

Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst
Zur Theorie des Neo-Impressionismus und ihrer Aufnahme in Deutschland

Michael F. Zimmermann

Georges Seurat, der »Erfinder« des Neo-Impressionismus, stützte sich zur Begründung seiner Malweise auf Lehrsätze. Erklärt wird der von ihm entwickelte Pointillismus oft durch einen Hinweis auf die »optische Mischung« der Farben im Auge des Betrachters oder auf den Unterschied zwischen der additiven Mischung von farbigen Lichtern und der subtraktiven Mischung von Pigmentfarben. Seurat und seine Freunde glaubten, bei der »optischen Mischung« der Farbpunkte, die sie auf die Leinwand aufbringen, handele es sich um eine Form der additiven Mischung. Diese nähert sich dem aus allen Farben zusammengesetzten weißen Licht. Sie garantiert daher eine größere Leuchtkraft als die subtraktive Mischung von Pigmenten aus der Tube, bei der den Farben Leuchtkraft entzogen wird.

Jedoch ist der Neo-Impressionismus mehr als eine Bewegung von Malern, die einige Naturgesetze der Farbe berücksichtigten. Zu Anfang, also etwa von 1879 bis 1886, ist Seurats Werk von der Überzeugung geprägt, daß die alten Regeln der *École-des-Beaux-Arts* über die Komposition, das Hell-Dunkel und das Farbenarrangement auf eine moderne Grundlage gestellt werden könnten. An die Stelle von Atelierrezepten sollte wissenschaftliche Gewißheit treten.¹

Von 1887 bis zu seinem Tode im März 1891 war Seurat von Forschungen beeindruckt, die Ärzte und Philosophen über die Funktion der Sinnesorgane und der Reizleitungen zum Gehirn anstellten. Man glaubte, die Entdeckung einer umfassenden Theorie des Gesichtsinnes stehe nahe bevor; die Neo-Impressionisten waren sogar der Ansicht, daß eine solche im Gesetz vom Simultankontrast schon vorliege. Dieses von dem französischen Chemiker Michel-Eugène Chevreul entdeckte Gesetz besagt, daß der Gegensatz zweier benachbarter Farben sich im Auge so weit wie möglich verstärkt: so läßt ein grünes Feld ein benachbartes oranges rötlich erscheinen; ein dunkles Grau wirkt neben einem helleren etwas dunkler, als wenn es isoliert gesehen wird.

Seurat und Signac waren mit Charles Henry befreundet, einem autodidaktisch gebildeten Mathematiker, Psychologen und Philosophen, der seit 1884 Kurse über »moderne« Ästhetik gab und 1891 »maître de conférences« an einem neu gegründeten »laboratoire de psychologie physiologique« der Sorbonne wurde. In seinen Theorien spielte die Farbmischung eine untergeordnete Rolle; es ging um Fragen der expressiven

bzw. »physiologischen« Wirkung von Linien, Farben, Helligkeitsverhältnissen und deren Arrangements.

Daß Seurat sich nicht nur auf Theorien stützte, die die Farbe betreffen, sondern auch über die Ausdruckskraft der Linien einflußreiche Vorstellungen hatte, ist noch wenig bekannt. Gerade diese Seite des Neo-Impressionismus wurde in Deutschland jedoch besonders wirksam; daher soll ihr im folgenden besondere Beachtung geschenkt werden. Die Arbeit Charles Henrys wurde kurz nach dem Tode Seurats von einflußreichen Wissenschaftlern angegriffen und schließlich nahezu desavouiert. Seurats Freund Signac, der nun zum einflußreichsten Vorkämpfer und Organisator der Bewegung wurde, schenkte ihr wohl auch deswegen keine Beachtung mehr, als er den Pointillismus in einem 1899 erschienenen Manifest »D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme« verteidigte. Den größten Maler der französischen Romantik erklärt Signac darin zum Begründer einer methodischen Farbigkeit und zum Ahnherren des Neo-Impressionismus.

Schon vorher hatte sich jedoch Henry van de Velde offenbar mit Charles Henrys Theorien auseinandergesetzt; er entwickelte eine eigene Theorie über die ästhetische Wirkung der Linien, die jedoch in den Grundanschauungen mit Henrys Vorstellungen übereinstimmt. Van de Velde, der von 1893 bis 1898 pointillistisch malte, kehrte der Malerei hernach den Rücken, um sich dem Kunstgewerbe und der Architektur zu widmen. Er wollte damit Modelle für eine Gestaltung der Lebenswelt geben, die nach einer sozialen Umwälzung auf breiter Ebene wirksam werden könnten. Wie schon in seiner Malerei, spielte auch in seinen Entwürfen (er vermied den Ausdruck »Jugendstil«) die geschwungene und unregelmäßige Linie eine zentrale Rolle. Bereits 1895 trat er in Kontakt mit Julius Meier-Graefe, der sich damals dem modernen Kunstgewerbe widmete; 1897 begann die lebenslange Freundschaft mit Curt Herrmann.

Dank der Unterstützung seiner Freunde, zu denen bald auch Harry Graf Kessler zählte, erhielt van de Velde vor der Jahrhundertwende vorwiegend Aufträge aus Deutschland. Auf Meier-Graefe, Kessler und Curt Herrmann hatten seine Theorien neben denen Signacs einen außerordentlichen Einfluß. Seine Vermittlung veranlaßte Herrmann, sich dem Pointillismus zuzuwenden; durch die charakteristische Linienführung sind Herrmanns Gemälde mit der früheren Malerei van de Veldes verwandt. Offenbar sah man in diesem Kreise die neo-impressionistische Malerei und van de Veldes *Interieurs* als stilistisch gleichartig an; Herrmann scheint in diesem Glauben gemalt zu haben. Noch in seiner 1911 erschienenen Schrift »Der Kampf um den Stil« ist er von Kunstanschauungen van de Veldes abhängig.

Malerei und Wissenschaft: Seurat, Charles Henry und Signac

Als Schuljunge hatte Seurat ein bekanntes Kompendium moderner akademischer Regeln der Kunst gelesen, die »Grammaire des arts du dessin« von Charles Blanc, dem ehemaligen Directeur des Beaux-Arts und ersten Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte am Collège de France.² Dieses Werk beeinflusste auch van Gogh und Gauguin. Was Seurat später an kunsttheoretischen Schriften las, sah er als Ergänzungen oder Verbesserungen von Blancs Buch an.³ Als einer der letzten akademischen Theoretiker reduzierte Blanc die gesamte Kunstentwicklung auf ahistorische Gesetze und Prinzipien, die einige Künstler entdeckt oder in vorbildlicher Weise beherrscht hätten. Seine akademische Grundeinstellung bringt schon der Titel des Buches zum Ausdruck: die Malerei galt ihm als Kunst der Zeichnung. Er wiederholt die bekannten Argumente für die Überlegenheit der Zeichnung, in der die Künstler die Natur überwinden könnten, gegenüber der Farbe, die in der Natur stets vollkommener sein werde als in der Kunst. Der Mensch, das Ebenbild Gottes, war für ihn der nobelste Gegenstand der Kunst; Phidias habe ihn in unerreichbarer Weise wiedergegeben.

Dennoch solle der Künstler sich nicht nur in der Zeichnung perfektionieren. Das Helldunkel und die Farbe waren ebenso wichtig. Anders als Ingres glaubte Blanc nicht, daß die Meisterschaft auf diesen Gebieten allein auf persönlicher Begabung beruhe. Auch hier sah er ewige Gesetze am Werk. Das Helldunkel solle z.B. so arrangiert werden, daß Halbtöne etwa die Hälfte des Bildes einnehmen, und die beleuchteten und tief beschatteten Zonen sich die andere Hälfte teilten. Nur ein Künstler, der wie Rembrandt die Gesetze des Helldunkel vollkommen beherrscht habe, könne dieses Verhältnis ändern, ohne dem Bildgefüge zu schaden. Rembrandt war für Blanc der Meister des Lichtes, folglich schätzte er seine Radierungen mehr als die Ölgemälde.⁴ Das beispielhafte Genie der Farbe war für ihn Eugène Delacroix. Jedoch interessierte er sich ausschließlich für die koloristische Seite der Malerei von Delacroix, der als erster das von Chevreul entdeckte Gesetz des Simultankontrastes angewandt habe.⁵ Blanc beschreibt an vielen Beispielen den komplementären Ausgleich der Farben und sieht in Bildern von Delacroix eher eine vollendete Harmonie als die Expressivität, die uns heute auffällt. Signac sah den Ursprung der pointillistischen Farbzerlegung später in dem von Blanc beschriebenen Verfahren Delacroix', z.B. eine grüne Farbfläche mit Pinselstrichen zu gestalten, die sich aus blau und gelb getöntem Grün zusammensetzen. Ausdrücklich warnt Blanc vor der romantischen Seite der Kunst Delacroix'; er tadelt die unvoll-

kommene Zeichnung der Figuren und kritisiert seine Lithographien.⁶

Mit den Künstlern, die Blanc für exemplarisch hielt, setzte sich Seurat in einer Weise auseinander, die den Einfluß erkennbar macht: auf Phidias, den Meister der Figurendarstellung, weist seine Bemerkung hin, in dem bekannten Gemälde »Ein Sonntag-Nachmittag auf der Insel La Grande-Jatte« (1884–1886; The Art Institute of Chicago) habe er die zeitgenössische Gesellschaft wie auf dem panathenäischen Fries defilieren lassen⁷; Rembrandt, der Künstler des Lichtes, inspirierte ihn zu dem rätselhaft plastisch wirkenden Helldunkel seiner frühen Zeichnungen⁸; von Delacroix, dem Genie der Farbe, und Chevreul ging er aus, als er eine systematische Art der Farbanwendung entwickelte.⁹ Dabei wandte er Blancs Vorstellungen von vornherein auf Themen des modernen Lebens an; den Impressionismus hielt er mit vielen Kritikern seiner Zeit wohl nur für eine besonders fortgeschrittene, experimentelle Variante des Naturalismus, dem die Zukunft zu gehören schien. Nur versuchte er, den Impressionismus durch die Anwendung akademischer und vermeintlich wissenschaftlicher Theorien ähnlich rational zu begründen wie die akademische Malerei.¹⁰

Er blieb dabei nicht bei Blancs »Grammaire« stehen, sondern baute dessen Ansätze zu naturwissenschaftlichen Argumentationen weiter aus. Wenigstens ein wichtiges farbtheoretisches Werk, das er in der Folgezeit las, soll hier erwähnt werden: Das Buch »Modern Chromatics, Student's Text Book of Colour« von Ogden Rood, einem Physiker an der Universität von Columbia, war 1878 erschienen; drei Jahre später wurde eine französische Übersetzung veröffentlicht. Kernstück ist die Erklärung des Farbensehens, seiner Prinzipien und seines Zustandekommens nach den Ergebnissen der Helmholtzschen Forschungen über die Physiologie des Auges. Die wissenschaftliche Grundlage für das Chevreulsche Gesetz konnte Seurat in der noch heute akzeptierten Annahme des Begründers der physiologischen Optik Thomas Young finden. Danach sind auf der Retina drei Arten von Sinnesrezeptoren verteilt, deren jede ihre höchste Sensibilität in einem verschiedenen Bereich des Spektrums hat. Wie Rood erklärt, neigen alle Rezeptorenarten dazu, gleichmäßig stimuliert zu werden; daher »fordert« eine Farbe ihre komplementäre Ergänzung. Die Unterschiede zwischen den physikalischen Gesetzen des Lichtes und denen der Physiologie des Sehens werden begründet.¹¹ Roods Ausführungen sind auch heutzutage in den wesentlichen Punkten gültig. Für Künstler ist sein Buch besonders wertvoll, weil er durch Experimente mit rotierenden Scheiben die exakten Komplementärkontraste von Pigmentfarben ermittelte. Er gibt also beispielsweise an, wie groß eine violette Fläche sein

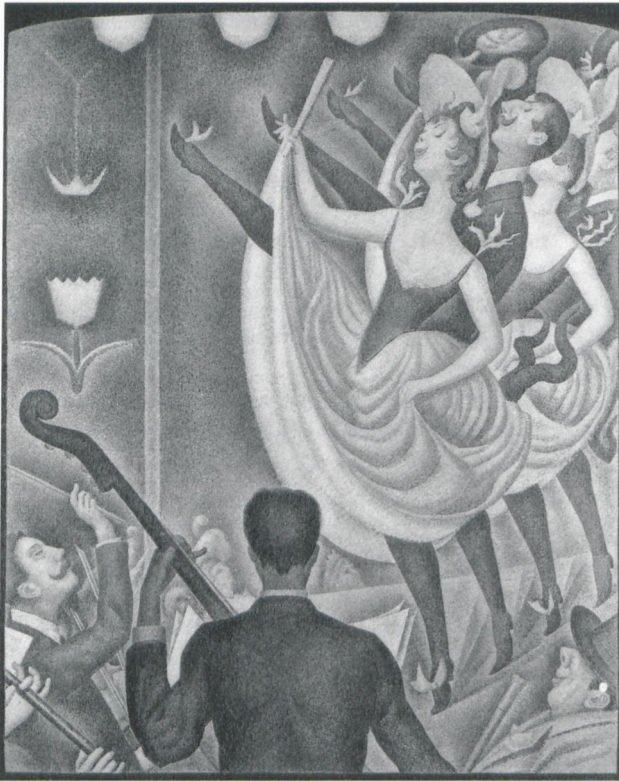


Abb. 64 Georges Seurat, *Le Chahut*, 1889–90. Öl/Lwd; 169 x 139; Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

muß, um eine benachbarte gelbe komplementär auszugleichen, ohne von ihr überstrahlt zu werden: eine gelb und eine violett bemalte Fläche wurden dazu auf der sogenannten »Maxwellschen« Scheibe solange verschoben, bis die rotierende Scheibe weiß aussah.¹² Charles Henry geht mit seinen Theorien weiter als Blanc, Chevreul oder Rood. Er nimmt einen systematischen Zusammenhang zwischen Farben, Linien, Rhythmen und Klängen an, die alle in analoger Weise auf unseren »Psychismus« wirken könnten und in einem Kunstwerk nach Regeln aufeinander abgestimmt werden sollten. Seine Theorie kann in eine Lehre der Expressivität und eine der Harmonie eingeteilt werden. Die Grundlagen seines Gedankengebäudes entwickelt er in der Auseinandersetzung mit Forschungen der zeitgenössischen Physiologie über »force nerveuse«, Reizschwellen, Reaktionszeiten und ähnliches. Daraus leitet er Lehrsätze über den Ausdruckswert ästhetischer Erscheinungen ab. Die Helmholtzsche Akustik und die Harmonielehre in der Musik brachten ihn darüber hinaus zu der Überzeugung, daß die Sinnesorgane nicht nur die Töne der Musik, sondern auch die Farben, Linien und Rhythmen nach einer unbewußten Mathematik bewerten. Henry glaubte, die mathematische Formel gefunden zu haben, nach der diese innere

Mathematik abläuft: So gelangt er zu einer Definition der Harmonie. Die Gedanken über die Expressivität und über die Harmonie wurden zu einer äußerst komplizierten »wissenschaftlichen Ästhetik« verschmolzen. Vermutlich drückte sich Henry in seinen Vorträgen, die von Künstlern offenbar besucht wurden, einfacher aus als in seinen Schriften.¹³

