



ROSWITHA SCHIEB

Die Berliner
SECESSION

AUFRUHR IN DER KUNST UM 1900



Einführung 7



Kunst in Berlin zwischen Reaktion und Aufbruch 13

Kaiser Wilhelm und die Tradition 13
 Die Gruppe der XI und der Munch-Skandal 24
 Hugo von Tschudi 37
 Adolph Menzel zwischen Tradition und Moderne 45



Die Berliner Secession gründet sich 53

Die Abspaltung 53
 Max Liebermann, der jüdische Gegenkaiser 73
 Frauen in der Secession 90
 Kunst und Literatur 118
 Die Rolle der Fotografie 141



Die Berliner Secession in der Kritik 151

Akademie und Secession 151
 Der Fall Böcklin 1905 160
 Abspaltung der Abspaltung: die Neue Secession 165
 Der Fall Nolde 1910 und der „Protest deutscher Künstler“ 1911 177



1913/14: Sommer und Absturz des Jahrhunderts 185

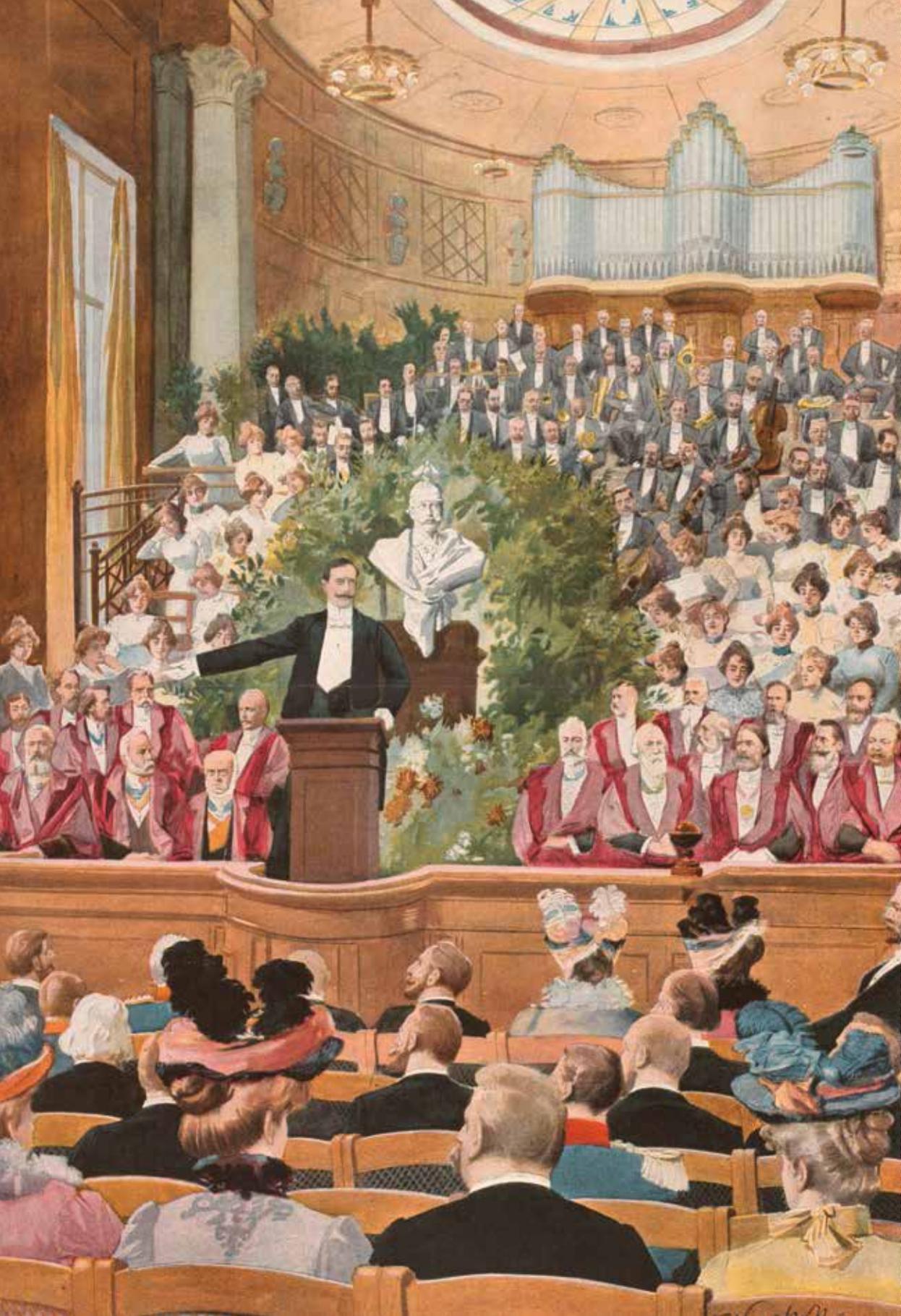
Die Reaktion feiert – oder: Wilhelminische Widersprüche 185
 Erfolg und Bruch in der Secession 192
 Im Ersten Weltkrieg 199



Aufschwünge und Abgesang 211

Die Secession in der Weimarer Zeit 211
 Die Nationalsozialisten und die Secession 232

Literaturverzeichnis 244
 Namenregister 250
 Bildnachweis, Impressum 256



Einführung

Max Liebermann, der Präsident der Berliner Secession, verkündete 1901 sarkastisch: „Ick ha ma 'ne Schneebrille jekooft, damit ick jesund durch'n Tiergarten komme.“ Damit spielte er auf die Siegesallee an, die sich 700 Meter durch den Tiergarten zog und aus 32 Hohenzollerndenkmälern aus schneeweißem, grell leuchtendem Carrara-Marmor bestand. Der spöttische Berliner Volksmund taufte die Siegesallee alsbald in „Nippes-Avenue“, „Jips-Uffmarsch for Jeistig-Jestrige“ oder einfach in „Puppenallee“ um. Als Kaiser Wilhelm II. im Jahr 1901 die Siegesallee eröffnete, hielt er eine Lobrede auf derartige von ihm geförderte patriotisch-pomphafte Kunst und verdamnte auf der anderen Seite die sogenannte „Rinnsteinkunst“. Als solche galten ihm alle Avantgarde-Strömungen, gleichgültig, ob Impressionismus, Naturalismus oder sozialkritischer Realismus, wie sie die aufbegehrende Künstlervereinigung Berliner Secession sehr zum Missfallen des Kaisers vertrat.

Die Geschichte der Berliner Secession von ihrer Gründungsphase, die im Mai 1898 begann und im Januar 1899 abgeschlossen war, bis zu ihrer Aufspaltung in verschiedene Secessionen vor dem Ersten Weltkrieg setzt sich zusammen aus einer Kette erhitzter Kunstdebatten und streitbarer Dreh- und Angelpunkte, die das Berliner Kulturleben bewegten. Hervorgegangen war die Secession aus der Vereinigung der XI, die sich 1892 unter Walter Leistikow und Max Liebermann von der kaiserlich geförderten Traditionskunst der Akademie und ihrem konservativen Direktor Anton von Werner abspaltete. Nicht nur die aufrührerische Gruppe der XI hielt Berlins Kunstwelt in Atem, auch die skandalöse Munch-Ausstellung im selben Jahr wirkte wie ein Paukenschlag für die Avantgardemalerei. Ab jetzt hielt die moderne Kunst Einzug in Berlin, sodass die vorher unbestrittene Kunstmetropole München langsam von der Hauptstadt entthront wurde. Der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, kaufte gegen den Willen Kaiser Wilhelms II. zusammen mit Max Liebermann in Paris Werke französischer Impressionisten für das Museum an, die für die deutschen Impressionisten zu wichtigen Vorbildern wurden.

Als sich schließlich 1898 die Berliner Secession unter ihrem Präsidenten Max Liebermann gründete, ging es ihr vor allem um die

Die Berliner Secession gründete sich in Opposition zur kaiserlich reglementierten Kunst der Akademie. Eine Festsitzung der Berliner Kunstakademie, Festredner ist der Direktor der Nationalgalerie Hugo von Tschudi. Farbholzstich nach einem Aquarell von Fritz Gehrke

Abkehr von staatlicher, also kaiserlicher Bevormundung. Die Secessionisten wollten weg von der fotorealistischen und/oder schwulstighistorisierenden Malweise, wie sie von der Akademie unter Anton von Werner verordnet wurde. Stattdessen pochten sie auf subjektive Auswahl ihrer Motive, auf die freie Wahl künstlerischer Mittel und auf Selbstorganisation ihrer Ausstellungen. In Ermangelung finanzieller Unterstützung durch den Kaiser gelang es ihnen, private Mäzene, oft aus dem jüdischen Großbürgertum, für ihre Kunst zu

Liebermann, Slevogt und Corinth waren das „Dreigestirn des deutschen Impressionismus“.

