

Christian Freigang

## JULIUS MEIER-GRAEFES ZEITSCHRIFT *L'ART DÉCORATIF* Kontinuität und Subversion des Art Nouveau

Zeitschriften sind seit dem 19. Jahrhundert das wichtigste Publikationsmedium für Kunstdiskurse der Moderne, nicht zuletzt deshalb, weil dank der Vereinfachung des fotomechanischen Bilderdrucks die Objekte selbst präsentiert werden können. Idealerweise vereint jede Zeitschrift zumeist eine Gruppe von Kommentatoren, die – obgleich im Einzelnen unterschiedlich argumentierend – sich im Moment der Publikation zu einer Interessenslobby zusammenschließen, häufig um einen leitenden Redakteur. Die Verbreitung beruht maßgeblich auf Abonnements durch Individuen oder Institutionen, rechnet also mit einer gewissen Kontinuität der Diskurse. Wiewohl die Rezeptionsmodi der Zeitschrift höchst unterschiedlich sind – sehend, lesend, zerstreut, selektiv, intensiv, zustimmend, ablehnend – bildet sie doch immer eine zeitlich relativ stabile Corporate Identity aus, die sich vielfältig konstituiert: von der Themenauswahl über die Typographie und Erscheinungsweise bis hin zum Preis. Mit der Editionsform der Zeitschrift ist somit notwendig der Anspruch auf zeitliche Kontinuität verbunden, vonseiten des Herausgebers wie vonseiten der Abonnenten. Die netzwerkartige Editions- und Rezeptionsstruktur beinhaltet, dass sich Diskursverlagerungen stets als Übergänge manifestieren, in denen Kontinuitäten und Diskontinuitäten bewusst oder unwillentlich miteinander verkoppelt sind. Der Leserkreis kann und soll nicht komplett unterbrochen und ausgetauscht werden, und die Abonnenten erwarten inhaltliche Neuakzentuierungen nur auf der Basis von konzeptueller Kontinuität. Das schließt schnelle Neuorientierungen ebenso wenig aus wie inaktuell werdende Verpflichtungen auf eine Tradition. Gleichwohl überdauern in dieser eigentümlichen Verbindung zwischen Zeitschriftenmitteilung und Abonnentenschaft jeweils einzelne argumentative Bestandteile, die aber in charakteristischer Weise bei jedem Rezipienten individuell geordnet und verortet werden: Der Anspruch des Kunsthändlers, sich über die aktuelle Kunstszene zu informieren, impliziert nachgerade, sich wandelnde Avantgardekonzepte zu akzeptieren – ebenso wie der Kunsttheoretiker inhaltlich sich verändernde philosophische Kunstdiskurse zu rezipieren bereit ist; ein anderer wird die literarisch-stilistische Qualität eines Autors beständig schätzen, wenngleich sich dessen Aussagen inhaltlich modifizieren: All das geschieht aber anhand einer bestimmten, über einen längeren Zeitraum erscheinenden Zeitschrift. Die in dieser Rahmenform wirkenden, komplex strukturierten und oft latenten Veränderungen sind im Einzelnen historisch kaum detailliert nachzuzeichnen, da vielfach auch eine Reihe lebensweltlicher und bisweilen sehr »menschlicher« Faktoren hineinspielen. Doch sie erscheinen wichtig für das Verständnis, wie Konjunkturen, Brüche und Wechsel innerhalb relativ konstant bleibender Protagonistengruppen vorstattengehen. Ein besonders eindrückliches Beispiel in dieser Hinsicht bildet die Zeitschrift *L'Art décoratif*, die 1898 von Julius Meier-Graefe gegründet wurde und bis 1914 erschien. In einem Abschnitt von gut zehn Jahren sind hier wesentliche Diskursveränderungen – von einem demokratisch grundierten Jugendstil zu elitistisch-neoklassizistischen Auffassungen – zu verfolgen, die aber immer in eine sich nur allmählich modifizierende Rahmenprogrammatik der Zeitschrift rückzubinden sind.

Als Julius Meier-Graefe im Oktober 1898 die Zeitschrift *L'Art décoratif. Revue internationale d'art industriel et de décoration* als französischsprachiges Pendant zu dem kurz zuvor ebenfalls von ihm lancierten Periodikum *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst* gründete, versuchte er einen gewagten publizistischen Schachzug.<sup>1</sup> Im Kontext der Zeit kurz vor 1900 ging es um die Positionierung einer bestimmten Spielart des Art Nouveau als radikalem Neubeginn der Kunst. »Dekorative Kunst« meinte eine totale künstlerische Durchgestaltung des unmittelbaren Lebensumfeldes, das exklusive Kunstwerke wie Gemälde nicht mehr nötig haben sollte, sondern im Gegenteil auf massenhafte Herstellung von Kunstgegenständen setzen müsse – auch um damit auf demokratische Tendenzen zu antworten.<sup>2</sup> Zur Propagierung dieser Auffassung mischte Meier-Graefe Subversion mit Provokation. Denn der Haupttitel fügte sich in ein durchaus aktuelles Diskursumfeld ein: Die Debatte um die angewandte Kunst – ihre Ziele, ihre Ausbildungswege, ihre museale Präsentation, ihre institutionelle Verortung, ihre identitätsbildende Funktion und ihre ökonomische Durchsetzung – war in Frankreich wie in Deutschland in vollem Gange.<sup>3</sup> Der Titel der französischen Reihe – *L'Art décoratif* – geht auch scheinbar harmlos mit einer ab den 1880er Jahren bestehenden Tradition von Organen zur »angewandten Kunst« überein. Hier ist vor allem die 1880 initiierte *Revue des arts décoratifs* zu nennen. Doch schon mit dem Wechsel vom Plural der »dekorativen Künste« zum Singular der »dekorativen Kunst« wurde der Anspruch manifest, statt einer Behandlung einzelner Untergattungen – den Kunsthandwerkmetiers – eine neue umfassende Kunstform zu etablieren. Damit positionierte sich die Zeitschrift auch gegenüber einer weiteren Neugründung dieser Jahre, der 1897 zum ersten Mal erschienenen *Art et décoration. Revue mensuelle d'art moderne*. Sie verstand sich als Rahmen verschiedenster künstlerischer Manifestationen, denen nun – immer in der Perspektive auf die große Pariser Weltausstellung von 1900 – zusätzlich intensiv das Kunsthandwerk beigeordnet wurde. Im Untertitel der von Meier-Graefe ins Leben gerufenen Publikation enthielt der neue Anspruch noch eine weitere provokative Note: Der hier benannte *art industriel* ließ sich nicht eigentlich auf Kunsthandwerk, sondern auf die massenhaft produzierten kunstgewerblichen Gegenstände beziehen.<sup>4</sup> Dass die industrielle Kunst nun das Hauptmedium des neuen Kollektivs singulars *art décoratif* sein sollte, musste zumindest überraschen. Zur Erläuterung präsentiert Meier-Graefe in der ersten Ausgabe von *L'Art décoratif* programmatisch die kurze Geschichte eines radikalen Neubeginns der Kunst. Als deren herausragenden Pionier nennt er Henry van de Velde, der in der ersten, reich bebilderten Nummer der Zeitschrift eine Art Werkverzeichnis erhielt.<sup>5</sup> Dabei bezieht sich Meier-Graefe explizit auf den – im Duktus messianisch-pathetischen – ersten großen Theorieentwurf des Belgiers, *Déblaiement d'art*,<sup>6</sup> indem er die grundlegende Dekadenz der Künste nach dem Mittelalter und ihre rezente Synthese zu einem anti-elitären, gattungsübergreifenden *art social* konstatiert. Allerdings setzt Meier-Graefe entsprechend seiner bereits 1897 proklamierten Theorie der dekorativen Kunst die Akzente anders als van de Velde. Dessen Besonderheit sei es, auf der Grundlage der Reformen von William Morris grundsätzliche Gegensatzpaare der künstlerischen Konzeption zu vereinen: Harmonie und Intelligenz, Originalität und Logik, Dekoration und Konstruktion sowie vor allem Linie und Farbe. Damit übernimmt Meier-Graefe grundsätzliche ästhetische Kriterien aus der französischen Kunsttheorie, kombiniert sie aber mit dem prägenden Einfluss der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, die die radikale Schlichtheit und Materialgerechtigkeit als Konstante in van de Veldes Werk bewirkt habe. Insoweit das applizierte historistische Ornament ausgeschieden sei, träten nunmehr die auf alle Gattungen und Ensembles anzuwendende Reinheit der Linie und die Harmonie der Farben als die entscheidenden Kriterien hervor. Bemerkenswerterweise betont Meier-Graefe explizit, diese

durch die Linie bestimmten Gesamtensembles sollten Emotionen beim Benutzer bzw. Betrachter wecken. Meier-Graefe bezieht sich hierfür, wenn auch etwas reserviert, auf die psychophysiologischen Forschungen von Charles Henry und Eugène Chevreul.<sup>7</sup> Man muss das betonen, denn van de Velde selbst wird die emotive Wirkung der Linie erst später formulieren – in *Déblaiement d'art* deutet er dies zunächst nur an.<sup>8</sup> Ein entscheidender Schritt van de Veldes, die unmittelbar wirkende Formgestalt gegenüber den abbildhaften Verweisqualitäten von Bildern herauszustellen, ist Meier-Graefe zufolge der Pointillismus von Georges Seurat gewesen, den van de Velde auch selbst übernommen habe, bis er die Farbpigmente durch kunsthandwerkliche Materialien wie in dem Wandbehang *Engelswache* (1893, Seidengarnstickerei, Museum Bellerive, Zürich) ersetzt habe. Die Bedeutung Seurats werde zudem dadurch unterstrichen, dass dessen Gemälde *Le chahut* in den Redaktionsräumen der Zeitschrift hänge. Der Ausdruck von Freude komme durch die (Kontur-) Linien, nicht über das Sujet zustande.<sup>9</sup> In der Tat wird im Illustrationsteil der Zeitschriftennummer das von Henry van de Velde ausgestattete Interieur der Verwaltung in der Rue Pergolèse mit dem deutlich sichtbaren Gemälde Seurats abgebildet.

