

Einleitung: Dandy und Sisyphus – Harry Graf Kesslers Weg zur Cranach-Presse



Joseph Sattler, Exlibris
Harry Graf Kessler, *Pan*,
1895 (3)

Gegen Ende des Jahres 1894 macht der 26jährige Rechtsreferendar und schon als Sammler und Mäzen profilierte Harry Graf Kessler bei dem Berliner Kunsthändler Stargardt eine Entdeckung: Er wird auf einige Blätter des Münchener Malers Joseph Sattler aufmerksam und glaubt in ihm sogleich »eine der bedeutendsten Erscheinungen der modernen deutschen Kunst«¹ gefunden zu haben, im Stilgefühl vergleichbar mit Dürer und Menzel. Kessler, der immer bereit ist, sich für einen Künstler zu begeistern, nimmt sogleich Kontakt zu Sattler auf und bittet ihn, einige Zeichnungen anzufertigen und für seine Privatbibliothek ein Exlibris auszugestalten, für das er bereits eigene Vorstellungen hat. Dabei scheinen Kesslers Ideen von dem überwiegend düsteren Motivspektrum des Malers bereits inspiriert:

»Gedanke für ein von Sattler für mich zu entwerfendes Ex Libris: der Mond als Totenkopf scheint durch das offene Fenster auf einen studierenden Gelehrten herab; unten weite, phantastisch beleuchtete Landschaft. Oben, als decorative Leiste, Totenkopf mit Fledermausflügeln.«²

Erst in einem späteren Tagebucheintrag wird deutlich, dass diese beinahe morbide Szenerie offenbar nicht für sich stehen, sondern Hintergrund sein sollte für ein emblematisches Arrangement: Ein mitzuverkündendes Motto »und doch«³ sollte Einspruch gegen die Vorherrschaft des Vergänglichen erheben und im Sinnbild den Willen bekunden, dem Tod das Leben durch Beharrlichkeit abzutrotzen.

Man wird diesen emblematischen Sinngehalt als Credo seines Besitzers nehmen können und müssen. Bemerkenswert scheint daran, dass dieses Arrangement nicht einfach im moralischen, aber unverbindlichen Appell und dem ikonographischen Schema eines Memento Mori aufgeht. Kesslers Exlibris mahnt nicht bloß den Lebenden an die Sterblichkeit, sondern es will, quasi in der Gegenwendung, sich zum Tätigsein auch im Wissen um den Tod bekennen: Es artikuliert damit nicht weniger als eine bindende Selbstverpflichtung gegen Selbstaufgabe und Resignation.

Das endgültige, wahrscheinlich noch 1895 realisierte Exlibris⁴ zeigt schließlich ein gefälligeres, wohl auch weniger symbolistisch aufgeladenes Sinnbild, bei dem man die makaber illuminierte Landschaft durch einen androgynen Porträtkopf ersetzt findet, während am

unteren Bildrand Namenszug und das Kesslersche Familienwappen hinzugefügt sind. Aber dominierend steht noch immer das trotzige »und doch«⁵ darüber, zu lesen in einem aufgeschlagenen Buch, der Szenerie überschrieben wie ein verbindliches Programm.

Als gewichtig muss man das Motto auch deshalb nehmen, weil es Kesslers einziges Exlibris mit so eindringlicher Emblematik gewesen ist. Bis jetzt sind noch zwei weitere Besitzvermerke in seiner Bibliothek nachgewiesen, beide als Stempel um 1897 von Georges Lemmen⁵ ausgeführt, einem belgischen Impressionisten, der auch Titelblatt und Verlagsprospekt für Kesslers erste eigene Buchveröffentlichung gezeichnet sowie die Schrift für den Druck von *Also sprach Zarathustra* mit ihm gemeinsam entworfen hat. Beide Exlibris spielen mit Symmetrieformen, sie sind dem Zeitgeschmack entsprechend, doch rein ornamental gefasst.⁶

Gegen eine allzu hohe Bewertung des Sinnbilds wäre nun gewiss einzuwenden, dass es nicht recht in Einklang zu bringen ist mit jener ironisch distanzierten und stets souveränen Haltung Harry Graf Kesslers, von der man aus seinen Tagebüchern einen deutlichen Eindruck gewinnt. Der geldpotente Dandy, als der er sich von Edvard Munch malen lässt, der polyglotte Diplomat, der jeden Europäer von Rang und Namen zu kennen scheint, ohne sich doch selbst zu binden, der weltgewandte Gentleman zumal, der sich in seinen Diarien stets wie die Verkörperung elitärer und souveräner britischer Lebenskunst gibt, er will nicht so recht zu unserer Vorstellung eines Menschen passen, der behaupten dürfte, um seine Taten gerungen zu haben. Auch bliebe ein Verdacht, ob das *und doch* nicht nur reflexhaft die Chiffre vom Übermenschen anklingen lässt, die nach dem Erscheinen von Nietzsches *Zarathustra* zum oft und gern zitierten Schlagwort wurde. Das Sinnbild wäre, so verstanden, eher dekorative Inszenierung als ein verpflichtendes Motto. Es darf füglich die Frage gestellt werden, wie jener Kessler eigentlich zu charakterisieren ist, der Weimar schließlich zum Standort seiner Cranach-Presse wählt, einem Ort immerhin, der ihm diese Entscheidung gewiss nicht nur leichtgemacht hat.

