

Besucher als auch für die Arbeit der Museen zu ziehen, und Forderungen an die politischen Institutionen hinsichtlich ihres Verhaltes gegenüber den Museen zu formulieren.

*Max Imdahl (Bochum):
Moderne Kunst und Medien*

(Der Text des Referates wird in „Das Kunstwerk“ 1983, Heft 1/2 veröffentlicht)

*Eduard Beaucamp (Frankfurt):
Kunstkritik heute*

(Der Text des Referates wird in „Das Kunstwerk“ 1983, Heft 1/2 veröffentlicht)

ÖFFENTLICHE PODIUMSDISKUSSION
Ende des Modernismus oder die zweite Moderne?

Moderator: *Karl Ruhrberg* (Köln)

Diskussionsrunde: *Eduard Beaucamp* (Frankfurt), *Rudi Fuchs* (Eindhoven), *Klaus Gallwitz* (Frankfurt), *Peter Iden* (Frankfurt), *Klaus-Jürgen Fischer* (Freiburg-Münzingen), *Ekkehard Kaemmerling* (Berlin), *Bernhard Kerber* (Berlin), *Konrad Klaphek* (Düsseldorf) und *Lothar Romain* (Bonn)

(Die Diskussion wurde auf Tonband mitgeschnitten und kann unter Umständen als Aufzeichnung zur Verfügung gestellt werden).

Rezensionen

PETER PARET, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*. Severin und Siedler, Berlin 1981, 431 S., zahlr. Abb., DM 48,- (um farbige Abb. vermehrte Ausgabe, 1982, DM 78,-)

1981 erschien die deutsche Ausgabe des ein Jahr zuvor im englischen Original publizierten Buches von Peter Paret, „The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany“, Cambridge, Massachusetts and London, 1980. Man könnte meinen, eigentlich zu rechten Zeit — und dies nicht nur, weil 1979—80 in Berlin und anschließend in München die Ausstellung über einen der Exponenten der Berliner Sezession, Max Liebermann, stattfand. Das methodische Vorgehen des Historikers Paret zu einem bisher eher unter kunsthistorischen Aspekten betrachteten Thema paßt zu den Bemühungen, die seit Ende der 70er Jahre für einen fächerübergreifenden Ansatz kunstgeschichtlicher Erforschung des 19. Jhs. mit dem Fritz-Thyssen-Projekt „Kunst, Kultur und Politik im Deutschen

Kaiserreich“ unternommen werden, und deren erste Resultate in einigen Bänden seit 1981 (im Gebr. Mann Verlag) vorliegen.

Dabei — so Paret im Vorwort — sei sein Buch, das in der deutschen Übersetzung nur unwesentliche Detailveränderungen erfahren habe, „ursprünglich für amerikanische und englische Leser geschrieben (und) wäre in mancher Hinsicht anders ausgefallen, wenn es sich von Anfang an an ein deutsches Publikum gewendet hätte“. Diese Voraussetzung erweist sich jedoch für die sprachliche Darstellung, das methodische Vorgehen und die Interpretation seines Gegenstandes als nicht nachteilig — möglicherweise ist das Gegenteil der Fall.

Von den beiden umfangreichsten und wichtigsten Untersuchungen der Berliner Sezession (von Rudolf Pfefferkorn, 1972 und Werner Doede, 1977) setzt sich Paret bewußt ab. Während der Autor Doedes Gesamtdarstellung lediglich wegen des großen Angebots an Bildtafeln als „nützlichen Überblick über die Werke der Sezession“ (S. 356) lobt, zielt die Kritik am Pfefferkornschen Buch auf den Text. Bezog sich dieser nahezu ausschließlich auf Zeugnisse aus zweiter Hand, so sichert Paret seine Schlußfolgerungen durch Primärquellen ab, die durch beeindruckend vielfältige Recherchen nicht nur in den USA (Stanford Collection of German, Austrian and Swiss Culture) und in Berlin-West (Akademie der Künste, Geh. Staatsarchiv), sondern auch im nicht leicht zugänglichen Zentralen Staatsarchiv der DDR (Merseburg und Potsdam) habhaft gemacht werden konnten (S. 355, 413). Im Gegensatz zu Pfefferkorns Buch, das „weniger eine fortlaufende historische Darstellung als eine Reihe ineinander übergreifender Aufsätze und biographischer Skizzen ist“ — wie Paret zu Recht urteilt (S. 356) —, bemüht er sich selbst um eine Überwindung des Fragmentarischen mit einer chronologisch geschlossenen, synthetischen Betrachtung der Berliner Sezession, in der politische, gesellschaftliche, ökonomische und natürlich künstlerische Aussagen und Bedingungen zusammenfließen. Ein derart breit gestreutes methodisches Vorgehen ist zur Erhellung der im Untertitel des Buches benannten Ausweitung des Themas „Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland“ auch notwendig. Damit leistet Paret einen Beitrag zur aktuellen Forschungssituation, die E. Mai und St. Waetzoldt (Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich, Bd. 1 des oben genannten Thyssen-Projekts, Berlin 1981, S. 10) so beschreiben: „Das komplizierte Geflecht zwischen Kunst, Staat und Öffentlichkeit gerade im Hinblick darauf, daß sich nebeneinander eine ‚offizielle‘ und eine ‚moderne‘ Kunst etablierten, beide paradoxerweise bei einem Bildungsbürgertum zwischen Bejahung und Opposition beheimatet, harrt noch der Beschreibung und Entzerrung“.

