

# **Die Vereinigung der XI.**

**Die Künstlergruppe als Keimzelle  
der organisierten Moderne in Berlin.**

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultäten der  
Albert-Ludwigs-Universität  
zu Freiburg i. B.

vorgelegt von

Sabine Meister  
aus Dortmund

SS 2005

Erstgutachter:

Prof. Dr. Wilhelm Schlink

Zweitgutachterin:

Prof. Dr. Angeli Janhsen

Vorsitzender des Promotionsausschusses  
der Gemeinsamen Kommission der  
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-  
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät:

Prof. Dr. Hermann Schwengel

Datum der Disputation: 13. Januar 2006

Titel der Dissertation: Die „Vereinigung der XI“ (1892–1899). Eine Untersuchung zur  
Privatisierung des Ausstellungswesens in Berlin.

*Meinen Eltern*



## INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG</b> .....	15
<b>KAPITEL 1</b>	
<b>VORAUSSETZUNGEN</b> .....	30
1.1. Der Pariser Salon als Vorbild.....	30
1.2. Berliner Akademie und Künstlerverein .....	35
1.2.1. Die Königliche Akademie zu Berlin.....	35
1.2.2. Der Verein Berliner Künstler.....	37
1.2.3. Staatliche Regulierung durch das Kultusministerium .....	39
1.3. Die erste Internationale Akademische Kunstausstellung in Berlin 1886.....	42
1.3.1. Das Landesausstellungsgebäude.....	42
1.3.2. Die internationale Beteiligung.....	43
1.3.3. Die Mitbestimmung des Vereins Berliner Künstler.....	45
1.3.4. Die Beteiligung der zukünftigen Mitglieder der Vereinigung der XI.....	45
1.3.5. Fazit: Das Ende eines Monopols.....	46
1.4. Die Weltausstellung in Paris 1889 – die private deutsche Sektion unter der Leitung Max Liebermanns .....	47
1.5. Die internationale Jubiläumsausstellung des Vereins Berliner Künstler 1891.....	50
1.5.1. Anton von Werners Ämter und deren kunstpolitische Bedeutung.....	51
1.5.2. Der Kampf der Körperschaften 1889.....	52
1.5.3. Der Verein Berliner Künstler als Veranstalter .....	54
1.5.4. Der Rückzug der Länder Frankreich und Norwegen.....	56
1.5.5. Die Kritik an der Jury.....	60
1.5.6. Bilanz.....	61
1.5.7. Vereinspolitik und Ausstellungspräsenz der zukünftigen XI.....	63
<b>KAPITEL 2</b>	
<b>GRÜNDUNG UND CHRONIK DER VEREINIGUNG DER XI</b> .....	69
2.1. Die Geschäftsbücher.....	82
2.2. Die Gründung der Vereinigung der XI 1892.....	84
2.2.1. Gründungsakt und Gründungsprotokoll.....	84
2.2.2. Die Mitglieder .....	87
2.2.3. Generationenverhältnis und Binnenstruktur .....	88
2.2.4. Mitgliedschaften im Verein Berliner Künstler.....	91
2.3. Die kommerziellen Galerien in Berlin und ihre Ausstellungskapazitäten im Jahr 1892.....	92

2.3.1. Die Galerie Hermann Pächter.....	95
2.3.2. Der Kunstsalon Fritz Gurlitt.....	96
2.3.3. Das Kaufhaus Hohenzollern.....	97
2.3.4. Der Kunstsalon Eduard Schulte.....	101
2.4. Der Vertrag mit dem Kunstsalon Eduard Schulte und die Chronik der Vereinigung der XI.....	107
2.4.1. Vertragsverhandlungen.....	107
2.4.2. Querelen mit dem Galeristen (1894).....	111
2.4.3. Max Klingers Beitritt (1894).....	113
2.4.4. Ermüdungserscheinungen und Ludwig von Hofmanns vermeintlicher Austritt.....	114
2.4.5. Antrag auf Auflösung der Vereinigung (1897).....	115
2.4.6. Mitgliederwechsel (1897).....	118
2.5. Der Wechsel zum Kunstsalon Keller & Reiner im Jahr 1899.....	119

### **KAPITEL 3**

<b>DIE ACHT AUSSTELLUNGEN DER VEREINIGUNG DER XI IN BERLIN.....</b>	<b>125</b>
3.1. Vorbemerkung.....	125
3.1.1. Das Pressearchiv der Vereinigung der XI.....	125
3.1.2. Zur Kunstkritik als Quelle.....	126
3.1.3. Zur Rekonstruktion der Ausstellungen.....	129
3.2. Das Ausstellungsdebüt von 1892 und der Pressespiegel.....	133
3.2.1. Die Gemälde der Ausstellung.....	135
3.2.2. Der Pressespiegel.....	140
3.2.3. Die Polarisierung der Künstler in der Kritik.....	141
3.2.4. Die kontroverse Debatte am Beispiel Ludwig von Hofmanns.....	146
3.2.5. Empfehlung eines Kritikers.....	149
3.2.6. Kritiker- und Publikumsschelte.....	149
3.2.7. Besonderheiten.....	151
3.3. Die Ausstellungen 1893 bis 1899.....	154
3.3.1. Die zweite Ausstellung 1893.....	154
3.3.2. Die dritte Ausstellung 1894.....	160
3.3.3. Die vierte Ausstellung 1895.....	167
3.3.4. Die fünfte Ausstellung 1896.....	173
3.3.5. Die sechste Ausstellung 1897.....	183
Exkurs: Beteiligung auf der Großen Kunstausstellung in Hamburg 1897.....	193
3.3.6. Die siebte Ausstellung 1898.....	195
3.3.7. Die achte Ausstellung 1899.....	199
3.4. Die Bedeutung der Ausstellungen und die Qualität der Kunstkritik.....	201

## **KAPITEL 4**

<b>IDENTITÄT UND KUNSTMARKT-STRATEGIE DER VEREINIGUNG DER XI</b> .....	212
4.1. Identität und Alleinstellungsmerkmal der Vereinigung der XI.....	212
4.1.1. Les XX (Antwerpen, 1883).....	213
4.1.2. Die Nabis (Paris, 1889).....	216
4.1.3. Fazit .....	219
4.2. Die moderne Künstlergruppe – Definition.....	220
4.2.1. Die Merkmale der Vereinigung der XI.....	224
4.2.2. Fazit: Das Alleinstellungsmerkmal der Vereinigung der XI .....	232
4.2.3. Begriffliche Abgrenzung von Künstlergruppe und Sezession.....	232
4.3. Das Phänomen der modernen Künstlergruppe im Pressespiegel.....	233
4.4. Positionsbestimmung der Vereinigung der XI.....	240
4.4.1. Die Schriften Walter Leistikows .....	240
4.4.2. Public Relations.....	250
4.4.3. Personalpolitik.....	252

## **KAPITEL 5**

<b>DIE PRIVATISIERUNG DES AUSSTELLUNGSWESENS</b> .....	257
5.1. Netzwerk, Wettbewerb und Pluralismus.....	257
5.2. Der Skandal um die Munch-Ausstellung und die Position der Vereinigung der XI.....	265
5.3. Ultima Ratio: Die Gründung der Berliner Secession .....	271
<b>SCHLUSSBETRACHTUNG</b> .....	280
<b>LITERATUR</b> .....	285
<b>ANHANG</b> .....	334
Anhang A, Nr. 1: Zeittafel der Vereinigung der XI.....	336
Anhang A, Nr. 2: Gründungsprotokoll der Vereinigung der XI.....	336
Anhang A, Nr. 3: Eduard Schulte, Brief an die Vereinigung der XI, 12.2.1892.....	337
Anhang A, Nr. 4: Katalog der 2. Ausstellung 1893 der Vereinigung der XI.....	338
Anhang A, Nr. 5: Max Klinger, Brief an die Vereinigung der XI, 30.11.1896.....	341
Anhang A, Nr. 6: Aufruf der „Vereinigung 1897“, November 1897.....	342
Anhang A, Nr. 7: Institutionelle Einbindung der Mitglieder der Vereinigung der XI in Berlin.....	344

Anhang A, Nr. 8: Biographien der Mitglieder und Gäste der Vereinigung der XI.....	346
Jacob Alberts (1860–1941).....	346
Hans Baluschek (1870–1935).....	347
Martin Brandenburg (1870–1919).....	348
Arnold Böcklin (1827–1901).....	349
Jean-Charles Cazin (1841–1901).....	350
Hans Herrmann (1858–1942).....	351
Dora Hitz (1856–1924).....	352
Ludwig von Hofmann (1861–1945).....	353
Max Klinger (1857–1920).....	354
Walter Leistikow (1865–1908).....	355
Max Liebermann (1847–1935).....	356
George Mosson (1851–1933).....	357
Dr. Konrad Anton Müller-Kurzwelly (1855–1914).....	357
Hugo Schnars-Alquist (1855–1939).....	358
Franz Skarbina (1849–1910).....	359
Friedrich Stahl (1863–1940).....	360
Hugo Vogel (1855–1934).....	361
Anhang B:	
Ausstellungsverzeichnis der Vereinigung der XI mit Abbildungsverweis.....	362
Anhang C, Nr. 1: Walter Leistikow (zugeschrieben):	
Ein Epilog zur Berliner Kunst-Ausstellung. ....	382
Anhang C, Nr. 2: Walter Leistikow [Walter Selber]: Die Affaire Munch.....	386
Anhang C, Nr. 3: Walter Leistikow: Ein Beitrag zur Kunstgeschichte unserer Tage.....	392
Anhang C, Nr. 4: Walter Leistikow: Die XI.....	395
Anhang D, Nr. 1: Anonym: Die Erwerbung des Kroll'schen Etablissements.....	398
Anhang D, Nr. 2: V.: Die Berliner Kunstausstellungen.....	399
Anhang D, Nr. 3: Anonym: Berliner Brief.....	401
Anhang D, Nr. 4: Ln.: Hier und dort. [Die Vereinigung der XI.].....	402
Anhang D, Nr. 5: Erlaß Wilhelms II. vom 9. Juni 1898.....	404



Anhang E: Künstlergruppensystematik.....	405
1. Die Gesellschaft Deutscher Aquarellisten, Berlin (1891).....	405
2. Der Künstler-Club Sankt Lukas, Düsseldorf (1892).....	406
3. Die Freie Berliner Künstlervereinigung (1892).....	406
4. Die Münchner 24/XXIV (1893).....	407
5. Die Freie Berliner Kunstausstellung (1893).....	407
6. Die Freie Vereinigung Münchner Künstler (1893).....	408
7. Der Künstler-Westclub, Berlin (?/1894).....	408
8. Die 31 (Berlin ?, um 1894).....	409
9. Die Vereinigung der Vier / November-Vereinigung, Berlin (1894f).....	409
10. Die Freie Kunst, Berlin (1895).....	410
11. Der Ring, München (1897).....	410
12. Der Verband Deutscher Illustratoren, Berlin (1869/1897).....	411
13. Der Hamburgische Künstlerclub (1897).....	411
14. Die Vereinigung 1897, Berlin (1897).....	411
15. Pallas, Berlin (1880/1898).....	412
16. Die Vereinigung für Decorative Kunst zu Berlin (ca. 1899).....	412
<b>REDAKTIONELLE BEMERKUNG</b> .....	<b>413</b>
<b>ABKÜRZUNGEN</b> .....	<b>414</b>



## Danksagung

Zu danken ist an erster Stelle Prof. Dr. Wilhelm Schlink, Kunsthistorisches Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, für die kontinuierliche Förderung und die Betreuung dieser Arbeit.

Gudrun Schneider (Akademie der Künste, Berlin) gab mir den entscheidenden Hinweis auf den Quellenbestand der Akten der Vereinigung der XI. Anke Matelowski (Akademie der Künste, Berlin) stand mir in der Phase des Quellenstudiums mit Rat und Tat hilfreich zur Seite und hat mich über das unmittelbare Archivmaterial hinaus mit schwer zugänglicher Literatur versorgt. Einen besonderen Dank sei dem Archiv dafür ausgesprochen, daß ich dieses Material trotz seines schlechten Erhaltungszustands einsehen konnte. Dr. Sabine Beneke (Berlin) stellte mir freundlicherweise das Typoskript ihrer Magisterarbeit über die Vereinigung der XI zur Verfügung.

Vielfältige Unterstützung und Anregungen erhielt ich von Dr. Angelika Wesenberg (Alte Nationalgalerie Berlin), Prof. Dr. Sigrid Achenbach und Dr. Anita Kühnel (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin), Dr. Josephine Hildebrand (Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin), Prof. Dr. Dominik Bartmann und Ines Hahn (Stiftung Stadtmuseum Berlin), Peter Hüssy (Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich), Sonja Jastram (Bröhan-Museum, Berlin), Micaela Kapitzky und Stefan Pucks (Villa Grisebach Auktionen, Berlin), Elke von der Lieth (Kulturreferat Charlottenburg-Wilmersdorf, Berlin), Veronika Liebau (Kulturreferat Schöneberg-Tempelhof), Traute Thiede und Prof. Dr. Jörg Thiede (Sammlung Thiede, Berlin) und Annabel Zettel (Museum der bildenden Künste, Leipzig). Hans-Jürgen Krähe (Sankt Peter-Ording) danke ich für das Überlassen von Photographien nicht publizierter Werke Jacob Alberts und Annette Wagner (Institut Mathildenhöhe, Darmstadt) für den regen Austausch bezüglich des Œuvres Ludwig von Hofmanns. Den Mitarbeitern des Landesarchivs Berlin, des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz, des Zentralarchivs und insbesondere der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin sei für ihren freundlichen Einsatz gedankt.

Hilfreiche Gespräche und Hinweise kamen von Dr. Contessa Roberts, PD Dr. Sibylle Ihm, Seminar für Klassische Philologie, Universität Göttingen, Dr. Brigitte Röder und Andrea Meyer. Dr. Gundula Bavendamm, Bettina Adelt und Heike Graef bin ich für die kritische Durchsicht des Manuskripts zu Dank verpflichtet. Technische Unterstützung leisteten Luise Albrecht und Klaus Schwarzkamp. Ratgeber bei Transskriptionen waren Anke Matelowski, Silvia Diekmann (Akademie der Künste, Berlin) und Gertrud Grünzig-Lumbeck, die sich trotz ihres hohen Alters bereit erklärte, die unleserliche Handschrift Walter Leistikows zu entziffern. Das Lektorat besorgten mit großem Engagement Britta Boehringer und Dr. Ulrich Boehringer. Den wichtigen privaten Rückhalt boten meine Eltern und meine Freunde sowie Dr. Michaela Machachej und Karin Mehrrens – und, auf ganz besondere Weise, Vincent Meister.

Ihnen allen sei an dieser Stelle von Herzen gedankt, ebenso der Wetterhan-Stiftung, Freiburg, durch deren finanzielle Unterstützung die Rekonstruktion der Ausstellungen der Vereinigung der XI in diesem Umfang möglich wurde.



*Der Tag wird kommen, mit goldigem Glanze wird die Sonne über ihm aufgehen, an dem man nichts mehr weiß von all dem thörichten Zeugs, dem Idealismus, Materialismus, Impressionismus, dem Mysticismus und so fort. An diesem Tage wird die Sonne nur scheinen über Künstler und Nichtkünstler, über Könnende und Nichtkönnende, über Wollende und Nichtwollende.*

Walter Leistikow, 1892

*Ich freue mich riesig auf die Elf.*

Alfred Lichtwark, 1894

*Jedes Bild ist heute erstens ein malerisches und zweitens ein händlerisches Problem. Es soll uns etwas so sehen lassen, wie der Maler es sieht. Dazu ist aber notwendig, daß wir es überhaupt ansehen; unter den vielen Tausenden gerade dieses eine Bild. Um uns also zwingen zu können, daß wir dies so sehen, wie der Maler es sieht, für diesen künstlerischen Zweck muß es uns erst zwingen, still zu stehen und es anzusehen.*

Hermann Bahr, 1908



## EINLEITUNG

### 1.

Im Februar 1892 schlossen sich in Berlin elf Maler zu einer Künstlergruppe zusammen, deren selbst gewählter Name *Vereinigung der XI* lautete. Die Gründungsmitglieder waren Jacob Alberts (1860–1941), Hans Herrmann (1858–1942), Ludwig von Hofmann (1861–1945), Walter Leistikow (1865–1908), Max Liebermann (1847–1935), George Mosson (1851–1933), Konrad Müller-Kurzwelly (1855–1914), Hugo Schnars-Alquist (1855–1939), Franz Skarbina (1849–1910), Friedrich Stahl (1863–1940) und Hugo Vogel (1855–1934). Durch spätere Mitgliederwechsel traten Max Klinger (1857–1920), Dora Hitz (1856–1924) und Martin Brandenburg (1870–1919) an die Stellen Müller-Kurzwellys, Herrmanns und Vogels. 1897 erhielt der Großmeister Arnold Böcklin (1827–1901) die Ehrenmitgliedschaft, ohne jedoch bei den Ausstellungen mitzuwirken. Als Gäste wurden der Franzose Jean-Charles Cazin (1841–1901) und Hans Baluschek (1870–1935) eingeladen. Die Künstlergruppe stellte jeweils im ersten Quartal des Jahres ihre Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, einige Objekte aus dem Bereich des Kunsthandwerkes sowie einmalig eine Skulptur im privaten Berliner Kunsthandel aus. Sie präsentierte sich von 1892 bis 1898 im Kunstsalon Eduard Schulte und im Jahr 1899 einmalig in der Kunsthandlung Keller & Reiner, bevor sie sich auflöste und in der *Berliner Secession* aufging. Ihre Gruppenausstellungen wurden autonom und eigenverantwortlich von den jeweils elf Künstlern organisiert und in Zusammenarbeit mit den Galeristen durchgeführt.

Dieser Zusammenschluß erfolgte noch vor der *Münchener Secession*, die im April 1892 unter dem vorläufigen Namen *Verein bildender Künstler Münchens* ihr erstes Memorandum veröffentlichte und erst ein Jahr nach der Vereinigung der XI, 1893, mit Ausstellungen an die Öffentlichkeit trat.

Diese Form der Selbstorganisation, wie sie die Vereinigung der XI praktizierte, war ein Novum in der Kunstlandschaft der 1890er Jahre – nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland – und ist als eine produktive Antwort auf die Realität des Ausstellungswesens und des Kunstmarktes anzusehen. Der Name „Vereinigung der XI“ wurde in der

Reichshauptstadt zum Markenzeichen für ein besonderes Kunstereignis und in Deutschland zum Synonym für die moderne Künstlergruppe.

Drei Hauptimpulse, ein künstlerischer, ein kunstpolitischer und ein marktwirtschaftlicher Impuls haben zur Gründung dieser Künstlergruppe geführt.

## 2.

Die Vereinigung der XI hatte von Anbeginn ihrer Ausstellungstätigkeit zwei Ziele. Sie wollte kleine, gute, nicht zensierte Ausstellungen veranstalten, ohne dogmatische Festlegung auf einen Stil oder eine Richtung – und damit künstlerisch und ökonomisch erfolgreich sein, indem sie sich von der Masse der mittelmäßigen Talente und einer ästhetisch überholten Kunstpräsentation abhob. Die persönlichen Voraussetzungen für pragmatisches, wirtschaftliches Denken waren gegeben, denn einige Mitglieder stammten aus alt-eingesessenen Kaufmannsfamilien wie Schnars-Alquist aus Hamburg, Vogel aus Magdeburg sowie Liebermann und Herrmann aus Berlin. Konzeptionell und strategisch durchdacht präsentierte die Gruppe in nahezu gleichbleibend personeller Besetzung jedes Frühjahr autonom ihre Jahresproduktion sowie ältere Werke. Die Resonanz auf ihre Ausstellungen war gewaltig, man kann mit recht von einem Medienereignis sprechen. Der Zusammenschluß der Vereinigung der XI war keine Laune oder eine spontane Protestaktion gegen die herrschenden Zustände des künstlerischen Lebens in Berlin, sondern eine wohlüberlegte Inszenierung ihrer Kunst, um in Berlin dem Gesetz von Angebot und Nachfrage eine neue Dynamik zu verleihen.

## 3.

Diese Tragweite wurde zunächst in weiten Kreisen der Kunstszene verkannt. Als eine Schar „unzufriedener Refüsiertes, Anarchisten oder Halbnarren“ diskreditierten irritierte, herausgeforderte Kritiker und Gäste der Ausstellungen die Repräsentanten dieses neuen Phänomens.<sup>1</sup> Die konservative *Kreuz-Zeitung* sprach von „tagesgeschichtliche[r] Kuriosität“.<sup>2</sup> Eine gewitzte Bemerkung lieferte der Rezensent der *Rostocker Zeitung* zur ersten XI-Ausstellung: Mit der Zahl Elf spielte er auf den Paragraphen 11 des (noch nicht verabschiedeten) Bürgerlichen Gesetzbuches an, der die rechtliche Situation unehelicher Kinder behandelte.<sup>3</sup> Demnach war die Vereinigung der XI als tadelnswerte Affäre mit ver-

---

<sup>1</sup> So der Kollege Paul Schultze-Naumburg rückblickend in der Besprechung einer Ausstellung Ludwig von Hofmanns. (Paul Schultze-Naumburg: Ludwig von Hofmann. In: Kunst für Alle 14.1898/99, S. 213.)

<sup>2</sup> Pa[dami]: [Rez. XI.] In: Kreuz-Zeitung, 9.4.1892; (G I, 1892-18).

<sup>3</sup> Bürgerliches Gesetzbuch, erster Entwurf von 1887. Vgl. Bürgerliches Gesetzbuch. Textausgabe. Leipzig 1900, § 11.



werflichem Nachspiel anzusehen. Als uneheliche und heimatlose Kinder – so durfte der gut unterhaltene Leser schlußfolgern – galten die Exponate der Ausstellung.<sup>4</sup> Zeitgleich mit den ersten Ausstellungen der XI wurde der Begriff „Schaupöbel“ in der deutschen Kunstdebatte geprägt.<sup>5</sup>

Als sich die XI erstmalig präsentierten, wurden die unterschiedlichen malerischen Richtungen – bezeichnet als Naturalismus, Realismus, Impressionismus, Hellmalerei, Neu-Idealismus, Mystizismus – und der unterschiedliche Entwicklungsstand und Status der Teilnehmer zum Dauerbrenner der Diskussion. Die Heterogenität der Gruppe stieß in der zeitgenössischen Kritik auf großes Unverständnis.

#### 4.

Die erste Ausstellung der Vereinigung der XI fand zu Beginn eines Jahrzehnts statt, das das Ende der Gründerzeit einläutete. Der Zeitraum der Gründerzeit war ein „ausgesprochen homogener“, während dieser Zeit „waren die Publikumserwartungen, die künstlerischen Richtungen und die verschiedenen Formen der Kunstvermittlung aufeinander abgestimmt gewesen, – nur damals hatten sie wie Zahnräder ineinandergegriffen.“<sup>6</sup> Die Integrationskraft des nationalen Enthusiasmus, der in der Gründerzeit die höfisch-adeligen und bürgerlichen Kreise zusammengehalten hatte, verlor sich in den 1880er Jahren zunehmend. Die Hoffnung auf Erneuerung, die mit der Thronbesteigung Wilhelms II. und dem durch ihn proklamierten *Neuen Kurs* verbunden war, wurde in vielen Bereichen nicht bestätigt. Die Auflösung eines stabilen Gefüges, die auch die bildende Kunst betraf, war die Folge. Der immer deutlicher zu Tage tretende Mangel an Kunstkonsens und Normativität wurde zu einem Hauptkriterium der Kunstdebatte der Jahrhundertwende. Die neuen Schlagworte waren *Empfindung*, *Individualismus*, *Subjektivismus*, das *Vorwärtsstreben* und das *Neue*. Die Distance zum 19. Jahrhundert und zur Gründerzeit wurde mit Vehemenz empfunden. Hermann Bahr, der seit 1884 zunächst als Student, dann als Kunst- und Literaturkritiker in Berlin lebte, beurteilte mit hohem Antizipationsvermögen die deutschsprachige Literaturszene. In seinem Essay *Die Moderne* beschwor er zu Beginn der 1890er Jahre ebenso seismographisch wie poetisch-aggressiv das Gefühl der Wandlung:

Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer[half von] uns. Sie ist nicht in unserem Geiste. Sondern das ist die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fiebrische und schnaubende, daß das Leben dem Geiste entronnen ist. Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue alle Tage, rastlos und unstät. Aber der Geist bleibt alt und starr

---

<sup>4</sup> N.N.: [Rez. XI.] In: Rostocker Zeitung, Nr. 128, 18.3.1894; (G I, 1894-24).

<sup>5</sup> Eugen von Franquet: *Schaupöbel*. Stuck, Klinger, Exter, v. Hofmann etc. ‚Die zukünftigen Heroen der Rumpelkammer.‘ Glossen zum Streit der Alten und Jungen. Leipzig 1893.

<sup>6</sup> Schlink 1992, Zitate S. 66 und S. 67.

und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben.

Darum haben wir die Einheit verloren und sind in die Lüge geraten. In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst Zukunft. Da kann kein Friede sein, sondern nur Haß und Zwietracht, feindselig und voll Gewaltthat. [...]

Wir wollen wahr werden. [...] Wir wollen werden, was unsere Umwelt geworden. [...]

Die Vergangenheit war groß, oft lieblich. Wir wollen ihr feierliche Grabreden halten. Aber wenn der König bestattet ist, dann lebe der andere König!

Wir wollen die Fenster weit öffnen, daß die Sonne zu uns komme, die blühende Sonne des jungen Mai.

Wir wollen alle Sinne und Nerven aufthun, gierig, und lauschen und lauschen. [...]

Draußen, in dem Gewordenen von heute ist die Erlösung. Drin, in dem Überlieferten von gestern, ist der Fluch.<sup>7</sup>

Das „entzweite Jahrhundert“, wie Werner Hofmann das 19. Jahrhundert in seinem Standardwerk *Das Irdische Paradies* nannte, fand seinen Kulminationspunkt der Krise in den 1890er Jahren.<sup>8</sup> Für die Kunstdebatte dieser Zeit ist diese Entwicklung von Bedeutung, da über das Verständnis von Kultur die Nation zu nicht unwesentlichen Anteilen bestimmt, ja nachgerade definiert wurde. Das spiegelt sich nicht nur in den erhitzt geführten Auseinandersetzungen um den ‚richtigen‘ Stil, in dem zu malen sei. Das zeigt sich auch in der Kontroverse um die Nationalgalerie. Deren Zweck und Aufgabe sei es nicht, der ‚Ausländerei‘ und dem ‚Internationalismus‘ zu frönen – meinten die Gegner der Ankäufe und Präsentation französischer Impressionisten –, sondern gerade in diesem Gebäude die deutsche Tradition zu pflegen.<sup>9</sup>

Die Vorstellung von der deutschen Kultur als Hegemonie des Gemeinwesens und als konstitutiver Wert der Nation wurde über das Verhältnis zur – und somit über die Definition von – Tradition bestimmt. Tradition erhob gleichzeitig den Anspruch auf Authentizität, und war dennoch im faktisch-historischen Sinne nicht wahr, da sie ein subjektives, interpretierendes, ein rekonstruiertes Bild von der vergangenen Welt lieferte.<sup>10</sup> Für Wil-

---

<sup>7</sup> Hermann Bahr: Die Moderne. In: Ders.: Die Überwindung des Naturalismus. (Zweite Reihe von: Zur Kritik der Moderne.) Dresden 1891, S. 2-6, Zitat S. 2-4; zitiert nach: Bänsch/Ruprecht 1970, S. 167.

<sup>8</sup> Hofmann, W. 1960/1991, Überschrift seines letzten Kapitels.

<sup>9</sup> Hierzu insbesondere Belting 1992, Betthausen 1990, Rave 1968.

<sup>10</sup> Dazu grundlegend: Hobsbawm/Ranger 1983. – Die Unhaltbarkeit dieses rekonstruierten Bildes kommentierte Jost Hermand anhand einer Beschreibung des Germanen-Kultes: Die „Germanen wurden zu einem idealen Spekulationsobjekt, da man von ihnen so gut wie nichts wußte, und sich als Vorlage zumeist auf Tacitus’ *Germania* stützte: Germania als Modell eines Gegenmythos aus der ‚historische[n] Rumpelkammer‘.“ (Hermand 1971, S. 42ff) – Adolf Bartels, völkischer und antisemitischer Literaturhistoriker, setzte den germanischen Menschen auf der ersten Seite seiner Literaturgeschichte folgendermaßen in Szene: „Neben einer gewaltigen, ja schrankenlosen Phantasie steht der schärfste, die Wirklichkeit der Dinge unbarmherzig durchdringende Verstand, neben ungemessener Willenskraft eine seltene Gemütsweichheit, neben wilder Leidenschaft und barbarischer Rohheit ein streng gerechter, ja, die höchsten sittlichen Forderungen erhebender Sinn.“ (Adolf Bartels: Geschichte der deutschen Litteratur. 2 Bde, Leipzig 1901/02, Bd. 1, S. 1.)

helm II. war daher jede Kunst, die offiziellen Status hatte, von vornherein dazu bestimmt, die Nation zu festigen und das Reich erstrahlen zu lassen.<sup>11</sup>

Der Historismus in der bildenden Kunst bedeutete vor allem historisch-nationale Kunst, die als rettende Idee gleichermaßen retardierend wie realitätsbezogen war. Die Qualität trat hinter die Aussage zurück. „Wie herrscht das Was über das Wie selbst bei dem größten Können!“, klagte Jacob Burckhardt schon vor der Inthronisierung Wilhelm II. im Jahr 1884 – und eine Hebung der Qualität war nicht in Sicht.<sup>12</sup> Die nationale Begeisterung lieferte die Themen bis weit nach 1900. „Es log sich das Jahrhundert mit einem optimistischen Kanzellächeln herum und vor der [...] Wirklichkeit schützte es sich durch die blaue Brille der Retrospektiven“, kommentierte die kritische Stimme Laura Marholms in ihrer Rezension zu Richard Muthers dreibändiger Kunstgeschichte.<sup>13</sup>

Das Selbstbewußtsein der deutschen Nation definierte sich über ihre Vorstellung von Nation, und diese wiederum über den gemeinsamen Nenner von Kultur, den Wilhelm II. bei vielen Gelegenheiten beschwor. Der kulturelle Funktionsverlust der Geschichte verstärkte in den 1890er Jahren die Versuche, alle Werte, Normen, Handlungsmuster in ein einigendes Gesamtkonzept einzubetten. Dieses Projekt vom Regulativ der Kultur respektive der Kunst und ihrer Inszenierung (zu nennen sind hier an erster Stelle die Internationalen Akademischen Ausstellungen zu Berlin, die im folgenden besprochen werden, und die Königliche Nationalgalerie<sup>14</sup>) diente einzig der Idee der Stärkung der Nation – oder deutlicher der ‚Erfindung‘ der Nation im übertragenen Sinne einer zweiten Reichsgründung. Da *Kultur* zum Medium der Sinnstiftung im kritischen Diskurs der 1890er Jahre wurde, entwickelte sie sich zu einem Parameter in der deutschen Kunstkritik dieser Jahre. Dabei stießen innerdeutsches Reformdenken, Nationalismus und Internationalismus in scharfem Kontrast aufeinander.

Dem Staatsauftrag gemäß, zwanzig Jahre nach der Reichsgründung die Nation zu (be-)gründen, kam der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin die Funktion zu – nachdem sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zur globalen Bildungseinrichtung entwickelt hatte –, die Statthalterin einer staatstragenden Kunst zu sein, die ihre Sujets der An-

---

<sup>11</sup> „Gemäß den Ansichten des Kaisers mußten Kunstwerke, die in irgendeiner Hinsicht von politischer Bedeutung waren – vor allem Denkmäler, historische Gemälde, der plastische Schmuck und die Fassaden öffentlicher Gebäude – eine Botschaft von eindeutiger Staatstreue, von Stolz, Kraft und positivem Selbstvertrauen ausstrahlen. Die deutschen Künstler lernten bald, diesen Anforderungen zu entsprechen (die auch für Preußen neu waren) [...]“. Paret 1983, S. 41. – Vgl. Nipperdey, die Denkmäler der späten Kaiserzeit drückten bei aller Pracht zunehmend eine Gefühl der Unsicherheit aus, die schicksalsergebende Nibelungen-Überzeugung, von einer Welt von Feinden umgeben zu sein. Nipperdey 1976, S. 142.

<sup>12</sup> Jacob Burckhardt: Über erzählende Malerei. (1884) In: Aufsätze und Vorträge. Hg. v. Henning Ritter. Köln 1994, S. 445.

<sup>13</sup> Laura Marholm: Eine Revolte in der Kunstgeschichte. In: Die Zukunft 4.1893, S. 315-320. – Laura Marholm, geb. Mohr, gehörte dem Friedrichshagener Kreis an. Zu Richard Muther siehe Kapitel 4.4.3.

<sup>14</sup> Vgl. Paul 1993.

tike und dem Mittelalter, vornehmlich aber der deutschen Nationalgeschichte entnahm. Damit begann die Akademie, sich selbst zu überleben. Sie ließ die Chance ungenutzt, neue Strömungen und damit die gesamte Künstlerschaft, also auch die sogenannte Avantgarde, zu integrieren. Kreativität und Innovation verschafften sich folglich selbstorganisiert den Durchbruch. Ausgerechnet Frankreich, das Mutterland des Akademiegedankens, stand für diesen Prozeß Pate.

In dem Bestreben, ein vermeintlich stabiles Gefüge der Berliner Kunstszene aufrecht zu erhalten und Sonderwege zu unterbinden, bemühte sich der Maler und Kunstpolitiker Anton von Werner um die Isolierung der Abtrünnigen. Disziplinarische Maßnahmen gegen Berliner Künstler kamen erst gegen Ende des Jahrhunderts zum Tragen. Während die Vereinigung der XI aufgrund ihrer klugen Strategie noch jede Konfrontation vermeiden konnte, sollte an der 1899 gegründeten Berliner Secession endlich ein Exempel statuiert werden. Dies geschah, als sie bekanntgab, daß ihre Mitglieder den Salon nicht mehr zu beschicken gedachten.<sup>15</sup> Der Ausschnitt eines Interviews, das Julius Norden mit Anton von Werner in dessen Funktion als Direktor der Hochschule der Akademie führte, belegt, daß nach seiner Sicht die Einheit der Künstlerschaft und somit der Kunst selbst in Gefahr war. Werner tat alles in seiner Macht Stehende, um dem Prozeß der Zersetzung Einhalt zu gebieten. Norden paraphrasierte und zitierte Werner in seinem Artikel wie folgt:

Möge doch jeder malen, was und wie er wolle. [...] Er wünsche einen wirklich freien und unabhängigen Künstlerstand. Darum allein sei er gegen die Secessionisten in der bekannten Weise aufgetreten. Entweder – oder! [...] – Die ganze Einheitlichkeit der Berliner Künstler geht in die Brüche, und der ganze Stand und die Interessen seiner Vertretung nach außen hin müssen ja darunter leiden. [...] Da gehe ich rücksichtslos vor, wie ich es für richtig halte. Und kann man sich wundern über eine Verfügung, durch die Mitglieder der Secession, die zur Akademie gehören und als Inhaber goldener Medaillen an der Auszeichnungs-Jury beteiligt sein könnten, hiervon ausgeschlossen wurden?<sup>16</sup>

Es ging Werner dabei *nicht* um die Bekämpfung einer bestimmten Richtung, sondern um die Bekämpfung jener Künstler, die „die Interessen des Standes und der großen Sache“<sup>17</sup> gefährdeten. Mit dieser Ansicht war er nicht allein, sondern das Gros der Berliner Künstlerschaft stand hinter ihm.<sup>18</sup> Das erklärt, warum die Gründung der Vereinigung der XI das Selbstverständnis der konservativen Mehrheit der Berliner Künstlerschaft zutiefst angegriffen hatte. Es ging um den Erhalt einer ideellen Einheit, als den sich der Verein Berliner Künstler mehrheitlich ansah. Als sich die Maler der XI zu einer Künstlergruppe

---

<sup>15</sup> Wie die Düsseldorfer und die Münchner Künstlerschaft sowie der Berliner Verband der Illustratoren wollten die späteren Secessionisten eine eigene Jury für den Salon. Dieses Anliegen wurde ihnen verweigert. Vgl. Kapitel 5.3.

<sup>16</sup> Julius Norden: Bei Anton von Werner. In: Berliner Künstler-Silhouetten. Leipzig 1902, S. 25; zitiert nach Paret 1983, S. 371f, Anm. 18.

<sup>17</sup> Op. cit., S. 372.

<sup>18</sup> Das zeigt nicht nur die Abstimmung bezüglich der Munch-Ausstellung, sondern die Tatsache, daß Werner mehrmals im Amt als Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler bestätigt wurde.

zusammenschlossen, wurde diese Vereinigung cum grano salis zum Feind. Die Crux war indes, daß die Mitglieder der Vereinigung der XI mit keiner rechtlichen Handhabe zu disziplinieren waren.

Während die XI – zumindest unter diesem Gesichtspunkt – unbehelligt mit ihren alternativen Ausstellungen in einer privaten Galerie tatsächlich frei handeln konnten und den offiziellen Jahresausstellungen eine erste Konkurrenz boten, gerieten diese von Jahr zu Jahr mehr in das Kreuzfeuer der Kritik. Drei Kritiker der jungen Generation mögen hier als Beispiel dienen. Emil Heilbutt sah 1893 die Notwendigkeit, nach der „nationalökonomischen Bedeutung“ der unverkauften Bilder der Jahresausstellungen der Akademien zu fragen.<sup>19</sup> Hans Rosenhagen konstatierte im folgenden Jahr:

Das ganze Ausstellungswesen scheint sich im Zustande der Zersetzung zu befinden; in Berlin aber ist's wohl augenblicklich am schlimmsten. Nun je schneller und je heftiger die Katastrophe eintritt, um so eher ist Aussicht vorhanden, dass sich die Zustände hier bessern und die Leute, die sich der Entwicklung Berlins zur Reichskunststadt in den Weg stellen, in das Dunkel ihrer Unbedeutenheit lautlos und unbelagt versinken. Vielleicht ist dieses Ereignis näher als man denkt.<sup>20</sup>

1895 ging Franz Servaes so weit zu behaupten, „Ökonomisch betrachtet, d.h. nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage sind Kunst und Kritik heute überflüssig.“<sup>21</sup> Bis auf wenige Ausnahmen, zu denen die oben genannten Autoren gehörten, gab es in den Kunstkritiken keine Berührungen zwischen der Salon-Kritik und den Besprechungen der Gruppenausstellungen der Vereinigung der XI. Es existierten zwei parallele Diskurse. Beide Phänomene wurden einzeln verhandelt, als ob es eine kollektive Weigerung gegeben hätte, Ursache und Wirkung in Beziehung zueinander zu setzen.

Das Ende der Einheitlichkeit der Gründerzeit manifestierte sich in der bildenden Kunst im Mangel natürlicher, volks- statt staatsgebener Kunst. Er führte zu Individualentwürfen, zu denen die Bewegung der jüngeren Künstlerschaft gehört, sich in organisierten Gruppen zusammenzuschließen, um zielorientiert einen neuen Markt zu erschließen. Ein rascher Differenzierungsprozeß führte in dem sogenannten Sezessionsmilieu der 1890er Jahre zu einem Pluralismus an Ausstellungs- und Gesinnungsgruppen, die die Kunstszene schließlich vollständig veränderten.

## 5.

Die Idee, die Vereinigung der XI und ihre Wirkungsgeschichte zu untersuchen, hat ihren Ursprung in zwei Bemerkungen Walter Leistikows. Er verteidigte die Existenz der Vereinigung der XI mit einem zur Harmlosigkeit heruntergespielten Argument: „Wir wollten

---

<sup>19</sup> Hermann Helferich [d.i. Emil Heilbutt]: Kunstakademien. In: Die Zukunft 4.1893, S. 219-223.

<sup>20</sup> Hans Rosenhagen: Zur Lage. In: Das Atelier 1894, H. 16 (Mitte Aug.), S. 7.

<sup>21</sup> Franz Servaes: Kritik und Kunst. Streifzüge. In: Freie Bühne 6.1895, Q. 1 u. 2, S. 164. – Zur ökonomischen Situation der Künstler um 1900 siehe Lenman 1994.

nur einmal unter uns sein.“<sup>22</sup> – eine lapidare Bemerkung, deren disparater Subtext von der Aufregung, die die Ausstellungen der Vereinigung hervorriefen, verstärkt wird. Nach der Gründung der Berliner Secession rechtfertigte wiederum er das geschäftstüchtige Verhalten der Secessionisten. Er wurde durch Vorwürfe gegen die Berliner Secession zu dem absurden Ausspruch genötigt: „Aber bis zum Malen nur zu dem Zwecke, um nicht zu verkaufen, ist doch ein weiter Schritt.“<sup>23</sup>

Die kunsthistorische Fachwelt pflegt die Vereinigung der XI als *Enfant terrible* und nachgerade liebevoll als *Bürgerschreck* zu bezeichnen. Die Künstlergruppe wurde bislang weder systematisch dokumentiert noch analysiert, obwohl ihre Gründung und Rezeption in engstem Zusammenhang mit den entscheidenden Veränderungen der Ausstellungssituation in Berlin und mit der Gründung der Berliner Secession steht. Häufig wird der Gruppe jugendlicher Eifer unterstellt, mit dem sie gegen die offizielle Kunst opponierte und angeblich geschlossen aus dem Verein Berliner Künstler austrat. Abgesehen davon, daß dies nicht den historischen Fakten entspricht, haftet den XI etwas Unüberlegtes und Unausgegorenes an. Mit der Verharmlosung der Tätigkeit dieser Gruppe geht einher, die Bedeutung ihrer Ausstellungen und die Kritik am Ausstellungswesen um 1890 in Berlin zu verkennen.

Die vorliegende Untersuchung hat vier Publikationen entscheidende Anregungen zu verdanken. Wilhelm Schlinks bereits zitierter Aufsatz über den Bildungshaushalt des Bürgertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der Gründerzeit zeichnet die – begrenzten – Möglichkeiten und Fähigkeiten des bildungsbeflissenen Bürgers auf, bildende Kunst unvoreingenommen zu rezipieren. Schlinks Betrachtungszeitraum endet, wo unserer beginnt. Das Profil des durchschnittlichen – potentiellen – Käufers, der die Ausstellungen des Salons um 1890 und die der Vereinigung der XI besuchte, wird hier veranschaulicht. Oskar Bätschmanns *Ausstellungskünstler* analysiert die veränderte Stellung der Künstler in der Gesellschaft nach der Institutionalisierung der Ausstellungen.<sup>24</sup> Françoise Forster-Hahn fokussiert in zwei Aufsätzen die politischen, kunstpolitischen und institutionsgeschichtlichen Bedingungen signifikanter Berliner Akademie- und Pariser Weltausstellungen, die für die vorliegende Untersuchung grundlegend sind.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Leistikow 1896, S. 603.

<sup>23</sup> Walter Leistikow: Sezession. Replik auf F[r]itz Stahl. In: Berliner Tageblatt, 19.2.1902, S. 2.

<sup>24</sup> Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997 (Bätschmann 1997).

<sup>25</sup> Françoise Forster-Hahn: „La Confraternité de l’art“: Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 48, H. 4 (1985), S. 506-537 (Forster-Hahn 1985) und dies.: *Constructing New Histories: Nationalism and Modernity in the Display of Art*. In: Dies. (Hg.): *Imagining German Culture: 1889–1910*. New England/Hanover/London 1996 (Studies in the History of Art 53, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXI), S. 71-89 (Forster-Hahn 1996).

Bis auf die nicht publizierte Magisterarbeit von Sabine Beneke sind keine monographischen Untersuchungen zu der Vereinigung der XI erfolgt.<sup>26</sup> Der Forschungsstand zur Vereinigung der XI und ihrem Umfeld wird in Kapitel 2 und zu dem Thema *Künstlergruppe* in Kapitel 4 ausführlich dargelegt. An dieser Stelle sei grundsätzlich angemerkt, daß die kunstpolitischen Zusammenhänge seit einigen Jahrzehnten von Interesse sind. Die Schilderungen des Sezessionsmilieus in Berlin während der 1890er Jahre beruhen in ihren Grundzügen auf der bald hundert Jahre alten Schrift Lovis Corinth's über das Leben Walter Leistikows und die Berliner Kulturgeschichte. Rudolf Pfefferkorn, Werner Doede, Peter Paret und Nikolaas Teeuwisse sind hier an erster Stelle zu nennen.<sup>27</sup> Sie leisteten einen wichtigen Beitrag für die Erforschung der Zeit von 1870 bis 1900 in Berlin, also jener Jahre, in der der Salon sukzessive an Bedeutung verlor und die in der Gründung der Berliner Secession kulminierten. Dennoch bedarf es in vielen Details eines ‚Rereading German History‘, wie der Historiker Richard Evans eine seiner Publikationen über die jüngere, deutsche Geschichte betitelte.<sup>28</sup> Die oben genannten kunsthistorischen Darstellungen gehen zwar in die Breite, nicht aber in die Tiefe. Dadurch bleiben Neubefragungen der Zusammenhänge und innovative Erklärungen vieler offenen, zumeist elegant umschiffter Fragen aus.

Eine dringend erforderliche Aufarbeitung der Institutionsgeschichte, die mit der Kunstpolitik in engem Zusammenhang steht, wurde bislang nur in Ansätzen geleistet.<sup>29</sup> Chancen, wie das einhundertfünfzigjährige Bestehen des Vereins Berliner Künstler (1991) oder die Dreihundertjahrfeier der Akademie der Künste (1996), sind ungenutzt verstrichen.<sup>30</sup> Marktwirtschaftliche Fragestellungen bezüglich der Veränderungen der

---

<sup>26</sup> Sabine Beneke: Die Gruppe XI. Der Beginn der Moderne in Berlin. 1988 (Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin bei Thomas W. Gaetgens, Typoskript) (Beneke 1988).

<sup>27</sup> Rudolf Pfefferkorn: Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1972 (Pfefferkorn 1972); Werner Doede: Die Berliner Secession als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977; Peter Paret: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland. Berlin <sup>2</sup>1983 (Paret 1983) und Nicolaas Teeuwisse: Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900. Berlin 1986 (Teeuwisse 1986).

<sup>28</sup> Richard J. Evans: Rereading German History. From unification to reunification 1800-1996. London/New York 1997.

<sup>29</sup> Heller 1993 a; Keisch 1972, S. 40. (Keisch schlußfolgerte in seinem grundlegenden Aufsatz, es „dürfen also die kunstpolitischen und organisatorischen Bedingungen nicht übergangen werden.“)

<sup>30</sup> Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart. Festschrift zum 150-jährigen Bestehen des Vereins. Berlin 1991 (Verein Berliner Künstler 1991); Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen. 300 Jahre Akademie/Hochschule der Künste. (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste.) Berlin 1996 (Kat. 300 Jahre Akademie). – Beide Kataloge sind bezüglich der institutionsgeschichtlichen Daten fehlerhaft, was sich in einzelnen Beiträgen inhaltlich niederschlägt.

Kunstszene und des Ausstellungssystems um 1900 in Berlin und Deutschland sind in der kunsthistorischen Forschung nahezu Terra incognita.<sup>31</sup>

Es wurde für die vorliegende Untersuchung die bis 2004 erschienene Literatur berücksichtigt und um ausgewählte Publikationen, die bis Frühjahr 2006 erschienen sind, ergänzt. Die Lektüre veranschaulicht, daß nur selten in Untersuchungen, die in engerem oder weiterem Sinne die Thematik von Gruppenbildungen oder Künstlerverbänden, -vereinen etc. behandeln, der Begriff *Künstlergruppe* als Oberbegriff angewandt wird.<sup>32</sup> Wenn in der vorliegenden Untersuchung von der modernen *Künstlergruppe* die Rede ist, dann in dem engen Sinn des Zusammenschlusses einer kleinen Anzahl von Künstlern auf privater Basis, die künstlerischen Austausch pflegen und im urbanen Raum eigenverantwortlich und öffentlichkeitswirksam Gruppenausstellungen organisieren. Die detaillierten Kriterien werden im vierten Kapitel vorgestellt. Als Sammelbegriff für die Zusammenschlüsse von Künstlern in Vereine und Verbände, mit verbindlichem Regelwerk und einer Verwaltung, dient der Begriff *Künstlerorganisation*. Wenn auch weniger durchstrukturierte Zusammenschlüsse gemeint sind (wie z.B. Künstlerkolonien), trifft dies der Begriff *Künstlergemeinschaften* am besten.

## 6.

Von dem ausgewerteten Quellenmaterial sind die zwei Geschäftsbücher der Vereinigung der XI die wichtigste Grundlage der vorliegenden Studie. Sie gehören zum Nachlaß Lovis Corinth und befinden sich im Lovis-Corinth-Archiv in der Akademie der Künste zu Berlin. Sie beinhalten umfassendes Material über die Künstlergruppe und fünf der von den Künstlern der Vereinigung gestalteten Einladungskarten zu den Ausstellungen. Den Geschäftsbüchern ist bislang nur einmalige Aufmerksamkeit geschenkt worden.<sup>33</sup> Ebenfalls im Lovis-Corinth-Archiv befindet sich eine bislang unbekannte Abhandlung Walter Leistikows, die im Anhang vollständig wiedergegeben wird.<sup>34</sup> Unter dem Titel *Zur Kunstgeschichte unserer Tage* philosophierte er über den Kunstgeschmack des Bildungsbürgertums, die Reklametechniken der Galerien, die Zunft der Kunstkritik und die Symbolismus-Ausstellung, die 1893/94 in der Galerie Gurlitt unter Beteiligung Ludwig von Hofmanns stattgefunden hat.

An zweiter Stelle stehen die Ausstellungsbesprechungen der Vereinigung der XI in der Presse. Eine Vielzahl der Rezensionen wurde von den XI selbst gesammelt und befin-

---

<sup>31</sup> Die Beiträge des Historikers Robin Lenman (v.a. Lenman 1994) und des Journalismusprofessors Robert Jensen (Jensen 1996), beide aus den USA, finden wenig Beachtung.

<sup>32</sup> Vgl. Koch 1967, S. 270ff.

<sup>33</sup> Beneke 1988, wie Anm. 26/S. 23.

<sup>34</sup> Anhang B, Nr. 4.



den sich in ihren Geschäftsbüchern. Der Großteil dieser Rezensionen ist bislang unbekannt. In diesem Zusammenhang waren weiterhin viele Zeitungs- und Zeitschriftenartikel für die Auswertung der kulturpolitischen Ereignissen und Ausstellungen von Belang.

Hinzugezogen wurden die wenigen historischen Akten und Mitgliederverzeichnisse des Vereins Berliner Künstler, die den Zweiten Weltkrieg überstanden haben und die archivarisches von der Akademie der Künste zu Berlin betreut werden.

Die im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin auf der Museumsinsel befindliche Künstler-Dokumentation hat zu jedem Mitglied der XI in unterschiedlichem Umfang Material archiviert. Es handelt sich dabei um Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen, Zeitungsausschnitten, biographischen Daten und Aufsätzen. Das Archiv sammelt unter dem Schwerpunkt der eigenen Bestände. Dennoch liegt auch Dokumentationsmaterial in den Mappen, das in keiner unmittelbaren Verbindung zur Alten Nationalgalerie steht. Die Künstler-Dokumentation war insbesondere bei den Malern, deren Œuvre noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet ist, hilfreich, um Abbildungsmaterial ihrer Werke und biographische Informationen zu erhalten. Zudem wurden im Zentralarchiv die Akten bezüglich der Ankäufe der Nationalgalerie von Werken der Mitglieder und Gäste der Vereinigung eingesehen.

Weiterhin wurden Sitzungsprotokolle des Senats der Königlichen Akademie von 1890 sowie Unterlagen zur Geschichte des Vereins Berliner Künstler aus den Archiven der Akademie der Künste zu Berlin hinzugezogen.

Im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, ergaben die Akten hinsichtlich der Internationalen Jubiläumsausstellung zu Berlin 1891 und der Ausstellung von Edvard Munch 1892, die vom Kultusministerium angelegt worden waren, Einblicke in den Schriftverkehr des Vereins Berliner Künstler mit der Königlichen Akademie und dem Kultusministerium. Diese Archivalien sind größtenteils bekannt, wurden aber bislang unter dem Gesichtspunkt der institutionellen Zusammenhänge nicht hinlänglich ausgewertet.

Erstmals wurden Unterlagen des Kunstsalons Keller & Reiner aus der Historischen Sammlung der Stiftung Stadtmuseum Berlin ausgewertet. Von besonderem Interesse ist dabei der Grundriß der Galerie, der einer Ausstellungsbroschüre beigeheftet ist. Mit diesem Grundriß ist nicht nur möglich, sich ein genaueres Bild von dem Erscheinungsbild einer der wichtigsten Berliner Galerien um 1900 sondern insbesondere von ihrer Größe zu machen. Bislang fehlte es grundsätzlich an der Vorstellung, welche Ausstellungskapazitäten die kommerziellen Galerien in den 1890er Jahren besaßen, da keine weiteren Grundrisse von Berliner Kunsthandlungen aus diesem Jahrzehnt der Forschung vorliegen. Zu unserer Überraschung stellten wir anhand dieses Grundrisses fest, daß die Galerie Keller & Reiner eine deutlich größere Ausstellungsfläche zu Verfügung stellen konnte als

das ein halbes Jahr später von Hans Grisebach an der Kantstraße erbaute Gebäude der Berliner Secession.

Im Ludwig von Hofmann-Archiv in Zürich befinden sich drei Photographien, die Wandabschnitte der XI-Ausstellung von 1894 mit Gemälden Hofmanns und Liebermanns zeigen, und von denen nur eine bislang publiziert wurde.<sup>35</sup> Damit liegt die einzige photographische Dokumentation einer der Ausstellungen vor. Photographien der Außenansicht des Palais Redern, in dem die Galerie Schulte ihre Räume angemietet hatte, befinden sich im Landesarchiv Berlin.

## 7.

Nach der Durchsicht der Geschäftsbücher der Vereinigung der XI, der Archivalien bezüglich der Internationalen Jubiläumsausstellung 1891 und des Munch-Skandales schien es offensichtlich, daß sich die fraglose Marginalität der Vereinigung der XI im Schatten der Berliner Secession als auch die Selbstverständlichkeit der Gründungsgeschichte der Secession in eine Vielzahl neuer Fragen verwandeln dürfte. Die Untersuchung verfolgt daher zwei Ziele. Das erste Ziel ist die Dokumentation und Auswertung der Vereinigung der XI. Ihre Binnenstruktur und ihre Ausstellungstätigkeit wird dargelegt und analysiert. Das zweite Ziel ist die Herausarbeitung der Bedeutung dieser Künstlergruppe für den Prozeß der Privatisierung des Ausstellungswesens, ihre Wirkung auf den Kunstmarkt und auf neue Ausstellungskonzepte. Als Voraussetzung dafür werden die institutionelle und juristische Bedeutung und Funktion von Institutionen sowie einzelner Personen ebenso wie die Funktionsweise und Aufgabenverteilung, Einlieferungs- und Ausstellungsbedingungen des Berliner Salons aufgearbeitet.

Es hat sich bei der Untersuchung der Tätigkeit der Vereinigung sowie ihrem künstlerischen und kunstpolitischen Umfeld herausgestellt, daß in der Literatur unhaltbare Klischees kursieren. An erster Stelle ist die angebliche, politische Einflußnahme Wilhelms II. zu nennen, die zur Oppositionsbildung der Künstler geführt haben soll.<sup>36</sup> Diese Einflußnahme hat erst seit Mitte der 1890er Jahre stattgefunden, und die Künstler nahmen nur wenig Notiz von ihr. Auch die Annahme, daß Wilhelm II. über Medaillenverleihungen entscheidenden Einfluß ausgeübt habe, hält sich als hartnäckiges Gerücht. Ausschließlich die vom Salon verliehenen Medaillen führten dazu, daß zukünftig eingereichte

---

<sup>35</sup> Meister 2005, S. 26, Abb. 10.

<sup>36</sup> Diese Sichtweise gilt seit Mitte der 1990er Jahre als überholt und korrekturbedürftig, scheint sich jedoch in der Kunstgeschichte mit mehr Hartnäckigkeit zu behaupten als in ihrer geschichtlichen Nachbardisziplin. Vgl. Lenman 1994 und Sombart 1996.

Werke von der Jurierung befreit waren. Die kaiserlichen Medaillen dienten allein der Ehre.<sup>37</sup>

Die vorliegende Untersuchung kommt zu dem Schluß, das die Bildung der Vereinigung der XI und der Berliner Secession die Konsequenzen aus einem gescheiterten Modernisierungsversuch des Vereins Berliner Künstler und des Salons waren. Es gab zu Beginn der 1890er Jahre einen Konflikt zwischen der Akademie der Künste und dem Verein Berliner Künstler, der vor allem in der personellen Verteilung der Komitees, Jurien und Hängekommissionen zur Organisation der Jahreskunstausstellungen sowie in der finanziellen Aufteilung der Gewinne lag. Entgegen der landläufigen Meinung, der Verein Berliner Künstler sei schon immer in die Entscheidungsprozesse des Salons miteinbezogen gewesen, wird in der vorliegenden Untersuchung dargelegt, daß er systematisch in den 1870er und 1880er Jahren – mit Rückschlägen – um diese Rechte kämpfen mußte. Das Bestreben Anton von Werners, die breite Künstlerschaft Berlins in seinem Sinne in die Entscheidungen einzubinden, ist als bedingte Liberalisierung einzuschätzen.

Die Gründung der Vereinigung der XI geschah im Bewußtsein ihrer Mitglieder, daß der Salon und seine Jury samt Hängekommission in einer aporetischen Situation befangen waren. Als dies absehbar wurde, sahen die zukünftigen Mitglieder der Vereinigung der XI Handlungsbedarf, um sich von dem Mittelmaß der Künstler, die den Salon bevölkerten, abzusetzen. Die Entscheidung der Vereinigung der XI muß insofern auch als ultima ratio gegenüber Anton von Werners Verhalten *als Repräsentant der Berliner Künstlerschaft* verstanden werden. Das Ziel der Vereinigung der XI als Gruppe war Profilgewinnung – und genau unter diesem Gesichtspunkt waren marktwirtschaftliche Gründe für die Privatausstellungen ein wichtiges Motiv.

Obwohl sich die (kunst-)politischen Bedingungen in München und Berlin voneinander unterschieden<sup>38</sup>, gab es drei grundlegende Ursachen, die in München ebenso wie in Berlin zur Gründung der Secession geführt haben. Es handelt sich um die Kritik am Ausstellungswesen, den gescheiterten Reformversuch des jeweiligen Künstlervereins und um ökonomisch motiviertes Handeln. Diese Parallelen wurden bislang zugunsten der Betrachtung der unterschiedlichen politischen Milieus verdrängt.

---

<sup>37</sup> Anonym: Chronik der Gegenwart. Internationale Kunstausstellung 1891. In: *Das Atelier* 1.1890, Nr. 3 (1.12.1890), S. 7 und weitere Artikel passim in *Das Atelier* zum ‚Fall Parlghi‘. Die vom Kaiser geförderte und mit einer ‚kaiserlichen‘ Medaille geehrte, ungarische Malerin Vilma Parlghi (um 1865–1924) versuchte 1891 erfolglos, ihr Recht auf Jury-Freiheit juristisch einzuklagen – womit sie in der Künstlerschaft auf Verständnislosigkeit stieß.

<sup>38</sup> „Die Auflösung traditioneller, historischer Kunst vollzog sich am Ende des Jahrhunderts in der Reichshauptstadt Berlin mit ihren politischen Involvierungen stärker konturiert als im beschaulichen München. In der Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne zeigt das in die Jahre seiner praktischen Verwendung gekommene, propagandistisch stärker beschwerte, staatspolitische Bildungskonzept seine Abnutzungserscheinungen.“ Wappenschmidt 1990, S. 342.

## 8.

Die vorliegende Untersuchung gliedert sich in fünf Teile. Im ersten Kapitel werden die offiziellen Ausstellungsbedingungen in Paris und – enger fokussiert – in Berlin untersucht. Zunächst werden anhand Frankreichs die Entwicklung des Salons, seine Krisen und die Liberalisierung des Ausstellungswesens im Verlauf des 19. Jahrhunderts skizziert. Ein knappes Jahrzehnt später, nachdem 1880 in Paris die Hegemonie des Salons beendet wurde, entwickelte sich in Berlin ein vergleichbarer Prozeß, der anhand signifikanter Ausstellungen unter drei Gesichtspunkten erfaßt und reflektiert wird. Erstens werden die Ausstellungsbedingungen der *Akademischen Jahresausstellungen* exemplarisch dargestellt, um die Ausstellungsmöglichkeiten, die die Künstler seinerzeit realiter hatten, zu klären. Zweitens wird das spannungsreiche und für die Berliner Künstler folgenreiche, institutionelle und personelle Verhältnis von Königlichem Akademie und Verein Berliner Künstler im allgemeinen und insbesondere bezüglich der Jahresausstellungen untersucht. Drittens wird die Beteiligung aller Gründungsmitglieder der Vereinigung der XI an zwei Jubiläumsausstellungen, nämlich 1886 und 1891, als teilnehmende Künstler (beide Ausstellungen) sowie als Mitglieder in den Organisationskomitees (Ausstellung 1891) aufbereitet. Aus diesen Erkenntnissen läßt sich zu wesentlichen Teilen ableiten, welche Ursachen zur Gründung der ersten Berliner Künstlergruppe führten.

Das zweite Kapitel stellt Mitglieder, Organisationsstruktur und Chronik der Vereinigung der XI vor. Die Marktanalyse der Galerien aus dem Gründungsjahr der Vereinigung der XI veranschaulicht die alternativen Ausstellungsmöglichkeiten, die die Vereinigung der XI zum Zeitpunkt ihrer Gründung hatte und erklärt ihre für die Galerie Schulte getroffene Wahl. Diese Wahl sowie der spätere Galeriewechsel beleuchtet insgesamt das Projekt und die Herangehensweise der XI.

Im dritten Kapitel werden die Ausstellungen der Vereinigung der XI rekonstruiert und deren Resonanz in der Presse und in der Öffentlichkeit dargestellt. Abschließend wird die künstlerische Bedeutung der Künstlergruppe, die Funktion der Kunstkritik und die Wirkung des neuen Ausstellungskonzeptes auf den Berliner Salon beleuchtet.

Das vierte Kapitel behandelt die Identität und die Kunstmarkt-Strategien der Vereinigung der XI. Das Selbstverständnis der Gruppe liegt im historischen Erbe des ausgehenden 19. Jahrhunderts begründet. Zwei Künstlergemeinschaften werden unter dem Gesichtspunkt ihrer eigenen Gruppendifinition und ihrer Ausstellungstätigkeit skizziert: Les XX und die Nabis. Ihnen ist gemein, daß sie auf nachhaltige Weise Gegenentwürfe zu dem offiziellen Kunstleben entwickelten. Weiterhin wird die moderne Künstlergruppe definiert, um sie von anderen Gemeinschaften, nicht zuletzt von der Sezession, abzugrenzen. Aus diesen beiden Fragestellungen ergibt sich, daß die Vereinigung der XI gezielt ein Image von sich entwickelte. Leistikows Schriften, vor allem seine Stellungnahme

„Die XI“ von 1896, und die personalpolitischen Entscheidungen werden vor dem Hintergrund dargestellt, daß die Vereinigung eine unverwechselbare Marktstrategie entwickelt hatte.

Das fünfte und letzte Kapitel klärt die Bedeutung der Vereinigung der XI für das sezeSSIONistische Milieu Berlins in den 1890er Jahren. Zunächst wird die abrupt einsetzende Bewegung der Künstlergruppengründungen dargestellt, die eine quantitative und qualitative Steigerung der kommerziellen Galeriepräsentation zur Folge hatte. Die Künstlergruppenausstellung wurde mit der Vereinigung der XI aus der Taufe gehoben, woraus sofort ein neues Phänomen, die Gruppenausstellung in den Kunstgalerien, entstand. Es handelt sich dabei um die Präsentation einer kleinen Anzahl Künstler, die *von den Galeristen* für eine Ausstellung zusammengestellt wurden, nicht von den Künstlern selbst. Was heute als gängiges Konzept gilt, hatte sich in den 1890er Jahren in Berlin herausgebildet. Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt am Ende des Jahrhunderts die neu gegründete Galerie der Vettern Bruno und Paul Cassirer dar, die keine permanente Verkaufsausstellung mit Galeriebeständen mehr veranstaltete, sondern sich ausschließlich auf eigens konzipierte Ausstellungen konzentrierte.

Julius Elias, der „mit der internationalen Sezessionsbewegung alt und grau“ geworden war, zog 1902 Bilanz des vergangenen Jahrzehnts für Berlin in seinem bislang wenig beachteten Essay mit dem liebevoll ironischen Titel *Sezession und Sezessionchen*.<sup>39</sup> Hier sind alle Schlagworte vereint, die Machtkämpfe im neuen Pluralismus hinterließen ihre Spuren und schwächten turnusmäßig die sezeSSIONistische Szene. Gleichwohl ist festzuhalten, daß der Berliner Salon zu diesem Zeitpunkt seine marktführende Position endgültig eingebüßt hatte, wenngleich er noch viele Jahre weiterhin bestand. Durch diese nachhaltige Privatisierung des Ausstellungswesens im Bereich der kommerziellen Galerien hatte Berlin um 1900 die große Schwester München als Kunsthauptstadt überholt.

Schlußendlich werden die beiden Kunstereignisse, die als die wichtigsten Berlins zwischen 1890 und 1900 angesehen werden, im kausalen Zusammenhang mit der Ausstellungstätigkeit und der Rezeption der XI betrachtet: der Munch-Skandal und die Gründung der Berliner SeceSSION. Die herausragende Stellung der Affäre Munch hängt mit der Tatsache zusammen, daß der Skandal eine Stellvertreterfunktion für die Vereinigung der XI innehatte. Die Autonomie der Vereinigung der XI bewährte sich spätestens seit diesem Skandal. Die Beziehung der Vereinigung der XI als agens der Berliner SeceSSION ist unbestritten. Doch so widersprüchlich und überraschend es dem heutigen Leser erscheinen mag, das Motto der Vereinigung der XI und vieler Gesinnungskollegen lautete bis wenige Monate vor der Gründung: *Keine Sezession!*

---

<sup>39</sup> Elias 1902.

### 1.1. Der Pariser Salon als Vorbild

Die Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* wurde in den Krisenjahren der *Fronde* 1648 gegründet. Sie verstand sich zunächst als eine Absonderung von den in Zünften organisierten Malern und Bildhauern mit ihrer handwerksmäßig geregelten Ausbildung. 1663 erhielt die Académie durch neue Statuten und königliche Geldanweisungen das Monopol auf die Ausbildung angehender Künstler im Dienst des Königs. Im gleichen Jahr wurden die periodisch stattfindenden Kunstausstellungen per Gesetz als Institution geschaffen.<sup>1</sup> Der *Salon* galt als musterbildend für Europa. Als Lehrausstellung und Leistungsschau war er seit 1725 zum Besuch geöffnet. Nach 1737 nutzte die Académie den Salon als Medium ihrer Kunstpolitik zur Durchsetzung ihrer Kunstauffassung.<sup>2</sup> 1748 wurde die Jury in Paris eingeführt. Die Begleitmaßnahmen dieser Ausstellungen im öffentlichen Raum, nämlich Zulassung zur Ausstellung, ihre Gestalt, der öffentliche Besuch und die Salonkritik, gewannen damit zunehmend an Bedeutung. Georg Friedrich Koch konstatierte über den sich ausdehnenden Kunstbetrieb und die Tatsache, daß die Akademie „in ständiger Verhärtung ihres zuletzt in der Aufklärung und im Klassizismus formulierten Programms den Anspruch auf die autoritäre Vertretung der gültigen Kunstauffassung“<sup>3</sup> verfochten hatte:

Die geschichtliche Bedeutung des Akademiewesens als des bestimmenden Trägers des Kunstlebens im 19. Jahrhundert beruht darin, daß es im Rahmen des wachsenden Mißverhältnisses der sich entfernenden Pole von Künstler und Gesellschaft und des Mengenwachstumes der Kunst innerhalb der neuen sozialen Größenordnung und ihrer Massendimension den traditionellen Auftrag der Repräsentanz einer offiziell anerkannten Kunst unbeirrt und mit allen Mitteln intoleranten Urteils vertritt und durch diese be-

---

<sup>1</sup> Während des Ancien Régime waren lediglich Akademiemitglieder zugelassen. 1699 zog die Ausstellung in den Louvre; eine außerordentliche gesellschaftliche Aufwertung war die Folge. Seit 1737 fand sie im dortigen Grand Salon Carée statt, worauf die Bezeichnung *Salon* zurückzuführen ist. Seit 1857 schließlich wurde der Salon im Palais de l'Industrie durchgeführt. Zur Geschichte des Salons und der Kunstkritik siehe insbes. Sfeir-Semler 1992, Mai 1986, Hauptman 1985 und Koch 1967.

<sup>2</sup> Bättschmann 1997, S. 13. 1776 erreichte die Akademie das Verbot der Ausstellungen der Zunft der Maler und Bildhauer und damit die *Aufhebung der mißliebigen Konkurrenz*. (Ibid.)

<sup>3</sup> Koch 1967, S. 272.

herrschende Position alle neuen und entgegengesetzten Äußerungen der Kunst zu ihrer Wahrhaftigkeit und zu äußerster Leistung und Konsequenz herausfordert.<sup>4</sup>

Bereits 1806 entstanden in Paris Formen des Widerspruchs, der sich im ersten *Salon des Refusés* manifestierte. In Wellen kehrte dieser Vorgang mehrmals wieder.<sup>5</sup> Der größte Teil der auf Dauer abgelehnten Künstler ist bis heute unbekannt geblieben. Nur einige wenige gehörten zur künstlerischen Avantgarde. Sie wurden allerdings nach Werken refüsiert, nicht pauschal als Künstler, d.h. eine diachrone und synchrone Präsenz im Salon der Académie *und* im Salon des Refusés ist kein Widerspruch, was häufig verkannt wird. Wenngleich die Ausstellungen der refüsierten Künstler von der Öffentlichkeit begrüßt wurde, waren die Reaktionen der Kritik und des Publikums vernichtend.<sup>6</sup> Eine künstlerische Gemeinschaft, aus der möglicherweise ein kontinuierliches, alternatives Ausstellungsforum hätte hervorgehen können, entstand aus dem Salon des Refusés nicht. Er blieb ein isoliertes Phänomen.

1880 übergab der französische Staat die Trägerschaft und Verwaltung des Salons an die Künstlerschaft. Unter der Bezeichnung *Société des Artistes Français* organisiert sie bis heute jährlich Kunstaussstellungen.<sup>7</sup> Die akademische Monopolstellung war damit beendet und die Selbstverwaltung des Pariser Salons hatte begonnen. Der Grund war die Unzufriedenheit eines Teils der Künstlerschaft über die Qualität des Salons. Dennoch besserte sich die Situation nicht merklich. „Jetzt [1882, d. Verf.] können die Künstler frei schalten und walten, und statt einer Kunstaussstellung im wahren Sinne des Wortes veranstalten sie einen Ausverkauf“.<sup>8</sup>

Als die Unzufriedenheit der Künstler wuchs, wurde 1884 der staatlich finanzierte und somit auch legitimierte *Salon des Indépendants* eingerichtet. Dafür bildete sich die *Groupe des Artistes Indépendants*<sup>9</sup>, die vom französischen Staat Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt bekam.<sup>10</sup> Dieser Salon kannte weder Jury noch Preisverleihungen. Die Ausstellungen verzichteten auf den üblichen Raumdekor. Die vierhundert [sic] Künstler tra-

---

<sup>4</sup> Op. cit., S. 273.

<sup>5</sup> Die Salons bekamen Sensationscharakter. Ein Dilettantenfieber griff um sich und das junge Pressewesen spornte das Publikum mit tendenziösen Artikeln an, nach Art des *panem et circenses* mit dem Daumen über die Zukunft der Künstler zu entscheiden.

<sup>6</sup> Kat. Manet 2002, S. 209.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Emile Zolas aufschlußreiche Salonkritik von 1880. Zola 1994, S. 237-241. – Zu den Statuten der *Société des Artistes Français* siehe Sfeir-Semler 1992, S. 199, Anm. 4; zu ihrem Profil vgl. Monnier 1995, S. 270ff.

<sup>8</sup> A. Baignières: Der Salon von 1882. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 17.1882, S. 45. Der Ausstellungskatalog des Salons von 1882 verzeichnete 5612 Nummern.

<sup>9</sup> Im Mai 1884 kam es aufgrund der undurchsichtigen Finanzwirtschaft der *Groupe des Artistes Indépendants* zu einer Abspaltung von zirka fünfzig Künstlern in die *Société des Indépendants*. Sie war im Unterschied zur *Groupe* juristisch definiert; die folgende Zwietracht betraf hauptsächlich die jeweilige Legalität. Monnier 1995, S. 267ff.

<sup>10</sup> Die Ausstellung wurde in Baracken beherbergt, die sich im „cour du Carrousel“ des Finanzministeriums befanden. Monnier 1995, S. 268.

ten unverbindlich zu den Ausstellungen zusammen und repräsentierten alle derzeitigen Kunsttendenzen ohne jedwede vorgeschaltete Qualitätsprüfung.<sup>11</sup> Paul Cézanne, Paul Gauguin und Vincent van Gogh nahmen eine zentrale Stellung im Salon des Indépendants ein. Letzterem wurde in seinem Todesjahr 1891 eine Gedächtnisausstellung ausgerichtet. Pierre Angrand erhoffte sich von der ersten Ausstellung, sie könnte die Formel für die Zukunft („La formule de l’avenir“) sein.<sup>12</sup> Die prominentesten deutschen Vertreter waren Max Liebermann, Max Klinger und Fritz von Uhde. Prinzipiell hatte dieser Salon für die deutsche Künstlergruppen-Bewegung am Ende des 19. Jahrhunderts wegen der ablehnenden Haltung der Teilnehmer gegenüber der Beeinflussung durch die Académie und seiner grundsätzlichen Juryfreiheit Vorbildcharakter.

1874 bildete sich die *Société anonyme des Artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, bekannter und der Bezeichnung *Impressionisten*. Sie war eine lose Künstlergemeinschaft. Die Gruppenstärke dieser bekanntesten aller Künstlergemeinschaften pendelte sich auf ungefähr dreißig Künstler<sup>13</sup> ein, die zwischen 1874 und 1886 acht Ausstellungen veranstalteten. Weniger bekannt ist, daß sie sich zu jeder Ausstellung neu organisierten und zusammensetzten. Die Ausstellungen fanden ohne staatliche Subvention in privat angemieteten Räumen, in Ateliers und Galerieräumen statt. Die finanzielle Verantwortung übernahmen die Künstler selbst. Die ausstellenden Künstler verweigerten die jeweils gleichzeitige Beschickung des Salons, was im Vorfeld aufgrund geteilter Meinungen zu Debatten geführt hatte. Zur ersten Ausstellung trat die *Société anonyme des Artistes peintres, sculpteurs et graveurs* in dem Atelier des Photographen und Zeichner Gaspard Félix Nadar (1820–1910) auf. Die Presse reagierte offensiv auf die antiprogrammatische Haltung der Künstler, indem sie „anonyme“ aus dem Namen ihrer Gesellschaft durch „indépendants“ (*L’Artiste*) oder „impressionistes“ (*L’Opinion Nationale*) ersetzte.<sup>14</sup> Letztere Bezeichnung setzte sich durch, ohne daß die an den Ausstellungen teilnehmenden Künstler dies beabsichtigt hätten. Trotz der wechselnden Ausstellungsteilnehmer und der Unregelmäßigkeit, mit der sie stattfanden, wurden die Künstler von der Kritik unter diesem stilistischen Begriff als Gruppe subsummiert.

Im Unterschied zu den *Refusés*, die trotz der Ablehnung durch die Jury die staatliche Zuständigkeit nicht grundsätzlich in Zweifel gezogen hatten und im Unterschied zu den *Indépendants*, die künstlerisch und organisatorisch gegenüber den Impressionisten „einen

---

<sup>11</sup> Vgl. Wilhelmi 1996, S. 5f.

<sup>12</sup> Pierre Angrand: *La Naissance des Artistes Indépendants*, 1884. Paris 1884. Zitiert nach Best 2000, S. 42.

<sup>13</sup> Die erste Ausstellung wurde von Edouard Manet (1832–1883), Edgar Degas (1834–1917), Claude Monet (1840–1926) und Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) initiiert, denen sich Camille Pissarro (1830–1903), Alfred Sisley (1839–1899), Frédéric Bazille (1841–1870) u. a. anschlossen.

<sup>14</sup> Vgl. Sfeir-Semler 1992, S. 198.



chaotischen ‚Rückfall‘ in die Zeiten des *Salon des Refusés*<sup>15</sup> darstellten, hatten sich die Impressionisten vom Staat, der Académie und dem Salon temporär emanzipiert und selbst die Initiative zur Ausstellung ergriffen. Trotz ihrer unterschiedlichen Ausbildungswege wandten sie sich vor allem gegen die von der Académie und der *École des Beaux-Arts* geforderte Idealisierung der Realität im Bild und gegen die dort noch immer behauptete Vorrangstellung der Linie vor der Farbe. Gleichwohl waren sie im Salon keineswegs so erfolglos, wie das gemeinhin dargestellt wird. Ähnlich wie später bei der Vereinigung der XI wurde von der zeitgenössischen Kunstkritik und wird bis heute in der Forschung gerne das Bild der Revolution bedient. Dazu hat nicht unwesentlich Émile Zola beigetragen, der – obwohl er dem Salon als Institution grundsätzlich positiv gegenüber eingestellt war – die Impressionisten in seiner Salonbesprechung von 1879 als benachteiligte Refüsierte stilisierte.<sup>16</sup> Doch auch diejenigen Künstler, die anfangs im *Salon des Refusés* vertreten waren, wie Edouard Manet und der Amerikaner James McNeill Whistler, hatten bereits im Salon ausgestellt und manche Auszeichnung erhalten.<sup>17</sup> Von Manet ist bekannt, daß er sich deutlich von Versuchen distanzierte, ihn mit der Manifestation eines neuen Malstiles in Verbindung zu bringen. Viele Maler waren realistisch genug, um zu erkennen, daß ein breite Anerkennung nur durch erfolgreiche Salonpräsentation möglich war. Insofern bleibt zu konstatieren, daß eher die Künstler, die noch nicht im Salon etabliert waren, das Risiko von künstlerischen Manifestationen eingehen konnten.<sup>18</sup>

Das Ende der Impressionistenausstellungen hing mit ihrer abnehmenden Qualität zusammen. Harald Keller sprach in diesem Zusammenhang von „Auszehrung“.<sup>19</sup> Die Impressionisten hatten kein gemeinsames, öffentliches Programm mit künstlerischen Zielen formuliert. Sie waren eine *Ausstellungsgemeinschaft* ohne festen Ausstellungsort. Die Charakteristika wie Mitgliedschaften und regelmäßige Ausstellungstätigkeit an einem festen Ort, die die relativ hohe Geschlossenheit der modernen, deutschen Künstlergruppen und den Sezessionen der 1890er Jahre ausmachen, fehlten.<sup>20</sup> Dennoch werden die Im-

---

<sup>15</sup> Beneke 1988, S. 72.

<sup>16</sup> Zola 1994, S. 229. (Seine Revision erfolgte in der Salon-Besprechung von 1880, op. cit. S. 242ff.)

<sup>17</sup> Manet beispielsweise stellte fünfzehn mal im Salon aus. Nach der Reorganisation der Salonsatzungen 1881 erstarkte das Lager der Indépendants in der Jury. Ihr ist es zu verdanken, daß Manet eine Medaille zweiter Klasse erhielt, was ihm das Sonderrecht des „hors concours“ gewährte. Auch Auguste Renoir war im Salon erfolgreich. Er hatte sich fünfzehn mal beworben und wurde nur viermal abgelehnt. Allein Paul Cézanne bildet eine Ausnahme, er wurde bei fünfzehn Bewerbungen nur einmal zugelassen. Edgar Degas bewarb sich sechsmal und wurde kein einziges Mal abgelehnt. Dennoch profitierte gerade er besonders von den alternativen Ausstellungen, da seine Werke hier, im intimeren Rahmen und vorteilhaft gehängt, besser zur Geltung kamen. (Zola 1994, S. 242.)

<sup>18</sup> Vgl. Sfeir-Semler 1992, S. 199.

<sup>19</sup> „Überliest man den Ausstellungskatalog, so kommt man zu schnell zu der Überzeugung, daß der Impressionismus nicht an den Angriffen seiner Gegner, sondern an Auszehrung gestorben ist.“ Keller 1993, S. 220.

<sup>20</sup> Dementsprechend stellte Beneke die Frage, ob „bewußte Beziehungen zwischen den Ereignissen [Ausstellungen der Impressionisten und Gründung der Vereinigung der XI], die Jahre beziehungsweise Jahrzehnte

pressionisten gewöhnlich in den unmittelbaren Zusammenhang mit der Künstlergruppen- und Sezessionsbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts gebracht. Sie hatten nicht nur aufgrund ihrer internationalen künstlerischen Rezeption, sondern auch aufgrund der staatlichen Unabhängigkeit ihrer acht Ausstellungen Vorbildfunktion. Festzuhalten bleibt, daß sich die Impressionisten das kommerzielle Galeriewesen und private Förderer zunutze machten, um sich von dem staatlichen Apparat temporär zu emanzipieren.

1890/91 erfolgte in Paris ein weitreichendes, kunstpolitisches Ereignis auf dem Weg zur Emanzipation der bildenden Künste. Anfang des Jahres 1890 spaltete sich eine neue, konkurrierende Gesellschaft, die *Société Nationale des Beaux-Arts* unter dem Vorsitz Ernest Meissoniers (1815–1891) von der *Société des Artistes Français* ab. Der letztendliche Auslöser lag in den Entscheidungen zur Weltausstellung 1889 der Jury der *Société des Artistes Français* begründet, welche immer weniger mit den Kriterien eines motivierten und pluralistischen Marktes korrespondierten. Die ab 1891 stattfindenden Ausstellungen wurden als *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* oder nach ihrem Standort als *Salon du Champ de Mars* bezeichnet.<sup>21</sup> Gérard Monnier betonte, daß die Auflösung des Salons und die Bildung der *Société Nationale* „ne sont pas des épisodes parmi d’autres dans la chronique des institutions corporatives des artistes.“<sup>22</sup>

Die *Société nationale* beschloß Anfang 1890, „allen französischen und auswärtigen Künstlern den Beitritt zu gestatten.“<sup>23</sup> Die deutsche Presse verfolgte diese Ereignisse aufmerksam. Dieser Salon wurde unzählige Male besprochen und hoch eingeschätzt.<sup>24</sup> Hervorgehoben wurde die ästhetische Präsentation, obwohl sich die Anzahl der Exponate immer noch auf annähernd tausend belief. Walter Leistikow, der 1893 nach Paris reiste, besprach die zweite Ausstellung positiv, er bedauerte nur, „daß diese so sehr viel kleinere Ausstellung nicht noch gut um die Hälfte kleiner ist. Was hätte man da erreichen können.“<sup>25</sup> Hermann Bahr verglich 1894 die Pariser mit den Berliner Verhältnissen. Obgleich der die Vereinigung der XI nicht explizit nannte, er könnte sie in ihrer Vorbildfunktion vor Augen gehabt haben.<sup>26</sup>

---

auseinanderliegen und organisatorisch, rechtlich und künstlerisch große Unterschiede aufweisen, konstruierbar sind“. Beneke 1988, S. 73.

<sup>21</sup> Eine weitere Bezeichnung ist *Salon Meissonier*. Nach Pierre Vaisse war diese Bezeichnung ironisch oder spöttisch gemeint. Vgl. dazu seine kritische Anmerkung in Vaisse 2000, S. 446, Anm. 31. Im deutschen Sprachraum wurde der Salon auch als „neuer Salon“ im Unterschied zum „alten Salon“ bezeichnet. z.B. Leistikow 1893.

<sup>22</sup> Monnier 1995, S. 269.

<sup>23</sup> Anonym: [Kurzmeldungen.] In: Kunstchronik NF 1.1889/90, Nr. 14, Sp. 216.

<sup>24</sup> Eine der ersten Besprechungen lieferte Otto Brandes: Die beiden Pariser Salons. In: Kunst für Alle 6.1890/91, S. 276ff; ders.: Der Salon Meissonier. In: Kunst für Alle 5.1889/90, S. 280ff.

<sup>25</sup> Leistikow 1893, S. 802.

<sup>26</sup> Bahr 1894, S. 214f. – Liebermann, Hitz und Leistikow stellten im Salon Meissonier regelmäßig aus. Liebermann wurde 1892 Mitglied der Gesellschaft (\*\*\*: Personalnachrichten. In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 30 (30.6.1892), Sp. 529). Leistikow, der dies ebenfalls anstrebte, blieb diese Mitgliedschaft verwehrt,

## 1.2. Berliner Akademie und Künstlerverein

Das Ende der Hegemonie der Académie Royale und damit der staatlichen Intervention in Frankreich blieb im Nachbarland Deutschland nicht ohne Folgen. Um 1890 zeichnete sich im Berliner Ausstellungswesen ein vergleichbarer Strukturwandel ab. Françoise Forster-Hahn sprach in diesem Zusammenhang von der „Liberalisierung“ im Ausstellungswesen.<sup>27</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt wurde das Kunstleben Berlins im 19. Jahrhundert durch zwei Institutionen bestimmt, gelenkt und geleitet: Die Königliche Akademie der Künste als staatliches Organ und der private Verein Berliner Künstler. Diese beiden Institutionen prägten die Kunstlandschaft bis zum Aufkommen der Sezessionsbewegung.

Neben der Akademie der Künste und dem Verein Berliner Künstler gab es in Berlin weitere Einrichtungen, die den Kunstmarkt mitgestalteten. Es handelte sich um die privaten Kunstvereine,<sup>28</sup> um die Preußische Landeskunstkommission<sup>29</sup> und um die privaten Sammlungen,<sup>30</sup> welche teils in kleinem privaten Rahmen, teils durch die Präsentation in den Galerien<sup>31</sup> sowie durch Schenkungen an den Staat<sup>32</sup> der Öffentlichkeit zugänglich wurden. Alle diese Einrichtungen hatten jedoch auf die Gestaltung der *Verkaufsausstellungen* keinen nennenswerten Einfluß.

Durch eine neue Satzung des Kultusministeriums, die 1893 die paritätische Beteiligung des Vereins Berliner Künstler am Salon – nun umbenannt in *Große Berliner Kunstausstellung* – festgelegt hatte, konnte die Berliner Künstlerschaft in die Entscheidungsprozesse zur Gestaltung der Jahresausstellungen eingebunden werden.<sup>33</sup> Wenn man nicht nur die Ausstellungsgeschichte des Salons, sondern auch den Strukturwandel außerhalb des offiziellen Ausstellungswesens einbezieht, ist folgendes festzustellen: Die Gleichzeitigkeit zweier Prozesse – Verlust der Monopolstellung der Königlichen Akademie und des Salons sowie der Beginn alternativer Ausstellungen – führte nicht nur zur Liberalisierung, sondern darüber hinaus zur Privatisierung des Ausstellungswesens.

### 1.2.1. Die Königliche Akademie zu Berlin

Die Königliche Preußische Akademie der Künste, die 1696 gegründet worden war, konnte Anfang des 19. Jahrhunderts bereits auf eine hundertjährige Tradition zurückblicken.

---

was möglicherweise seine Berliner Aktivitäten verstärkte.

<sup>27</sup> Forster-Hahn 1985 und 1996.

<sup>28</sup> Meyer 1998, Gerlach 1994, Grasskamp 1993.

<sup>29</sup> With 1986, Teeuwisse 1986, S. 88ff.

<sup>30</sup> Grundlegend: Gaetgens 1998, Braun 1993, Mai/Paret 1993, Teeuwisse 1987.

<sup>31</sup> Zu nennen ist hier vor allem die Galerie Fritz Gurlitt mit ihrer ersten Präsentation der Sammlung Bernstein im Jahr 1883.

<sup>32</sup> Die Schenkung des Konsuls und Bankiers Johan Heinrich Wilhelm Wagener 1859, dessen private Kunstsammlung durch den Bau der Nationalgalerie ab 1876 umfangreich präsentiert werden konnte.

<sup>33</sup> Vgl. Kapitel 1.5.6.

Die Statuten der Neuordnung von 1786 führten die *Berliner Akademischen Kunstausstellungen* ein, die bis 1870 ein knappes Jahrhundert lang zumeist im Zwei-Jahres-Rhythmus veranstaltet wurden.<sup>34</sup> Nach dem Vorbild Dresden und München sollte die Akademie durch diese Öffentlichkeitsarbeit aus ihrem Dornröschenschlaf geholt werden.<sup>35</sup> Die ursprüngliche Idee dieser Ausstellungen war die wechselseitige Bildung von Künstler und Publikum beim „Anblick des Wohlangemessenen, des Wohlgeordneten, Weislichangelegten, und Richtigausgeführten“.<sup>36</sup> Nicht allein die Mitglieder der Akademie, sondern auch Künstler des In- und Auslandes wurden zur Beteiligung aufgerufen – ein Ziel, das offenbar nur mühsam erreicht wurde, da hauptsächlich Berliner Künstler, die sich vorübergehend im Ausland aufhielten, zur ausländischen Beteiligung zählten. Die Ausstellungen fanden seit 1870 jährlich statt.<sup>37</sup> Offiziell wurde die Präsentation der Jahresproduktion jedoch erst im Rahmen der Akademiereform 1875 auf einen Ein-Jahres-Takt festgelegt.<sup>38</sup> Man wollte die Leistungsfähigkeit und öffentliche Resonanz erhöhen.

Die Akademie veranstaltete Kunstausstellungen in großem Rahmen und außer Konkurrenz. Künstlerisch bedeutsam waren sie in der Summe gesehen weder national noch international. Von ökonomischer Bedeutung waren sie allerdings selbst dann, wenn die Ausstellungen ein Defizit erwirtschafteten. Robin Lenman legte dar, daß die „kritische Aufmerksamkeit, die sie erregten, sowie die ausgeschriebenen Preise [...] sie zu einem wesentlichen Faktor für Karriere und Ansehen“ der Künstler machten.<sup>39</sup> Hinzuzufügen wäre noch die Verleihung der Medaillen, denn diese Auszeichnung bedeutete nicht nur Ehre, sondern zukünftige Jury-Freiheit der eigenen Werke sowie weitere Begünstigungen in der Beschickung der Ausstellungen.

Die öffentliche Präsentation von Kunstwerken stand in Berlin seit den 1880er Jahren intensiv zur Debatte. Die Auflösungserscheinungen im Ausstellungswesen machten sich besonders bei internationalen Ausstellungen bemerkbar. Die oben aufgeführten Gründe erklären, warum das Gros der Künstler diese Ausstellungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, als die Kritik an den Massenausstellungen längst laut geworden war, dennoch weiterhin kontinuierlich beschickten.<sup>40</sup>

---

<sup>34</sup> Zu den Ausstellungen und der räumlichen Präsentation siehe Wirth 1990, S. 37ff.

<sup>35</sup> Dresden war 1765 und München 1780 mit der Präsentation von Jahresausstellungen vorangegangen.

<sup>36</sup> Vorwort des Kataloges der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1789. Berlin 1789. Zitiert nach Wirth 1990, S. 31; vgl. Bättschmann 1997, S. 14f.

<sup>37</sup> Zum Vergleich: In Paris war das bereits seit 1830 der Fall. Vgl. Bättschmann 1997, S. 12f.

<sup>38</sup> Die Reform basierte auf dem Entwurf einer neuen Satzung von Richard Schöne – seinerzeit Kunstreferent im Kultusministerium – aus dem Jahr 1873. Vgl. Kat. 300 Jahre Akademie, S. 295-297 und Wirth 1990, S. 13f. – Diese Jahresausstellungen werden im folgenden auch als „Salon“ bezeichnet, wenn es generell um die Einrichtung geht, da die Berliner Ausstellungen historisch bedingt unterschiedliche Namen trugen.

<sup>39</sup> Robin Lenman: Der deutsche Kunstmarkt 1840–1923: Integration, Veränderung, Wachstum. In: Mai/Paret 1993, S. 135.

### 1.2.2. Der Verein Berliner Künstler

Im Unterschied zu den Akademien entstanden die Künstlervereine hauptsächlich erst im bürgerlichen 19. Jahrhundert. Dem Gedanken der Aufklärung verpflichtet gründete sich in Berlin als Folge der Restauration 1814 ein erster privater Künstlerverein, der *Berlinische Kunstverein*, dem Johann Gottfried Schadow als Vorsitzender und Maler wie Carl Blechen, Eduard Gärtner und Adolph Menzel als Mitglieder angehörten.<sup>41</sup> Es folgten noch weitere Vereinsgründungen,<sup>42</sup> bis sich 1841 der *Verein Berliner Künstler* herausbildete, in welchem die früheren Künstlervereine sukzessive aufgingen und der bis heute existiert.<sup>43</sup> Der Verein Berliner Künstler reagierte auf die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen als Folge der Französischen Revolution. Der Wegfall feudaler Strukturen hatte das feste Gefüge von Hof und Kirche als Auftraggeber einer begrenzten Künstlerschaft aufgelöst.<sup>44</sup> Der Verein ist als Antwort auf das bürgerliche Zeitalter und auf die wachsende Zahl der bildenden Künstler zu begreifen. Neben der Vereinspflege, den geselligen Festen, der Herausgabe von Künstlerbüchern etc. waren die finanzielle Unterstützung von Künstlern in Not sowie soziale Einrichtungen wie eine Sterbe- und eine Darlehenskasse ein wichtiger Teil des Netzwerkes. Fonds und Stiftungen wurden begründet.<sup>45</sup> Ein eigener Künstlerunterstützungsverein wurde aus der Mitte des Vereins Berliner Künstler im Jahr 1844 gegründet. Er führte den langen Namen *Verein Berliner Künstler zur Unterstützung seiner hilfsbedürftigen Künstler und deren Angehörige* und hatte eigene Statuten (1845), die ausschließlich das materielle Wohl der Künstler und deren Familien betrafen.<sup>46</sup> Er ist nicht zu verwechseln mit dem Verein Berliner Künstler.<sup>47</sup> Der Berliner Ortsverband der

---

<sup>40</sup> Selbst nach 1900, als die Berliner Secession dem Salon den Rang abgelaufen hatte, und die Große Berliner Kunstausstellung zusehends an Bedeutung verlor, was sich auch in der Gestaltung ihres nunmehr sehr bescheidenen Kataloges widerspiegelte, verzeichneten die Kataloge jährlich weiterhin um die 2000 Nummern.

<sup>41</sup> Börsch-Supan 1991, S. 11.

<sup>42</sup> 1825 gründete sich der *Verein Jüngerer Künstler* (Börsch-Supan 1991, S. 12) und 1848 die *Vereinigung bildender Künstler Berlins* (op. cit., S. 22).

<sup>43</sup> Im Kontext der deutschen Reichseinigung traten die verbliebenen Mitglieder der früheren Vereine 1872 dem Verein Berliner Künstler bei und bildeten innerhalb desselben eine Traditionsgruppe (Börsch-Supan 1991, S. 32). Der heutige Sitz des Vereins befindet sich am Schöneberger Ufer 57.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu v.a. Bättschmann 1997 und Mai 1986.

<sup>45</sup> Vgl. Brommenschkel 1942, Kapitel „Künstlervereine“, S. 33-129, v.a. S. 60ff.

<sup>46</sup> „Entscheidung des Direktoriums und des Senats der Akademie zur künftigen Beteiligung von fünf Mitgliedern des ‚Verein Berliner Künstler zur Unterstützung von hilfsbedürftigen Künstlern und deren Angehörigen‘ an der Ausstellungsjury vom 26. Juni 1872“. (AdK, Berlin, fiche 313, 56f) Zu Beginn des 20. Jahrhunderts benennt sich dieser Verein in *Künstlerunterstützungsverein* um – der Einfachheit halber übernehmen wir im folgenden diese Bezeichnung.

<sup>47</sup> Es handelte sich juristisch um einen anderen Verein, wenngleich einige Künstler in beiden Vereinen Mitglied waren. Die Mitgliedschaft dieses Vereins in der Jury des Salons blieb bis 1893, also bis zur endgültigen Neuregelung, bestehen. Erst zu jenem Zeitpunkt, als der Verein Berliner Künstler paritätisch mit der Akademie die Jahresausstellungen ausrichtete, wurde die Mitgliedschaft des Unterstützungsvereins offiziell aufgelöst. Siehe „Statuten des *Vereins Berliner Künstler zur Unterstützung seiner hilfsbedürftigen Mitglieder*“, die sich in der Akademie der Künste zu Berlin, in einer Mappe befinden, die im Rahmen ihrer

*Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft* war mit dem Verein Berliner Künstler identisch.<sup>48</sup>

Der Verein Berliner Künstler richtete erst im Dezember 1869 die *Permanente Kunstausstellung* in der Kommandantenstraße ein, die ursprünglich das ganze Jahr über zu sehen sein sollte, was aber de facto nicht der Fall war. Sie bildete wie der Salon ein wichtiges Verkaufsforum.<sup>49</sup> Erst mit dieser Einrichtung und vor allem durch die Reichsgründung und die neue Prosperität der jungen Hauptstadt verlagerte sich die Ausrichtung der innenzentrierten Vereinsaktivität hin zur künstlerischen Repräsentation im öffentlichen Raum und zur Teilnahme an der Kunstpolitik. Die Anfänge waren jedoch nur vonmäßigem Erfolg. Teeuwisse beschreibt die ökonomische und künstlerische Situation des Vereins folgendermaßen:

Schon bald erwies sich die Unrentabilität dieses Unternehmens: Die Dauerausstellung, die übrigens mehrere Monate im Jahr für Besucher geschlossen war, bot im Grunde nicht mehr als eine verkleinerte Reprise des Berliner Salons und konnte infolgedessen nicht die gewünschte Anziehungskraft auf das hauptstädtische Publikum ausüben. Außerdem wirkten sich die abgelegene Lage des neuen Künstlerlokals und die mangelhafte Ausstattung seiner Ausstellungsräumlichkeiten sehr ungünstig auf die Besucherzahlen aus.<sup>50</sup>

Künstlerisch bildete der Künstlerverein den Vorhof der Akademie.<sup>51</sup> Er gründete sich nicht in Opposition zur Akademie. Der Verein Berliner Künstler verstand seinen Zweck darin, „den Mitgliedern einen Verteidigungspunkt zu gemeinsamer künstlerischer Tätigkeit, sowie zur Wahrung und Förderung der Interessen des Künstlerstandes und zu geselligem Verkehr zu bieten [...]“<sup>52</sup> Er war somit ursprünglich als Ergänzung zur Akademie im künstlerischen Sektor Berlins gedacht.

---

Archivierung irreführenderweise mit „Verein Berliner Künstler“ beschriftet wurde. Zuletzt aufgrund dieser Statuten war zu klären, daß es sich definitiv um einen anderen Verein mit anderer Zielsetzung und somit mit anderer Arbeit in der Jury handelt. – Für die doppelte Mitgliedschaft ist Franz Skarbina ein Beispiel, der 1875 dem Künstlerunterstützungsverein beitrug. Mitgliederverzeichnis des Künstlerunterstützungsvereins; in der o. gen. Mappe. Vgl. Brommenschenkel 1942, S. 56f.

<sup>48</sup> 1865 gegründet als Zusammenfassung der lokalen Künstlervereinigungen, hatte er auf große Ausstellungen und Repräsentanz im Ausland beträchtlichen Einfluß. Die größten Sektionen München, Düsseldorf und Berlin – Vertreter der akademischen Richtung – herrschten „nahezu uneingeschränkt. Die Unterordnung der Kunstgenossenschaft unter die offizielle Kulturpolitik wurde noch verstärkt, als 1887 erstmals Anton von Werner den Vorsitz über den Verein Berliner Künstler und in der Kunstgenossenschaft übernahm.“ (Olbrich 1988, S. 23); seit den 1870er Jahren war er eine konservative Massenorganisation. (Vgl. Börsch-Supan 1991, S. 25.)

<sup>49</sup> Zum Vergleich: München hatte bereits seit 1824 eine Permanente Verkaufsausstellung der privaten Künstlerschaft (Börsch-Supan 1991, S. 30). Im Jahr 1888 bemühte sich der Verein Berliner Künstler um das Krollsche Etablissement. Die Expansionsabsichten blieben erfolglos. (Anonym: Die Erwerbung des Krollschen Etablissements. In: Berliner Tageblatt, 19.12.1888.) Vgl. Anm. 110/S. 52.

<sup>50</sup> Teeuwisse 1986, S. 70; Teeuwisse vergleicht im folgenden die „Gleichförmigkeit und Mediokrität“ der Permanenten Kunstausstellung mit dem Berliner Salon. Vgl. Alfred Lichtwark: Die Ausstellungen im Künstlerverein. In: Die Gegenwart 24.1883, Nr. 46, S. 317-319.

<sup>51</sup> Vgl. Börsch-Supan 1991, S. 32ff.

<sup>52</sup> Op. cit., S. 27, überarbeitetes Statut von ca. 1867.

### 1.2.3. Staatliche Regulierung durch das Kultusministerium

Institutionell fungierten diese beiden Einrichtungen, Akademie und Künstlerverein, zunächst getrennt voneinander. Erst Anfang der 1870er Jahre verschränkten sich ihre Wege aufgrund des Umstandes, daß sie im Deutschen Reich dem preußischen Ministerium für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten – kurz Kultusministerium – unterstellt waren.<sup>53</sup> Die Akademie als „Künstlersozietät mit repräsentativen und beratenden Aufgaben im Gefüge staatlicher Kulturprotektion“<sup>54</sup> unterstand dem Protektorat des Königs, der zugleich deutscher Kaiser war.<sup>55</sup> Sie wurde vom Kultusminister verwaltet, der ebenfalls die Mitglieder berief. Die Senatoren der Akademie hatten wiederum beratende Funktion im Kultusministerium. Auch der Verein Berliner Künstler, der seit der Königlichen Kabinettsordre von 1867 die Korporationsrechte verliehen bekommen hatte,<sup>56</sup> war von dieser Kontrolle betroffen. Sie verstärkte sich mit erhöhter finanzieller Unterstützung des Staates und aus der privaten königlichen Schatulle.<sup>57</sup> Ihm unterstand unter anderem die Förderung des Nachwuchses, die Vergabe von Stipendien, die künstlerische Ausbildung sowie das offizielle Ausstellungswesen.

Das für diese Untersuchung interessante und insgesamt auch das bedeutsamste Konfliktpotential lag in der personellen Verteilung der Komitees, Jurien und Hängekommissionen zur Organisation der Jahreskunstausstellungen sowie in der finanziellen Aufteilung der Gewinne. Der Verein Berliner Künstler, der seit der Reichsgründung erstarkt war, drängte, „je professioneller [er] wurde, um so mehr [...] auf eine stärkere Präsenz in offiziellen Kommissionen und Ausschüssen.“<sup>58</sup> Was bei der Internationalen Kunstausstellung 1886 noch wie eine Versuchsanordnung anmutete, nämlich den Verein Berliner Künstler in die Gremien der Organisation der Jahresausstellungen mit einzubeziehen, wurde in den folgenden Jahren ein entscheidendes Kunstpolitikum nach Pariser Vorbild. In der Frage der Verteilung der Entscheidungsgewalten spielte der dem Hohenzollernhaus

---

<sup>53</sup> Mit Sitz Unter den Linden 4.

<sup>54</sup> Schenk 1993, S. 12.

<sup>55</sup> Statut der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, 1882: „§. 1. Die unter dem Protektorat Sr Majestät des Königs stehende Königliche Akademie der Künste zu Berlin ist eine der Förderung der bildenden Künste und der Musik gewidmete Staatsanstalt. Sie besitzt die Rechte einer juristischen Person und hat ihren Sitz in Berlin. / Sie steht unmittelbar unter dem Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten als ihrem Kurator.“ – In: Statut der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, o.O. u. o.J [Berlin 1882]. (Hochschule der Künste Berlin; Archiv, Best. 6 [HdK] Nr. 39; zitiert nach Schenk 1993, S. 34.)

<sup>56</sup> „Der Verein besaß nun die Eigenschaften und Rechte einer juristischen Person.“ Börsch-Supan 1991, S. 27. Paret (1983, S. 21) zufolge war damit die königliche und ministerielle Zustimmung bei Fragen wie der Änderung der Vereinssatzungen und der Annahme von Vermächtnissen erforderlich. In den folgenden Jahren erhielt der Verein Subventionen von der Regierung oder aus der Privatschatulle der Krone.

<sup>57</sup> Paret 1983, S. 26f, S. 38f, Börsch-Supan 1991, S. 26f.

<sup>58</sup> Paret 1983, S. 24; vgl. Börsch-Supan 1991, Kapitel: „Auf der Höhe der Macht 1871–1891“, S. 32ff.

nahestehende Maler und Kunstpolitiker Anton von Werner eine wichtige Rolle.<sup>59</sup> Anton von Werner zog 1871 nach Berlin und wurde im selben Jahr Mitglied im Verein Berliner Künstler. Seit 1875 war er Direktor der Hochschule der Akademie der Künste<sup>60</sup> und 1887 wurde er mit großer Mehrheit zum Vorstand des Vereins Berliner Künstler gewählt. Er verzahnte die beiden Institutionen durch sein Verhandlungsgeschick und durch die Personalunion zweier Ämter.

Die Jurien, die den Salons ihr Gesicht gaben, waren eine beratende Körperschaft, deren Votum ministerielle und kaiserliche Zustimmung benötigte.<sup>61</sup> „Wenn vom Staate Grund und Boden und die Gebäude dargeliehen und dadurch die Ausstellungen überhaupt ermöglicht werden“, formulierte der Kultusminister Robert Bosse, der 1892 für eine entgeltige Neuregelung zwischen Akademie und Verein Berliner Künstler zuständig war, seine Position, „so erwächst vor allem die Verpflichtung dafür zu sorgen, daß sie mit ihren Vortheilen nicht einzelnen Gruppen oder Richtungen sondern der gesammten Künstlerschaft Preußens möglichst gleichmäßig zu Gute kommen“.<sup>62</sup> Das Kultusministerium fungierte also als regelnde Instanz hinsichtlich der kulturellen Landesangelegenheiten und gab somit die grundsätzlichen Richtlinien vor. Mit den Ausstellungen sollte dem Publikum ein Überblick über die preußische und deutsche Produktion ermöglicht werden. Das Berliner Ausstellungswesen war gleichwohl in den 1880er Jahren entgeltig in eine tiefe Krise geraten. Gutes Zeugnis von der Berliner Agonie im Sektor der bildenden Künste legt Alfred Lichtwark in seinen Hauptstadt-Berichten ab, die er regelmäßig für die Rundschauzeitschrift *Die Gegenwart* verfaßte. Er beschrieb den Zustand der bildenden Künste von 1885:

So still wie in dieser Saison ist es lange nicht hergegangen. [...] weder die Ausstellung bei Gurlitt, noch die im Künstlerverein macht von sich reden. Die Plastik hat gänzlich versagt. [...] Unsere Maler und Bildhauer könnten das Complot schließen, ein Jahr lang die Production einzuhalten [im Sinne von *einzustellen*, d. Verf.], und man würde es erst bemerken, wenn sie wieder zu arbeiten anfangen.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Siehe nachstehendes Kapitel 1.5.1. Zu Leben und Werk siehe vor allem: Kat. Anton von Werner 1993, Schenk 1993, Paret 1990 (5. Kapitel: „Vor, während und nach dem Triumph“), Bartmann 1985, Werner 1913 und Rosenberg 1895.

<sup>60</sup> Werner hatte damit einen von 27 Senatssitzen im Senat der Akademie der Künste inne. Er war nicht, wie oft irrtümlicherweise dargestellt wird, Direktor der Akademie, wurde allerdings im zeitgenössischen Sprachgebrauch häufig als solcher bezeichnet. Vgl. Schenk 1993, S. 10f. Vgl. Anm. 103/S. 51.

<sup>61</sup> Paret 1983, S. 36. – Für die vorliegende Untersuchung, die den personellen Machtwechsel innerhalb des Ausstellungswesens nachzeichnet, ist dies insofern von Bedeutung, als der Kultusminister über Jahre hinweg diesbezüglich Entscheidungen zu treffen hatte, also nicht etwa nur die beiden Institutionen in Verhandlung miteinander standen. Die Tatsache der staatlichen Regulierung spielt in der vorliegenden Untersuchung vor allem dann eine Rolle, wenn es darum geht, bei den Gründungsmitgliedern der Vereinigung der XI die Frage nach der Jury-Mitgliedschaft zu stellen. (S.w.u.)

<sup>62</sup> Bosse an Wilhelm II., 15. November 1892; zitiert nach Paret 1983, S. 34; ZStA Merseburg, Königliches Geheimes Civil-Cabinet, Rep. 2.2.1., Nr. 20564, S. 102-107.

<sup>63</sup> Alfred Lichtwark: Aus der Hauptstadt. Bildende Künste. In: *Die Gegenwart*, Bd. 27, Nr. 5 (31.1.1885), S. 78. Vgl. Lichtwarks Bericht über die Akademische Ausstellung 1883. – Hierzu Anm. 74/S. 44.



In der Hoffnung auf einen Innovationsschub plante die Akademie, das hundertjährige Bestehen der Sommerausstellungen 1886 in großem Rahmen zu feiern. Die Differenzen, die zwischen den beiden Kunstmagnaten Akademie und Verein Berliner Künstler spätestens seit dieser Ausstellung deutlich zu Tage traten, sollten von dem Kultusminister als regulierende Instanz geschlichtet werden. Anton von Werner beabsichtigte, die Künstlerschaft an einer Front zu vereinen. Paret ist der Ansicht, daß ihm dies gelungen sei, er konstatierte: „Das Übereinkommen, das Anton von Werner in den frühen neunziger Jahren zwischen der Akademie und dem Verein Berliner Künstler ausgehandelt hatte, verhinderte einen Konflikt, der beiden Institutionen geschadet hätte.“<sup>64</sup> Dies mag stimmen, wenn man ausschließlich die Verhandlungen um die Aufteilung der Jury-Stimmen und deren einvernehmliche Lösung betrachtet. Paret und mit ihm viele andere übersehen jedoch, daß durch die Aufnahme der Berliner Künstlerschaft in die Gremien des offiziellen Ausstellungswesens ein erster Schritt in eine Richtung gemacht wurde, die nicht mehr aufzuhalten war: Die Demokratisierung und aus ihr folgend die Privatisierung des Ausstellungswesens. Das Bemerkenswerte dabei ist, daß der Verein Berliner Künstler keine staatliche Einrichtung war und sich dennoch im Laufe der Jahre alle diesbezüglichen Merkmale aneignete. Professionalisierung und Steigerung der Befugnisse (Teilnahme an Kommissionen und Ausschüssen etc.) stabilisierten den Machtzugewinn und waren zugleich dessen Merkmal.<sup>65</sup> Insofern kann man, wenn im folgenden von der Auflösung der bisherigen Strukturen und der Privatisierung des Ausstellungswesens die Rede sein wird, den Verein Berliner Künstler der staatlichen Seite zuordnen, und dies, obwohl er mit seinem Bemühen, den Künstlern gegenüber der Akademie mehr Mitsprache zu gewähren, nolens volens an dem Prozeß der Demokratisierung beteiligt gewesen war.

In den 1880er Jahren, nach dem Jahrzehnt der staatlichen Konsolidierung, die eine Verengung des politischen und gesellschaftlichen Lebens zur Folge hatte, trug der Salon zur Inszenierung des Reichs- und Kaiserkultes bei. Er war absoluten Kunstidealen verpflichtet und die Künstler, insbesondere die Historienmaler, als „Bildungsbeauftragter des Systems“ tätig.<sup>66</sup> Die Verschränkung von Kunst und Leben „vollstreckte sich am spezifischsten im mittelmäßigen Künstler, der durch die vermeintliche Größe der Zeit geadelt war.“<sup>67</sup> Die Akademie wie der Salon waren zudem durch die staatlichen Subventionen vom monarchistischen Gedankengut deutscher Prägung abhängig. „Die Verknüpfung von finanzieller Existenzsicherung und politischer Überzeugungskraft ist nicht allein mit materialistischem Denken und devoter Anpassung an die soziopolitischen Verhältnisse zu

---

<sup>64</sup> Paret 1983, S. 61.

<sup>65</sup> Vgl. Osborn 1929, Anm. 107/S. 52; Paret 1983, S. 24.

<sup>66</sup> Wappenschmidt 1990, S. 337.

<sup>67</sup> Op. cit., S. 338.

beschreiben. Sie gründen auch in den im Laufe der Zeit zusehends abhanden gekommenen idealistischen Absichten der Vor-Reichszeit, als die preußischen Künstler nach staatlicher Förderung verlangten“.<sup>68</sup>

Durch die finanziell, künstlerisch und politisch unabhängige Ausstellungstätigkeit der Vereinigung der XI wurde im Verlauf der 1890er Jahre den beiden offiziellen Organen die Hegemonie im bis dato staatlichen Ausstellungswesen streitig gemacht. Das freigelegte Potential durch den Vorstoß der Vereinigung der XI 1892 wird in seiner Wirkung erst dann einsichtig, wenn man sich die jüngere Geschichte der staatlichen Ausstellungen vergegenwärtigt. Unter dem Gesichtspunkt der institutionellen und personalen Machtverschiebung nehmen folgende Ausstellungen Schlüsselfunktionen ein: Die *Internationale Akademische Kunstausstellung* zu Berlin von 1886 (gefeiert als Jubiläumsausstellung der Königlichen Akademie), die inoffizielle deutsche Beteiligung an der *Weltausstellung* 1889 in Paris unter der Leitung Max Liebermanns und die *Internationale Ausstellung* zu Berlin von 1891 (gefeiert als Jubiläumsausstellung des Vereins Berliner Künstler).

### **1.3. Die erste Internationale Akademische Kunstausstellung in Berlin 1886**

Anlässlich des hundertjährigen Bestehens der Akademischen Kunstausstellung plante die Kgl. Akademie zu Berlin im Jahr 1886 eine Jubiläumsausstellung, die in einem Rahmen zelebriert wurde, der alle bisherigen Ausstellungen übertraf.<sup>69</sup> Drei Neuerungen in der Planung und Durchführung setzten eine folgenreiche Zäsur: Die Ausstellung fand in einem repräsentativen, eigens für die Jahresausstellungen vom preußischen Staat angekauften Gebäude am Lehrter Bahnhof statt, das mit dieser Veranstaltung als sogenanntes Landesausstellungsgebäude eingeweiht wurde. Die Ausstellung wurde erstmals mit – offiziell beworbener – internationaler Beteiligung veranstaltet und hieß dementsprechend Internationale (Jubiläums-) Kunstausstellung Berlin. Als Mitveranstalter fungierte erstmals die Berliner Künstlerschaft, vertreten durch den Verein Berliner Künstler.

#### **1.3.1. Das Landesausstellungsgebäude**

Die akademischen Ausstellungen hatten vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die 1870er Jahre in den engen Räumlichkeiten des Akademie-Gebäudes Unter den Linden 38 stattgefunden. Seit 1876 fehlten der Berliner Kunstausstellung feste Ausstellungsräume. Bis 1884 präsentierte sie sich größtenteils in einem „Barackengebäude“, ein provisor-

---

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Zur Zeremonie der Ausstellungseröffnung siehe Irwin Lewis 2003, S. 93.

scher Holzbau am Cantiansplatz auf der Museumsinsel.<sup>70</sup> 1883 endlich konnte der preußische Staat ein Gebäude erwerben, von dem man hoffte, es sei den Ansprüchen des Ausstellungsbetriebes angemessen. Es handelte sich dabei um einen Bau aus Glas und Eisen, der für die *Deutsche Ausstellung für Hygiene und Rettungswesen* in Moabit gebaut worden war und drei Jahre später restauriert und umgestaltet der Akademie zur Einweihung übergeben wurde. Das Gebäude befand sich zwischen der Straße Alt-Moabit und Invalidenstraße, wenige Gehminuten vom Reichstag entfernt. 1886 verfügte es über fünfundfünfzig Ausstellungsräume, davon fünfzehn große Säle. Nr. 211] Der Saal, der direkt hinter der Eingangshalle lag, war die *Kaiserhalle*, auch als *Kaisersaal* bezeichnet.<sup>71</sup> Mitten durch das Landesausstellungsgelände, parallel zur nordwestlichen Außenwand des Gebäudes, verlief die Zuglinie und verwies auf die moderne Anbindung an die Eisenbahn. [Nr. 212] Der Lehrter Bahnhof grenzte nordöstlich an das Ausstellungsgelände. Der sogenannte *Glaspalast* wurde im Verlauf der kommenden Jahre mehrfach umgebaut und den jeweiligen Bedürfnissen der Jahressausstellung angepaßt. Gleiches gilt für den Park. Auf seiner Südseite befand sich 1886 ein ägyptischer Tempel, dessen Grundriß die Maße von vierzig Metern Länge und zwanzig Metern Tiefe aufwies. Fünf separate Dioramen präsentierten dort die deutschen Eroberungen Westafrikas. Vis à vis des Tempels führte eine Treppe zur Rekonstruktion der Ostfassade des Zeustempels von Olympia. Unterhalb der Treppenanlage war eine Rekonstruktion des Pergamonaltars angebracht. [Nr. 213] Innen zeigte ein Panorama das alte Pergamon. Auf der Mitte des Platzes, der diese beiden Gebäude verband, stand zu Ehren des Kaisers ein 29 Meter hoher Obelisk. Auf diesem Areal führte 1886 der Verein Berliner Künstler ein gigantisches Künstlerfest durch, das vom Publikum sehr goutiert wurde und einen Reingewinn von siebentausend Mark erwirtschaftete.<sup>72</sup>

### 1.3.2. Die internationale Beteiligung

Obwohl die Akademischen Ausstellungen von Anfang an eine internationale Beteiligung vorsahen, spielte diese in der Vergangenheit keine nennenswerte Rolle. So kontrovers einzelne Künstler und Richtungen in der Presse diskutiert wurden, in einem Punkt herrschte in der Kritik Einigkeit: Das Niveau der Ausstellungen in Berlin sank von Jahr zu Jahr. Die geringe Attraktivität des Berliner Salons kam nach Alfred Lichtwark, dem profiliertesten Gegner akademischer Institutionen und Kunstaussstellungen, in der Anhäu-

---

<sup>70</sup> Vgl. Börsch-Supan 1991; in anderen Texten wird von einem „Speicher“ gesprochen, vgl. Anm. 110/S. 52. Ein Ausweichquartier im Jahr 1883 war ein Gebäude der Technischen Universität, das sich nicht zuletzt wegen seiner abgelegenen Lage als Fehlentscheidung erwies. Siehe dazu Teeuwisse 1986, S. 130f.

<sup>71</sup> Eine Photographie des Kaisersaales aus dem Jahr 1891 ist bei Paret 1983, S. 22f abgebildet.