Ende des Jahres 1902, nach einigem Taktieren, das sich in den Tagebüchern zuweilen wie amüsante Frühstücksdiplomatie liest, kommt man in der Residenz schließlich überein, Harry Graf Kessler den Vorsitz im Kuratorium des *Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe* anzutragen, einem neuzugründenden Museum, das plangemäß aus einem privaten Verein mit dem Namen *Permanente Ausstellung am Karlsplatz* hervorgehen und direkt dem Hof-Marschallamt unterstellt werden soll. Die ursprüngliche Vereinsgründung war eine Initiative des Generals Aimé von Palézieux gewesen, dem



Exlibris Harry Graf
Kessler



Hugo Ulbrich, Fragment-
zeichnung nach Möbeln
von Henry van de Velde,
Pan, 1897 (3)

als Oberhofmarschall die Aufsicht über die fürstlichen Finanzen oblag und dem, soviel ist verbürgt, viel an seiner *Permanente* gelegen war. Kessler übernimmt also die ehrenamtliche Aufgabe, die Kunstsammlung des Vereins zu systematisieren, sie weiterzuführen und »in ein ganz modernes Museum«⁷ mit wechselnden Ausstellungen umzuwandeln.

Es scheint zunächst, als wäre mit dieser Berufung allen Beteiligten ein Dienst geleistet worden. Elisabeth Förster-Nietzsche, die das *Nietzsche-Archiv* von Naumburg nach Weimar verlegt hatte und sich einigen Ansehens am Großherzoglichen Hofe erfreuen durfte, war es durch eigene Einflussnahme und Kesslers Hilfe gelungen, nicht nur den Architekten und Gestalter Henry van de Velde als künstlerischen Berater für die Entwicklung des ortsansässigen Kunsthandwerks zu gewinnen – eine Stellung immerhin, die nirgends ihresgleichen hatte⁸ –, sondern auch den Helfer selbst an maßgeblicher Stelle zu verpflichten. Geheimrat Carl Rothe, der seit 1901 amtierende Staatsminister für Kultus, sah sein Ressort deutlich aufgewertet und Aimé von Palézieux konnte für seine *Permanente* auf Kontinuität und Anerkennung hoffen. Das Wichtigste aber war, dass all diese Entscheidungen unter dem ausdrücklichen Wohlwollen des Großherzogs Wilhelm Ernst standen, der kurz zuvor die Regierungsgeschäfte übernommen hatte. Kessler notiert:

»Rothe hat dem GrossHerzog Vortrag gehalten und der GrossH ist ganz auf den Gedanken eingegangen; er will Alles aus der Schatulle bezahlen; ich soll ihm sofort Vortrag halten; ausserdem lässt mir die Erbgroßherzogin [Pauline] sagen, ich solle bei ihr essen; kurz, Alles begeistert.«⁹

Zu ergänzen ist, dass mit der Amtsübernahme Kesslers im März 1903 nur der Teil eines größeren und ehrgeizigeren Gesamtplans erfüllt war, über den am Weimarer Hof und nicht zuletzt, so kann man vermuten, durch den Einfluss der musisch gebildeten Erbgroßherzogin und ihrer Schwiegertochter, der Großherzogin Caroline, weitgehender Konsens herrschte. Wilhelm Ernst hatte zu diesem Zeitpunkt die Absicht, das kulturelle Erbe seiner Vorgänger als Verpflichtung wahrzunehmen und fortzusetzen: Nach dem klassischen *goldenen Zeitalter* mit Goethe, Schiller, Herder und Wieland, und nach der *silbernen* Epoche, verbunden mit den Namen von des Großherzogs Großvater Carl Alexander und der Kulturförderin Maria Pawlowna, sollte sich nun unter dem Begriff *Neues Weimar* ein »Kulturzentrum«¹⁰ formieren – »so lebendig, so animiert und *rerum novarum cupidus* wie wohl kein anderer Ort jetzt in Deutschland«.¹¹

