

DIE BERLINER SECESSION. EINE GESCHICHTE

Peter Paret: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland (aus dem Amerikanischen von D. Jakob), Berlin, Verlag Severin und Siedler, 1981. 432 S., 164 Aaa., 48,- DM.

Ausführlich und reich belegt – der Autor durchforschte mehrere Archive und erschloß dabei ein umfangreiches Material – beschreibt Paret¹ in diesem Buch das Berliner Kunstleben der neunziger Jahre, die (feudale) Abhängigkeit der Institutionen (Akademie und Künstlerverein) von den Launen und dem Geschmack des als Künstler dilettierenden Kaisers, die Schlüsselposition, die in der Beziehung zwischen Hof und Künstlerschaft der Historienmaler Anton von Werner einnahm, die in ihrer Zusammensetzung nie beständige Opposition gegen den heroisch-klassizistischen Geschmacksterror Wilhelms II., wie auch gegen die Macht der Mehrheit, die im Ausstellungswesen zu einer Vorrangstellung der künstlerischen Mittelmäßigkeit geführt hatte². Paret legt dar, wie die größeren und kleineren Konflikte in mehreren Etappen zur Institutionalisierung der zum offiziellen Kunstleben in Opposition stehenden Kräfte führten: zunächst zur Gründung der ‚Elf‘, der kleinen Ausstellungsgruppe um Walter Leistikow und Max Liebermann, die trotz ihrer elitären Ansprüche die Verbindung zu der konservativeren, im Verein Berliner Künstler organisierten Künstlerschaft aufrechterhielt, dann zur Formierung der Berliner Secession, die durch ihren Austritt aus der Deutschen Kunstgenossenschaft eine klare Trennungslinie zwischen sich und den hofgefälligeren und Akademie-getreuen Künstlern zog, und schließlich zur Gründung einer überregionalen Organisation der ‚secessionistischen‘ Künstlergruppierungen im Deutschen Künstlerbund. Diese letzte Gründung war die direkte Folge eines von Paret besonders ausführlich beschriebenen Konfliktes um die deutsche Teilnahme an der Weltausstellung von 1904 in St. Louis (USA), an dem sich nicht nur der Kaiser, Anton von Werner, die Spitzen der Verwaltung in Berlin und anderen deutschen Regierungszentren, die Künstlerschaft und die fortschrittlicheren Museumsleiter, sondern auch sämtliche Parteien im Reichstag in aufsehenerregenden Debatten beteiligten.

Auf den letzten hundert Seiten seines umfangreichen Buches beschreibt Paret, wie die Berliner Secession in weiten Kreisen an Ruhm und Einfluß gewann, wie sie in mehreren öffentlichen Diskussionen nicht nur von künstlerisch konservativen Kreisen, sondern auch von den Propagandisten völkisch-chauvinistischer Ideale angegriffen wurde, wie die Auseinandersetzungen um die Bewertung von Fauvismus, Kubismus, Expressionismus und Futurismus die letzten Jahre der Berliner Secession bis zu ihrer Spaltung im Jahre 1913 prägten,

und wie schließlich die Führer der Berliner Secession in den letzten Jahren des Kaiserreichs auf die Ereignisse des Ersten Weltkrieges reagierten.