Doch nicht genug mit dem exponierten Avantgardecharakter der Zeitschrift wie des Interieurs der Redaktion: Im November 1899 zog die Schriftleitung in das Gebäude von Meier-Graefes Pariser Verkaufsraum, die seit April 1899 geplante, von van de Velde ausgestattete und im Oktober 1899 eröffnete *La Maison Moderne* an der Ecke Rue de la Paix/Rue des Petits-Champs.<sup>10</sup> Diese lokale Konzentration von jeweils durch einen einzigen Künstler gestalteten Ausstellungs- und Redaktionsräumen ist durchaus als programmatische Verwirklichung des Universalitätsanspruchs des *art décoratif* zu verstehen. In das Zusammenwirken der Künste ist die Programmschrift, also die erste Ausgabe der gleichnamigen Zeitschrift, einbezogen. Denn wenn für Meier-Graefe die Linienarabesken der Bucheinbände van de Veldes die am wenigsten abbildhafte, sondern vielmehr gänzlich autonome Anwendung eines Bild gewordenen Ornaments darstellen, so wird ebendies für die Zeitschrift umgesetzt: Die Einbände und vor allem die übergroßen Vignetten zur Kapiteltrennung sind gleichfalls von van de Velde entworfen. Sie kommen auch, ganz entgegen der damaligen Typographie, ohne abbildliche allegorisch-assoziative Motive – etwa in Form von Tier- und Pflanzenmotiven oder weiblichen Akten – aus. Die enge chronologische und konzeptuelle Verbindung zum Ausstellungsraum lässt sich überdies anhand der rasch aufeinanderfolgenden Gründungsdaten – Oktober 1898 für die Zeitschrift, April 1899 für die Planung der Galerie –, aber insbesondere im Aufbau der ersten, praktisch allein durch Meier-Graefe betreuten Nummern nachvollziehen: An einen programmatischen Leitartikel schließen sich Mitteilungen aus dem Bereich des Kunstgewerbes und sodann ein opulenter, durch einen kurzen Text erläutertes Bildteil an. Die zahlreichen fotografischen Reproduktionen führen einzig kunstgewerbliche Arbeiten und Architekturen vor. Diese Struktur ähnelt einer Wechsausstellung, gleichsam einer *exposition imaginaire*, einschließlich den damit einhergehenden performativen und rhetorischen Einrahmungen: einer thematisch einleitenden Eröffnungsrede, dem plaudernden Austausch von Neuigkeiten im Bereich des Kunstgewerbes und dem genießenden Studium der Exponate. In den ersten Ausgaben sind es tatsächlich vor allem Objekte aus der *Maison Moderne*, die abgebildet sind.<sup>11</sup> Meier-Graefe nutzt nun dieses Format regelrecht als Trojanisches Pferd, denn in den Bildteilen werden vorrangig nicht-französische, insbesondere deutsche Produkte und Entwürfe, teilweise über lange Fotostrecken hinweg, gezeigt: Pankok, Riemerschmid, Obrist, Behrens sind hier neben skandinavischen, englischen, US-amerikanischen Beispielen zu sehen. Wenn Catherine Kraemer zu Recht die Janusgesichtigkeit von Meier-Graefe herausgestellt hat – obwohl mit der deutschen Kultur bestens vertraut, scheint er

rhetorisch als Franzose zu sprechen bzw. zu schreiben<sup>12</sup> und baut dabei typisch nationale Topoi argumentativ aus –, so ist diese Beobachtung durchaus in die Editionsstrategie von *L'Art décoratif* einzubeziehen. Meier-Graefe agiert gleichsam als gebildeter und international erfahrener, etwas besserwisserischer französischer Spezialist, der generös Künstler aus dem Ausland einlädt, um sie ausführlich im realen wie virtuellen Pariser Kontext, der Galerie und der Zeitschrift, zu präsentieren. Der paternalistische Missionseifer hatte in den Augen Meier-Graefes seine Berechtigung, denn Frankreich galt ihm in seiner elitären Luxusproduktion als durch und durch dekadent.<sup>13</sup> Im Gegensatz dazu verfährt das deutsche Pendant, *Dekorative Kunst*, ganz anders. Es folgt einem etablierten Typus der Kunstzeitschrift: Hier sind mehr oder weniger gleichgewichtige Artikel zu verschiedenen Themen hintereinandergeschaltet, die Bilderstreifen sind zumeist in die Texte integriert, und programmatische Aufsätze stehen nicht unbedingt am Heftanfang. Der Vielfalt der Berichterstattung entspricht im Übrigen, dass ausführlich über die internationale Kunstgewerbeszene in Form von Buch- und Ausstellungsrezensionen informiert wird.

*L'Art décoratif* muss in seiner konzeptuellen Verzahnung mit dem Verkaufsraum auch im Zusammenhang der von Siegfried Bing 1895 eingerichteten Galerie *L'Art Nouveau* in der Rue de Provence gesehen werden. Beide Unternehmungen wurden von Nichtfranzosen initiiert und propagierten ausländisches Kunstgewerbe; für ihre Ausstattungen war jeweils van de Velde verantwortlich, und Bing und Meier-Graefe standen in engstem Austausch darüber; *L'Art décoratif* bewarb denn auch intensiv Bings Kunstsalon.<sup>14</sup> Beide mussten bald nach der Jahrhundertwende aus finanziellen Gründen aufgegeben werden, und zwar fast zur selben Zeit, im Frühjahr 1904.<sup>15</sup> Doch fehlte es Bings Unternehmung, gerade in den Augen Meier-Graefes, an Kohärenz und Einheitlichkeit – eine Qualität, die *La Maison Moderne* mit ihrer programmatischen Ergänzung durch *L'Art décoratif* jedenfalls der Intention nach zu erreichen suchte.

Catherine Kraemer und zuletzt Stephanie Marchal haben die rasche, sich insbesondere während des Jahres 1901 in dem Artikel »Ein modernes Milieu« niederschlagende Abwendung Meier-Graefes von einer exaltierten Jugendstildekoration als künstlerischem Ideal beschrieben.<sup>16</sup> Damit einher geht eine deutliche Entfremdung von seinem einstigen Star, Henry van de Velde. Anstatt dass sich der Künstler anmaßen dürfe, sich durch eine extravagante originelle Dekoration dem Kunden bzw. Bewohner aufzudrängen, proklamierte Meier-Graefe die Gestaltung von künstlerisch zurückhaltenden Interieurs, in denen sich der Bewohner individuell zum Ausdruck bringen könne. Dies zeigt sich in Ansätzen bereits im Januar 1900, als Meier-Graefe in dem Aufsatz »Les limites du décor« zwischen aktiven und passiven Dekorationsobjekten unterscheidet. Die Wandoberfläche als passives Element erfordere Dekoration, während bei einem Gebrauchsgegenstand die Dekoration behutsam aus dessen Funktion abzuleiten sei. Immer aber sei die Gestaltung auf das nutzende Individuum bzw. den Bewohner abzustimmen und die Möblierung nicht zu einer Galerie von Kunstgegenständen zu pervertieren.<sup>17</sup> In seiner 1904 erschienenen *Entwicklungsgeschichte* nennt er dieses neue Ideal »Takt im Inneren« und spricht sich für eine klare Trennung zwischen der Hochkunst (»drei Striche Manets«) und der »Kultur eines Hausbesitzers« aus, die sich in unaufdringlichen Innenausstattungen zeige.<sup>18</sup> Meier-Graefes Wendung korrespondiert dabei mit Diskursverschiebungen innerhalb Frankreichs. Eindringlich hat dies vor allem André Gide ab 1900 – und zum ersten Mal im Rahmen der *Libre Esthétique* – vertreten.<sup>19</sup> Zwar geht es dem Schriftsteller nicht um wirkungsästhetische, sondern um stilistische Aspekte des modernen Kunstwerks, doch plädiert er subtil argumentierend für ein »banales«, sich unaufdringlich in Traditionen einreihendes Kunstwerk, das dem bizarren, forciert innovativen Werk entgegengestellt wird.<sup>20</sup> Die Äußerungen Gides

sind überdies zwei Hauptreferenzfiguren Meier-Graefes gewidmet, nämlich Théo van Rysselberghe und Maurice Denis; einer der Texte Gides, »Les limites de l'art«, gleicht sich im Titel dem programmatischen Beitrag Meier-Graefes an, der mit »Les limites du décor« überschrieben ist.<sup>21</sup>