In Henrys Theorie der Expressivität ist das Begriffspaar Dynamogenie (Steigerung der psychischen Energie) und Inhibition (deren Hemmung) entscheidend. Nach seiner Vorstellung bewirken schöne Linien, Farben und Rhythmen nicht Assoziationen, Erinnerungen an angenehme Erlebnisse oder an geistige Erfahrungen. Sie verursachen vielmehr unmittelbar, also unter Umgehung unserer Geisteskräfte, eine dynamogene Reaktion: die Leistungsbereitschaft des Organismus steigt. Die Begriffe der Dynamogenie und der Inhibition entnahm Henry den Arbeiten des Physiologen Charles Edouard Brown-Séquard über die Reizleitung im Rückenmark. Brown-Séquard hatte im Tierversuch entdeckt, daß eine unvollständige Durchtrennung des Rückenmarks auf der einen Seite des Körpers erwartungsgemäß zu einer Anästhesie, auf der anderen jedoch zu einer Hyperästhesie, also zu gesteigerter Empfindlichkeit des Tastsinnes und des Schmerzempfindens führt. Er versuchte, dieses Phänomen durch eine übergeordnete Theorie der psychischen Kraft zu erklären und bezeichnete die Wirkung des Schnittes auf der Seite der Hyperästhesie als dynamogen, also krafterzeugend. Damit verließ schon Brown-Séquard und nicht erst Charles Henry den Bereich der strengen Naturwissenschaft.¹⁴

Auf den Hintergrund der Brown-Séquardschen Ideen projizierte Henry Ergebnisse von Forschungen über die physiologischen Begleiterscheinungen des Schmerzes und der Freude, die er auf die körperlichen Wirkungen des Schönen und des Häßlichen übertrug. Die Psychologie der von Henry studierten Medizin versuchte, das Seelenleben auf Mechanismen zu reduzieren, sie steht in der Tradition von La Mettrie oder Cabanis. Ausschlaggebend war für Henry der Einfluß Charles Férés, der wie der später abtrünnige Sigmund Freud Schüler Charcots war, des Direktors des Pariser Hospitals für psychisch Kranke. Féré untersuchte die »psychomotorischen Reaktionen« (Blutdrucksteigerung u. ä.) auf Sinnesreize wie Farben, Geräusche und Gerüche.¹⁵ Henry führt seine Ideen jedoch weit über das von Féré entwickelte Gebiet der Psychomotorik hinaus. Dies betrifft besonders seine Vorstellung von Linien als Richtungen, die Seurat und van de Velde beeinflusste.¹⁶

Die Grundidee der Henryschen Doktrin über die Harmonie ist die Übertragung eines mathematischen Theorems von Carl Friedrich Gauß auf den Bereich des Ästhetischen. Dieses Theorem über die regelmässi-

gen Polygone, die, einfach gesagt, allein mit dem Zirkel und dem Lineal konstruiert werden können, ist die mathematische Struktur, die die Henrysche Ästhetik zusammenhält. So kann etwa ein Siebeneck dem Kreis nicht einkonstruiert werden, sieben ist für Henry also keine »rhythmische« Zahl. Schon der Philosoph, Visionär und Mathematiker Jozef Maria Hoëne-Wronski wollte nahezu eine absolute Weltformel aus dem Theorem über die Gaußschen Zahlen herleiten; später baute der Musikästhetiker Graf Camille Durutte eine Harmonielehre darauf auf.¹⁷ Auch Henry beschäftigte sich zunächst mit der Musiklehre, bevor er seiner Theorie ihre endgültige Gestalt gab.¹⁸ Die Gesetze der Harmonie und der Expressivität vereinigte er in einem sehr komplizierten System.

Dieses besteht zunächst aus einer Rhythmuslehre. Innerhalb des Kreises, der symbolisch auch für die Gesamtheit der Bewegungsmöglichkeiten menschlicher Gliedmaßen steht, definiert er die relative Dynamogenie der nach oben, nach rechts oder links weisenden Linien, die er als Richtungen auffaßt. Wenn zwei Richtungen harmonisch zueinander stehen sollten, müßten sie gemäß der Gaußschen Zahlen als Schenkel eines Winkels im Verhältnis der Innenwinkel regelmäßiger Polygone zueinanderstehen. Diese Theorie wendet er auch auf einen eigens konstruierten Farbkreis an. Auf diesem wird den Farben gemäß der Dynamogenie der Richtungen ihr Platz zugewiesen: Gelb, die dynamogenste Farbe, steht rechts oben, entsprechend der dynamogensten Richtung. Rhythmisch seien zwei Farben, wenn sie auf diesem Farbkreis so liegen, daß ein vom Zentrum ausgehender Winkel der Innenwinkel eines Polygons ist, das dem Kreis eingeschrieben werden kann.

Henry entwickelte auch eine Lehre über Maße und Proportionen und eine komplizierte Methode, den dynamogenen Wert komplexer Formen und Kurven zu errechnen, die er dazu in polygonal gebrochene Linien analysierte. Dadurch glaubte er, eine »rectification de toute forme« möglich zu machen. Für die Künstler waren nicht nur einzelne seiner Theorien anregend. Die Frage nach dem Henryschen Einfluß kann nicht mit dem Zirkel und dem Lineal entschieden werden. Bedeutsamer ist seine Rolle als Vermittler des Gedanken gutes der physiologischen Psychologie an die Neo-Impressionisten. Seurat maß nun auch dem expressiven Wert der Bildelemente große Bedeutung zu und legte das Liniengerüst, das Helldunkel und die Farbkomposition offenbar bewußt gemäß der Henryschen Lehre an. Er akzentuierte besonders in seinen Figurenbildern die Linie und gestaltete die Ausdrucksmittel so, daß sie seine Gefühle angesichts der dargestellten Szene wiedergeben. Jedoch ist der Expressionismus in seinem Spätwerk nicht impulsiv. Es wird hier vielmehr deutlich,

daß die expressionistische und die abstrakte Kunstauffassung im Grunde eine gemeinsame Wurzel haben: beide gehen davon aus, daß Farben und Formen in unserer Psyche an sich schon etwas bewirken, nicht erst aufgrund ihres Charakters als hinweisende Zeichen auf Gegenstände und die mit ihnen assoziierten Gefühle.

Paul Signac ist zu einem Verständnis auch der letzten Feinheiten von Henrys Doktrin gelangt. Er gestaltete 1889 ein Plakat für Henrys »Cercle chromatique« und trug mit Demonstrationszeichnungen zu dessen Aufsatzfolge über »L'esthétique des formes« bei, die 1894 bis 1895 in der Revue Blanche erschien.¹⁹ Er malte damals eine Reihe von Seestücken, die er, wie alle seine zwischen 1886 und 1893 entstandenen Werke, mit Opuszahlen bezeichnete. In diesen macht der geometrisierende Rhythmus gleichgerichteter Segel und Masten die Aufnahme Henryscher Theorien deutlich, ohne daß im einzelnen festgelegt werden kann, ob ein Merkmal in einem Bilde gemäß einem bestimmten Lehrsatz gestaltet wurde. Davon gibt es nur zwei Ausnahmen, in denen Henrys Grundgedanken mit nahezu didaktischer Deutlichkeit vorgezeigt werden.

Das erste Beispiel ist eine Farblithographie, die 1888 auf der Rückseite eines Programmes des »Théâtre Libre« (Abb. 65) gedruckt war. Dessen Leiter war der symbolistische Regisseur und Schauspieler André Antoine. Signacs Vignette stellt in einem runden schwarzen Kreis einen in der Rückenansicht gesehenen Zuschauer dar. Sein breiter, auf einen Stiernacken aufgeplanter Kopf ist »inhibitorisch« grün und violett; er blickt in einen »dynamogenen« rotgelb gesprenkelten Farbfleck hinein. Eine anspruchsvollere, aber immer

Abb. 65 Paul Signac, Lithographie für das Programm von Antoines »Théâtre Libre«, 1888.

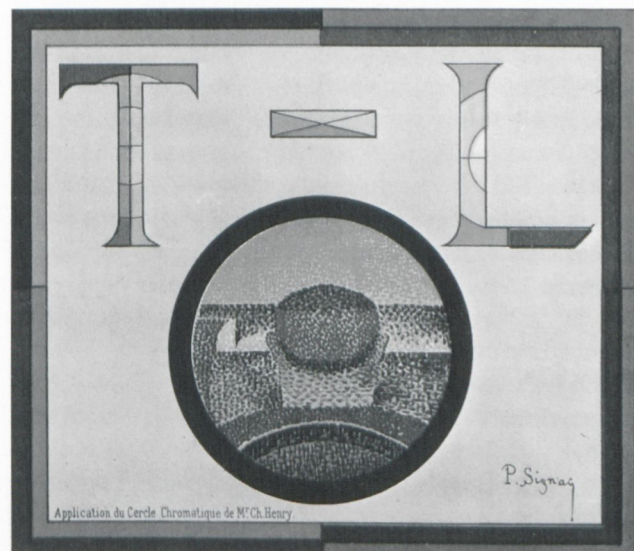




Abb. 66 Paul Signac, Bildnis Félix Fénéon, 1890. New York, Privatbesitz.

noch deutliche Anwendung von Henrys Theorie ist das von Signac so bezeichnete »Portrait Félix Fénéons vor dem Email eines Hintergrunds, der in den Maßen, Winkeln, Farbtönen und Grauwerten rhythmisch ist« (1890; New York, Privatbesitz; Abb. 66). Die künstlerischen Qualitäten der Darstellung des Kritikers, der Seurat und Henry bekannt gemacht hatte, stehen hier nicht im Mittelpunkt des Interesses. Der völlig abstrakte Hintergrund aber – im Jahre 1890 ein Novum in der Geschichte der Malerei – gibt Aufschluß über die Verarbeitung der Theorie: Das auf van de Velde vorausweisende Hintergrundornament ist eine Art von Farbkreis, dessen Strahlen in einer kreiselartigen Drehung nach rechts verbogen sind. Das Vorbild dafür war ein Druck aus einem japanischen Musterbuch mit Kimonoaufdrucken. Die auffallendste Veränderung, die Signac vornahm, ist die, daß er die scheinbare Drehung des Kreises in die entgegengesetzte Richtung hin abänderte. Diese Änderung wurde von der Henryschen Formenlehre insofern verlangt, als die Rechtsdrehung danach »dynamogen« ist. Außerdem weisen die Kurven in Signacs Bild alle nach rechts: Würden sie in gebrochene Linien zergliedert, ergäbe sich im Henryschen Kalkül stets eine positive Zahl, die ebenfalls für Dynamogenie steht. Die nach links gekrümmten Winkel, in die die Vorlage analysiert werden müßte, würden in Henrys Rechnung subtrahiert werden müssen; das Ergebnis wäre eine inhibitorische Zahl.²⁰

Es verwundert daher, daß Henry in Signacs Buch nur einmal beiläufig erwähnt wird und seine Theorien darin nicht erörtert werden, obwohl viele Formulierungen erst durch sie voll verständlich werden. Man hat dies mit dem Einfluß von Delacroix' Tagebuch, das von

1893 bis 1895 in Paris erschien, aber auch mit dem Bedürfnis nach einer leicht faßlichen Darstellung erklärt.²¹ Jedoch könnte Signac auch durch die weitere Diskussion um Charles Henry zu seiner Zurückhaltung veranlaßt worden sein. 1891, also im gleichen Jahr, als Henry »maître de conférences« am psychologischen Laboratorium der Sorbonne wurde, nahm dort der junge Alfred Binet eine Stelle als Präparator an. Er wertete später die Methode der Statistik auf, die den wissenschaftsgläubigen Positivisten auf der Suche nach elementaren Mechanismen immer suspekt geblieben war, und arbeitete Intelligenztests aus. Binet gilt als einer der Begründer der Individualpsychologie. Mit Henry kam es bald zu Streitigkeiten.²² Da Charles Féré schon früh mit Alfred Binet zusammenarbeitete, ist eine Abkühlung des Verhältnisses zwischen Henry und Féré nach 1891 nur allzu wahrscheinlich. In der Revue Philosophique, dem wichtigsten Organ der psychophysikalischen Richtung, wurde die Henrysche Theorie schon 1890 von Georges Sorel als unfruchtbar angegriffen. Henry antwortete sofort, und der folgende Schlagabtausch ist das seltene Beispiel einer wütenden Polemik in dieser Zeitschrift. Sorel scheint sich jedoch mit seinen Einwänden weitgehend durchgesetzt zu haben, denn nach 1893 finden wir keinen seriösen Wissenschaftler mehr, der die Arbeiten Henrys ernstgenommen hätte.²³

Neben klar verständlichen Erklärungen über die Vorteile der »optischen« Mischung der Farben ist es das wesentlichste Verdienst von Signacs Buch, eine Entwicklung der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts skizziert zu haben, die sich von den bis dahin üblichen Darstellungen fundamental unterscheidet. Delacroix wird zum Ahnherren der neuen Kunst, die zuerst durch die Impressionisten realisiert und von den Neo-Impressionisten auf eine methodische Grundlage gestellt worden sei. Die von der Akademie und in den Salons gefeierten Künstler blieben unberücksichtigt. Mit wesentlichen Erweiterungen übte Signacs Buch einen kaum zu überschätzenden Einfluß auf die Vorstellung aus, die man sich im frühen zwanzigsten vom vorhergehenden Jahrhundert machte. Die Avantgarde, in deren Zentrum Signac als langjähriger Vorsitzender der Société des Artistes Indépendants stand, gab sich eine eigene Genealogie und setzte sich damit durch; so sehr, daß man später das weniger fortschrittliche neunzehnte Jahrhundert wiederentdecken und Neubewerten mußte. Der Einfluß von Signacs Buch auf Kritiker wie Apollinaire oder Ardengo Soffici wurde noch kaum erforscht.

Signac führt zuerst die wesentlichen Merkmale der divisionistischen Technik ein: Die Verwendung ausschließlich reiner, nur mit Weiß ausgemischter Pigmente, die Trennung von Lokalfarbe und Beleuchtungslicht, das

angestrebte Gleichgewicht der verschiedenen bildnerischen Mittel, schließlich die Verwendung von Pinselstrichen, die in einem angemessenen Verhältnis zur Größe des Bildes stehen. Letzteres ist eine Forderung, die erst Signac aufbrachte; Seurat warf er vor, oft in so kleinen Punkten gemalt zu haben, daß die Leuchtkraft der Farben darunter leide. Danach sucht er durch zahlreiche Zitate aus den Tagebüchern Delacroix' zu belegen, daß dieser im Kern schon ähnliche Verfahrensweisen anwandte. Der Vergleich negativer Kritiken über Delacroix einerseits und die Neo-Impressionisten andererseits soll zeigen, daß der gefeierte Künstler anfänglich einem ebenso bitteren Unverständnis begegnete wie seine Nachfolger. Signacs Verständnis von Delacroix ist dabei von den Vorstellungen Charles Blancs geprägt, dessen Urteil er auch ausführlich zitiert. Dann skizziert Signac den Werdegang Delacroix'; die Beschreibung der herausragenden Bilder ist wiederum von den Vorstellungen Charles Blancs und Chevreuls geprägt. Unter den Vorbildern des Meisters werden Tizian, Veronese, Velazques und Rubens genannt; unter den Modernen besonders Briten: Constable, Turner, Lawrence und Bonington. Unverständlich ist es für Signac, daß man in Frankreich noch 1825 David und seine Schüler gegenüber Gros und Prudhon bevorzugt habe. Delacroix' wesentliche Errungenschaften sind für Signac die Berücksichtigung des Komplementärkontrastes in der Farbigkeit, die expressive Anlage der Linienkomposition und eine Pinselschrift, bei der unterschiedliche Farben nebeneinandergesetzt werden, um sich erst im Auge zu mischen. Einen Mangel sieht Signac jedoch in der dunklen Palette der Romantik, die auch Erdfarben enthielt.