<sup>72</sup> Irwin Lewis 2003, S. 95f.

fung mittelmäßiger Kunstobjekte und in dem Mangel an Talenten zum Ausdruck. Werke zeitgenössischer Künstler wie Arnold Böcklin, Max Klinger, Wilhelm Trübner und Max Liebermann waren nach seinem Geschmack zu selten zu sehen. Sie wurden in den Ausstellungen meist schlecht präsentiert.<sup>73</sup> Lichtwark legte 1883 eine ausgezeichnete Analyse der Situation vor. Er konstatierte

die auffallende Erscheinung, daß der Berliner Salon noch immer nicht vermocht hat, sich eine centrale gebietende Stellung im deutschen Kunstleben zu erringen. München, das sich im Besitz der Führerschaft glaubt, hat es weit besser als wir verstanden, die Kunstaustellungen und den Kunstmarkt an sich zu bringen und hat in diesem Jahre aufs Neue die Räume seines Ausstellungsgebäudes einer internationalen Kunstaustellung geöffnet. Warum zögern wir noch in der selben Richtung vorzugehen? Die wenigen zufällig auf unsern Ausstellungen erscheinenden fremden Gäste vermögen weder uns einen ausreichenden Maßstab für unsere eigenen Leistungen zu geben, noch tragen sie zur Hebung unseres Kunstmarktes bei. Und beides tuth noth. Wir sind fest überzeugt, daß die wohlthuenden Folgen sich sofort fühlbar machen würden, wenn wir uns zu einer internationalen Kunstaustellung entschließen würden. Sobald wir in Besitz eines genügenden Lokals gekommen, was unsere erste Sorge sein muß, sollten wir systematisch und mit allen Mitteln auf die Hebung unserer Jahresausstellung hinarbeiten.<sup>74</sup>

Erst mit der Jubiläumsausstellung von 1886, die die internationalen Künstler ausdrücklich bewarb, und die über bessere Ausstellungsräume verfügte, fand eine regere Beteiligung der internationalen Künstlerschaft statt. Die Anzahl der Exponate hatte sich auf dieser Internationalen im Vergleich zu den Jahresausstellungen verdoppelt.<sup>75</sup> Erstmals war auch das Kunstgewerbe in einem eigenen Raum zu sehen. Die Säle drei bis acht, die Hauptachse des Gebäudes, waren der deutschen Kunst vorbehalten. Die angrenzenden vier Haupträume – ausgenommen der *Kaiserhalle* – waren Belgien, England, Österreich und wiederum Deutschland zugeordnet. In den ‚Seitenschiffen‘ und im ‚Umgang‘ waren Dänemark, Skandinavien, Rußland, Spanien, Italien sowie erneut die Länder der vier Haupträume vertreten. Aufgrund einer ablehnenden Haltung der *Société des Artistes Français* dieser deutschen Ausstellung gegenüber fand keine offizielle Beschickung durch französische Künstler statt. Dennoch waren Werke französischer Künstler – ohne

---

<sup>73</sup> In Ludwig Pietschs Prachtband, der die deutsche Beteiligung der Jubiläumsausstellung kommentierte und in einem zweiten Band illustrierte, sucht man Max Liebermann, der mit seinen fast vierzig Jahren kein Neuling mehr war, vergeblich. (Ludwig Pietsch: Die Deutsche Malerei auf der Jubiläumsausstellung der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1886. 2 Bde, München 1886). Im Unterschied zu dem Ausstellungskatalog, der natürlich alle Nummern verzeichnete, war bei Pietsch diese Selektion möglich. Zu Liebermanns Präsentation s.w.u.

<sup>74</sup> Alfred Lichtwark: Aus der Hauptstadt. Die Ausstellung der Akademie I. In: Die Gegenwart 23.1883, Nr. 19, S. 301. – München, die damalige Kulturhauptstadt, mit der Berlin seit der Reichsgründung naturgemäß ständig gemessen wurde, veranstaltete in seinem berühmten Glaspalast bereits seit 1858 in größeren Abständen internationale Salons. Seit den 1860er Jahren gab es in München einen aufblühenden Lehrbetrieb, der viele Künstler anzog. Die II. Internationale Kunstaustellung im königlichen Glaspalast 1869 zeigte über 4500 Exponate (darunter die neuesten französischen und belgischen Strömungen). Vgl. Mai 1985, S. 156f und Meissner 1989.

<sup>75</sup> 1886 waren 2820 Nummern verzeichnet. Zwischen 1100 und 1600 Nummern waren es bis dato bei den nationalen Berliner Salons gewesen.

geschlossene Präsentation in einem eigenen Saal – zu sehen.<sup>76</sup> Erstmals waren in Berlin Gemälde der englischen Präraffaeliten zu sehen, die in ihrer eigenwilligen Modernität bei der jungen Künstler- und Kritikergeneration einen bleibenden Eindruck hinterließen.

### 1.3.3. Die Mitbestimmung des Vereins Berliner Künstler

Damit alle Kräfte der Berliner Künstlerschaft für die Organisation dieser Ausstellung gebündelt werden konnten, wurde der Verein Berliner Künstler von der Akademie erstmals zur Planung einer Ausstellung hinzugezogen. Die Sitze der Jury und Hängekommission wurden paritätisch aufgeteilt.<sup>77</sup> Damit erfüllte sich für den Verein Berliner Künstler ein lang gehegter Wunsch. Bereits unmittelbar nach der Reichsgründung, im Jahr 1872, hatte der Verein ein Gesuch an den Kultusminister Falk um gleichberechtigte Beteiligung an den Jurien des Salons gestellt, welches drei Jahre später, nach langwieriger Einholung der Stellungnahme seitens der Akademie, abschlägig beschieden wurde.<sup>78</sup> Aufgrund der paritätischen Sitzverteilung war es der Berliner Künstlerschaft nun an der Basis möglich, den Charakter der Ausstellung in Bezug auf die Auswahl der Werke und deren Präsentation mitzubestimmen. Über die Hängung der Gemälde, die Plazierung der Bildwerke und den Raumschmuck lassen sich mangels Dokumente keine verlässlichen Aussagen treffen.

### 1.3.4. Die Beteiligung der zukünftigen Mitglieder der Vereinigung der XI

Sieben Maler der zukünftigen Vereinigung der XI waren auf dieser Internationalen Kunstausstellung vertreten. Nach Liebermanns eigener Darstellung zeigte er *Das Tischgebet*, *Waisenmädchen* und *Altmännerhaus in Amsterdam*.<sup>79</sup> Letzteres war in der historischen Abteilung zu sehen. Des weiteren waren Skarbina, Vogel, Herrmann und Müller-Kurzwelly gut vertreten. Klinger zeigte *Das Urteil des Paris* und von Arnold Böcklin war die *Toteninsel* zu sehen.

Leistikow hatte sein Ausstellungsdebüt mit dem Ölgemälde *Märkische Landschaft*. Es hing in der *Kaiserhalle* [Nr. 211], in dem als erstem Ausstellungsraum eine repräsentative

---

<sup>76</sup> Vgl. Werner 1913, S. 566.

<sup>77</sup> Elisabeth Mylarch zufolge setzte sich die Jury „aus Mitgliedern des Akademiesenats und der Landeskunstkommission zusammen“, was nicht zutreffend ist. (Mylarch 1994, S. 234) Die Landeskunstkommission hatte mit der Jury der Salons nichts zu tun. Es gab jedoch ein beratendes Gremium, das dem Kaiser Vorschläge für Medaillenverleihung machte, in diesem Gremium saßen Senatoren der Akademie und Mitglieder der Landeskunstkommission. (Vgl. With 1986, S. 28ff).

<sup>78</sup> *Gesuch des Vereins Berliner Künstler vom 25. Juni 1872* (AdK, Berlin, fiche 315, 23f); *Aufforderung des Kultusministers an die Akademie zur Stellungnahme vom 18. Februar 1874* (ibid., fiche 315, 20), *Ablehnung des Gesuchs durch die Akademie am 14. Mai 1875* (ibid., fiche 315, 28f). – Die Rolle, die der *Künstlerunterstützungsverein* hierbei spielte, der, selbst an den Jurien beteiligt, am 28. Oktober 1872 eine Entgegnung auf das Gesuch des Vereins Berliner Künstler schrieb (ibid., fiche 315, 21f) bleibt bedauerlicherweise aufgrund der Unlesbarkeit des Dokumentes unklar.

<sup>79</sup> Liebermann Phantasie, S. 14 (Autobiographisches).

Auswahl der deutschen Malerei dargeboten wurde.<sup>80</sup> Damit war das Gemälde herausragend plaziert, selbst in dem Fall, daß es in der obersten Reihe hing.<sup>81</sup> Es war durchaus beachtlich, als junger Maler in diesem Ehrensaal vertreten zu sein. Das ist einerseits grundsätzlich bedeutend, als es zur Beurteilung der Situation der zukünftigen Mitglieder der XI von Interesse ist, welche Präsentationsmöglichkeiten sie bis zum Zeitpunkt der Gründung ihrer Vereinigung hatten. Andererseits ist es speziell für die Beurteilung von Leistikows Position interessant, da die bisherige Forschung den Eindruck erweckt, er sei in offiziellen Ausstellungen bis dato nicht gewürdigt worden.<sup>82</sup> Der damals 21jährige Leistikow konnte mit der Hängung dieses Werkes allerdings äußerst zufrieden sein. Der Umstand, daß von ihm nur ein einziges Gemälde ausgestellt war, relativiert sich angesichts der Tatsache, daß grundsätzlich nur drei Werke pro Künstler, ausgenommen der nicht limitierten religiösen Malerei, zugelassen wurden.

### 1.3.5. Fazit: Das Ende eines Monopols

Durch die Mitbeteiligung des Vereins Berliner Künstler endete das Monopol der Akademie der Künste, den Salon auszurichten. Es ist jedoch festzustellen, daß die vorliegenden Ergebnisse keine spezielle Handschrift des Vereins Berliner Künstler bei der Ausrichtung der Ausstellung erkennen lassen. Die Ausstellungsästhetik war – den Kritiken zufolge – die gleiche geblieben. Der Gesamteindruck der Ausstellung veränderte sich ohnehin durch die internationale Beteiligung. Die Erwartungen, die dieser Ausstellung und dem Verein Berliner Künstler entgegengebracht worden waren, wurden nicht erfüllt. Die jüngere Generation der Berliner Schule war ebenso gut oder ebenso schlecht vertreten wie die Jahre zuvor. Gleiches gilt im speziellen für die zukünftigen Mitglieder der Vereinigung der XI.

Die Ausstellung war ein Bilderjahrmart geblieben war, nur in doppelter Größe, was eine neue Kritikergeneration zum Anlaß nahm, den angestauten Protest der letzten Jahre zu entladen. Emil Heilbutt bemängelte, die Wände seien bis an die Decke angefüllt gewesen:

[...] 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 zusammengewürfelten Bilder hetzen uns von Saal zu Saal.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Illustrierter Katalog der Jubiläumsausstellung 1886, Kat. Nr. 674, verkäuflich, ohne Abbildung.

<sup>81</sup> Die genaue Plazierung konnte nicht ermittelt werden.

<sup>82</sup> Dies im Kontext der vermeintlichen Zurückweisung des Ölgemäldes *Grunewaldsee* [Nr. 83] im Jahr 1898. Vgl. Kapitel 5.3.

<sup>83</sup> Hermann Helferich [d.i. Emil Heilbutt]: *Neue Kunst*. Berlin 1887, S. 14.

Die Ausstellung von 1886 war insofern bedeutend, als durch die Mitwirkung des Vereins Berliner Künstler erstmalig eine internationale Ausstellung in Berlin veranstaltet werden konnte. Einen innovativen Impuls – sei er künstlerischer, ästhetischer oder ausstellungstechnischer Art, gab es kaum. Die Mitwirkung des Vereins Berliner Künstler hatte daher eher Symbolcharakter und lag vorrangig in der Tatsache, daß ein Hauch von Demokratisierung in das Berliner Kunstleben Einzug gehalten hatte.

#### **1.4. Die Weltausstellung in Paris 1889 – die private deutsche Sektion unter der Leitung Max Liebermanns**

1889 veranstaltete Frankreich eine Weltausstellung, die zugleich eine Gedächtnisausstellung zur Hundertjahrfeier der Französischen Revolution war. Deutschland schloß eine Beteiligung seit Beginn der Planungen 1887 kategorisch aus.<sup>84</sup> Die Beziehungen zwischen den beiden Ländern, die sich nach dem Deutsch-Französischen Krieg bis zur Weltausstellung in Paris 1878 – deren deutsche Beteiligung unter Anton von Werner organisiert worden war – zunächst systematisch verbessert hatten, waren seit 1886 auf einem Tiefpunkt angelangt. Die Schärfe des Tons macht ein Schreiben Herbert von Bismarcks an seinen Vater vom 1. Mai 1888 deutlich, in dem er ein Gespräch wiedergibt, das er als Staatssekretär im Außenministerium mit dem französischen Botschafter anlässlich der Weltausstellung geführt hatte. Der junge Bismarck erklärte dem Botschafter, „Frankreich sei gegenwärtig das ‚ungastlichste aller zivilisierten Länder‘, wenigstens soweit Deutschland in Frage käme. Es sei für Deutsche weniger gefährlich, nach Afrika zu fahren, als sich der sogenannten französischen Gastfreundschaft auszusetzen.“<sup>85</sup>

Sicherlich mag die bereits erwähnte, ablehnende Haltung der Société des Artistes Français gegenüber der Berliner Ausstellung von 1886 eine Rolle gespielt haben, die deutsche Ausstellungsbeteiligung abzulehnen. Ausschlaggebend war jedoch das veränderte politische Klima Frankreichs seit dem Aufstieg des Wortführers der Revanche und des Chauvinismus, General Boulanger zum Kriegsminister.<sup>86</sup> Das Bewußtsein um die Möglichkeit eines neuen Krieges war in Deutschland um diese Zeit allgegenwärtig. Unter der Überschrift *Der europäische Zukunftskrieg* reflektierte Karl Bleibtreu die deutsche und europäische Stimmung nach dem Regierungsantritt Wilhelms II.: „Noch im Januar

---

<sup>84</sup> Hierzu grundlegend Forster-Hahn 1985, S. 521ff.

<sup>85</sup> Archiv, Auswärtiges Amt: Acten betreffend die Pariser Weltausstellung im Jahre 1889, 479/4; zitiert nach Forster-Hahn 1985, S. 522.

<sup>86</sup> Vgl. Forster-Hahn 1985, S. 522, dort auch weitere Ausführungen zu den historischen Hintergründen und zum Boulangismus in den 1890er Jahren.

1888 hielt ganz Europa den Ausbruch des Weltkrieges für unmittelbar bevorstehend.<sup>87</sup> Bleibtreu zweifelte daran, daß „aber der Friede [trotz der zahlreichen Antrittsbesuche des Kaisers] auf viele Jahre gesichert sei“ und bezeichnet die Gegner dieser Meinung als „sanguinische Optimisten“.<sup>88</sup> Daß es trotz dieser politischen Gemengelage letzten Endes doch zu einer deutschen, wenn auch nur einer inoffiziellen Beteiligung an der Weltausstellung kam, war einer kleinen Gruppe von Künstlern mit engen Verbindungen zu Frankreich oder mit Wohnsitz in Paris zu verdanken, die

um die Unabhängigkeit der Kunst von jeglichen ideologischen Erwägungen und nationalstaatlichen Begrenzungen [kämpften]. Diese tief im Liberalismus des 19. Jahrhunderts wurzelnde Idee der über alle nationalen Grenzen hinwegreichenden ‚Brüderlichkeit in der Kunst‘ mußte unausweichlich mit dem wachsenden militanten Nationalismus zu Ende des Jahrhunderts in Konflikt geraten.<sup>89</sup>

Kosmopolitisches Denken und unabhängige, künstlerische Arbeit waren die Grundlagen, die eine deutsche Ausstellungsbeteiligung wider die Staatsraison möglich machte. Im Frühjahr 1889 wurde Max Liebermann in die Aufnahmejury der internationalen Sektion der schönen Künste Paris berufen. Die *Kunstchronik* meldete im März 1889:

Die Zulassungsjury für die internationale Sektion der schönen Künste auf der Pariser Weltausstellung ist aus dem Herrn Lafenestre, Konservator am Louvremuseum, den Malern Maignan, Chaplin, Heilbuth, M. Liebermann (Berlin), Chelmonski und Schenk, den Bildhauern Antokolki und Rodin, dem Architekten von Bandot [sic], dem Kupferstecher Goeneutte und dem Kunstkritiker Hamel zusammengesetzt worden.<sup>90</sup>

Liebermann bildete mit Karl Koepping und Gotthard Kuehl<sup>91</sup>, die in Paris lebten, und zwei weiteren deutschen Künstlern ein Komitee zur Planung der deutschen Sektion. Über die Finanzierung herrscht in der Literatur Uneinigkeit.<sup>92</sup> Fünfundvierzig deutsche Künstler waren beteiligt. „Liebermanns Auswahl stellte in Paris eine jüngere Generation von deutschen Künstlern vor, die in ihrer Haltung zur Ausstellung ebenso unabhängig waren wie das Konzept, das sich in dieser selbst manifestierte.“<sup>93</sup> Neben den drei bereits Genannten waren bekannte Namen wie Adolph Menzel, Franz Skarbina, Hans Herrmann, Lesser Ury, Wilhelm Leibl, Fritz von Uhde, Leopold Graf von Kalckreuth, Wilhelm

---

<sup>87</sup> Karl Bleibtreu: Der europäische Zukunftskrieg – Militärische Betrachtungen. In: Das Zwanzigste Jahrhundert 1.1890/91, Nr. 1, S. 128.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Forster-Hahn 1985, S. 537.

<sup>90</sup> Anonym: [Kurzmeldung.] In: Kunstchronik 24.1889, Nr. 24 (21.3.1889), Sp. 379. (Bei „Bandot“ handelt es sich um einen Satzfehler, gemeint ist der französische Architekt Anatole de Baudot.) Vgl. Liebermann Phantasie, S. 147 (Menzel).

<sup>91</sup> Zu Kuehls Pariser Zeit sowie der Pariser Kunstkritik vgl. Esner 1993.

<sup>92</sup> Forster-Hahn 1985, S. 523f. – Die fragwürdige Überlieferung, daß die Finanzierung mit „stillschweigender Genehmigung“ (Teeuwisse 1986, S. 152) des Kultusministeriums erfolgt war, beruhte auf Spekulationen der Presse. Vgl.: Georg Voss: Die deutschen Künstler auf der Pariser Weltausstellung. In: National-Zeitung, 14.5.1889; Hancke 1923, S. 262.

<sup>93</sup> Forster-Hahn 1985, S. 526.



Trübner, Karl Stauffer-Bern, Hans Olde und Heinrich von Zügel vertreten.<sup>94</sup> Das Programm war ausgesprochen antiakademisch und stellte die neue, deutsche Malerei vor. Am stärksten vertreten waren Leibl und Liebermann selbst. Die Ausstellung war äußerst erfolgreich, es gab einen wahren Medaillenregen für die deutschen Künstler, vierundzwanzig wurden ausgezeichnet, darunter waren Ehrenmedaillen für Liebermann, Uhde, Koepping und eine Medaille erster Klasse für Leibl.<sup>95</sup>

Liebermann hatte auf der Pariser Weltausstellung ein Forum, von dem er in Berlin nur träumen konnte. Er nutzte diese Gelegenheit für eine programmatische Zusammenstellung all jener Künstler, die an dem Prozeß der künstlerischen Modernisierung teilhatten. Diese Gelegenheit hätte er in Berlin niemals erhalten. Hierin lag die große Chance, die er zu nutzen verstand. Er entwickelte die Fähigkeit, für seine Kunst und die seiner Kollegen im Rahmen einer Ausstellung zu werben, eine Fähigkeit, die der Vereinigung der XI später zugute kam.<sup>96</sup>

Die Reaktionen auf diese Ausstellungsbeteiligung waren gegensätzlich. Liebermann wurde bald zum Mittelpunkt einer häßlichen Pressekampagne auf beiden Seiten des Rheins.<sup>97</sup> Persönliche Diffamierung und Feindseligkeit mußte er ertragen, Schlagworte wie *Patriotismus*, *Judentum* und *Kunst* gingen Hand in Hand. Auch wunderte man sich, daß ein Maler wie Menzel diese Ausstellungsreklame nötig habe und sich auf der Pariser Weltausstellung präsentieren müsse. Der anonyme Verfasser eines Artikels in der *Kunstchronik* vermutete einen anderen Beschicker als Menzel selbst.<sup>98</sup> Weiter wurde mit Begriffen wie *Nationalstolz* und *politischen Widersachern* operiert.<sup>99</sup> Anton von Werners *Erlebnisse und Eindrücke* zu dieser Weltausstellung waren äußerst selektiv. Er besuchte zwar die Ausstellung, ließ sich aber zunächst ausführlich darüber aus, wie wenig Zeit er insgesamt

---

<sup>94</sup> Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue Général Officiel. Lille 1889 (Bd. 1: Allemagne, S. 143-47) – Zusammenfassung mit Abbildungen einiger ausgestellter Werke in: Forster-Hahn 1985, S. 526-529.

<sup>95</sup> Forster-Hahn 1985, S. 529.

<sup>96</sup> Vgl. Forster-Hahn 1996, S. 76; „Liebermann had seized the opportunity of the world's fair to promote his own modernist agenda in a way, that would not have been possible in Berlin.“ Forster-Hahn erkannte das Potential Liebermanns Handlung, jedoch ohne daraus weitere Schlüsse zu ziehen.

<sup>97</sup> Die deutsche Pressekampagne gegen die Ausstellung und insbesondere gegen Liebermann persönlich sind ausführlich behandelt worden bei Forster-Hahn 1985, S. 523-526, Paret 1981, S. 63f, Hancke 1923, S. 262f.

<sup>98</sup> Liebermann erinnerte sich, wie Menzel auf den Vorwurf reagierte, für den Kanzler des Ordens Pour le mérite ziemte es sich nicht, sich an der Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Französischen Revolution zu beteiligen: „Ich bin jetzt dreiundsiebzig Jahre alt, ich habe immer gewußt, was sich für mich schickt, und ich werde es weiter wissen.“ Liebermann Phantasie, S. 147 (Menzel).

<sup>99</sup> Anonym: Zur Beteiligung deutscher Künstler an der Pariser Weltausstellung. In: Kunstchronik 24.1889, Nr. 32 (16.5.1889), Sp. 506.

gehabt habe, und daß Dr. Max Nordau sein schlechtes gesundheitliches Befinden kuriert habe. Auf der folgenden Seite ist sein Schweigen bezüglich Liebermanns Namen beredt:

Obgleich sich das Deutsche Reich, wie erwähnt, von der Beteiligung an der Ausstellung aus politischen Gründen offiziell fernhielt, hatte doch eine kleine Gruppe deutscher Künstler, unter ihnen Fritz v. Uhde, Walter Firlé, Leibl und Franz Skarbina, sich bewogen gefühlt, in einem kleinen etwas dunklen Raum auszustellen, der aber ihren als neueste Errungenschaft des Pleinairismus bezeichneten Schöpfungen wenig zugute kam, denn die Bilder sahen alle trübe, schwarzgrau aus.<sup>100</sup>

Auf der anderen Seite gab es unzählige, positive Reaktionen. Liebermann, Kuehl und Koepping „haben tausendmal Recht, wenn sie sich in Frieden als freie Männer fühlen, die niemand daran hindern kann, für ihre eigenen Schöpfungen und gleichzeitig für die zeitgenössische deutsche Kunst in Paris um Anerkennung zu werben“, ließ die *Vossische Zeitung* verlauten.<sup>101</sup> Georg Voss (*National-Zeitung*) schloß aus den Reaktionen des Pariser Publikums, daß man in Paris wisse, „daß die Bilder dieser Schule zu den vollendetsten technischen Errungenschaften der Kunst der Gegenwart gehören.“<sup>102</sup> Die Reaktion der Öffentlichkeit bestätigte Liebermann als Ausstellungsleiter sowie seine Malerkollegen, auf dem richtigen Weg zu sein. Dies betraf zunächst die präsentierten Arbeiten – die Medaillen und Ehrenverleihungen sprachen für sich. Es ist davon auszugehen, daß sich diese Ehrungen auf das Selbstbewußtsein der Künstler hinsichtlich ihrer Ausstellungspolitik und Kunstpräsentation übertrugen. Ein weiterer Schritt zur autonomen Ausstellung – einer Kunstpräsentation, die von Kunstakademie, Salon und Staatsraison unabhängig war – war getan.

### **1.5. Die internationale Jubiläumsausstellung des Vereins Berliner Künstler 1891**

Bereits 1872, also 15 Jahre vor Anton von Werners Leitung des Vereins Berliner Künstler, stellte der Verein den ersten Antrag auf Mitbestimmung bei der Ausrichtung der Jahresausstellung. Die Akademie hütete damals jedoch ihre Machtfülle. Erst in den Jahren von 1886 bis 1893 änderten sich die Befugnisse hinsichtlich Konzeption und Durchführung des Salons sukzessive, bis 1893 eine neue Satzung die ständige paritätische Beteiligung des Vereins festlegte.

---

<sup>100</sup> Werner 1913, S. 566. – Einer Rede zur Preisverleihung am 17. Juli 1897 kann man jedoch entnehmen, daß Werner in dem dunklen Raum genug gesehen hatte: Jene Ausstellung signalisiere das „Datum der offiziellen Verkündigung des neuen Evangeliums“ und wirke „jedenfalls in Deutschland [als] Reclameposaunenstöße für seine Herrlichkeit“, ließ er ironisch wissen. (ZStA Merseburg, NL Anton von Werner, Rep. 92 Anton von Werner VIa I.; zitiert nach Forster-Hahn 1985, S. 526.)

<sup>101</sup> Anonym: Von der Pariser Weltausstellung. Die deutsche Kunst auf dem Marsfelde. In: *Vossische Zeitung*, Nr. 226, 16.5.1889; zitiert nach Teeuwisse 1986, S. 154.

<sup>102</sup> Georg Voss: Die deutschen Künstler auf der Pariser Weltausstellung. In: *National-Zeitung*, 14.5.1889, zitiert nach Teeuwisse 1986, S. 154. – Voss besprach drei Jahre später in derselben Zeitung ebenso affirmativ die erste Ausstellung der Vereinigung der XI.

### 1.5.1. Anton von Werners Ämter und deren kunstpolitische Bedeutung

Eine besondere Rolle bei dieser Machtverschiebung spielte Anton von Werner. Nur wenn dessen einzelne Ämter voneinander unterschieden werden, wird einsichtig, wie er die Interessen des Vereins Berliner Künstler vertrat. 1875 nahm Werner die Herausforderung an, eine akademische Kunsthochschule aufzubauen. Diese gehörte als relativ selbstständige Einrichtung zur Kgl. Akademie. Eine geläufige zeitgenössische Anrede titulierte Anton von Werner als ‚Akademiedirektor‘, eine übliche Bezeichnung, die aus der Zeit stammte, als die Hochschule der Künste noch *Akademie* hieß.<sup>103</sup> „Die langlebige Verbindung von ‚Mitglieder-Akademie‘ und ‚Ausbildungs-Akademie‘ ist ein Charakteristikum der Berliner Akademie der Künste“, erläuterte Dietmar Schenk als Leiter des Archivs der Universität der Künste, ehemals Hochschule der Künste.<sup>104</sup> Es lag also nahe, Werner als ‚Akademiedirektor‘ zu bezeichnen, obwohl er weder Direktor noch Präsident der Akademie war, sondern Leiter der ihr angeschlossenen Kunsthochschule.

In der heutigen Literatur führt diese Bezeichnung jedoch zu Verwirrung. Eine Unterscheidung zwischen *Akademiedirektor* und *Hochschuldirektor* zu treffen ist relevant: Kulturpolitische Entscheidungen der Akademie wurden vom Präsidenten<sup>105</sup> und dem Senat der Akademie<sup>106</sup> getroffen, bei weitem also nicht von Werner allein. Werner hatte als Leiter der Hochschule nur einen von 27 Senatssitzen inne und in diesem Rahmen Einfluß auf den künstlerischen Betrieb und die Kulturpolitik. Mit der Position des Präsidenten war Werners Entscheidungsgewalt also bei weitem nicht vergleichbar.

Als Werner 1887 mit großer Mehrheit zum Vorstand des Vereins Berliner Künstler gewählt wurde, bedeutete diese Entscheidung der Berliner Künstlerschaft einen deutlichen Auftrag an den Verein und somit an Werner, sich für die Berliner Künstlerschaft stärker zu engagieren und seine kunstpolitische Bedeutung innerhalb Berlins auszubauen. Werner war seit seinem Amtsantritt beim Verein Berliner Künstler darum bemüht, die künstlerische Bedeutung und das öffentliche Ansehen des Vereins zu heben. Eines seiner Ziele war die Präsenz in der Ausstellungsorganisation des Salons um Einfluß auf das öffentliche Kunstleben zu gewinnen. Max Osborn, intimer Kenner der Szene, erinnerte sich 1929 an Werners Persönlichkeit und an dessen Funktion:

Teil an diesem Machtzuwachs hatte das Erscheinen Anton v. Werners. Der Einfluß dieser vielumstrittenen, aber ohne Frage repräsentativen, weltgewandten, energischen Persönlichkeit machte sich schon in den siebziger Jahren bemerkbar. Sie wurde die entscheidende Instanz seit 1887, da Werner immer wieder zum Vorsitz gewählt wurde. Sie focht schließlich auch den langen Streit mit der Akademie der Künste

---

<sup>103</sup> Max Liebermann erinnerte sich: „Die Hochschule für bildende Kunst, die damals Akademie hieß [...]“ In: Liebermann Phantasie, S. 100 (Erinnerungen an Karl Steffek).

<sup>104</sup> Schenk 1993, S. 12.

<sup>105</sup> Der Präsident wurde vom Senat gewählt.

<sup>106</sup> Der Senat der Akademie fungierte als „Sachverständigenkommission und als künstlerischer Beirat des Kultusministers“. Vgl. Poggendorf 1996, S. 296.

und dem preußischen Kultusministerium um die Beteiligung des Künstlervereins an den großen Sommerausstellungen siegreich durch.<sup>107</sup>

Wenn irrtümlicherweise geschrieben wird, daß Werner als Akademiedirektor *und* Präsident des Vereins Berliner Künstler die Jahresausstellungen kontrollierte, bleibt unverständlich, warum er sich überhaupt für den Verein Berliner Künstler als Mit- bzw. Hauptorganisator für die Jahresausstellungen einsetzte.<sup>108</sup> Sein Engagement für den Verein Berliner Künstler, also für die Berliner Künstlerschaft, vor der Änderung der Satzung des Salons 1893 wird nur dann verständlich und folgerichtig, wenn man sich vor Augen führt, daß er nur einen Senatsitz der Akademie innehatte. Dieses Engagement setzte Werner also in der Funktion als Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler ein.<sup>109</sup> Ob Werner diese Aufgabe erfüllte, wird im Folgenden vor diesem Hintergrund diskutiert.

### 1.5.2. Der Kampf der Körperschaften 1889

Im Jahr der Pariser Weltausstellung 1889, während Liebermann in Paris die inoffizielle Ausstellung der deutschen Künstler organisierte, führte Werner intensive Verhandlungen für mehr dauerhafte Mitbestimmung des Vereins Berliner Künstler in Berlin. Drei Jahre waren vergangen, seit der Verein den ersten institutionspolitischen Erfolg durch die offizielle Beteiligung an der Internationalen Kunstausstellung 1886 verzeichnet hatte. Die *Berliner Presse* verkündete im Mai 1889 in einem Artikel, der mit *Die Kunst im Speicher* überschrieben war, es sei „dem Verein endlich zugestanden, daß er Mitglieder zur Ausstellungskommission entsendet und zwar ebenso viele, wie der Senat.“<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Osborn 1929, S. 21.

<sup>108</sup> Vgl. Jensen 1996, S. 172f. Vgl. Teeuwisse, der irrtümlicherweise von Werners „Doppelstellung“ spricht; Teeuwisse 1986, S. 300, Anm. 434.

<sup>109</sup> Ein zeitgenössisches Zeugnis belegt, daß Werner im Widerpart mit dem Senat der Akademie lag: „Das ist ein alter Gegensatz, wie man weiß, zwischen den Herren vom Akademiesenat und dem Direktor der Berliner Akademie [d.i. die Hochschule; d. Verf.], Anton von Werner, ein Gegensatz, den man, wenn man mag, auch als einen künstlerischen auffassen mag [...]“. [Leistikow] 1891, S. 963, vgl. Anm. 134/S. 57.

<sup>110</sup> Ph. St.: Die Kunst im Speicher. In: *Berliner Presse*, 18.5.1889. – Dieser Meldung war wenige Monate zuvor der Versuch des Vereins Berliner Künstler vorausgegangen, das Krollische Etablissement, ein größeres Veranstaltungsgebäude, das zeitweilig als Theater diente, für eine Million Mark als Landesausstellungsgebäude zu erwerben. Das *Berliner Tageblatt* berichtete am 19. Dezember 1888 über die Konditionen des Verkaufs und die Absicht des Vereins Berliner Künstler, mit diesem Gebäude das Landesausstellungsgebäude, dessen baulicher Zustand bemängelt wurde, ersetzen zu wollen. (Anonym: Die Erwerbung des Krollischen Etablissements. In: *Berliner Tageblatt*, 19.12.1888) Gleichzeitig war mit diesem Kauf beabsichtigt, die Ausstellungsleitung mittelfristig selbst in die Hand zu bekommen. Dieser weitere Versuch des Vereins Berliner Künstler, ebenbürtig neben der Akademie zu stehen und sie mittelfristig als Veranstalterin zu ersetzen, ließ sich allerdings nicht realisieren. – Aus dieser Meldung geht jedoch nicht hervor, wann diese Neuerung umgesetzt werden sollte. Bartmann erläuterte, daß „seit 1889 dem Verein fünf Plätze im Planungskomitee der jährlichen Berliner Kunstausstellung sowie drei Plätze in der Hängekommission von der Akademie zugestanden waren“. (Bartmann 1985, S. 179, hierbei bezog er sich wohl auf die Erkenntnisse Paret's [Paret 1983, S. 34]; beide ohne Beleg.) Weiterhin bemerkte Bartmann, daß der Verein Berliner Künstler seit 1879 zur Kommission der Jury gehöre. (Op. cit., S. 267, Anm. 144.) Bartmann stützte sich dabei auf die Chronik des Kataloges des Jahres 1879. Damit war jedoch der bereits erwähnte *Verein Berli-*

Ein späterer Ausstellungskatalog gibt zu dieser Thematik weiteren Aufschluß, der einzig über diese Quelle zu erhalten war. Im Katalog zur *63. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste* im Jahr 1892 ist einleitend zu erfahren, daß die Organisation der Ausstellung aufgrund des „durch Ministerialverfügung vom 26. April 1889 genehmigten Uebereinkommens zwischen dem Senat der K. Akademie und dem Verein Berliner Künstler“ erfolgt sei.<sup>111</sup> Die Leitung lag bei einer Kommission von zwölf Personen, dem Präsidenten und dem Ersten Sekretär der Akademie sowie jeweils fünf Mitgliedern des Senates der Akademie und des Vereins Berliner Künstler.<sup>112</sup> Die *Kunstchronik* bestätigte die Tatsache, daß die Akademischen Kunstausstellungen von „beiden Körperschaften“, dem Senat und dem Verein Berliner Künstler, „gemeinsam veranstaltet [...]“ wurden.<sup>113</sup> Die Organisation lag jedoch weiterhin in der Hand der Akademie und nannte sie *Akademische Ausstellung*. Über eine Hängekommission ist nichts zu erfahren.

Gleichzeitig mit diesen Verhandlungen um die Mitbeteiligung an den Salons gab es eine zweite Reibungsfläche zwischen den Institutionen: Für die Akademische Ausstellung im Jahr 1889 herrschte Raumnot, da das Landesausstellungsgebäude bereits vermietet war. Der Senat beschloß, die Ausstellung in den Unterrichtsräumen der Akademie auszurichten. Daraufhin stellte der Verein Berliner Künstler einen Antrag, die Ausstellung 1889 ausfallen zu lassen, „nachdem schon die Ausstellungen von 1887 und 1888 keine besonders erfolgreichen gewesen waren“.<sup>114</sup> In den Augen Anton von Werners konnte die Qualität nicht gesichert werden, „die Ausstellung machte in den alten verbrauchten Räumen einen recht dürftigen, Berlins unwürdigen Eindruck.“<sup>115</sup> Die Innenräume der Akademie wurden für 75.000 Mark umgestaltet, eine Summe, die man nach Werner besser für eine hochwertige Ausstellung im folgenden Jahr hätte ausgeben sollen. Der Senat hatte es

---

*ner Künstler zur Unterstützung seiner hilfsbedürftigen Mitglieder und deren Angehörige* gemeint. (Vgl. Anm. 47/S. 37.) Aus dieser naheliegenden Verwechslung resultiert Bartmanns Fehlschluß, der Verein Berliner Künstler habe bereits seit Jahren maßgeblichen Einfluß auf die Salons ausgeübt.

<sup>111</sup> Katalog zur 63. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1892. Berlin 1892, S. XXI.

<sup>112</sup> „In der Praxis stellt sich die Sache zwar anders dar: der Verein hat fünf Mitglieder gewählt, der Senat aber erklärte, er wähle diesmal nur drei. Vom Verein konnten daher auch nur drei gewählt werden – der Senat aber hat außer seinen drei Gewählten noch den Präsidenten und den Sekretär der Akademie, die Herren Becker und Zöllner der Kommission beigeordnet.“ Ph. St.: Die Kunst im Speicher. In: Berliner Presse, 18.5.1889.

<sup>113</sup> *Kunstchronik* 24.1889, Nr. 32 (16.5.1889), Sp. 506.

<sup>114</sup> Werner 1913, S. 561. Die Resolution des Vereins Berliner Künstler vom 7. Mai 1889 lautete: „Die Versammlung beschließt: In Anbetracht 1) daß die getrennte Ausstellung der Maler und Bildhauer einen bedauerlichen Widerstreit der beiderseitigen Interessen herbeizuführen geeignet erscheint; 2) daß der moralische Eindruck der beiden in längst nicht mehr geeigneten Räumen stattfindenden Ausstellungen ein überaus beklagenswerter zu werden verspricht – den Senat zu ersuchen: 1) entweder einen anderen *Platz zu gemeinsamer Ausstellung für Bildhauer und Maler auszuwählen*; oder 2) falls dies nicht möglich ist, die für diesen Herbst geplante *Ausstellung* – schon um im Interesse eines würdigen Kunstausstellungsgebäudes die Entschädigungssumme von 100.000 Mk. nicht unnütz zu schmälern – *nicht stattfinden zu lassen*, dagegen im nächsten Frühjahr eine große Kunstausstellung zu veranstalten.“ (Hv. i. Orig.) Wie Anm. 113/S. 53.

<sup>115</sup> *Ibid.*

sich – gegen den Willen der Künstlerschaft – etwas kosten lassen, aber es half nichts: Le Figaro aus Paris urteilte über den Salon 1889: „Dieu vous préserve d’une semblable curiosité, voyageurs qui passez!“<sup>116</sup> Werners Fazit: „der Senat der Akademie war anderer Ansicht und kümmerte sich nicht um die Wünsche und die Meinung der Künstlerschaft.“<sup>117</sup>

Vor diesem Hintergrund, daß sich Werner für die Berliner Künstler einsetzte, entstand eine Hoffnung der Berliner Künstlerschaft auf Erneuerung, die genährt wurde durch den „neuen Geist“, den Werner dieser dem Verein gewidmeten Jubiläumsausstellung von 1891 zu geben versprach.<sup>118</sup>

### 1.5.3. Der Verein Berliner Künstler als Veranstalter

Diese Jubiläumsausstellung sollte im Jahr 1891 das fünfzigjährige Bestehen des Vereins Berliner Künstler gebührend feiern. Der Vorstand plante eine Ausstellung, die wie die akademische von 1886 internationales Format haben sollte. Dementsprechend wollte er die Ausstellung zusammen mit der Akademie ausrichten. Ein entsprechender Vorschlag erging am 7. Oktober 1890 an den Senat der Akademie. Die Akademie lehnte es zwar ab, mit dem Verein Berliner Künstler eine internationale Ausstellung zu veranstalten, stellte dem Verein aber gleichzeitig frei, auf eigene Verantwortung eine Ausstellung zu organisieren.<sup>119</sup> Dieser bat daraufhin Kultusminister von Gossler um die gleiche finanzielle Unterstützung, wie sie bis dato der Akademie zur Vorbereitung des Salons zufließte. Der Kultusminister entsprach dieser Bitte unter der Bedingung, daß der Verein Berliner Künstler

---

<sup>116</sup> Zitiert nach Werner 1913, S. 561. („Gott schütze Euch vor einer derartigen Kuriosität, Reisende, die ihr vorübergeht!“ – Übers. v. d. Verf.).

<sup>117</sup> Ibid., vgl. dazu den Artikel *Die Kunst im Speicher* (wie Anm. 110/S. 52), der sich ausführlich mit dieser Problematik beschäftigt. Hier wird besonders deutlich, wie sehr die Interessen der Akademie und des Vereins Berliner Künstler divergierten.

<sup>118</sup> Wie Anm. 109/S. 52.

<sup>119</sup> *Brief des Senates der Akademie, Sektion für die bildenden Künste* (gez. v. Präsidenten Carl Becker) an den Vorstand des Vereins Berliner Künstler, vom 11.10.1890 (Abschrift für das Kultusministerium; GStA, Berlin, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. IV, Teil IV, Nr. 2, Bd. II, S. 14). – Es fanden drei Sitzungen in der Akademie statt, die dieses Thema behandelten; Anton von Werner nahm an allen Sitzungen als Senator der Akademie teil. – 1. *Sitzung des Senats der Königlichen Akademie der Künste am 8. Oktober 1890* (Abschrift des Protokolls; AdK, Berlin, fiche 367, 15-18); 2. *Sitzung des Senats und der Genossenschaft der Königlichen Akademie der Künste am 11. Oktober 1890* [Hauptversammlung] (Abschrift des Protokolls; AdK, Berlin, fiche 367, 19) und 3. *Sitzung des Senats der Königlichen Akademie der Künste am 29. Oktober 1890* (Abschrift des Protokolls; AdK, Berlin, fiche 367, 26-27). – Die Protokolle belegen, daß die Akademie dem Verein Berliner Künstler gegenüber wohlwollend gestimmt war. Sie erarbeitete für den Verein die Hauptgesichtspunkte, die für eine erfolgreiche Durchführung der Ausstellung zu beachten seien und zeigten sich damit entgegenkommend. In seinem Schreiben des Vereins Berliner Künstler an den Kultusminister vom 20. Oktober 1890 nimmt Anton von Werner auf diese Hauptgesichtspunkte Bezug und bittet den Minister um diesbezügliche Unterstützung. In: *Brief des Vorstandes des Vereins Berliner Künstler an den Kultusminister Dr. von Gossler am 20.10.1890* (Abschrift, AdK, Berlin, fiche 367, 14-16). – Bartmann konstatierte irrtümlicherweise, der Verein und der Senat haben *gemeinsam* über diese Entscheidung beraten, da seit 1889 dem Verein Plätze in dem Planungskomitee und der Hängekommission zugestanden waren. (Bartmann 1985, S. 179.) Vgl. dazu unsere Ausführungen unter Anm. 110/S. 52.

die gleiche Summe, die der Staat zur Verfügung stellte, selbst auch aufbringe, um die Gesamtfinanzierung zu sichern. Das Kultusministerium hatte zu dieser Finanzierung die Künstlerwitwen- und Künstlerwaisenrente in Höhe von 25.000 Mark für ein Jahr eingefroren. Der Fonds wurde aus dem erwirtschafteten Reingewinn der Kunstausstellungen gespeist und vom Kultusministerium verwaltet. Bereits 1888 war er zu einer „derartigen Höhe angewachsen, daß er nicht des fortdauernden Zuschusses seiner Einnahmequelle zur Befriedigung der daran gestellten Ansprüche bedürfe.“<sup>120</sup> Der Kultusminister bestimmte, daß „die ganze Summe, also 50,000 M. unter Mitwirkung der Akademie zu bleibenden Verbesserungen des Ausstellungsgebäudes verwandt werde.“<sup>121</sup> Die Bedingungen konnten erfüllt werden, „und so wird es denn zum ersten Male geschehen, dass eine academische Kunstausstellung nicht von der Academie der Künste, sondern von dem „Verein Berliner Künstler“ und auf dessen eigene Rechnung unternommen wird.“<sup>122</sup>

Diese erste Ausstellung ihrer Art fand vom 1. Mai bis 25. September 1891 im Landesausstellungsgebäude statt.<sup>123</sup> Von Kaiser Wilhelm II. bekam Werner bereits im gleichen Monat Unterstützung, als der Monarch Werner die Erlaubnis erteilte, der Kaiserin Friedrich das Protektorat anzutragen. Als sie das Protektorat annahm, war Werner auch politisch abgesichert. Dies war insofern klug, als Otto von Bismarck internationalen Ausstellungen gegenüber nicht positiv eingestellt gewesen war und Werner Mehrheiten versammeln mußte. Weiterhin sagte der Kaiser zu, er werde wie bei den bisherigen Ausstellungen große und kleine Medaillen für hervorragende Werke verleihen.<sup>124</sup>

Der Magistrat billigte dem Verein Berliner Künstler einen Garantiefonds in Höhe von 100.000 Mark zu, den der Verein, das sei vorweggenommen, aufgrund des hohen Reingewinns später vollständig zurückzahlen konnte.<sup>125</sup> Die Grundvoraussetzungen waren also sehr zufriedenstellend. Im Dezember 1890 schickte Werner ein Zirkularschreiben an die Mitglieder des Berliner Lokal-Vereins der deutschen Kunstgenossenschaft, das der Mobilmachung der Künstlerschaft dienen sollte: „Es wird die Aufgabe der Berliner Künstlerschaft sein, durch lebhaftete Beteiligung an der Ausstellung unter sorgfältiger Auswahl der auszustellenden Kunstwerke, *ein möglichst umfassendes Bild der Berliner Kunstthätigkeit etwa des letzten Dezeniums* zu geben [...]“<sup>126</sup>

---

<sup>120</sup> Anonym: Die Erwerbung des Kroll'schen Etablissements. In: Berliner Tageblatt, 19.12.1888.

<sup>121</sup> Anonym: Berliner Brief. In: Der Rheinische Kurier, 23.11.1890.

<sup>122</sup> Anonym: Chronik der Gegenwart. Internationale Kunstausstellung 1891. In: Das Atelier 1.1890, Nr. 3 (1.12.1890), S. 7.

<sup>123</sup> Katalog zur Internationalen Kunstausstellung im Landesausstellungsgebäude zu Berlin 1891, Berlin 1891.

<sup>124</sup> Wie Anm. 122/S. 55. Der Verein Berliner Künstler plante eine internationale Jury für die Verteilung der Auszeichnungen. (GStA, Berlin, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. IV, Teil IV, Nr. 2, Bd. II, S. 2).

<sup>125</sup> Bartmann 1985, S. 180; Kunstchronik NF. 3.1891/92, Nr. 30 (30.6.1892), Sp. 534.

<sup>126</sup> Anton von Werner: Circularschreiben an die Herren Mitglieder des Berliner Lokal-Vereins der deutschen Kunstgenossenschaft vom 1.12.1890. (GStA, Berlin, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. IV, Teil IV, Nr. 2, Bd. II, S. 83). – Es besteht Grund zur Annahme, daß ein gleiches Schreiben an die Mitglieder des Vereins Berliner

Die *Allgemeine Norddeutsche Zeitung* veröffentlichte am 5. November 1890 einen bemerkenswerten Aufsatz, der schon durch seine überdurchschnittliche Länge auffällt.<sup>127</sup> Der Verfasser schilderte dezidiert alle Gesichtspunkte, die zur erfolgreichen Durchführung beachtet werden müßten. Er ging, wie viele andere vor ihm, auf die problematische Situation der Künste ein, legte aber vor allem – und das hebt den Artikel hervor – das Augenmerk auf Details, wie beispielsweise die Rolle der Galeristen als Leihgeber, die kluge Inszenierung der Räume (er stellte dabei einen Vergleich mit Franz von Lenbach an), das notwendige Miteinander der beiden Körperschaften Verein Berliner Künstler und Akademie und die Aufgaben, die dem Kultusminister zufallen. Hierzu zählten die staatliche Vermittlung gegenüber den auswärtigen Nationen und die Vermittlung gegenüber dem Eisenbahnminister um Frachtermäßigung. Dieser Artikel macht deutlich, wie viele Faktoren über Erfolg oder Mißerfolg entschieden. Er zeigt auch, daß dieser Diskurs von öffentlichem Interesse gewesen ist.<sup>128</sup>

#### **1.5.4. Der Rückzug der Länder Frankreich und Norwegen**

Nach anfänglichem Erfolg ereigneten sich für Anton von Werner während der Planung Rückschläge, die unter künstlerischen und kunstpolitischen Gesichtspunkten folgenreicher waren. Sie stellten nicht nur für die Ausstellung selbst eine Hypothek dar, sondern fielen auf das kulturelle Berlin als Gesamtheit zurück. Bereits im Vorfeld der Ausstellung wurden in der Presse zwei Konflikte diskutiert, nämlich die Debatte um die Beteiligung Norwegens und Frankreichs. Das Fernbleiben Frankreichs ist in der Literatur ausführlich dargestellt und hinterfragt worden.<sup>129</sup> Kurz gefaßt führten ungünstige Interventionen seitens der Kaiserin Friedrich während ihrer Parisreise im Frühjahr 1891 sowie mangelnde Absprache mit Anton von Werner zum Rückzug der offiziellen Länderbeteiligung der Franzosen. Wie im Jahr 1886 waren dennoch vereinzelt französische Künstler ausgestellt.<sup>130</sup> Laut Adolf Rosenberg waren unter den Franzosen William Bouguereau, der Tiermaler Felix de Vuillefroy und die Blumenmalerin Madelaine Lemaire vertreten, jene

---

Künstler erging.

<sup>127</sup> V.: Die Berliner Kunstausstellungen. In: Allgemeine Norddeutsche Zeitung, 5.11.1890. (Anhang D, Nr. 2.) Seit 1892 berichtete ein Berliner Korrespondent mit den Initialen „H. V.“ über die Vereinigung der XI für die *Allgemeine Norddeutsche Zeitung*, vermutlich sind beide Verfasser identisch.

<sup>128</sup> Dementsprechend befindet sich dieser Artikel auch in der Akte zur Kunstausstellung 1891 des Kultusministers von Gossler. (GStA, Berlin, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. IV, Teil IV, Nr. 2, Bd. II, S. 2-5.)

<sup>129</sup> Insbes. Bartmann 1985, S. 179ff und Forster-Hahn 1985, passim.

<sup>130</sup> Da die Kataloge der Salons häufig erst in vierter oder fünfter Auflage gegen Ende der Veranstaltung die tatsächlich ausgestellten Werke verzeichneten, ist diese Quelle nicht unbedingt verlässlich. Gelegentlich wurde in der Kunstkritik auf dieses Problem, das nicht nur Berlin betraf, hingewiesen. Siehe beispielsweise Adolf Rosenberg: Die internationale Kunstausstellung in Berlin. In: Kunstchronik NF 2.1890/91, Nr. 26, (21.5.1891), Sp. 349. – Zuverlässiger sind die Rezensionen der Kritiker, die von der Ausstellung direkt an den Schreibtisch gingen.



Künstler, die „während der wüsten Februartumulte in Paris erklärt hatten, dass sie ihr Wort [nämlich auszustellen, d. Verf.] nicht zurückziehen würden.“<sup>131</sup> Rosenberg als Parteigänger Anton von Werners nahm in seinem Bericht die Gelegenheit wahr, diesen zu schützen: „Berlin wird sich ohne französische Kunst behelfen müssen, was es im Angesichte der überwältigenden Fülle von Kunsterzeugnissen der anderen fremden Nationen sehr leicht ertragen kann.“<sup>132</sup>

Der zweite Konflikt um die norwegische Beteiligung ist hingegen noch nicht ausführlich behandelt worden. Interessant ist er vor allem aufgrund der Verbindung zur Ausstellung Edvard Munchs im Verein Berliner Künstler von 1892, die bislang nur von Reinhold Heller andeutungsweise hergestellt worden ist.<sup>133</sup> Während der Planung zogen die Norweger wegen Interventionen seitens der Leitung, Anton von Werner, ihre Beteiligung zurück und stellten anstelle dessen in München aus – so auch Edvard Munch. Die Presse beurteilte das Fehlen der Norweger – wie auch der Franzosen und der Schotten – als deutlichen Mangel der Ausstellung. Was sich jedoch genau zugetragen hatte, wurde damals selten berichtet; es scheint nur einen einzigen, nur von Heller beachteten Aufsatz zu geben, der die Ereignisse genau beleuchtete und kritisch kommentierte.

Nachdem sich die Tore der Ausstellung geschlossen hatten veröffentlichte die *Freie Bühne* anonym einen *Epilog zur Berliner Kunst-Ausstellung*, der nach unserem Dafürhalten aus Walter Leistikows Feder stammt.<sup>134</sup> Leistikow schilderte auf der Grundlage einer schriftlichen Darstellung von Otto Sinding den Hergang der Ereignisse, die er als „Affäre“ bezeichnete.<sup>135</sup> Demnach hatte sich folgendes zugetragen: Anton von Werner als Vorsitzender des Ausstellungskomitees richtete in der Planungsphase der Ausstellung „an das ‚repräsentative Comité der bildenden Künste‘ in Christiana eine ‚freundschaftliche und kameradschaftliche‘ Aufforderung, an der Ausstellung teilzunehmen, und ersuchte sie, in Gemäßheit der beigeschlossenen Statuten, zugleich als Aufnahme-Jury zu fungieren“.<sup>136</sup> Als Mittelsmann schlug er Otto Sinding vor, der damals in Berlin lebte. Dieser sollte als Vertreter gewählt werden, doch Hans Dahl intervenierte erfolgreich, indem er Sinding kompromittierte. Dahl, ein vom Kaiser geschätzter Maler, wurde zwar in Norwegen geboren, seine künstlerische Heimat lag allerdings in Deutschland. Er trug Werner Gerüchte zu, nach denen Sinding eine „Clique“ beherrsche und jedenfalls sein Amt nicht objektiv und unter künstlerisch wertvollen Maßstäben ausüben könne. Werner ließ sich daraufhin

---

<sup>131</sup> Ibid.; bei Bartmann sind vierzehn französische Teilnehmer angegeben. Bartmann 1985, S. 269, Anm. 168 (ohne Beleg).

<sup>132</sup> Wie Anm. 130.

<sup>133</sup> Heller 1993 a, S. 103; vgl. Kapitel 5.2.

<sup>134</sup> [Leistikow] 1891. Anhang C, Nr. 1. Zur Zuschreibung siehe Kapitel 4.4.1.

<sup>135</sup> Op. cit., S. 964.

<sup>136</sup> Ibid.

von Dahl ein Namensverzeichnis norwegischer Künstler anfertigen, ohne Sinding und das norwegische Komitee davon in Kenntnis zu setzen. Man operierte nun zweigleisig, Werner lud nachträglich zweiundzwanzig weitere norwegische Künstler nach seiner persönlichen Auswahl ein, an der Ausstellung teilzunehmen. Dadurch wurde der Gesamteindruck natürlich im Sinne Werners und Dahls korrigiert. Sinding schrieb in diesem Zusammenhang von einer „Masseneinladung“, die um so unangemessener sei, als zuvor die besondere Strenge der Jury angemahnt worden war.

Die spannungsgeladene Situation stellt sich demnach folgendermaßen dar: Die Norweger wollten Sinding, Anton von Werner wollte Dahl als Kommissar. Die Einladungen waren bereits ausgesprochen. Die beiden Maler, die sich seit drei Jahrzehnten kannten und in den sechziger Jahren gemeinsam in Karlsruhe bei Hans Gude studiert hatten, hätten gemeinsam in der Hängekommission arbeiten müssen. Die Konsequenzen, die Sinding daraus zog, war die Absage der offiziellen Teilnahme Norwegens.<sup>137</sup> Leistikow kommentierte dieses Ereignis: „Wie die Beteiligung der Franzosen, war somit auch die Beteiligung der Norweger gescheitert; und diesmal wenigstens konnte man nicht das heimische Ungeschick hinter patriotischer Entrüstung verbergen.“<sup>138</sup> Anton von Werner rechtfertigte sein Verhalten nach dem Rückzug der Norweger, indem er sich auf die Statuten bezog. Laut Paragraph 8 könne in „einzelnen Fällen Ausnahmen“ gemacht werden – doch Leistikow korrigierte, daß sich dieser Paragraph auf Transportkosten und -versicherung bezog und von Anton von Werner beliebig herangezogen worden war.

Man sieht an diesem Konflikt, aufgrund dessen eine ganze Nation offiziell aus einem internationalen Ausstellungsprojekt ausgeschlossen wurde, wie instabil die gesamte Ausstellungssituation zu Beginn der 1890er Jahre gewesen war. Die norwegische Sektion – selbstbewußt und konfliktbereit, ohne politisch-diplomatische Direktiven im Rücken – verzichtete zugunsten von Selbstbestimmung, künstlerischer Qualität und Fairplay. Der Münchner Salon nahm sie damals gerne auf.<sup>139</sup> Cornelius Gurlitt kommentierte das Fehlen der Norweger:

Durch einen Streit zwischen Ausstellern und Leitung ist das Erscheinen der jüngeren norwegischen Schule verhindert worden. Wer der Ausstellung wohl wollte, hat sie entschieden vermißt. Denn die Norweger gehören wie in der Dichtung so in der Malerei zu den fortgeschrittensten Realisten, die mit rascher Entschlossenheit sich dem Neuen zuwenden [...] Wie Ibsen kein Nachahmer Zolas, sondern ein ganz selbständiger Streiter in eigener Sache [...] so sind auch seine nordischen Landsleute nicht Kopisten [...] Es wird der menschlichen Natur schärfer nachgegangen, ihr das schönheitliche Mäntelchen abgerissen, um

---

<sup>137</sup> Gut vertreten waren nach dieser Entscheidung Adelsteen Normann mit mehreren großen Bildern und Hans Dahl; weiterhin Johannes Grimelund, Nielsen Sörensen, Gerhard Munthe und Gunnar Berg. Vgl. Dr. van Eyck: Die Malerei auf der internationalen Ausstellung des Vereins Berliner Künstler 1891. II.: Dänemark und Skandinavien. In: Das Atelier 1.1890/91, H. 15 (1.6.1891), S. 5.

<sup>138</sup> Op. cit., S. 965.

<sup>139</sup> Zur Besprechung der Skandinavier auf der Münchner Kunstausstellung siehe Hermann Helferich: Ergebnisse der Münchner Kunstausstellung. In: Die Zukunft 1.1892, S. 17-28, v.a. S. 21ff.

sie zu zeigen, wie sie ist. Nur der, welcher belogen zu sein wünscht, oder an dem Menschentum, wie es ist, verzweifelt, kann sich hierdurch verletzt fühlen.<sup>140</sup>

Dieser Konflikt macht auch deutlich, daß die Akademie zwar ihre Monopolstellung aufzugeben bereit war, die Künstler aber möglicherweise vom Regen in die Traufe kamen, denn „künstlerische Freiheit und Unparteilichkeit“, die von Leistikow von und für die Berliner Künstlerschaft gefordert wurden, konnte offensichtlich von Anton von Werner als Vorsitzendem des Vereins Berliner Künstler und des Ausstellungskomitees nicht garantiert und von den Künstlern auch in Zukunft nicht erwarten werden.

Diese Erkenntnis war für die modernen, kosmopolitischen Künstler, die dem Liberalismus und der neueren Malerei verpflichtet waren, eine herbe Enttäuschung. Man hatte sich offensichtlich nach den hier dargelegten Veränderungen und Öffnungen hin zu mehr Mitbestimmung der Künstlerschaft auf eine neue Etappe eingestellt.

Sicherlich hatten die Künstler um Max Liebermann, die gemeinsam mit ihm unter dem Zeichen des liberalen, modernen Künstlertums zwei Jahre zuvor in Paris ausgestellt hatten, eine Idee, vielleicht sogar eine Vision bekommen, wie sich die Berliner Situation entwickeln und verbessern könne. Diese Hoffnung mußte nun zumindest für das offizielle, staatliche Ausstellungswesen entgültig zu Grabe getragen werden. Von einer Lösung, wie sie 1893 in Schottland präsentiert wurde, war Berlin weit entfernt: In Edinburgh stellte der 1892 gegründete *Verein der schottischen Künstler* im folgenden Jahr in der Königlichen Akademie der Künste zusammen mit den akademischen Malern aus. Der Zweck des Vereins bestand darin, die jüngeren Künstler zu fördern und ihnen Präsentationsmöglichkeiten zu gewähren. Zusätzliche Förderung erfuhren sie durch den Umstand, daß die bekannten Namen der ‚Alten‘ eine größere Anziehungskraft auf das Publikum ausübte:

Als ein erfreuliches und gewiss der Nachahmung wertiges Faktum kann berichtet werden, dass die schottische Akademie jede Richtung der wirklichen Kunst respektiert. Die schottischen Akademiker haben es deshalb nicht verschmäht, auch auszustellen und durch ihre gleichzeitige Beschickung zum allgemeinen Erfolg des Unternehmens und zur besonderen Ermunterung der „Jungen“ beizutragen.<sup>141</sup>

Am Ende des Jahrhunderts schrieb Liebermann in einem Brief an Wilhelm Bode: „Ich meine, wenn Anton von Werner durch einen passenden Mann ersetzt würde, wäre in kurzer Zeit Berlin nicht allein die führende Kunststadt Deutschlands, sondern der Welt.“<sup>142</sup> Die Situation war nur zu verbessern, indem man sich einen (Ausstellungs-)Ort suchte, den die Machtbefugnisse der offiziellen Seite nicht erreichten.

---

<sup>140</sup> Zitiert nach Doede 1961, S. 52f, aus einem „in München erschienen Bildband“, ohne weitere Angaben.

<sup>141</sup> ♂: London. Die Vereinigung der schottischen Künstler. In: Kunstchronik NF 5.1894, Nr. 5 (16.11.1893), Sp. 72f, Zitat Sp. 73. Zu den ‚Jungen‘ gehörten John Lavery, James Guthrie, A. Awalt, Grosvenor Thomas, John Teriss (sogen. Schule von Glasgow) – zu den Akademikern zählten D. M’Kay, R. Alexander, Campbell, Noble, Robert M’Gregor, Martin Hardie. (Nicht alle Maler sind nachweisbar.)

<sup>142</sup> Max Liebermann, Brief an Wilhelm Bode vom 18.2.1899; zitiert nach: Kat. Liebermann 1997, S. 309, Anm. 42. (SMB/ZA, NL Bode.)

### 1.5.5. Die Kritik an der Jury

Öffentliche Kritik an der Jury war der ständige Begleiter der Salons. Auch die Ausstellungsorganisatoren von 1891 mußten sich der Kritik bezüglich ihrer Jury stellen. Die Leitung der Ausstellung, die Künstler und die Presse mußten sich eingestehen, daß ein neuer Veranstalter kein Garant für das Ende der Kritik an der Jury war:

*Ein Salon der Zurückgewiesenen* wird bereits ernstlich in den Kreisen der Künstler erwogen, denen das Urteil der Jury die Pforten zur internationalen Ausstellung verschlossen hat. Nachdem man für diesen Zweck das Krollische Etablissement nicht hat erlangen können, sieht man sich nach anderen geeigneten Räumen um. Von zuständiger Seite wird uns übrigens versichert, daß nicht Platzmangel in der Ausstellung den Grund zu irgendeiner Zurückweisung gegeben hat. Für die Berliner Kunstwerke soll ein viermal größerer Raum zur Verfügung gestanden haben, als für eine fremdländische Vertretung.<sup>143</sup>

Die angebliche Bevorzugung ausländischer Künstler gegenüber den heimischen war ein altbekanntes Argument. Es soll hier nicht vertieft werden, da es in der Fachliteratur bereits vielfach behandelt wurde. Interessanter ist es, die dem Verein Berliner Künstler entgegengebrachte und enttäuschte Hoffnung der Berliner Künstler unter folgendem Gesichtspunkt zu hinterfragen: Welche wirtschaftlichen Konsequenzen hatte die Ausjurierung für einen Künstler? Die Zurückweisung eines Portraits konnte das künstlerische Ausdes zurückgewiesenen Portraitmalers bedeuten. Der Maler Robert Toberentz schilderte 1893 in einem Aufsatz schonungslos den Zusammenhang von Zurückweisung und Auftragsrückgang.<sup>144</sup> Als ihm daraufhin der Verein Berliner Künstler die Mitgliedschaft kündigen wollte, prozessierte er erfolgreich gegen den Verein.

Der Fall Toberentz zeigt nicht nur, wie brisant die Problematik in den 1890er Jahren war, sondern auch, wie riskant es war, als Künstler kritisch in schriftlicher Form an die Öffentlichkeit zu treten. Auch ein Salon der Refüsierten konnte bei mangelnder Auftragslage als Folge der Zurückweisung die Situation nicht retten. Die Rufschädigung war irreversibel. Toberentz konstatierte:

Ich könnte hier Namen bekanntester Männer nennen, die bei jeder Einlieferung sorgfältig überlegen, ob und in wie weit eine Zurückweisung ihnen geschäftlich schaden kann, und die in irgend zweifelhaften

---

<sup>143</sup> Anonym: Von der Kunstausstellung (1.5.–15.9.91). In: Berliner Tageblatt, 27.4.1891. (Hv. i. Orig.)

<sup>144</sup> Robert Toberentz: Die Jury der Kunstausstellung. In: Die Zukunft 3.1893, 3.6.1893, S. 467-473. Anlaß dieses Aufsatzes war zwar auch Toberentz' eigene Refüsierung, vielmehr jedoch der Suizid seines ebenfalls refüsierten Kollegen Adolf von Meckel. – Die Fragestellung der wirtschaftlichen Konsequenzen anhand der Portraitmalerei auszuführen, liegt insofern nahe, als durch Toberentz' schriftliche Äußerungen eine Quelle erhalten ist, deren Inhalt sich zu einem nachhaltigen Disput und einer Affäre auswuchs. Hier wird besonders deutlich, welche Probleme durch ausbleibende Aufträge auftraten. Gleichzeitig handelte es sich um die Malerei der zweiten Garde. Anders als Künstler wie Munch verstand es Toberentz nicht, aus seiner Affäre Kapital zu schlagen. Immerhin war er zum damaligen Zeitpunkt seit acht Jahren Leiter eines der vier Meisterateliers für Bildhauerei. Künstler, deren Einkommen nicht auf ähnliche Weise gesichert war, galt es unter sozialpolitischen Gesichtspunkten künstlerisch und finanziell im Rahmen des Vereins Berliner Künstler zu unterstützen und abzusichern. – Zeitgenössische Positionen zum Fall Toberentz: Hans Rosenhagen: Zur Lage. [Die Toberentz-Affäre] In: Das Atelier 1893, H. 75 (Anf. Dez.), S. 7; Fritz Stahl: [Nachruf auf Robert Toberentz]. In: Die Kunst-Halle 1.1895/96, Nr. 1 (1.10.1895), S. 7.

Fällen lieber bei Schulte oder Gurlitt ausstellen. Derartige Situationen ergeben sich in der Praxis nämlich sehr leicht.<sup>145</sup>

In jenem Sommer 1893, als Robert Toberentz auf die Alternative, in einer privaten Galerie auszustellen hingewiesen hatte, war bei Eduard Schulte bereits die zweite Ausstellung der Vereinigung der XI zu sehen gewesen. Bei dem Thema der Ausjurierung schieden sich die Geister der Künstlerschaft. Wie an späterer Stelle besprochen wird, galt bei der Vereinigung der XI die von Leistikow nach außen vertretene Ansicht, daß zu wenig Werke zurückgewiesen würden, um die Qualität der Salons zu sichern. Als Kriterium der Kritik galt der Vereinigung der XI die *Qualität der Ausstellung* – im Unterschied zu jenen Malen, die wie Toberentz um ihre Existenzsicherung als Künstler bangten.

Auf beiden Seiten herrschte Enttäuschung. Die breite Künstlerschaft arrangierte sich mit dem Status quo, um nicht wie Toberentz ein Ausschlußverfahren aus dem Verein Berliner Künstler zu riskieren. Die zukünftigen Mitglieder der Vereinigung der XI hingegen suchten nach Lösungen außerhalb der Jahresausstellung.

#### 1.5.6. Bilanz

Ungeachtet des Fehlens der französischen und norwegischen Künstler wurde die Jubiläumsausstellung ein finanzieller Erfolg für den Verein Berliner Künstler. Unter Anton von Werners Amtsführung „hat sich das beträchtliche Vermögen verdoppelt, vorzugsweise in Folge des demselben durch die Jubiläumsausstellung von 1891 zu Theil gewordenen Zuwachses“, bemerkte das *Berliner Tageblatt* am 4. Januar 1893 in einem Artikel, der sich mit der Wiederwahl Werners nach sechs Jahren Amtszeit im Verein Berliner Künstler beschäftigte.<sup>146</sup> Dem Bericht der Hauptversammlung des Vereins vom 3. November 1891 zufolge wurde ein Gewinn von 185.683,20 Mark erwirtschaftet.<sup>147</sup> Der gewährte Garantiefonds von 100.000 Mark konnte der Verein Berliner Künstler aus den Überschüssen der Einnahmen zurückbezahlen.<sup>148</sup> Um die Finanzen stand es also gut. Dazu bemerkte Leistikow kritisch:

Die Zeitungen berechnen den Ueberschuß und folgern daraus, wie schön alles gewesen ist, wie wert der Wiederholung: die internationale Kunstaussstellung von 1891 ist todt, es lebe die internationale Kunstaussstellung des Jahres 1892. [...] wir brauchen Anregung, gebt uns die Internationale!

---

<sup>145</sup> Toberentz, op. cit., S. 467, vgl. Dorgerloh 2003, S. 269.

<sup>146</sup> *Berliner Tageblatt*, 4.1.1893.

<sup>147</sup> Bartmann 1985, S. 185. – Der Verein Berliner Künstler bekam für jedes verkaufte Kunstwerk eine Vermittlungsprovision von 7%. (§ 11 der „Bestimmungen für die Internationale Kunstaussstellung in Berlin 1891“; GStA, Berlin, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. IV, Teil IV, Nr. 2, Bd. II, S. 28v).

<sup>148</sup> In einer Kurzmeldung der *Kunstchronik* wurde am 30. Juni 1892 berichtet, daß dem Verein Berliner Künstler nun die finanziellen Mittel zur Verfügung stünden, um ein Berliner Künstlerhaus zu bauen – unter der Auflage, mit dem Bau bis zum 1. Januar 1900 zu beginnen. Dies war der Fall. *Kunstchronik* NF 3.1891/92, Nr. 30 (30.6.1892), Sp. 534.

So liest man's in den Blättern, und wenn man's so hört, mag's leidlich erscheinen. Steht aber doch schief darum. In hundert Punkten ist unser Ausstellungskram der Reform bedürftig; [...] <sup>149</sup>

Mit der Reform hatte Werner bereits begonnen, indem er die Ausstellung in die Hände des Vereins Berliner Künstler zu legen verstanden hatte. Jedoch zeigte sich deutliches Versagen in der Organisation, da zwei der künstlerisch wichtigsten Nationen von einer offiziellen Beschickung Abstand genommen hatten. Liberalität und Freiheit – die zwei Kriterien, die sich viele Künstler von ihrem Verein erhofft hatten – wurden dann auch eingefordert:

Und, in der Tat, höchst ungerecht wäre, zu leugnen, daß die internationalen Anregungen dieser Ausstellung, so viel man auch gegen das Einzelne der Zusammenstellung und der Auswahl auf dem Herzen haben mag, gegen frühere Veranstaltungen des Akademiesenats einen Fortschritt ausmachen. Aber daß es an Freiheit mangelt, trotz alledem, an Liberalität des künstlerischen Urteils und an Unparteilichkeit, das ist es, was wir behaupten [...] <sup>150</sup>

Liberalität, Freiheit und Unparteilichkeit waren von Anton von Werner allerdings nicht zu erwarten. Er, der klare Richtlinien setzte, sah sich als Hüter der absoluten Schönheit, „etwa ähnlich so, wie eine internationale Kommission über die Sicherheit und Zweifellosigkeit des modernen Metermaasses wacht.“ <sup>151</sup> Trotz dieser hypertrophen Haltung bestand anlässlich der Jubiläumsausstellung 1891 Grund zur Hoffnung, daß sich durch die Qualität der Berliner Malerei und Bildhauerei national neue Standards durchsetzen werden. Doch sie wurde nicht erfüllt. Cornelius Gurlitt ließ verlauten, er habe

aus München reichere Anregung mit heim gebracht, als aus der Berliner Ausstellung. Diese gibt unzweifelhaft ein mannigfaltigeres Bild des internationalen Schaffens. Sie stellt etwa den Stand der Malerei des letzten Jahrzehnts in seinen verschiedenen Schulen vor. Die älteren Meister sind besser vertreten als in München. Dort kommen dagegen die eigentlich vordrängenden Kräfte zur Entfaltung. In Berlin sieht man die Kunst, wie sie war und ist, in München, wie sie ist und sein wird. <sup>152</sup>

Angesichts der Erwartung, daß sich durch eine Neuorganisation der Berliner Salons das Niveau der Ausstellungen hebe, daß sich die Ausstellungsästhetik verbessere, daß es zu einem fruchtbaren Austausch mit dem Ausland kommen könne und daß die moderne Malerei und Bildhauerei in Berlin an Bedeutung gewinnen würden, mahnte Hans Rosenhagen:

Wir dürfen uns in Berlin durchaus nicht mehr auf den Zufall verlassen. Unsere Ausstellung muss das Produkt reiflichster Ueberlegung werden; denn wir können dem Uebergewichte Münchens auf dem Kunstgebiete nur dadurch begegnen, dass wir die künstlerischen und kaufmännischen Interessen auseinanderhalten. Zum grossen Schaden des Ansehens unserer Ausstellungen haben die letzteren immer im Vordergrunde gestanden [...] <sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> [Leistikow] 1891, S. 963.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Werner 1896, S. 42.

<sup>152</sup> Cornelius Gurlitt: Neue Kunst. Gedanken von der Münchner Kunstausstellung. In: Die Gegenwart 40.1891, Nr. 36, S. 139.

<sup>153</sup> Hans Rosenhagen: Zur Lage. In: Das Atelier 1893, H. 75 (Anf. Dez.), S. 7.

Rosenhagens Revision der Jahresausstellung betonte die überfällige Unterscheidung von künstlerischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten. Gurlitt nannte die Jahre von 1891 bis 1893 rückblickend die „Kampfjahre für die moderne Kunst in Berlin“.<sup>154</sup> Sie begannen endgültig mit dieser gescheiterten Bewährungsprobe des Vereins Berliner Künstler. Anton von Werner erhielt die Quittung bei der nächsten Wahl: Nur mit einer Stimme Mehrheit wurde er in seinem Amt als Vorsitzender des Vereins bestätigt.<sup>155</sup>

Dennoch blieben die Ereignisse um die Ausstellung von 1891 nicht ohne positive Folgen. 1893 wurde in neuen Satzungen die ständige paritätische Beteiligung des Vereins Berliner Künstler an den Jahresausstellungen festgeschrieben. Die Ausstellung von 1893 „ist die erste, welche auf Grund der [...] Satzungen nach einer Neuordnung ihrer inneren Verhältnisse“ stattfand.<sup>156</sup> Bis dato hatte als Veranstalterin bis auf die Ausnahme von 1891 immer die Akademie fungiert, es „übernehmen diesmal und in Zukunft der Zusammenschluß der Berliner Künstlerschaft“ die Veranstaltung.<sup>157</sup> Die Bezeichnung „Große Berliner Kunstausstellung“ für den Salon wurde erst mit dieser neuen Satzung eingeführt, als der Verein Berliner Künstler als bürgerliche Künstlervertretung an der Ausrichtung des Salons per Statuten beteiligt wurde. Der Senat der Akademie und der Künstlerunterstützungsverein mußten nach dem Satzungsbeschluß vom 15. Januar 1893 zurücktreten. Die Sitze teilten sich nun die Genossenschaft der Mitglieder der Königlichen Akademie der Künste (Sektion für die bildenden Künste) und der Verein Berliner Künstler sowohl bei der Ausstellungskommission als auch bei der Aufnahme- und Hängekommission.<sup>158</sup> Eine geringe Mitwirkung wurde der Düsseldorfer Künstlerschaft eingeräumt, was in verschiedenen Formen und bis auf gelegentliche Ausnahmen schon immer der Fall gewesen war. Mit der Umbenennung des Salons von *Akademische Kunstausstellung* in *Berliner Kunstausstellung* war die Hegemonie der Akademie beendet.

### 1.5.7. Vereinspolitik und Ausstellungspräsenz der zukünftigen XI

Einzelne zukünftige Mitglieder der Vereinigung der XI waren 1891 mit Vereinspolitik und Kommissionsaufgaben betraut. Sie kannten die Organisationsstrukturen des Vereins Berliner Künstler, der Akademie und des Salons. Man kann davon ausgehen, daß der Blick hinter die Fassade den ‚Fitz‘ der Kulturszene Berlins offenlegte, daß sie die notwendigen Regeln beherrschten und ihre Erfahrungen mit ‚alternativer‘ Ausstellungsorganisation im französischsprachigen Ausland abgleichen konnten. Aus den unmittelbar vor-

---

<sup>154</sup> Fischel 1903, S. 16.

<sup>155</sup> Heller 1993 a, S. 102.

<sup>156</sup> Katalog zur Grossen Berliner Kunst-Ausstellung zu Berlin 1893. Berlin 1893, S. 3.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> \*\*\*: Sammlungen und Ausstellungen. [Die künftige Organisation der großen Berliner Kunstausstellungen.] In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 30 (30.6.1892), Sp. 529f.

hergegangenen Ereignissen traf die Gruppe, die sich offensichtlich auf der Basis der Kritik zusammengefunden hatte, die Entscheidung, einen *eigenen* Weg zu gehen, *ohne Kapital zu investieren*. Die Künstler blieben gleichwohl Mitglieder im Verein Berliner Künstler und die in den folgenden Jahren für die Akademie Vorgeschlagenen nahmen die Aufnahme in die Akademie der Künste (die als Wahl durch den Senat und Bestätigung durch das Kultusministerium stattfand) an.<sup>159</sup> Dies war kein widersprüchliches, sondern ein konsequentes Verhalten. Nicht nur die konservativen, dem künstlerischen Ideal des akademischen 19. Jahrhundert verpflichteten Künstler hatten ihre berufliche, gesellschaftliche und menschliche Heimat im Verein Berliner Künstler, sondern auch die Künstler der ‚neuen Richtungen‘. Die grundsätzliche Frage nach der Opposition der Vereinigung der XI ist sinnvoll und notwendig. Problematisch wird es, wenn die Antworten Assoziationen implizieren, die nicht belegt werden können und falsche Rückschlüsse forcieren. Einige Autoren verweisen auf die angeblich spontane Protestreaktion der XI gegen die Schließung der Ausstellung Edvard Munchs durch die Gründung der Vereinigung der XI, obwohl die Ausstellung Munchs bekanntlich ein halbes Jahr nach der Gründung der Vereinigung der XI stattgefunden hatte.<sup>160</sup> Impliziert wird in der Literatur auch häufig ein – angeblich zu erwartender – Bruch der Vereinigung der XI mit den Institutionen Berlins zum Zeitpunkt ihrer Gründung.<sup>161</sup> Um 1892 trat kein Mitglied der Vereinigung der XI aus dem Verein Berliner Künstler aus. Während des ganzen letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts blieben bis auf Leistikow alle Mitglieder der Vereinigung der XI in dem Verein Berliner Künstler beziehungsweise traten gegen Ende des Jahrhunderts sogar erst ein, wie der Gast Hans Baluschek (1898) und Martin Brandenburg (1900). Einzig Walter Leistikow wagte die offene Konfrontation. Er trat im Jahr 1898 aus, als bereits die Planung der Secession im Prozeß war. In einem Brief an Theodor Wolff beklagte er, daß „das bisschen Mut fehlt, seine Überzeugung auszusprechen und danach zu handeln.“<sup>162</sup>

Vergegenwärtigt man sich die Mitwirkung der Maler der Vereinigung der XI bei der Organisation der Jubiläumsausstellung 1891 und ihre dortige Ausstellungsbeteiligung, ist ihr reges Engagement auf allen Gebieten zu erkennen. In dem *Programm für die Internationale Kunst-Ausstellung in Berlin 1891* wurde unter § 12 die Ausstellungsleitung bekannt gegeben, bestehend aus dem Vorstand und einem Komitee mit fünfzehn Mitglie-

---

<sup>159</sup> Es wurden Herrmann 1896 und Liebermann 1898 zum Akademiemitglied ernannt.

<sup>160</sup> Best 2000, passim; Schuster 1996 a, S. 46; Kat. Liebermann 1979 (implizit: Tabelle S. 129: Munch in der Chronologie vor den XI gelistet); Glaser 1928, S. 14 (implizit).

<sup>161</sup> Enge Verbindungen einiger Mitglieder der Vereinigung der XI zu den offiziellen Organen bestanden auch nach der Gruppengründung. (Vogel und Skarbina malten beispielsweise die neuen Räume des Vereins Berliner Künstler im Architektengebäude aus, vgl. Werner 1913, S. 477; Skarbina gehörte 1894 dem Kommissionenkomitee der Großen Berliner Kunstausstellung an.)

<sup>162</sup> Walter Leistikow, Brief an Theodor Wolff vom 29.6.1898; zitiert nach Kat. Leistikow 1988, S. 120f.



dern.<sup>163</sup> Der Vorstand bestand neben Anton von Werner aus drei weiteren Malern, darunter Hugo Schnars-Alquist sowie aus jeweils einem Architekten und Bildhauer.<sup>164</sup> In dem Komitee saß unter anderem Hans Herrmann. Walter Leistikow amtierte zusammen mit Herrmann (und mit Adolf Brütt<sup>165</sup>) 1890 bis April 1891 in der Ausstellungskommission, abgelöst wurden sie neben anderen durch Friedrich Stahl und Konrad Müller-Kurzwelly.<sup>166</sup>

Im internationalen Saal zeigte Vogel das *Bildnis des Berliner Bürgermeisters Duncker* (1134)<sup>167</sup>. Des weiteren waren von ihm zwei Damenportraits und *Auf dem Lande* zu sehen (1135-1137). Von Herrmann waren der *Blumenmarkt in Amsterdam* und der *Milchmarkt in Amsterdam* (454f) und von Leistikow eine Landschaft und *Ave Maria* (646f) ausgestellt. Liebermann war mit der *Flachsscheuer in Laren* (Titel im Katalog: Flachsscheuer in Holland; bereits Bestand der Nationalgalerie Berlin) sowie mit *Alte Frau am Fenster*, *Biergarten in München* und *Spitalgarten in Leiden* vertreten (660-663). Mosson hatte ein Bildnis (758) und *Wäsche im Spreewald* (759) und Schnars-Alquist *Nach dem Typhon* (965) ausgestellt. Skarbina war wie Liebermann und Vogel mit vier Werken vertreten: *Die alte Wiese in Karlsbad*, *Herbe Worte*, *Marterkapelle in Tirol* und *In Gedanken* (1017-1020). Stahl zeigte seine *Baden-Badener Kurpromenade* (1051).

Nicht im Katalog verzeichnet waren Klinger, Hofmann, der 21jährige Brandenburg, der noch studierte, und Müller-Kurzwelly, der jedoch im *Atelier* besprochen wurde.<sup>168</sup> Allein die Tatsache, daß er als Kommissionsmitglied tätig gewesen war, legt die Vermutung einer nicht verlässlichen Angabe des Kataloges nahe. Mit Aquarellen waren laut Katalog Herrmann, Skarbina, Leistikow, Stahl und Hitz vertreten.<sup>169</sup> Von den Gründungsmitgliedern der Vereinigung der XI stellten also einzig Hofmann, der ein Jahr zuvor aus Paris zurückgekehrt war, und Alberts nicht auf der Internationalen aus. Da Alberts erst bei der Vereinigung der XI sein deutsches Ausstellungsdebüt hatte, fließt seine Abwesenheit

---

<sup>163</sup> GStA, Berlin, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. IV, Teil IV, Nr. 2, Bd. II, S. 85.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Adolf Brütt wird an dieser Stelle in die Betrachtung mit einbezogen, da er an den Gründungsgesprächen der Vereinigung der XI beteiligt gewesen war. Vgl. Kapitel 2.

<sup>166</sup> Katalog zur Internationalen Kunstausstellung im Landesausstellungsgebäude zu Berlin 1891. Berlin 1891, S. 3.

<sup>167</sup> In Klammern sind die Katalognummern angegeben.

<sup>168</sup> Dr. van Eyck: Die Malerei auf der Internationalen Ausstellung des Vereins Berliner Künstler 1891. V. In: Das Atelier 1891, H. 22 (15.9.1891), S. 6.

<sup>169</sup> Ein Blick auf die Akademische Ausstellung von 1890 zeigt, daß ein Jahr zuvor ebenfalls fast alle der zukünftigen Mitglieder der Vereinigung der XI vertreten waren. Nur Stahl, Hofmann und Alberts sind im Katalog nicht verzeichnet, Leistikow ist ausschließlich mit Aquarellen und Klinger mit Radierungen zu sehen. Alle übrigen waren mit Ölgemälden, manche auch mit Aquarellen präsent. Weiterhin liest man viele bekannte Namen wie Lovis Corinth, Lesser Ury, Curt Herrmann, Adelsteen Normann, Hans Looschen, Karl Koepping, Max Uth etc., die alle an den künstlerischen Umwälzungen in Berlin, sei es durch ihren malerischen oder durch ihren kunstpoltischen Beitrag, teilhatten.

nicht in die Auswertung mit ein. Die *Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Vereins Berliner Künstler* am 19. Mai 1891 wurde überwiegend von Friedrich Stahl und Franz Skarbina illustriert.<sup>170</sup>

Man kann also von einer äußerst aktiven Beteiligung der XI an der Ausstellung und einer deutlichen Verankerung in das vereinspolitische Geschehen sprechen. Alle der zukünftigen Gründungsmitglieder der Vereinigung der XI, die 1891 in Berlin ansässig waren und bereits als Maler debütiert hatten, waren zu diesem Zeitpunkt Mitglied im Verein Berliner Künstler, mindestens sechs von ihnen auch aktiv. Das Mitgliederverzeichnis des Vereins Berliner Künstler von 1890 führte als Mitglieder einer nicht näher bestimmten Kommission, bestehend aus sechs Herren, auch Herrmann, Leistikow und Brütt auf. Schnars-Alquist war 1891 der zweite Schriftführer des Vereins Berliner Künstler und des Lokalvereins. Er reiste bereits 1888 als Vertreter des Vereins auf die Weltausstellung nach Melbourne, woraus notabene zu schließen ist, daß er spätestens seit diesem Jahr Vereinsmitglied war.<sup>171</sup>

Diese wenigen Angaben veranschaulichen die vielfältigen Aktivitäten der Maler der Vereinigung der XI in den Jahren unmittelbar vor ihrer Gründung im Künstlerverein ihrer Stadt waren. Insofern liegt es nahe, die Frage nach dem revolutionären Potential der Vereinigung der XI neu zu stellen, und zwar in dem Sinne, ob sie tatsächlich alle Verbindungen hinter sich abbrechen wollte. Sie ist mit einem klaren *Nein* zu beantworten. *Keine Sezession!* – könnte man der Vereinigung der XI als ein Leitmotiv unterlegen. Eine Sezession wurde auch zu keinem Zeitpunkt impliziert. Allein die Vergegenwärtigung, wie notwendig die Einbindung in das offizielle Kunstleben für die wirtschaftliche und künstlerisch-soziale Lage der Maler war, macht deutlich, daß der Gedanke einer Sezession zunächst nicht im Raum stand.<sup>172</sup> Offensichtlich sah sich die Vereinigung selbst genötigt, der Öffentlichkeit zu versichern, daß ihre Absichten keine in dieser Hinsicht konfrontativen

---

<sup>170</sup> Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Vereins Berliner Künstler am 19. Mai 1891. Text von Ludwig Pietsch. Berlin 1891.

<sup>171</sup> Seine Reise nach Melbourne als Vertreter des Vereins Berliner Künstler im Jahr 1888 wurde bislang nicht zur Kenntnis genommen. Der Chronist des Vereins Berliner Künstler, Max Wiese, berichtete über das Jahr 1888, „Herr Schnars-Alquist, Marinemaler, an Weltreisen gewöhnt, begab sich nach Australien, um dort bei jener Ausstellung, an der wir mit 24 Kunstwerken beteiligt waren, den Verein zu vertreten.“ Max Wiese: Geschichte des Berlinischen Künstlervereins 1814–1914. (GStA, Berlin, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. IV, Teil IV, Nr. 2, Bd. II, o. Nr.; gebundenes Manuskript, S. 92). – Vgl. Verein Berliner Künstler 1991, S. 221, Anhang: Mitgliederverzeichnis des Vereins Berliner Künstler. Dort wird als Beginn seiner Mitgliedschaft das Jahr 1890 abgegeben.

<sup>172</sup> Die Bedeutung des Vereins Berliner Künstler belegt folgender Tatbestand in aller Deutlichkeit: Edvard Munch, der 1892 mit seiner vom Verein Berliner Künstler veranstalteten Ausstellung das offizielle Berlin aus der Agonie gerissen hatte, stellte im folgenden Jahr bei eben genau diesem Verein den Antrag auf Mitgliedschaft. (Der Antrag wurde am 11. April 1893 abgelehnt; Kunstchronik NF 4.1893, Nr. 22, 20.4.1893, Sp. 364.) In der Literatur wird das gewöhnlich als kurios abgetan. Doch dieses Ereignis zeigt vielmehr, wie sehr Munch in dieser Mitgliedschaft einen notwendigen und unumgänglichen Schritt sah, um sich künstlerisch und gesellschaftlich langfristig in Berlin zu etablieren. – Vgl. Heller 1993, S. 66.

waren. In Leistikows aufschlußreichem Positionspapier zu der Vereinigung der XI ließ er 1896 die Leserschaft und das Publikum wissen:

Nein, im Auftreten der XI lag und liegt keine Bosheit. [...] Nachgerade ist es Gemeingut geworden: wir sind Alle einig darin, daß die großen Ausstellungen für die Entwicklung nicht Das leisten, was sie versprochen haben. In der Unmenge erstickt das Einzelne. Das Bemühen, mehr und noch immer mehr in jedem neuen Jahre zu bringen, macht schon von vorn herein eine Auslese des Besten unmöglich; da hilft auch die tugendhafteste Jury nicht. Dann hat dieses Massenangebot bemalter Leinwand auch den bedauerlichen Nachtheil, daß Kopf und Beine des Kunstgierigen über Gebühr bemüht, allzu sehr angestrengt werden.<sup>173</sup>

Ein Resümee Leistikows am Ende des Jahrzehnts zeigt, daß er aus seiner Kritik an den mißglückten Jahresausstellungen unter der Ägide der Berliner Künstlerschaft Konsequenzen gezogen hatte: Er glaubte „das Heil des Berliner Ausstellungswesens nur davon erwarten zu können, dass die Leitung der Ausstellungen wieder allein in die Hände der Akademie zurückgegeben werde.“<sup>174</sup> Das kam einer Bankrotterklärung an den Verein Berliner Künstler gleich. Man könnte Lichtwarks Bonmot von 1893, Akademie und Ausstellung sei ein *Circulus vitiosus*, auf den Verein Berliner Künstler übertragen.<sup>175</sup> Auch Rosenhagen formulierte die weiterhin zunehmende Überfrachtung in den 1890er Jahren:

Vielleicht gelangt man durch diese Art von allerdings etwas kostspieligen Erfahrungen zu der Erkenntnis, dass es sich bei der gleichen Veranstaltungen [Große Berliner Kunstausstellung 1894, d. Verf.] nicht so sehr um Waggonladungen von Bildern, sondern in erster Linie um Kunst und immer wieder um Kunst handelt, ganz gleich, ob sie offiziell für „Schmiererei“ erklärt wird oder nicht.<sup>176</sup>

Der zitierten Passage ging die Ausführung voran, daß die Berliner Künstlerschaft versucht habe, mit einer Wiener-Walzer-Kapelle zum Preis von 40.000 Mark das Publikum anzulocken, und daß bereits vor Schließung der Ausstellung ein Defizit außer Zweifel stehe. Das Geld hätte man für Qualität aufwenden können, so die Überlegungen des Autors weiter. Rosenberg führte mit der „Kapelle“ ein Beispiel an, das die Qualität einer Metapher hat. Möglicherweise hatte sich Leistikow darauf in seinem Positionspapier zur Vereinigung der XI bezogen:

Ermattet muß er [der Besucher, d. Verf.] sehr bald das Studium aufstecken und sich bei Dreher und der Militärkapelle für gutes Geld erfrischende Realität kaufen. Und das gerade ist es auch, was die XI will. Etwas erfrischende Realität im Kunstgenuß. Wir glauben, daß nur eine kleine Ausstellung im Stande ist, anzuregen und nicht zu ermüden.<sup>177</sup>

---

<sup>173</sup> Leistikow 1896, S. 603, vgl. Kapitel 4.4.1. – Da diese Kritik 1896 verfaßt wurde, ist zu folgern, daß die Berliner Künstlerschaft, vertreten durch den Verein Berliner Künstler und die Genossenschaft der Akademie, selbst noch 1896 nicht in der Lage gewesen war, die Großen Berliner Kunstausstellungen aus der redundanten Kritik, eine Massenausstellung zu sein, herauszuführen.

<sup>174</sup> Anonym: Der Streit in der Berliner Künstlerschaft. In: Kunstchronik NF 10.1898/99, Nr. 12 (19.1.1899), Sp. 187.

<sup>175</sup> Vgl. Paret 1983, S. 20.

<sup>176</sup> Hans Rosenhagen: Zur Lage. In: Das Atelier 1894, H. 16 (Mitte Aug.), S. 7.

<sup>177</sup> Leistikow 1896, S. 603.

Leistikow führte weiterhin an, daß man nicht des Geldes und der Aufträge wegen ausstelle und differenzierte damit in seiner Erklärung über die Motivation der Gruppe zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Aspekten. Doede führt in seiner Geschichte der Berliner Sezession von 1977 aus:

Die Berliner Elf hatten ähnliches gedacht und gesagt [wie die Berliner Secession, d. Verf.], wenn auch bescheidener in der Wahl ihrer Worte im knapp formulierten Programm: „frei“ sollte ihre Vereinigung sein, das heißt tolerant gegen die „Richtungen“ ihrer Mitglieder; statt „Eliteausstellungen“ zu projektieren – in der Hoffnung auf eine Elite potentieller Interessenten – hatte man sich für „künstlerische“ Ausstellungen verpflichtet.<sup>178</sup>

Doch was bedeutet „künstlerisch“ im Sinne von *ausgewählt* anderes als „Elite“? Es wurde durch die Ausstellungen der XI deutlich: Qualität und Freiheit waren die Richtlinien für ihre Arbeit, nicht Richtungskämpfe der Stile. Ein Stil, der „in jedem Werk neu geboren werden“ muß<sup>179</sup> und Phantasie als „Vorstellung der ideellen Form für die reelle Erscheinung“ galten Liebermann als *das* „Kriterium für jedes Werk der bildenden Kunst, für das idealistische wie für das naturalistische [...]“.<sup>180</sup>

Elite versus Vermassung, Privatisierung versus staatliche Intervention, Kundensegmentierung versus Kunst für Alle, Qualität und vernünftiges Management versus Wiener Walzer, Programmatik versus Pluralismus der Stile – zwischen diesen Gegensätzen, die sich heute aufgrund des historischen Abstandes um so schärfer abzeichnen, gab es viele, feine Abstufungen. Betrachtet man diese genauer, so wird deutlich, daß es sich bei der Gründung der Vereinigung der XI weder um eine Revolution der Maler noch um einen Bruch mit der Tradition, sondern um eine schlüssige, kunstpolitische und marktwirtschaftliche Entwicklung im Kunstsektor handelte.

---

<sup>178</sup> Doede 1977, S. 8f; zu dem Programm siehe das Gründungsprotokoll der Vereinigung der XI; hierzu Kapitel 2.2.1.

<sup>179</sup> Max Liebermann, Brief an Hugo von Tschudi vom 20.7.1907. (Zitiert nach Kat. Liebermann 1997, S. 313.)

<sup>180</sup> Liebermann Phantasie, S. 30f (Die Phantasie in der Malerei).

## KAPITEL 2 GRÜNDUNG UND CHRONIK DER VEREINIGUNG DER XI

In zahlreichen Publikationen über die Geschichte der Berliner Secession und der Berliner Moderne wurde auf die Existenz dieser Künstlergruppe hingewiesen.<sup>1</sup> Hierin unterscheidet sich die Vereinigung der XI<sup>2</sup> von allen anderen Berliner Künstlergruppen und -gemeinschaften der 1890er Jahre.<sup>3</sup> Zumeist bleibt es in der Literatur jedoch bei einer kurzen Erwähnung der Vereinigung der XI, die häufig Unstimmigkeiten oder Fehler enthält. So war es bislang schwer, sich ein genaueres Bild von der Arbeit und der Wirkung der Vereinigung der XI zu machen. Der bis heute hohe Bekanntheitsgrad der Vereinigung der XI im Vergleich zu den anderen Künstlergruppen der 1890er Jahre liegt darin begründet, daß sie einerseits die erste Künstlervereinigung ihrer Art war und andererseits in der Berichterstattung der Presse für eine bemerkenswerte Aufmerksamkeit und kontroverse Diskussionen gesorgt hat. Die Vorbildhaftigkeit schlägt sich im Namen der Münchner *XXIV* (1893) und der Berliner *Vereinigung der Vier* (1894) sichtbar nieder.

Die der Vereinigung der XI wohlgesonnene Kritik hat seit ihrem ersten Auftreten und verstärkt ab 1895, beinahe suggestiv auf ihre Vorreiterposition sowohl im Hinblick auf die Künstlergruppen als auch auf eine mögliche Sezession hingewiesen. Besonders sind hier Hans Rosenhagen, Julius Elias und Franz Servaes, der dies allerdings sehr eigenwillig unternahm, zu nennen.<sup>4</sup> Auch in den ablehnenden Kritiken wurde dieser Zusammen-

---

<sup>1</sup> Die einschlägigen Schriften sind: Best 2000, Kat. Kunstfrühling 1997, Jensen 1996, Ursprung 1996, Die Berliner Moderne 1987, Teeuwisse 1986, Paret 1983, Kat. Berliner Secession 1981, Doede 1977, Pfefferkorn 1972, Kat. Secession 1964, Doede 1961, Glaser 1928, Corinth 1910.

<sup>2</sup> Die Künstlergruppe nannte sich selbst „Vereinigung der XI“. Name und Schreibweise der Vereinigung der XI wurde und wird nicht einheitlich gehandhabt. Weitere zeitgenössische Bezeichnungen, die der Vereinigung von der Presse und den Kunsthandlungen, mit denen sie geschäftlich verbunden waren, gegeben wurde, sind: *Vereinigung* oder *Verein der Elf*, *Klub der Elf* und *Bund der XI*. Die Mitglieder wurden *die XI*, *die Elfer*, *die XIer* genannt. *Vereinigung der XI* etablierte sich im Verlauf der 1890er Jahre als feststehender Name. Erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden weitere Bezeichnungen eingeführt: Es kam *Gruppe der Elf* hinzu, auch in Anführungszeichen gestellt, was einen feststehenden Namen impliziert (Doede 1977, Kat. Dreimal Deutschland 1981, Teeuwisse 1986, Beneke 1988 sowie die englischsprachige Literatur: „Group of Eleven“).

<sup>3</sup> Siehe Anhang E.

<sup>4</sup> Ein frühes Beispiel, in dem die XI nicht nur adjektivisch, sondern als Sezessionisten bezeichnet werden, liefert Ernst Edler von der Planitz, der 1895 konstatierte: „Die unter dem Namen ‚Vereinigung der XI‘ be-

hang bereits 1893 hergestellt, indem sie die XI im zweiten Jahr ihrer Ausstellungstätigkeit, als die Debatten um die Münchner Secession auf Hochtouren liefen, mit dem Adjektiv ‚sezessionistisch‘ disqualifizierten.<sup>5</sup> Andererseits sorgte die Zusammensetzung der Mitglieder in sicherlich größerem Maße als bei den nachfolgenden Gruppen für den hohen Bekanntheitsgrad der XI. Liebermann war, wenngleich umstritten, eine bekannte Größe und Theodor Fontanes Frage im *Stechlin*: „Kennen Sie Skarbina?“ mutet angesichts dessen hoher Bekanntheit und Beliebtheit als charmante Rhetorik an.

Zwischen der Vereinigung der XI und der Berliner Secession besteht Personalunion aller 1899 aktiven Mitglieder der XI. Manche von ihnen hatten leitende Funktionen in der Secession. Die Vereinigung der XI wird in der Forschung übereinstimmend als Vorläufer der Berliner Secession angesehen. Dennoch ist die Arbeit der Vereinigung der XI weder systematisch dokumentiert noch analysiert worden.

Erstmals hat Werner Doede 1977 der Vereinigung der XI einen etwas detaillierteren Beitrag in seiner Geschichte *Die Berliner Sezession als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg* gewidmet.<sup>6</sup> Auf Liebermann, Hofmann, Leistikow und Skarbina ging Doede dabei genauer ein und stellte die Verbindung zur Zeitschrift *Pan* und zur Berliner Secession her. Die Ausstellungstätigkeit der Vereinigung als solche und ihre neue Präsentationsform wurden dabei nicht erwähnt. Knapp zehn Jahre später stellte Nikolaas Teeuwisse in seiner Geschichte *Vom Salon zur Sezession* die Vereinigung der XI vor.<sup>7</sup> Teeuwisse widmete der „Gruppe der Elf als Wegbereiterin der Berliner Secession“ ein eigenes Kapitel und stellte die Vereinigung und ihre Ausstellungen erstmalig mit ausführlicherem Quellenmaterial vor, in dem vor allem die Rezensionen berücksichtigt wurden.

Die 1988 verfertigte, unveröffentlichte Magisterarbeit von Sabine Beneke mit dem Titel *Die Gruppe XI. Der Beginn der Moderne in Berlin* ist die einzige monographische Untersuchung zu diesem Thema.<sup>8</sup> Sie skizzierte die Gründungsgeschichte und die Ausstellungen anhand der Geschäftsbücher der XI auf knappem Raum und untersuchte die Kunstkritiken zu den einzelnen Ausstellungen vor allem unter dem Aspekt des affirmativen Kultur- und Kunstbegriffes der Zeit. Ein weiterer Schwerpunkt bildete die Geschichte der Gruppen und Gegenausstellungen im 19. Jahrhundert. Beneke kam zu dem Schluß,

---

kannten Secessionisten haben in dem eleganten Oberlichtsaale bei Schulte [...] eine Ausstellung veranstaltet, welche weit aus dem Rahmen derartiger Veranstaltungen einer an sich so kleinen Künstlergruppe heraustritt“. Ernst Adler von der Planitz: [Rez. XI.] In: *Deutsche Warte*, 25.2.1895; (G I, 1895-19).

<sup>5</sup> Adolf Rosenberg: Die zweite Ausstellung der Vereinigung der XI. In: *Kunstchronik* NF 4.1892/93, Nr. 8 (16.3.1893), Sp. 285. Rosenberg bemerkte z.B., „diese kaum ins Leben getretene Vereinigung [steht] bereits unter dem Zeichen der Sezession“.

<sup>6</sup> Doede 1977, S. 7-15.

<sup>7</sup> Teeuwisse 1986.

<sup>8</sup> Beneke 1988.

daß der Einfluß der kulturpolitischen Entwicklung in Paris auf die Vereinigung der XI gering war.<sup>9</sup> Ihre Erkenntnisse hat sie 1994 in einem Aufsatz publiziert, jedoch ohne einen Hinweis auf das zugrunde liegende Quellenmaterial.<sup>10</sup> Nicht untersucht wurden von ihr die Aspekte der Ausgangssituation (außer einer Skizzierung des Vereins Berliner Künstler) und die Wirkungsgeschichte der Vereinigung der XI, weder was die Bildung von Künstlergruppen, noch was die Auswirkungen auf den Kunstmarkt anbelangt.

Philip Ursprungs Untersuchung von 1996 vertieft einzelne Aspekte über die Verbindung von *Kunstkritik und Secession* in der Kunstzeitschrift *Das Atelier* durch die Analyse der zeitgenössischen Presse. Ursprung stellte die These auf, die Vereinigung der XI habe für die Gründung einer Sezession retardierend gewirkt. Diese Ansicht unterscheidet sich von der gängigen Meinung, die Vereinigung der XI habe die Berliner Secession vorbereitet.<sup>11</sup> Ursprungs These zu folgen, ist nachgerade verlockend. Die Annahme, daß durch die XI das Druckventil immer ein wenig geöffnet war und sich somit eine entschiedene Opposition nicht bilden konnte, liegt nahe. Die vorliegende Untersuchung kommt zu dem Schluß, daß die Vereinigung zunächst keine Secession wollte, sondern an einer Modernisierung des Vereins Berliner Künstler und der Organisation des Salons interessiert war. Als sie erkannte, daß die diesbezüglichen Reformen in den Kinderschuhen stecken blieben und selbst das Niveau der hauseigenen Ausstellungen des Vereins Berliner Künstler nicht anzuheben war, änderte sich diese Meinung um die Mitte der 1890er Jahre. Dennoch waren die in den Verhandlungen um die Secession federführenden Mitglieder der Vereinigung der XI bis zum letzten Moment um eine gemeinsame Lösung in der Ausstellungsfrage bemüht.<sup>12</sup>

Einschlägige Arbeiten über die Zeit um 1900, wie die von Maria Makela über die Münchner Sezession<sup>13</sup>, erwähnen die Vereinigung der XI nicht. Eine jüngere, umfangreiche Untersuchung von Bettina Best, *Secession und Secessionen*, vergleicht die Program-

---

<sup>9</sup> Beneke 1988, S. 62ff, dazu Vaisse 1979 und Boime 1969. In der Forschung stehen sich zwei grundsätzlich unterschiedliche Meinungen zu Entwicklung und Bedeutung der Liberalisierung des Salons gegenüber. Albert Boime legte bereits im Titel seine Position dar: „The Salon des Refusés and the evolution of Modern Art.“ (Boime 1969), nämlich daß der Salon des Refusés „introduced the democratic concept of a multi-style system [...] By so doing, it linked the official Salon and the independent group shows of the subsequent decades.“ (S. 441.) Vaisse hingegen bezweifelte die Relevanz der Refusés ebenso wie die der Impressionisten und der Indépendants für die europäische und insbesondere die deutsche Entwicklung. (Vaisse 1979, S. 143.)

<sup>10</sup> Sabine Beneke: Auftakt der Moderne. Die Gruppe XI in Berlin. In: Museums-Journal 8.1994, Nr. 2 (April), S. 52f.

<sup>11</sup> Philip Ursprung: Kritik und Secession. „Das Atelier“. Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897. Basel 1996. (Ursprung 1996) Die Ausstellungen der XI werden unter dem Gesichtspunkt der Kunstkritik der Zeitschrift *Das Atelier* ausführlicher als üblich erwähnt, es fehlt jedoch, Ursprungs Thema entsprechend, die kontextuelle Einbindung.

<sup>12</sup> Vgl. Kapitel 5.3.

<sup>13</sup> Maria Makela: The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich. Princeton, New Jersey 1990 (Makela 1990).

me und Interaktionen aller deutschsprachigen Sezessionen, um die Idee und Organisation dieser Kunstbewegung herauszuarbeiten.<sup>14</sup> Dabei wurden von ihr auch die „Protosecessionen“<sup>15</sup> berücksichtigt, zu denen sie auch die Vereinigung der XI rechnet. Ihre Kenntnisse über die XI bezog sie vorwiegend aus den Untersuchungen von Teeuwisse und Beneke. Dennoch datierte Best die Gründung der Vereinigung der XI irrtümlicherweise in das Jahr 1893, womit die von ihr hergestellten Zusammenhänge zur Münchner Secession und zur Ausstellung Edvard Munchs fragwürdig werden.<sup>16</sup>

Die 2003 erschienene, materialreiche Arbeit von Beth Irwin Lewis *Art for All?* über das Verhältnis von Kunst und Publikum behandelt die Vereinigung der XI nur marginal – an manchen Stellen heißt es schlicht „eine Künstlergruppe“. Im Index ist die Vereinigung unter „Berlin Eleven“ gut versteckt.<sup>17</sup> Irwin Lewis' Grundhaltung gegenüber dem Modernisierungsprozeß in der bildenden Kunst und ihren Auswirkungen auf die Institutionen ist geprägt von der Meinung, daß dadurch eine wachsende Spaltung („The Growing Rift“) zwischen der Öffentlichkeit und der modernen Kunst entstanden sei.<sup>18</sup> Die Tatsache, daß es diese Spaltung *avant la lettre* gab sowie die deutliche Belebung des Kulturbetriebes aufgrund der Diversifizierung der Ausstellungssysteme anerkennt sie nicht.

Die gründungsgeschichtlichen, die kultur- und vereinspolitischen Zusammenhänge zwischen der Vereinigung der XI und der Berliner Secession beruhen, wenn sie denn in der Literatur erwähnt werden, hauptsächlich auf apokryphen Geschichten und tradieren sich von Buch zu Buch in leicht abgewandelter Form. Die Anzahl der unterschiedlichen Angaben über die Vereinigung der XI (Mitglieder, Ausstellungsort, Gründungsdaten etc.), die in der einschlägigen Literatur kursieren, entspricht in etwa der Anzahl ihrer Erwähnungen. Vor allem bei pointierten Darstellungen sind unkorrekte Forschungsergebnisse und Fehlinterpretationen die Regel.<sup>19</sup>

Im folgenden soll die Quintessenz der apokryphen Geschichte der Vereinigung der XI eine Vorstellung von dem Datenpluralismus geben, der sich dem Leser darbietet, wenn er sich näher mit der Vereinigung beschäftigt. Einfache, faktische Fehler werden dabei in den Anmerkungen sofort berichtigt:

---

<sup>14</sup> Bettina Best: *Secession und Sezessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende. Eine vergleichende Darstellung der Interaktionen, Aktivitäten und Programme der deutschsprachigen Künstlervereinigungen der Secession.* München 2000 (Best 2000).

<sup>15</sup> Op. cit., passim.

<sup>16</sup> Op. cit., insbes. S. 98 und S. 448.

<sup>17</sup> Beth Irwin Lewis: *Art for All?* Princeton/Oxford 2003 (Irwin Lewis 2003).

<sup>18</sup> Op. cit., S. 163. Vgl. ihre Anmerkung 44 auf S. 357.

<sup>19</sup> Die meisten Daten wären anhand der immer schon verfügbaren Quellentexte der 1890er Jahre, vor allem der Zeitschriften und Zeitungen, jederzeit überprüfbar gewesen – so z.B. die Tatsache, daß die Ausstellungen bis 1899 stattfanden, und nicht nur bis 1897, wie wiederholt angegeben wird. Auch Hofmanns vermeintlicher Austritt läßt sich leicht widerlegen.



Die Gründung der Vereinigung erfolgte weder im Jahr 1891, wie gelegentlich angegeben, noch im *Herbst* 1892, „nach [sic] dem skandalösen Streit über die Munch-Ausstellung“.<sup>20</sup> Die ausführlichere Variante dieser Version, in der die Genauigkeit der Eloquenz zum Opfer fällt, lautet:

[...] Leistikow aber war [Corinth] ein wirklicher Freund. Im Anschluß [sic] an die Schließung der Munch-Ausstellung gründeten Leistikow und Liebermann 1892 gegen die offizielle und stets riesige Berliner Jahresausstellung am Lehrter Bahnhof, von Corinth spöttisch die Ausstellung der „Nummern und Namen“ in der „Hauptkunstniederlage“ genannt, als erste moderne Berliner Künstlergruppe die „Vereinigung der Elf“.<sup>21</sup>

Das Gründungsdatum würde sich nach Wirth, With und Schuster vom Februar 1892 auf die Monate November und Dezember 1892 verschieben, und läge somit zeitlich nicht nur nach dem Skandal, den die Munch-Ausstellung und die vorzeitige Schließung verursachte, sondern auch nach dem 4. April 1892, dem Tag, als der *Verein bildender Künstler Münchens* – die spätere *Münchner Secession* – erstmals an die Öffentlichkeit getreten war.<sup>22</sup>

Nach Pfefferkorns Darstellung habe allein Liebermann die Gründung der Vereinigung initiiert;<sup>23</sup> Ursprung zufolge waren es „mehrere international angesehene, aber von der Berliner Ausstellungsorganisation vernachlässigte Künstler um Max Liebermann und Ludwig von Hofmann“.<sup>24</sup> Eine weitere Version besagt, daß die Gründung angeblich durch Liebermann und „auf besonderes Drängen von Walter Leistikow“ erfolgte.<sup>25</sup> Am häufigsten genannt werden Liebermann *und* Skarbina oder Liebermann *und* Leistikow. In jedem Fall wird Liebermann eine aktive „Schlüsselrolle“ in der Gründungssituation zugeschrie-

---

<sup>20</sup> Irmgard Wirth: *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert*. Berlin 1990; darin das Kapitel „Gegen die akademische Kunst: Der Aufbruch in die Moderne“, S. 448ff. – Christopher B. With: *The Prussian Landeskunstkommission 1862–1911. A Study in State Subvention of the Arts*. (Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, Bd. 6) Berlin 1986, S. 96: „Shut down in the belief that Munch’s art was immoral and incomprehensible, the Verein’s decision [gemeint ist der Verein Berliner Künstler] prompted artists such as Max Liebermann, George Mosson, Franz Skarbina, Max Klinger, and Martin Brandenburg to resign from the Verein in protest. These artists then formed a new autonomous organization, the Verein der XI, in December of the same year.“ – Notabene: Klinger war zu jenem Zeitpunkt nicht mehr, Brandenburg noch nicht Mitglied beim Verein Berliner Künstler; sie konnten also nicht zurücktreten. Die anderen oben erwähnten Künstler blieben in der Mitgliedschaft. (Vgl. Tabelle, Anhang A, Nr. 7.)

<sup>21</sup> Peter-Klaus Schuster: *Malerei als Passion*. Corinth in Berlin. In: *Lovis Corinth*. (Ausstellungskatalog) München 1996, S. 37-58, hier S. 46. (Schuster 1996 a.)

<sup>22</sup> Organisiert hatte sich der Verein am 29. Februar 1892; erst ab Oktober 1892 führte er den Namen *Münchner Secession*. (Vgl. Ursprung 1996, S. 92; Makela 1990, Kapitel 3.)

<sup>23</sup> Pfefferkorn 1972, S. 30.

<sup>24</sup> Ursprung 1996, S. 92; vgl. hierzu unsere Ausführungen in Kapitel 1.3.3.

<sup>25</sup> Olbrich 1988, S. 30; Hans Jürgen Imiela: *Zur Rezeption des deutschen Impressionismus*. In: *Schadendorf* 1975, S. 74.

ben,<sup>26</sup> die er nicht innehatte. Tatsächlich wurde Liebermann von der Kerngruppe<sup>27</sup> angefragt, ob er sich beteilige.<sup>28</sup> Aufgrund seiner künstlerischen und möglicherweise auch seiner sozialen Stellung war er für die Vereinigung der XI gewiß ein wichtiges Mitglied. Es läßt sich jedoch feststellen, daß es außer dieser Briefstelle keine weiteren Quellen gibt, die belegen, wie die personellen Abläufe gewesen waren.

Auch bezüglich des Verhältnisses der XI zu den institutionellen Einrichtungen und den Mitgliedern gibt es viele Spekulationen. Es kam jedoch nach der Gründung *nicht* „zum Auszug der sogenannten Elf aus dem Großen Berliner Kunstsalon.“<sup>29</sup> Die Mitgliederzahl dieser Vereinigung waren weder zwölf<sup>30</sup> noch einer weiteren Version zufolge, die im Katalog zur Dreihundertjahrfeier der Berliner Akademie der Künste [sic] publiziert wurde, dreiundsechzig.<sup>31</sup> Max Klinger avanciert *nicht* zum Gründungsmitglied.<sup>32</sup> Lovis Corinth, Philipp Franck<sup>33</sup> und Carl Hagemeister<sup>34</sup> waren *keine* Mitglieder der Vereinigung. Mit „Masson“ und „A. Schmors-Almquist“<sup>35</sup> sind Mosson und H. Schnars-Alquist gemeint, mit „Fritz Stahl“<sup>36</sup> ist Friedrich Stahl und mit „Hermann Alberts“<sup>37</sup> ist Jacob Alberts gemeint. Brandenburg wurde *nicht* „gewählt“ (es gab keine Wahlen) und Hofmann „schließt sich“ *nicht* „an“<sup>38</sup> (er war Gründungsmitglied). Skarbina trat *nicht* wegen Differenzen aus der Mitgliedschaft der XI aus.<sup>39</sup> Er trat weder aus, noch gab es zwischen Skar-

---

<sup>26</sup> Auch neuere Forschung, die sich speziell mit dem Thema Liebermann und die Kulturpolitik beschäftigt, idealisiert Liebermanns Engagement in dieser Hinsicht, so Marion F. Deshmukh im Rahmen eines Symposiums in der National Gallery of Art in Washington zum Thema Moderne deutsche Kultur: „Liebermann’s efforts in founding the Verein der Elf in 1892 and the Berlin Secession in 1898 [...] propelled him into the mailstrom of modern cultural politics.“ und wenige Seiten zuvor: „A founding member of the 1892 artists’ group Verein der Elf (Club of Eleven) and later, in 1898, the Berlin Secession, Liebermann played a key role in encouraging the display and collecting, both privatly and institutionally, of contemporary art.“ (Deshmukh 1996, S. 169 und S. 166.)

<sup>27</sup> Vgl. Kapitel 4.1.

<sup>28</sup> „Mich hat man auch dazu gepreßt“, schrieb Liebermann an Albert Kollmann am 27.2.1892. (Zitiert nach Pucks 1988, S. 84; ausführlich dazu in Kapitel 4.2.1.) – „Gepreßt“ im Sinne von *zu der Gruppe passend gemacht*.

<sup>29</sup> Berliner Moderne 1987, S. 68.

<sup>30</sup> Jura 1989, S. 75.

<sup>31</sup> Gabriele Poggenhoff: Die Secessionisten. In: Kat. 300 Jahre Akademie, S. 337. Der Datenpluralismus, der im Zusammenhang mit der Vereinigung der XI üblich ist, wird hier potenziert. – Die Zahl „63“ taucht im Verzeichnis der *vorläufigen* Mitglieder der Berliner Secession von 18. November 1898 auf, vielleicht fand hier die Verwechslung statt. (Die endgültigen Mitglieder waren 68). Abb. des Verzeichnisses in Kat. Leistikow 1988, S. 121f.

<sup>32</sup> Kat. Klinger 1992, S. 375, Jura 1989, S. 75.

<sup>33</sup> Corinth: Thieme-Becker 1924, Bd. 17, S. 272 (Eintragung zu L. v. Hofmann); Franck: Poggenhoff 1996, S. 337. Bei Poggenhoff zählt auch irrtümlicherweise Lesser Ury zu den Gründungsmitgliedern der Berliner Secession.

<sup>34</sup> Bartmann 1985, S. 193.

<sup>35</sup> Jura 1989, S. 75.

<sup>36</sup> Paret 1983, S. 63 („später besser bekannt als Kunstschriftsteller“) vgl. Anm. 93/S. 85; Olbrich 1988, S. 31.

<sup>37</sup> Kat. Liebermann 1979, S. 673, Kat.-Nr. 504.

<sup>38</sup> Doede 1977, S. 80, 96.

<sup>39</sup> Kat. Secession 1964, S. 11.

bina und dem Rest der Gruppe Differenzen. Die Ausstellung fand nicht Unter den Linden 4a<sup>40</sup> oder auch 75/76<sup>41</sup> statt, sondern Unter den Linden 1 – dort befanden sich die damaligen Galerieräume de Kunstsalons Eduard Schulte. Die erste Einladung wurde nicht von Walter Leistikow<sup>42</sup>, sondern von Friedrich Stahl gestaltet. Die Aussage, „der Kaiser zeigte sich empört“<sup>43</sup>, klingt zwar schön dramatisch, es gibt jedoch keine Quelle, die einen Besuch der Ausstellung oder gar eine Äußerung Wilhelms II. belegt. Im Oktober 1892 folgte *keine* zweite Ausstellung der XI, sondern erst im folgenden Frühjahr.<sup>44</sup> Die letzte Ausstellung fand nicht 1897 statt (bereits „nach fünf Jahren erlahmte der Elan der ‚Gruppe der Elf‘“), sondern 1899.<sup>45</sup> Schulte präsentierte die Vereinigung der XI nur bis 1898, nicht bis 1899.<sup>46</sup> Die Darstellung, daß „aus der Vereinigung der XI und der Freien Berliner Künstlervereinigung [...] die Berliner Secession“ hervorging, ist in dieser Form unzutreffend.<sup>47</sup>

Viele kleine Fehler und Verzerrungen haben sich etabliert. Es ist festzustellen, daß die Vereinigung der XI als *Quantité négligeable* behandelt wird. Häufig wird den tatsächlichen Gegebenheiten nicht viel Wert beigemessen. Eine Erwähnung der Vereinigung der XI dient zumeist einer pointierten Darstellung der Zuspitzung der Oppositionsbewegung in den 1890er Jahren. Kurze Statements zu den diversen Skandalen und Skandälchen überlagerten bislang die Erkenntnis, daß sich die Ereignisse über ein ganzes Jahrzehnt nicht nur sukzessive, sondern auch folgerichtig entwickelt haben und daß Liebermann und seine Kollegen vermutlich am liebsten ihre Ruhe gehabt hätten, um ihrer Arbeit nachzugehen: „Ich arbeite hier colossal pour me refaire ma virginité. All’ das Kunst-politische tödtet den Künstler u ich gebrauche hier quasi eine Badekur gegen die Leiden, die ich mir im Winter zugezogen in der Kunst.“<sup>48</sup>

Das *Corpus delicti*, das angeblich schließlich zur Sezessionsgründung in Berlin führte, soll das berühmte Gemälde Walter Leistikows, *Grunewaldsee* von 1895, gewesen sein. [Nr. 83] Es hängt heute in der Alten Nationalgalerie in Berlin. Das Gemälde war in der siebten Ausstellung der Vereinigung der XI im Frühjahr 1898 im Kunstsalon Schulte aus-

---

<sup>40</sup> Jura 1989, S. 75. Da dies Schultes vormalige Adresse gewesen war, liegt dieser Irrtum nahe, doch auf der gleichen Seite ist die erste Einladungskarte von Friedrich Stahl abgebildet, auf der die Adresse „Unter den Linden 1“ zu lesen ist. Siehe auch Kat. Leistikow 1988, S. 112, Brief Nr. 5.