Lovis Corinth das „Dreigestirn des deutschen Impressionismus“ heraus. Zwischen dem dionysischen Vollbluttalent Corinth und dem Schöpfer märkisch-melancholischer Seelenlandschaften Leistikow entwickelte sich eine ausgesprochene Künstlerfreundschaft.

Im Vergleich zu anderen Secessionen in Deutschland und Österreich galt die Berliner Secession in etlichen Punkten als besonders fortschrittlich. So war Max Liebermann der einzige jüdische Präsident einer Secession und hatte aus diesem Grund oft mit antisemitischen Angriffen zu kämpfen, die in der wilhelminischen Ära immer stärker zunahmen.

Dann wurden erstmalig auch Künstlerinnen, denen als Frauen die traditionelle Akademie und der Verein Berliner Künstler verschlossen waren, in eine Künstlervereinigung als Mitglieder aufgenommen, darunter Käthe Kollwitz, Dora Hitz, Sabine Lepsius, Julie Wolfthorn und Charlotte Berend-Corinth.

Weiterhin konnte es als Zeichen der Modernität gelten, dass die Berliner Secession gerne die Grenzen zu anderen Kunstgattungen überschritt. So gab es erstaunlich viele Verbindungen zwischen den Avantgardenkünstlern und den naturalistischen Schriftstellern. Regelmäßige Freundschaften bestanden zwischen dem Dichter Gerhart Hauptmann und dem Maler Walter Leistikow, der sich auch als Romanschriftsteller versuchte, sowie zwischen dem naturalistischen Schriftsteller Arno Holz und dem sozialkritischen Maler Hans Baluschek, der nicht nur in einem Drama von Holz mitspielte, sondern

interessieren. Die ersten Secessionsausstellungen wurden kontrovers aufgenommen und rüttelten die bis dahin eher behäbige Berliner Kunstwelt mächtig auf. Bald bildete sich mit den erfolgreichen Künstlern Max Liebermann, Max Slevogt und

auch selbst Novellen verfasste. Die Secessionsmalerin Sabine Lepsius stellte dem zunächst noch wenig bekannten Dichter Stefan George ihren Salon exklusiv zur Verfügung und inszenierte weihevollere Lesungen, die Georges Ruhm mehrten.

Im Gartenarkadien des Kunstsammlers und Schriftstellers Johannes Guthmann in Neu-Cladow malte Max Slevogt inmitten illustrierter Gäste einige seiner schönsten Park- und Havellandschaften.

Künstler und Schriftsteller trafen sich zwanglos in Friedrichshagen, in diversen Künstlerateliers, in der berüchtigten Kneipe „Zum schwarzen Ferkel“ und natürlich im Café des Westens, auch Café Größenwahn genannt, das sich für die Kunst- und Literaturwelt zu einer immer schneller rotierenden Drehscheibe der boomenden Großstadt entwickelte.

Fortschrittlich an der Berliner Secession war auch die Beschäftigung mit dem neuen Medium der Fotografie. So nahm das Secessionsmitglied Heinrich Zille, der neben seiner künstlerischen Tätigkeit in einer fotografischen Werkstatt arbeitete, für etliche seiner Zeichnungen die Fotografie zu Hilfe und hinterließ eine beeindruckende Fotosammlung mit Berliner Motiven.

Künstler und Schriftsteller trafen sich unter anderem in der Kneipe „Zum schwarzen Ferkel“.



Natürlich forderte die avantgardistische Secession auch immer wieder Kritik und Proteste heraus. Anton von Werner, der Kaiser und weitere konservative Kräfte wetterten gegen die „Französlinge“ mit ihrem „welschen Stil“. In dem Maße, in dem immer stärker nationalpatriotische Töne aufkamen, wurde Liebermann oft direkt als Jude angegriffen, da er angeblich die deutsche Kunst mit seiner Profitgier und seinem „französelnden“ Impressionismus zersetze, ja, Kaiser Wilhelm II. verkündete, dass Liebermann mit seiner Kunst die Seele des deutschen Volkes vergifte. Befeuert wurden diese Anwürfe vom völkischen Kunsthistoriker Henry Thode, der sich im germanophilen Dunstkreis von Cosima Wagner und Haus Wahnfried bewegte. Dessen ungeachtet erfreute sich die Berliner Secession bei den aufgeklärteren Teilen der Kunstwelt wachsender Beliebtheit und war mit ihren Ausstellungen enorm erfolgreich.

Um 1910 allerdings begann es in der Secession zu gären, als sich die ältere Generation, die eher der französischen Kunst und dem Impressionismus verpflichtet war, mit dem neu aufkommenden Expressionismus konfrontiert sah. Empört über die Zurückweisung ihrer Bilder spalteten sich Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde und andere unter giftig-erbitterten Protesten ab und vereinigten sich zur Neuen Secession. Die öffentliche Meinung, die die impressionistische Kunst mittlerweile akzeptieren und sogar goutieren konnte, lehnte den Expressionismus rundweg ab. Man beschimpfte, verlachte, verspottete die Werke, und ein Bild Pechsteins wurde sogar mit einem spitzen Gegenstand durchbohrt.

In der katastrophisch-erhitzten Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg, die zwischen Kriegsbegeisterung und Pazifismus changierte, zerbrach die Berliner Secession vollends. Neben der Neuen Secession der Expressionisten spaltete sich nun die Freie Secession mit Max Liebermann an der Spitze ab, während Lovis Corinth die ausgedünnte Rumpf-Secession weiterführte.

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs machte die allgemeine Kriegsbegeisterung auch vor den Secessionisten nicht halt, die im Geiste eines übersteigerten Nationalismus etliche kriegsverherrlichende Kunstwerke schufen. Erst ab 1916/17 begannen auch unter den Künstlern die pazifistischen Töne zuzunehmen.

Als 1918 die Republik ausgerufen wurde und Kaiser Wilhelm II. abdanken musste, entstand in Berlin aus Teilen der Neuen Secession die revolutionäre Künstlervereinigung Novembergruppe. Max Liebermann, der 1920 zum Präsidenten der Akademie ernannt worden war, gestaltete sie zu einem Ort der Auseinandersetzung mit der Moderne um. Zu einem Haupttreffpunkt der Künstler stieg in den

1920er-Jahren das Romanische Café auf, wo sich am Malerstammisch neben Max Slevogt und Liebermann auch andere arrivierte Künstler und Karikaturisten tummelten.

Als der langjährige Vorsitzende der Secession, Lovis Corinth, 1925 starb, schaffte die Malerin Charlotte Berend-Corinth das Präsidentenamt ab. Stattdessen wurden die Geschäfte von mehreren gleichberechtigten Vorstandsmitgliedern geführt. In ihrer Zeit in der Geschäftsführung wurden wichtige neue Mitglieder aufgenommen, und sie richtete mit leichter Hand opulente Kostümfeste für Künstler aus.

Ab 1933 mussten die jüdischen Künstler die Secession verlassen, und auch Max Liebermann wurde gezwungen, aus der Akademie auszutreten. Er starb im Jahr 1935 und wurde im kleinsten Kreis ohne offizielle Ehrungen beerdigt. Seine hochbetagte Frau Martha beging angesichts ihrer drohenden Deportation nach Theresienstadt 1943 Selbstmord. Einige jüdische Secessionisten fielen der Shoah zum Opfer, anderen gelang die Emigration. Bei der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1938 in Berlin wurden die Bilder und Skulpturen vor allem der verfemten expressionistischen Künstler noch einmal gezeigt – diesmal allerdings in verhöhrender und herabwürdigender Weise.