„Offizielle“ und „moderne“ Kunst, bei Pfefferkorn noch als grobschlächtige Gegenüberstellung zweier antipodischer Blöcke vorgeführt mit einer genüßlichen Aburteilung „offizieller“ Kunst, unterliegt, wenngleich wesentlich zurückhaltender, auch der Sicht K. Teeuwisses (Berliner Kunstleben zur Zeit Max Liebermanns. In: M. Liebermann in seiner Zeit, Kat. Ausst. Berlin 1979, S. 72 ff.). Paret hingegen sucht die Vertreter und Einrichtungen der beiden „Blöcke“ seinen neu eruierten Quellen entsprechend und an den bekannten Daten und Entwicklungsstationen

der Sezession orientiert, detailliert zu analysieren. So u. a. die Rolle Wilhelms II., Anton von Werners, der Landeskunstkommission, des Kultusministeriums, der markantesten Vertreter der Sezession (u. a. Liebermann, Leistikow, Corinth) in ihrer künstlerischen, privaten Existenz und in ihren kunstpolitischen Entscheidungen; er überprüft den Einfluß und die Verbindungen des Berliner Kunsthandels zur Sezession, wobei Paret eine bisher noch nicht so geläufige, aber angemessene Würdigung seines Großvaters Paul Cassirer gelingt.

Dadurch vermag der Autor nachzuweisen, daß es weder eine andauernde staatliche Front gegen die Moderne gab, noch, daß die Sezession eine Vereinigung liberal denkender Künstler mit konkreten politischen Zielen war. Die zentrale Frage nach den politischen Involvierungen der Sezession, bzw. die nach den „politischen Aspekten und Implikationen ihrer Existenz“ (S. 11) werden in den Kapiteln um die Auseinandersetzungen einer Beteiligung deutscher Kunst an der Weltausstellung in St. Louis (S. 137—223), in „Die Berliner Secession als deutsches Ereignis“ (S. 225—285) und in „Der Bildermann“ (S. 337—353) besonders aufschlußreich behandelt. Kennzeichnend für die Entwicklung nach der erfolgreichen Konstituierung der Berliner Sezession wurde der Einbruch in die Phalanx ihrer Gegner in den staatlichen Institutionen, der Umschwung von Befürwortern (wie der des Kunstkritikers Hans Rosenhagen) zu Gegnern und ein sich verstärkt manifestierender völkisch-antisemitischer Vorwurf gegen die Künstlergruppe und ihre Kunst. Der Streit um St. Louis bildete den endgültigen Ausgangspunkt dazu. Daß sich dabei letztmalig (bis 1933) die akademische Kunst durchzusetzen vermochte, hat verschiedene Gründe. Noch hatte der unbeugsam antisezessionistische Kaiser wirksamen Einfluß auf die Beamten des Kultusministeriums, die ihrerseits fürchteten, in St. Louis kein „einheitliches widerspruchsfreies Bild der deutschen Kunst“ (S. 221) präsentiert zu sehen. Ausschlaggebend jedoch für künftige Probleme der Sezession war der Wandel von ästhetischen Voreingenommenheiten zur ideologisierten Haltung gegen die Moderne. Den Boden dazu bereitete die sich völkisch gebärdende konservative Kunstgenossenschaft, aber auch der Kaiser und die Beamtschaft hätten „ahnungslos den Weg gebahnt“ (S. 223). Am Beispiel der massiven Angriffe des Kunsthistorikers Henry Thode und des Landschaftsmalers Carl Vinnen zeigt Paret auf, daß der Haß auf die als „undeutsch“ gezeigte Kunst der Sezession aus einer Verquickung von wirtschaftlichen, moralischen, ästhetischen und patriotischen Argumenten bestand — immer mehr oder weniger antisemitisch eingefärbt. Den Vorwurf, die Sezessionisten seien unpatriotisch, gar subversiv, sucht Paret an deren Reaktionen und Verhalten im Ersten Weltkrieg zu entkräften. Fragwürdig erscheint jedoch die Schlußfolgerung, die er aus der Befürwortung des deutschen Kriegseintritts durch Sezessionsmitglieder in Wort und Tat zieht. Der Vorstellung, daß sich die Angriffe gegen die Sezessionisten, sie seien reichszeretzende Feinde, nun als Hirngespinnst entpuppten, mag man zustimmen. Die Aussage jedoch, wäre dies nur früher erkannt worden, dann hätte dies den „Zusammenhalt der deutschen Gesellschaft gestärkt und möglicherweise sogar die militärischen Aussichten Deutschlands verbessert“ (S. 341), überschreitet die Grenzen einer ak-