Derartige Veränderungen hindern Meier-Graefe aber nicht, mehreren radikalsten Positionen einer wahrnehmungspsychologisch grundierten Ästhetik in *L'Art décoratif* eine Bühne zu geben: Hermann Obrist, Joseph Maria Olbrich und August Endell werden Anfang 1900 vorgestellt, aber durchaus unterschiedlich bewertet. Obrist ist mit der – erstaunlich viel Raum einnehmenden – französischen Fassung seines kurz zuvor veröffentlichten Essays »Wozu über Kunst schreiben« präsent. Begleitend sind zahlreiche Hauptwerke des Künstlers abgebildet.<sup>22</sup> Der im Bereich der Kunsttheorie für die Münchener Kunstszene zentrale Protagonist beschreibt in seinem Beitrag eine breite Skala künstlerischer Qualität, deren Bewertungskriterium die Frage sein müsse, in welchem Maße das Kunstwerk eine emotive, affektgeladene Erhöhung des Lebens erreiche. Die rezenten, insbesondere in Belgien und Holland zu konstatierenden Bemühungen, die reine Linie als neue Bewegungskunst einzusetzen, seien indessen nur ein kleiner Anfang im Vergleich zu den sinnbetörenden Kathedralen des Mittelalters.<sup>23</sup> In eine ähnliche Richtung geht ein knapper Artikel zu der kurz zuvor veröffentlichten Schrift *Ideen von Olbrich*, verfasst vom Künstler selbst, der zeitgleich im Begriff stand, seine ersten Erfolge auf der Darmstädter Mathildenhöhe zu feiern.<sup>24</sup>

Mit dem zweiten Halbband des zweiten Jahrgangs (März–Oktober 1900), in dem auch der Artikel zu August Endell erschien, machen sich deutliche Veränderungen bemerkbar. So scheidet aus dem Untertitel des *art* das Adjektiv *industriel* aus, wodurch das Periodikum den Charakter einer vertrauten Kunstzeitschrift annimmt: *Revue internationale mensuelle d'art contemporain* heißt es nun, und in der Tat erhöht sich die Anzahl mittellanger Beiträge zu verschiedenen Themen, unter denen der Weltausstellung eine wichtige Rolle zukommt. Provokativ setzt der Halbband aber mit einer ausführlichen Schilderung der effizient organisierten deutschen Kunstgewerbereformbewegung und insbesondere des gerade eröffneten Bayerischen Nationalmuseums ein. Die Berichterstattung erfolgt zwar von dem eigens dafür angefragten französischen Spezialisten, Marius Vachon. Doch die detaillierte und positive Schilderung der erfolgreichen deutschen Unternehmungen ist vor dem Hintergrund der schwierigen Versuche von Kunstreformen in Frankreich zu sehen, über die Vachon drei Monate zuvor bereits informiert hatte. Hier wurde offenbar zum ersten Mal für ein französisches Publikum der Akzent auf die Innovationskraft und die Effizienz des aktuellen Kunstgewerbes vor allem in München gelegt. Dieses hier geprägte Image sollte schließlich in der skandalträchtigen Einladung der Münchener Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk auf den Herbstsalon 1910 führen, auf den noch einzugehen sein wird.<sup>25</sup> Im Zuge dieser Konzentration auf München erhält nun auch ein weiterer, oben bereits erwähnter Vertreter einer wahrnehmungspsychologischen Kunstfassung ausführlich Vorstellung: August Endell.<sup>26</sup> Wieder handelt es sich bei der langen Bildstrecke um eine umfassende Präsentation des Œuvres, in diesem Fall insbesondere von Endells Münchener Fotoatelier *Elvira*. Der Text Meier-Graefes hebt Kernsätze von Endells – in verschiedenen Aufsätzen ab 1897 zumeist in *Dekorative Kunst* veröffentlichter – Gestaltpsychologie hervor: Elementare Gefühle würden durch elementare Formationen generiert, ihre Kombination erzeuge differenzierte Emotionen. In diesem Sinne sei jedes künstlerische Schaffen eine Synthese von aus der Natur abgeleiteten Grundformationen, vor allem linearer Art. Meier-Graefe schränkt dies allerdings dadurch ein, dass er eine Diskussion darüber anschließen lässt, in welchem Ausmaß Stilisierung von Naturformen in reine Linie zu erfolgen habe, und wiederum auf seine Theorie der angemessenen Dekoration Bezug nimmt. Dazu stehen gerade die in dem Artikel abgebildeten

Werke Endells in klarem Widerspruch, denn es handelt sich vorrangig um die bizarren, wurzel- und astähnlichen Dekore des Ateliers *Elvira*. Meier-Graefes theoretische Position ist also als eine implizite Kritik an den stark individualisierten und sich aufdrängenden Dekorationen eines Endell und wohl auch an dessen Theorie der physiologischen Affektmodellierung zu verstehen.<sup>27</sup> Gleichsam als Franzose schreibend, macht er überdies eingangs deutlich, dass derartige Extravaganzen dem französischen Geschmack nicht entsprechen könnten. An Endell zu loben sei einzig der Wille an sich, neue Formen zu suchen.

Im Laufe der letzten Monate des Jahres 1900 gibt es noch weiterreichende Veränderungen der Zeitschrift. Die Redaktionsräume ziehen von der Hausnummer 82 in die Nummer 95 der Rue des Petits-Champs um, die zugleich auch der *Maison Moderne* diene. Aus dem Untertitel entfällt das Adjektiv *international* und die bislang prominent herausgestellte Direktorenschaft Meier-Graefes unterbleibt. Stattdessen erscheint er unter seinem Pseudonym G. M. Jacques an untergeordneter Stelle als *rédacteur en chef*.<sup>28</sup> Für den Abonnenten muss dies eine klare Neuorientierung signalisiert haben. In der Tat: Eine wichtige Rolle spielt der Kunsthistoriker Charles Saunier,<sup>29</sup> und vor 1903 wird die Leitung der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Gustave Soulier übernommen haben. Darüber hinaus wird die Zeitschrift in inhaltlicher wie typographischer Hinsicht nochmals einer gründlichen Revision unterzogen. Die Einbände sind nun von Maurice Dufrène gestaltet; die Vignetten in Arabeskenform waren schon nach dem ersten Halbband aufgegeben worden. Vor allem aber sind schlagartig fast alle Berichte und Präsentationen ausländischen Kunsthandwerks verschwunden, von nun an dominieren französische Themen, darunter die umfängliche Vorstellung von Malern und Bildhauern, die die ehemalige programmatische Konzentration allein auf den *art décoratif* nochmals schwächt. In ungewöhnlicher Schnelligkeit verwandelt sich das Avantgardeperiodikum des Art Nouveau in eine zumindest äußerlich konforme, spezifisch französische Zeitschrift für zeitgenössische Kunst und Dekoration. Es ist wohl diese Formatanpassung, die es Meier-Graefe erlaubte, 1902 das Organ der Union Centrale des arts décoratifs, die *Revue des arts décoratifs* mitsamt deren Abonentenschaft, zu übernehmen.<sup>30</sup> Die Zeitschrift, 1880 vom »offiziellen« Funktionär einer staatlich begleiteten Kunstgewerbereform, Victor Champier, gegründet und bis zur Fusionierung mit *L'Art décoratif* von ihm geleitet, legte den Akzent auf die Präsentation aktuellen sowie historisch-ethnographischen Kunstgewerbes im internationalen Rahmen. Dabei fand auch die deutsche Situation Berücksichtigung, wie beispielsweise ein kluger Artikel zur Darmstädter Mathildenhöhe deutlich macht, der ausführlich die beteiligten Künstler bespricht und das Konzept anschließend mit nietzscheanischen Tendenzen verbindet.<sup>31</sup> Die Rezipientenkreise beider Zeitschriften dürften sich also nach der Neuorientierung von Meier-Graefes Organ durchaus in vieler Hinsicht überschneiden haben, auch kommen fortan in *L'Art décoratif* einige Autoren zu Wort, die zuvor bei der *Revue des arts décoratifs* geschrieben hatten, etwa Pascal Forthuny und Charles Saunier. Dies gilt allerdings nicht für deren Gründer und langjährigen Chefredakteur Champier.<sup>32</sup>