In der Berliner Secession begegnete Deutschland zum ersten Mal der Moderne. Es war eine wichtige Achsenzeit, ja sogar eine Art gesamt-europäische Revolution, die, wie der Historiker Peter Gay sagt, „die Kultur in all ihren Zweigen umformte [...] und die westliche Zivilisation zwang, ihren Blickwinkel zu ändern und eine neue ästhetische Sensibilität, einen neuen philosophischen Stil, ein neues Verständnis des gesellschaftlichen Lebens und der menschlichen Natur anzunehmen.“

Als Max Liebermann 1907 feststellte, dass die Revolutionäre von gestern die Klassiker von heute seien, war er sich bereits dessen bewusst, dass die Ziele der Berliner Secession erreicht worden waren und dass ihre Hauptzeit sich langsam dem Ende zuneigte. Mit dem Auftreten der Expressionisten begann in der Kunst die fieberhafte Suche nach dem immer Neuesten, die zur temporeichen, galoppierenden Antriebskraft der Kunst wurde und bis heute nichts von dieser Dynamik verloren hat.

1907 stellte Liebermann fest, dass die Revolutionäre von gestern die Klassiker von heute seien.



Kunst in Berlin zwischen Reaktion und Aufbruch

KAISER WILHELM UND DIE TRADITION

Zu Max Liebermanns 60. Geburtstag im Jahr 1907 veröffentlichte Kurt Tucholsky in der Zeitschrift *Ullk* eine Glosse unter dem Titel *Märchen*. Darin geht es um einen Kaiser, der nicht nur ein großes Reich, sondern auch eine Wunderflöte sein Eigen nannte. „Sah man durch ihre Grifflöcher, erblickte man die besten Werke moderner Kunst; und was machte der Kaiser? Er piff darauf!“

Kaiser Wilhelms II. Ablehnung der neuen, zunächst naturalistischen, dann impressionistischen Strömungen in Kunst und Literatur gegen Ende des 19. Jahrhunderts war ungewöhnlich schroff. So führte er nach seinem Regierungsantritt im Dreikaiserjahr 1888 eine scharfe Theaterzensur ein und appellierte an die Theaterdirektoren, neben der leichten Muse das patriotische Schauspiel zu favorisieren. Ein amtlicher Erlass regelte die Kleiderordnung im Zuschauerraum. Ein entsprechender Absatz diktierte die korrekte Aussprache des Buchstaben G auf der Bühne. In ähnlich bevormundender und reglementierender Weise mischte sich der Kaiser auch in die Belange der bildenden Künstler ein und war bestrebt, seine Vorstellungen von idealer Kunst an der Akademie zu fördern und sie im Stadtbild auch in die Tat umzusetzen.

Seit 1888 gab es für die Berliner Künstler zwei beherrschende Organisationen: die Königliche Akademie der Künste und den Verein Berliner Künstler. Die Akademie, die schon 1696 von Kurfürst Friedrich III. gegründet worden war, begünstigte Künstler, die gefällige und patriotische Kunstwerke in traditionell-realistischer Ästhetik schufen. Der Verein Berliner Künstler, der seit 1841 existierte und ab 1867 ein königliches Privileg verliehen bekam, was mit entsprechender Einmischung verbunden war, wurde in den Gründerjahren vor allem zu einem Ort geselligen Beisammenseins, wo man Karten spielte, Konzerten lauschte und sich zu Dinern und Kostümbällen versammelte. So veranstaltete der Künstlerverein immer wieder Festivitäten gigantischen Ausmaßes, die sich größter Beliebtheit erfreuten. Hier reichte der Bogen von einem orientalischen Maskenfest mit

Der Künstler und Kunstpolitiker Anton von Werner gilt in der deutschen Geschichte als Hauptrepräsentant des Wilhelminismus. Selbstporträt im Atelier, 1885

2000 Kostümierten bis hin zu einem Hessenfest, bei dem der Saal wie ein hessisches Dorf geschmückt war und alle Künstler in hessischer Tracht erschienen. Der Verein Berliner Künstler war in den 1870er-/80er-Jahren quasi die einzige Künstlervertretung Berlins. Auch Walter Leistikow und andere spätere Secessionisten waren zunächst Mitglieder des Vereins, bis sie sich im Laufe der Zeit zu entschiedenen Gegnern entwickelten.

Gründungsdirektor der Unterrichtsanstalt in der Akademie der Künste war ab 1875 der Maler Anton von Werner, der 1887 auch zum Vorsitzenden des Vereins Berliner Künstler ernannt wurde. Werner förderte an der Akademie eine Ästhetik, die einen erzählerischen und didaktischen Realismus bevorzugte, eine Kunst, die unterhalten und/oder erheben, niemals aber aufrütteln, gar provozieren

sollte. Zwar gelang es ihm, die Hochschule aus ihrer völligen Bedeutungslosigkeit herauszuführen und die Ausbildungsbedingungen zu verbessern. In seiner unangefochtenen Machtfülle aber war er blind und ablehnend gegenüber echten jungen Talenten, die nicht seiner pa-

triotischen Auffassung entsprachen. Darüber hinaus wandte er sich vehement, beinahe glühend gegen Bestrebungen, Frauen als Kunststudentinnen und Künstlerinnen in die Akademie und in den Verein Berliner Künstler aufzunehmen – mit durchschlagendem „Erfolg“: Im Verein Berliner Künstler (VBK) sind Frauen, man glaubt es kaum, erst seit 1990 zugelassen.

In seiner Rede zur Gedenkfeier anlässlich des 25-jährigen Bestehens des Deutschen Kaiserreichs, die er im Jahr 1896 hielt, legt Anton von Werner dar, dass ihm seit seiner Jugend die Einigung Deutschlands sehr am Herzen gelegen und dass die Reichsgründung 1871 die Erfüllung seiner lang gehegten Wünsche dargestellt habe. Als einstmaliger Vertrauter von Kronprinz Friedrich, des 1888 früh verstorbenen Vaters von Wilhelm II., war Anton von Werner gemäßigt liberaler Gesinnung. Zwar wettete er in seinen jährlichen Abschlussreden gerne gegen moderne Kunstbestrebungen, verbot aber auch antisemitische Petitionen an der Hochschule, die von Studenten verteilt wurden, und schützte jüdische Professoren vor entsprechenden Angriffen. Die antisemitische Berliner Bewegung des Hofpredigers Adolf Stoecker, der von der Kanzel verkündete, dass der „giftige Tropfen der

Anton von Werner gelang es, die Akademie aus ihrer Bedeutungslosigkeit herauszuführen.

Juden aus dem deutschen Blut“ gewaschen werden müsse, nannte Werner „widerlich, schmutzig und traurig“. In seiner erbitterten Ablehnung des deutschen Impressionismus bediente er sich, anders als viele seiner Zeitgenossen, kaum der Waffe des Antisemitismus, der sich neben völkischen Reichsutopien, Germanenkult und deutschem Idealismus in der wilhelminischen Ära immer stärker auszubreiten begann. Nur einmal, nachdem Liebermann in den Senat der Akademie der Künste berufen worden war, befürchtete er „den Sieg der Firma Liebermann, Cassirer u. Comp., vulgo Judentum in der Kunst“, ein Ausfall, von dem sich Werner kurz darauf wieder distanzierte.

