

Julius Meier-Graefes Problematisierung des Künstlers als Genie

Die ersten beiden Dias bitte [Farbenschau Deckblatt / Schmetterlinge].

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Kolleginnen und Kollegen,

würden Sie sich im Jahr 1902 in Krefeld in das Kaiser-Wilhelm-Museum begeben, um sich dort die Ausstellung *Farbenschau* anzusehen, Sie wären beim Betreten der ersten Räume möglicherweise so irritiert wie ich bei der Lektüre des Ausstellungskataloges. Denn statt der erwarteten Gemälde sahen Sie zunächst prachtvolle Kollektionen exotischer Schmetterlinge und Käfer. Sie schlenderten an Konchilien, Muscheln und Marmorarten vorbei, gelangten in Räume mit Farbtafeln, hatten alte Teppiche und zeitgenössische Webereien, Tapetenentwürfe und Textilien zu betrachten, bevor sie endlich in den Bildersaal gelangten.

Dia links und rechts bitte [Signac, Signac]

Erst hier sahen Sie Gemälde beispielsweise Paul Signacs, Curt Herrmanns oder Walter Leistikows.

Dia li./re bitte [Deckblatt Peter Behrens / Moritz Meurer o.J.]

Nicht anders war es bei der Ausstellung *Linie und Form*, die der *Farbenschau* 1904 folgte. Hier hatte der Kurator Friedrich Deneken Tierschädel und Knochenteile ausgeliehen sowie skelettierte Blätter, galvanisierte Pflanzen, stilisierte Zeichnungen nach Pflanzen und Bronzeabgüsse von Pflanzen.

Die nächsten Dias bitte [Schiffsfoto / Maschinenfoto]

Sie sahen Fotografien nach ägyptischen Skulpturen oder mittelalterlicher Plastik, nach Stahlbrücken und Maschinenanlagen, standen vor Kurbelwellen oder vor Modellen von Torpedo-U-Booten und Luxusdampfern aus dem Reichsmarine-Museum Berlin.

Die nächsten Dias bitte [Blick auf Vitrine / Plakat Thorn-Prikker.]

Dazwischen waren Vitrinen mit Geschirr Henry van de Veldes gestellt. Schließlich folgten Skulpturen und Zeichnungen, beispielsweise von Auguste Rodin, Vincent van Gogh, Edward Burne-Jones oder dem belgischen Neoimpressionisten Johan Thorn-Prikker.

Die Dias können weg.

Nun ist evident, dass die Tierschädel etwas mit den Webereien und den Skulpturen Rodins zu tun haben müssen. Genauso wie die

Schmetterlingskollektion etwas gemein haben muss mit den Zeichnungen van Goghs und den Malereien Signacs.

Worin bestand der gemeinsame Nenner dieser optischen Textur?

In den Vorworten der Ausstellungskataloge heißt es lapidar, man möchte zu einer „bewussten Bildung des Auges“ beitragen.

Wozu dienen bei einer solchen Augen-Bildung aber Tierschädel und Kurbelwellen, Schmetterlinge und Farbtafeln? Wem ist mit diesen Exponaten bei der Augen-Bildung geholfen?

Diese Fragen werden meinen Vortrag durchziehen.

Mit ihnen betritt man das weite Feld der künstlerischen Erziehung – von Künstlern, wie von Laien.

Ich habe mich in Anbetracht des Themas der Sektion auf den Aspekt des Künstler-Genies konzentriert. Wieso ich dieses Thema wiederum auf Meier-Graefe eingrenzte, dazu später.

Die Instanz Genie schien mir für Vorgänge der Bewertung, Umwertung und Entwertung von Belang, weil anhand ihrer Werke ästhetische Geschmacksurteile und Sehgewohnheiten verhandelt werden. Ja, sie werden mittels eines Genie-Ausweises in den kulturellen Wertungskreislauf überhaupt erst eingebracht.