<sup>41</sup> Jensen 1996, S. 71.

<sup>42</sup> Pfefferkorn 1972, S. 31. Es handelt sich um eine Heliogravüre von Stahl.

<sup>43</sup> Jura 1989, S. 76, ohne Quellenangabe; uns ist keine Äußerung des Kaisers bekannt.

<sup>44</sup> Doede 1961, S. 54.

<sup>45</sup> Corinth 1910, S. 51, Zitat: Pfefferkorn 1972, S. 30.

<sup>46</sup> „Until [...] 1899 Schulte showed [...] the self-styled ‘XI’, or the Eleven [...] headed by Liebermann and Leistikow.“ Jensen 1996, S. 72. – 1899 stellten die XI bei Keller & Reiner aus.

<sup>47</sup> Lexikon der Kunst. Neubearbeitung, München 1996, Bd. 6, „Sezession“, S. 628. Es wirkten *auch* Mitglieder der Freien Künstlervereinigung Berlins mit, die zitierte Darstellung ist jedoch irreführend, vgl. die vorliegende Untersuchung, Kapitel 5.3.

<sup>48</sup> Max Liebermann, Brief an Hugo von Tschudi vom 29.7.1899, zitiert nach Kat. Liebermann 1997, S. 309.

gestellt und wurde in der Presse zumeist als *große Grunewaldlandschaft*, auch als *Waldteich in der Mark*<sup>49</sup> oder *Waldbild am See*<sup>50</sup> bezeichnet. Häufig wurde die angebliche Zurückweisung<sup>51</sup> dieses Gemäldes durch die Jury der Großen Kunstausstellung 1898 als unmittelbare Ursache der Gründung der Berliner Secession angeführt.<sup>52</sup> Der Skandal scheint bislang das schlüssigste Bindeglied dieser beiden Künstlerorganisationen zu sein. Ausschlaggebend dafür, daß diese Version von der Gründung der Berliner Secession aus der Vereinigung der XI in der Literatur die Vormachtstellung erhielt, und andere Aspekte zurückgetreten sind, ist Lovis Corinth's Biographie *Das Leben Walter Leistikows*. 1910 im Verlag Paul Cassirer erschienen, schuf Corinth seinem Freund Leistikow, der 1908 – als erster der XI – jung gestorben war, damit ein Denkmal.<sup>53</sup> Gleichzeitig ist dieses Buch die erste ausführliche Darstellung der Ereignisse der 1890er Jahre, wie der Untertitel *Ein Stück Berliner Kulturgeschichte* besagt. In dieser Biographie ist die Atmosphäre und der Geist der Jahrhundertwende eingefangen. Corinth's heitere Fabulierkunst macht das Buch zu einem Lesevergnügen.

Gleichwohl bleibt festzustellen, daß er diese Kulturgeschichte unter einem einseitigen, tendenziösen Blick schrieb; zu einer Zeit, da die ‚Moderne‘ ihren Platz in Berlin behauptet hatte und die Secession selbst zur Institution geworden war. Sein retrospektiver Blick war sich also des Sieges bewußt, und er konnte den Helden die Märtyrerkrone aufsetzen.<sup>54</sup> Der aus dieser Biographie vielzitierte Ausspruch Kaiser Wilhelms II., er „kenne den Grunewald und außerdem wäre Er Jäger“, wurde von Corinth geschickt plaziert und manipulierte den Leser. Corinth räumte zwar ein, daß der Ausspruch „Viele Jahre später“ stattfand, setzte ihn allerdings in unmittelbaren Kontext der angeblichen Refüsierung des Gemäldes *Grunewaldsee*. Diese Episode wurde immer wieder unreflektiert übernommen.<sup>55</sup> Der abwertende Ausspruch des Kaisers verkehrte sich zum Gütesiegel der Malerei. Das hat zur Folge, daß einer ideologischen Sichtweise Vorschub geleistet wurde, die zu ihrer

---

<sup>49</sup> Anonym: Aus Gelehrten- und Künstlerkreisen. [Über den Erwerb von Leistikows „Grunewaldsee“ durch die Nationalgalerie Berlin.] In: Tägliche Rundschau, 29.4.1898.

<sup>50</sup> Jarno Jessen: Die Vereinigung der XI. bei Schulte. [...] In: Deutsche Kunst. 2.1898, Nr. 12 (24.3.1898), S. 226.

<sup>51</sup> Es hat keine Zurückweisung gegeben. Siehe dazu Kapitel 5.3.

<sup>52</sup> Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle die sogenannte Affäre Munch von 1892 erwähnt, die ebenfalls in der Literatur regelmäßig in diesem Kontext erwähnt wird. Daß diese Ausstellung und der daraus folgende Skandal eine nicht zu unterschätzende Triebkraft hatte, sei unbestritten. Die Rückkopplung auf die Vereinigung der XI und die Berliner Secession wird jedoch in der vorliegenden Untersuchung neu diskutiert.

<sup>53</sup> Corinth 1910.

<sup>54</sup> Vgl. unser Zitat zu Anm. 63/S. 78.

<sup>55</sup> Op. cit., S. 52. Die Rezeption folgt dieser Manipulation. Vgl. Kat. Leistikow 1988, S. 68: Hier wird der Vorgang nun verdichtet, indem Corinth's Zeitangabe ausgespart wird. (Vgl. Anm. 65/S. 79 in diesem Kapitel der vorliegenden Untersuchung). – Dazu auch: Pfefferkorn 1972, S. 31 und Wesenberg in: Kat. Nationalgalerie Berlin 2001, Nr. 257, S. 228 (Zitat des Ausspruches Wilhelm II., Datierung auf 1899).

Zeit auf fruchtbaren Boden fiel. Dem Topos vom Kaiser als lächerliche Figur und Sündenbock wurde hier ebenso Vorschub geleistet wie der Auffassung, es habe eine klar abgrenzbare Zweiteilung der Lager in die Moderne und ihre Gegner gegeben. Folglich seien die Gegner allesamt in den offiziellen Organen zu finden.

Als Corinths Buch erschien, war der Streit bezüglich der Weltausstellung in St. Louis (1903) und die sogenannte Reichstagsdebatte (1904) noch in den Köpfen der Leser lebendig.<sup>56</sup> Das Engagement respektive die Einmischung Kaiser Wilhelms II. in die aktuellen Tagesfragen der Kunst und Kunstpolitik um 1900 nahm derart zu, daß dem Abgeordneten Südekum in der erregten Reichstagsdebatte der Lapsus linguae passieren konnte: „Und wir danken gefälligst für eine Kunstrepublik [sic] mit Wilhelm II. an der Spitze. (Die Glocke des Präsidenten.) Ich verbessere mich, ich wollte sagen: Mit Anton von Werner an der Spitze.“<sup>57</sup> Festzuhalten ist jedoch, daß Wilhelm II. in der ersten Hälfte der 1890er Jahre sowohl in der Presse bezüglich der Kunstmeldungen als auch in der aktiven Künstlerpolitik nur zu einem geringen Anteil in Erscheinung trat; er fand in der Presse hauptsächlich in Bezug auf die Verleihung der Medaillen (die aus dessen Privatschatulle bezahlt wurden und somit natürlich bereits ein Entscheidungsmonopol bedeuteten), Protektorate und Ausstellungseröffnungen des jährlichen Salons Erwähnung. Erst in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre verändert sich das kunstpolitische Klima spürbar. Die Situation spitzte sich durch Hugo von Tschudis Ankaufs- und Ausstellungspolitik der Nationalgalerie zu, die er von einer „Altersversorgungsanstalt für invalide Künstler“ zu einem Museum reorganisierte.<sup>58</sup> Der Konflikt entbrannte vollends durch den Erlaß Wilhelms II. vom 29. August 1899, welcher ihm das Veto-Recht in der Ankaufskommission zusprach.<sup>59</sup> Die Erwerbungs politik und die Autonomie der Nationalgalerie wurden dadurch

---

<sup>56</sup> Die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* – das Dachorgan des Vereins Berliner Künstler – wurde von den Sezessionisten Deutschlands kritisiert: Es gebe schwere Mängel in der Organisation der Weltausstellung, die sich bereits in Chicago und Paris gezeigt hätten und nicht behoben worden seien. *Der Kunstwart* berichtet: „In der Deutschen Kunstgenossenschaft ist wegen der Weltausstellung in St. Louis nun richtig der Krieg ausgebrochen. Auf den auch von uns als sehr bedenklich bezeichneten Beschluß hin, die dortige Vertretung der deutschen Kunst allein der Kunstgenossenschaft zu überlassen, haben die Lokalvereine der Sezessionen in Generalversammlung beschlossen, die Weltausstellung in St. Louis nicht zu beschicken. Auf einen Vorhalt deswegen seitens der Allgemeinen Kunstgenossenschaft hat die Sezession München zugleich im Namen der Sezessionen von Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe, Stuttgart und Weimar (in Dresden gibt's leider keine mehr) das Folgende beantwortet: „Die deutschen Sezessionisten haben es abgelehnt, sich an der Ausstellung in St. Louis zu beteiligen. [...] Wir protestieren dagegen, daß diese Ausstellung als Spiegelbild deutscher Kunst ausgegeben wird.“ Anonym: [Weltausstellung in St. Louis.] In: *Der Kunstwart* 17.1903/04, 2. Dezemberheft 1903, S. 423-424. Vgl. Anton von Werner: *Die Kunstdebatte im Deutschen Reichstag*. Berlin 1904. Dazu: Pfefferkorn 1972, S. 25f; Paret 1983, S. 137ff; Mommsen 1994, S. 53f.

<sup>57</sup> Zitiert nach: Kat. Corinth 1975, S. 42.

<sup>58</sup> Max Liebermann: Hugo von Tschudi (Nachruf). In: *Kunst und Künstler* 1.1.1912; zitiert nach: Kat. Tschudi 1996, S. 454. Dazu auch Paul 1993, insbesondere Kapitel 2.

<sup>59</sup> Im Auszug lautet der Erlaß: „[...] Zugleich bestimme ich, daß künftig zu allen Erwerbungen für die National-Galerie, sei es durch Ankauf, sei es durch Schenkung, zunächst meine Genehmigung eingeholt werde.

wesentlich beeinträchtigt. In der demagogischen Rede des Kaisers anlässlich der Einweihung der Siegesallee am 18. Dezember 1901 fiel der Satz von der Kunst, die „in den Rinnstein niedersteigt“ – als „Rinnsteinkunst“ paraphrasiert gelangte dieser Ausspruch zu fragwürdiger Berühmtheit.<sup>60</sup>

Man muß sich jedoch vergegenwärtigen, daß sich der Kaiser bis Mitte der 1890er Jahre in seinen öffentlichen Reden nicht explizit zur deutschen und französischen Moderne äußerte, sondern sich darauf beschränkte, seine Vorstellung über Sinn und Zweck der bildenden Kunst für den deutschen Staat zu proklamieren. Erst in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre fanden erste verbale Übergriffe statt, die in die oben geschilderte konkrete Einmischung mit juristischen Folgen mündeten.<sup>61</sup> Diese Differenzierung ist für die vorliegende Fragestellung erforderlich, wird doch der Beginn der neunziger Jahre fokussiert, um die Beweggründe der Vereinigung der XI zu beleuchten. Es kommt hinzu, daß die Opposition gegen Wilhelm II. *auch* ein Gesellschaftsspiel des wilhelminischen Bürgertums war: „Gegen den Kaiser mit ihm“, auf dieses geflügelte Wort, das den Esprit und Witz der bürgerlichen Elite veranschaulicht, hat Peter-Klaus Schuster hingewiesen.<sup>62</sup> Politisch waren die Freunde der Moderne nicht eo ipso Feinde des Kaisers.

Corinth formulierte den Nutzen, der sich aus dieser Interaktion von Akzeptanz und Respektlosigkeit ergab, offen und entwaffnend in seiner Autobiographie. Seine Schilderung vom Berlin der Jahrhundertwende ist auch mit Blick auf seine Leistikow-Biographie zu lesen. Er schilderte seinen wachsenden Wohlstand in Berlin, von dem er in München nur hätte träumen können:

Wie konnte es auch anders sein, da der Handel und Wandel in Berlin glänzend war, die Kaufleute intelligent und nach neuer Kunst begierig waren, außerdem der junge Kaiser gegen alles Neue eine Aversion hatte, so daß uns auch noch der Glanz der Märtyrerkrone umstrahlte.<sup>63</sup>

Zusammenfassend ist festzustellen, daß das kunstwissenschaftliche Interesse an der detaillierten Darstellung und Erforschung der kunstpolitischen Ereignisse der 1890er Jahre in Berlin bislang bis auf wenige Ausnahmen gering ist. Unter Außerachtlassung mannigfaltiger Aspekte wie Institutionspolitik, Gruppengründungen, Kunstmarktfaktoren u.a.m. wird die affirmativ-akademische Kulturpolitik simplifiziert und ein komplexes Gefüge auf die Reihung einiger Skandale (Vereinigung der XI, der Fall Munch, der Fall Tschudi,

---

Sie haben hiernach das Weitere zu veranlassen. [...]“; Entwurf mit leichten Korrekturen im GStA Merseburg, Geheimes Zivilkabinett, 2.2.1., Nr. 20421, Bl. 86-86v.; die endgültige Fassung ist nicht erhalten. Zitiert nach Paul 1993, S. 111, dort ist der Erlaß vollständig wiedergegeben.

<sup>60</sup> Wilhelm II.: Die wahre Kunst. 18.12.1901. In: Die Reden Kaiser Wilhelm II. 4 Bde. Hg. von Johannes Penzler. Leipzig o.J.; Teil III, S. 57-63, hier S. 60.

<sup>61</sup> Vgl. Paul 1993, S. 24ff.

<sup>62</sup> Schuster 1996, S. 31.

<sup>63</sup> Corinth 1926, S. 176.

Berliner Secession) reduziert. Die Wechselwirkungen waren vielfältig und betrafen nicht nur die Secession oder den Kaiser als ihren Feind.<sup>64</sup> Die Vereinfachung zur monokausalen Logik der Ereignisse nach bildungsbürgerlichem Geschmack des 20. Jahrhunderts – ganz nach dem Vorbild des ‚geächteten‘ 19. Jahrhunderts – wird perpetuiert.<sup>65</sup> Der Wert der zeitgenössischen Kunstkritik als historische Quelle ist einem ethisch-ästhetischen Verdikt zum Opfer gefallen, das Bringmann in seinem Aufsatz über die Kunstkritik im 19. Jahrhundert in Frage gestellt hat.<sup>66</sup>

Als Folge davon sind die individuellen Künstlerlaufbahnen der Maler und ihre Motive und Bedürfnisse aus dem Blick geraten. Die Vereinspolitik, die Dynamik der Künstlergruppen und die marktwirtschaftlichen Gründe wurden stark vernachlässigt.<sup>67</sup> Letzterem Thema haben sich vor allem Robert Jensen und Robin Lenman gewidmet.<sup>68</sup>

Lenmans bedeutendes Fazit bedarf mehr Beachtung. Seiner Ansicht nach war die Tatsache modern, „daß um 1900 der Markt zur hauptsächlichen kulturellen Regulierungsinstanz geworden war. [...] Avantgardenkünstler [...] waren mehr um den Verkauf ihrer Bilder besorgt als um mögliche polizeiliche Einmischung und ganz selten nur um kaiserliche Mißbilligung. In dieser Hinsicht war Deutschland sicherlich ‚vorausweisend‘, hin bis zu einer offenen, pluralistischen und marktorientierten Gesellschaft.“<sup>69</sup> Diese innovative Rolle Berlins und Deutschlands auf dem Weg in die Moderne blieb bislang größtenteils unberücksichtigt.<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> Paret 1983; Paret's umfangreiche Geschichte der Berliner Secession, auf der sich seither alle Untersuchungen zu diesem Thema beziehen, manifestierte diesen Blick bereits im Titel. Er zeigte zwar abwägend die Ambivalenz des Kaisers auf (S. 44f), förderte aber in seiner Geschichte der Secession das Klischee der zwei Lager und der puren kunstpolitischen Opposition als Handlungsmotiv zur Gründung der Secession. Siehe in der vorliegenden Untersuchung das Kapitel 5.

<sup>65</sup> Wirth 1991. Vgl. Anm. 20/S. 73. Nachdem Wirth die Refüsierung des *Grunewaldsees* besprochen hatte, „das der fortschrittlich gesinnte Direktor Hugo von Tschudi [als Schenkung Israels] nur zu gerne annahm“, schloß sie unmittelbar mit folgendem Satz an: „Die bekannte ablehnende Äußerung Wilhelms II. über dieses Bild störte nun weder die Maler noch den Direktor der Nationalgalerie.“ (Wirth 1991, S. 449.) Kaiser Wilhelm II. hatte sich im Jahr 1898, wie bereits erwähnt, nicht zu diesem Bild geäußert.

<sup>66</sup> Bringmann 1983, S. 254f.

<sup>67</sup> Eine Geschichte der deutschen Kunstinstitutionen im 19. Jahrhundert und die Analyse ihrer Funktionen sowie die Aufarbeitung der deutschen Künstlergruppen der Jahrhundertwende stehen noch aus. Die einzige Untersuchung zu Künstlergruppen im deutschsprachigen Raum, Wilhelmi 1996, konzentriert sich auf das 20. Jahrhundert. (Vgl. Kapitel 4.)

<sup>68</sup> Robert Jensen: *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*. Princeton 1996; Robin Lenman: *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918*. Frankfurt a.M. 1994. Ursprung wies auf die Bedeutung marktwirtschaftlicher Erwägungen hin. (Ursprung 1996, S. 97.)

<sup>69</sup> Lenman 1994, S.58. Dazu folgende Rezension: Florian Illies: *Kühe im Detail*. Robin Lenmans exzellente Kulturgeschichte des Kaiserreiches. (Rezension) In: *Berliner Tagesspiegel*, 29.10.1994.

<sup>70</sup> In dem seltenen Fall, da überhaupt Gedanken dieser Art angestellt werden, wird Lenman nicht rezipiert. So kam Ursprung in seinem Aufsatz *Warten auf das Paradies: Die Berliner Kunstwelt in den 1890er Jahren* zu dem Ergebnis, daß aufgrund der Tatsache, daß „die Secession und die *Xler* keine ‚Richtung‘ oder ‚Schule‘ bildeten“, seien sie „deshalb nicht als Vorreiter der Moderne zu verstehen, sondern als Nachfolger der älteren Künstlervereine, als Interessenverbände innerhalb eines sich ausdifferenzierenden Kunstbetriebs.“ (Kat. Kunstfrühling 1997, S. 21, Hv. im Orig.) Robin Lenmans Thesen finden in diesem Artikel

Es ist an der Zeit, die innovative und folgenreiche Berliner Künstlergruppe Vereinigung der XI und das Konzept und Profil ihrer Ausstellungen anhand von Quellenmaterial zu untersuchen. Wie war die Gruppe organisiert, wie trat sie auf? Welches Selbstverständnis hatte sie, und wie äußerte es sich in der Wahl der Ausstellungsorte? Weitere Fragen sind die nach der Motivation der Gruppenschau und ihrer Wirkung – auf die Künstler der Gruppe selbst sowie nach außen. Die Tagespresse und die Kunst- und Kulturzeitschriften geben über die Krisen- und Aufbruchstimmung Anfang der 1890er Jahre und über die Resonanz der XI-Ausstellungen reichhaltig Auskunft. Besonders aufschlussreich für die allgemeine Kunstentwicklung sind die Kunstzeitschriften *Das Atelier* (herausgegeben von Hans Rosenhagen, 1890–1897), die *Kunst-Halle* (herausgegeben von Georg Galland<sup>71</sup>, 1895–1905) und die *Deutsche Kunst* (herausgegeben von Georg Malkowsky, 1896–1899). Alle drei berichteten selbst über das kleinste Ereignis ausführlich, widmeten sich Marktanalysen (sic) und reflektierten einzelne Diskursfelder der Kunstdebatte.<sup>72</sup> Im Unterschied zur Zeitschrift *Pan* (herausgegeben von der Genossenschaft Pan, 1895–1900), die ebenfalls eine wichtige Quelle darstellt, sind die oben genannten Zeitschriften Berichterstattungsorgane ohne künstlerisch-ästhetischen Anspruch. Sie stiegen – der Alltagswirklichkeit der Künstler entsprechend – auch in die ‚Niederungen‘ des Künstlertums. Hierzu gehörten ebenso die Marktforschung und praktische Tips (neue Malmaterialien und -techniken) wie die täglichen Debatten, Intrigen und Polarisierungen der Kunstpolitik. Eine hervorragende Ergänzung bietet dem heutigen Leser das *Beiblatt zur Zeitschrift für Bildende Kunst*, die *Kunstchronik*, da sie der akademischen Richtung verpflichtet war. Neben längeren Abhandlungen wird man vor allem in den Rubriken „Sammlungen und Ausstellungen“, „Vereine, Gesellschaften und Versammlungen“ sowie „Wettbewerbe und Preisverteilungen“ fündig. Im Register sind alle Meldungen sorgfältig verzeichnet.

Corinths Leistikow-Biographie, in der die Gründungsurkunde der Vereinigung der XI vom 5. Februar 1892 erstmals veröffentlicht wurde,<sup>73</sup> sowie *Die Geschichte der Berliner*

---

keine Beachtung; gleiches gilt für den Katalog insgesamt, der sich ein Vierteljahrhundert nach der letzten Ausstellung über die Berliner Secession erfreulicherweise diesem Thema gewidmet hat.

<sup>71</sup> Georg Galland, Privatdozent an der Kgl. Hochschule der Bildende Künste (Lehrer für Kunstgeschichte und Literatur), vgl. Schenk 1993, S. 112.

<sup>72</sup> Während *Das Atelier* das Sprachrohr der sezessionistischen Bewegung war, zählte der Herausgeber der *Kunst-Halle* zu den erklärten Feinden der impressionistischen Malerei. Als die *Kunst-Halle* 1905 eingestellt wurde, lautet Gallands Wort zum Abschied: die „agitatorische Aufgabe“ der Zeitschrift sei erfüllt, seit man den „Persönlichkeitskultus ohnegleichen und einen Terrorismus schlimmster Art“ seitens der Secession erkannt habe. (Zitiert nach Doede 1977, S. 64, Anm. 109.)

<sup>73</sup> Corinth 1910, S. 37, bezeichnet das Blatt als „erste Protokollseite“. Bei ihm ist dieses Dokument zum ersten Mal veröffentlicht. Wiederabdruck bei Pfefferkorn 1972, S. 29 und bei Paret 1983, S. 64; Pfefferkorn gibt als Quelle Corinth 1910 an, Paret 1983 macht keine Angabe. Auf unsere Anfrage teilte er mit, seine Quelle sei die Biographie von Corinth. (Peter Paret, Brief an die Verf. vom 12.11.2004.) – Der Verbleib der Protokollseite ist unbekannt. Es ist jedoch naheliegend, den Verlust im Zusammenhang mit der Druck-



*Sezession* von Kurt Glaser, erschienen in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* von 1927, sind die beiden grundlegenden, frühen Veröffentlichungen über die Berliner Sezession – und somit auch für die Vereinigung der XI.<sup>74</sup> Glaser, seinerzeit mit Munch befreundet, ließ den Artikel über die große Munch-Ausstellung, die im Frühjahr 1927 im Kronprinzenpalais veranstaltet wurde, mit der Erinnerung an den Munch-Skandal beginnen. Er vermittelte, ohne dies explizit auszudrücken, den Eindruck, daß die Gründung der Vereinigung der XI letztlich auf diesem Ereignis beruhe. Die „erste Spaltung“ der Berliner Künstlerschaft sei der Austritt aus dem Verein Berliner Künstler im direkten Anschluß an den Skandal im November 1892 gewesen.<sup>75</sup> Auf diesen beiden Schriften basiert nahezu die gesamte Forschungsliteratur. Bislang nahezu – und unter diesem Gesichtspunkt gänzlich – unbeachtet geblieben ist das einzige publizierte Selbstzeugnis der Vereinigung der XI. Walter Leistikow veröffentlichte im März 1896 in *Die Zukunft*, herausgegeben von Maximilian Harden, eine Art Positionspapier der Vereinigung unter dem Titel *Die XI*.<sup>76</sup> Anlaß waren scharfe Angriffe auf die fünfte Ausstellung der Vereinigung der XI im Jahr 1896, die diesmal auch aus dem eigenen ‚Lager‘ kamen.

Erst in den 1980er Jahren sind die Tagespresse und die Kunst- und Kulturzeitschriften als Textquellen hinzugezogen worden. Rudolf Zeitlers Skepsis zur Authentizität und ‚Brauchbarkeit‘ dieser Textquellen, deren abwägende Überlegungen er in seiner *Kunst des 19. Jahrhunderts* darstellte, hatte bis Ende der 1970er Jahre Bestand und wird seitdem kritisch überprüft.<sup>77</sup> Die erste ausführliche Quellenlektüre zur Darstellung der Vereinigung der XI hat Teeuwisse 1979 besorgt.<sup>78</sup>

Das Œuvre der einzelnen Künstler ist quantitativ und qualitativ sehr unterschiedlich aufgearbeitet. An erster Stelle sind hier Max Liebermann und Max Klinger zu nennen,

---

legung des Buches von Corinth zu sehen. Die Abschrift dieses Blattes, das sich in den Geschäftsbüchern befindet, ist vermutlich im Zuge der Entnahme des Originals entstanden. – Daß es sich bei der Abbildung in Corinth 1910 um ein Faksimile handelt, wie gelegentlich angegeben wird, ist unwahrscheinlich. Ursprung 1996, S. 92, Anm. 232.)

<sup>74</sup> Kurt Glaser: Die Geschichte der Berliner Sezession. In: *Kunst und Künstler* 26.1927/28, H. 1, S. 14-20; H. 2, S. 66-70; Wiederabdruck mit anderem Abbildungsmaterial und Abweichungen im Text, in: Feist 1971, S. 278-293. Im Original wird beispielsweise „Elf“ und im Wiederabdruck bei Feist „XI“ geschrieben.

<sup>75</sup> Op. cit., S. 14f.

<sup>76</sup> Leistikow 1896. (Anhang C, Nr. 4) – Teeuwisse zitiert en passant einen Satz aus der Selbstdarstellung, um das Ziel der Vereinigung zu verdeutlichen. Die Bedeutung der Quelle wird jedoch im Text nicht kenntlich gemacht. Teeuwisse 1986, S. 167. In Kat. Leistikow 1988 ist der Aufsatz zwar bei den Schriften Leistikows verzeichnet (S. 140), im Unterschied zu *Moderne Kunst in Paris* jedoch nicht wiederabgedruckt.

<sup>77</sup> Rudolf Zeitler: Das unbekanntere Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*. (Propyläen Kunstgeschichte Bd. XI) Berlin 1966, S. 15-128, hier vor allem: „Richtlinien der Betrachtung. Das Prinzip der Auswahl.“ S. 31-33. Zur Revision siehe Bringmann 1983 und Strobl 1998; siehe auch Kapitel 3.1 der vorliegenden Untersuchung.

<sup>78</sup> Klaas Teeuwisse: Berliner Kunstleben zur Zeit Max Liebermanns. In: *Max Liebermann in seiner Zeit*. (Ausstellungskatalog) Berlin 1979, S. 72-87.

über die es neben zahlreichen Ausstellungskatalogen eine Vielzahl von monographischen Untersuchungen gibt. Leben und Wirken Walter Leistikows<sup>79</sup>, Franz Skarbinas<sup>80</sup>, Ludwig von Hofmanns<sup>81</sup>, Hans Baluscheks<sup>82</sup> und Jacob Alberts<sup>83</sup> sind über einige wenige, neuere Ausstellungskataloge erschlossen. Schlecht bestellt ist es um Hugo Vogel und Hans Herrmann und insbesondere um Konrad Müller-Kurzwelly, George Mosson, Friedrich Stahl, Hugo Schnars-Alquist und Martin Brandenburg.

## 2.1. Die Geschäftsbücher

In der Akademie der Künste zu Berlin liegen zwei Geschäftsbücher der Vereinigung der XI. Sie befanden sich im Besitz Lovis Corinths, von dessen Erben sie der Akademie überantwortet wurden.<sup>84</sup> Die Geschäftsbücher enthalten Dokumente der Vereinigung aus dem Zeitraum 1892 bis 1899. Sie sind nicht vollständig. Es handelt sich hierbei um unveröffentlichtes Archivmaterial.

Das erste Geschäftsbuch (G I) umfaßt Dokumente aus den Jahren 1892 bis 1895; die Jahreszahlen sind auf dem Aktendeckel handschriftlich vermerkt. [Nr. 214] Auf dem Aktendeckel ist später die Jahreszahl 1896 in einer anderen Handschrift ergänzt worden. Das Geschäftsbuch enthält jedoch nur eine handgeschriebene Notiz aus diesem Jahr auf den letzten Seiten. Der weitaus größere Bestandteil von 1896 ist nicht (mehr) vorhanden. Im zweiten Buch befinden sich die Unterlagen aus den Jahren 1897 bis 1899, wobei hier die

---

<sup>79</sup> Erst durch die umfassende Retrospektive im Jahr 1988 im Haus am Waldsee, Berlin, kehrte Leistikow in das Bewußtsein der Öffentlichkeit zurück. Kat. Leistikow 1988.

<sup>80</sup> Nach seinem Tod geriet Skarbinas Werk in Vergessenheit. Die wissenschaftliche Aufarbeitung von Skarbinas Werk begann erst 1970 mit einer Ausstellung im Berlin Museum, der 1995 eine weitere im Bröhan-Museum zu Berlin folgte. Dazu Kat. Skarbina 1970 (der Abbildungsteil ist schwarz-weiß, wobei auch unbekanntere Gemälde und Zeichnungen Skarbinas abgebildet sind) und Kat. Skarbina 1995 (Skarbinas Wirken in der Vereinigung der XI ist auf den Seiten 17f kurz umrissen und im biographischen Anhang unter dem Gründungsjahr 1892 erwähnt; eine genauere Bestandsaufnahme über Skarbinas Wirken in der Vereinigung der XI besorgte dieser Katalog jedoch nicht).

<sup>81</sup> Hofmann wurde 1924 im *Thieme-Becker* einer der längsten Artikel der XI gewidmet. Im Laufe der folgenden Jahrzehnte nahm seine Bekanntheit ab. Dies hängt mit der Abwertung des Symbolismus und des Jugendstils bis in die 1960er Jahre zusammen. (Vgl. Richard Hamann und Jost Hermand: *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. Berlin 1959 ff. Hier vor allem die Bände *Impressionismus und Stilkunst*.) In seiner Geburtsstadt Darmstadt wurde vom Institut Mathildenhöhe 2005 eine großangelegte Retrospektive veranstaltet und sein Œuvre aufgearbeitet. In dem dort erschienen Aufsatz über seine Berliner Zeit wurde auch seine Mitgliedschaft in der Vereinigung der XI beleuchtet. Kat. Hofmann 2005 und Meister 2005.

<sup>82</sup> Kat. Baluschek 1991, Kat. Baluschek 1974 u.a.

<sup>83</sup> Kat. Alberts 1999. In dem ambitionierten Katalog der Alberts-Retrospektive ist dessen Mitgliedschaft und Tätigkeit in der Vereinigung der XI zufriedenstellend und mit guter Quellenkenntnis aufgearbeitet worden.

<sup>84</sup> AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Akte Nr. 13: Geschäftsbuch I (G I) und Akte Nr. 14: Geschäftsbuch II (G II); hierzu: Anke Matelowski: Kunstgeschichte im Protokoll. Neue Aktenfunde zur Berliner Secession. In: *Museums-Journal*, 12.1998, Nr. 3, S. 42-45, hier S. 42.

Jahreszahl 1898 später auf dem Buchdeckel ergänzt wurde.<sup>85</sup> In diesem Geschäftsbuch befinden sich auch einige Dokumente – vor allem Briefe – aus dem Jahr 1896, die im Laufe der Buchführung während des Jahres 1897 eingeklebt wurden. Aus dem Jahr 1899 befindet sich nur noch die Einladung für die letzte Ausstellung in der Akte. Damit endet dieses Buch.

Die Geschäftsbücher enthalten die Abschrift des Gründungsprotokolles, die Briefe, die an die Vereinigung geschrieben wurden, sowie einige Entwürfe der Korrespondenz von Walter Leistikow und Kopien der Korrespondenz von Schnars-Alquist (Tintenabreibungen auf Pergament). Gleichfalls ist der Briefkontakt der Maler untereinander sporadisch vertreten. Die Briefe und Karten wurden in der Regel in der Reihenfolge der Eingänge auf die eingelegten Seiten geklebt. Manche Briefe, vor allem die Kopien von Schnars-Alquist, sind in schlechtem Zustand und nur noch zum Teil lesbar. Es handelt sich vor allem um Briefe an Klinger nach Leipzig und Hofmann nach Rom. Des Weiteren befinden sich in den Geschäftsbüchern die von den Malern gestalteten Einladungskarten – bis auf jene für die Ausstellung von 1896, die von Liebermann gestaltet wurde<sup>86</sup> und die Einladungskarte für die Ausstellung von 1898, über die nichts in Erfahrung zu bringen war. In den Geschäftsbüchern befinden sich ebenfalls Dokumente wie die Eintrittskarten oder der für die Ausstellung von 1893 gedruckte Prospekt der ausgestellten Werke. Da die Vereinigung nur für 1893 einen Katalog der ausgestellten Werke in Druck gegeben hat, sind die Ausstellungen der anderen Jahre ausschließlich anhand der Rezensionen in den Tageszeitungen sowie den Kunst- und Kulturzeitschriften zu rekonstruieren. Ein weiterer, wesentlicher Bestandteil der Geschäftsbücher ist daher die zunächst privat zusammengetragene, später einem Pressedienst in Auftrag gegebene Sammlung von Rezensionen der Ausstellungen.<sup>87</sup> Es wurde der Name der jeweiligen Zeitung und das Erscheinungsdatum, gegebenenfalls Ergänzungen bezüglich der Kritikerkürzel und vereinzelt ein Kommentar von Hand an den Rand geschrieben. Auch die Rezensionen sind auf die Papierträger geklebt. Die Geschäftsbücher lassen fast keine Rückschlüsse auf Käufer oder Preise der Gemälde zu.

Die Geschäftsbücher sind lückenhaft und die Sorgfalt der Aktenführung nimmt im Lauf der Jahre deutlich ab. Das zweite Geschäftsbuch enthält weitaus weniger Material

---

<sup>85</sup> G II. Beneke 1988 bezeichnete dieses Geschäftsbuch als das dritte, in der Annahme, es habe ein Buch für 1896 gegeben und sei verloren gegangen. Ein eigenes Geschäftsbuch 1896 hat es unseres Erachtens jedoch nicht gegeben.

<sup>86</sup> Ein Exemplar der Einladungskarte Max Liebermanns wird in der Kunstbibliothek zu Berlin aufbewahrt. (SMB, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. 5167, 31).

<sup>87</sup> Bei dem Pressedienst handelt es sich um das 1888 gegründete *Berliner Literarische Auskunftsbureau* von C. Freyer, Wilhelmstraße 127, Berlin SW (Paris-London-New York).

als das erste, viele Dokumente sind nicht mehr geordnet eingeklebt oder -geheftet, sondern liegen lose und ungeordnet zwischen den Seiten.

Die Rezensionen enthalten Unterstreichungen der Namen der Künstler in verschiedenen Farben. In den ersten zwei Jahren sind alle Namen mit roten Unterstreichungen und zusätzlich der Name von Schnars-Alquist mit blauen Unterstreichungen hervorgehoben. Diese Hervorhebung Schnars-Alquists läßt den Rückschluß zu, daß die Geschäftsbücher in den ersten zwei Jahren von ihm geführt wurden.<sup>88</sup> In den Jahren 1894 und 1896 war auch Walter Leistikow an der Aktenführung beteiligt und dabei zeitweilig für die Korrespondenz – unter anderem mit dem Galeristen Eduard Schulte – zuständig. Vermutlich hatte hauptsächlich Schnars-Alquist, der sehr aktiv in der Organisation war, das Amt der Buchführung inne und gab es bisweilen an Leistikow und möglicherweise auch an andere ab, was die Tatsache mehrerer Handschriften erklären würde. Schnars-Alquist, der 1898 wieder in seine Geburtsstadt Hamburg zurückkehrte, hatte wahrscheinlich zu dem damaligen Zeitpunkt Walter Leistikow die Unterlagen geschlossen übergeben. Dies würde auch den Verbleib der Geschäftsbücher im Nachlaß Corinth erklären. Corinth könnte für das Verfassen der Biographie über seinen Freund Leistikow Unterlagen aus dessen Nachlaß erhalten haben.

## **2.2. Die Gründung der Vereinigung der XI 1892**

### **2.2.1. Gründungsakt und Gründungsprotokoll**

Das offizielle Gründungsdatum der Vereinigung der XI ist der 5. Februar 1892.<sup>89</sup> Die Satzung auf dem handgeschriebenen Dokument [Nr. 215] ist denkbar einfach und unpräzise formuliert:

Die Unterzeichneten haben sich zu einer freien Vereinigung zur Veranstaltung von künstlerischen Ausstellungen zusammengesetzt und haben sich geeinigt, daß die Zahl 11 nicht zu überschreiten sei; hiesige oder auswärtige Künstler können auf Beschluß der Vereinigung zur Ausstellung ihrer Werke herangezogen werden. [...]<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Vgl. Anke Matelowski (Anm. 84/S. 82), S. 42: Nach ihrer ersten Einsicht in die Geschäftsbücher stellte sich für Matelowski die Aktenführung folgendermaßen dar: Die ersten zwei Jahre sei das Geschäftsbuch von Leistikow, die folgenden Jahre von Schnars-Alquist geführt worden. Inzwischen besteht Übereinkunft bezüglich der hier dargelegten Sichtweise.

<sup>89</sup> Jura (1989, S. 75) gibt als Gründungsdatum der Vereinigung das Jahr 1891 an; u. W. findet sich diese Angabe 1891 in fünf Quellentexten. Von Interesse ist Walter Leistikows eigene Stellungnahme (Leistikow 1896, S. 603), da ein Mitglied der Vereinigung selbst das Jahr 1891 nannte, dabei handelte es sich offensichtlich um die Konstituierung. Vgl. Maximilian Rapsilber: [Rez. XI.] In: Das Kleine Journal, 18.3.1898; (G II, 1898-6); Wilhelm Fabian: Zur Schätzung Walter Leistikow's. In: Deutsche Kunst 2.1898, Nr. 20 (1.8.1898), S. 381, Georg Malkowsky: Die Berliner Seccession. In: Deutsche Kunst 3.1899, Nr. 15 (25.6.1899), S. 281 und Corinth 1910, S. 51. Es hat den Anschein, als habe Leistikow diese Jahreszahl lanciert, denn erst nach seiner Veröffentlichung kursierte das Jahr 1891 als Gründungsdatum.

<sup>90</sup> G I; Anhang A, Nr. 2.

Es wurden „gesellige Zusammenkünfte“ zweimal im Monat „in Aussicht genommen“, die im *Großen Kurfürsten* und im *Moritzhof* stattfanden. Unentschuldigtes Nichterscheinen wurde mit einer Geldstrafe von zwei Mark geahndet. Der Jahresbeitrag betrug zwanzig Mark.

Dieses Dokument ist die Abschrift des Gründungsdokumentes, der sogenannten Protokollseite, die erstmals bei Corinth abgebildet ist und die Unterschriften aller Mitglieder trägt.<sup>91</sup> [Nr. 216] Die Gründungsmitglieder haben auf der Urschrift in folgender Reihenfolge unterschrieben: Max Liebermann, Hans Herrmann<sup>92</sup>, J[acob] Alberts, Walter Leistikow, Fried[rich] Stahl,<sup>93</sup> George Mosson, F[rantz] Skarbina, Ludwig von Hofmann, [Hugo] Schnars-Alquist, Hugo Vogel und [Konrad] Müller-Kurzwelly. Rechts neben den Namen geben die Ziffern 1 bis 11 die alphabetische Ordnung an.<sup>94</sup> Links neben der Unterschriftenliste haben Max Klinger und Martin Brandenburg unterzeichnet. Unter dem Namen Brandenburgs befindet sich dessen Adresse und das Datum seines Beitrittes: 12.6.[18]97. Offensichtlich wurde dieses Dokument als bindend für die (Minimal-)Statuten der Vereinigung angesehen. Es wurde so, wie es am 5. Februar 1892 gemeinsam entworfen und handschriftlich niedergelegt wurde, unterschrieben. Später hinzugetretene Mitglieder erkannten mit ihrer Unterschrift auf eben diesem Schriftstück die Satzung als bindend an. Warum die Unterschrift von Dora Hitz fehlt, ist nicht zu klären. Sie stellte zusammen mit Brandenburg 1898 erstmals als Mitglied der Vereinigung aus.

Aus dem Gründungsprotokoll läßt sich schließen, daß die Mitglieder in hohem Einvernehmen und auf der Basis der paritätischen Verteilung diese Vereinigung gründeten: Es wurden weder ein Vorstand, ein Schriftleiter noch ein Kassensführer schriftlich festgelegt, die Korrespondenz in der Gründungszeit wurde an die Mitglieder Schnars-Alquist, Leisti-

---

<sup>91</sup> Vgl. Anm. 73/S. 80. Im Unterschied zu der sogenannten Protokollseite enthält diese Abschrift keine Durchstreichung. Weitere Abweichungen sind: die Ortsangabe „Berlin“ vor dem Datum fehlt, die Ziffer „11“ ist ausgeschrieben. Die beiden Handschriften sind identisch. Nach unserer Einschätzung handelt es sich um die Handschrift von Max Liebermann. (In Betracht gezogen werden muß auch Schnars-Alquist.) – Lacher gibt irrtümlicherweise an, das Original befände sich in den Geschäftsbüchern der Vereinigung der XI; AdK Berlin. (Lacher 2000 b, S. 159.) Vermutlich ist das Original bei der Drucklegung von Corinth Leistikow-Biographie – in der Druckerei? – verlorengegangen.

<sup>92</sup> Häufig ist die Schreibweise *Herrmann* (mit einem „r“) anzutreffen. Dabei ist jedoch immer der Berliner Maler Hans Herrmann gemeint – eine Verwechslung ist ausgeschlossen.

<sup>93</sup> Friedrich Stahl wurde im Freundeskreis auch „Fritz“ genannt. (Vgl. Mitgliederliste der Berliner Secession, Bestand vom 18.11.1898, abgedr. in Kat. Leistikow 1988, S. 123.) Nicht zu verwechseln mit dem Kunstschriftsteller und -kritiker Fritz Stahl [-Lilienthal] (1864–1928). Er schrieb u.a. für die Zeitschriften die *Kunst-Halle* und die *Deutsche Kunst* sowie seit 1897 für das *Berliner Tageblatt*. – Verwechslung bei Paret 1983, S. 63, berichtigt bei Teeuwisse 1986, S. 295 und Krisch 1997, S. 41. Die pluralistische Schreibweise und ein offensichtliches Desinteresse gegenüber der ‚korrekten‘ Schreibweise von Namen findet sich im zeitgenössischen Schrifttum häufig, selbst auf den gedruckten Einladungskarten der XI (Beispiel.: *Hanns Herrmann*), auch bei den Zeitgenossen führte das gelegentlich zu Verwechslungen. Vgl. Anm. 200/S. 111. Vgl. auch: Eduard Schulte, Brief vom 12.2.1892 an „Herrn Aug. Schnars-Alquist“. (G I)

<sup>94</sup> Die Plus- und Minuszeichen hinter den Namen dürfte ein Vermerk zur ersten Beitragszahlung sein.

1893 an Stahl gerichtet, an den Besprechungen haben Müller-Kurzwelly, Schnars-Alquist, Leistikow und Herrmann mitgewirkt. Die Hängung der Ausstellungen besorgte eine jedesmal neu zusammengestellte Gruppe von drei bis vier Mitgliedern.<sup>95</sup> Briefe wie der des Dresdner Kunsthändlers Theodor Lichtenberg belegen, daß der Öffentlichkeit und vor allem den verschiedenen Galeristen kein Vorsitzender oder Ansprechpartner der Vereinigung der XI bekannt war. Lichtenberg leitete am 14. März 1893 eine an Leistikow gerichtete Anfrage mit dem Satz „Da mir der Vorsitzende der ‚Vereinigung der XI‘ leider nicht bekannt ist“ ein.<sup>96</sup> Auch im Jahr 1897 schrieb der ‚Haus‘-Galerist Eduard Schulte, der mit der Vereinigung am vertrautesten gewesen sein dürfte, an Skarbi-na, Vogel oder Herrmann: „Haben Sie die Güte dieses Schreiben zu Kenntniß des derzeitigen Schriftführers der Vereinigung der ‚XI‘ zu bringen.“<sup>97</sup>

Ferner fehlt jeder Hinweis zum Ausstellungsmodus und -ort. Die Begrenzung der Mitgliederzahl läßt den Rückschluß zu, daß die elf Maler vor allem die Abgrenzung zu dem Massenbetrieb des Salons anstrebten. Sie wollten weder durch Menge ermüden, noch wollten sie „Dutzendware“ zeigen. Mit ersichtlichem Selbstvertrauen gingen die XI an die gestellte Aufgabe heran, denn ein Zustrom, vor allem von Mitläufern, sollte im Vorfeld per Satzung verhindert werden. Die Maler gingen von der Möglichkeit des Erfolges aus und sicherten sich dahingehend ab, im kleinen Kreis zu bleiben, um ihre Programmatik und Kontinuität in der Ausstellungsarbeit zu bewahren. Ein Aperçu ist in der Zeitschrift *Ulk*, der satirischen Wochenbeilage des renommierten Berliner Tageblattes unter der Überschrift „Zu spät erkannt“ erschienen. Mit dialektischem Witz wird die Gratwanderung der XI vorgeführt: Ein Mitglied mehr, und die beste Absicht könnte sich ins Gegenteil verkehren. Gleichzeitig wurde vor möglichen Trittbrettfahrern gewarnt: „Ich Schafskopf, warum habe ich mich nicht der *Ausstellung der Elf* angeschlossen! Dann hätte doch wenigstens die Kritik von meinen Bildern nicht mehr sagen können, sie seien Dutzendware.“<sup>98</sup>

Die Zahl *Elf* war jedoch keineswegs programmatisch, sondern zufällig zustande gekommen. Nach vielen Spekulationen erfuhr dies die Berliner Öffentlichkeit endlich durch Leistikows Positionspapier zur XI:

Das Verblüffenste war von je her der Aerger über die Zahl. Warum XI? Warum nicht XII? Ja, [ihr] lieben Leute, warum nicht Hundert? Warum nicht Einer? Warum nicht Keiner?  
Natürlich machte der Zufall die Zahl. Man muß es immer wiederholen: es war wirklich keine Bosheit dabei.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Zur Hängung nach demokratischen Prinzipien vgl. Kapitel 4.2.1 (Merkmale) und Curt Herrmanns Beschreibung der Abläufe in der Novembervereinigung, Kapitel 5.1.9.

<sup>96</sup> G I.

<sup>97</sup> Eduard Schulte, Brief an den „Herrn Prof.“ vom 20.5.1897. (G II)

<sup>98</sup> N.N.: [Rez. XI.] In: *Ulk*, 15.4.1892; (G I, 1892-16). (Hv. i. Orig.)

<sup>99</sup> Leistikow 1896, S. 603.

Dem ersten Brief des Düsseldorfer Kunsthändlers Eduard Schulte vom 12. Februar 1892 an die Vereinigung der XI zufolge waren zunächst dreizehn Künstler im Gespräch. (Anhang A, Nr. 3) Schulte, der am Pariser Platz neue Räume seiner Berliner Dependence bezogen hatte,<sup>100</sup> stand im Februar 1892 mit Schnars-Alquist, Müller-Kurzwelly und Leistikow in Verhandlung, die Künstlergruppe in seinen Räumen auszustellen. Dieses Gespräch scheint vor der Gründung am 5. Februar stattgefunden zu haben. Schulte nannte in seinem ersten Brief zwei Namen, die im weiteren Verlauf keine Bedeutung mehr spielen, den Bildhauer Adolf Brütt (1855–1939) und den bereits erwähnten Maler und Radierer Karl Koepping (1848–1914). Er war Professor und seit 1890 Leiter des Meisterateliers für Kupferstich und Radierung an der Akademie. Warum Brütt und Koepping nicht beigetreten sind, ist nicht zu klären. Zwischen der Vereinigung und beiden Künstlern bestand weiterhin nachweislich enger Kontakt mit gemeinsamen Zielen.<sup>101</sup>

Zu jenem Zeitpunkt war die endgültige Mitgliederzahl – und somit der Name der Vereinigung – offensichtlich noch nicht festgelegt. Die Tatsache, daß mit Brütt ein Bildhauer vertreten gewesen wäre, läßt den Rückschluß zu, daß es kein Programm der Gruppe gewesen war, die Mitglieder nur aus dem Bereich der Malerei zusammenzusetzen.

### 2.2.2. Die Mitglieder

Die Biographien der elf Gründungsmitglieder sind sehr unterschiedlich. Die einzelnen Lebensläufe, die im Anhang A, Nr. 8 tabellarisch dargestellt sind, verdeutlichen die unterschiedlichen Voraussetzungen hinsichtlich Ausbildung, künstlerischen Werdegangs und Erfahrungen im Bereich Ausstellungen, welche die Maler zum Zeitpunkt der Gruppengründung mitbrachten. Einige Maler waren bereits etabliert. Während Vogel und Skarbina in Berlin als Lehrbeauftragte an der Hochschule für bildende Künste arbeiteten und von öffentlichen und privaten Aufträgen gut leben konnten, kämpfte Liebermann, der in Frankreich bereits Ansehen genoß, im eigenen Land um die Anerkennung. Die Rezensionen der XI-Ausstellungen legen Zeugnis davon ab, wie kontrovers Liebermann Anfang der 1890er Jahre in Berlin diskutiert wurde. Hofmann kam frisch von der Akademie, Alberts debütierte in Deutschland als Dreißigjähriger auf der ersten XI-Ausstellung; beide studierten zuvor an der Académie Julian in Paris, ohne sich dort jedoch kennenzulernen.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> „Schultes neuer prächtiger Salon“ befand sich in Unter den Linden 1. N.N.: [Rez. XI.] In: Danziger Zeitung, 10.4.1892; (G I, 1892-11).

<sup>101</sup> Koepping war 1895 zusammen mit Liebermann, Skarbina u.a. im Aufsichtsrat der Genossenschaft *Pan* und gehörte 1899 zu den Gründungsmitgliedern der Berliner Secession. Außerdem wurde er 1895 von der Société nationale des beaux-arts zum „Associé“ gewählt. (Meldung in *Pan* 1.1895/96, H. 2, S. 131.) Brütt war Gründungsmitglied der Berliner Secession.

<sup>102</sup> „Übrigens hätten wir uns von Rechts wegen schon 1890 in Paris begegnen können, wo ich schon 1889 ebenfalls von Lefebre u. Constant zu lernen suchte.“ Ludwig von Hofmann, Brief an Jacob Alberts vom 4.7.1940 anlässlich der Verleihung der Goethe-Medaille an Alberts zu dessen 80. Geburtstag. (Privatbesitz)

Im Verlauf der 1880er Jahre begannen die meisten, regelmäßig Werke in den Berliner Salon einzusenden. Einige unter den älteren der Mitglieder wie Herrmann, Schnars-Alquist, Vogel und Müller-Kuszewly hatten ihre feste Klientel, man wußte gegenseitig, was voneinander erwartet wurde. Während Herrmann, Vogel und Liebermann zum Gründungszeitpunkt intensive Auslandserfahrung mitbrachten – insbesondere Holland und Frankreich waren die bevorzugten Reiseziele – so lernte Leistikow Frankreich und Paris erst 1893 kennen. Hofmann und Stahl spezialisierten sich in den folgenden Jahren auf Italien und Rom. Müller-Kurzweily brachte einen akademischen Titel in den Künstlerbund, er wurde in Geschichte oder Kunstgeschichte promoviert.

Die malerischen Richtungen der Mitglieder – Naturalismus, Realismus, Impressionismus, Neu-Idealismus, Symbolismus und nicht zuletzt auch gefällige Salonmalerei – sind auffallend vielfältig und verstärken neben den unterschiedlichen Biographien den Eindruck, daß hier elf individuelle Charaktere zusammentrafen, deren Sinnstiftung nicht in einer oberflächlichen Identitätssicherung zu suchen ist.

Auffallend ist die nahe räumliche Nachbarschaft von neun Mitgliedern. Sie hatten zum Gründungszeitpunkt ihren Wohnsitz und ihre Atelierräume nachweisbar in Berlin.<sup>103</sup> Stahl lebte und arbeitete in der Nähe des Hausvogteiplatzes im Stadtteil Mitte, sieben Mitglieder arbeiteten wenige Gehminuten voneinander entfernt in Tiergarten<sup>104</sup> und Hofmann in der Nähe dieser Kollegen in Charlottenburg.<sup>105</sup> Nur für Alberts und Herrmann waren für das Jahr 1892 Wohnsitz beziehungsweise Atelierräume nicht nachweisbar.<sup>106</sup> Die meisten Mitglieder wohnten und arbeiteten nah beieinander. Das Kommunikationsnetz war folglich dicht. Mindestens acht Maler der XI konnten in engem, regelmäßigen und soweit dies die damaligen Gepflogenheiten zuließen, spontanen Austausch miteinander stehen.

### 2.2.3. Generationenverhältnis und Binnenstruktur

In der Gruppe waren alle Altersstufen zwischen Ende zwanzig und Mitte vierzig vertreten. Die Lektüre der zeitgenössischen Presse und der Forschungsliteratur der folgenden hundert Jahre vermittelt jedoch den Eindruck, als wäre eine Einteilung dieser Künstler-

---

<sup>103</sup> Berliner Adressverzeichnis 1892.

<sup>104</sup> Schnars-Alquist und Leistikow hatten, ebenso wie Brütt, ihr Atelier im Atelierhaus der Lützow Straße, in der auch Vogel sein Atelier der Akademischen Hochschule hatte. Liebermann und Skarbina arbeiteten in der nahe gelegenen Königin Augusta Straße (heute: Reichspietschufer), Alberts und Mosson in der die Lützow Straße kreuzenden Genthiner Straße und Müller-Kurzweily etwas weiterwestlich in der Nettelbeck Straße (heute: An der Urania).

<sup>105</sup> Postalisch waren die östlichen Charlottenburger Straßen bereits in das Berliner Adressverzeichnis integriert; Hofmann wohnte in der Hardenbergstraße.

<sup>106</sup> Herrmanns Adresse ist nur für 1890 nachweisbar: Steglitzerstraße 22 (Große Berliner Kunstausstellung, 1890. Illustrierter Katalog, Berlin 1890). Alberts bezog spätestens 1895 ein Atelier in der Genthinerstraße. (Berliner Adressverzeichnis 1895)



gruppe in die *Alten* und die *Jungen* sinnvoll und notwendig, als bestünde die Gruppe aus zwei Generationen.

Zwei Beispiele, eines aus der zeitgenössischen Presse und eines aus der jüngeren Forschungsliteratur, sollen an dieser Stelle genügen, um dies zu illustrieren: In der *Kunstchronik* ließ Adolf Rosenberg in seiner Rezension zur ersten Ausstellung der Vereinigung der XI den Leser wissen, daß „Hugo Vogel und zwei jüngere Berliner Künstler, der Landschaftsmaler *W. Leistikow* und der Portraitmaler *G. Mosson*“<sup>107</sup> an der Ausstellung beteiligt sind. Mosson war vier Jahre älter als Vogel. Dieser wurde als bekannte Größe, seinerzeit bereits Professor, den relativ unbekanntem Malern eo ipso als älter vorangestellt. Dominik Bartmann erklärte 1997, daß die „Initiative [...] von neun jüngeren Künstlern aus[ging], die Liebermann und Skarbina wegen ihrer Bekanntheit um ihre Teilnahme baten.“<sup>108</sup>

Es ist zweckdienlich, sich die Jahrgänge der Mitglieder und somit ihre Generationszugehörigkeit zu vergegenwärtigen. Nur zwei der Maler waren unter dreißig. Die Altersspanne der Gruppe umfaßte zum Gründungszeitpunkt sechzehn Jahre, und innerhalb dieser Spanne ist jedes Alter vertreten. Der maximale Altersabstand der Gründungsmitglieder betrug zum Nächstältesten nur vier Jahre. Dieser Abstand bestand bei drei Künstlern des Jahrganges 1855, Müller-Kurzwelly, Schnars-Alquist und Hugo Vogel zum Drittältesten der Gruppe, Mosson, der zum Zeitpunkt der Gründung 41 Jahre alt war. Liebermann war mit 45 Jahren der Älteste, gefolgt von Skarbina mit 43 Jahren. Alle weiteren Altersabstufungen betreffen jeweils ein, zwei oder drei Jahre. Das jüngste Gründungsmitglied war Leistikow mit 27 Jahren. Die Beitritte Klingers sowie Brandenburgs und Hitz' verschoben die Altersabstände nur geringfügig. Die Altersspanne stieg durch Brandenburgs Beitritt auf 21 Jahre, ohne größere Altersabstände innerhalb der Gruppe aufzuweisen. Es kann also nicht von den *Alten* und *Jungen* bezogen auf zwei Altersgruppen die Rede sein. Die künstlerische Zugehörigkeit im Sinne von *konservativ* und *modern*<sup>109</sup> greift ebenfalls nicht, da Liebermann zu den *Jungen* gezählt wurde, wie es Alfred Lichtwark verdeutlichte. Er sinnierte im Jahr 1898, wie schlecht es um die Berliner Malerei und um den Nachwuchs bestellt sein müsse angesichts der Tatsache, daß man Liebermann u.a. – immer noch! – als die „*Jungen*“ bezeichne.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Adolf Rosenberg: Die Vereinigung der „Elf“. In: *Kunstchronik* NF 3.1891/92, Nr. 21 (14.4.1892) Sp. 359.

<sup>108</sup> Kat. Kunstfrühling 1997, S. 16.

<sup>109</sup> Vgl. Eduard Franquets Kommentar aus den *Glossen zum Streit der Alten und Jungen*: „Die Alten sagen uns nichts mehr. Wie so steif und leblos erscheinen sie mir seitdem ich die Modernen kennen gelernt!“ Franquet 1893, S. 29.

<sup>110</sup> „Merkwürdig: Liebermann, Uhde, Olde gelten überall noch als die ‚Jungen‘ und sind dabei vierzig oder darüber. Das spricht Bände über unsere künstlerischen Zustände.“ Lichtwark am 19.1.1897, zitiert nach Kat. Liebermann 1979, S. 131. – Notabene: Liebermann und Uhde hatten zu dem Zeitpunkt, als der Brief verfaßt wurde, beide bereits die fünfzig überschritten.

Das Selbstverständnis der Vereinigung, das sich in den Geschäftsbüchern widerspiegelt, ergibt folgendes Bild. Die Gruppe hat eine grundsätzlich demokratische Grundhaltung, die sich in ihrer Zusammenarbeit, in der Verwaltung der Gruppe und der Aufgabenteilung (nach Talenten) manifestierte. Weder Alter noch Erfolg waren Kriterien für Rechte oder Pflichten. Weiterhin gab es keine Vorgabe, daß die Mitglieder an jeder der XI-Ausstellung teilzunehmen hatten. Die Basis war Freiwilligkeit und Engagement.

Die Presse beharrte noch 1898 auf diese Kategorisierung und erweiterte das Problem der Polarisierung auf die verschiedenen Institutionen. Folgende Überlegung im *Berliner Börsen-Courier* verdeutlicht nicht nur, daß die Begrifflichkeit der *Alten* und *Jungen* auch in Bezug auf zu reformierende Organisationen angewandt wurde, sondern auch, daß sich die Stimmungslage am Ende des Jahrhunderts bezüglich der Unzufriedenheit der offiziellen Berliner Kunstszene nicht verbessert hatte.

Die Neugestaltung der *berliner Kunstverhältnisse* ist noch ganz in der Schwebe. Das Einzige, was feststeht, ist die allgemeine Unzufriedenheit über die Thätigkeit der diesjährigen Jury; die Erregung beschränkt sich keineswegs auf die Kreise der „Jungen“; auch alte bewährte Künstler erheben die gleiche Klage. Eine starke Strömung ist dahin gerichtet, daß das alte Recht der Jury-Freiheit für die Mitglieder der Akademie aufgehoben und diesen die Befugnis genommen wird, über die Werke anderer Künstler zu Gericht zu sitzen. Man verlangt für die Mitglieder des Vereins Berliner Künstler eine eigene Jury und will eine solche auch der Akademie zugestehen. Es ist also ein doppelter Zwiespalt vorhanden: einmal unter den „Alten“ und „Jungen“ im Künstlerverein, sodann auch zwischen dem Verein und der Akademie. Es wird indeß abzuwarten sein, ob die Wogen nicht wieder sich beruhigen werden, und ob nicht schließlich Alles beim Alten bleibt.<sup>111</sup>

Auch die Protagonisten der Sezessionen, sei es in Berlin, München oder Wien,<sup>112</sup> wehrten sich von der ersten Stunde gegen diese Polarisierung, da ihre Kriterien andere waren. Noch im Januar 1899 sah sich Leistikow als Schriftführer der Berliner Sezession gezwungen, im *Berliner Tageblatt* mit der „landläufigen Auffassung aufzuräumen, daß die ‚Sezession‘ eins wäre mit ‚Kampf der Jugend gegen die Alten‘. Das trifft die Sache absolut nicht. Wir fragen Niemand nach seinem Geburtsschein“.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Anonym: [Neugestaltung Berliner Kunstverhältnisse.] In: *Berliner Börsen-Courier*, 8.4.1898, S. 1. (Hv. i. Orig.)

<sup>112</sup> Über die Wiener Sezession stellte Hermann Bahr klar: „*Unsere Sezession* ist kein Streit neuerer Künstler gegen die alten, sondern sie ist *die Erhebung der Künstler gegen die Hausierer, die sich für Künstler ausgeben* und ein geschätztes Interesse haben, keine Kunst aufkommen zu lassen. Die ‚Vereinigung‘ wirft der ‚Genossenschaft‘ nicht vor: Du bist das ‚Alte‘, und sie fordert sie nicht auf: Werde ‚modern‘! Nein, sie sagt ihr bloß: Ihr seid Fabrikanten, wir wollen Maler sein!“ Zitiert nach: Georg Galland: Zur Kritik der Moderne. Teil 3: Die „Sezessionisten“ in Oesterreich. In: *Kunst-Halle* 3.1897/98, Nr. 10, S. 147. – Vgl.: „Es ist kein Kampf der Alten gegen die Jungen, einer jungen Kunst gegen eine alte Kunst.“ Friedrich Fuchs: Die Münchner auf der Berliner Ausstellung. In: *Die Zukunft* 4.1893, S. 41.

<sup>113</sup> Walter Leistikow (als Schriftführer der Sezession): Zur Frage der Berliner Sezessionsbewegung. In: *Berliner Tageblatt*, 19.1.1899.

#### 2.2.4. Mitgliedschaften im Verein Berliner Künstler

Mit ihrem ersten Auftreten warf die Vereinigung der XI die Frage nach einer möglichen Oppositionsbewegung auf, die bis heute aktuell ist. Die Erwartung der Zeitgenossen an die Berliner Secession, ihre Mitglieder würden wohl geschlossen aus dem Verein Berliner Künstler austreten und die Jahresausstellungen der Akademie und des Vereins boykottieren, wurde bereits der Vereinigung der XI entgegengebracht. Diese Erwartung wurde als Befürchtung, Hoffnung oder Frage formuliert – je nach Standpunkt. Ein Beispiel aus dem ersten Ausstellungsjahr der Vereinigung der XI:

Wenn wir recht unterrichtet sind, will „die Vereinigung der XI“ von der Beschickung der akademischen Ausstellung hinfort Abstand nehmen, um nicht die Zulassung ihrer Werke von dem Spruch anderer Künstler abhängig machen zu müssen. [...] Vielleicht äussern sich die Herren darüber ?!<sup>114</sup>

Man liest in dieser Frage eine gewisse Hilflosigkeit. Warum machen sich die elf Maler unabhängig? Warum bilden sie eine Gruppe, wenn sie keine Opposition bilden wollen? Werden die Herren aus dem Verein Berliner Künstler austreten? Werden sie den Salon weiterhin beschicken? Welche Position vertreten sie? Die Alternative *offiziell*, das heißt *staatlich gefördert* oder *privat*, das heißt *kommerziell*, die untrennbar mit dem Oppositionsgedanken verbunden war, stellte sich den XI nicht. Unter diesem Gesichtspunkt verstanden sie sich nicht als Opposition. Die Ausschließlichkeit war allein ein Problem der Kritik, nicht der Künstler. Auch in den Diskussionen um rein künstlerische Phänomene tauchte in den 1890er Jahren dieses Phänomen der Ausschließlichkeit auf und wird wie eine Modeerscheinung auf andere Fragen übertragen.<sup>115</sup> Die Vereinigung der XI wollte jedoch keine falsche Alternative, kein *entweder–oder*, sondern sie wollte neue Möglichkeiten ausschöpfen. Wie weiter oben dargelegt, ist dieser Diskurs um die Aus- oder Einschließlichkeit von mehreren scheinbar konträren kunst- und vereinspolitischen Positionen, die die bildenden Künstler jener Zeit einnehmen konnten oder auch mußten, noch nicht Thema der Forschung gewesen. Äußerungen wie: „Allerdings traten sie weder aus dem Verein [Berliner Künstler, d. Verf.] aus, noch boykottierten sie die Große Berliner Kunstausstellung“,<sup>116</sup> sind bis heute die Regel und belegen einen postfaktischen Blick der Wissenschaft, die vom Erfolg der ‚radikalen‘ Berliner Secession ausgeht, ohne den alltäglichen, sozialen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten der Künstler gerecht zu werden.

Bei der Betrachtung der Mitgliedschaften aller XI im Verein Berliner Künstler ergibt sich ein inkongruentes Bild von Beitritt, Austritt, gegebenenfalls Wiedereintritt und von

---

<sup>114</sup> Pa[dami]: [Rez. XI.] In: Kreuz-Zeitung, 4.4.1892; (G I, 1892-17). (Der Name des Autors „PA.“ wurde handschriftlich von einem Mitglied der XI auf der Rezension ergänzt mit „dami“.)

<sup>115</sup> Ein gutes Beispiel hierfür ist die Debatte um Rembrandt, die durch das Erscheinen der populären Schrift Julius Langbehn's *Rembrandt als Erzieher* (1890) zu folgender Parteinahme herausforderte: Rembrandt oder Raffael. Vgl. Knüppel 2004.

<sup>116</sup> Kat. Kunstfrühling 1997, vgl. Anm. 108/S. 89.

der Dauer der jeweiligen Mitgliedschaft.<sup>117</sup> Daraus geht hervor, daß es sich hierbei mitnichten um gruppenspezifische Entscheidungen gehandelt hat, sondern offensichtlich um individuelle. Einen gemeinsamen Austritt als neugegründete Künstlergruppe aus dem Verein Berliner Künstler gab es nicht. Manche der XI waren nur für kurze Zeit Mitglied, andere bis zu ihrem Tod, wieder andere traten zweimal dem Künstlerverein bei. Es ging den Malern der Vereinigung nicht um einen Konfrontationskurs, der zum damaligen Zeitpunkt ausschließlich negative Konsequenzen für sie gehabt hätte. Die XI hatten ein positiv formuliertes Ziel: Sie wollten ein intimes Ausstellungsarrangement und eine – qualitätsorientierte – Jury-freie Kunstpräsentation entwickeln. „Es war der Wunsch nach kleinen Elite-Ausstellungen“, bemerkt dazu Glaser.<sup>118</sup> Der Ort für diese Ausstellungen wurde der Kunstsalon Eduard Schulte. Dieser Galerist erhielt mit den XI ein neues Marktsegment und konnte von seiner Entscheidung, die erste Künstlergruppe Berlins zu präsentieren, profitieren.

### **2.3. Die kommerziellen Galerien in Berlin und ihre Ausstellungskapazitäten im Jahr 1892**

Im Laufe der achtziger Jahre gewann Berlin als künstlerisches Zentrum allmählich an Bedeutung.<sup>119</sup> Festzuhalten ist, daß nicht die Kgl. Akademie und Hochschule durch ihren besonderen Ruf und einen exzellenten Lehrkörper, sondern die Künstler, die Privatsammler<sup>120</sup> und die Kunsthändler<sup>121</sup> maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt waren.

In den neunziger Jahren begann der Berliner Kunsthandel, der im Begriff war, sich auf dem deutschen Kunstmarkt zu etablieren, wesentlich zu einer Veränderung beizutragen.<sup>122</sup> Durch den freien Handel bildete sich gegenüber den Berliner Akademischen Ausstellungen, den Internationalen Ausstellungen und den Großen Berliner Kunstausstellungen un-

---

<sup>117</sup> Anhang A, Nr. 7.

<sup>118</sup> Glaser 1927, S. 16, (Wiederabdruck in Feist 1971, S. 278); Glaser orientiert sich damit an dem Tenor der – wohlwollenden – Rezensionen der XI-Ausstellungen in der Tagespresse.

<sup>119</sup> Dabei spielten politische und soziale Faktoren eine wichtige Rolle. Diese Entwicklung wurde unter unterschiedlichsten Aspekten in der Literatur ausführlich diskutiert. – Jensen 1996 (Kapitel: „The circle of dealers“); Lenman 1996; Lenman 1994, S. 59-107; Mommsen 1994; Thurn 1994; Braun 1993; Mai/Paret 1993; Lenman 1993, S. 135-152; Teeuwisse 1987, S. 13-39; Teeuwisse 1986; Mai et al. 1982; Teeuwisse 1979; Lenman 1978; Imiela 1957, S. 75 ff. – Auf die besondere Bedeutung des Wettbewerbs zwischen München und Berlin sei hier nur hingewiesen. Siehe dazu v.a. Makela 1990, Kern 1989, Zacharias 1985 und Lenman 1978.

<sup>120</sup> Teeuwisse 1987, S. 18ff.

<sup>121</sup> Thurn 1994.

<sup>122</sup> Zur Stellung des Kunsthändlers Louis Friedrich Sachse, der seit 1828/1853–1875 (durch Konkurs) als Galerist in der Berliner Jägerstraße tätig war und einen wesentlichen Beitrag zur „Heranbildung eines Kunstpublikums“ leistete, siehe Schlagenhauff 2000 (Zitat S. 178). Schlagenhauff schildert einen aufschlußreichen Konflikt mit der Akademie um die ‚Importe‘ französischer Kunst.

ter den marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten eine zunächst kleine und kaum merkbare, aber sukzessiv ansteigende Konkurrenz.<sup>123</sup> Die alternative, privat-kommerzielle Ausstellungsmöglichkeit, die sich die elf Maler eroberten, gab ihnen ein neues Forum. Die Presse reagierte – gemessen an der sonst üblichen Kunstberichterstattung – äußerst aufmerksam. Bislang standen, dem Berliner Kulturleben entsprechend, Theater und Musik im Vordergrund der Berichterstattung. Was Alfred Lichtwark 1885 aus der Hauptstadt zu berichten wußte, hatte auch Anfang der neunziger Jahre noch Gültigkeit:

So still wie in dieser Saison ist es lange nicht hergegangen. [...] weder die Ausstellung bei Gurlitt, noch die im Künstlerverein machte von sich reden. Die Plastik hat gänzlich versagt. Musik in allen Höfen, Musik in allen Häusern, Musik und wieder Musik in einem Dutzend Konzerte und Konzertchen an jedem Abend, während die bildende Kunst einsam steht wie ein Stiefkind im Winkel. [...] Man könnte Musikfeind werden [...]!<sup>124</sup>

Die bildende Kunst fand genaugenommen nur einmal im Jahr erhöhte Aufmerksamkeit, nämlich zur Sommerausstellung der Akademie beziehungsweise des Vereins Berliner Künstler, oder wenn es um die Vergabe staatlicher Aufträge oder Differenzen im Kulturbetrieb ging. In der Tagespresse, die aufgrund ihrer breitgefächerten Berichterstattung ein gutes Indiz für die zeitgenössische Gewichtung ist, fanden Bemerkungen zu Galerien nur in den Randspalten Platz.

Lothar Brauner bemerkte, der Zusammenschluß der XI wäre „nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung des Kunsthandels“.<sup>125</sup> Dieser Feststellung ist unter folgendem Aspekt zuzustimmen: Die Künstlergruppe brauchte Räume, in denen sie sich adäquat präsentieren konnte. Insofern war sie vom Kunsthandel abhängig, wenn sie nicht, wie Edvard Munch dies mehrmals in den 1890er Jahren in Berlin praktizierte, private Räume auf eigene Kosten anmieten wollte. Ein entscheidender Gesichtspunkt geht bei Brauners Formulierung jedoch verloren, der in diesem Kapitel zur Diskussion gestellt wird. Jene Künstler, die sich im Vorfeld des eigentlichen Gründungsaktes der XI zusammenfanden, um die Voraussetzungen und Perspektiven einer Künstlergruppe zu diskutieren, analysierten den Berliner Kunstmarkt und die damit verbundene Möglichkeit, kontinuierlich eigene Ausstellungen zu präsentieren, systematisch. Dieser Blickwinkel geht von dem aktiven und gezielten Handeln der Künstler aus, die nichts dem Zufall überließen. Dazu gehörte unweigerlich, sich Gedanken über die potentielle Kundschaft zu machen, die sich von dem Massenpublikum der Jahresausstellungen unterscheiden sollte. Die XI nahmen eine zukunftsorientierte Kundensegmentierung vor (*Benefit Segmenting*), die zwangsläufig zu einer Marktsegmentierung führte. Davon wiederum profitierte das Galerieswesen. Die Ausstellungen wurden höher frequentiert als die normale Galeriepräsentation, es kam

---

<sup>123</sup> Vgl. Thurn 1994, passim.

<sup>124</sup> Alfred Lichtwark: Bildende Künste. (Aus der Hauptstadt.) In: Die Gegenwart 27.1885, S. 78f, Zitat S. 78.

<sup>125</sup> Lothar Brauner: Künstler in Berlin 1888–1918. Zur Entwicklung vom Drei-Kaiser-Jahr bis zur Novemberrevolution. In: Kat. Kunstfrühling 1997, S. 9-13, hier S. 10.

eine ausgewählte Klientel, und die Presse verstärkte diesen Prozeß durch ihre intensive Berichterstattung. Die Vereinigung der XI wurde in den unterschiedlichsten regionalen und überregionalen Printmedien teilweise spaltenlang vorgestellt und diskutiert – vom ersten Tag ihrer Ausstellungstätigkeit an. Dadurch wurde ebenso dem Kunstsalon Schulte erhöhte Aufmerksamkeit zuteil. Die Vereinigung der XI löste mit ihrer Gründung eine neue Mode in der Berichterstattung aus, die insgesamt auf die Berliner Galerieszene positive Auswirkungen hatte. Die Galerie Schulte, der Richard Graul 1896 rückblickend attestierte, Anfang der 1890er Jahre eine „langweilige Verkaufshalle“ gewesen zu sein, hatte mit den XI das richtige Los gezogen: „Mit einem Mal wurde er [der Salon] chic. Die kurzen Ausstellungen der XI machten volleres Haus, als alle übrigen Ausstellungen des ganzen Jahres.“<sup>126</sup>

Es gibt keine Dokumente in den Geschäftsbüchern, die ein *Ranking* der Galerien belegen könnten. Doch ist es plausibel, daß die XI die Galerie- und Ausstellungseröffnungen um 1891/92 mit wachem Auge verfolgten, die entsprechenden Kritiken lasen und in die Kunstdebatte involviert waren. Nicht zuletzt waren sie selbst in einigen Galerien vertreten und konnten Pro und Contra einer jeden in Frage kommenden Kunsthandlung abwägen.

Die Funktion und Bedeutung der kommerziellen Galerien unterschieden sich wesentlich von denen der jährlichen großen Kunstausstellungen. Der Wert des Kunsthandels wurde im Vergleich zu den Salons lange unterschätzt. Erst nach der Gründung der Vereinigung der XI setzte sich der Kunsthandel als neue Präsentationsform für Ausstellungen durch. Hans Rosenhagens Analyse lautete zwei Jahre nach dem Gründungsjahr der Vereinigung der XI:

Man thut sehr Unrecht, wenn man die Kunstsalons für untergeordnete Faktoren des hauptstädtischen Kunstlebens hält. Sie besitzen alle die Vorzüge, welche den grossen Kunstausstellungen abgehen: Sie ermüden nicht durch Fülle des Gebotenen, sie gestatten eine intime Betrachtung der einzelnen Werke, und können – das ist ihr bestes Vorrecht – ein viel schärferes, extraktreicheres Bild der zeitgenössischen Kunst geben, als jene Massenvorführungen. Ausserdem sind sie im Stande, ein verständnisvolles Publikum über alle Phasen der Bewegung in der Kunst auf dem Laufenden zu erhalten, so dass sie hervorragend erzieherisch wirken können.<sup>127</sup>

Leistikow legte in seiner Stellungnahme von 1896 dar, was die Vereinigung der XI beabsichtigten, nämlich etwas „erfrischende Realität im Kunstgenuß. Wir glauben, daß nur eine kleine Ausstellung im Stande ist, anzuregen und nicht zu ermüden.“<sup>128</sup>

Die wichtigen Galerien, die sich zu Beginn der 1890er Jahre den Berliner Markt aufteilten, waren neben Eduard Schulte die Galerien Fritz Gurlitt, Amsler & Ruthardt, Her-

---

<sup>126</sup> Graul 1896, S. 50. Die Ausstellungen sind als „kurz“ bezeichnet, da Graul sie im Vergleich zu den Großen Berliner Kunstausstellungen bespricht. Diese dauerten gewöhnlich von Mai bis Oktober.

<sup>127</sup> Hans Rosenhagen: Herbstausstellung in Ed. Schultes Kunstsalon. In: Das Atelier 1894, H. 19 (Anf. Okt.), S. 5

<sup>128</sup> Leistikow 1896, S. 603.

mann Pächter und das Hohenzollern-Kaufhaus. Die Kunsthandlung Amsler & Ruthardt, 1860 gegründet, war nicht auf Malerei, sondern auf graphische Werke und Photographie spezialisiert.<sup>129</sup> Der Inhaber Louis Meder (1848–1924) verlegte Böcklin und Klinger<sup>130</sup> und stellte unter anderem die *Gesellschaft Deutscher Aquarellisten* aus. Aufgrund dieser eindeutigen Spezialisierung auf Papierarbeiten kam diese Galerie für die XI von vornherein nicht in Betracht.

### 2.3.1. Die Galerie Hermann Pächter

Hermann Pächter (1839–1902), ehemaliger Bierbrauer, wurde 1912 von Meier-Graefe in seinem aufschlußreichen Aufsatz über *Handel und Händler* als „idealer Händler und vielleicht der einzige originelle Typ, den der deutsche Kunsthandel unserer Tage hervorgebracht hat“ charakterisiert.<sup>131</sup> Er hatte in den achtziger Jahren die Berliner Verlagsfirma R. Wagner übernommen und diese als Kunsthandlung in einem unauffälligen Ladengeschäft in der Dessauer Straße 2, südlich des Potsdamer Platzes, weitergeführt.<sup>132</sup> Pächter stellte seit den späten achtziger Jahren französische Meister wie Manet und Degas aus, sammelte Menzel und nahm 1895 Liebermann unter Vertrag, trennte sich aber bald wieder von ihm, da ihm dessen Preise zu hoch stiegen. Er wurde von Meier-Graefe als genialer Käufer beschrieben, als ein Mann von großem Scharfblick und mit guter Witterung.<sup>133</sup> Ihm fehlten jedoch nicht nur die entsprechenden Räumlichkeiten für größere Präsentationen, sondern auch die Exklusivität: „Er kaufte ungefähr alles: Japan, China, persische Teppiche, Patente für Druckverfahren, Edelsteine, Briefpapier, Bilder von Manet, Degas, Signac und Liebermann und war der Leibhändler Menzels, bei dem er jeden Sonntag Morgen auf die Jagd ging.“<sup>134</sup> Auch wenn Pächter die Preise Liebermanns nicht ohne dessen Zutun geschickt in die Höhe trieb,<sup>135</sup> dürfte die Tatsache, daß seine Kundschaft eher dem

---

<sup>129</sup> Die Räumlichkeiten Ecke Behrenstraße 29a, Ecke Charlottenstraße, wurden im Herbst 1891 erweitert. Vgl. Doede 1977, S. 55, Anm. 9. Die Schreibweise variiert in den Quellentexten, die Galerie wurde fälschlicherweise auch *Amsler & Ruthard* genannt.

<sup>130</sup> Meder hatte „Erheblichen Anteil am wachsenden Erfolg von Klingers Graphik [...] Sein Kontakt zu Klinger reichte in die achtziger Jahre zurück und vertiefte sich später noch, als [er] neben Klingers Grundstück in Großjena bei Naumburg einen Weinberg kaufte.“ Gleisberg 1996, S. 19.

<sup>131</sup> Julius Meier-Graefe: *Handel und Händler*. In: *Kunst und Künstler* 11.1912/13, H. 1, S. 32.

<sup>132</sup> Teeuwisse 1987, S. 230ff, Abbildungen der Innenräume der Kunsthandlung S. 232.

<sup>133</sup> Meier-Graefe, op. cit., S. 33f., vgl. dazu Thomas W. Gaechtgens: *Die großen Anreger und Vermittler. Ihr prägender Einfluß auf Kunstsinn, Kunstkritik und Kunstförderung*. In: Braun 1993, S. 108f.

<sup>134</sup> Meier-Graefe, op. cit. S. 34.

<sup>135</sup> „Pächter hat viel für [...] die Hebung des deutschen Kunsthandels, namentlich der Preise Liebermanns vor zwanzig Jahren getan [...]“ (Ibid.) Es folgt eine Schilderung Meier-Graefes, bei der Pächter und Liebermann Tauschgeschäfte eingingen: Liebermann-Graphik gegen japanische Drucke und Potterien. Der Öffentlichkeit wurde daraufhin ein Preis von 600 Mark auf die Nase gebunden, der nur auf gegenseitiger Verabredung, gewissermaßen als ideeller Wert beruhte. Liebermann zu einem Bekannten: „Sie, ick sage Ihnen, passen Se uff, det Geschäft blüht. Ick werde sogar meine Skizzen los. Heute hat mir einer für eine Laustudie 600 Mk. jegeben.“ (Ibid.)

mittelständischen Millieu entstammte, sowie das fehlende Konzept dieser Kunsthandlung von vornherein ausschlaggebend dafür gewesen sein, nicht in die engere Wahl der XI zu gelangen.

### 2.3.2. Der Kunstsalon Fritz Gurlitt

Der Galerist Fritz Gurlitt (1854–1893) bemühte sich frühzeitig um die Vermittlung moderner Kunst aus Frankreich. Maler wie Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet und Auguste Renoir führte er bereits 1883 im Rahmen der Privatsammlung Bernstein und in Zusammenarbeit mit der Pariser Galerie Durand-Ruel erstmalig der Berliner Öffentlichkeit vor.<sup>136</sup> Während er zu Beginn seiner Tätigkeit das übliche Repertoire von Renaissancekulpturen über Teppiche und Gemälde alter Meister anbot, kristallisierten sich im Verlauf der 1880er Jahre Schwerpunkte heraus. Er wurde zum Vertreter modernster deutscher Kunst, dem Idealismus und der sogenannten Hellmalerei. Er stellte Arnold Böcklin, Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner, Max Liebermann und andere aus und wurde dabei von seinem Bruder Cornelius (1850–1938) beraten.<sup>137</sup> Dieser verfaßte 1889 einen der ersten deutschen Artikel über die „Hellmalerei“ für die Zeitschrift *Der Kunstwart*. Er vermittelte dem Leser auf empatische Weise die Empfindung und Sehweise der Tagesstimmungen und des Lichtes als Stimmungsgehalt und als Wahrheit der Natur.<sup>138</sup>

Unter dem Gesichtspunkt, daß Gurlitt die deutsche Pleinair-Malerei in Berlin erstmalig vorgestellt hatte, hätte es nahegelegen, die Ausstellungen der XI in der Galerie Gurlitt zu veranstalten. Liebermann wurde 1885 bei Gurlitt das erste Mal der Berliner Öffentlichkeit vorgestellt. Mehrere der Maler der Vereinigung der XI wie Stahl, Herrmann und Vogel hatten zuvor bei Gurlitt ausgestellt.<sup>139</sup> Gurlitt war zudem bereit, finanzielle Wagnisse einzugehen, wie sein Eintreten für Böcklin in den achtziger Jahren, als dieser in Berlin noch keine breite Anerkennung genoß, unter Beweis gestellt hatte.

---

<sup>136</sup> Vgl. Teeuwisse 1986, S. 109ff.

<sup>137</sup> Architekt und Kunsthistoriker, Professor für Architekturgeschichte und Städtebau am Polytechnikum in Dresden.

<sup>138</sup> Cornelius Gurlitt: Was ist Hellmalerei? In: *Der Kunstwart* 2.1888/89, S. 337-339. Was aufgrund der pädagogischen Ausrichtung in den achtziger Jahren langatmig formuliert war, faßte Gurlitt in seiner Rezension über die zweite XI-Ausstellung prägnant in einen Satz: Mit guten Bildern ergehe es ihm so, daß er „nämlich die in ihnen dargestellte Stimmung nachträglich in der Natur finde“. Cornelius Gurlitt: Die „XI“. In: *Die Gegenwart* 43/44.1893, Nr. 11 (18.3.1893), S. 172; (G I, 1893-12). – Auf diese Rezension weist einzig Margreet Nouwen in ihrem Aufsatz „Vom ‚Apostel des Hässlichen‘ zum Porträtmaler des Bürgertums“ hin. In: *Kat. Liebermann 1997*, S. 239-244, hier S. 241. Irrtümlicherweise lautet bei ihr der Verfasser dieser Rezension Hermann Meißner.

<sup>139</sup> Stahls erster Erfolg, das Gemälde *Schuss der Saison*, wurde 1887 bei Gurlitt ausgestellt, vgl. Fritz v. Ostini: Friedrich Stahl. Velhagen und Klasings Monatshefte 37.1922/23, S. 265; zu Herrmann und Vogel vgl.: Kuno Küfer: Berliner Kunstsalons. In: *Das Atelier* 1890/91, H. 9, S. 4-5; Dr. van Eyck: Der neue Salon von Ed. Schulte in Berlin. In: *Das Atelier* 1891, H. 26 (16.11.1891), S. 6; zu Liebermann vgl.: Teeuwisse 1986, S. 147.



Doch die Galerie mit ihren beengten Räumen der Behrenstraße 29 war für die Präsentation einer Künstlergruppe zu klein. Gurlitts Umzug in größere Räume in der Leipziger Straße 131 fand erst im Oktober 1892 statt.<sup>140</sup> Selbst die neuen Räume wurden – im Vergleich zu Schulte – als „enge Compartiments“ bezeichnet.<sup>141</sup>

In beengten Räumen ohne großzügige Hängung war eine ausreichende, für das einzelne Gemälde günstige Beleuchtung nicht garantiert – ein wichtiges ästhetisches Kriterium, das Schultes Galerie erfüllte, nicht jedoch Gurlitts Kunstsalon. Das Kriterium des Lichtes für eine vorteilhafte Präsentation der Gemälde ist heute selbstverständlich. Die sinnliche Erfahrung der Lichtverhältnisse respektive der Beleuchtung von Gemälden, die nicht mehr im Galerieton gemalt waren, war Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Erwägung, die bis dato keine Bedeutung gehabt hatte. Die neue Sensibilität für die Lichtverhältnisse in einer Kunstaussstellung mit neuerer Malerei schilderte Ludwig Hevesi nach einem Besuch der Münchner Secession:

Nebel und Sonnenschein wechseln am Himmel und auch bei den Sezessionisten im Künstlerhause [Münchens]. Nichts ist kennzeichnender für die Bestrebungen dieser neuesten Stimmungsmalerei, als daß sie so eng mit dem Wetter zusammenhängt. Das Atmosphärische in ihr ist mit entscheidend. In der gestrigen Helle zum Beispiel waren sämtliche Herterich und Uhde nervös, heute erholen sich ihre dämmernden Seelen wieder. Manche Bilder schließen vor der Sonne ihre Augen, andere haben bei Südwind Migräne, noch andere werden überhaupt erst abends elektrisch. Man kann nie in die Ausstellung gehen, ohne einen Teil der Gemälde unwohl zu finden. Jedes brauchte eine eigene Ausstellung zu bestimmten oder vielmehr zu unbestimmten Stunden.<sup>142</sup>

Trotz guter Geschäftsbeziehungen mancher Mitglieder mit diesem Galeristen konnte die Vereinigung der XI angesichts der beschränkten Präsentationsmöglichkeiten Gurlitt nicht den Zuschlag geben.

### 2.3.3. Das Kaufhaus Hohenzollern

Das jüngste Berliner Unternehmen im Sektor Galerien, das *Kaufhaus Hohenzollern*, sorgte bei seiner Eröffnung in der Leipziger Straße 117/118 am 1. Dezember 1891 für Aufmerksamkeit. Es lag im dritten Stockwerk eines neu errichteten Gebäudes.<sup>143</sup> Die Eröffnung dieser Kunsthandlung, dessen außergewöhnliche Bezeichnung „Kaufhaus“ als Teil

---

<sup>140</sup> Die neuen Räume wurden am 29. Oktober 1892 mit einer Böcklin-Ausstellung eröffnet. Vgl. Adolf Rosenberg: Vereine und Gesellschaften. In: Kunstchronik NF 4.1892/93, Nr. 5, 17.11.1892, Sp. 73f. Die Galerie befand sich gegenüber des Kriegsministeriums und des ehemaligen Reichstagsgebäudes.

<sup>141</sup> Hans Rosenhagen: Herbstausstellung in Ed. Schultes Kunstsalon. In: Das Atelier 1894, H. 19. (Anf. Okt.), S. 5.

<sup>142</sup> Ludwig Hevesi: Die Münchner Secession in Wien. IV. Neu-München und Gefolge. (16.12.1894) In: Ders.: Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik. Wien 1906. Reprint, hg. v. Otto Breicha. Wien 1906, S. 535-542, hier S. 535.

<sup>143</sup> Deutsche Kunst, 1.1897/98, 1.6.1898, S. 319. (Werbung für die Eröffnung.) Abgebildet ist das 1891/92 von Julius Wendler erbaute „Kauf- und Wohnhaus Hohenzollern“ in: Blätter für Architektur und Kunsthandwerk 6.1893, Tafel 107 und 108. Ursprung weist erstmalig auf diesen ‚Pionier‘ hin; Ursprung 1996, S. 122, S. 136-138.

des Namens bereits auf sein Programm hinwies, fiel zeitlich genau in die Planungs- und Gründungsphase der Vereinigung der XI. Da das Kaufhaus ein neues Konzept präsentierte und sich somit von den anderen Berliner Kunsthandlungen absetzen verstand, ist davon auszugehen, daß die XI eine Präsentation in diesen Räumen kritisch erwogen und geprüft haben. Die Artikel, die im *Atelier* zu diesem Anlaß veröffentlicht wurden, sind aufschlußreich und vermitteln einen genauen Einblick in die Marktlücke des Berliner Kunsthandels, die langsam geschlossen wurde. Der Geschäftsführer Hermann Preckle sowie das Konzept waren Importe aus München.<sup>144</sup> Da dieses Kunstkaufhaus noch keine ausführliche Würdigung erfahren hat, erscheint es gerechtfertigt, zwei Autoren des *Ateliers*, Max Schmid und Julius Paulin, ausführlicher zu Wort kommen zu lassen.<sup>145</sup> Die Autoren beleuchteten nicht nur das ästhetische und kaufmännische Konzept, sondern gaben darüber hinaus weiteren Aufschluß über die konkurrierenden Berliner Galeriesysteme. Vor diesem Hintergrund wird die Entscheidung der XI für die Galerie Schulte verdeutlicht.

Dass Kunstausräumräume einer sorgfältigen, weder überladenen noch allzukargen Dekoration bedürfen, um den dargebotenen Werken einen passenden Rahmen zu bieten, wird mehr und mehr erkannt. Tragen doch selbst die grossen internationalen Ausstellungen diesem Bedürfniss, soweit als möglich, Rechnung, wenn auch bei der hier zur Regel gewordenen Ueberfülle diese Wohlthat meist auf die Hauptsäle beschränkt werden muss.

Um so wichtiger ist es, dass einige unserer besseren Kunsthandlungen in der Lage sind, jedem der bei ihnen ausgestellten Werke eine günstige Stellung und vortheilhafte Beleuchtung zu sichern, wie das Schulte in seinem neueröffneten Salon und nicht minder das Kaufhaus Hohenzollern in seinen, sich immer noch ausdehnenden Räumlichkeiten vermag. [...]

Erst dann [wenn ein noch beträchtlicher weiterer Teil des Gebäudes eingerichtet und somit zu besichtigen ist.] wird der Kunstsalon „Hohenzollern“ sich in seiner behaglichen Eleganz präsentieren, zu der die in den übrigen Stockwerken ausgebreiteten Schätze des Kunstgewerbes eine angenehme Vorbereitung abgeben. Man hat hier mit Recht Kunst und Kunstgewerbe getrennt, so dass keines das andere schädigt. [...]<sup>146</sup>

Max Schmid beendete seine ausführliche Beschreibung, die auch dezidiert auf die ausgestellten Werke einging, mit der Zusammenfassung, daß diese Räume „den Werken der deutschen Künstlerschaft [...] einen neuen, höchst gastlichen Ausstellungsplatz eröffnet haben.“<sup>147</sup> Der Zeitpunkt der Eröffnung kurz vor Weihnachten war geschickt gewählt, und

---

<sup>144</sup> Preckle wurde 1893 der Nachfolger von Fritz Gurlitt als Geschäftsführer der Großen Berliner Kunstausstellungen. Vgl.: Hans Rosenhagen: Der Geschäftsführer der Großen Berliner Kunstausstellungen. [Nekrolog] In: *Atelier* 1985, H. 19, (Anf. Okt.), S. 1f.

<sup>145</sup> Vgl. Ursprung 1996, S. 136ff. Ursprung skizziert das Programm und vergleicht das Hohenzollern-Kaufhaus mit dem in den 1870er Jahren in London gegründeten Kaufhaus Liberty sowie mit der 1862 gegründeten Firma Morris & Co. Zwei Artikel des *Atelier* über das neue Kaufhaus bildeten dabei die Grundlage. Ein dritter Artikel, der zu diesem Thema im *Atelier* erschien, verfaßt von Julius Paulin (vgl. Zitat zu Anm. 149/S. 99) und der insbesondere die Differenzierung des Berliner Systems beleuchtete, floß jedoch nicht in Ursprungs Betrachtung ein.

<sup>146</sup> Max Schmid: Der Kunstsalon des Kaufhauses Hohenzollern in Berlin. In: *Das Atelier* 1892, H. 29 (2.1.1892), S. 6f.

<sup>147</sup> Op. cit., S. 7.

Schmid berichtete dementsprechend von guten Verkaufserfolgen.<sup>148</sup> Dieser Artikel erschien Anfang Januar 1892, einen Monat nach der Eröffnung des Kaufhauses.

Anders als Schmid, der die Räume bereits von innen begutachtet hatte und so die Einrichtung, die Hängung und die Atmosphäre beurteilen konnte, schrieb Julius Paulin seinen Artikel noch vor der Eröffnung und beschäftigte sich mit dem wirtschaftlichen Teil des Konzeptes. Einleitend kündigte er an, daß „demnächst ein weiteres Interesse für die Künstlerschaft“ dadurch entstehe, daß „von Seiten der Leitung des neuen Unternehmens eine direkte Aufforderung an die Künstler ergehen wird, in der neuen Kunsthalle zum Zwecke des Verkaufs auszustellen.“ Die Vorteile für die Künstler seien von so angenehmer Art, so Paulin weiter, daß er nicht umhin könne, besonders darauf aufmerksam zu machen:

Es giebt hier ja genug Kunsthändler und Kunstsalons, aber dieselben vertreten in der Regel mehr ihr Interesse, als das der Künstler, während bei diesem neuen Unternehmen der Künstler gar nicht der Gefahr ausgesetzt ist, irgendwie übervorteilt zu werden. Die Besitzer der Kunstsalons treten den Käufern der Bilder in der Regel als Selbstkontrahenten gegenüber und richten ihre Preise nach der Kauflust und dem Vermögen des Nachfragenden ein. Sobald sie die beiden letztgenannten Faktoren falsch taxieren, schreckt der Käufer zurück und der Künstler erhält sein Werk unverkauft wieder, obgleich der Preis, den er gefordert, vielleicht gering genug war. In der Kunsthalle Hohenzollern soll allein der Künstler den Preis für sein Werk bestimmen: es ist ihm unbenommen, denselben deutlich an seiner Schöpfung zu bemerken, so dass er eventuell schon dadurch einen oder den anderen Kunstfreund zum Kauf animiren kann. Allerdings ist die Erwerbung von Kunstwerken durch die Kunsthalle selbst ausgeschlossen. Dagegen übernimmt dieselbe, um den Künstlern entgegen zu kommen, alle Transportkosten bis zu ihrem Salon und die Versicherungsgebühren. Jedes Werk wird für die Dauer von durchschnittlich vier Wochen angenommen. Die Provision, welche sich die Kunsthalle für Vermittlung des etwaigen Verkaufs berechnet, ist der allgemein übliche Prozentsatz. Die Namen der Käufer werden genannt.

Man sieht, die Bedingungen sind ähnlich wie diejenigen der grossen Kunstvereine, nur noch vorteilhafter. Die Werke werden auch unzweifelhaft einem sehr grossen Publikum vorgeführt, jedenfalls einem viel zahlreicheren, als in anderen Salons, weil der Eintritt in die Kunsthalle frei ist, und weil durch die Verbindung mit einer kunstgewerblichen Ausstellung viel weitere Kreise zum Besuch der Kunsthalle ange-regt werden. [...] Wenn die Leitung der Kunsthalle auch in der Hauptsache von kaufmännischen Prinzipien aus handelt, dieselben in der That auch offener zu erkennen giebt, als etwa die Kunstvereine und Kunstsalons, so ist sie aber andererseits auch in der Lage, den Künstlern werthvollere Dienste zu leisten, indem sie ihnen die Möglichkeit giebt, sich ganz direkt an ein wirklich kaufendes Publikum zu wenden.<sup>149</sup>

Die Ausführungen Paulins verdeutlichen das Problem des Berliner Kunsthandels Anfang der neunziger Jahre. Man kann davon ausgehen, daß die zukünftigen XI diese Überlegungen mit Interesse lasen. Sich „direkt an ein kaufendes Publikum zu wenden“ klingt nachgerade wie eine Bestätigung ihrer Pläne, in der von Veränderung und Umbruch gekennzeichnete Galerieszene ein neues Konzept auszuprobieren. Denn auch die Kunsthandlungen befanden sich an einer Epochenschwelle. Sie waren noch der Präsentations-

---

<sup>148</sup> Op. cit., S. 6.

<sup>149</sup> Julius Paulin: Die Kunsthalle „Hohenzollern“ und die Künstler. In: Das Atelier 1891, H. 26 (16.11.1891), S. 3. – Zur Praxis der Kunstvereine siehe Meyer 1998, Grasskamp 1993 und Irwin Lewis 1993.

form der königlich-kaiserlichen „Galerien“ (Museen) und der Akademischen Kunstausstellungen verbunden.

Als Vorbild ihrer Präsentation gelten die feudalen Sammlungen, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts langsam dem Publikum geöffnet hatten.<sup>150</sup> So war es folgerichtig, für den Besuch ihrer Galerien Eintritt zu erheben.<sup>151</sup> Ein musealer Charakter prägte das Bild.<sup>152</sup> Schenkt man den damaligen Rezensionen Glauben, dann war der Besuch der Kunstsalons an erster Stelle ein gesellschaftliches Ereignis, zu dem die Notabeln der Stadt kamen. Noch 1898 bedauerte Karl Krummacher in seinem Bericht über die „Berliner Ausstellungen“ in der Zeitschrift *Deutsche Kunst* eingangs die Auswahl und Anordnung im Salon Schulte und das „Durchschnittsbedürfnis der großen Menge“:

[...] und so geschieht es bisweilen, daß der beliebteste Kunsttempel Berlins einem mit Bildern überfüllten Kasino ähnlich sieht, wo die elegante Welt sich ein Stelldichein giebt und froh des angenehmen Plauderstündchens in behaglichem Raume den Kunstgenuß als amüsante Zerstreung betrachtet.<sup>153</sup>

Andererseits gaben die Galerien Anfang der neunziger Jahre das Primat des ‚kaufmännischen Prinzips‘ erstmals offen zu erkennen. Der Name „Kaufhaus“ anstelle des sonst üblichen „Kunstsalon“ macht dies besonders deutlich. Das Prinzip der freien Marktwirtschaft erforderte auch ein anderes Kaufverhalten der Kunden. Paulin beschrieb, wie das Hohenzollern-Kaufhaus die „Kaufkraft in Berlin“ durch geschickte Anreizung zu steigern versuchte. Die Künstler erhielten hier die Möglichkeit,

sich ganz direkt an ein wirklich kaufendes Publikum zu wenden. Es besteht immer noch eine gewisse Scheu unter den Künstlern, deutlich zu sagen: wir wollen dieses oder jenes Werk verkaufen und fordern so und so viel dafür: wie auch manche Freunde der Kunst sich scheuen, nach dem Preise eines ihnen zuzugewandten Werkes zu fragen, weil es ihnen unangenehm ist, bei einer zu hohen Forderung den Kunsthändler oder das Verkaufsbureau umsonst bemüht zu haben. In dieser Beziehung will die Kunsthalle Hohenzollern eine Aenderung anstreben, indem sie dem Künstler freistellt, den Preis für sein Werk neben dasselbe zu setzen oder in dem zur allgemeinen Benutzung ausliegenden Katalog zur Kenntniss des Publikums zu bringen. [...] <sup>154</sup>

Die ausgestellten Kunstwerke wurden im Hohenzollern-Kaufhaus ausgepreist, je nach Wunsch des Künstlers im Katalog oder sogar neben dem Exponat. Es handelte sich hierbei offensichtlich um eine Neuerung, denn die museale Wirkung trat dadurch deutlich in den Hintergrund. Es ging um den Verkauf von Produkten und um die Verringerung von Hemmschwellen des Publikums, sich an Preisen orientieren zu können. Auch der Kunst-

---

<sup>150</sup> Vgl. Mai 1986, S. 23ff und Joachimides 1995.

<sup>151</sup> Neben dem Kaufhaus Hohenzollern hat Anfang der neunziger Jahre u. W. nur Amsler & Ruthardt keinen Eintritt erhoben, was dementsprechend auch den Rezensenten der Ausstellungen eine spezielle Erwähnung wert war. Vgl. *Das Atelier* 1896, Anf. März, S. 7.

<sup>152</sup> Vgl. Ursprung 1996, Kapitel: *Das „Atelier“ und die Fragen der Ausstellungstechnik*. Vorbilder für die ersten Änderungen im Ausstellungsmodus waren die englischen und französischen Ausstellungen, welche von den Künstlern selbst inszeniert wurden, beispielsweise Whistler in London 1874 und die Ausstellungen der *Les XX* in den 1880er Jahren in Brüssel.

<sup>153</sup> Karl Krummacher: *Berliner Ausstellungen*. In: *Deutsche Kunst* 2.1897/98, Nr. 11 (1.3.1898), S. 204.

<sup>154</sup> Op. cit., S. 3.

händler trat in den Hintergrund, da er die Preise, Max Schmid zufolge, weder im Vorfeld noch während der Kundengespräche ‚mitgestaltete‘. Der bisher exklusive Akt, ein Kunstwerk zu kaufen, wurde in diesem Haus popularisiert.

#### **2.3.4. Der Kunstsalon Eduard Schulte**

Der Düsseldorfer Kunsthändler Eduard Schulte hatte am 14. Februar 1886 das Ausstellungslokal des Auktionshauses Lepke, Unter den Linden 4a, übernommen.<sup>155</sup> Im Herbst 1891 wurde die Kunsthandlung in den Parterreräumen des von Friedrich Schinkel erbauten Palastes des Grafen Redern, Unter den Linden 1, neu eingerichtet. [Nr. 218 und Nr. 219] Auf dem Grundstück steht heute das Hotel Adlon.<sup>156</sup> Die Galerie befand sich somit unweit des ersten Lokales, im vornehmsten Teil der Stadt am Pariser Platz. Gegenüber residierte die Französische Botschaft. Eine Photographie von 1890 zeigt den mit Grünanlagen und Brunnen gestalteten Pariser Platz mit Blick auf das Brandenburger Tor und den Wohnsitz der Eltern Max Liebermanns. [Nr. 220]

Schultes Kunsthandlung war die technisch bestausgestattete Galerie der Stadt. Neben dem Oberlichtsaal, durch den sie sich zu diesem Zeitpunkt nicht nur von der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, sondern von allen Galerien unterschied, besaß sie auch einen Saal, der verdunkelt und elektrisch beleuchtet werden konnte.<sup>157</sup> Es ist nicht auszuschließen, daß die Oberlichtbeleuchtung und die Größe des Raumes die XI bewogen haben, sich für die Kunsthandlung Schulte zu entscheiden und auf genau diesem Raum zu bestehen.

Die Vereinigung der XI hatte die Möglichkeit, sich zwischen dem Hohenzollern-Kaufhaus und dem Salon Schulte zu entscheiden – vorausgesetzt, das Hohenzollern-Kaufhaus bekundete gleiches Interesse wie Schulte. Beide Unternehmen verfügten über neu eingerichtete, elegante Räumlichkeiten, die einer Gruppenausstellung den Rahmen für eine geschlossene Präsentation von ungefähr sechzig Kunstwerken boten. Im November 1891, also wenige Wochen vor der Eröffnung des Hohenzollern-Kaufhauses, berichtete der Kunsthistoriker Karl Voll unter dem Pseudonym Dr. van Eyck von der Neueröffnung des Salons Schulte:

Im vornehmsten Theile der Stadt, in einem Hause, dessen einstiger Besitzer ein Freund der Künste und geistvoller Geselligkeit war, im ehemaligen Gräfl. Redern'schen Palais am Pariser Platz haben die rühri-

---

<sup>155</sup> Sein Hauptgeschäft befand sich in Düsseldorf, Alleestraße 42. Neben der Berliner Dependance führte er eine weitere in Köln, Richartzstraße 16. (Briefkopf des Kunstsalons Schulte, G I)

<sup>156</sup> Vgl. Adolf Rosenberg: Die Kunsthandlung von Eduard Schulte in Düsseldorf. In: Kunstchronik 21.1886, Sp. 361. Ein Grundriß des Palais Redern/der Galerie Schulte war nicht aufzufinden (negativer Bescheid neben den gängigen Berliner Institutionen auch vom Meßbildarchiv Potsdam). Die Entwässerungspläne des Palais Redern (Landesarchiv Berlin) ergaben keinen Aufschluß über den Grundriß. – Im Jahr 1904 mußte der Palais Redern dem Bau des Hotels Adlon weichen. Schulte bezog daraufhin neue Räume in dem gegenüberliegenden Gräflich Schwerinischen Palast.

<sup>157</sup> Dr. van Eyck: Der neue Salon von Ed. Schulte in Berlin. In: Das Atelier 1891, H. 26 (16.11.1891), S. 5, weiter unten zitiert, siehe Anm. 158/S. 102.

gen Inhaber einer der angesehensten Kunsthandlungsfirmen Deutschlands in den Parterreräumlichkeiten ein Ausstellungslocal eröffnet, mit dem sich an Schönheit und Zweckmäßigkeit nur etwa einige Pariser Salons messen können. Die auf das Behaglichste ausgestatteten Räume – drei Salons nach der Strasse „Unter den Linden“ herausgelegen, von denen der eine künstlich verdunkelt und electricisch erleuchtet ist, und ein grosser Oberlichtsaal mit Vorraum – sind die denkbar vortheilhaftesten für eine gewählte Kunstsammlung und laden geradezu zum intimen Genuß der ausgestellten Werke ein. Von letzteren ist dazu eine Collection zusammengebracht, die an Vielseitigkeit, Geschmack und Reichthum an grossen Namen selbst verwöhnten Kunstsybariten Befriedigung gewähren muss. [...] Da auch das Ausland mit verschiedenen, zum Theil ganz vorzüglichen Werken betheilt ist, gewährt die Schulte'sche Galerie ein sehr lebendiges Bild der modernen Kunst.<sup>158</sup>

Schulte wurde geradezu hymnisch gelobt und mit Paris verglichen, das auch im Galeriesalon Vorbildfunktion für Berlin hatte. *Das Atelier*, soviel sei vorweggenommen, schlug im Laufe der neunziger Jahre auch noch kritischere Töne an. Man war jedoch Anfang des Jahrzehnts in Berlin noch nicht verwöhnt. Gemessen an dem berühmten Urteil Jules Laforgues aus dem Jahr 1887 über die Berliner Kunstzustände konnte man tatsächlich von einer großen Verbesserung sprechen.<sup>159</sup> Möglicherweise war Karl Voll's Vergleich mit den Pariser Salons auch eine Anspielung auf Laforgue. Dieser hatte in seinen geistreichen Notizen über Berlin und den Hof die namentlich nicht benannte Galerie Schulte deklassiert und ließ ein großes Lob auf Gurlitt folgen. Der erste Teil dieser Passage hat bislang in der Forschung keine Beachtung gefunden, vermutlich, weil die Galerie nicht identifiziert worden war. Es handelt sich hierbei jedoch eindeutig um Schulte:

Es gibt drei Bildergeschäfte [...] Vor einem Jahr hat ein Kölner Händler eines dieser Geschäfte übernommen, er veranstaltet kleine Ausstellungen ‚nach Art‘ der in der rue de Sèze, aber wie jämmerliche! Außerdem kosten diese Ausstellungen *eine* Mark Eintritt, was es noch nie gegeben hat.

Das dritte Geschäft [...] ist das einzige künstlerische Geschäft in ganz Berlin. Hier herrscht Gurlitt, ein noch junger, sehr intelligenter Mann, der über alles, was jenseits der Grenzen in der Kunst passiert, Bescheid weiß. Der Laden ist eng [...]<sup>160</sup>

Das war 1886. Die Galerieszene hatte sich mit der Neueröffnung Schultes und der Neugründung des Hohenzollern-Kaufhauses verbessert und erweitert. Im Gegensatz zu Schulte hätten sich die XI im Hohenzollern-Kaufhaus vermutlich einer Jurierung unterziehen müssen, denn eine „sachverständige Leitung“ leistete Gewähr, daß „nur Schöpfungen von wirklich künstlerischem Wert zu Ausstellung“ gelangten.<sup>161</sup> Bei Schulte hatten die Maler Gestaltungsfreiheit. Was zur Entscheidung der Vereinigung der XI sicher ebenso beigetragen hat, war der ungewöhnlich starke Akzent, den das Hohenzollern-Kaufhaus auf Vermarktung von Produktion, auf Angebot und Nachfrage legte: Eine hohe künstlerische Qualität konnte auf Dauer nicht gewährleistet gewesen sein. Selbst wenn sich die XI in den Räumen des Hohenzollern-Kaufhauses geschlossen als Gruppe hätten präsen-

---

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Jules Laforgue: Berlin, der Hof und die Stadt 1887. Frankfurt a.M. 1970 (Erstveröffentlichung Paris 1887). Laforgue weilte zu jener Zeit als Vorleser der Kaiserin Augusta in Berlin.

<sup>160</sup> Ibid. S. 98f. (Hv. v. d. Verf.)

<sup>161</sup> Paulin, op. cit., S. 3.

tieren können, hätte der Anspruch auf Exklusivität gelitten. Der Name der Künstlergruppe sollte sich schließlich etablieren, was im Rahmen eines „Kaufhauses“ nicht durchzuführen gewesen wäre. Ein weiteres Argument gegen das Kaufhaus und für Schulte waren dessen beiden weiteren Kunsthandlungen in Düsseldorf und Köln. Die Ausstellungen der Vereinigung der XI konnten nach ihrer Präsentation in Berlin auf Tournee geschickt werden, was ihren Bekanntheitsgrad und die Verkaufsmöglichkeiten ohne weiteren Aufwand erhöhte.<sup>162</sup>

Letztendlich fiel die Entscheidung zugunsten der Galerie Schulte, wengleich Schultes Arrangements vorwiegend akademisch orientierter Kunst weniger dem Profil der Vereinigung der XI entsprach als das ‚avantgardistische‘ Programm des Fritz Gurlitt und es sich insofern um einen Kompromiß gehandelt haben dürfte. Die zeitgenössische Kritik an dem mangelnden Niveau der Galerie Schulte wurde der Öffentlichkeit Anfang der neunziger Jahre in schöner Regelmäßigkeit vor Augen geführt. Hans Rosenhagen, offensichtlich anspruchsvoller als Karl Voll, attestierte dem „Musterlager der im Handel gangbarsten Nummern [...] und malender Dilettanten“<sup>163</sup> im Oktober 1893 eine „anständige Langweiligkeit“.<sup>164</sup> Im folgenden Jahr ließ er verlautbaren:

[...] Die Ausstellungen der Elfer, der Vierundzwanziger und von ein paar hervorragenden Portraitmalern sind die einzigen Konzessionen Schultes an die moderne Kunst geblieben; in der Hauptsache herrscht Handelsware mit anerkannter Marke und jene Kunst, die nichts ist, als maskierter Dilettantismus. Nach der Eröffnungsausstellung zu schliessen, soll dieses Programm, das eigentlich kein Programm, sondern die Herrschaft des Zufalls und der Gelegenheit ist, leider fortgesetzt werden, und so wird man wohl wieder die minderwerthige Kunst in den besten Ausstellungsräumen Berlins, bei Schulte, die lebendige, ringende Kunst aber, wie früher, in den engen Compartiments von Gurlitt finden. Schade, dass Herr Schulte sein Geschäft so einseitig nimmt! [...]<sup>165</sup>

Im Verlauf der neunziger Jahre durchlief die Galerie Schulte eine Entwicklung, die mit der Aufnahme der Vereinigung der XI ihren Anfang nahm. Sie war der Geburtsort weiterer Künstlervereinigungen, die sich nach dem Vorbild der Vereinigung der XI in dem Zeitraum von 1892 bis 1897 gründeten. Insofern kommt Schulte eine Pionierfunktion zu, die bislang nicht erkannt wurde. Schulte hatte bereits in seinen ersten Berliner Jahren, also vor der Präsentation der Vereinigung der XI, künstlerische Höhepunkte in seinem Programm. Er stellte 1887 Arnold Böcklin und 1891 sowie erneut im folgenden Jahr,

---

<sup>162</sup> Für das Jahr 1893 war diese Praxis nachzuweisen. Theodor Lichtenberg, Brief an Walter Leistikow vom 14.3.1893. (G I)

<sup>163</sup> Hans Rosenhagen: Die Ed. Schulte'sche Herbstausstellung in Berlin. In: Das Atelier 1893, H. 72 (Mitte Okt.), S. 6.

<sup>164</sup> Hans Rosenhagen: Neues Leben im Salon Gurlitt. In: Das Atelier 1893, H. 72 (Mitte Okt.), S. 4.

<sup>165</sup> Hans Rosenhagen, wie Anm. 141/S. 97. – Vgl. Franz Servaes: „Bei Gurlitt ist, wie gewöhnlich, das Niveau entschieden höher als bei Schulte.“ Franz Servaes: Herbstausstellungen. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 41, S. 238.

diesmal parallel zur ersten XI-Ausstellung, Franz von Stuck aus. Stuck, der auf der Münchner Jahresausstellung 1889 für den *Wächter des Paradieses* die Goldmedaille erhalten hatte, war 1891 in Berlin noch unbekannt. Ausführliche Kritiken erhielt diese Schultesche Ausstellung in *Die Kunst für Alle* und *Das Atelier*.<sup>166</sup> Theodor Fontane besuchte im April die Galerie und berichtete seiner Tochter Martha von seinen Eindrücken: „Neulich war ich bei Schulte, Unter den Linden, und sah mir die dort ausgestellten Zeichnungen und Bilder von Franz Stuck (München) an [...] Viele nennen es ‚Schmierereien‘ und den Rache-Engel einen ‚Hausknecht‘, ich aber bleibe bei meiner Bewunderung.“<sup>167</sup> Amüsiert berichtete Fontane im weiteren Verlauf des Briefes von einer Begegnung mit dem Geheimrat Stoeckhardt, dessen Widerstand gegen Stuck – „die Kunst solle doch das Schöne wollen“ – als typische Reaktion angesehen werden kann. Gleichzeitig wirft dieser Bericht ein Bild auf die gesellschaftliche Funktion der Ausstellungen dieses Kunstsalons und der Kunstsalons im allgemeinen. Über das neueste Ausstellungsereignis informiert zu sein – ungeachtet einer echten Auseinandersetzung mit der Kunst – gehörte ‚zum guten Ton‘.

Schultes spezielles Marktsegment waren die Düsseldorfer Maler, die sich gut verkaufen ließen. Er erweiterte Anfang der 1890er Jahre sein Programm auf Solitäre der jüngeren Malerei und auf neugegründete – und neu zu gründende – Künstlergruppen. Er hatte durch die Vereinigung der XI einen neuen Blickwinkel bekommen und eine Marktlücke entdeckt, die er für sich einzunehmen versuchte. Schultes Konzept der neunziger Jahre war die Kontrastierung zweier grundsätzlich unterschiedlicher Ausstellungsprogramme. Unter rein ästhetischem Gesichtspunkt, urteilte Karl Krummacker, habe Schulte „keine Skrupel [...] bei der Auswahl und Anordnung der Kunstwerke“.<sup>168</sup> Angesichts der Marktlage war diese Auswahl allerdings keine Skrupellosigkeit oder mangelnde Ästhetik, sondern eine kluge Finanzierungsstrategie: Bewährte Kunst finanzierte die auf dem Markt noch nicht etablierte und als solche bezeichnete *junge* „Berliner Schule“. Die Kunstkritik stand diesem Modell verständlicherweise hilflos gegenüber. Die Trägheit der Masse erforderte eine gewisse Reaktionszeit. Wie Leistikow 1896 in einem etwas anderen, aber dennoch übertragbaren Kontext ironisch formulierte: „So schnell geht die Zeit, – und

---

<sup>166</sup> Anonym: [Stuck in der Galerie Schulte.] In: *Die Kunst für Alle* 6.1891, S. 250f; Dr. van Eyck: Franz Stuck. In: *Das Atelier* 1890/91, H. 13 (1.5.1891), S. 4-6). Stuck wurde 1892 auf der Großen Kunstausstellung in München über Nacht berühmt.