Diesen Mangel hätten die Impressionisten, Maler des Lichtes und der Farbe, behoben, obwohl sie zunächst noch von der dem Grau zuneigenden Farbigkeit Corots oder Courbets beeinflußt gewesen seien. In London hätten Pissarro und Monet Turner entdeckt, und nach der Rückkehr nach Frankreich hätten ihnen die leuchtenden Aquarelle des Holländers Johann Barthold Jongkind zu einer gereinigten Palette verholfen. Renoir sei schon vorher von Delacroix ausgegangen. Die Palette der Impressionisten habe sich fortan nur noch aus Regenbogenfarben zusammengesetzt. Auch Manets Gemälde, die bislang aus dem Gegensatz von Weiß und Schwarz gelebt hätten, seien nun farbiger geworden. Jedoch hätten die Impressionisten aus ihrer farnefrohen Palette nicht alle Vorteile gezogen: durch Ausmischungen auf der Palette würde die Leuchtkraft der Farben gebrochen. Gerade die jüngsten Gemälde Monets wie seine Serie der Kathedrale von Rouen oder Pissaros Bilder von Pariser Boulevards zeigten kaum irgendwo reine Farben. Erst die neo-impressionistische Technik habe es ermöglicht, ausschließlich reine Far-



Abb. 67 Büro Julius Meier-Graefes in der Rue Pergolèse in Paris mit der Einrichtung Henry van de Veldes und Seurats »Le Chahut«.

ben zu verwenden, die nur mit verwandten, im Spektrum benachbarten Farben oder mit Weiß gemischt werden dürften. Während Signac die Rolle Seurats als des Begründers des Pointillismus gebührend ins Licht setzt, schreibt er sich selbst das Verdienst zu, Seurat 1885 von der Verwendung der Erdfarben abgebracht zu haben. Es folgt ein Kapitel über die Technik der Farbanalyse in getrennte Tupfer, wobei Signac den Ausdruck »Pointillismus« zurückweist und betont, man könne auch ohne »Punkte« divisionistisch malen; danach werden unter der Rubrik »Zeugnisse« Charles Blanc und John Ruskin ausführlich zitiert; schließlich wird die mangelhafte ästhetische Erziehung als Grund dafür angegeben, daß die pointillistischen Bilder das Publikum noch schockierten.

»Der Kampf um den Stil«: Van de Velde, Julius Meier-Graefe, Harry Graf Kessler und Curt Herrmann

Die Gründe, aus denen man sich in Deutschland mit dem Neo-Impressionismus befaßte, sind ohne eine Auseinandersetzung mit den Kunstanschauungen des Belgiens Henry van de Velde nicht zu verstehen. Der Neo-Impressionismus wurde in Deutschland von An-

fang an im Zusammenhang mit van de Velde neuartigem Kunstgewerbe aufgenommen; die weltanschaulichen und kunsttheoretischen Vorstellungen, mit denen van de Velde das eine rechtfertigte, waren auch für das andere die Legitimation. Die um das neuartige Kunstgewerbe entbrannte Diskussion war der Hintergrund der Wirkung von Signacs Buch. Neo-impressionistische Bilder galten als ideale Dekoration der von van de Velde gestalteten Interieurs. Darüber hinaus war van de Velde auch ein Vermittler der divisionistischen Technik. Seit 1902 lehrte er in Weimar an einem von ihm geleiteten »Kunstgewerblichen Seminar«; an der 1908 eröffneten Weimarer Kunstgewerbeschule richtete er einen »Kurs auf Grund der jüngsten Forschungen auf dem Gebiet der Farbe durch den französischen Physiker Chevreul, die Amerikaner N. O. Rood und Maxwell und den Professor an der Sorbonne, Charles Henry« ein.²⁴

Van de Velde hatte seine künstlerische Laufbahn als divisionistischer Maler begonnen. Erst 1893 wandte er sich von der Malerei ab, ohne sich jedoch vom Neo-Impressionismus zu distanzieren. Seine Beschäftigung mit Seurat und später mit van Gogh wurde sicher dadurch erleichtert, daß beide sich wie van de Velde selbst in ihrem Frühwerk mit Jean François Millet auseinandergesetzt hatten. Zur ersten Berührung mit dem Neo-Impressionismus kam es in Brüssel. Zwanzig Künstler, darunter Ensor, Khnopff, Théo van Rysselberghe und Willy Finch, hatten 1883 die Künstlergruppe »Les Vingt« gegründet; Sekretär wurde der Brüsseler Anwalt Octave Maus. Seit 1884 veranstaltete die Gruppe alljährlich Ausstellungen, die zu einem der wichtigsten Foren der französischen und der belgischen Avantgarde wurden. Auf dem vierten Salon der »Vingt« sah van de Velde erstmals Gemälde von Seurat; dessen »Dimanche de la grande Jatte« erschütterte mich aufs tiefste«. In seiner Autobiographie zeigt sich der Künstler durch Techniken beeindruckt, zu deren Beschreibung er auf Signacs Buch zurückgreift. Im Jahre 1891 fielen van de Velde indessen besonders die hieratische Haltung der Figuren auf; der spätere Reformator der Mode sah in Seurats Bild die Kritik einer »mode qui immobiliserait la vie, vêtait les figures d'une immobilité de bois«.²⁵

Nach der Begegnung mit Seurats Malerei arbeitete sich van de Velde, der vorher von einer impressionistischen zu einer strengeren Pinselschrift mit parallelen Schraffuren gefunden hatte, in die neue Technik ein; bis etwa 1890 entstanden in einer streng pointillistischen Malart Gemälde mit ländlichen Szenen, aber auch Strandbilder aus Blankenberghe, dem Wohnort seiner Schwester, die eher an Seurats abstrahierende Seestücke mit ihrem betonten Liniengefüge erinnern. Auf Vorschlag des Landschaftsmalers Heymanns wurde van de Velde

1888 gleichzeitig mit Rodin und Georges Lemmen bei den »Vingt« aufgenommen. Im darauffolgenden Jahr stellte er dort Seite an Seite mit Seurat, Pissarro, Henri Edmond Cross, Maximilien Luce, Georges Lemmen und Theo van Rysselberghe pointillistische Werke aus. Seurat zeigte fünf Seestücke, die erst 1888 in Port-en-Bessin entstanden waren, darunter das Bild »Dimanche, Port-en-Bessin« (Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), das van de Velde später besitzen sollte, sowie »Les Poseuses« (1886–1888; Merion/Penn., Barnes Foundation). Die späteren Figurenbilder Seurats, in denen er unter Henrys Einfluß zur abstrahierenden Betonung der Linie und einer von Chérets Plakaten beeinflussten Expressivität fand, kannte van de Velde also noch nicht. Daher konnte er 1889, anstatt die rationale Technik zu betonen, den Neo-Impressionismus noch für eine künstlerische Entsprechung etwa zum vers libre der Symbolisten halten: »la mystérieuse langue qui tant aux yeux qu'au cœur et à l'intellect peut dire les plus indicibles choses dans les plus diverses formes: la plus sensuelle et la plus austère, la plus naïve et la plus raffinée«. Wenig später lobte er an Seurats »Poseuses« jedoch die »lignes mouvantes et ondulatoires«; der Pariser Künstler habe damit auch auf die Kritik van de Velde reagiert: »Répondant au reproche de disposition inharmonique, que nous osions, Seurat avoue dès lors ses recherches pour une signification plus précise des lignes«.²⁶

Die gleiche Tendenz zur expressiven Betonung der Linie sah van de Velde in Seurats »Le Chahut« (1889–90; Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller; Abb. 64). Das Gemälde wurde 1890 im Pariser »Salon des Artistes Indépendants« gezeigt, als auch van de Velde dort ausstellte.²⁷ Nach dem Tode Seurats fand dank Signacs Engagement 1892 bei den »Vingt« eine große Seurat-Retrospektive statt, auf der außer der »Grande-Jatte« alle großen Figurenkompositionen gezeigt werden konnten. Dort wurde auch Signacs oben besprochenes Portrait Fénéons ausgestellt.²⁸ Van de Velde scheint Seurats Kunst, so sehr er sie schätzte, für etwas Vorläufiges gehalten zu haben. Einige Jahre später schrieb er: »Die Hoffnungen, die man mit begründetem Recht auf Georges Seurat setzen durfte, machte dessen früher Tod zunichte.«²⁹ In hohem Alter stellte er Signac sogar über Seurat: »Diejenigen, die der »Grande-Jatte« Mangel an Leuchtkraft vorwarfen, hatten Recht und ebenfalls diejenigen, die die Armut und Ungiebigkeit der Komplementärfarbenkonstanz konstatierten. [...] Für das Problem der Leuchtkraft der Farben [...] bezogen wir uns auf Signac. [...] Signac war ganz anders präzise und erfahren.«³⁰

In den folgenden Jahren seines Schaffens als Maler fand van de Velde zu einem dekorativeren Stil. An die Stelle des Pointillierens tritt eine Pinselschrift teils in

parallelen, kantig gegeneinander gesetzten Schraffuren, teils in wellenförmigen Strichlagen, die einem meist weich fließenden Lineament folgen. Verschiedene Anregungen scheinen diesen Stilwandel veranlaßt zu haben; hier ist zunächst die Auseinandersetzung mit Signacs Werk zu nennen. Van de Veldes Schriften sind mehr und mehr von einem Vokabular geprägt, das auf die Auseinandersetzung mit physiologischen Theorien über den Rhythmus der Linien hindeutet. Das zeigt sich besonders an Bemerkungen über »moderne Entdeckungen über den Rhythmus der Linie« zu seinem Wandbehang »Engelwache« (1893; Kunstgewerbemuseum Zürich), bei dem applizierte Stoffe bereits durch geschwungenen Linien begrenzt werden, wie sie für das spätere kunstgewerbliche Ornament van de Veldes typisch sind.³¹ Anstatt diese Kurven jedoch zu berechnen, wie es besonders Signac unter Charles Henrys Einfluß tat, scheint er an die Kraft der spontan hingeworfenen Linie geglaubt zu haben. Dazu kam seit 1890 die Begegnung mit dem Werk van Goghs. Bei den »Vingt« waren 1890 und 1891 einige Werke aus Saint-Rémy und Auvers ausgestellt; im Sommer 1892 zeigte die Antwerpener »Association pour l'Art«, deren Gründungsmitglied van de Velde war, neun Gemälde und drei Zeichnungen. Offenbar fand van de Velde in van Goghs Malerei Bestätigung für seinen dekorativen Pinselduktus.³²

Die Abwendung van de Veldes von der Malerei beruht auf dem Umstand, daß er in einer Phase der Lektüre sozialistischer und anarchistischer Schriften von der modernen kunstgewerblichen Bewegung in England und Schottland erfuhr. Mit Emile Vandervelde und Max Hallet, später bekannten Mitgliedern der belgischen Arbeiterpartei, war van de Velde seit dem Sommer 1889 befreundet. Ein Jahr später vertiefte er seine Kenntnisse der Schriften von Bakunin, Kropotkin, Marx und Engels sowie Nietzsche. Daneben las er die Bibel, Franz von Assisi und Dostojewski; »[...] durch das ganze Durcheinander lief ein Gedanke wie ein roter Faden: die Auflehnung gegen den Egoismus der sozialen Verhältnisse [...], gegen die von der herrschenden Klasse heftig verteidigten Vorrechte.« Der sozialistische Dichter Emile Verhaeren, der mit Seurat befreundet war, hatte schon 1892 anlässlich der neunten Ausstellung der »Vingt« gemeint, wenn die sozialistischen Gruppen die notwendigsten Reformen erreicht hätten, würde sich ihnen die Frage nach der »industrie retrempeée dans l'art« stellen. »Elles devront la résoudre dans le sens d'une plus grande liberté accordée aux conceptions industrielles des ouvriers, elles auront à inaugurer un enseignement nouveau, une alimentation nouvelle de goût [...]«. Nicht nur van de Velde interessierte sich also aus politischen Gründen für das Kunstgewerbe.³³ Während der letzten zwanzig Jahre

des Jahrhunderts lebten viele französische und belgische Künstler in der Erwartung einer nahen Revolution, die an die Stelle des Staates die freie Assoziation der Individuen und der Gemeinden stellen sollte. Die meisten Neo-Impressionisten sahen eine solche Gesellschaftsform als das notwendige Ergebnis des technischen und des humanitären Fortschritts an; in einer mehr oder weniger radikalen Weise waren sie Anhänger sozialistischer und anarchistischer Ideen.³⁴

In einer ersten Version seiner Memoiren berichtet van de Velde, 1892 habe er bei der Eröffnung des Salons der »Vingt« neben William Finch gesessen, der ihm von Ruskin und Morris berichtet habe. Sofort habe er sich mit deren Theorien vertraut gemacht; »[...] j'entrevis comme dans une apothéose, la réalisation de l'idéal qui m'avait conquis à l'anarchie.«³⁵ Diese Begegnung führte ihn im darauffolgenden Winter in eine Krise. Wie er zu Beginn seiner Zeit in Deutschland berichtet, ging er »verwandelt aus dieser Krise hervor und beim Erwachen fand ich mir zur Seite meine beiden Freunde A. W. Finch und Lemmen, welche nach reiflicher Überlegung sich anschickten, von der Malerei Abschied zu nehmen und sich, der erste der Töpferei, der zweite dem Bücherschmuck zuzuwenden.«³⁶

Der Blick auf die Anfänge von van de Veldes Beschäftigung mit dem Neo-Impressionismus und dem modernen Kunstgewerbe war wichtig, weil der Sinn wesentlicher Elemente auch seiner späteren Kunsttheorie sonst nicht verständlich wird. Auf sein Kunstgewerbe, besonders sein Möbeldesign, das sich seit 1894 gemäß einer inneren stilistischen Folgerichtigkeit entwickelte, kann hier nur insofern eingegangen werden, als deutsche Kunstliebhaber an dessen Verbreitung und Verteidigung beteiligt waren. Bald beschäftigte sich van de Velde mit der neuen Möbelkunst Georges Serrurier-Bovys und mit der Architektur Victor Hortas und Paul Hankars, lehnte jedoch das florale Ornament ab. Die Ehe mit Maria Sèthe und die Großzügigkeit seiner Schwiegermutter ermöglichte es ihm, 1895 in dem Brüsseler Vorort Uccle nach eigenen Plänen ein Haus »Bloemenwerf« zu bauen und einzurichten. Als der Bau gerade begonnen war, wurde van de Velde von dem bekannten Pariser Kunsthändler Samuel Bing, der sich besonders für japanische Kunst eingesetzt hatte, und von Julius Meier-Graefe besucht. Sie befanden sich auf einer Rundreise, um unter anderem Material für die neugegründete Kunstzeitschrift »PAN« zu sammeln. Van de Velde wurde gebeten, sich auf die Liste der ausländischen Mitarbeiter setzen zu lassen.