In den beiden Ausstellungen ist der Künstler als Genie in einer ungewohnten Weise präsent, nämlich im Verzicht auf diesen Status. Indizien hierfür sind die angewandten Künste wie auch der Neoimpressionismus. Der Verzicht der Neoimpressionisten auf den Status des Genies war ein Topos der Rezeption dieser Bewegung in Deutschland, wie ich noch zeigen werde.

[Zitat Pissarro einflechten und ausführen, dass dieser Topos keine Erfindung einiger deutscher Rezipienten war. Begründeten die Neoimpressionisten doch die Reduzierung ihrer Handschrift auf das Setzen einer Vielzahl verschieden farbiger Pointillés gern selbst damit.]

Warum die Künstler aus dem Bereich der angewandten Künste auf das Renommé des Genies verzichteten, besser, zu verzichten hatten, wird Ihnen gerade die Geniedebatte um 1900 anschaulich zeigen.

Nun wird das Thema Künstler-Genie weder in den Ausstellungskatalogen gestreift, noch berichten die Rezensionen davon. Diesbezüglich erhellend war die Lektüre von Julius Meier-Graefes Buch *Moderner Impressionismus*, das 1903 erschien. In ihm finden sich einige kritische Passagen zum Geniekult und zur Individualitätsmanie im Feld der Kunst. Daher rührt der Titel meines Vortrages.

Sowohl die Krefelder Ausstellungen als auch Julius Meier-Graefes Buch *Moderner Impressionismus* stellen Rezeptionsakte des französischen Neoimpressionismus in Deutschland dar.

In der *Farbenschau* wie auch in der Ausstellung *Linie und Form* waren die seinerzeit bedeutendsten Neoimpressionisten vertreten: Paul Signac, das damalige Haupt der Bewegung; der Belgier Johan Thorn-Prikker, der gerade im Begriff war, eine Professur an der Krefelder Kunstgewerbeschule anzutreten; Curt Herrmann, einer der einflussreichsten deutschen Neoimpressionisten. Er wird bald für lange Zeit den Posten des zweiten Sekretärs der Neuen Berliner Secession begleiten; und Henry van de Velde, dessen Verflechtung mit dem Neoimpressionismus uns noch interessieren wird.

Dabei waren die Krefelder Ausstellungen keine der üblichen Präsentationen wichtiger künstlerischer Bewegungen.

Ihr Ziel war ja die „bewusste Bildung des Auges an farbigen Eindrücken“ oder an der „geheimnisvollen Kraft der Linie“.

Wie schon angedeutet, verdanken sich Meier-Graefes Äusserungen dem Anlass, über die moderne impressionistische Bewegung zu schreiben. Wie eng die Äusserungen an den Rezeptionsakt gebunden sind, zeigt sich unter anderem daran, dass ich in Meier-Graefes sonstigen Schriften diesbezüglich kaum Vergleichbares finden konnte. Dass Meier-Graefe das Künstler-Genie problematisiert, mag Kennern seiner Monographien über Vincent Van Gogh oder Hans von Marées nachgerade ungewöhnlich erscheinen. Die Sensibilisierung für das Genie-Phänomen scheint also eigens Bestandteil seines Rezeptionsaktes von Neoimpressionismus zu sein.

Die Krefelder Ausstellungen und Meier-Graefes Buch weisen noch andere Gemeinsamkeiten auf. So liest man in Meier-Graefes Buch auch Passagen, die Neoimpressionismus und modernes Kunstgewerbe aufeinander beziehen.