<sup>167</sup> Theodor Fontane, Brief an Martha Fontane vom 24.4.1891, in: Ders.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Abt. 4/IV: *Briefe 1890-1898*. Hg. v. Otto Drude u. Helmuth Nürnberger. München 1982 (Hanser-Ausgabe), S. 116f. – Vgl. Moritz Wullen: Franz von Stuck: *Der Wächter des Paradieses*. (Katalogkommentar) In: *Kat. Fontane* 1998, S. 226. Wullen verortete die Ausstellung irrtümlicherweise in der „Lepkeschen Kunsthandlung“. *Ibid.*

<sup>168</sup> Karl Krummacker: *Berliner Ausstellungen*. In: *Deutsche Kunst* 2.1898, Nr. 11 (1.3.1898), S. 204.



selbst die Kunstkritik muß mit.<sup>169</sup> Schulte jedenfalls erkannte das Potential der Künstlergruppen – er hatte bereits „vor einiger Zeit“ den belgischen Verein *Als Ik kan* in seinem alten Lokal präsentiert<sup>170</sup> – und war zur Stelle, als es galt, sich den Unmut einiger Künstler gegen den Verein Berliner Künstler zunutze zu machen. So spielte sich im gleichen Jahr der Gründung der Vereinigung der XI im Salon Schulte eine kleine, aber bemerkenswerte Szene ab. Edvard Munch, der im November 1892 auf Einladung des Vereins Berliner Künstler in der Rotunde des Architektenhauses in der Wilhelmstraße erstmalig in Berlin seine Gemälde ausstellte, verursachte den bekannten und vielbesprochenen Skandal, der zur Schließung der Ausstellung führte und als „Affaire Munch“ in die Literatur eingegangen ist.<sup>171</sup> Die am 12. November 1892 einberufene außerordentliche Mitgliederversammlung stimmte dem Antrag Hermann Eschkes, die Ausstellung vorzeitig zu schließen, mit einer Mehrheit von 120 zu 105 Stimmen zu.<sup>172</sup> Karl Koepping, der gegen die Schließung votierte, spielte nach Bekanntgabe des Abstimmungsergebnisses eine aktive Rolle, indem er die Gegner der Schließung zum Verlassen des Ausstellungslokales aufforderte,<sup>173</sup> „to regroup at Eduard Schulte’s Kunstsalon at Unter den Linden 1“.<sup>174</sup> Jaro Springer, der Sohn Anton Springers, der unter dem Pseudonym „Dr. Relling“ veröffentlichte, zufolge war daran auch Hugo Vogel beteiligt.<sup>175</sup> Schulte verfolgte den Verlauf der „Affaire Munch“ mit hoher Aufmerksamkeit. Zu später Stunde stand er noch bereit, seine Räume für annähernd achtzig Mitglieder des Vereins Berliner Künstler zur Verfügung zu stellen. Bereits vor dieser Abstimmung unterbreitete er Munch das Angebot, diese Ausstellung direkt im Anschluß an den zu erwartenden Berliner Skandal in seinen Düsseldorfer und Kölner Ausstellungsräumen zu zeigen.<sup>176</sup> Munch schrieb am Tag der Abstimmung an seine Tante, die zu erwartende Schließung der Ausstellung sei

---

<sup>169</sup> Leistikow 1896, S. 604, vgl. Kapitel 4.4.1.

<sup>170</sup> G. G.: Die Ausstellung der Vereinigung der „XI“. In: Der Abend, 4.4.1892; (G I, 1892-1). – *Als Ik Kan* wurde im Oktober 1883 von ehemaligen Studenten der Antwerpener Akademie gegründet mit der Absicht, die flämische Tradition zu fördern und jenseits der restriktiven Regularien der Akademie einen Absatzmarkt ihrer Malerei zu finden. Die Ausrichtung war vorrangig kommerziell. Vgl. Kat. Les XX, S. 33 ; S. 49, Anm. 24.

<sup>171</sup> Siehe Kapitel 5.2.

<sup>172</sup> Vgl. Bartmann 1985, S. 188ff, Auflistung der Namen ibid. S. 270f (Anmerkungen 186ff).

<sup>173</sup> Vgl. Doede 1961, S. 55: „etwa 70 Mitglieder verlassen das Vereinslokal auf Aufforderung des Radierers Prof. K. Koepping.“

<sup>174</sup> Heller 1992, S. 512.

<sup>175</sup> „Die Jungen verließen unter Führung von Köpping und Hugo Vogel in hellem Zorn den Saal“. Dr. Relling [d.i. Jaro Springer]: Der Fall Munch, in: Kunst für Alle 8.1892/93, S. 102-103, Zitat S. 103.

<sup>176</sup> Ein Brief Munchs informiert über Schultes Angebot: „Ein großer hiesiger Kunsthändler hat mir vorge schlagen meine Bilder in seinen Räumen in Köln und Düsseldorf auszustellen und darauf gehe ich ein wenn die Bedingungen vorteilhaft sind“. Edvard Munch, Brief an Karen Bjølstad, nicht datiert. (Munch-Museet, Oslo.) Zitiert nach: Kat. Munch 1994, S. 61.

übrigens das Beste was passieren kann bessere Reklame kann ich gar nicht haben – Der Kunsthändler Schulte hat mir wahlweise vorgeschlagen 200 Mark in bar oder 1/3 der Einnahmen wenn er die Bilder in Köln und Düsseldorf ausstellt. Ich nehme das letztere also 1/3 der Eintrittsgelder [...]¹⁷⁷

Auch für Schulte gab es keine bessere Werbung. Kurz nach Mitternacht, am 13. November 1892, wurde in seinen Räumen aus Protest gegen die Abstimmung des Vereins Berliner Künstler die *Freie Vereinigung Berliner Künstler* gegründet. Die Freie Vereinigung präsentierte dann allerdings ihre erste Ausstellung 1893 nicht bei Schulte, sondern in unmittelbarer Nähe des Landesausstellungsgebäudes, in der Hohenzollern-Galerie, Alt Moabit 1. Möglicherweise hing das mit der raschen Disponierung der Räume zusammen.¹⁷⁸

Seit 1893 veranstaltete der Salon Schulte regelmäßig die sogenannte Herbstausstellung. Aus der ersten dieser Herbstausstellungen gingen die Ausstellungen des *Künstler-West-Klubs* hervor. Zu Jahresbeginn 1894 debütierte der gesellige Klub mit einer Ausstellung bei Schulte.¹⁷⁹ Im selben Jahr gründete sich die *Vereinigung der Vier*, aus der sich im darauf folgenden Jahr, 1895, die *November-Vereinigung* konstituierte, die ebenfalls in Schulte ihren Hausgaleristen fand. Im Jahr 1897 konstituierte sich darüber hinaus die *Vereinigung 1897*.¹⁸⁰ Auch sie stellte bei Schulte aus. Die Gesellschaft Deutscher Aquarellisten, 1891 unter Skarbina gegründet und ohne festen Ausstellungsort, präsentierten sich 1898 in dieser Galerie. An dieser siebten Ausstellung der Aquarellisten waren von den XI Skarbina, Liebermann, Herrmann, Stahl und Leistikow beteiligt.¹⁸¹ Neben dieser Fokussierung auf die Berliner Künstlergruppen holte Schulte einige Worpsweder Maler im Januar 1897 in sein Programm. Auch Künstlergruppen aus München waren zu Gast in Schultes Galerie, so die *Münchner 24* und *Ausstellungsverband München*.¹⁸²

Dieser kurze Abriss zeigt deutlich, daß Schulte um die moderne Malerei bemüht war. Die Bezeichnung „Avantgarde-Galerie“ wäre zu hoch gegriffen; sie würde jedoch vor allem einer hier nicht angemessenen Kategorie entspringen. Diese wird erst knapp zehn Jahre später fruchtbar, nachdem in den neunziger Jahren die Grundlagen dafür entstanden

---

¹⁷⁷ Edvard Munch, Brief an Karen Bjølstad vom 12.11.1892 (Munch-Museet, Oslo). Zitiert nach: Kat. Munch 1994, S. 61. Munch entschied sich für die Beteiligung am Eintrittsgeld, da er mit einer größeren Resonanz als 600 Besucher rechnete. (Berechnungsgrundlage: gleiche Eintrittspreise wie in Berlin, nämlich 1 Mark; exklusive der Jahresabonnenten). Am 13. November 1892 erfolgte der Abbau der Ausstellung, bereits am 20. November 1892 war Eröffnung in Düsseldorf.

¹⁷⁸ Vgl. Servaes Kunstfrühling 1893; zur *Freien Vereinigung Berliner Künstler* siehe Anhang E, Nr. 5.

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel 5.1.

¹⁸⁰ „Wie schon an anderer Stelle in der vorigen Nummer gemeldet wurde [gemeint ist die Werbung im vorigen Heft, d. Verf.], ist dem Novemberklub ein neuer Ausstellungsverband gefolgt, die ‚*Vereinigung 1897*‘. Julius Norden: Ein „Credo“. Berliner Kunstschau. Salon Schulte. In: Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 6 (15.12.1897), S. 86. (Hv. i. Orig.); vgl. die Anzeige Schultes in der Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 5 (1.12.1897), S. 78.

¹⁸¹ Anonym: Berliner Vereins-Ausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 249.

¹⁸² Laut Presse war die Qualität eher enttäuschend, Stahl sprach von „üblicher Handelsware“ und „Enttäuschung“. Vgl. Fritz Stahl: Berliner Kunstschau. In: Die Kunst-Halle, 2.1896, Nr. 6 (15.12.1896), S. 90.

waren. Eine Neubeurteilung der Galerie Schulte ist erforderlich, wenn man bedenkt, daß Schulte die erste der in Berlin bereits ansässigen Galerien war, die sich durch einen Umzug vergrößert hatte und geschmackvolle, großzügige Räume anbieten konnte. Damit fand sie Anschluß an die Pariser Galerien und avancierte zu einer der besten Adressen Berlins. Das innovative Konzept, das Schulte mit Hilfe der Vereinigung der XI und die Vereinigung der XI mit seiner Hilfe auf den Markt brachten, ist das klassische Beispiel eines Synergie-Effektes. Diese Konzept fand Jahr für Jahr weitere Nachahmer und weckte die Aufmerksamkeit des Berliner Kunstlebens.

Die Saison der Galeristen eröffnete im Oktober und endete im Mai des nächsten Jahres. Diese Zeit war der sogenannte *Kunstwinter*. Der *Kunstsommer* war dem Salon vorbehalten, dessen jeweiliges Ende den Beginn des Kunstwinters vorgab.<sup>183</sup> Die Vereinigung der XI stellte gegen Ende des Kunstwinters, also zu Beginn eines jeden Jahres zwischen Februar und April, in der Regel für drei Wochen, aus. Ihre Ausstellungen lagen wenige Monate vor dem Salon. Dies ermöglichte die ‚Vorwegnahme‘ des Berliner Kunstereignisses. Die XI konnten sich auf ein frisches Publikum verlassen.

## **2.4. Der Vertrag mit dem Kunstsalon Eduard Schulte und die Chronik der Vereinigung der XI**

### **2.4.1. Vertragsverhandlungen**

Der Briefverkehr zwischen der Vereinigung der XI und Eduard Schulte begann am 12. Februar 1892. [Nr. 217] Schulte bezog sich auf ein Gespräch, das vor dem 5. Februar 1892 stattgefunden hatte und in dem die Vereinigung der XI ihr Vorhaben an Schulte herangetragen hatte, geschlossen als Gruppe in seiner Galerie auszustellen. Schulte gab Schnars-Alquist nun die schriftliche Zusage, seinen „Oberlichtsaal für die geplante Ausstellung von circa 50–60 Werken [...] auf die Dauer von 3–4 Wochen im Monat April 1892 zur Verfügung zu stellen“.<sup>184</sup> Die entscheidenden Rahmenbedingungen waren offensichtlich bereits besprochen worden. Die Ausstellungsdauer von drei bis vier Wochen war gemessen an dem damals üblichen Zeitrahmen für private Galerien durchschnittlich.<sup>185</sup> Im

---

<sup>183</sup> Vgl. Die Deutsche Kunst, 1.5.1899 und 15.10.1899 passim. Zwei Gründe gab es für diese klare Trennung. Das Publikum strömte während des Kunstsommers vorwiegend auf die Jahresausstellungen. Die Galerien hatten deutlich fallende Besucherzahlen, so daß sich größere Veranstaltungen für sie nicht rechneten. Während der Sommermonate waren die Galerien zwar geöffnet, sie zeigten allerdings nur ihre permanente Verkaufsausstellung. Da die Galerien zudem als Leihgeber für den Salon dienten und auf Anfrage der Ausstellungsleitung herausragende Werke zur Verfügung stellten, fehlten diese in ihrer eigenen Galerie.

<sup>184</sup> G I. Anhang A, Nr. 3.

<sup>185</sup> In der Regel betrug eine Sonderausstellung in Galerien zwei bis vier Wochen.

weiteren Verlauf des Briefes legte Schulte die Ausstellungsbedingungen in sechs Punkten schriftlich fest. Besonderes Interesse verdienen dabei zwei Passagen. Absatz 1 lautete:

Sollte ein großes bedeutendes Bild um dieselbe Zeit eintreffen, dessen Ausstellung im Oberlichtsaal nur notwendig erscheint und das schon durch sich selbst sagt, daß es nicht zu dieser Ausstellung gehören kann, so fiele der entsprechende dazu notwendige Platz im Oberlichtsaal für Sie weg und würden wir Ihnen einen gleichgroßen Ersatz in einem unserer anderen Räume dafür überlassen.

Der Oberlichtsaal war der beste Raum der Galerie. Es ist anzunehmen, daß die XI im Vorgespräch mit Schulte um diesen großen Saal gezielt verhandelt hatten.

Schulte, der seinen Marktvorteil aufgrund seiner Räumlichkeiten kannte, wollte sich vorbehalten, seinen besten Raum jederzeit partiell auch für andere Werke zu Verfügung zu haben. Die Antwort der XI vom 15. Februar scheint reserviert gewesen zu sein, denn Schulte versuchte in seinem Schreiben vom 18. Februar die Herren zu beschwichtigen, indem er sie eingangs wissen ließ, daß er „selbstredend zu vermeiden [suchte] daß ein großes Bild Ihren Gesamteindruck unterbricht; es liegt bis jetzt nichts vor was vermuthen läßt, daß um die gleiche Zeit eine sehr großes Bild dabei sei.“ Es fand ein Tauziehen zwischen Galerist und Malern statt, das vom Selbstbewußtsein der Maler zeugt. Schulte führte in Absatz 3 weiterhin aus: „Das Arrangement der Ausstellung bleibt den Herren Ausstellern überlassen, muß sich jedoch in dem Rahmen unserer gewohnten Methode halten.“<sup>186</sup>

Aus dieser Diskussion läßt sich schließen, daß die elf Maler die Möglichkeit zu einer eigenständigen, herrschaftsfreien Inszenierung ihrer Werke hatten. Die Klausel von der „gewohnten Methode“ darf als juristische Absicherung verstanden werden. Für Schulte bedeutete dieses Arrangement Arbeitersparnis, schließlich mußte er sich weder um die Auswahl noch um die Hängung der Werke kümmern. Der Oberlichtsaal war ungefähr 90 qm groß, die Wände waren mit rotem Stoff behängt. Herrmann, der die Maße des Oberlichtsaales vor Ort notiert hatte, nahm für die Quadratmeterfläche der zu hängenden Bilder drei optionale Berechnungen vor: Je nach Ästhetik der Hängung, also einreihig oder mehrreihig, wurde die Hängefläche berechnet.<sup>187</sup> [Nr. 221] Berücksichtigt werden mußte zudem die gesamte Raumsituation sowie die Beleuchtung. All dies blieb in vollständiger Eigenregie den Malern überlassen.

---

<sup>186</sup> G I. Anhang A, Nr. 3.

<sup>187</sup> Die Hängefläche betrug demnach entweder 96,52 m<sup>2</sup>, 74,25 m<sup>2</sup> oder 59,40 m<sup>2</sup>. Dokument: „Oberlichtsaal Schulte“ (G I, Handzeichnung mit Bleistift des Grundrisses mit Maßangaben). Berechnung der Hängefläche mit Tinte dazugeschrieben, Berechnungskriterien: nutzbare Wandhöhe von entweder 3,25 m; 2,5 m oder 2 m (abzüglich des Paneels). – Zu datieren um den 26.2.1892. In einem Schreiben eines Angestellten von Schulte wurde an diesem Tag eine Maßskizze des Oberlichtsaales mitgeschickt. Der Angestellte bezog sich auf ein Gespräch mit Herrmann. Nach unserer Einschätzung ist die im Geschäftsbuch befindliche Skizze die Handzeichnung Herrmanns, die er am Tag der Besprechung vor Ort angefertigt hatte. Die offizielle, vom Salon Schulte geschickte Maßskizze ist nicht mehr vorhanden.

Die restlichen Bedingungen betrafen die Anlieferung und Abholung der Werke, für die sich Schulte zuständig erklärte. Gleiches betraf die Werbung in Zeitungen. Schulte übernahm also die Kosten für Transport und Marketing, die Organisation und Ausführung hingegen war Sache der Aussteller. Die für Galerien Anfang der 1890er Jahre übliche Verkaufsprovision von zehn Prozent wurde vereinbart.<sup>188</sup> Da Eintritt erhoben wurde, was seinerzeit in den Galerien gebräuchlich war,<sup>189</sup> mußte auch die Anzahl der Freikarten bestimmt werden. Der Eintritt betrug bei Schulte eine Mark und im Jahresabonnement drei Mark.<sup>190</sup> Schulte räumte der Vereinigung der XI fünfzig Freikarten ein, was 1894 zum Konflikt führen sollte.

Zusammenfassend läßt sich folgendes feststellen: Die Mitglieder der Vereinigung der XI hatten sich optimale Bedingungen geschaffen, um eine Ausstellung nach ihren Kriterien zu veranstalten: Eine kleine Gruppe ‚Gleichgesinnter‘ wählte die Exponate ohne Jury aus und präsentierte sie in selbstgewählten Räumen unter eigenen Kriterien. Im Falle des Verkaufes von Gemälden gingen neunzig Prozent an den Maler. Das Marketing konnten die XI eigenständig organisieren. Zur Unterstützung bot Schulte an, Anzeigen in den einschlägigen Organen zu schalten.<sup>191</sup> Schulte warb zwar in der 1895 gegründeten *Kunst-Halle* für seine Galerie-Ausstellungen, allerdings nicht für die Vereinigung der XI. Die XI schienen das Augenmerk auf die Werbung im privaten Rahmen zu richten. Einer Rechnung der Druckerei, die im Kassenbuch vorliegt, ist zu entnehmen, daß die Einladungskarten für die erste Ausstellung von 1892 in einer Auflage von 500 plus 215 Stück (als Nachlieferung) gedruckt wurden.<sup>192</sup> Die Einladungskarten gewährten freien Eintritt. Zusätzlich dazu wurden Eintrittskarten in einer Auflage von 1000 Stück gedruckt.<sup>193</sup>

Obwohl aus den Geschäftsbüchern diesbezüglich nichts ersichtlich ist, ist davon auszugehen, daß die XI eine breitgefächerte und intensive Pressearbeit leisteten. Allein die von ihnen in den Geschäftsbüchern gesammelten Besprechungen belaufen sich bei einigen Ausstellungen auf mehr als vierzig Artikel. Damit sind noch nicht alle veröffentlichten Rezensionen erfaßt. Hierin lag das gruppeneigene Marketing, das Früchte trug. 1893 wurden von vorneherein 700 Einladungskarten gedruckt. Die Presse wurde jedoch in bei-

---

<sup>188</sup> Die Galerieprovision betrug Anfang der 1890er Jahre für Gemälde: 10 %, für Bildwerke: 15 %. Spätestens 1897 erfolgte eine Erhöhung bei Schulte: für Gemälde 15 %, für Bildwerke 20 % (Briefkopf Galerie Schulte, G II, 1897).

<sup>189</sup> Im Jahr 2003 ging durch die Berliner Presse, daß der Bezirk Lichtenberg darüber nachdenke, diese Tradition wieder einzuführen. (Der SPD-Vorschlag wurde von der PDS abgelehnt.) Berliner Zeitung, 30.9.2003, S. 22.

<sup>190</sup> Kunst-Halle 1897, passim: Werbung. Mit eine Mark Eintritt war die kommerzielle Galerie 50 % teurer als die permanente Ausstellung des Vereins Berliner Künstler, die ebenfalls eine Verkaufsausstellung war; der Eintritt in die Große Berliner Kunstaussstellung betrug 50 Pfennig, montags eine Mark.

<sup>191</sup> Die Recherchen haben jedoch keine öffentliche Werbung für XI-Ausstellungen ergeben.

<sup>192</sup> Kassenbuch, Rechnung vom 26.3.1892. (G I)

<sup>193</sup> Kassenbuch, Rechnung vom 13.4.1892. (G I)

derseitigem Einvernehmen nicht – mehr? – zur Vorbesichtigung eingeladen. Schulte schrieb an Stahl: „Einen Vorbesichtigungstag für die Presse halten wir mit Ihnen nicht für notwendig.“<sup>194</sup> Der Galerist bot anstelle dessen an, eine Pressenotiz in den Zeitungen zu schalten.<sup>195</sup> 1897 war der Eintritt frei, vermutlich ebenfalls im Folgejahr.<sup>196</sup>

Einen Monat nach den ersten schriftlichen Verhandlungen 1892 besserten die XI den Vertrag mit der Galerie Schulte nach. Der Platz im Oberlichtsaal schien für die auszustellenden Bilder nicht auszureichen. Zwei Wochen vor der ersten Ausstellungseröffnung am 2. April 1892 wurde der Wunsch an Schulte herangetragen, einen weiteren Raum zur Verfügung gestellt zu bekommen. Gleichzeitig luden die XI den Galeristen ein, zu ihrer nächsten Versammlung zu kommen. Schultes Interesse an der Künstlervereinigung war offenkundig, denn er schrieb am 13. März an Leistikow, er werde es

voraussichtlich möglich machen können kommenden Freitag in Ihrer Sitzung zu erscheinen. Ihrem neulich ausgesprochenen Wunsche zufolge sind wir bereit den Vorsaal zum Oberlichtsaal auch noch für die Ausstellung der „Vereinigung der Elf“ zur Verfügung zu stellen [...]<sup>197</sup>

Ob der Wunsch nach einem zusätzlichen Raum bedeutete, daß im Verlauf der Vorbereitungen die XI *mehr* Gemälde oder aber die Gemälde *großzügiger* zu hängen beabsichtigten, ist nicht zu klären. Die Ausstellungsbesprechungen gingen erstaunlicherweise nicht auf die Hängeästhetik der Ausstellungen der XI ein, so sehr auch gleichzeitig über die dichte und mehrreihige Hängung auf den Akademischen Kunstausstellungen – sei es in Berlin, München, Dresden oder andernorts – Klage geführt wurde.<sup>198</sup> Daraus ist zu folgern, daß ein wichtiges Kriterium der XI, die eigenen Ausstellungen ästhetisch zu präsentieren, von der Kritik nicht erkannt wurde. Die Berechnungen auf der Maßskizze des Oberlichtsaales lassen vermuten, daß man von einer allzu engen Hängung Abstand genommen hatte.<sup>199</sup>

Bedauerlicherweise geht weder aus den Geschäftsbüchern noch aus anderen Schriftstücken genauer hervor, wie sich der Verkauf der Exponate dieser Ausstellungen gestaltet hatte. Einzig ein Brief von Schulte aus der Planungsphase der zweiten Ausstellung läßt den Rückschluß zu, daß der Verkauf der ersten Ausstellung für Schulte nicht gewinnbringend war:

---

<sup>194</sup> Eduard Schulte, Brief an Friedrich Stahl vom 3.2.1893. (G I)

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Der freie Eintritt, um den in den Vorjahren zwischen Galerist und Vereinigung gerungen wurde (siehe weiter unten), scheint ein Indiz für die wachsende Konkurrenz der Galerien auf dem Berliner Markt zu sein. Um konkurrenzfähig zu bleiben, mußte Schulte den Anreiz erhöhen, seine Galerie zu besuchen, wenn er den Eintritt beibehalten wollte.

<sup>197</sup> Eduard Schulte, Brief an Walter Leistikow vom 13.3.1892. (G I)

<sup>198</sup> Ein Beispiel aus Dresden: „Wahllos, aber nur um sie unterzubringen, sind die Bilder in fünf bis sechs Schichten übereinander an die Wände genagelt.“ Friedrich Fuchs: Die akademische Ausstellung zu Dresden 1894, Teil I. In: Das Atelier 1894, H. 19 (Anf. Okt.), S. 2.

<sup>199</sup> Vgl. Anm. 187/S. 108.

An den Kosten für die Einladungskarten zu partizipieren können wir Ihnen angesichts der allgemeinen Kostspieligkeit unseres Lokales zu unserem Bedauern nicht versprechen – es sei denn, daß sich der Verkauf dieses Mal so gestaltet, daß wir darin ein Äquivalent finden.<sup>200</sup>

Auch wenn keine Verkaufszahlen vorliegen, so scheint das Äquivalent, wie Schulte es nennt, im Laufe der Jahre gefunden worden zu sein, denn der Erfolg wuchs stetig. Die wichtigsten Galerien Deutschlands, wie Lichtenberg in Breslau und Dresden, Arnold in Dresden, Hermes in Frankfurt und der Kunstverein Hamburg richteten schriftliche Anfragen an die XI und bekundeten ihr Interesse, die jeweilige Ausstellung zu übernehmen.<sup>201</sup> Eine Ausstellung der XI im Herbst 1893 in der Galerie Bork, Hamburg, wird in einem Schreiben des Galeristen Gutbier erwähnt.<sup>202</sup>

#### **2.4.2. Querelen mit dem Galeristen (1894)**

Wenige Tage vor der dritten Ausstellung kam es zwischen den XI, schriftlich vertreten durch Leistikow, und Schulte zu einer gereizten Auseinandersetzung um die zu versendenden Einladungen. Am 17. Februar 1894 erklärte Schulte in einem Schreiben an Leistikow, daß die Zahl der eintrittsfreien Einladungen zu hoch sei.<sup>203</sup> Schulte war nicht bereit, die Einladungen als Eintrittskarten gelten zu lassen, da die Liste der einzuladenden Gäste bedeutend angewachsen seien. Jeder der XI sollte nur drei bis vier Eintrittskarten zur Verfügung gestellt bekommen. Leistikows verwies auf ein Schreiben Schultes vom 12. Dezember des Vorjahres, in dem Schulte mitgeteilt hatte, die Kosten der Einladungen zu übernehmen.<sup>204</sup> Die XI wollten eine Einteilung in zwei Klassen – Gäste, die keinen Eintritt zu entrichten hatten (Abonnenten sowie jene mit einer direkten Einladung der XI) und Gäste, die Eintritt zu entrichten hatten – vermeiden. Die Verärgerung schlug sich in Leistikows Antwort nieder, die er unwirsch formulierte. Es fiel der Ausdruck „30 Namen“, und wie es scheint, war das die Anzahl, um die letztendlich gestritten wurde. Leistikow bot Schulte gereizt an, wenn es diesem

---

<sup>200</sup> Eduard Schulte, Brief an Friedrich Stahl vom 3.2.1893, S. 2f. (G I)

<sup>201</sup> G I und G II. Galerie Lichtenberg, Breslau und Dresden: 1894, nach Ausstellungsschluß der Vereinigung der XI in Berlin. Galerie Arnhold, Dresden: nicht bekannt. (Die Monographie über die Galerie Arnhold von Negendanck lieferte keinen weiteren Aufschluß, dort wird der Briefwechsel nicht erwähnt. Negendanck 1998.) – Die Galerie Hermes & Co stellte am 2.3.1897 die Anfrage, ob die Vereinigung ihre Ausstellung der Galerie im April 1897 überlassen könne. Galerie Hermes, Brief an Schnars-Alquist vom 2.3.1897, G II. Die Anfrage wurde negativ beantwortet. (Handschriftlicher Kommentar auf Hermes' Brief.)

<sup>202</sup> Adolf Gutbier, Galerie Arnold/Dresden, Brief an Friedrich Stahl, o.D., nach dem 29.11.1893. G I.

<sup>203</sup> G I.

<sup>204</sup> Walter Leistikow, Brief an Eduard Schulte, o.D., Entwurf. (G I); Eduard Schulte, Brief an Walter Leistikow vom 12.12.1893. (G I) – Beneke zufolge bezog sich Leistikow auf den Brief vom 12.2.1892, der die Geschäftsbedingungen behandelte. Aus Schultes Schreiben vom 12.12.1893 geht allerdings hervor, daß die Geschäftsbedingung neu verhandelt worden sind. Vgl. Beneke 1988, S. 26.

nicht möglich ist, diesen ganzen Leuten auch noch freien Eintritt zu gewähren, so will ich mich gerne bei der Vereinigung der „XI“ dafür verwenden, daß diese 30 Mk aus unserer Casse Ihnen ersetzt werden [...] <sup>205</sup>

Leistikows hartnäckiges, als Angebot getarntes Insistieren, mußte von Schulte als Affront verstanden werden. Er antwortete, er habe bereits im vorigen Jahr auf die zu große Anzahl der Einzuladenden hingewiesen und fuhr fort:

Wir [...] bedauern, daß Sie eine einfache geschäftliche Sache so lebhaft auffassen [...] Wir erlauben uns, darauf hinzuweisen, daß von den anderen Künstlervereinigungen wie „24“ „Westclub“ „31“ die Anforderung nach Einladungen in dieser Anzahl nicht erhoben wurde, sondern daß die Herren sich mit einer viel geringeren Anzahl begnügten. – Wir werden nun für dieses Mal Ihrer Liste folgen, behalten uns aber für spätere Ausstellungen neue Vereinbarungen über diesen Punkt vor. <sup>206</sup>

Der letzten Satz ist – vermutlich von Leistikow – dick mit Rotstift am Rand angestrichen. Hervorzuheben ist an diesem Brief, daß Schulte der Vereinigung der XI letztendlich entgegenkam und ihr gleichzeitig vorhielt, andere Künstlervereinigungen seien wesentlich bescheidener in ihren Ansprüchen – was die XI in ihrem Bemühen sicherlich noch bestätigte. Wiederum hatten sie sich durchgesetzt. Leistikow hatte sein Verhandlungsgeschick unter Beweis gestellt. An diesem Dialog zeigt sich aber vor allem, welchen hohen Wert die Vereinigung auf Öffentlichkeit und die von ihr gezielt eingeladene Presse legte.

Während dieser Auseinandersetzungen wurde in der Gruppe die Möglichkeit diskutiert, die Ausstellung anstatt bei Schulte in Mossons Atelier zu veranstalten. Vogel, der an der Sitzung nicht teilnahm, teilte der Vereinigung mit, „daß ich durchaus gegen eine Ausstellung bei Mosson bin und hoffe, daß uns Schulte noch oft sein Local hergiebt.“ Er sprach auch für den ebenfalls verhinderten Herrmann, der dafür votierte, die Ausstellung nach Düsseldorf zu schicken, was eben nur über Schulte möglich war. <sup>207</sup> Anstelle der Ausstellung fand im Februar 1894 ein offizielles Fest der Vereinigung der XI in Mossons großem Atelier statt. <sup>208</sup>

Bereits nach zwei Gruppenausstellungen war die Vereinigung der XI etabliert. Die Korrespondenz in den Geschäftsbüchern von 1894 belegt dies. Galerien aus anderen Städten warben um die junge Künstlergruppe. <sup>209</sup> Seit 1893 gingen die Ausstellungen der Vereinigung der XI auf Wanderschaft und waren unter anderem in Düsseldorf und Köln (Schultes Hauptstelle und Dependance), in Hamburg <sup>210</sup> und Dresden <sup>211</sup> zu sehen. Ein fast

---

<sup>205</sup> Ibid. „30 Mk“ ist zu verstehen als: diese Summe für 30 Personen. (Durchstreichung i. Orig.; möglicherweise es eine schlecht plazierte Unterstreichung.)

<sup>206</sup> Ibid. – Zu den erwähnten Gruppen vgl. Kapitel 5.1.

<sup>207</sup> Hugo Vogel, Karte an die Vereinigung der XI vom 12.12.1893, G I.

<sup>208</sup> Kassenbuch 1894, G I.

<sup>209</sup> Als Beispiel: Am 22.1.1894 dankte der Nachfolger Theodor Lichtenbergs, Ferdinand Morawe, für Leistikows Schreiben vom Vortag. Morawe bot an, die „doppelte Fracht und die Einladungskarten zu übernehmen“. Er plane die Gesellschaft Deutscher Aquarellisten im April auszustellen, parallel sei eine XI-Ausstellung möglich. Ferdinand Morawe, Brief an Walter Leistikow vom 22.1.1894. (G I)

<sup>210</sup> Vgl. Kapitel 3.3, Exkurs.

<sup>211</sup> Die Ausstellung fand nach dem 17.3.1894 in der Galerie Lichtenberg in Dresden statt. N.N.: [Rez. XI.] In: Hamburgischer Correspondent, 4.3.1894; (G I, 1894-45).



hektisch anmutender Austausch der Mitglieder von Postkarten im Jahr 1897 belegt, daß die XI nach einigen Jahren die Nachfrage nicht mehr befriedigen konnten und Gefahr liefen, bei kurzfristiger Ausstellungsplanung und -durchführung an Qualität einzubüßen.<sup>212</sup>

### 2.4.3. Max Klingers Beitritt (1894)

Im Zeitraum zwischen der Ausstellung 1893 und Anfang des Jahres 1894 ist Müller-Kurzwelly aus der Gruppe ausgeschieden. Die Gründe für sein Ausscheiden sind nicht überliefert. Laut Presseberichten wurde eines seiner Gemälde bereits 1893 von der Jury der XI zurückgewiesen.<sup>213</sup> Es liegt nahe, diese Wortwahl in der natürlichen Sensationslust der Presse begründet zu sehen, die damit auf das vorbelastete Vokabular der Debatte um die Entscheidungen der Jury der Großen Berliner Kunstausstellungen zurückgriff. Die Tatsache der Refüsierung erscheint jedoch aufgrund des Gesamtbildes, das sich aus den Geschäftsbüchern über die Gruppe und aus ihrer Dynamik ergibt, unwahrscheinlich. Denkbarer ist es, daß während der Hängung über die letztendliche Auswahl und Anordnung entschieden worden ist. Die Hängung wurde aufgrund des dichten Ausstellungsplanes des Galeristen jeweils erst ein bis zwei Tage vor der Ausstellungseröffnung durchgeführt. Offensichtlich kam es dabei zu Meinungsverschiedenheiten, die Müller-Kurzwelly zum Austritt bewogen haben. Möglicherweise spielte auch die negative Kritik, der Müller-Kurzwelly während der ersten beiden Ausstellungen ausgesetzt war, und zur Polarisierung geführt haben könnte, eine Rolle.

Mit Max Klinger trat ein arrivierter Maler, Radierer und Bildhauer der Vereinigung bei, der nahezu zeitgleich zum ordentlichen Mitglied der Kgl. Akademie Berlin gewählt wurde. Am 10. Februar 1894 besprachen Klinger und Schnars-Alquist im *Wirthshaus zum Großen Kurfürsten* – bei Roastbeef und Hammelrücken – die Modalitäten einer Beteiligung Klingers.<sup>214</sup> Am 16. Februar 1894 zahlte Klinger den Jahresbeitrag von 20 Mark in die Kasse der Vereinigung ein und trat somit offiziell der Vereinigung bei. Klinger stellte zum ersten Mal auf der dritten Ausstellung aus, welche nur neun Tage später, am 25. Februar 1894, eröffnet wurde.

---

<sup>212</sup> G II, insbesondere Herrmann an Schnars-Alquist am 17.2.1897.

<sup>213</sup> Adolf Rosenberg zufolge sei Müller-Kurzwelly „schon im vorigen Jahre wegen Zurückweisung eines Bildes durch die Jury der ‚Elf‘ mit seinen Genossen in Konflikt geraten“, Adolf Rosenberg: Die dritte Ausstellung der Vereinigung der Elf in Berlin. In: Kunstchronik NF 5.1894, Nr. 18, 18.3.1894, Sp. 289. – Vgl. auch: „Der einzige, der noch die Natur mit gesunden Augen angesehen [...] hatte, der Landschafts- und Strandmaler Müller-Kurzwelly, ist – wir wissen nicht, ob freiwillig oder unfreiwillig – ausgeschieden, nachdem ihn schon im vorigen Jahre die Jury der ‚Elf‘ gemaßregelt, weil er zu schön gemalt hatte“. Adolf Rosenberg: [Rez. XI.] In: Die Post, 28.2.1894; (G I, 1894-9).

<sup>214</sup> Rechnung vom 10.2.1894, ausgestellt am 22.2.1894 vom „Wirthshaus zum Großen Kurfürsten“ für Schnars-Alquist – die Rechnung ist von Hand kommentiert mit der Bezeichnung „Klingerabend“. (Kassenbuch 1893/94, G I.)

Der Austausch Müller-Kurzwellys gegen Klinger war eine wichtige personalpolitische Entscheidung der Vereinigung der XI. Erstens wurde das Niveau der Vereinigung angehoben. Zweitens trat an die Stelle eines Salonimpressionisten ein neuidealistischer Künstler, wodurch diese Richtung mehr Gewicht bekam.

Nach seiner Beteiligung an drei Ausstellungen stellte Klinger am 30. November 1896 in einem langen, freundlich gehaltenen Schreiben den Antrag auf Austritt aus der Vereinigung.

Mit altem Zeug kommen will und mag ich nicht – könnte es wohl auch kaum, und so, wie letztes mal, bloß wieder mit durchgeschleppt werden entspricht doch dem Sinne der Vereinigung nicht.

So schwer mir der Vorschlag wird, glaube ich doch das Vernünftigste und das dem Namen der anderen Herren entsprechendste, würdigste, wenn ich Sie bitte an meine Stelle, die ich jetzt nicht auf die den Ihren zukommende Weise ausfüllen *kann*, einen anderen Künstler zu wählen.

In diesem Sinne möchte ich hiermit meinen Austritt aus der Vereinigung der XI anzeigen.<sup>215</sup>

Dies wurde nicht akzeptiert. Die restlichen Mitglieder, verweigerten' Klinger den Austritt, wenngleich dieser ankündigte, er werde im nächsten Jahr nichts ausstellen können. Klinger, der in jenem Jahr bloß „durchgeschleppt“ wurde, so seine eigene Formulierung in diesem Brief, sah sich auch außerstande, für 1897 seinen Beitrag für die Ausstellung zu leisten. „Altes Zeug“ mochte er nicht schicken. Die Antwort an Klinger lautete knapp: „Studien schicken/Kein Austritt/nicht genehmigt“.<sup>216</sup> So blieb Klinger weiterhin Mitglied, allerdings ohne sich in den Jahren 1897 bis 1899 noch an den Ausstellungen zu beteiligen.<sup>217</sup>

#### **2.4.4. Ermüdungserscheinungen und Ludwig von Hofmanns vermeintlicher Austritt**

Die Zeichen für Ermüdungserscheinungen der Gruppe häuften sich. Skarbina stellte 1896 nur zwei Werke aus und im folgenden Jahr aus Zeitmangel ebenso wie Klinger nichts. Hofmann zeigte 1897 nur drei kleinere Werke, die bereits vorher in der Galerie Gurlitt zu sehen gewesen waren.<sup>218</sup> Auch er schien sich mit dem Gedanken des Austrittes zu befassen. Tieferen Einblick gewährt ein Brief an seinen Vater vom März 1897 aus Rom, in dem er schrieb, er sei „aus dem XI Club ausgetreten“.<sup>219</sup> Hofmanns nachlassendes Engagement für die Vereinigung nach fünf Jahren Beteiligung wird in diesem Brief deutlich, er klagte, man würde ihn „in die Ecke hängen“ und er würde aufgefordert, die Ausstellun-

---

<sup>215</sup> Max Klinger, Brief an Hugo Schnars-Alquist vom 30.11.1896. (Hv. i. Orig.) (G II). Anhang A, Nr. 5.

<sup>216</sup> Handschriftlicher Vermerk am Rande des Briefes. (G II)

<sup>217</sup> Klinger leistete jedoch 1897 nicht nur, wie üblich, seinen Jahresbeitrag von 20 Mark, sondern zahlte für die nächsten 1½ Jahre im voraus, somit bis Mitte 1899 insgesamt 50 Mark. (Kassenbuch, G II)

<sup>218</sup> Vgl. Kapitel 3.3.5.

<sup>219</sup> Ludwig von Hofmann, Brief an Karl von Hofmann vom März 1897; Bayrische Staatsbibliothek, München; Teilnachlaß Ludwig von Hofmann, (Ana 356, II, 1); zitiert nach Roberts 2004; S. 71; geringfügige Abweichungen bei Hesse-Frielinghaus 1983, S. V.

gen „tatkraftiger wie bisher“ zu unterstützen.<sup>220</sup> Er schilderte seinem Vater das Dilemma, daß er nicht einmal wisse, wie er die großen Ausstellungen beschicken soll. Für Hofmann schien damals die Mitgliedschaft bei den XI eine Belastung zu sein.

Hofmanns Erleichterung nach seiner – versuchten – Aufkündigung der Mitgliedschaft „ist um so verständlicher“, meinte Contessa Roberts, „wenn man [...] einen Blick auf die Aufzählung der Ausstellungsbeteiligungen“ wirft, die Hofmanns Vater erstellt hatte.<sup>221</sup> Für 1896 sind dort nachweisbar zwölf Beteiligungen verzeichnet, es könnten durchaus mehr gewesen sein, denn Roberts zufolge fehlen zwei Seiten der Aufzeichnungen. Doch entgegen der Gerüchte, die in der Presse kursierten, stellte Hofmann bis 1899 bei der Vereinigung aus. Vielleicht wurde er wie Klinger überredet, der Vereinigung die Treue zu halten, vielleicht entsprangen seine Austrittsüberlegungen einem vorübergehenden Gefühl von Benachteiligung einerseits und Überlastung andererseits.

Die Austrittsüberlegungen von Klinger und Hofmann unterscheiden sich voneinander. Klingers Absicht hatte offensichtlich nichts mit der Gruppe zu tun. Klingers geringe Produktion machte ihm eine weitere Beschickung der XI-Ausstellungen unmöglich. Bei Hofmann lag der Fall anders. Seine äußerst aktive Ausstellungsbeschickung in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre stellten ihn zwar vor ein ähnliches Problem wie Klinger. Es sind jedoch in den schriftlichen Stellungnahme auch Ressentiments den XI gegenüber herauszulesen („in die Ecke hängen“), was bei Klinger ganz im Gegenteil nicht der Fall war.<sup>222</sup>

#### **2.4.5. Antrag auf Auflösung der Vereinigung (1897)**

Der sechsten Ausstellung, über die sich Hofmann so unzufrieden geäußert hatte, gingen zähe Verhandlungen der Vereinigung der XI mit Eduard Schulte bezüglich der Einladung des französischen Gastes Jean-Charles Cazin (1841–1901) voraus. Schulte erklärte sich schlußendlich zwar bereit, den Transport der Werke Cazins, nicht aber deren Versicherung und die Spesen zu übernehmen.<sup>223</sup> Man kann dieses Ergebnis dennoch als einen Teilerfolg der XI im Ringen um mehr Rechte innerhalb dieser Galerieausstellung betrachten, zumal Schulte ein harter Verhandlungspartner war.

Der Briefwechsel zwischen der Vereinigung der XI und Schulte im Vorfeld der sechsten Ausstellung war intensiv, ein gereizter Unterton ist nicht zu überlesen. Am 4. Februar 1897 kam es zwischen den Parteien erneut zum Disput. Diesmal wurde verbissen über die

---

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Roberts 2004, S. 71.

<sup>222</sup> Dabei könnte es sich bei Hofmann um den Versuch einer Rechtfertigung handeln. Schließlich waren die XI sein Sprungbrett zum Erfolg gewesen.

<sup>223</sup> Eduard Schulte, Brief an Hugo Schnars-Alquist (?) nach Paris, 6.1.1896, die im Briefkopf gedruckten Geschäftsbedingungen, die Galerie übernehme keine Spesen und Assekuranz, waren handschriftlich angestrichen. (G II)

Länge der Ausstellung verhandelt. Die XI wollten die Ausstellung außerregulär an einem Samstag, nämlich dem 6. März beenden; Schulte jedoch insistierte auf den 5. März.<sup>224</sup> Dem Galeristen war in der vorangegangenen Korrespondenz offensichtlich ein Schreibfehler unterlaufen, aufgrund dessen die Vereinigung der XI auf die Einladungskarte als Schluß der Ausstellung den 6. März drucken ließ. Schulte hatte jedoch auf seine Eintrittskarten den 5. März als Ende der Ausstellung angeben, was zum Konflikt führte. Die Vereinigung der XI forderte Schulte auf, die Einladungskarten neu zu drucken. Schultes Antwort ist ablehnend:

Unsere *sämtlichen* Ausstellungen im Oberlichtsaal dauern *seit Jahren* von Sonntag bis zum Freitag der dritten Woche inclusive; Sie selbst arrangierten ja stets am Sonnabend, welcher noch zur dritten Woche der vorangehenden Ausstellung gehört.

Wir beabsichtigen nicht von dieser Gewohnheit, welche [...] für das Arrangement unserer gesammten Räume ist, abzugehen. – Was dem Einen recht ist, ist dem Anderen billig.<sup>225</sup>

Nachdem dieser Streit durch Schultes Erklärung, er könne keine anderen Karten drucken lassen, beendet wurde, gab es am übernächsten Tag einen erneuten Konflikt zwischen Schnars-Alquist und einem Angestellten der Galerie, vermutlich bezüglich des Zeitraumes der Hängung im Oberlichtsaal am 13. Februar von 8 bis 13 Uhr. Schulte, dem dieser Konflikt zugetragen wurde, wandte sich erneut schriftlich an die XI und teilte mit, wenn alle XI dieser Meinung seien, verzichte er auf die Ausstellung.<sup>226</sup> Es wird deutlich, daß es im Vorfeld dieser Ausstellung einige Spannungen gegeben hatte. Ein weiterer möglicher Grund für die Unzufriedenheit war der Umstand, daß Schulte 1896 die Verkaufsprovision von zehn auf fünfzehn Prozent bei Gemälden und von fünfzehn auf zwanzig Prozent bei Bildwerken erhöht hatte.<sup>227</sup>

Obwohl diese Ausstellung – zwar nicht für alle Künstler im einzelnen, so doch für die Gruppe – ein großer Erfolg wurde, geriet die Vereinigung in eine ernste, gruppeninterne Krise. Die Jahresbeiträge in Höhe von zwanzig Mark wurden 1897 bereits von den Mitgliedern mit Ausnahme von Klinger, der schon 1896 für zweieinhalb Jahre im Voraus den Beitrag entrichtet hatte, nicht mehr eingezahlt.<sup>228</sup> Ein übervolles Vereinssäckel wird kaum der Grund gewesen sein. Vielmehr kann man davon ausgehen, daß die Gruppe auseinander driftete und der Elan nachgelassen hatte. Vermutlich wollten die treibenden Kräfte das letzte Engagement nicht zu sehr ausreizen und verzichteten darauf, auf den Beiträgen zu bestehen. Mehrere Gründe sprachen für eine Auflösung der Vereinigung der XI. Einige Mitglieder stellten am 5. März 1897, das war der letzte Tag der sechsten Ausstellung,

---

<sup>224</sup> Eduard Schulte, Brief an Hugo Schnars-Alquist (?) vom 4.2.1897. (G II)

<sup>225</sup> Eduard Schulte, Brief an die Vereinigung der XI vom 4.2.1897. (G II) (Hv. i. Orig.)

<sup>226</sup> Eduard Schulte, Brief an Hugo Schnars-Alquist (?) vom 6.2.1897. (G II)

<sup>227</sup> Eduard Schulte, Brief an Hugo Schnars-Alquist (?) vom 6.1.1896. (G II)

<sup>228</sup> Kassenbuch. (G II)

den Antrag auf Auflösung der Vereinigung. Man war der Ansicht, daß die Vereinigung der XI sich „überlebt“ habe.<sup>229</sup> Davon drang jedoch nichts an die Öffentlichkeit. Bei jener einberufenen Sitzung waren nur fünf der Mitglieder anwesend. Die Namen der Antragsteller sind nicht bekannt. Leistikow, der nicht zu diesen fünf gehörte, entwarf folgenden Gegenantrag:

Sie sind einberufen, weil ein Antrag auf Auflösung der XI von einigen Herren unterzeichnet mir vorgelegt worden ist.

Es ist unkollegial eine Versammlung von 5 Mitgliedern einzuberufen in einer so wichtigen Angelegenheit – wir sind bekanntlich XI. (IX Anwd)

Doch darüber hinweggesehen:

Viel näher liegt es, dass die Elemente, denen der Club nicht zusagt austreten (Präzedenzfall: Mueller Kurzwelly)

Wir, der Rest, beantragen Weiterbestehen der XI entweder in bisheriger Zusammensetzung oder in notwendig werdender Ergänzung.<sup>230</sup>

Die fragile Balance zwischen Individualität und Kollektivität sowie zwischen gemäßigten Kräften und den Neuerern schien aus dem Gleichgewicht geraten zu sein. Die Auflösung ist jedoch nicht erfolgt. Bis auf Vogel, der bei seinem Auflösungsersuchen blieb, einigten sich die übrigen Anwesenden auf eine Reorganisation:

Die Anwesenden: Alberts, Herrmann, Leistikow, Liebermann, Mosson, Schnars Alquist, Skarbina, Stahl sind nach eingehender Discussion der Ansicht daß eine Auflösung nicht opportun, aber daß eine künftige Reorganisation nothwendig ist [und wir hoffen,]<sup>231</sup> daß durch Ihre thatkräftige Unterstützung möglichst ausgezeichnete Ausstellungen zustande kommen.<sup>232</sup>

Allein Schulte hatte Kenntnis von diesen gravierenden Unstimmigkeiten. Entgegen der bis dahin üblichen Praxis wurde während der Ausstellung 1897 keine Reservierung der Galerieräume für das folgende Jahr vorgenommen. Er rechnete dementsprechend nicht mehr mit dem Weiterbestand der Vereinigung, teilte Schulte der Vereinigung wenige Wochen nach Ausstellungsende, nach einem gemeinsamen Gespräch, schriftlich mit:

Sehr geehrter Herr Professor!

Unter höfl. Bezugnahme auf unsere Unterredung am gestrigen Abend, möchten wir nicht [versäumen]<sup>233</sup> Ihnen hierdurch zu bestätigen, daß wir seit Kurzem wegen einer bedeutenden Ausstellung in Unterhandlung stehen, welche die Zeit vom 13. Februar bis 26. März [1898, d. Verf.] umfassen wird, also auch in jene Zeit fällt, welche die Vereinigung der „XI“ gewöhnlich inne hatte. – Letztere hat sich bis jetzt nicht vorgemerkt und mußten wir seit der diesjährigen Ausstellung auf manche gefallenen Äusserungen hin annehmen, daß eine 1898er Ausstellung nicht zu Stande kommen würde.

Zunächst müssen wir also den [...] Abschluß eingangs erwähnter Unterhandlungen abwarten. Haben Sie die Güte dieses Schreiben zu Kenntniß des derzeitigen Schriftführers der Vereinigung der „XI“ zu brin-

---

<sup>229</sup> Hugo Schnars-Alquist; Brief an Ludwig von Hofmann vom 10.3.1897. (G II)

<sup>230</sup> Walter Leistikow, Entwurf, G II.

<sup>231</sup> Unleserlich, sinngemäß ergänzt.

<sup>232</sup> Brief von Hugo Schnars-Alquist an Ludwig von Hofmann vom 10.3.1897. (G II). Das gleiche Schreiben erging an Klinger. – Wir danken Anke Matelowski und Silvia Diekmann (AdK, Berlin) für ihre Unterstützung bei der Transskription der nahezu unleserlichen Handschrift.

<sup>233</sup> Unleserlich, sinngemäß ergänzt.

gen, wir werden demselben in Kürze mitteilen können, ob wir [...] 1898 die XIer Ausstellung am 13. Februar oder erst am 27. März werden arrangieren können.<sup>234</sup>

Dies war eine gezielte Provokation Schultes gegen die Vereinigung der XI. Denn Schulte hätte bereits in der Unterredung am vorigen Abend von dieser bedeutenden Ausstellung erzählen können, anstatt die XI hinzuhalten. Man ließ sich gegenseitig im Unklaren und pokerte um die Macht. Die Vorzeichen für eine weitere, gemeinsame Ausstellungstätigkeit zwischen Schulte und den XI verschlechterten sich zusehends. Diese siebte Ausstellung im Jahr 1898 kam letztendlich dennoch bei Schulte zustande. Daß die XI so lange als möglich an diesen Räumen festhielten, hing mit ihrem Programm, immer zur gleichen Zeit am gleichen Ort aufzutreten, zusammen. Die Gerüchteküche brodelte. Klinger wurde als ausgetreten angesagt. Jede zweite Zeitung hatte andere Informationen. Eine gezielte Öffentlichkeitsarbeit gab es nicht mehr. Die Krise war nicht mehr abzuwenden.

#### 2.4.6. Mitgliederwechsel (1897)

Obwohl Herrmann zusammen mit Alberts, Leistikow, Liebermann, Mosson, Schnars-Alquist, Skarbina und Stahl – Klinger und Hofmann waren auf dieser Sitzung nicht anwesend – den Antrag auf Weiterbestehen und Reorganisation der Vereinigung der XI gestellt hatte, änderte er kurze Zeit später seine Meinung. Zusammen mit Vogel vollzog er – im Unterschied zu Klinger und Hofmann – tatsächlich den Austritt aus der Vereinigung.<sup>235</sup> Für Herrmann und Vogel traten noch im Jahr 1897 Martin Brandenburg als jüngstes Mitglied und 1898 Dora Hitz als erste und einzige Frau ein.

Der Austritt wurde im *Kleinen Journal* offiziell, wenn auch nicht ganz korrekt, bekanntgegeben. Im „Künstler-Club“ habe sich vor kurzem eine kleine Revolution vollzogen: „Die Maler Hans Herrmann und Hugo Vogel sind aus der Gruppe ausgeschieden und an ihre Stelle sind dem Vernehmen nach Arnold Böcklin und Martin Brandenburg getreten, ein Großmeister und ein Anfänger im Bereich der Idealmalerei.“<sup>236</sup>

Arnold Böcklin, der in dieser Pressemeldung erstmals im Zusammenhang mit der Vereinigung der XI genannt wurde, konnte als Ehrenmitglied gewonnen werden. Weitere Informationen zu dieser wichtigen Personalentscheidung gibt es nicht.

Eine weitere Pressemeldung kündigte Hofmanns Austritt und – diesmal korrekt – Böcklins Ehrenmitgliedschaft an. In einem ironisch-belustigten Kommentar Hofmanns befindet sich dieser Hinweis, allerdings ohne weitere Angaben. Hofmanns Vater scheint

---

<sup>234</sup> Eduard Schulte, Brief an Schnars-Alquist (?) vom 20.5.1897. (G II)

<sup>235</sup> Notabene: Vogel und Herrmann erhielten 1900 auf der Großen Berliner Kunstausstellung die Große Goldene Medaille. Vogel blieb bis zu seinem Tod Mitglied des Vereins Berliner Künstler, bei Herrmann konnte aufgrund der unvollständigen Mitgliederverzeichnisse (AdK, Berlin, Archiv Verein Berliner Künstler) die Mitgliedschaft nur bis 1939, also bis drei Jahre vor seinem Tod, nachgewiesen werden. Beide stellten auf den Ausstellungen der Berliner Secession nicht aus.

<sup>236</sup> N.N.: [Vereinigung der XI.] In: Das Kleine Journal, 20.6.1897 (G II, 1897-31)

ihm eine Pressenotiz aus einer Zeitung zugesandt zu haben. Hofmanns Antwort an seinen Vater ist ein gutgelaunter Kommentar zu dieser Zeitungsente:

Die Zeitungsnotiz über meinen Austritt aus dem XI Klub war mir sehr interessant – mit Böcklin können sie sich ja auch recht gut über meinen Verlust trösten. [...] Den guten Alberts und Leistikow habe ich offenbar sehr gekränkt durch Nichtbeantworten ihrer Liebesbriefe – es war ja auch grob und so habe ich die Beruhigung, mein Schicksal verdient zu haben.<sup>237</sup>

Für Hofmann mußte es ein Vergnügen gewesen sein, mit Böcklin einmal unter anderen Bedingungen in einem Atemzug genannt zu werden, als dies gemeinhin üblich war.

1898 fand die letzte Ausstellung der Vereinigung der XI in der Galerie Schulte statt.<sup>238</sup> Die Spannungen, man könnte auch sagen, die Machtkämpfe zwischen Schulte und den Malern waren offensichtlich der ausschlaggebende Faktor. Curt Herrmann (1854–1829) äußerte einmal über Schultes Verkaufspolitik: Schulte ist eben ein Esel.<sup>239</sup> Ohne dies an dieser Stelle vertiefen zu können, sei bemerkt, daß gegen Ende der neunziger Jahre auch die Abwanderung anderer Künstlergruppen festzustellen ist: die *November-Vereinigung*, die *Vereinigung 1897* und die *Vereinigung Freie Kunst* wechselten im Jahr 1899 von Schulte zum neu errichteten Künstlerhaus des Vereins Berliner Künstler.

## 2.5. Der Wechsel zum Kunstsalon Keller & Reiner im Jahr 1899

Seit dem Bestehen der Vereinigung der XI hatte es in der Galerieszene einige Veränderungen gegeben. Um die Entscheidung der XI für den Kunstsalon Keller & Reiner nachvollziehen zu können, erfolgt zunächst eine kurze Skizze der vergangenen Jahre.

Nachdem zu Beginn der neunziger Jahre der Kunstmarkt durch Umzüge und Vergrößerungen der Kunstsalons gewachsen war, wurde der Markt mit der Einführung des neuen Konzeptes der Hohenzollern-Kunsthalle aggressiver. Erstens wurde das Prinzip von Angebot und Nachfrage offener diskutiert, zweitens das Kunsthandwerk miteinbezogen. Mitte der neunziger Jahre stabilisierte sich die Situation für kurze Zeit. Ende der neunziger Jahre gab es eine weitere Welle von Neugründungen. Gleichzeitig spitzte sich die Krise in der Berliner Kunstszene zu, der Unmut über das Niveau der offiziellen Ausstellungen wuchs und aus der kleinen Bewegung, die aus der Bildung der einzelnen Künstlergruppen entstanden war, wurde eine Massenerscheinung. Das machte sich auf dem Kunstmarkt durch weitere Galerieneugründungen bemerkbar. Die Große Berliner Kunstausstellung sollte als Hauptumschlagplatz der Kunstwerke abgelöst werden. Gleichwohl

---

<sup>237</sup> Ludwig von Hofmann, Brief an Karl von Hofmann vom 10.9.1897; Bayrische Staatsbibliothek, München; Teilnachlaß Ludwig von Hofmann, (Ana 356, II, 1). Zitiert nach Roberts 2004, S. 88.

<sup>238</sup> Aus dem zweiten Geschäftsbuch der Vereinigung der XI geht nicht hervor, was die Gruppe zwischen 1898 und 1899 zu dem Galeriewechsel bewogen hat.

<sup>239</sup> Kat. Herrmann 1989, S. 344 (Zitat) und S. 558.

beobachteten die Kunstkritiker die Lage skeptisch und hinterfragten, ob es einen tatsächlichen Markt für weitere, neu hinzukommende Galerien geben werde.

Trotz skeptischer Prognosen erfolgte im Oktober 1897 eine neue, wichtige Firmen-gründung mit der Eröffnung der Kunsthandlung Keller & Reiner in der Potsdamer Straße 122. Ihre Werbung war schlicht und geschmackvoll mit einem Zierrahmen im Stil van de Veldes umrahmt – „Keller & Reiner, Kunsthandlung. Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe.“, so wurde in unregelmäßigen Abständen in der Zeitschrift *Deutsche Kunst* geworben.<sup>240</sup> Dem Unternehmen sei es gelungen, wurde darin berichtet, die „Bilderschau nicht als Arbeit, sondern als angenehme Erholung“ erscheinen zu lassen. Dies werde in Berlin als Neuerung bewertet. Allerdings sei es noch bedeutsamer,

daß man hier zum ersten mal versuchte, Malerei, Bildhauerei und Kunstgewerbe im weitesten Sinne zu einem künstlerisch gruppierten Ganzen zu vereinen. Diese äußerliche Betonung des Zusammenhanges von Kunst und Kunsthandwerk bedeutet ein Fortschritt [...] <sup>241</sup>

Im Unterschied zum Hohenzollern-Kaufhaus, welches die bildende Kunst noch räumlich von dem Kunsthandwerk trennte, damit sie sich nicht gegenseitig „schädigen“<sup>242</sup>, wurde bei Keller & Reiner ein Konzept vorgestellt, das von der Vereinigung der XI 1894 in der Galerie Schulte vorbereitet worden war: das Zusammenspiel von bildender Kunst und Kunsthandwerk. Keller & Reiner entfältete von Beginn an eine derart erfolgreiche Tätigkeit, daß sie im darauffolgenden Jahr die Sommerpause zum Umbau nutzte und sich im Herbst erneut präsentierte.

Zwischenzeitlich, um den Beginn des Jahres 1898, gründete Ernst Zaeslein seine „Kunsthandlung und Gemäldesalon“ in der Leipziger Straße 128.<sup>243</sup> Zaeslein warb mit dem unentgeltlichen Besuch seiner Galerie um Kundschaft.<sup>244</sup> Mit dieser Strategie entfiel Zaeslein eine wichtige Einnahmequelle. Offensichtlich ging es zunächst um die Behauptung auf dem Markt, denn auf späteren Ausstellungen wurde auch bei Zaeslein Eintritt erhoben: Der einmalige Eintritt betrug 50 Pfennige, die Jahreskarte nur eine Mark, womit die Galerie Schulte um ein Drittel des Preises unterboten wurde.<sup>245</sup> Karl Krummacher kommentierte die Neueröffnung:

Ob in Berlin bei den massenhaften Darbietungen der bildenden Kunst noch ein Bedürfnis nach einer neuen Ausstellung vorhanden war, erscheint zweifelhaft, jedenfalls aber darf man dem neuen Unternehmen des Herrn E. Zaeslein [...] die besten Wünsche entgegenbringen. Die Räume sind den modernen Anforderungen gemäß behaglich ausgestattet und von gutem Lichte begünstigt. Das Programm scheint nicht dar-

---

<sup>240</sup> Bspw. am 10.4.1899, S. 240; 31.1.1899, S. 160.

<sup>241</sup> Anonym: Ein neuer Berliner Kunstsalon. In: *Deutsche Kunst* 2.1897/98, Nr. 4 (15.11.1897), S. 78.

<sup>242</sup> Vgl. Anm. 146/S. 98.

<sup>243</sup> Zu Zaeslein um 1913 siehe Laux 1997, S. 69 und S. 147, Anm. 33.

<sup>244</sup> *Deutsche Kunst* 2.1897/98, Werbung vom 1.6.1898, Nr. 16, S. 319.

<sup>245</sup> *Deutsche Kunst*, 3.1898/99, Werbung vom 10.4.1899, Nr. 11/12, S. 240.



auf berechnet, in schnellem Wechsel die neuesten Erscheinungen der bildenden Kunst vorzuführen, aber die Auswahl zeugt von einer zielbewußten und umsichtigen Leitung.<sup>246</sup>

Zaesleins Programm enthielt unter anderem die bekannten Namen Hans Thoma, Arnold Böcklin, Franz von Stuck, Fritz von Uhde, Max Liebermann, die Worpsweder Maler, Christian Rohlf's und Lovis Corinth.<sup>247</sup> Die Galeristen führten einen Wettbewerb um die bekannten Maler und auch Kunsthandlungen, die bislang keine Ölmalerei ausstellten, wollten an dem allgemeinen Aufschwung partizipieren und drangen in dieses Marktsegment ein.<sup>248</sup>

Im Oktober 1898 präsentierte sich Keller & Reiner erneut. Sie warteten nicht erst das Ende der Großen Berliner Kunstausstellung ab, um mit ihrer Eröffnung neue Maßstäbe auf dem Berliner Kunstmarkt zu setzen. Die Galerie, die zuvor nur aus einer Zimmerflucht im Seitenflügel des Gebäudes bestanden hatte, war durch zwei in einen Garten hineingebaute Oberlichtsäle nach den Entwürfen Alfred Messels, der mit dem Bau des Kaufhauses Wertheim zum Berliner Modearchitekten geworden war, entscheidend erweitert worden. [Photographie der Galerie nach dem Umbau Nr. 222] Die Galerie Schulte erhielt ernsthafte Konkurrenz. Adolf Rosenberg berichtete:

Der erste der beiden, übrigens ohne Zwischenwand ineinander übergehenden Oberlichtsäle hat eine Länge von fast elf Meter, kann also z.B. ein Bild wie *Klinger's „Christus im Olymp“* aufnehmen, und dieses Gemälde, das den Berlinern hier im März gezeigt werden soll, hat auch als Norm für die Abmessungen dieses Saales gegolten.<sup>249</sup>

Unter der Leitung Richard Riemerschmids und Paul Schultze-Naumburgs führten hauptsächlich die Vereinigten Werkstätten „Kunst im Handwerk“ in München die Innendekoration aus. Henry van de Velde, und die heute in Vergessenheit geratene Marie Kirchner, W. O. Dressler & F. Hanel gestalteten einzelne Räume. Die Bestuhlung hatte Leistikow entworfen.<sup>250</sup> Lange Besprechungen würdigten die Ausstattung und das hochkarätige Eröffnungsprogramm, das von Böcklin, Klinger, Skarbina, Hans Herrmann, Hitz,

---

<sup>246</sup> Karl Krummacher: Berliner Ausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 11 (1.3.1898), S. 205.

<sup>247</sup> Vgl. Deutsche Kunst 2.1897/98, Werbung S. 129, Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 5 (15.12.1898), Rubrik: „Das Atelier“ S. 97.

<sup>248</sup> Anschließend an die Berichterstattung über Zaeslein in der Rubrik „Das Atelier“ meldet die *Deutsche Kunst* in einer kleinen Spalte: „Die Kunsthandlung von Jacques Casper in der Behrenstraße in Berlin pflegt zwar als besondere Spezialität die Radirung als Reproduktion bedeutender Bilder, hat sich neuerdings aber auch der Ausstellung von Gemälden zugewandt, ohne darum gerade an dem Wettstreit der großen Berliner Kunstsalons Theil zu nehmen. Sie bietet gegenwärtig eine kleine Sammlung von Bildern dar, unter denen Landschaften von A. Kaufmann, *Hans Hermann* [sic] und den Schotten *Grosvenor Thomas* und *Stevenson* besonders auffallen. [...] Am meisten interessiren drei Oelbilder von *Max Liebermann*“. Op. cit. (unvollst. Hv. i. Orig.) Der Kunstsalon schien Erfolg mit seiner Programmerweiterung gehabt zu haben, denn er warb 1912 mit einer Ausstellung, die Daumier, Liebermann, Leistikow, Skarbina, Uth u.a. präsentierte. (In: Kunst und Künstler 10.1912, H. 4, S. 11 der kommerziellen Seiten).

<sup>249</sup> Adolf Rosenberg: Die Kunsthandlung von Keller & Reiner in Berlin. In: Kunstchronik NF 10.1898/99, (13.10.1898), Sp. 12f. (Hv. i. Orig.). Zu Klingers *Christus im Olymp* siehe Kapitel 3.3.7.

<sup>250</sup> Sonderdruck Keller & Reiner 1908, S. 88.

Leistikow, Slevogt, Trübner, Curt Herrmann, Dettmann, Dill und anderen bestritten wurde.<sup>251</sup>

Die Galerie Keller & Reiner bot der Vereinigung der XI den geeigneten Ausstellungsraum für ihre achte und damit letzte Ausstellung. Die ausgebaute Galerie hatte für damalige Verhältnisse ungewöhnlich große Ausmaße. Die Ausstellungsfläche betrug ungefähr vierhundert Quadratmeter und war damit die größte Galerie Berlins. [Nr. 223] Sie lag ebenerdig. Zwei Räume gingen zur Potsdamerstraße, die restlichen sieben Ausstellungsräume und das Büro sowie die Bibliothek erstreckten sich entlang einer Privatstraße bis zum Hof. Die beiden Oberlichtsäle maßen gerundet elf mal acht Meter und sieben mal sechs Meter. Die gesamte Ausstellungsfläche der Galerie war deutlich größer als das ein halbes Jahr später an der Kantstraße erbaute Gebäude der Berliner Secession. Dieses hatte eine Ausstellungsfläche von ungefähr einhundertachtzig Quadratmeter.<sup>252</sup> [Nr. 224] Die Größe des Hauses und seine noble Ausstattung sind Parameter für den Aufschwung im Kunsthandel und der neuen Funktion der Galerien als Ausstellungsveranstalter. Durch den Ausbau ihrer Räumlichkeiten konnten die Galeristen Keller & Reiner mit Schulte konkurrieren:

Dieser Anbau, der nach dem Entwurfe des derzeitigen Modearchitekten *Alfred Messel* [...], ausgeführt worden ist, macht aus der bisherigen Kunsthandlung eigentlich erst ein Ausstellungslokal, das sich neben dem Schulte'schen sehen lassen kann.<sup>253</sup>

Die Galerie gab mit ihrem Konzept eine neue Richtung vor: Nicht mehr „Bilderhändler“, sondern „wirklich Kunsthändler“ zu sein. Alfred Lichtwark, der diese Unterscheidung traf, nannte Keller & Reiner „die Führer“ der neuen Typen der Galeristen.<sup>254</sup> Die Qualität der Galerie war überzeugend. Daß die XI nur noch *eine* Ausstellung bei Keller & Reiner durchführen konnten, war zu jenem Zeitpunkt für die Mitglieder bereits abzusehen.<sup>255</sup> Der Galeriewechsel läutete das Ende jener Periode ein, die von großer Bedeutung

---

<sup>251</sup> Georg Malkowsky: Aus den Berliner Kunstsalons. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 1 (15.10.1898), S. 9f; Abbildung des von van de Velde ausgestatteten Mittelsaales Nr. 4. (1.12.1898), S. 78. – Zeitgleich eröffnete Gurlitt die Saison mit Liebermann, Klinger, L. v. Hofmann, Leibl, Stuck, Trübner, Ury, Curt Herrmann, Stauffer-Bern, Thoma, um nur einige zu nennen.

<sup>252</sup> Die Berechnung der Ausstellungsfläche des Ausstellungsgebäudes der Berliner Secession erfolgten durch Luise Albrecht & Klaus Schwarzkamp, Fachbereich Architektur, Berlin. – Ein Kommentar in der *Kunstchronik* läßt allerdings kleinere Räumlichkeiten vermuten: „Eine Ausstellung zu veranstalten, scheint für dieses Jahr noch nicht in den Absichten der Secession zu liegen, [...] auch ein geeignetes Ausstellungslokal fehlt, da selbst die Räume von Keller & Reiner, die zuerst und wohl auch alleine in Betracht kommen, für 68 Künstler nicht genügen.“ (Anonym: Der Streit in der Berliner Künstlerschaft. In: *Kunstchronik* NF 10.1898/99, Nr. 12 [19.11.1899], Sp. 187.) Trotz der Galeriegröße ist die Raumknappheit dadurch zu erklären, daß bei Keller & Reiner nicht alle Räume für Gemälde und Bildwerke geeignet oder frei disponierbar waren, wie beispielsweise der Salon für Keramik (Raum H).

<sup>253</sup> Adolf Rosenberg: Die Kunsthandlung von Keller & Reiner in Berlin. In: *Kunstchronik* NF 10.1898/99, (13.10.1898), Sp. 12. (Hv. i. Orig.)

<sup>254</sup> Zitiert nach Teeuwisse 1986, S. 235f.

<sup>255</sup> Schnars-Alquist war bereits 1898 nach Hamburg zurückgekehrt, Stahl ging 1898 für zwei Jahre nach England, Hofmann lebte vorwiegend in Rom. Leistikow und Liebermann waren mit dem Sezessions-Gedanken

für die nachfolgende Galeriegeneration war. Während der neunziger Jahre entwickelten sich die Galerien zu Institutionen der Kunstvermittlung. Gab es noch zu Beginn der neunziger Jahre für eine anspruchsvolle Darbietung, wie sie die XI geplant hatten, keine Alternative zu Schulte, so hatte sich der Markt während dieser Dekade entscheidend ausdifferenziert. Der Synergie-Effekt von Gruppenbildungen und -ausstellungen, Erweiterung des Galerieangebotes und Kunstberichterstattung blieb nicht ohne Folgen für die Etablierung der modernen Malerei und die sogenannte Geschmacksbildung des kaufenden Publikums. Von der nationalen Bedeutung Berlins zur internationalen war es nur noch ein kleiner Schritt.

Das europäische Niveau erreichte Berlin schlußendlich durch die Galerie der Vettern Bruno und Paul Cassirer. Im Oktober 1898 eröffneten sie ihre Galerie mit Werken von Liebermann, Edgar Degas und Constantin Meunier in der Viktoria Straße 35 am südlichen Rand des Tiergartens, auf dem heutigen Gelände der Philharmonie. Henry van de Velde hatte den Salon für „eine distinguierte Kunstgemeinde“ gestaltet.<sup>256</sup> Die Cassirer kopierten damit das Innenausstattungskonzept von Keller & Reiner. Die Vettern, die im März 1899 auf Fürsprache Max Liebermanns mit der Geschäftsführung der Berliner Secession betraut werden sollten, überzeugten mit ihrem Konzept:

[...] nachdem die Besichtigung des Salons aufgeklärt hat über seinen eigenartigen Charakter und sein besonderes Programm, spricht man ihm Existenzberechtigung neben den anderen bereits bestehenden Kunstausstellungen zu. [...] Der Charakter des neuen Ausstellungslokales erinnert mit keinem Zuge an eine Verkaufshalle. [...] Der ganze Zuschnitt der Ausstellung ist ein intimer und distinguirter; es sollen nur Kollektivausstellungen veranstaltet werden. Wenn sie halten, was die Premiere mit ihrem trefflichen Programm [...] verspricht, wird der neue Kunstsalon [...] im Berliner Kunstleben noch eine Rolle spielen.<sup>257</sup>

Der Autor sollte Recht behalten. Die Ankündigung, Kollektivausstellungen von prominenten deutschen und ausländischen Künstlern zu veranstalten, fiel auf vorbereiteten, fruchtbaren Boden. Für die Vereinigung der XI war in ihrer Heterogenität in dieser Galerie kein Platz.

Zu Recht wird in der Forschung die herausragende Bedeutung dieses Salons und vor allem die Arbeit von Paul Cassirer hervorgehoben.<sup>258</sup> Die Zusammenarbeit mehrerer Un-

---

befaßt. Die einzelnen Teilnehmer der Gruppe waren bereits dabei, sich neu zu orientieren.

<sup>256</sup> Anonym: Aus Berliner Kunstsalons. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 2 (1.11.1898), S. 26. Zu diesem Thema vor allem: Brühl 1991.

<sup>257</sup> Anonym: Aus Berliner Kunstsalons. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 3 (15.11.1898), S. 43.

<sup>258</sup> Thomas W. Gaechtens betonte in seinem Aufsatz über Kunstmäzene und -vermittler: „Man kann gar nicht hoch genug ansetzen, wenn die Bedeutung dieses Mannes [Paul Cassirer] gekennzeichnet werden soll. Durch ihn vollzog sich ein Wandel im kulturellen Leben Berlins. Er war Berliner und eine europäische Gestalt. / Cassirer war Kunsthändler. Er gab diesem Beruf jedoch eine ganz neue Perspektive. Denn nicht nur der Verkauf von Kunst stand für ihn im Zentrum seines Interesses, sondern ihre Propagierung.“ Cassirer, der dem Beruf des Kunsthändlers ein „ganz neues Ethos zu geben vermochte“, so führte Gaechtens weiter aus, sah seine Aufgabe „vor allem in der Förderung und Verbreitung der Kunst als einen wesentlichen Teil der Lebenskultur.“ Thomas W. Gaechtens: Die großen Anreger und Vermittler. Ihr prägender Einfluß auf

ternehmenszweige im Bereich der bildenden Kunst – Herstellung, Vertrieb, Werbung/ Propagierung, Kunstkritik etc. – war jedoch zum Gründungszeitpunkt der Galerie Cassirer bereits strukturell vorbereitet.<sup>259</sup> Cassirer verhalf dieser Umstrukturierung zu ihrer Blüte. Sein innovativer Beitrag im konzeptionellen Bereich war die Miteinbeziehung eines publizistischen Organs, nämlich seiner Zeitschrift *Kunst und Künstler*.

In dieser Wintersaison 1898/99, der letzten, in der die Vereinigung der XI ausstellte, klang in der vorsichtig optimistischen Beurteilung des aktuellen Ausstellungswesens eine Bilanz der vergangenen Jahrzehnts mit:

Im Berliner Ausstellungswesen herrscht in diesem Winter ein so reges und mannigfaltiges Leben wie nie in früheren Jahren. Die künstlerischen Darbietungen drängen sich in fast beängstigender Fülle; keine aber schließt die andere aus, sie vereinen sich vielmehr [...] zu einem interessanten Ueberblick über den Entwicklungsgang der modernen Malerei [...], und sie ergänzen sich zu einer erschöpfenden Charakteristik echter künstlerischer Persönlichkeiten und einem umfassenden Bilde ihres Schaffens und Wirkens. [...] Sind unsere Kunstsalons auch noch konservative Erscheinungen der bürgerlichen Kunst und noch lange keine Symptome der Volkskunst im wahren Sinne, so wäre ihre Lebensfähigkeit, die ich nicht gern in Frage stellen möchte, immerhin das Zeichen eines erfreulichen Fortschrittes, bewiese sie doch, daß in bemittelten Kreisen nicht nur Geld flüssig ist für Sport, Theater und Konzerte [...] sondern endlich auch nicht mehr bloß ausnahmsweise für die bildende Kunst.<sup>260</sup>

---

Kunstsinn, Kunstkritik und Kunstförderung. In: Braun 1993, S. 116.

<sup>259</sup> Paret sprach von einem „Kunstmarkt, der in Deutschland bereits in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts voll entwickelt war.“ Peter Paret: Bemerkungen zu dem Thema Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler. In: Mai/Paret 1993, S. 179.

<sup>260</sup> Anonym: Aus Berliner Kunstsalons. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 3 (15.11.1898), S. 43. – Die Geschichte der Galeriegründungen der neunziger Jahre ist mit Cassirer noch nicht beendet. Es folgt im Dezember 1898 noch ein weiterer Salon namens Ribéra, der sich an der Potsdamer Straße 20 niedergelassen hatte und Christian Rohlf's, Heinrich Vogeler, Otto Moderson, Fritz Overbeck, Hans Baluschek und Hugo Lederer in seinem Programm hatte. Es wurde geplant, die Ausstellungen mit Vorträgen einzuleiten, um dem Publikum so vor allem neue Namen vorzustellen. Der Versuch, sein Profil von anderen Häusern abzusetzen, schlug fehl, denn die Vorträge kamen nicht zustande. Ribéra plante zudem, als „Unterscheidung von den Konkurrenzunternehmen“, unregelmäßig Hefte unter dem Titel *Neue Kunst* herauszugeben und somit erzieherisch auf den Kunstgeschmack des Berliner Publikums einzuwirken. Der Salon verblieb jedoch im Schatten der Galerien Schulte, Gurlitt, Keller & Reiner und Cassirer. Vgl. Anonym: Salon Ribéra. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 128f; Julius Norden: Berliner Kunstschau. In: Die Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 9 (1.2.1899), S. 137.

### 3.1. Vorbemerkung

#### 3.1.1. Das Pressearchiv der Vereinigung der XI

In den Geschäftsbüchern der Vereinigung der XI befinden sich Dokumente und Aufzeichnungen, die Rückschlüsse auf die Ausstellungen zulassen und genuin von der Vereinigung stammen. Es handelt sich dabei um Planungsskizzen, Korrespondenz und das gedruckte Ausstellungsverzeichnis von 1893 (Anhang A, Nr. 4). In diesem kleinen Katalog sind die Exponate fortlaufend nummeriert. Angaben zur Technik finden sich zum überwiegenden Teil. Größe und Preise der Exponate wurden nicht vermerkt. Die Broschüre mit der Auflagenhöhe von 600 Stück<sup>1</sup> lag offensichtlich in der Ausstellung aus und wurde möglicherweise den Einladungen beigelegt. Für die folgenden Jahre ist kein weiterer Ausstellungskatalog nachweisbar. Da es unwahrscheinlich ist, daß für die sechs noch folgenden Ausstellungen ebenfalls Kataloge gedruckt wurden, ohne daß sie in der Korrespondenz erwähnt oder in den Geschäftsbüchern archiviert wären, ist davon auszugehen, daß diese Praxis nicht beibehalten wurde. Vermutlich ist das auf die Druckkosten zurückzuführen, die der Galerist zu tragen hatte.

Die Korrespondenz und die Planungsnotizen der Mitglieder lassen grundsätzlich keine Rückschlüsse auf die ausgestellten Objekte zu. Um die Exponate zu erschließen, ist man auf die Berichterstattung der Presse angewiesen, die bis auf die Jahre 1896 und 1899 teilweise umfassend in den Geschäftsbüchern archiviert worden ist.<sup>2</sup> Nach derzeitigem Kenntnisstand waren die Mitglieder der Vereinigung der XI die ersten deutschen Künstler, die systematisch ein Pressearchiv aufbauten. Das reichhaltig bestückte Archiv belegt, daß die Künstler der Vereinigung die Analysen, Kommentare und Prognosen der Kritik

---

<sup>1</sup> Eduard Schulte, Brief an Friedrich Stahl vom 3.2.1893; (G I).

<sup>2</sup> Die Rezensionen, die in den Geschäftsbüchern vorliegen, sind mit der Angabe G I oder G II versehen. Es folgt die Angabe des Ausstellungsjahres sowie die Durchnumerierung entsprechend der Ablage in den Geschäftsbüchern, wobei die Zählung bei jedem Jahr neu beginnt. Die Angaben sind teilweise unvollständig und konnten nicht immer ergänzt werden. (Unvollständigkeit der Bestände in den Bibliotheken aufgrund von Kriegsverlusten; konservatorische Gründe.)

aufmerksam verfolgten. Kritiken wurden mit Anstreichungen und gelegentlich auch mit bissigen Kommentaren versehen. Aufgrund der Aufmerksamkeit, die die Ausstellungen der XI hervorriefen, liegen für manche Jahrgänge über vierzig Besprechungen der deutschsprachigen Tagespresse und Wochenzeitschriften vor. Ausstellungsbesprechungen, die in den beiden Geschäftsbüchern nicht vorhanden sind, wurden für die Rekonstruktion der Ausstellungen ergänzend hinzugezogen. Obgleich man von einer internationalen Resonanz in Fachkreisen ausgehen kann, konnten keine Ausstellungsrezensionen in der internationalen Fachpresse nachgewiesen werden.

### 3.1.2. Zur Kunstkritik als Quelle

Mit ‚Kunstkritik‘ ist die Berichterstattung gemeint, die die zeitgenössische Kunst, das Ausstellungswesen, die Kulturpolitik und die Institutionen des Kunstlebens zum Gegenstand hat.<sup>3</sup> Im 19. Jahrhundert rückte dieses Vermittlungssystem ins Zentrum des kulturellen Interesses. Die Verflechtungen zwischen den Akteuren – Künstlern, Ausstellungsmachern, Händlern, Kritikern und Publikum – bezeichnete Michael Bringmann als das „Nervensystem des zeitgenössischen Kunstlebens“.<sup>4</sup> Das Werturteil der Kritiker, also die Kriterien Qualität und Neuigkeit, sowie der individuelle Geschmack, sind für diese Studie im Sinne einer Ideengeschichte nicht vorrangig relevant.<sup>5</sup> Von Interesse für unsere Fragestellung ist die Rekonstruktion der Ausstellungen, die Interaktion zwischen Kritik und Künstlergruppe sowie daraus folgend die hypothetisch angenommene Bedeutung der Presse für die Vereinigung der XI. Die Kunstkritik hat für diese Untersuchung folglich den Wert eines Quellentextes, der über historische Umstände Auskunft gibt. Da die Kritik den Gegenstand ihres Interesses *sui generis* interpretiert, wurden bei dem Vorhaben, ein möglichst genaues Bild von den Ausstellungen zu erhalten, die Interpretationen, Auslassungen und Manipulationen in der Auswertung berücksichtigt und reflektiert. Unter diesem Gesichtspunkt wurden die oben genannten Kriterien berücksichtigt.

Die Kenntnis der Pressekritik von 1892 bis 1899 führte zur Erarbeitung neuer Perspektiven und Fragestellungen bezüglich des Untersuchungsgegenstandes.<sup>6</sup> Die Kritiker stellten seinerzeit Fragen, die heute, wenn sie überhaupt aufgegriffen werden, rhetorischen Charakter haben. *Warum bildeten die XI eine Gruppe? Welches Ziel hatten sie? Wie positionierten sie sich den offiziellen Organen gegenüber?* Und wortwörtlich: *„Wie kommt es, daß jene Maler einen Entrüstungssturm hervorgerufen haben, dessen Größe in*

---

<sup>3</sup> Vgl. Betz 1953, S. 3; Dresdner 1915, S. 10.

<sup>4</sup> Bringmann 1983, S. 260.

<sup>5</sup> Eine diesbezügliche Untersuchung würde ähnliche Ergebnisse liefern wie bereits vorliegende Untersuchungen, zum Beispiel die Studie über die Kunstkritik Munchs (Krisch 1997) oder Ursprungs Untersuchung zum *Atelier* (Ursprung 1996).

<sup>6</sup> Vgl. *op. cit.*, S. 256.

*keiner Weise in der äußeren Bedeutung des Anlasses begründet ist?*<sup>7</sup> Mit diesen Fragen wurden grundlegende Aspekte der Lebenswirklichkeit der Maler angesprochen. Sie fordern dazu heraus, die Arbeits-, Ausstellungs- und Verkaufsbedingungen der Künstler zu hinterfragen. Die Kunstkritik hatte eine eigenständige Bedeutung und Wirkung im Diskurs der Ausstellungen der XI und der Privatisierung des Ausstellungswesens. Sie war Handlungsträger. Dies zeigte sich an der Interaktion zwischen der Kritik und den XI in zweierlei Hinsicht. Erstens wurde die unmittelbare Ausstellungstätigkeit der XI rezensiert. Die Kritiker verfolgten die Ausstellungen der Vereinigung der XI höchst aufmerksam, kommentierten sie und versahen sie mit Empfehlungen. Neben der üblichen, stilistischen Zuordnung einzelner Werke erteilten sie Tips und Ratschläge, die die Werke selbst und darüber hinaus die Zusammensetzung der Künstlergruppe und die Konzeption der Ausstellungen betrafen. Zweitens beeinflusste die Kunstkritik jene kulturpolitischen Ereignisse um 1898/99, die zur Gründung der Berliner Secession führten. Die öffentliche Stellung- und Parteinahme beschleunigte und steuerte die Abläufe zu einem wesentlichen Teil.<sup>8</sup>

Grundsätzlich herrschte gegen Ende des Jahrhunderts ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Kritikern und Künstlern respektive Ausstellungsorganisatoren. Obwohl die Beziehung zwischen Kritikern und Künstlern oft widersprüchlich war, gab es enge Freundschaften zwischen manchen Künstlern und einigen Kritikern der jungen Generation. Es ist davon auszugehen, daß sich dieses Verhältnis nicht nur publizistisch äußerte, sondern ebenfalls in persönlichen Gesprächen. Mit Sicherheit waren manche Essays, die in den Zeitungen veröffentlicht wurden, den Künstlern bereits vorab bekannt. Einige der Kritiken entwickelten sich auch aus vorangegangenen Gesprächen langer Stammtischabende, und nicht nur aufgrund der Ausstellungsbegehung.<sup>9</sup>

Die erste Ausstellung der Vereinigung der XI wurde zu einem Zeitpunkt veranstaltet, da sich nicht nur das Ausstellungswesen, sondern auch die Kunstkritik in einer Strukturkrise befand und im Begriff stand, sich zu erneuern. Um 1890 erschienen zahlreiche Aufsätze und Schriften über die neue Kunst und die Aufgaben der Kritiker sowie die Anfor-

---

<sup>7</sup> Ln.: Hier und dort. [Rez. XI. Teil I.] In: Berliner Börsen-Courier, 5.4.1892; (G I, 1892-8) (Hv. i. Orig.) Vgl. Anm. 109/S. 150.

<sup>8</sup> Ausführung in Kapitel 5.3.

<sup>9</sup> „Allwöchentlich an den Donnerstagabenden waren die jungen Berliner Maler und die Mitarbeiter des Atelier [gemeint ist die Zeitschrift, d. Verf.] in der Frobenstrasse vereinigt. Bei Bier und Frankenwein wurde mit Leidenschaft und Hingebung über alles gesprochen, was die neue Kunst an Fragen aufwarf. Mancher Berühmte von heute hat als unbekannter Mensch bei Rosenhagen verkehrt; auch mancher Grosse des Auslandes war in diesem Kreise zu Gast.“ Richard Muther: Hans Rosenhagen. In: Aufsätze. Berlin 1914, S. 113. Zitiert nach Ursprung 1996, S. 43. – Vgl. Servaes' Vorwort zum Kunstfrühling. Servaes Kunstfrühling 1893.

derungen an den Betrachter.<sup>10</sup> Positionskämpfe der Kunstkritiker untereinander während der 1890er Jahre, die Ursprung dargestellt hat, wurden auf dem Rücken der Künstler ausgetragen.<sup>11</sup> Die „Zwistigkeiten, die in den Feuilletons um die ‚richtige Kritik‘ ausgetragen wurden, waren Ausdruck der Suche nach dem Ort innerhalb des Kunstbetriebs“<sup>12</sup> und führten auch in den Ausstellungsbesprechungen über die XI nicht nur zu kontroversen Beurteilungen, wie sie im Folgenden dargestellt werden, sondern auch zu gegenseitigen Anfeindungen innerhalb der Kritik.

Neben der Vergegenwärtigung, daß manches geschriebene Wort diesem Positionskampf Tribut zollte, ist eine wichtige Voraussetzung für die Auswertung der Quellentexte eine Einfühlung in den Sprachgebrauch des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Der sprachliche Habitus (der Kunstkritik) hat sich in den vergangenen hundert Jahren verändert. Zum Wesen der zeitgenössischen Kunstkritik zählten Witz und Humor, Ironie und Sarkasmus. Aperçus und Sottisen gehörten ebenso zum Stil wie der Versuch, die Mittel der bildenden Kunst in der Sprache zu spiegeln oder sich mit der Wortgewalt Nietzsches zu messen. Eine bisweilen deftige Wortwahl führte mitunter in der Literatur zu Mißverständnissen oder gar Fehlurteilen – kein neues Phänomen in der Geschichte der Kritik.<sup>13</sup> Kritiker und Künstler waren in ihrer Wortwahl oft nicht zimperlich, was sowohl die jeweils andere als auch die eigene Zunft betraf.<sup>14</sup>

Gerade deshalb ist die genaue Differenzierung zwischen Ironie und verletzender Unsachlichkeit notwendig. Vor allem Liebermann war spätestens seit der Pariser Weltausstellung 1889 Beleidigungen ausgesetzt, die im Kontext von Rassismus und völkischer Ideologie standen. Ironie und Beleidigung liegen in den Kritiken, die die Vereinigung der XI betreffen, nah beieinander. Begriffe wie *gesund* und *krankhaft* respektive *degeneriert* fallen häufig – nicht nur in Texten zur Vereinigung der XI – und sie fallen hauptsächlich in der sogenannten konservativen Presse. Bättschmann konstatierte zu Recht eine „bleibende Verhinderung einer sachbezogenen Kritik“ durch die 1892/93 veröffentlichten, diffamierenden ‚Kunsturteile‘ des Max Nordau in seiner Schrift *Entartung*.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Vor allem sind hier zu nennen: Hermann Bahr: Zur Kritik der Kritik. In: Bahr 1890, S. 248-255 und Friedrich Fuchs: Kunstkritik in der Tagespresse und im Allgemeinen. In: Atelier 2.1892, H. 39, S. 2; dazu Ursprung 1996; s. auch weiter unten.

<sup>11</sup> Ursprung 1996, S. 89.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Vgl. Strobl 1998, S. 394f.

<sup>14</sup> So schrieb beispielsweise Max Liebermann in einem Brief an Hugo von Tschudi, bevor er im April 1899 als Gesandter der Berliner Secession nach München fuhr, über seine eigenen Kollegen: „Ich fürchte, daß ich auch in München keine Genies entdecken werde (die letzten 20 Jahre waren, wie beim Bordeaux, schlecht)“. Max Liebermann, Brief an Hugo von Tschudi vom 3.4.1899, zitiert nach Kat. Liebermann 1997, S. 308.

<sup>15</sup> Bättschmann 1997, S. 169. – Max Nordau: *Entartung*. Berlin 1892-93.



Zuletzt ist zu bedenken, daß viele Begriffe im Lauf der vergangenen hundert Jahre eine Bedeutungsverschiebung erfahren haben. Das Wort *merkwürdig* beispielsweise, das zur Charakterisierung der Werke Hofmanns häufiger herangezogen wurde, bedeutete im Unterschied zu unserem heutigen Verständnis soviel wie *bemerkenswert* oder *denkwürdig*, ist also eindeutig positiv gemeint.<sup>16</sup> Das Adjektiv *bizarrr* hingegen hatte um 1900 eine wesentlich schärfere Bedeutung als heute.<sup>17</sup> *Sensationell* oder *auf Sensation aus* wurde eng mit *impressionistisch* verbunden.<sup>18</sup> Dem Impressionismus, der bis ins 20. Jahrhundert hinein auch als *Sensationismus* bezeichnet wurde (Henry Thode), wurde dabei eine negativ verstandene, strategische Absicht, etwas Gewolltes und Konstruiertes unterstellt.<sup>19</sup>

Der Begriff *Kollektivausstellung* meinte um 1900 das, was heute als *Retrospektive* bezeichnet wird, nämlich die Ausstellung *eines* Künstlers mit Werken aus mehreren Jahren oder Jahrzehnten.<sup>20</sup> Mit *Sammelausstellung* hingegen wurde die heutige *Einzelausstellung* bezeichnet. Grundsätzlich waren Begriffe nicht so stark diversifiziert wie heute.

### 3.1.3. Zur Rekonstruktion der Ausstellungen

Trotz der Vielzahl der Rezensionen bleibt die Rekonstruktion der Ausstellungen lückenhaft. Nicht alle Werke wurden in den Ausstellungsbesprechungen erwähnt und nicht alle Werke mit ihrem – wenn seinerzeit vorhanden, exakten – Titel benannt. Viele Titel wie „Idyll“ (Ludwig von Hofmann), „Waldteich“ (Leistikow) oder „Marine“ (Schnars-Alquist) wurden von den Künstlern selbst oder den Kritikern respektive den Kunsthistorikern mehrfach vergeben, so daß in vielen Fällen mittels Titel keine genaue Zuordnung möglich ist. Häufig wurden die Titel im 20. Jahrhundert verändert. In der Sekundärliteratur um 1900 sind zumeist die ursprünglichen Bildtitel angegeben. Anhand dieser Publikationen älteren Datums konnten ehemalige Titel eruiert und somit oftmals die Verbindung zwischen Titel und Werk hergestellt werden. Weiterhin verhalf das zeitgenössische Handbuch Friedrich von Boettichers, *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*, manche Originaltitel sowie die Technik zu verifizieren.<sup>21</sup> Im Fall Vogels fanden sich in diesem Handbuch bei

---

<sup>16</sup> „Als der merkwürdigste Künstler offenbart sich L. v. Hofmann, der sich als seit wenigen Tagen für ‚entdeckt‘ betrachten kann [...]“ ♂: [Rez. XI.] In: Münchner Neueste Nachrichten, 8.4.1892; (G I, 1892-14). Ähnlich Ludwig Pietsch über Skarbina in: [Rez. XI.] In: Vossische Zeitung, 7.4.1892; (G I, 1892-12).

<sup>17</sup> Vgl. Anm. 99/S. 147.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Hermann Bahrs Kommentar zur Übersetzung ins Deutsche der ursprünglich französischen Verwendung: „Man nennt diesen Funken, der aus ihrer Reibung sprüht [...], *impression* oder *sensation*; im Deutschen haben wir dafür kein sicheres, eindeutiges und gerades Wort.“ (Hermann Bahr: Kritik. In: Bahr 1894, S. 3-12, hier S. 9.) (Hv. i. Orig.).

<sup>19</sup> Vgl. Boehm 1985, S. 121, Anm. 16.

<sup>20</sup> Manche Galerien zeigten mehrere Einzelausstellungen gleichzeitig. In Broschüren angekündigt wurde demgemäß: Kollektivausstellung von Klinger und Ury. (Beispiel: Keller & Reiner, Dezember 1899). Die beiden Künstler wurden nicht in inhaltlichem oder räumlichem Zusammenhang gezeigt.

<sup>21</sup> Boetticher 1891–1901.

drei Gemälden ein Ausstellungsnachweis der Vereinigung der XI, was jedoch die Ausnahme darstellt.

Nicht immer sind die Ausstellungs- oder Bildbeschreibungen der Rezensenten zuverlässig. Das Gemälde *Sommer* von Friedrich Stahl [Nr. 153], auf dem eine junge Frau entkleidet in einer Sommerwiese ihre weiblichen Reize deutlich zur Schau stellt, wurde von E. S., *Berliner Börsen-Zeitung*, folgendermaßen beschrieben: „Inmitten einer weitgedehnten, buntbestickten Wiese ruht ein nackter, kaum dem Knabenalter entwachsener Jüngling.“<sup>22</sup> Dieses Beispiel ist extrem, so daß die Diskrepanz zwischen dargestelltem Inhalt und Beschreibung leicht zu ermitteln war. In den meisten Fällen jedoch geht es um Feinheiten der Erinnerung: Die Rezensenten sahen – womöglich inmitten des Trubels der Ausstellungseröffnung – sechzig bis achtzig Werke, eilten danach nach Hause zum Schreibtisch, um wenige Stunden später dem Redakteur eine Ausstellungsbesprechung vorzulegen, die am folgenden Tag in der Zeitung erschien. Fehler wie die Angabe falscher Titel oder Farben sind ebenso unterlaufen wie die Feststellung, eines der Mitglieder habe nichts ausgestellt, obwohl es vertreten war.

Wie bereits erwähnt, geht es bei der Auswertung der Kunstkritik in dieser Untersuchung nicht um eine Analyse der ästhetischen und kunstphilosophischen Kategorien der zeitgenössischen Debatte. Studien, die die Position der Kritik reflektieren, sind zu der idealistischen Kunstauffassung, zu dem am Naturvorbild orientierten Wahrheitsbegriff, zum Malerischen, Eigenen und Neuen in der Kunst, zum Stilpluralismus sowie zu einzelnen Malern bereits ausführlich angestellt worden.<sup>23</sup> Gleiches gilt für Arbeiten, welche die Presse selbst zum Untersuchungsgegenstand haben. In dieser Untersuchung wird auf die Wechselwirkung von Künstlergruppe/Ausstellungen und Publikum/Presse fokussiert. Wie wird die Ausstellung innerhalb der Berliner Szene sowie national diskutiert, wie wurden die einzelnen Mitglieder der Vereinigung besprochen und gruppiert? Wer wurde sachlich gelobt oder kritisiert, welcher Künstler wurde ‚verrissen‘ oder geradezu stigmatisiert? Hatte die Kritik Konsequenzen für die einzelnen Mitglieder sowie für die Gruppe? Und nicht zuletzt: Wie verändert sich die Kritik im Lauf der Jahre und wie sieht die Wechselwirkung zwischen Kritik und Künstlergemeinschaft aus? Bei der Fülle des Materials – acht Ausstellungen von insgesamt sechzehn beteiligten Künstlern mit zirka fünfhundert Exponaten, die von rund zweihundertfünfzig (vorliegenden) Rezensionen besprochen wurden – kann nur die jeweilige Grundtendenz beschrieben werden. Nicht die

---

<sup>22</sup> E. S.: [Rez. XI.] In: *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 96, 27.2.1894; (G I, 1894-1).

<sup>23</sup> Strobl 1998, Krisch 1997, Ursprung 1996 (Zusammenstellung der Literatur auf S. 14f), Mylarch 1994, Irwin Lewis 1993, Syndram 1988, Beneke 1988, insbes. S. 37ff, Kern 1986, Gutbrod 1980, Betz 1953, Schneider 1951, Paas 1978; Einzeluntersuchungen: Paul 1993, Bartmann 1985; weiterführend: Fleckner/Gaehdgens 1999.

Kenntnis des einzelnen Kunstwerks steht dabei im Vordergrund, sondern die Ausstellungskonzeption und die Entwicklung der Ausstellungen.

Trotz Kombinationsgabe und Spürsinn blieb manche Recherche nach einzelnen Werken ergebnislos. So konnten keines der ausgestellten Werke Müller-Kurzwellys und Schnars-Alquists nachgewiesen oder gar auf einer Reproduktion gefunden werden. Den Aussagen der Presse zufolge hatte 1894 Hofmann vierzehn bis zwanzig Werke ausgestellt – nur vier Werke konnten mit Sicherheit nachgewiesen werden. Dabei gab es überraschende Funde wie eine Reproduktion von Hofmanns Ölgemälde *Daphnis und Chloë* [Nr. 38] in der Zeitschrift *Graphische Künste*, das er 1893 bei den XI ausgestellt hatte.<sup>24</sup>

Von besonderer Bedeutung ist das zum Teil unveröffentlichte Photomaterial aus dem Ludwig von Hofmann-Archiv in Zürich. Drei Photographien von der XI-Ausstellung 1894 zeigen Wandabschnitte mit Werken Hofmanns und Liebermanns.<sup>25</sup> [Nr. 164-Nr. 166] Die Photographien I und III sind aufgrund der großen Ölgemälde datierbar: *Drei Mädchen am Waldbach* auf dem Photo I [Nr. 44/Nr. 164] und *Das verlorene Paradies* auf dem Photo III [Nr. 43/Nr. 166] waren 1894 ausgestellt. Der Entwurf eines Handspiegels auf dem Photo I [Nr. 55/Nr. 164] mittig unter *Mädchen am Waldbach* bestätigt diese Datierung. Rechts neben diesem Entwurf ist ein kleines Format zu sehen, das *Adam und Eva* darstellt. [Nr. 46] Eva, stehend links, ist im Begriff, dem sitzenden Adam den Apfel zu reichen. Genau dieses Bild befindet sich auch auf dem Photo II [Nr. 165], allerdings in anderer Anordnung, was Rätsel aufgibt. Es hängt hier nicht mehr unmittelbar unterhalb der *Drei Mädchen am Waldbach*. Von diesem Gemälde ist nur noch die untere Rahmenleiste am oberen Rand des Photos zu sehen. Darunter hängen *Eva in der Landschaft, stehend* [Nr. 47] und *Paradies* mit figuraler Rahmenzeichnung [Nr. 45].<sup>26</sup> Unterhalb dieser Lithographie<sup>27</sup> befindet sich *Adam und Eva*. Noch zwei weitere Bilder sind auf beiden Photographien zu sehen. Es handelt sich um *Frau, nach links gebeugt* [Nr. 53] (auf beiden Photos auf der linken Bildhälfte) und um *Allee, stehende Figur mit erhobenen Händen und zwei Mädchen (?)* [Nr. 51] (auf beiden Photos auf der rechten Bildhälfte). Diese Umhängung ist schwer zu erklären. Eine Probehängung vor der Ausstellungseröffnung kann nicht dokumentiert worden sein, dagegen spricht, daß an einigen Werken Schildchen mit dem Vermerk „verkauft“ befestigt sind. Vielleicht handelt es sich um eine Neuordnung nach verkauften und abgehängten Bildern. Von einer geschmackvollen Präsentat-

---

<sup>24</sup> In einem kurzen Bericht von Richard Graul über die Ausstellung der Münchner Secession 1893 in *Graphische Künste* ist dieses Werk abgebildet. Richard Graul: Die Münchner Secession 1893. In: *Graphische Künste* 16.1893, S. 109.

<sup>25</sup> Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich, ohne Archivnummer. Nach Ingo Starz später eigenhändig von Hofmann am Rand beschriftet und datiert: „Ausstellung der XI / Berlin um 1892“.

<sup>26</sup> Vgl. Kapitel 3.3.2.

<sup>27</sup> Technik nicht eindeutig zu bestimmen, in *Pan* abgedruckt als Lichtdruck (*Pan* 1896/97, H. 1, Kunstbeilage vor S. 7).

tion kann keinesfalls die Rede sein, denn die Gemälde hängen sehr dicht, zum Teil Rahmen an Rahmen und ohne harmonische Bezunahme aufeinander. Die Photos sind im Vorraum des Oberlichtsaales der Galerie Schulte entstanden, denn die Wände im Oberlichtsaal waren mit Stoff bezogen. Daß es sich um die XI-Ausstellung von 1894 handelt, belegen zwei der drei Gemälde Liebermanns, die *Allee in Rosenheim* [Nr. 102] und das *Portrait Eduard Grisebach* [Nr. 106], die mit Sicherheit 1894 auf der XI-Ausstellung waren. Die Zusammenhänge der Entstehung dieser Photographien bleiben vorerst ungeklärt. Die Photographien veranschaulichen allerdings, wie wenig Exponate der tatsächlich ausgestellten in den Rezensionen besprochen wurden.

Die Hauptwerke jedoch, die im Mittelpunkt einer Ausstellung standen oder umstritten waren, wie Liebermanns *Bildnis der Eltern des Künstlers* [Nr. 126] und *Schreitender Bauer* [Nr. 112], Klingers *Kassandra* [Nr. 67], Hofmanns *Träumerei* [Nr. 58] und Leistikows *Grunewaldsee* [Nr. 83] und *Corvi noctis* [Nr. 74], wurden in den Rezensionen deutlich hervorgehoben und sind insofern eindeutig nachzuweisen. Bekannt ist der Fachwelt, daß Liebermanns *Bildnis Carl Friedrich Petersen* [Nr. 93] auf der ersten Ausstellung der XI zu sehen war. Recht häufig wird es in Publikationen, in denen die Ausstellungstätigkeit der XI skizziert wird, erwähnt oder abgebildet. Deutlich anders verhält es sich bei den oben genannten Werken von Klinger, Hofmann und Leistikow. Selbst einschlägige Publikationen vermerken keine Ausstellungsbeteiligung bei der Vereinigung der XI.<sup>28</sup> Die beiden Ausnahmen bilden das 1995 fertiggestellte Werkverzeichnis der Ölgemälde Max Liebermanns von Matthias Eberle (Band 1) und der Ausstellungskatalog zur Ausstellung Jacob Alberts im Jahr 1999 in Flensburg.<sup>29</sup>

Über den Verkauf der Exponate, über deren Preise sowie über die Käufer können vereinzelt Angaben gemacht werden.<sup>30</sup> Die Tatsache, daß Schulte nach dem Debüt der XI seine Räume der Vereinigung weitere sechs Jahre zur Verfügung stellte, läßt den Rückschluß zu, daß der Geschäftsmann von diesen Ausstellungen profitierte. Obwohl durch einen Brief Schultes an die Vereinigung der XI von 1893 hervorgeht, daß die erste Ausstellung 1892 für ihn nicht gewinnbringend gewesen war,<sup>31</sup> ist davon auszugehen, daß die

---

<sup>28</sup> Kat. Leistikow 1988, passim; Kat. Nationalgalerie Berlin 2001, S. 190f und 227f; Nationalgalerie Berlin 1999/2000, Stichwort *Hofmann* und *Leistikow*; Kat. Klinger 1995, S. 52f, Nr. A 2.

<sup>29</sup> Eberle; Kat. Alberts 1999.

<sup>30</sup> Anhand der Ausstellungskataloge der Münchner Secession können nicht verkaufte Werke der Ausstellung der XI ausgemacht werden: Liebermann, Leistikow, Hofmann, Skarbina, Herrmann und Stahl beschickten seit 1893 regelmäßig die Münchner Secessionsausstellungen mit jeweils ein bis drei Werken, die zu einem hohen Anteil zuvor bei den XI ausgestellt waren. Im Katalog der Münchner Secession sind die Exponate bis auf Ausnahmen als verkäuflich und gelegentlich mit Abbildungen ausgewiesen.

<sup>31</sup> In der Vorbereitungsphase der zweiten Ausstellung schrieb Schulte an Stahl: „An den Kosten für die Einladungskarten zu partizipieren können wir angesichts der allgemeinen Kostspieligkeit unseres Lokals zu unserem Bedauern nicht versprechen – es sei denn, daß sich der Verkauf dieses Mal so gestaltet, daß wir darin ein Äquivalent finden.“ Eduard Schulte, Brief an Friedrich Stahl vom 3.2.1893, S. 2f; (G I).

Ausstellungen nicht sieben Jahre in Folge bei ihm stattgefunden hätten, wenn er keinen Gewinn oder gar ein Verlustgeschäft gemacht hätte. Selbst, als er die Exponate der XI noch nicht gut verkaufen konnte, mußte es bereits eine positive Wirkung auf seine Galerie gegeben haben, die sich insgesamt Gewinn bringend auf sein Geschäft auswirkte. Die Tatsache, daß Klingers *Kassandra* 1895 für 20.000 Mark nicht über *seinen* Ladentisch ging, sondern kurz vor Ausstellungseröffnung beim Künstler direkt erworben wurde, war für Schulte gewiß eine bittere Pille.<sup>32</sup> Doch allein die Quadriga Liebermann, Leistikow, Hofmann und Klinger sorgte für erhöhte Aufmerksamkeit. Gegen Ende des Jahrhunderts häuften sich die Berichte über die Erfolge einzelner Mitglieder der XI.<sup>33</sup> Soweit die Quellenlage es zuläßt, von Käufern und Kunden zu sprechen, kann man konstatieren, daß nahezu alle Mitglieder einen festen regionalen und einige darüber hinaus nationalen und internationalen Absatzmarkt hatten – darunter bekannte Persönlichkeiten als Mäzene und Sammler – und im Verlauf der 1890er Jahre ihren Verkauf steigerten.

Die erste Ausstellung 1892 ist von besonderem Interesse. Mit dem Debüt wird das Grundkonzept der Arbeit der XI deutlich. Die Aufmerksamkeit und das Interesse der Presse sowie der Öffentlichkeit wird bereits durch die Kritiken der ersten Ausstellung erkennbar. Von den Kritikern wurden entscheidende Überlegungen zur dieser Vereinigung angestellt. Für das erste Ausstellungsjahr wurden im ersten Geschäftsbuch einundvierzig Besprechungen gezählt, hinzugezogen wurden sechs weitere Besprechungen, die nicht im Geschäftsbuch I archiviert worden sind.

Besonders berücksichtigt werden die Gestaltung der Ausstellungen, die unterschiedliche Schwerpunktsetzung auf einzelne Künstler, die dynamische Entwicklung der Ausstellungen sowie die Entwicklung der Künstler innerhalb dieser Periode. Die enorme Wirkung der Ausstellung als Gruppenausstellung wird zurückgestellt und im vierten Kapitel im Kontext der Kunstmarkt-Strategien untersucht.

### **3.2. Das Ausstellungsdebüt von 1892 und der Pressespiegel**

Unter dem Namen „Vereinigung der Elf“ haben sich die Berliner Maler J. Alberts, Hans Herrmann, von Hofmann, Walter Leistikow, Max Liebermann, Mosson, Müller-Kurzwelly, Schnars-Alquist, F. Skarbina, Fr. Stahl und Hugo Vogel zur Veranstaltung gemeinsamer Ausstellungen verbunden, deren erste im April bei E. Schulte (Unter den Linden 1) stattfinden wird.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Vgl. Anm. 199/S. 167.

<sup>33</sup> Über die Hofmann-Ausstellung bei Keller & Reiner 1899 wußte Hofmanns Kollege Schultze-Naumburg zu berichten: „Ein unbestrittener, großer Erfolg. Und nicht nur ein ideeller Erfolg. Man drängt sich um seine Bilder, nach ein paar Wochen ist ein großer Teil davon in Privatbesitz übergegangen. Galerien suchen einen Hofmann als eine ihrer Perlen einzufügen.“ Paul Schultze-Naumburg: Ludwig von Hofmann. In: Kunst für Alle 14.1898/99, S. 212-215, hier S. 213f.

<sup>34</sup> Anonym: Vereine und Gesellschaften. In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 19 (24.3.1892), S. 330.

In der Kunstchronik wurde am 24. März 1892 in der Rubrik „Vereine und Gesellschaften“, die Anfang der 1890er Jahre noch ein Mauerblümchendasein fristete, diese Neugründung vermerkt.<sup>35</sup> Dies ist die erste Meldung in der Presse über die Vereinigung der XI, in der zugleich die erste Ausstellung angekündigt wurde, die neun Tage später, am 2. April 1892 eröffnete und bis zum 23. April dauerte.

Die Einladungskarte wurde von Fritz Stahl entworfen.<sup>36</sup> [Nr. 1] Sie zeigt eine Dame mit Blumenstrauß in „Frühjahrsprommenadentoilette“<sup>37</sup>, keine Darstellung, die besondere Aufregung erwarten ließ. Hans Rosenhagen, der 1897 anlässlich der sechsten Ausstellung Stahl als einen der besten Koloristen bezeichnete, bedauerte in eben jener Rezension, daß Stahl „zu sehr auf das Elegante und Chicke ausgerichtet“ sei.<sup>38</sup> Dieser Kritik war Stahl kontinuierlich ausgesetzt. Die Karte hat einen Goldrand und die Darstellung steht einer konventionellen, leicht süßlichen Auffassung nahe. Es war klug überlegt, die erste Einladung mit dieser städtischen Eleganz zu schmücken. Dieses Motiv in Gold gerahmt wandte sich nicht an eine junge Avantgarde oder die Szene der Bohème, sondern an ein bürgerliches, kaufkräftiges Publikum, dem ein gesellschaftliches Ereignis versprochen wurde.

Um zur Ausstellung der XI zu gelangen, passierten die Besucher der Galerie Schulte zunächst drei Räume, die die permanente Sammlung sowie eine kleine, aber wohl beachtete Ausstellung von Franz von Stuck präsentierte. Die Vereinigung der XI stellte im Oberlichtsaal und in dessen Vorsaal aus.<sup>39</sup> Insgesamt waren etwa fünfzig bis sechzig Ölgemälde und Papierarbeiten zu sehen.<sup>40</sup> Am ersten und zweiten April wurden die Werke angeliefert, am Abend des zweiten April, also am Vorabend der Eröffnung, konnten die elf Maler die Ausstellung arrangieren.<sup>41</sup> Viel Zeit für die Hängung war also nicht vorgesehen.

Nach Beendigung dieser Ausstellung war ursprünglich eine Verschickung an das Komitee der Internationalen Kunstausstellung in München geplant. Schnars-Alquist stellte am 19. Februar 1892 eine Anfrage an die Münchner Aufnahme-Jury, ob der Einliefe-

---

<sup>35</sup> Ein gesonderter Hinweis auf die korrekte Wiedergabe der Namen der Künstler ist gerechtfertigt, da dies nicht selbstverständlich war. Häufig sind die Angaben in der Presse falsch. Sogar die Einladungskarten der XI weisen eine große Variationsbreite auf, wie die Namen geschrieben werden. Da oft keine Vornamen angegeben wurden, konnte es zu Fehlern (wie Leopold Hofmann) oder Verwechslungen (wie Fritz Stahl) kommen.

<sup>36</sup> Ein Andruck ist im Geschäftsbuch I im Jahr 1894 eingeklebt; das Datum auf dem Andruck fehlt, was handschriftlich vermerkt worden ist. Leistikows Vorname ist mit *Walther* angegeben. Vgl. Anm. 35.

<sup>37</sup> Kreuz-Zeitung, 4.4.1892; (G I).

<sup>38</sup> Hans Rosenhagen: [Rez. XI.] In: Tägliche Rundschau, 18.2.1897; (G II, 1897-11).

<sup>39</sup> Eduard Schulte, Brief an Schnars-Alquist vom 12.2.1892; ders. Brief an Leistikow vom 13. März 1892; (G I).

<sup>40</sup> Eduard Schulte, Brief an Schnars-Alquist, op. cit.

<sup>41</sup> Eduard Schulte, Brief an Schnars-Alquist vom 18.2.1892; (G I).

zungstermin verlängert werden könne, da sich das Ende der Ausstellung der XI mit diesem Termin überschneidet. Die Anfrage wurde abschlägig beschieden.<sup>42</sup> Die XI konnten somit ihre Werke nicht auf beiden Ausstellungen zeigen und entschieden sich gegen die große Internationale in München zugunsten ihrer eigenen Ausstellung in Berlin.

### 3.2.1. Die Gemälde der Ausstellung

Quantitativ am stärksten waren Liebermann und Hofmann vertreten, gefolgt von Leistikow, Skarbina und Herrmann. Vogel, Müller-Kurzwelly, Schnars-Alquist, Stahl und Alberts zeigten jeweils zwei sowie Mosson ein Ölgemälde. Diese Verteilung spiegelt bereits in Grundzügen die Gewichtung der künftigen Ausstellungen wieder.

LIEBERMANN, der von vielen Kritikern als das Haupt der Vereinigung angesehen wurde,<sup>43</sup> war mit mindestens neun Ölgemälden sowie mit Landschaftsskizzen und Feder- und Kohlezeichnungen vertreten. Er zeigte die Ölgemälde *Netzflickerinnen* [Nr. 89], *Frau mit Ziegen* [Nr. 90] und *Kuhhirtin* [Nr. 91] sowie das Pastell *Strickende Schafhirtin* [Nr. 92].<sup>44</sup> Das von Anfang an als ein Hauptwerk des Malers geltende Gemälde *Netzflickerinnen*, das als „Programmbild der modernen Malerei Deutschlands“<sup>45</sup> angesehen wurde, und *Frau mit Ziegen* waren anschließend im Salon zu sehen.<sup>46</sup> *Frau mit Ziegen* hatte 1891 auf dem Münchner Salon die Große Goldene Medaille erhalten. In der Verweigerung des Berliner Salons, dieses Gemälde 1892 ebenfalls auszuzeichnen, sieht Günter Busch einen Zusammenhang mit der Ausstellung der Vereinigung der XI.<sup>47</sup> Bei dem von der Kritik als

---

<sup>42</sup> Eduard Stieler, Präsident des Münchner Zentral-Komitees der Internationalen Kunstausstellung zu München 1892, Brief an Schnars-Alquist vom 4.3.1892; (G I).

<sup>43</sup> Nur der Rezensent Ln. differenzierte und scheint Liebermann genauer gekannt zu haben. Er schrieb, Liebermann stehe, „wenn auch ohne sein Zuthun [...], so doch tatsächlich an der Spitze der ganzen Veranstaltung“. Ln.: Hier und dort. [Rez. XI. Teil I.] In: Berliner Börsen-Courier, 5.4.1892; (G I, 1892-8).

<sup>44</sup> Reinhold Schlingmann bezeichnet als einer der wenigen Rezensenten die Technik als Pastell; vermutlich wurde dieses Werk insgesamt der Ölmalerei zugeschlagen, weil es bei den thematisch verwandten Ölgemälden *Kuhhirtin* und *Frau mit Ziegen* hing. Auch das für ein Pastell ungewöhnlich große Format (92 x 68 cm) mag dazu beigetragen haben. (Reinhold Schlingmann: Die „Vereinigung der XI“. In: Berliner Tageblatt, 5.4.1892; G I, 1892-4) Über dieses Exponat schrieb der Korrespondent des *Abend* despektierlich: „Liebermanns strickende ‚Schafhirtin‘, ein Abbild jugendlicher Stupidität, ist ein beliebtes Motiv der Herren Impressionisten, das von Rechts wegen schon vor 8 bis 10 Jahren hätte patentiert werden müssen.“ G. G.: [Rez. XI.] In: Der Abend, 7.4.1892; (G I, 1892-2). Zum Zeitpunkt der Ausstellung befand sich dieses Werk bereits in Privatbesitz. Der Dresdner Oberförster Förster hatte es 1890 aus der Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins Dresden erworben. (Liebermann Auktion 2005, S. 20.)

<sup>45</sup> Eberle 1889/1, S. 334.

<sup>46</sup> „Die Bilder daneben sollen funkelnde Sonneneffekte aus dem Süden und Norden wiedergeben – und trotzdem leuchtet, von der Ferne betrachtet, nur Liebermann’s Werk [*Frau mit Ziegen*, d. Verf.] in freundlicherer Tageshelle, während die Nachbarn kahl und stumpf daneben aussehen.“ Cornelius Gurlitt: Die Berliner Kunstausstellung VI. In: Die Gegenwart 42.1892, Nr. 30 (23.7.1892), S. 62f, hier S. 62. Seine Berliner Salonbesprechung leitete Gurlitt mit einer Erinnerung an die XI-Ausstellung ein. – Vgl. Gaul 1896, S. 49. Dazu Eberle 1889/1 und 1894/5. *Netzflickerinnen* befand sich seit 1889 im Besitz der Hamburger Kunsthalle, wurde jedoch in den folgenden Jahren auf vielen Ausstellungen gezeigt.