Bing lud ihn nach Paris ein, wo er ihm seinen Entschluß mitteilte, »seine Galerie in der Rue de Provence in ein Haus für »Art Nouveau« umzuwandeln. [...] Er hatte mir bei der Umwandlung seiner Galerie in neue Ausstellungensräume den Löwenanteil zugebracht: ein großes

Eßzimmer, ein Rauchzimmer in Kongo-Holz, ein kleines Kabinett in Zitronenholz und einen rotundenartigen größeren Raum mit Möbeln und Wandfüllungen, die aufeinander abgestimmt sein sollten. Als Mitarbeiter war [...] G. Lemmen, für den Plafond der Pariser Maler E. Besnard vorgesehen«. In seinen Memoiren distanziert sich van de Velde von dem Unternehmen: Bings Geschmack sei noch bis vor kurzem traditionell gewesen. »Kein Zweifel, daß das Vertrauen und der Enthusiasmus, mit dem sich Bing zum Schrittmacher von »Art Nouveau« erklärte, ihm von Julius Meier-Graefe eingeflößt worden waren.« Dieser habe nach Auseinandersetzungen, die zur Trennung vom »PAN« führten, nach einem neuen Betätigungsfeld gesucht. »Im Grunde wollten sie vor allem aus der »Neuheit« Vorteil ziehen; die zweifellos entstehende Sensation sollte dabei helfen. Sie kümmerten sich nicht im geringsten um die Widersprüche, die sich in Schöpfungen von geradezu antipodenhafter Gesinnung offenbarten. Wie hätte man sonst unter dem gleichen Sammelbegriff meine Schöpfungen und solche von Carabin, Gläser von Tiffany, Powell und Köpping, Leuchter von Benson und von Eckmann präsentieren können? [...] Hätte Bing die grundlegenden Prinzipien und die sittlichen Ziele, denen ich mit allen meinen Kräften zustrebte, erkannt, so hätte er meine Arbeiten bestimmt abgelehnt.« Van de Veldes Arbeiten wurden in Frankreich, wo man damals für die eleganten Möbel des achtzehnten Jahrhunderts schwärmte, vehement verurteilt.³⁷

In Deutschland hatte van de Velde mehr Erfolg. Der Generaldirektor der Dresdener Museen, Woldemar von Seydlitz, hatte die Ausstellung bei Bing gesehen. Man plante in Dresden, auf der Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1897 auch Kunstgewerbe zu zeigen. Zunächst wollte man den bei Bing vertretenen Künstlern Aufträge für neue Gegenstände erteilen, dann wurden die Pariser Zimmer kurzerhand nach Dresden verkauft und dort ausgestellt, erweitert um einen Ruheraum (salon de repos) van de Veldes.³⁸ Julius Meier-Graefe trug in der 1898 gegründeten Zeitschrift »Dekorative Kunst« zur Propagierung der neuen Ideen van de Veldes bei. Finch, Lemmen und van Rysselberghe vereinigten, so der Kritiker, eine künstlerische Ausbildung mit handwerklichen Kenntnissen. Dieser Vereinigung »verdankt van de Velde, der sich mit eiserner Energie die technischen Grundlagen anzueignen wußte, seine glänzende Entwicklung«. Über den Ruheraum schreibt Meier-Graefe: »Der Hauptreiz des Saales besteht in einer höchst rationalen Verwendung gediegener Materialien, in einer fast schematischen Anordnung dekorativer und zugleich konstruktiver Linien und einer mit größtem Geschmack gewählten Koloristik.«³⁹ 1899 war eine ganze Nummer van de Velde ge-

widmet. Noch in seinen Memoiren war der Künstler von dem Vergleich mit Morris beschämt, den Meier-Graefe anstellte: »[...] beiden erleichterte ein starker Sozialismus, der nichts mit dem Parteibegriff und alles mit dem Instinkt zu tun hat, das Aufgeben alter Kunstklassen-Interessen«. Treffend fand der Belgier jedoch die Charakterisierung des Ornaments, das allein auf der Linie, nicht auf naturalistischen Elementen beruhe. »Bis in die dekorativen Kompositionen, in denen sich offenbar geistreiche Inspiration auswirkt, glaubt man die Herkunft von der Logik zu verspüren.«⁴⁰

Aus Deutschland kamen auch die meisten Aufträge für Möbel. Meier-Graefe hatte sich 1897 sein Pariser Büro in der Rue Pergolèse von van de Velde einrichten lassen; über einer Cheminée hing ein Hauptwerk Seurats, »Le Chahut« (Abb. 67). Mit einer Empfehlung des Kunstschriftstellers besuchte der frisch verlobte Eberhard von Bodenhausen, der der Redaktion des »PAN« angehörte, den Künstler 1897 in »Bloemenwerf« und gab ihm den Auftrag, seine Berliner Wohnung einzurichten. Van de Velde mußte zunächst ablehnen, da seine kleine Werkstatt nach der Dresdner Ausstellung den Aufträgen kaum noch nachkommen konnte. »Nach einigen Tagen erfuhr ich, daß Eberhard von Bodenhausen und der Berliner Maler Curt Herrmann, der inzwischen einer meiner besten Freunde und mein erster deutscher Auftraggeber geworden war, ein Kapital zusammengebracht hatten, das die Gründung einer »Société van de Velde« ermöglichte. [...] Die ersten in den Ateliers hergestellten Möbel waren diejenigen, die Eberhard von Bodenhausen für seine Berliner Wohnung gewünscht hatte.« Am 31. Oktober des gleichen Jahres erschien auch Kessler, ebenfalls Redaktionsmitglied des »PAN«, in Uccle. »Bodenhausen hatte uns auf seinen Besuch vorbereitet und ihn als den »kommen den Mann« seiner Generation geschildert. [...] Mein [...] Aufsatz im »PAN«: »Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel« und die beigegebenen Zeichnungen hatten ihn überzeugt, daß ich für ihn Möbel entwerfen könnte, die einerseits meinen künstlerischen Prinzipien entsprachen, von deren Richtigkeit er andererseits ebenso überzeugt war wie ich selbst. Nur sollten seine Möbel eleganter werden als die Eberhard von Bodenhausens.« Kessler kaufte für seine Berliner Wohnung Seurats »Poseuses«. Es schlossen sich zahlreiche Aufträge aus Deutschland an, darunter der zur Gestaltung der Galerie Cassirer in Berlin und zur Vollendung des Museums Folkwang von Carl Ernst Osthaus in Hagen. Die Produktion der Möbel in Brüssel war nicht mehr wirtschaftlich. Wie van de Velde in seinen Memoiren berichtet, wohnte er mit seiner Frau ein Jahr in der Berliner Wohnung Bodenhausens, der währenddessen in Heidelberg bei Henry Thode Kunstgeschichte studierte. Bodenhausen führte die van de Vel-

des in wichtige Salons ein; der Künstler hoffte zu Recht, »daß sich in diesen Salons und durch Kesslers Beziehungen vielerlei für mich interessante Dinge entwickeln konnten.«⁴¹ Es sei hier nur erwähnt, daß van de Velde auch seine Anstellungen in Weimar der Vermittlung Kesslers verdankte.⁴²

Die wichtigsten theoretischen Schriften van de Veldes erschienen seit der Jahrhundertwende in deutscher Sprache.⁴³ Im wesentlichen blieb van de Velde seinen früheren Anregungen treu. Sofern sie sich auf den Sinn der neuen Bewegung in einem die angewandte Kunst und die Malerei umfassenden Sinne beziehen, sollen seine späteren Theorien in den Grundzügen noch einmal zusammengefaßt werden, zumal Curt Herrmanns Ideen später darauf aufbauen.⁴⁴ Nur erwähnt werden kann hier, daß van de Velde Ruskin und Morris als Vorläufer ansah, die sich jedoch noch nicht von historischen Rückgriffen und von einem rückwärtsbezogenen Handwerksideal befreit hätten.

Der schwer zu verstehenden funktionalistischen Rhetorik werden irrtümlich oft auch die Argumente dafür zugeschlagen, daß die Expressivität der Linie rationalen Kriterien folge. Da van de Velde im wesentlichen die gleiche Auffassung von der Aussagekraft der Linie hatte wie Kessler und Herrmann, soll darauf kurz eingegangen werden. Grundsätzlich galt ihm die neue lineare Ornamentik als rational: »Sie wurde zu derselben Stunde geboren, als die der Logik eigene Schönheit sich enthüllte, und es war der Gedanke, daß die Linien unter einander dieselben logischen und konsequenten Beziehungen haben wie die Töne, der mich dazu brachte, nach einer rein abstrakten Ornamentik zu forschen [...]«. Diese Rationalität liegt für van de Velde zunächst – aber nicht allein – darin begründet, daß sich das Ornament dem Zweck eines Gegenstandes, eines Interieurs oder einer Architektur anzupassen habe. Darüber hinaus entspreche die abstrakte, auch von der Funktion unabhängige Ausdruckskraft der Linie jedoch einem rationalen System: »ganz ebenso wie die Farben haben auch die Linien ihre ergänzenden Werte. Eine Linie verlangt ebenso die bestimmte Richtung einer anderen, wie das Violett nach Orange, das Rot nach Grün etc. verlangt«. Noch jedoch gelte es, dieses System zu entdecken. »Drei Regeln leiten mich augenblicklich: noch sind sie empirisch, aber diese Empirie ist eine so sichere wie die, welche die wunderbaren Entdeckungen der Gesetze über die Farbe zur Folge hatten und von den Versuchen des Malers Delacroix ausgehend zu den gesetzmäßigen Feststellungen von Chevreul, Helmholtz und O. N. Rood führte. Diese Regeln sind: die Ergänzungen, Abstossung und Anziehung, der Wille, welcher verlangt, daß den negativen Formen eine ebenso große Bedeutung zufalle, wie den positiven.« Wie Charles Henry und seine Freunde war van de

Velde also von der unmittelbaren physiologischen Wirkung der neuen Ornamentik überzeugt: »Dereinst werden wir uns weigern, in einem Raum zu leben, wenn alle daselbst befindlichen Gegenstände nicht das gemeinsame Streben bekunden, eine einzige seelische Wirkung hervorzurufen, aus deren Einheitlichkeit wir unbewußt nervöse Kräfte schöpfen, ebenso wie wir solche heute unbewußt verlieren, wenn wir uns innerhalb einer Ausschmückung befinden, wo kein Zusammenhang waltet [...]«. ⁴⁵

In einer Bekenntnisschrift »Prinzipielle Erklärungen«, 1902 erschienen, definiert van de Velde die Linie in ähnlicher Weise wie Charles Henry als eine Kraft und als eine Abstraktion aus der Bewegung des menschlichen Körpers: »Wenn ich nun sage, daß eine Linie eine Kraft ist, behaupte ich nur etwas durchaus Tatsächliches; sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und die Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, daß sie ihm – dem Auge – Richtungen aufzwingt.« ⁴⁶ Diese Auffassung der Linie führt der Künstler geradezu als Grund gegen jedes florale oder sonst irgendwie naturalistische Ornament an. Die Entwicklung einer »wissenschaftlichen Theorie der Linien und Formen« hält er für nahe bevorstehend. Offenbar hatte er von Henrys Gedankengebäude grundsätzliche Anschauungen übernommen, ohne mit seiner mathematischen Theorie der Ästhetik übereinzustimmen.

Van de Veldes Vorstellung von einer neuen, wissenschaftlichen Kunst ist noch 1907 von einer politischen Utopie getragen. Jedoch erwartete der Künstler, der eine Zimmereinrichtung nahezu für den Preis eines Einfamilienhauses verkaufen konnte, deren Realisierung nicht mehr von einer Revolution, sondern von einer epochalen Entwicklung des neuen Psychismus. Inzwischen scheint van de Velde sich auch Henrys eigenwillige Vorstellung vom Rhythmus als einer unbewußten Mathematik angeeignet zu haben: »Jede Epoche hat ihren Rhythmus, der alles durchdringt. Ohne das ist eben keine Epoche. [...] Man hat in unserer Sensibilität eine gewisse Erschöpfung, eine gewisse Müdigkeit erkennen wollen, und in dem modernen Rhythmus eine gewisse Mattigkeit und Entkräftung [...] Nun, die Sache ist so: wir verlegen den Akzent der Linie an eine andere Stelle, legen den Akzent der Farbenfolge anders, als die vorangegangenen Epochen.« In diesem Zusammenhang fällt ein Ausspruch, der immer als Beweis für den Funktionalismus des Künstlers angeführt wird: »Der Flachbogen der Eisenkonstruktion der Brücken, [...] ist über unsere Epoche ausgespannt. Er bedingt die Möglichkeiten des modernen Rhythmus ebenso wie der Parallelismus der geraden Linie den Rhythmus der griechischen Kunst bedingte, und der Boden und der Spitzbogen den Rhythmus der romanischen und der

gotischen Kunst!« Auf die an sich selbst gestellte Frage nach dem »sozialen Regime«, das die Vervollkommnung der modernen Kunst ermögliche, fragt der Künstler rhetorisch zurück: »Sollen wir von einem sozialen Programm erwarten, was doch nur unserem eigenen Innern entstammen kann? Vernünftig denken, die künstlerische Sensibilität kultivieren! Jeder von uns vermag das heute für sich selbst; es handelt sich nur darum, daß es deren Viele werden, auf daß eine neue Atmosphäre entstehe.« Aber auch auf diesem Wege sind für van de Velde menscheitsverbessernde Ziele zu erreichen – eine utopische Überschätzung der Rolle der Ästhetik, die wir von Charles Henry kennen: »[...]da Sie wohl keinen Einwand finden werden, der gegen das Verlangen zu machen wäre, daß die Dinge so seien, wie sie sein sollten, so werden Sie bald selbst den Wunsch bekennen, nicht nur die Dinge, sondern auch Menschen um sich herum zu sehen, die so sind, wie sie sein sollten.«⁴⁷

Meier-Graefe hat für die deutsche Auseinandersetzung mit dem Neo-Impressionismus ebensoviel getan wie für die Durchsetzung van de Veldes. Die von ihm anfangs herausgegebene Zeitschrift »Dekorative Kunst« war für den deutschen Jugendstil ebenso bedeutsam wie »Studio« für die Verbreitung der Arts and Crafts-Bewegung in Europa; van de Velde wurde durch sie bekannt gemacht. In seiner 1904 erschienenen »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« widmete er den Neo-Impressionisten und dem belgischen Kunstgewerbe nicht nur gründliche Kapitel. Meier-Graefe war in diesem komplexen Werk offenbar auch an anderen Stellen von Grundgedanken Signacs und van de Veldes beeinflusst.

Vorab soll kurz auf seinen Einstieg in die Kunstkritik der Moderne eingegangen werden, auf seine Rolle bei der Gründung der Zeitschrift »PAN«, die später, als er der Redaktion nicht mehr angehörte, auch für Signac und van de Velde ein Forum war.⁴⁸ Neben Otto Julius Bierbaum, der kurz vorher im Streit aus der Redaktion der »Freien Bühne« ausgeschieden war, war der 27-jährige Meier-Graefe eine treibende Kraft bei der Gründung der Zeitschrift. Es sollte eine luxuriös ausgestattete Vierteljahresschrift werden, die an das Niveau besonders der englischen Buchkunst anknüpfen sollte. Bei den Gründern, zu denen auch Richard Dehmel und Eberhard von Bodenhausen gehörten, überwog zunächst das Interesse an der Literatur gegenüber der bildenden Kunst. Seit Anfang der 90er Jahre hatte Meier-Graefe für Munch, Böcklin und Nietzsche geschwärmt; er befreite sich erst allmählich aus einer düsteren symbolistischen Welt mit Anklängen an die Dekadenz. Zur Gründung der Zeitschrift brauchte man viel Geld; man gründete deshalb eine »Genossenschaft mit beschränkter Haftpflicht«, die am 1. Mai 1894 erstmals zusam-

mentrat. Die Mitglieder hatten 100 Mark zu zeichnen. Meier-Graefe war besonders aktiv bei der Werbung; man suchte besonders bekannte Künstler, Schriftsteller, auch Museumsdirektoren zu gewinnen.