Ich zitiere:

„Seurat rief unter den jungen Leuten [Brüssels] ganz unvermittelt eine starke Bewegung hervor [...] Van Rhysselberghe, [...] George Lemmen und Henry van de Velde wurden ihre Stützen. [...] Man erkannte die große Bedeutung des Neoimpressionismus für die moderne Dekoration und benützte ihn. [...] Für van de Velde [...] war die [...] Lehre [Seurats] das Sprungbrett, mit dessen Hilfe er sich ganz von der Malerei entfernte, um als Gewerbekünstler seine weitverzweigten Wege zu gehen. [...] Der Anschluss der belgischen

Neoimpressionisten an das Gewerbe, d.h. an eine konkrete Verwendung, steht allein.“ (Moderner Impressionismus, 1903)

Die Krefelder Ausstellungen wie auch Meier-Graefes Buch eröffnen also ein Spektrum von Rezeptionsmodi des Neoimpressionismus in Deutschland. Neben der Problematisierung des Künstlers als Genie sind dies sein gattungsübergreifendes Potential wie auch seine Eignung für die „bewusste Bildung des Auges“.

[mümdlicher Part: Zimmermann einflechten]

Dass der Neoimpressionismus in einer Ausstellung präsent ist, die sich die bewusste Bildung des Auges zum Ziel setzte, ist naheliegend. Denn aus Sicht der Neoimpressionisten wurde der künstlerische Originalitätsausweis, der dem Publikum ja darzubringen sei, durch die besondere Art des Sehens erbracht. Nicht die Handschrift, die malerische Ausführung sei wichtig. Vielmehr liege die Kunst für die Neoimpressionisten im Charakter der Zeichnung und der jedem Künstler eigenen Art zu sehen, heißt es bei Pissarro.

Diese Verschiebung des Originalitätsausweises von der Handschrift zum Blick geriet offenbar rasch in Vergessenheit. Jedenfalls führt Meier-Graefe die zurückhaltende Begeisterung der deutschen Kunstszene für den Neoimpressionismus auf den Verzicht auf die Handschriftlichkeit zurück. Er schreibt in *Moderner Impressionismus* einleitend:

„Wir sind den Schatten hervorragender Erscheinungen wie Manet, Monet, Renoir noch gar zu nahe, um gerade auf das verzichten zu können, was uns an diesem am besten gefiel: die eigentümliche Gewalt ihrer Flächenbehandlung, ihre persönliche Art, den Pinsel zu führen, [...] Es trifft sich, dass gerade aus diesem Kreis, der die Handschrift des Künstlers zu einem Persönlichkeitsnachweis machte, diese Neoimpressionisten hervorgingen, die dieser Handschrift jede Bedeutung nehmen. [...] Wir sind zu reich [...] um unsere Aufnahmefähigkeit, den Stolz unserer Zeit, in den Rahmen einer fast mechanisch manipulierenden Kunst zu zwingen, und das Wissenschaftliche daran macht uns eher stutzig.“ (Moderner Impressionismus, 1903)

An dieser Passage wird nicht nur ersichtlich, wie zirkulierende Geschmackspräferenzen die Wahrnehmung einer bislang unbekanntes Sache bestimmen:

Der Schatten hervorragender Erscheinungen wie Monet, ihre „Gewalt der Flächenbehandlung“, ihre Pinselführung, bewirken die Fixierung auf das, was nunmehr angeblich fehle.

Monets Schatten, um die Metapher nochmals zu bemühen, ist an der Wahrnehmung des Pointillés als etwas mechanisch Manipulierendem nicht unbeteiligt.

Meier-Graefes Redeweise zufolge resultiert aus ihm, dass der ausgeprägt wissenschaftliche Habitus der Neoimpressionisten den Betrachter stört.

Die künstlerische Ausdrucksweise der einen Künstlergeneration erschwert den Zugang zu derjenigen der folgenden.

Verweilen möchte ich als nächstes bei Meier-Graefes rhetorischer Wendung, in der es um den Reichtum der Aufnahmefähigkeit seiner Zeit geht. Da Meier-Graefe das Subjekt seiner Rede mit

„wir“

bezeichnet, kann man nicht genau ermessen, ob er dem Verlust der persönlichen Pinselführung nun nachtrauert oder nicht.

Ob er hier schulterzuckend den Mißerfolg der Neoimpressionisten konstatiert, oder nicht.