<sup>47</sup> Busch 1986, S. 73.

„Kartoffelernte“ oder „Kartoffelfeld“ bezeichnetes Ölgemälde könnte es sich den Beschreibungen zufolge um das Frühwerk *Kartoffelernte* von 1875, handeln. [Nr. 97]

Liebermann stellte sich in dieser Ausstellung erstmals als Portraitmaler vor. Im Mittelpunkt nicht nur seiner Werke, sondern der Ausstellung überhaupt stand das vielbesprochene *Bildnis Carl Friedrich Petersen*, das Liebermann kurz zuvor fertiggestellt hatte.<sup>48</sup> [Nr. 93] Es handelt sich um Liebermanns erstes offizielles Portrait – er malte den Hamburger Bürgermeister im Auftrag Alfred Lichtwarks für die Kunsthalle Hamburg.<sup>49</sup> Dargestellt ist der über achtzigjährige Bürgermeister in niederländischer Amtstracht des 17. Jahrhunderts, in der Bewegung innehaltend, leicht nach vorne geneigt – als starke Persönlichkeit.<sup>50</sup> Als Hintergrund dient ein Vorhang, ohne weitere Hinweise auf Amt und Würden. Die Töne der Farbpalette sind braun, der Farbauftrag ist pastos. Diesem bedeutenden und ebenso umstrittenen Portrait waren weitere an die Seite gestellt, es handelt sich um Pastelle, Feder- und Kreidezeichnungen. Dargestellt sind *Wilhelm Bode beim Betrachten einer Statuette* (schwarze Kreide, [Nr. 94]) und nochmals *Wilhelm Bode* (Federzeichnung), Geheimrat *Beck* (Federzeichnung), *Graf Keyserling* (Pastell, [Nr. 95]) und der Professor *Albert Hänel* (Pastell, [Nr. 96]). Das Berliner Publikum wurde auf der Ausstellung der Vereinigung der XI Zeuge von Liebermanns Anfängen in der offiziellen Portraitmalerkunst. Höchstes Lob erging an Liebermann von Ln., der für den *Berliner Börsen-Courier* folgendes schrieb:

Denn, wem sollte nicht bei den stellenweise ganz wunderbaren Arbeiten Liebermann's ein Licht darüber aufgehen, daß – um nur Eines zu erwähnen – es in Berlin bis jetzt eine *Kunst* der Portraitmalerie nicht gegeben, daß man bis jetzt mit dem *Handwerk* der Menschendarstellung nur sich mehr schlecht als recht durchgeschlagen hat. Natur und Geist sind schon seit langem höchst gefährlich Dinge, und wenn es auch bis jetzt so ziemlich gelungen ist, sie zu verfälschen und zu verwässern, der Tag ist doch gekommen, an dem solche Unthaten aufgedeckt worden sind, und dieser Tag ist der Eröffnungstag der Ausstellung der Elf.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Carl Friedrich Petersen, 1809 in Hamburg geboren, verstarb zwei Wochen vor der Ausstellungseröffnung am 14.3.1892.

<sup>49</sup> Seit 1893 befindet es sich dort als Geschenk der hamburgischen Kunstfreunde, nachdem die Familie Petersen das Bild abgelehnt hatte. Eberle 1891/3.

<sup>50</sup> Liebermann sinnierte über Petersen: „Das ist in der That ein ausgezeichnete Kopf u Franz Hals würde daraus einen eminenten – Hals gemacht haben. [...] Der Mann sieht energisch aus, könnte auch ein General sein, fürchtet sich, glaub ich, vor Gott u die Welt nicht, ein famoser Kerl, der müßte stark u einfach groß, wie F. Hals seine Leute in den Gildebildern contrefait hat, herunter gestrichen werden.“ (Brief an Alfred Lichtwark vom 27.1.1891; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 33. – Liebermann fertigte das Bildnis nach Photomontagen an, die der Bürgermeister selbst in Auftrag gegeben hatte, da er in seinem fortgeschrittenen Alter keine Portraitsitzungen mehr abhalten konnte. Es handelt sich um Photomontagen des Photoateliers Bieber, Abbildungen in: Kat Liebermann 1997, S. 240 und Kat. Dreimal Deutschland 1981, Kat. Nr. 4, dort auch Ausführungen zur Entstehung und Rezeption. S. auch Kat. Liebermann 1979, S. 264 besonders interessant ist die ‚Venedig-Montage‘, da dort die Differenz zwischen Vorlage und Werk am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

<sup>51</sup> Ln.: [Rez. XI. Teil II.] In: *Berliner Börsen-Courier*, 6.4.1892; (G I, 1892-9) (Hv. i. Orig.). – Georg Simmel faßte 1905 seine Gedanken über die Bedeutung und Aufgabe des Portraits in seinen Aufsatz „Aesthetik des Portraits“ zusammen. Wenngleich er den Anspruch an das Portrait, „vermittelst des Körpers die Seele dar-



Über die Hängung der Gemälde ist nicht viel bekannt. Nur die Plazierung des *Bildnis Petersen* kann aufgrund eines Artikels von Gurlitt in *Die Gegenwart* über die Berliner Jahresausstellung lokalisiert werden. Im vierten Teil seiner Besprechung mit dem Schwerpunkt Liebermann und Uhde lieferte er zunächst einen Rückblick auf die Ausstellung der XI.

Als vor einigen Monaten die Ausstellung der „XI“ bei Schulte stattfand, warf ich im Fortgehen noch einen Blick auf die Thüre zum Hauptsaal und dieser traf gerade Liebermann's Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Petersen.<sup>52</sup>

Das Portrait hing folglich an der Stirnseite des Oberlichtsaales, den Gurlitt hier mit „Hauptsaal“ meint.<sup>53</sup> Eine Überraschung ist dies nicht; auch in den folgenden Ausstellungen zeigten die XI durch ihre Hängung, welche Gemälde ihre Meisterwerke seien. Auch der Vermerk „Im Auftrag der Kunsthalle Hamburg“, der neben dem Gemälde angebracht war, weist auf die Bedeutung dieses Portraits hin. Dennoch scheint die Hängung nicht befriedigend gewesen zu sein. Dies ist Briefen zu entnehmen, die Lichtwark 1892 und 1893 an Liebermann geschrieben hat.<sup>54</sup> Entweder war die Möglichkeit, angemessenen Abstand zu halten, nicht gegeben oder aber die Beleuchtung des Gemäldes war nicht befriedigend. Genau läßt sich dies nicht klären, die Bemängelung der Hängung zeigt jedoch, daß auch die damals modernste Galerie Berlins durchaus noch unzureichend für die Bedürfnisse dieser Kunstwerke war.

SKARBINA folgte in der Ausstellungspräsenz mit drei Ölgemälden und weiteren kleineren Blättern, die überwiegend das Nachtleben in der Großstadt und ein *Holländisches Interieur* wiedergaben. Er galt als Reporter der Großstadt und ging Anfang der neunziger Jahre vor allem im Aquarell mit feinem Gefühl den malerisch-luminaristischen Problemen nach. *Herbstsonne*, *Zwei Schwestern* und *Rückkehr vom Felde* sind Ölgemälde. Kleinere Papierarbeiten trugen Titel wie *Dämmerung*, *Gegen Abend* und *Weg am Kanal* [Nr. 134]. Pietsch urteilte über ihn, er sei einer der geist- und erfindungsreichsten Künstler des Bundes und in Bezug auf „Modernität“ ihnen allen über.<sup>55</sup>

---

zustellen“ betonte, so entband er das Portrait von der Aufgabe der Memorialfunktion und konstatierte einen anderen „realen Sinn“ in der Kunst als in der Wirklichkeit. Simmels Essay erscheint wie eine philosophische Erläuterung zu Liebermanns Petersen-Portrait und zu jenen, die Liebermann in den folgenden Jahren bei den XI zeigte. Es ist denkbar, wenn auch nicht belegt, daß Simmel, der seinerzeit in Berlin lebte, die Ausstellungen der Vereinigung der XI besuchte. (Simmel 1905, Zitate S. 323 und S. 332.)

<sup>52</sup> Wie Anm. 46/S. 135.

<sup>53</sup> Vgl. Grundrißskizze des Oberlichtsaales [Nr. 221].

<sup>54</sup> „Daß Paris [Salon du Champ de Mars, d. Verf.] Ihr schönes Werk gut hängen wird, freut mich sehr. Vergangenes Jahr war ich nicht sehr zufrieden mit dem Platz, den Sie hatten.“ (Alfred Lichtwark an Max Liebermann am 21. März 1893.) Im Juni berichtete er Liebermann dann: „Das Bild wirkt hier großartig ernst. Ich wollte, Sie könnten es sehen. Wenn ich ihm doch so gutes Licht geben könnte und einen so bequemen Abstand. Auch Koepping hat zu Brinckmann gesagt, so hätte man es in Berlin sehen müssen.“ (8. Juni 1893.) Alfred Lichtwark. Briefe an Max Liebermann. Hg. v. Carl Schellenberg. Hamburg 1947, S. 93 und S. 95.

<sup>55</sup> Ludwig Pietsch: [Rez. XI.] In: Vossische Zeitung, 7.4.1892; (G I, 1892-12).

HOFMANN wählte über ein Dutzend Ölbilder, die vor allem die Jahreszeiten und Tageszeiten sowie unbeschwerte Szenen wie *Spielende Kinder* und *Blumenpflückende Frauen* [Nr. 32] zeigten. *Heller Abend auf Rügen, Hoch oben, Idolino*<sup>56</sup> [Nr. 33] *Frühling* [Nr. 34], *Abendstimmung* [Nr. 35] und *Frühlingserwachen* [Nr. 36] sind Ölgemälde. *Abendwolken* und *Paar in Abendstimmung* sind Pastelle. Hofmann war in Berlin zu jenem Zeitpunkt noch ein Unbekannter. Durch nur eine Quelle ist bekannt, daß er zuvor bereits in Berlin an die Öffentlichkeit getreten war: Der Berichterstatter für die *Tägliche Rundschau* wußte in seiner Rezension zu berichten, daß Hofmann kurz zuvor bereits im Verein Berliner Künstler zu sehen gewesen war.<sup>57</sup>

Von LEISTIKOW waren mindestens fünf Ölgemälde und mehrere Aquarelle in der Ausstellung vertreten. Eine *Marienkapelle* in weiß lackiertem Rahmen [Nr. 69], *Kornfelder* [vgl. Nr. 167]<sup>58</sup> und eine kleinere *Winterlandschaft* [vgl. Nr. 168] waren ausgestellt. Das Motiv aus *Machnow* zeigte von der untergehenden Sonne rötlich beleuchtete Föhren. Wenigstens zwei Gemälde sowie ein Aquarell stammten von einem Aufenthalt an der Nordsee und trugen Titel wie *Friesische Fischerboote* und *Im Watt* [Nr. 70], mehrere Küstenlandschaften, Dünenstudien und zwei Marinen konnten nicht nachgewiesen werden. Leistikow hatte in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre bei mehreren Aufenthalten an der Nord- und Ostsee viele maritime Werke geschaffen; aus diesem Fundus schöpfte er für die erste Ausstellung.

HERRMANN war mit sechs Ölgemälden vertreten, die das holländische Stadt- und Landleben darstellten. Marktszenen wie *Fischmarkt an der Gelderschenkade in Amsterdam*, Dorfszenen wie *Zwei Dorfmädchen* und Darstellungen ländlicher Arbeit wie *Rückkehr der Lotsen* und *Holländische Farm* waren seine Spezialität. Viele seiner Kompositionen weisen hohe Ähnlichkeiten auf. Er befriedigte einen bestimmten Markt mit einer gemäßigt modernen Auffassung. 1886 hatte er seine ersten Erfolge auf der Jubiläumsausstellung mit holländischen Genreszenen gehabt. Er verband mehrere Bildgattungen wie (Stadt-)Landschaft, Genre und Stilleben miteinander und war seit seiner Aufmerksamkeit

---

<sup>56</sup> Roberts zufolge war das Gemälde in der ersten Ausstellung zu sehen: Es „tauchte [...] bereits 1892 in der Aufstellung der ersten Ausstellung der Elf mit dem Doppeltitel ‚Dekorativer Entwurf (Idolino)‘ und als Abbildung in der Zeitschrift *Kunst für Alle* von 1892 (zweite Version) auf.“ Roberts 2004, S. 57, (*Kunst für Alle* 7.1891/92, Nr. 19, S. 296). Es wurde von Hugo von Hofmannsthal, der es in der Münchner Secessionsausstellung 1894 gesehen hatte, hochgelobt.

<sup>57</sup> Aufgrund der hohen Kriegsverluste im Archiv des Vereins Berliner Künstler sind dessen Ausstellungen nicht mehr zu ermitteln. Im Ausstellungsverzeichnis Ludwig von Hofmanns im Katalog der großen Schau seines Œuvres sind zwei Beteiligungen Hofmanns am Salon vor 1892 verzeichnet, nämlich 1889 und 1891. (Kat. Hofmann 2005, S. 409.) Wir können diese Angaben anhand der uns vorliegenden Kataloge der Berliner Salons nicht bestätigen (vgl. Kapitel 1.5.7). Dies kann zwei Gründe haben: Entweder waren nicht alle Künstler verzeichnet, die ausgestellt waren, oder Kataloge wurden weder hoher Nachfrage nachgedruckt und in ihnen Ergänzungen vorgenommen, so daß heute unterschiedliche Informationen vorliegen.

<sup>58</sup> *Kornfelder* (Landesmuseum Mainz) wird bei Bröhan 1994, S. 40, auf 1903 datiert. Unter stilistischen Aspekten ist eine frühere Datierung *um 1892* naheliegend.

auf sich ziehenden Beteiligung an der Jubiläumsausstellung 1886 ein beehrter Maler. Ein Interview mit ihm, das 1894 *Im Künstlerland* abgedruckt wurde, gibt einen Einblick in seine Arbeitsweise und in seine Grundhaltung. „Ein Bild muss schon“, sagte er, „ganz allein als Farbfleck wirken, obgleich die Zeichnung nicht fehlen braucht.“<sup>59</sup>

VOGEL, seinerzeit vor allem bekannt als Historienmaler, erweiterte Anfang der neunziger Jahre sein Repertoire. Er präsentierte sich mit zwei Portraits. Beides sind Kniestücke, dargestellt sind die *Gattin des Künstlers* und der Geheime Oberregierungsrat *Robert Dohme*.<sup>60</sup> Das Genre kam seit seinem Aufenthalt in Holland 1890, als er mit Herrmann zusammenarbeitete, hinzu. Parallel zur XI-Ausstellung meldete die *Berliner Presse*, daß Vogel mit dem Historienbild *Die Verherrlichung Schlüters* für das Rathaus von der zuständigen Kommission sowie von der Kaiserin Anerkennung ausgesprochen bekommen habe.<sup>61</sup> Diese positive Meldung steht im Kontrast zu dem Befremden, das vor allem das *Portrait Dohmes* bei den Kritikern ausgelöst hatte. Vogel, der an 1891 die Stelle von Professor Max Michael für den Akt berufen worden war, sorgte seinerzeit für Schlagzeilen, wie Friedrich Fuchs rückblickend berichtete.<sup>62</sup> Seine freie malerische Behandlung und die Unmittelbarkeit, die dem Dohme-Portrait vorgeworfen wurde, kann, da dessen Verbleib nicht bekannt ist, an dem zeitgleich entstandenen Gemälde *Am Strand* nachvollzogen werden. [Nr. 169]

ALBERTS, der mit dieser Ausstellung in Deutschland debütierte, zeigte ein Kircheninterieur von 1890 mit dem Titel *Die Beichte auf Hallig Oland* [Nr. 9], mit dem er sofort be-

---

<sup>59</sup> Paul Hildebrandt (Bearb.): Beiträge zur Kenntnis vom künstlerischen Schaffen [...], Hans Herrmann. In: *Im Künstlerland*. Vierzehntagsbeilage zu Amsler & Ruthardt's Wochen-Berichten, Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunsthandel und Kunstgewerbe 3.1894, Nr. 13 (22.12.1894), o.S. (SMB/ZA, Künstler-Dokumentation, Hans Herrmann).

<sup>60</sup> Robert Dohme hielt im folgenden Jahr zum Geburtstag des Kaisers am 27. Januar 1893 die Festrede der Akademie. Friedrich Fuchs zufolge legte Dohme eine kritische Haltung gegenüber Anton von Werner an den Tag. (Friedrich Fuchs: Eine Hochschule der Kunst. In: *Die Zukunft* 2.1893, 18.3.1893, S. 508-513, hier S. 511f.) – Dohmes Portrait wurde anschließend an die XI-Ausstellung im Sommer 1892 auf der Großen Berliner Kunstausstellung gezeigt.

<sup>61</sup> „Die aus der Mitte der Deputation für die innere Ausschmückung des Rathhauses gewählte Commission hat am Dienstag das von Professor Vogel angefertigte Bild ‚Verherrlichung Schlüter's‘ abgenommen und ihre vollste Zufriedenheit über dasselbe ausgesprochen. Auch die Kaiserin Friedrich sprach dem Professor Vogel bei ihrem kürzlichen Besuche im Rathhause ihre Anerkennung über das Bild aus.“ Anonym: [Kurzmeldungen]. In: *Berliner Presse*, 8.4.1892.

<sup>62</sup> „Mit diesem Vogel hatte sich Herr von Werner den Kukuk in sein eigenes Nest gesetzt. Der neue Professor hatte die Welt mit hellen Augen gesehen. Er war jung, unabhängig und freimütig, so daß es bald in den bisher so einträchtigen Lehrerkonferenzen zu stürmischen Debatten kam. – Merkwürdig! Bald durfte der ‚Vogelsche Halbakt‘ gemalt werden, und nicht lange, so fiel das letzte Gewand des Modelles. Damit war das alte Statut überschritten, eine Verletzung der uralten Rechte des Professors Michael, die Nothwendigkeit war entstanden, einen neuen Lehrplan zu gestalten. Das war vor zwei Jahren.“ Friedrich Fuchs: Eine Hochschule der Kunst. In: *Die Zukunft* 2.1893, 18.3.1893, S. 511f. Vgl. dazu Dietmar Schenk: „Es ist davon auszugehen, daß Anton von Werner bei Berufungen in der Regel weitgehend freie Hand hatte.“ Schenk 1993, S. 39.

kannt wurde.<sup>63</sup> Das zweite Gemälde trägt den Titel *Im Alten Museum*. [Nr. 10] Ursprünglich saß neben der Skulptur Apollo eine lesende Frau. Der Rezensent der *Täglichen Rundschau* lobte das Gemälde als „vorzüglich gemalt“, das allerdings noch besser wirken würde, „wenn der Maler den koketten Zug in dem Ausdruck der Dame unterdrückt hätte, der mehr an die alte Düsseldorfer Novellenmalerei, als an das ehrliche Naturstudium der Realisten dieses Kreises erinnert.“ Und in der Tat, Alberts nahm sich die Kritik zu Herzen. Er entfernte die Frau, indem er das Gemälde beschnitt.<sup>64</sup> Das Gemälde wurde von dem Archäologen und Onkel Ludwig von Hofmanns, Reinhard Kekulé von Stradonitz, angekauft.

MOSSON war mit dem *Bildnis eines Mädchens in grünem Kleid* [Nr. 131] vertreten. Von STAHL war ein Ölgemälde ausgestellt, das den *Schöneberger Kirchhof* am Matthäikirchplatz/Großgörschenstraße darstellt.<sup>65</sup> [Nr. 152] Es ist mit einer Inschrift versehen, dessen Text dem sechsten Gesang der *Ilias* entstammt: „Gleich den Blättern im Wald, so sind der Menschen Geschlechter. Dies wächst und jenes verschwindet.“ Die Sankt-Matthäus-Gemeinde befand sich im südlichen Tiergartenviertel, in dem viele Künstler lebten und auf diesem Friedhof ihre letzte Ruhestätte fanden. Eine kleinere Arbeit von Stahl war mit *Pierrette* betitelt. Stahl war dem Berliner Publikum bereits mit Schilderungen des städtischen Lebens Berlins bekannt. Von dem Marinemaler SCHNARS-ALQUIST war das *Wrack auf bewegter See* und ein kleineres Format mit dem Titel *Im Kanal* zu sehen. MÜLLER-KURZWELLY war mit einer *Dünenlandschaft* und einer *Kartoffelernte* vertreten.

### 3.2.2. Der Pressespiegel

Die erste Ausstellung der Vereinigung der XI löste eine Fülle von Berichterstattungen über dieses Kunstereignis der Hauptstadt aus. Wie zu erwarten war, gab es neben der befürwortenden, teilweise euphorischen Kritik auch deutlich ablehnende Urteile, die bisweilen ins persönlich Beleidigende ging. Diese erste Ausstellung bot vor allem den Anlaß, über den Grund der Vereinigung der XI zu spekulieren und die Situation Berlins im künstlerischen Sektor zu reflektieren. Die Ausführlichkeit der Besprechung der einzelnen Werke trat zugunsten der Überlegungen zur Gruppenbildung und zum Gesamteindruck in den Hintergrund. Es wurden jedoch, je nach Konzept und Länge der Rezension, auch die Künstler und ihre Werke genauer besprochen, wobei festzuhalten ist, daß in den Ausstellungsbesprechungen der folgenden Jahre die Einzelbeurteilungen dezidierter ausfielen als

---

<sup>63</sup> Zur besonderen Form der auf dem Gemälde dargestellten Beichte siehe Beneke 1988, S. 96, Anm. 15.

<sup>64</sup> Freundlicher Hinweis von Hans-Jürgen Krähe, Sankt Peter-Ording.

<sup>65</sup> Das Gemälde war ein Geschenk des Künstlers an die Stadt oder den Bezirk Schöneberg. (Schreiben von Veronika Liebau, Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg von Berlin, an die Verf. vom 28.9.2006.) Es befindet sich in Schöneberger Besitz seit spätestens 1928. (Verzeichnis Kunstgegenstände 1928, Nr. 1487)

in jenen der ersten Ausstellung. Auffallend neben der nicht überraschenden Spaltung in Lob und Tadel ist der Versuch der Polarisierung der jungen Künstlergemeinschaft in zwei Gruppen, wobei manchmal einzelne Künstler Zwischen- oder Randpositionen einnahmen. Vorschläge an die Vereinigung zur personellen Besetzung, wie sie sich ab 1893 häuften, gab es im ersten Jahr bereits durch Julius Elias.<sup>66</sup>

Unter den Kritikern, deren Position aufgrund der Klarheit in der Urteilsbildung und ihrer Weitsichtigkeit hervortrat, gab es bekannte Namen. Besonders stechen auf der befürwortenden, sachlich und kritisch abwägenden Seite Cornelius Gurlitt (*Die Gegenwart*), Max Schmid (*Das Atelier*), Ln. (*Berliner Börsen-Courier*), Julius Elias (*Die Nation*), der ungenannte Autor der *Freien Bühne* (Julius Levin oder Julius Elias<sup>67</sup>) und Franz Servaes (*Hamburger Correspondent, Magazin für Litteratur*) hervor. Theodor Wolff hatte im *Berliner Tageblatt* „einen kräftig zustimmenden Artikel geschrieben und mit warmer Verliebtheit die Bilder Leistikows hervorgehoben“.<sup>68</sup> Die *Berliner Börsen-Zeitung* fällt dadurch auf, daß der Autor E. S. vor allem die Beschreibungen der einzelnen Werke sehr detailliert vorgenommen und die Bildtitel korrekt wiedergegeben hat. Ansonsten bewegte sich diese ausführliche Kritik wie viele andere im Mittelfeld und polarisierte. Die *Frankfurter Zeitung* verwies zudem auf das nationale Interesse an diesem Kunstereignis.

Ablehnend verhielten sich vor allem, was nicht überrascht, der in der Fachliteratur vielzitierte Adolf Rosenberg (*Kunstchronik*), Ludwig Pietsch (*Vossische Zeitung*) und Reinhold Schlingmann (*Berliner Tageblatt*). Blätter wie die *Berliner Kreuz-Zeitung*, die *Danziger Zeitung*, das *Kleine Journal* zeigten durchschnittliches Unverständnis. Sie bedienten sich des Anfang der 1890er Jahre gängigen Vokabulars wie „Sudelei“ oder „gesunde“ respektive „krankhafte“ Kunst. Auch handfeste Beleidigungen, wie beispielsweise der Kommentar im *Berliner Tageblatt*, diese Kunst sei ein „Verbrechen“ (als Zitat Hans von Bülow, der die Ausstellung bei seinem Besuch derart kommentierte, vermeintlich legitimiert) finden sich hier.<sup>69</sup>

### 3.2.3. Die Polarisierung der Künstler in der Kritik

Ebensowenig wie die meisten Kritiker die Tragweite der beginnenden Differenzierung des Ausstellungsbetriebes erfaßten, verstanden sie die künstlerische Toleranzbreite der

---

<sup>66</sup> Julius Elias: [Rez. XI.] In: Die Nation, 23.4.1892; (G I, 1892-36). Dazu weiter unten.

<sup>67</sup> Nach Teeuwisse 1986, S. 296, Anm. 387 und Beneke 1988, S. 43 handelt es sich bei dem Autor um Hans Schliepmann; das ist jedoch nicht nachweisbar. Wahrscheinlicher ist, daß der Autor der Rezension der zweiten Ausstellung, Julius Levin, auch die erste Ausstellung besprach. Die sprachliche und argumentative Nähe zu der Rezension, die in der *Nation* erschien, verweist allerdings auf Julius Elias. Mehrfachbesprechungen eines Kritikers waren üblich.

<sup>68</sup> Theodor Wolff in der Rückschau; zitiert nach Kat. Leistikow 1988, S. 52. Kurz nach Erscheinen dieses Artikels lernten sich Wolff und Leistikow per Zufall bei einer Bahnfahrt kennen.

<sup>69</sup> Reinhold Schlingmann: Die „Vereinigung der XI“. In: Berliner Tageblatt, 5.4.1892; (G I, 1892-4).

Vereinigung. Immer wieder betonten Kritiker aller Couleur, daß die elf Maler doch recht unterschiedlich seien. Man habe aufgrund der Ankündigung etwas anderes erwartet. Es zeigt sich, daß man sich Anfang der neunziger Jahre keinen anderen Grund als eine ähnliche künstlerische Auffassung oder ‚Schule‘ für eine Gemeinschaftsausstellung in dieser Form vorstellen konnte. Die Kritiker versuchten daher, über das Kriterium der Ähnlichkeit resp. Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung den Grund und die Wirkung der Ausstellung zu begreifen. Dementsprechend fanden sich in den Besprechungen die ‚Gruppierung der Gruppe‘, manchmal als Polarisierung, manchmal als Triade. Zuweilen wurden einige Künstler ignoriert, man kann fast sagen, zensiert. Zieht man die Summe der Aussagen, kommt man zu dem Ergebnis, daß in unterschiedlicher Häufung nahezu alle Versionen von Lob und Tadel auftreten. Die intensivste Aufmerksamkeit erfuhr neben Liebermann der junge Hofmann. Drei Maler traf die Kritik am härtesten: Schnars-Alquist, Mosson und Müller-Kurzwelly. Einige repräsentative Beispiele sollen aufzeigen, welche Reaktionen an die XI herangetragen wurden, mit denen sie sich strategisch und gruppenspezifisch, gelegentlich auch künstlerisch, auseinandersetzen hatten.

In mehreren Rezensionen wurde das Vokabular der Politik auf die Kunst übertragen. Als Beispiel dient der Autor G. G. (*Der Abend*), der dieses Vorgehen selbst als solches benannte:

Die Mitglieder der Vereinigung sind indeß keineswegs künstlerisch so eng miteinander verwandt, als man dies vorher anzunehmen geneigt war. Um uns eines bekannten politischen Bildes zu bedienen, heben wir hervor, daß einige Vertreter der „XI“, wie F. Alberti [sic], W. Leistikow [sic], Hugo Vogel, Schnars-Alquist mehr nach rechts gravitieren, während Hans Herrmann, Müller Kurzwelly [sic] und vor allem Max Liebermann, Franz Skarbina und der an der äußersten Grenze des Zulässigen stehende L. von Hofmann zur linken Partei dieser Verbindung gehören.<sup>70</sup>

G. G. suchte in der Ausstellung die „künstlerischen Dissidenten“, jene Maler mit „ungewöhnliche[n] künstlerischen Prinzipien“. Müller-Kurzwelly sei ohne die Originalität der Herren Impressionisten (sic), Herrmann, Stahl und Vogel gehörten nicht dazu und für Liebermann und Hofmann, die er dazu zählte, hatte der Autor abfällige Kommentare zu vergeben. Stahl und Mosson wurden übergangen.<sup>71</sup> Besonders hart für Mosson fiel das insgesamt sonst sehr positive Urteil Max Schmid aus, dessen Kritik mit der Frage endete: „Hätte sich die Elfer-Schar nicht auch ohne dies Werk behelfen können?“<sup>72</sup> Max Schmid versah die Überschrift seines emphatischen Artikels im *Atelier* mit einem Ausrufezeichen. Er konstatierte zufrieden, die elf Künstler würden das friedliche Idyll der guten alten Berliner Kunst stören. Er hob Skarbina, Liebermann, Vogel, Stahl, Hofmann und

---

<sup>70</sup> G. G.: [Rez. XI.] In: *Der Abend*, 4.4.1892; (G I, 1892-1).

<sup>71</sup> Mosson wurde auch von der *Täglichen Rundschau* (5.4.1892, G I, 1892-3) übergangen.

<sup>72</sup> Max Schmid: *Die Ausstellung der Elf!* In: *Das Atelier* 2.1891, H. 36 (14.4.1892), S. 3-4; (G I, 1892-27).

Leistikow lobend hervor, während er Müller-Kurzwelly, Alberts, Schnars-Alquist mit Zurückhaltung bedachte.

Auch Schlingmann stellte Mosson massiv in Frage: „Wodurch Georg Mosson zu der Ehre gekommen ist, hier als ein Pionier der neuen Schule hingestellt zu werden, wird uns [...] nicht klar“.<sup>73</sup> Zu Liebermann bemerkte Schlingmann „er erweist sich als das Oberhaupt der Gruppe“.<sup>74</sup> Die weitere „Rangliste“ der Künstler legte er in drei Gruppen fest, die erste: Vogel, Herrmann, Skarbina; die zweite: Müller-Kurzwelly, Leistikow, Schnars-Alquist, Stahl und die dritte: Mosson, Alberts, Hofmann. Bezüglich Hofmann ließ Schlingmann vollkommen seine sonstige Fairneß entbehren.

E. S. von der *Börsen-Zeitung* schlug grundsätzlich einen positiven Tenor an. Herrmann hob er besonders hervor. Unspektakulär wurden von ihm Schnars-Alquist, Müller-Kurzwelly, Leistikow und Alberts beschrieben. Mosson wurde wiederum negativ besprochen und Hofmann zeige Erzeugnisse eines Verrückten, es seien „Schmierereien“.<sup>75</sup> In Anspielung auf Böcklin sprach er von der „Carrikierung des großen Schweizers“.<sup>76</sup>

Der *Börsen-Courier* besprach insgesamt recht freundlich, konstatierte jedoch, die „Arbeit Mosson’s ist kaum, die Müller-Kurzwelly’s und Schnars-Alquist’s gar nicht geeignet, den Ruhm der XI zu erhöhen.“<sup>77</sup>

Die umgekehrte Polarisierung der Maler ist in der konservativen *Danziger Zeitung* zu finden. Schnars-Alquist und Müller-Kurzwelly wurden gelobt. Die Einladungskarte von Stahl erhielt eingangs besondere Anerkennung.<sup>78</sup>

Die *Münchener Neueste Nachrichten* hoben besonders Liebermann als gesetzten „Alten“, Skarbina als „Suchenden“ und Hofmann „als eine dem Millet verwandte dichterische Natur“ hervor.<sup>79</sup> Mosson und Alberts seien „mühevoll“. Die übrigen Künstler werden wohlwollend als durchschnittlich besprochen: Das Kriterium des Rezensenten war das „Neue“ oder der Natur abgelauschte „Eigentümlichkeiten“, das in seinen Augen gleichwohl keiner zufriedenstellend erfülle.

An Gurlitts wohlwollender Besprechung in *Die Gegenwart* fällt vor allem seine Beurteilung Vogels auf. Dieser mache sich zum „Schüler der neuen Schule“, was Gurlitt anerkannte.<sup>80</sup> Er habe deswegen „tiefe Achtung“ vor ihm. An die Auffassung von Herrmann,

---

<sup>73</sup> Reinhold Schlingmann, wie Anm. 69/S. 141.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> E. S.: [Rez. XI. Teil I.] In: Berliner Börsen-Zeitung, 5.4.1892; (G I, 1892-6).

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ln.: [Rez. XI. Teil III.] In: Berliner Börsen-Courier, 9.4.1892; (G I, 1892-10).

<sup>78</sup> N.N.: [Rez. XI.] In: Danziger Zeitung, 10.4.1892; (G I, 1892-11).

<sup>79</sup> Dieses und die folgenden Zitate: ♂: [Rez. XI.] In: Münchener Neueste Nachrichten, 8.4.1892; (G I, 1892-14).

<sup>80</sup> Dieses und die folgenden Zitate: Cornelius Gurlitt: „Die Ausstellung der XI“. In: Die Gegenwart 1892, Nr. 41, S. 254-255, 16.4.1892; (G I, 1892-30).

Skarbina und Liebermann habe sich die Welt gewöhnt, sie erschrecke vor ihnen nicht mehr. „Und die anderen der ‚XI‘, jeder für sich –“, so resümierte er, „sie streben nach Darstellung des Selbstgesehenen, Selbsterlebten, Selbsterträumten.“

Die *Deutsche Warte* hob ebenfalls Liebermann hervor und beendete die Besprechung mit der knappen Erkenntnis, die Übrigen könne man – außer Müller-Kurzwelly und Schnars-Alquist – „wohl insgesamt als Moderne kurzweg bezeichnen.“<sup>81</sup> Besonders hervorgehoben wurde Stahl von der *Berliner Presse*, die ihn in einem Atemzug mit Liebermann und Skarbina nannte.<sup>82</sup>

Franz Servaes konzentrierte sich im *Hamburger Correspondent* vor allem auf Hofmann, dessen Technik, nämlich die Zeichnung durch die Malerei hindurchschimmern zu lassen und den Figuren dicke Umrißlinien zu geben, er als „hochmodern“ bezeichnete und auf Liebermann, dem er „am liebsten einen ganzen Aufsatz widmen“ würde.<sup>83</sup> Im *Magazin für Litteratur* äußerte er über Mosson, Schnars-Alquist, Müller-Kurzwelly und Alberts: „Für das Große und Ganze der Ausstellung kommen sie kaum mit in Frage. Sie sind von der mopfigen Sorte.“<sup>84</sup>

Julius Elias war voller Begeisterung und problematisierte die Geschmacksfrage als Generationenfrage. Den Gegnern der Ausstellung, die mit pauschalen Urteilen daher kamen, konterte er mit Wortgewalt: „Im Massenmord gefällt sich nur barbarische Verblendung.“<sup>85</sup>

Den gleichen Tenor schlug der anonyme Autor der *Freien Bühne* an. Er antwortete auf Schlingmanns *Ranking* und konstatierte, er wolle nicht „schulmeisterlich Rangordnungen machen“, sondern Eindrücke wiedergeben. Dennoch hob er Liebermanns *Bildnis Petersen* besonders hervor. Auf alle ausstellenden Künstler bezogen sich seine Schlüsselworte „Persönlichkeit“ und „Mut“.<sup>86</sup> Er sprach den Mitgliedern Achtung aus, daß sich „so grundverschiedene Naturen“ zusammen gefunden haben. Der Artikel erschien erst im Mai 1892, insofern konnte der Autor die Ausstellung und die bis dato geschriebenen Kritiken ausführlich studieren. Die Haltung der XI und die im ersten Heft der *Freien Bühne* formulierte Programmatik liegen eng beieinander. Otto Brahm schrieb anlässlich des Erscheinens des ersten Heftes der Zeitschrift: „Nicht objective Wahrheit [...] sondern die individuelle Wahrheit, welche aus der innersten Ueberzeugung frei geschöpft ist und frei

---

<sup>81</sup> [Schippang]: [Rez. XI.] In: *Deutsche Warte*, 8.4.1892; (G I, 1892-22).

<sup>82</sup> Ph. St.: [Rez. XI.] In: *Berliner Zeitung*, 8.4.1892; (G I, 1892-35).

<sup>83</sup> Franz Servaes: Die „XI“ – Das Petersen-Portrait. In: *Hamburger Correspondent*, 11.4.1892; (G I, 1892-33). – Vgl. Servaes 1893, dort erwähnte er, daß er Hofmann im Rückblick besser beurteilen könne, was zu einer Teilrevision seines Urteils führte.

<sup>84</sup> Franz Servaes: [Rez. XI.] In: *Das Magazin für Litteratur*, 30.4.1892; (G I, 1892-40).

<sup>85</sup> Julius Elias: [Rez. XI.] In: *Die Nation*, 23.4.1892; (G I, 1892-36).

<sup>86</sup> Anonym: Die Ausstellung der XI. In: *Freie Bühne* 3.1892, 1. u. 2. Q., H. 5 (Mai 1892), S. 519.



ausgesprochen: die Wahrheit des unabhängigen Geistes<sup>87</sup> sollte durch die *Freie Bühne* gefördert werden. Dabei sollte die Kunst an „keine Formel, auch an die jüngste nicht“ gebunden sein.<sup>88</sup>

Die negative Kritik tat sich grundsätzlich mit dem Phänomen der privaten Galerie-Ausstellung schwer. Auch bei der konservativen Kritik wurde gruppiert und auch hier gilt: Es gab keinen Konsens hinsichtlich der einzelnen Künstler.

Adolf Rosenberg ließ in der konservativen *Post* mit dem Degenerations-Vokabular des Max Nordau seine negative Kritik auf folgende Art deutlich werden:

Aber eine krankhafte Zeit sucht nach den krankhaften Reizungen, und diese befriedigt die dritte Gruppe der „Elf“, L. von Hofmann, Walter Leistikow und G. Mosson, die jene Verirrungen, des künstlerischen Sehens vertreten, die aus einer Vereinigung der Extravaganzen des Franzosen P. A. Besnard, des Münchners Fritz von Uhde und der Glasgower Malerschule zusammengebraut worden sind.<sup>89</sup>

Die erste Gruppe setze sich ihm zufolge aus den „Realisten“ und „Naturalisten“ Liebermann, Skarbina und Vogel zusammen, die zweite Gruppe aus Herrmann, Stahl, Müller-Kurzwelly, Schnars-Alquist und Alberts.<sup>90</sup>

Sein Unverständnis für die Gruppe und diese Ausstellungsform tat er ebenfalls in der *Kunstchronik* kund. Für ihn war diese Erscheinung „bizarre Vereinsmeierei“.<sup>91</sup> Positiv rezensierte er Schnars-Alquist, Herrmann, Müller-Kurzwelly und Stahl. Mehr oder minder neutral wurden Skarbina – mit dem Seitenhieb, dieser dürfe wohl bei solchen Veranstaltungen nicht fehlen – und Alberts besprochen. In die Kritik gerieten Liebermann, Hofmann, Vogel, Leistikow und Mosson mit der Einschätzung, sie würden gezielt nach Sensation streben.

Am vernichtendsten fiel die Besprechung von Ludwig Pietsch (*Vossische Zeitung*) aus, denn dieser konnte sich nicht nur für die Ausstellungsform nicht erwärmen, sondern bis auf Skarbina und Alberts, die er einigermaßen wohlwollend besprach, fielen die Künstler durch.<sup>92</sup> Am stärksten kritisierte er Hofmann und Liebermann. Für die übrigen hatte er weder Lob noch Tadel zu vergeben. Sie wurden nur registriert.

Dieser Überblick verdeutlicht, daß einige Künstler von der Kritik nahezu isoliert worden sind. Das gilt für Schnars-Alquist und Stahl, aber vor allem für Mosson und Müller-Kurzwelly, da bei ihnen häufig jede inhaltliche Begründung fehlte. Was bei Mosson, späterem Gründungsmitglied der Berliner Secession, vielleicht zu einem *Erst recht* geführt haben

---

<sup>87</sup> Otto Brahm: Zum Beginn. In: *Freie Bühne* 1.1890, H. 1, S. 1.

<sup>88</sup> Op. cit. S. 2.

<sup>89</sup> Adolf Rosenberg: [Rez. XI.] In: *Die Post*, 5.4.1892; (G I, 1892-26).

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Adolf Rosenberg: Die Vereinigung der „Elf“. In: *Kunstchronik* NF 3.1891/92, Nr. 21 (14.4.1892) Sp. 359.

<sup>92</sup> Ludwig Pietsch: [Rez. XI.] In: *Vossische Zeitung*, 7.4.1892; (G I, 1892-12).

mag, könnte Müller-Kurzwelly nach zwei Jahren bereits gezeigt haben, daß dieses Forum nicht die geeignete Plattform für ihn war, um sich auf dem Markt zu behaupten. Wenigstens Rosenberg hätte ihn positiv besprechen können; doch fiel dieser ihm in den Rücken, und warf Müller-Kurzwelly vor, er habe sich angepaßt. Das macht deutlich, daß die Tatsache, bei den XI auszustellen, gut überlegt sein wollte. Müller-Kurzwelly war nicht flexibel und experimentierfreudig genug, um wie Skarbina, Vogel und Herrmann Grenzgänger mit eigenem Profil zu sein. Ihm hatte die schriftliche wie auch die mündliche Resonanz offensichtlich gezeigt, daß sein Weg ein anderer sein müsse, als bei den sogenannten *Jungen* oder *Modernen* auszustellen.

Liebermann wurde als *Alter* isoliert. Die Kritik, die bei weitem nicht nur wohlwollend war, ging jedoch grundsätzlich von einem hohen Leistungsniveau aus und reflektierte seine Berühmtheit ebenso wie die Tatsache, daß er nach wie vor umstritten war. Am härtesten traf es Hofmann, der über viele Zeilen hinweg kontrovers und gelegentlich regelrecht böse diskutiert wurde. Ob das Lob, das er erhielt, die Schmähungen relativierte, ist schwer zu sagen. Anhand der Debatte um Hofmann läßt sich beispielhaft aufzeigen, wie geballt die Kräfte der Kunstkritik auf die junge Vereinigung und speziell auf den Zweitjüngsten der Gruppe einwirkten.

### 3.2.4. Die kontroverse Debatte am Beispiel Ludwig von Hofmanns

Die Intensität der Teilnahme und die Abwehr der Öffentlichkeit läßt sich anhand der sehr gegensätzlichen Kritik, die Hofmann galt, nachvollziehen. Hofmann führte in Berlin eine *Stimmungsmalerei* ein, die auch *poetische Malerei* genannt wurde, und die in einen gemäßigten Symbolismus mündete. Für Berlin war diese Malerei neu. Dementsprechend versuchte Georg Voss, sich Hofmann anzunähern:

Ein für Berlin neuer, eigenartiger künstlerischer Charakter tritt uns in den kleinen Gemälden L. v. Hofmann's entgegen. [...] In dieser poetischen Gestaltung kommt er der Auffassung Böcklin's nahe, obwohl seine Art, die Natur zu malen, durchaus der neuen Richtung folgt, bald in eine Anlehnung an französische Landschaftsmaler, bald an die Schotten. Jedenfalls haben wir hier die Aeußerung eines vielversprechenden Talentes vor uns.<sup>93</sup>

Ähnlich verfuhr Buss, der Hofmanns Ausbildung skizzierte und ebenso wie Voss den Einfluß bereits bekannter Maler respektive Strömungen skizzierte.

L. von Hofmann, ein junger, hauptsächlich in Paris gebildeter Maler, war bisher hier nur durch einige tüchtige naturalistische Landschaften und Studienköpfe in den Sälen des Vereins Berliner Künstler bekannt geworden. Diesmal zeigt sich derselbe als ein Malerdichter [...]. Hofmann's künstlerische Ausdrucksweise schwankt zur Zeit noch zwischen den Idealen der französischen Landschaftsmalerei und den erst vor Kurzem durch die Münchner Ausstellung in Deutschland bekannt gewordenen Bildern der Schotten.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Georg Voss: „Der Klub der XI“. In: National-Zeitung, 6.4.1892; (G I, 1892-5).

<sup>94</sup> [Georg Buss]: [Rez. XI.] In: Tägliche Rundschau, 5.4.1892; (G I, 1892-3).

Im *Börsen-Courir* wurde Hofmann als „Träumer“ charakterisiert und mit den Ausdrücken „eigenthümlich“ und „seltsam“ zu fassen versucht. Über seine zukünftige Laufbahn wurde folgendermaßen spekuliert:

Soviel aber wird wohl zuzugeben sein, daß das *Können* von Hofmann ein durchaus beachtenswerthes ist, und wenn er auch in der Art seiner Kunst einen ersten Platz noch nicht verdient, so ist doch mit ziemlicher Bestimmtheit zu erwarten, daß sein Stern steigen wird, sobald man sich von dem Staunen über die unerhörte äußere Erscheinung seiner Arbeiten – das übrigens für das ein halbes Jahrhundert nachhinkende Berlin außerordentlich charakteristisch ist – gelegt haben wird.<sup>95</sup>

Der Rezensent der *Münchener Neuesten Nachrichten* bemerkte:

Als der merkwürdigste Künstler offenbart sich L. v. Hofmann, der sich als seit wenigen Tagen für „entdeckt“ betrachten kann – oder wie Viele sagen werden für „erwischt“. Denn über ihn poltert die idealistische Entrüstung der schreibenden und redenden Berliner Alltagskritik am heftigsten hernieder. Das will schon etwas heißen, wenn man die Ehrennamen hört, die an die anderen Künstler freigebig mit lauter Stimme im Ausstellungssaal vergeben werden. Hofmann erweist sich als eine dem Millet verwandte dichterische Natur [...] Wessen Auge nicht verbildet ist, wird aus der großen Zahl leicht in Pastell dargestellter koloristisch dichterischer Gedichte den Eindruck mitnehmen, die Bekanntschaft eines durchaus ungewöhnlichen Menschen gemacht zu haben und die Hoffnung, daß sich hier das Kommen einer großen, selbständigen Kraft vorbereite.<sup>96</sup>

Auf der negativen Seite liest man Verurteilungen wie: „Herr Hofmann ist ein poetischer Maler ohne Arme“<sup>97</sup> oder, er habe eine „bizarre Phantasie“<sup>98</sup>. Das Adjektiv *bizarrr* war eine klare Abwertung.<sup>99</sup> Mit eben diesem Begriff wurde auch Arnold Böcklins Werk seit 1869 herabgewürdigt.<sup>100</sup> Vielleicht hatte Hofmann es verstanden, diesem impliziten Vergleich eine positive Seite abzugewinnen? Der despektierlich-komische Aspekt, den *bizarrr* implizierte, wurde durch die von manchen Autoren bezweifelte Ernsthaftigkeit Hofmanns gründlich vertieft:

Bei L. v. Hofmann, dem Wunderlichsten dieser Heiligen, könnte man das Beste als flüchtige lyrische Stimmungsbilder gelten lassen, während Anderes, wie der „Frühlingseinzug“ und das „Kinderspiel“ die Vermuthung wachruft, ob derartige Sudeleien von ihrem Autor überhaupt ernsthaft gemeint sind.<sup>101</sup>

Pietsch erstaunte sich über Hofmanns Aufnahme in die Gruppe:

---

<sup>95</sup> Ln.: [Rez. XI. Teil III.] In: Berliner Börsen-Courier, 9.4.1892; (G I, 1892-10) (Hv. i. Orig.).

<sup>96</sup> ♂: [Rez. XI.] In: Münchener Neueste Nachrichten, 8.4.1892; (G I, 1892-14).

<sup>97</sup> Otto Feld: [Rez. XI.] In: Berliner Tageblatt, 11.4.1892; (G I, 1892-31).

<sup>98</sup> N.N.: [Rez. XI. Teil I] In: Das Kleine Journal, 5.4.1892; (G I, 1892-19). – Ähnlich urteilte auch Elias, der Hofmann grundsätzlich positiv besprach. (Julius Elias, wie Anm. 85/S. 144.)

<sup>99</sup> Meyers Konversationslexikon. Leipzig/Wien <sup>5</sup>1895, Bd. 3, Stichwort *Bizarrr*: „Bizarrr – wunderbar, ungeheimt, seltsam. Die Bizarrrerie sucht mit Absichtlichkeit das Seltsame und Auffallende, strebt, sich den Schein des Aussergewöhnlichen zu geben, weicht, Originalität affektierend, von allgemeingültigen Sitten und Normen ab und wirkt dadurch bisweilen wider Willen komisch. Der bizarre Geschmack in der Kunst verschmäht die von der Natur abgeleiteten oder aus der Überlieferung entsprungenen Regeln und artet aus falscher Originalitätssucht ins Sonderbare, Verzerrte und Ungeheuerliche aus: er bekundet sich zuerst in der Vernachlässigung der formalen Seite der Kunsttechnik oder in der Übertreibung der ungesunden Anwendung der technischen Verfahren und deutet, wenn er grössere Kreise ausübender Künstler beherrscht, auf einen Rückgang des künstlerischen Schaffens.“

<sup>100</sup> Tittel 1977, S. 123.

<sup>101</sup> G. G.: [Rez. XI.] In: Der Abend, 7.4.1892; (G I, 1892-2).

Wie kommt in ihren schönen Bund ein Maler wie von Hofmann? Ist es möglich, daß sie ihn ernst nehmen? daß sie, ohne zu lachen, diese mit Pastell- oder Oelfarben zusammengestrichenen oft nur farblos hingeschlummerten „Stimmungsbilder“, diese Landschaften in bunter Sonnenhelle, in Dämmerung, in nächtlichem Dunkel und besonderes auch die Gestalten ansehen können, mit denen sie staffiert sind, diese sitzenden und diese tanzenden Kinder, diese nackten und diese nebelhaft bekleideten, bald grellbunten, bald schattenhaften Wesen aus der Fabelwelt, degenerierte Abkömmlinge Thomascher, Böcklinscher oder Klingerscher Gebilde in armseligen, verkümmerten, menschlichen Formen?<sup>102</sup>

Schlingmann wurde regelrecht grob, auch er operierte wie die eben zitierten Autoren mit dem Begriff *ernstnehmen*.

Der Komiker dieser Elf-Gesellschaft ist L. v. Hofmann. Er fordert mit seinen zahlreichen kleinen Szenen, die manchmal Neuruppiner Bilderbogen ähneln, nicht wenig den Sarkasmus der Beschauer heraus. Bei manchen seiner Phantasien scheint er als Vorbild Meister Böcklin genommen zu haben, aber seine Stücke wirken durchaus nicht poetisch. Er schlägt manchmal Purzelbäume, um sich zur „naiven Anschauung“ durchzuringen: ohnmächtige Versuche. Wir können diesen Maler trotz unseres aufrichtigen Willens, seinem Gedankenflug zu folgen, nicht ernst nehmen. Vor allen Dingen müßte er erst eine Korrektheit der Zeichnung anstreben.<sup>103</sup>

Die Gegensätzlichkeit, die Verwunderung und die Heftigkeit der Kommentare erinnern an die in der Fachwelt weitaus bekanntere Kritik zur *Affäre Munch* im November desselben Jahres. Hofmann, dessen Freundschaft mit Munch in dieser Zeit begann, kommentierte den Skandal ironisch mit einem Pastell *Erinnerung an den Fall Munch*.<sup>104</sup> Die Konsequenzen beider Maler aus der Reaktion der Öffentlichkeit sind ebenso unterschiedlich wie ihre Ausstellungsbedingungen es gewesen waren. Während sich Munch mit einem konkreten Hinauswurf und den künstlerischen Konsequenzen im Sinne einer Strategie auseinandersetzen hatte, mußte sich Hofmann einerseits nach außen behaupten, ohne einen echten Skandal provoziert zu haben und andererseits galt es, innerhalb der Gruppe seine Position abzuklären. Friedrich Fuchs wies anlässlich der 1893er Ausstellung der XI in seiner Rezension auf die Parallele Hofmann – Munch hin.<sup>105</sup> Ironisch wußte Fuchs der „Munch-Schelte“ Gutes abzugewinnen, denn nun sei Munch nach Berlin übersiedelt. Fuchs hoffte auf ähnlichen Antrieb für Hofmann.

Die Mitglieder der Vereinigung der XI waren wesentlich intensiver der Kritik ausgesetzt, als wenn sie jeweils drei Nummern unter zweitausend im Salon ausgestellt hätten. Sie werden diese Tatsache ebenso reflektiert haben, wie die Notwendigkeit, aus der Geschlossenheit der Gruppe strategische Stärke zu gewinnen, ganz gleich, wen die Rezensenten zu demontieren versuchten.

---

<sup>102</sup> Ludwig Pietsch, wie Anm. 92/S. 145.

<sup>103</sup> Reinhold Schlingmann, wie Anm. 69/S. 141.

<sup>104</sup> Abbildung in Roberts 2004, Abb. 5.7; Kat. Hofmann 2005, S. 24, Abb. 7. (Unten re.: LvH / z. fr. Erg. an den FALL MUNCH / BERLIN 1892) Bildtitel dort irrtümlicherweise mit „Erinnerungen“ angegeben.

<sup>105</sup> Friedrich Fuchs: Die XI. In: Die Zukunft 1893, H. 26 (25.3.1893), S. 568-569; (G I, 1893-15).

### 3.2.5. Empfehlung eines Kritikers

Julius Elias, der mit einzelnen Malern persönlich bekannt war, äußerte in seiner Besprechung die Empfehlung an die Gruppe, Gäste einzuladen und damit ihre eigene Arbeit in den internationalen Kontext zu stellen. Damit wäre gleichzeitig anderen Künstlern die Möglichkeit gegeben, ausländische Werke in Berlin zu studieren:

Mit der periodischen Ausstellung eigener Werke scheint mir die Tätigkeit der „Elf“ nun allerdings nicht erschöpft zu sein. Erst dann werden sie ihre Sache stärken, wenn sie dem Publikum Berlins zeigen, was für Kunstverwandte sie sonst in der Welt haben. Mit den französischen, holländischen, belgischen, englischen und skandinavischen Genossen müssen sie nach und nach vorschreiten. Nur die wenigen Bevorzugten, welche Kunstreisen riskieren können und zu riskieren den Trieb haben, nur diese wissen wie draussen die Dinge stehen. Ausser vier Pastellen James Guthries's hat man hier nichts von den „Schotten“ gefunden, den grossen überragenden Naturen – die Boys of Glasgow einzuladen einmal am Werk theilzunehmen, das wäre unseres Erachtens für die „Vereinigung der XI“ ein ehrenvolles Ziel.<sup>106</sup>

Dieser kluge Hinweis antizipierte die Arbeit der Berliner Secession. Den XI fehlte jedoch für eine Einladung in größerem Umfang nicht nur die entsprechenden Ausstellungsräume, sondern auch das Kapital, das insbesondere für Transport und Versicherung notwendig gewesen wäre. Gleichwohl hatten sie in ihren Statuten die Möglichkeit, Gäste einzuladen, formuliert. In späteren Ausstellungen wurde dies, wenngleich in bescheidenem Umfang, umgesetzt. Elias' Hervorhebung der *Boys of Glasgow* ist interessant. Einige der XI, unter ihnen Skarbina, Vogel, Leistikow und Hofmann, wurden fortwährend mit den Schotten verglichen. Zum Zeitpunkt der Ausstellungskritik Elias' waren sie in Berlin nur auf der Internationalen Ausstellung 1891 zu sehen gewesen.<sup>107</sup> Schlußendlich setzten nicht die XI, sondern ihr Galerist Elias' Vorschlag um. Er lud für das Frühjahr 1895 die Glasgow Boys ein und arrangierte die Ausstellung interessanterweise zeitgleich mit der Vereinigung der XI.<sup>108</sup>

### 3.2.6. Kritiker- und Publikumsschelte

Am Ende dieser Darstellung der Ausstellungskritik von 1892 seien noch einige Worte zu der Beschreibung der Kritiker über die Reaktionen – des Publikums wie der Kollegen – hinzugefügt. Der bereits genannte Ln. vom *Berliner Börsen-Courier* resümierte, daß diese intensive Anteilnahme an der Ausstellung und der Gruppengründung sich dadurch rechtfertige, daß etwas „Wesentliches, etwas Epochenmachendes“ geschehen sei:

Wenn man die Stagnation der berliner künstlerischen Verhältnisse bedauert, so muß man an der Wirkung dieses an sich eigentlich nicht gerade sehr erregenden Ereignisses eine gewisse satanische Freude haben. Wie? wird man fragen, elf Künstler, von denen einzelne durch Talent noch nicht einmal besonders hervorragten, thun sich zusammen, um eine Ausstellung zu veranstalten und erregen damit Kundgebungen

---

<sup>106</sup> Julius Elias, wie Anm. 85/S. 144.

<sup>107</sup> Ein Jahr nach Elias' Vorschlag waren die Glasgow Boys als geschlossene Gruppe korrespondierendes Mitglied der Münchner Secession.

<sup>108</sup> Vgl. Anm. 229/S. 173.

der Sympathie und der Wuth, wie sie nur geäußert werden, wenn etwas Wesentliches, etwas Epochemachendes geschieht? Wie kommt es, daß jene Maler einen Entrüstungssturm hervorgerufen haben, dessen Größe in keiner Weise in der *äußeren* Bedeutung des Anlasses begründet ist?<sup>109</sup>

Die *Deutsche Warte* skizziert das übliche Verhalten des Publikums und der Kritiker in der Reichshauptstadt, das von dem aktuellen Verhalten deutlich abweicht:

Eine Vereinigung von Berliner Künstlern, die sich nach der Zahl ihrer Mitglieder die Vereinigung der XI nennt, hat im *Salon Schulte* eine Ausstellung veranstaltet. Künstlerische Ereignisse pflegen in der Reichshauptstadt keiner besonders großen Teilnahme zu begegnen und auch die Kritik pflegt sich eines nicht immer wohlthuenden kühlen Tones bei ihrer Besprechung zu bedienen. Um so mehr fällt es auf, dass diese Ausstellung meinen kritischen Kollegen ihre gewohnheitsmäßige Ruhe geraubt und zu heftiger Teilnahme für und wider herausgefordert hat.<sup>110</sup>

Max Schmidts Kollegenschelte bezog das Publikum ebenfalls mit ein, indem er feststellte, daß „der Versuch, die Neuerer zu verstehen, [...] weder von der Presse, noch vom Publikum gemacht“ wird.<sup>111</sup> Er brach die Lanze für die „Neuerer“ und führte aus:

Und warum übersieht man, dass hier doch Freiheit der Auffassung, ein energisches Streben nach Lösung von der Schablone herrscht? [...] Selbst wenn einzelne oder auch viele dieser Bilder ihrem „idealen Gehalt“ nach Missfallen erregen, warum erkennt man nicht wenigstens die erstaunliche Vielseitigkeit und die Genialität der Technik an? Oder ist auch in dieser Hinsicht hier nichts neues zu lernen? Darf man nicht behaupten, dass zum mindesten in Beobachtung der wahren Erscheinungsform der Dinge ein Fortschritt hier zu bemerken ist?<sup>112</sup>

Deutlich wird, wie sehr sich die Kunstkritik engagierte, erregte und Partei ergriff. Cornelius Gurlitt imaginierte ironisch ein Gespräch mit einem Kollegen und nannte dabei sein eigenes Handwerk „Beknabberung fremden Kunstschaffens.“

[...] zu mir gesellte sich der Herr Assessor, [...] Er war noch nicht ganz in den Saal getreten, als er mir schon zurief: „Nicht wahr! Einfach scheußlich, verrückt, die Tapete des Saales ist mir lieber, als die Bilder [...]“<sup>113</sup>

Gurlitt stellte seinen Gesprächspartner als Kunst-Unverständigen dar und zog ihn mit seiner Beschreibung, wie dieser schwungvoll den Saal betrat und bereits sein Urteil gefällt hatte, ohne einmal hinzusehen, ins Lächerliche. Die Passage war ein Seitenhieb gegen den Autor des *Kleinen Journals*, der kurz zuvor die Bemerkung veröffentlicht hatte, Schultes Tapete sei der bessere Schmuck der Ausstellung.<sup>114</sup> Einzelne Kritiker ergriffen nicht nur Partei für oder gegen die Künstlergruppe, für oder gegen einzelne der Maler,

---

<sup>109</sup> Ln.: Hier und dort. [Rez. XI. Teil I.] In: Berliner Börsen-Courier, 5.4.1892; (G I, 1892-8) (Hv. i. Orig.); siehe auch Text zu Anm. 7/S. 127. (Hv. i. Orig.)

<sup>110</sup> Wie Anm. 81/S. 144. (Hv. i. Orig.)

<sup>111</sup> Max Schmid (Anm. 72/S.144), S. 3.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Cornelius Gurlitt (Anm. 80/S. 143), S. 254f.

<sup>114</sup> „Es sind keine Dutzendmaler, die da vertreten sind, es sind gerade einer weniger als zwölf. Was sie an die Wände haben hängen lassen, ist sehr ungleichwerthig, wir sehen da Gutes, minder Gutes und ganz Schlechtes. In manchen Fällen wäre die blanke Tapete dem Salon ein ungleich besserer Schmuck gewesen, als die farbige Sudelei.“ N.N., in: Das Kleine Journal, wie Anm. 98/S. 147.

sondern nutzen diese erhitzte Debatte auch für die eigene Positionsbestimmung innerhalb ihrer Zunft. Die *Deutsche Warte* stellte fest, die Gegner der „modernen Entwicklung“

benutzen die gute Gelegenheit, wieder einmal um über unseren großen *Max Liebermann* herzufallen, den diese kleinen Geister mit ihrem wüthenden Hasse beehren, und kramen all die verbrauchten Schlagworte aus, die schon hundertmal gehört sind, die aber durch die ewige Wiederholung keineswegs an Ueberzeugungskraft gewinnen.<sup>115</sup>

Cornelius Gurlitt warf seinem Widersacher Adolf Rosenberg vor, Liebermann seit Jahren anzugreifen. Liebermanns Antwort sei, so Gurlitt, *gemalte* Berliner Kritik.<sup>116</sup> Die Gegenüberstellung der *Eisläufer* von Max Liebermann mit der anekdotischen Malerei der Gründerzeit, hier Anton von Werners *Eisläufer*, wie sie Peter Paret in seinem Buch zur Berliner Secession unternommen hat, illustriert dies besser als alle Worte.<sup>117</sup>

### 3.2.7. Besonderheiten

In der umfangreichen Korrespondenz zwischen Liebermann und Lichtwark sind Liebermanns ausführliche Überlegungen zur ersten Präsentation des *Petersen-Portraits* festgehalten. Liebermann schilderte in einem Brief Lichtwark eingehend seine strategischen Überlegungen bezüglich der Erstpräsentation und der Hängung des Portraits. Da es wenige schriftliche Quellen gibt, die grundsätzliche Überlegungen zur Erstaussstellung eines Gemäldes sowie zu speziellen Ausstellungs- und Hängestrategien belegen, wird dieser Brief ausführlich zitiert:

Verehrter Freund,

besten Dank für Ihren Brief.

Auf Ihren Vorschlag, das Bild ein paar Tage nach der Eröffnung der Schulte'schen Ausstellung dorthin zu geben, möchte ich erwidern, daß das gegen unser beiderseitiges Interesse ist. Denn 1) geben grade die ersten Tage den Ausschlag 2) könnte ich dann nicht mehr für *möglichst günstige* Placirung (wobei es grade dabei sehr ankömmt) sorgen. Bei der Gegenströmung, die in Hamburg gegen das Portrait existirt, scheint es mir nebenbei auch höchst günstig, wenn dasselbe nicht zuerst dort ausgestellt wird, zumal ich hoffen darf, daß das Bild hier besser aufgenommen wird was dann natürlich nicht verfehlen wird, auf Hamburg günstig zurückzuwirken. [...]

Wenn Ihnen aber dadurch Ihre Intentionen zu arg gestört werden möchten, so verzichte ich ganz auf eine Ausstellung bei Schulte u wir senden das Portrait entweder auf die hiesige akademische oder auf die münchner Ausstellung. Aber, wie gesagt, bei Schulte könnte ich für möglichst günstige Aufstellung sorgen u da meinen Collegen das Portrait besonders zu imponiren scheint, so scheint mir das auch eine Gewähr für die Aufnahme seitens des Publicums zu bieten.

Indem ich Sie bitte, mir unumwunden Ihre Ansicht drüber mittheilen zu wollen, verbleibe ich mit freundschaftlichen Grüßen / Ihr Ergebener / M Liebermann<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Op. cit. Anm. 81/S. 144. (Hv. i. Orig.) .

<sup>116</sup> Cornelius Gurlitt: Die „XI.“. In: Die Gegenwart 43/44.1893, Nr. 11 (18.3.1893), S. 172-173; (G I, 1893-12).

<sup>117</sup> Anton von Werner: *Eisläufer* (Ölgemälde, 1871) – Max Liebermann: *Eisläufer* (Radierung, 1923); in: Paret 1983, S. 58 und 59.

<sup>118</sup> Max Liebermann, Brief an Alfred Lichtwark, undatiert [vor dem 18.2.1892], zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 40. – Zur Datierung: Der Brief dürfte vor dem 18. Februar 1892 geschrieben sein, denn erst zu diesem Zeitpunkt wurde der Ausstellungszeitraum der XI-Ausstellung von Schulte festgelegt: „Schluß der

Aus diesem Schreiben läßt sich schlußfolgern:

- a) Liebermann plazierte seine Gemälde strategisch.
- b) Er kalkulierte die unterschiedliche Wirkung in verschiedenen Städten.
- c) Er kalkulierte die unterschiedliche Wirkung auf verschiedenen Ausstellungen.
- d) Er diskutierte diese Überlegungen mit einem Museumsleiter und befragte dessen Ansichten.
- e) Er bezog die Wirkung des Gemäldes, die es auf seine Kollegen in der Künstlergruppe hatte, in seine Überlegung mit ein.
- f) Er zog die Folgerung, daß die Würdigung seiner Kollegen auf die Wirkung der relevanten Berliner Kreise zu übertragen sei.

Liebermann hat sich auf dieser Ausstellung erstens als Bildnismaler eingeführt und zweitens die Wirkung des Petersen-Portraits in Berlin überprüfen können. Aus seiner zukünftigen Beschickung der XI-Ausstellungen mit Portraits ist zu schließen, daß er sie dort gut plazierte sah. Das Portrait wurde gemeinhin als die „schärfste Kontrolle“ und als „Prüfstein des Künstlers“ betrachtet.<sup>119</sup> Insbesondere die Portraitmaler waren vorsichtig mit der Beschickung ihrer Werke in die Salons, weil ihr Ruf durch negative Propaganda (wie beispielsweise die Ausjurierung<sup>120</sup>) besonders stark gefährdet war. Liebermanns öffentliches Zurschaustellen der Anfänge in seiner offiziellen Portraitkunst sind angesichts dieser Bedingungen ein klares Bekenntnis, die Vereinigung der XI von Anfang an als ernsthaftes Ausstellungsforum anzusehen und ebenso zu vertreten. Erst gegen Ende des Jahrhunderts entschied er sich notabene, seinen Beruf im Berliner Adreß-Verzeichnis nach mehrmaliger Änderung der Eintragungen endgültig als *Portraitmaler* anzugeben.<sup>121</sup> 1910 schrieb er an Lichtwark, „was ein Portrait sein soll: der Mensch. [...] denn das Menschliche ist das einzig Bleibende in der Kunst.“<sup>122</sup>

Das Forum der Vereinigung der XI stellte für ihn also eine wichtige Bühne dar. Er präsentierte als Primus inter pares Glanzpunkte seines bisherigen Schaffens, mit dem der Ausstellung eine gewisse Legitimation und ein garantiertes Niveau gegeben wurde. Weiterhin sah er die XI-Ausstellung als Möglichkeit an, seinen aktuellen künstlerischen Stand zu überprüfen.

---

Ausstellung am 23.4.1892.“ (Eduard Schulte, Brief an Schnars-Alquist vom 18.2.1892, G I). In dem oben zitierten Brief kannte Liebermann den Zeitplan noch nicht, er ging davon aus, Lichtwark könne das Portrait „Gegen Mitte April“ in Hamburg haben.

<sup>119</sup> Max Osborn: *Portraitmalerei*. Hg. v. Hans Landsberg. (Moderne Essays, Heft 54) Berlin o.J. [nach 1900], S. 3; mit „Prüfstein...“ zitierte Osborn Jean-Auguste Dominique Ingres.

<sup>120</sup> Und als Folge davon Auftragsverlust, vgl. den Fall Toberentz, Kapitel 1.5.5.

<sup>121</sup> Berliner Adreß-Verzeichnis. Berlin 1898.

<sup>122</sup> Max Liebermann, Brief an Alfred Lichtwark vom 8.12.1910; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 335.



Eine besondere Auffälligkeit der Ausstellung ist die intensive Anwendung des *Schweinfurter Grün* auf Gemälden einiger Maler. Es handelt sich dabei um ein helles Grün, das seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts in Gebrauch war und sich um 1890 bei den deutschen Künstlern schlagartig großer Beliebtheit erfreute. Auch in der Presse fand dies mehrfache Erwähnung. Gurlitt ließ in seiner ironisch durchsetzten Einleitung seiner Rezension einen bildungsbeflissenen Herrn fragen, „Haben Sie vielleicht schon so grüne Wiesen gesehen?“<sup>123</sup> Skarbinas exzessive Verwendung des Schweinfurter Grün in seinem Gemälde *Zwei Schwestern* als Lichtreflex der grünen Tür in den Gesichtern der Schwestern wurde besonders hervorgehoben:

Das dritte [Gemälde], zwei holländische junge Dorfmadchen, die in die Haustür eintreten und noch vom heftigen heranwehenden Windstoß getroffen werden, während grüne Laubreflexe von den Bäumen und Gebüsch von draußen her sich über die diesen zugekehrte linke Seite der munter und drollig verschmitzt blickenden Gesichter, wie der Gestalten breiten – ist eine Frucht des ernstlichsten, eindringendsten Studiums, und mit ungewöhnlicher Virtuosität durchgeführt. Völlig überzeugende aber wirken die grünen, gar zu metallischen Reflexe auf der Gesichtshaut nicht.<sup>124</sup>

Auch Hofmann, Leistikow („giftgrün“<sup>125</sup>), Mosson, Liebermann („giftig scharfes Grün“<sup>126</sup>) und Müller-Kurzwelly gerieten diesbezüglich in die Kritik. Außerhalb der Vereinigung der XI fällt die Vorliebe für das Schweinfurter Grün besonders bei Lesser Ury und Gotthard Kuehl auf.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: So wie die *Münchner Neueste Nachrichten* Skarbina attestierten, er habe das Wesen eines Entdeckers, und so, wie Servaes kundtat, er habe großen Respekt vor Vogel, so wurde jeder Maler auf seine Weise gewürdigt und hatte seine Fürsprecher. Ebenso, wie jedes Mitglied Angriffe auszuhalten hatte, erhielten alle zu Beginn von unterschiedlichster Seite die Aufmunterung, mit den Gemeinschaftsausstellungen fortzufahren.

---

<sup>123</sup> Cornelius Gurlitt (wie Anm. 80/S. 143), S. 254f.

<sup>124</sup> Ludwig Pietsch, wie Anm. 92/S. 137. – Vgl. Franz Skarbina: *Seemannsschänke in Hamburg*, o.J., Gouache, 74 x 48,5 cm. (Abb. in: Kat. Skarbina 1995, Nr. 32).

<sup>125</sup> „Leistikow erschien uns in seine Landschaften bisher fast immer als ein so feinsinniger Beobachter der Natur und wußte sie in ihrer Schlichtheit und Bescheidenheit so einfach, wahr und liebenswürdig zu schildern, daß man es nicht ohne Verwunderung und Bedauern sehen kann, wie auch er die Mode mitmacht, die Natur plötzlich durch die Brille der sie in gelb, himmelblau, roth, giftgrün, violett kleidenden ‚Modernen‘ anzuschauen und seine Landschaften in diesen augenschmerzenden Tonkombinationen erstrahlen zu lassen.“ Ludwig Pietsch, *ibid.*

<sup>126</sup> „Zwei Portraits in Pastellfarben [...] lassen in der Behandlung der Technik nichts an modernstem Geschmack zu wünschen übrig. Wir lernen dort z.B. die Töne sehen, die ein unbefangenes Gemüth sicherlich in der Wirklichkeit nie entdeckt haben würde; so finden wir ein giftig scharfes Grün, ein hartes schreiendes Blau, ein lebhaftes Roth in einem weißen Bart vereint.“ *Danziger Zeitung*, wie Anm. 78/S. 143.

### 3.3. Die Ausstellungen 1893 bis 1899

Auch die folgenden sieben Berliner Ausstellungen der Vereinigung der XI sind in der Presse kontrovers besprochen worden. Sie sorgten weiterhin für Konfliktstoff und Diskussionsmaterial. Die Debatte um Grund und Sinn der Gruppengründung wich jedoch zugunsten der Erkenntnis, daß sich die XI peu à peu in der Berliner Kunstwelt etablierten, mehr noch, daß sie eine Bewegung ausgelöst hatten. 1897 konstatierte die *Kieler Zeitung*: „Von dem Tage [der ersten Ausstellungseröffnung der XI, d. Verf.] an kann man die neue Periode der Berliner Kunst datieren.“<sup>127</sup>

Jede der Ausstellungen weist andere Schwerpunkte auf, vor allem vier Künstler sind im Lauf der Jahre besonders hervorgetreten: 1893 Ludwig von Hofmann, 1895 Max Klinger, 1896 Max Liebermann und 1897 Walter Leistikow. Bis auf Klinger (1895 wurde keine Einladungskarte gestaltet), haben die genannten Künstler im jeweiligen Jahr auch die Einladungskarte entworfen. Hier ist also eine Übereinstimmung zu konstatieren, die die Vermutung nahelegt, daß die Vergabe der Einladungsgestaltung bereits die Planung beinhaltete, künstlerische Schwerpunkte zu setzen und dem jeweiligen Künstler in der entsprechenden Ausstellung besonderen Raum zu gewähren.

#### 3.3.1. Die zweite Ausstellung 1893

Zur zweiten Ausstellung der Vereinigung der XI vom 5. März bis 2. April 1893 wurde mit einer Faltkarte eingeladen, die von Ludwig von Hofmann gestaltet worden ist. [Nr. 2] Von den Einladungskarten wurden 700 Stück gedruckt, von den Eintrittskarten, die der Einladung beigelegt waren, da nur mit ihnen freier Eintritt möglich war, wurden 1000 Stück gedruckt. Die Hängefläche war mit 44 Quadratmeter berechnet<sup>128</sup> und die Hängekommission bestand in diesem Jahr aus „Skarbina, v. Hofmann, Stahl, evtl. Liebermann“.<sup>129</sup>

Auf der Einladungskarte HOFMANNs ist auf der rechten Bildhälfte ein nackter Junge zu sehen, der, an einem Teich sitzend, eine Flöte bläst. Gegenüber, auf einem Stein im Wasser, hockt eine fette Kröte und glotzt den Knaben dümmlich an. In Anbetracht der Verständnislosigkeit, die Hofmann mit seinen Werken in der ersten Ausstellung ausgelöst hatte, ist die Kröte als eine Allegorie der Kunstkritik zu verstehen. Diese Einladung zur Ausstellung mit ihrer ironischen Modifizierung einer bukolischen Szene ist Hoffmanns künstlerische Antwort auf die Ignoranz der Kritiker des Vorjahres.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Alp.: [Rez. XI.] In: *Kieler Zeitung*, 4.3.1897; (G II, 1897-24).

<sup>128</sup> G I (handschriftliche Arbeitsnotizen).

<sup>129</sup> G I.

<sup>130</sup> Auf die Karte gehen Servaes 1893, S. 9 und Schmid in *Das Atelier* (s. Anm. 134/S. 156, dort S. 2) beschreibend und kommentierend ein. Franz Servaes sieht im Knaben, „dem Wunderknirps“, der die Hirten-

Es existieren zwei Entwürfe zu dieser Einladungskarte. Beide sind mit Kohle und weißer Kreide auf erdig-getöntem Papier gezeichnet. Auf der ersten Zeichnung [Nr. 3] steht auf der linken Bildseite der nackte Knabe dem Betrachter zugewandt auf einem Weg und spielt Querflöte, während die Kröte seitlich nach rechts versetzt auf einem Stein hockt, dem Jungen zu- und dem Betrachter abgewandt ist. Im Hintergrund ist ein kleines Bäumchen und eine Wiese zu sehen. Darüber prangt der Schriftzug „Vereinigung der XI“ (hier, im Unterschied zur ausgeführten Version, die römische Zahl nicht in Anführungszeichen), das „V“ von „Vereinigung“ ist in einen fliegenden Vogel umgewandelt. Diesem Entwurf fehlt im Vergleich zur ausgeführten Version noch die Schärfe der Allegorie, denn Kröte und Knabe sind nicht frontal positioniert und von der Kröte ist nur der Rücken, nicht etwa das blöde Glotzen zu sehen. Der zweite Entwurf widmet sich einer völlig anderen Thematik und zeigt eine junge Frau als Repoussoirfigur, die vor drei schlanken Bäumen steht. [Nr. 4] Die Bäume nehmen die linke Hälfte des Bildes ein und entfalten ihre Äste erst am oberen Bildrand. Auf der rechten Seite ist eine aufgerollte Schriftrolle mit der Schrift „Vereinigung der ‚XI‘“ zu sehen (so, wie auf der Einladungskarte dann auch ausgeführt). Die Ansicht Contessa Roberts, daß es sich hierbei um einen Plakatentwurf handelt, teilen wir nicht.<sup>131</sup> Beide Entwürfe sind in Größe und Technik ähnlich und befinden sich im gleichen Archiv. Gegen die Auffassung, es handele sich um einen Plakatentwurf spricht weiterhin, daß von einer Plakatwerbung in beiden Geschäftsbüchern keine Rede ist und daß es von den anderen Mitgliedern keine Hinweise auf Plakatentwürfe für die Ausstellungen der XI gibt.

Hofmann war mit vierzehn Werken stark vertreten. Er präsentierte fünf Ölgemälde, des weiteren Pastelle und Zeichnungen. Das Ölgemälde *Drei Mädchen am Strand* zeigt drei Mädchen, leicht gewandt und sich einander an den Händen fassend, in eine Meeresbrandung laufend. [Nr. 37] Als eines der wenigen bei den XI ausgestellten mythologischen Themen, war in diesem Jahr *Daphnis und Chloë* zu sehen. [Nr. 38] Es wurde im Sommer desselben Jahres auf der Ausstellung der Münchner Secession gezeigt und im Katalog als verkäuflich ausgewiesen, hatte folglich bei der XI-Ausstellung nicht den Besitzer gewechselt. Der linke Flügel eines Dyptichons stellte eine Berglandschaft mit ruhenden Frauen und Knaben und einem Paar an einem Bergsee dar. [Nr. 39] Ein Pastell

---

flöte bläst – „nicht dem Frosch zu Liebe“, sondern „weil er blasen muß und es durchaus nicht lassen kann.“ –, den Künstler und im Frosch „mit dummen Augen“ das verständnislose Publikum („Banausengelächter und Froschgequäk“, S. 11). Schmid empfahl jenen, die ihren „Lübke im Kopf und die ‚ewigen‘ Gesetze der ‚wahren Kunst‘ im Herzen“ haben, die Einladungskarte als „Warnungstafel“ zu sehen. – Der Braunschweiger Kaffeeproduzent und Kunstsammler Eduard von Franquet reagierte im gleichen Jahr auf Hofmanns Kunst und auf die Angriffe, denen er und andere Künstler ausgesetzt waren, mit der Apologie *Schaupöbel* (Franquet 1893). Vgl. dazu die Ausführungen von Irwin Lewis 2003, S. 157-163.

<sup>131</sup> Roberts 2004, Katalog der Abbildungen, S. 114, Abb. 5.12.

*Eva* zeigte vermutlich *Eva und die Schlange* [Nr. 40]<sup>132</sup>, eine *Dekorative Skizze* sieben Reiter, die mit einem achten, herrenlosen Pferd einen Fluß durchqueren [Nr. 41] Ein Ölgemälde mit dem Titel *Abendfriede* zeigte einen jungen Reiter, der sein Pferd an einer Schwemme trinkt. Das gleiche Thema stellte er als Kohlezeichnung aus [Nr. 42].

Hofmann wurde auch 1893 noch als Entdeckung und neues, großes Talent gepriesen. Die „narrative, gefällig koloristische Malerei mit ihren poetischen Stimmungen [paßte] besser zu den Erwartungen der jungen Kritiker“<sup>133</sup> wie des *Atelier*, als Liebermanns herbe, erdige, würdevoll-prosaische Darstellungen des einfachen Lebens. Schmid schrieb, es sei „billiger und bequemer, über ihn zu lachen als ihn zu verstehen.“<sup>134</sup> Der Korrespondent der *Frankfurter Zeitung*, L. Sch., bemerkte, daß „im Unterschied zu 1892 diesmal nur noch Hofmann der ironischen Überlegenheit“ ausgeliefert sei, er habe die Rolle des „Sündenbock[s]“ zugewiesen bekommen.<sup>135</sup> Levin reflektierte in seiner Kritik das Verhalten des Publikums: „Hofmann muß ins Irrenhaus! Das ist das Wenigste, was man hört. Einige sehr gescheite Leute begnügen sich mit der unbestimmten Bezeichnung ‚Irrenhaus‘ nicht, sondern bestimmen den Ort, wo es liegen soll mit einer solchen sachlichen Schärfe, daß man beinahe glauben könnte, sie verfügten über gewisse eigene Erfahrungen.“<sup>136</sup> In Wilhelm Bodes erster Rezension über die Vereinigung in den *Preußischen Jahrbüchern* klingt es ähnlich: „Das ist keine Malerei mehr, das ist Klexerei, und ebenso wenig ist’s Phantasie, sondern Wahnwitz, der daraus spricht; wenn solche Leute zur Geltung kommen, dann ist’s völlig aus mit unserer Kunst: das ist das beinahe einstimmige Urtheil der Tausende, welche die Ausstellung besucht haben.“<sup>137</sup> Bode widmete sich in dieser Besprechung dem „Ministersohn“, weil sich ein paar Wochen lang „ganz Berlin“ mit ihm beschäftigte. Bode stellte heraus, daß es nicht Hofmanns Auffassung der Landschaft sei, die die Gemüter erregte, sondern vorwiegend die figürliche Staffage. Differenziert untersuchte Bode Hofmanns Absicht und dessen Gelingen und legte ihm nahe, vom „großen Publikum nicht zu viel Verständnis vorauszusetzen“, „ein Böcklin, ein Klinger und später ein Liebermann und Uhde haben ähnliches über sich ergehen lassen müssen.“<sup>138</sup> Hofmann machte zwar während der 1890er Jahre in Berlin Karriere, gleichwohl blieb er trotz mancher Rehabilitation auch gegen Ende des Jahrhunderts, als er von seiner Italienzeit nach Berlin zurückkehrte, in Berlin weiterhin isoliert.<sup>139</sup>

---

<sup>132</sup> Vgl. Roberts 2004, S. 54.

<sup>133</sup> Ursprung 1996, S. 187; zur Entwicklung der Hofmann-Kritik siehe dort.

<sup>134</sup> Max Schmid: Die „Elfer“. In: *Atelier* 1893, H. 58 (Mitte März), S. 3.

<sup>135</sup> L. Sch.: [Rez. XI.] In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 87, 28.3.1893; (G I, 1893-24).

<sup>136</sup> Vgl. hierzu Knüppel 2004, insbes. Anm. 244.

<sup>137</sup> Wilhelm Bode: Die Ausstellung der Elf und Ludwig von Hofmann. In: *Preußische Jahrbücher* 72.1893, S. 171.

<sup>138</sup> Op. cit. S. 174.

LIEBERMANN stellte zwei Ölgemälde aus, die *Holländischen Waisenmädchen im Park* [Nr. 98], das bereits im Besitz der Straßburger Galerie war<sup>140</sup> und das *Bildnis Professor Dr. Carl Bernstein* [Nr. 99]. Zwei weitere Pastellbildnisse zeigten *Die Gattin auf der Veranda im Sommer, lesend* [Nr. 100], das nach der Errichtung der Villa Liebermann am Wannsee dort im Salon hing, und *Gerhart Hauptmann*, 1892 [Nr. 101]. Servaes bemerkte zu Liebermanns Portraits, anstelle „der einfachen und groben Naturen hatte Liebermann jetzt verfeinerte und seelisch komplizierte Individuen zum Ausdruck zu bringen, und dementsprechend suchte die technische Wiedergabe nach nuancierteren Farbtönen.“<sup>141</sup> Zum Portrait Hauptmanns bemerkte er treffend: „Liebermann hat hier einerseits der unterschiedenen prismatischen Farbe einen weiten und kühnen Spielraum gewährt, andererseits über das Ganze einen eigenthümlich blauen Farbenton ausgegossen, oder besser: hingekribbelt, da er gleichsam wie Millionen Ameisen darüberwimmelt.“<sup>142</sup> Weiterhin waren vier Pastelle unter dem Thema „Im Garten“ und dreizehn, weder im Katalog noch in den Rezensionen näher spezifizierte Radierungen zu sehen.

Von den ausgestellten sieben Ölgemälden und sieben Pastellen SKARBINAS ist *Auf dem Orgelchor der Katharinenkirche, Hamburg* besonders hervorzuheben. [Nr. 135] Die Szene stellt den Beginn einer Chorprobe dar. Im Vordergrund sitzt eine Frau mit aufgeschlagenem Notenbuch auf einer Kirchbank, hinter ihr ist ein Kirchenfenster sowie ein Ausschnitt des barocken Orgelprospektes zu sehen. Durch das Fenster beleuchtet eine grelles, grüngelbes Licht die Szene und spiegelt sich auf den Holzbänken und im Nacken der Frau. Wie im vorigen Jahr wurde in der Presse die Verwendung des Schweinfurter Grün diskutiert. Das 1892 entstandene Pastell *Potsdamer Brücke*, das sich bis zum Tode Skarbinas in dessen Besitz befunden hat, konnte nicht nachgewiesen werden. Als Gouache existiert ein gleichnamiges, etwas größeres Bild, das im gleichen Jahr entstanden ist. [Nr. 170] Es zeigt in feiner Beobachtung eine Winterstimmung mit einigen Passanten und dem zugefrorenen Landwehrkanal. *Unter dem Weihnachtsbaum* [Nr. 136] befindet sich heute im Besitz der Stiftung Stadtmuseum in Berlin. Weiterhin waren das Ölgemälde *Sonnenblumen* [Nr. 137] sowie zwei Pastelle *Wenn die Nachtigallen singen* [Nr. 138] und *De quoi écrire* [Nr. 139] ausgestellt.

Über LEISTIKOW berichtete *Das Kleine Journal*, man habe ihm bislang „eine Art Sonderstellung unter den Berliner Landschaftler[n] gegeben“. Jetzt hat er seine bisherige

---

<sup>139</sup> „Berlin ist ein sehr unangenehmer Platz als Kunstbetrieb, ich kann mich leider nicht von ekligen Erlebnissen frei halten und werde immer mehr in die Isolierung gedrängt (...).“ Ludwig von Hofmann, Brief an William Rothenstein vom 26.12.1902. Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich, [www.lvh.ch/biographie](http://www.lvh.ch/biographie) (18.11.2004); vgl. Liebner-Harenberg 1996, S. 3; Meister 2005, S. 27.

<sup>140</sup> Eberle 1892/1.

<sup>141</sup> Servaes 1893, S. 17.

<sup>142</sup> Servaes 1893, S. 19, vgl. Anm. 147/S. 158.

schlichte Malweise verlassen. Mit koloristisch scharfen Accenten strebt er auf das romantisch beseelte Landschaftsbild zu.<sup>143</sup> Als Experiment wurde *Der Bergsee* hervorgehoben.<sup>144</sup> Das Ölgemälde *Im Watt* könnte mit *Wattenmeer zur Zeit der Ebbe* identisch sein. [Nr. 171]

Die *Predigt auf der Hallig Gröde*, 1892, [Nr. 11] von ALBERTS wurde im Jahr 1899 für 1800 Mark vom Städtischen Museum Magdeburg vom Künstler erworben.<sup>145</sup> Weiterhin waren von ihm das 1889 entstandene Ölgemälde *Friedhof meiner Heimat* [Nr. 12], *Allein*, 1892 [Nr. 13] und mit *Interieur der Kirche auf Hallig Oland*, 1890, [Nr. 14] die Vorstudie zur 1892 ausgestellten *Beichte auf Hallig Oland* ausgestellt.

VOGEL präsentierte sich als Portraitmaler, er zeigte *Junger Orgelspieler*<sup>146</sup> [Nr. 158] und ein *Damenbildnis* [Nr. 159].

HERRMANN war mit zwei holländischen Themen vertreten, *Holländische Bleiche* und *Vor der Schule* [Nr. 30]. Letzteres ist ein streng symmetrisches, nach den Gesetzen der Zentralperspektive aufgebautes Bild. Auf einer Allee verbringen Mädchen in holländischer Schultracht die Schulpause, im Vordergrund spielen drei von ihnen Seilhüpfen. Durch die Bäume schimmert das Sonnenlicht. Dieses Gemälde, das Herrmann bei der XI-Ausstellung nicht verkaufen konnte, war im gleichen Jahr auf der Münchner Secession zu sehen.

STAHL zeigte drei Ölgemälde und eine Skizze, SCHNARS-ALQUIST vier Seestücke in Öl und MÜLLER-KURZWELLY hatte mit vier Ölgemälden seine letzte Vorstellung bei der Vereinigung. MOSSON zeigte das *Bildnis Friedrich Stahl* und knüpfte damit an die Tradition der Freundschaftsportraits an.

Franz Servaes besprach diese Ausstellung in einem Beitrag seiner eigenständigen Publikation mit dem affirmativen Titel *Berliner Kunstfrühling 1893*.<sup>147</sup> In dieser Schrift waren sieben Aufsätze zum aktuellen Kunstgeschehen versammelt. Anstatt eines Vorwortes an die Leserschaft wandte sich Servaes „An Max Liebermann“ und bezog sich auf die „of-

---

<sup>143</sup> N.N.: „Die Vereinigung der XI.“. In: Das Kleine Journal, Nr. 9 (20.3.1893); (G I, 1893-14).

<sup>144</sup> Keines der ausgestellten Werke Leistikows konnte nachgewiesen werden, was für sein Frühwerk noch schwieriger ist als ohnehin.

<sup>145</sup> Kat. Alberts 1999, S. 15.

<sup>146</sup> Das Gemälde stammt aus der Sammlung Levinstein, die die Stadt Schöneberg von Walter Levinstein, dessen Vater Eduard Levinstein die Sammlung vermutlich begründet hatte, im Jahr 1919 kaufte. (Schreiben von Veronika Liebau, Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg von Berlin, an die Verf. vom 28.9.2006. Siehe auch: H.W.: Ein Gang durch die Schöneberger städt. Ausstellung. In: Schöneberger Tageblatt, 5.11.1919.) Im *Verzeichnis Kunstgegenstände 1928* ist es unter Nr. 1650 aufgeführt.

<sup>147</sup> „Der zweite Aufmarsch der XI.“ (Servaes 1893). Der Aufsatz über die XI war bereits im *Hamburgischen Korrespondenten* abgedruckt. Servaes hatte sich zu dieser Publikationsform entschlossen, da ihm „die hauptstädtische Presse ihre Spalten verschloß“. (S. 3) Für diese Druckschrift wurde – mit exponiertem Hinweis auf den XI-Aufsatz – auch im ersten Katalog der Münchner Secession 1893 erworben.

fenherzigen Plauderstunden“ mit ihm.<sup>148</sup> In seiner Besprechung der Vereinigung der XI empfahl er die Aufnahme weiterer Maler zu überlegen, vor allem Lesser Ury und Dora Hitz, welcher Servaes eine dreiviertelseitige Anmerkung widmete.<sup>149</sup> Ury, der nach seinem offensichtlichen Zerwürfnis mit Max Liebermann auch bei der Berliner Secession erst nach Liebermanns ‚Wechsel‘ in die Freie Secession Mitglied wurde, kam vermutlich aufgrund dieser Animositäten als Mitglied der Vereinigung der XI nicht in Frage. Hitz hingegen wurde, wie bekannt ist, Jahre später tatsächlich Mitglied der Vereinigung der XI. Servaes’ Besprechung ist nicht nur wegen seines insgesamt klaren Urteils, sondern auch wegen seiner detaillierten Beschreibung der Werke ein bedeutendes Dokument der Ausstellung dieses Jahres.

Hervorgetreten sind in dieser Ausstellung neben Hofmann, der als poetischer Maler die Meinungen weiterhin in zwei Lager teilte, Liebermann, Skarbina und Leistikow. Die beiden erstgenannten als bekannte Größen, die, so die gängige Formel, nichts Neues zu sagen hätten, aber dennoch gewürdigt wurden, sowie der Nachwuchs Leistikow, bei dem eine Veränderung in der malerischen Auffassung konstatiert wurde. Gleichzeitig waren die Genannten auch zahlenmäßig am stärksten präsentiert. Die Presse hob weiterhin – je nach grundsätzlicher Ausrichtung des Blattes – hier den einen, dort den anderen Maler besonders hervor. Es bildeten sich die unterschiedlichsten Konstellationen. Insgesamt läßt sich sagen, daß diejenigen, die es im Lauf der folgenden Jahre zu Ruhm und Anerkennung brachten, bereits in den ersten beiden Ausstellungen die meiste Beachtung, im positiven wie im negativen Sinn, bekommen hatten.

Nach der Präsentation in Berlin war diese Ausstellung in Schultes Galerien in Düsseldorf und Köln zu sehen.<sup>150</sup> Hofmann, Liebermann, Leistikow, Skarbina und Herrmann schickten anschließend einige noch nicht verkaufte Werke der XI-Ausstellung zu der Ausstellung der Münchner Secession. Vogel hingegen bevorzugte die Große Berliner Kunstausstellung 1893 als weiteres Forum.<sup>151</sup>

L. Sch. besprach das hohe Ausmaß der negativen Kritik und der Verrisse in der *Berliner Presse*. Er resümierte:

Nirgends werden neue Erscheinungen, sofern sie akademischen Traditionen widersprachen, mit banausischerem Gelächter aufgenommen als hier [in Berlin, d. Verf.] und nirgends wurden Künstler von genialen

---

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Op. cit. S. 13f.

<sup>150</sup> Theodor Lichtenberg, Kunsthandlung Breslau und Dresden, Brief an Walter Leistikow vom 14.3.1893; (G I).

<sup>151</sup> Liebermann, Skarbina, Hofmann und Hitz waren in dem Jahr im Salon de Société Nationale des Beaux-Arts (Salon du Champs de Mars) zu sehen. Leistikow verstand es im Juli desselben Jahres, seine Kollegen öffentlich zu loben: „Liebermann, Skarbina, Dora Hitz, Ludwig von Hofmann, die Berliner Kunst ist nicht die schlechteste auf dem Marsfelde.“ Leistikow 1893, S. 802.

Instinkten in ihren Anfängen, wie etwa *Böcklin* oder *Max Klinger*, so ungläubig und schroff abgelehnt, wie hier.<sup>152</sup>

Der Name Max Klingers wurde in dieser Rezension mit rotem Buntstift vermutlich von Schnars-Alquist dick unterstrichen. Im folgenden Jahr wurde Klinger als Mitglied in die Vereinigung aufgenommen.

### 3.3.2. Die dritte Ausstellung 1894

„Ich freue mich riesig auf die Elf.“<sup>153</sup> Diese Bemerkung Alfred Lichtwarks in einem Brief an Liebermann gibt eine Vorstellung von der Resonanz, die die Künstlergruppe bereits nach zwei Ausstellungsjahren erhielt. In diesem Jahr wurden vom 25. Februar bis 17. März sechszwanzig Gemälde<sup>154</sup> sowie erstmalig Kunsthandwerk und Entwürfe hierfür präsentiert. Die Ausstellung war anschließend in der Dresdner Galerie Lichtenberg und in der Hamburger Kunsthalle zu sehen. In Hamburg präsentierte sich die Vereinigung der XI im Rahmen der vom Hamburger Kunstverein veranstalteten Verkaufsausstellung bis einschließlich 1896 nicht als Gruppe, sondern einzeln.<sup>155</sup> Zur Ausstellung des Hamburger Kunstvereins schrieb Lichtwark an Liebermann: „Ihre Wand wirkt herrlich. Den Leuten gehen die Augen auf, zum Theil über.“<sup>156</sup>

Die Einladungskarte gestaltete SKARBINA. [Nr. 5] „Vereinigung der ‚XI‘“ ist am oberen Bildrand in großen Druckbuchstaben zu lesen. Eine Frauengestalt mit Engelsflügeln steht am Strand und blickt nach links direkt auf die Zahl „XI“. Im Hintergrund ist die Meeresbrandung zu sehen und im Vordergrund liegt zu Füßen der Figur Meeresgetier halb im Wasser, halb im Sand. Als großer Zeichner, der Skarbina war, hat er sich mit dieser Einladungskarte nicht bewiesen. Skarbinas Zeichnung habe „etwas Symbolismus“ befand Ln. vom *Berliner Börsen-Courier*, was als Aufwertung zu lesen ist.<sup>157</sup>

KLINGER, der als Nachfolger Müller-Kurzwellys zwei Wochen vor Ausstellungsbeginn offiziell beigetreten war, stellte erstmals aus. Er debütierte „aller Konvention spottend“<sup>158</sup> mit der *Kreuzigung Christi* von 1890. [Nr. 65] Das über viereinhalb Meter breite Gemälde hing an der südlichen Stirnseite des Oberlichtsaales, jener Wand, an der 1892 Liebermanns *Bildnis Petersen* hing. Die *Kreuzigung* war 1891 in München gezeigt worden und hatte wegen des gänzlich nackten Körpers Christi für einen Skandal gesorgt. Daraufhin

---

<sup>152</sup> L. Sch., wie Anm. 135/S. 156. (Hv. i. Orig.)

<sup>153</sup> Alfred Lichtwark, Brief an Max Liebermann vom 25.3.1894; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 36.

<sup>154</sup> N.N.: [Rez. XI.] In: Hamburgischer Correspondent, 4.3.1894, Nr. 159; (G I, 1894-45).

<sup>155</sup> Vgl. Max Liebermann, Briefe an Alfred Lichtwark vom 13.3.1894 und 26.3.1894; abgedruckt in Pflugmacher 2003, S. 62 und 64.

<sup>156</sup> Alfred Lichtwark, Brief an Max Liebermann vom 5.4.1894; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 65f.

<sup>157</sup> Ln.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 98, 28.2.1894; (G I, 1894-3).

<sup>158</sup> Wilhelm Bode: Ausstellung der Elf im Schulteschen Kunstsalon zu Berlin. In: Preußische Jahrbücher 75.1894, S. 577; (G I, 1894-34).



übermalte Klinger die Scham Christi mit einem Lendenschurz.<sup>159</sup> Bei der Vereinigung der XI war folglich die überarbeitete Fassung zu sehen. Im Vorraum zeigte Klinger seinen soeben fertiggestellten neuen Zyklus von einundvierzig Radierungen und Lithographien, die *Brahmsphantasie* (Opus XII), die zu den qualitativ besten Folgen im Gesamtkunstwerk Klingers gehört und an der er vier Jahre gearbeitet hatte.<sup>160</sup> [Nr. 66] Die wahrscheinlich bekannteste Graphik Klingers, *Evokation*, gehört zu diesem Zyklus. Johannes Brahms bekam die erste Ausgabe, Leipzig 1894, von Klinger im Herbst desselben Jahres mit Widmung zugesandt.<sup>161</sup>

LEISTIKOW stellte ungefähr ein Dutzend Ölgemälde aus. Zwei Themen sind dabei vorherrschend. Das erste, immer wiederkehrende Motiv sind Waldsee-Darstellungen zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten. Während der 1890er Jahre entwickelte er seinen unverwechselbaren Stil der „symbolhaft geadelten, geheimnisvoll düster leuchtenden See- und Baumlandschaften“<sup>162</sup>, der sich durch Betonung des Linearen unter Verzicht auf Staffage äußerte. Er gilt als Erfinder des Bildthemas der *märkischen Landschaft*. Das ausgestellte Gemälde *Waldteich im Winter* steht am Anfang dieser Entwicklung. [Vgl. Nr. 172]<sup>163</sup> In diesem Jahr waren erstmals Darstellungen von Kranichen und nicht näher bestimmten Wasservögeln auf der Ausstellung zu sehen, sein zweiter Themenkreis. Vögel, insbesondere Kraniche und Schwäne werden in Leistikows Œuvre im Lauf der folgenden Jahre ein dominantes Motiv.

LIEBERMANN war mit drei Landschaften in Öl vertreten, die 1893 entstanden waren. Er zeigte *Allee in Rosenheim* [Nr. 102], *Kurpark in Wiesbaden* [Nr. 103] und *Biergarten in Brannenburg* [Nr. 104], das anschließend in Paris auf dem Champ de Mars zu sehen

---

<sup>159</sup> „Am Ende des Zweiten Weltkrieges wurde die ‚Kreuzigung Christi‘ am Auslagerungsort schwer beschädigt. Nach erfolgter Rückführung nach Leipzig zeigte sich, daß das Lendentuch Christi, wohl infolge von Feuchtigkeitseinwirkungen, fast völlig verschwunden war – Klinger hatte bei der Übermalung ein ‚Mittel‘ angewendet, daß sich ‚ohne Spur zurückzulassen nur mit Wasser entfernen lassen könnte‘. Bei der Restaurierung 1970 ist deshalb das ‚Herrgottsrocklein‘, Klingers ursprünglichen Intentionen folgend, nicht wieder ergänzt worden.“ (Kat. Klinger 1992, Katalogteil S. 342.)

<sup>160</sup> Eine Besprechung des Zyklus’ erfolgte im folgenden Jahr durch Max Lehrs, jedoch ohne Hinweis auf die Ausstellung der Vereinigung der XI. Max Lehrs: Max Klinger’s „Brahms-Phantasie“. In: Zeitschrift für Bildende Kunst NF 6.1895, H. 5, S. 112-118. – Der Zeitschrift *Pan* ist zu entnehmen, daß die Brahms-Phantasie („150 Abzüge“) für 450 Mark zu erwerben war, wobei nach kurzer Zeit „der größere Teil bereits abgesetzt ist“. In: *Pan* 1.1895/96, S. 45, Sp. 2.

<sup>161</sup> Kat. Klinger 1992, S. 61.

<sup>162</sup> Doede 1977, S. 11.

<sup>163</sup> Eine eindeutige Identifizierung des Gemäldes anhand der Rezensionen war nicht möglich. Gemäß Lacher war das in der Stiftung Stadtmuseum Berlin befindliche Gemälde *Waldsee im Winter* ausgestellt, allerdings ohne Beleg oder nähere Begründung. (Lacher 2001, S. 157; Abb. S. 158, dort datiert auf „um 1891“). Es ist in der Tat möglich, daß *diese* Version einer Winterlandschaft mit dem Sujet eines märkischen Sees ausgestellt war – es bleibt allerdings eine Vermutung. Die zahlreichen Rezensionen der XI-Ausstellung nennen ein ausgestelltes Bild mit diesem Sujet, doch Leistikow malte unzählige Gemälde diesen Inhalts, was Lacher selbst wenige Seiten später („motivische Konstante“) bemerkte. (Op. cit., S. 165.)

war.<sup>164</sup> Außerdem war er mit zwei bemerkenswerten Pastellportraits vertreten: Er zeigte das Bildnis des Architekten *Hans Grisebach* [Nr. 105], der später Liebermanns Atelier ausbaute und das Gebäude der Berliner Secession errichtete, sowie das Bildnis *Eduard Grisebach* [Nr. 106], dessen Bruder, der sich neben einer konsularischen Laufbahn als Jurist auch als Schriftsteller einen Namen gemacht hatte. Auffallend ist auf dem letztgenannten Portrait die malerische Behandlung. Auf den Anzug des Dargestellten und auf dessen rechter Gesichtshälfte ist in grober Textur eine braune Farbschicht gelegt, die dem Bildnis einen eigenwilligen Ausdruck verleiht. Nur auf Abstand betrachtet ist das große Portrait mit den Maßen von fast 80 mal 60 Zentimetern ohne Konzentration auf die ausdrucksstarke, ‚rücksichtslose‘ Technik zu betrachten. Denn dann bannt das Bildnis allein wegen der Ausdruckskraft des Portraitierten. An diesem Gemälde wird das Zögern des Publikums nachvollziehbar, sich auf die Bildnisse Liebermanns einzulassen. Zu stark trat für damalige Sehgewohnheiten die Kraft des künstlerischen Prozesses in den Vordergrund, obwohl Liebermann der Zergliederung der Farbwerte Grenzen setzte und der Abbildcharakter bewahrt blieb. Ein weiteres Portrait, über dessen Technik die Angaben auseinander gehen,<sup>165</sup> zeigt eine sitzende, junge Dame. Es handelt sich offensichtlich nicht um Liebermanns Frau. Das ist insofern bemerkenswert, als die von ihm zu Beginn der 1890er Jahre Portraitierten des öffentlichen Lebens männliche Personen waren. Die Auswahl schränkt sich somit stark ein. Es könnte sich um das *Bildnis einer sitzenden Dame in Ganzfigur* handeln.<sup>166</sup> Ein letztes Portrait zeigte den Leiter der künstlerischen Abteilung der Reichsdruckerei Professor Röse.<sup>167</sup> [Nr. 107] Auf der Photographie III der Ausstellung [Nr. 166] ist ein nicht identifiziertes Portrait zu sehen, das nur Liebermann zugeordnet werden kann. Aufgrund der schlechten Qualität sind keine stilistischen Erwägungen möglich.<sup>168</sup> Das besagte Portrait hing rechts neben einem nicht identifizierten Gemälde von Hofmann (*Nackter Jüngling an einem Bergsee*, [Nr. 48]), das auf der linken Seite von Liebermanns *Bildnis Eduard Grisebach* flankiert war. Liebermann zeigte weiterhin ein stattliche Anzahl Radierungen, darunter *Dengelnder Bauer* [Nr. 108], *Mutter und Kind* [Nr. 109], *Auf dem Kartoffelfeld* [Nr. 110] und *Unter Bäumen* [Nr. 111]. Die zwischen

---

<sup>164</sup> Eberle 1893/2.

<sup>165</sup> Nach Bode waren nur zwei Pastellportraits, nämlich die Brüder Grisebach, zu sehen. (Wie Anm. 158/ S. 160.) Demnach müßte es sich hierbei um ein Ölgemälde handeln, was andere Rezensionen durch die gewählte Reihenfolge der besprochenen Werke implizit unterstützen (die Besprechung der Ölgemälde steht jeweils an erster, der Pastelle an zweiter Stelle). Auch wenn andere Quellen angeben, es handle sich bei dem Frauenbildnis um ein Pastell, scheint eine Ölfassung am wahrscheinlichsten.

<sup>166</sup> Eberle 1894/12, S. 422. Eberle zufolge hat Liebermann das Gemälde später nachdatiert und nachsigniert. Eberle datiert es auf 1894.

<sup>167</sup> Bei Eberle nicht nachgewiesen.

<sup>168</sup> Vogel, der einzige, der als Urheber noch in Frage käme, ist auszuschließen, da er 1894 nur mit dem Ölgemälde *Kirchenvater* vertreten war. S.w.u.

1888 und 1892 entstanden Radierungen waren kurz zuvor in *Photographische Gesellschaft* erschienen und von Richard Graul kommentiert worden.<sup>169</sup>

SKARBINA, gut vertreten, zeigte vor allem Straßenszenen aus Paris und Berlin, elegante Damen in städtischem Chic und *Im Sonnenschein*, 1893 [Nr. 140]. Eine Supraporte trug den Titel *Frühling*.<sup>170</sup> Ein weiteres Gemälde, das eine halbnackte Frau vor einem „in mysteriösem Violett schimmernden Weiher“ zeigt, „in dessen Nähe man einen langbeinigen Sumpfvogel sieht“, erinnert aufgrund Rosenhagens Beschreibung halb an Hofmann, halb an Leistikow.<sup>171</sup> [Nr. 141] Tatsächlich ist es motivisch mit Stahls *Sommer* zu vergleichen. [Nr. 153] Der spätere Titel, unter dem das Gemälde aufgrund detaillierter Beschreibungen in der Kunstkritik identifiziert werden konnte, lautet *Legende*. Ein *Studienkopf* (Titel von Skarbina) zeigt laut Presseberichten einen präraffaelisierenden Idealkopf. Es könnte sich gut um das Aquarell *Frauenportrait im Profil nach links* handeln. [Nr. 142] Die hier vorgeschlagene Datierung um 1894 würde in Skarbinas experimentelle Phase von 1893 bis ungefähr 1897 passen, die von einer gegenseitigen Durchdringung von impressionistischem Farbauftrag, symbolistischer Farbgebung und Flächengestaltung sowie Inspiration durch Munchs Werke gekennzeichnet ist.<sup>172</sup> Die Darstellung eines Blumenfestes der Belle Époque in Paris, betitelt mit *Fête des Fleurs*, das im vorangegangenen Jahr auf der Ausstellung der Münchner Secession ausgestellt war<sup>173</sup>, zeigt eine helle, impressionistische Farbpalette. [Nr. 143] Am Horizont flimmern die Farben des Festes. Was mit Abstand betrachtet wie ein gelber Lichtstreifen aussieht, der Himmel und Erde miteinander verbindet, ist in der Nähe besehen eine Explosion von Farben. Gelb, Blau, Rot, Braun und Grün (erneut fällt das Schweinfurter Grün ins Auge) liegen in feinen Strichen neben- und übereinander.

Von ALBERTS war *Königspesel auf Hallig Hooge*, 1893 [Nr. 15] und *Friesenstube* [Nr. 16] zu sehen.<sup>174</sup> VOGEL stellte *Kirchenvater* aus. [Nr. 160] HERRMANN präsentierte drei Ölgemälde, darunter holländische Themen und MOSSON zeigte ein *Damenbildnis* und ein

---

<sup>169</sup> Liebermann 1893. Diese Publikation konnte zwar nachgewiesen, nicht aber eingesehen werden. Bei Schiefler sind in der dritten Auflage von 1923 diese Radierungen, welche in *Photographische Gesellschaft* abgebildet waren, mit einem entsprechenden Hinweis erfaßt. (Schiefler 1923, passim.) – Vgl. Ausstellungsverzeichnis der Vereinigung der XI, Anhang B.

<sup>170</sup> Titel von Skarbina.

<sup>171</sup> Hans Rosenhagen: Die dritte Ausstellung der „XI“ in Ed. Schulte's Kunstsalon. In: *Das Atelier 1894*, H. 5 (Anf. März), S. 3; (G I, 1894-22).

<sup>172</sup> Die Datierung „um 1908“ im Katalog des Auktionshauses Grisebach ist nicht stichhaltig, da sie sich am rückseitigen Aufkleber „Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1908“ orientiert. Doch lassen Aufkleber nicht zwangsläufig Rückschlüsse über die Entstehung der Werke zu. Die Beschickung älterer Werke war Usus. (Katalog Auktionshaus Grisebach, Auktion Nr. 19, Sommer 1991, Los 108.)

<sup>173</sup> Katalog der Internationalen Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (Secession) 1893. München 1893.

<sup>174</sup> *Königspesel auf Hallig Hooge* wurde noch im gleichen Jahr vom Kieler Thaulow-Museum angekauft. Kat. Alberts 1999, S. 16.

*Herrenbildnis*, seine Palette war, wie so häufig, blau-grün. Von SCHNARS-ALQUIST war eine *Ozeanbrandung* zu sehen.<sup>175</sup>

HOFMANN stand mit seinem Ölgemälde *Das verlorene Paradies* [Nr. 43] und *Drei Mädchen am Waldbach*<sup>176</sup> [Nr. 71] im Zentrum des Interesses. Hofmann zeigte erstmals Entwürfe für emaillierte Rückenverzierungen und für Holzschnitzereien von Handspiegeln [Nr. 55; vgl. Nr. 173-Nr. 175] sowie für Stickereien – darunter ein Schwäne fütterndes Mädchen. Unter dem Titel *Arkadien* war ein dekorativer Entwurf ausgestellt, der die Vorlage für ein Wandgemälde darstellte. Servaes kommentierte: „Unter Hofmanns Produkten unterscheidet man jetzt zwischen Einfällen und Schöpfungen, zwischen Entwürfen zu Handspiegeln, Stickereien und dekorativen Panneaux und zwischen Gemälden, deren Rahmen einen malerischen Gedankengang tatsächlich abschließen“.<sup>177</sup> Hofmann habe wiederholt darauf hingewiesen, daß seine Kompositionen als kunstgewerbliche Vorlagen gedacht seien. Vielleicht hatte Hofmann auf Wilhelm Bodes Anregung des Vorjahres reagiert. Dieser hatte nämlich die Unwissenheit des Publikums diesbezüglich folgendermaßen problematisiert:

Daß man gerade diese Bilder [Symphonie in Rot; Symphonie in Blau] so wenig verstanden hat, daran ist allerdings der Künstler nicht ganz ohne Schuld gewesen, der den Bildern die absonderlichen Titel gab, offenbar in der Annahme, Jeder müsse sofort erkennen, daß das eine als Entwurf für eine Lackmalerei in japanischem Stil, das andere als eine Vorlage für eine [sic] Mosaik in bunten Steinen gedacht ist. Statt dessen hat das Publikum die Zukunftsmusik unserer Malerei darin gesehen und sich gerade vor diesen Bildern in eine sehr ungerechtfertigte Entrüstung hineingeredet [...]<sup>178</sup>

STAHL und Hofmann wurden in diesem Ausstellungsjahr häufig miteinander verglichen, so vor allem Hofmanns *Drei Mädchen am Waldbach* und Stahls *Sommer*, das 1893 in München zu den „am meisten bemerkten Leistungen der Sezession“ gehörte, wie Maximilian Rapsilber bemerkte.<sup>179</sup> Auch Stahl präsentierte erstmals Kunsthandwerk, nämlich Lüsterfayencen aus weißem Bunzlauer Ton. [Nr. 154 und Nr. 155] Vier seiner Fayencen wurden ein Jahr später für insgesamt 300 Mark vom Kunstgewerbemuseum Berlin angekauft.<sup>180</sup> Er stellte ein Jahr später, auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1895, ebenfalls Lüsterfayencen aus. Ob es sich um die gleichen Objekte handelt, die bei der XI-Aus-

---

<sup>175</sup> Keines der Gemälde von Herrmann, Mosson und Schnars-Alquist war nachweisbar.

<sup>176</sup> In der Presse mehrfach bezeichnet als *Frühling* und als *Nymphenbild*, bei Fischel betitelt mit *Frühling* (Fischel 1903, Abb. 9).

<sup>177</sup> [Servaes, Franz]: Die dritte Elfer-Ausstellung. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 10, S. 158f; (G I, 1894-43).

<sup>178</sup> Wilhelm Bode: Die Ausstellung der Elf und Ludwig von Hofmann. In: Preußische Jahrbücher 72.1893, S. 173.

<sup>179</sup> [Maximilian Rapsilber]: [Rez. XI.] In: Das Kleine Journal, Nr. 103, 26.2.1894; (G I, 1894-29). – Das „Nymphenbild“ wurde nicht identifiziert. Laut Rapsilber sei auf beiden Gemälden fast das gleiche Motiv.

<sup>180</sup> Der Ankauf erfolgte direkt von Friedrich Stahl am 30.10.1895. SMB, Kunstgewerbemuseum, KGM Inv.-Nr. 1895, 180-183. Die Objekte mit den Nummern 181 und 182 sind verschollen. Die abgebildete Vase, Inv.-Nr. 1895, 183 weist eine olivgrüne Glasur mit Goldlasur auf.

stellung zu sehen waren, konnte nicht zu ermittelt werden. Es liegt jedoch nahe, daß der Ankauf direkt vom Künstler durch eine dieser Ausstellungen motiviert war.

Richard Borrmann bemerkte 1902 in seiner Monographie über moderne Keramik:

In Berlin [...] hatte der Maler Friedrich Stahl [...] Lüsterfayencen vorgeführt, die sich weder in Form noch in Dekor an französische oder dänische Vorbilder anlehnten, sondern auf durchaus selbständigen Versuchen beruhten. Neben kleineren Ziergefäßen fanden sich Riesengefäße in der Art der sogenannten Alhambra-Vasen. Das Material bildete weisser Bunzlauer Töpferthon. Die Gefäße wurden auf der weissen Zinnglasur mit Lüsterfarben dekoriert. Die Wirkung beruhte wesentlich darauf, dass der Lüsterton lasierend ganz dünn aufgetragen und gelegentlich mit Terpentin angespritzt, leicht flüssig und gelockert wurde. [...] – Obwohl es Stahl an Anerkennung nicht gefehlt hat, ist er mit keinen weiteren Arbeiten dieser Art hervorgetreten.<sup>181</sup>

Lobend zu den Fayencen äußerte sich auch Wilhelm Bode: „Stahl hat [mit gutem Erfolg] eine Anzahl großer Vasen und Teller ausgestellt, die er in sehr pikanter und male- risch wirkungsvoller Weise bemalt und glasiert hat; wohl angeregt durch japanische Tho- narbeiten, aber doch in sehr eigener Weise.“<sup>182</sup> Albert Dresdner ergänzte: „Wollte unter unseren kunstgewerblichen Fabrikanten sich nur einer finden, der die Zeichen der Zeit wirklich versteht und von dieser Seite aus die Entwicklung einsichtig fördert – es wäre ein großer Gewinn und Fortschritt.“<sup>183</sup> Und Servaes (?) stellte in *Die Gegenwart* fest: „Stahl tritt damit geradezu als Erfinder eines neuen Stils in der bemalten Keramik her- vor.“<sup>184</sup> Durch Leistikow ist Eduard Schultes Reaktion überliefert, als dieser beim Aufbau der Ausstellung der Vasen gewahr wurde. In Leistikows Artikel über Karl Koepping aus dem Jahr 1896 heißt es:

Mit heiterem Lächeln muß ich hierbei einer kleinen Episode gedenken, die vor zwei, drei Jahren in Schultes Ausstellung spielte. Wir waren gerade dabei, die Ausstellung der XI. zu arrangieren, wir waren besonders stolz, weil gerade in diesem Jahre Friedrich Stahl seine herrlichen, farbig glasierten Vasen aus- stellte – es war der erste schüchterne Versuch, hier in unserem Sinne das Kunsthandwerk zu beleben –, als Herr Schulte hinzutrat und ganz erschrocken fragte, was denn das für Dinge wären und was sie in sei- nem Lokal sollten. Er erklärte, daß seine Räume nur für „Kunst“ da wären, nicht für Töpfe! Wir hatten Mühe, ihn von unserer Anschauung zu überzeugen.<sup>185</sup>

Es ist ein glücklicher Umstand, daß Leistikow diese Erinnerung schriftlich festgehal- ten hat. Denn sie zeigt, daß die Gruppe auf dieses Experiment stolz war und daß die Mit- glieder in der Debatte mit Schulte geschlossen eine Idee vertraten. Im Lauf der Jahre eta- blierte sich diese Praxis, Kunsthandwerk in künstlerischem Rahmen vorzuführen, in der

---

<sup>181</sup> Borrmann 1902, S. 54f.

<sup>182</sup> Wilhelm Bode: Ausstellung der Elf im Schulteschen Kunstsalon zu Berlin. In: Preußische Jahrbücher 75.1894, S. 576; (G I, 1894-34).

<sup>183</sup> Albert Dresdner: o.T. In: Kunstwart 7.1894, H. 12 (2. Märzheft), S. 185.

<sup>184</sup> [Servaes, Franz]: Die dritte Elfer-Ausstellung. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 10, S. 159; (G I, 1894-43).

<sup>185</sup> Walter Leistikow: Köppings Gläser. In: Die Zukunft 17.1896, S. 598-602; zitiert nach Corinth 1910, S. 100. Ähnlich äußerte sich Jaro Springer: „Na, die Töpfe gehören wohl eigentlich nicht hierher.“ Dr. Rel- ling: Die Ausstellung der „XI“. In: Kunst für Alle 9.1893/94, H. 13 (1.4.1894), S. 201; (G I, 1894-39).