In seiner Malerei wurde Anton von Werner zum größten Verherrlicher des Kaiserreichs. Bekannt geworden war er mit Illustrationen zu Werken des volkstümlich-patriotischen Dichters Victor von Scheffel. Obwohl in der akademischen Malerei dieser Jahre eine spezifisch deutsche, ja deutschümelnde Historienmalerei gefordert wurde, die, isoliert von der europäischen, vor allem von der französischen Entwicklung, einen eigenen Weg zu beschreiten habe, war Werner die französische Malerei dieser Zeit durchaus vertraut. Schon im Jahr 1867 hatte er Paris besucht. Er knüpfte enge Kontakte zu französischen Künstlern und schätzte vor allem den Historienmaler Ernest Meissonier, der ihm zum Vorbild wurde. Während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 hielt Werner sich beim Generalstab in Versailles auf, wo er patriotisch-militärische Bilder (*Moltke mit seinem Stabe vor Paris*) skizzierte. Auch nahm er an der Proklamierung des deutschen Kaiserreichs in Versailles teil, die er dann einige Jahre später, 1877, im Bild festhielt. Der Deutsch-Französische Krieg und die im Siegesrausch vollzogene Reichsgründung stellten Schlüsselerlebnisse für sein Schaffen dar. Anton von Werner inszeniert die Historie so genau wie möglich und stellt die Physiognomien realistisch, ja fotografisch getreu dar. Obwohl langsam das neue Medium der Fotografie die Funktion der Historienmalerei zu übernehmen begann, beharrte Werner auf dem malerischen Abbild der Realität und versuchte hartnäckig, den geschichtlichen Moment ins Bild zu übertragen. Er vereinigte nicht nur alle Vollmachten des Kunstbetriebs in seiner Person, sondern hatte auch den Anspruch, mit seiner realistischen Illusionsmalerei die Politik zu vertreten. Daher lehnte er alle neueren Strömungen, wie er sie bei Manet und Monet in Paris und auch beim zeitgleichen frühen Liebermann gesehen hatte, ab, handelte es sich doch um Künstler, die nach ihrem subjektiven Empfinden malten. In seinem Erinnerungsbuch *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890* beschreibt Werner seinen Aufenthalt bei der Pariser Weltausstellung im Jahre 1889, wo er den Eiffelturm, dieses „gigantische Ungeheuer“,

als sensationell empfand. Die moderne französische Kunst hingegen lässt ihn kalt, „Manet, die Norweger und Schweizer machten keinen besonderen oder günstigen Eindruck auf mich“. Auch die Ausstellung zeitgenössischer deutscher Malerei von Wilhelm Leibl, Franz Skarbina und Fritz von Uhde überzeugte ihn nicht: Ihre Bilder hingen in einem kleinen dunklen Raum, „der aber ihren als neueste Errungenschaft des Pleinairismus bezeichneten Schöpfungen wenig zugute kam, denn die Bilder sahen alle trübe, schwarzgrau aus.“ Mit seiner konservativen Kunstauffassung, die quasi fotorealistische Geschichtsbilder bevorzugte, betrieb Anton von Werner Machtpolitik und wurde so zum Propagandisten der wilhelminischen Regierung, wodurch er die künstlerische Entwicklung in Berlin zumindest hemmte.

Aber Anton von Werner malte nicht nur Historienbilder. 1877 gestaltete er das neu eröffnete Café Bauer Unter den Linden/Ecke Friedrichstraße malerisch aus, und zwar mit elegisch-feierlichen Zyklen antiken Alltagslebens. Gemälde namens *Symposium*, *Gastmahl*, *Pantomima*, die opulente Tanzszenen und Gelage zeigten, begründeten den legendären Ruhm des Cafés, in dem auch Adolph von Menzel gerne verkehrte. Die festlichen Szenen im Café Bauer, die sich in das Gewand der Antike hüllen, verweisen auch auf die Vorliebe für aufwendige Künstler-Kostümfeste in dieser Zeit, an denen Werner entscheidenden Anteil hatte. Als 1886 das neue Ausstellungsgebäude, der Glaspalast am Lehrter Bahnhof, mit einer spektakulären Jubiläumsausstellung eröffnet wurde, die der Selbstdarstellung wilhelminischer Kunst- und Kulturpolitik diente, wurde ein gigantisches Pergamonfest veranstaltet. Im Mittelpunkt der Feierlichkeiten stand ein Bauwerk, das, anlässlich der Ausgrabungen von Pergamon, rekonstruierte Teile des Zeus-Tempels aus Olympia und des Zeus-Altars von Pergamon vereinte. Beim Pergamonfest mit 1300 Mitwirkenden aus der Berliner Künstlerschaft wurde der Tempel zur Kulisse megalaner Aufzüge und Masseninszenierungen unter Werners Leitung. Alle Mitwirkenden fügten sich zu einem monumentalen „Lebenden Bild“ zusammen. Es gab Gruppen von „gefangenen Jungfrauen“, es traten ehrwürdige „Priester“ auf, und abends entfaltete sich ein antikes Jahrmarktleben mit Charon-Fahrten über den Styx und „Priestern“, die im Tempel das Schicksal vorhersagten. Als der Hofprediger Adolf Stoecker, der Führer der antisemitischen Christlich-Sozialen Partei, und andere Geistliche das Pergamonfest als „unmoralisch“ verurteilten, hielt Werner dagegen, dass es ein Versuch gewesen sei, im Industriezeitalter „vermittels der Vorführung vergangener Zeiten voll malerischen Reizes [...] den Sinn für Schönheit zu pflegen.“



Schon 1876 hatte Werner vor Vertretern des Hofes das Künstlerfest „Der Hof der Mediceer – Eine Huldigung der Künste“ arrangiert, ein Kostümfest, das den Hohenzollern mit Bezügen zur Renaissance schmeichelte und über das Werner schreibt: „Die Freude am künstlerischen Gestalten hatte bei den kronprinzlichen Herrschaften den Gedanken angeregt, an ihrem Hofe ein Kostümfest zu feiern. [...] Das Motiv des Festes war eine Huldigung der Künste. Die eingeladenen Künstler [...] huldigten mit einem lateinischen Gedichte.“

Nach dem Tod Wilhelms I. und Friedrichs III. wurde Anton von Werner ab dem Dreikaiserjahr 1888 bruchlos in die Dienste Wilhelms II. übernommen. Der Kontakt zwischen beiden war so eng, dass der Kaiser ihn, Werner, mehrfach in seinem Landhaus in Wannsee besuchte. Da der Kaiser, um seine Nähe zur Kunst zum Ausdruck zu bringen, zu Beginn seiner Regierungszeit gerne Maler und Bildhauer in ihren Ateliers überraschte, wundert es nicht, dass er auch unangekündigt bei Werner erschien, einmal sogar, als dieser noch unter der Dusche stand, wie er selbst es in seinen Erinnerungen amüsiert und geschmeichelt beschreibt.

Adolph Menzel (r.) zu Gast im Café Bauer. Die Wandmalereien stammen von Anton von Werner. Kolorierter Holzstich nach einer Zeichnung von August Blunck, um 1890

Neben seinem Haus am Wannsee, das zur Villenkolonie Alsen gehörte, in der auch Liebermann im Jahr 1909 ein Grundstück erwarb, lebte und arbeitete Werner in seinem Wohn- und Atelierhaus in der Potsdamer Straße 113 (heute 81 A). Als gelernter Stubenmaler war er bestrebt, aus der „Villa VI“ ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, das seine Position als genialer Hofmaler unterstreichen sollte. Immer wieder lud Werner die maßgeblichen Kreise der Gesellschaft in sein festlich geschmücktes Haus ein, und gerne hielt er diese Feierlichkeiten im Bilde fest. Ausgemalt waren die Räume unter anderem mit altdeutschen Festreigen und sinnig-harmlosen Sprüchen wie „Tages Arbeit, Abends Gäste, / Saure Wochen, frohe Feste.“ Hier zeigten einige der heute nicht mehr erhaltenen Ausmalungen seinen spätromantischen Malstil und noch nicht seinen späteren Fotorealismus, sodass Cornelius Gurlitt über den frühen Anton von Werner urteilen konnte: „Er hat sich in Preußen lange gegen den Komißton gewehrt mit guter Laune und nicht zu unterdrückender Schnellkraft und Frische. Leider endete diese löbliche Tätigkeit, seitdem sein eigenes Recht zum

Anton von Werners Bilder zeichnen sich durch die scharfe und wirklichkeitsgetreue Wiedergabe seiner Sujets aus, so beispielsweise sein Gemälde *Im Etappenquartier vor Paris* von 1894.



Befehlen mehr und mehr wuchs.“ Werners Atelier in der Potsdamer Straße wird von einem Zeitgenossen als das Gegenteil von einem kreativen Chaos beschrieben: „Nichts verrät hier den ausübenden Künstler. Man glaubt in dem Wohnraum eines kunstsinnigen Beamten zu sein; darauf deutet die peinliche Ordnung, der Schreibtisch mit seiner Signatur des ‚Hier wird gearbeitet‘.“

All seine wichtigen offiziellen Bilder, die *Kaiserproklamation in Versailles* (1877), der *Berliner Kongress* (1878) und auch sein Genrebild *Im Etappenquartier vor Paris* (1894), das einen konfiszierten französischen Salon zeigt, in dem preußische Soldaten Schubert spielen und singen, sind scharf und wirklichkeitsgetreu gemalt, wirken aber durch die übertriebene Genauigkeit auch kalt und leblos, trocken, hölzern und blutleer, oder, wie es Harry Graf Kessler ausdrückt, „steif“ und „auffallend ausdruckslos“.