zeptablen Interpretation. Zweifelhaft auch das Paretische Negativ-Urteil, daß „die Entwicklung der deutschen Kunst ohne die Sezession nicht wesentlich anders verlaufen“ wäre, weil „sich langfristig die starken Begabungen durchsetzten“ (S. 352). Mit dieser Wertung entzieht er sich den eigenen, an der kulturpolitischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Realität gewonnenen Ergebnissen und bringt die Bedeutung der Sezession in einen freischwebenden stilgeschichtlichen Kontext, um den es ja gerade nicht gehen sollte.

Letzten Endes versteht Paret sezessionistische Kunst als Indikator politischer Vorgänge, die die kommende historische Entwicklung im nachkaiserlichen Deutschland mitbestimmten. Die Zusammenhänge um die Etablierung sezessionistischer Kunst — weniger das durch persönliche Rivalitäten und stilistische Auseinandersetzungen bedingte Scheitern der Künstlergemeinschaft — werden als Symptome dafür gedeutet, daß der Liberalismus in Deutschland in Staat und Gesellschaft dem Untergang geweiht war. Hinweise auf das Dritte Reich, wo akademische Kunst und Regime eine Ehe eingingen, fehlen bei ihm dann auch nicht. Selbst die vom Verlag der deutschen Ausgabe besorgte, hervorragend den Text verdeutlichende Bebilderung, deretwegen man schon die deutsche Ausgabe der amerikanischen vorziehen sollte, spielt mit einer Zeichnung Arthur Kampfs „Im Luftschutzraum“ (1943) darauf an.

Trotz des eindrucksvollen Beitrags Paret's zur Erhellung „offizieller“ Kunst wird es noch der Beantwortung einer Reihe von Fragen bedürfen, die den Zusammenhang zwischen Kunst und Politik sowie den von Kunst und Leben im Deutschen Kaiserreich klären helfen. Gewiß werden Arbeiten zu den deutschen Kunstakademien (längerfristiges Projekt von E. Mai), zur Landskunstkommission (Chr. With) und zu A. v. Werner (Berliner Diss.) dazu beitragen können.

Heinz-Toni Wappenschmidt

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Ancient Roman Gardens. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, VII. Edited by Elisabeth B. MacDougall and Wilhelmina F. Jashemski. Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University 1981. 108 S., 96 Taf., \$ 18.50. ISBN 0-88402-100-9.

Introduction: Wilhelmina F. Jashemski. — Brunilde Sismondo Ridgway: *Greek Antecedents of Garden Sculpture.* — W. F. Jashemski: *The Campanian Peristyle Garden.* — Marcel Le Glay: *Les Jardins à Vienne.* — Jorge de Alarcao / Robert Etienne: *Les Jardins à Conimbriga (Portugal).* — Dorothy Kent Hill: *Some Sculpture from Roman Domestic Gardens.* — Barry Cunliffe: *Roman Gardens in Britain: A Review of the Evidence.*

Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. H. Beck, P. C. Bol, W. Prinz, H. v. Steuben. Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9. Berlin, Gebr. Mann Verlag 1981. 378 S. mit Abb. im Text. ISBN 3-7861-1268-1.

CAMPAGNA. Helke Kammerer-Grothaus: *Die erste Aufstellung der Antiken aus den Vesuvstädten in Portici.* — Denise Kaspar: *Felix Urbium Restitio — Le Antichità di Ercolano*