Galerie Schulte.<sup>186</sup> Dazu beigetragen hat sicherlich auch, daß die *Münchner XXIV*<sup>187</sup> noch vor der Eröffnung des Secessions-Gebäudes in München ihren ersten öffentlichen Auftritt im Sommer 1893 auf der Großen Berliner Kunstausstellung hatten. Sie zeigten neben den klassischen Gattungen auch Kunsthandwerk. Viele Kunstkritiken verglichen die dritte XI-Ausstellung mit jener Präsentation aus München und es scheint, als habe die Ausstellung der XXIV dazu beigetragen, das Verständnis der Berliner Presse zu erweitern. Direkt anschließend an diese dritte Ausstellung der XI 1894 wurde die Münchner XXIV bei Schulte in Berlin gezeigt.

Leistikows Anekdote bestätigt, daß die Vereinigung der XI immer wieder mit ihrem Galeristen Debatten um die Präsentation der Ausstellungen hatte, bei denen sie sicherlich an Grenzen gestoßen ist. In der geschilderten Situation hat sich die Gruppe jedoch durchgesetzt. Dies bestätigt unsere These, daß es vorwiegend die Künstler und weniger die Galeristen gewesen waren, die auf dem freien Kunstmarkt mit innovativen Entscheidungen und Überzeugungsarbeit sukzessive jene Erneuerungen einführten, die am Ende des Jahrhunderts allgemeiner Standard wurden.

Seit 1894 wurden in den Rezensionen vermehrt die Präraffaeliten zum Vergleich herangezogen. So wurde über Hofmann geschrieben, „man könne praeraffaelitische Kunst spüren“<sup>188</sup>, ebenso betraf dieses Urteil Skarbina und Vogel.<sup>189</sup> Vogel mußte sich in diesem Jahr überdies den Vorwurf gefallen lassen, er bilde sich zum „Kompromiß-Schulzen“ aus.<sup>190</sup>

Die Reaktionen des Publikums zu dieser Ausstellung wurden in *Die Zukunft* beschrieben. Es gebe drei Besuchergruppen, die ersten stünden schweigend und kopfschüttelnd vor dem Werk, die zweiten stumm, innerlich erregt und die dritten laut verurteilend oder laut bewundernd.

So sagte z.B. ein Herr nach langem Betrachten von Klinger's mühsamem Werke: „Acrobatenposen!“ und wenige Schritte entfernt ertönt vernehmbar die Antwort eines Enthusiasten: „Diese erhobenen Arme der Magdalena sind das letzte Aufbäumen des antiken Heidentums gegenüber dem Christenthum!“<sup>191</sup>

Bode beendete seinen bereits erwähnten Artikel mit dem emphatischen Bekenntnis, es liege die

---

<sup>186</sup> Trotz seines Ausspruch „Nie Wieder“ habe Schulte in Corinths Augen mit einer Ausstellung von Gläsern Karl Koeppings „in diesem Jahre einer ähnlichen, aber weitaus reiferen, originelleren Sache [...] gute Dienste geleistet.“ Corinth 1910, S. 101. – Das Kaufhaus Hohenzollern, das seit seiner Eröffnung 1891 Kunst und Kunsthandwerk präsentierte (vgl. Kapitel 2.4.3), unterschied sich von dem Anspruch, den die Vereinigung der XI hatte, nämlich Kunsthandwerk in künstlerischem Kontext zusammen mit der ‚gehobenen‘ Kunst zu zeigen dadurch, daß ihre Ausstellungen reine Verkaufsausstellungen gewesen waren. Sie ist unter dem Aspekt der Innovation insofern nicht zu berücksichtigen.

<sup>187</sup> Anhang E, Nr. 4.

<sup>188</sup> E. S.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 96, 27.2.1894; (G I, 1894-1).

<sup>189</sup> Vgl. Anm. 328/S. 192.

<sup>190</sup> Dr. Relling (Anm. 185/S. 165), S. 202.

<sup>191</sup> H. V.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 2.3.1894; (G I, 1894-42).

Bedeutung der Ausstellung in dem, was Liebermann, Hofmann und Klinger uns zeigen, Künstler, welche, jeder in seiner Art, die moderne Kunst in Deutschland in wahrhaft bedeutender, ganz eigener Weise verkörpern, Künstler, auf die wir Deutsche allen Grund haben, stolz zu sein, statt nach echt deutscher Art auf sie zu schimpfen.<sup>192</sup>

Kurz vor dem Ende der Ausstellung faßte Liebermann am 13. März 1894 in einem Brief an Lichtwark die Anerkennung zusammen, die die Mitglieder der XI in diesem Jahr erhalten hatten: „Hier hat uns're Ausstellung diesmal einen ganz außergewöhnlich großen Erfolg.“<sup>193</sup>

Direkt anschließend an die Präsentation in Berlin wurde die Ausstellung leicht modifiziert von der Galerie Theodor Lichtenberg übernommen und im März in Dresden sowie im Mai in Breslau gezeigt.<sup>194</sup> Danach verschickten Hofmann, Skarbina und Stahl maximal drei – noch verkäufliche – Werke an die Ausstellung der Münchner Secession. Manche der Werke waren somit nahezu fünf Monate ununterbrochen auf Tournee.

### 3.3.3. Die vierte Ausstellung 1895

Im Jahr 1895 fand die Ausstellung vom 17. Februar bis 9. März statt. Es wurde weder eine Einladungskarte gezeichnet und noch wurden Freikarten verschickt.<sup>195</sup> Insgesamt waren ungefähr sechzig Werke zu sehen, darunter achtundvierzig Ölgemälde.<sup>196</sup> Mit dieser Ausstellung begann der erste populäre Erfolg der XI.<sup>197</sup>

Die unter dem Namen „Vereinigung der XI“ bekannten Secessionisten [sic] haben in dem eleganten Oberlichtsaale bei Schulte (Unter den Linden 1) eine Ausstellung veranstaltet, welche weit aus dem Rahmen derartiger Veranstaltungen einer an sich so kleinen Künstlergruppe heraustritt; denn dieselbe veranschaulicht beinahe erschöpfend in nicht mehr als zwei Dutzend Kunstwerken die immer siegreicher auftretende Bewegung unserer modernsten deutschen Kunst.<sup>198</sup>

KLINGER präsentierte mit der Halbfigur *Kassandra* (1886–1895) die einzige Skulptur, die im Laufe der acht Ausstellungen zu sehen war.<sup>199</sup> [Nr. 67] Sie stand vor der südlichen

---

<sup>192</sup> Wie Anm. 158/S. 160, dort S. 577.

<sup>193</sup> Max Liebermann, Brief an Alfred Lichtwark vom 13.3.1894; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 42.

<sup>194</sup> Liebermann ergänzte seine Zusammenstellung um zwei Werke aus der 1893er Ausstellung der XI, nämlich um das *Bildnis Gerhard Hauptmann* und *Strickende Kuhhirtin*. ©: Aus Lichtenbergs Kunstsalon. Die XI. In: *Dresdner Anzeiger*, 29.3.1894; (G I, 1894-28); Wolfgang Kirchbach: Lichtenberg's Kunstsalon. In: *Dresdner Nachrichten*, 28.3.1894; (G I, 1894-37); M. S.: Ausstellung in Breslau. Teil I und Teil II. In: *Breslauer Zeitung*, 20.5.1894 und 24.5.1894; (G I, 1894-25 und 26).

<sup>195</sup> G I.

<sup>196</sup> J. H. S.: [Rez. XI.] In: *Pester Lloyd*, Nr. 57, 7.3.1895; (G I, 1895-14).

<sup>197</sup> Otto Brahm: Kunst und Theater. [Rez. XI.] In: *Neue Deutsche Rundschau* (Freie Bühne) 6.1895, 1. u. 2. Q., S. 319.

<sup>198</sup> Ernst Edler von der Planitz: [Rez. XI.] In: *Deutsche Warte*, Nr. 55B, 25.2.1895; (G I, 1895-19).

<sup>199</sup> Im Februar, kurz vor der Ausstellung der XI wurde *Kassandra* für wenige Tage im Kunstverein Leipzig der Öffentlichkeit vorgestellt. Im Verlauf des Monats wurde sie für 20.000 Mark von Max Abraham aus Leipzig gekauft, der bis zu seinem Tod im Jahr 1900 ungenannt bleiben wollte. Er schenkte die Skulptur dem Museum Leipzig. Dem Leipziger Bestandskatalog (Hartleb 1995, S. 16) ist zu entnehmen, daß die Skulptur bereits während der Ausstellung im Kunstverein Leipzig verkauft wurde. (Vgl. Vogel 1902, S. 17f). Conny Simone Dietrich, *Museum der bildenden Künste, Leipzig*, datiert den Verkauf um den

Stirnwand, links davon hing Liebermanns *Schreitender Bauer* [Nr. 112] und rechts davon Skarbinas *Friderizianische Soldaten*. „Haupttreffer der Ausstellungs-Saison“, schwärmte Maximilian Rapsilber, Klinger stelle für die Bildhauerkunst und die Ästhetik „völlig neue Gesichtspunkte“ auf.<sup>200</sup> *Kassandra* ist eine polylithe und polychrome Skulptur.<sup>201</sup> Die Polychromie der Bildwerke wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert intensiv diskutiert. Ein „funkelnagelneues Problem“ für die Künstler nannte Martin Feddersen dieses neue Feld, „das freilich von den Alten schon einmal besetzt war, das aber jetzt doch neu bearbeitet werden muss.“<sup>202</sup> Klinger ging über die Debatte hinaus, weil er *Kassandra* nicht nur – behutsam – getönt, sondern aus verschiedenen Gesteinsarten montiert hatte. Er spielte den Reiz der kostbaren Materialvielfalt demonstrativ aus. Rapsilber zufolge war Klingers Umgang mit dem Material bislang umstritten, mit *Kassandra* sei die Diskussion nun zu seinen Gunsten entschieden.<sup>203</sup>

In den Rezensionen wurde Klingers Skulptur intensiv diskutiert. Viele Autoren waren sich einig, daß jegliches Pathos fehle. Es würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, näher auf die Kritiken dieser Skulptur einzugehen, daher seien nur zwei Besprechungen genannt, die besonders hervorstechen. Rodberg, der offensichtlich ergriffen war, lieferte im *Atelier* eine überbordende, nietzscheanische Klinger-Interpretation. Das in der Presse konstatierte fehlende Pathos wurde hier schriftlich nachgereicht. Es war die Rede von „edelste[m] Geschmack“ und „gewaltige[m] Ausdruck“; Klingers Kunst erinnere an die „hellenische“.<sup>204</sup> Ernst Edler von der Planitz (*Deutsche Warte*) konstatierte:

Als geradezu epochemachend und gewissermaßen als symbolische Verkörperung dieses Ringens und Suchens nach neuer Gestaltungskraft ist ein plastisches Werk eines dieser Titanen auf dem Gebiete unserer neuen Kunst, *Max Klinger*, zu bezeichnen, ein Werk, daß unbestritten das bedeutendste unserer gesamten modernen Kunstepoche genannt werden muß, „*Kassandra*“, eine Halbfigur aus griechischem Marmor.<sup>205</sup>

Angesichts dieser intensiven Erörterung des einzigen Exponates Klingers unter Zurückstellung aller anderen XI wird die Entscheidung der Mitglieder der Vereinigung, Klinger in ihren Reihen aufzunehmen, nicht nur als strategische Handlung deutlich, sondern verweist auch auf deren Souveränität. Meinungen wie die folgende waren verbreitet:

---

15. Februar 1895. Ihrer Ansicht nach ist davon auszugehen, daß Abraham die Skulptur direkt vom Künstler erworben habe. (Brief vom 8. März 2005 an die Verf.)

<sup>200</sup> Maximilian Rapsilber: Die „XI“. [Teil I.] In: Das Kleine Journal, Nr. 54, 24.2.1895; (G I, 1895-15).

<sup>201</sup> Dazu Maaz 2000, S. 183ff (Max Klinger und die Polychromie).

<sup>202</sup> Martin Feddersen: Über polychrome Plastik. In: Kunstchronik NF 2.1890/91, Nr. 11 (1.1.1891), Sp. 193-202. Vgl. Theodor Ballhorn: Die Polychromie in der griechischen Plastik. (Schluss) In: Zeitschrift für Bildende Kunst NF 4.1893, S. 286-292.

<sup>203</sup> Maximilian Rapsilber, wie Anm. 200.

<sup>204</sup> Johann Rodberg: Die „Vereinigung der XI“ im Salon Schulte. In: Das Atelier 1895, H. 6 (Anf. März), S. 5; (G I, 1895-5).

<sup>205</sup> Wie Anm. 198/S. 167. (Hv. i. Orig.)



Neben diesem Meisterwerk ersten Ranges treten dieses Mal alle übrigen, gegenwärtig bei Schulte zu sehenden Kunstwerke zurück und selbst ein *Max Liebermann* vermag trotz aller Naturwahrheit nicht auf die Dauer zu fesseln, da man sich immer wieder dem Klinger'schen Werke zuwendet.<sup>206</sup>

LIEBERMANN stellte mit *Schreitender Bauer* ein weiteres Hauptwerk der Ausstellung. [Nr. 112] Neben zwei Portraits, dem *Bildnis Rudolf Virchow* [Nr. 113] und dem *Bildnis der Tochter Wilhelm Bodes*, Pastell [Nr. 114], wurde in den Besprechungen besonders auf die Radierung *Netzflickerinnen* [Nr. 115] und *Badende Knaben* hingewiesen. Das früheste Blatt *Badenden Knaben*, das bei Schiefler aufgeführt ist, ist auf 1896 datiert, allerdings nicht vom Künstler selbst.<sup>207</sup> [Vgl. Nr. 176] Die Radierung *Netzflickerinnen* war im Jahr zuvor vom Verein für Originalradierungen München veröffentlicht worden.<sup>208</sup>

LEISTIKOW zeigte Landschaften aus Dänemark, über die Rodberg urteilte, sie „gehören zu den besten [Landschaften], aus der letzten Periode unserer Kunst“.<sup>209</sup> Motive aus Dänemark wurden zwischen 1895 und 1900 zu einem Themenkreis im Werk Leistikows, so zum Beispiel das ausgestellte Gemälde *Park bei Kopenhagen* [Nr. 71] und die immer wiederkehrendes Motive ‚Wald‘ und ‚Walddickicht‘. Erstmals zeigte er zwei Gemälde mit fliegenden Schwänen, darunter *Streichende Schwäne* [Nr. 73], beide sind in impressionistischer Manier gemalt.<sup>210</sup> Das Gemälde mit drei Wikinger-Schiffen, *Mit Wind und Wellen gegen fremden Strand*, wurde intensiv diskutiert. [Nr. 72] Skeptisch wurde angeführt, es sei merkwürdig dekorativ, Leistikow betrete ein neues Gebiet, nämlich die „nordisch-heroische“ Landschaft.<sup>211</sup> Das Motiv der Wikingerschiffe tauchte auch auf Zierleisten des *Pan* auf. [Vgl. Nr. 177] Hier ist Leistikows Beginn der Tätigkeit im Bereich des Buchschmuckes zu sehen. Ebenfalls verwandte er das Motiv für Tapetenentwürfe. In der Weberei Scherrebek, Nordschleswig, wurde 1896 ein Wandschirm nach eben diesem Motiv angefertigt.<sup>212</sup> [Nr. 178] Ola Hanson arbeitete die Bezüge für einen Armlehnstuhl. [Nr. 179] In diesem Jahr begann Leistikow, dieses und andere der bei ihm immer wiederkehrenden Motive zu stilisieren. Leistikow, der um die Mitte der neunziger Jahre an einer künstlerischen Wende stand, erreichte 1895 ein ihm persönlich wichtiges Ziel. Er stellte erstmals im Salon du Champ de Mars in Paris aus.

HOFMANN'S großformatiges Tryptichon *An die Freude* fand viel Beachtung. [Nr. 56] Dieser Entwurf für ein Wandgemälde, ausgeführt mit Pastellkreiden, gliedert sich in vier

---

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> Schiefler 1923, Nr. 43. Es ist möglich, daß die bei Schiefler abgebildete Fassung bei der Vereinigung der XI ausgestellt war. In dem Fall wäre sie um ein Jahr vorzudatieren.

<sup>208</sup> Verein für Originalradierungen in München. 3.1894, Blatt 1.

<sup>209</sup> Wie Anm. 204/S. 168, dort S. 6.

<sup>210</sup> Maximilian Rapsilber, wie Anm. 200/S. 168. Daß beide Gemälde – noch – impressionistisch gemalt sind, ist insofern von Bedeutung, als Leistikow im folgenden Jahr auf der XI-Ausstellung – erstmals – Werke präsentierte, in denen die malerische Behandlung dieses Themas entscheidend modifiziert waren.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Zu Scherrebek und Leistikows Anfängen im Kunsthandwerk siehe Kat. Leistikow 1988, S. 69.

architektonisch aufgefaßte Bogenfelder. Der Mittelteil ist durch eine bekrönte, weibliche Figur mit Flügeln, die, soweit die Abbildung dies erkennen läßt, zur Rahmung gehört, optisch, aber nicht inhaltlich geteilt. Er stellt eine Landschaft mit See dar, an dessen vorderem Ufer auf der rechten Seite ekstatische Tänzer und Tänzerinnen zu sehen sind, die an den Ausdruckstanz der amerikanischen Tänzerin Loïe Fuller (1862–1928) erinnern.<sup>213</sup> Im Hintergrund der linken Bildhälfte findet eine Prozession zu einem Opferaltar statt. Der linke Flügel zeigt eine Frau, die auf das vom Mond beschienene Meer blickt, der rechte Flügel eine langgewandete Figur vor einem Hain. Oskar Fischel konstatierte 1903 in seiner Monographie über Hofmann, „es lag damals Mitte der neunziger Jahre in der Luft, Tryptichen zu malen.“ Und er stellte die Frage, ob die Entscheidung, Tryptichen zu malen, in dem Wunsch der Maler begründet lag,

wenigstens durch die Aneinanderreihung anderer Bilder etwas zu erzählen, oder einen Ideenkreis zu versinnbildlichen in einer Zeit, wo die moderne Kunst Inhalt oder Gedanken verpönte, oder der Wunsch, in solch cyklischen Darstellungen den Ersatz zu suchen dafür, daß der modernen Malerei die monumentalen Aufgaben vorenthalten waren?<sup>214</sup>

Mit diesen Fragen konzentrierte er sich auf eine Problematik, die in Bezug auf Hofmann von besonderem Interesse war. So forderte beispielsweise Rapsilber am Ende seiner Besprechung der Werke Hofmanns für diesen Staatsaufträge für Monumentalmalerei.<sup>215</sup> Fischel, den die Frage des Narrativen in Hofmanns Werk durchgehend beschäftigte, fuhr fort: „Hofmann hatte jedenfalls, wie vor ihm Marées, den Wunsch, womöglich einen Raum mit einem Gedanken in mehreren Bildern heiter und festlich zu beherrschen, so wurde das Werk vor allem dekorativ und darum gegliedert, innerlich und äußerlich.“<sup>216</sup> Die Textzeile *Freude schöner Götterfunken* aus Ludwig van Beethovens Neunter Symphonie nach Friedrich Schillers *Ode an die Freude* ist auf der unteren Rahmenleiste zu lesen. Die aufwendige, figurale Ornamentik des Rahmens korrespondiert mit dem Gemälde. Es hing im Vorraum des Oberlichtsaales, was bemängelt wurde, da dort nach Ansicht der Rezensenten die Farbbrillanz aufgrund der schlechteren Lichtverhältnisse nicht zur Geltung kam.<sup>217</sup> Hofmanns Gemälde *Frühling* wurde noch vor Beendigung der Ausstellung am 3. März 1895 verkauft.<sup>218</sup> [Nr. 57] Es befindet sich heute in der Galerie Neue Meister, Dresden. Ein weiteres, mit „Sommeridyll“ bezeichnetes Gemälde könnte mit *Idyll* identisch sein, die Datierung von 1896 auf dem Rahmen hat aufgrund Hofmanns später Erstellung eines Werkverzeichnisses keine Verbindlichkeit. [Vgl. Nr. 180]

---

<sup>213</sup> Vgl. Roberts 2004, S. 98 und 128; Abb. 5.73 und Abb. 6.9. Fuller gastierte auf ihrer Solotournee im Herbst 1892 im „Wintergarten“, Berliner Central Hotel.

<sup>214</sup> Fischel 1903, S. 38f.

<sup>215</sup> Maximilian Rapsilber: Die „XI“. Teil II. In: Das Kleine Journal, 3.3.1895; (G I, 1895-22).

<sup>216</sup> Fischel 1903, S. 39.

<sup>217</sup> Friedrich Fuchs: [Rez. XI.] In: Das Magazin für Litteratur, S. 335-337, Nr. 11, 16.3.1895; (G I, 1895-25).

<sup>218</sup> Otto Felsing: [Rez. XI.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, 3.3.1895; (G I, 1895-26). – Auch bezeichnet als *Jugendlust*.

SKARBINA zeigte mit *Ein Nachtbild* seine Auseinandersetzung mit dem Werk Edvard Munchs. [Nr. 144] Das Thema der Verzweiflung und des möglichen Selbstmordes durch Ertränken im Kanal behandelte Skarbina allerdings ohne die psychologische Tiefenschärfe, wie sie bei Munch zu finden ist. Auf der Rahmung befindet sich neben Ausstellungsaufklebern und anderen Vermerken eine bescheidene Bleistiftkennzeichnung in Sütterlin: „S B“. Da keine Galerieaufkleber des Hauses Schulte bekannt sind, liegt die Vermutung nahe, es handele sich hier um die Kennzeichnung Schultes für seine Berliner Dependance: *Schulte Berlin*.<sup>219</sup> Skarbina schickte das Bild 1897 nach Hamburg zur Großen Kunstausstellung.<sup>220</sup> Mit wachem Blick dokumentierte Skarbina unermüdlich Alt-Berlin, mehrere in dieser Ausstellung gezeigte Werke trugen diesen Titel. Eindeutig zu identifizieren war, die Gouache *Speicherhof*. Sie weist neben dem dokumentarischen Charakter eine reizvolle und malerische Behandlung des Sujets auf. [Nr. 145] „Am besten sind seine Bilder aus Alt-Berlin, namentlich jenes mit dem rothen [sic] Kahn im Vordergrund zeigt den alten Beherrscher der Farbe.“<sup>221</sup> Die links neben *Kassandra* gehängten Studien zu *Friderizianische Soldaten, aufgebahrt in der Garnisonskirche Potsdam* erregten beim Publikum großes Aufsehen, da die dargestellten Leichen namentlich benannt wurden, darunter Feldmarschall Keith, Graf Kleist von Nollendorf und Graf Truchseß. Die Nachkommen erwirkten, daß die Namen nach wenigen Tagen entfernt wurden – allerdings nicht die Gemälde selbst. Unter ihnen war ein großformatiges, das eine Gruft mit geschlossenen Särgen zeigte und mehrere kleinformatige mit offenen Särgen. Es konnte keine der Ölstudien nachgewiesen werden.<sup>222</sup>

VON HERRMANN war unter anderem *Blihende Kirschbäume an der Havel*, 1894, ausgestellt. [Nr. 31] Hier zeigte Herrmann seine Fähigkeiten als gemäßigter Impressionist. Den Galerieton aus den achtziger und frühen neunziger Jahren hatte er zugunsten der Zerlegung in einzelne Farbwerte aufgegeben. Auf der Rahmung dieses Ölgemäldes befindet sich die gleiche Bleistiftkennzeichnung „S B“ in Sütterlin, wie sie sich auch auf dem Rahmen von Skarbinas *Ein Nachtbild* befindet. Ein weiteres Gemälde, *Über Nacht*, erinnerte Rapsilber an Whistler.<sup>223</sup> Einen Eindruck seiner ausgestellten venezianische Studien ver-

---

<sup>219</sup> Diese bescheidene Kennzeichnung könnte die Erklärung dafür liefern, daß die Galerie Schulte bislang wenig Beachtung in der Forschungsliteratur gefunden hat: Die Arbeit der Galerie war bislang nicht nachvollziehbar. Die Auktionskataloge belegen dies: Nachweise von Schulte-Ausstellungen gibt es bei Gemälden kaum. Schulte hätte mit dieser Kennzeichnung an Bescheidenheit nur Cassirer übertroffen, der zwar mit Aufklebern arbeitete (die der Fachwelt auch bekannt sind), aber außer der Nummer nichts vermerkte.

<sup>220</sup> Große Kunstausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle, Hamburg, <sup>2</sup>1897, Kat.-Nr. 698, S. 47. (Angaben aus: Kat. Villa Grisebach Nr. 123, November 2004).

<sup>221</sup> Johann Rodberg (Anm. 294/S. 168), S. 6. – Der Kahn ist orange und hat einem roten Steven.

<sup>222</sup> Einen Eindruck, wie Skarbina dieses Thema behandelte, kann sein 1878 entstandene Gemälde *Erwachen eines Scheintoten in der Anatomie*, das ebenfalls tote, menschliche Körper wirklichkeitsnah in Szene setzte, vermitteln. (Abb. in Kat. Skarbina 1995, Kat.-Nr. 3.)

<sup>223</sup> Maximilian Rapsilber, wie Anm. 215/S. 170.

mittelt ein Aquarell, das im Katalog der Münchner Secession 1896 mit dem Titel *Venedig*, um 1895, abgebildet ist und vielleicht auch bei den XI ausgestellt gewesen war.<sup>224</sup>

Von VOGEL waren mehrere Ölgemälde, darunter zwei größere Formate mit christlichen Themen *Nach der Taufe* [Nr. 161] und *Messe in St. Gundula* [Nr. 162] zu sehen. Weiterhin zeigte er Portraitstudien. Johann Rodberg, in dessen Augen Vogel ständig sein Können erweitere, meinte, bei Vogel überwiege jedoch zu sehr der nüchterne Verstand. „Landschaften von überzeugender Stimmung wird er daher nie bringen können.“<sup>225</sup> Im Anschluß an diese Überlegung beurteilte er *Messe in St. Gundula*:

Doch auch vor seinem grossen Bilde einer Seelenmesse spürt man den störenden Mangel der Empfindung der seelischen Vertiefung in den Stoff. Tritt man vor das Bild, so wird man momentan gewaltig gepackt von dem Sujet; aber sobald man sich in das Bild vertiefen möchte, verwandelt sich der Eindruck in eine solche Nüchternheit, dass man daraus nicht wieder die erste Wirkung in sich wachrufen kann.

Die Kritik Rodbergs an diesem Gemälde erinnert an die Kritik, die der akademischen Malerei von der jungen Kritikergeneration zuteil wurde; Rodberg schloß denn auch seine Beurteilung mit dem Kommentar, daß Vogel das Bild „vollendet“ gemalt habe, wobei die Betonung auf „gemalt“ lag und die technische Perfektion meinte.

Für ALBERTS konnte in diesem Jahr nur ein Titel *Am Herd* nachgewiesen werden. [Nr. 17] MOSSON präsentierte *Selbstbildnis im Habitus eines Jägers, Park* und ein Waldbild, SCHNARS-ALQUIST *Im Hafen von Hamburg* und *Mondnacht im Kanal* sowie STAHL *Unbe-lauscht* und *Impression*.

In diesem Jahr festigte sich eine Tendenz, die sich in den folgenden Ausstellungen erhärtete. Die künstlerische Führung der XI hatten Klinger, Liebermann, Leistikow, Hofmann und mit etwas Abstand Skarbina übernommen.

Insgesamt war es eine starke, überzeugende Ausstellung, die das interessierte Publikum anzog. Jedoch mußten sich Skarbina, Herrmann und Vogel gewisse Mängel vorhalten lassen. Stahl, Mosson und Alberts waren zwar auf der Suche nach einem persönlichen, unverkennbaren Ausdruck, bislang jedoch ohne durchschlagenden Erfolg. Schnars-Alquist sei „noch weniger Pendant“ der Künstlergruppe als bisher, so Rodberg, man könne seine Werke ebenso in die vorderen Schulteschen Räume zum „Kitsch“ hängen.<sup>226</sup>

Im lokalen und nationalen Vergleich war die Bedeutung und Wirkung der Gruppe ungebrochen. Sie wurde mit dem ähnlich organisierten *Künstler-Club Sankt Lukas* verglichen, der in Düsseldorf seit Dezember 1892 ebenfalls private Ausstellungen arrangierte.

Die „Vereinigung der XI“ hat nicht nur viel Kern und Eigenart, sondern wird – ebenso wie der *Sanct Lukas-Klub* in *Düsseldorf* – bahnbrechend für die neuen Bestrebungen der deutschen Kunst wirken.<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup> Katalog der Münchner Secession 1896, ohne Pagnierung oder Katalognummer.

<sup>225</sup> Dieses und die folgenden Zitate: Johann Rodberg (Anm. 204/S. 168), S. 6.

<sup>226</sup> Ibid.

<sup>227</sup> J. H. S., wie Anm. 196/S. 167. (Hv. i. Orig.)

Kurz vor der Ausstellung der XI waren bis zum 16. Februar 1895 der *Künstler-West-club* und die *Glasgow Boys* bei Schulte zu sehen gewesen. Die Bedeutung der Schotten für die Berliner Malerei wurde in den Rezensionen von 1895 weiterhin stark betont.<sup>228</sup> Die *Magdeburgische Zeitung* kommentierte die Gleichzeitigkeit der Ausstellungen; die Rezension der XI-Ausstellung geht dem folgenden Artikel voran.

In *Schulte's Kunstsalon* zeigen sich gleichzeitig nebeneinander [...] der *Künstler-West-Club* in Berlin und die *Boys of Glasgow*. Ob diese Nebeneinanderstellung beabsichtigt war? Dann ist die Kühnheit der jungen Künstler aus unserem far West allerdings bewunderungswürdig. Es wäre schon mehr als Tollkühnheit! Mag auch Dettmann, der leider nur mit einem studienhaften Bilde vertreten ist, ein sehr tüchtiges Landschaftstalent in modernem Sinne sein, mag Normann durch seine decorative Maurertechnik seine Bewunderer haben, ist auch zu hoffen, daß Bozin, Uth und Andere sich allmählich noch zu tüchtiger Eigenart durcharbeiten: neben der genialen Sicherheit der jungen Glasgower Künstler, die – fern von jeder Akademie und Schulzwang – den malerischen Reiz ihrer Heimat mit einer Sicherheit in der Formenbehandlung, mit einer coloristischen Meisterschaft, einer Feinheit des Tones wieder zu geben wissen, den zur Zeit keine andere Schule in Europa oder Amerika aufzuweisen hat, kann der Westclub nicht bestehen. Was diese schottischen Künstler dies Mal hier zeigen, ist fast durchweg von malerischem Reiz, meist auch vortrefflich, wie einige Studien von Lavery, Guthrie, Roche u. A., aber es sind doch meist nur skizzenhafte, flüchtigere Arbeiten, die mit den Meisterwerken, wie sie sie wiederholt in München gezeigt haben, sich nicht messen können.<sup>229</sup>

Bei Amsler & Ruthardt war die diesjährige Ausstellung der Deutschen Aquarellisten zu sehen. Zusammen mit Herrmann und Skarbina stellte dort Dora Hitz aus, die den XI drei Jahre später beitrug.

### 3.3.4. Die fünfte Ausstellung 1896

Die fünfte Ausstellung wurde am 16. Februar 1896 eröffnet. Die genaue Dauer der Ausstellung ist nicht bekannt. Die Unterlagen zu dieser Ausstellung befinden sich nicht in den Geschäftsbüchern. Einzig der Kommentar, daß Max Liebermann die Einladungskarte gestalte und daß sie bis zum 16. Januar 1896 fertig sein müsse, ist erhalten und befindet sich in dem Geschäftsbuch I, das mit dieser Information schließt.

Eine Besonderheit des Jahres 1896 stellte die Rezension Richard Grauls im *Pan* dar.<sup>230</sup> Diese Besprechung ist die einzige aller Ausstellungsrezensionen der Vereinigung der XI,

---

<sup>228</sup> Vgl. dazu Jensen 1996, S. 207f. Er konstatierte, die Schotten wurden schlicht mangels Kenntnis der modernen französischen Malerei als Vorbild benannt. Dem wäre entgegenzuhalten, daß die Kenntnis über die schottische Malerei auch nicht größer war und erst mit der o. gen. Ausstellung Schultes in Berlin und überregional bekannter wurden. Angesichts der erdigen Malerei James Guthries und George Henrys, der leicht sphärischen Malerei des William Kennedy und der Balance zwischen Naturalismus und Impressionismus, wie sie John Lavery hielt, wäre genauer zu untersuchen, inwieweit die schottische Malerei tatsächlich höheren Vorbildcharakter für die moderne Malerei in Berlin hatte, als die französische. An dieser Stelle kann nur als Hypothese festgehalten werden, daß die in der Kunstkritik konstatierte Verbindung zu den Schotten vermutlich nicht mangelnde Kenntnis der Kritiker oder gar der Künstler war, sondern auf künstlerische Beziehungen zwischen den beiden Ländern hindeutet, deren Untersuchung noch aussteht.

<sup>229</sup> N.N.: [Rez. XI.] In: *Magdeburgische Zeitung*, Nr. 118, 6.3.1895; (G I, 1895-10).

<sup>230</sup> Richard Graul: Die XI. In: *Pan* 2.1896/97, H. 1, S. 49-53. (Graul 1896) Dies war die einzige Besprechung einer XI-Ausstellung, die im *Pan* erschien.

die ihren Text mit Abbildungen bereichert hat, welche Werke der XI zeigen. Die Besprechung unterstrich damit die Bedeutung der Ausstellung. Ob alle Abbildungen unmittelbaren Bezug zu Ausstellung haben, ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen.

LIEBERMANN'S Gestaltung der Einladungskarte zur Gruppenausstellung im Jahr 1896, die vermutlich im Lichtdruck<sup>231</sup> hergestellt wurde, unterscheidet sich stark von den Einladungskarten, die von den anderen Mitgliedern der Vereinigung der XI gestaltet worden sind. [Nr. 6] Während vor und nach Liebermann's Einladungskarte ästhetische, stilisierende oder karikierende Darstellungen gewählt wurden, griff Liebermann gekonnt in die Schatztruhe des gebildeten Humanisten.

Im Zentrum der Darstellung ist eine weibliche Figur zu sehen, die, eng geschnürt, am Gürtel ein Geldsäckel befestigt, maniert altdeutsch mit Puffärmelchen bekleidet, vor einem Lehnstuhl steht. Sie verdeckt mit der rechten Hand ihre Augen und weist mit der linken Hand – von der sich ihr Körper abwendet – eine Palette mit Pinseln weit von sich. Trotz dieser Abwehrhaltung von Palette und Pinsel ist sie als *Pittura* zu erkennen. Hinter ihrer rechten Seite öffnet sich ein schwerer, dunkler Vorhang, auf dem in weißer Schrift zu lesen steht: *Einladung zur Austellung* [sic] *der...* und gibt den Blick frei auf „die aufgehende Sonne der Wahrheit“<sup>232</sup>, in deren Strahlen die römische Zahl *XI* aufgeht. Sie vollendet die Aufschrift des Vorhanges. In der rechten oberen Bildhälfte neigt sich eine lange, schlanke Figur leicht zur Sonne, wie zu einer Bildsäule erstarrt. Die Sonne scheint über einer Landschaft, „die im Motiv des Hirten mit seinen Schafen vor einsamen Bauernhäusern am Horizont nichts Anderes als die bei Millet entlehene Bilderwelt zitiert“<sup>233</sup> und gleichzeitig auf eine arkadische Schäferidylle verweist.

Der vordere Bildraum, der ein Drittel des Blattes einnimmt, erweckt den Eindruck einer Bühne, auf welcher sich kurz zuvor eine dramatische Szene abgespielt hat. Der Lehnstuhl steht wie ein Thron auf einem Podest, beidseitig flankiert von Zierrpflanzen, und zusammen mit dem geräfften Vorhang die beiden Bildräume voneinander trennen. Während die Frauenfigur im Begriff ist, blindlings die drei Stufen des Podestes hinabzustraukeln, liegen vor ihr auf dem Boden die Requisiten eines Historienmalers: Ritterhandschuh, Lanze, Federn und Gliederpuppe – hingeworfen und umgestürzt. Die Puppe liegt rück-

---

<sup>231</sup> Ob es sich um eine Lithographie oder einen Lichtdruck handelt, war nicht abschließend zu klären. (Gespräch mit Anita Kühnel, SMB, Kunstbibliothek.) Der Lichtdruck ist in seiner Herstellung wesentlich kostenintensiver als die Lithographie. Da sich in den Kassenbüchern der Vereinigung der XI eine Rechnung der Kunst-Anstalt Albert Frisch für die 1898er-Einladungskarte befindet, die im Lichtdruckverfahren hergestellt wurde – Kosten also offensichtlich nicht gescheut wurden – könnte dies auch zwei Jahre zuvor für Liebermann's Einladung zutreffen. (Kassenbuch, Rechnung vom 9.3.1898; G II).

<sup>232</sup> Schuster 1997, S. 50. Peter-Klaus Schusters Interpretation (die bislang einzige dieses Blattes) kontrastiert „eine Kunst, die Natürlichkeit und Wahrheit im anrührenden Bild einfacher Menschlichkeit verbindet“ mit der „abgelebten Kunst“ und dem parfümierten Luxus der Reichen. (Ibid.) Er folgerte, daß sich Liebermann's eigene „ars humilitas“ auf der Einladungskarte enthülle.

<sup>233</sup> Ibid.

lings verrenkt zwischen den Federn, ihr linker Unterarm ist abgebrochen, der Kopf weist auf den Betrachter.

Ironisch thematisiert Liebermann das Schicksal der akademischen Kunst. Deren Untergang im Vordergrund: die Akademie, die abgedankt hat, steigt vom Thron der Kunst herab, der Fehdehandschuh ist ihr hingeworfen. Im Hintergrund die aufgehende Sonne, die in ihrem Strahlenkranz eine neue Kunst verheißt. Mit dem bildnerischen Mittel des Hell-Dunkel, das kontrastreich eingesetzt ist, dramatisiert Liebermann die Szene. Die Gliederpuppe ist gestürzt, hat sich die ‚Knochen‘ gebrochen und die Lanze, die von einstigem Kampfesgeist zeugte, liegt nun am Boden.

Liebermann greift mit seiner Darstellung auf ein altes Bildmotiv, den Sturz des Ikaros aus der griechischen Mythologie, zurück. Die Gliederpuppe, zwischen den Federn liegend, verweist auf das Motiv des vom Himmel gestürzten Sohnes des Daidalos, der sich zu nah an die Sonne herangewagt hatte. Die erstarrte Figur im Bildhintergrund, die sich zur Sonne neigt und die Arme zu ihr ausstreckt, könnte der trauernde Vater sein. Der Historiker Diodorus schilderte in der *Bibliotheca historica* die Werke des Daidalos, des mythischen Repräsentanten des ältesten Kunsthandwerks. Die von ihm geschaffenen Standbilder waren „ähnlich beseelten Menschen“, sie schienen, als bewegten sie sich und als hätten sie geöffnete Augen.<sup>234</sup> Daidalos fürchtete um seine Einzigartigkeit, als sein Neffe Thalos ihn zu ‚überflügeln‘ drohte. Er entledigte sich dieser Konkurrenz, indem er den Jungen tötete. Liebermann setzt Daidalos, den Erschaffer lebendig wirkender Skulpturen dialektisch als unbewegte Bildsäule in Szene. In Ovids *Metamorphosen* findet sich für den Tod des Ikaros neben dem Motiv der Strafe aufgrund der jugendlichen Selbstüberschätzung ein weiteres Erklärungsmodell, nämlich das Sühneopfer für den ermordeten Thalos.<sup>235</sup> Liebermann geht offensichtlich über die moralisierende Interpretation der jugendlichen Selbstüberschätzung Ovids hinaus und fokussiert Daidalos als tragische, aber vor allem als geniale Gestalt, deren bildhauerische Leistung in der antiken Literatur oft rezipiert wurde. Dem euripideischen Satyrspiel *Eurysteus* zufolge wurde Herakles von Daidalos so lebenswahr nachgestaltet, daß Herakles mit einem Stein nach der Statue warf.<sup>236</sup> In der Naturalismus-Debatte der 1890er Jahre war der Begriff *Naturwahrheit* ein Topos, durch den die akademische Lehre mit ihren klassischen Gattungen als überwunden postuliert wurde.<sup>237</sup> Das Augenmerk des Betrachters richtet sich erneut auf die weib-

---

<sup>234</sup> Diodorus Siculus IV 76.2.

<sup>235</sup> Ovid: *Metamorphosen* VIII, 236; Der ermordete Thalos verwandelte sich in einen Vogel. Ovid läßt bei der Beerdigung des Ikaros ein lachendes Rebhuhn erscheinen. – Nach C. Robert sei die Interpretation der Sühne eine freie dichterische Erfindung Ovids. (C. Robert: Daidalos. In: *Paulys Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung von Georg Wissowa. 8. Halbband, Stuttgart 1901, Sp. 1994-2005.)

<sup>236</sup> Robert, wie Anm. 235/S. 175, Sp. 2003.

<sup>237</sup> Beispielsweise Friedrich Fuchs: Die intime Landschaft. In: *Atelier* 1892, Nr. 45 (1.9.1892), S. 1.

liche Figur als Allegorie der Akademie der Künste, die – formal im Fokus stehend – offensichtlich entmachteter ist.

Auf einer Phlyakenvase im British Museum in London<sup>238</sup> ist eine Szene des Daidalos-Mythos abgebildet.<sup>239</sup> Daidalos, der „heroische Doppelgänger des [...] Handwerker-gottes Hephaistos“, lieh diesem in der antiken Dichtung und antiken Darstellungen seinen Namen.<sup>240</sup> Auf der Vase ist Hera dargestellt, die „durch den Platz in der Mitte deutlich als der Gegenstand des Kampfes, durch ihre steife Haltung als gefesselt“ beschrieben ist.<sup>241</sup> Die Vorgeschichte dieser Szene ist des Hephaistos Rache an Hera für seinen Sturz aus dem Olymp. Hephaistos – auf der Vase dargestellt als Daidalos – schickte Hera einen Thron, der mit versteckten Fesseln versehen war. Hera, erfreut über dieses Geschenk, setzte sich, wurde daraufhin gefesselt und konnte sich nicht mehr eigenständig befreien. Der Götterrat schickte zunächst Ares und nach dessen Scheitern Dionysos zum Kampf mit Daidalos, um Hera zu befreien. Sie benötigte die Hilfe junger Götter und verlor hierdurch ihre Autonomie. Als sich Hera von dem verhängnisvollen Thron erhob war sie – entthront.<sup>242</sup> Auf der Bühne des modernen Lebens, auf das Liebermann anspielt, fesselt Daidalos als erster Bildner der Naturwahrheit die Akademie auf ihren Thron und zwingt sie zur Aufgabe ihres Amtes.

Liebermanns programmatische Aussage lautete: Die „XI“ stehen im Licht. Die entthronte Akademie ist von Dunkelheit umgeben. Mit dieser Einladung versetzte er der Akademie der Künste, die ihm bis dato die Anerkennung versagte,<sup>243</sup> mit seiner ausgewiesenen Kennerschaft der Antike einen ironischen Seitenhieb und stellte – eingedenk der vorherigen Einladungskarten der Vereinigung der XI – die künstlerische Bandbreite der Mitglieder unter Beweis. Der Vorhang ist geöffnet.

---

<sup>238</sup> Laut Robert (wie Anm. 235/S. 175, Sp. 1995): British Museum, London, Kat. IV F 269. (Dort weiterhin folgende Angabe: Abb. in: Müller-Wieseler, *Denkm. alt. Kunst II* 18, S. 195).

<sup>239</sup> Es sind in der Forschung vier Titel antiker, griechischer Komödien mit dem Titel „Daidalos“ bekannt. Auf welche Komödie sich die Darstellung auf der Vase bezieht, ist unbekannt. – Ob Liebermann von genau dieser Vase Kenntnis hatte, ist nicht bekannt, wohl aber sein Kontakt zu Sabine Lepsius' Bruder Botho Graef, der als Archäologe möglicherweise Anregungen bei mythologischen Fragen geben konnte. Liebermanns Lektüre von Ovids *Metamorphosen* und Gustav Schwabs *Schönsten Sagen des Klassischen Altertums*, die seit ihrem Erscheinen 1850 zur Grundausstattung einer jeden Bibliothek gehörten, darf als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Es ist davon auszugehen, daß in den gebildeten Künstlerkreisen auch der sich in Vorbereitung befindliche „Pauly“ diskutiert wurde.

<sup>240</sup> Robert, wie Anm. 235/S. 175, Sp. 1995.

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> Überliefert ist diese Schilderung u.a. bei Libanius VIII 38 Förster. In diesen Kontext gehört vermutlich auch ein Fragment, das um 1900 Sappho zugeschrieben wurde. Sappho frg. 66 Bgk., heute wird es Alkaios frg. Z 25 (c) zugeschrieben. In: *Poetarium Lesbiorum Fragmenta*. Hg. v. Edgar Lobel und Denys Page. Oxford 1968, S. 272.

<sup>243</sup> Seit 1893 verweigerte Liebermann seine Teilnahme am Berliner Salon und traf damit eine kulturpolitische Entscheidung. 1897 endlich wurde er von der Akademie eingeladen, mit einer Sonderausstellung im Salon seine Werke zu zeigen und wurde mit einer Medaille ausgezeichnet. Es wäre zu fragen, ob diese Einladungskarte nicht auch ihr Quentchen dazu beigetragen hat.



In der Ausstellungspräsentation erfuhren Liebermann und Leistikow besondere Hervorhebung. Liebermann war sehr gut vertreten. Er zeigte das 1896 entstandene Gemälde *Sitzender Bauer in den Dünen*, das sich das Leipziger Museum aus dem Atelier gesichert hatte.<sup>244</sup> [Nr. 116] Das Gemälde erfuhr besondere Aufmerksamkeit – Würdigung und Schmähung nach den üblichen Kategorien der Kunstkritik. Zu sehen waren weiterhin die *Holländische Dorfstraße*, 1885 [Nr. 117], mehrere Interieure kleineren Formats, unter anderem *Kind an der Truhe – Käthe, die Tochter des Künstlers, spielend*, 1888 [Nr. 118] und *Bauernstube mit Kind in der Wiege* [Nr. 119] sowie mehrere Ölstudien, Radierungen und Lithographien.

LEISTIKOW, dem die große Mittelwand zur Verfügung stand, zeigte seine Veränderung zum dekorativen Stil vor allem mit dem kontrovers diskutierten *Corvi noctis*, um 1895/96, das mit ornamentiertem Holzrahmen als ein zentrales Bild der Ausstellung präsentiert wurde. [Nr. 74] Vor einer nächtlichen Fjordlandschaft mit aufgehendem Vollmond fliegen vier schwarze Raben. Möglicherweise wurde Leistikow von Heinrich Heines düsterem Gedicht *Nachtrabe* inspiriert. Nach der Fertigstellung des Ölgemäldes entwarf Leistikow einen Wandteppich gleichen Titels.<sup>245</sup> [Nr. 181] Der Wandteppich nimmt die Ornamentierung des Rahmens in die Webung mit auf, ebenso die ornamental-stilisierten Großbuchstaben des Titels *Corvi Noctis*. Der Standort des Ölgemäldes, von dem nur alte Abbildungen existieren, konnte nicht ermittelt werden. Es ist auf einer Photographie zu sehen, die Leistikow 1903 in seinem Atelier bei der Arbeit zeigt. [Nr. 182] Das Gemälde hängt dort links neben dem Wandteppich *Fliegende Schwäne* [Nr. 183] und ist auf der Photographie nicht ganz zu sehen, da es von einem Wandvorsprung teilweise verdeckt wird. Bei Bröhan ist das Ölgemälde abgebildet und auf 1896 datiert.<sup>246</sup> Von Leistikow hingen noch weitere Landschaften, unter anderem eine Darstellung vom *Schlachtensee* und *Wald in Friedrichsruh*. Das Ölgemälde *Der Hafen* gelangte 2001 in die Sammlung des Bröhan-Museums in Berlin. [Nr. 75] Wie auf dem Gemälde *Corvi noctis* ist hier neben der Flächigkeit vor allem das ‚magische‘ Licht auffallend. Mit der Abbildung dieses Werkes als Radierung in der Zeitschrift *Pan* beginnt die oben erwähnte Ausstellungsbesprechung Richard Grauls.<sup>247</sup> Die Farbigkeit ist verwandt mit dem zeitgleich entstandenen *Die alten Lotsenboote*. [Nr. 184]

HOFMANN war mit nur einem Werk vertreten, er zeigte *Träumerei*, eine Tafelmalerei, die sich heute in der Alten Nationalgalerie Berlin befindet. [Nr. 58] Sie ist in der permanenten Ausstellung zu sehen ist und nicht zuletzt deshalb eines seiner bekanntesten Ge-

---

<sup>244</sup> Jaro Springer: Die Ausstellung der „XI“. In: Kunst für Alle 11.1895/96, S. 212.

<sup>245</sup> Entwurf um 1897, hergestellt wurde der Wandbehang von Ola Hansen, Kristiana, um 1897.

<sup>246</sup> Kat. Leistikow 1988, S. 44; dort Bildnachweis: Dekorative Kunst 1898 (S. 148). Im Bröhan-Museum, Berlin, befindet sich der Wandteppich, nicht aber das Gemälde.

<sup>247</sup> Graul 1896, S. 49.

mälde.<sup>248</sup> Die Frau im Vordergrund des Bildes weist trotz ihrer Stilisierung Ähnlichkeiten mit seiner Cousine und späterer Verlobten Eleonore Kekulé von Stradonitz auf. Hofmanns Gemälde *Idyll* [Nr. 185] wurde in diesem Jahr auf der Großen Berliner Kunstausstellung intensiv besprochen. Er hatte einen Etappensieg im feindlichen Berlin errungen.

STAHL präsentierte ein Tryptichon *Herbstmorgen in Pommern*, ein *Meeresidyll* und *Blumencorso in Paris* [Nr. 156], der laut Richard Graul im Bois de Bologne stattgefunden hatte. Die nicht signierte Zeichnung eines Herrn mit Zylinder, beschriftet mit „Grand Prix Longchamp“, die im *Pan* abgebildet ist, ist vermutlich Stahl zuzuschreiben.

SKARBINA hatte mindestens drei Gemälde eingereicht. Folgt man Grauls Abbildungen im *Pan*, war das Gemälde *Promenade in Karlsbad*, ein Hauptwerk des deutschen Impressionismus, ausgestellt.<sup>249</sup> [Nr. 147] Von 1890 bis 1894 arbeitete Skarbina in mehreren Etappen an diesem Gemälde. Er stellte es 1891 im Verein Berliner Künstler und in den Jahresausstellungen der Akademie in Berlin und in Wien mehrfach aus. Skarbina konnte das Gemälde zeitlebens nicht verkaufen. Es wurde 1912 von der Deputation für Kunstzwecke der Stadt Charlottenburg aus Skarbinas Nachlaß angekauft und hängt heute im Rathaus von Charlottenburg-Wilmersdorf. Das vielbesprochene *Allerseelenfest* von Skarbina war auf der Großen Berliner Kunstausstellung im gleichen Jahr zu sehen und wurde von Hugo von Tschudi für die Nationalgalerie angekauft. [Nr. 186] Es ist denkbar, daß bei der Ausstellungsplanung zwischen Skarbina und Tschudi hinsichtlich der Verteilung der Werke Absprachen getroffen wurden. Die Provision der Großen Berliner Kunstausstellung war geringer als bei Schulte. Außerdem bestanden höhere Aussichten auf Erfolg für Tschudi, daß dem Antrag für den Ankauf eines Gemäldes aus der Großen Berliner Kunstausstellung eher stattgegeben würde, als aus der Ausstellung der Vereinigung der XI bei Schulte. Die Darstellung eines Aktes im Freien, Ölgemälde, in den Rezensionen als *Waldesflüstern* bezeichnet, wurde von Skarbina als Radierung unter dem Titel *Waldhexe* [vgl. Nr. 187] 1895 publiziert.<sup>250</sup> Eine junge, durchsichtig gewandete Frau sitzt auf einem Erdvorsprung in einem verwilderten Wald. Bei dem zweiten Gemälde, das eine elegante Dame darstellt, die mit angehobenem Rock auf den Betrachter zugeht, handelt es sich sehr wahrscheinlich um den *Winterspaziergang* von 1895. [Nr. 148]

---

<sup>248</sup> Bislang wird das Gemälde auf „um 1898“ datiert. (Nationalgalerie Berlin 1999/2000, Ludwig von Hofmann: „Träumerei“, bearbeitet von Angelika Wesenberg.) Das Gemälde war nachweisbar im Jahr 1896 bei der Vereinigung der XI und anschließend bei der Münchner Secession (Katalog der Münchner Secession 1896. München 1896, Nr. 182, mit Abbildung) ausgestellt. Es ist daher auf 1895/96 zu datieren.

<sup>249</sup> Graul 1896, S. 52. Die Begutachtung der Rückseite des Gemäldes hat keinen Aufschluß ergeben. – Angekauft wurde es 1912 von der Charlottenburger „Deputation für Kunstzwecke“ aus dem Nachlaß. (Aufkleber auf der Rückseite des Gemäldes.)

<sup>250</sup> Abgebildet in Kat. Dresden 1895; o. Pag. oder Nr.; dort bezeichnet als *Nackte weibliche Gestalt im Wald*. Kat. Skarbina 1995, S. 130, dort bezeichnet als *Waldnymphe*. Es existiert eine Bleistiftzeichnung *Weiblicher Akt in Schleier gehüllt*, 1895, Bleistift gewischt, 29,5 x 22,4 cm. (Standort unbekannt. Kopie im Archiv von Margrit Bröhan, Bröhan-Museum, Berlin und in der Künstler-Dokumentation SMB/ZA.)

VOGEL, der in Italien weilte, fehlte in diesem Jahr und KLINGER stellte nur ältere Feder- und Bleistiftzeichnungen aus. Es handelte sich um mehrere Akt- und Gewandstudien aus dem Zeitraum 1886 bis 1888, einen Kinderakt und die Federzeichnung *Albtraum* [Nr. 68].

MOSSON stellte eine Landschaft *Sturm* aus sowie ein *Selbstbildnis*, das Mosson als Jäger im Dreiviertelprofil mit Zigarre im Mund zeigt. [Nr. 132] Das dritte ausgestellte Werk *Bildnis der Mutter des Künstlers* befindet sich heute in der Alten Nationalgalerie zu Berlin. [Nr. 133] Es wurde 1921 vom Künstler angekauft. SCHNARS-ALQUIST war mit mehreren kleineren Marinedarstellungen und ALBERTS mit mehreren *Halligen* und *Besuch bei der Tante* [Nr. 18] zu sehen. Die Zeichnung einer Hallig ist in Gauls Artikel in *Pan* abgebildet.<sup>251</sup>

HERRMANN zeigte mehrere Ölgemälde, unter anderem mehrere *holländische Genreszenen*, *Fischmarkt in Amsterdam*, und eine große Straßenszene, *Leipziger Straße* [vgl. Nr. 188]. Seine Technik wurde in den Rezensionen als „breiter“ beschrieben, die Farbe war mit dem Spachtel aufgetragen. Der *Pan* zeigte von Herrmann zwei Zeichnungen eines Jungen und einen Markt in Vlissingen.<sup>252</sup> Einige Radierungen, unter anderem mit den Titeln *Straße in Amsterdam* und *Blumenmarkt in Amsterdam*, waren den Schilderungen der Rezensenten nach ausgestellt. (Vgl. die Radierungen [Nr. 189-Nr. 190] und das Ölgemälde *Frühlingsblumenmarkt in Amsterdam* [Nr. 191].)

Insgesamt läßt sich sagen, daß diese Ausstellung weniger durch Neuerungen überraschte, als daß sie vielmehr den Status quo der Maler festigte. Liebermann überzeugte durch die „Humanität seiner Darstellung“<sup>253</sup> und Leistikow zeigte sein Können in zwei Richtungen. Einerseits in der feinen Wiedergabe der Stimmungen der märkischen Landschaft, in der er sein malerisches Können unter Beweis stellte, andererseits durch Stilisieren einer symbolhaften, idealen Landschaft, wobei er flächig-ornamental arbeitete und wenige Farben in harmonische Beziehung zueinander stellte. Wer Skandalöses erwartete, wurde enttäuscht. Adolf Rosenberg, der seine Haltung den XI gegenüber auch nach fünf Jahren nicht verändert hatte und Leistikows Exponate als „beachtenswerten Beitrag zur Pathologie“ diskreditierte, konstatierte zur Gesamtwirkung, die Ausstellung biete, mit Ausnahme Leistikows natürlich, „noch weniger im guten wie im schlechten Sinne Sensationelles als ihre Vorgängerinnen“.<sup>254</sup>

Richard Graul reflektierte die vergangenen Jahre und die Selbständigkeit der einzelnen Maler. „Auf diese selbständige Gesinnung müssen wir denn auch den Nachdruck legen.

---

<sup>251</sup> Graul 1896, S. 53.

<sup>252</sup> Graul 1896, S. 50f.

<sup>253</sup> Graul 1896, S. 51. Graul bezog sich auf *Rast in den Dünen*.

<sup>254</sup> Adolf Rosenberg: Die fünfte Ausstellung der Vereinigung der „Elf“. In: *Kunstchronik* NF 7.1895/96, Nr. 17 (27.2.1896), Sp. 273.

Und sie stehen uns aus dieser heraus jetzt so gefest, so klar gegenüber, dass wir irgendwelche neue Ueberschungen von ihren künftigen Ausstellungen kaum erwarten dürfen.<sup>255</sup> Der Tenor der grundsätzlich wohlwollenden Kritik dieses Jahrganges entspricht Grauls Aussage. Fritz Stahl sah die Gefahr, daß die XI ermüden könnten und dadurch eine negative Wirkung auf die Bewegung der neuen Malerei ebenso wie auf die jungen Künstlergruppenausstellungen hätten. Albert Lamm, der sich an das „tolle Ueberbrausen“ der ersten Jahre erinnerte, schränkte ein: „Nicht als ob die Vereinigung künstlerisch minderwerthiger sei als damals; aber sie ist ruhiger geworden, das Aggressive, Voranstürmende, Führunggebende fehlt ihr, sie ist in ein stilles, sicheres Fahrwasser geraten, wo sie einherschwimmt als ein achtbares, stolzes Fahrzeug – neben anderen achtbaren, stolzen Fahrzeugen.“<sup>256</sup> Während der Präsentation der XI bei Schulte gab es in den Galerien von Gurlitt und Amsler & Ruthardt beachtenswerte Konkurrenzausstellungen mit Künstlern der neueren Malerei. Möglicherweise spielte Lamm auf diese Gleichzeitigkeit an. Bei Fritz Gurlitt waren neben Lesser Ury, der sein monumentales Werk *Jerusalem* zeigte, Carl Hagemeister, Edmund Edel sowie die jungen Maler Hans Baluschek und Martin Brandenburg zu sehen.

Bei Amsler & Ruthardt wurde eine Ausstellung veranstaltet, die den „Kunstdruck“ – Radierungen, Lithographien und Holzschnitte – würdigte. Diese Ausstellung bot Lamm „eine willkommene Gelegenheit, deutsche, französische und englische Kunstdrucke in den besten Exemplaren miteinander zu vergleichen.“<sup>257</sup> Max Klinger, der auf dieser Präsentation den ersten Rang eingenommen habe, wurde von Lamm in diesem Artikel engagierter besprochen als in seiner Besprechung der Ausstellung der XI. Hier nämlich reflektierte Lamm in seinem Klinger-Abschnitt skeptisch den Sinn und Nutzen von Studien und Zeichnungen. Lamms Gedanken bekunden das allgemeine Unverständnis, Studien und Skizzen gleichwertig neben der Ölmalerei auszustellen:

Nun ist es eine eigene Sache um die Studien eines Künstlers; man zeigt heute im Allgemeinen ein grosses Interesse für solche Vorarbeiten, aus den verschiedensten Gründen: bald aus der Anschauung heraus, dass im direkten Arbeiten nach der Natur sich am besten des Künstlers Wesen zeige, bald im Interesse für das Werden und Entstehen der Werke eines bestimmten Künstlers, gar zu oft aber auch aus ähnlicher Neugierde, wie man des Nachbars Wirthschaft gern visiert, mit welchen Mitteln da hausgehalten wird. Die letzteren Gründe würden die häufige Vorführung von Studien nie rechtfertigen, die in dem ersten enthaltene Meinung ist aber auch eine nur bedingt zutreffende; gar mancher Künstler (und wahrlich wäre der keiner der schlechtesten!) kommt erst dann zu seiner ganzen Künstlerthätigkeit, wenn es sich um Schaffung eines abgeschlossenen, umfassenderen Werkes handelt, und ist bei dem Studium einzelner Erscheinungen viel zu wenig interessirt, um hier mit ganzer Hingabe zu arbeiten.<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> Graul 1896, S. 51.

<sup>256</sup> Albert Lamm: Die „Vereinigung der Elf“. In: Das 1896, H. 5 (Anf. März), S. 4.

<sup>257</sup> Albert Lamm: Radierungen bei Amsler & Ruthardt. In: Das Atelier 1896, H. 5 (Anf. März), S. 6.

<sup>258</sup> Albert Lamm (Anm. 256/S. 180), S. 5.

Kunstaussstellungen, die sich ausschließlich auf die Druckgraphiken konzentrierten, mehrten sich im Verlauf der 1890er Jahre und wurden mit Interesse zur Kenntnis genommen. Im Winter 1892/93 widmete sich eine historisch konzipierte Ausstellung der Geschichte des Farbdruckes.<sup>259</sup> Seit 1899 wurden vom Verein der Illustratoren, wie der Name besagt, die Illustration gefördert und ausgestellt.

Eine andere Qualität hat es jedoch, die Graphik als eigenes Medium im Kontext der Ölmalerei auszustellen. Sie ist einerseits Teil eines Prozesses, und somit als Studie und Skizze anzusehen, andererseits ist sie ein eigenständiges ‚autonomes‘ Kunstwerk mit eigenem Wert und eigener Aura. Ein Maler, der diese Ansicht vertrat und sie in Ausstellungen umsetzte, erntete von der Öffentlichkeit wenig Verständnis. Karl Krummacher beurteilte in einem Artikel über den Münchner *Ring*, der im Salon Gurlitt zu Gast war, die dortige Auswahl der Bilder und empfahl im Interesse der Künstler, „die vielen Skizzen, Entwürfe und Studien, die in den kleinen Sälen hängen [und] den wohlthuenden Gesamteindruck nicht wesentlich steigern [...] noch strenger auszulesen“.<sup>260</sup> Seine pragmatische Erklärung fokussierte das kaufende Publikum: „Das große insbesondere das kauflustige Publikum wird im allgemeinen nicht für die noch so genialen Vorbereitungsarbeiten zu interessieren, geschweige denn für deren Ankauf zu gewinnen sein.“<sup>261</sup> Er beendete seine wohlwollende Ausstellungsbesprechung mit einem Postscriptum, welches das oben Gesagte nochmals betonte:

Anmerkung. – Gerade im Anschluß an die Ausstellung des Münchner Ringes, der vorwiegend praktische Ziele verfolgt, möchten wir nochmals darauf aufmerksam machen, wie wenig vorteilhaft es ist, das kauffähige Publikum mit Studien und Skizzen zu übersättigen. Der Einblick in die Werkstatt des Künstlers mag für diesen und die Mitstrebenden interessant sein, dem sogenannten Kunstfreund sagt er meist zu viel oder zu wenig. Für das Erkennen der Tatze des Löwen ist nicht nur ein Kenner, sondern auch eine Löwentatze nötig, und nur wer über eine solche verfügt, darf es wagen, seine Spuren hinter sich zu lassen. Käufer für Studien von Malern zweiten und dritten Ranges sind überaus selten.<sup>262</sup>

Der Anspruch der XI während ihrer gesamten Ausstellungstätigkeit war es, der Skizze und der Zeichnung eine neue künstlerische Wertigkeit zu verleihen. Die Schwarz-Weiß-Ausstellungen der Akademie wurden – nicht zuletzt aufgrund ihrer Jury-Freiheit – zwar gut beschickt, doch fanden sie weder nennenswerte Beachtung, noch wurden die Werke kontextbezogen zu den Ölgemälden gezeigt. Genau der Werkstattcharakter, den Krummacher für gefährlich hielt, weil er zweit- und drittklassige Künstler bloßstellen könnte, war ein Fokus der XI, um den zeichnenden Künsten perspektivisch mehr Gewicht zu verleihen. Vier Jahre nach dieser sechsten Ausstellung der XI, im Herbst 1901, löste die Berli-

---

<sup>259</sup> Nass 1999, S. 8.

<sup>260</sup> Karl Krummacher: Ausstellungen in Gurlitt's Kunstsalon. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 252.

<sup>261</sup> Ibid.

<sup>262</sup> Ibid.

ner Secession eine „Ehrenschild“<sup>263</sup> ein, indem sie eine Ausstellung der zeichnenden Künste veranstaltete. Liebermann erläuterte in seiner Eröffnungsrede die tiefe Bedeutung der Zeichnung.

Es ist leider eine Tatsache, daß die zeichnenden Künste von seiten des Publikums stiefmütterlich behandelt werden, obgleich sie ein besonderes Interesse beanspruchen dürften. Denn wie der Stift williger den Intentionen des Künstlers folgt, so gibt die Zeichnung einen mehr unmittelbaren Einblick in sein Schaffen. Die Frische der Zeichnung geht leider nur zu oft unter der langen Arbeit und der Schwere der zu bewältigenden Öltechnik verloren.

Freilich stellt die Zeichnung größere Ansprüche an die mitwirkende Phantasietätigkeit des Beschauers, weil in ihr das, was der Künstler hat ausdrücken wollen, nur angedeutet ist.

Aber erst, wer in die Hieroglyphenschrift der Zeichnung eingedrungen ist, wird das vollendete Kunstwerk ganz verstehen.<sup>264</sup>

Für die XI galt das von Anbeginn. Die Vereinigung wollte dem Publikum ermöglichen, an den Arbeitsprozessen der Entstehung einzelner Werke sowie – über die Jahre betrachtet – an den Entwicklungsprozessen der Künstler teilzuhaben. Überträgt man Liebermanns Rede auf die Absicht der XI, dann ist daraus zu folgern, daß das Publikum gezielt von den XI gefordert wurde. Zeichnungen zu studieren und zu verstehen bedeutet, mit Einfühlung, eigener Phantasie und Muße (jenseits des Trubels der Vernissagen) ein Werk zu betrachten. Ein wichtiger Gesichtspunkt ist bei dieser Auffassung von Kunstvermittlung die Kundenbindung. Wenn der Besucher dieser Ausstellungen über mehrere Jahre hinweg die Entwicklung eines Künstlers verfolgen kann und an dessen Kunstauffassung herangeführt wird, erhält er einen tieferen Einblick in dessen Schaffen, „erst wer in die Hieroglyphenschrift der Zeichnung eingedrungen ist, wird das vollendete Kunstwerk ganz verstehen.“<sup>265</sup> Durch ein enges und individuelles Verhältnis zum Objekt (möglicherweise auch zum Künstler) erhöht sich seine Kaufbereitschaft.

Walter Leistikow hatte zu einem ähnlichen Thema wenige Jahre zuvor Stellung bezogen. Die Kritik an Edvard Munch, dieser hätte nur wenige, gute Gemälde ausstellen sollen anstelle fünfzig, die sein ganzes Schaffen zeigten, parierte er folgendermaßen:

Gerade die Totalität, dies ganz Umfassende, dies alles Gebende, dies nichts Verheimlichende noch verbergen Wollende giebt uns den Mann, wie er ist. Hier Arbeit, hier Mühe, hier Gunst des Augenblicks, hier Gelingen und Vollbringen – dort Verfehltes, dort ungelöstes Hoffen und Wünschen, dort Steine statt Brot, dürre Disteln statt duftender Blüten.<sup>266</sup>

Franz Servaes, grundsätzlich ein differenzierender Kritiker, schrieb dieses Jahr eine launige Kritik. Er holte in seiner Besprechung zum Schlag aus. Zunächst beschrieb er ausführlich die Einladungskarte Liebermanns und schloß herausfordernd: „Naiver und bedin-

---

<sup>263</sup> Liebermann Phantasie, S. 175 (Rede zur Eröffnung der Ausstellung der Berliner Sezession, Zeichnende Künste. Herbst 1901).

<sup>264</sup> Ibid.

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Leistikow 1892, S. 1297.

gungsloser hat wohl noch nie eine Vereinigung sich selbst verherrlicht: die alte Kunst muß abdanken, beim Sonnenaufgang der Elf.<sup>267</sup> Er gab jedoch seiner Befürchtung Ausdruck, der Sonnenaufgang sei ein Sonnenuntergang, das „Heldenzeitalter“ der XI sei vorüber. Es folgten Lob und Wertschätzung ob der vergangenen Jahre, die XI „haben eine Bewegung entfesselt, die bereits heute das Terrain beherrscht.“ Am Ende der Besprechung erteilte Servaes folgenden Rat:

Und nun noch ein Schlußwort an die Elf, es ist eigentlich mein Anfangswort: Erneuert Euch, meine Lieben, oder besser noch: löst Euch auf! Es ist ehrenvoll für Könige, bei Zeiten abzudanken, d.h. wenn sie ihre Mission erfüllt haben. Und Eure Mission ist erfüllt!<sup>268</sup>

Doch Servaes hatte die Absichten der XI nicht gänzlich erfaßt. Die Antwort auf Servaes' Aufforderung erfolgte durch Walter Leistikow. Er verfaßte einen Artikel über *Die XI.*, der weiter unten ausführlich behandelt wird.<sup>269</sup> Obwohl selbstbewußt gekontert wurde, zeigten sich innerhalb der Vereinigung Auflösungserscheinungen. Noch im selben Jahr stellte Klinger einen schriftlichen Antrag zum Austritt aus der Vereinigung, der, wie weiter oben dargelegt, abgelehnt wurde. Vielleicht löste Servaes eine Personaldebatte aus. Er empfahl nämlich, drei neue Künstler, Hans Baluschek, Martin Brandenburg und Edmund Edel, in die Vereinigung aufzunehmen.

Wer sehen will, was in der jung-berlinischen Schule Alles entfesselt worden ist, der gehe von Schulte zu Gurlitt und treibe dort seine Studien. Er wird [...] drei Jünglinge finden, die sich absurd wie nur irgendein Most, aber dennoch jeder ihren Wein versprechen.<sup>270</sup>

Sein Vorschlag fiel auf fruchtbaren Boden. Ein Jahr später nahm die Vereinigung der XI Brandenburg als Mitglied auf und zwei Jahre später stellte Baluschek als Gast bei der Ausstellung von 1898 aus.

### 3.3.5. Die sechste Ausstellung 1897

Die sechste Ausstellung wurde am 14. Februar 1897 eröffnet und war bis zum 5. März zu sehen. Zu dieser Ausstellung wurde der französische Landschaftsmaler und Keramiker Jean-Charles Cazin (1841–1901) als Gast eingeladen.<sup>271</sup> Er stellte erstmals in Berlin aus.<sup>272</sup> Ursprünglich war der Amerikaner und Wahलगländer James Abbott McNeill Whistler

---

<sup>267</sup> Franz Servaes: Die „XI“ und andere Berliner Maler. In: Die Gegenwart 49.1896, Nr. 10 (7.3.1896), S. 157. Ebenso die folgenden Zitate dieses Abschnittes.

<sup>268</sup> Op. cit., S. 158.

<sup>269</sup> Leistikow 1896, vgl. Kapitel 4.4.1.

<sup>270</sup> Franz Servaes, op. cit., S. 157.

<sup>271</sup> Jean-Charles Cazin war Schüler von Lecoq de Boisbaudran. Er arbeitete in den frühen 1870er Jahren in London; als er nach Frankreich zurückkehrte, erfuhr er während der 1880er Jahre Reputation mit figuralen, oft biblischen Themen. Im Spätwerk dominierte die melancholische Landschaft.

<sup>272</sup> In München war er 1892 im Salon zu sehen, dort hing seine Werke mit denen der Skandinavier zusammen. (Hermann Helferich: Ergebnisse der Münchner Kunstausstellung. In: Die Zukunft 1.1892, Oktober 1892, S. 26.)

(1834–1903) als führender Vertreter der englischen und amerikanischen Malerei als Gast vorgesehen gewesen.<sup>273</sup> Er wurde international von seinen Kollegen außerordentlich hoch geschätzt. Leistikow schrieb 1893: „Wie könnte man heute über moderne Kunst schreiben, ohne in erster Linie an Whistler zu denken?“<sup>274</sup> Soweit aus den Dokumenten des zweiten Geschäftsbuches ersichtlich ist, lag die Ursache des Nichtzustandekommens seiner Beteiligung darin begründet, daß Whistler das Bild, das auszustellen geplant war und in einem Brief als „lebensgroße Figur eines Mädchens in Grau, Weiß und Schwarz“ bezeichnet wurde, nicht rechtzeitig beenden konnte.<sup>275</sup>

Auf dieser Ausstellung wurden mindestens siebzig Exponate gezeigt. Da die Presse jedoch einzelne Lithographien, Skizzen, Studien und Zeichnungen nur in Ausnahmen genau benannte und es meistens bei einer pauschalen Erwähnung beließ, sind noch weitere Exponate dazu zu rechnen, die nicht zu beziffern sind. Es handelt sich um eine der bestbestückten Ausstellungen der XI, obgleich Klinger und Skarbina nicht vertreten waren. Für die Hängung am 13. Februar 1897 waren Leistikow, Mosson und Stahl verantwortlich.

Die Atmosphäre bei der Ausstellungseröffnung hatte sich im Vergleich zu den Vorjahren verändert. Max Osborn wußte zu berichten, daß eine „ruhige Aufmerksamkeit“ in den Räumen herrschte – im Unterschied zur ersten Ausstellung, die ein „Faschingsvergnügen“ des Publikums gewesen sei. „Schultes ganze stattliche Abonentenschar“ war „ganz still und ernst“.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Max Liebermann, Brief an Walter Leistikow vom 24.(?)12.1896; Walter Leistikow, Brief an Schnars-Alquist vom 26.12.1896; Eduard Schulte, Brief an Schnars-Alquist vom 29.12.1896 und Briefwechsel zwischen Max Liebermann und Georg Gronau, London; Briefe undatiert, um Weihnachten 1896; (G II).

<sup>274</sup> Leistikow 1893, S. 802. – Vgl. die kritische Anmerkung Jensens, der anhand des zitierten Satzes exemplarisch zu belegen versuchte, wie unbekannt der französische Impressionismus noch Anfang der 1890er Jahre in Deutschland war und daß selbst Leistikow nach seiner Parisreise „unfähig war, einen einzigen wichtigen (nach unserem Konzept eines Kanons) modernen Künstler zu benennen, der damals in Paris arbeitete.“ (Jensen 1996, S. 207, Übers. v. d. Verf.) Es ist zunächst zu bedenken, daß Leistikow bei seinen Streifzügen durch Paris „die großen dekorativen Gemälde [...] von Puvis de Chavannes und Besnard“ sehen wollte (Leistikow, op. cit., S. 804), sich also auf den Spuren des Symbolismus und der dekorativen Kunst befand und damit eine andere Ausrichtung hatte, als sie Jensen vorausgesetzt hat. („Das ist monumental, das ist die eigentliche Kunst Frankreichs.“ Ibid. Weiterhin ist ein Indiz für einen anderen Kanon weniger Leistikows Aufsatz (denn sein Thema war die Besprechung der beiden Salons und nicht der Indépendants), als vielmehr die Tatsache, daß die Vereinigung der XI als Gäste Whistler und Cazin ins Auge faßten und nicht etwa Monet oder Degas. Vgl. hierzu Pierre Vaisses Ansicht, der die Bedeutung der Impressionisten ebenso wie die der Refusés und der Indépendants für die deutsche Entwicklung relativierte. (Vaisses 1979, S. 143.) Vgl. Kapitel 2.

<sup>275</sup> Georg Gronau, Brief an Max Liebermann, o.D. und Georg Gronau, Brief an Schnars-Alquist vom 15.1.1897. In letzterem Brief nannte Gronau Whistler einen „capricious man“ und bat mit dieser Erklärung um Verständnis; (G II).

<sup>276</sup> Max Osborn: Die „XI“. In: Das Magazin für Litteratur, 11.3.1897; (G II). – Damit liegt ein Hinweis auf eine hohe Kundenbindungsrate vor. Offensichtlich kam nicht nur die Klientel der XI, sondern auch das Publikum, das fest auf die Galerie Schulte abonniert war.



Diese sechste Ausstellung wurde einer programmatischen Einladungskarte angekündigt, die Leistikow gestaltete.<sup>277</sup> [Nr. 7] Eine senkrechte Zierleiste von 3,8 Zentimetern Breite am linken Bildrand betont das Hochformat der Karte. Auf der Leiste ist eine stilisierte Küstenlandschaft mit Meeresbrandung, schwarzen Bergen, weißen Wolken und einem regenverhangenen Himmel zu sehen. Oberhalb der Berge, vor den weißen Wolken, schwebt ein schwarzes Ungeheuer, dessen Flügel angeschnitten sind. Eine vergleichbare Zierleiste Leistikows zeigt eben dieses Ungeheuer über eine Stadt fliegend.<sup>278</sup> [Nr. 192] Der Himmel weist die gleiche Gestaltung wie auf der Einladungskarte auf. Im Unterschied zu ihr ist das vogelähnliche Tier auf der Zierleiste vollständig zu sehen und der Kopf ist mit seinem Schnabel besser zu erkennen. Wie bei *Corvi noctis* ist man an Heines *Nachtrabe* erinnert („So fliegt er über das Meer“). Leistikow adaptierte mit zeichnerischen Mitteln die Technik des Holzschnittes. Auch die Textgestaltung der Karte weicht von dem bis dahin üblichen Aufbau ab. Auf die Worte „Einladung“ oder „Vereinigung“ wurde verzichtet. In großen römischen Ziffern prangt nur die Zahl „XI.“ und darunter „VI. Ausstellung“. Die Karte beeindruckt durch ihre ‚plakative‘, starke und individuelle Gestaltung.<sup>279</sup> Leistikow, der im vorigen Jahr bezüglich seiner neuen Formensprache auf großes Unverständnis gestoßen war, vermittelte durch diese Einladungskarte, daß er nicht die Absicht habe, auch nur die geringste Konzession an den herrschenden Geschmack zu machen.<sup>280</sup> Seine Einladung mutet eher wie ein *Jetzt erst recht!* an, nachdem er im vergangenen Jahr bereits auf die allgemeine Kritik an der Vereinigung der XI mit einem perspektivischen Blick geantwortet hatte.<sup>281</sup> Die Gestaltung dieser Karte vermittelte den Eingeweihten, als welche die zur Eröffnung Geladenen sich wohl betrachtet haben, daß er nicht gedenke, sich mit der konventionellen Phrase der Kritik auseinanderzusetzen.

Leistikow wurde in dieser Ausstellung als Publikumsliebbling gefeiert. Von „Sieger“<sup>282</sup>, „Triumph“<sup>283</sup> und „Überraschung“<sup>284</sup> war die Rede. Aus den Presseberichten ist zu schließen, daß Leistikow ungefähr acht bis zehn Ölgemälde ausgestellt hatte, dazu zeigte er ei-

---

<sup>277</sup> Die Auflage betrug 850 Stück; im Lauf der vergangenen Jahre hatte sich diese Auflagenhöhe etabliert. Zusätzlich wurden 350 Eintrittskarten gedruckt. (Hugo Schnars-Alquist, Brief an Otto von Holtern, Lithographische Anstalt, vom 5.2.1897; G II.)

<sup>278</sup> Abgebildet in Corinth 1910, S. 26.

<sup>279</sup> 1895 hatte er eine Einladungskarte für die Aquarellistenausstellung gestaltet, die das Motiv der fliegenden Vögel stilisierte. Die Wirkung der Einladungskarten ist ähnlich.

<sup>280</sup> Diese Einschätzung deckt sich mit Liebermanns Charakterisierung, der sich in Leistikows Grabrede an ihn erinnerte als einen „ein Mann, der rücksichtslos sagte, was er dachte, der auch nicht um Haaresbreite von seiner Überzeugung abwich, keinem zu Liebe, aber auch keinem zu Leide.“ Liebermann Phantasie, S. 97 (Grabrede für Walter Leistikow, 1908).

<sup>281</sup> Leistikow 1896.

<sup>282</sup> Fendler: Die Ausstellung der „Elf“. In: Berliner Neueste Nachrichten, 26.2.1897; (G II, 1897-19).

<sup>283</sup> Alp.: [Rez. XI.] In: Kieler Zeitung, 4.3.1897; (G II, 1897-24).

<sup>284</sup> Oscar Bie: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, 23.2.1897; (G II, 1897-12).

nige Zeichnungen und Radierungen, die kritisiert und hochgelobt wurden.<sup>285</sup> Zu sehen waren zwei große *Grunewaldlandschaften* und eine kleine *Grunewaldlandschaft*, mehrheitlich bezeichnet mit *Waldteich in der Mark* [Nr. 76], *Der Hafen* (ähnlich dem *Hafen* im Vorjahr, jedoch in anderen Farben, nämlich weiß, grau und blau), *Dämmerung in Ostfriesland*, 1890 [Nr. 82], *Waldinneres* und ein älteres Gemälde *Ziegeleien am Wasser* [vgl. Nr. 193].

Leistikow stellte zwei bildkünstlerische Auffassungen einander gegenüber. Es handelt sich einerseits um die moderne, romantische Naturauffassung der märkischen Landschaft, über die Liebermann Jahre später schrieb, Leistikow habe dafür „die Formel gefunden“<sup>286</sup>, und andererseits um eine dekorative Stilisierung, bei der Wiedergabe der Effekte des Sonnenlichtes zugunsten einer flächig aufgetragenen Lokalfarbe zurücktraten. Beide Auffassungen führte er an ein und demselben Motiv vor, so daß ein Vergleich unumgänglich war. Für diese Gegenüberstellung wählte er die Motive *Grunewaldsee*<sup>287</sup> und *Schwäne*.<sup>288</sup> Mit beiden Themen war der Betrachter bereits vertraut. Leistikow stellte sich damit den Kritiken des Vorjahres. Er forderte dazu auf, beide künstlerischen Auffassungen miteinander zu vergleichen und in Beziehung zu setzen und diesen Vergleich anhand zweier jeweils gleicher Motive vorzunehmen. Die Rezensenten und das Publikum wurden durch diese Gegenüberstellung herausgefordert: Deutlich wurde hier demonstriert, daß die Anwendung der Mittel für Leistikow mehr als ein technisches Verfahren war. Er zeigte seine Lust am Experiment und forderte den Betrachter heraus, die Interaktion von Form und Inhalt zu diskutieren – möglicherweise mit ihm. Hier folgt nicht eine ‚Richtung‘ der nächsten. Leistikow betonte die Gleichzeitigkeit der technischen Mittel und Stile; das *Sehen* wurde herausgefordert, als wolle er sagen: *Beides ist möglich! Bei ein und demselben Sujet*. Auf den Punkt brachte es Fendler von den *Berliner Neuesten Nachrichten*, er sprach von „Synthese anstatt Zurückfallen und Suchen“.<sup>289</sup> Diese Ansicht teilten manche Kritiker, wie beispielsweise Oskar Bie:

Wir haben ihn lange suchen sehen, in dänischen Wäldern, an märkischen Seen, in realistischen Beleuchtungen, in stilisierten Naturausschnitten – er hat jetzt das alles in einem großen, schönen Waldbilde zusammengefaßt, wo sich seine Poesie der abendbeleuchteten Föhren und Birken am stillen Teich und sein

---

<sup>285</sup> „sehr kräftig, mit zweckbewußter Linienführung“. N.N.: [Vereinigung der XI.] In: Das Kleine Journal, 20.6.1897; (G II, 1897-31).

<sup>286</sup> Max Liebermann, Brief an Alfred Lichtwark vom 18.7.1909; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 303.

<sup>287</sup> Weitere zeitgenössische Bezeichnungen für den *Grunewaldsee* waren *Waldteich in der Mark* und *Märkischer Waldsee*.

<sup>288</sup> Auch bezeichnet als *Der Heimat zu*, *Märkische Heimat*, *Heimkehr*, *Wasservögel*. Möglicherweise sind mit *Wasservögel* Kraniche gemeint. Vgl. auch Hans Wolfgang Singer: „auf einem Panblatt mit fliegenden Wundervögeln – Schwäne sind es nicht, obwohl die Leiber ihnen ähneln – [...]“. (Hans Wolfgang Singer: Die moderne Graphik. 1914; zitiert nach Nass 1999, S. 9.)

<sup>289</sup> Fendler, wie Anm. 282/S. 185.

über die Natur ein wenig hinausgehendes formal-componirendes Princip zu einer vollen Wirkung vereinigen.<sup>290</sup>

Der Wiener Korrespondent Max Lesser urteilte über eine der beiden ausgestellten Versionen der großen *Grunewaldlandschaft*, sie sei allerersten Ranges, „ein Gipfel der intimen Naturbetrachtung“. Der Reiz sei nicht in Worte zu fassen. „Es ist etwas von Böcklin darin“.<sup>291</sup> Diese Landschaft wurde von Karl von der Heydt angekauft.<sup>292</sup> Ein Teil der Kunstkritik äußerte jedoch Bedenken über Leistikows Sublimation des Materials. Leistikow adaptierte mit der Malerei und der Zeichnung den Holzschnitt. Da der Holzschnitt in der Hierarchie der Techniken minderwertiger als die Ölmalerei war, stieß dies gemeinhin auf Unverständnis. Der Sinn sei nicht zu erkennen, ließ der ansonsten sehr wohlwollende Rezensent der *Münchener Neuesten Nachrichten* wissen, die Föhren auf dem Bild *Der Abend* wirkten wie Surrogate.<sup>293</sup> Das Ölgemälde, das hier gemeint ist, trägt heute den Titel *Der Schlachtensee*.<sup>294</sup> [Nr. 77] In den Augen der skeptischen Kritik wurde, mit den Worten Günter Bandmanns gesagt, „einem Material auch auf künstliche Weise ein primitives und scheinbar naturnäherndes Aussehen gegeben, wenn in dem Gesamtgefüge des Kunstwerkes eine untergeordnete Stufe veranschaulicht werden soll.“<sup>295</sup> Leistikow ordnete den Holzschnitt jedoch nicht unter, sondern reflektierte die Materialästhetik<sup>296</sup>, also die angemessene Bearbeitung des Stoffes. Mit Hilfe der Form wird das Material bei Leistikow nicht überwunden, wie es die idealistische Kunsttheorie vorsah, sondern er forderte den Betrachter geradezu heraus, zu überprüfen, wie das Kriterium der materialgerechten Anwendung zur Beurteilung von Kunstwerken anwendbar sei.<sup>297</sup> Dem Material wurde von Leistikow eine konstituierende Rolle zugewiesen.<sup>298</sup> Das erklärt möglicherweise, warum gerade die fortgeschrittene Kritik damit Probleme hatte. Ausgerechnet Hans Rosenhagen, der die Ausstellung insgesamt als „Gipfelpunkt des winterlichen Kunstlebens“ bezeichnete, nannte mit Blick auf *Der Schlachtensee* das Verfahren, den Holzschnitt zu imitieren, „unkünstlerisch“.<sup>299</sup> Der Korrespondent der *Münchener Neuesten Nachrichten* konstatierte:

---

<sup>290</sup> Oscar Bie, wie Anm. 284/S. 185.

<sup>291</sup> Max Lesser: [Rez. XI.] In: Neues Wiener Tageblatt, 5.3.1897; (G II, 1897-22).

<sup>292</sup> Corinth 1910, S. 51. Karl von der Heydt (1858–1922), Bankier und Kunstsammler, beauftragte im Vorjahr 1896 Ludwig von Hofmann, vier Supraporten für sein Haus in Wuppertal anzufertigen.

<sup>293</sup> N.N.: Kunstchronik. Berliner Kunstleben. [Rez. XI.] In: Münchener Neueste Nachrichten, 20.2.1897; (G II, 1897-9).

<sup>294</sup> Abbildung bei Fuchs 1902, S. 28 unter dem Titel *Der Abend*.

<sup>295</sup> Bandmann 1971, S. 134.

<sup>296</sup> Zu diesem Begriff siehe Bandmann, op. cit., S. 136.

<sup>297</sup> Zum Begriff „Materialgerechtigkeit“ und seiner etymologischen Bedeutung siehe Bandmann, op. cit., S. 138, Anm. 34.

<sup>298</sup> Vgl. hierzu Bandmanns Ausführungen zu Henry van de Velde (op. cit., S. 136f).

<sup>299</sup> Hans Rosenhagen: [Rez. XI.] In: Tägliche Rundschau, 18.2.1897; (G II, 1897-11).

„Es kann gemalt werden und in Holz geschnitzt werden, aber eines durch das andere nachzuahmen, hat keinen Sinn.“<sup>300</sup>

Diese Ausstellung war Leistikows Debüt, der Öffentlichkeit seine Radierungen zu präsentieren.<sup>301</sup> Im Dezember 1896 schrieb er an Hofmann: „In der XI werde ich diesmal ausser einigen Bildern eine Reihe von Radierungen ausstellen, von denen ich glaube, dass manche Ihnen gefallen würden.“<sup>302</sup> Markus Nass, der kürzlich den Werkkatalog der Graphiken Leistikows verfaßt hat, bestätigt in seiner Einleitung, daß Leistikows Druckgraphik radier- und drucktechnisch auf höchstem Niveau steht. Gleichwohl habe Leistikow nur ein kleines Werk von Arbeiten hinterlassen, die ebenso wie seine Zeichnungen kaum in Museen oder im Kunsthandel zu finden seien. Nass warf die Frage auf, warum Leistikow nur wenige seiner Graphiken publizierte und „die interessantesten, die ‚künstlerisch fortschrittlichsten‘ gar nicht“.<sup>303</sup> Nass zufolge wollte Leistikow seinen Erfolg, den er seit Mitte der 1890er Jahre hatte, nicht aufs Spiel setzen. Es sei fraglich, ob das Publikum ihm bei einer künstlerischen Radikalisierung gefolgt wäre. Als Beispiel dieser Radikalisierung führte Nass die Lithographie *Schlachtensee* an. Leistikow hatte drei Farbvarianten gedruckt. Eine Fassung davon war ausgestellt. [Nr. 78] Die gelben Stellen in Himmel und Wasser des zweiten Druckes übermalte Leistikow mit Gouache zitronengelb und rosa.<sup>304</sup> Nass' Überlegung setzt jedoch voraus, daß Leistikow die Radikalisierung gerade bei seinen Ölgemälden – denn hier wäre das von Nass angeführte ökonomische Risiko gegeben – nicht nachvollzogen hätte. Das ist jedoch der Fall. Das bei den XI ausgestellte, oben erwähnte Ölgemälde *Der Schlachtensee*, das einen erweiterten, spiegelbildlichen Ausschnitt der Lithographie zeigt, weist die gleiche Schichtung des Bildaufbaues in Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf und ‚koloriert‘ – der Lithographie vergleichbar – den See und den Himmel mit einem kräftigen Gelbton.<sup>305</sup> Bäume und Boden sind in verhalten-dämmrigen Erdtönen kontrastreich abgesetzt.<sup>306</sup> Nass übersieht bei seiner Einschätzung

---

<sup>300</sup> Wie Anm. 293/S. 187.

<sup>301</sup> Nass zufolge zeigte Leistikow bereits 1895/96 Radierungen. (Nass 1999, S. 7, dort ohne Beleg.) Es war jedoch kein früherer Zeitpunkt als die diesjährige XI-Ausstellung zu belegen: Vor 1897 waren nur Beteiligungen an den Aquarellausstellungen der *Deutschen Aquarellisten* nachweisbar.

<sup>302</sup> Walter Leistikow, Brief an Ludwig von Hofmann vom 18.12.1896; zitiert nach Kat. Leistikow 1988, S. 116.

<sup>303</sup> Nass 1999, S. 9.

<sup>304</sup> Zweiter Druck in gedecktem Gelb, zweiter Zustand (SMB, Kupferstichkabinett), vgl. Nass 1999, Nr. 14, II). Es liegt Nass zufolge der Versuch vor, „ein autonomes Kunstwerk eigenen Rechts zu schaffen, welches sich vom Gegenstand weitestgehend abgekoppelt hat. Der Grunewaldsee ist nur noch Staffage, der künstlerische Prozeß hingegen bedeutet alles. Die ‚Kraniche‘, welche, [...] hiervon nicht weit entfernt sind, entschuldigen ihre Farben jedoch durch den etwas mystischen Inhalt.“ Ibid.

<sup>305</sup> Möglicherweise ist der Himmel orange; exakte Farbangaben können nicht gemacht werden, da der Verf. *Der Schlachtensee* nur als Reproduktion vorliegt.

<sup>306</sup> Ähnliches gilt für das Gemälde *Bäume* [Nr. 199], vermutlich 1898 auf der XI Ausstellung, das sich wie die Ölfassung von *Der Schlachtensee* in Bydgoszcz (ehem. Bromberg), Polen befindet.

den engen Werkzusammenhang zwischen Leistikows Ölgemälden und seiner Druckgraphik, auf den Corinth bereits 1910 hingewiesen hat.<sup>307</sup> Er läßt jenen entscheidenden, prozessualen Charakter außer Acht, mit dem Leistikow die bildkünstlerischen Mittel der jeweiligen Technik auf die andere übertragen hat und somit die Gestaltungsmöglichkeiten erweiterte. Das Publikum der XI-Ausstellung von 1897 konnte beide Versionen des *Schlachtensee*, das Ölgemälde und die Lithographie, in einer Ausstellung miteinander vergleichen. Leistikow führte ebenfalls das Motiv der fliegenden Vögel in verschiedenen Techniken vor. Ausgestellt waren das Ölgemälde *Im sinkenden Licht* [Nr. 79], die Radierung *Letzte Flügelschläge* [Nr. 80] sowie eine den Holzschnitt adaptierende Zeichnung *Fliegende Vögel über dem Meer* [Nr. 81]. Aus dieser Zeit stammt auch die bekannte Algraphie *Kraniche*, die 1898 in der Zeitschrift *Pan* veröffentlicht wurde.<sup>308</sup> Besonders hervorgehoben wurden in den Rezensionen seine vielen ausgestellten Zeichnungen.<sup>309</sup>

Unbestritten ist Leistikows Erfolg, der sich exakt zum Zeitpunkt der Stilisierung und Vereinfachung einstellte. Ein Gutteil des Publikums ist ihm in seiner Radikalisierung gefolgt. J. S. vom *Hannoverschen Courier* resümierte, daß „Leistikow jetzt aber – wenn man nach dem Absatz seiner Bilder schließen darf – schon zu den Lieblingen des Publikums“ gehörte.<sup>310</sup> Bestätigt wurde sein Erfolg von Corinth, der sich in seiner Biographie an einen übermütigen Ausspruch Leistikows aus dieser Zeit erinnerte – „Ich wate im Geld“.<sup>311</sup> Leistikow hatte den Durchbruch geschafft.

CAZIN zeigte drei große Landschaften, *Flämische Mühle nach dem Gewitter*, *Mühle bei Zaardam* und *Abendlandschaft mit Maria Magdalena*<sup>312</sup> [Nr. 29]. Letzteres wurde der Nationalgalerie von Carl Levi gestiftet, das Gemälde hatte einen Wert von 20.000 Francs.<sup>313</sup> Dem großen Widersacher der XI, Adolf Rosenberg zufolge stellte Cazin alle anderen Maler der XI in den Schatten.<sup>314</sup> In seinem Entwurf für den Schenkungsantrag an das Kultusministerium erklärte Hugo von Tschudi, Cazin sei „im Augenblick wohl der am allgemeinsten geschätzte französische Landschaftler“, der „hier in Berlin, wo er Anfang des Jahres bei Schulte ausgestellt war einmüthigen Beifall“ fand.<sup>315</sup> Eine Photographie von

---

<sup>307</sup> Corinth spricht von einer „vergleichbaren malerischen Auffassung“. Anders verhalte es sich mit seinen Kreide- und Kohledarstellungen. Corinth 1910, S. 91.

<sup>308</sup> Pan 4.1897/98, H. 2.

<sup>309</sup> Abgebildet in Corinth 1910 passim und Bröhan 1988 passim.

<sup>310</sup> J. S.: [Rez. XI.] In: Hannoverscher Courier, 6.3.1897; (G II, 1897-20).

<sup>311</sup> Corinth 1910, S. 60.

<sup>312</sup> In der Presse auch als *Vesper* bezeichnet.

<sup>313</sup> Hugo von Tschudi, Briefentwurf an das Kultusministerium vom 5.7.1897. (SMB/ZA, Gen. 37, Bd. V, 652/97)

<sup>314</sup> Adolf Rosenberg: Die Ausstellung der XI und Anderes in Schultes Salon. In: Die Post, 17.2.1897, Feuilleton; (G II, 1897-8).

<sup>315</sup> Hugo von Tschudi, wie Anm. 315/S. 189. Tschudi erwähnte nur die Galerie Schulte, nicht die Vereini- gung der XI. – In seiner Rezension für die XI-Ausstellung im folgenden Jahr schrieb der Korrespondent für die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Cazins Gemälde sei „aus jener Ausstellung der XI für unsere Natio-

1908 zeigt Tschudis Hängung der *Abendlandschaft* im dritten Geschoß der Nationalgalerie neben Gemälden Edouard Vuillards in Raum 5, der auch die Sammlung Felix Koenigs beherbergte. [Nr. 194]

LIEBERMANN, der in diesem Jahr auf der Großen Berliner Kunstausstellung durch eine umfassende Sonderausstellung geehrt wurde,<sup>316</sup> war bei den XI mit fünf Ölgemälden, einigen Radierungen, Lithographien und Zeichnungen vertreten. Neben holländischen Themen wie *Dorfstraße in Zandvoort* [Nr. 120], die Ölstudie *Dorfstraße in Laren* [Nr. 121], *Weberei in Laren* [Nr. 122] und *Holländische Näherin* [Nr. 123] zeigte er wieder ein Portrait, das *Bildnis Fritz Sarre* [Nr. 124], welches neben *Holländische Näherin* hing. Franz Servaes kommentierte, es sei „sensibel im Einzelnen, im Ganzen monumental“.<sup>317</sup> Der Museumsassistent Fritz Sarre<sup>318</sup> erwarb von Liebermann die oben genannte Ölstudie *Dorfstraße in Laren*. Zu den ausgestellten Farblithographien gehörte das *Lesende Mädchen*, 1896, das die zukünftige Ehefrau Eduard Grisebachs, Anna-Christiane Mattuschka darstellt. [Nr. 125] Eine Kohlezeichnung stellt ein *Nähendes Mädchen* dar. Zu den Zeichnungen schrieb Rosenhagen: „und Liebermanns ‚Zeichnungen‘ – die vorzüglichsten hat ihm die National Galerie vor Kurzem abgenommen – sind ein Stück Kunstgeschichte für sich.“<sup>319</sup>

HOFMANN zeigte drei Ölgemälde, die einige Monate zuvor bereits in der Galerie Gurlitt zu sehen gewesen waren: *Blütenregen* [Nr. 59], *Blütenzauber* [Nr. 60] und *Blüentraum*<sup>320</sup>. Die Idee, sie erneut bei den XI auszustellen, stammte von Leistikow. Er schrieb an seinen Freund Hofmann im Winter 1896:

Gestern waren wir – meine Frau und ich – bei Gurlitt. / Dort sahen wir drei Bilder von Ihnen. / Des einen Bildes wegen – des Blüentraumes wegen – muss ich Ihnen schreiben. Ich muss Ihnen sagen, dass wir beide ganz berauscht sind von dieser Schönheit, von diesem strahlenden Farbglanze. Lieber Hofmann, dass haben Sie ganz herrlich gemacht! Uns einen köstlichen seltenen Genuss! – / Schade, dass dieses Bild nicht auf der XI ist! Ich glaube sicher es wäre auch Ihr Interesse, dort würden Sie grösseren Erfolg mit gehabt haben.<sup>321</sup>

Leistikows Bemerkung vermittelt uns einen Eindruck von den Errungenschaften der Gruppe und der Wirkung der XI-Ausstellungen. Hofmann ließ sich augenscheinlich von Leistikows Argument, auf den Ausstellungen der XI könnten seine Werke wirkungsvoller

---

nalgalerie erworben worden und bildet einen der Schwerpunkte ihrer modernen französischen Abteilung.“ N.N.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 66, 19.3. 1898; (G II, 1898-11).

<sup>316</sup> Für ihn bedeutete das Jahr 1897 der nationale Durchbruch: Er erhielt die Goldene Medaille und wurde Professor der Akademie.

<sup>317</sup> Franz Servaes: [Rez. XI.] In: Die Gegenwart, 6.3.1897; (G II, 1897-21).

<sup>318</sup> Sarre war notabene einer der wenigen Menschen – und neben Max J. Friedländer der einzige Museumsbeamte – der trotz des Terrors der Nationalsozialisten Max Liebermann das letzte Geleit gab.

<sup>319</sup> Hans Rosenhagen, wie Anm. 299/S. 187.

<sup>320</sup> Auch als *Blütenphantasie* bezeichnet. Nicht nachweisbar.

<sup>321</sup> Walter Leistikow, Brief an Ludwig von Hofmann vom 18.12.1896, zitiert nach Kat. Leistikow 1988, S. 115.

in Erscheinung treten, überzeugen und stellte sie erneut aus. Hofmanns Gemälde wurden von der Presse häufig mißverständlich als ‚Studien‘ und ‚Skizzen‘ bezeichnet. Das Flüchtige seines Farbauftrages und das Unvollendete der Gesamtwirkung führte zu dieser Einschätzung. Verstärkt wurde diese Ansicht noch durch die Tatsache, daß viele seiner Gemälde Vorlagen für kunsthandwerkliche, dekorative Objekte waren.<sup>322</sup> Während diese funktionelle Verklammerung für die Beurteilung der Gemälde in der Kunstkritik der neunziger Jahre eher abträglich war, gab es auch Stimmen, die diesen Übergang als Neuerung zu würdigen wußten und eine andere Perspektive für ihre Berichterstattung wählten. In dieser Ausstellung waren Entwürfe für Gobelins und Teppiche zu sehen, die von bunten Bordüren eingefasst waren. Der Rezensent der *Kieler Zeitung* schlußfolgerte: „Von [Hofmanns] Bildern ist es nur ein Schritt zu der angewandten Kunst.“<sup>323</sup> Besonders hervorgehoben wurden die selbstentworfenen und teilweise selbstausgeführten Rahmen seiner Gemälde.

Auffällig ist die starke Präsenz von ALBERTS mit sieben Werken, darunter *Erinnerungen* [Nr. 19], *Kirschbaumblüte* [Nr. 20] und *Blühende Halligen mit Erika*. HERRMANN, VOGEL und SCHNARS-ALQUIST, MOSSON und STAHL waren jeweils mit durchschnittlich fünf Werken vertreten.<sup>324</sup> Mosson wurde in einigen Rezensionen sehr gut besprochen. So stellte Rosenberg fest, er komme Liebermann zum Verwechseln ähnlich.<sup>325</sup> Von Stahl waren mehrere Frauenportraits zu sehen, unter anderem *Rosenzeit* [Nr. 157], das im folgenden Jahr auf der Großen Berliner Kunstausstellung zu sehen war.<sup>326</sup>

Von VOGEL waren italienische Landschaften, unter anderem zwei Motive aus der *Villa Torlonia in Frascati* und *Felsenküste auf Capri*, zu sehen. Das ebenfalls auf Capri entstandene Gemälde *Badender Knabe zwischen Felsen* forderte Rosenhagen zu der Bemerkung heraus, Vogel zeige „künstlerische Ratlosigkeit“. Er ahme mit *Badenden Knaben* das Gemälde *Sommerabend* von Anders Zorn (1860–1920) nach, das von der Nationalgalerie auf der Internationalen Kunstausstellung Berlin 1896 auf Anordnung Wilhelms II. angekauft worden war.<sup>327</sup> Weiterhin kritisierten Rosenhagen und Georg Voss auf dem

---

<sup>322</sup> Vgl. *Frauen am Wasser* (Öl/Leinwand, 115 x 186,5 cm, Dresden, Galerie Neue Meister) mit Hofmanns *Wandfüllung in Email* in Zusammenarbeit mit C.C. Schirn, ausgeführt von Villeroy & Boch; abgebildet in: *Kunst und Dekoration* 5.1899/1900, S. 32; Kat. Hofmann 2005, Abb. 119, S. 342. Vgl. Anm. 375/S. 200.

<sup>323</sup> Alp., wie Anm. 283/S. 185.

<sup>324</sup> Den „meisten Platz nehmen Herrmann, Vogel, Alberts und Schnars-Alquist ein.“ Anonym: [Rez. XI.] In: *Reichsbote*, 19.2.1897; (G II, 1897-7).

<sup>325</sup> Adolf Rosenberg, wie Anm. 314/S. 189.

<sup>326</sup> Katalog der Grossen Berliner Kunst-Ausstellung zu Berlin. Berlin 1898, S. 136, mit Abbildung.

<sup>327</sup> Hans Rosenhagen, in: *Tägliche Rundschau*, 18.2.1897; vgl. J. S., in: *Hannoverscher Courier*, 6.3.1897; *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 22.2.1897; (G II). Vogel sei „ohne Persönlichkeit“, urteilten die *Münchener Neuesten Nachrichten*, 20.2.1897; (G II) – Das Gemälde *Sommerabend* befindet sich heute im Zorn-Museum, Mora. (Kat. Zorn 2000, S. 49, Abb. S. 48.) Zum Ankauf des Gemäldes durch die Nationalgalerie vgl. Paul 1993, S. 348, Kat. 2.

Bild *Unter Blüten* die Nachahmung der Präraffaeliten.<sup>328</sup> Dargestellt ist eine rotblonde Frau, die sich nieder beugt, um Blumen zu pflücken. Rosenhagen könnte sich außerdem auf Zeichnungen Vogels beziehen. Vogel hatte 1896, wie bereits in früheren Jahren, Studien angefertigt, die eine hohe Affinität zur präraffaelitischen Gestaltung des weiblichen Kopfes aufweisen. Der Vorwurf, einige Mitglieder der XI würden die Präraffaeliten imitieren, trat im übrigen erst in den letzten Ausstellungsjahren in den Hintergrund.

KLINGER und SKARBINA fehlten in der diesjährige Ausstellung. Skarbina schrieb am 10. Februar 1897 – nur vier Tage vor Ausstellungseröffnung – an einen seiner Kollegen: „Leider und zu meinem grössten Bedauern habe ich [...] keine Zeit gefunden, für die Ausstellung unserer XI etwas fertig zu machen, ich habe also *gar NICHTS!* Hoffentlich wird unsere Ausstellung trotzdem reichhaltig genug.“<sup>329</sup> Schulte, der in einem Schreiben an die Vereinigung die Künstler aufforderte, geschlossen aufzutreten, erwartete explizit auch Klinger.<sup>330</sup> Doch er zeigte diesmal nicht einmal „altes Zeug“, wie er 1896 selbst formuliert hatte.<sup>331</sup> Gleichwohl wurde er in den Rezensionen mitgedacht und gewürdigt. So schrieb Alp. für die *Kieler Zeitung*: „Mehr als von jedem Anderen von den Elf gilt von Klinger, daß er einer von den *ganz Großen* ist.“<sup>332</sup>

Eine interessante Beobachtung der Kunstkritik, die über die konkrete Besprechung der Ausstellung hinausging, kam von Max Lesser. Er konstatierte, daß durch Tschudis Amtsantritt ein „neuer Wind“ wehe, die XI bekämen nun offizielle Rückendeckung. Die Freunde und Feinde gäben nun besonders Acht. „Anton von Werner bekäme eine Magenverstimmung, wenn Tschudi etwas aus Schultes oder Gurlitts Sälen ankaufen würde.“<sup>333</sup>

Besondere Aufmerksamkeit gebührt auch den Kommentaren zum Durchbruch Leistikows, der als Sieger der diesjährigen Ausstellung gefeiert wurde. Sie erwecken den Eindruck, als habe es ein intensives Kräftemessen der Künstler untereinander gegeben. Um so mehr fällt die Diskrepanz zwischen den Talenten auf, sie wurde in keiner Ausstellung so deutlich wie in dieser. Die Qualitätsunterschiede wurden auch in den Rezensionen thematisiert. Beides, das immer deutlicher zu Tage tretende Qualitätsgefälle zwischen einzelnen Künstlern und die Reflektion durch die Presse waren wohl die Hauptgründe für den Antrag zur Auflösung der Vereinigung, der am Tag der Finissage, also unter dem unmittelbaren Eindruck der Ausstellung, gestellt wurde.<sup>334</sup> Die vorangegangenen Ausführungen

---

<sup>328</sup> Hans Rosenhagen *ibid.*; Georg Voss: Der Klub der XI. In: National-Zeitung, Nr. 123, 21.2.1897; (G II, 1897-5). – *Unter Blüten* konnte nicht nachgewiesen werden.

<sup>329</sup> Franz Skarbina, Karte vom 10.2.1897 an Hugo Schnars-Alquist oder Leistikow; (G II) (Hv. im Orig.).

<sup>330</sup> Eduard Schulte, Brief an Hugo Schnars-Alquist vom 13.2.1896; (G II).

<sup>331</sup> So Klingers Formulierung in seinem Brief an die Vereinigung vom 30.11.1896; (G II). Vgl. Kapitel 2.5.5.

<sup>332</sup> Alp., wie Anm. 283/S. 185.

<sup>333</sup> Max Lesser, in: Neues Wiener Tageblatt, 5.3.1897; (G II).

<sup>334</sup> G I; vgl. Kapitel 2.5.4.



zu den negativen Besprechungen der Werke Vogels erhärten den Eindruck, daß er die Initiative ergriffen hatte. Im Unterschied zu den ersten Jahren, als alle Mitglieder der XI gute *und* schlechte Besprechungen erhielten, änderte sich das Bild im Lauf der Jahre. Die XI wurden aufgeteilt in „Pioniere“<sup>335</sup>, Mittelfeld und Nachhut. Vogel verlor mehr und mehr den Anschluß. Für die allgemeine Stimmung der Künstlergruppe ist schließlich der Kommentar von Servaes aus dem Vorjahr, das „Heldenzeitalter der XI“ sei vorüber, zu berücksichtigen.<sup>336</sup>

### **Exkurs: Beteiligung auf der Großen Kunstausstellung in Hamburg 1897**

Zwei Tage nach der Eröffnung dieser Ausstellung erhielt die Vereinigung der XI eine Anfrage des Kunstvereins Hamburg, ob die Künstlergruppe nach Beendigung ihrer Ausstellung in Berlin ihre Werke auf der *Großen Kunstausstellung* des Kunstvereins in der Kunsthalle Hamburg<sup>337</sup> zeigen würde, die am 12.3.1897 eröffnet werde.<sup>338</sup>

Die Antworten der einzelnen Mitglieder der XI auf die von Schnars-Alquist weitergeleitete Frage waren gegensätzlich. Vogel erteilte eine kurze Absage, Skarbina gab die Erklärung, er habe seine XI-Bilder Gotthard Kuehl für die Kunstausstellung in Dresden versprochen und für Hamburg habe er nichts, es seien zu viele Ausstellungen. Mosson und Liebermann hatten ihre Bilder ebenfalls Dresden versprochen, sagten aber zu, andere Werke zu schicken. Hofmann sagte seine drei Bilder aus der XI-Ausstellung zu.<sup>339</sup> Herrmann, der bereits „Zwei andere Gemälde [...] für Hamburg angemeldet und versendet“ habe, erläuterte, er sei „gegen eine Gesamtausstellung in Hamburg *durchaus*, so etwas muss vorbereitet werden und nicht in letzter Sekunde“.<sup>340</sup> Er betonte damit die Notwendigkeit einer guten Vorbereitung, um die Qualität der Präsentation zu garantieren.

Diese Archivierung der Anfrage und der Antworten der Mitglieder in den Geschäftsbüchern stellt eine Ausnahme dar. Interessant sind die Antworten, weil hier das Qualitätsmanagement der Vereinigung sichtbar wird und alle Mitglieder trotz kontroverser Reaktionen geschlossen auf der Großen Kunstausstellung Hamburg ausstellten. Schließlich präsentierten sie sich als *Künstlergruppe* und – im Unterschied zur XI-Ausstellung in Berlin – in vollständiger Besetzung. Selbst Klinger war mit einigen Radierungen und einem Ex Libris, das er für Wilhelm Bode entworfen hatte, präsent. Der *Hamburger Correspondent* berichtete am 22. April 1897 ausführlich von der Ausstellung der XI; Schnars-

---

<sup>335</sup> Alp., in: Kieler Zeitung, 4.3.1897; (G II).

<sup>336</sup> Wie Anm. 267/S. 183.

<sup>337</sup> Katalog Kunstverein Hamburg <sup>2</sup>1897.

<sup>338</sup> Hamburger Kunstverein, Karte an Hugo Schnars-Alquist vom 16.2.1897; (G II).

<sup>339</sup> Weiterhin zeigte er in Hamburg *Arabesken* und *Sonne*. N.N.: [Rez. XI.] In: Hamburger Abendblatt, 20.3.1897; (G II, 1897-29).

<sup>340</sup> Hans Herrmann, Karte an Hugo Schnars-Alquist vom 17.2.1897; (G II). (Hv. im Orig.)

Alquist hatte als Schriftführer diese und eine weitere Rezension zu dieser Frühlingsausstellung des Kunstvereins in das Geschäftsbuch der XI zwischen die Besprechungen der sechsten Berliner Ausstellung eingeklebt.<sup>341</sup> Die gern gesehenen „Mitglieder der Berliner Künstlergruppe“ seien die beharrlichsten auswärtigen Beschicker dieser Ausstellung, so der Verfasser des oben genannten Artikels, und dies trotz Ausbleibens eines materiellen Erfolges.<sup>342</sup> Die XI traten erstmals geschlossen auf und haben sich in einem eigenen Saal, dem Harugs-Saal präsentiert. Die Lithographien, Zeichnungen und Radierungen waren aus konservatorischen Gründen gesondert in einem anderen Raum gehängt.

Es stellt sich die Frage, warum die XI in Hamburg dieses Jahr erstmals geschlossen als Gruppe auftraten, nachdem ihre Ausstellungen bereits seit 1893 als Künstlergruppenausstellung in Deutschland auf Tournee gingen. Seit 1894 fanden die Ausstellungen des Hamburger Kunstvereins in den Obergeschoßsälen der Kunsthalle statt, seither wurden sie auch von den Mitgliedern der XI – einzeln – beschickt.<sup>343</sup> Möglicherweise wurde von Hamburg aus agiert, damit die XI geschlossen auftraten. Vielleicht hatte Lichtwark, der frühzeitig Differenzen mit der Auswahlpraxis des Kunst-Komitees hatte,<sup>344</sup> seinen Einfluß geltend gemacht.<sup>345</sup> Die Beteiligung der XI sollte dem Hamburger Kunstverein zufolge explizit „als Ausstellung der XI fungieren“.<sup>346</sup> Die Gruppe habe, so der Autor des *Hamburger Correspondent*, ihre Mission erfüllt, denn es gebe einen Umschwung im Berliner Kunstleben und eine nationale Konkurrenz.

Vielleicht ist in der nationalen Konkurrenz die Antwort auf die Frage zu finden, warum die XI trotz mehrheitlicher Skepsis letztendlich doch geschlossen ausstellten: Im September 1897 gründete sich offiziell der *Hamburgische Künstlerclub*.<sup>347</sup> Karsten Meyer-Tönnemann hält in seiner Monographie über diese Künstlergruppe jedoch eine informelle Gründung bereits um den Monat März 1897 für möglich, da „die Bilder der Gruppe auf der Großen Kunstausstellung 1897 [...] entgegen der sonstigen Gewohnheit im ‚sogenannten Markart-Saale vereinigt‘ waren.“<sup>348</sup> Die Künstlergruppen-Präsentation scheint in Hamburg ein Novum gewesen zu sein. Da es unwahrscheinlich ist, dahinter die eher kon-

---

<sup>341</sup> N.N.: Große Ausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle. In: *Hamburger Correspondent*, 22.4.1897; (G II, 1897-32); N.N.: [Rez. XI.] In: *Hamburger Abendblatt*, 20.3.1897; (G II, 1897-29).

<sup>342</sup> Ibid. Daß einige Mitglieder der Vereinigung auch in Hamburg gesammelt wurden, belegt jedoch folgender Katalog: Frühjahrs-Ausstellung des Kunst-Vereins Hamburg. Hamburg <sup>3</sup>1898.

<sup>343</sup> Meyer-Tönnemann 1985, S. 37.

<sup>344</sup> Ibid.

<sup>345</sup> In der Korrespondenz zwischen Lichtwark und Liebermann findet sich kein Hinweis. Es war jedoch üblich, daß Lichtwark die Berliner Ausstellung der XI besuchte. Bei dieser Gelegenheit könnte er persönlich mit einigen Mitgliedern, vor allem mit Liebermann, darüber gesprochen haben, um sie davon zu überzeugen, als Gruppe aufzutreten.

<sup>346</sup> *Hamburger Kunstvereins*, Karte an Hugo Schnars-Alquist vom 16.2.1897; (G II).

<sup>347</sup> Anhang E, Nr. 13.

<sup>348</sup> Meyer-Tönnemann 1985, S. 112. Dieses Argument wäre neu zu überdenken angesichts der Tatsache, daß auch die Vereinigung der XI in diesem Jahr erstmals als Gruppe ausstellte.

ventionell ausgerichteten Veranstalter zu vermuten, liegt die Annahme nahe, daß einerseits Lichtwark die Beteiligung beider Gruppen als Gruppen initiierte, um die Wirkung dieses neueren Phänomens zu steigern, und daß sich andererseits die Mitglieder der Vereinigung der XI relativ spontan geschlossen für eine positive Antwort entschieden haben, um angesichts des Auftretens des (zukünftigen) Hamburgischen Künstlerclubs den Vergleich herauszufordern und die eigene Reputation zu erhöhen.

### 3.3.6. Die siebte Ausstellung 1898

Die siebte Ausstellung fand vom 3. März 1898 bis Ende des Monats statt. Die einzige Information, die dem zweiten Geschäftsbuch weiterhin zu entnehmen ist, bezieht sich auf die Einladungskarte. Sie wurde im kostspieligen Lichtdruckverfahren hergestellt und ihre Auflagenhöhe betrug 850 Stück.<sup>349</sup> Weitere Informationen fehlen, was mit der Krise der Vereinigung zusammenhing.<sup>350</sup> Der aktuelle Jahresbeitrag wurde nur noch von Hitz und Alberts entrichtet. Beide waren offensichtlich engagiert, was die Vermutung nahelegt, daß die Einladungskarte von einem der beiden gestaltet wurde.

Diese Ausstellung war wiederum ein Glanzlicht der Berliner Wintersaison. LIEBERMANN zeigte das *Bildnis der Eltern des Künstlers* von 1890 [Nr. 126], das zu deren Goldener Hochzeit entstanden war. Es hing bis zu Liebermanns Tod in dessen Wohnung über dem Kamin im Salon.<sup>351</sup> Neben einer älteren Arbeit von 1876, *Giebel in Amsterdam* [Nr. 127] und einem holländischen Interieur, waren zwei Portraits aus dem Jahr 1897 zu sehen, das Ölgemälde *Dr. Max Linde* [Nr. 128] und ein Kohle- oder Kreidezeichnung, die den Bildhauers *Constantin Meunier* darstellt.<sup>352</sup> [Nr. 129] Die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* kommentierte: „Keine Photographie bringt Meuniers geistige Persönlichkeit so erschöpfend zur Erscheinung wie Liebermanns vortreffliche Portraitzeichnung.“<sup>353</sup>

LEISTIKOW, der im November des Vorjahres bei Schulte mit einer reichhaltigen Einzelausstellung viel Beachtung gefunden und kurz vor der Eröffnung eine Atelierausstellung veranstaltet hatte, zeigte das große Gemälde *Grunewaldsee*, 1895.<sup>354</sup> [Nr. 83] Heute

---

<sup>349</sup> Kassenbuch, 9.3.1898; (G II).

<sup>350</sup> Vgl. Kapitel 2.5.5.