Interessanterweise konnte sich Werner als Zeichner viel freier ausdrücken. Bei rein privaten Sujets wie *Garten am Wannsee* befindet sich Werner fast auf dem Weg zur Berliner impressionistischen Malerei, ja, in einer gewissen schizophrenen Weise konnte er im versteckt Privaten erfolgreich in die Tat umsetzen, was er offiziell verdammt. Denn für die akademische Malerei forderte er die präzise realistische Darstellung in all den Geschichts-, Schlachten- und Ereignisbildern, die in dieser Zeit entstanden. Bei religiösen Themen standen an der Akademie Rührseligkeit, Sentimentalität und Pathos hoch im Kurs, sodass die kaisertreue Kritik von der „heiligen Phantasiewelt des Volkes“ schwärmen konnte, in die sich die Künstler hineinversetzt hätten. Die Genremalerei, also die Darstellung biederhumorigen Familienlebens, wird aufgrund ihrer biedermeierlichen, süßlichen oder auch melodramatischen Züge zu einem Triumph der Trivialität. Die durch die Industrialisierung anwachsenden sozialen Konflikte sollten durch die Darstellung perfekter, harmonischer familiärer Gegenwelten geglättet und entschärft werden.

Insgesamt ist für die Kunst der 1870er-/80er-Jahre eine Abkehr von der ursprünglichen berlinischen Nüchternheit und preußischen Zurückhaltung festzustellen. Bilder von Berliner Stadtansichten, von Straßen, Plätzen und Gebäuden waren nicht mehr so stark vertreten, weil die Fotografie als neues Medium in diesem Bereich der Malerei den Rang streitig zu machen begann. Bei der Landschaftsmalerei bevorzugte, ja forderte Anton von Werner als Akademiedirektor die schönen, amönen, reizenden, lieblichen Darstellungen, aber immer wieder tauchten auch schlichtere, unspektakuläre Motive wie *Märkische Sandhügel* oder eine von Pfützen bedeckte, schnöde *Landstraße bei Rheinsberg* in den Akademieausstellungen auf. Einige der akademi-

Das im Auftrag Wilhelms II. an der Schlossfreiheit errichtete Reiterstandbild seines Großvaters Wilhelm I. nannte der Volksmund aufgrund seiner zahlreichen Tierskulpturen spöttisch „Kleener Zoo von Wilhelm Zwo“. Photographie, um 1900

schon Maler brachten sogar die durch Technik, Arbeit und Industrie umgestaltete Landschaft, also die ersten Industrielandschaften, auf die Leinwand.

Obwohl sich Anton von Werner immer wieder vehement dagegen aussprach, verhalfen einige Akademieschüler, die die Schule von Fontainebleau kennengelernt hatten, dem Pleinairismus, der Freiluftmalerei, zum Durchbruch und eigneten sich schnell die neue Malweise der Berliner Impressionisten an. So schreibt die unangefochtene Kennerin der Berliner Malerei, Irmgard Wirth: „Es gab auch bei diesen akademischen Malern, wenn sie begabt und aufgeschlossen waren, keine völlige Ablehnung der neuen Tendenzen, sondern wenigstens Versuche, sich vom Überkommenen zu lösen und halbwegs mitzuhalten.“ Ein gutes Beispiel dafür sind die Stadtansichten von Julius Jacob, der das Verschwinden des alten Berlin mit Pinsel und Zeichenstift festhielt und der als Bindeglied zwischen den Vedutenmalern des Biedermeier und den impressionistischen Malern auf der Suche nach der inneren Wahrheit gilt.



Der Kulturhistoriker und Berlin-Enthusiast Hans Ostwald dagegen beurteilte im Jahr 1930 die akademische Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts geradezu vernichtend: „süße Genrebildchen und Anekdoten, Illustrationen zur Geschichte. Die Landschaftsbilder gaben meist nur Veduten oder einen Bericht von fremden Ländern und Menschen. Um ihrer selbst willen malte niemand die Natur. Das ‚Was‘ war wichtiger als das ‚Wie‘. Die Kunst war zu einer Atelierhandfertigkeit entartet.“ Und Lovis Corinth spottet 1908 über den mächtigen Akademiedirektor Anton von Werner, der mit Bildern Triumphe feierte, die eine „Symphonie von Grau in Grau“, ja, wie „mit Zigarrenasche gemalt“ seien. Bevor die französischen Impressionisten wahrgenommen wurden, sei Berlin in Kunstdingen, so Corinth, ein „Botokudennest“ gewesen, wo sich Reiche nur von „Süßmeiern“ glatteste Genrebilder und Porträts malen ließen und die Salons in „schmeichlerischer Liebedienerei“ nur höfische Kunst zeigten.

Eine Gattung erfreute sich besonderer Wertschätzung in der akademischen Ausbildung, und zwar die Marinemalerei. Sie nahm ab 1888 unter Wilhelm II. nicht nur deswegen einen Aufschwung, weil die kaiserliche Flotte militärisch enorm wichtig wurde und daher fast fotografisch genaue Darstellungen von Flottenmanövern in Akademieausstellungen sehr beliebt waren. Sondern Wilhelm II. selbst, dem Anton von Werner als jungem Prinzen Zeichenunterricht erteilt hatte, ließ sich zeitweilig in Marinemalerei ausbilden und dilettierte gerne in diesem Genre.

Überhaupt war das Kunstverständnis Wilhelms II. im Kaiserreich von Konservatismus, Verherrlichung der Hohenzollern und pomphaft-byzantinischer Selbstbeweihräucherung im Gewand des Neoklassizismus geprägt, ja, das Berlin Wilhelms II. wurde auch in der Kunst laut, phrasenhaft und pathetisch. So ließ er für seinen Großvater Wilhelm I. vor dem Berliner Schloss ein gigantisches Reiterstandbild errichten, das 1897 enthüllt wurde. Da es ungewöhnlich viele schmückende Tierskulpturen aufwies, neben Löwen eine ganze Menagerie von Pferden, Stieren, Schlangen, Fledermäusen und vielen anderen Tieren, sprach der Volksmund bald spöttisch von „Wilhelm in der Löwenjrube“ oder „Kleener Zoo von Wilhelm zwo“. Die Monumentalität der wilhelminischen Prachtbauten und -denkmäler sollte das Gefühl der Unsicherheit, das deutsche Reich sei umgeben von einer „Welt von Feinden“, kompensieren. Dazu diente auch die überdimensionale, siebenhundert Meter lange Siegesallee, die von Wilhelm II. 1901 in bekenntendem Patriotismus angelegt wurde. Nicht nur Liebermann und der Berliner Volksmund überschütteten diese inflationäre Aneinanderreihung von Denkmälern mit

Spott und Hohn, sondern auch die freie Kritik. Und Lovis Corinth polemisierte gegen diese „marmornen Machwerke [...], die jeder Kunstverständige eine Schmach deutscher Kunst nennen muß. [...] Der Spree-Athener wird nie zum wahren Athener werden, solange derartige Greuel aus der Erde gestampft werden.“

Bei seiner Rede zur Einweihung der Siegesallee am 18. November 1901 legte Kaiser Wilhelm II. seine von chauvinistischem Idealismus und Großmannssucht geprägten Kunstanschauungen dar und grenzte sich von neuen Strömungen scharf ab: „Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, [sie soll] auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. Uns, dem deutschen Volke, sind die großen Ideale zu dauernden Gütern geworden, während sie anderen Völkern mehr oder weniger verlorengegangen sind. Es bleibt nur das deutsche Volk übrig, das an erster Stelle berufen ist, die großen Ideen zu hüten, zu pflegen, fortzusetzen, und zu diesen Idealen gehört, dass wir den arbeitenden, sich abmühenden Klassen die Möglichkeit geben, sich an dem Schönen zu erheben und sich aus ihren sonstigen Gedankenkreisen heraus- und emporzuarbeiten. Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit [...], und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muss sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt statt dass sie in den Rinnstein niedersteigt.“

In einer Reklame aus dem Jahr 1903 ersetzen Odol-Flaschen die Standbilder der brandenburgisch-preußischen Herrscher an der Siegesallee.