Oder ob er diese rhetorische Wendung einflicht, um die Argumente der Gegner dieser Bewegung aufzugreifen. Seine Haltung bleibt ambivalent. Ich möchte diese Ambivalenz weder auflösen noch hinterfragen.

Weniger ambivalent ist Meier-Graefes Haltung zum Genie. So erklärt er angesichts der zögerlichen Annahme der neoimpressionistischen Maximen unumwunden:

„Kein denkender Mensch wird sich dem klaren Programm dieser Techniker [...] verschließen. Nur bedeuten sie [...] einen Abbruch der Brücke, die uns mit den holdesten Erscheinungen [...] unserer Kunst verknüpft und führen in eine Sphäre [...] der es sicher nicht an Schönheit, wohl aber an den gewohnten Symptomen fehlt. [...] Dass wir Armen noch gewohnt sind, die Schönheit als etwas Besonderes, Seltenes, Persönliches zu betrachten, darf einer neuen Generation, die darin menschlicher denkt, nicht zum Vorwurf gereichen. [...]

„Wir sind mit Genie belastet. Die Individualitätsmanie, das trügerische Symbol allen Fortschritts, an deren Ausbildung Generationen gearbeitet haben, lässt sich nicht auf einmal abgewöhnen oder durch treuen, wissenschaftlichen Forschungsdrang ersetzen.“ (ebda.)

Mit Blick auf jenes „trügerische Symbol allen Fortschritts“ beschreibt er die Neoimpressionisten als Künstler, denen

„ein gründliches Studium der Optik und guter Geschmack, der schon durch physikalisches Experimentieren geläutert werden kann, [...] nützlicher [sei] als die angeborenen Gaben des Genies.“ (ebda.)

Was indes die angeborenen Gaben des Genies sind, warum der physikalisch-optisch geschulte Blick auf ein Stück Natur per se als Gegenpol zum Genie betrachtet werden kann, erfahren wir nicht. Was Genie und was Individualitätsmanie umfassen, meint Meier-Graefe seinen Lesern einfach nicht näher erklären zu müssen. Woher rühren die Kriterien Meier-Graefes, was ein Genie sei und was nicht?

Mit dieser Frage möchte ich das engere kunsthistorische Forschungsfeld verlassen und einen Blick in die zeitgenössischen Debatte um das Genie werfen. In jene Debatte also, die die Verständlichkeit seines Textes sicherte, die Meier-Graefe beim Niederschreiben von Wörtern wie Genie und Individualitätsmanie vor Augen gehabt haben muss.

Über die *Geniereligion* der Jahrhundertwende verfasste der Wissenschaftstheoretiker Edgar Zilsel seine Habilitationsschrift. Sie wurde 1924 fertig gestellt. Ihr ist zu entnehmen, welche Autoren um 1900 bezüglich des Genies den Ton angaben.

Nach Zilsel war das vor allem Houston Stewart Chamberlaines Buch *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. Es war jedenfalls ein sehr populäres Buch. 1899 erschienen, 1915 zum 100.000. mal gedruckt, erreichte es 1940 schon seine 25. Auflage.

Die Popularität erklärt sich weniger mit Chamberlaines Ziel, die Grundlagen des 19. Jahrhunderts zu verstehen. Vielmehr beruht sie auf dem „Angelpunkt“, wie Chamberlaine den Fluchtpunkt seines Erklärungshorizontes nannte: Für Chamberlaine wurden die *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* früh gelegt und nicht von irgendwem.