Leider führt die Voreingenommenheit des Autors in diesem letzten Teil, in der Beschreibung der Jahre ab 1904, zu unhaltbaren Aussagen. Schon in den Anfangskapiteln sind, durch den völlig unterschiedslosen Gebrauch der Begriffe ‚modern‘ und ‚avantgardistisch‘ für alles ‚Secessionistische‘, die Weichen gestellt für die Verzeichnung der Rolle und der tatsächlichen Ansichten der Führer der Berliner Secession in den Erfolgsjahren des Vereins. Da wird beschrieben, wie in den neunziger Jahren ‚moderne‘ Kunst und Literatur sich gegenseitig beeinflussten, u.a. durch die Zeitschrift *Pan* mit ihrem avantgardistischen Inhalt. (S. 86) Da heißen die Wiener und Berliner Secession ‚Avantgarde-Bewegungen‘. (S. 60) In der Beschreibung der Jahre ab 1904 nimmt dann die Verwendung des Begriffes ‚Avantgarde‘ verwirrende – und verfälschende Formen an. Renato Poggiolos Avantgarde-Auffassung – „für moderne Kunst im allgemeinen und die Avantgarde im Besonderen (ist) der einzige nicht wiedergutzumachende und absolut ästhetische Irrtum eine traditionelle künstlerische Schöpfung (...), eine Kunst, die sich selbst imitiert und wiederholt“ (S. 239) – wird dort als zutreffend auch für die Bestrebungen der Berliner Secession bezeichnet. Als Beleg für den Avantgardismus der Berliner Secession in diesem Sinne führt Paret dann Zitate aus den Vorworten der Secessionskataloge an, die jedoch eine Haltung eher unbestimmter Toleranz und ein allgemeines Interesse für neue Entwicklungen bezeugen. Eine Aussage wie die Liebermanns: „Das Talent des Malers beruht nicht in der sklavischen Nachahmung der Natur, sondern in der Kraft, mit der er den Eindruck, den die Natur in ihm hervorgeufen hat, wiederzugeben vermag“ (S. 241), richtete sich 1907 gegen Angriffe aus kaiserlichen und akademischen Kreisen, war aber z.B. mit dem Erneuerungswillen des ein Jahr zuvor erschienenen ‚Brücke‘- Manifests keineswegs gleichzusetzen, und in der Erfolgszeit der Berliner Secession lassen sich in den Werken der führenden Secessionisten Veränderungen im Sinne Poggiolos kaum beobachten!

Nicht nur die Begriffe ‚modern‘ und ‚avantgardistisch‘ werden von Paret um ihren Aussagewert gebracht, sondern auch der Begriff ‚Impressionismus‘, der gerade wo er sich auf die deutsche Malerei bezieht, nur mit Vorsicht und unter Berücksichtigung der zur Problematik des ‚deutschen Impressionismus‘ bisher erschienenen Literatur verwendet werden sollte. Für die Erfolgszeit der Berliner Secession ab 1904 heißt es bei Paret z.B.: „Während dieser Zeit schuf der deutsche Impressionismus – wenn man darunter alle mit der Secession eng verbundenen Künstler versteht – viele seiner besten Werke“ (S. 255), über das Werk Hans Thomas aber, der in diesen Jahren, mit Adolf Oberländer, zu den Ehrenmitgliedern der Secession gehörte, meint Paret dann auf der gleichen Seite, es hätte „mit dem Impressionismus wenig zu tun“, und etwas weiter rechnet er es der Berliner Secession als besondere Stärke an, „nicht einen Stil, sondern viele zu vertreten.“ (S. 230)

Mit einem nicht richtig wiedergegebenen Zitat läßt Paret die Secessionsleitung von 1909 sogar einen Sprung auf die Seite von Matisse und Picasso machen: „Die Ausstellung aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens der Secession ehrte Césanne als ‚Vater der modernen Bewegung in der Malerei‘. Die bekannten Namen wurden durch junge Künstler wie Seurat, Matisse und Picasso ergänzt; zwischen ihren Arbeiten hingen die Bilder von Deutschen, die, wie Lovis Corinth, dabei waren, über den Impressionismus hinauszugehen, oder von anderen, für die dieser Stil schon zur Kunstgeschichte gehörte – Maler wie Max Beckmann, Lyonel Feininger und Emil Nolde, die in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts Mitglied wurden.“ (230) Obwohl Paret hier nicht exakt erwähnt, auf welchen Ausstellungen Werke dieser Künstler gezeigt wurden, wird ein Zusammenhang mit der im vorangehenden Satz genannten Ausstellung zumindest suggeriert. Auf der Ausstellung aber, aus deren Katalog Paret zitiert, waren weder Seurat, noch Matisse, Picasso, Feininger oder Nolde vertreten. Außerdem war weder Corinth zu jener Zeit dabei, „über den Impressionismus hinauszugehen“, noch gehörte für Max Beckmann in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg der Impressionismus „schon zur Kunstgeschichte“. Und schließlich wurde Cézanne in jenem Katalog-Vorwort nicht als „Vater der modernen Bewegung“ geehrt, womit auch Liebermann ihn zu seiner Ahnenschaft gezählt hätte, sondern als „Vater der neuesten modernen Bewegung“³, und zu den ‚Neuesten‘ (womit auf dieser Ausstellung namentlich Künstler wie Othon Friesz und Jules Flandrin gemeint waren) haben sich die Secessions-Führer damals gewiß nicht rechnen wollen!