In dem Terminus des *begierig nach Neuem* aber klingt bereits das Programm des *Neuen Weimar* an, das sich als progressiv verstehen

wollte: Die künstlerische Moderne auf allen Gebieten der Kultur durchzusetzen hatte Kessler sich als zukünftiges Betätigungsfeld erwählt. Dabei kann man nicht behaupten, dass das an diesem Ort eine radikale Umkehr bedeutet hätte, denn die Förderung der Bildenden Künste betreffend brauchte Weimar kaum den Vergleich mit anderen Kulturstädten zu scheuen. Bereits 1860 war die *Großherzoglich Sächsische Kunstschule* in Weimar gegründet worden, deren erster Direktor, Stanislaus von Kalckreuth, die künstlerische Avantgarde auch gegen den Willen seines Großherzogs Carl Alexander favorisierte. Er suchte fortschrittliche Maler an die Schule zu binden, und legte mit der Einstellung von Arnold Böcklin und Franz Lenbach, vor allem aber mit der Berufung eines Theodor Hagen als Lehrer für Landschaftsmalerei die Grundlage für eine moderne Entwicklung an der Schule. Immer mehr rückte hier das Vorbild Frankreichs in den Mittelpunkt, wo der Impressionismus und seine Stilformen mit Namen wie Claude Monet, Édouard Manet, Edgar Degas oder Vincent van Gogh die Diskussion bestimmten. Man lehnte die gängigen Akademiethemen ab, das Malen heroischer und historistischer Landschaften wurde verschmäht, und die Lehrinhalte orientierten sich am Realismus sowie der neuen *plein-air-Manier*, deren Thema die unmittelbare Natur war. Spätestens mit dem Wirken des Landschaftsmalers Karl Buchholz war der Blick frei geworden für die französische Schule von Barbizon und die Malerei mit den Farben des Lichts. Um die Kunstschule hatte sich ein Kreis von Malern gebildet, der als *Weimarer Malerschule* auch im Ausland von sich reden machte, und als 1902 der Sezessionist Hans Olde die Leitung der Kunstschule übernahm, hatte sich hier die Moderne nach Form und Inhalt gegen den Willen des Großherzogs bereits weitgehend etabliert.¹²

Um die weiteren Weimarer Vorgänge aber zu verstehen, muss man in Rechnung stellen, dass *Moderne* im ausgehenden Kaiserreich kein bloß kunsthistorischer Terminus war, sondern ein politischer Reizbegriff mit polarisierender Wirkung. Wilhelm II., Deutscher Kaiser und Preussischer König von Gottes Gnaden, wie er zu unterstreichen beliebte, hatte kurzum sein eigenes Kunstverständnis zur einzig maßgebenden Richtlinie für den allgemeingültigen Kunstbegriff erhoben und die Moderne kategorisch als Irrweg deklariert. Als Kunst dürfe nur gelten, was der Historie verpflichtet, der Glorie des Vaterlands und natürlich der Popularität des Kaisers dienen konnte, so lautete seine Devise, und die reflexionsarmen Repräsentations- und Schlachtenbilder eines Anton von Werner wurden als vorbildlich für staatstragendes Kunstverständnis hingestellt. Als Richtmaß hatte man die Denkmalgruppen der Berliner Siegesallee zu nehmen, die er selbst in Auftrag gegeben und unter der künstlerischen Leitung

von Reinhold Begas hatte fertigen lassen. 1901 nahm der Kaiser die Eröffnungsfeier des fertiggestellten Imponierboulevards mit mehr als dreißig preußischen Herrscherfiguren zum Anlass einer öffentlichen Bekräftigung seines Verdikts, das noch lange als »Rinnsteinrede« im Reich diskutiert werden sollte: »Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr [...]«. ¹³ Der »schrankenlose Subjektivismus« ¹⁴ der Impressionisten wie auch der Naturalismus in der Literatur im Übrigen, der die Pflege der Ideale programmatisch als leeres Schönfärben abtat, wurde in Acht und Bann getan, weil die Kunst auf diesem Wege nach des Kaisers Ansicht unweigerlich, statt zu erheben, »in den Rinnstein« ¹⁵ niedersteigen müsse.