Von vornherein stand jedoch die Organisationsform der Zeitschrift im Widerspruch mit den Absichten der Gründer. Den Redakteuren Bierbaum und Meier-Graefe war ein Aufsichtsrat zur Seite gegeben worden, den die Mitglieder wählten. Vorsitzender des Aufsichtsrates war seit der konstituierenden Sitzung Bodenhausen. Die Redakteure waren Angestellte der Genossenschaft und konnten von dieser entlassen werden. Nur zwei Hefte konnten sie nach Erscheinen der ersten Nummer im April 1895 betreuen. Dann kam es zum Streit. Einerseits hatten die Redakteure die Buchhaltung über die Finanzen nicht sehr sorgfältig betrieben, und daß Meier-Graefe auf seiner Reise nach Paris, Brüssel und London großzügig Reproduktionsrechte, Gemälde und kunstgewerbliche Gegenstände gekauft hatte, empfand man als Verschwendung. Der eigentliche Stein des Anstoßes war aber eine Lithographie von Toulouse-Lautrec, »Mademoiselle Lender en buste«, die Meier-Graefe im August dem Künstler abgekauft hatte. Besonders die Gruppe der Museumsdirektoren, darunter Alfred Lichtwark, Wilhelm von Bode und Woldemar von Seydlitz, machte dagegen Stimmung, aber auch Bodenhausen vermutete, der Künstler habe sich über die blinde Verehrung der Deutschen für alles Ausländische lustig machen wollen. Mitte September 1895 zwang man Meier-Graefe und Bierbaum zum Rücktritt und setzte als Redakteure mit eingeschränkter Vollmacht Cäsar Fleischlen für die Literatur und Richard Graul für die Kunst ein. Gleichzeitig wurde eine Redaktionskommission gebildet, der neben den neuen Redakteuren auch Bode, Bodenhausen, O. E. Hartleben, Karl Köpping, Lichtwark und Seydlitz angehörten. Zunächst engagierte sich besonders Bodenhausen als Präsident der Gesellschaft, später wurde er darin von Kessler abgelöst. Nach dem Konflikt wurde der Akzent von der Literatur auf die bildende Kunst verschoben, das Blickfeld wurde auch hier stärker auf Deutschland beschränkt und der avantgardistische Akzent wurde gemildert.⁴⁹

Meier-Graefe hatte eine Schlacht um die Durchsetzung französischer Kunst in Deutschland verloren. Er wandte sich nun dem Kunstgewerbe zu. Seitdem das Ausland überall der kunstgewerblichen Bewegung in Großbritannien und den japonisierenden französischen Erzeugnissen nacheiferte, konnte der Rückstand des Kaiserreiches auf diesem Gebiet als besonders schmerzlich empfunden werden. Schon der erste Artikel in der Zeitschrift »Dekorative Kunst« macht deutlich, daß Meier-Graefe dabei an Bings Pariser Unternehmen anknüpfte.⁵⁰

In einer der folgenden Nummern der Zeitschrift berichtet van de Velde über die Kolonial-Ausstellung in Ter-rueren, und Meier-Graefe informiert als »Y« über »Moderne Beleuchtungskörper«, »moderne kunstgewerbliche Ausstellungen« und über »Belgische Innendekoration«, wobei van de Velde die gepriesene Hauptperson ist.⁵¹ Später lobt der Kritiker, daß bei van de Velde das Ornament, anstatt den Gegenständen appliziert zu sein, ganz in der Funktion aufgehe.⁵² Meier-Graefe wandte sich in dieser Zeit gänzlich dem Kunstgewerbe zu, da es eine Auflösung der Kunst in das Leben ermögliche, anstatt als »abstrakte« Kunst des vereinsamten Individuums, vom täglichen Leben gänzlich abgezogen, zu gedeihen. Im September 1899 zog er sich von der Herausgeberschaft der »Dekorativen Kunst« zurück, um in der Rue de la Paix eine elegante Galerie einzurichten. Diese »Maison Moderne«, die sich dem modernen Kunstgewerbe und der avantgardistischen Kunst seit dem Impressionismus widmete, mußte schon 1903 schließen; Meier-Graefe verlor dabei einen beträchtlichen Teil seines erst kürzlich geerbten Vermögens. Da er gleichzeitig van de Velde kritisierte, der in »Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe« allzu pathetisch seine Vorreiterrolle zelebriert hatte, nahm man an, er habe sich von dem belgischen Künstler und der kunstgewerblichen Bewegung distanziert, um sich der Malerei zu widmen. Das Ergebnis davon sei die 1904 erschienene »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« gewesen.⁵³

Nach einer Lektüre der »Entwicklungsgeschichte« auf dem Hintergrund der Theorien van de Veldes und Signacs muß diese Auffassung revidiert werden; auch die erhaltenen Briefe Meier-Graefes an den belgischen Künstler widersprechen dieser These.

Signacs Vorstellungen über den Entwicklungsgang der modernen Kunst sind ein Element in der Synthese, die Meier-Graefe versuchte. Er fügte sie einer bereits fest umrissenen Idee von der Kunstgeschichte ein, nach der die neuere, auf das Individuum gestellte Kunst erst entstand, nachdem sich eine religiös und gesellschaftlich verbürgte Kunstpraxis aufgelöst hatte. Im Malerischen äußert sich für ihn das Individuelle, und entsprechend spürt er dem künstlerischen Individuum nach, ohne, wie Signac, seine Leistung vorwiegend durch Errungenschaften der Technik zu erklären. Daran hinderte ihn natürlich auch das größere kunsthistorische Wissen. Vergleicht man Meier-Graefes Vorstellung vom freien künstlerischen Temperament mit der Zolas, dem ein Kunstwerk ein »coin de la nature vu à travers un tempérament« war, so scheint er einer pessimistischen Variante der optimistischen, liberalistischen Ästhetik angehangen zu haben. Die Durchsetzung des genialen Künstlers erwartete er nicht, wie Zola, von einer zunehmend liberalen Gesellschaft, in der sich all die behaup-

ten würden, welche sich in besonderem Maße vom Ballast der Vergangenheit freigemacht hatten und den fortschrittlichsten Zeitgenossen daher ein Bild der Natur zeigen konnten, das ihnen besonders gefallen mußte. Unter dem Einfluß Nietzsches erschien ihm der große Künstler eher als ein Einsamer, der gegen die Zeit kämpft und das Alte mit seinem Werk wertlos macht. Anders als Nietzsche erwartete er vom Individuum jedoch nicht in einer darwinistischen Vorstellung das radikal Neue, das die Vergangenheit in einer Umwertung aller Werte wiederum durch Individuelles aufhebt, vielmehr waren seine Zukunftshoffnungen durchaus sozialistisch gefärbt. Auch hoffte er nicht, wie Zola, auf das Genie der modernen Zeit, das wie Delacroix oder Courbet seine Epoche ästhetisch zusammenfassen sollte, sondern erwartete eine Stilkunst, die das Genie in den kunsthandwerklichen Prozeß einbinden und dadurch letztlich überflüssig machen sollte.⁵⁴

Anders als Signac sieht Meier-Graefe Manet nicht als einzige »Säule« der modernen Malerei an; daneben stehen für ihn Cézanne, Degas und Renoir. Das Kapitel über Manet beginnt jedoch ganz im Sinne Signacs: »Ein großer Stern schwebt über Manet und seinen Freunden: Delacroix. [...] Keiner der vielen Farbkünstler der Generation Manets vermag den Koloristen Delacroix vergessen zu machen [...]« Vier Jahre vorher hatte Meier-Graefe noch einen Artikel über Manet geschrieben, ohne den Namen Delacroix zu erwähnen. Das Verdienst von Manets Themen, der Malerei des modernen Lebens, sieht er besonders in der Synthese der zeitgenössischen Umwelt, die »ein vom Genie geführter loser Pinselstrich« ermöglichte. Meier-Graefe gelangt zu dem Ergebnis: »Manet war nur ein Maler, aber er war es so, daß man seitdem geneigt ist, Farbe und Pinselstriche als die höchsten Werkzeuge göttlicher Eingebung zu betrachten.«⁵⁵

Dem Kapitel über den Impressionismus stellt Meier-Graefe einen Rückblick auf Turner und Constable voran, ohne die Monet sich das »Recht auf Farbe« nicht hätte erobern können. Diese Künstler nehmen auch in Signacs Genealogie der aktuellen Farbkunst einen prominenten Platz ein. Meier-Graefe stellt sie an den Anfang eines Kapitels, daß der Farbe in der neueren französischen Malerei gewidmet ist und den Bogen bis zum Neo-Impressionismus spannt. Monet wertet er als einen »großen Dekorateur, der sich nicht fürchtet, die Mittel seiner Wirkungen sehen zu lassen«. Daher könne man sich »bei ihm nicht enthalten, über das Gesetzmäßige seiner Malerei nachzudenken. [...] Die Nachfolger Monets brachten diese Physiologie deutlich zur Erscheinung.«⁵⁶

Während die Gruppe um Gauguin vergebens um einer modernen Kompositionsweise gerungen habe, hätten die Neo-Impressionisten konsequent die neue Farbe

entwickelt. »Es war der leichtere Teil der Aufgabe, zu deren Lösung Folgerichtigkeit und offenes Auge genügten, der materielle Teil; er ließ das was in dem Impressionismus von Jongkind steckte, unberührt und hielt sich an die Farbe. Aber wir werden sehen, daß zum mindesten einer unter diesen Nachfolgern war, der nicht nur zersetzte, sondern zufügte.« Dieser eine war Seurat. Zwar sei sein Verdienst zunächst die Begründung einer Theorie gewesen, die einer starken Individualität eher entgegengesetzt sei. In der Aufnahme wissenschaftlicher Theorien sah Meier-Graefe einen ersten Schritt zur Auflösung der Kunst ins Leben; das Wertvollste der Bewegung sei »die gewonnene Einsicht, daß auch dem Künstler das Hinaustreten aus der abstrakten Sphäre, eine innige Fühlung mit der großen Naturforschung der Zeit wohl bekomme [...]«. Meier-Graefe wußte aus Gesprächen mit Seurats Freund, dem Kritiker Félix Fénéon, daß der Begründer des Pointillismus auf diesem Weg am weitesten gegangen war: »Er war mit Charles Henry, dem viel umstrittenen Professor und Bibliothekar an der Sorbonne befreundet, der mit zweifelhaftem Erfolg bemüht war, auf mehr oder weniger wissenschaftlichem Wege zu der Bedeutung linearer und farbiger Gebilde zu gelangen, aus der man die Kunst spekulativ zu schaffen vermöchte [...]«. Positiver bewertet Meier-Graefe Signacs Feststellung, daß bereits Delacroix »die Prinzipien der Farbenteilung an Constable festgestellt [...]« habe. Auch urteile Signac »richtig, wie sehr Delacroix Monet dadurch überlegen war, daß er, trotzdem seine Palette nicht ausschließlich die reinen Farben, deren sich die Impressionisten bedienten, besaß, durch Vermeiden willkürlicher Mischungen und durch schematische Kontrastwirkungen zum größeren Effekt gelangte«. Für die Kunst sei es aber nicht entscheidend, ob ein Theorem der Farbe »richtig oder falsch ist, sondern wie es sich in der Hand des Künstlers als Mittel erweist, alle Fähigkeiten, die er zeigen kann, zu benutzen«. So sei Seurat der einzige, dem die neue Technik »keine wertvollen Eigenheiten verdarb«; sein Talent sei, verglichen mit Monet, vor allem »eine ganz elementare, nur ins Große zielende Gestaltungskraft«. Signacs Leistung sieht Meier-Graefe demgegenüber in der Weiterentwicklung der Technik, die ihn zum eigentlichen Vater des Neo-Impressionismus gemacht habe. »Die Division ist keine Technik mehr wie bei Seurat, kein Notbehelf, sondern die Sache selbst, eine Art Balsam für das Auge.« Das »erstaunliche Nervenwesen dieses Doktrinärs« sei nur »dem alten Vater des Impressionismus, dem großen, kleinen Jongkind« verwandt.⁵⁷

So wie Meier-Graefe in seiner Darstellung der Evolution der Farbe Anregungen Signacs aufnahm, war er in seinen Auffassungen über die Entwicklung der modernen Linienkunst ganz offensichtlich von van de Velde

beeinflusst. Dies zeigt sich besonders in seinem Bericht über van Gogh. Er geht nicht nur auf van de Velde Vorstellung vom Bauern – van Goghs zunächst bevorzugtes Sujet – als »être sacré de pure vérité« ein, sondern bewertet, wie der Belgier, die Synthese aus befreiten Farben und Linien als entscheidendes Verdienst van Goghs. Nur dieses Element soll hier aus dem Sprachgewitter, womit Meier-Graefe am Mythos van Goghs arbeitete, isoliert werden. »Das Komplementärproblem hatte er sozusagen im Kopf, es war für ihn nicht entscheidend.« Delacroix war hierfür ebenso wie für seine Linienornamentik ein Vorbild, aber auch Daumier war Anregung für »seine linearen Übertreibungen, das merkwürdig Züngelnde seiner aufstrebenden Linien, die sich zu krümmen scheinen, um desto sicherer zu treffen«. Van Goghs Pinselstriche konturierten nicht nur die Dinge, »sondern sie setzen sich untereinander zu einem merkwürdigen Spiel zusammen, das vielartige, freie Ornamente bildet und sowohl die Hintergründe geheimnisvoll belebt, wie den Dingen, die sich davor in scharf gehauenen Konturen abheben, eine seltene Pracht der Materie verleiht«. Doch sei seine Synthese von Form und Farbe nichts Geplantes, vielmehr habe »sein großes Menschentum [...] instinktiv beide Enden gewaltig zusammengefaßt«, durch »an die Oberfläche dringende Affekte«. Durch diese Synthese könne van Gogh, der immer von einer anarchistischen, sogar arbeitsteiligen Kollektivkunst geträumt habe, über den Bereich der Malerei hinaus wirken: »Die Künstler der modernen Dekoration sind von van Gogh nicht unberührt geblieben. Seine Flächen haben den jungen Pariser Malern, Denis, Ranson, Sérusier, Bonnard u. a. genützt, sein Pinselstrich ist dem bedeutendsten, modernen Ornamentiker, van de Velde hilfreich gewesen.«⁵⁸

Auch bei Seurat hob Meier-Graefe das lineare Element hervor, das der Künstler in seiner Entwicklung immer mehr betont habe. Wie vorher van de Velde, sieht er den »Chahut« (Abb. 64, 67) als das »erste ornamentale Meisterwerk« des Künstlers an. Ausführlich beschreibt Meier-Graefe dieses Werk, das er vermutlich im Frühjahr 1898 von Seurats Mutter kaufen konnte. In einem Rahmen van de Velde, der den originalen, vom Künstler pointillistisch gestalteten Rahmen ersetzte, zierte es seither sein Pariser Büro.⁵⁹ Als Meier-Graefe im letzten Buch seines Werkes, dessen Gegenstand »der Kampf um den Stil« ist, auf die Belgier zu sprechen kommt, stellt er wiederum die Beziehung zu van Gogh heraus: »In Finch, van de Velde und Lemmen wurde der Pinselstrich der Maler zum Bildner.« Zwar weise die Linie der meisten Maler »keine physiologischen Momente« auf. »Wohl aber konnte gerade die von Delacroix, Daumier, Manet und Monet geleitete Entwicklung der Flächenbehandlung zu einem Ornament treiben. Wir fanden es

in den Gemälden van Goghs. Van Gogh stilisierte auf viel natürlichere Art, als z.B. Gauguin; sein Umriß wächst von innen nach außen, er umzieht gleichartige Systeme von Pinselstrichen.« Van de Velde habe auf diesen Grundlagen zu seinem Ornament gefunden, dies sei seine eigentliche Leistung. Er »hatte eine Form, und als er sich dessen bewußt wurde, suchte er nach einem passenden Inhalt«. Dabei kam es zu Widersprüchen zwischen der »Theorie, die das sogenannte abstrakte Ornament über alles je Dagewesene setzte« und der Zweckbestimmung der Gegenstände. Daher sieht Meier-Graefe das Geniale an van de Velde nun in der vom Praktischen zum Idealen vielleicht allzu weit gespannten Persönlichkeit: »Seine Äußerungen schaffen den Eklat, der ihn bemerkbar macht, aber die sind nur Lichter, schlecht und recht geeignet, die Augen auf ihn zu ziehen und die Umrisse zu deuten, in denen sich eine vollkommene Einheit bewegt. Er wäre ohne seine Kunst kaum weniger bedeutend.«⁶⁰