Auf dieses kaiserliche Verdikt von der „Rinnsteinkunst“ nimmt der Maler und Grafiker Thomas Theodor Heine Bezug, wenn er sein Plakat für die Berliner Ausstellung des Künstlerbundes von 1905 mit einer schlichten, aber frischen jungen Frau gestaltet, die Rosen aus dem Rinnstein pflückt, während eine höfisch gekleidete, hochmütige Dame einen prunkvollen Blumentopf mit einer verdorrten Pflanze wegträgt.

Mit der Siegesallee und anderen pompösen Baudenkmalern feierte Wilhelm II. sich selbst und das Leben seiner gekrönten Vorfahren. Aber er besaß auch einen Instinkt dafür, was den „kleinen Leuten“ gefiel, ja er fühlte sich dem Geschmack des breiten Publikums verpflichtet, worauf auch dankbar und bar jeder Ironie eine kaiserentreue Odolreklame von 1903 in Form der Siegesallee Bezug nimmt. Kaiser Wilhelm jedenfalls lehnte die modernen Bestrebungen in der Kunst auch deswegen ab, weil er darin einen Elitarismus witterte, der unabhängig von seinem eigenen emporwuchs, auf den er keinen Einfluss hatte und der ihm daher unheimlich und verdächtig war.

Nachdem Wilhelm II. im Jahr 1890 den Reichskanzler Bismarck, der aus politischen Gründen immer gegen die Internationalität von Kunstausstellungen gewesen war, entlassen hatte, wollte er sich und das deutsche Reich mit einer überdimensionalen Internationalen Kunstausstellung unter der Schirmherrschaft seiner Mutter, der Kaiserin Friedrich, schmücken. So sollten an der Ausstellung unter anderem italienische, englische, französische, spanische, belgische, dänische und ungarische Künstler teilnehmen. Aber von den 5000 Kunstwerken, die 1891 gezeigt wurden, stammten zwei Drittel von deutschen Künstlern, und der Großteil der ausgestellten „Ausländer“ wohnte in Preußen. Die französischen Künstler weigerten sich, in Berlin auszustellen, und die norwegischen Künstler wurden von Anton von Werner verprellt und sagten ihre Teilnahme in Berlin ab. Diese Zurückweisung gilt als Vorgeschichte für den Skandal um die Munch-Ausstellung, der im Jahr 1892 die Gemüter der Berliner Kunstwelt erregen sollte.

Wilhelm II. liebte es, den Kunstkenner, den künstlerisch ambitionierten Amateur und den Gönner zu spielen. Es wird vermutet, dass viele seiner Ansprachen und ästhetischen Urteile von Anton von Werner stammten. Der Kaiser selbst vertrat vor allem, dass die deutsche Kunst seine Führung brauche, so, wie er es in einer Reichstagsrede zum Ausdruck brachte: „Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst, ist Fabrikware.“ Vergleichbar drückte es Anton von Werner aus, der meinte, dass die Akademie „der Pflege und Festhaltung des Schönheitsgedankens [die-

ne], etwa ähnlich so, wie eine internationale Kommission über die Sicherheit und Zweifellosigkeit des modernen Metermaßes wacht“. Auf diese offizielle Reglementierung bezieht sich eine Karikatur von 1901 aus dem *Simplicissimus*, auf der sich die Kaiserin, die mit Liebermann vor Bildern munchartig-stilisierte Secessionskunst steht, mit den Worten empört: „Diese moderne Malerei ist entsetzlich. Und dabei hat mein Mann den Leuten so oft gesagt, wie sie malen sollen!“

DIE GRUPPE DER XI UND DER MUNCH-SKANDAL

Bereits 1866 konnte Theodor Fontane über die Kunstausstellung der Akademie ermüdet und gelangweilt schreiben: „Räumlich keine Lücke, Rahmen drängt sich an Rahmen, und doch begegnen wir einzelnen Wänden, die, auf ihren Inhalt befragt, kaum etwas anderes sind als – eine einzige große Lücke. [...] Eine gewisse Öde und Ärmlichkeit [...] herrscht vor.“

Obwohl die Jubiläumsausstellung 20 Jahre später 1886 im neuen Ausstellungsgebäude der Akademie, dem Glaspalast am Lehrter Bahnhof, größer und internationaler ist, wird sie in ähnlicher Weise kritisiert. Nicht nur fehlen die Bilder der jüngeren Generation, es sind auch die Wände bis an die Decke hin angefüllt „mit Erzeugnissen aller Richtungen, aller Stile, aller Formate; was gut ist, zieht sich im Blick mit der Mittelmäßigkeit zusammen, verschlungen von ihr, wie die fetten Kühe der Bibel von den mageren verschlungen werden. Gequält, beunruhigt und unerquickt gleitet das Auge von Goldrahmen zu Goldrahmen, es schillern und schimmern die Farben, die bunt zusammengewürfelte Bilder hetzen uns von Saal zu Saal“, wie der sprachmächtige Kritiker Emil Heilbut enttäuscht zusammenfasst.

Spricht die Kunstgeschichte davon, dass die Zeit zwischen 1860 und 1890 „gewissermaßen ein großes Atemholen“ sei, so beginnt es um 1890 in dem Teil der Berliner Kunstwelt, der „unter dem Jammer der jährlichen Bildermärkte gelitten“ hatte, enorm zu gären. Eine jüngere Generation aufgeschlossener Künstler, die vor allem auch ihren Blick nach Frankreich, nach Paris, wandte, hatte übergenug von den konservativen Urteilen der Ausstellungsjury unter Anton von Werner. Auch die Abhängigkeit vom Kaiser, der nur ihm genehme Künstler finanziell förderte, empfanden etliche Kunstschaffende als demütigende Bevormundung. Vorbilder für eine Abspaltung, die ihre eigenen Bedingungen für eigene Ausstellungen entwickelten, gab es bereits in Frankreich und Belgien. Was den aufbegehrenden Künstlern zugutekam, war die Tatsache, dass der Kaiser in Sachen

Kunstförderung längst keinen Alleinvertretungsanspruch mehr innehatte, sondern durch private Kunsthändler, Kunstgalerien und das Mäzenatentum bürgerlicher Financiers langsam Konkurrenz bekam. So vertrat bereits in den 1880er-Jahren die Kunsthandlung von Fritz Gurlitt in Berlin moderne Kunst.

Aus Ablehnung der kaiserlichen Reglementierung und der obrigkeitshörigen Akademie gründete sich im Februar 1892 die Künstlergruppe Vereinigung der XI als Vorläufer der Berliner Secession. Unterstützt von Kunsthändlern und Mäzenen konnten sie sich selbst organisieren, neue Institutionen ins Leben rufen, streitbare, aber dennoch sehr erfolgreiche Ausstellungen veranstalten und damit den Aufbruch der Berliner Kunst in die Moderne, den bald so genannten Berliner Kunstfrühling, einläuten.

Walter Leistikow, nach Corinths Worten „der heimliche Führer der anarchischen Elf“, hatte zusammen mit anderen Künstlern Max Liebermann eingeladen, der Gruppe beizutreten. 1892 schrieb dieser leicht abschätzig in einem Brief: „Mich hat man auch dazu gepreßt; obgleich ich mir nicht zu große Hoffnung mache, ist's vielleicht doch noch besser, als mit Krethi u Plethi zusammen zu sein.“ Liebermann war zwar in Frankreich als Vertreter des norddeutschen Impressionismus sehr angesehen und wurde 1891 für sein Gemälde *Alte Frau mit Ziegen* mit der Großen Goldmedaille des Münchener Salons ausgezeichnet. Doch obwohl er als Primus inter Pares galt, musste er in Berlin nach wie vor um Anerkennung kämpfen und wurde in 1890er-Jahren durchaus noch kontrovers diskutiert. Neben den beiden Haupttalenten Leistikow und Liebermann gehörten zur Vereinigung der XI Jacob Alberts, der symbolistische Jugendstilmalers Ludwig