Ein analoger Wandel vollzog sich in dieser Zeit aber ebenso mit der Ausrichtung der Verkaufsgalerie *La Maison Moderne*. Eine typographisch äußerst aufwendige Publikation präsentierte 1901 ihre Waren und kommentierte sie mit programmatischen Texten. Herausgeber war der anonym bleibende bzw. einzig für den Artikel über Metallkunst mit »G. M. Jacques« signierende Meier-Graefe. Nunmehr wurden vor allem französische Kunstgegenstände, insbesondere von Abel Landry, Paul Follot und Maurice Dufrène, präsentiert. Der kurz zuvor so prominent als Autorität herausgestellte van de Velde erscheint zwar in wenigen Abbildungen mit der Ausstattung von *La Maison Moderne*, unterliegt jedoch ansonsten dem Verdikt, mit seinen irrationalen Liniengebilden zu exzessiv zu

sein.<sup>33</sup> Es gelte, so der erneut als französischer Autor maskierte Meier-Graefe, zur französischen Tradition zurückzukehren. Dieses Verstecken der eigenen Identität erlaubte es, die Person Meier-Graefes historisch gleichsam zu entrücken, in gewissem Sinne zur unangreifbaren Autorität zu machen. Denn in der zweifellos von Meier-Graefe selbst, aber anonym verfassten Einleitung wird dessen schon zehn Jahre zurückreichende Aktivität als heroischer Kampf für die Sache der dekorativen Kunst gelobt. Im Ergebnis habe ihn dies die Superiorität französischen Kunstgewerbes erkennen lassen und wirke durch seine gewissenhafte Auswahl vornehmlich französischer Künstler für die Galerie weiter. Ausländisches werde nur präsentiert, sobald es den »*préférences marquées du génie national*«<sup>34</sup> entspreche.<sup>34</sup> – Die enge Bezogenheit der Zeitschrift auf die Galerie bleibt also bestehen, geht doch die Neuausrichtung des Periodikums auf französische Kunst mit derjenigen der Galerie einher. Allerdings destillieren sich aus dem ursprünglichen hybriden Charakter der Zeitschrift als einer *exposition imaginaire* zum einen eine konventionelle Kunstzeitschrift und zum anderen eine Art Verkaufskatalog heraus. Der sich hier ausdrückende rasche Sinneswandel von Meier-Graefe ist schwer nachzuvollziehen: Es grenzt an Selbstverleugnung und an einen entwürdigenden Bußgang, wenn das emphatische und zugleich erkennbar kokettierende Eintreten eines Pseudofranzosen für nichtfranzösisches Kunstgewerbe nur noch dadurch zu heilen war, dass er in die publizistische Anonymität abtauchen und von dort stereotyp Bekenntnisse zur französischen Kunst ablegen musste.

Trotz dieser Veränderungen muss unterstrichen werden, dass sich die Zeitschrift inhaltlich in mancher Hinsicht treu blieb, und zwar dahingehend, dass die programmatische Förderung eines antielitären Kunstgewerbes fortgeführt wurde: Dies war man ja der Erwartungshaltung der Abonnenten schuldig, und diese quittierten es offenbar durch reichen Zuspruch, gerade nach der Übernahme der *Revue des arts décoratifs*. Die Kontinuität gilt auch für Meier-Graefe selbst, der als G. M. Jacques bis Ende 1902 weiterhin zahlreiche Artikel verfasst und durch kämpferische Positionierungen (allerdings an untergeordneter Stelle) präsent ist – teilweise, um pauschal und stereotyp die schlechte Qualität und Gefahr des deutschen Kunstgewerbes zu kritisieren.<sup>35</sup> Musste er sich mit solchen Bekenntnissen seine weitere Mitwirkung erkaufen? Dann, mit dem Jahr 1903 verstummt seine Stimme bis auf einige versprengte späte Äußerungen nach 1910 zu kunsthistorischen Themen, und als Chefredakteur tritt Gustave Soulier auf. Der Kunstkritiker und Kunsthistoriker hatte zuvor vor allem für *Art & Décoration* geschrieben und war durchaus Verfechter einer Ensemblekunst. 1900 hatte er den Verein Les arts réunis gegründet, der zuvorderst gemäßigte französische Jugendstilarchitekten und -künstler förderte.<sup>36</sup> Soulier war aber auch mit der *Maison Moderne* vertraut, war er doch 1901 Koautor der genannten Produktpräsentation der Galerie.<sup>37</sup> Überdies bleibt die programmatisch demokratische, teilweise sozialistische Ausrichtung der Zeitschrift als Dominante erhalten. Autoren wie der Architekt Edmond Uhry plädieren für hygienische und ökonomisch zu errichtende moderne Architekturen mit einer zurückhaltenden und materialgerechten Ausstattung. Entsprechend werden wiederholt Architekten und Ausstatter, darunter Charles Plumet, Tony Seltersheim, Léon Benouville und einige andere, vielfach aus der schon 1894 gegründeten Künstlergruppe *L'art dans tout* hervorgegangen, immer wieder lobend präsentiert.<sup>38</sup> Auguste Perrets epochemachendes Betonskelettwohnhaus in der Pariser Rue Franklin erhält hier seine erste große und lobende Besprechung, die vor allem die innovative und kühne Bautechnik, die Lichtfülle und die diskrete, nicht auf Staunen abhebende Dekoration betont.<sup>39</sup> Ein weiterer Autor, Léon Riator, hatte 1900 die Société nationale de l'Art à l'Ecole gegründet, die die Förderung des Kunstunterrichtes und der künstlerischen und hygienischen Gestaltung und Ausstattung von Schulbauten betrieb.<sup>40</sup> Besonders interessant in unserem Zusammenhang ist der Autor Jean Lahor (eig. Henri

Cazalis), der sich intensiv in den Bewegungen des *art social* und der *arts pour tous* engagierte.<sup>41</sup> Der Arzt und Dichter initiierte 1902 die Société Internationale d'Art Populaire et d'Hygiène, die sich »art pour tous, partout et en tout, et une amélioration générale, hygiénique d'abord, esthétique aussi, de la vie des classes populaires« als Ziel setzte.<sup>42</sup> In ausdrücklicher Berufung auf Morris und den belgischen Sozialisten Jules Destrée werden der ökonomische Wohnungsbau, preiswertes Mobiliar und Innendekoration sowie eine gute Fassadengestaltung als Interessenschwerpunkte der Vereinigung genannt. Außerdem widmete sie sich weiteren Themen der Lebensreform, wie etwa Sport, Gartenstädten, preiswerter Ernährung und der Dezentralisierung der Kunstausbildung. Parallel dazu äußerte sich Lahor in eigenen Büchern ausführlich zur Entstehung und zu den Zielsetzungen des Art Nouveau, den er als demokratisch geforderte, umfassende künstlerische Ausgestaltung aller Lebensbereiche begreift. Staatliche Jurys müssten über die Muster einer guten industriellen Kunstgewerbeproduktion entscheiden, die so preiswert arbeiten sollte, dass auch niedrige Schichten in ihren Genuss kommen könnten. Die umfangreiche Geschichte des Art Nouveau, die Lahor 1901 herausgibt, entspricht also im Wesentlichen den frühen Positionen von Meier-Graefe, doch ist sein Anliegen klarer politisch, weil Kunst hier der moralischen Verbesserung und paternalistischen Domestizierung der niedrigen Schichten dienen soll.<sup>43</sup> Bei aller Übereinstimmung mit Meier-Graefes früheren Positionen mündet Lahors Entwicklungsgeschichte allerdings nicht im Werk van de Velde – der nicht einmal erwähnt wird –, sondern in dekadente, irrationale Liniengebilde bzw. einen übergroßen englischen Einfluss, der sich nunmehr über *La Maison Moderne* und Bings Galerie *L'Art Nouveau* verbreiten würde. Dagegen müsse es jetzt gelten, in einer erneuerten, rustikalen Volkskunst zu französischen Werten zurückzukehren.

Diese schleichenden Vereinnahmungen von Positionen Meier-Graefes sind die Grundlage weiterer Neuausrichtungen der Zeitschrift während der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts. Zwar stehen verschiedenste grundsätzliche, teils sich widersprechende Einstellungen der Autoren nebeneinander. Der Gesamttenor ist jedoch klar von einer teils gehässigen Ablehnung des Art Nouveau geprägt, der durch einen neuen Klassizismus ersetzt werden soll. Aber auch hier erscheint charakteristisch, dass vertraute Topoi und Denkfiguren mit veränderten Inhalten gefüllt werden und dabei ihr ursprünglicher Sinn ins Gegenteil verkehrt wird. Äußerlich wird diese Wende dadurch kenntlich, dass ab Januar 1907, mit der Übertragung der Herausgeberschaft an den Theaterleiter und Kunstkritiker Yvanhoé Rambosson und den Inneneinrichter Eugène Belville, der Untertitel – einer expliziten Neuausrichtung entsprechend – gleichermaßen die alte Kunst einbindet:<sup>44</sup> *Revue de la vie artistique ancienne et moderne*.<sup>45</sup> Die Typographie der Einbände wechselt stark. Die vegetabilen Ornamente nehmen ab, stattdessen erscheinen von Juli 1903 bis Ende 1906 Bilder – unter anderem Reproduktionen nach Gemälden – auf dem Einband, die dessen Dekor wieder zum nachgeordneten Rahmen degradieren und signalisieren, dass der Akzent erneut auf der Hochkunst liegt. Schließlich, ab Januar 1910 erhalten die Einbände ein rein typographisches Design in klassizistischem Duktus: große Antiqua-Buchstaben mit zentral gesetzter Vignette. Die neue Ausrichtung auf die Hochkunst als Leitmedium zeigt sich auch in einer klaren Entflechtung und Hierarchisierung der Gattungen. Malerei und Skulptur halten als Gattungen der Hochkunst insofern wieder Einzug, als die Berichterstattung darüber sich jeweils ausführlich einzelnen Künstlern widmet, während das Kunsthandwerk zwar weiter prominent präsent bleibt, aber überwiegend in Salonkritiken oder Ensemblebeschreibungen subsummiert ist. Als Autor der Artikel zu »Hochkünstlern« fungiert größtenteils Camille Mauclair, der ausgesprochen elegant und geistreich Biographie und Idiom des jeweiligen Künstlers darlegt. Die methodische Basis bildet dabei, die Kriterien des Geschmacks