Allzu mißverständlich stellt Paret auch die Rolle der Berliner Secession beim Aufkommen des Expressionismus dar: „... begannen die ersten Anzeichen einer echteren und urwüchsigeren Art der Malerei aufzutauchen, nicht zuletzt unter den Mitgliedern der Berliner Secession: der Expressionismus.“ (S. 227) Richtig wäre die Feststellung gewesen, daß die frühen Expressionisten sich gegen den kräftigen Widerstand der Secessionsführung ihren Platz an der Öffentlichkeit erkämpfen mußten. (Übrigens fragt man sich staunend, was man sich bei den Begriffen ‚echt‘ und ‚urwüchsig‘ denken soll.) Die Einseitigkeit Parets geht so weit, daß er in dem Kapitel ‚Auf dem Wege zum Expressionismus‘ der Entstehung und der kurzen Geschichte der Berliner Neuen Secession (in der die Zurückgewiesenen der Secessionsausstellung von 1910 sich zusammengesetzt hatten, und deren bedeutendste Mitglieder die damaligen ‚Brücke‘-Künstler waren) nur eine halbe Seite widmet, während er im gleichen Kapitel ausführlich von dem in diesem Zusammenhang wohl eher nebensächlichen Konflikt zwischen Paul Cassirer und dem Berliner Polizeipräsidenten Traugott von Jagow berichtet.

Die Fehler und Verzerrungen kulminieren in dem Abschnitt, wo Paret den *Protest deutscher Künstler* aus dem Jahre 1911 als einen ‚Frontalangriff‘ (S. 261) von konservativer und chauvinistischer Seite auf die Berliner Secession darstellt.⁴ Der *Protest deutscher Künstler*, eine von dem mit den Worpssweder

Künstlern verbundenen Maler Carl Vinnen initiierte Aktion, richtete sich in erster Linie gegen das zunehmende Interesse, das in Deutschland den neuesten Entwicklungen in der französischen Malerei entgegengebracht wurde, gegen die daran beteiligten Museumsleiter, Kunsthändler und Kritiker und gegen die Werke deutscher Künstler aus dem Umkreis der Berliner Neuen Secession, des rheinländischen Sonderbundes und der Neuen Künstler-Vereinigung München. Er war keineswegs ein ‚Frontalangriff‘ auf die Berliner Secession, obwohl er sich auch gegen die Toleranz und Gastfreundschaft der Secessionsleitung wandte. Nicht wenige Secessionisten nahmen an dem ‚Protest‘ teil. Nach Paret wären es neun ordentliche und neunzehn korrespondierende Mitglieder gewesen, die außerdem noch von Vinnen getäuscht sein sollten. In Wirklichkeit aber gehörten zu den 123 den ‚Protest‘ mitunterschreibenden Künstlern ein Ehrenmitglied, vierzehn ordentliche und achtundzwanzig korrespondierende Mitglieder der Berliner Secession, immerhin ca. 35% der Gesamtteilnehmerzahl!⁵ Es stimmt auch keineswegs, daß, wie Paret meint, Carl Vinnen seinen potentiellen Adhärenenten einen Text zugesandt hätte, den er vor der Veröffentlichung der Broschüre überarbeitete, so daß seine Anhänger ein Manifest unterschrieben hätten, dessen Wortlaut ihnen nicht bekannt gewesen wäre. Aus den Beiträgen der Adhärenenten geht klar hervor, daß ihnen Vinnens Text sogar in der bereits paginierten endgültigen Fassung zur Verfügung stand. Antimodernistische und chauvinistische Äußerungen prägen zwar das Gesamtbild dieser Protestschrift, sie enthält aber auch Beiträge, in denen nachdrücklich für Toleranz plädiert oder in denen die Bedeutung der französischen Kunst bis einschließlich Van Gogh hervorgehoben wird. Solche Nuancen fehlen bei Paret nicht ganz; wo er sie aber erwähnt, scheint es, als wolle er damit hauptsächlich die Teilnehmer aus dem Umkreis der Berliner Secession entlasten.