Walter Leistikow war nach Lovis Corinths Worten „der heimliche Führer der anarchischen Elf“. Porträtaufnahme, 1901



von Hofmann, George Mosson, Hugo Schnars-Alquist, Friedrich Stahl und Franz Skarbina, der bereits etabliert war, aber durch seinen Beitritt zur Elfergruppe sein Lehramt an der Akademie verlor. Einige Jahre später wird ein kleines Gemälde Skarbinas in Fontanes Roman *Der Stechlin* (1895/97) von der positiv gezeichneten Figur Melusine voller Anerkennung beschrieben: „langer Hotelkorridor, Tür an Tür, und vor einer der vielen Türen ein paar Damenstiefelchen. Reizend. Aber die Hauptsache war doch die Beleuchtung. Von irgendwoher fiel ein Licht ein und vergoldete das Ganze, den Flur und die Stiefelchen. [...] während meiner italienischen Tage hab' ich vor so vielen Himmelfahrten gestanden, daß ich jetzt für Stiefeletten im Sonnenschein bin.“

Weitere Mitglieder der XI, Hugo Vogel, der seine Professur an der Akademie verlor, Konrad Müller-Kurzwelly und Hans Herrmann, schieden später aus und wurden durch Max Klinger, Dora Hitz und Martin Brandenburg ersetzt. Mit seinem unnachahmlichen Berliner Charme sagte Liebermann über Klinger: „Wissense, ick finde ihn jräßlich. Aber es jiebt Portiersöhne und es jiebt Künstler, und ein Portiersohn is Klinger nich!“ Als die Malerin Dora Hitz 1898 der Vereinigung der XI beitrug, stellte sie als erste Frau vier Bilder aus, was damals mehr als unüblich war und emanzipatorische Signale setzte. Im selben Jahr erhielt Arnold Böcklin die Ehrenmitgliedschaft des Elferkreises, und Hans Baluschek wurde als Gast aufgenommen.

Vor der ersten Ausstellung der XI schrieb Leistikow: „Sicher haben wir eine Menge Anfeindungen zu gewärtigen, eine Unmenge Blech wird wohl zusammengeschrieben werden.“ Diese kritische Einschätzung bewahrheitete sich nur zum Teil, denn die Kritik reagierte auf die erste Ausstellung, die in der behäbigen Berliner Kunstwelt wie ein Paukenschlag wirkte, sehr gespalten. Jubelten die einen euphorisch vom Durchbruch der Moderne in Berlin, von einem Kometen im Zentrum der Stadt, dessen Einschlag weithin zu hören war, von Geschmacksfragen, die nun zu Generationenfragen würden, so gab es auch etliche ablehnende und sogar persönlich beleidigende Stimmen. Schon im Vorfeld hatte man geunkelt, die Ausstellung werde „voraussichtlich zugleich der Nekrolog.“ Nun wurden die Künstler als eine Schar „unzufriedener Refüsiertes, Anarchisten oder Halbnarren“ bezeichnet, die Gruppe der XI als eine „bizarre Vereinsmeierei“ und die ganze Epoche als „krankhafte Zeit[, die] nach den krankhaften Reizungen“ sucht. Liebermann wurde kontrovers diskutiert und gerne wegen seines angeblich „extrem wüsten Naturalismus“ immer wieder angegriffen, Hofmann sogar als „ein poetischer Maler ohne Arme“ böse tituliert. In der Zeitschrift *Kladderadatsch*, die vor

allem im Bürgertum verbreitet war, erschien eine Satire, die einen kleinen, mit Wasserfarben klecksenden Jungen zeigt, der, so die Bildunterschrift, „sich neuerdings mit Erfolg auf die Impressionsmalerei geworfen [hat]. Er will sich als 11a in den Malerbund aufnehmen lassen, dessen Mitgliederzahl die Nummer eines sehr bekannten Paragraphen ist.“ Der Paragraph 11, auf den hier angespielt wird und der zum Bier-Comment der Studentenverbindungen gehört, lautet „Porro bibitur!“, auf Deutsch: „Es wird weitergesoffen“. Hieran lassen sich die üblichen Muster der Impressionismuskritik, ja der Kritik des Berliner Bürgertums an den modernen Kunstströmungen ablesen: kindische Kleckerei oder Alkoholsucht.

Auch die Bilder der französischen Impressionisten wurden gerne und immer wieder als „Schmierereien“ und „Verirrungen“ verunglimpft. Da der Name der skandalträchtigen Künstlergruppe an einen Geheimbund oder an Verschwörer erinnerte, konnte der Kritiker Julius Lewin 1893 schreiben: „Was ist dieses geheimnisvolle Etwas, was Freund und Feind zwingt, sich zu äußern, was Keinen kalt bleiben läßt? Es ist die Unabhängigkeit der ‚XI‘, die diesen Zauber ausübt.“ Trotz oder gerade wegen aller Kritik waren die kleinen Ausstellungen im Schulteschen Kunstsalon am Pariser Platz enorm erfolgreich: Nun wurde es plötzlich schick, die vorher kaum beachtete Galerie aufzusuchen, und die Ausstellungen der XI zählte mehr Besucher als alle Ausstellungen des ganzen Jahres in Berlin zusammen.

Einer der Köpfe der XI, Walter Leistikow, verkündete, dass die Gruppe durch überschaubare Ausstellungen mit einer lockeren Hängung ohne Zensur und ohne dogmatische Festlegung auf einen Stil, eine Richtung anregen wolle. Mit schroff-elitärem Unterton forderte er: „Kleine Räume. Wenig Bilder, aber auserlesen mit Strenge, ja Härte.“ Nicht nur ihm, Leistikow, gelang als Mitglied der aufrührerischen Künstlergruppe 1897 der endgültige Durchbruch mit seinen großen, stilisierten Landschaften der Mark Brandenburg, Skandinaviens und der Alpen. Auch Liebermann, der von Beginn der Elfer-Ausstellungen an erstmals Porträts zeigte, etablierte sich jetzt als Porträtist der guten Gesellschaft.

Zu derselben Zeit, als sich die Vereinigung der XI gründete, formierte sich im Jahr 1892 die Münchener Secession, die in den nächsten Jahren Wanderausstellungen auch nach Berlin schicken sollte. Kaiser Wilhelm II., der sich unter den Berliner Zuschauern befand,

„Kleine Räume. Wenig Bilder, aber auserlesen mit Strenge, ja Härte.“

kritisierte eines der wenigen zaghaft impressionistischen Gemälde der Münchener Secessionisten wegen der fehlenden klaren Umrisslinien. Als er vom Maler Albert von Keller darauf hingewiesen wurde, dass sich das scheinbare Durcheinander auflösen würde zu Klarheit und Schönheit, wenn man es von der anderen Seite des Raumes aus betrachtete, mochte der Kaiser nicht zustimmen und konterte: „Wer hat so große Räume, um die Bilder alle aus so riesiger Entfernung zu betrachten? Und ist das eigentlich das Richtige, daß ein Bild erst auf zehn Schritt etwas wert ist?“ Trotz dieser Skepsis fanden etliche der ausgestellten Gemälde seine Zustimmung und er stellte sich bei den folgenden Ausstellungen der Münchener Secession in Berlin immer wieder als Besucher ein.

Etwa bis zur Gründung der XI in Berlin war München Deutschlands unangefochtene Kunststadt, „wo bürgerliche und künstlerische, einheimische und kosmopolitische Elemente zu einer Lebensluft verschmolzen“, wie die Malerin Sabine Lepsius, späteres Mitglied der Berliner Secession, in ihren autobiografischen Erinnerungen *Berliner Künstlerleben* schreibt. Sie vergleicht München als Kunststadt sogar mit Paris, allerdings mit dem Unterschied, dass die Künstler in München unablässig einen Kompromiss mit der konservativen Münchener Gesellschaft eingehen mussten. Obwohl in Berlin „ein tro-

Die Munch-Ausstellung im November 1892 in Berlin sorgte für den größten Skandal, den die Kunstwelt in Deutschland bis dahin erlebt hatte.



ckener Akademismus, ein phrasenhafter und sentimentaler Zeitstil“ vorherrschte und die „geistlosen Machwerke“ Anton von Werners „in hohen Gnaden“ standen, hält Sabine Lepsius einen entscheidenden Unterschied zu München mit seinem arrivierten Bürgertum fest: In Berlin gab es „eine Schicht, die Verständnis für das Neue in der Kunst besaß und junge, emporstrebende Künstler unterstützte: die Finanzwelt. Ich nenne nur die Namen Beckerath, Borsig, Ravené, ferner die Gebrüder von Hansemann.“