Diese Distanzierung bedeutete weder eine Abkehr Meier-Graefes vom Kunstgewerbe noch von van de Velde. Das bezeugen seine freundschaftlichen Briefe an den Belgier. Am 22. August 1903, also noch vor Erscheinen der »Entwicklungsgeschichte«, fragt er van de Velde in einem leicht fehlerhaften Französisch nach seiner Auffassung von Seurats Seestück »Dimanche, Port-en-Bessin« (1888; Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), das der Belgier vor kurzem an Karl Ernst Osthaus verkauft hatte: »Pouvez-vous me dire de quelle époque est la marine de Seurat chez Osthaus? Je suppose Grandcamp. Une question: il est évident que Seurat en partant des parallelismes horizontaux s'approchait de plus en plus aux systèmes courbées (Grande Jatte à Cirque). Ne trouvons-nous pas une tendance similaire dans ses marines? – En disant horizontale je veux dire droit. Vous sentez l'importance de cela. Il y a certainement des paysages droits en Seurat et des paysages courbées. Il s'agit seulement de savoir lequel est presque certain si cela correspond au progrès dans les grandes toiles monumentales.«⁶¹ Am 21. November des gleichen Jahres schlägt Meier-Graefe van de Velde nichts geringeres vor, als über ihn eine umfangreiche Monographie zu schreiben; offenbar war das Manuskript zur »Entwicklungsgeschichte« weitgehend abgeschlossen. »Parmi les ouvrages dont je voudrais m'occuper après finission [sic] de mon livre figure un projet qui m'est cher depuis longtemps; c'est un livre sur vous.« Da über van de Velde aber einiges auf dem Markt sei, müsse ein solches Buch außer einem gründlichen Text auch unveröffentlichte Dokumente enthalten. Meier-Graefe betont, daß er die Arbeit daran nicht vor dem nächsten April beginnen könne; van de Velde könne also vor einer endgültigen Entscheidung seine »histoire d'art« lesen. Das Buch solle etwa dreihundert

Illustrationen enthalten, darunter zwei Drittel neue Arbeiten des Künstlers. Schülerarbeiten könnten auch berücksichtigt werden. In jedem Falle solle van de Velde schon jetzt seine Produktion für das Buch zurückhalten. »D'un autre côté je crois qu'un livre important servirait mieux vos intérêts que des publications éparpillées un peu partout et si nous le faisons un peu en commun et avec soin cela pourrait devenir une jolie chose.«⁶²

Am 14. Januar 1905 bedankt sich Meier-Graefe für »votre essay sur le voyage là-bas. Faites en un livre, je vous prie«. Offenbar ist die Rede von der »Gedankenfolge für einen Vortrag«, die van de Velde 1903 auf einer Reise nach Griechenland notiert hatte und 1907 in seinem Buch »Vom neuen Stil« veröffentlichte. Meier-Graefe fordert den Künstler auf, sich intensiver seinen Fähigkeiten als Kunstschriftsteller zu widmen.

Verglichen mit van de Velde und Meier-Graefe, setzte sich Kessler weniger durch lautstarke Propaganda als durch wirksame Organisation für die Durchsetzung des Neo-Impressionismus in Deutschland ein. Neu ans Licht getretene Briefe aus dem Archiv Signac weisen ihm eine entscheidende Rolle zu. Großen Anteil hatte er am Erscheinen eines Aufsatzes Signacs im »PAN« und an der Anbahnung einer Neo-Impressionisten-Ausstellung bei Keller & Reiner in Berlin. Beide trugen mit dazu bei, daß Curt Herrmann sich der neuen Technik widmete. Der in England und Frankreich ausgebildete Kessler, der durch sein allseits gerühmtes Auftreten für die diplomatische Laufbahn prädestiniert zu sein schien, taucht mit Beginn des zweiten Jahrgangs des »PAN« in den Angaben zur Redaktionskommission auf, aber damit wird seine Rolle wohl nicht treffend beschrieben.⁶³ Mit einer Unterbrechung vom Spätsommer bis zum Herbst 1898, deren Ursache eine finanzielle Streitfrage war, scheint Kessler immer mehr die Aufgaben seines Freundes Eberhard von Bodenhausen, des Vorsitzenden der Genossenschaft des »PAN«, übernommen zu haben.⁶⁴

Dank eines Briefes an Bodenhausen besteht über den Beginn von Kesslers Interesse am Neo-Impressionismus kein Zweifel. Er lernte sogleich die Pariser Gruppe kennen, nicht, wie Meier-Graefe, zunächst die Brüsseler Maler. Kessler schreibt dem Freund zum Jahreswechsel 1897/98: »Ich habe hier für den Pan etwas sehr Interessantes angebahnt; eine ganze Sache von und über die Neo-Impressionisten, auf die dann bald eine Gesamtausstellung bei [...] Keller folgen kann; herrliche Sachen; jedenfalls das Interessanteste und Zukunftsreichste, was Frankreich jetzt zu bieten hat, und selbst in Paris so gut wie unbekannt. Also um gleich Namen zu nennen: Der Stammvater ist Seurat, der vor einigen Jahren jung gestorben ist, aber Sachen hinterlassen hat (fast Alles in Privatbesitz), die zu den

Meisterwerken des Jahrhunderts zählen.« Eines dieser Meisterwerke, Seurats »Poseuses«, sollte Kessler einen Tag später, vermutlich durch die Vermittlung Signacs, bei dem Kunsthändler Vollard erstehen.⁶⁵ Er fährt in seinem Brief fort: »Dann die noch Lebenden: Luce, Signac, Petitjean und Crosse [Cross]. Von diesen habe ich die drei Erstgenannten in ihren Ateliers aufgesucht, wo sie, bis auf Signac, der aus reicher Familie ist, eine wahre Proletarier Existenz führen, Wunder des Lichts und der Poesie unter zerschlafenen Betten hervorziehen; das Stück zu 100 bis 200 francs. Signac ist vor Allem Lichttoll und erreicht eine Gewalt der Helligkeit, im Vergleich zu der selbst Manet dunkel erscheint; Luce hat die machtvolle Silhouette, ebenfalls in hellen, vibrierenden Farben; Petitjean ist ganz ohne Zweifel der größte lebende französische Monumentalmaler außer Puvis de Chavannes; er vereinigt in sich die Kunst von Puvis und die der Impressionisten; dieselbe erhabene Götterwelt, aber in die leuchtenden Märchenfarben von Seurat und Signac gekleidet [...]. Ich bin auf diese ganze Gesellschaft eigentlich durch Zufall gekommen, durch Lithographien von Luce und Signac, die mich bewogen, Luce in seinem Atelier aufzusuchen; und Luce hat mich auf Petitjean und Crosse aufmerksam gemacht. Luce, Signac und Petitjean schicken uns Lithographien (natürlich zunächst zur Ansicht) und ich will sehen, daß ich auch einige Bilder zur Sitzung auf kurze Zeit nach Berlin bekomme. – Später will ich dann sehen, daß bei Keller & Reiner eine Ausstellung in Szene gesetzt wird. [...] Signac hat mir einen jungen Schriftsteller Namens Fénéon genannt, der über die ganze Schule einen vernünftigen Artikel schreiben kann; und er selbst will uns daneben noch einen Artikel geben, in dem er nachweist daß die neo-impressionistischen Theorien von Turner, Constable, Delacroix und Ruskin schon vorgeahnt resp. versucht worden sind.«⁶⁶ In den Tagebuchaufzeichnungen hielt Signac seine Erinnerung an Kesslers Besuche fest, von dem er wohl einen besseren Eindruck hatte als von Meier-Graefe. Unter dem Datum des 28. Dezembers drückt er sein Bedauern aus, Seurats »Poseuses«, für die nur ein Preis von 800 Franc verlangt werde, nicht kaufen zu können, da die Leinwand für seine Wohnung zu groß sei. Am 29. Dezember, dem Tag, an welchem Kessler den zitierten Brief an Bodenhausen schrieb, war auch Signac begeistert: »Ce matin visite d'un jeune amateur allemand qui vient me demander une litho pour le Pan. Il paraît connaisseur délicat et amoureux de couleur et de lumière. – Il s'extasie devant les superbes dessins de Seurat et m'achète un panneau et trois aquarelles. Il a bien su choisir les meilleurs [...].« Signac erwähnt auch den Vorschlag einer Neo-Impressionisten-Ausstellung in Berlin und ergeht sich in utopischen Hoffnungen auf Deutschlands Rolle in der modernen Kunst. Zwei Tage

später besuchte Kessler den Maler aufs neue. »Je lui lis une partie de mon manuscrit, et la logique de notre défense semble l'intéresser. – Il vient d'acheter, sur mes conseils, les Poseuses, qu'il a payées 1.200 francs. Voici donc que deux des principales œuvres de Seurat sont possédés par des Allemands. – [...] Les Poseuses chez de Kessler, le Chahut chez Meier-Graefe! De Kessler espère, d'ici quelques années, pouvoir faire entrer les Poseuses au musée de Berlin, quant les cris excités par les Degas, les Monet, les Renoir qui y sont déjà, seront calmés.« Einen Tag später waren Kessler und Signac zusammen bei Seurats Mutter, abends kamen van de Velde und Meier-Graefe zu Besuch: »Autant de Kessler dégage du charme et de la finesse, autant celui-là est lourd et rasant.«⁶⁷

Im ersten Heft des Jahrgangs 1898 des »PAN«, das einem Brief Kesslers vom 16. 8. zufolge erst Ende August herauskam, erschien ein Aufsatz Signacs über den »Neoimpressionismus«, der auf einer Folge von Artikeln in der Revue Blanche und auf Vorarbeiten zu seinem Buch »De Delacroix au Néo-Impressionnisme« basierte. Als Kunstbeilagen waren dieser Nummer Lithographien von Signac, Luce, van Rysselberghe, Hippolyte Petitjean, Cross und van de Velde beigegeben, außerdem Lichtdrucke nach Petitjean und Seurat. Damit der Schwerpunkt, der Ausrichtung der Zeitschrift gemäß, dennoch auf der deutschen Kunst lag, wurde Signacs Artikel hinter eine Reihe von Aufsätzen über Arnold Böcklin plazierte, der auch mit zwei Lichtdrucken unter den Kunstbeilagen vertreten war.⁶⁸ Kesslers Rolle beim Zustandekommen dieses Heftes kann aufgrund seiner Briefe an Signac genauer beschrieben werden. Am 13. Februar 1898 schreibt er dem Freund über die Auswahl der Lithographien; besonders bittet er Signac, sein Blatt nicht in der Art seines Gemäldes »Mont Saint-Michel« zu gestalten, sondern seine Qualitäten bei der »animation du ciel« zu zeigen. Das Gemälde wollte er ihm dagegen für 500 Franc abkaufen. Weiterhin kritisiert er die Druckvorlage für die Zeichnung Seurats, offenbar die Vorstudie zur »Baignade à Asnières« (1883; London, National Gallery), die den Rückenakt eines Knaben neben einer Staffelei zeigt und sich damals im Besitz Signacs befand.⁶⁹ Kessler bittet ihn, Meier-Graefe die Zeichnung zu überlassen, damit man eine gute Vorlage herstellen könne. Schließlich berichtet er, der Salon Keller & Reiner sei daran interessiert, der Gruppe im September eine Ausstellung zu widmen. Am 10. Mai zeigt sich Kessler um die Auswahl der Zeichnungen Seurats besorgt, berichtet darüber, daß van Rysselberghe mit einem Porträt des Dichters Henri de Regnier zum Heft beitragen wolle und stellt die baldige Bezahlung der Künstler in Aussicht. Einen Tag später geht es ihm darum, ein Gemälde Seurats zu reproduzieren, womöglich den »Cha-

hut« oder den Ausschnitt eines Werkes »donnant la richesse de lignes«. Vier Tage danach verzichtet Kessler auf den »Chahut« und gibt sich mit Seurats Zeichnungen zufrieden. Am 25. Mai reagiert er auf den »bewundernswerten« Artikel des Freundes, den er gleich übersetzen lassen wolle; »et je le reverrai moi-même ensuite« – die Übersetzung des »PAN« wurde also von Kessler revidiert. An den Lithographien findet er aber Mängel: Signacs »Abend« habe aufgrund des schwachen Drucks an Tiefenwirkung verloren, in Cross' »In den Champs-Élysées« seien wichtige Konturen verschwunden und Luce solle seine »Hochöfen« ein wenig retuschieren. Am 16. August äußert sich Kessler über die Übersetzung von Signacs Artikel und kündigt das baldige Erscheinen des eigentlich für Mai bis Oktober geplanten Heftes an. Am 5. November schließlich schreibt er dem Freund von der Ausstellung bei Keller & Reiner, die bei der Kritik und beim Publikum gut angekommen sei. Sogar Menzel, »le chef de l'opposition académique«, habe nach einigen abfälligen Bemerkungen den Tonfall ändern müssen. Signacs Artikel habe erheblich zu dem Erfolg beigetragen; eine eigens hergestellte Auflage sei gratis an die Besucher verteilt worden. Kessler stellt für die Zukunft jährliche Ausstellungen der Neo-Impressionisten in Berlin in Aussicht. Ein Jahr später bedankt er sich für Signacs Buch, durch das er die »communion d'idées avec vous« vertiefen könne.⁷⁰

Nach der erwähnten Ausstellung bei Keller & Reiner vom 22. 10. bis zum 2. 12. 1898 kam es erst im Januar 1903 wieder zu einer Ausstellung des Neo-Impressionismus in Deutschland, die von Curt Herrmann zusammengestellt wurde. Paul Cassirer zeigte sie zunächst in seiner Hamburger, erst danach in seiner Berliner Galerie. Von der Pariser Gruppe waren Angrand, Cross, Luce und Signac vertreten, von den Brüsselern nur van Rysselberghe, von den Deutschen Paul Baum und Curt Herrmann selbst sowie Christian Rohlf's, den man wohl kaum im vollen Sinne als Neo-Impressionisten bezeichnen kann. Überhaupt faßte Herrmann die Bezeichnung sehr weit und stellte außer den Genannten auch Hauptmeister der Nabis wie Bonnard, Roussel, Vuillard und Denis aus.⁷¹

Die nicht sehr zahlreichen Schriften Kesslers, die um die Jahrhundertwende und in den Jahren danach entstanden, bezeugen, daß er mit Signac und van de Velde, mit Einschränkungen auch mit Meier-Graefe, in einer Ideengemeinschaft verbunden war. Aus einigen Briefen an Bodenhausen geht hervor, daß er einer noch extremeren rationalistischen Kunstauffassung als die Freunde anhing. »Ich war der Meinung, daß zwischen einem Biberbau und der C. Moll Symphonie ein Artunterschied nicht bestände.« Während Bodenhausen offenbar die subjektive Seite der Ästhetik betont

hatte, insistiert Kessler: »Subjektiv sind die Vorgänge, mit denen sich die Aesthetik befaßt; denn es sind Bewußtseinsvorgänge; die Aesthetik selbst aber besteht gerade darin, zwischen diesen Vorgängen einen menschlich allgemeingültigen Zusammenhang zu erforschen.« Er stellt sich die Ästhetik offenbar als ein Gesetzeswissen vor, dessen Gegenstand die Grundlagen der Kunstgeschichte sind. »Die Kunstgeschichte hat eine ihr gegenüber unabhängige Aesthetik absolut nötig, wenn sie nicht das Kunstempfinden in ein Chaos hinabreißen soll.« Wie die Symbolisten glaubte Kessler an den Zusammenhang des Schönheitsempfindens aller Sinne. Anstatt diesen jedoch poetisch zu fassen, ging er wie die populäre physiologische Psychologie von einem geheimen Mechanismus aus: »Es ist doch offenbar ein sehr intimer [...] Zusammenhang der Sinne vorhanden, der Erscheinungen, wie die modernen blauen Töne etc. rechtfertigt und begründet und aus dem es erklärlich sein würde, daß Menschen ohne jeden Sinn für Musik auch für Farben beispielsweise nicht im gleichen Maße empfänglich werden können, wie Andere, bei denen die Reaction auf einen Sinn auch die Empfindsamkeit anderer steigert.«⁷² Im Kern begegnen wir hier wieder der Grundüberzeugung Charles Henrys, die Kessler hier übrigens gegen einen der Begründer der Psychophysik, Wilhelm Wundt, verteidigt.