Bei der Beurteilung des damaligen komplizierten und widerspruchsvollen ideologischen Klimas begeht Paret einen groben Fehler, indem er die Reaktion auf diesen ‚Protest‘, die Schrift *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘*⁶, als eine geschlossene Demonstration der Fortschrittlichkeit und des Antichauvinismus darstellt: „Die ältere und die junge Generation erklärten sich einmütig überzeugt von der führenden Rolle der neueren französischen Malerei und betonten die Notwendigkeit für die Deutschen, durch Ausstellungen und Museumsankäufe mit den Fauves und dem Spätimpressionismus bekannt zu werden.“ (S. 273) In Wirklichkeit aber sprachen sich nicht wenige Teilnehmer an dieser Gegenaktion gegen die neuesten Tendenzen in der Malerei aus. Lovis Corinth sprach z.B. von „blöden Nachäffereien“⁷, und Max Beckmann von einer „Überschätzung intelligenter Epigontalente wie Matisse, Othon Friesz, Puy etc ...“ Beckmann zählte in demselben Abschnitt Matisse, Böcklin und Bastien-Lepage zu den „billigen Schemen“, die von „talentlosen Leuten“ nachgeahmt würden. Als lehrreicher empfahl er die Vorbilder Liebermann, Menzel und Leibl. Seine Bedenken gegen

den ‚Protest‘ betrafen nur die Tatsache, daß der Einfluß der „ganz jungen Franzosen“ noch nicht „so ungeheuer wäre, daß derartige tiefe Brusttöne der Entrüstung notwendig wären.“⁸ Was die Bedeutung der neueren französischen Kunst anging, stimmte der Bremer Museumsleiter Gustav Pauli – dessen Van Gogh-Ankauf für die Bremer Kunsthalle Anlaß zu Vinnens Protest gewesen war – mit Vinnen darin überein, daß „die große Zeit der französischen Malerei eben jetzt vorübergegangen sei.“⁹ Solchen Ansichten stand in dieser ‚Antwort‘ die Auffassung Franz Marcs gegenüber, daß die zeitgenössische deutsche Malerei überwiegend nur „Pseudokunst“ sei; es fehle ihr die „Innerlichkeit“, die die modernsten Franzosen gerade auszeichne.¹⁰

Charakteristisch für den *Protest deutscher Künstler* war nach Paret „die Idealvorstellung von der Einheit deutscher Kunst“ (S. 283), und dieser Aspekt sei es, der die Broschüre in die Nähe von völkischen und antisemitischen Bestrebungen bringe. Hier muß ein Teil der Künstlerschaft und der Kunstinteressierten entgelten, was sich ohne Zweifel auch weiten Kreisen der künstlerischen ‚Moderne‘ anlasten ließe. Man kann die Nähe zum Präfaschismus nicht einseitig den deutschen ‚Protestlern‘ zuschieben, ohne die ideologischen Verirrungen auf der ‚anderen Seite‘ zu berücksichtigen. Man darf auch nicht, wie Paret es macht, die spätere nationalsozialistische Hörigkeit eines Arthur Kampf erwähnen, weil er eben außerhalb der Berliner Secession stand, und eine Information über Fritz Klimschs späteren Werdegang einfach unterschlagen. (Da heißt es nur, seine Arbeiten aus der Zeit der Weimarer Republik seien „etwas veraltet oder zahm“! (S. 94)

Parets Parteinahme für die *Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘* hat ihn darüberhinaus noch dazu verführt, die Veröffentlichung dieser Schrift der Berliner Secession zuzuschreiben, obwohl die Initiative ganz eindeutig von Franz Marc ausgegangen ist und die Berliner Secession auch bei der weiteren editorischen Arbeit, die von Franz Marc zusammen mit Alfred Walter Heymel und Reinhard Piper geleistet wurde, keine Rolle spielte!¹¹