Der Kaiser nutzt seine Möglichkeiten nach Kräften, durch Restriktionen oder direkten Einfluss auf die Ankaufs- und Ausstellungspolitik öffentlicher Institutionen seiner Kunstдокtrin auch politische Geltung zu verschaffen. ¹⁶ Lange schon hatte sich in den etablierten Künstlergruppen gegen diese Praxis Widerstand formiert. 1892 wurde in München die erste der sogenannten Sezessionsgruppen gegründet, Berlin schloss sich 1898 an, Dresdener, Hamburger, Leipziger Künstler folgten dem Vorbild bald. Gemeinsam war diesen Abspaltungen das Ziel, die Kunst »von der Schablone« ¹⁷ des versteinerten und selbstgefälligen offiziellen Kunstverständnisses zu befreien und neue stilistische Wege zu suchen. Konkrete Inhalte zu bestimmen oder einen einheitlichen Stil zu propagieren, lehnte die Sezessionsbewegung konsequenterweise ab. Damit ergab sich aber das Problem, dass die einzelnen Gruppen unter sich disparat bleiben mussten, und von wirksamen Aktionen außer bei einigen lokalen Ausstellungen nicht die Rede sein konnte – an Kunstförderung, die Planung einer Gesamtausstellung oder gar ein eigenes Museum war nicht zu denken.

Kessler sieht darin eine Aufgabe und Chance, sich kulturpolitisch in größerem Rahmen zu engagieren. Gemeinsam mit Künstlern und Kulturschaffenden, unter ihnen Max Liebermann, Alfred Lichtwark, Lovis Corinth und Max Klinger, gründet er 1903 in Weimar den *Allgemeinen Deutschen Künstlerbund* als Dachverband aller Sezessionsgruppen mit Sitz im Gebäude des Museums am Karlsplatz. Den Zweck des Bundes formuliert Kessler in einer programmatischen Schrift als Schutz gegen das Diktat der »alten Rezepte [...]«, die der künstlerische Mittelstand in seiner Studienzeit auf der Akademie gelernt hat« ¹⁸ und proklamiert die Notwendigkeit, »dem Künstler seine Freiheit [zu] sichern«. ¹⁹ Damit aber stellt Kessler sich ausdrücklich gegen die wilhelminische Kulturpolitik. Anlässlich der Weltausstellung in St. Louis hatte der Kaiser es zuvor für richtig befunden,

in die Auswahl der auszustellenden Kunstwerke indirekt, aber nachdrücklich einzugreifen. Damit hatte er bei den Sezessionisten, die sich natürlich von jeder Beteiligung ausgeschlossen sahen, die Einsicht befördert, dass vereintes Handeln nun höchstes Gebot war. Nützlich für das Zustandekommen des Bundes ist auch, dass Großherzog Wilhelm Ernst bereit ist, die Schirmherrschaft des Künstlerbunds zu übernehmen, und 1905 kann bereits die erste Ausstellung in den neuen und eigenen Räumen der Berliner Secession eröffnet werden. Dass die Institution von 1905 bis zu ihrer Auflösung durch das Nationalsozialistische Regime mehr als 20 weltweit beachtete Ausstellungen organisieren kann, mag im Übrigen als Ausweis ihrer Berechtigung wie ihrer Funktionsfähigkeit gelten.

Harry Graf Kessler befindet sich in diesen Jahren auf dem Höhepunkt seines Einflusses in der Residenz. Sein Museum entwickelt sich zu einem Drehpunkt der künstlerischen Moderne, es sieht in rascher Folge Ausstellungen der berühmtesten französischen Impressionisten und der daraus sich ableitenden Stilformen. Namen wie Paul Cézanne, Paul Gauguin, Claude Monet, Édouard Manet, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Georges Seurat oder Paul Signac erscheinen auf den Prospektheftchen, die Kessler größtenteils selbst gestaltet und die als Keimzellen der späteren Cranach-Presse gelten dürfen (Kat. 5 und 7). Progressive heimische Künstler wie Max Klinger, Max Liebermann, Hans Olde, Theodor Hagen, Henry van de Velde oder Lovis Corinth werden am Karlsplatz ebenso gezeigt wie eine Ausstellung *Werke der modernen Druck- und Schreibkunst* (Kat. 6), mit der Kessler entschieden der europäischen Kunst des Büchermachens seine Reverenz erweist, die er selbst – spätestens seit seiner Redaktionstätigkeit für die Zeitschrift *Pan* in den Jahren zwischen 1896 und 1900 – immer professioneller und passionierter betreibt, wenn es auch konkrete Pläne für die Gründung einer eigenen Presse noch nicht gibt. Die junge und künstlerisch interessierte ²⁰ Großherzogin Caroline, seit 1903 Wilhelm Ernst angetraut, scheint selbst Anteil an der Entwicklung des Museums zu nehmen, denn es sind mehrere Führungen durch Kessler persönlich, schließlich sogar die Initiative für den Ankauf einer von Rodin geschaffenen Skulptur belegt. Neuankäufe für das Museum werden zum Teil aus einem bibliophilen Projekt Kesslers finanziert, dessen Reihentitel er klug genug war, dem Großherzog selbst zuzueignen (Kat. 9) und dessen Gewinn durch einen großzügigen Verzicht des Insel-Verlags ohne Auflage für diesen Zweck zur Verfügung steht.