Ich zitiere:

„Das Erwachen der Germanen zu ihrer welthistorischen Bestimmung als Begründer einer durchaus neuen Civilisation und einer durchaus neuen Kultur bildet diesen Angelpunkt. [...] Waren die Germanen bei der Gestaltung der Geschichte nicht die einzigen, so waren sie doch die Unvergleichlichen: alle Männer, die ab dem 6. Jahrhundert als wahre Gestalter der Geschehnisse der Menschheit auftreten, sei es als

Erfinder neuer Gedanken und origineller Kunst gehören ihnen an.“
(wie angegeben)

Chamberlaines Interpretation von Geschichte ist von jenem verhängnisvollen Virus infiziert, der von Ernst Haeckels soziologischer Auslegung Darwins seinen Weg durch beinahe alle wissenschaftlichen Disziplinen nahm.

Folglich muss Chamberlaine die herausragenden historischen Ereignisse nicht nur den „Germanen“ zuschlagen, sondern auch Persönlichkeiten mit herausragender Intellektualität. Denn nach Darwin galt angeblich: survival of the fittest. (Übersetzungsirrtum einflechten)

Um dies leisten zu können, nimmt er zwei verschiedene Geistestätigkeiten an: eine schöpferische, selbstverständlich männliche Geistestätigkeit, die nur Genies besäßen und eine

Ich zitiere

„bloß beobachtende, vergleichende, berechnende, oder bloß erfindende, industrielle, den Kampf ums Leben führende Geistestätigkeit.“ (ebda.)

Was in der Geschichte von Staatsführung, Kunst oder Philosophie anerkannt und bewundert wurde, musste also den Besten unter den Unvergleichlichen zugeschoben werden. Freilich entsprangen diese Leistungen den Trägern der schöpferischen Geistestätigkeit mühelos.

Der Rest, all das

„Was innerhalb des Rahmens der Philosophie sonst geleistet wird, gehört zur Wissenschaft. Was in der Kunst sonst geleistet wird, gehört zum Kunstgewerbe, also zur Industrie.“ Zitat Chamberlaine.

Ich brauche den Wert dieser Konstruktion wohl nicht weiter zu kommentieren.

Neben der Einteilung in schöpferische und nichtschöpferische Geistestätigkeit und der Unterteilung in angeborene Genies und eine anonyme Menge präparierte Edgar Zilsel am Phänomen „Geniereligion“ um 1900 noch andere Merkmale heraus. Ich beschränke mich auf drei:

1. Das Denken an den Zweck.

Zilsel ortet in der Biographik die Tendenz, dass man Genies ohne dieses Denken an den Zweck ausstattete, während die anonyme und nicht genialische Menge gerade daran erkenntlich sei, dass sie in Kategorien tagespolitischer Nützlichkeiten dächte.

2. Zilsel diagnostiziert in der Biographik der Jahrhundertwende ein gleichsam kategoriales Mißverstehen zwischen den Genies und der Menge. Die Menge

verstehe und verehere lediglich die toten Genies, kann aber die unter ihnen Lebenden weder als solche erkennen noch kann sie sie verstehen.

3. Die Menge begreife ihre eigene Zeit als Verfallszeit, weil die Taten der von ihnen verehrten Genies – Beethoven oder Wagner – kaum noch den Taten ihrer Zeitgenossen glichen. Zugleich ist aber die eigene Zeit jener Fluchtpunkt der Entwicklung, der ihren toten Genies den Halt und die nötige Hoffnung gaben, um an der Unwirtlichkeit ihrer Welt nicht zugrunde zu gehen.

Den wichtigsten Hinweis auf den kritischen, ja problematisierenden Gehalt von Meier-Graefes Passagen über das Genie liefern die Schematismen à la Chamberlaine. Von solch einem Denken ist in *Moderner Impressionismus* nichts zu bemerken. Die beiden Geistestätigkeiten kommen nicht vor. Der Gattungshierarchie, die daraus resultierte, pflichtete Meier-Graefe auch nicht bei. Im Gegenteil. Ausdrücklich würdigt er van de Veldes Weg ins Kunstgewerbe, das assoziiert ist mit – ich zitiere – „der konkreten Verwendung“. Jenem Denken nach nützlichen Kriterien, der dem wahren Genie“ angeblich von Geburt an fehle. Von hier aus zeichnet sich bereits ab, wie sich den Kunstgewerbetreibenden der Genie-Verzicht gleichsam zur Seite stellte.