<sup>351</sup> Vgl. ein Photo von Ernst Salomon aus dem Jahr 1931, in: Matthias Eberle: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Bd. 2: 1900–1935. München 1996, S. 540.

<sup>352</sup> Entstanden im November 1897; Max Liebermann, Brief an Wilhelm Bode vom 21.11.1897; SMB/ZA, NL Bode. (Vgl. Kat. Liebermann 1997, S. 307, Anm. 19.)

<sup>353</sup> N.N.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 66, 19.3. 1898; (G II, 1898-11). – Zum Verhältnis von Photographie und Malerei äußerte sich Liebermann in seiner „Vorrede zu Adolf Menzel, 50 Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle aus dem Besitz der Nationalgalerie“ (1921), in: Liebermann Phantasia, S. 134.

<sup>354</sup> „Die Nationalgalerie hat das von der Ausstellung der Elf bekannte Bild Walter Leistikows ‚Waldteich in der Mark‘ erworben.“ Anonym: [Über den Erwerb des „Grunewaldsee“ durch die Nationalgalerie Berlin.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 1.5.1898, S. 2.

ist es als ein Hauptwerk in der Abteilung der Berliner Secessionisten der Alten Nationalgalerie, Berlin, zu sehen. Das Gemälde wurde von Richard Israel gekauft und der Nationalgalerie geschenkt.<sup>355</sup> Es handelt sich um eben jenes Gemälde, das als Beispiel für die vorgeblich willkürliche Refüsierung des Salons von Künstlern und Presse instrumentalisiert wurde.<sup>356</sup> Mit den Ölgemälden *Abendstimmung am Schlachtensee* [Nr. 84], *Abend* [vgl. Nr. 195], *Alte Weiden* [Nr. 85] und *Der Teich*<sup>357</sup> zeigte Leistikow weitere Natureindrücke seiner unmittelbaren Umgebung. Das Motiv *Alte Weiden* war nachweisbar auch als Radierung ausgestellt. [Nr. 86] Es ist davon auszugehen, daß Leistikow in dieser Ausstellung mehrfach das gleiche Motiv in zwei technischen Ausführungen zeigte, so bei *Abendstimmung am Schlachtensee*, Lithographie [vgl. Nr. 196], *Der Teich*, Radierung [vgl. Nr. 197] und *Waldsee*, Radierung [vgl. Nr. 198]<sup>358</sup>. Die *Schwedische Landschaft* [Nr. 87] hing unter dem großen *Grunewaldsee*. Das stilisierte Ölgemälde *Bäume*, um 1897, war möglicherweise ebenfalls ausgestellt. [Nr. 199]

HOFMANN präsentierte mit *Adam und Eva in paradiesischer Landschaft*, 1897, ein großformatiges Werk, das auch als *Paradies* oder *Adam und Eva* bezeichnet wurde. [Nr. 61] Hugo Ernst Schmidt kommentierte: „Hofmann, der auch als ausgetreten angesagt war, hat sich im letzten Augenblick wieder besonnen und der Ausstellung ihr bestes Bild gegeben.“<sup>359</sup>

SKARBINA, der in den zwei vergangenen Jahren gering beziehungsweise gar nicht beteiligt war, lieferte mit zwölf Exponaten einen wichtigen Beitrag. Darunter waren Ölgemälde wie *Place de l'Académie in Brügge* [Nr. 149], *Brücke in Dachau* aus der ausgestellten Dachauserie [vgl. Nr. 200] und *Herkulesbrücke in Abendbeleuchtung*. Er zeigte mehrere winterliche Straßenlandschaften wie das Pastell (?) *Frau am Kanal* [Nr. 150], Studien in Sepia und Zeichnungen, darunter zwei Zeichnungen zu dem Gemälde *Hof einer Farm in der Picardie*, 1890. [Vgl. Ölfassung Nr. 201] In den Rezensionen wurde *Brand der Borsigmühle* oft hervorgehoben. Das Bild war noch feucht, als es ausgestellt wurde, denn der spektakuläre Brand in dieser Mühle in Moabit ereignete sich wenige Wochen vor der Ausstellungseröffnung am 7. Januar 1898.<sup>360</sup> Aus der Dachau-Serie gibt es ebenfalls die

<sup>355</sup> Anhang D, Nr. 5.

<sup>356</sup> Zur Schenkung und zum Leistikow-Skandal vgl. Kapitel 5.3.

<sup>357</sup> Es gibt eine genaue Beschreibung des Gemäldes, darin heißt es, es sei ein Seebild, man blicke vom Wasser aus an das leise gekrümmte Ufer, im Wasser spiegeln sich die rotbedachten Häuser, die herbstlichen Bäume hätten eine starke Umrandung, die aussehe als sei sie aus Blei. Ernst: [Rez. XI.] In: Berliner Neueste Nachrichten, 16.3.1898; (G II, 1898-7).

<sup>358</sup> Bei der Radierung *Waldsee*, die Nass zufolge auch als *Abendstimmung* oder *Schlachtensee* [sic] im *Grunewald* bezeichnet wurde, ist das Motiv des ausgestellten Gemäldes *Grunewaldsee* [Nr. 198]) aufgenommen.

<sup>359</sup> Hugo Ernst Schmidt: Die Vereinigung der Elf. In: Die Welt am Montag, 11.3.1898; (G II, 1898-9). – Zum *Paradies* siehe Roberts 2004, S. 68f.

<sup>360</sup> Berichte über den Brand in: Berliner Lokal-Anzeiger, 8.1.1898 und Berliner Zeitung, 9.1.1898. Am 20. Mai 1898 wurde die Mühle gesprengt. Das Gemälde wurde auf der Ausstellung *Hundert Jahre Berliner*

Darstellung eines Brandes, wobei der Nachweis für diese Ausstellung nicht erbracht werden konnte. [Vgl. Nr. 202]

STAHL zeigte mindestens vier Ölgemälde, die *Parkwiese* hing neben Hofmanns *Adam und Eva*. HITZ war mit einem Pastell vertreten, dem *Bildnis eines kleinen Mädchens in grün und rosa*, das neben Skarbinas Werken hing. ALBERTS zeigte blühende Halligen, *Kiefern im Frühling* [Nr. 21], *Im Sonnenschein* [Nr. 22] und die *Bildnis Stienken Lene* [Nr. 23]. Von MOSSON waren mehrere Landschaften und großformatige Blumenstilleben und von SCHNARS-ALQUIST vier Seestücke zu sehen. Die *Morgenstimmung am Atlantik* von Schnars-Alquist wurde vermutlich nach wenigen Tagen verkauft, denn E. Kestner bemerkte, daß das Gemälde nach kurzer Ausstellungsdauer bereits abgehängt worden war,<sup>361</sup> eine Praxis, die unüblich war.

KLINGER war an dieser Ausstellung wiederum nicht beteiligt. Ursprünglich war dem Vernehmen nach geplant, Klingers 1897 vollendetes Tryptichon *Christus im Olymp* in der XI-Ausstellung in Berlin erstmals zu präsentieren.<sup>362</sup> [Nr. 203] Es hatte die Maße eines Historienbildes.<sup>363</sup> Gemäß der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung*, die in den vergangenen Jahren eine seriöse Berichterstattung über die Vereinigung der XI geliefert hatte, hatte man bereits in der Galerie Schulte Maß genommen; der Autor implizierte, daß man das Gemälde unter dem Gesichtspunkt der Größe durchaus hätte hängen können.<sup>364</sup> Das Werk paßte zwar – mit Rahmen – just an die 10,50 Meter lange Westwand des verhältnismäßig schmalen Oberlichtsaales. Das Gemälde hätte allerdings den ganzen Raum dominiert, seine eigene Wirkung verloren und die der anderen Exponate verhindert. Das Tryptichon wurde schlußendlich nicht bei Schulte gezeigt, sondern einige Monate später in Leipzig. Im März des folgenden Jahres war es in dem großen Oberlichtsaal der erweiterten Galerie Keller & Reiner zu sehen.<sup>365</sup>

---

*Kunst* des Vereins Berliner Künstler 1929 unter Kat.-Nr. 1326, ausgestellt. (Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler. Berlin 1929, o. Abb.) Der Besitzer war 1928 Ernst von Borsig.

<sup>361</sup> E. Kestner: Die Ausstellung der Elf in Schultes Kunstsalon. In: *National-Zeitung*, 23.3.1898; (G II, 1898-13).

<sup>362</sup> Es wurde jedoch erstmals in der „Kunst-Halle“ der Sächsisch-thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung vom 25.4.–30.9.1897 in Leipzig ausgestellt. Graul zufolge war nur Eingeweihten dieses Werk bis dato bekannt. (Vgl. Richard Graul: Aus Leipzig. In: *Pan* 3.1897, 2. Heft, S. 108) Klinger hatte für diese Ausstellung auch den Aufruf zur Beteiligung entworfen. (SMB, Kunstbibliothek, Max Klinger, Inv.-Nr. 5098,24.)

<sup>363</sup> 362 x 894 cm ohne Predella und ohne Rahmen. Das Hauptbild hat eine Breite von 722 cm, die Flügel je 86 cm. (Kat. Klinger 1992, S. 343, Kat. Nr. 227) – Das Gemälde war mit Rahmung über neun Meter breit.

<sup>364</sup> Für Klingers „*Christus im Olymp*“ war die große Westwand im Oberlichtsaal schon ausgemessen, dennoch ging das Bild in den Süden statt in den Norden.“ (Wie Anm. 353/S. 195) Dazu meinte Adolf Rosenberg: „das kolossale Gemälde lässt sich mit dem Rahmen und der Predella, die von dem eigentlichen Bilde nicht getrennt werden können, in den Räumen der Schulte’schen Ausstellung nicht unterbringen.“ Adolf Rosenberg: Die VII. Ausstellung der Vereinigung der XI in Berlin. In: *Kunstchronik* NF 9.1897/98, Nr. 19. (24.3.1898), Sp. 305.

<sup>365</sup> Vgl. Kapitel 2.5.

Das neue Mitglied Martin BRANDENBURG war mit mindestens sechs Werken in Öl<sup>366</sup>, darunter *Todesangst* [Nr. 25] und *Der tote Wald* [Nr. 26] sowie mit drei Kohlezeichnungen vertreten.

Sein Freund Hans BALUSCHEK präsentierte sich als Gast der siebten Ausstellung mit einer Anzahl „Pastelle“ (so unisono die Rezensionen), vermutlich handelt es sich um eine kombinierte Technik aus Pastell und Ölkreide, die er bevorzugt anwendete. Einzig *Neue Häuser*, eine Darstellung eines trostlosen Straßenzuges im Berliner Osten mit großer Plakatwerbung an einer Hauswand, war in dieser Ausstellung neu. [Nr. 24] *Der Ordensritter* war bereits 1897 auf der Großen Berliner Kunstaussstellung gezeigt worden, bei Gurlitt hatte er kurz zuvor außerdem *Der Müde Mann*, *Landschaft mit Bahndamm* (die Darstellung eines Leichenzuges vor den Toren Berlins) und ein nächtliches Straßensbild aus dem Berliner Südosten, möglicherweise *Berliner Landschaft*, ausgestellt. [Nr. 204] Beide Maler wurden sehr kontrovers besprochen. Attestierte Max Osborn Brandenburg einen individuellen Stil und Baluschk Souveränität, so war in anderen Blättern wie dem *Reichsboten* oder der *Kölnischen Zeitung* zu lesen, das Wollen sei zwar positiv zu bewerten, das Können jedoch nicht.<sup>367</sup> Osborns wichtige und für die Strategie der XI bedeutende Einsicht lautete: „So hat die kleine Gruppe der Berliner ‚XI‘ etwas, dessen sich die große Münchner Secession nicht rühmen kann, und zwar etwas überaus Wichtiges: einen Nachwuchs unter der jüngeren Generation, der ihre Bestrebungen fortführt!“

Auch Maximilian Rapsilber äußerte strategische Überlegungen, allerdings in eine andere Richtung. Er konstatierte, die Führung im Berliner Kunstleben sei von Liebermann auf Lesser Ury übergegangen. Ury müsse „an die Spitze der XI berufen werden.“<sup>368</sup> Diese Rezension wurde vermutlich von Schnars-Alquist, möglicherweise auch von Leistikow, unterstrichen und mit „oh du armer Kritiker“ kommentiert. Sieben rote Fragezeichen stehen schwungvoll und fett am Rand des Textes. Der Kampfgeist war nicht erloschen. Gleichwohl ist festzustellen, daß nicht nur diese Rezension den Charakter eines zusammenfassenden Rückblicks hat. Ein „bemerkenswert großer künstlerischer Zug ging [sic] durch die Ausstellungen“, meinte der Autor der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* wie zum Abschied.<sup>369</sup> Es lag offensichtlich in der Luft, daß die XI-Ausstellungen – zumindest bei Schulte – ihrem Ende zuzingen.

---

<sup>366</sup> Drei Werke auf Leinwand, drei auf Karton.

<sup>367</sup> Max Osborn: [Rez. XI.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, 13.3.1898; (G II, 1898-8). Ebenso das folgende Zitat; Vgl. N.N.: [Rez. XI.] In: Kölnische Zeitung, 16.3.1898; (G II, 1898-1) und N.N.: [Rez. XI.] In: Der Reichsbote, 24.2. 1898; (G II, 1898-3).

<sup>368</sup> Maximilian Rapsilber: [Rez. XI.] In: Das Kleine Journal, 18.3.1898; (G II, 1898-6).

<sup>369</sup> Wie Anm. Wie Anm. 353/S. 195.

### 3.3.7. Die achte Ausstellung 1899

Die achte und letzte Ausstellung der Vereinigung fand vom 1. bis 28. Februar 1899 in den erweiterten und neu eingerichteten, großzügigen Räumen der Galerie Keller & Reiner statt. Die von Martin Brandenburg gestaltete Einladungskarte ist das letzte Dokument des zweiten Geschäftsbuches, Rezensionen wurden keine mehr gesammelt. Die Kräfte konzentrierten sich bereits auf die neu gegründete Berliner Secession, die am 2. Mai 1899 ihre erste Ausstellung eröffnete.

Die Einladungskarte BRANDENBURGS mit ihrem befremdlichen Motiv ist alles andere als ‚einladend‘. [Nr. 8] Ein Knappe beugt sich über einen überdimensionalen, an Quasimodo erinnernden, grotesken Kopf. Er tritt ihn mit dem rechten Fuß, der Körper ist über den Kopf gebeugt. Der Knappe wirkt wie eine Puppe. Am Boden liegt ein Dolch (?) zu seinen Füßen und Phantasieblumen sprießen aus dem Mund des Kopfes. Um den Kopf herum liegen Vogelkrallen. Der Hintergrund bildet eine stilisierte Landschaft mit zwei angeschnittenen Bäumen. Am oberen Rand der Einladungskarte steht wie mit zitternder Hand in Großbuchstaben geschrieben „Vereinigung der XI“. Die Karte hat etwas Diabolisches.<sup>370</sup>

Neben dieser Einladungskarte der XI wurde eine zweite von Keller & Reiner in Umlauf gebracht, die rein informativ ausgerichtet mit „Private Kunstausstellung“ betitelt ist.<sup>371</sup> Die gleichzeitige Einladung der Künstlergruppe und des Galeristen läßt auf das gegenseitige Einverständnis schließen, den jeweils gewohnten Habitus der Einladung zur Ausstellung beizubehalten und damit den Kundenkreis zu vergrößern.

BRANDENBURG stellte drei Ölgemälde aus, *Die Windsbraut* [Nr. 27], *Sonnenstrahl* und *Jungfrau und Jüngling mit blutendem Herz*<sup>372</sup>. Eine Schwarz-Weiß-Arbeit auf Papier ist mit *Asphaltarbeiter* betitelt. [Nr. 28]

HOFMANN war mit mindestens vier Werken vertreten. Er hatte im Dezember 1898 eine große Einzelausstellung bei Keller & Reiner durchgeführt, die sehr erfolgreich gewesen war.<sup>373</sup> Viele Besprechungen der Vereinigung der XI nahmen auf diese Ausstellung Be-

---

<sup>370</sup> In einem Aufsatz über Brandenburg ist die Einladungskarte abgebildet und mit folgender Bildunterschrift versehen: „Plakat für die ‚11 Scharfrichter‘ in München“. Sollte hier kein Irrtum vorliegen, könnte es eine mehrfache Verwendung dieses Motivs gegeben haben. In: Oskar Steinwarz: Martin Brandenburg. Ohne Angabe der Zeitschrift, S. 505. (SMB/ZA, Künstler-Dokumentation, Martin Brandenburg)

<sup>371</sup> Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Historischer Dokumente, Konvolut Kunstsalon Keller & Reiner, ohne Registratur.

<sup>372</sup> Auch betitelt mit *Jungfrau und Jüngling im Wald*.

<sup>373</sup> Paul Schultze-Naumburg: Ludwig von Hofmann. In: Kunst für Alle 14.1898/99, S. 212-215. Schultze-Naumburg lieferte ausführliche Angaben über Hofmanns Exponate bei der XI-Ausstellung 1898 (Galerie Schulte) und der Einzelausstellung („Kollektivausstellung“, Galerie Keller & Reiner). Daraus lassen sich ex negativo Schlußfolgerungen ziehen, welche Werke bei der XI-Ausstellung bei Keller & Reiner zu sehen waren. Dazu Meister 2005, S. 26f. Siehe auch Roberts 2004, S. 96f.

zug. Neben *Mädchen am Strande*<sup>374</sup> [Nr. 62], *Der Sieger* [Nr. 63] und *Exotische Landschaft* zeigte er eine große dekorative Landschaft. Einem Hinweis der *Deutschen Kunst* folgend, kommt *Frauen am Wasser* in Betracht. [Nr. 64] Es sind Kinder und Frauen am Meeresstrand zu sehen. Der Autor der Rezension in der *Deutschen Kunst* konstatierte, man könne der ausgestellten Landschaft nur gerecht werden, „wenn man sie als Entwurf für ein Glasmosaikgemälde betrachtet.“<sup>375</sup> Und in der Tat wurde das Gemälde im folgenden Jahr als Emaillearbeit von Villeroy & Boch ausgeführt.<sup>376</sup>

LIEBERMANN zeigte eine „flüchtige aber genial in der breiten Technik des Franz Hals hingehauene männliche Portraitskizze“,<sup>377</sup> nähere Angaben zur Person oder zur Technik sind nicht bekannt. Das Pastell *Netzflickerinnen* [Nr. 130], das 1898 entstanden war, nimmt das Thema auf, das Liebermann 1892 in Öl und 1895 als Radierung in den XI-Ausstellungen gezeigt hatte.

LEISTIKOWS *Norwegisches Hochgebirge*, ein Ölgemälde von 1897, fand viel Beachtung. [Nr. 88] Der Rahmen ist von Leistikow selbst gestaltet und gefertigt worden. Die Aquarellfassung war bereits auf der Ausstellung der Deutschen Aquarellisten zu sehen gewesen. Weiterhin zeigte er zwei Herbstmotive, eine märkische Waldlandschaft, *Aus der Mark* [Nr. 205], *Abend* und weitere Herbstmotive. Bei der als wellige Wiesenlandschaft im Herbst<sup>378</sup> beschriebenen Landschaft handelt es sich um *Herbstlandschaft*, ein Gemälde, das Leistikow auch auf einer späteren Berliner Secessionsausstellung zeigte. [Nr. 206]

SKARBINA war mit nur zwei Ölgemälden, *Reisigsammlerin im Hochwald* und *Am Mühlwasser*, zurückhaltend vertreten. Er zeigte mehrere Zeichnungen, darunter Berliner Stadtscenen und *Christus am Leichenwagen*, eine „tendenziöse Antithese zweier Leichenzüge“. <sup>379</sup> [Nr. 151] Diese Zeichnung gehört zu den Illustrationen, die Skarbina für den Roman Max Ketzers, *Das Gesicht Christi*, anfertigte und die im Vorjahr in einer Ausgabe der Zeitschrift *Quickborn* erschienen war, die Ketzler und Skarbina gewidmet war. ALBERTS präsentierte Halligen, zwei *Studienköpfe alter Männer* [vgl. Nr. 207] und ein *Birkenwäldchen im Vorfrühling*. MOSSON war mit drei nicht identifizierbaren Bildnissen und SCHNARS-ALQUIST mit mehreren Marinedarstellungen vertreten. HITZ zeigte zwei Kinderbildnisse. Möglicherweise war darunter das *Mädchenbildnis* in Öl, das sich heute in der Alten Nationalgalerie befindet. [Vgl. Nr. 208] Bei dem nicht genauer benannten *Bildnis einer alten Dame* könnte es sich um das *Bildnis Matilde Alenfeld* handeln, das sich heute

---

<sup>374</sup> Titel um 1900: *Abendstimmung*. (Vgl. Kunst für Alle, 1900, H. 21, Abb. S. 501.)

<sup>375</sup> Anonym: Aus Berliner Kunstsalons. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 9, (15.2.1899), S. 168.

<sup>376</sup> Abgebildet in Kunst und Dekoration 5.1899/1900, S. 32.

<sup>377</sup> Wie Anm. 375. Vgl. J. N.: „eine ungeheuerlich rohe Bildnisskizze“. J. N.: Berliner Kunstschau. In: Kunst-Halle 5.1899, Nr. 10 (15.2.1899), S. 153.

<sup>378</sup> Vgl. J. N., *ibid.*

<sup>379</sup> Wie Anm. 375.



im Stadtmuseum Berlin befindet. [Vgl. Nr. 209] STAHL war in England und nahm nicht teil. KLINGER, der ebenfalls abwesend war, stellte zuvor im November 1898 in der Galerie Schulte vierzehn dekorative Entwürfe aus<sup>380</sup> und war direkt anschließend an die XI-Ausstellung von März bis April 1899 mit einer Einzelausstellung in der Galerie Keller & Reiner zu sehen. Ein Prospekt der Galerie verwies exklusiv darauf, daß *Christus im Olymp* ausgestellt werde.<sup>381</sup>

Die Kräfte der Vereinigung der XI waren bereits bei der Berliner Secession. Trotz seiner Skepsis erblickte Julius Norden in der XI-Ausstellung die „Seele“ der Secession:

Die diesjährige – es ist die achte – Ausstellung der einst so viel umstrittenen Vereinigung der „XI“ konnte angesichts des vielen Sezessionsgeredes in den letzten Wochen auf erhöhtes Interesse Anspruch erheben. Ist doch die Seele der „Sezession“ gerade in dieser Vereinigung zu erblicken.<sup>382</sup>

Das letzte Wort soll Adolf Rosenberg gehören. Er, der über all die Jahre der Ausstellungstätigkeit der XI diese Gruppe mit seinen Rezensionen begleitete und oftmals verbal entgleiste, zeigte sich am Ende resigniert oder – versöhnlich?

Wir haben beobachtet, dass dieser Sonderbund von Jahr zu Jahr mehr von jener starken, in gutem und schlechtem Sinne sensationellen Wirkung verloren hat, die seine ersten drei oder vier Ausstellungen hervorriefen. Das liegt nicht etwa daran, dass seine Mitglieder an künstlerischer Kraft und Eigenart ärmer geworden wären. Es ist vielmehr nur die natürliche Folge unseres Ausstellungswesens, dass das, was früher ein Ereignis war, jetzt alltäglich geworden ist.<sup>383</sup>

### 3.4. Die Bedeutung der Ausstellungen und die Qualität der Kunstkritik

Das Konzept der Ausstellungen sah vor, insbesondere über den aktuellen, künstlerischen Stand der Mitglieder zu informieren. Zum größten Teil wurden die neuesten Werke ausgestellt, die direkt vom Atelier in die Ausstellungen kamen.<sup>384</sup> Dieser Anspruch war aber nicht bindend, es wurden im Gegenteil auch deutlich ältere Werke gezeigt, so daß die Ausstellungen ebenfalls ein retrospektives Moment hatten. Dadurch kam der Betrachter in die Lage, die Entwicklung eines Künstlers zu verfolgen. Dies wurde unterstützt durch die reichliche Hängung von Studien in Öl und Pastell, von Feder-, Kohle- und Kreidezeichnungen, von Radierungen und Lithographien.

---

<sup>380</sup> Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 2 (1.11.1898), S. 26.

<sup>381</sup> Vorschau der Galerie Keller & Reiner. (Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Historischer Dokumente, Konvolut Kunstsalon Keller & Reiner, ohne Registratur.)

<sup>382</sup> Julius Norden: Berliner Kunstschau. In: Kunst-Halle 5.1899, Nr. 10 (15.2.1899), S. 153. Dem zitierten Abschnitt folgt ein Julius Norden typischer, pauschaler Verriß.

<sup>383</sup> Adolf Rosenberg: Die achte Ausstellung der Vereinigung der XI. In: Kunstchronik NF 10.1898/99, Sp. 235-236.

<sup>384</sup> Manchmal fand die Premiere allerdings nicht bei Schulte, sondern in anderen Galerien (Beispiel Hofmann bei Gurlitt) oder in Kunstvereinen (Beispiel Klinger in Leipzig) statt.

Nachdem 1892 die Weichen für die neugegründete Künstlergruppe gestellt worden waren und sich die Maler mit einer *localité fixe* und einer *période fixe* Pfründe in der Kunstszene gesichert hatten, ging es in den folgenden Jahren um den Ausbau ihrer Position und um die Behauptung auf dem Berliner Markt durch Innovation und Differenzierung zu den inzwischen neugegründeten Künstlergruppen Berlins und auswärtigen Ausstellungen dieser Art. Dies konnte vor allem durch eine Vertiefung der einzelnen malerischen Ansichten, durch klare Positionen und durch das Gestatten von Einblicken in die künstlerische Werkstatt geschehen. Kundenbindung ist hier das Stichwort. Die folgende Skizze faßt die Bedeutung der acht Ausstellungen zusammen.

Grundsätzlich ist festzustellen, daß der Schwerpunkt der Ausstellungen auf der Landschaftsmalerei, auf Bildnissen und Interieurs lag. Ein Schwerpunkt innerhalb der Landschaftsmalerei war die Marinemalerei und die Darstellung der modernen Stadtlandschaft. Gelegentlich wurden Stilleben gezeigt, seltener Themen der klassischen Mythologie und der christlichen Religion. Skarbinas Genredarstellungen der Friderzianischen Soldaten bilden in ihrem Anklang an ein historisches Thema die Ausnahme. Auffallend ist die Zurücknahme der Figur aus der Landschaft und den Interieurs. In unterschiedlichen Ausprägungen läßt sich dies vor allem bei Liebermann, Leistikow und Alberts feststellen. Bei Liebermann werden die Figuren in der Landschaft flüchtige Staffagen und bei Alberts werden die Landschaften und die Interieurs im Verlauf der 1890er Jahre vollkommen menschenleer. Leistikow faßt die Landschaft ohne jegliche figürliche Staffage in vielen seiner Werke als Innenraum, was paradox anmutet, da dieser gerade im Unterschied zur Natur per se ein Ergebnis menschlicher Zivilisation ist.

Die symbolistische, neuromantische und neuidealistische Malerei wurde bei der Vereinigung der XI durch Hofmann, Leistikow, Klinger und Brandenburg vertreten und durch die Ehrenmitgliedschaft Böcklins programmatisch gefördert.<sup>385</sup> Im Verlauf der Jahre 1892 bis 1894 Jahre etablierte sich die ‚symbolistische‘ Malerei in Berlin – 1894 wurde die Bezeichnung *Symbolismus* eingeführt und setzte sich gegenüber *Mystizismus*, *Neuidealismus*, der *poetischen* oder *phantastischen* Malerei durch. Mit ihren Ausstellungen bildeten die XI in ihrer Heterogenität den Pluralismus der Stile im ausgehenden 19. Jahrhundert ab und führten gleichzeitig die modernste der neuen Richtungen, den Symbolismus, in Berlin als Avantgarde ein.

Zu einem besonderen Schwerpunkt entwickelten sich die Papierarbeiten – einerseits die Zeichnungen, die als Studien einen unmittelbaren Einblick in das Schaffen der Künstler ermöglichte, andererseits die Druckgraphik und Pastelle als eigenständiges Medium. Die Künstlergruppe stieß bei ihrer Präsentation auf Widerstand. S. H. Meißners Kritik an

---

<sup>385</sup> Vgl. Kapitel 4.4.2.

der Unvollständigkeit der Hofmannschen Zeichnung steht beispielhaft für die Vorstellung von der Funktion und Ausführung der Zeichnung: „Er kann zeichnen – aber bei einem unbezähmbaren Hang zum Unfertigen, zum ersten Entwurf, was vielleicht noch aus jugendlichem Mangel an Selbstbeherrschung kommt, thut er es nicht immer“.<sup>386</sup> Wilhelm Bode warb 1894 für eine strategische Einbindung der Zeichnung, sie dürfe das Publikum nicht überfordern. In diesem Zusammenhang hielt er ein bemerkenswertes Plädoyer für die XI:

So flüchtige Skizzen und unfertige Studien, wie sie die Münchner „Secession“ in diesem Jahr hier bei Schulte gezeigt hat, müssen das Publikum in seiner Voreingenommenheit nur bestärken. Derselbe Vorwurf trifft theilweise auch die Ausstellung in der Akademie [...] Die Ausstellung der „Elf“ [...] trifft dieser Vorwurf nicht. Sie ist eine so eigenartige und so mannigfaltige, im besten Sinne moderne, daß sie vor allen jenen Ausstellungen hier eine Besprechung verdient.<sup>387</sup>

Nicht nur im Rahmen ihres eigenen Ausstellungsforums stärkten die XI die Papierarbeit und die Skizze als Werkstattbericht. Die Zeitschrift *Das Atelier* legte seit 1894 eine Kunstbeilage bei.<sup>388</sup> Dabei handelt es sich um einen einfarbigen Lichtdruck auf separatem Kunstdruckpapier. Zumeist war dies eine Skizze, „die einen Einblick in die Werkstatt der Künstler erlaubte und von diesen kostenlos zur Verfügung gestellt wurde.“<sup>389</sup> Sieben der Mitglieder der XI beteiligten sich teilweise mehrfach an diesem Projekt.<sup>390</sup>

Nach 1900 führte die Berliner Secession weiter, was die Vereinigung der XI begonnen hatte. Seit 1901 gab es aufgrund der hohen Beteiligung regelmäßige Winterausstellungen, die ausschließlich der Schwarz-Weiß-Kunst gewidmet waren.<sup>391</sup>

Eine entscheidende Neuerung auf dem Berliner Kunstmarkt war die behutsame Integration von Kunsthandwerk, deren Anfang auf spätestens 1894 zu datieren ist. In diesem Jahr wurden Fayencen von Stahl und Entwürfe für Stickereien und Handspiegel von Hofmann gezeigt. Die von Hofmann selbst entworfenen Rahmen könnten bereits vor 1894 zu sehen gewesen sein. Es ist bekannt, daß Hofmann den Rahmen des Gemäldes *Largo* (das vermutlich nicht bei den XI ausgestellt war) nicht nur selbst entworfen, sondern selbst geschnitten und bemalt hat.<sup>392</sup> [Nr. 210] Vermutlich verfuhr er auch bei anderen seiner Rah-

---

<sup>386</sup> S. H. Meißner: Berliner Neu-Romantik. In: Die Kunst-Halle, 1.1895, H. 1, S. 6.

<sup>387</sup> Wilhelm Bode: Ausstellung der Elf im Schulteschen Kunstsalon zu Berlin. In: Preußische Jahrbücher 75.1894, S. 574-577; (G I, 1894-34).

<sup>388</sup> Die Kunstbeilage wurde ab dem „dritten Jahrgang“ beigelegt (Ursprung 1996, S. 19), das würde Jahrgang 1892/93 bedeuten. Ursprungs Auflistung im Anhang seiner Untersuchung weist jedoch die Beilagen erst ab 1894 nach, so daß davon auszugehen ist, daß die Beilage erst im vierten Jahrgang erfolgte. (Op. cit., S. 224.)

<sup>389</sup> Op. cit., S. 19.

<sup>390</sup> Zu den Künstlern des ersten Jahrganges der Werkstatt-Bekundungen gehörten von den XI Liebermann, Skarbina, Leistikow und Hitz und zum zweiten Jahrgang Herrmann, Skarbina und Leistikow. Am dritten Jahrgang beteiligten sich zweimal Skarbina, viermal Liebermann und Böcklin und im vierten Jahrgang schließlich Alberts und nochmals dreimal Liebermann.

<sup>391</sup> Hierzu Best 2000, Kapitel 3 (Die graphischen Künste in den Ausstellungen der Secession).

<sup>392</sup> Liebner-Harenberg 1996, S. 3.

men so. Leistikows Interesse für das Kunsthandwerk begann um 1895. Auch er entwarf manche Rahmen selbst (z.B. für *Corvi noctis* [Nr. 74]), stellte Entwürfe für Möbel und Tapeten her und arbeitete mit der Weberei Scherrebek zusammen. Die Galerie Keller & Reiner richtete nach ihrem Umbau 1898 den von Alfred Messel ausgebauten Oberlichtsaal mit „leichte[n] Möbeln von Leistikow“ ein, was bislang nicht bekannt ist.<sup>393</sup>

In diesen Zusammenhang gehört, daß die Vereinigung der XI anregten, durch ihre konzentrierten Ausstellungen über die ‚Brauchbarkeit‘ der neuen Kunst im privaten Wohnraum nachzudenken. Die Einrichtungsstile der Gründerzeit waren grundsätzlich bilderfeindlich.<sup>394</sup> Albert Dresdner reflektierte in seiner Rezension der XI-Ausstellung von 1894 angesichts der Werke Hofmanns und Leistikows diese Problematik: Hofmann vertrete eine gehaltvolle dekorative Malerei,

die, dessen bin ich mir sicher, bei öffentlichen und hoffentlich auch recht viel bei Privatgebäuden sehr bald in Erscheinung treten dürfte. Selbst bei so vortrefflichen Arbeiten, wie denen Leistikows, vermag ich im übrigen mir noch nicht recht vorzustellen, was wir eigentlich mit ihnen anfangen sollen; denn die Fälle, in denen sich Bilder dieses Schlags zur Ausschmückung eines Heims eignen werden, werden doch wohl nur vereinzelt sein.<sup>395</sup>

Er führte weiter aus, daß es ein Ziel sein müsse, die bildende Kunst, die Architektur eines Hauses und das Kunstgewerbe mit dem Lebensalltag und den Bedürfnissen der Menschen („unseres Volkes“) in Bezug zu setzen. Das veränderte Bilderangebot schuf eine Nachfrage an veränderter (Innen-)Architektur. Es ist daher nicht zu verwundern, daß Henry van de Velde mit den Malern befreundet war und engsten Kontakt zu Sammlern pflegte, so daß sich daraus Einrichtungsaufträge ergaben. Peter Behrens kam selbst aus der Malerei. Das verstärkte Interesse für Inneneinrichtungen auf der Dresdner Internationalen Kunstausstellung 1896 legt Zeugnis für diese Entwicklung ab. Die Ausstellungen der XI förderten eine allgemeine Entwicklung, die die Schulung zum ‚neuen Sehen‘ und die Erneuerung der privaten Einrichtung begünstigten und beeinflussten. Dadurch veränderte sich in Berlin im Verlauf dieses Jahrzehnts die Ausstellungsästhetik. Die Vereinigung der XI hatte einen wesentlichen Einfluß auf diesen Prozeß. In wechselseitiger Bedingung mit der Ausstellungsästhetik änderten sich die Ausstellungskonzepte. Die Künstlergruppenausstellungen der Vereinigung der XI führten ein, was 1898 Meier-Graefe von einer anständigen modernen Galerie forderte, nämlich „aus der trockenen Sphäre der Kunstgeschichte in eine ästhetische hineinzukommen“.<sup>396</sup> Dieser Aspekt hat eine gemeinsame Schnittmenge mit zwei Grundideen der Vereinigung der XI: die Forderung nach

---

<sup>393</sup> Sonderdruck Keller & Reiner 1908, S. 88. – Über Leistikows Betätigung auf dem kunsthandwerklichen Sektor gibt es nur wenig Hinweise. Es ist zu vermuten, daß er auf diesem Gebiet produktiver war, als heute bekannt ist.

<sup>394</sup> Vgl. Schlink 1992, S. 75ff.

<sup>395</sup> Albert Dresdner: Vereinigung der „XI“. In: Kunstwart 7.1894, H. 12 (März), S. 184.

<sup>396</sup> Julius Meier-Graefe: Die Nationalgalerie. In: Die Zukunft 6.1898, Bd. 22 (26.3.1898); zitiert nach Kraemer 1996, S. 372.

Qualität und die deutlichen Absage an die historischen Retrospektiven der Jahresausstellungen.

Grundsätzlich ist festzustellen, daß sich die einzelnen Mitglieder der Gruppe sehr unterschiedlich entwickelten und daß bereits nach wenigen Jahren eine deutlich Zunahme des Qualitätsgefälles festzustellen war, welches die Gruppe disparat werden ließ – allerdings ohne sie zu spalten. „Da sind Künstler ersten und siebten Ranges zu besprechen, ohne daß darum die Werke der Betreffenden in demselben Verhältnis ständen.“<sup>397</sup> Da seitens der Kritik die Künstlergruppe stark polarisiert wurde, war es eine entscheidende Aufgabe der Vereinigung, diese Polarisierung aufzufangen und in kreatives Potential umzusetzen. Die unterschiedlichen Schwerpunkte der Ausstellungen sowie die quantitativ wechselnde Vertretung einzelner Künstler mag zur Stabilisierung beigetragen haben. Bei Liebermann, Leistikow, Hofmann und Skarbina ist die Identifizierung mit der Gruppe und das Profitieren von der Gruppe gelungen. Klinger nahm eine ambivalente Position ein. Einerseits war er eine Galionsfigur der XI, andererseits stand er nicht nur wegen seines Wohnsitzes in Leipzig etwas abseits des alltäglichen Geschehens wie regelmäßige Stammtischtreffen, gegenseitige Atelierbesuche und aktive Mitgestaltung der Ausstellungen. Er hatte eine überwiegend ideelle Funktion für die Künstlergruppe, der er sich wohl auch bewußt war.

Das Konzept der Interaktion und der gegenseitigen Bereicherung ist für Müller-Kurzweily früh gescheitert und für Herrmann und Vogel war es offensichtlich nicht ertragreich genug. Für die übrigen Mitglieder war der Gewinn, den sie durch die Ausstellungen und die künstlerische Zusammenarbeit hatten, über den Zweifel erhaben. Möglicherweise hätte sich die Gruppe bereits 1895 in der seinerzeit aktuellen Zusammensetzung nicht mehr konstituiert.

Nach derzeitigem Forschungsstand ist es nicht möglich, für alle Mitglieder differenzierte Aussagen zu treffen. Dazu fehlt vor allem ein guter Überblick über das jeweilige Œuvre, aber auch über die Korrespondenz der Künstler. Erst, wenn weitere Untersuchungen vorliegen, können über ihre Ausstellungsbeteiligung bei der Vereinigung der XI genauere Angaben gemacht und Folgerungen gezogen werden. Das vorliegende dritte Kapitel versteht sich als ein erster Beitrag.

Die beiden jüngsten Maler der Gruppe, Leistikow und Hofmann, die sich 1892 noch nicht auf dem Kunstmarkt positioniert hatten und offensichtlich sehr ambitioniert waren, waren vor allem auf den ersten beiden Ausstellungen und Leistikow nochmals 1897 besonders stark vertreten. Entsprechend wurden sie von der Presse mit Aufmerksamkeit bedacht. Im Lauf der 1890er Jahre machten sich beide einen Namen. Während Leistikow

---

<sup>397</sup> N.N.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 104, 3.3.1894; (G I, 1894-4).

alle Jahre über eng mit der Vereinigung der XI verbunden blieb und sie sein Forum schlechthin wurde, siedelte Hofmann Mitte der neunziger Jahre nach Rom über und beschickte die Ausstellung – auch mental – aus der Ferne. Deutlich wird jedoch aus den Besprechungen, daß beider Erfolg eng mit dem der Vereinigung der XI verknüpft war. Wie bei keinem anderen der XI ist von hohem Nutzen und Gewinn zu sprechen, den die Ausstellungen zunächst für Hofmann und seit 1895 auch für Leistikow erbrachten. Leistikows Erfolg wurde bereits im Kapitel zur sechsten Ausstellung 1897 geschildert. Hofmanns Erfolg am Ende des Jahrzehnts hielt sein Kollege Schultze-Naumburg fest, der konstatierte, seine Ausstellung bei Keller & Reiner sei „das künstlerische Ereignis des Jahres. Ein unbestrittener, großer Erfolg. Man drängt sich um seine Bilder, nach ein paar Wochen ist ein großer Teil davon in Privatbesitz übergegangen. Galerien suchen einen Hofmann als eine ihrer Perlen einzufügen.“<sup>398</sup> Aus Bodes Ausstellungsbesprechung von 1893 wird deutlich, daß Hofmann die XI-Ausstellungen ebenso wie seine Kollegen als Forum nutzte, um zu experimentieren und hinsichtlich der Öffentlichkeit auch Risiken einzugehen.

Das Neue, Eigenartige wird sich immer nur im Kampfe gegen die alte herrschend Richtung Bahn brechen können; dies gilt vor Allem für die Kunst, an der wohl Alle Freude haben, deren tieferes Verständnis aber immer nur Wenigen erschlossen sein kann. [...] daß er nur das völlig Eigenartige und Phantastische ausgestellt hat, dagegen seine zahlreichen großgesehenen und stimmungsvollen landschaftlichen Farbenstudien absichtlich von der Ausstellung ausgeschlossen hat, war ein Fehler; denn durch diese allgemein zugänglichen und gefälligen [!] Studien hätte er das Verständnis für seine phantastischen Compositionen vermitteln und wecken können.<sup>399</sup>

Ähnlich verfuhr Max Liebermann. Sein Interesse am Bildnis stellte er, angefangen mit seinem Portait des Bürgermeister Petersen, wie weiter oben dargelegt, auf den XI-Ausstellungen zur Diskussion. Zudem änderte Liebermann Anfang der neunziger Jahre seinen Stil. Die Palette hellte sich auf, die Bilder erscheinen skizzenhafter und er entwickelte ein besonderes Interesse an dem Pastell, das ihm rascheres Arbeiten erlaubte und dessen Farben die Pigmentwerte beim Mischen behalten. Mit dem Stilwandel seiner Maltechnik war eine Neuorientierung seiner Bildthemen verbunden. Er bevorzugte Landschaften mit kleinfigurigem Genre, wenn er nicht reine Landschaften malte.<sup>400</sup> Neben Liebermanns Parisaufenthalten und seinem freundschaftlichen Kontakt zu dem Sammlerehepaar Bernstein, deren Sammlung französischer Impressionisten er Mitte der achtziger Jahre kennenlernte, werden Ausstellungen im *Kaiserhof* eine weitere Möglichkeit gewesen sein, sich mit den Franzosen auseinanderzusetzen. Dort fanden in den Jahren 1892 bis 1895 Ausstellungen statt, die Gemälde des französischen Impressionismus zeigten. Veranstaltet

---

<sup>398</sup> Paul Schultze-Naumburg: Ludwig von Hofmann. In: Kunst für Alle 14.1898/99, S. 213f.

<sup>399</sup> Bode, Wilhelm: Die Ausstellung der Elf und Ludwig von Hofmann. In: Preußische Jahrbücher 72.1893, S. 174.

<sup>400</sup> Zu Liebermanns Stilwandel siehe die kritische Anmerkung bei Boskamp 1994, S. 5f.

wurden sie von der Pariser Galerie Durand-Ruel unter kommissarischer Leitung Julius Elias'.<sup>401</sup> Spätestens 1892 begann Liebermann selbst, Kunst zu sammeln, unter anderem Edgar Degas, Edouard Manet und Claude Monet. Ende des Jahrhunderts begründete Liebermann seine Wertschätzung der Impressionisten, da sie „ohne Voreingenommenheit an die Dinge herangingen“ und „Licht und Schatten rot, violett oder grün, wo und wie sie es sahen“, malten.<sup>402</sup>

Genau jene Jahre, die Liebermann der Vereinigung der XI angehörte, müssen in seinem Werk als eine Zeit des Experimentierens und des Umbruchs angesehen werden. Konstatierte der Kritiker der *Münchener Neueste Nachrichten* noch 1892: „Merkwürdig ist die Stellung Liebermanns zwischen diesen Künstlern [...], er scheint nicht mehr im Stadium des Suchens, sondern des ruhigen Ausgestaltens der ihm eigenen Naturanschauung“<sup>403</sup>, so änderte sich diese Einschätzung in den folgenden Jahren eindrucksvoll. Ob Liebermann bereit war, gemeinsame Sache mit der Künstlergruppe zu machen, weil er sich im Umbruch befand und ihn deswegen die Reibung und das Risiko, mit den XI auszustellen, reizte, oder ob es sich anders herum verhielt, daß sein Experimentieren durch die XI stimuliert wurde, muß offen bleiben. Es ist durchaus denkbar, daß Liebermann auf dem „Weg zur Sonne“ (Günter Busch) nicht nur vom französischen Impressionismus, sondern unmittelbar von seinem jungen Kollegen Hofmann inspiriert wurde. Dafür spricht Hofmanns Verwendung reinbunter Farben, über die die konservative Kritik so heftig herfiel, und dessen Vorliebe für die Pastelltechnik. Es ist belegt, daß Liebermann Hofmanns Talent schätzte.<sup>404</sup> Auch ist zu bedenken, daß sich die XI regelmäßig als Künstlergruppe trafen, ungefähr dreißigmal im Jahr. Dabei sind Atelierbesuche und private Treffen nicht mitgerechnet. Auffallend ist, daß der Gruppenälteste und die beiden Jüngsten in einem besonders engen Verhältnis zueinander standen.

Thomas W. Gaehtgens führte die Gründung der Vereinigung der XI auf das „allgemeine Unverständnis gegenüber der modernen französischen Richtung und deren Verteidigern“ zurück.<sup>405</sup> Einen weiteren Zusammenhang stellte er nicht her. Wie im ersten Kapitel

---

<sup>401</sup> Elias schrieb rückblickend über diese Ausstellungen, Durand-Ruel „ging zu Beginn der neunziger Jahre auf meine Anregung willig ein, mit geschlossenen Sammlungen Manets und des Impressionismus nach Berlin zu kommen; diese leckeren Eliteausstellungen fanden im ‚Kaiserhof‘ statt; es waren die ersten dieser Art.“ Julius Elias: Paul-Durand-Ruel – Aus dem Leben eines modernen Kunsthändlers. In: *Kunst und Künstler* 10.1911, H. 2 (Nov. 1911), S. 105-107. Zitat S. 105. Dazu Pucks 1997, S. 390, Anm. 6.

<sup>402</sup> Liebermann Phantasie (Degas, 1899), S. 57.

<sup>403</sup> ♂: [Rez. XI.] In: *Münchener Neueste Nachrichten*, 8.4.1892; (G I, 1892-14). Der Autor fuhr fort: „Er sucht in der Regel abendliche, graue Stimmungen auf und malt die Dinge in diesen mit einer erstaunlichen Sicherheit und einer Plastik, die bei dem Verzicht auf alle perspektivisch zeichnerischen Hilfsmittel und auf die ‚Düfte‘ der Ferne oft wie ein Räthsel auf den kundigen Beschauer wirkt.“

<sup>404</sup> Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers am 14.1.1903 nach einem Gespräch mit Max Liebermann, vgl. Roberts 2004, S. 112.

<sup>405</sup> Gaehtgens 1997, S. 152.

dieser Untersuchung dargelegt wurde, stellt der deutsch-französische Kulturkampf um den richtigen Stil höchstens eine allgemeine Folie dar, nicht aber die Gründungsmotivation der Vereinigung der XI.

Die Mitglieder der Vereinigung erweiterten ihre Tätigkeit als bildende Künstler durch die Aufgabe, ein Konzept für ihre Ausstellungen zu entwickeln und ihre eingelieferten Werke, bis zu achtzig Exponate, eigenverantwortlich zu hängen. Bilderhängen sei schwieriger als Bildermalen, äußerte Liebermann in seinem typischen Humor mehrfach Alfred Lichtwark gegenüber.<sup>406</sup> Die Mitglieder der XI wurden Ausstellungsorganisatoren, eine Erweiterung ihres Tätigkeitsfeldes, von der sie als zukünftige Secessionisten gut profitieren konnten.

Darüber hinaus stellten sie sich durch ihre exponierten Ausstellungen auf besonders intensive Weise dem Publikum und der Presse. Wurde die Kritik respektvoll geäußert, konnte im besten Fall eine Interaktion stattfinden. Dieses Ziel formulierte schon 1789 die *Akademische Ausstellung* zu Berlin: Die Ausstellungen sollten zur wechselseitigen Bildung von Künstler und Publikum anregen.<sup>407</sup> Damit kämen die XI zum ursprünglichen Anspruch der Kunstaussstellung zurück. Das Ausstellungspublikum setzte sich aus verschiedenen, sozialen Klassen zusammen. Eine besondere Abteilung innerhalb des Publikums bildete der sogenannte Schaupöbel, zu dem die Offiziere gehörten:

Another subgroup of the schaupöbel that approached modern art with a closed mind, if not with informed intelligence, was identified by Springer in his review of an 1894 exhibition of a group of Berlin modern artists [gemeint ist die Vereinigung der XI, d. Verf.] in the Schulte Art Salon in Berlin: the narrow-minded Prussian lieutenants who, he said, were a strong presence among the young Berlin gallery audiences. The polite, upstanding Prussian lieutenants were frustrating, he observed, because, not knowing anything about art, they made loud declarations based on current Berlin prejudices against modern art.<sup>408</sup>

Jaro Springer beschrieb Atmosphäre und Publikum einer Ausstellungseröffnung der Vereinigung der XI folgendermaßen:

Am Eröffnungstage der Ausstellung der „XI“ war alles da, was sich in Berlin zur Gesellschaft rechnet (und noch mehr) bei Schulte versammelt, viele Uniformen, und nun ging's los in dem skandalierenden Ton, der der Berliner Gesellschaft eigen ist, über die armen Bilder.<sup>409</sup>

Einige Jahre später wurde Offizieren verboten, in Uniform Ausstellungen zu besuchen, die der Kaiser verurteilte.<sup>410</sup> Man kann davon ausgehen, daß sich das Publikum *erst nach 1900* in zwei Gruppen teilte. Zur akademischen Jahresausstellung ging dann das

---

<sup>406</sup> „Bilderhängen ist, wie Sie oft betont haben, schwieriger als Bildermalen.“ Alfred Lichtwark, Brief an Max Liebermann vom 12.12.1906; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 245.

<sup>407</sup> Vorwort des Kataloges der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1789. Berlin 1789. Vgl. Kapitel 1.2.1.

<sup>408</sup> Irwin Lewis 2003, S. 164.

<sup>409</sup> Dr. Relling [d.i. Jaro Springer]: Die Ausstellung der „XI“. In: Kunst für Alle 9.1893/94, S. 199-202, Zitat S. 199.

<sup>410</sup> Irwin Lewis 2003, wie Anm. 408.



„gläubige und urteilslose Publikum“, wie Julius Bab geschrieben hat, „der bildungsbehaftete Student“ und das „Ladenfräulein in Moabit“. Die Secession hingegen besuchten bevorzugt das „westliche Berlin, die Hochfinanz, das bessere Bürgertum, speziell auch die hier sehr mächtigen jüdischen Elemente, aber auch die höheren akademischen Kreise, soweit sie nicht eben einen offiziellen Charakter“ besaßen.<sup>411</sup> Bei den Ausstellungen der Vereinigung der XI hingegen war noch das ganze Spektrum des Publikums vereint.

Wilhelm Bode, der in seiner Besprechung von 1894 auch auf die verbalen Pöbeleien des Publikums zu sprechen kam, ermunterte die XI in einer indirekten Ansprache, sich nicht von den Beleidigungen entmutigen zu lassen:

Wer längere Zeit hindurch den Pulsschlag des Publikums bei seiner Betrachtung künstlerischer Dinge beobachtet hat, weiß aber, daß solche energische Aeußerungen moralischer Entrüstung verbunden mit einem lebhaften Interesse den fieberhaften Zustand auf einem Höhepunkt angeben, auf dem der Umschlag bald in Aussicht steht. Irre ich nicht, so wird diese neueste Ausstellung der „Elf“ den Beweis dafür liefern.<sup>412</sup>

Zieht man zum Vergleich die Kritiken über Künstler und Ausstellungen heran, die bis zu jenem Zeitpunkt in der deutschen Presse und in Fachpublikationen erschienen waren, wird deutlich, daß mit der Berichterstattung über die Vereinigung der XI eine nachdrückliche Veränderung begonnen hatte. Bisher herrschte mehr Übereinstimmung im Gesamturteil der Besprechungen. Selbst wenn die Meinungen auseinandergingen, wurden die Diskussionen moderater geführt. Im Zusammentreffen der ‚neuen‘ Kritik und der Ausstellungen der XI wurden die Positionen deutlicher und kontroverser formuliert. Die Ausstellungen forderten zu Stellungnahmen heraus, wie es bislang nicht der Fall gewesen war. Der Ton wurde schärfer und man pflegte den Dissenz, den die XI entfacht hatten. Allerdings ist zu konstatieren, daß auf diese Kunstkritik kaum zutrifft, was Gottfried Boehm als das „Besondere an der Erkenntnisgattung der Kritik“ definierte, nämlich daß „sie sich nicht versteht als Anwendung von Regeln, als Submission unter Allgemeinbegriffe oder Anwendung von Gesetzen, in der Art exakter Wissenschaften.“<sup>413</sup> Die auf die Ausstellungen bezogene Kunstkritik vermochte es nur in Ausnahmen, die Erfahrung des Kunstwerkes dem Betrachter zugänglich zu machen. Die Kritik entwickelte keinen neuen ästhetischen Diskurs. Ihr fehlte die theoretische Kompetenz, um aus einem Durcheinander der stilistischen Begriffe ein Modell zu entwickeln, um die Werke sachlich und adäquat bewerten zu können und um die Ausstellungsästhetik und das sich durch die XI im Umbruch befindliche Ausstellungskonzept zu reflektieren. Doch Boehm gibt Folgendes zu bedenken: „Wie schwer es ist, angesichts völlig neuer und konventionsungebundener Artefakte dieser Exposition der Erfahrung gerecht zu werden, mag sich jeder selbst an Bei-

---

<sup>411</sup> Julius Bab: Vom Berliner Bildermarkt. In: Pester Lloyd, 7.9.1911; zitiert nach Paret 1983, S. 121.

<sup>412</sup> Wilhelm Bode, wie Anm. 387/S. 203.

<sup>413</sup> Boehm 1983, S. 100.

spielen der jüngsten Kunst verdeutlichen.<sup>444</sup> Zwar waren die Werke nicht derart konventionsungebunden, wie sie es spätestens seit Marcel Duchamps Readymades waren, aber die Ausstellungsform war es gewiß. Die Exponate wurden größtenteils auf der Folie der Künstlergruppenausstellung betrachtet, interpretiert und bewertet. Der Erfahrung und der Erkenntnis der einzelnen Werke war dies abträglich. Für die Erkenntnisgewinnung des Prozesses der Privatisierung der Ausstellungen war und ist dieser Fokus jedoch ein ausgesprochener Gewinn.

Die Erkenntnisse der Kunstkritik sind an genau der Stelle als bemerkenswert zu bezeichnen, an der sie das künstlerische Objekt verlassen und den Bereich der Institutionskritik betreten. Der kulturpolitische Impuls interessierte die Kunstkritik grundsätzlich mehr an den XI-Ausstellungen, als die Präsentation als Gesamtheit oder die einzelnen Künstler respektive Werke. Um letzteren gerecht zu werden, wurden eigene Abhandlungen verfaßt. Insofern kann konstatiert werden, daß die Kunstkritik als Quellentext den hohen Nutzen einerseits der Rekonstruktion der XI-Ausstellungen sowie andererseits der Sichtbarmachung der kulturpolitischen Zusammenhänge innehat. Genau dafür wurde sie für die vorliegende Untersuchung genutzt.

Ein weiterer Aspekt ist die Kultivierung der kontroversen Debatte. So berichtete C. Eyfell, bei Schulte schaue sich das Publikum „von Kunstinteresse und zugleich von dem Wunsche nach ästhetischer Entrüstung beseelt“ die Ausstellung der XI an, „in der sicheren Erwartung, die widerstreitendsten Urteile aufeinander stoßen zu hören“.<sup>445</sup> Es ist an den Ausstellungsbesprechungen während der acht Jahre abzulesen, daß sich ein eigener kunstkritischer Diskurs entwickelte, der nahezu ausschließlich die Vereinigung der XI betraf. Anhand der Ausstellungen der XI wurden Argumente entwickelt und die Künstlergruppe wurde exemplarisch für und wider die Argumente der Kritiker verwendet. Im Verlauf der Jahre verschoben sich die Ansichten, erhärteten oder öffneten sich neuen Erkenntnissen. An diesem Geschehen waren die insgesamt vierzehn aktiven Mitglieder beteiligt, als künstlerische Gestalter, als Mitdiskutierende und als Rezipienten. Die Ausstellungen waren seit jeher nicht nur künstlerische Präsentation und Verkaufsplattform, sondern ebenso Kommunikationsmittel. Angesichts der Reputation, die die XI erfuhren, ist anzunehmen, daß diese Frühjahrsausstellung zu einem Treffpunkt der neuen Künstlergeneration über die Berliner Grenzen hinaus wurde.

Man kann davon ausgehen, daß diese Ausstellungen von den offiziellen Organen nicht unbeachtet blieben. Ungeachtet dessen, welche künstlerischen Positionen die Veranstalter

---

<sup>444</sup> Op. cit., S. 101.

<sup>445</sup> C. Eyfell: [Besprechung einer Frühjahrsausstellung der Galerie Schulte.] In: Kunstwart 7.1894, H. 12 (2. Märzheft), S. 185.

der Großen Berliner Kunstausstellung einnahmen, forderten die kleinen Gegenausstellungen zum Salon zu einer internen Positionierung heraus.

Die ehemals akademische Jahresausstellung veränderte, ihrer Größe entsprechend behäbig, im Lauf der neunziger Jahre ihr Gesicht. Die Exponate wurden reduziert und 1898 wurde erstmals einreihig gehängt. Außerdem entwickelten die Veranstalter des Salons ein Teilkonzept, das eine Hängung nach Künstlergruppen, -gemeinschaften und -vereinen zuließ, so daß die Ausstellungsstücke nicht mehr nur nach alphabetischer Ordnung oder nach Schulen oder Ländern präsentiert wurden. Der Einfluß der veränderten Kunstlandschaft auf den Salon ist unbestritten. Aufgrund der schlechten Dokumentation ist zum jetzigen Zeitpunkt allein nicht zu sagen, worauf sich die Einflüsse im Einzelnen zurückführen lassen.<sup>416</sup> Man kann jedoch angesichts der Wirkung der Vereinigung der XI von einer grundsätzlichen Bedeutung der Künstlergruppe bezüglich der Strukturveränderungen des Salons in der Debatte und der Rezeption, die sie durch ihre Gruppengründung und die Ausstellungen ausgelöst hat, ausgehen.

---

<sup>416</sup> Peter Paret zufolge blieb der Erfolg der Vereinigung der XI „jedoch ohne Einfluß auf den Charakter des Salons, [...]“. Paret [1984], o.S. [S. 1].

### 4.1. Identität und Alleinstellungsmerkmal der Vereinigung der XI

Für die Vereinigung der XI waren vor allem zwei Gemeinschaften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Bedeutung, die Künstlergruppe *Nabis* aus Frankreich sowie die Ausstellungsgemeinschaft *Les XX* aus Belgien. Ludwig von Hofmann und Jacob Alberts besuchten wie die zukünftigen Mitglieder der Nabis während des Gründungszeitpunktes der französischen Gruppe die Académie Julian. Hier mögen unmittelbare persönliche Erfahrungen eine Rolle gespielt haben, die jedoch nicht belegbar sind. Zu den sogenannten Vingtistes gab es persönliche Kontakte durch Ausstellungsbeteiligungen.

Die Summe der Eigenschaften, die die Vereinigung der XI zur ersten modernen Künstlergruppe macht, sowie ihr überdurchschnittlich scharfes Profil sind kein zufälliges Produkt. Die Eigenschaften stellen eine kluge Synthese verschiedener Phänomene dar, die aus den Zusammenschlüssen des 19. Jahrhunderts destilliert wurden. Wie in der Mendelschen Vererbungslehre wurden die jeweils besten, tragfähigsten Merkmale der einzelnen Gemeinschaften zu einem neuen Ganzen zusammengefügt, um sich auf dem Kunstmarkt zu bewähren. Um dies verdeutlichen, werden die beiden oben genannten Künstlergemeinschaften unter den hierfür relevanten Aspekten exemplarisch und selektiv vorgestellt. In der Forschungsliteratur ohnehin bekannte Fakten, wie stilistische Besonderheiten und Theoriebildung werden hier nur verfolgt hinsichtlich der Fokussierung auf ihre Organisationsformen, ihr Selbstverständnis als Gemeinschaft und der praktischen Verwirklichung ihrer Ideen – soweit dies die Quellenlage und der Forschungsstand zulassen. Dieses Kapitel versteht sich als eine erste Annäherung an ein bisher stiefmütterlich behandeltes Thema der Gründungsbedingungen und -absichten von Künstlergemeinschaften des 19. Jahrhunderts, ihrer formulierten Ziele und Statuten sowie der jeweiligen Ausstellungsgeschichte.

#### 4.1.1. Les XX (Antwerpen, 1883)

Im Oktober 1883 beschlossen zwanzig überwiegend belgische Künstler, unter ihnen James Ensor, Fernand Khnopff und Théo Van Rysselberghe, jeden Februar in Brüssel unter dem Namen *Les XX* gemeinsame Ausstellungen zu veranstalten.<sup>1</sup> Es wurden belgische ebenso wie ausländische Künstler als Gäste eingeladen, um sich an der Ausstellung zu beteiligen. Beabsichtigt war, die belgische Kunstszene zu erneuern und der zeitgenössischen, internationalen Kunst durch dieses Ausstellungsforum ein Sprachrohr zu verschaffen, was in hohem Maße gelungen ist. Die Ausstellungen der *Les XX* waren ein wichtiges kulturelles Ereignis, die Eröffnungen avancierten zum gesellschaftlichen Muß und hatten ‚Ereignis-Charakter‘. Während der Ausstellungsdauer fanden Konzerte und Lesungen statt.

Die erklärte Absicht dieser elitären Künstlergemeinschaft war es, als Ausstellungsgemeinschaft den offiziellen Salon und die staatlich subventionierten Alternativen durch den eigenen, unabhängigen Salon zu ersetzen.<sup>2</sup> Die Ausstellungen wurden im *Palais des Beaux-Arts*, dem gleichen Ort, an dem der Salon der *Académie* von Brüssel abgehalten wurde, präsentiert und entwickelten sich in der Tat zu einem alternativen Salon.<sup>3</sup>

Die *Vingties* formulierten als ihr programmatisches Ziel eine Massenabwerbung jener progressiven Künstler, die bislang im offiziellen Salon ausgestellt hatten. Einem Kritiker der 1884er Ausstellung wird zugeschrieben, er habe den Unzufriedenen des Salons folgendes vorgeschlagen: „S’ils ne sont pas contents de leur place, qu’ils exposent chez eux!“ – und *Les XX* ließen diese Aufforderung als Motto auf die Titelseite des Kataloges des Folgejahres drucken.<sup>4</sup> Die grundlegende Position der *Vingties* legte Maus in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung 1886 dar:

Nous avons dit, dans un journal d’art, en 1886: „Faut-il répéter qu’il n’existe pas plus de Vingtiesme que de *Cercle artisticisme* ou de *Salon triennialisme*: qu’en fondant une association, les artistes qui se sont

---

<sup>1</sup> Am 28. Oktober 1883 setzten dreizehn Künstler ihre Unterschrift auf ein Blatt: Frantz Charlet, Jean Delvin, Paul Dubois, James Ensor, Charles Goethals, Fernand Khnopff, Périclès Pantazis, Frans Simons, Gustave Vanaise, Théo Van Rysselberghe, Guillaume Van Strydonck, Théodore Verstraete und Guillaume Vogles. Kurze Zeit später schrieben Willy Finch, Darío de Regoyos, Achille Chainaye, Jef Lambeaux, Willy Schlobach, Piet Verhaert und Rodolphe-Paul Wytzman ihre Namen dazu. Das Blatt war mit „XX“ beschriftet.

<sup>2</sup> Das Konzept einer selbstfinanzierten Ausstellungsgesellschaft, die unabhängig vom Salon und somit jenseits der staatlichen Finanzierung und Einflußnahme Ausstellungen zeitgenössischer Kunst durchführte, gab es in Belgien bereits vor der Gründung der *Les XX*. Ein alternativer Salon wurde von der 1868 gegründeten *Société Libre des Beaux-Arts* ausgerichtet, er fand jedoch nur einmal – gleichwohl mit großer Wirkung auf die belgische Kunst – im Jahr 1872 statt. Gleichzeitig war er, ebenso wie die 1875 gegründete Gesellschaft *La Cristalide* weit weniger ambitioniert wie *Les XX* und hatte insofern für das Anliegen der *Vingties* keine unmittelbare Bedeutung.

<sup>3</sup> Der Salon in Belgien bestand historisch bedingt aus Triennialen, die abwechselnd in Brüssel, Antwerpen und Gent stattfanden. Zur spezifischen Konkurrenzsituation der Städte und die Auswirkungen auf das Kunstleben siehe Canning 1992, S. 33.

<sup>4</sup> Canning 1992, S. 45 und S. 54: Anm. 85.

tendu les mains ont eu la pensée de créer une exposition qui réalisât, le plus complément possible, la forme moderne de l'art chacun s'inspirant d'ailleurs, pour l'expression de cet art, de son tempérament [...]<sup>5</sup>

Les XX waren zunächst demokratisch organisiert und selbst verwaltet. Jedes Mitglied hatte eine Stimme bezüglich der Einladungen und Mitgliedschaften. Die Organisation der Ausstellungen wurde reihum übertragen und die Aufgaben wurden paritätisch verteilt. Ein Ziel bestand in der Rekrutierung junger Talente und in der Erweiterung der Künstlerkontakte nach Paris, England, Holland und Deutschland. Der politisch und kulturell einflussreiche Anwalt und Kritiker Octave Maus konnte 1883 als Sekretär der Vingtistes gewonnen werden. Gleichzeitig gab es eine intensive Zusammenarbeit mit der Zeitschrift *La Jeune Belgique*. Durch Maus' Aktivitäten expandierte „The journals advocacy role for the visual arts“.<sup>6</sup> Als Gäste wurden Max Liebermann<sup>7</sup>, Max Klinger, Fritz von Uhde, Jean-Charles Cazin, James McNeill Whistler, Walter Crane, Frits Thaulow, Christian Krohg, Auguste Rodin, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro und Paul Gauguin eingeladen – um nur einige zu nennen.<sup>8</sup> Les XX vereinten Malerei, Druckgraphik, Zeichnungen, Musik, Dichtung und Kunsthandwerk in ihren Ausstellungen in der Ansicht, daß alle diese Gattungen Teil eines Ganzen seien.<sup>9</sup> Ebenfalls ist eine Auseinandersetzung mit William Morris' Theorie vom Gesamtkunstwerk, der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, John Ruskins Kunstverständnis und der Malerei und Dichtung der Präraffaeliten zu konstatieren.<sup>10</sup> Die Präsentation der Werke setzte sich mit den neuen ästhetischen Ansprüchen auseinander. Es wurde vorwiegend einreihig gehängt, so daß die einzelnen Werke ihre Wirkung entfalten konnten. [Nr. 225]

Zum Gründungszeitpunkt der Vingtistes gab es in Belgien neben dem Salon der Académie bereits weitere Möglichkeiten, staatlich subventioniert auszustellen. Von künstlerischen Zirkeln wurden Ausstellungen organisiert, zu denen jedoch nur jene Künstler zugelassen waren, die zuvor von der offiziellen Jury der vergangenen beiden Salons angenommen worden waren.<sup>11</sup> Außerdem gab es ein Ausstellungsforum namens *L'Essor*, das sich unter der Schirmherrschaft des Salons befand.<sup>12</sup> Dieses Forum verlieh sich die Aura von Unabhängigkeit, indem es jegliche Zulassungsbedingungen eliminierte. Die Folge davon

---

<sup>5</sup> Op. cit. S. 5f.

<sup>6</sup> Canning 1992, S. 31.

<sup>7</sup> Liebermann war im ersten Ausstellungsjahr der einzige deutsche Gast.

<sup>8</sup> Plakat der ersten Ausstellung 1884 (Kat. Les XX/LLE 1993, S. 20) und Les XX Bruxelles 1889. o.S. – Manche Maler gastierten mehrere Male, wie Liebermann oder Whistler. Es wurden auch Malerinnen eingeladen, wie „Mme Cazin, Mme Besnard“. (Les XX Bruxelles 1889, o.S.)

<sup>9</sup> Murphy/Strikwerda 1992, insbes. S. 22.

<sup>10</sup> Als wichtige Vermittlungsstelle der englischen, insbesondere der präraffaelitischen Malerei der ersten und zweiten Generation ist die Weltausstellung in Paris von 1878 anzusehen. Vgl. dazu Kat. Symbolismus in England 1998. S. 65.

<sup>11</sup> Kat. Les XX 1992 S. 33. – Eine Systematisierung der alternativen Ausstellungsverbände und Künstlerzirkel der Kunstmetropolen Europas im 19. Jahrhundert steht noch aus.

war eine eklektizistische Mischung der Stile aus progressiver und konservativer Kunst und ein allein auf Verkauf ausgerichtetes Arrangement. Wie Jane Block darlegte, war die ausgeprägte Kommerzialisierung der Ausstellung sowie der Einflußnahme Leopolds II. der Grund für die zukünftigen Vingtistes, eine unabhängige, an ästhetischen Richtlinien ausgerichtete Alternative zu entwerfen.<sup>13</sup> Nach zehn Jahren engagierter und qualitätsvoller Ausstellungsarbeit brach die Organisation im April 1893 auseinander, weil es zu massiven Schwierigkeiten mit dem diktatorischen Führungsstil von Octave Maus gekommen war.<sup>14</sup>

Allgemein anerkannt ist die Bedeutung der Les XX für die Bildung der deutschsprachigen Sezessionen. Doch auch für die wesentlich kleineren, in ihrem Umfang bescheidener arbeitenden Künstlergruppen, namentlich die Vereinigung der XI, hatten Les XX Vorbildcharakter. Erstmals stellte Hans H. Hofstätter diese Verbindung über die Ähnlichkeit der Namen beider Künstlergemeinschaften her.<sup>15</sup> Dies wird in der Literatur seither rezipiert, weitere Überlegungen dazu wurden bislang jedoch nicht angestellt.

Wenngleich Les XX ein komplexes Ausstellungsforum mit internationaler Ausrichtung war, das im Verlauf der Jahre dem offiziellen Salon den Rang ablief, bezog sich die Vereinigung der XI als kleine Künstlergruppe mit lokaler Ausrichtung auf diese Organisation. Die grundsätzlich unterschiedliche Konzeption bedeutete im Detail eo ipso andere Absichten und Aufgaben. Grundlegend war jedoch das Ziel, auf demokratischer Basis künstlerische Ausstellungen zu veranstalten, der dem Individualismusgedanken und der Gleichstellung der Stile Rechnung trägt. Ein hohes künstlerisches Niveau und eine Ausstellungspräsentation, die sich von der Massenveranstaltung des Salons wohltuend abheben sollte, führte zu Eliteausstellungen. Die Veranstaltungen beider Organisationen, der Les XX wie der Vereinigung der XI, wurden zu einem gesellschaftlichen Ereignis, sie erhielten einen besonderen Status und waren damit in der Lage, das Publikum sowie die Kritiker zu binden und herauszufordern.

Die Vingtistes luden in großem Stil zu den Ausstellungen ein und warben auf moderne und kostspielige Art mittels Plakaten. Georges Lemmen gestaltete für die Ausstellung von 1891 den programmatischen Einband des Kataloges der Ausstellung, auf dem eine

---

<sup>12</sup> *L'Essor* hieß ursprünglich *Le Cercle d'Elèves et Anciens Elèves des Académies des Beaux-Arts*. Um sich von den Akademien zu distanzieren, benannte sich diese Organisation im November 1879 um. Kat. Les XX 1992, S. 49: Anm. 24.

<sup>13</sup> Block 1984, S. 5f; vgl. Canning 1992, S. 33.

<sup>14</sup> Dieser gründete daraufhin den irrtümlicherweise häufig als „Nachfolgeorganisation“ bezeichneten *Salon La Libre Esthétique*, den er autokratisch führte. Die erste Ausstellung fand 1894 im Musée Moderne in Brüssel statt. Im Wechsel wurden Gemälde und Plastiken/Graphik ausgestellt. Im Jahr 1897 stellten dort Liebermann, Leistikow, Hitz und Curt Herrmann durch Vermittlung Henry van de Veldes aus.

<sup>15</sup> Hofstätter 1963, S. 165.

aufgehende Sonne zu sehen ist, in der „Les XX“ geschrieben steht. [Nr. 226] Ähnlich programmatisch, wenngleich seiner eigenen, künstlerischer Umsetzung entsprechend nicht formalistisch-dekorativ, war Liebermanns Gestaltung seiner Einladungskarte zur fünften Ausstellung der Vereinigung der XI 1896.<sup>16</sup> [Nr. 6]

Gemeinsam ist beiden Organisationen nicht zuletzt die programmatische Programmlosigkeit. „Was mir an den XX so außerordentlich gefällt“, schrieb Félicien Rops „ist das Fehlen eines Programms.“<sup>17</sup> Die Zeit war länderübergreifend Manifest-gesättigt. Die formal der Politik entlehnten Programme und Manifeste waren offensichtlich bei der Avantgarde der bildenden Kunst negativ konnotiert. Die Künstler entgingen der interpretativen Einengung, retteten sich vor der „Überfülle formaler Theorien“<sup>18</sup> und schufen einen ideologiefreien Raum, in dem die Rituale des ausgehenden 19. Jahrhunderts desavouiert wurden.

#### 4.1.2. Die Nabis (Paris, 1889)

Die Nabis stammten fast alle aus dem gehobenen Bürgertum.<sup>19</sup> Sie lernten sich zum größten Teil während ihrer Studienzeit an der *Académie Julian* kennen. Diese Akademie ist unter den zahlreichen privaten Kunstschulen die bekannteste und wurde bis zum Zweiten Weltkrieg als Familienunternehmen betrieben.<sup>20</sup> An ihr wurde ähnlich konventionell unterrichtet wie an der *École des Beaux-Arts*. Die Professoren wurden von dem Direktor der künstlerischen Ausbildung, Rodolphe Julian (1839–1907), ausgesucht. Sie konnten alle offiziellen Erfolg nachweisen und stellten regelmäßig im Salon aus. Viele von ihnen hatten den Prix de Rome gewonnen. Es ist festzuhalten, daß die Académie Julian keine Avantgarde-Akademie war, also keine *künstlerische* Alternative zur *École des Beaux-Arts* darstellte. Dennoch stellte sie für viele Künstler die Alternative schlechthin zur *École des Beaux-Arts* dar. Ein Qualitätsmerkmal war die besondere Betreuung der Studenten und der Respekt vor ihrer Individualität – darin sind sich die Biographen einig.<sup>21</sup> Von Anfang an waren an der Académie Julian ausländische und weibliche Studenten willkommen. Die Académie bildete nahezu vierzig Jahre erfolgreich aus und war solide und effektiv organisiert.

---

<sup>16</sup> Vgl. Kapitel 3.3.4.

<sup>17</sup> Zitiert nach Cachin 1991, S. 54.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Die Hauptvertreter der Nabis sind Pierre Bonnard (1867–1947), Maurice Denis (1870–1943), Félix Vallotton (1865–1925), Edouard Vuillard (1868–1940) und Paul Sérusier (1864–1927).

<sup>20</sup> Grundlegendes zur Académie Julian, vor allem zu ihrer Organisation und ihrer Bedeutung als Lehrinstitut siehe Fehrer 1984.

<sup>21</sup> Op. cit., S. 209f.



Um 1890 begannen sich auch dort antiakademische Bewegungen bemerkbar zu machen. Zu der Zeit, als Ludwig von Hofmann und Jacob Alberts an der Académie Julian studierten, löste Paul Sérusier, der von Paul Gauguin inspiriert und beeinflusst wurde, 1889 in William Bouguereaus Atelier, dem er als Atelierwart vorstand, Unruhe aus. Als Folge davon schlossen sich Sérusier, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels und Paul-Elie Ranson zu einem Freundschafts- und Künstlerbund zusammen. Sie gaben sich den Namen *Nabis*, der aus dem hebräischen stammt und „Propheten“ bedeutet.<sup>22</sup> Der Name stammt nicht von Kritikern, sondern er wurde selbst gewählt. Denis berichtete später, Sérusier

gab uns einen Namen, der uns gegenüber den anderen ‚Ateliers‘ zu Eingeweihten machte, zu einer Art mystischen Geheimbund, und er verkündete, daß der Zustand prophetischer Begeisterung bei uns üblich sei.<sup>23</sup>

Die Namensgebung des ‚Bundes‘ war eine *Mélange* aus romatisch-religiöser Selbstbestimmung und dem Versuch, sich als Neuerer von dem akademischen Stil und von den konservativen Künstlern abzusetzen, also etwas Besonderes zu sein. Das gemeinsame Ziel war die Erneuerung der Kunst in Reaktion auf die an den Kunstakademien gelehrtete Imitation der Natur mit illusionistisch-naturalistischen Mitteln. Das Dekorative und die Flächigkeit des Bildes sind ebenso charakteristisch wie die Erneuerung der Perspektive aufgrund der chinesischen Perspektivtheorien.<sup>24</sup> Auch hier finden sich wie bei Les XX antiakademische Impulse. Die Absage an literarische und allegorische Bildinhalte unterschied sie jedoch nicht nur von anderen zeitgenössischen Zirkeln wie die *Rosenkreuzer*<sup>25</sup>, sondern auch von den Impressionisten. „Von den ersten Werken der neunziger Jahre an standen sie für die Autonomie des Bildes gegenüber dem dargestellten Thema ein.“<sup>26</sup>

In dem der jungen norwegische Kritiker Albert Aurier fanden die Nabis den Theoretiker für ihre Gruppe. In einem programmatischen Artikel über Paul Gauguin, der am 15. März 1891 im *Mercure de France* erschien, stellte er fünf Thesen zum ‚neuen Kunstwerk‘ auf, an denen sich die Nabis orientierten.<sup>27</sup> Theoriebildung spielte eine zentrale Rolle in der Begründung der Bewegung der Nabis. Vor allem Sérusier und Denis machten sich diesbezüglich einen Namen.<sup>28</sup> Skeptikern bezüglich der Gemeinsamkeiten dieses

---

<sup>22</sup> Details zu dieser Namensfindung in Perucchi-Petri 1993 a, S. 17.

<sup>23</sup> Maurice Denis, zitiert nach Kat. Nabis 1993, S. 17. Vgl. Hofstätter 2000, S. insbes. S. 134f.

<sup>24</sup> Perucchi-Petri 1993 b, S. 35.

<sup>25</sup> Abdruck des Manifestes von Joséphin Péladan in: Hofstätter 1965, S. 229f. Vgl. auch Sambrook 1974, S. 22, Anm. 33. Die Rosenkreuzer eröffneten ihre erste Ausstellung am 10. März 1892 im Hause des Pariser Kunsthändlers Durand-Ruel.

<sup>26</sup> Frèches-Thory 1993, S. 27. Gleichwohl gab es viele Verbindungen zwischen den Nabis und den Dichtern des Symbolismus, vor allem durch deren Mitarbeit an der *Revue Blanche*.

<sup>27</sup> Aurier 1891, S. 162f: Das Kunstwerk (der Zukunft) werde sein: „*idéiste, symboliste, synthétique, subjective, décorative*“.

<sup>28</sup> Hierzu Bouillon 1993.

Künstlerbundes begegnete Bonnard: „Das ist nicht so erstaunlich; wir arbeiten alle für dasselbe Ziel, nur die Wege, um es zu erreichen, unterscheiden sich.“<sup>29</sup> Denis stellte rückblickend fest: „Les années 1889–1895 furent des années décisives de travail, de théories, d’effervescence.“<sup>30</sup> Sie trafen sich regelmäßig zu kunsttheoretischen Gesprächen und kulinarischen Genüssen zu monatlichen Dinern in der Passage Brady „wobei jeder Künstler eine ‚Ikone‘, d.h. ein Gemälde oder eine Zeichnung“, mitbrachte, die dann die Grundlage ihrer Diskussionen bildete.<sup>31</sup> Gemeinsamkeiten der künstlerischen Anschauung wurden besonders bei der Auffassung des Dekorativen deutlich. „In dem Verlangen nach einer alle menschlichen Bereiche umfassenden Kunst – im Anschluß an William Morris und die Arts-and-Crafts-Bewegung in England – traten die Gemeinsamkeiten der Gruppe besonders deutlich hervor. Die Nabis arbeiteten auf diesem Gebiet häufig eng zusammen [...]“.<sup>32</sup> Es herrschte ein enges Beziehungsgeflecht zwischen den Künstlern und den Mitarbeitern der Zeitschrift *Revue Blanche*, die sie auch als Organ für ihre Theorie nutzten.<sup>33</sup>

Trotz dieser engen Gemeinschaft der Nabis hatte ihre Organisation kein klares Profil. Bei den Nabis gab es keine Mitgliedschaften, Statuten oder regelmäßige Ausstellungen. Sie stellten seit 1889 an verschiedensten Orten aus, unter anderem im Salon des Indépendants sowie in kommerziellen Galerien. Außerdem war eine private Gruppenausstellung geplant, die jedoch nie zustande kam.<sup>34</sup> Der Name *Nabis* wurde zunächst nur privatissime gebraucht. „Es war die Kunstgeschichte, die den Begriff ‚Nabis‘ einbürgerte. Er erlaubte einer feinere Unterscheidung innerhalb der ‚Nachimpressionisten‘, zu denen außer ihnen Künstler wie die Neoimpressionisten, Gauguin und der Kreis von Pont-Avent, die vielen anderen Strömungen des Symbolismus, Toulouse-Lautrec, Cézanne und van Gogh zu zählen sind.“<sup>35</sup> Die Zugehörigkeit zu den Nabis, deren Freundschaftsbund auch Musiker, Dichter, Theaterleute und Kritiker umfaßte, ist nicht eindeutig zu bestimmen.<sup>36</sup> Nicht alle Gründungsteilnehmer blieben dem Bund treu (wie René Piot), andere wiederum, die zwar regelmäßig an den Treffen (ein monatliches gemeinsames Essen) teilnahmen, schlossen

---

<sup>29</sup> Hedy Hahnloser-Bühler: Félix Vallotton et ses amis. Paris 1963, S. 93; zitiert nach Perucchi-Petri 1993 a, S. 18.

<sup>30</sup> Gazette des Beaux-Arts, März 1934, S. 172. Zitiert nach Kat. Nabis 1993, S. 21.

<sup>31</sup> Kat. Nabis 1993, S. 474.

<sup>32</sup> Perucchi-Petri 1993 a, S. 19.

<sup>33</sup> In der Januarausgabe 1892 finden sich zum ersten Mal die Namen der Mitglieder der Nabis: „Bei ‚Le Barc de Boutteville‘, Händler in der Rue de Peletier, sehr seltsame Ausstellung von ‚Neuen Malern‘ (wenn man sie etikettieren müßte, würde ich sagen ‚harmonistes‘) – Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Sérusier – ‚Alte‘ wie Signac halten sich recht gut darin. Interessant, interessant [...]“ *Revue Blanche* 1892, Nr. 4 (Januar), S. 64; zitiert nach Kat. Nabis 1993, S. 72. Zu Le Barc de Boutteville schieb Sérusier an Verkade: „Ein Bilderhändler [...] hat einen Laden eröffnet mit dem Titel ‚Peintres Impressionistes et Symbolistes‘. Man betrachtet die Symbolisten mit Interesse, aber man kauft die Impressionisten.“ Zitiert nach *ibid.*

<sup>34</sup> Vgl. Kat. Nabis 1993, Anhang S. 474ff.

<sup>35</sup> Perucchi-Petri 1993 a, S. 18.

<sup>36</sup> Dies äußerte sich in den vergangenen Jahrzehnten deutlich in der Schwierigkeit, eindeutige Ausstellungs- und Katalogtitel zu finden. Vgl. *ibid.*, Anm. 11.

sich in ihrer Malerei eher dem völlig zwanglosen Kreis von Pont-Aven an (wie Mogens Ballin und Arman Séguin).<sup>37</sup>

Innerhalb der Gruppe entwickelte jeder seinen originären Stil. Der Zusammenhalt der Gruppe während ihres rund zehnjährigen Bestehens rührt namentlich von diesen gemeinsamen Inspirationsquellen her [Gauguin, Puvis de Chavannes, Whistler; der Japonismus], die im Laufe der Jahre von jedem Nabi unterschiedlich assimiliert wurden.<sup>38</sup>

Die Nabis bildeten keine Künstlergruppe mit fest umrissenen Konturen – nicht etwa gemeinsame Ausstellungen, sondern die gemeinsame künstlerische Auffassung, ihre Theoriebildung und zuletzt der gemeinsame Gruppenname dienten den Künstlern zur Gruppenidentifizierung.<sup>39</sup>

#### 4.1.3. Fazit

Den beiden vorgestellten Gemeinschaften ist der künstlerische Austausch auf der Basis einer ausgeprägten antiakademischen Haltung gemeinsam. Erhöhte soziale Interaktion, das Beenden von Isolation und Verstärkung der Stoßrichtung durch Gemeinschaft ist als Hauptanliegen anzusehen. Grundsätzlich war die Wettbewerbsfähigkeit von Gemeinschaften höher als von Individuen.<sup>40</sup> Alle Bewegungen sind als künstlerische und kunstpolitische Gegenentwürfe zum herrschenden allgemeingültigen akademischen Prinzip anzusehen und insofern theoretische und praktische Vorbilder für die sich Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland Herausschälende Emanzipation vom staatlichen Apparat.

Die Vereinigung der XI konnte auf eine Geschichte der Künstlergemeinschaften, zu denen auch die Präraffaeliten, mit denen sie oft verglichen wurden, zählen, auf inhaltlich und formal akademische Gegenbewegungen, zurückblicken. Es sind dabei vielfältige Rückbezüge inhaltlicher, ideeller und formal-organisatorischer Art zu erkennen. Die Synthese, die die Vereinigung der XI entwickelte, stellt eine spezifische Variante der Jahrhundertwende dar. Die Hauptmerkmale sind der ökonomische Impetus der Ausstellungen ohne finanzielles Risiko bei gleichzeitigem Fehlen jeglicher geheimbündlerisch-religiöser und ideologisch-doktrinärer Ausrichtung der Gruppe sowie ein kurzes, klares Statut mit einfacher Durchführbarkeit.

Das mag nicht nur demokratisch klingen, sondern nachgerade profillos, doch das Gegenteil ist der Fall. Aufgrund der schlichten, teleologischen Ausrichtung hatte die Verei-

---

<sup>37</sup> Vgl. Hofstätter 1955, S. 187.

<sup>38</sup> Frèches-Thory 1993, S. 31.

<sup>39</sup> Die „stilistische Einheitlichkeit“, die von Perucchi-Petri (Perucchi-Petri 1993 a, S. 18) als das Kriterium für eine Gruppe vorausgesetzt wird und die den Nabis fehle, ist in unseren Augen das diffizilste Kriterium zur Bestimmung einer Gruppe. Dementsprechend fällt stilistische Einheitlichkeit nicht in den Katalog der Merkmale, um eine Künstlergruppe zu bestimmen. Gleichwohl geht man grundsätzlich davon aus, einen gemeinsamen Nenner der Kunstauffassung auch *sehen* zu können, und ihn nicht etwa nur in der Theoriebildung zu finden.

<sup>40</sup> Vgl. Kapitel 4.2, Unterpunkt 14.b.

nigung der XI eine verhältnismäßig lange Lebensdauer und künstlerischen, kunstpolitischen und wirtschaftlichen Erfolg. Wie die einzelnen Merkmale der modernen Künstlergruppe, so wie sie sich im ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelte, aussehen, legt das folgende Kapitel unter besonderer Berücksichtigung der Vereinigung der XI dar.

#### **4.2. Die moderne Künstlergruppe – Definition**

Nur wenige Publikationen enthalten eine systematische Aufarbeitung von modernen Künstlergruppen. Üblicherweise wird in Abhandlungen über Künstlergruppen und Sezessionen die historische Rechtfertigung ihrer Existenz aus dem Dissens über den ‚richtigen‘ Stil und der daraus folgenden (kunst-)politischen Bewegung der Opposition gegen die Salons und gegen die Jurien, also gegen die staatlich-akademische Entscheidungsgewalt, abgeleitet. Die beiden – paradoxen – Topoi der zeitgenössischen Debatte waren die Refüsierung von Künstlern und die Kritik an der Massenware. Deutlich weniger Beachtung hat in der Forschung die Opposition gegen die vorhandenen Marktstrukturen gefunden, obwohl diese Strukturen seit Mitte der 1880er Jahre intensiv in der Presse diskutiert und reflektiert wurden.

Aufschlußreich für den Berliner Raum in der Zeit um 1900 ist die über sechzig Jahre alte Bestandsaufnahme von Katrin Brommenschkel nicht zuletzt aufgrund der von ihr bearbeiteten Quellen, die während des Zweiten Weltkrieges größtenteils zerstört wurden.<sup>41</sup> Ebenfalls auf Berlin konzentriert sich die Publikation von Katharina Günther, die die literarischen Gruppenbildungen während des Naturalismus zusammengetragen und unter soziologischen Gesichtspunkten untersucht hat.<sup>42</sup> Über die Künstlergruppen der 1890er Jahre in Deutschland gibt es nur eine jüngere, ausführlichere kunsthistorische Untersuchung über den Hamburgischen Künstlerclub, der 1897 gegründet wurde.<sup>43</sup> Die vergleichende Untersuchung über die deutschsprachigen Sezessionen von Bettina Best hat auch die Künstlergruppen miteinbezogen. Sie unternahm dabei jedoch weder den Versuch einer Definition,<sup>44</sup> noch bezog sie institutionelle Angaben oder ökonomische Aspekte mit ein.

---

<sup>41</sup> Brommenschkel 1942. Die Untersuchung ist heute noch aktuell, jedoch beschränken sich die Angaben überwiegend auf wenige, dokumentierte Daten ohne weiterführende Interpretation. Brommenschkel nahm auch die Kunstvereine in ihre Untersuchung auf, die für die vorliegende Arbeit jedoch nicht von Bedeutung sind.

<sup>42</sup> Günther 1972.

<sup>43</sup> Meyer-Tönnemann 1985.

<sup>44</sup> Der Begriff *Sezession* verunklärt sich eher noch, indem Best in Anlehnung an Meyer-Tönnemann 1985 den Hamburgischen Künstlerclub als Sezession, wenn auch eine kleine, bezeichnet. Best 2000, S. 73f. Dieser Künstlerclub ist eindeutig eine Künstlergruppe.

Die Abhandlungen über die Sezessionen und ihre kulturpolitischen Richtungskämpfe streifen die deutlich kleineren Künstlergruppen höchstens am Rande. Detaillierte institutionengeschichtliche Informationen, die über den Forschungsstand der Publikationen von Paret und Teeuwisse hinausgehen, gibt es in der Regel nicht.<sup>45</sup> Es ist eigenartig, daß selbst in der Literatur über den Kunstmarkt und die Kunstvermarktung überwiegend indifferente Äußerungen über die formalen und institutionellen Strukturen und Arbeits- sowie Ausstellungsbedingungen zu finden sind.<sup>46</sup> Gerade diese Strukturen sind Bestandteil des zu untersuchenden ökonomischen Systems und bis heute mit ausschlaggebend für die Preise der Kunstwerke auf dem Markt.

Unter kunstsoziologischem Aspekt widmete erstmals Hans Peter Thurn 1991 dem Phänomen der Künstlergemeinschaften und Künstlergruppen einen ausführlichen Aufsatz in der Zeitschrift *Kunstforum*.<sup>47</sup> Unter „besonderer Berücksichtigung von Nazarenern, Worpswede, Fauves, Brücke, Blauem Reiter, Surrealisten und COBRA“ analysierte Thurn auf breiter Basis vor allem die Binnenstruktur von Künstlergemeinschaften mit Modellcharakter.<sup>48</sup>

Christoph Wilhelmi hat in seinem Handbuch die Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900 zusammengetragen.<sup>49</sup> Dieses Nachschlagewerk bietet einen umfassenden Überblick über den ‚Boom‘ der Gruppenbildung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und seine Weiterentwicklung. Im Unterschied zu Thurn, auf den er sich bezieht, untersuchte Wilhelmi jedoch nur das Phänomen der Künstlergruppe und klammerte die Künstlergemeinschaften aus. Er stellte zur Diskussion, daß die Gruppenbildung häufig als Kompensation künstlerischer Defizite des Einzelnen angesehen werde, was das bislang geringe Forschungsinteresse erklären würde. Der geringe Stellenwert vieler Künstlergruppen in der bisherigen Forschung habe seinen Grund in der ungerechtfertigten Assoziation von Gruppenzugehörigkeit und Unselbständigkeit des Künstlers.<sup>50</sup> Den Beginn seines Untersuchungszeitraumes mit dem 20. Jahrhundert erklärt Wilhelmi damit, daß er zwischen einem merkantilen Ansatz des 19. Jahrhunderts – „gerade auch bei den Sezessionen“ – und dem ideellen Impetus des 20. Jahrhunderts im Sinne der „Gegenentwürfe zum herrschenden Kunstbegriff“ unterschieden hat.<sup>51</sup> Obwohl zwischen dem frühen und dem späten 19. Jahrhundert nochmals unterschieden werden muß, trifft diese Differenzierung im Großen und Ganzen zu. Es fällt jedoch der pejorativen Unterton dieser

---

<sup>45</sup> Paret 1983, Teeuwisse 1986. Auch bei Best 2000 finden sich diesbezüglich keine Angaben.

<sup>46</sup> Jensen 1996, Lenman 1993, Mai/Paret 1993.

<sup>47</sup> Künstlergruppen. Von der Utopie einer kollektiven Kunst. *Kunstforum International* 1991, Bd. 119.

<sup>48</sup> Thurn 1991.

<sup>49</sup> Wilhelmi 1996.

<sup>50</sup> Op. cit., S. VII.

<sup>51</sup> Wilhelmi 1996, S. 3.

Definition auf. Wir möchten zu bedenken geben, daß sich die Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts auf dem Terrain, das der merkantile und pragmatische Ansatz des späten 19. Jahrhunderts gesichert hatte, überhaupt erst entfalten konnten. Der Boden, eine „aufnahmewillige Privatgalerie“<sup>52</sup> zu finden, wie es Wilhelmi formulierte, wurde in Berlin ausgehend von der Vereinigung der XI in den 1890er Jahren vorbereitet. Die Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts profitierten von den Errungenschaften des ausgehenden 19. Jahrhunderts und konnten sich gänzlich den Gegenentwürfen, ästhetischen Diskursen, Ideologien und utopischen Entwürfen vom idealen Künstlerkollektiv widmen. Das heißt jedoch keinesfalls, daß sich die Künstlergruppen (und andere Organisationsformen) der 1890er Jahre nicht auch anderen Zielen gewidmet hätten, als der alleinigen Vermarktung.

Die Binnenstruktur der Künstlergruppe wurde von Thurn bereits systematisch untersucht. In Unterschied dazu werden Binnen- und Außenstruktur, also die Mitgestaltung neuer Ausstellungssysteme durch Initiative, Kultur- und Institutionspolitik der Vereinigung der XI, in der vorliegenden Untersuchung gleichermaßen berücksichtigt. Der untersuchte Zeitraum Wilhelmis wiederum wird um ein wichtiges Jahrzehnt, die 1890er Jahre, ergänzt, denn die vorliegende Untersuchung behandelt die Anfänge der modernen Künstlergruppe und die entscheidenden Veränderungen des Ausstellungswesens vor 1900.

Irwin Lewis hat in ihrer Untersuchung *Art for All?* auch die modernen Künstlergruppen Deutschlands berücksichtigt und in ihrem dritten Kapitel ausführlicher untersucht.<sup>53</sup> Gleichwohl fließen die dort gewonnen Erkenntnisse nicht in die gesamte Untersuchung ein.

Insgesamt läßt sich sagen, daß es keine verbindliche Definition und Sprachregelung gibt, um Künstlerverbände, -gruppen, -vereine etc. begrifflich voneinander zu unterscheiden. Hinsichtlich ihrer Form, ihrer Ziele und ihres Nutzens sind sie zahlreich und vielgestaltig. Selbst für die Organisationsform der Sezession, die als *die* künstlerische Institution der Jahrhundertwende um 1900 gilt und in der Literatur viel Beachtung gefunden hat, gibt es keine verbindliche Definition. Verständlicherweise sind die Sezessionen, ob in Berlin oder anderenorts, inhaltlich und somit begrifflich bislang vorrangig von den Salons der Akademien unterschieden worden, da sich in dieser Gegenüberstellung die kunstpolitische Auseinandersetzung und die Unterschiede in der künstlerischen Auffassung offenbarte.<sup>54</sup> Das könnte die Unschärfe der Definition der einzelnen Künstlerorganisationen und deren Abgrenzung untereinander erklären. Die Gegensätze zwischen Salon

---

<sup>52</sup> Op. cit., S. VII; im Unterschied zu München, vgl. Kapitel 2.5 der vorliegenden Untersuchung.

<sup>53</sup> Irwin Lewis 2003.

<sup>54</sup> Vgl. hierzu grundlegend Paret 1983, beispielsweise S. 56.

und Sezession sind derart augenscheinlich, daß es einer grundsätzlich genaueren Definition vermeintlich nicht bedarf.

Philip Ursprungs Versuch einer Definition bildet die Ausnahme. Er grenzte in seiner Untersuchung über die Zeitschrift *Das Atelier* die Vereinigung der XI von einer eigentlichen Sezession ab, indem er „Statuten [und] ein eigenes Ausstellungsgebäude“ als die entscheidenden Leitmerkmale der Sezession festlegte.<sup>55</sup> Gleichwohl sei diese Künstlergruppe „sowie eine Reihe weiterer, später gegründeter Gruppen [...] von der Kritik im Kontext der Secessionen betrachtet“ worden.<sup>56</sup>

Das Lexikon der Kunst sieht in dem Begriff *Künstlergruppe* eine „tradierte Sammelbezeichnung für Künstlervereinigungen unterschiedlichen Typs, deren gemeinsames Prinzip der nach Struktur und Funktion differenzierbare freiwillige Zusammenschluß ist.“<sup>57</sup> Unter diese Definition müßte dann auch der *Verein Berliner Künstler* zu subsummieren sein. Den freiwilligen Zusammenschluß als das Kriterium der Künstlergruppe anzusehen, macht wenig Sinn. Sie unterscheidet sich von den Künstlervereinen deutlich durch eine andere organisatorische Struktur und andere Ziele.

Einen interessanten Aspekt beleuchtete Walter Grasskamp in seinem Aufsatz über die Kunstvereine. Er stellte gemäß seinem Untersuchungsschwerpunkt die Kunstvereine den „Künstlerbünden mit ihren Sezessionen“ gegenüber. Während sich in den Kunstvereinen die Konsumenten organisieren, sind die Künstlerbünde und Sezessionen „Genossenschaften von Produzenten, in denen Künstler sich zusammenschließen, um den Absatz ihrer Werke zu optimieren“.<sup>58</sup> Für die historische Betrachtung, für die Definition und das Herausarbeiten des Innovativen an der Bewegung der modernen Künstlergruppe spielt der ökonomische Aspekt eine bedeutende Rolle. An dieser Stelle kann festgehalten werden, daß die Künstlergemeinschaften der Jahrhundertwende um 1900 eine Vermarktungsform aufweisen, die sie mit den Kunstvereinen verbindet, nämlich die *affirmative Vermarktung* – die sie wiederum von der *kompensatorischen Vermarktung* des Mäzenatentums trennt. Sie „betrachteten es nicht als ihre historische Sendung, die Vermarktung zu *überspielen* oder *auszugleichen* [wie bei der kompensatorischen Vermarktung, d. Verf.], sondern sahen ihre Aufgabe ganz im Gegenteil darin, den Markt zu *vergrößern* und [...] zu *stabilisieren*“.<sup>59</sup> Grasskamps Analyse über die Kunstförderung der Vereine trifft somit ebenso auf die Vermarktungsstrategien der Künstlergruppen sowie der Sezessionen zu. Einen zentralen Unterschied gibt es dennoch. Ging es den Vereinen darum, daß „möglichst viele Künstler professionell, selbstständig und ohne weitere Unterstützung“ von ihrer Arbeit le-

---

<sup>55</sup> Ursprung 1996, S. 92.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Lexikon der Kunst, Neubearbeitung, München 1996, Bd. 4, Stichwort „Künstlergruppe“ S. 144, Sp. 2.

<sup>58</sup> Grasskamp 1993, S. 38.

<sup>59</sup> Grasskamp op. cit., S. 39. (Hv. v. d. Verf.)

ben konnten, so ging es den modernen Künstlergruppen und auch den Sezessionen nicht um die Masse, sondern um die eigenen Mitglieder.

#### 4.2.1. Die Merkmale der Vereinigung der XI

„Es versteht sich, daß Gruppen nur dort zustande kommen, wo der einzelne sich physisch außerstande sieht, das angestrebte Ziel allein zu erreichen.“<sup>60</sup> Die Grundvoraussetzung für Gruppenbildungen ist ein übergeordnetes, gemeinsames Ziel, sei es künstlerischer, sozialer, ideeller, ökonomischer oder kunstpolitischer Natur. Häufig liegt eine Verbindung mehrerer Motive vor. Eines aber ist allen Gruppenkünstlern gemeinsam: Die Unzufriedenheit mit der akademischen, institutionalisierten, hierarchischen – kurz: der etablierten Kultur sowie dem Bedürfnis, „sich zusammenzutun, um eine gemeinsame Idee auszuführen.“<sup>61</sup> Das Originalitätsprinzip wird damit nicht aufgehoben, sondern vervielfältigt, „wodurch das Wagnis der Innovation einigermaßen aufgefangen wird.“<sup>62</sup> Letztendlich sollten sich die Arbeitsbedingungen (sozialer Aspekt) und Verkaufsmöglichkeiten (ökonomischer Aspekt) des Künstlers verbessern – zwei Bereiche, die eng miteinander verknüpft sind.

Jede moderne Künstlergruppe zeichnet sich durch einen wesenhaften Merkmalskern aus. Dazu gehören der Gründungsakt, verbunden mit einer Absichtserklärung respektive Statuten, eine deutlich begrenzte Mitgliedschaft, Mitgliederliste und -beiträge, eine Kerngruppe, Ehrenmitgliedschaften, regelmäßige Ausstellungen, ein fester Ausstellungsort, dementsprechend lokale Gebundenheit, keine zwingende Niederlegung der Beteiligung am staatlichen Kunstsystem, ausstellende Gäste (gegebenenfalls Internationalität) und selbstredend die Freiwilligkeit der Mitgliedschaft sowie meistens ein Spiritus rector. Anhand der Vereinigung der XI werden diese konstituierenden Merkmale im folgenden zusammen mit einigen optionalen Merkmale vorgestellt.<sup>63</sup>

1. GRÜNDER UND KERNGRUPPE – Aus Studienbekanntschaften, Freundschaften und Zusammenarbeit (Atelieregemeinschaften) entsteht eine Kerngruppe aus drei bis fünf Personen, die sich die Intention der Gründer zueigen macht. Entweder sie bleiben in kleinem Kreis oder es gruppieren sich um sie „weitere Beteiligte, denn es gilt, Volumen bzw. Potenz zu zeigen.“<sup>64</sup> Wer bei der Vereinigung der XI zu den Gründern der ersten Stunde gehörte, muß offen bleiben. Gewiß ist jedoch, daß Max Liebermann gezielt angesprochen wurde, um die Qualität der geplanten Ausstellungen und die Bekanntheit der Gruppe zu

---

<sup>60</sup> Wilhelmi 1996, S. 2.

<sup>61</sup> Vincent van Gogh, Brief an Emile Bernard, Arles 1888. In: Hermann Uhde-Bernays (Hg.): Künstlerbriefe über Kunst. München <sup>2</sup>1956, S. 929.

<sup>62</sup> Žmegač 1981, S. XX.

<sup>63</sup> Die Kategorisierung der Merkmale orientiert sich im Wesentlichen an Thurn 1991.

<sup>64</sup> Wilhelmi 1996, S. 9; Thurn 1991, S. 112f: 4.04: Die Kern-Gruppe; 4.05: Gruppenwachstum.



steigern. Er schrieb am 27. Februar 1892 in seiner liebenswürdigen Launigkeit an den Kunsthändler Albert Kollmann: „Es hat sich nämlich hier eine Gesellschaft der Elf konstituiert [...] Mich hat man auch dazu gepreßt; obgleich ich mir nicht zu große Hoffnung mache, ist's vielleicht doch noch besser, als mit Krethi u[nd] Plethi zusammen zu sein.“<sup>65</sup> Die XI hatten keinen Vorsitzenden, nur einen Schriftführer, der mindestens einmal wechselte. Die Gruppe war die gesamte Zeit ihres Bestehens, wie aus den Protokollbüchern ersichtlich ist, in ihrer Struktur zutiefst demokratisch. Die einzelnen Mitglieder waren ihren Talenten gemäß Teilnehmer diverser Prozesse innerhalb der Gruppe.

2. GRÜNDUNGSAKT UND ABSICHTSERKLÄRUNG – Der auf „Innovation gerichtete Impetus“,<sup>66</sup> den Wilhelmi für die Mehrzahl der Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts konstatierte, gilt auch für die Vereinigung der XI. Die Gruppe notierte als Absichtserklärung in ihrem Gründungsprotokoll die „Veranstaltung von künstlerischen Ausstellungen“.<sup>67</sup> Bedenkt man, daß es selbstständige Ausstellungen unter eigener Verantwortung der Künstler ohne Vereinsapparat im Hintergrund zum Gründungszeitpunkt in Berlin nicht gab, wird das innovative, hochgesteckte Ziel deutlich. In der *Kunstchronik* lancierte die Vereinigung der XI eine Kurzmeldung, die ihre Gründung mit Namen aller Mitglieder und die Absicht der Gruppe bekannt gab.

3. PROGRAMMATIK – Die Programmatik, die sich im Unterschied zur Absichtserklärung häufig erst im Laufe der Tätigkeiten der Künstlergruppen voll entfaltete, wurde dementsprechend – wenn überhaupt – erst zu späterem Zeitpunkt nach der Gründung publik. Es kann jedoch auch zum Programm gehören, über dasselbe zu schweigen, insofern sind verlässliche Aussagen diesbezüglich selten zu treffen. Die Vereinigung der XI reagierte erst vier Jahr nach der ersten Ausstellung. Der engagierte Walter Leistikow, der schriftstellerisch ebenso wie als ‚Pressesprecher‘ ambitioniert war, veröffentlichte ein mehrseitiges Bekenntnis zur Programmatik der Vereinigung in der Zeitschrift *Die Zukunft*.<sup>68</sup>

4. STATUTEN – Im optimalen Fall sind die Statuten einer Gruppe erhalten, so daß es möglich ist, daraus Rückschlüsse zu ziehen. Bei den XI ist dies der Fall. Schriftlich wurde der Jahresbeitrag von zwanzig Mark festgelegt. Unentschuldigtes Fehlen bei den Freitagstreffen wurde zugunsten der Kasse mit zwei Mark „geahndet“.<sup>69</sup> Die Gruppe legte die Anzahl der Mitglieder fest: Jene, die sie zum Gründungszeitpunkt hatte, sollte nicht überschritten werden. Gleichzeitig wurde anvisiert, Gäste für die geplanten Ausstellungen einzuladen. Nach welchem Modus neue Mitglieder ausgesucht wurden, wurde nicht schrift-

---

<sup>65</sup> Max Liebermann, Brief an Albert Kollmann vom 27.2.1892; zitiert nach Pucks 1988, S. 84.

<sup>66</sup> Wilhelmi 1996, S. 9.

<sup>67</sup> Abschrift der Protokollseite, G I.

<sup>68</sup> Leistikow 1892; vgl. Kap. 4.4.1.

<sup>69</sup> Abschrift der Protokollseite, G I.

lich festgelegt. Es gab keine Regelung, nach der sich die Mitglieder verpflichteten, an allen Ausstellungen teilzunehmen.

5. EHRENMITGLIEDSCHAFTEN UND KORRESPONDIERENDE MITGLIEDER – Vor allem um sich als Gruppe aufzuwerten, trugen moderne Künstlergruppen verehrten Künstlerpersönlichkeiten die Ehrenmitgliedschaft an. Die Vereinigung der XI ernannte 1897 Arnold Böcklin zum Ehrenmitglied. Er hatte diese Ehre bereits von der Münchner Secession erhalten. Sein internationales Renommee endete vor den Toren Berlins. Dort stellte sich der breite Erfolg erst in den späten 1890er Jahren ein.<sup>70</sup> Für Böcklin war die Mitgliedschaft eine willkommene Gelegenheit, um die Berliner Kontakte zu festigen und sich dort symbolisch zu etablieren. Die XI profitierten von seiner Mitgliedschaft insofern, als sie ein programmatisches Zeichen in Richtung Neuidealismus setzten und zusätzlich, indem sie den möglicherweise unzufriedenen Hofmann durch Böcklins Mitgliedschaft weiter an sich binden konnten. Andere Formen der Mitgliedschaften hatte die Vereinigung der XI hingegen ausgeschlossen. Korrespondierende oder passive Mitglieder aufzunehmen, hätte den Verwaltungsaufwand erhöht. Vor allem jedoch erhielt sich die Vereinigung dadurch ihre scharfe Kontur.

6. BEGRENZUNG DER MITGLIEDERZAHL – Konturenschärfe versus Wachstum ist ein wichtiger Gesichtspunkt, den die Vereinigung der XI mit Sicherheit in der Gründungsphase diskutierte. „Eine Gefahr zur Aushöhlung der Gruppe erfolgt vielfach [...] durch übermäßiges Wachstum“,<sup>71</sup> bemerkt Wilhelmi im Zusammenhang von „Spannung zwischen Individualität und Sozialität“ als Charakteristikum der Künstlergruppe. Die XI bannten diese Gefahr von vornherein durch die Statuten. Hier ist eine bemerkenswerte Scharfsicht der Gründungsmitglieder zu konstatieren, denn im 20. Jahrhundert scheiterten Künstlergruppen regelmäßig an der künstlerischen Heterogenisierung als Folge des Wachstums.<sup>72</sup>

7. KONTINUITÄT HINSICHTLICH MITGLIEDSCHAFT – Die XI wiesen eine hohe Kontinuität im Personalbestand auf. Das festigte das Ansehen, den Ruf und die Möglichkeit, sich auf dem Markt zu plazieren. Die Öffentlichkeit erkannte im Lauf der Jahre, daß es sich bei der Gruppe nicht um eine Laune handelte, sondern um den seriösen Versuch einer neuen Kunstpräsentation. Neben dem überdurchschnittlichen Niveau der Ausstellungen selbst spielte das Kriterium der Kontinuität die größte Rolle für den Erfolg der Vereinigung der XI. Daß dies die Presse und das Publikum nicht nur erkannten, sondern auch würdigten, verdeutlicht folgender Kommentar:

---

<sup>70</sup> Vgl. Tittel 1977, passim.

<sup>71</sup> Wilhelmi 1996, S. 15, das folgende Zitat S. 14.

<sup>72</sup> Vgl. Thurn 1991, S. 115 und 117ff. „Kontroversen um künstlerische Fragen, um Personen, kulturelle und gesellschaftliche Positionen, um Marktstrategien, Mitwirkungsmöglichkeiten und Erfolgsanteile“ steigen mit der Anzahl der Mitglieder und können unter Anwendung von „Skandaltechniken“ ausarten wie im Fall der *Brücke* geschehen. (Op. cit. S. 119.)

Der Personalbestand der „XI“ blieb, gegenüber der Beweglichkeit anderer, ähnlicher Künstlervereinigungen, bemerkenswerth fest, denn wenn bei der diesjährigen siebenten Ausstellung noch acht der Begründer auf dem Programm stehen, und nur drei; Müller-Kurzwelly, Hugo Vogel und Hans Hermann durch Klinger, Dora Hitz und Brandenburg abgelöst wurden, so ist das als seltenes Zeichen eines künstlerischen Konservatismus hervorzuheben.<sup>73</sup>

In der schnellebigen Zeit, in der ein „ismus“ den nächsten ablöste, in der sich in Abständen von wenigen Monaten neue Künstlervereinigungen präsentierten, in der sich alles in alle Richtungen zerzauste, in der es keine festen Erklärungsmodelle mehr gab, mußte eine Gruppe wie diese – trotz ihrer Modernität – fast anachronistisch anmuten. Die Bezeichnung „Konservativismus“ läßt erkennen, daß in der Empfindung der Rezipienten diese Stabilität und Kontinuität verloren zu sein schien.

8. KONTINUITÄT HINSICHTLICH AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT UND AUSSTELLUNGORT – Dieser Gesichtspunkt zählt zu den wichtigsten Merkmalen. Durch die intensive Ausstellungstätigkeit der Künstlergruppen wurde die Idee des Ausstellungsmanifestes nach Berlin geholt und gelangte zu einem neuen Höhepunkt.<sup>74</sup> Nicht mehr nur das einzelne Bild, sondern die Aussage der Ausstellung *sui generis* gewann an Bedeutung und Massenwirkung. Es liegt auf der Hand, daß ein *genius loci* nur entstehen kann, wenn die Örtlichkeiten der Ausstellungen weder beliebig, noch notdürftig sind. Als das Phänomen der modernen Künstlergruppe noch jung war, zählte es zum Wirkungskriterium schlechthin, regelmäßig am gleichen Ort auszustellen. Die Vereinigung der XI hatte hierin ein Prinzip der Selbstwerbung erkannt.<sup>75</sup>

9. TITEL MIT SIGNALWIRKUNG – Der Name der Vereinigung der XI gehört zu ihrem Programm: Die Anzahl der zum Gründungszeitpunkt definitiv an der Vereinigung beteiligten Mitglieder wurde im Titel festgehalten. Die Zahl selbst war natürlich zufällig. Die Tatsache jedoch, daß die Gründungsmitglieder festlegten, daß die Gruppe in dieser Größe bestehen bleiben werde und dies im Titel manifestierten, geht über Zufälligkeit oder gar Verlegenheit hinaus. Mit der Verwendung römischer Ziffern im Titel und durch Leistikows Schreibweise – beispielsweise „die XI armen Maler“<sup>76</sup> – entwickelte sich die Zahl zum Logo und der Name zum Label. Als Vorbild für diese Namensgebung gelten *Les XX*. Wilhelmi zufolge haben 65% aller deutschsprachigen modernen Künstlergruppen metaphorische oder programmatische Titel.<sup>77</sup>

10. ZIELGERICHTETHEIT – „Eine Künstlergruppe kann nur auf der Basis vorübergehender Zielgerichtetheit funktionieren. Treten Partikularinteressen auf [...] zerfällt die Gruppe.“<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> N.N.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 66, 19.3. 1898; (G II, 1898-11).

<sup>74</sup> Vgl. Koch 1967, S. 271.

<sup>75</sup> Vgl. auch Wilhelmi 1996, S. 18f.

<sup>76</sup> Leistikow 1896 sowie G I und G II.

<sup>77</sup> Wilhelmi 1996, S. 15.

<sup>78</sup> Wilhelmi op. cit., S. 13.

Die Vereinigung der XI hatte mindestens zwei Krisen überwunden, in denen Einzelinteressen oder spezielle Einflüsse (interner/externer Erfolg oder Mißerfolg, Einzelausstellungen, wohlwollende oder mißgünstige Kritik, günstige Verkäufe etc.) zur Destabilisierung führten. Die erste Krise wurde durch Müller-Kurzwelly ausgelöst, der die Vereinigung bereits nach der zweiten Ausstellung 1893 verließ und die Gruppe durch den Mitgliederwechsel (Kinger für Müller-Kurzwelly) stärkte. Die zweite Krise führte beinahe zur Auflösung der Gruppe, hatte dann aber nur den Austritt von Vogel und Herrmann zur Folge. Hier ist es vor allem Leistikows Engagement zu verdanken, daß sich die Gruppe wieder festigte. Möglicherweise hat auch Hofmann, der über Austritt nachdachte oder ihn möglicherweise kurzfristig vollzog<sup>79</sup>, eine dritte Krise ausgelöst. Es spricht für die grundsätzliche Stärke dieser Künstlergruppe, daß sie innerhalb weniger Jahre mehrere Krisen überwand. Auflösungstendenzen gehören zum inneren Wesen einer Künstlergruppe.

11. IDEENVERMITTLUNG UND PUBLIZISTISCHE EBENE – Die Ideenvermittlung spielt eine große Rolle in der Arbeit der modernen Künstlergruppen. Grundlegend ist dabei die „Übereinstimmung im Erfassen einer zeitgeschichtlichen Konstellation zum richtigen Augenblick.“<sup>80</sup> Die Vereinigung der XI erfaßte vor allem die Dringlichkeit, als Gruppe gesondert vom Massenbetrieb aufzutreten. Die implizierten Ziele der Gruppe waren, qualitätsvolle Ausstellungen zu präsentieren, Kontakt zum Publikum aufzubauen und das sogenannte ‚neue Sehen‘ beim Betrachter zu fördern.

Allem Anschein nach hat die Gruppe ihre Mission, die darauf abzielte, einen Umschwung im Berliner Kunstleben herbeizuführen, jetzt schon, wenigstens zum größten Teil, erfüllt. Sie hat den Boden für neue Saat aufnahmefähig gemacht, und sie hat das Berliner Publikum vorbereitet und für das Kommende zu erziehen versucht. Das ist ihr größtes unbestreitbares Verdienst, Sturmläufer, Anreger, Wecker zu sein.<sup>81</sup>

Als propagandistisches Instrument standen der Künstlergruppe zwei Möglichkeiten zur Verfügung. Zum einen ist dies die Druckschrift zur Vermittlung der künstlerischen Ideen, wovon die Vereinigung der XI nur einmal direkten Gebrauch gemacht hat. Sie äußerte sich zur eigenen Arbeit einmalig durch Leistikows bereits erwähnte Schrift. Es gestalteten weiterhin nahezu alle Mitglieder der Vereinigung der XI die 1894 gegründete Zeitschrift *Pan* inhaltlich und künstlerisch mit. Zudem saßen Hofmann, Liebermann, Böcklin, Klinger und Skarbina im Aufsichtsrat der Genossenschaft *Pan*.<sup>82</sup> Das zweite und wirkungsvoll eingesetzte Instrument war naheliegenderweise die Ausstellung selbst. Sie war ein Kommunikationsmittel nicht nur zwischen Künstler und Publikum oder Künstler

---

<sup>79</sup> Vgl. Kapitel 2.5.5.

<sup>80</sup> Eberhard Roters, zitiert nach Wilhelmi 1996, S. 26.

<sup>81</sup> N.N.: Große Ausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle. In: Hamburger Correspondent, 22.4.1897; (G II, 1897-32). – Das Ziel war eng gesteckt: eine neue Ausstellungsästhetik. Von den Gesellschaftsutopien oder der kompletten Verweigerung jeglicher Normen der Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts war die Vereinigung der XI jedoch weit entfernt.

<sup>82</sup> *Pan* 1.1895/96.

und Käufer, sondern diene der grundsätzlichen Auseinandersetzung über die relevanten künstlerischen Debatten. Viele Berliner Künstler und aus anderen Städten angereiste Künstler werden die Ausstellungen der XI bei Schulte besucht haben und sich in den einschlägigen Künstlerlokalen zum Eröffnungszeitpunkt und darüber hinaus getroffen haben. Die Ausstellungen hatten damit eine relevante, gesellschaftliche und künstlerische Funktion über ihre primäre Bestimmung hinaus.

12. ÖFFENTLICHKEITSARBEIT – Nach derzeitigem Kenntnisstand wurde Pressearbeit einer Künstlergruppe erstmals von der Vereinigung der XI durchgeführt. Sie stellte sich dem Publikum in der *Kunstchronik*, dem Beiblatt der wichtigsten Kunstzeitschrift im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der *Zeitschrift für Bildende Kunst*, vor. Die Vereinigung benannte ihre Mitglieder sowie ihre Absicht, mit regelmäßigen Ausstellungen an die Öffentlichkeit zu treten. Die erste Ausstellung wurde konsequenterweise ebenfalls in der *Kunstchronik* angekündigt. Die Künstler luden die Presse zur Vorbesichtigung ein und lancierten somit nicht nur die Ausstellung, sondern auch sich selbst als Gruppe.