Henry van de Velde, mit dem Kessler schon etwa seit 1897 freundschaftlich verkehrt und der sich nun gemeinsam mit ihm auf das *Neue Weimar* verpflichtet hat, reüssiert in seinem Bereich in ganz

ähnlicher Weise. Als Leiter des *Kunstgewerblichen Seminars* übt er eine Art Beratertätigkeit für das Handwerk im Großherzogtum aus mit dem Ziel, eine produktive »Zusammenarbeit von Künstler, Kunsthandwerker und Fabrikant« zu initiieren.²¹ Wohl zurecht weist van de Velde in seiner Biographie auf den innovativen Charakter dieser Einrichtung hin, der später erst von Werkbund und Bauhaus aufgenommen und weiterentwickelt werden wird. Die Auswirkungen dieser Arbeit aber werden in vielen Wirtschaftszweigen bald spürbar: Die Töpfereien in Bürgel, Korbflechterei in Tannroda und andere Wirtschaftszweige erleben einen Auftrieb nicht zuletzt durch seine Entwürfe und Ideen aus dem *Kunstgewerblichen Seminar* van de Veldes. Dem wird 1908 schließlich durch die endgültige Institutionalisierung des Seminars, mit Eröffnung der Weimarer Kunstgewerbeschule, offiziell Rechnung getragen. Van de Veldes neuer Stil wird immer bekannter und seine Entwürfe werden begehrt, sie werden nun auch in Weimars Grenzen wahrgenommen und diskutiert. Auf allen internationalen Kunstgewerbeausstellungen sorgt er für Aufregung. Prominent machen ihn Innenraumgestaltungen, darunter das *Folkwang-Museum* in Hagen, das *Nietzsche-Archiv*, Kesslers Wohnungen, die Geschäftsräumlichkeiten der Galerie Cassirer und des Kaiserlichen Hoffriseurs Haby. Für den Großherzog selbst entwirft er ein Tafelsilber, und er kann, so scheint es, der Protektion seines Dienstherrn versichert sein – einer Gönnerschaft, um deren Notwendigkeit er sich keine Illusionen macht, wohl wissend, dass er Ausländer ist und darüber hinaus ein Künstler, »dessen Meinungen und Schöpfungen in den offiziellen Kreisen als subversiv und revolutionär verschrien«²² sind. Beides, Ausländerfeindlichkeit und Ressentiment gegen seinen neuen Stil, werden schließlich van de Veldes Vertreibung aus Weimar besorgen.

Es lässt sich eigentlich keine eindeutige Kausalität beschreiben, mit der das Scheitern des *Neuen Weimar* definitiv zu erklären wäre. Einen gravierenden Einschnitt für die Entwicklung bedeutet gewiss der Tod der Erbgroßherzogin Pauline im Mai 1904, die immer eine Förderin des *Neuen Weimar* gewesen war und deren Protektion sich vor allem Henry van de Velde erfreuen durfte. Mit ihm hatte sie über längere Zeit zum Zweck der Bestandsaufnahme das Großherzogtum bereist, und sie brachte offenbar nicht nur seiner Arbeit, sondern auch seiner Persönlichkeit einige Sympathie entgegen.²³ Nur acht Monate nach diesem Verlust stirbt auch die junge und kunstliebende Großherzogin Caroline, die immer die Entwicklung der Moderne in Weimar begleitet und ihren Einfluss entsprechend geltend gemacht hatte.²⁴ Ihre zweifellos unglückliche Ehe mit Wilhelm Ernst währte nur zwei Jahre, und nach ihrem Tode nimmt er selbst, dessen

eigentliche Liebe ohnehin stets mehr der Jagd gegolten hatte, immer weniger Anteil an der kulturellen Entwicklung seines Landes. Die konservativen Gegner des *Neuen Weimar*, die es immer gegeben hatte, können nun immer offener agieren. Noch 1902, inmitten der Aufbruchsstimmung, hatte Kessler an Bodenhausen voller Optimismus vermelden können: »Der Großherzog geht jetzt vollkommen resolut und bewusst im Sinne der modernen Kunst vor. Er hat Olde wörtlich gesagt, »selbst ein Kaiser könne die moderne Bewegung nicht aufhalten«. Etwa drei Jahre später hat Kessler einen Auftritt mit dem nämlichen, aber nun offenbar völlig diametral eingestellten Wilhelm Ernst:

»Beim Grossherzog gegessen. Jagddiner. Dort noch [...] Below (der Preuss. Gesandte) [...]. Der Gr. Herzog wie gewöhnlich griesgrämig und unbeholfen. Mir sagte er als besondere Liebenswürdigkeiten: der Neo Impressionismus sei ja nun tot und er hoffe, der Künstlerbund werde auch bald aufhören.«²⁶

Es ist bedeutsam, dass der Auftritt unter der Zeugenschaft des soeben neuernannten Preußischen Gesandten Gustav von Below stattfindet, und es spricht alles dafür, dass Wilhelm Ernsts abfällige Bemerkungen wohlkalkuliert für dessen Ohren – was bedeutet: die des Kaisers – gesprochen werden. Zu den Obliegenheiten des Gesandten gehört es, regelmäßig nach Berlin über die Entwicklungen in Weimar zu berichten, und der Kaiser liest diese Berichte genau. Offenbar hatte Wilhelm Ernst realisiert, dass es politisch nicht zuträglich für ihn sein konnte, immer exponierter in Gegensatz zur vorgegebenen Linie des Kaisers zu geraten. Feuilletonartikel wie jener im populären *Tag*, der den Großherzog als »modernen Menschen« und gar als »Erneuerer«²⁷ und Segen für die künstlerische Moderne apostrophiert hatte, und auch Huldigungsadressen, er sei »Kulturpolitiker der freiheitlichen Art«,²⁸ müssen für ihn mehr und mehr zum peinlichen Schulterschluss gegen die kaiserliche Politik geworden sein: Er fürchtet sich längst, so muss man annehmen, vor der einst ihm eigenen Courage.

Dass Kessler die Situation, bei der er das Bauernopfer für einen diplomatischen Schachzug abgeben soll, durch Lachen überspielt und es ihm gelingt, den Affront durch Souveränität zu entschärfen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Stimmung nun offen gegen ihn ist. Eine Woche zuvor hatte er bereits erleben müssen, wie Carl Ruland, Präsident der *Goethe-Gesellschaft* und Direktor des *Goethe-Nationalmuseums*, ihm unmissverständlich und in ungewöhnlicher Lautstärke Rücktritt und Eklat androht, falls tatsächlich die Räume seines Museums Standort für die geplante zweite Künstlerbundaustellung werden sollten – mit modernen Exponaten natürlich und,

wie er nach Kesslers Bericht polemisiert, solchem »Dreck« wie der Malerei von Gauguin.²⁹ Ruland macht seine Drohung schließlich wahr und Kessler hat einen weiteren Gegner, der über nicht wenig Einfluss verfügt. Schon länger auch hat er bereits bemerken müssen, dass Palézieux sein Feind geworden ist, der intrigiert und »jammert, dass ich sein Lebenswerk zerstört hätte.«³⁰ Und so scheint es eine Frage der Zeit, dass der Eklat existentielle Dimensionen erreicht: Um sich für die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Jena erkenntlich zu zeigen, widmet Auguste Rodin dem Großherzog einige Werkstattskizzen mit »Bewegungs- und Umrissstudien«,³¹ die Kessler bereits im Juli 1904 anlässlich einer umfassenderen Rodin-Ausstellung hatte zeigen lassen. Um den Förmlichkeiten Genüge zu tun, bestätigt Kabinettssekretär Egloffstein in Abwesenheit des auf Reisen befindlichen Großherzogs die Dedikation, und Kessler präsentiert die Blätter, nun mit der schriftlichen Widmung, im Januar 1906 erneut – offenbar in einem Nebenraum, da zugleich Weimarer Künstler in der *Permanenten* ausstellen. Die unbedeckten Frauenkörper aber, die zu sehen sind, erregen das sittliche Empfinden des ortsansässigen Malers Hermann Behmer. In der Weimarer Zeitung *Deutschland* vom 17. 2. 1906 verweist er in einem geharnischten Leserbrief auf die flagrante Gefährdung »unsere[r] Frauen und Töchter«³³ durch die gezeigten Nuditäten und entrüstet sich ausgiebig über die »Frechheit des Ausländers [Rodin], unserem hohen Herren so etwas zu bieten«,³⁴ und die Unverantwortlichkeit des Kuratoriums, »diese ekelhaften Zeichnungen auszustellen und eine solche Ausstellung zu dulden.«³⁵ Die ebenfalls als Leserbrief gestellte Gegenfrage, warum Behmer erst jetzt und nicht bereits bei der Ausstellung 1904 Gelegenheit zur sittlichen Entrüstung genommen habe, läuft natürlich ins Leere,³⁶ und Palézieux hat endlich den vermeintlichen Skandal, den er für seine Interessen braucht. Kessler wird genötigt, die Widmung zu entfernen, und er soll den schriftlichen Schenkungsakzess Egloffsteins vorlegen, da dieser unversehens behauptet, einen solchen niemals ausgestellt zu haben. Kessler hat das Dokument verlegt, und als er es schließlich doch findet, hält er es taktisch zurück, um seine Gegner beizeiten und umso triumphaler ins Unrecht setzen zu können. Unter Duellandrohung fordert er darauf eine schriftliche Ehrenerklärung, die Egloffstein schließlich abgibt, Palézieux aber verweigert. Kessler muss sich belehren lassen, dass er einen General nicht fordern kann und kassiert die offizielle Missbilligung des Großherzogs. Van de Velde berichtet:

»Der vom Großherzog gewählte Augenblick wie die Art und Weise, mit der er Kessler fallenließ, war grauenhaft. [...] Der ganze Hof war versammelt, um den von seiner Indienreise zurückge-

kehrten Großherzog zu begrüßen. [...] Der Großherzog schritt die Reihe ab, drückte jedem einzelnen die Hand und wechselte jeweils ein paar Worte. Er kam zu Kessler, blieb stehen, ohne ihm die Hand zu reichen, verzog mit dem Ausdruck offener Verachtung das Gesicht und ging wortlos weiter.«³⁷

So töricht die Szene heute erscheint, bleibt Kessler doch nur die Demission, die am 13.7.1906 ohne weitere Umstände angenommen wird. Der Kaiser hat einen Triumph, den er mit dem Vermerk »sehr erfreulich«³⁸ am Rande des Berichtes bezeugt. Palézieux lässt die Büros des Deutschen Künstlerbunds räumen. Aber er hat Kessler unterschätzt. Der Skandal, der zunächst nur ein Lokalereignis scheint, zieht durch die Verbindungen Kesslers immer weitere Kreise, und es gelingt ihm schließlich, die Intriganz seiner Gegner in die Öffentlichkeit zu bringen. Doch damit nicht genug, betreibt er durch den – offenbar belegbaren – Vorwurf einer finanziellen Unregelmäßigkeit zielstrebig die vollständige Vernichtung seines Gegners Palézieux. Ein Artikel des gefürchteten Publizisten Maximilian Harden, der von Kessler genauestens über die Einzelheiten der Vorfälle instruiert ist,³⁹ der Vorwurf zudem, Palézieux habe sich durch Anzeige der Duellforderung Kesslers bei seinem Dienstherrn ehrlos gemacht, müssen diesen in eine persönlich ausweglose Lage gebracht haben, so dass er im Februar 1907, höchstwahrscheinlich freiwillig, aus dem Leben scheidet.



Kesslers Unerbittlichkeit mag auf jenem petrefakten Ehrenkultus gründen, der in wilhelminischer Zeit noch unbedingt galt, doch offenbart sich darin vor allem, dass er durch die Ereignisse tief verletzt



Exlibris
Harry Graf Kessler

war. Der Skandal, der als Weimarer Rodin-Skandal in die Geschichte eingegangen ist, hinterlässt freilich nur Verlierer, und keiner der Beteiligten kann behaupten, er habe von den Ereignissen profitiert. Kessler ist als Kulturpolitiker gescheitert, die kurze Ära des *Neuen Weimar* ist endgültig beendet.⁴⁰ Henry van de Velde lässt sich zur Fortsetzung seiner Tätigkeiten überreden, doch fühlt er sich fortan an diesem Ort »in der Atmosphäre tödlicher Mittelmäßigkeit isoliert«.⁴¹ Aber Kessler verfällt nach der Katastrophe dennoch nicht in Resignation. Als habe er endlich eine Bestimmung gefunden, konkretisiert er 1913 seine schon seit 1904 geäußerten Pläne für die Gründung einer eigenen Handpresse, die schließlich seine Lebensverpflichtung werden soll: *und doch*.

Kessler wird sich für Weimar künftig jedes weitere öffentliche Engagement versagen, doch sind seine großen politischen Ambitionen damit nicht begraben: während des Ersten Weltkrieges ist er in diplomatischen Diensten tätig, kurz darauf wird er für vier Wochen Deutscher Gesandter in Warschau. In den Wirren der Nachkriegszeit versucht er mit seinen Ideen zum *Völkerbund*, einer Keimzelle der späteren *Vereinten Nationen*, auf die Außenpolitik des Deutschen Reiches Einfluss zu nehmen. Er engagiert sich für einen Pazifismus, der sich nicht auf die Verurteilung von Aggressionen beschränken will, sondern sich als aktive und konstruktive Friedenspolitik versteht. Enge Beziehungen zu Staatsmännern seiner Zeit beeinflussen sein politisches Denken, führen endlich zum Eintreten für die linksliberale *Deutsche Demokratische Partei*, die er mitbegründet, für die in den Reichstag einzuziehen ihm jedoch schließlich versagt bleibt. Nun erst, nach diesem ausbleibenden Wahlerfolg im Jahr 1924, scheint er endgültig seine politischen Ambitionen aufzugeben.