Meier-Graefe stellt dem Genie und der Individualitätsmanie eine Art Erlösungsvorstellung entgegen: „eine Sphäre, der es sicher nicht an Schönheit, sondern an den gewohnten Symptomen fehle“.

Ihre konkrete Gestalt bleibt zwar vage. Nur, dass der treue wissenschaftliche Forschungsdrang dazugehöre, erfährt der Leser.

Doch das damals populäre Bild vom Genie bleibt in dieser Schrift außen vor. Die Verweigerung der Nachahmung kann als Akt des Widerspruchs gedeutet werden, sie muss es indes nicht. Dies nicht zuletzt auch deshalb, weil Meier-Graefes kritische Haltung gegenüber der zeitgenössischen Geniekonstruktion à la Chamberlaine nicht allein stand.

Dies kam nicht von ungefähr: Während seines Wirkens im *Maison Moderne* in Paris, hatte er mit großer Aufmerksamkeit die Werkkunstbewegung von William Morris beobachtet. Diese Vorliebe teilte Meier-Graefe mit Henry van de Velde, der zeitweise im *Maison Moderne* mittat und der – wie ich in meiner Dissertation zeige, hier aber nicht ausführen möchte, hinter den Kulissen für die Krefelder Ausstellungen *Farbenschau* und *Linie und Form* gewirkt hatte.

Was Meier-Graefe an Verehrungs-Topoi und Idealisierungen von Künstlern sonst fortschrieb, sind Muster der Künstlerbiographik. Ernst Kris und Otto Kurz

haben sie gesammelt 1934 unter dem Titel *Legenden vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* publiziert.

In Kris' und Kurz' Abschnitten über die Heroisierung des Künstlers tauchen der Topos von der angeborenen künstlerischen Begabung wie auch der Topos von der Ablehnung der Tradition und vom Bekenntnis zur Natur als Lehrmeisterin auf.

Dort erfährt man, dass die Betonung des künstlerischen Autodidaktentums seit Urzeiten durch die Künstlerbiographien rankt, wie auch, dass die echten Genies kometenhaft aber unerwartet aufsteigen.

Der soziale Aufstieg beschränkt sich natürlich nur auf die Gemeinschaft innerhalb der genialen Künstler. Nur das Genie Cimabue ist in der Lage, die hohe künstlerische Begabung des Hirtenknaben Giotto zu erkennen, nicht die Menge derjenigen Personen, die den Hirtenknaben ebenfalls umgab.

Aus diesem Fundus der Künstler-Biographik entlieh sich auch Meier-Graefe so Einiges. Soweit reichte seine Kritik an der Geniekonstruktion nun doch nicht. Doch muss man hier bedenken, dass an diesen Topoi noch heute gelegentlich weitergeschrieben wird – trotz Zilsels, Kris' und Kurz' Schriften.

Mit dem nunmehr geschärften Blick für die Fronten zwischen denen, die der Genieverehrung das Wort redeten und jenen, die am Geniebild rüttelten, möchte ich nun den fiktiven Rundgang durch die Krefelder Ausstellungen fortsetzen.

Wie Besucher – Laien wie auch Künstler – vor Schmetterlingen und Pflanzen, Tierschädeln und Kurbelwellen, angewandter und bildender Kunst ihr „Auge bilden“ ist kaum zu beschreiben.

Das Herumschweifen lassen des Blicks, das Konzentrieren und Vergleichen, das visuelle Zerlegen und Abstrahieren des Gesehenen, ist eine stumme Praxis. Nur Bruchteile dieser Praxis sind versprachlicht.

Ich denke hier weniger an die Rezensionen von Kunstkritikern als vielmehr an die Lehrbücher und Handbücher, die im Kontext der künstlerischen Erziehung entstanden sind.