Durch die Förderung moderner Kunst vonseiten des privaten Kunsthandels und aufgeklärter Mäzene, darunter auch etliche jüdische Financiers, begann Berlin München den Rang als Kunststadt Deutschlands abzulaufen. Als geistiger Mittelpunkt wird Berlin sogar mit dem Rom des 16. Jahrhunderts verglichen, wohingegen München die „Rolle von Florenz“ zugewiesen wird, das dann „auch das Schicksal der schönen Arnostadt teilen“ wird. Gerade die Gruppe der XI hatte mit ihren Ausstellungen „mehr für die Moderne gewirkt, als alles, was sonst an der Spree zu ihrer Einbürgerung geschehen ist“, wie ein begeisterter Kritiker 1896 schreibt. Zwei Jahre später allerdings löste sich die so verdienstvolle Künstlervereinigung auf, wohl auch, weil es ihr an Elan zu mangeln begann und weil Liebermann sich zurückziehen wollte. Überliefert ist jedenfalls seine Antwort auf die Frage des Schriftstellers Georg Hermann, warum die XI plötzlich aufgefliegen sei, was er, Hermann, bedauere, denn nun würden ja die Akademiker, mit Anton von Werner an der Spitze, frohlocken. Daraufhin Liebermann: „Na, wenn ick wat allein kann, wer ick mir doch nicht mit 'nen andern vertragen!“

Aber zurück ins Jahr 1892. Hatte sich im Februar die Elfergruppe gegründet, so wurde die Berliner Kunstwelt im November dieses Jahres durch den Skandal um die Munch-Ausstellung erschüttert. Der norwegische Künstler Edvard Munch war vom Verein Berliner Künstler, der nicht gerade für seine Offenheit modernen Strömungen gegenüber berühmt war, eingeladen worden. Gespeist aus der Ablehnung der modernen französischen Kunst war die Stimmung zu der Zeit nicht nur unter Konservativen in Berlin und in ganz Deutschland äußerst skandinavienfreundlich. Die Dramen von Henrik Ibsen wurden begeistert gelesen, der norwegische romantische Landschaftsmaler Johan Christian Dahl, ein Freund Caspar David Friedrichs, hatte einige Jahrzehnte an der Kunstakademie Dresden gelehrt, und Hans Fredrik Gude, ebenfalls norwegischer Landschaftsmaler, war von Anton von Werner an die Berliner Akademie berufen worden.

Fürsprecher nun für eine Munch-Ausstellung in Berlin waren die Maler Fritz von Uhde und der Norweger Adelsteen Normann, die den

konservativen Verein Berliner Künstler von den malerischen Qualitäten Munchs überzeugen konnten.

Doch die Ausstellung mit 55 Gemälden des Norwegers geriet gleich bei der Eröffnung zu einem ungeahnten Skandal. Der renommierte Kunstkritiker Ludwig Pietsch sprach von „unglaublichen Erzeugnisse[n] des kranken Sehvermögens und des willkürlich geschwenkten Schmierpinsels“ und titulierte Munch als „modernen Sudler“. 120 Mitglieder des Vereins Berliner Künstler setzten sich für die Schließung der Ausstellung und ihren Abbau ein, weil sie in den Bildern Munchs eine nahezu blasphemische Verhöhnung der Kunst und des Künstlertums erkennen wollten. Voller Ironie kritisierte Walter Leistikow in einem längeren, empörten Artikel den „spießbürgerlichen einschläfernden“ Teil des Malerpublikums: „Da drängten sich die von der Zunft um die Bilder, erregt und hitzigen Sinnes. Das sollte Kunst sein! O Elend, Elend! Das war ja ganz anders, als wir es malen, das war neu, fremd, abstoßend, häßlich, gemein! Hinaus mit den Bildern, raus, raus.“

Und Lovis Corinth spottete im Zusammenhang mit der Munch-Ausstellung über die ältere Generation der Akademiker, die am liebsten „außer sich selbst auch ganz Berlin und ganz Preußen die Augen mit undurchsichtigen Binden verdeckt hätten, um nichts Fremdes in ihrer Wirkungssphäre aufkommen zu lassen.“

Treibende Kraft hinter der Schließung war Anton von Werner, der wohl einflussreichste Kulturpolitiker des Wilhelminismus, über den Liebermann sarkastisch anmerkt: „Ick sage immer, wenn Anton von Werner ooch ohne Hände geboren worden wäre, die größte Schnauze hätt' er trotzdem!“ Denn Werner, dem die Malweise und die souveräne Persönlichkeit des Norwegers ein Gräuel waren, hatte die Munch-Ausstellung als „einen Hohn für die Kunst, als Schweinerei und Gemeinheit“ bezeichnet und ihre Schließung veranlasst. Damit aber hatte er nur einen „Pyrrhussieg“ errungen, war doch Anton von Werner laut Leistikow dem bekannten Geist verwandt, „der stets das Schlechte will und stets das Gute schafft“. Denn mit seiner Entscheidung, die Ausstellung zu schließen, löste er bei 105 Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler einen Sturm der Entrüstung aus, die sich in Johlen, Pfeifen, einer regelrechten Schlägerei und einem Protestmarsch Bahn brach. Secessionsgedanken wurden erwogen, die Freie Vereinigung Berliner Künstler, obwohl nur von kurzer Dauer, begann den Verein Berliner Künstler weiter zu spalten. Die jüngere Künstlergeneration wurde in ihrem Hass auf die Reaktion bestärkt und konnte sich selbst in das helle Licht des Märtyrertums setzen. Die Munch-Ausstellung riss nicht nur eine tiefe Kluft in die Berli-

ner Künstlerschaft. Sie gilt auch als Initialzündung der Moderne in Deutschland schlechthin. Munch selber stieg dadurch zu einem der bekanntesten Künstler in Deutschland auf, ist doch eine skandalumwitterte, brüsk geschlossene Ausstellung für einen Künstler das beste Aushängeschild. So schrieb er an seine Familie: „Bessere Reklame kann ich gar nicht bekommen.“ Oder, wie Corinth es treffend zusammenfasste: „das Karnickel, um den die ganze Balgerei ging, Eduard Munch, hatte den allergrößten Vorteil: Er war urplötzlich der berühmteste Mann im ganzen Deutschen Reich.“

Munchs Kunst wurde zur Arena, in der sich die Kritiker aller Couleur austoben konnten. Auf der einen Seite versuchte der Publizist Adolf Rosenberg, Munch und seine Kunst verbal geradezu auszulöschen, galt der Künstler doch als der Extremste der norwegischen „Clique anarchistischer Impressionisten“, die im Jahr zuvor bei der Internationalen Kunstausstellung von Anton von Werner düpiert worden waren: „Was der Norweger in bezug auf Formlosigkeit, Brutalität der Malerei, Roheit und Gemeinheit der Empfindung geleistet hat, stellt alle Sünden der

französischen und schottischen Impressionisten wie der Münchener Naturalisten tief in den Schatten. [...] Über die Munch'schen Bilder [...] ist kein Wort weiter zu verlieren, weil sie mit Kunst nichts zu tun haben.“

Auf der anderen Seite wurde Anton von Werner mit Vorwürfen der Unfähigkeit und des „ekelhaften Byzantinismus“ konfrontiert. Und die *Freisinnige Zeitung* kritisiert Max Nordaus im selben Jahr erschienenen Buch *Entartung*, denn diese Schrift, die den Impressionismus als „Entartung, Hysterie, Wahnsinn“ verunglimpfe, gehe dabei nur vom spießbürgerlichen „gesunden Menschenverstand“ aus, der alles, was von ihm abweicht, verachte.

Einen besonderen Zugang zu den Bildern Munchs besaß Walter Leistikow, der da euphorisch jubelte: „Das ist gesehen, das ist erlebt, das ist empfunden! Wer solches sprechen kann, oder malen, oder singen, wie soll ich es nennen, in dem lebt eines Dichters Gemüt, mit Dichters Augen schaut er die Welt, die er liebt.“ Hintergrund dieses unmittelbaren Verständnisses mag die Nordlandbegeisterung Leistikows sein. Er hatte beim norwegischen Landschaftsmaler Hans Fredrik Gude gelernt, der die Pleinairmalerei aus Paris nach Deutsch-

Munchs Kunst wurde zur Arena, in der sich die Kritiker aller Couleur austoben konnten.