Schnell ließe sich der Schluss folgern, die Cranach-Presse sei für Kessler eigentlich Refugium und Gegenwelt zu seinen großen, aber gescheiterten Zielen gewesen, und die Beharrlichkeit, mit der Projekte und gestalterische Ideen – oft über Jahrzehnte – verfolgt wurden, gründe sich eigentlich auf Frustration. Sein unbeirrtes *und doch* gegen alle unternehmerischen Rückschläge, die handwerkliche und gestalterische Akribie, die vor allem aus den Vergil-Ausgaben und den *Hamlet*-Drucken, den Bänden der *Odyssee* und der Edition des *Hohen Liedes* spricht und die den Rang der Cranach-Presse als Ursprung epochaler Buchkunstwerke bis heute begründet: – all dies gehöre eigentlich, so wäre zu schließen, zur Symptomatik seiner Flucht in einen elitären Ästhetizismus. Kesslers Affinität zum Dandytum könnte den Befund noch durch Feststellung einer entsprechenden persönlichen Disposition komplettieren. Und doch ist diese Vermutung bei genauer Betrachtung wenig überzeugend, ist Kessler tat-

sächlich weder Wirklichkeitsferne noch Eskapismus zu attestieren. In seiner Person erscheint in glücklicher Weise Idealismus und pragmatisches Umsetzungsvermögen vereinigt mit stupender Beharrlichkeit, verwandt jenem Sisyphus, den kein Rückschlag zum Aufgeben bringen kann – *et talis ad infinitum*, weil die Sache es will. Kessler begnügt sich nicht mit der Rolle des darüberstehenden *spiritus rector* bei der Gestaltung von Luxusausgaben, sondern er betreibt in großen Teilen den immensen logistischen und handwerklichen Aufwand zur Herstellung selbst und in eigener Person: »den ganzen Tag an der Presse gearbeitet« wird in den letzten Jahren zum kennzeichnenden Eintrag in seinen Tagebüchern.

Eine Jubiläumsausstellung der Cranach-Presse, einhundert Jahre nach ihrer Gründung veranstaltet, würde ihrem Gegenstand nicht gerecht werden können, wenn sie deren Erzeugnisse als Solitäre herauszustellen versuchte. Begreifbar werden diese Buchkunstwerke erst als Teil ihrer komplexen Entstehungsgeschichte, als Teil eines gemeinschaftlichen Schöpfungsprozesses, den darzustellen durch Schenkung einer größeren Anzahl historischer Fotografien aus der Cranach-Presse ermöglicht wird. Diese Bilder werden zum Teil erstmalig präsentiert. Zu isolieren sind die gezeigten Buchkunstwerke auch nicht aus ihrem gesellschaftspolitischen Kontext, der mit dem von Kessler selbst festgesetztem Gründungsjahr 1913 zwar zu markieren, aber nicht unmittelbar verständlich zu machen ist. Einigermaßen akzidentell erscheint die Terminierung des Jubiläums schon angesichts der Vorarbeiten Kesslers, die über Jahrzehnte dokumentiert sind. Auch verlief die Entwicklung der Presse keineswegs kontinuierlich. Die Kriegsdrucke zumal lassen verständlich werden, wie wenig planbar und gesteuert die Entwicklung der Cranach-Presse in jenen Jahren verlief, und über welchen geringen Spielraum für programmatische Aufbauarbeit man eigentlich verfügte. Dem Geburtstag der Presse musste beinahe übergangslos eine Reihe von Produktionen folgen, die – durchaus apologetisch – als Kriegsdrucke apostrophiert wurden und deren manchmal unperfekte Gestalt Kessler mit seiner Kriegsabwesenheit zu begründen offenbar notwendig erschien. Historische Kontinuität aber markiert das Jahr 1913 endlich durch die Einrichtung einer Werkstatt und die Beschäftigung erster Pressenmitarbeiter: Die Cranach-Presse findet einen Ort und gibt sich eine funktionale Struktur. Unbestreitbar ist Kesslers Tatkraft der Motor des Unternehmens – die entstandenen Buchkunstwerke aber ehren nicht nur den Initiator, sondern sie stehen auch als Zeugnisse für ihre Sozialgeschichte.