anzuwenden: Zumeist wird die Umsetzung von Bildthemen in entäußerte künstlerische Form mit charakterologischen oder rhetorischen Kriterien bewertet. Eleganz, Zurückhaltung, Einfachheit, Grazie, Stimmigkeit, Logik, »Lächeln« usw. beschreiben Ausdrucksmodi, die zwar entfernt psychologisch verstanden werden und somit scheinbar auf die affektive Wirkästhetik der Anfänge der Zeitschrift bezogen werden können. Viel offensichtlicher benennen diese Bewertungen aber charakterologische Qualitäten, die dem jeweiligen Kunstwerk, und häufig auch dem betreffenden Künstler, als objektiv vorhanden – also nicht subjektiv empfunden – eigen sein sollen. Und wiederholt ist vermittelt, dass es sich hier um übergeordnete nationale Eigenschaften handele, bei denen sich eine einheitliche Volkspsyche in den Werken ihrer Künstler widerspiegeln – ohne dabei einen rein äußerlichen Rekurs auf historische Ornamente oder Motive pflegen zu müssen. Das ist sicherlich der Grundtenor zahlreicher Kunstkritiken dieser Zeit, doch innerhalb der Editions-geschichte von *L'Art décoratif* nimmt die Tendenz merklich zu. Damit ist eine politische Dimension verbunden: Das vormalige Ziel, der *art décoratif* habe den demokratischen Auftrag, soziale Differenz auszugleichen, weicht in derartigen Stellungnahmen der impliziten Auffassung einer nationalen Einheit der »race«. Entsprechend stellt sich das Problem eines volksbildenden *art social* gegen Ende des Jahrzehnts praktisch nicht mehr. Stattdessen häufen sich Artikel, die den Jugendstil in einer Art schmerzhafter Selbsterkenntnis für erledigt oder tot erklären, weil er als Ausdruck individualistischer Extravaganz illegitim wäre.<sup>46</sup>

Der eben genannte Camille Mauclair, mit bürgerlichem Namen Camille Faust, zeichnet sich durch eine überreiche schriftstellerische Karriere voller Originalität und Brillanz aus – die ihn vom Symbolisten zum extrem-rechten Vichy-Anhänger führte – und vermag insofern auch für das Verständnis von *L'Art décoratif* im betreffenden Zeitraum beizutragen. 1905 verfasst der Schriftsteller einen vielbeachteten Kommentar zu dem in diesen Jahren allenthalben zu vernehmenden Erstarren des Nationalismus, gerade unter Intellektuellen.<sup>47</sup> Mauclair beschreibt dies psychologisch als Kompensation einer wachsenden Bedeutungslosigkeit individualistischer Künstler, vor allem der Symbolistengeneration, die sich nunmehr einer gemeinsamen, Zukunft stiftenden Sache verschreiben würden. Trotz des kritischen Untertons schildert Mauclair hier seine eigene Umkehr. Demnach ist die Wende vom Jugendstil zum Neoklassizismus dem Axiom geschuldet, die Einheit von Kunst und individuellem Leben – wie sie der Art Nouveau propagiert hatte – könne sich in eine Einheit von antiindividueller Kunst und überindividuellem Leben, also die Nation, umsetzen lassen. In einer Serie von gleichzeitigen Aufsätzen fordert Mauclair optimistisch eine ornamentlose Architektur, die wie Maschinen funktioniere, durch ihre reinen geometrischen Volumen wirke und insoweit überindividuell sei. Privater Luxus und Phantasie drücke sich im Inneren aus. Vehement kritisiert er die Phantastereien der Jugendstilkünstler, die unter dem Banner von Hygiene und Ökonomie ihre Eitelkeiten dem untergeordneten Handwerker oktroyierten. Die Einheit zwischen Kunst und Handwerk werde nur durch ein korporatives System aufgehoben, um solchermaßen eine Kunst des Volks anstatt einer Kunst für das Volk zu kreieren.<sup>48</sup> Vier Jahre später überwiegen pessimistische Bemerkungen vollständig: Die Architektur schweige, denn sie erfülle nicht mehr, wie einst die vertikal aufsteigende gotische Kathedrale, die Aufgabe einer *manifestation idéologique*, eines nationalen Ausdrucks und einer höheren Notwendigkeit. Hingegen dominierten individualistische bzw. banale technische und soziale Kriterien.<sup>49</sup> Gefordert sei wie in der griechischen Zivilisation eine Architektur, die durch ihre reinen geometrischen Formen spreche und allein an ausgewählten Stellen Akzente durch Bauskulptur trage. Die politische Stoßrichtung wird aus der expliziten Abgrenzung gegen Sozialisten und »Materialisten« deutlich.

Im Rahmen seiner Artikel in *L'Art décoratif* äußert sich Mauclair zwar nicht derart programmatisch, doch lassen sich ähnliche Beiträge anderer Autoren finden.<sup>50</sup> 1906 etwa bezieht sich eine Besprechung der im Salon ausgestellten Möbel dezidiert auf die Forderung, nicht für Snobs zu konzipieren, sondern im Sinne des einfachen Franzosen, dessen Charaktereigenschaften mit der Konzeption der Möbel korrespondieren sollen.<sup>51</sup> Als auf dem Herbstsalon 1910 auf Einladung von Frantz Jourdain die Münchener Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk ihre Ensembles präsentieren und einen veritablen Skandal auslösen, schaltet sich zum ersten Mal der berühmte konservative Kunstkritiker Louis Vauxcelles mit einem langen, grundsätzlichen und sehr polemischen Artikel ein.<sup>52</sup> Das gesamte Oktoberheft besteht einzig aus der gnadenlosen Verdammung des deutschen Kunsthandwerks und der Herausstellung der französischen Charaktereigenschaften, wie sie sich in ihrer angewandten Kunst offenbarten.

Vollends dreht sich aber die inhaltliche Füllung des Begriffs des *art décoratif* in den Jahren 1911 und 1912, als die Zeitschrift zur Bühne einer als Revanche auf den Erfolg der Münchener verstandenen<sup>53</sup> Artikelserie von André Vera wird. Zwei davon wurden in *L'Art décoratif* veröffentlicht.<sup>54</sup> Der nur ab und an als Kunsttheoretiker in Erscheinung tretende André Vera wollte mit den Artikeln eine von dem Architekten Louis Süe und dem Dekorateur André Mare geleitete, sich als avantgardistisch begreifende Kunsthandwerkervereinigung, die *Compagnie de l'art français*, unterstützen. André Veras Bruder Paul lieferte der Manufaktur Stoffentwürfe, und sie wurde in *L'Art décoratif* durchaus rezipiert, insbesondere, als sie 1913 ihre berühmte *Maison cubiste* auf dem Herbstsalon ausstellte.<sup>55</sup> Die *Compagnie*, deren Möbelentwürfe sich vor allem am Empire orientierten, erhoffte innerhalb einer nationalistisch aufgeheizten Grundstimmung im Vorfeld des Ersten Weltkrieges durch ein klar französisches Image einen besseren Absatz ihrer Produktion.<sup>56</sup> Doch dieser Zusammenhang wird in dem Texten Veras nicht einmal angedeutet, wohl, um deren Aussagen nicht durch den Vorwurf von Parteilichkeit zu konterkarieren.