In seiner Einleitung meint Paret, seine Verwandtschaft mit Paul Cassirer, dem Kunsthändler und langjährigen Förderer der Berliner Secession, habe ihn nicht an einer objektiven Geschichtsschreibung gehindert. Aber gerade da, wo er sich am meisten vor Parteilichkeit hätte hüten müssen, nämlich in der Wiedergabe von Cassirers Anteil an der Geschichte der Berliner Secession, läßt er sich unverzeihbare Einseitigkeiten zuschulden kommen. Cassirer hatte nicht nur intime Freunde, sondern auch erklärte Feinde im Kreis der Secessionskünstler. Die von Cassirers Machtstellung verursachten Spannungen, die von Anfang an die Geschichte der Secession begleiteten, werden von Paret zu unwichtigen Zwischenfällen heruntergespielt: „... es ist offensichtlich, daß eine saubere Trennung der Interessen zwischen der Secession und seiner Firma nicht immer möglich war oder wenigstens nicht immer deutlich gemacht werden konnte(...). Tatsächlich liefen die Geschäfte der Secession zehn Jahre lang ziemlich rei-

bungslos; der einzige ernste Mißklang waren einige Beschwerden über Cassirers autoritäre Methoden, die Kehrseite seiner erfolgreichen Geschäftsverwaltung.“ (S. 237) Nicht nur wird hier dem Leser nahegelegt zu glauben, Cassirer sei immer bestrebt gewesen, seine kaufmännischen Interessen von seiner Funktion in der Secession zu trennen — eine Suggestion, die bei näherer Überprüfung nicht standhält —, sondern es wird auch die Tatsache unterschlagen, daß Cassirers Einfluß auf die Ausstellungspolitik der Secession eine fortwährende Quelle von offenen und verdeckten Konflikten war. So fehlen in Paret's Darstellung z.B. die schon 1908 von Max Beckmann hauptsächlich gegen Cassirers Einfluß gerichteten Pläne für die Gründung einer unabhängigen Ausstellungsorganisation¹². Schlimmer aber ist noch, daß Paret eine von Emil Nolde aufgezeichnete Erinnerung an ein Auftreten Cassirers, bei dem dieser ausgerufen habe: „Diese Künstler sind alle meine Sklaven!“, als Produkt expressionistischer Phantasie kennzeichnet, obwohl dieser Ausspruch Cassirers nicht nur Nolde bekannt gewesen ist¹³. Cassirers Despotismus war allgemein bekannt. Herwarth Walden nannte ihn z.B. den „Kunstnapoleon aus der Viktoriastraße“¹⁴, und Wilhelm Herzog, der ehemalige Verlagsmitarbeiter Cassirers erinnerte sich, wie er im Umgang mit dem secessionistischen Künstlerkreis „erfuhr von ihren Sorgen und Kämpfen, ihrer Arbeit und ihrer Abhängigkeit von dem mächtigen Kunsthändler, der viele förderte, anderen gegenüber aber wiederum hart und brutal sein konnte.“¹⁵ Ohne Zweifel war Paul Cassirers Geschmack „kühner“ (S. 288) als der eines Corinth oder Liebermann, aber dennoch sollte man ihm in dieser Hinsicht nicht ein so uneingeschränktes Lob zuteil werden lassen, wie es Paret tut. Schließlich hat Cassirer Künstler wie Nauen und Nolde noch 1910 auf den „Düngerhaufen“ verwiesen¹⁶ und 1912 die ganze erste ‚Sturm‘-Ausstellung für „Dreck, Kitsch und langwieriges Zeug“ erklärt¹⁷.

Ebensowenig objektiv ist Paret in der Beschreibung der verlegerischen Aktivitäten Cassirers während des Ersten Weltkrieges. Das Schlußkapitel seines Buches behandelt die beiden von Cassirer verlegten Periodika *Kriegszeit* und *Der Bildermann*, von denen das erste den Krieg mit nationalistischen und sieges-sicheren Bildern und Phrasen unterstützte, das zweite dagegen teils gegen die Schrecken des Krieges gerichtet, teils der „Sehnsucht nach Schönheit“¹⁸ gewidmet war. Und obwohl von *Kriegszeit* in mehr als anderthalb Jahren 66 Lieferungen erschienen und *Der Bildermann* schon nach neun Monaten und 18 Lieferungen wieder verschwand, ist das Schlußkapitel ‚Der Bildermann‘ übertitelt!