Als im Anschluß an die Ausstellung in der Galerie Cassirer Kritik gegen den Neo-Impressionismus laut wurde, verteidigte Kessler seine Freunde. Die physiologische Wirkungsmacht ihrer Bilder hält er für garantiert: »Erst wenn das ganze Bild aus vibrierender Farbe besteht, fließt die Schönheit seiner Lichtstimmung als geschlossenes Kunstwerk in die des Raumes über. Dann duldet das Bild nicht mehr bloß passiv wie die übrigen Gegenstände die Lichtstimmung des Raumes, sondern beeinflußt sie aktiv und bereichert sie um die Schönheit der eigenen Lichterfindung, weil diese dann in einem Element ausgedrückt ist, das mit dem übrigen Licht des Raumes gleichen Wesens ist.«⁷³ In einem 1908 erschienenen Artikel über den Impressionismus weitet sich der Blick Kesslers und umgreift die Nachfolger Seurats mit den auf Gauguin folgenden Nabis in der Vision eines neuen Klassizismus. Dieser solle auf Prinzipien beruhen, »die nicht bloß einem individuellen Geschmack entsprechen, [...] sondern allgemeinhin menschliche Geltung beanspruchen. So ist es z. B. nach meiner Meinung ein Schritt in die Richtung auf den Klassizismus, wenn Monet, statt wie Delacroix seine Palette bloß nach seinem Geschmack zusammenzustellen, die sieben Regenbogenfarben wählt; denn das Prinzip dieser Wahl ist überindividuell, allgemeinhin menschlich; ein Gesetz der Optik, daß alle Farben sich für das Auge aus den sieben Regenbogenfarben her-

stellen lassen.« Die »Lehre von den Komplementärfarben« führt Kessler als Beispiel dafür an, daß »Wissenschaft und Logik« ein Prinzip der Kunst erkennen könnten. »Bekanntlich benutzten es die Neo-Impressionisten in Verbindung mit Monets vereinfachter Palette. Seurat und Van Gogh haben dann versucht, die Lehre von den komplementären Empfindungen von den Farben auf die Linie auszudehnen.«⁷⁴ Niemand war überzeugter vom Nutzen der Wissenschaft für die Kunst als Kessler.

Von Curt Herrmanns Kunstanschauungen vermittelt sein Buch von 1911 eine klare Vorstellung. Herrmann knüpft an die Theorien van de Veldes und Signacs an, so daß man annehmen darf, das kleine Werk zeuge von seinem Denken seit der Zuwendung zum Pointillismus. Bevor abschließend darauf kurz eingegangen wird, muß noch die Übersetzung erwähnt werden, die seine Frau Sophie von Signacs Buch anfertigte. Die im vorliegenden Katalog gedruckten Briefe Eberhard von Bodenhausens an Sophie Herrmann belegen die Diskussionen zwischen der Übersetzerin und Bodenhausen, der den Text durchsah; man erfährt auch von den Streitigkeiten über den Entwurf eines Vorworts von Curt Herrmann, das, nachdem Bodenhausen es umgearbeitet hatte, weggelassen wurde. Die Übersetzung des Buches ist sinngemäß und gibt den Inhalt getreu wieder, führt jedoch manche Erklärungen etwas weiter aus; in der Wortwahl werden oft farbtechnische Ausdrücke wie »ton« und »teinte« durch erklärende wie »Beleuchtungsfarbe« und »Lokalfarbe« wiedergegeben.⁷⁵

Herrmanns künstlerisches Bekenntnis übernimmt die Überschrift »Der Kampf um den Stil« des letzten Buches von Meier-Graefes »Entwicklungsgeschichte«. Wie Kessler in dem zuletzt erwähnten Aufsatz sieht Herrmann neben den Neo-Impressionisten auch Nabis wie Maurice Denis und Matisse als Meister der neuen Bewegung an. Zunächst polemisiert er gegen die akademische Ausbildung, um fortzufahren: »Eine moderne Schule könnte und müßte ihre Lehre begründen weniger durch feste Formeln als durch das Erschließen der jugendlichen Sinne für das Lebendige und Gesetzmäßige in Natur und Kunst, dem mit dem Handwerk nicht beizukommen ist [...] für die Wirkungen und Gegenwirkungen [...] für die Probleme des Lichtes, der Farbe und der Linie [...] für die Geheimnisse des Rhythmus und der Harmonie und vieles andere.« Herrmann, der vor dem neo-impressionistischen einem naturalistischen Credo gefolgt war, setzt sich dann damit auseinander, wie die neue Gesetzeskunst mit Zolas Vorstellung des freien künstlerischen Temperaments in Übereinstimmung gebracht werden könne. Das Temperament könne sich nicht mehr, wie zu Zeiten des Naturalismus, spontan äußern. »Vielerlei Erwägungen über die in Frage kommenden Gesetze verzögern ein allzu

schnelles Zugreifen und Erfassen. [...] Seltene Phänomene, wie van Gogh, können an dieser Definition nichts ändern.« Neben den Begriff vom individuellen Stil setzt Herrmann die Vorstellung von einem absoluten Stil, »der gewissermaßen das Endziel aller Kunst, die reine Harmonie bedeuten würde«. Mit seiner Erreichung »wäre das Ziel der Kunst erschöpft. Aber –«. Dennoch macht er das Streben danach jedem Künstler zur Aufgabe. Manche Vorstellungen Herrmanns verraten ihre akademische Herkunft, so z.B. die über den Ursprung unseres Empfindens für Harmonie: »Als Ebenbild Gottes, der das All erschuf und mit sich, mit Harmonie erfüllte, schafft der Mensch mit menschlichem Schöpfergeist aus der Natur heraus die Kunst.« Als Wesen dieser Harmonie nennt er eine gerade eben verhinderte Symmetrie, denn das vollkommene Gleichgewicht bedeute Tod. Und natürlich wurde diese Symmetrie nirgendwo perfekter erreicht als in der Antike, etwa im Parthenon. Für die Modernen empfiehlt er die Anwendung des goldenen Schnittes. Dieser war schon bei Seurat und Cross zu Ehren gekommen und wurde nahezu gleichzeitig von den Kubisten der Gruppe »La Section d'Or« wiederentdeckt.

Den Schritt vom Impressionismus zum Neo-Impressionismus erklärt Herrmann hernach mit ähnlichen Argumenten wie Signac; bei der Darstellung der Grundsätze des Pointillismus folgt er genau dem französischen Künstler. Die Entdeckung der Gesetze des Lichtes mache die Pinselführung zu etwas zweitrangigem – er kritisiert Meier-Graefes Vorstellung vom Malerischen: »Was man bisher unter der Einheit eines malerischen Kunstwerkes verstand, unter dem Unteilbaren, wie es Meier-Graefe nennt, es sinkt selbst zu einem Teilbegriff herab, sobald die Forderung des Gesetzes vom Licht als ein Neues und die Kunst der Malerei krönendes Element hinzutritt.« Van de Veldes Vorstellungen von der Linie finden sich besonders in Herrmanns Äußerungen über den Rhythmus und das Dekorative wieder. Stärker als Signac und van de Velde sieht Herrmann jedoch das Licht als beherrschendes Moment der zu erkämpfenden Synthese an: »In der Malerei, so glaube ich, wird über die bisherigen Anfänge hinweg der Neo sich zum reinen, von der Linie beherrschten Licht- und Farbentstil entwickeln.« Herrmann bewundert durchaus das Genie eines Cézanne, van Gogh, Denis und Matisse. Aber während sie die Gesetze der Kunst nur erahnten, mache der Neo-Impressionismus ein geregeltes Fortschreiten möglich. »Wem es nicht vergönnt ist, Werke des Genies hervorzubringen, für den lohnt es sich, ein Leben und Streben daran zu setzen, ehrlich an dem großen menschlichen Schöpfungswerk, das wir Kunst nennen, teilgenommen zu haben.«⁷⁶

Gerade die Künstler und Kunstschriftsteller, die um die Jahrhundertwende in unterschiedlichem Maße, im

ganzen aber mit einzigartiger Zuversicht an die Macht der Vernunft in der Kunst glaubten, rechtfertigten ihr Werk durch eine Utopie, welche sich von der geschichtlichen Wirklichkeit weiter als je entfernte. Die französischen Pointillisten versuchten, den erwarteten gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Fortschritt in der Kunst vorwegzunehmen. Sie glaubten wie selbstverständlich daran, daß die Weltanschauungen von morgen ihren Schritt rechtfertigen würden. Statt dessen waren sie bald isoliert in dem Gedankengebäude, das sie für die Zukunft errichtet hatten. Daher empfanden sie auch das Bedürfnis, für ihre Ideen zu werben. Anfangs jedoch waren sich die Künstler nicht darüber im klaren, wie utopisch ihre Ziele waren, da sie wirklich an den Fortschritt der Psychophysik, der Technik und der Gesellschaft glaubten, der ihnen recht geben würde. Dennoch wurde in Frankreich ihre Utopie zum Beginn der modernen Avantgarde, die bewußt von der Kunst erwartet, was die Gesellschaft nicht mehr leistet: ein Gefühl für den Sinn des durchlebten Geschichtsmomentes zu vermitteln. Auch in Deutschland setzten zu Anfang unseres Jahrhunderts einflußreiche Künstler ihre Hoffnung auf eine wissenschaftliche, soziale Kunst. Und auch hier kam man erst allmählich zu der Einsicht, daß dieses Ziel ein Traum war und die Kunstwerke ihre Wirkung nicht allein den angeblich wissenschaftlichen Gesetzen verdankten, an die man glaubte. Wenige Jahre, nachdem van de Velde im optimistischen Glauben an den Fortschritt die Weimarer Kunstschule reformiert hatte, konstruierten Kandinsky und Paul Klee ohne Rückgriff auf die Naturwissenschaften eine neue künstlerische Sprache. Die Geschichte der Kunst des frühen zwanzigsten Jahrhunderts scheint sich seither als eine Aufeinanderfolge von Utopien darzustellen. Nur wenige Künstler auf der Suche nach dem Ideal akzeptierten ihre Gedankenwelt bewußt als eine ästhetische Illusion, als einen notwendigen Traum.

Anmerkungen

1 Ohne die Hilfe der Kunsthistoriker am Berlin Museum wäre dieser Aufsatz nicht zustande gekommen. In einem fortgeschrittenen Stadium luden sie mich zur Mitarbeit am Katalog ein und stellten mir bereitwillig das Material zur Verfügung. Dankbar bin ich auch Françoise Cachin und ihrer Mitarbeiterin Marina Ferretti, die mir unpublizierte Briefe Harry Graf Kesslers aus dem Signac-Archiv zugänglich machten, und Fabrice van de Kerckhove, Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I., Brüssel, der mir unveröffentlichte Briefe Curt Herrmanns und Julius Meier-Graefes aus den Archiven von de Veldes zur Verfügung stellte, schließlich Robert L. Herbert, der durch seinen erfahrenen Rat, wie gewohnt, geduldig half. – Der zweite Abschnitt ist eine Zusammenfassung von Thesen aus meiner Dissertation über »Seurat und die kunsttheoretische Diskussion seiner Zeit«, die voraussichtlich 1990 in Antwerpen (Fonds Mercator) erscheint.

- 2 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867. – Zu Blanc: Misook Song, *Art Theories of Charles Blanc 1813–1882*, Ann Arbor 1984; Timothy J. Clark, *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973; ders., *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–51*, London 1973; Pierre Vaisse, *La troisième république et les peintres, Recherches sur les rapports des pouvoirs et de la peinture en France de 1870 à 1914*, Thèse d'Etat, Sorbonne, Paris 1980 (Typoskript), S. 78–80.
- 3 Robert L. Herbert, *Seurat's Theories*, in: Sutter, S. 23–26.
- 4 Charles Blanc, *L'Œuvre de Rembrandt*, Paris 1880.
- 5 Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* [...], Paris 1839. – Homer, S. 20–29.
- 6 Charles Blanc, Eugène Delacroix, in: *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, S. 23–88.
- 7 Emile Verhaeren, Georges Seurat, in: *La Société nouvelle*, April 1891, S. 420–38 (leicht verändert wiederabgedruckt in: ders., *Sensations*, Paris 1927; Auszüge in: Norma Broude, *Seurat in Perspective*, Englewood Cliffs, N. J. 1987, S. 25–30).
- 8 Robert L. Herbert, *Seurat's Drawings*, New York 1962, S. 60–63. – Norma Broude, *The Influence of Rembrandt Reproductions on Seurat's Drawing style*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 118, 1976, S. 155–60.
- 9 Félix Fénéon, *Notes inédites de Seurat sur Delacroix*, in: *Bulletin de la Vie Artistique*, 1. April 1922 (wiederabgedruckt in: Fénéon, *Œuvres*, S. 417–19). – Homer, S. 20–50.
- 10 Eine der nächsten Nummern der *Chicago Museum Studies* wird der jüngeren Forschung über Seurats »Un Dimanche Après-Midi à l'île de la Grande-Jatte« gewidmet sein. Dort erscheint eine ausführlichere Darstellung des Verf. über »Seurat, Charles Blanc and Naturalist Art Criticism«.
- 11 Goethe hatte den Unterschied nicht erkannt und gemeint, aufgrund seiner Beobachtungen zum Farbensehen der Newtonschen Optik widersprechen zu müssen. Jedoch war die Goethesche Farbenlehre den französischen Neo-Impressionisten nicht bekannt. J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre*, Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. XIII, München 1975, S. 314–554.
- 12 Odgen N. Rood, *Modern Chromatics, Student's Text-Book of Colour with Applications to Art and Industries* (Faksimile der Ausgabe von 1879), Einl. und Anm. von Faber Birren, New York 1973. – Homer, S. 36–48.
- 13 Zu den Vorträgen von Charles Henry: Georges Lecomte, Camille Pissarro, Paris 1922, S. 75 (vgl. John Rewald, *Le Post-Impressionnisme*, Paris 1961, S. 64). – Zum Verständnis von Charles Henry sind dessen folgende Schriften grundlegend: *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris 1885; *Rapporteur Esthétique, Notices sur ses applications*, [...] à l'étude et à la retification esthétique de toute forme, Paris 1888; *Cercle chromatique présentant tous les compléments et tous les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la Théorie générale de la dynamogénie*, Paris 1889; *Le Contraste, le rythme, la mesure*, in: *Revue philosophique*, 1889, 2. Halbbd., S. 356–81. – Zu Henry: Henry Dorra, *The Evolution of Seurat's Style*, in: Dorra/Rewald, S. LXXIV–CVII; Robert L. Herbert in: Sutter, S. 23–26; ders., *Parade of Cirque' de Seurat et l'esthétique scientifique de Charles Henry*, in: *Revue de l'Art*, 50, 1980, S. 9–23; José Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a psychophysical Aesthetic*, Chicago 1972 (interessant zur Biographie, unzuverlässig zur Theorie).