Manifestartig prognostiziert Vera in seinem Artikel »Le nouveau style« eine vollständige Reform der »angewandten« Künste Architektur, Gartenkunst und des Kunsthandwerks, die sich im Zuge der nationalen Erneuerung vollziehen werde. Die vorangegangene Epoche sei mit ihrer Betonung des »Gefühls«, von Pazifismus und Sozialismus sowie von Impressionismus und Realismus beherrscht gewesen. Die Regierung habe wegen ihres Antimilitarismus und Atheismus die nationale Tradition nicht bewahrt; sie sei deswegen internationalistisch geworden.<sup>57</sup> Nunmehr aber würden wieder Klarheit, Maß und Harmonie in allen Kompositionen Einzug halten. Gemeinsames Wirken der Künstler würde die frühere individualistische Entäußerung ablösen. Die bloße passive Sinneswahrnehmung – gemeint sind wohl die Spielarten des Impressionismus – werde durch die aktive vergleichende Intelligenz ersetzt, die die künstlerischen Elemente aus der Natur entnehme, sie aber in einem bewussten Willensakt vereinfache. Die bisherige Architektur habe wie eine Kokotte den Passanten verführen wollen, ihre asymmetrischen und farbigen, bloß applizierten Ornamente hätten einzig darauf abgezielt, Erstaunen auszulösen. Nunmehr komme dem Architekten die Rolle zu, das Wahre, Einfache und Wichtige auszudrücken. Die Architektonisierung aller Künste sei das Zeichen dafür, dass der vernunftbestimmte Geist einer neuen Elite gegen die Anmaßungen unterer Volksschichten angehe.<sup>58</sup> Nicht mehr der Dekorateur, sondern der Architekt dominiere die Baukonzeption. Er lasse Ornament nur als Relief an markanten Stellen zu, komponiere ansonsten durch richtig proportionierte Oberflächen. Die Bauskulptur solle schwer sein, um Unbeweglichkeit anzuzeigen. Gekurvte Fassaden seien nicht mehr zuzulassen. Der neue Stil sei symmetrisch, ruhig und sichtbar gelassen, im Gegensatz zu der Bewegtheit der Fassaden zuvor. Farbigkeit werde zu-

rückgedrängt, ein heller Putz sei gegen die Überreizung der Augen hilfreich und gehe vor allem gegen das ständige Bemühen an, durch ausgesuchte Farbkombinationen die bloße künstlerische Originalität auszustellen. Wie im 17. und 18. Jahrhundert werde sich auch das Landhaus bewusst vom heimischen Bauernhaus absetzen, soziale Gegensätze seien zu betonen, nicht abzuschwächen. Feinheit und Geometrie allein würden allerdings bei der Architektur nicht ausreichen, es bedürfe vielmehr eines Stils, der der Ausdruck eines Willens sein müsse, deswegen sei etwa ein Haus einem geschlossenen geometrischen Kubus anzunähern. Kleine Ecken mit intimen Einrichtungen seien zu meiden zugunsten von Luxus und Größe, die die Erhebung des Ichs anzeigten. Die Energie, die in der erneuerten Architektur offenbar werde, solle diese mit einem nationalen Siegel versehen. Die Abwendung vom internationalistischen Jugendstil werde die besonderen Merkmale der französischen Rasse zum Ausdruck bringen: Ordnung, Klarheit, Maß und Harmonie.

Der konzertierte, in mehreren Medien geführte Angriff Vera's hohlte nun den Begriff des *art décoratif*, wie ihn die Zeitschrift bei ihrer Gründung formuliert hatte, vollständig aus: Die neue Hierarchie der Künste war das Gegenteil ihrer gegenseitigen Angleichung mit dem Ziel einer umfassenden künstlerischen Verfeinerung. Die strenge Hierarchisierung ist vielmehr direkt auf einen neomonarchistisch grundierten politischen Ästhetizismus zu beziehen, in dem nationale Stabilität, klar vertikal-hierarchisch verstanden, sich in allen künstlerischen und politischen Erscheinungen ausprägen soll.<sup>59</sup> Damit ging Vera auch explizit gegen Demokratie und Republik, und insofern gegen frühere Positionen der Zeitschrift, vor. Zugleich wandelte sich das Ideal des *art dans tout* zu einer totalen ästhetischen Vereinheitlichung einer nur in Bezug auf das nationale Kollektiv begriffenen Umweltgestaltung. Es ist bezeichnend, dass Vera's Artikelserie den Bogen vom Kunsthandwerk über die Architektur bis hin zur Gartenkunst als gestaltetem Umraum schlägt. Auch das Beharren auf logischer Rationalität als der einzigen künstlerischen Wahrnehmungskategorie ist explizit als Umkehrfigur zu einer sensualistischen Wahrnehmung formuliert, wie sie in der Emotionsästhetik gerade beim frühen Meier-Graefe sehr präsent war.

Die von dem Dualismus einer dekadenten Vergangenheit und einer triumphierenden Zukunft durchsetzte Argumentation kann man in einem allgemeinen Sinn als fundamentale Abrechnung mit dem Jugendstil verstehen. Doch scheint Vera deutlich auf Grundpositionen eben der Zeitschrift *L'Art décoratif* zu rekurrieren, denn fast alle von ihm behandelten Topoi – Gesamtkunstwerk, Linien- und Wirkästhetik, Internationalismus, Demokratie – bildeten deren entscheidende Programmpunkte. Kurioserweise sind einige Auffassungen Vera's gerade bei Meier-Graefe angelegt: Hierzu zählt die Ablehnung extravaganter Inszenierung des künstlerischen Ichs zugunsten einer hinter einer dezenten Ausstattung verschwindenden Künstlerpersönlichkeit – ein Ideal, das die Zeitschrift ebenso nach dem Ausscheiden von Meier-Graefe zumindest dem Anspruch nach kontinuierlich vertrat. Auch die Abwägung zwischen den Begriffen von Dekoration und Konstruktion findet sich, wie oben gesehen, schon bei Meier-Graefes Beurteilung von van de Velde.<sup>60</sup> In dieser impliziten oder auch nur zufälligen Bezugnahme Vera's bzw. der letzten Jahrgänge von *L'Art décoratif* auf die frühen Stationen der Zeitschrift unter Meier-Graefe gibt aber vor allem zu bedenken, dass die Abonnenten einerseits sich nur allmählich verändernde Rahmenbedingungen akzeptieren konnten, andererseits mit einer raschen inhaltlichen Neubesetzung von zentralen Topoi konfrontiert waren oder dies gar erwarteten. Eben angesichts des durchgehend vertretenen Selbstverständnisses der Zeitschrift als gediegenes Avantgardemedium sind die Veränderungen etwa hinsichtlich der Relation der Kunstgattungen untereinander, des Verhältnisses von Nation/Staat und Kunst oder der Positionierung des französischen Kunstgewerbes zum Ausland so bezeichnend.

Aus der frech-naiv inszenierten Vorbildrolle der internationalen und insbesondere der deutschen Szene wurde diese bald zunächst hinausgedrängt und schließlich durch die Behauptung einer absoluten Superiorität des französischen Kunsthandwerks ersetzt. Und gleichermaßen wandelte sich die Rolle des Kunsthandwerks von einem komplex funktionierenden emotionalen Stimulans über seine Funktion zur moralischen Erhöhung hin zur Markierung eines essentialistisch verstandenen nationalen Geschmacks. Es handelt sich dabei aber nicht um Substitutionsvorgänge, sondern um Prozesse: Für diese ist das Medium der Zeitschrift *L'Art décoratif* insofern aussagekräftig, als die hier vertretene Auffassung von dekorativer Kunst von Anfang an auf die Ausgestaltung des unmittelbaren Lebensumfeldes von Individuen und Kollektiven abhob. Folglich sind damit, anders als in einer reinen Hochkunstzeitschrift, implizit kulturelle Ansichten, Lebensstile und Gesellschaftsideale betroffen. Zwar wäre es übertrieben, die Zeitschrift als Lifestylemagazin zu bezeichnen, doch über aktuelle Lebensstile und Selbstverständnisse einer gebildeten Mittelschicht gab sie durchaus Auskunft bzw. wollte diese mitprägen. Das gibt uns vielleicht auch den Schlüssel in die Hand, um zu begreifen, dass Meier-Graefes Gründung trotz aller inneren Veränderungen immerhin bis 1914 überlebte und uns heute für die sich wandelnden Mentalitäten und Identitätsbildungen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhundert zu sensibilisieren versteht.