Außer einer Reihe von weiteren Fehlinterpretationen und falschen Darstellungen, deren Besprechung auch den Rahmen einer ausführlichen Rezension sprengen würde, enthält Paret's Buch eine unglaubliche Anzahl von Fehlern. Es seien einige Beispiele genannt: der um die Jahrhundertwende bekannte Kulturkritiker Julius Langbehn heißt bei Paret mit Vornamen Johannes (S. 257); der Mannheimer Rechtsanwalt und dilettierende Kunsttheoretiker

Theodor Alt wird Thomas Alt genannt (S. 272); die Berliner Malerin Dora Hitz heißt im Buch Dora Hinz (S. 379); im Register, das durch eine Unzahl von fehlenden und falschen Seitenangaben kaum brauchbar ist, sind die Namen von Jozef Israëls und Richard Israel zu der Angabe ‚Israel, Jozef‘ zusammengezogen; die Künstlergruppe ‚Brücke‘ sucht man im Register vergebens unter ‚B‘, findet sie jedoch als ‚Die Brücke‘ unter ‚D‘; Paret nimmt irrtümlicherweise an, Wilhelm Lehmbruck sei auf der 22. Ausstellung der Berliner Sezession von 1911 vertreten gewesen (S. 309); er erwähnt irrtümlicherweise Karl Ernst Osthaus (den er Karl Osthaus nennt) als Organisator der großen Sonderbund-Ausstellung von 1912 (Osthaus war zu der Zeit zwar Vorsitzender des Sonderbundes, geschäftsführender Vorsitzender, sowohl des Vorstandes, wie auch des Arbeitsausschusses, in dem Osthaus nicht vertreten war, war jedoch Richard Reiche, der auch zur Jury gehörte, in der Osthaus ebenfalls fehlte), einer Ausstellung, von der Paret – die selbständige Entwicklung des rheinländischen Kunstlebens völlig verkennend – meint, ihr Zustandekommen ließe sich ohne „die Pionierarbeit der Berliner Sezession“ nicht denken (S. 311); weiter sind viele Zitate nicht ganz korrekt wiedergegeben, fehlen oft Quellenangaben zu den Zitaten, die den vielen Illustrationen beigegeben wurden, ist die Numerierung der Anmerkungen teilweise in Unordnung geraten, enthält die lückenhafte Bibliographie fehlerhafte Titelangaben und sind in der Bibliographie außerdem alle Untertitel weggelassen, auch da, wo sie eigentlich vom Haupttitel nicht getrennt werden können.

Wo Paret sich direkt zu der Hauptproblematik seines Buches äußert, nämlich zu den ideologischen und politischen Aspekten der Beziehung zwischen der künstlerischen ‚Moderne‘ und ihren ‚Feinden‘, kommt er manchmal zu erstaunlichen Aussagen. So verurteilt er zwar die nationalistische Gesinnung der Protestler von 1911, spricht jedoch bei der Charakterisierung des ideologischen Klimas um 1905 von dem „an sich achtbaren Wunsch eines immer größer werdenden Teils des Bürgertums nach Entwicklung einer echt deutschen Kunst, die das deutsche Volk erleuchten und leiten könnte.“ (S. 163) Weiter meint er, wenn er beschreibt, wie sich im August 1914 die führenden Secessionisten als nicht weniger patriotisch und kaisertreu herausstellten als die sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten: „Wäre zehn Jahre vorher den Verantwortlichen die Furcht vor einer sozialistischen Unterwanderung des Staates genommen worden oder vergangen, hätte das den Zusammenhalt der deutschen Gesellschaft gestärkt und möglicherweise sogar die militärischen Aussichten Deutschlands verbessert. In diesem Sinne ist die Sezession exemplarisch für eine soziale Haltung und eine verpaßte Gelegenheit.“ (S. 341) Man fragt sich erstaunt, welche Vorstellungen Paret mit dem Gedanken an ein Deutschland verbindet, das, mit einer ‚zusammengehaltenen‘ Gesellschaft als Sieger aus dem Ersten Weltkrieg hervorgegangen wäre. Nach ihm war die Berliner Sezession „der ästhetische Ausdruck eines Liberalismus, der in Deutschland dem

Untergang geweiht war – und das nicht nur, weil der Staat ihn ablehnte, obwohl er jede nur mögliche Unterstützung gut hätte brauchen können, sondern auch deshalb, weil Deutschlands Niederlage im Krieg und deren Folgen den Radikalismus von rechts und links nährten, der den Liberalismus schließlich zerstören sollte.“ (S. 343) Die Antwort auf die Frage, welche Liberalismus-Variante sich in einem militärisch erfolgreicherem deutschen Kaiserreich hätte entwickeln können, bleibt Paret dem Leser schuldig.