- 14 Charles Edouard Brown-Séquard, *Recherches expérimentales et cliniques sur l'inhibition et la dynamogénie*, Paris 1882.
- 15 Charles Féré, *Sensation et mouvement, Etudes expérimentales de psycho-mécanique*, Paris 1887.
- 16 Charles Henry, *Les contrastes, le rythme, la mesure*, in: *Revue philosophique*, 1889, 2. Halbbd., S. 365.
- 17 Camille Durutte, *Esthétique musicale*, Paris 1876.
- 18 Charles Henry, *Loi d'évolution de la sensation musicale*, in: *Revue philosophique*, 1886, 2. Halbbd., S. 81–87. – ders., *Wronski et l'esthétique musicale*, Paris 1887.
- 19 Signac/Cachin, S. 15.
- 20 Félix Fénéon, *Calendrier de septembre*, in: *La Revue Indépendante*, Okt. 1888 (wiederabgedruckt in: *Fénéon, Œuvres*, S. 177 f.). – Madeleine O. Maus, *Trente Années de lutte pour l'art*, Brüssel 1980 (Reprint der Ausgabe von 1926), S. 133. – Vgl. Françoise Cachin, *Paul Signac*, Paris 1971, S. 44–49 (F. Cachin bereitet einen Katalog der Werke Signacs vor).
- 21 Eugène Delacroix, *Journal*, 3 Bde., hg. v. P. Flat u. R. Piot, Paris 1893–95. – Signac/Cachin, S. 7, 26.
- 22 Henri Piéron, *Le Laboratoire de psychologie de la Sorbonne*, in: *Centenaire de Th. Ribot, Jubilé de la psychologie scientifique française*, S. 185–96.
- 23 Georges Sorel, *Esthétique et Psychophysique*, in: *Revue Philosophique*, 1890, 1. Halbbd., S. 182–84. – Charles Henry, *Correspondance*, ebenda, S. 332–36. – Georges Sorel, *Contributions psycho-physiques à l'étude esthétique*, ebenda, S. 561–79 und 2. Halbbd., S. 22–41.
- 24 Van de Velde, *Geschichte*, S. 294. – Hüter, S. 33–40.
- 25 Van de Velde, *Geschichte*, S. 34, 40f. – Zitat nach Ressayguier, S. 42. – Canning, S. 27–33.
- 26 Van de Velde, *Geschichte*, S. 42. – Erika Billeter, *Henry van de Velde als Maler*, in: *Hammacher*, S. 319–37. – *Kat. Neo-Impressionism*, S. 187–90. – Dorra/Rewald, S. 230–38. – Canning, S. 217–60, 352–57, van de Velde-Zitat S. 278. – Robert L. Delevoy, *Henry van de Velde*, *Kat. Palais des Beaux-Arts*, Brüssel 1963, Zitat S. 30.
- 27 Henry van de Velde, *Notes sur l'art: »Chahut«*, in: *La Wallonie*, V, Feb. 1890, S. 122–25.
- 28 Canning, S. 352–57.
- 29 Van de Velde, *Renaissance*, S. 44.
- 30 Brief van de Veldes vom 17. 1. 1950 an J. Rewald, zit. nach Hesse-Frielinghaus, *Der junge van de Velde* (nicht paginiert).
- 31 Ebenda. – Hüter, S. 18–25.
- 32 Hammacher, S. 41–48.
- 33 Van de Velde, *Geschichte*, S. 48, Zitat S. 54. – E. Verhaeren in: *La Nation*, 17. 2. 1892, zit. nach Canning, S. 373.
- 34 Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform, France and Belgium, 1885–1898*, New Haven 1961 (grundlegend). – Jacques Monférier, *Symbolisme et Anarchie*, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 65. Jg., Nr. 2, April 1965, S. 233–38. – Richard David Sonn, *French Anarchism as Cultural Politics in the 1890's*, *Phil. Diss. Berkeley*, Ann Arbor (Michigan) 1982.
- 35 Henry van de Velde, *Le Récit de ma vie*, *Archives Henry van de Velde, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture*, Brüssel, Manuscrit Nr. 525, zit. nach Canning, S. 376.
- 36 Van de Velde, *Renaissance*, S. 66.
- 37 Van de Velde, *Geschichte*, S. 78–83, 100–111, Zitate S. 104, 107f. – Gabriel P. Weisberg, *Samuel Bing, Patron of art nouveau*, in: *The Connaissance*, Okt./Dez. 1969, Jan. 1970. – Hüter, S. 29–32. – Die Zeit von 1894 bis 1900 ist eine der am wenigsten erforschten Schaffensperioden van de Veldes.
- 38 Van de Velde, *Geschichte*, S. 127–29.
- 39 »Y« (= Julius Meier-Graefe), *Belgische Innendekoration*, in: *Dekorative Kunst*, 1, 1898, S. 199–206 (zur Identifikation von »Y« als Meier-Graefe siehe Moffet).
- 40 »Y« (= Julius Meier-Graefe), *Henry van de Velde*, in: *Dekorative Kunst*, Jg. 1, Bd. 3, H. 2, S. 2–8. – Van de Velde, *Geschichte*, S. 157–58.
- 41 Van de Velde, *Geschichte*, S. 141–43, 160f., 163f. – Zu den Möbeln für C. Herrmann und H. Graf Kessler: *Pecher*, S. 114–16, 122f. – Zum Stil der frühen Möbel und Ornamente: Hüter, S. 47–86.
- 42 Bodenhausen/Kessler, *Briefwechsel*, S. 63–67.
- 43 Henry van de Velde, *Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst*, in: *PAN*, 5, 1899/1900, S. 261–70 (freie Übersetzung von »Aperçus en vue d'une synthèse d'art«, Brüssel 1895). – Van de Velde, *Renaissance*. – ders., *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig o. J. (1902). – ders., *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten«* II. Teil, Leipzig 1907. – ders., *Essays*, Leipzig 1910.
- 44 Einen Überblick über van de Veldes Kunstanschauungen geben: *Ressayguier*, S. 10–40; Hüter, S. 223–46.
- 45 Van de Velde, *Renaissance*, S. 97–105.
- 46 Ders., *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig o. J. (1902), S. 188f.
- 47 Ders., *Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten«* II. Teil, Leipzig 1907, S. 77, 79f.
- 48 Karl H. Salzmann, »PAN«, *Geschichte einer Zeitschrift, Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 1, 1958, S. 212–25 (mit leichten Kürzungen wiederabgedruckt in: *Jugendstil*, hg. von Jost Hermand, Darmstadt 1971, S. 178–208). – Henze. – Jutta Thamer, *Zwischen Historismus und Jugendstil. Zur Ausstattung der Zeitschrift »PAN« (1895–1900)*, *Phil. Diss., Marburg (Lahn) 1974*, Frankfurt–Bern–Cirencester 1980.
- 49 Henze, S. 46–64, 76–110, 124–45. – Vgl. auch Moffet, S. 9–19.
- 50 Samuel Bing, *Wohin treiben wir?*, in: *Dekorative Kunst*, 1, 1898, S. 1–3, 68–71, 173–77. – Zur verbreiteten Auffassung, wonach die japanische Kultur von einem ursprünglichen, unverbildeten oder auch naiven Verhältnis zur Natur geprägt sei: Elisa Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*, *Phil. Diss., Cornell*, 1980; *Ann Arbor (Michigan) 1982*; dies., *The Late Nineteenth-Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings*, in: *Art History*, Bd. 6, Nr. 1, März 1983, S. 82–106; Akiko Mabuchi, *Japonisme et Naturalisme, Le Japonisme*, *Kat. Grand Palais*, Paris 1988, S. 34–46.
- 51 Lichtwarks Mitarbeit zeugt von der Versöhnung mit der Genossenschaft des »PAN«; vgl. *Dekorative Kunst*, 1, 1898, S. 38–41 (van de Velde), S. 4–14, 199–206 (Meier-Graefe).
- 52 Julius Meier-Graefe, *Henry van de Velde*, in: *Dekorative Kunst*, Jg. 2, Bd. 3, 1899, S. 2–8.
- 53 Moffet, S. 22f., 28–33, 38–40.
- 54 Vgl. Emile Zola, *Le bon Combat, De Courbet aux Impressionnistes*, hg. von Gaetan Picon, Paris 1974, S. 38f. – Moffet, S. 19–28.
- 55 Ebenda, S. 147–55. – Vgl. auch Meier-Graefe, *Die Stellung Eduard Manets*, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1900, S. 58–64.
- 56 Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte (1904)*, S. 209–21.
- 57 Ebenda, S. 225–36.
- 58 Ebenda, S. 114–30, 225.
- 59 Vgl. John Rewald, *Extraits du journal inédit de Paul Signac*, II., in: *Gazette des Beaux-Arts*, 94, 1952, S. 265–84.

- Signac scheint Meier-Graefe überhaupt nicht geschätzt zu haben: »Tous les jugements qu'il a portés sur les tableaux qui sont chez moi, de Cross, de Seurat, de Degas, sont absolument faux [...] Il rit bêtement et lourdement, comme Raffaëlli: heu, heu, hah! hah! Et dire qu'il va écrire une étude sur Seurat!«, ebenda, S. 274f.
- 60 Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte (1904), S. 663–73.
- 61 Postkarte Meier-Graefes an van de Velde, gestempelt 23. 8. 03 (Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I., Brüssel). In einer Postkarte vom 4. 8. 03 (Poststempel) berichtet Meier-Graefe über einen Besuch in Osthaus' neuem Museum und lobt die von van de Velde gestalteten Säulen.
- 62 Brief Meier-Graefes an van de Velde (Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I., Brüssel).
- 63 Zu Kesslers Biographie vgl. Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten. Erinnerungen*, Berlin 1962 (nur über die Zeit vor seinem Engagement für die Moderne). – Kat. Kessler.
- 64 Henze, S. 115–18.
- 65 Zu Kesslers Privatsammlung vgl. Beatrice von Bismarck, Harry Graf Kessler und die französische Kunst um die Jahrhundertwende, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 42, H. 3, 1988, S. 47–62.
- 66 Bodenhausen/Kessler, Briefwechsel, S. 40–42, 144f. – Zu Henri Edmond Cross (eigentlich Delacroix), Hippolyte Petitjean und Maximilien Luce vgl. die Beiträge von Isabelle Compin, Lily Bazalgette mit J. Sutter und J. Sutter in: Sutter, S. 63–76, 117–46, 153–64; Kat. Neo-Impressionismus, S. 40–53, 70–80. – Isabelle Compin, H. E. Cross, mit einer biographischen Darstellung und einem »Premier essai de catalogue de l'œuvre peint«, Paris 1964, zu den Kontakten des Künstlers mit Kessler und Meier-Graefe S. 48f.; Denise Bazetoux, Maximilien Luce, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 1986.
- 67 John Rewald, *Extraits du journal inédit de Paul Signac*, II., in: *Gazette des Beaux-Arts*, 94, 1952, S. 270–75. Unter dem 31. 12. notiert Signac die kuriose Bemerkung: »J'apprends que le jeune allemand, M. de Kessler, qui m'a acheté des aquarelles, est le fils naturel de l'empereur Frédéric. J'avais remarqué sa ressemblance avec son frère, l'empereur Guillaume.« Ob Signac über diesen Irrtum später aufgeklärt wurde, ist nicht bekannt.
- 68 Paul Signac, Neoimpressionismus, in: *PAN*, 4, 1898, S. 55–62, die Lithographien der Neo-Impressionisten vor S. 9, 21, 25, 57, 61, 63.
- 69 César M. de Haucke, *Seurat et son œuvre*, Bd. 1, Paris 1961, Kat.-Nr. 596.
- 70 Briefe Kesslers an Signac vom 13. 2. 1898, 24. 2. 1898, 10. 5. 1898, 11. 5. 1898, 15. 5. 1898, 25. 5. 1898, 16. 8. 1898, 5. 11. 1898 und vom 18. 3. 1899 (Archives Signac, Paris).
- 71 Bodenhausen/Kessler, Briefwechsel, S. 144. – Kat. Neo-Impressionisten, Ausst. Paul Cassirer, Hamburg, Januar 1903.
- 72 Kessler am 24. 6. 1900 und am 5. 11. 1901 an Bodenhausen (vgl. Bodenhausen/Kessler, Briefwechsel, S. 60–63). – Kesslers programmatischer Aufsatz im vorletzten Heft des *PAN* enthält, obwohl die Überschrift anderes vermuten läßt, ähnliche Gedanken; vgl. Harry Graf Kessler, *Kunst und Religion, Die Kunst und die religiöse Menge*, in: *PAN*, 5, S. 163–76 (wiederabgedruckt in: Kessler, *Schriften II*, S. 9–47). Kessler definiert darin in einem von der physiologischen Psychologie beeinflussten Denkstil wesentliche Momente des Kunsterlebens wie den sinnlichen Gehalt der Vorstellungen, daneben das Gefühl, »die Reaktion des Seelenverlaufs auf die Vorstellungen« und den Rhythmus, der durch »die Wiederkehr desselben Zeitverhältnisses in verschiedenen aufeinanderfolgenden Gruppen von Sinnesreizen die Aufmerksamkeit anzieht«. Das Gefühl werde »durch die Form bestimmt«, daher garantiere sie, nicht der Inhalt, den künstlerischen Wert.
- 73 Harry Graf Kessler, Über den Kunstwert des Neo-Impressionismus, Eine Erwiderung, in: Kessler, *Schriften II*, S. 54–59; dort ist im Anhang (S. 304–08) auch der erstmals im »Tag« vom 25. 2. 1903 veröffentlichte Angriff Wolfgang von Oettingens auf die bei Cassirer ausgestellten Künstler abgedruckt.
- 74 Harry Graf Kessler, *Impressionisten, Die Begründer der modernen Malerei in ihren Hauptwerken*, Vorrede zu einer Kunstmappe, München 1908 (wiederabgedruckt in: Kessler, *Schriften II*, S. 131–46).
- 75 Paul Signac, Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus, Einzige deutsche autorisierte Übersetzung, Krefeld 1903. Da Signac die deutsche Sprache nicht beherrschte, kann im strengen Sinne von Autorisierung nicht die Rede sein.
- 76 Herrmann, *Stil*, S. 8, 22, 30, 34, 86, 90f., 142.