- 1 Zur Gründungsgeschichte und der Programmatik der Zeitschriften von Julius Meier-Graefe grundlegend: Catherine Kraemer: »Meier-Graefe et les arts décoratifs. Un rédacteur à deux têtes«, in: Alexandre Kostka/Françoise Lucbert (Hg.): *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870–1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945*, Berlin 2004 (Passagen, 8), S. 231–254.
- 2 »L'art décoratif«, in: *L'Art décoratif*, 1,1, 1898, S. 1–2.
- 3 Vgl. Nancy Troy: *Modernism and the Decorative Arts in France. Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven/London 1991.
- 4 Zu diesem Verständnis des Begriffs vgl. z. B. Titel wie *L'Art industriel: organe général des sciences, des arts et des métiers appliqués à l'industrie*, Paris 1868ff.; *Album pratique de l'art industriel: recueil d'ornements et d'accessoires décoratifs modernes relatifs aux constructions économiques, avec prix de revient par pièce, par mètre carré et par mètre courant, à l'usage des ingénieurs, architectes, conducteurs, agents-voyers, gardes-mines, élèves des écoles, entrepreneurs, ouvriers*, Paris 1857–1866.
- 5 γ [Julius Meier-Graefe]: »Henry van de Velde«, in: *L'Art décoratif*, 1,1, 1898, S. 2–7. Das ausführlichere, aber im Bildteil identische deutsche Pendant ist: [Julius Meier-Graefe]: »Henry van de Velde«, in: *Dekorative Kunst*, 3, 1899, S. 2–43. Vgl. auch Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens*, München 1962, S. 155–158.
- 6 Henry van de Velde: *Deblaiement de l'art*, Reprint Brüssel 1979.
- 7 γ [Julius Meier-Graefe] 1898 (wie Anm. 5), S. 7: »Querelle inutile où nous n'entrerons pas, nous contentant de nous demander s'il n'est point possible d'éveiller ou de favoriser plus ou moins des sentiments d'ordre général rien qu'avec des lignes n'évoquant aucune image précise de choses ou d'être. Or, il semble que Van de Velde y réussisse.«
- 8 Van de Velde 1979 (wie Anm. 6), S. 22: »Aussi conviendrait-il, à l'avenir, d'emprunter l'ordonnance des paysages, d'user pour l'édification de nos appartements les lignes significatives qu'ils utilisent, génératrices de si impérieuses sensations.« Der Rekurs auf die abstrakten Landschaftskonturen folgt ihrerseits wohl deutlich John Ruskins in *Stones of Venice* behandelten Linienfigurationen von Kapitellen, Pflanzen und Landschaften. Auch in seiner Autobiographie gesteht van de Velde, sich erst nach Meier-Graefes Artikel intensiver mit der Linie befasst zu haben (Van de Velde 1962 (wie Anm. 5), S. 158).
- 9 Alexandre Kostka: »Seurat entre France, Belgique et Allemagne: un cas de transfert triangulaire«, in: Kostka/Lucbert 2004 (wie Anm. 1), S. 89–117, hier S. 100–102.
- 10 Henry van de Velde: *Récit de ma vie. I: 1863–1900*, hg. von Anne Van Loo und Fabrice van de Kerckhove, Brüssel/Paris 1992, S. 409–411.
- 11 *L'Art décoratif*, 2,1, September 1899 zeigt vor allem Werke von George Lemmen und van de Velde aus den Beständen der *Maison Moderne*.
- 12 Kraemer 2004 (wie Anm. 1). Diese eigenwillige, ja provokative Präsentationsform ist eventuell der Grund dafür, dass die ersten beiden Jahrgänge der Zeitschrift offenbar wenig Absatz fanden. Auch in öffentlichen Bibliotheken sind die Bände extrem selten, sodass mehrere Aufsätze Meier-Graefes daraus häufig übersehen wurden. Im Schriftenverzeichnis von Kenworth Moffett: *Meier-Graefe als art critic*, München 1973 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 19), S. 183–193, fehlen gar sämtliche Beiträge in *L'Art décoratif*.
- 13 Kraemer 2004 (wie Anm. 1), S. 236.
- 14 Die letzte Annonce für *Art Nouveau Bing* erschien im Moment der Schließung der Galerie: *L'Art décoratif*, 6,1, 1904, S. 163.
- 15 Zu den Verbindungen zwischen Bing und Meier-Graefe siehe Gabriel P. Weisberg: *Art nouveau Bing. Paris Style 1900*, New York 1986, passim.
- 16 Julius Meier-Graefe: »Ein modernes Milieu«, in: *Dekorative Kunst*, 8, 1901, S. 249–264; Kraemer 2004 (wie Anm. 1), S. 244–248; Dies.: »Über die Anfänge des Neuen Stils. Henry van de Velde – Siegfried Bing – Julius Meier-Graefe«, in: Klaus-Jürgen Sembach/Birgit Schulte (Hg.): *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln 1992, S. 148–165, v. a. S. 162–164; Stephanie Marchal: »Julius Meier-Graefe: Vom »Kampf um« zur »Sehnsucht nach dem Stil«, in: *Kritische Berichte*, 42, 2014, S. 35–46; vgl. zu Meier-Graefes Kunsttheorie Moffett 1973 (wie Anm. 12), S. 28–40.
- 17 G. M. Jacques: »Les limites du décor«, in: *L'Art décoratif*, 2,1, 1899/1900, S. 141–144.
- 18 Julius Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden*

- Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Bd. II, Stuttgart 1904, S. 677–684, die Zitate S. 684.
- 19 André Gide: *De l'influence en littérature. Conférence faite à la Libre Esthétique de Bruxelles le 29 mars 1900*, Paris 1900, auch in: Ders.: *Prétextes*, Paris 1903, S. 7–35; Ders., *Les limites de l'art*, Paris 1901, auch in: Ders.: *Prétextes*, Paris 1903, S. 37–50.
  - 20 Ibid., S. 46: »l'artiste doit être absent de son œuvre, que l'objectivation est une des conditions de l'art; de sorte que s'il était possible d'atteindre le but proposé, toute personnalité s'effaçait devant la chose représentée, une œuvre ne différait plus d'une autre que par le sujet relaté, et l'artiste se serait enfin satisfait pour avoir assuré la durée à quelque vaine contingence [...]«.
  - 21 *L'Art décoratif*, 2,1, 1899/1900 (Januar 1900), S. 141–144. Eine persönliche Bekannntschaft zwischen den beiden scheint aber nicht bestanden zu haben.
  - 22 Hermann Obrist: »Pourquoi écrire sur l'art?«, in: *L'Art décoratif*, 2,1, 1899/1900 (Februar 1900), S. 185–201; vgl. ders.: »Wozu über Kunst schreiben (Dez. 1899)«, in: Ders.: *Neue Möglichkeiten in der Bildenden Kunst. Essays*, Leipzig 1903, S. 1–28.
  - 23 »pour le poète, les musicien, le décorateur, c'est soit l'expression de mouvement qui s'agitent en son âme et font son tournement ou son bonheur, soit la condensation d'un rêve. C'est en d'autres termes, l'offrande à tous émotions amplifiées. Pour le profane qui reçoit cette offrande, c'est la participation à cet agrandissement de la sensation, à cette exaltation de la vie chez l'artiste« (Obrist 1899/1900 (wie Anm. 22), S. 197).
  - 24 R.: »Les idées de J. Olbrich«, in: *L'Art décoratif*, 2,1, 1899/1900, S. 240–243.
  - 25 Troy 1991 (wie Anm. 3), S. 53–67; Sabine Beneke: »Otto Grauthof, Frantz Jourdain und die Ausstellung Bayerischen Kunstgewerbes im »Salon d'Automne« von 1910«, in: Kostka/Lucbert 2004 (wie Anm. 1), S. 119–138.
  - 26 G. M. Jacques: »A la recherche du moderne«, in: *L'Art décoratif*, 2,2, 1901, S. 61–76.
  - 27 Zu Endells Theorie insbesondere: Helge David: »Ein fließender Teppich. Zur Ästhetik von August Endell«, in: Nicola Bröcker u. a. (Hg.): *August Endell, 1871–1925. Architektur und Formkünstler*, Petersberg 2012, S. 68–75 sowie Robin Rehm: »Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen: August Endells geometrische Ornamentik und die Raumästhetik von Theodor Lipps«, in: Ibid., S. 77–89.
  - 28 Die prominente Nennung der Herausgeberschaft Meier-Graefes unterliebt zumindest in den mir zugänglichen Ausgaben bis zum ersten Band 1903. Dort figuriert zum ersten Mal Gustave Soulier als *directeur*. Im Oktoberheft 3,1, 1900, S. 88, wird an untergeordneter Stelle die Position Julius Meier-Graefe als *Chefredakteur* benannt.
  - 29 Vgl. Fabienne Fravallo: *Saunier, Charles*, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/saunier-charles.html?search-keywords=saunier> (letzter Abruf am 9. November 2016).
  - 30 Krahmer 2004 (wie Anm. 1), S. 253, Anm. 31. 1914 sollte *L'Art décoratif* seinerseits in *Art & Décoration* aufgehen, die dann aber selbst nurmehr für einige Monate bestand.
  - 31 Jules Rais: »Exposition de la Kuenstler-Kolonie de Darmstadt«, in: *Revue des arts décoratifs*, 22, 1902, S. 55–60, 87–96.
  - 32 Es ist unklar, welche Auswirkungen die Gründung der Kunstgewerbezeitschrift *L'Art décoratif pour tous* durch den Graphiker Léon Ruffe im März 1902 hatte. Dem Namen nach verfolgte sie ähnliche Ziele wie *L'Art décoratif*, beschränkte sich aber darauf, Vorlagen zur Dekoration zu zeigen. Sie bestand im Übrigen nur drei Jahre lang.
  - 33 »L'ameublement«, in: *Documents sur l'Art Industriel au vingtième siècle. Reproductions photographiques des principales oeuvres des collaborateurs de la Maison Moderne*, Paris 1901, S. 1–36, hier S. 3: »La facture de van de Velde rappelle, à certains égards, celle de William Morris; lui aussi réussit surtout dans les entreprises qui relèvent de la décoration plane; il s'abusa à ne pas assez compter avec la matière, à donner le pas au décor sur la construction; il se complut à des inventions tourmentées, appelées à mieux convenir au métal qu'au bois. Ce qui était chez van de Velde le résultat logique d'aptitudes naturelles spéciales, allait devenir chez ses imitateurs une parodie monstrueuse.«
  - 34 »Préface«, in: Ibid., S. i–iv, hier S. iv.
  - 35 G. M. Jacques: »Paradoxes«, in: *L'Art décoratif*, 3,1, 1900/01, S. 222–223.
  - 36 Émile Sedeyn: »Les arts réunis«, in: *L'Art décoratif*, 5,1, 1903, S. 139–147.
  - 37 Gustave Soulier: »Le bijou«, in: *Documents sur l'art industriel* (wie Anm. 33). (Jeder Beitrag hat seine eigene Paginierung).
  - 38 Allg. dazu: Franco Borsi/Ezio Godoli: *Pariser Bauten der Jahrhundertwende. Architektur und Design der französischen Metropole um 1900*, Stuttgart 1990 (urspr. *Paris mil neuf cent*, Paris 1989).
  - 39 Edmond Uhry (A. D. P. G.): »Une maison à Paris«, in: *L'Art décoratif*, 6,2, 1904, S. 51–60.
  - 40 Léon Riotot: »L'art à l'école«, in: *L'Art décoratif*, 11,1, 1909, S. 92–99; siehe auch Anne-Marie Châtelet: *La naissance de l'architecture scolaire: les écoles élémentaires parisiennes de 1870 à 1914*, Paris 1999, S. 318–330.
  - 41 Jean Lahor: »Architecture Danoise. Gares de chemin de fer et Hôtel«, in: *L'Art décoratif*, 6,1, 1904, S. 169–177; Jean Lahor: »La maison ouvrière au grand Palais«, in: *L'Art décoratif*, 7,1, 1905, S. 156–164. Vgl. Stéphani Pallini Strohm: »Lean Lahor. De l'art pour le peuple à l'art populaire«, in: Neil McWilliam u. a. (Hg.): *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris 2014, S. 297–312.
  - 42 Jean Lahor: *Le Bréviaire d'un Panthéiste et le Pessimisme héroïque*, Paris s. d. [1906 (2. Aufl.)], S. 317–322. 1905 zählen zu den Mitgliedern Anatole de Baudot als Präsident, außerdem der Brüsseler Bürgermeister Charles Buls, die Architekten Louis Bonnier, Paul Gout, Frantz Jourdain, Henri und Emile Chaine, die Politiker Jules Siegfried und Paul Strauss, die Kunstkritiker Pascal Forthuny und Roger Marx, der Gartenstadtheoretiker Georges Benoît-Lévy usw. (*La Revue de l'Art pour Tous. Bulletin mensuel*, 3, 1905, S. 301–303). Weitere Schriften von Jean Lahor: *L'Art Nouveau. Son Histoire, L'Art Nouveau à l'Étranger, L'Art Nouveau au point de vue social*, Paris 1901; Idem: *L'Art pour le Peuple à défaut de l'Art par le Peuple*, Paris [1902]; Idem: *Les Habitations à bon marché et un Art nouveau pour le Peuple*, Paris [1903, 1905 (3. Aufl.)].
  - 43 Lahor 1901 (wie Anm. 42).
  - 44 La Direction: [Vorwort, ohne eigenen Titel], in: *L'Art décoratif*, 9, 1907, S. 1–2.
  - 45 Ab Juli 1910 verstärkt sich diese Tendenz durch eine nochmalige Änderung des Untertitels in *Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne*; Herausgeber ist nunmehr Fernand Roches.
  - 46 Vgl. etwa Ch. du Bousquet: »Le Salon des Arts décoratifs français à l'Exposition de Bruxelles«, in: *L'Art décoratif*, 12,1, 1910, S. 121–144.
  - 47 Camille Mauclair: »La réaction nationaliste en Art et l'ignorance de l'homme de lettres«, in: *La Revue*, 56, 1905, S. 151–174. Zu Leben und Werk der bemerkenswerten Persönlichkeit vorläufig Michael Marlais: *Conservative Echoes in Fin-de-siècle Parisian Art Criticism*, Pennsylvania 1992; Christophe Prochasson: *Paris 1900. Essai d'histoire culturelle*, Paris 1999, passim; Simonetta Valenti: *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle. Critique littéraire, oeuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Mailand 2003; Christian Freigang: *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die »Konservative Revolution« in Frankreich 1900–1930*, Berlin 2003, S. 188–191; Dominique Jarasse: *Mauclair, Camille*, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/mauclair->