Die Spannungen und Konflikte, die die Geschichte der Berliner Sezession prägen, waren in großen Zügen aus den Secessions-Monographien von Pfefferkorn und Doede bereits bekannt¹⁹. Paret hat sie jetzt, in der richtigen Annahme, „daß die Secession nicht nur als Vereinigung von Bildhauern und Malern Aufmerksamkeit verdient, sondern auch wegen der politischen Aspekte und Implikationen ihrer Existenz“ (S. 11), weit ausführlicher untersucht und beschrieben. Das ist ein nicht geringes Verdienst, das von den hier kritisierten Unvollkommenheiten leider sehr stark beeinträchtigt wird.

Anmerkungen

- 1 Peter Paret lehrt Neuere Geschichte an der Stanford University in Kalifornien.
- 2 Der Maler Walter Leistikow sprach 1892 vom „sozialistischen Prinzip im Vereinsleben“, das dazu geführt habe, „daß die Nummern die Künstler vergewaltigten und siegten.“ (Von Paret auf S. 84 zitiert.)
- 3 Katalog der achtzehnten Ausstellung der Berliner Secession, Berlin 1909, S. 10.
- 4 Ein Protest deutscher Künstler. Mit Einleitung von Carl Vinnen, Jena 1911. (Über den ‚deutschen Künstlerstreit‘ von 1911 bereite ich z.Zt. eine ausführliche Publikation vor. – rm)
- 5 Paret stützt sich nicht auf die Mitgliederliste des gleichen Jahres. Merkwürdigerweise erwähnt er in seiner Bibliographie nur die Mitglieder-Verzeichnisse von 1900, 1904 und 1909, während er von den Ausstellungskatalogen, die auch Mitgliederlisten enthalten, nur fünf gesehen hat, nämlich aus 1899, 1901, 1903, 1906 und 1913.
- 6 Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911. Paret meint zu unrecht, daß dieser Band eine „erste kleine Ausgabe“ (S. 400) gewesen sei, die dann im gleichen Jahr unter dem Titel ‚Deutsche und französische Kunst‘, der von Paret als Haupttitel in seiner Darstellung verwendet wird, neu aufgelegt worden sei. In Wirklichkeit erschienen erst 1913 eine zweite und dritte Auflage unter dem veränderten Titel und hatten diese Auflagen keinen größeren Umfang als die erste von 1911.
- 7 Im Kampf um die Kunst, S. 35.
- 8 ebda., S. 37.
- 9 ebda., S. 3.
- 10 ebda., S. 77.
- 11 Peter Paret, ‚Historischer Überblick‘, in: Berliner Secession, Ausst.Kat. Berlin 1981. Hier erwähnt er die ‚Antwort‘ als Beispiel der „gescheiterten und energischen Publizistik“ der Berliner Secession und unterschlägt in einer ausführlichen Anmerkung dazu sogar die eigentlichen Herausgeber!
- 12 Max Beckmann, Leben in Berlin. Tagebuch 1908/09. Herausgegeben von Hans Kinkel, München 1966, S. 6–9, 15, 20, 37.
- 13 In einem gegen Cassirer gerichteten Pamphlet aus 1913 heißt es: „sein bekanntes, ihn charakterisierendes Wort: ‚Die Mitglieder der Secession sind meine Sklaven‘ ...“ Siehe:

- Karl Storck, ‚Paulus Cassirer Triumphator. Zur Ausstellung der Berliner Secession‘, in: *Der Türmer*, XV, 9 (Juni 1913), S. 389–399, hier S. 391.
- 14 *Der Sturm*, IV, 182/183 (Okt. 1913), S. 114.
- 15 Wilhelm Herzog, *Menschen, denen ich begegnete*, Bern und München 1959, S. 465.
- 16 In einem Brief an Leo von König. Siehe: Werner Doede, *Die Berliner Sezession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst. Von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1977, S. 66 (Anm. 132).
- 17 Siehe: Heinrich Richter-Berlin, ‚Maler-Kritiker. Eine Erwiderung‘, in: *Der Sturm*, III, 105 (April 1912), S. 4–6, hier S. 5–6.
- 18 Aus dem Vorwort der Herausgeber. Bei Paret als Illustration auf S. 345.
- 19 Rudolf Pfefferkorn, *Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*, Berlin 1972; Werner Doede, *Die Berliner Sezession* (siehe Anm. 16).