Das Problem der Vermittlung dieser optischen Textur scheint auch dem Kurator der beiden Ausstellungen bewusst gewesen zu sein.

Friedrich Deneken muss geahnt haben, dass der eine oder andere Besucher seiner Ausstellungen beim Finden eines gemeinsamen Nenners zwischen Schmetterlingen und Torpedo-U-Booten vor Rätseln steht.

Anders lässt sich kaum erklären, dass am Ende beider Ausstellungskataloge eine Liste von Büchern zur Lektüre zu finden war.

Man könne sich diese Bücher gern in der Bibliothek des Hauses geben lassen und im Lesesaal des Museums studieren – steht da geschrieben.

Ich bin dieser Empfehlung gefolgt und habe die Frage, was Neoimpressionismus mit Schmetterlingen, Kurbelwellen und Teppichen gemein haben könnte, durch die Lektüre dieses imaginären Handapparates zu klären versucht.

Die Lektüreliste enthielt indes nichts zu Detailsfragen.

Beispielsweise, ob Künstler Farbzusammenstellungen anhand von Schmetterlingsflügeln studierten, wie seinerzeit Giovanni Giacometti im Pariser *Jardin des Plantes*.

Die rechts bitte (ich zeige Ihnen hier ein 1900 vor der Schmetterlingssammlung entstandenes Aquarell mit dem Titel *Abstraktion* aus dem Bündner Kunstmuseum Chur).

Hingegen enthält die Liste Literatur wie Farbenlehren, Kunstphysiologien, Aufsätze über die Impression, Handbücher zum Zeichnen oder Anleitungen zum Maschinenzeichnen. Meine Frage, was ein neoimpressionistisches Bild mit einem Schmetterling, was eine Zeichnung des Neoimpressionisten Johan Thorn-Prikker mit einem Tierschädel verband, wurde dort nicht direkt beantwortet.

Es fiel nur auf, dass es sich im weitesten Sinne um Literatur zur künstlerischen Erziehung handelte. Man las Titel wie *Von der Erziehung des Farbenns* oder *Über Farbensehen und Malerei*.

Da die Schmetterlinge und Tierschädel, die galvanisierten Pflanzen und Fotografien aber aus Lehrsammlungen künstlerischer Ausbildungsstätten entliehen waren - wie ich herausfand – war unabweisbar, dass sie für die „bewusste Bildung des Auges“ nützlich sind.

Was die Tierschädel und Schmetterlinge also mit Thorn-Prikkers Plakat und Signacs Gemälde verband, musste in der Art und Weise des sinnlichen Zugangs zu diesen Artefakten und Naturstücken liegen. Die Produktionsästhetik war also jene Ebene, auf der die optische Textur der Exponate argumentierte. Wie ist das zu verstehen? Setzt man sich in die Bibliothek und liest ein beliebiges Buch der Lektüreliste, stößt man auf Handlungsmaximen, die der Befähigung des Künstlers dienen. Ich greife wahllos Moritz Meurers Aufsatz *Über die Ziele des Naturstudiums an technischen Kunstschulen* heraus. Meurer wirkte an der kunstgewerblichen Lehranstalt am Kunstgewerbemuseum Berlin. Er ist im übrigen Initiator der Bloßfeldtschen Pflanzenfotografien:

Ich zitiere

„Durch die Förderung des Nachahmungstriebes hat die Selbstständigkeit des Formdenkens gelitten und die Art des künstlerischen Studiums hat dahin geführt, dass das Erkennen der Form in den natürlichen Vorbildern und sogar der Gedanke an die

Möglichkeit ihrer Benutzung zur Formerfrischung [...] bei vielen Branchen des Kunstgewerbes ganz verloren gegangen sind.“ (wie angegeben)

Oder Ernst Brückes *Farbenlehre* aus dem Jahr 1866:

„So darf auf einem Gemälde eine Farbe niemals so unbedingt herrschen, dass sie die übrigen unterdrückt. Wo der [kunstgewerbliche] Gegenstand die ausgedehnte und energische Anwendung einer Farbe erheischt, muss sie [die Malerei], wo es sich um künstlerische Wirkung, nicht lediglich ums Kopieren der Natur handelt, stets durch eine oder mehrere Farben äquilibrirt sein. Ein gutes Bild soll nicht grün, nicht blau, nicht rot, noch weniger violett sein; ein gutes Bild soll [...] keine Farbe haben. Diese Regel [...] ist für Industrie und Kunsthandwerk nur von beschränkter Bedeutung.“ (wie angegeben)

Oder Georg Hirths *Kunstphysiologie*:

„Wir zergliedern die Erscheinungen als solche, suchen mit Fleiß die charakteristischen Merkmale derselben auf, und prägen uns diese in der bestimmten Absicht wirklicher oder phantastischer Reproduktion ein. [...] Dem Einen erscheint dies, dem anderen jenes wichtiger für die Charakteristik, indes das Geheimnis jeder Kunst besteht in der Kraft, womit irgend etwas Wesentliches aus der Gesamterscheinung erkannt und schlagend hervorgehoben wird.“ (wie angegeben)

Hirth setzte sich mit seinem Buch dafür ein, dass der „Zeichen-, Kunst- und Anschauungsunterricht an der Sinnesphysiologie orientiert werden müsse. Allein schon aus Dankbarkeit gegenüber der deutschen Wissenschaft, die die Blüte unter den Naturwissenschaften schmücke, heißt es.

Die wichtigste Parallele zwischen einem neoimpressionistischen Gemälde und den Kurbelwellen und Schiffsmodellen liegt mithin im Rückgriff auf die Wissenschaften.

Der Künstler sollte sich diese wissenschaftlichen Kriterien zugunsten einer allgemeinen Verständlichkeit und einer unwillkürlichen Wirkung auf den Betrachter und potentiellen Kunden gleichsam inkorporieren.

Originalitätsnachweise der traditionellen Art waren hierfür wenig von Belang.

Die Anleihen der Kunstgewerbetreibenden wie auch der Neoimpressionisten bei den Wissenschaften sind in der kunstwissenschaftlichen Literatur wie auch im Bereich von *Science in Painting* oft beschrieben worden.

Indes wird gern unterschlagen, was es **bedeutet**: den eigenen Körper für diese strukturelle Zerlegungsarbeit zu befähigen.

Sie erinnern sich sicherlich noch Ihres ersten Eindrucks der Exponatliste der Krefelder Ausstellung. Jeder möchte die Frage, worin der gemeinsame Nenner des Aufgezählten liegen mag, für sich anders beantwortet haben. Diese Individualität des visuellen und des gestalterischen Zugriffs auf die Dinge **so zu lenken und zu leiten**, dass er individuell und dennoch **einheitlich** ist, ist eine Aufgabe, die man vor Tierschädeln, Schmetterlingen und galvanisierten Pflanzen, vor Farbtafeln und all den anderen Exponaten der Krefelder Ausstellungen zu bewerkstelligen hoffte. Lehrer wie Henry van de Velde oder Johan Thorn-Prikker, wie Obrist oder die Lehrer am künftigen Bauhaus haben dies auf der Grundlage sinnesphysiologischer Forschungen geschafft.

In der Rezeptionsforschung sind nach Jauss und Stierle drei Instanzen am Werk: ein historisches Ereignis, der historische Rezipient und als dritte Instanz der Forscher, der beides betrachtet. Ich habe Ihnen gezeigt, wie Meier-Graefe mit gleichsam gemischten Gefühlen auf die Neuerungen blickte, die er mit *Moderner Impressionismus* umschrieb. Er erkannte, dass das Verwachsen sein seiner Generation mit dem Geniegedanken dem Zugang zu einer Kunst im Wege stand, die „menschlicher denke“.