- camille.html (letzter Abruf am 9. November 2016); Pierre Vaisse: »Mauclair, le peuple et l'art«, in: McWilliam 2014 (wie Anm. 41), S. 297–312.
- 48 Camille Mauclair: »L'âme de la maison française«, in: Idem: *Trois crises de l'art actuel*, Paris (Fasquelle) 1906, S. 218–231; Idem: »Le style de la rue moderne«, in: *Ibid.*, S. 232–247; Idem: »La crise des Arts décoratifs«, in: *Ibid.*, S. 161–177. Hierzu eingehend: Vaisse 2014 (wie Anm. 47).
- 49 Camille Mauclair: »Le silence de l'architecture«, in: Idem: *Trois crises de l'art actuel*, Paris 1906, S. 200–218 (der Ort der Erstveröffentlichung kann nicht angegeben werden, doch bezieht sich eine Architekturkritik von 1907 auf den Aufsatz: Camille Mauclair: »Alfredo Melani: Un Grand hôtel à Palerme«, in: *La Construction moderne*, 23, 1907/2008, S. 68–71).
- 50 Emile Sedeyn: »Le mobilier aux Salons«, in: *L'Art décoratif*, 8, 2, 1906, S. 23–32.
- 51 »Laissons donc les boutiquiers exploiter les snobs aussi anglomanes aujourd'hui que les muscadins l'étaient à l'époque du Directoire, et travaillons à créer en France les arts et les meubles physiologiques, c'est-à-dire appliquées à notre vision, à nos gestes et attitudes, épousant nos formes, favorables à notre indolence, légers, gracieux, mobiliers comme nous le sommes, moelleux, solides et complaisants à nos attitudes à la bonne franquette« (Ibid., S. 24). Gefordert seien »des bois solides, honnêtes, bien choisis, artistes capables à leur donner des formes agréables, bien équilibrés, des formes françaises; peu de décor, peu ou pas d'ornements, ni moulures, ni creux, ni sculptures inutiles: rien de superflu, mais aucun sacrifice sur la qualité des matériaux« (Ibid., S. 27–28).
- 52 Louis Vauxcelles: »Le Salon d'automne de 1910«, in: *L'Art décoratif*, 12, 2, 1910, S. 113–176; zur Ausstellung: Troy 1991 (wie Anm. 3); Beneke 2004 (wie Anm. 25).
- 53 In diesem Sinne die Ankündigung von Vera durch Louis Vauxcelles: »Au Salon d'Automne. Deuxième article. L'art décoratif«, in: *L'Art décoratif*, 13, 1, 1911, S. 241–296.
- 54 André Vera: »Le jardin moderne«, in: *L'Art décoratif*, 13, 1, 1911, S. 237–248; Ders.: *Le Nouveau Jardin*, Paris 1912; Ders.: »Le nouveau style«, in: *L'Art décoratif*, 14, 1912, S. 21–32; Ders.: »La nouvelle architecture«, in: *L'Architecte*, 7, September 1912, S. 65–67 (zuerst in: *La Grande Revue*, 16, 73, 25. Juni 1912, S. 759–770).
- 55 Gustave Kahn: »La réalisation d'un ensemble d'architecture et de décoration«, in: *L'Art décoratif*, 15, 1, 1913, S. 89–102.
- 56 Florence Camard: *Sûe et Mare et la Compagnie des Arts français*, Paris 1993, passim.
- 57 Vera 1911 (wie Anm. 54), S. 24.
- 58 *Ibid.*, S. 30: »la nouvelle génération, à la fois par réaction à l'outrecuidance populacière, donne ses soins à un art qui sera compris seulement d'une élite, et par un naturel besoin de délicatesse, incline vers un art d'une élévation telle que le vulgaire n'y atteindra pas. Ce sera donc un art descriptif de sentiments et de raisonnements plutôt que de gestes et d'objets, et qui, pour être pénétré, exigera non plus uniquement de bons yeux, mais un esprit attentif, délicat et délié. [...] Le sujet, l'appareil, tout ce que remarque le vulgaire, sera réduit au plus juste, mais à de plus perspicaces, les œuvres décèleront qu'on y a songé, qu'on les a disposées intérieurement avant que de les produire au dehors: elles garderont, en somme, l'empreinte de l'ordre auquel elles auront cédé. Cette revanche de l'intelligence favorisera donc un art d'ordonnement éminemment architectural.«
- 59 Dazu ausführlich Freigang 2003 (wie Anm. 47), S. 161–199.
- 60 γ [Julius Meier-Graefe] 1898 (wie Anm. 5).