13. SPONSORING UND IDEELLE UNTERSTÜTZUNG – Es ist nicht bekannt, daß die Vereinigung der XI gesponsert wurde. In den Kassenbüchern gibt es keine Hinweise, die darauf schließen lassen könnten. Nach dem Gesamteindruck der Aktenbücher zu urteilen gilt jede Form von Sponsoring als unwahrscheinlich. Ebenso flossen auch keine Gelder aus dem Privatvermögen wohlhabender Mitglieder wie Liebermann oder Hofmann ein. Daraus ist der Anspruch abzuleiten, autonom zu sein und die Bedingungen allein mit dem Galeristen zu verhandeln. Auf der anderen Seite gab es eine nachhaltige, ideelle Förderung, die durch die Kunstkritik und Personen des öffentlichen Kunstlebens erfolgte. Der Direktor der Gemäldegalerie Wilhelm Bode verfaßte 1894 eine Laudatio auf die Ausstellung der XI unter besonderer Berücksichtigung Ludwig von Hofmanns. Der Direktor der Nationalgalerie Hugo von Tschudi und Liebermann standen in engem Kontakt miteinander, sie unternahmen 1896 gemeinsam eine Reise nach Paris.<sup>83</sup> Man kann davon ausgehen, daß Tschudi die Ausstellungen besuchte. Gegen Ende des Jahrhunderts fanden die Mitglieder der XI verstärkt Eingang in die Sammlung der Nationalgalerie.<sup>84</sup> Alfred Lichtwark besuchte die Ausstellungen der XI mit Interesse und vermittelte die Gruppe möglicherweise nach Hamburg. Als Mitglied im Aufsichtsrat des *Pan*, forderte er im zweiten Heft seine Leser auf, „locale [künstlerische] Kräfte“ zu fördern.<sup>85</sup> In seinen Augen war die Erziehung

---

<sup>83</sup> Paul 1993, S. 82f, v.a. S. 86.

<sup>84</sup> Ankäufe oder Schenkungen unter Tschudi: Hitz 1897, Böcklin ab 1897 (acht Werke unter Tschudi, zuvor mit zwei Werken vertreten) Leistikow 1898, Liebermann 1899 (zuvor mit zwei Werken vertreten) und 1906, Herrmann 1902, Klinger 1902. (Verzeichnis National-Galerie 1926.)

<sup>85</sup> Alfred Lichtwark: Zur Einführung. In: *Pan* 1.1895/96, Heft 2, S. 97-100, Zitat S. 100.

zukünftiger Käufer eine volkswirtschaftliche Aufgabe.<sup>86</sup> Darin war er sich mit der Vereinigung der XI einig, deren Absicht es war, einen neuen Kontakt zum Publikum herzustellen. „Keine Künstler-Gruppe gelangt allein aus eigener Kraft zum Erfolg, jede ist auf Agenten, Sponsoren etc. angewiesen, die sie von außen her stützen und ihr den Weg in die bestehende Kultur, auf den Markt und in die Institutionen ebnen.“<sup>87</sup>

14. KÜNSTLERISCHER DIALOG – a) *Internationalität*: Der künstlerische Austausch auf internationaler Ebene ist ein Qualitätsmerkmal der Künstlergruppen. Der Gedanke der länderübergreifenden und dabei nicht staatlich gesteuerten oder sanktionierten Ausstellungsarbeit ist hier, in Absetzung von den hinlänglich gemachten negativen Erfahrungen mit staatlicher Kulturpolitik – Stichwort: Weltausstellungen – von Bedeutung. Da Qualität und Austausch eng zusammengehören, galt für Künstlergruppen durchweg das Interesse an mindestens europaweiten Kontakten und Einladungen. Ein wirkungsvolles Medium, den internationalen Austausch zu fördern, waren die Zeitschriften, von denen manche den Anspruch auf Internationalität bereits im Titel proklamierten.<sup>88</sup> Die Vereinigung der XI hatte während der acht Jahre ihrer Ausstellungstätigkeit nur einen einzigen ausländischen Gast, den Franzosen Jean-Charles Cazin, der im Jahr 1897 mit drei Ölgemälden vertreten war. Bei dem Stammtisch der Vereinigung waren auch regelmäßig auswärtige Künstler zugegen.<sup>89</sup> Die Mitglieder der XI selbst stellten regelmäßig in Paris, Belgien, Wien, Venedig und anderen Metropolen aus.

b) *Künstlergruppentransfer*: Bemerkenswert ist der Austausch der Künstlergruppen untereinander. Gruppen haben eine andere Wirkung als Individuen. „Individuen als Gruppen reagieren kompetitiver auf andere Gruppen als Individuen als Einzelne auf andere Individuen reagieren.“<sup>90</sup> Wettbewerb und Leistungsschau, spontaner Widerspruch, Frontstellung, Argumentation und Austausch sind die tragenden Kräfte der Künstlergruppen. Thurn legte dar:

Untereinander können synchron operierende Künstler-Gemeinschaften sich je nach dem Grad ihrer Konturierung erkennen, bekämpfen, dulden oder auch verbünden. Tatsächlich zeigt die Historie, daß gleichzeitige Künstlerverbindungen oft auf höchst komplizierte Weise miteinander verflochten sind und daß gerade diese *Inter-Gruppen-Beziehung* mit ihren künstlerischen Rivalitäten, Prestigekämpfen und Machtkonkurrenzen viel zur Belebung des Kunstgeschehens beigetragen haben.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. Lichtwark 1902, S. 29.

<sup>87</sup> Thurn 1991, S. 117.

<sup>88</sup> Vgl. Wilhelmi 1996, S. 14: „nouvelle école européenne“ u.a.

<sup>89</sup> „Jede Woche war geselliger Abend, zu dem nicht selten auswärtige Gäste geladen waren;“. Frenssen 1920, S. 38.

<sup>90</sup> [www.psy.unibe.ch/l\\_g/homepagerolf/sozialverhalten/deutsch/ETH\\_Soz07\\_gruppe\\_2.pdf](http://www.psy.unibe.ch/l_g/homepagerolf/sozialverhalten/deutsch/ETH_Soz07_gruppe_2.pdf) (25.04.2004).

<sup>91</sup> Thurn 1991, S. 126. (Hv. i. Orig.)

Die Vereinigung der XI hatte teilweise intensiven Austausch mit ihnen nachfolgenden Künstlergruppen. Es sind Doppelmitgliedschaften bei Skarbina, Liebermann, Leistikow, Hofmann, Vogel, Hitz und Klinger nachweisbar.<sup>92</sup>

15. ATELIERGEMEINSCHAFTEN – Atelieregemeinschaften mehrerer Künstler waren üblich und allein unter ökonomischen Gesichtspunkten naheliegend. Sie konnten auch für die XI nachgewiesen werden.<sup>93</sup> Es manifestierte sich ein Niederschlag künstlerischer Anpassungsbereitschaft, die in der zeitgenössischen Presse Gegenstand der Kritik war. So konstatierte Adolf Rosenberg: „Wenn das so fort geht, können die ‚Elf‘ bald zusammen eine Fabrik unter gemeinschaftlicher Schutzmarke anlegen“, da man ihre Werke „nur schwer auseinanderhalten“ könne.<sup>94</sup> Die XI besuchten sich gegenseitig in ihren Ateliers, tauschten sich aus und luden sich gegenseitig zu privaten Festen ein. Auch wenn Leistikow in einem Brief an Hofmann über Einsamkeit klagte, belegt dieser Brief doch die Nähe und den Austausch der Künstler untereinander: „Auch die geliebten Freunde kommen wenig. Selbst der dicke glänzende Alberts, der in früheren Jahren es liebte diese reizenden, stundenlangen Atelierbesuche, auch er kommt selten seit er in die Jahre und in die Würde gekommen [...]“.<sup>95</sup> Noch lange nachdem sich die Vereinigung aufgelöst hatte, bestanden enge Freundschaften zwischen den ehemaligen Mitgliedern.

16. GESELLIGES LEBEN UND KÜNSTLERFESTE – Es gibt zwei Quellen, die Auskunft darüber geben, daß die XI neben ihren regelmäßigen, in den Satzungen festgeschriebenen Treffen auch Künstlerfeste veranstalteten. Jacob Alberts Biograph Gustav Frenssen berichtete als Augenzeuge – er war offensichtlich auch in der Erinnerung noch von der damaligen Heiterkeit angetan – von ausschweifenden Festen in „Mossons Riesenatelier“.<sup>96</sup> Eines dieser Feste ist im Kassenbuch belegt.<sup>97</sup> Künstlerfeste spielten bereits in den älteren Künstlervereinen eine bedeutende Rolle.

---

<sup>92</sup> Anhang E.

<sup>93</sup> Kapitel 2.3.2.

<sup>94</sup> Adolf Rosenberg: [Rez. XI.] In: Die Post, Nr. 58, 28.2.1894; (G I, 1894-9). Vgl. Kapitel 3.2.2 und 4.3 sowie Thurn 1991, S. 109.

<sup>95</sup> Walter Leistikow, Brief an Ludwig von Hofmann vom 18.12.1896; zitiert nach Kat. Leistikow 1988, S. 115f. Leistikow schwadronierte in diesem Brief auf liebevoll-ironische Weise über Alberts' Zukunft als Professor. („Man kann in Berlin noch berühmt werden!“)

<sup>96</sup> „[...] es gab sogar heitere, wunderbar bunte Feste die in Mossons Riesenatelier stattfanden, und zu denen der Bayer Stahl die lustigsten Einfälle hatte.“ (Frenssen 1920, S. 38)

<sup>97</sup> Im Kassenbuch der Geschäftsbücher findet sich ein Eintrag, der sich auf diese Feste bei Mosson bezieht. (G I, Kassenbuch, Eintrag vom 2.2.1894.)

#### 4.2.2. Fazit: Das Alleinstellungsmerkmal der Vereinigung der XI

Die Vereinigung der XI ist die erste moderne Künstlergruppe Deutschlands, die mit Ausstellungen an die Öffentlichkeit trat<sup>98</sup> und zugleich weist sie das schärfste Profil einer Künstlergruppe auf. Nahezu alle Möglichkeiten, um sich von der Konkurrenz abzusetzen, sind ausgeschöpft worden. Diese neue Form der Künstlergruppe integriert Bestandteile aus früheren Formen von Künstlergemeinschaften – gemeinsame Arbeit, sozial motivierte Veranstaltungen, ökonomische Stärkung durch gegenseitige Unterstützung (finanzieller und nichtfinanzieller Art), Ausstellungsforen sowie Netzwerkbildung. Die Vereinigung fand in der Synthese zu einem eigenen Profil, das Vorbildfunktion hatte. Sie setzte sich gleichzeitig von früheren Formen ab, was vor allem an der begrenzten Mitgliedzahl und dem damit einhergehenden Fehlen von dezidierten Organisationsstrukturen ersichtlich wird. Es ist auch deutlich geworden, daß sie über die Zweckbündnisse reiner Ausstellungsgemeinschaften oder unverbindlichen Netzwerkorganisationen hinausging.

Es ist bemerkenswert, wie sehr sich die Vereinigung der XI den Durchschnittswerten annähert, die Wilhelmi für die Gruppen des 20. Jahrhunderts festgestellt hat: So liege das Durchschnittsalter der Künstler zum Zeitpunkt des Beitrittes bei 34 Jahren<sup>99</sup> und die durchschnittliche Existenz einer Gruppe betrage 7,2 Jahre<sup>100</sup>. Als *Trendsetter* erweist sich die Vereinigung auch mit ihrem Namen (programmatischer Titel)<sup>101</sup> und der Tatsache, daß grundsätzlich Frauen als Mitglieder akzeptiert wurden.<sup>102</sup>

Abschließend sei betont, daß stilistische Einheit kein Merkmal für die moderne Künstlergruppe darstellt. Dieses Kriterium wurde von den Gruppenkünstlern um 1900 abgelehnt. Das haben sie mit der Sezession gemeinsam.

#### 4.2.3. Begriffliche Abgrenzung von Künstlergruppe und Sezession

Im Vergleich zur Künstlergemeinschaft und zum -verein trennt die Künstlergruppe verhältnismäßig wenig von der Sezession. Zu unterscheiden sind die beiden Formen jedoch dennoch deutlich. Die Distinktionsmerkmale sind: Weitaus größere Mitgliederzahl der Sezessionen, dementsprechend weitaus größere Anzahl von Exponaten, Auswahl durch eine gewählte Jury, keine Selbstverwaltung, sondern eine Verwaltung mit Geschäftsfüh-

---

<sup>98</sup> Nahezu zeitgleich hatte sich in Düsseldorf der Sankt Lukas-Club gegründet. (Genauere Angaben sind nicht bekannt.) Seine erste Ausstellung veranstaltete er jedoch acht Monate später als die Vereinigung der XI; vgl. Kapitel 5.1 und Anhang E, Nr. 2. – Zur europäischen Situation ist derzeit keine sichere Aussage zu treffen. Nach dem aktuellen Forschungsstand, der allerdings viele Lücken aufweist, wäre die Vereinigung der XI als erste moderne Künstlergruppe Europas zu bezeichnen, die mit Ausstellungen an die Öffentlichkeit getreten ist.

<sup>99</sup> Wilhelmi 1996, S. 39. (Vgl. auch den Topos: *Junge versus Alte*, op. cit. S. 17).

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Op. cit. S. 36.



rer, Sekretariat und Vorstand, wesentlich größere Aufgabenteilung, Abspaltung vom staatlichen Ausstellungsbetrieb (d.h. keine Einsendung von Werken in die staatlichen Salons), und im optimalen Fall ein eigenes Ausstellungsgebäude, das künstlerisch in das Gesamtprogramm miteinbezogen wurde und zum Signum der Sezession dazu gehörte. Nicht zuletzt deshalb benötigten diese Organisationen Kapital und somit – nichtstaatliche – Investoren. *Kein* Unterscheidungsmerkmal ist der Austritt aus dem Künstlerverein, der Künstlergenossenschaft oder der Akademie der Künste. Walter Leistikow war einer der wenigen Berliner Secessionisten, die aufgrund der Gründung der Berliner Secession aus dem Verein Berliner Künstler ausgetreten waren. Viele Mitglieder traten gar nicht oder erst zu wesentlich späterem Zeitpunkt aus, womit die Motivation nicht ursächlich auf die Mitgliedschaft bei der Berliner Secession zurückzuführen ist.

Da der Schwerpunkt der Forschung bislang auf stilistische und grundsätzlich kunstpolitische Opposition zum staatlich sanktionierten Kunstverständnis gelegt wurde, lag eine bisherige Gleichbehandlung aller Künstlerorganisationen der Jahrhundertwende nolens volens nahe. Das formale Interesse an einzelnen Künstlerorganisationen war bislang dementsprechend gering, zumal die Künstlergruppen der 1890er Jahre künstlerisch und kunstpolitisch betrachtet mehr eint, als sie formal trennt.

#### **4.3. Das Phänomen der modernen Künstlergruppe im Pressespiegel**

Die Vereinigung der XI hatte mit ihrer ersten Ausstellung eine große Wirkung erzielt. In der Phase der Stagnation des Berliner Kunstlebens und der ständigen Wiederholung der Klagen bezüglich desselben mobilisierte die Künstlergruppe die Kunstlandschaft. An der Berichterstattung der Berliner sowie der nationalen Presse ist abzulesen, welche außergewöhnlich große Resonanz die Vereinigung der XI erhielt. Dies nicht nur aufgrund ihrer ausgestellten Werke, sondern auch aufgrund ihres Auftretens als Gruppe mit offensichtlich strategischen Absichten.<sup>103</sup> Die Künstler verwirklichten eine neue Idee, die gleichermaßen auf Irritationen wie auf Begeisterung stieß.

Die *Tägliche Rundschau* beschrieb zurückhaltend die Gruppengründung und die erste Ausstellung der Vereinigung der XI und spekulierte, daß dieser Gruppenausstellung wohl weitere folgen werden:

Die tonangebenden Kräfte unter den jüngeren Berliner Realisten haben sich vor Kurzem mit einer kleineren Anzahl von Fachgenossen derselben Richtung zu einem *Künstlerklub*, dem *Verein der „XI“*, zusammengetan, und gemeinsam eine *Ausstellung* der Arbeiten ihrer Mitglieder in der Schulteschen Kunst-

---

<sup>103</sup> Um den Charakter der Kritiken deutlich zu machen, vor allem aber aufgrund ihrer ausführlichen Argumentation, werden im folgenden längere Passagen aus jenen Rezensionen wiedergegeben, die sich mit dem Phänomen der Gruppenausstellung beschäftigten.

handlung veranstaltet. Die beteiligten Maler scheinen demnach die Absicht zu haben, mehr, als ihnen dies bisher auf unseren Ausstellungen möglich war, als geschlossene Gruppe aufzutreten.<sup>104</sup>

Offensichtlich fehlten genauere Kenntnisse der Hintergründe, denn daß die XI weitere Ausstellungen planten, wurde nur als Vermutung formuliert. Um so prägnanter war die Aussage, daß die Maler der Vereinigung der XI auf „unseren“ Ausstellungen – gemeint war der Salon – nicht als Gruppe auftreten konnten. Damit ist nicht bedeutet, daß die XI auf dem Salon als Künstlergruppe in dem Sinn, wie sie es nun als XI bei Schulte machten, auftreten wollten, sondern daß die Hängekommission Kriterien wie Zusammengehörigkeit von Stil, Qualität und malerische Auffassung weitestgehend nicht beachtete, so daß einzelne Werke ständig gegen die Masse des Mittelmaßes anzukämpfen hatten.<sup>105</sup> Ohne große Ausschweifung kam der Rezensent zum Kern der Sache: Die Vereinigung der XI wollte „als geschlossene Gruppe auftreten“. Aber genau dieser Punkt löste gemeinhin die Irritation aus. Besonders deutlich formulierte die konservative *Kreuz-Zeitung*, das Hausblatt Bismarcks, die Frage, was die Gruppe denn nun eigentlich wolle:

Wenn wir recht unterrichtet sind, will „die Vereinigung der XI“ von der Beschickung der akademischen Ausstellung hinfort Abstand nehmen, um nicht die Zulassung ihrer Werke von dem Spruch anderer Künstler abhängig machen zu müssen. Wir glauben freilich, dass noch andere Gründe für die *Selbstisolierung* vorliegen müssen. Vielleicht äussern sich die Herren darüber?!<sup>106</sup>

Die *Kreuz-Zeitung* war jedoch nicht recht unterrichtet. Die Vereinigung der XI nahm keinen Abstand von der Beschickung des Salons. Einzig Liebermann pausierte einige Jahre von 1893 bis 1896, da es 1892 zu einer den Maler brüskierenden Differenz bezüglich der Medaillenverleihung gekommen war.<sup>107</sup> Diese fand jedoch zeitlich nach den oben zitierten Vermutungen statt. Besonders aufschlußreich ist in dieser Äußerung die Bezeichnung „Selbstisolierung“ und die fragende Aufforderung an die Vereinigung der XI, sich diesbezüglich zu äußern. Allein die Wortwahl bekundet, daß es dem Autor nicht nachvollziehbar war, warum sich diese elf Maler aus dem gemeinschaftlichen Verband der Berliner Künstler absonderten. Das Wort *Isolierung* impliziert Gefahr, nämlich die, nicht mehr künstlerisch und sozial eingebunden zu sein. Und diese Befürchtung wäre für den Fall, daß die XI tatsächlich den radikalen Kurs beabsichtigt hätten, der nicht nur kei-

---

<sup>104</sup> [Buss, Georg]: [Rez. XI.] In: *Tägliche Rundschau*, 5.4.1892; (G I, 1892-3). (Hv. i. Orig.)

<sup>105</sup> Vgl. als ein Beispiel eine Berliner Salonbesprechung von 1898: „Dieser Saal hat ein gutes und ein schlechtes Auge. Die rechte Seite muß gut machen, was die linke verschuldet. Ein Meister hat hier die Spreu vom Weizen getrennt. Dieser schauerhafte Thumann, der eine Schmach aller Kunst und Religion ist, hängt vis-à-vis vom Liebermann.“ (Anonym: Große Berliner Kunstausstellung I. In: *Berliner Börsen-Courier*, 28.4.1898, S. 3f.) – Selten wird die Hängung detailliert besprochen. Die meisten Kritiker bemängelten die Hängung, wenn überhaupt, nur allgemein. Unser ausgewähltes Beispiel einer Ausstellung, die Jahre später stattgefunden hat, zeigt en passant, daß sich die schlechte Präsentation der ‚Moderne‘ in den Berliner Jahresausstellungen unter diesem Gesichtspunkt bis 1898 nicht sonderlich verbessert hatte.

<sup>106</sup> Pa[dami]: [Rez. XI.] In: *Kreuz-Zeitung*, 4.4.1892; (G I, 1892-17). (Hv. v. d. Verf.)

<sup>107</sup> Zur Ablehnung, *Frau mit Ziegen* auf der Berliner Jahresausstellung mit einer Medaille auszuzeichnen, vgl. Kapitel 3.2.1; siehe auch Kapitel 3.3.5.

ne Beschickung des Salons, sondern auch den Austritt aus dem Verein Berliner Künstler bedeutet hätte, in der Tat angemessen gewesen. Der Schritt hätte zu jenem Zeitpunkt, Anfang der neunziger Jahre, für die meisten Mitglieder der Vereinigung der XI das künstlerische Aus bedeutet.<sup>108</sup> Sie äußerten sich nicht darüber, sondern schwiegen lange. Sie sprachen zunächst nur durch ihre Ausstellung.

Der Ratlosigkeit dieser beiden exemplarischen Darstellungen läßt sich entnehmen, daß es eine Diskrepanz zwischen der Presseinformation Eduard Schultes sowie der Vorbesichtigung der Ausstellung und dem Informationsbedürfnis der Berichterstatter gegeben hatte. Zur ersten Ausstellung hatte Schulte unter Punkt 4 seiner Konditionen die Ankündigung in diversen Zeitungen festgehalten, deren Kosten er als Galerist im gewöhnlichen Rahmen zu tragen habe.<sup>109</sup> Annoncen in den einschlägigen Presseorganen scheint es gleichwohl nicht gegeben zu haben.<sup>110</sup> Die in Kapitel 3.2 zitierte Ankündigung der Vereinigung in der *Kunstchronik* ist unseres Wissens singulär, und auch sie gibt keinen Aufschluß über die aufgeworfenen Fragen. Daher kursierten Vermutungen und Gerüchte: Die Presse nahm die Ausstellung verständlicherweise als Anlaß für Spekulationen über Hintergründe und Absichten der Vereinigung. Im Schriftverkehr zwischen Schulte und der Vereinigung der XI wurde im Vorfeld der zweiten Ausstellung die Einladung der Presse zur Ausstellungseröffnung angesprochen. „Ein Vorbesichtigungstag für die Presse halten wir mit Ihnen nicht für notwendig“, schrieb Schulte am 3. Februar 1893 an Stahl.<sup>111</sup> Möglicherweise kalkulierte man mit dem ohnehin vorhandenen Interesse der Presse. Gleichzeitig wäre es bei der knappen Zeitplanung (Freitag: Anlieferung der Bilder, Samstag: Hängung, Sonntag: Eröffnung) schwierig gewesen, einen Vorbesichtigungstermin einzuräumen. Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß die Presse spätestens seit 1893 nicht mehr offiziell informiert und über die Absichten der Vereinigung aufgeklärt wurde. Auch in den folgenden Jahren gab es diesbezüglich keinen Bedarf seitens der Vereinigung der XI. Sie betrieb gezielte Informationsselektion.

Das mag verwundern, ist doch davon auszugehen, daß die Presse eine wichtige Größe in der Kunstvermittlung darstellte. In den Briefen Liebermanns findet sich ein Hinweis darauf, wie es wirklich darum bestellt war. Anläßlich der ersten Ausstellung der „jungen Hamburger“<sup>112</sup> in der Galerie Gurlitt im Herbst 1897 schrieb er an Alfred Lichtwark, mit

---

<sup>108</sup> Führt man sich die soziale und ökonomische Bedeutung der Mitgliedschaft im Verein Berliner Künstler vor Augen, so wird unverständlich, daß in vielen Publikationen des 20. Jahrhunderts mit Verwunderung oder besonderer Betonung festgestellt wurde, die XI seien trotz ihrer Ausstellungsgemeinschaft *nicht* aus dem Verein Berliner Künstler ausgetreten.

<sup>109</sup> Anhang A, Nr. 3.

<sup>110</sup> Die Recherche in folgenden einschlägigen Presseorganen: *Kunstchronik*, *Kunst für Alle*, *Das Atelier*, *Freie Bühne*, *Die Gegenwart*, *Die Kunst-Halle* blieb ergebnislos.

<sup>111</sup> G I.

<sup>112</sup> Pflugmacher 2003, S. 110, Anm. 175, dort sind die Namen der Beteiligten verzeichnet.

dem er in engem Kontakt stand und mit diesem um den Erfolg der Hamburger Künstler bangte: „Was mir aber wichtiger als die Presse zu sein scheint, ist der materielle Erfolg der Ausstellung“.<sup>113</sup> Der ökonomischen Erfolg einer Ausstellung stand Liebermanns Erfahrung gemäß in keinem proportionalen Verhältnis zu dem Erfolg in der Presse.

Der *Kunstwart Dresden* wußte zur ersten Ausstellung über die XI zu sagen, es handle sich bei der Vereinigung um „eine Art von Positionsverein gegen den der Künstlerschaft ‚maßgebenden‘ Kreise“.<sup>114</sup> Noch deutlichere Worte fand Ln. im *Börsen-Courier*:

Die Ausstellung der Elf ist ein, wenn auch nicht beabsichtigter, aber thatsächlicher Schlag in's Gesicht der herrschenden Kunstgrößen und wird als solcher empfunden. Daher die Thränen. Abgesehen von der künstlerischen Richtung der Aussteller, hat schon ihr Auftreten als Corporation, die auf eigene Faust, ohne den berühmten Segen von oben etwas unternimmt, durchaus den Charakter des Revolutionären. Darüber kann kein Zweifel sein, und dies ist es auch, was die Erregung gegen die Elf zu der Höhe angefangen hat, die wir staunend betrachten.<sup>115</sup>

Ln. beschrieb an dieser Stelle, daß allein das Auftreten *als Gruppe* und zudem in eigener Regie und Verantwortung, ohne sich beispielsweise in die Räume der Akademie einzumieten, wie dies üblich war, die ‚alte Ordnung‘ und das herrschende System brüskierte. Auch wenn dies nicht die Motivation für die XI gewesen war, so mag die heftige Reaktion auf ihre Erscheinung bereits als Bestätigung gedeutet worden sein. Ln. bekundete weiter unten seine Sympathie mit dem Vorgehen der XI:

Vom Standpunkte des Kunstfreundes angesehen, kann das Verfahren der Elf nur die tiefste Sympathie wecken und ist auch für die berliner Verhältnisse von einer Bedeutung, die der Höhe der Entrüstung entspricht, die ihr entgegenschlägt. Es ist durchaus an der Zeit, daß den sogenannten leitenden Kreisen, deren Kunst von der Modernität soweit entfernt ist, wie der Orkus vom Himmel, gezeigt wird, wie man ihrem nach verschiedenen Richtungen hin unheilvollen Einflüsse sich entzieht und auf eigene Faust sich zu dem Rechte verhilft, ohne das man nicht leben kann.<sup>116</sup>

Sich dem Einfluß der sogenannten leitenden Kreisen zu entziehen, sei nicht unmöglich, fuhr der Verfasser der Rezension fort „und die Unrichtigkeit dieser Anschauung ist jetzt auf das Glänzendste bewiesen – Düsseldorf und Berlin haben das Beispiel gegeben, und „München ist nachgefolgt“, resümierte der Autor weiter.<sup>117</sup> In diesem Sinne schrieb auch der Korrespondent der *Münchener Neueste Nachrichten*:

Die Sonderung einzelner Gruppen von Künstlern im großen Verbands der Kunstgenossenschaft dauert fort. Eben hat die Ausstellung der „Gesellschaft der deutschen Aquarellisten“ Berlin verlassen, um nach München zu übersiedeln, als die „Vereinigung der Elf“ bei Schulte ihre Vorführung beginnt.<sup>118</sup>

Kehren wir noch einmal zu der Rezension zurück, die im *Börsen-Courier* erschienen war. Ln. konstatierte, daß es bei der Aufregung nicht eigentlich um die Vereinigung der

---

<sup>113</sup> Max Liebermann, Brief an Alfred Lichtwark vom 22.10.1897. (Abgedruckt in Pflugmacher 2003, S. 112.)

<sup>114</sup> ♂: [Rez. XI.] In: *Kunstwart Dresden*, 20.4.1892; (G I, 1892-34). (Hv. i. Orig.). Vgl. Anm. 118.

<sup>115</sup> Ln.: [Rez. XI.] In: *Berliner Börsen-Courier*, 5.4.1892; (G I, 1892-8).

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Zu der Situation in Düsseldorf siehe Kapitel 5.1.

<sup>118</sup> ♂: [Rez. XI.] In: *Münchener Neueste Nachrichten*, 8.4.1892; (G I, 1892-14). (Hv. i. Orig.).

XI gehe, sondern um den Frevel, sich gegen die Autorität, die der Autor weiter unten als „unberechtigt“ qualifizierte, aufzulehnen. Damit wurde ein zentraler Gedanke formuliert. Denn die Autorität – Verein Berliner Künstler, Königliche Akademie und das Kultusministerium – wurde in jeder Hinsicht umgangen und ausgeschaltet. Niemand konnte die Ausstellungen der XI verhindern, konnte ihre Gruppenzusammensetzung verändern oder ein eingereichtes Werk zurückweisen. Niemand konnte die Auswahl und Hängung beeinflussen, mit Medaillen und ehrenvollen Erwähnungen diese und künftige Ausstellungen beeinflussen, oder, wie dies an Edvard Munch wenige Monate später exemplifiziert werden sollte, die Ausstellung vorzeitig schließen und die Kunstwerke an einem Sonntagmorgen mit dem Möbelwagen abholen lassen.

Am Ende seines Artikels kam der Verfasser nochmals auf den Gesamteindruck zu sprechen. Er ging so weit, der Ausstellung aufgrund ihrer ethischen und moralischen Kraft explizit Sinn und Nutzen zuzusprechen, wenngleich er ein Qualitätsgefälle einräumte:

Aber selbst die talentlosesten Arbeiten konnten uns nicht zum Spotte reizen, denn es liegt in dem Geiste des Ganzen eine so hohe ethische und moralische Kraft, daß für kleine Empfindungen kein Platz übrig bleibt. Und wenn eine Ausstellung das erreicht, so hat sie nicht nöthig, ihre Existenzberechtigung des Weiteren nachzuweisen.<sup>119</sup>

Skeptischer hinterfragte Reinhold Schlingmann vom *Berliner Tageblatt* die Motivation und den Sinn dieser Vereinigung:

Welcher Beweggrund zu der Vereinigung der unpaaren Zahl der Künstler geführt haben mag, denen wir in der Ausstellung von Ed. Schulte begegnen? Das ist eine viele Deutungen zulassende Frage. Es mag ja das Band künstlerischer Verwandtschaft, das Bewußtsein gemeinsamer Ziele in der Malerei zum Ausgangspunkt dieser Sippenbildung gewählt sein, aber ausreichend will uns diese Begründung keineswegs erscheinen. Denn ungleichartig und einander auch ungleichwerthig sind die Vertreter dieser Elfgruppe; es sind mehrere darunter, bei denen der Nachweis schwer fällt, unter welchem Gesichtspunkt sie in diese Reihe einzuordnen wären, und wiederum: wir wollen annehmen, daß mit dieser Vereinigung eine Sonderstellung der modernen Naturalistenschule beabsichtigt sei, so ist doch deren Anhängerzahl eine so viel größere, daß ein Additions-Exempel den Namen bald verändern müßte.<sup>120</sup>

Schlingmann vermißte den gemeinsamen Nenner der elf Maler in zweierlei Hinsicht. Er differenzierte zwischen der Gleichartigkeit, gemeint war die Zugehörigkeit zu einer stilistischen Richtung, und der Gleichwertigkeit, gemeint war das künstlerische Niveau. Eine „künstlerische Verwandtschaft“ als „Ausgangspunkt“ für eine Gruppenbildung reiche nicht aus. Weiter unten führte er diesen Gedanken aus, er vermutete, es sei „nebenbei ein bischen [sic] Fronde gegen die ‚akademische‘ im Spiel [...], das liegt auf der Hand, mag man es ablehnen so viel man will.“ Recht zurückhaltend führte er ins Feld, man könnte „aber wohl die Opportunitätsfrage aufwerfen.“ Schlingmann zeigte sich unbeholfen bei dem Versuch, die Gruppe unter die „Naturalistenschule“ zu subsumieren. Er

---

<sup>119</sup> Wie Anm. 115/S. 236.

<sup>120</sup> Reinhold Schlingmann: Die „Vereinigung der XI“. In: *Berliner Tageblatt*, 5.4.1892; (G I, 1892-4).

merkte an, es gebe weit mehr Anhänger als diese elf Maler, folglich müßte die Gruppe größer sein. Im Widerspruch dazu steht sein am Ende des Textes ausgeführter Gedanke, daß die Gruppe eigentlich keine Einheit aufweise und somit auch keine „Schule“ vertreten könne, ein Problem, mit dem sich fast alle Kritiker beschäftigten. Die Frage nach dem „ganzen Bau“ stellte sich die ‚neue‘ ebenso wie die ‚alte‘ Kritik.

Man muß gestehen: als „ganzer Bau“, wie uns diese Künstlergruppe hier gegenübertritt, macht sie einen weit weniger vorteilhaften Eindruck, als wenn sie mit ihren Kollegen bunte Reihe macht; dort würde sie die Gegensätze vermehren, zu Vergleichen Anlaß geben und ihre künstlerische Opposition in helle Beleuchtung bringen; die Individualität des Einzelnen käme zu vollerer Geltung. Und auf die Individualität kommt es doch allein in der Kunst an, nicht auf doktrinaire Schulregeln einer Sippe.<sup>121</sup>

Sein Vorschlag, mit anderen Künstlern „bunte Reihe“ zu machen, hätte nicht nur das Konzept der XI verwässert (Vermarktungsstrategie), es wäre zudem unmöglich geworden, als größere Gruppe unabhängig von Institutionen Ausstellungsräume zu finden. Diese Tragweite war nicht nur Schlingmann, sondern den meisten Kritikern nicht bewußt. Sein Rat, „künstlerische Opposition“ käme in größerem Verband deutlicher zur Geltung, die Individualität des einzelnen – ein sehr wichtiger Gedanke, womit er sich die eingangs gestellte Frage selbst beantwortet hatte – käme besser zum Tragen, ist die falsche Konsequenz. Er erkannte, daß es der Gruppe um die Aufhebung von ‚doktrinären Schulregeln‘ sowie um Eigenständigkeit und um Eigenart der einzelnen Maler ginge. Schlingmann scheint jedoch nicht bereit gewesen zu sein, diesen Gedanken konsequent weiter zu denken.

In dieser Kritik findet sich konzentriert, was in anderen Blättern in Auswahl besprochen wurde. Die Bereitschaft, sich mit dieser Künstlergruppe auseinanderzusetzen, war vorhanden. Doch die Gruppe verwirrte in mehrerlei Hinsicht. Sie war nicht homogen, sie verkündete öffentlich weder, warum sie sich gruppierte noch, welche künstlerischen oder kunstpolitischen Absichten dahinter standen. Dieses unpräventöse Erscheinen der Vereinigung der XI mußte gleichermaßen Verwunderung wie Unsicherheit und möglicherweise auch Empörung hervorrufen. Die Besonneneren unter den Kritikern schrieben spaltenlange Abwägungen wie die oben erwähnte im *Berliner Tageblatt*. Es ging allerdings auch anders. Ludwig Pietsch von der *Vossischen Zeitung* sparte in seiner Einleitung nicht an Gehässigkeit und Schärfe:

„Die Ausstellung der XI“ – es klingt so ahnungs- und geheimnisvoll, erinnert an den Bund der Dreizehn in Balzacs „Comédie humaine“, an den Rath der Zehn im alten Venedig. Man hatte bis Ende März von der Existenz jenes engeren Vereins im Schooß der Berliner Künstlerschaft kaum etwas gewußt. Dann aber verbreitete sich die Nachricht, daß diese Elf eine Ausstellung von Werken ihrer Mitglieder bei E. Schulte veranstalten werde. Am Sonntag ist sie in dessen Kunstsälen [...] eröffnet worden. Laute Posauenstöße in einzelnen Zeitungen haben unserem Publikum bereits verkündet, daß hier künstlerische Offenbarungen des modernen Geistes oder des „Geistes der Moderne“ vorlägen, die alles überstrahlten, was unsere andern nicht zu der heiligen Phalanx dieser Elf zählenden Berliner Maler je hervorzubringen im

---

<sup>121</sup> Ibid.

Stande gewesen seien. Hier solle uns frische, neue, geistige Morgenluft, der Frühlingshauch einer neuen Kunstepoche umwehen. Wir kennen diese Klänge zur Genüge, um zu wissen, was wir davon zu halten und in Wirklichkeit zu erwarten haben. Diesmal aber blieben uns dennoch einige Uebersaschungen vorbehalten.<sup>122</sup>

Pietsch bezog sich mit seinem Zitat des „Geistes der Moderne“ auf Adolf Rosenberg. Dessen „Nekrolog“, erschienen in der *Kunstchronik*, eine der wenigen Quellen, die bislang in der Literatur zitiert worden ist.

*Die Vereinigung der „Elf“*, eine der jüngsten Blüten der in bizarre „Vereinsmeierei“ ausartenden Sonderbestrebungen innerhalb der deutschen Künstlerschaft, hat am 3. April bei *Eduard Schulte* in Berlin ihre erste Ausstellung eröffnet und damit ein so gründliches Fiasko gemacht, dass der Bericht über die erste dieser Ausstellungen voraussichtlich zugleich ihr Nekrolog sein wird. Weshalb elf Maler, deren Mehrzahl bereits eine fest und scharf ausgeprägte Eigenart entfaltet und damit große, wenn auch nicht immer schöne Erfolge erzielt hat, so dass man auf sie das Wort anwenden kann: „sint ut sunt aut non sint“, weshalb diese elf Männer überhaupt einen Bund geschlossen haben, ist schlechterdings nicht erklärlich.<sup>123</sup>

Rosenbergs Fazit, eine Sonderausstellung unter „einer auf Sensation berechneten Firma“ sei nicht gerechtfertigt, traf boshaft zwar, aber ungewollt den Kern. Interessant ist an dieser Stelle, daß auch die negative Kritik von Anfang an etwas von dem Aufbruch, der der Vereinigung anhaftete, spürte. Die *Freisinnige Zeitung* näherte sich dem Thema von der affirmativen Seite und lieferte Rosenberg gewissermaßen die Erklärung.

Daß sich gerade *diese* elf Künstler in einem Klub zusammenfanden, beweist nur, daß die Erregung gegen die Oberherrschaft der Akademie und ihre versteiften Prinzipien einen tatsächlichen Ausdruck in der Protest-Ausstellung bei Schulte fand. Die Zahl der protestierenden Künstler in Berlin, die Zahl der jüngeren Kräfte, die nach neuen Kunstformen ehrlich ringen, wäre selbstverständlich weit größer, als sie sich zufällig im Klub der Elf offenbart [...]<sup>124</sup>

Die Rezensionen machen deutlich, daß an dieser ersten Ausstellung der Vereinigung der XI das Motiv und die Auswirkungen der Gruppengründung und -ausstellung das größte Interesse der Kritiker und mithin der Leser gefunden hatte.

In den Jahren 1893 bis 1899 trat langsam Beruhigung ein. Die Erkenntnis, daß sich die XI-Ausstellungen etablierten, setzte sich durch. Da es für unsere Fragestellung nicht von Bedeutung ist, welche Autoren ihre Meinung verifizierten, genügt der Hinweis, daß die Kritik bezüglich der Legitimation, als Gruppe auszustellen, der Erkenntnis wich, die Vereinigung der XI habe eine Vorreiterposition eingenommen. Die Berichterstattung konzentrierte sich in den folgenden Jahren mehr auf einzelne Gemälde, auf einen Vergleich zum Vorjahr, auf die Entwicklung der Künstler und nicht zuletzt auf die angespannte Lage der Berliner Ausstellungssituation schlechthin. Dabei ist festzustellen, daß die Ansprüche der Kunstkritik an die Künstler der Vereinigung von Jahr zu Jahr stiegen. Ihr Schaffen war

---

<sup>122</sup> Ludwig Pietsch: [Rez. XI.] In: Vossische Zeitung, Nr. 165, 7.4.1892; (G I, 1892-12). (Hv. i. Orig.)

<sup>123</sup> Adolf Rosenberg: Die Vereinigung der „Elf“. In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 21 (14.4.1892), Sp. 359f. (Hv. i. Orig.)

<sup>124</sup> gln: [Rez. XI.] In: Freisinnige Zeitung, 7.4.1892; (G I, 1892-25). (Hv. i. Orig.)

aufgrund dieser Ausstellungen einer besseren Überprüfbarkeit ausgesetzt. Die vermehrte Beachtung förderte jedoch nicht nur den Ruhm, sondern verstärkte auch die Angriffsfläche.

#### 4.4. Positionsbestimmung der Vereinigung der XI

##### 4.4.1. Die Schriften Walter Leistikows

Trotz wiederholter Aufforderungen seitens der Presse hatte sich die Vereinigung der XI während der ersten vier Jahre ihres Bestehens nicht explizit zu ihrer Arbeit als Künstlergruppe und den damit verbundenen Absichten geäußert. Die fünfte Ausstellung der Vereinigung im Jahr 1896 war erneut heftigen Anfeindungen ausgesetzt. Dies war nichts Außergewöhnliches, das Besondere war in diesem Jahr, daß man von Franz Servaes, der die XI bis dato unterstützt hatte, folgendes lesen konnte: „Erneuert Euch, meine Lieben, oder besser noch: löst Euch auf!“<sup>125</sup> Nun gab es eine Reaktion. Sie erfolgte von Walter Leistikow. Die Stellungnahme bezog sich jedoch nicht nur auf die Ausstellung jenes Jahres, sondern insgesamt auf die Arbeit der Vereinigung. Aus dem Essay ist zu schließen, daß die Erklärung im Namen der Vereinigung geschrieben und veröffentlicht wurde. Der Aufsatz, kurz und knapp mit *Die XI*. betitelt, erschien am 28. März 1896 in *Die Zukunft*, der seit 1892 von Maximilian Harden herausgegebenen Berliner Rundschau für Kultur und Politik. Leistikow reagierte unmittelbar auf die Kritik an der fünften Ausstellung, die ungefähr zwei Wochen vor Erscheinen des Artikels zu Ende ging.

Bei diesem Essay handelt es sich nicht um Leistikows erste Veröffentlichung. Bereits in den Jahren zuvor äußerte er sich zu aktuellen kunstpolitischen Fragen. Der einzigen Monographie über Leistikow zufolge begann dessen schriftstellerische Tätigkeit im Jahr 1892 mit dem Artikel *Die Affaire Munch* unter dem Pseudonym Walter Selber.<sup>126</sup> Dieser sowie der anonym erschienene Aufsatz *Moderne Kunst in Paris* im darauffolgenden Jahr vervollständigen die programmatischen und ironischen Aussagen Leistikows über die Arbeit der XI in aufschlußreicher Weise.<sup>127</sup>

Ein weiterer von Leistikow verfaßter Aufsatz, der in diesem Zusammenhang von Interesse ist, wurde bislang nicht publiziert. Unter dem Titel *Ein Beitrag zur Kunstgeschichte unserer Tage* entwarf Leistikow eine Kritik an der Kunstkritik und den Ausstel-

---

<sup>125</sup> Franz Servaes: Die „XI“ und andere Berliner Maler. In: Die Gegenwart 1896, Nr. 10 (7.3.1896), S. 158. Vgl. Kapitel 3.3.4.

<sup>126</sup> Kat. Leistikow 1988, S. 140.

<sup>127</sup> Leistikow 1892 (Die Affaire Munch) Anhang C, Nr. 2; Leistikow 1893 (Moderne Kunst in Paris). Es handelt sich bei diesen beiden Aufsätzen um die bekanntesten Schriften Leistikows, gleichwohl sind in der Forschung nur wenige Passagen geläufig. Dazu auch Anm. 133/S. 241.



lungsmethoden der Galerien.<sup>128</sup> Vor allem aber verteidigte er seinen Freund Ludwig von Hofmann vor Vergleichen mit Fidus.<sup>129</sup> Der Anlaß war die Symbolismus-Ausstellung, die in der Galerie Fritz Gurlitt von Dezember 1893 bis Januar 1894 gezeigt wurde.<sup>130</sup>

Nach unserer Einschätzung gibt es noch eine frühere Veröffentlichung Leistikows. Es handelt sich dabei um eine anonym erschienene Abhandlung unter dem Titel *Ein Epilog zur Berliner Kunst-Ausstellung* – veröffentlicht im ersten Jahrgang der *Freien Bühne*, dem 1891 gegründeten Organ des Friedrichshagener Kreises, mit dem Leistikow freundschaftlich verbunden war.<sup>131</sup> Der Aufsatz handelt von der problematischen Ausstellungspolitik Anton von Werners, der 1891 die norwegische Kommission zur Beschickung der Jubiläumsausstellung bevormundet hatte. Seine Einmischung hatte zur Folge, daß die Künstler der norwegischen Abteilung, einschließlich Edvard Munchs, ihre Werke in München zeigten.<sup>132</sup> Auffällig ist die thematische Nähe zu Leistikows Munch-Aufsatz. Die Kritik an dem kulturpolitischen Umgang Anton von Werners mit den Norwegern, insbesondere mit Munch und der aufkommenden Avantgarde ist in beiden Schriften vergleichbar. Festzustellen ist ferner die hohe Ähnlichkeit der sprachlichen Charakteristik. Unserer Ansicht nach kann der anonym verfaßte Artikel über die Berliner Kunstausstellung 1891 Leistikow zugeschrieben werden.<sup>133</sup>

*Parenthese: Begründung der Zuschreibung*

*Der Autor dieses Essays hat eine deutliche Nähe zum sprachlichen Habitus Leistikows. Die humorvolle Ausdrucksweise, die den Artikel einleitende Stimmungsbeschreibung und die Klarheit sowie Schärfe der Gedanken, finden sich in dem anonymen Text ebenso wie in den nachweislich von Leistikow stammenden Abhandlungen.*<sup>134</sup>

---

<sup>128</sup> Leistikow 1894; AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Nr. 33, Manuskript (Entwurf). Anhang C, Nr. 3.

<sup>129</sup> Zu Fidus (Hugo Höppener, 1868–1948) siehe Frecot/Geist/Kerbs 1997.

<sup>130</sup> Ausführlich dazu in Kapitel 4.4.2.

<sup>131</sup> [Leistikow] 1891 (Ein Epilog zur Berliner Kunst-Ausstellung) Anhang C, Nr. 1.

<sup>132</sup> Vgl. Kapitel 1.5.

<sup>133</sup> Bis auf den Essay *Moderne Kunst in Paris*, der bei Bröhan vollständig wiederabgedruckt wurde, gibt es keine Reprints der Schriften Leistikows. Selbst der berühmte und vielzitierte Essay *Die Affaire Munch* kann nur im Original gelesen werden. Da es aus konservatorischen Gründen zusehends schwieriger wird, die Zeitschriften aus dem 19. Jahrhundert einzusehen, werden die Abfassungen über *Munch*, über die *Vereinigung der XI*, die *Kunstgeschichte* sowie der Leistikow zugeschriebene Aufsatz über die *Jubiläumsausstellung 1891* im Anhang vollständig wiedergegeben.

<sup>134</sup> Der Aufsatz von 1891 beginnt „Über allen Wipfeln ist Ruh.“. Der Verfasser sinnierte über Losverkäuferinnen und die Militärkapelle. Der Munch-Artikel wird im zweiten Absatz mit einer ähnlich ironischen Stimmungsbeschreibung eingeleitet: „Nur wer auf einsamer Straße wandelt – zwischen Felsblöcken etwa oder auf menschenfeindlicher Heide [...] der kann dann plötzlich ein grausames Gelächter hören [...]“; der Paris-Artikel beginnt mit „Auf den Boulevards drängt und stößt sich die Menge. Es wogt das Leben auf und nieder.“ (1893), und die XI charakterisierte Leistikow als „sanfte Leute, [die] in Frieden auf [ihren] Jagdgründen“ leben (1896). Auch in diesem Artikel dient die „Militärkapelle“ als Bild für die wirklichsferne Salonkunst. Saloppe, ein wenig grobe Formulierungen wie „Ausstellungskram“ (1891) oder

*Alle Abhandlungen schlagen bezüglich der lokalen Kulturpolitik den gleichen kritischen Ton an. Vor allem der Aufsatz über Munch behandelt in ähnlicher Weise wie der Aufsatz über die Große Kunstausstellung die Akademie, den Verein Berliner Künstler und insbesondere Anton von Werner. Vor allem fokussieren beide Texte die Problematik um die Beteiligung Norwegens und das Berliner Ausstellungswesen. Beide Essays sind in der Freien Bühne erschienen, dem ersten Veröffentlichungsorgan Leistikows, der mit dem Herausgeber der Zeitschrift, Theodor Wolff, befreundet war und als einziger Maler dem Friedrichshagener Kreis angehörte.*

*Die Autorenschaft Leistikows anzunehmen ist naheliegend, denn die Kritikpunkte an dem staatlichen Ausstellungswesen, die hier formuliert worden sind, treffen sich exakt mit der Arbeit der XI, mit Leistikows Erklärung zur XI im Jahr 1896 sowie mit den Essays von 1892 und 1893. (Ausführungen weiter unten.) Es ist schlüssig, daß Leistikow als Autor zunächst anonym und im folgenden Jahr unter einem Pseudonym schrieb. Nachdem sich seine Schriften sowie die Arbeit der Künstlergruppe in die oppositionelle Stimmung Berlins nicht nur einfügten, sondern zur Stimme selbst wurden, konnte er das Risiko tragen, unter eigenem Namen die Mißstände anzuprangern, Lob und Tadel zu formulieren und auf eine ebenfalls schriftliche Äußerung eines Mitgliedes des Vereins Berliner Künstler<sup>135</sup> konträr zu antworten.*

*(Parenthese Ende)*

Der Aufsatz *Die XI*. unterscheidet sich von Leistikows anderen Schriften insofern, als Leistikow ohne lange Einleitung sofort zum Thema kam und den Artikel recht knapp faßte. Er ließ die letzten fünf Jahre Revue passieren, erläuterte die Motive zur Gruppengründung und deren Ausgangssituation, begutachtete die Kunstkritik, bezog Stellung zur fünften Ausstellung, die gerade ihre Tore geschlossen hatte und zog Bilanz mit Blick in die Zukunft.

Die Kernaussage lautet: „Die XI hat kein Programm“, es sei zwecklos, ein gemeinsames, künstlerisches „Prinzip“ zu suchen. (1896:603)<sup>136</sup> Leistikow bestätigte damit einen Hauptvorwurf der Kritik und wehrte zugleich alle weiteren diesbezüglichen Spekulationen ab. Bei der Gruppe handelte es sich somit ausdrücklich nicht um eine Vereinigung von Künstlern gleicher stilistischer Richtung. In anderem Zusammenhang sagte Lieber-

---

Dahl sei „das eigentliche Karnickel des Streites gewesen“ (1891) sind ebenso typisch für Leistikow wie der ironische Ausruf, der eine mögliche Wiederholung der Internationalen Kunstausstellung von 1891 kommentierte: „gebt uns die gemalte Internationale!“ (1891). – Einen Brief an Caesar Flaischlen begann Leistikow mit folgendem Satz: „Ich bin sehr neugierig was aus dem *Versuchskanikel* [sic] heraus zu holen sein wird.“ (Walter Leistikow, Brief an Caesar Flaischlen vom 22.4.1898; abgedruckt in: Kat. Leistikow 1988, S. 119; Hv. v. d. Verf.)

<sup>135</sup> Gemeint ist Robert Toberentz, s.w.u.

<sup>136</sup> Zugunsten der besseren Lesbarkeit wird in diesem Kapitel bei Zitaten aus einem der oben genannten Aufsätze Leistikows der Nachweis mit Erscheinungsjahr und Seitenangabe in Klammern (am Zitat- oder Satzende) erbracht.

mann: „Man verschone uns mit den großen ästhetischen Schlagworten, worunter sich jeder etwas anderes, meistens aber nichts denkt.“<sup>137</sup> Um die Festlegung auf eine stilistische Richtung zu vermeiden, schwiegen die XI hartnäckig, vielleicht eingedenk Friedrich Nietzsches Bemerkung: „Der Autor hat den Mund zu halten, wenn sein Werk den Mund auf tut.“<sup>138</sup> Leistikow konstatierte im dritten Absatz lakonisch, wir „wollten nur gern mal unter uns sein“, wodurch er die Prozesse, die im Vorfeld der Gründung stattgefunden hatten, gezielt marginalisierte. (1896:603) In seinem Aufsatz über die Symbolismus-Ausstellung von 1894 ist zu lesen:

Ich hasse all diese classifizierenden Worte wie Naturalismus, Symbolismus, Mystizismus et. et. in der bildenden Kunst wie die Sünde, weil sie nur dazu dienen ganz billige, oberflächliche Unterschiede anzulegen und das Publikum verwirren. Das[s] man gezwungen wird sich für eines dieser „ismus“ zu entscheiden und darauf zu schwören. (1894:5)<sup>139</sup>

Wohlbedacht gegen die Kunstkritik richtet sich folgende Passage eben dieses Aufsatzes:

Es ist gerade zu eine Schande und im höchsten Grunde bedauerlich, daß in unserer guten Residenzstadt Berlin dem gesunden Sinn unseres Publikums derartiges zugemutet wird, wie es jetzt fast durchgehend geschehen ist von den Tageskritikern anläßlich der sogenannten Symboliker Ausstellung bei Gurlitt. Es liegt mir fern, einen dieser Herrn angreifen oder brüskieren zu wollen – dafür habe ich diejenigen, die ich zufällig kenne, viel zu gern und schätze sie zu sehr. Ich bedaure es nur, weil eine unheilvolle Confusion angerichtet wird. (1894:2)

Um seine Aussage zu unterstreichen, ließ Leistikow eine weitere Person zu Wort kommen, es ist niemand Geringeres als sein Kollege Max Liebermann, der sich zu den Vergleichen zwischen Fidus und Hofmann äußerte:

„Wenn diese Kritiker nur Distance halten wollten“ sagte mir neulich Max Liebermann – er wurde lebendig und erregt beim Weitersprechen „wenn sie nur begreifen wollten, daß Welten dazwischen liegen! Wissen Sie, mich ärgert das! Sehen Sie Gerhart Hauptmann zum B.! – Im Ausland, glauben Sie, die Leute wären stolz auf solch einen Kerl, hier werfen sie ihm Knüppel zwischen die Beine bei jedem Schritt! In der Malerei ist es noch schlimmer. Ich lasse mir alles gefallen, aber wenn in einer Kritik Menzel gelobt, Uhde noch erwähnt [-] aber mit dem obligaten Seitenhieb natürlich [-] und irgendeine junge Dame, die zum ersten Male ausstellt, verherrlicht wird, weil sie vielleicht ein hübsches Gesicht hat, dann ist das geradezu eine Gemeinheit! Die Kenner, wenn die Leute nur begreifen wollten, was das ist!“ (1894:4)

Die XI entzogen sich also weitgehend dem Zugriff der Kritik, indem sie jenseits aller „ismen“ arbeiteten. Der Aufsatz Leistikows von 1894 stellt, neben seiner Kritik an Fidus<sup>140</sup>, eine Kritik an der Kritik dar und endete, indem er mit einer Verbeugung vor Liebermann dessen Wort nochmals aufgriff: „Nein – bitte, bitte! Ein klein wenig mehr Ach-

---

<sup>137</sup> Zitiert nach Kat. Dreimal Deutschland 1981, S. 39; dort ohne Quellenangabe. Was Corinth über München sagte, traf auch auf Berlin zu. Man habe dort „alle vier Jahre einen neuen Stil als modern lanciert: 1875 altmeisterlich, 1897 plein-air und Stil Munkacsy, 1883 holländisch, 1888 schottisch, 1892 Impression und Böcklin, 1896 Neuidealismus, Allegorismus.“ Uhde-Bernays 1922, S. 230.

<sup>138</sup> Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches II: Vermischte Meinungen und Sprüche (1879); Bd. 2, 1. Abteilung., Textnr. 140.

<sup>139</sup> Anhang C, Nr. 3.

<sup>140</sup> Vgl. das nachstehende Kapitel über die Personalpolitik.

tung vor wirklichem Können, vor ernstem Streben! Und vor allem ein klein wenig Distance halten meine Herrn!“<sup>141</sup> Diese Rüge erläutert die Konsequenz der Vereinigung der XI, die Presse seit 1893 offiziell nicht mehr zu den Vorbesichtigungen einzuladen.<sup>142</sup>

Weiterhin betonte Leistikow in dem Aufsatz *Die XI*. das „Vergnügen“, das ihnen die Arbeit als Künstler und als Aussteller bereite. (1896:603) Eingedenk Servaes' Behauptung, die Mission sei erfüllt, der König könne abdanken, darf diese Betonung auf die Freude an der Gruppenausstellung und der gemeinsamen Arbeit folgendermaßen verstanden werden: Die XI haben sich nicht nur das Ziel gesteckt, das Niveau der Berliner Kunst zu heben und Vorbild für andere Künstler, ebenfalls private Ausstellungen zu wagen, zu sein. Die XI seien keine Missionare, die nun ihre Arbeit erledigt hätten. Sie stellten auch deshalb als kleine Künstlergruppe aus, weil es ihnen um die Sache selbst ging. Demgemäß betonte Leistikow die „Steigerung von Wollen und Können“ und das Bedürfnis der XI, ihre Arbeiten „frei und ungeniert, ohne Rücksicht auf Wünsche und Liebhabereien des kaufenden Publikums“ präsentieren zu können. (1896:604) Leistikow spielte auf die Situation im Salon an: Das „ängstliche Schielen auf Paragraphen der Ausstellungsprogramme“. (1896:604) Das „kaufende Publikum“ meinte das Salonpublikum, von dem die Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts existentiell abhängig waren. Das unbekannte, neue Publikum der XI galt es sich erst zu erobern. Das Ziel der Vereinigung der XI war es, das Publikum nicht zu ermüden – eine eigennützige Rücksichtnahme, denn dies stellten die besten Bedingungen für potentielle Kunden dar, um Kaufentscheidungen zu treffen. Leistikow kritisierte auch die Praxis der Galerien, die aufgrund der steigenden Konkurrenz mit schlagwortartiger Werbung um die Gunst des Publikums buhlten. Insbesondere die Galerie Gurlitt, die mit ihren in Fachzeitschriften geschalteten Anzeigen für „einige Symboliker“<sup>143</sup> warb, stieß auf harsche Kritik:

Um so schlimmer wenn das in einer so ungeschickten, oberflächlichen Weise geschieht wie jetzt in der Gurlitt'schen Kunstausstellung. Natürlich zu Reclamezwecken, das ist der tiefe Sinn des mystischen Wortes! Zu Reclamezwecken nimmt man dieses Wort, das jetzt gerade in der Luft schwebt, thut es zu einer Sache, die damit absolut nichts zu thun hat und der heillose Unsinn ist fertig. Die Neugierde aber ist gereizt und darauf kommt es an. (1894:5)

Die Neugier des Publikums zu wecken, war gewiß *auch* ein Ziel der Vereinigung der XI, allerdings mit anderen Mitteln. Man zog Zurückhaltung vor, keine Schlagworte, keine Parolen, kein Programm – das ist der Konsens der Mitglieder. (Das Interesse sollte durch die künstlerisch gestalteten Einladungskarten geweckt werden.) Zusätzlich zu der Pro-

---

<sup>141</sup> Leistikow 1894, S. 6.

<sup>142</sup> Eduard Schulte, Brief an Friedrich Stahl vom 3.2.1893: „Ein Vorbesichtigungstag für die Presse halten wir mit Ihnen nicht für notwendig“. (G I). Vgl. Kapitel 2.4.1.

<sup>143</sup> „Ausstellung von Werken einiger Symboliker“. Werbung des Salons Fritz Gurlitt in: *Das Atelier* 4.1894, H. 1 (Anf. Jan.), S. 14.

grammlosigkeit<sup>144</sup> als Programm gegen die „ismen“ und zusätzlich zu den kleinen Arrangements galt es, sich ein eigenes, kritisches und sehfähiges Publikum zu ‚erziehen‘. Wilhelm Fabian erklärte 1898 dem Publikum respektive dem Leser seiner Schrift „Zur Schätzung Walter Leistikows“, man müsse „in geschlossener Weise dem Publikum [seine] Werke vor[...]führen und dadurch einen weit leichteren Ueberblick über die Entwicklung der einzelnen und der gesamten Kunstrichtungen [...] gestatten, als dies sonst möglich wäre.“<sup>145</sup> Auf diese Weise gebe es etwas „erfrischende Realität im Kunstgenuß“ und das Publikum bliebe davor verschont, stundenlang die Spreu vom Weizen zu trennen und somit zu ermüden. „In der Unmenge erstickt das Einzelne.“ (1896:603) Damit schwebte der Vereinigung der XI eine ideale Situation vor: Ein Publikum, das sich kenntnisreich und genußvoll auf die Kunst einlassen kann. In seinem Paris-Aufsatz warf Leistikow die Frage auf, wie „sollen wir das Volk erziehen helfen zu größerer Genußfähigkeit, zu feinerem Empfinden, wenn auf dem selben Tische Gutes und Schlechtes ihm aufgetischt wird [...]?“ (1893:801) Hier wird deutlich, wie eng bei ihm die Publikumserziehung und kleinere Arrangements argumentativ miteinander verknüpft wurden.

Ein zentraler Begriff in seinem Aufsatz *Die XI.*, der bereits in dem Aufsatz von 1891 zu finden ist, ist die „individuelle Freiheit“. (1891:963; 1896:604)<sup>146</sup> Die Mitglieder der XI wollten sich gegenseitig inspirieren, individuelle Freiheit voll entfalten, und aufgrund des Miteinanders sowie des sich Messens aneinander die Leistung heben. Leistikow konstatierte gewiß nicht ohne Ironie, daß bereits einiges aus den ersten Jahren der XI „akademisch“ geworden sei. (1896:604) Diese Aussage dürfte ökonomischen Erfolg signalisieren. Unter strategischen Gesichtspunkten ist die Formulierung klug, denn sie bestätigte, daß das Konzept der XI aufging. Die Aufrührer der ersten Jahre habe sich gelegt, die „Erfrischung“ (1896:603), die die beteiligten Künstler bewirken wollten, habe Resultate gezeigt. Es folgte ein Seitenhieb gegen die Kunstkritik: „So schnell geht die Zeit, – und

---

<sup>144</sup> Julius Langbehn, der trotz seines kulturpessimistischen und antisemitischen Gehaltes auch von modernen, fortschrittlichen Künstlern gelesen wurde (vgl. Stückelberger 1996), konstatiert in *Rembrandt als Erzieher*: „der Reiß, welcher durch die moderne Kultur geht, muß sich wieder schließen. [...] [Rembrandt] paßt in keine Schablone [...] Akademische Programme und Schulformeln lassen sich nicht auf ihn münzen, wie auf Rafael und Andere [...] Programmlosigkeit heißt sein Programm; [...] es ist im Grunde das einzig wahrhaft künstlerische Programm“. (Langbehn 1890, S. 66; zit. nach Pankau 1983, S. 122). Passagen wie diese könnten erklären, warum Langbehns Schrift zu den meistgelesenen Büchern der 1890er Jahre gehörte: Diese kritische Grundhaltung gegenüber der akademischen Ausbildung ist als gemeinsamer Nenner der ansonsten sehr verschiedenen ‚Lager‘ anzusehen. Siehe auch Anm. 156/S. 249.

<sup>145</sup> Wilhelm Fabian: Zur Schätzung Walter Leistikow's. In: *Deutsche Kunst*, 2.1898, Nr. 20 (1.8.1898), S. 381. – Auffallend häufig finden sich jenseits der Kunstkritik in der zeitgenössischen Literatur über einzelne Mitglieder der Vereinigung der XI Reflexionen über die Wirkung der XI *als Künstlergruppe*.

<sup>146</sup> „Frei“ sollten die Ausstellungen sein; Gründungsprotokoll der Vereinigung der XI vom 5. Februar 1892 (G I). (Anhang A, Nr. 2.) Am Grab Leistikows zitierte Liebermann seinen Kollegen: Leistikow habe noch vor sechs Wochen davor gewarnt, man müsse die Jugend vor „akademischen Vergewaltigungsversuchen“ schützen. In: Grabrede für Walter Leistikow (1908). In: Liebermann Phantasie, S. 98.

selbst die Kunstkritik muß mit. Das thut sie freilich nur ungern, denn es geht ihr gegen den Strich.“ (1896:604) Ähnlich boshaft äußerte sich zehn Jahre zuvor Friedrich Nietzsche, den Leistikow verehrte: „Die Deutschen haben das Pulver erfunden – alle Achtung! aber sie haben es wieder quitt gemacht – sie erfanden die Presse.“<sup>147</sup>

Die XI wollten Erfrischung, Leben, Inspiration, Konkurrenz und Leistungssteigerung, intime Arrangements; sie wollten gesehen, besprochen und – gekauft werden.

Recht allgemein gehalten ging Leistikow schließlich auf die in der Presse konstatierte Schwäche der Ausstellung ein. Er räumte ein, es könnten nicht immer alle gleich gut vertreten sein und wendete den Kritikpunkt der Presse bezüglich Klingers Fehlen gegen sie selbst. („Selbst Klinger kann nicht alle Jahre eine Kreuzigung malen, – und wenn er sie malt, fällt man darüber her!“ – 1896:605) Als ein wichtiges Resultat dieser fünften Ausstellung stellte er die endlich erfolgte nationale Anerkennung Liebermanns heraus.<sup>148</sup>

Der Essay endet mit dem Ausblick: „Jedenfalls kann die XI schon heute das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, eine Bewegung im berliner Kunstleben bewirkt zu haben.“ (1896:605) Dies traf in der Tat zu und Leistikow war nicht der einzige, der diesen Erfolg konstatierte.

Leistikow ‚promotete‘ die Vereinigung der XI bereits in seinen früheren Aufsätzen. Seine Stellungnahme zu dem Skandal um die Munchausstellung und ihre vorzeitig Schließung endete mit einem Schwenk auf die Berliner Ausstellungssituation. „Will man die Kunst hier heben, so muß man Gutes zeigen, also gute künstlerische Ausstellungen veranstalten.“<sup>149</sup> Als Beispiel führt er die zwei kleineren Verbände, die in Berlin eigeninitiativ Ausstellungen veranstalten an: Die „XI‘ und die deutschen Aquarellisten“ und betrieb damit – pseudonym – mit geschicktem *Product Placement* Eigenwerbung; auch bei den Aquarellisten waren einige Mitglieder der XI vertreten. Seine systematische und programmatische Unterscheidung von Ausstellungen, die gute Kunst zeigen und Ausstellungen, die unter dem Gesichtspunkt des Arrangements künstlerisch sind, wird in seiner Laudatio auf Hugo von Tschudis Präsentation der ersten Neuankäufe unter seinem Direktorat der Nationalgalerie im Winter 1896/97 deutlich:

Die Ausstellung der Neuerwerbungen in der Galerie überrascht zuerst durch den Geschmack und die liebevolle, verständnißreiche Art der Ausstellung, – – sie ist einfach meisterhaft!

---

<sup>147</sup> Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Vorrede (1886).

<sup>148</sup> Liebermann wurde eingeladen, 1897 zu seinem 50jährigen Geburtstag auf einer Sonderausstellung der Großen Berliner Kunstausstellung einen Überblick über sein Werk zu geben. Seine 61 Bilder und Graphiken wurden als Höhepunkt unter den 2171 ausgestellten Werken angesehen. „Die von Leistikow aufgezeigte Strategie, die bestehenden Einrichtungen von innen heraus zu verändern, schienen erfolgreich.“ (Kat. Dreimal Deutschland 1981, S. 31). Weiterhin wurde Liebermann von der Akademie der Künste die Mitgliedschaft angetragen und er erhielt den Professorentitel. 1896 endlich durfte er den *ordre pour le mérite* des Staates Frankreich annehmen.

<sup>149</sup> Alle Zitate dieses und des folgenden Abschnittes: Leistikow 1892, S. 1300.

Sie überrascht aber nicht weniger durch die Vortrefflichkeit und den außergewöhnlichen Werth der gesammelten Kunstwerke.<sup>150</sup>

Von einer möglichen *Secession* – die seit November 1892 aufgrund der Bildung der *Freien Künstlervereinigung* seitens der Mitglieder wie auch seitens der Presse im Gespräch war – riet Leistikow ab, weil das notwendige Kapital dazu fehle und „einheitliche Kunstleistungen“ (1892:1300), also ein einheitliches Leistungsniveau, das notwendig wäre, nicht vorausgesetzt sei. Er propagierte die Stärkung der jüngeren Kräfte im Künstlerverein: „Die Macht und der Einfluß, der dann vorhanden, wird der Kunst von selbst zu Gute kommen und künstlerische Ausstellungen werden das sichtbare Resultat sein“ (1892:1300), eine Hoffnung, die sich nicht erfüllte.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß Leistikow nicht nur für seinen Kollegen Edvard Munch Stellung bezog, sondern diesen Aufsatz dazu nutzte, um – unter einem durchsichtigen Pseudonym, das die entsprechenden Kreise natürlich entschlüsseln konnten – die „künstlerische Ausstellung“ im allgemeinen und im speziellen zu propagieren und daraus folgend auf eine zweigleisige Entwicklung in der Berliner Kunstwelt zu setzen: Einerseits auf kleinere, künstlerische Arrangements, die langfristig das Niveau heben könnten und andererseits auf eine Konzentration hochwertiger Arbeiten und folglich erstklassiger Ausstellungen der jüngeren Generation des Vereins Berliner Künstler. Die Hochschul- und Ausstellungspolitik der Akademie der Künste hatte in den Augen Leistikows keinen Einfluß mehr.

Besondere Bedeutung kommt Leistikows Essay *Moderne Kunst in Paris* zu. Der Titel ist irreführend, denn von Paris ist nur wenig die Rede. Eingangs resümierte er, es sei „nicht mehr wahr, was früher galt, die Kunst holt sich heute nicht mehr aus Paris die Keime der Befruchtung.“ (1893:800) Nach einem Verweis auf den alten Salon, den Hermann Helferrich bereits im vorigen Heft besprochen habe, wandte er sich ausführlich der Situation in Berlin zu. Der Berliner Salon habe wenigstens den Vorteil, daß er kleiner als der Pariser sei. Es folgt ein höchst aufschlußreiches, sehr privates Bekenntnis Leistikows, das Rückschlüsse auf die Gründungsmotivation der XI zuläßt und auch insofern bemerkenswert ist, als Leistikow erstmals unter seinem eigentlichen Namen Position bezog. (Im Vergleich zu diesem Text wirkt das drei Jahre später erschienene Statement *Die XI* wie eine Fußnote.) Ihm sei zu Ohren gekommen, so Leistikow weiter, der Verein Berliner Künstler plane die vollkommene Juryfreiheit des jährlichen Salons.<sup>151</sup> Nach einer polemischen Ein-

---

<sup>150</sup> Leistikow 1897 (Der Direktor der National-Galerie).

<sup>151</sup> Dieses Thema tauchte in den folgenden Jahren immer wieder in der Berichterstattung auf und scheint die Mitglieder des Vereins Berliner Künstler jahrelang beschäftigt zu haben. Noch 1908 bemerkte Liebermann kritisch, nachdem der Verein „die Mitwirkung an den großen Kunstausstellungen erlangt hat, wird er versuchen, auch Juryfreiheit für die Mitglieder des Vereins herauszuschlagen.“ In: Erinnerungen an Karl Steffek. (1908) In: Liebermann Phantasie, S. 104.

lage spitzte er den Gedanken radikal zu und konstatierte: „In der That, ich selbst werde für diesen Antrag stimmen. Es ist nicht möglich, besser und schlagender zu beweisen, daß unser Ausstellungswesen von Grund auf umgewälzt werden müsse.“<sup>152</sup> (1893:801) Er implizierte das Scheitern dieses Vorhabens und distanzierte sich letztendlich auch von seiner optimistischen Einschätzung vom Vorjahr bezüglich der möglichen Leistung des Vereins Berliner Künstler. Weiterhin legte er den Kernpunkt des alternativen Ansatzes der Vereinigung der XI dar und führte damit einen neuen Aspekt in die Debatte ein, den der künstlerischen Elite. Er sagte – unseres Wissens als erster Künstler in den vielen zeitgenössischen Analysen über das Ausstellungswesen des ausgehenden 19. Jahrhunderts – „Mir hat jede Jury nur einen Fehler, einen großen Fehler, den ich ihr nicht gut verzeihen kann. Jede ist mir viel zu milde. Nur das Gute hat ein Recht auf Leben. Unbarmherzigkeit heißt hier die größere Milde. [...] Ohne Opfer ist nichts zu erreichen.“ (1893:801) Zuvor entlastete er die Jurien von der ihnen immer wieder zugewiesenen Unfähigkeit und Schuld:

Ich glaube nun mal nicht an die großen künstlerischen Leistungen die durch unser heutiges Jurywesen verdrängt werden, ich glaube nicht an die jungen bedeutenden Talente, die elend zu Grunde gehen, weil eine ängstliche, ältliche, kurzsichtige Jury sie an ihrer Entfaltung hinderte. Nein, ich glaube nicht an all dies furchtbare Unglück und Unrecht, das der Jury in die Schuhe geschoben wird. (1893:801)

Leistikow bezog sich hier direkt auf die Refüsierungen des diesjährigen Salons, aus dem sich der Salon der Zurückgewiesenen rekrutierte.<sup>153</sup> „Das meiste ist mittelmäßig, höchst mittelmäßig.“<sup>154</sup> (1893:801) Einen Monat zuvor erhitzten sich die Gemüter an dem Fall Robert Toberentz. Der refüsierte Bildhauer versuchte, gegen den Verein Berliner Künstler und dessen Jurysystem zu prozessieren. Der Auslöser war der Selbstmord des ebenfalls refüsierten Orientalmalers August Meckel gewesen.<sup>155</sup> Auf diese Debatte reagierte Leistikow unmittelbar mit seiner scharfen Stellungnahme gegen ein vermeintlich liberales System, das die Masse der Künstler in ein einigermaßen sicheres soziales Ausstellungswesen eingebunden und somit die Krise des Künstlerproletariates künstlich niedergehalten hatte, und das folglich in Kauf nahm, daß sich die Spirale des Kunstmarktes weiterhin nach unten drehte. Die Unübersichtlichkeit auf dem Salon, der zu Hunderten das Mittel-

---

<sup>152</sup> Auch in Leistikows Kritik an der Forderung der eher unbedeutenden Künstler im Verein Berliner Künstler nach Freiheit und Gleichheit für alle findet sich eine gedankliche Nähe zu Friedrich Nietzsche, der in der *Götzen-Dämmerung* konstatierte, „der Anspruch auf Unabhängigkeit, auf freie Entwicklung, auf *laissez aller* wird gerade von denen am hitzigsten gemacht, für die kein Zügel *zu streng wäre* – dies gilt *in politicis*, dies gilt in der Kunst.“ *Götzen-Dämmerung* (1888), Streifzüge eine Unzeitgemäßen, Nr. 41 („Freiheit, die ich nicht meine“). (Hv. i. Orig.)

<sup>153</sup> Ausstellung: An der Moltkebrücke 1, vgl. Kapitel 5.1.

<sup>154</sup> Leistikow bedauerte, daß Munch abgewiesen wurde. „Aber ist Munch deshalb tot oder still gemacht? Sollte ihm wirklich diese Zurückweisung so viel schaden können? Ich glaube nicht daran. Er erfreut sich einer ganz frohen Gesundheit und wird, davon bin ich überzeugt, noch viel Gutes uns schaffen zum Wohle der Kunst und Aerger der Philister.“

<sup>155</sup> Vgl. Kapitel 1.5.



maß aufnahm, führte zu einer immer weiter fortschreitenden Desorientierung bei Laien, Kennern und Kunden.

Leistikow faßte zusammen: Das Problem sei nicht die Jury, sondern liege „in dem Wesen der ‚großen Ausstellungen‘ überhaupt.“ (1893:801) Sein Gegenmodell skizzierte er, als beschrieb er die Ausstellungen der XI, deren zweite gerade beendet war: „Kleine Räume. Wenig Bilder, aber auserlesen mit Strenge, ja Härte; derartige Ausstellungen werden trotz ihrer Kleinheit oder gerade durch ihre Kleinheit sehr viel größeres wirken, sie werden uns auf einen richtigen Weg bringen. Ansätze gibt es ja schon [...]“ (1893:802)

Die Leistungen der Vereinigung der XI waren bemerkenswert: Während allerorten Unzufriedenheit und Kritik an der Tagesordnung waren, schuf sie sich einen Mikrokosmos. Der Senat der Akademie – ab 1893 die Genossenschaft der Akademie – und der Verein Berliner Künstler waren offensichtlich weder gewillt, noch in der Lage, grundlegende Reformen im Ausstellungswesen durchzuführen, geschweige denn eine Zustandsbestimmung vorzunehmen. Die Presse schrieb sich die Finger wund, einerseits wurden die Richtungskämpfe debattiert, andererseits die Kunstpolitik kritisiert und beschworen. Cornelius Gurlitt konstatierte am Ende des Jahrhunderts in seiner Publikation *Die Deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, es sei mit schwerem Geschütz hin und her geschossen worden, die Jahre der größten Heftigkeit seien zwischen 1891 und 1894 gewesen.<sup>156</sup>

Die Ausstellungen der XI waren ein Plädoyer, zunächst für ein neues – künstlerisches – Ausstellungswesen und für ein ‚neues‘ Publikum – aber vor allem für die Autonomie des Künstlers und der Kunst. Gattungsgrenzen und -hierarchien, Orientierung an älteren Stilen, Wissensvermittlung oder Herrschaftslegitimation ließen die XI für die Kunst ihrer Zeit nicht mehr gelten. Die *paysage intime* und das Bildnis gelangten zu neuen Ausdrucksformen. Die Zeichnung (und Papierarbeiten allgemein) und das Kunsthandwerk wurden auf den Ausstellungen in den Werkzusammenhang des bildenden Künstlers gestellt. Die XI waren es, die in Berlin den Grundstein für die Erneuerung des Ausstellungswesens legten. Plädierte Leistikow noch 1892 für interne Strukturreformen des Vereins Berliner Künstler, so ging seine Aufforderung 1893 bereits deutlich darüber hinaus. Als er sich 1896 dezidiert zu den XI äußerte, konnten er und die Vereinigung der XI bereits

---

<sup>156</sup> Vgl. Cornelius Gurlitt: *Die Deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*. Berlin 1899, Kap. VII, S. 388. – Den Zustand der Unruhe belegen die vielen Versuche einer Standortbestimmung aus der ersten Hälfte der 1890er Jahre, beispielsweise Konrad Langes *Über die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend*. (1893); Eugen von Franquets Streitschrift *Schaupöbel*. (1893); Richard Muthers dreibändige *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*. (1893/94); Karl Woermanns *Was uns die Kunstgeschichte lehrt*. (1894) und Carl Neumanns *Kampf um die Neue Kunst*. (1896); dazu kommen die kulturpessimistischen und antisemitischen Schriften *Rembrandt als Erzieher* von Julius Langbehn 1890 und *Entartung* von Max Nordau 1892/93, beides Schriften, welche die Stimmung aufheizten und die Gegensätze verschärften.

auf Erreichtes zurückblicken: Der Reformansatz im Ausstellungswesen und in der Ausstellungstechnik war trotz der Kritik am Detail gelungen. Die eigenen Ausstellungen boten Schutz davor, daß die künstlerische Individualität durch fremde Inszenierung überspielt wurde. Und nicht zu vernachlässigen: Das perspektivische Denken, welches eine systematische Kundenbindung<sup>157</sup> beinhaltete, belegt, daß die Gruppenausstellungen auf einem Zukunftsentwurf beruhten, der sukzessive Erfüllung fand. Die XI waren etabliert – dies ist Leistikows souveräner Apologie anzumerken. Leistikow wußte um die Signalwirkung der Vereinigung der XI als erste moderne Künstlergruppe Berlins und Deutschlands. Es war die Absicht der Gruppe, sich von dem nivellierenden Niveau der Akademie und den nicht ausreichend kuratierten Jahresausstellungen abzusetzen; der Akzent der Vereinigung lag auf dem hohen künstlerischen Anspruch kleiner Eliteausstellungen mit klarer ökonomischer Zielsetzung.

#### 4.4.2. Public Relations

Wo sich Kunst und Künstler der Konventionen und Institutionen entledigen, die für deren Gültigkeit aufkamen, wird Öffentlichkeit zum Parameter sozialer Akzeptanz. Die Kollektivierung des Individualprotests ist ohne die Selbstorganisation von Öffentlichkeit nicht denkbar. Die systematische Kundenbindung war ein wichtiger Aspekt für den Erfolg der Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe mußte mit ihren Ausstellungen nachhaltig das Interesse eines kultivierten und begüterten Publikums wecken und binden – ähnlich den Bemühungen eines Unternehmens, vermittels Öffentlichkeitsarbeit und Kontaktpflege das Vertrauen der Öffentlichkeit, der Kunden und Sponsoren herzustellen und zu pflegen.

Leistikows publizierter, also jedem Interessierten zugänglicher Beitrag über Motiv und Ziel der XI-Ausstellungen war die eine Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen. Die andere war der unmittelbare, persönliche Dialog, der sich durch die Gruppe multiplizierte. Allein die Korrespondenz Leistikows und Liebermanns gibt Aufschluß über einen jahre- und jahrzehntelangen, intensiven Kontakt zu ihren Sammlern und Kunden, sowie zu ihren Kritikern.<sup>158</sup> Die Korrespondenz fungierte als Sprachrohr: Ausführliche Erörterungen von kunsttheoretischen und kunstpolitischen Fragen dienten nicht zuletzt dazu, die *Warenkenntnis*, wie es Liebermann einmal formulierte, dieses Personenkreises – im Sinne der Künstler – zu erhöhen.<sup>159</sup> In unzähligen Artikeln wurde seit Jahr und Tag der mangelnde

---

<sup>157</sup> Eine Untersuchung über die Kundenbindung der Künstler der Jahrhundertwende wäre ein lohnendes Projekt.

<sup>158</sup> Vgl. die Korrespondenz Max Liebermanns mit Friedrich Stahl und Max Osborn (Max Liebermann: Siebzig Briefe. Hg. von Franz Landsberger. Berlin 1937), sowie seine Gespräche mit Franz Servaes (Servaes Kunstfrühling 1893, Vorwort). Vgl. Walter Leistikows Korrespondenz mit Theodor Wolff (abgedruckt in Kat. Leistikow 1988, S. 112ff).

<sup>159</sup> Max Liebermann, Brief an Alfred Lichtwark vom 16.12.1906; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 248.

Kunstgeschmack des Publikums beklagt.<sup>160</sup> Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts äußerte sich Louis Sachse ironisch über seine Aufgabe als Galerist: „Hier kann [das Publikum] eine Art Kunst-Palästra (d.h. Übungsplatz) finden, wo es täglich sein Auge stärken und übend vorbereite, um es dann bei den großen periodischen Kunstausstellungen desto kräftiger, wo es Noth thut, – zuzudrücken.“<sup>161</sup>

In seiner denkwürdigen Geburtstagsrede für den Kaiser, die in der öffentlichen Sitzung der Akademie am 27. Januar 1899 gehalten wurde, konstatierte Hugo von Tschudi, daß der wirtschaftliche Aufschwung nach dem Deutsch-Französischen Krieg ein großes Publikum geschaffen habe.<sup>162</sup> Doch das „Eigenthümliche dieses modernen Publikums ist seine Zahl, seine ungleichartige Zusammensetzung und seine Unkultur in künstlerischen Dingen“, stellte Tschudi fest.<sup>163</sup> Er lieferte in Anwesenheit des Kaisers und der führenden Kunstszene eine Analyse der Kunstmarktsituation, wie sie schon vor Jahren von einem Amtsträger vor entsprechendem Auditorium hätte gehalten werden müssen.

Eine große unbekannte Menge steht dem Künstler gegenüber mit den verschiedenartigsten, meist sehr wenig verfeinerten Kunstbedürfnissen. Auf den Ausstellungen kann er sie durch die Säle ziehen sehen, stumpf und gelangweilt, mit müden Blicken über die endlosen Bilderreihen schweifend, da nur verweilend, wo ein besonderes Geschmeiß die Neugier reizt oder eine süßlich glatte Malerei für künstlerische Vollendung bestaunt wird.

Und doch sind diese Ausstellungen eben der Platz, wo der Künstler mit seinem Publikum Fühlung suchen will. Einen Markt hat man die Ausstellungen genannt, und das wäre nicht das Schlimmste, was sie sein könnten. Der Ausdruck ist insofern euphemistisch, als der Abschluß der Geschäfte in keinem Verhältnis steht, weder zu der Zahl der Besucher noch zu der der Werke. Nichts illustriert den Mangel an Fühlung besser, als dieses Mißverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage. [...] Schlimme Schäden der modernen Produktion finden hierin ihre Erklärung. Die Nothwendigkeit, den Beschauer anzulocken, verführt zu einer reklamehaften Wahl der Stoffe, der Wunsch, ihn festzuhalten und kaufflüchtig zu stimmen dazu, in der Durchführung dem Allerweltschmack, der eben keiner ist, zu schmeicheln. Es gehört ein starkes künstlerisches Gewissen dazu, bei diesem Wettlauf um die Gunst des Unbekannten nicht mitzutun.<sup>164</sup>

Die privaten Verkaufsausstellungen von Künstlergruppen konnten Tschudis Meinung nach nur deshalb entstanden sein, da es eine entsprechende Nachfrage für sie gebe.

Zahlreiche Privatunternehmungen überbieten sich in dem Bestreben, in buntem Wechsel den Schaulustigen immer neues Material hinzustellen, und da sie geschäftliche Zwecke verfolgen, so müssen sie wohl einem Bedürfnis entsprechen.<sup>165</sup>

Es muß folglich ein paralleles Bedürfnis und ein interaktives Verhältnis zwischen Künstler und Publikum gegeben haben. Es hätte keine Künstlergruppenbewegung geben können, wenn das Publikum kein Interesse an dieser neuen Ausstellungsform gezeigt hätte.

---

<sup>160</sup> Über das Publikum: „Es ist nicht zu viel gesagt: in Kunstsachen ist es barbarisch.“ O. N.-H.: Theater, Kunst, Wissenschaft. [Internationale Kunstausstellung 1891] In: Berliner Tageblatt, 3.5.1891, S. 2-3.

<sup>161</sup> „Arabesken“. In: Der Phönix 1.1853, Nr. 1 (14.8.1853), S. 15; zitiert nach Schlagenhauß 2000, S. 178.

<sup>162</sup> Hugo von Tschudi: Kunst und Publikum. Rede zur Feier des allerhöchsten Geburtstages der Majestät Des Kaisers und Königs am 27. Januar 1899. In: Tschudi 1912, S. 58.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Op. cit. S. 60f.

<sup>165</sup> Op. cit. S. 58.

te. Die von Tschudi so bezeichnete Privatveranstaltung erhöhte die Chance der Künstler, der von Tschudi angedeuteten Versuchung nicht zu erliegen, ein *Ausstellungsbild* zu malen. Der Gefahr der Manipulation und Suggestion, eine Ausstellungsbild zu malen, das den konkreten Umständen an Raum und Publikum angepaßt ist, war ein Künstler grundsätzlich ausgesetzt, auch wenn er seine Werke in einer Gruppen- oder Einzelausstellung präsentierte. „Ausstellen verdirbt den Charakter“, schrieb Alfred Lichtwark Jahre später, als die Gruppenausstellung etabliert war, in einem Brief an Max Liebermann mit Blick auf den Nachwuchs. Er konstatierte, daß vor allem junge Menschen der Suggestion der Ausstellung erliegen könnten: Die jungen Leute „sind sacht in die Bahn der Verkäuflichkeit hinabgeglitten und fabricieren ihre geschätzte Marke.“<sup>166</sup> Doch unbestritten ist die deutlich erhöhte Chance eines Künstlers, auch ohne Einsatz von inhaltlich oder malerisch sensationellen Mitteln in kleinen Ausstellungsarrangements bemerkt und gesehen zu werden.

#### 4.4.3. Personalpolitik

Wie sich im dritten Kapitel gezeigt hat, veränderte sich der überwiegend naturalistische und impressionistische Grundton der ersten Ausstellungen der Vereinigung im Verlauf ihrer Ausstellungstätigkeit zugunsten des Neuidealismus, des Symbolismus und der stilisiert-dekorativen Malerei.

Unter den Mitgliedern der ersten Stunde hatte Leistikow um die Mitte der 1890er Jahre einen deutlichen Stilwandel zur dekorativen Kunst der Jahrhundertwende vollzogen. Doch vor allem mehrere kluge, personelle Umbesetzungen hatten dazu beigetragen, eine stärkere Betonung der idealistischen Richtung zu ermöglichen und damit Ludwig von Hofmann, der zu Beginn der Ausstellungen stilistisch ein „Fremdkörper“<sup>167</sup> war, zu stärken. Gleichzeitig wurde auch die Altersspanne innerhalb der Gruppe nach oben und unten erweitert. Nicht zuletzt blieben die XI aufgrund ihrer Aktualisierung in Berlin marktführend.

Der erste Schritt in diese Richtung erfolgte 1894 mit dem Beitritt Max Klingers für den ausgeschiedenen Müller-Kurzwelly. Die Vereinigung der XI trat damit in eine neue Phase: Von „Consolidierung“<sup>168</sup> und einem guten „Handel“<sup>169</sup> wurde in der Presse gesprochen. Auffällig und beredt ist das der Wirtschaft entlehnte Vokabular der Kunstkritik. Mit Martin Brandenburg als neues Mitglied und Hans Baluschek als Gast, die beide jüngst

---

<sup>166</sup> Alfred Lichtwark, Brief an Max Liebermann vom 12.12.1906; zitiert nach Pflugmacher 2003, S. 246 und S. 247.

<sup>167</sup> Pfefferkorn 1972, S. 59.

<sup>168</sup> Ln.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 98, 28.2.1894; (G I, 1894-3).

<sup>169</sup> Man habe Klinger „eingetauscht gegen einen belanglosen Landschaftler; ein *guter Handel*.“ [H. V.]: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 2.3.1894; (G I, 1894-42). (Hv. i. Orig.).

ihre Ausbildung an der Hochschule der Akademie beendet hatten und 27 beziehungsweise 28 Jahre alt waren, sicherten sich die XI in den Jahren 1897 und 1898 den Nachwuchs, was nicht nur Max Osborn in seiner Besprechung von der siebten Ausstellung anerkennend hervorgehoben hatte.<sup>170</sup>

Durch Arnold Böcklins Ehrenmitgliedschaft im Jahr 1897 wurde die künstlerische Entwicklung der Vereinigung der XI programmatisch bekräftigt. Klingers Verehrung gegenüber Böcklin ist bekannt. Weniger bekannt ist die Zuneigung, die Böcklin für den Jüngeren empfand. Richard Dehmel berichtete, als Klinger 1895 auf das sogenannte Böcklin-Bankett kam, das der Gründung des *Pan* vorausging, „leuchteten [Böcklins] Augen plötzlich auf, ordentlich wie eines Vaters Augen.“<sup>171</sup> Indem die Vereinigung der XI im September 1897 Arnold Böcklin einen Monat vor seinem 70. Geburtstag als Ehrenmitglied gewinnen konnte, schloß sie eine zeitlich gut arrangierte ‚Altersversicherung‘, denn im Oktober jenes Jahres erschienen in den Printmedien anlässlich Böcklins Geburtstags zahlreiche Würdigungen seines Schaffens. Max Zimmermann bemerkte in *Die Kunst-Halle*:

Sehr langsam ist, wie wir gesehen haben, die Welt zur richtigen Würdigung Böcklin's herangereift. Eigentlich erst die *Allermodernsten*, die sich von dem eintönigen Hell des Pleinar und dem darauffolgenden Staubgrau wieder zur Farbe, von der Armeleutemalerei und den möglichst unbedeutenden Gegenständen zum Mystischen und Symbolischen gewendet, haben dem Künstler zur rechten Anerkennung verholfen, und dabei ist es wohl kaum zu bezweifeln, daß diese ganze Wendung der Kunst wesentlich auf Böcklin's Beispiel zurückzuführen ist. Welch' ein Sieg!<sup>172</sup>

Böcklin erlebte jedoch Mitte bis Ende der 1890er Jahre nicht nur seinen Durchbruch in Berlin, sondern löste in Deutschland eine vordergründig künstlerische, hintergründig ideologische Debatte aus. Arnold Böcklin und Rembrandt van Rijn wurden als zwei künstlerische Prinzipien gegenübergestellt, deren gleichzeitige Befürwortung angeblich unmöglich war. Die Debatte erreichte 1905 mit Julius Meier-Graefes Schrift *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten* ihren Höhepunkt. Meier-Graefe, der sich von Böcklin vollkommen abgewandt hatte, richtete sich in dieser Schrift gegen die Kunstfreunde, „die das eine tun und das andere nicht lassen, die Böcklin und Rembrandt gleich beglückt verehren [...]“.<sup>173</sup> Gefordert wurde in dieser Debatte, die zum „Fall Deutschland“<sup>174</sup> wurde, grundsätzlich eine Entscheidung für oder gegen ein Prinzip, ein „Entwe-

---

<sup>170</sup> Max Osborn: [Rez. XI.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, 13.3.1898; (G II, 1898-8). Zitiert in Kapitel 3.3.7. – Ähnliche Kommentare in: N.N.: [Rez. XI.] In: Kölnische Zeitung, 16.3.1898; (G II, 1898-1) und N.N.: [Rez. XI.] In: Der Reichsbote, 24.2.1898; (G II, 1898-3).

<sup>171</sup> Richard Dehmel: Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883-1902. Berlin 1922, S. 166; zitiert nach Wissmann 1968, S. 70.

<sup>172</sup> Max Gg. Zimmermann: Zum 70. Geburtstag Arnold Böcklins's. In: Die Kunst-Halle, 3.1897/98, Nr. 2 (15.10.1897), S. 17-20 (Titelgeschichte).

<sup>173</sup> Julius Meier-Graefe: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Stuttgart 1905, S. 270.

<sup>174</sup> Ibid.

der-Oder“.<sup>175</sup> Die Gegner Böcklins sahen in ihm bloß einen Ideologen. Von den Gegnern des Impressionismus („Sensationismus“<sup>176</sup>) wiederum wurde Böcklin dementsprechend als moderne Gegenfigur bemüht. Durch Böcklins Aufnahme in die Vereinigung XI als Ehrenmitglied positionierten sich die XI eindeutig gegen das Entweder-Oder einer ideologischen Debatte. Möglicherweise erklärt dieser Hintergrund auch, warum der zwar umstrittene, aber inzwischen berühmte Böcklin die Ehrenmitgliedschaft dieser kleinen Berliner Künstlergruppe angenommen hat. So, wie die XI von seinem Ruf profitierten und den Neuidealismus innerhalb ihrer Gruppe programmatisch stärkten,<sup>177</sup> so sah Böcklin möglicherweise in dieser Ehrenmitgliedschaft, die nicht die einzige zu seinem 70. Geburtstag war, die Chance auf Berliner Integration und Rehabilitation hinsichtlich dieser unseligen Debatte.

Die Veränderung, wie sie sich in der Vereinigung der XI vollzog, entsprach dem Zeitgeist. Doch nicht der Hausgalerist Schulte, sondern die Galerie Gurlitt wußte sich den Trend zunutze zu machen. Sie veranstaltete im Dezember 1893 eine internationale „Symboliker-Ausstellung“, die viel Aufmerksamkeit erhielt. Ausgestellt waren unter anderem Werke von Walter Crane (1845–1915), Fernand Khnopff (1858–1921), Jan Toorop (1858–1928), Ludwig von Hofmann, Fidus<sup>178</sup>, Walti (1856–1913), Léon H. M. Frédéric (1856–1940) und Herrmann Hendrich.<sup>179</sup>

Mit dieser Ausstellung etablierte sich in Deutschland der Begriff *Symbolismus*, der 1886 durch Jean Moréas’ Manifest *Le Symbolisme* in Frankreich eingeführt worden war.<sup>180</sup> Die bisherigen Bezeichnungen wie *Mystizismus*, *phantastische Malerei* und andere traten langsam zurück. Walter Leistikow äußerte sich über diese Ausstellung, die Gurlitt zu „Reclamezwecken“ so genannt habe und über die neueste, angeblich einheitliche Moderichtung äußerst skeptisch.<sup>181</sup> In seinem weiter oben bereits behandelten Aufsatz *Ein Beitrag zur Kunstgeschichte unserer Tage* nahm er diese Ausstellung zum Anlaß, sich über den angeblichen Symbolismus des Hugo Höppener („Kennen Sie Fidus? Nein? Ich auch nicht. Aber ich hasse ihn [...]“<sup>182</sup>), das bildungsbefflissene Publikum, die Kunstge-

---

<sup>175</sup> Carl Neumann: Selbstdarstellung. In: Johannes Jahn: Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen. Leipzig 1924, S. 35.

<sup>176</sup> Vgl. Kapitel 3.1.2.

<sup>177</sup> In der Presse wurde konstatiert, mit Arnold Böcklin und Martin Brandenburg seien „ein Großmeister und ein Anfänger im Bereich der Idealmalerei“ beigetreten. N.N.: [Vereinigung der XI.] In: Das Kleine Journal, 20.6.1897; (G II, 1897-31). Dazu Kapitel 3.3.5.

<sup>178</sup> Zu Fidus s. Anm. 129/S. 241.

<sup>179</sup> Der Vorname Waltis und die Lebensdaten Hendrichs waren nicht zu ermitteln.

<sup>180</sup> Erschienen in *Le Figaro*, Abdruck in Auszügen bei Hofstätter 1965, S. 227-229.

<sup>181</sup> Leistikow 1894, S. 5. Ähnlich Liebermann, der den „Symbolismus als Modekrankheit“ bezeichnete. Brief an Franz Servaes vom 14.10.1900, in: Max Liebermann: Siebzig Briefe. Hg. von Franz Landsberger. Berlin 1937, S. 28.

<sup>182</sup> Ibid, S. 2.

schichte und die Kunstkritik auszulassen. Ob diese Niederschrift für eine Veröffentlichung vorgesehen war, ist unklar. Leistikow äußerte darin auch, er habe seinen Freund Hofmann im Vorfeld gewarnt, daran teilzunehmen, um nicht am Ende mit unkünstlerischen Talenten wie Fidus, Walti und Hendrich in einen Topf geworfen zu werden. Mögen die Werke dieser Ausstellung unter dem Aspekt der Qualität disparat gewesen sein, die Ausstellung selbst lieferte neben den XI-Ausstellungen und den Munch-Ausstellungen (im Februar 1895 erfolgte bereits die dritte in Berlin) einen wichtigen und publikumswirksamen Beitrag zur Etablierung des Symbolismus und Neuidealismus in Berlin. Seismographisch hatte Richard Muther diesen Prozeß erfaßt, dessen dreibändige *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* 1893 und 1894 erschien.<sup>183</sup> Der dritte Band (1894), der „Die Entstehung des Allerneuesten; Die Befreiung der Phantasie“ und den „allerneuesten Begriff: Neuidealismus“ behandelte,<sup>184</sup> hatte entscheidend zu einer Neubewertung der zeitgenössischen Strömungen beigetragen. Muther war 33 Jahre alt, als er sich entschied, das Konzept seiner ersten beiden Bände hinter sich zu lassen und die symbolistisch-idealistische Malerei der unmittelbaren Gegenwart zu begreifen.<sup>185</sup> Kurz nach der Gurlitt-Ausstellung erschien dieser dritte Band in München, der mit dem Manifest der 1892 in Paris gegründeten, reichlich überspannten *Rosenkreuzer*, verfaßt von Sâr Mérodack Joséphin Péladan, eingeleitet wurde.<sup>186</sup> Muther würdigte in diesem Band die Präraffaeliten, Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Hans von Marées und Arnold Böcklin.

Innerhalb dieser ersten Hälfte der 1890er Jahre vollzog sich in Berlin und Deutschland die Hinwendung zur Inhaltsästhetik. Impressionismus und Symbolismus/Neuidealismus standen nun für wenige Jahre gleichwertig nebeneinander. Muther wurde in weiten Kreisen diskutiert, man kann davon ausgehen, daß die Mitglieder der Vereinigung der XI seine Schrift lasen – für Liebermann ist dies belegt.<sup>187</sup> Die Vereinigung der XI hatte in diesen Jahren ein Wechselspiel von Einflußnahme und Rezeption durchlebt. Durch ihre Entscheidungen bezüglich der personellen Umbesetzung und der Ehrenmitgliedschaft partizipierte sie an der aktuellen Debatte und behielt auf dem Berliner Kunstmarkt hinsichtlich der Privatausstellungen die Führungsposition.

---

<sup>183</sup> Muther 1893/94. Dazu Schleinitz 1993.

<sup>184</sup> Muther 1894, Bd. III, 2.

<sup>185</sup> „Gerade als ich glaubte, das Ziel erreicht zu haben, machte die Geschichte eine Schwenkung, die mir das ganze Konzept verwirrte.“ Richard Muther: Kunstgeschichte. In: Geschmack und Urteil. Studien zur Kunst der Neuzeit. Heidelberg 1987, S. 118.

<sup>186</sup> Muther 1894, Bd. III, S. 445. Wiederabdruck in Auszügen bei Hofstätter 1956, S. 229f. Deren Programm faßte Hofstätter wie folgt zusammen: „Die künstlerische Technik gelte nichts, sondern alles der Gehalt, der Gedanke, der Stil.“ (S. 165.)

<sup>187</sup> Nach der Lektüre des zweiten Bandes, in dem er auch selbst behandelt wurde, schrieb Liebermann, am besten gefiele ihm Muthers „Urteil über Manet und die neueste Entwicklung in der Kunst.“ Zitiert nach Boskamp 1994, S. 4; datiert wird dieser Kommentar Liebermanns von Boskamp auf Oktober/November 1893.

Die publizistische Tätigkeit Leistikows, die gezielte Kundenpflege der Vereinigung der XI und ihre glückliche Hand bei der Personalpolitik waren Instrumente für den Erfolg dieser Künstlergruppe. Die Bekanntheit und die offenkundige Wirkung der Gruppe in der Öffentlichkeit belegen dies. Durch diese marktstrategischen Mittel war es der Vereinigung der XI ohne weiteres möglich gewesen, sich gegenüber den Künstlergruppen und Ausstellungsgemeinschaften, die sich aufgrund des Erfolges der Vereinigung der XI neu etablierten, erfolgreich zu behaupten.



### 5.1. Netzwerk, Wettbewerb und Pluralismus

Mit dem Auftreten der Vereinigung der XI entstand ein neues Phänomen in Berlin. Nicht nur, daß nach dem Vorbild der Vereinigung der XI neue Künstlergruppen gebildet wurden, sondern es entwickelte sich ein Gruppenausstellungsboom, der über die Künstlergruppen-Ausstellung hinausging: Ältere Vereine strukturierten sich um, Verbände entdeckten die Ausstellung als Medium für Selbstwerbung und Kommunikation, Künstlerkolonien fanden den Weg in die Großstadt um sich in Galerien zu präsentieren, und Abspaltungen von Sezessionen sowie Kleinstgruppen machten einmalig von sich reden. Dieser wahre Gruppenausstellungsrausch entstand in Berlin und erfaßte im Verlauf des Jahrzehnts alle wichtigen deutschen Städte. Zentrum der Gruppenausstellung blieb bis zur Jahrhundertwende und darüber hinaus die Hauptstadt; Künstler und Galerien profitierten gleichermaßen von dieser neuen Praxis.

Anhand des Inhaltsverzeichnisses der *Kunstchronik* läßt sich für den Zeitraum 1890 bis 1899 die Entwicklung des Ausstellungswesens und der Gruppenbildungen ablesen. In der Rubrik „Sammlungen und Ausstellungen“ wurden sämtliche Kunstaussstellungen der Akademien und Künstlervereine einzeln verzeichnet. Seit 1892 traten die lokalen Künstlergruppen und Ausstellungsgemeinschaften hinzu. Aufgrund der rasanten Zunahme der Ausstellungstätigkeit wurden ab 1897 die Ausstellungen unter Oberbegriffen wie beispielsweise „Ausstellungstätigkeit in Berlin“ zusammengefaßt. Trotz dieser Straffung war die Rubrik im Lauf weniger Jahre deutlich angewachsen: 1890 umfaßte sie eine dreiviertel Spalte, 1897 füllte sie bereits mehr als zwei Spalten.

Viele Unklarheiten in der Literatur erfordern einen Überblick über die wichtigsten Bewegungen des letzten Jahrzehnts, um die mannigfaltigen Erscheinungen systematisch zu ordnen und ihre Bedeutung einschätzen zu können.<sup>1</sup> Nahezu jedes Jahr fand eine Neu-

---

<sup>1</sup> Die systematische Erfassung der im Text genannten Organisationen mit Literaturangaben finden sich im Anhang E. Aufgrund der schlechten Quellenlage und des bescheidenen Forschungsstandes kann nur eine Skizzierung der Organisationen erfolgen. Eine Untersuchung zu diesem Thema steht noch aus. Vor allem bezüglich der Statuten und Mitgliederlisten sind aufgrund mangelnden Materials derzeit nur wenig Aussa-

gründung statt oder ein älterer Verein präsentierte erstmals eine Ausstellung. Die folgende Zusammenfassung skizziert die für Berlin unmittelbar bedeutsamen Gründungen von Gruppen und Ausstellungsgemeinschaften.<sup>2</sup> Zugunsten der Überschaubarkeit bleiben Künstlerkolonien mit ihrer andersartigen Disposition unberücksichtigt, insbesondere die bekannteste Kolonie *Worpswede*, da sie nicht geschlossen in einer Berliner Galerie auftrat.<sup>3</sup>

1891, im Jahr der Konstituierung der Vereinigung der XI, aber deutlich vor ihrer offiziellen Gründung, entstand in Berlin nach dem Vorbild älterer Vereine die *Gesellschaft Deutscher Aquarellisten* in Berlin – mit dem Ziel, durch nationale Wanderausstellungen die deutsche Aquarellmalerei zu fördern. Ihre erste Ausstellung erfolgte eine Woche vor der ersten Ausstellung der Vereinigung der XI. Von der Kunstkritik wurde sie ohne Aufgeregtheit zur Kenntnis genommen. Franz Skarbina und Hans Herrmann gehörten beiden Neugründungen an. Ebenfalls im Jahr 1891 entstand in Düsseldorf die *Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler*, eine Vorform der Sezession, die die Erneuerung des Ausstellungswesens und die Förderung des internationalen Künftlerausstausches beabsichtigte.<sup>4</sup> Ihre bis heute marginale Beachtung in der Forschung liegt darin begründet, daß die Durchführung der Ausstellung von ungefähr fünfzig Künstlern ohne eigenen Ausstellungsort keine große künstlerische Wirkung hatte – im Unterschied zu späteren Organisationen, die dann auch tatsächlich „Sezession“ in ihrem Namen trugen.<sup>5</sup> Neben überwiegend fortschrittlich gesinnten Akademikern nahmen an ihren Ausstellungen auch die Mitglieder des 1891/92 gegründeten *Künstler-Club Sankt-Lukas* teil. Diese Düsseldorfer Künstlergruppe wurde ungefähr zeitgleich mit der Vereinigung der XI ins Leben gerufen, machte sich jedoch erst seit Ende des Jahres 1892 durch Ausstellungen im Stammhaus des Galeristen Eduard

---

gen zu treffen. – Die Gruppierung *Achtundvierzig* wird hier nicht besprochen. Sie war keine „1890 gegründete Münchner Künstlergruppe“ (Makela 1987, S. 58f und S. 140, Anm. 1), sondern eine Aufstellung innerhalb der Münchner Kunstgenossenschaft, die sich ausschließlich in der Absicht, neue Statuten zu errichten, zusammenfand. Ihr erstes Treffen erfolgte im November 1891 und gehört in den Kontext der Gründung der Münchner Sezession; das erste offizielle Statement erfolgte am 15.3.1892.

<sup>2</sup> Gemeint sind einerseits die Gemeinschaften, die in Berlin selbst gegründet wurden, sowie jene, die dort im Verbund ausstellten. – Nicht in Berlin präsentierten sich die Sezessionen Dresden (gegr. 1893) und Karlsruhe (gegr. 1896) sowie die Münchner Künstlergruppe Luitpold (gegr. 1896). – Weiterhin werden die Gemeinschaften besprochen, die, wie der Künstler-Club Sankt Lukas aus Düsseldorf, nicht im Verbund in Berlin in Erscheinung traten, aber mittelbar – via Kritik und Künstlerkontakte – für die Berliner Entwicklung von Bedeutung war, und sei es als mögliche Konkurrenz.

<sup>3</sup> Siehe auch Thurn 1991, S. 104. Einen Überblick über die deutschen Künstlerkolonien bietet Wietek 1976.

<sup>4</sup> Zur Düsseldorfer Situation, speziell zum Verhältnis der Akademie zur freien Künstlerschaft vgl. Wartmann 1996, insbes. Kap. 4.3; der Künstlerverein *Malkasten*, der als Bindeglied anzusehen ist, verstand sich wie viele Künstlervereine- und Genossenschaften als geselliger Zirkel ohne „spezifisch künstlerische Ziele“. (Op. cit. S. 108.) Dazu auch: Schroyen 1992, S. 11f. – Die Mitgliederzahl des Malkasten belief sich im Jahr 1897 auf 227 ordentliche und 134 außerordentliche Mitglieder (Kunsthdbuch für Deutschland 1897, S. 515).

<sup>5</sup> Vgl. Irwin Lewis 2003, S. 245f; Best 2000, S. 64f.

Schulte in Düsseldorf bemerkbar. In Berlin stellten Mitglieder der Gruppe nur im Verband der *Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler* auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1893 aus. Die überregionale *Kunstchronik* besprach diese Künstlergruppe erstmals 1894.

Im April 1892, zum Zeitpunkt der ersten Ausstellung der Vereinigung der XI, verkündeten Münchner Künstler ein Memorandum des neu ins Leben gerufenen *Vereins bildender Künstler Münchens*, der sich kurz darauf programmatisch in „Secession“ umbenannte – die erste Abspaltung auf deutschem Boden. Seit 1893 stellte sie in geschlossenem Verband im Berliner Salon aus. Im November 1892 entstand als Protestreaktion gegen die Schließung der Munch-Ausstellung das Berliner Netzwerk *Freie Berliner Künstlervereinigung*. Aus ihr entwickelte sich, nachdem sich die erste Unruhe gelegt hatte, eine über sieben Jahre hinweg funktionierende Informationszentrale, die nationale und internationale Beziehungen der Künstler förderte und die sich nicht, wie man ursprünglich erwartet hatte, in Konflikt mit dem Verein Berliner Künstler stellte. Da die Berichterstattung über die *Freie Berliner Künstlervereinigung* zum Gründungszeitpunkt der Berliner Secession endete, läßt sich rückschließen, daß das Künstlernetzwerk in der Secession aufging.

Zwei Monate nach dem Munch-Skandal und der Gründung der *Künstlervereinigung* debütierte im Januar 1893 eine Münchner Ausstellungsgemeinschaft, die sogenannten *XXIV* (auch:24) – nicht etwa in München, sondern im konkurrierenden Berlin, in der Galerie Schulte. Diese Gemeinschaft gilt als Secessions-nahe, inoffizielle Abordnung der Münchner Secession, zu der auch Künstler gehörten, die der Secession nicht beigetreten waren. Die *XXIV* stellten drei Jahre in Folge bei Schulte, Berlin, und als Wanderausstellung in anderen Städten Deutschlands aus. Eine hohe Mitgliederfluktuation kennzeichnet diese Gemeinschaft, dennoch wurde sie in der Presse mit der Vereinigung der XI verglichen.

In eben diesem Jahr 1893 ereignete sich im Frühjahr in Berlin ein weiterer Skandal, diesmal um die *Große Berliner Kunstausstellung*. Die Münchner Secession stellte mit eigener Jury dort aus. Bei einer großen Anzahl Berliner Künstler, die zurückgewiesen worden waren, regte sich organisierter Widerstand. Die Zurückgewiesenen planten einen eigenen *Salon der Refüsierten* nach französischem Vorbild, erweiterten ihn und stellten schließlich unter dem Namen *Freie Berliner Kunstausstellung* vierhundert Werke aus. Die Presse sprach von einer Sezession, was die Berliner Künstler revidierten. Diese Ausstellung blieb singulär und hatte eine kritische Presse, auch aus den Reihen Berliner Künstler. Die Ausstellung ist als unmittelbare Reaktion auf die Jury des Salons nicht direkt als Leitmotiv der Ausstellungsgruppen zu verstehen, gehört aber dennoch in den Kontext der künstlerischen, und darüber hinaus der institutionellen Emanzipation. Sie ist als Empörung gegen Willkür und Versagen des Vereins Berliner Künstler als Mitveranstalter des Salons zu verstehen. Ludwig von Hofmann stellte für die Freie Berliner Kunst-

ausstellung (ausschließlich) sein Plakat zur Verfügung, das Ganymed, den Zeusadler tränkend, darstellt und als Entwurf für die Große Berliner Kunstausstellung 1893 eingereicht und abgewiesen worden war. [Nr. 227] Hofmanns Plakat sorgte selbst als Ausstellungsplakat für die Freie Berliner Kunstausstellung noch für Aufruhr, denn die Berliner Polizei entfernte es als anstößig und unsittlich von den Anschlagssäulen.

Ein nächster Skandal vollzog sich in München, dort spaltete sich unüberlegt eine kleine Gruppe von der Münchner Sezession ab, stellte als *Freie Vereinigung München* im folgenden Jahr, 1894, nach gescheiterten Verhandlungen mit dem Münchner Salon in Berlin in der Galerie Gurlitt aus und verschwand anschließend von der Bildfläche. Corinth, der zu den Abtrünnigen gehörte, äußerte sich in seiner Biographie selbstkritisch über diesen unbedachten, leichtsinnigen Vorstoß. Die ehemaligen Mitglieder dieser Vereinigung blieben in München isoliert. Diese eine Berliner Ausstellung fand jedoch aufgrund der hochkarätigen Besetzung Beachtung und forderte die Presse erneut heraus, die Vereinigung der XI zum Vergleich heranzuziehen.

Der nächste Auftritt gehörte dem Charlottenburger *Künstler-Westclub*. Im Februar 1894 debütierte er bei Schulte in Berlin mit ungefähr fünfzehn bis zwanzig Künstlern. Recherchen haben ergeben, daß es sich nicht um eine neugegründete Künstlergruppe gehandelt hat, wie allgemein angenommen wird, sondern um einen älteren Verein, der nun auch an diesem jungen und offensichtlich gut funktionierenden Diskurs, der Gruppenausstellung, partizipieren wollte. Der Westclub blieb über viele Jahre ausstellerisch aktiv. Was ihn von den XI und den nachfolgenden Künstlergruppen unterscheidet, ist nicht nur seine Gruppengröße von mehr als dreißig Mitgliedern, sondern auch die Tatsache, daß er sich nicht zum Zeitpunkt der Secessionsgründung auflöste, sondern bis 1916 bestehen blieb, also weiterhin ein deutliches Eigenleben führte. Künstlerisch waren die Ausstellungen des Westclubs weniger bedeutsam als die der XI. Ein Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Gemeinschaften führte bis in die Berliner Secession.<sup>6</sup>

Die zweite Gründung einer modernen Künstlergruppe nach der Vereinigung der XI erfolgte im Verlauf des Jahres 1894: die *Vereinigung der Vier* – deren Name das Vorbild verrät. Die Gruppe erweiterte sich im folgenden Jahr und trat regelmäßig und niveauvoll in Berlin unter dem Namen *November-Vereinigung* in der Galerie Schulte und 1899 im neu errichteten Künstlerhaus des Vereins Berliner Künstler auf. Während die Vereinigung der XI eher als offensiv, drängend, innovativ empfunden wurde, galt die Novembervereinigung als kontemplativ und zurückhaltend. Eine weitere Gemeinschaft aus dem Jahr 1894, die wie die Vereinigung der XI, die 24 und die Vier eine Zahl im Namen trugen,

---

<sup>6</sup> Kapitel 5.2. Siehe auch Elias 1902.

war die 31, über die außer der Tatsache ihrer Existenz und daß sie auch bei Schulte ausstellte, nichts in Erfahrung zu bringen war.

1895 gründete sich die *Freie Kunst* in Berlin, ebenfalls eine Künstlergruppe, deren Ausstellungsort zunächst die Galerie Gurlitt, 1899 das neu erbaute Künstlerhaus und 1900 der Kunstsalon Keller & Reiner war. Trotz bekannter Gäste wie Wilhelm Trübner und Jan Toorop war die künstlerische Bedeutung der Gruppe nicht mit der Vereinigung der XI vergleichbar.

Nachdem 1896 in Berlin die Diskussion um eine mögliche Berliner Secession wieder einmal einen Scheitelpunkt erreicht hatte und die Kräfte der Künstlerschaft von der Internationalen Kunstausstellung in Berlin absorbiert worden waren, entstand im folgenden Jahr die *Vereinigung 1897*. Es handelt sich hierbei um eine Künstlergruppe, die mehrere Jahre in Berlin ausstellte. Sie wurde seinerzeit vor allem durch ihren im November 1897 erfolgten Aufruf an alle Berliner Künstlerorganisationen bekannt.<sup>7</sup> Angeschrieben wurden die Gesellschaft Deutscher Aquarellisten, der Verband Deutscher Illustratoren, die Freie Kunst, der Künstlerwest-Club, die Novembervereinigung und die Vereinigung der XI. Das Ziel war die Stärkung der Berliner Künstler durch die Gründung eines Dachverbandes, um durch ein geschlossenes Vorgehen gegen die Politik des Vereins Berliner Künstler mehr Rechte in der Ausstellungsgestaltung zu erhalten. Führt man sich vor Augen, daß genau ein halbes Jahr später, im Mai 1898, der Kern der späteren Berliner Secession zusammenkam, um eben dieses Ziel zu erreichen, liegt es nahe, hier einen Zusammenhang zu vermuten. Über den Verlauf der Sitzung am 1. Dezember 1897, zu der die Vereinigung 1897 aufgerufen hatte, liegen keine Informationen vor.

Der in diesem Rundschreiben auch genannte *Verband Deutscher Illustratoren*, der seit 1869 als Verein existierte, hatte im Jahr 1897 bekanntgegeben, daß im folgenden Frühjahr eine Ausstellung in den Räumen der Akademie für die illustrierenden Künste ausgerichtet werde, um die deutsche Zeichnung in eigenständigen Ausstellungen zu fördern, und warb um rege, nationale Beteiligung. Zur gleichen Zeit, im Frühjahr 1897, konstituierte sich der *Hamburgische Künstlerclub* und gründete sich offiziell im September des Jahres. Er stellte im Gründungsjahr geschlossen als Künstlergruppe auf der Großen Kunstausstellung in der Hamburger Kunsthalle und in den folgenden Jahren in der Galerie Commeter, Hamburg, aus. Die Initiative dieser Gründung ging auf Alfred Lichtwark zurück – ein singuläres Phänomen. Bereits im Winter 1897 war die Gruppe in Berlin in der Galerie Gurlitt vertreten, jedoch ohne den erhofften Erfolg.

1898 stellte die im Vorjahr gegründete Münchner Künstlergruppe *Der Ring* in der Galerie Gurlitt aus. Die Mitglieder gehörten zuvor der Münchner Sezession an und setzten

---

<sup>7</sup> Anhang A, Nr. 7.

sich aus Malern und Bildhauern zusammen. Wie die Vereinigung der XI förderten die Mitglieder des *Ring* Studien und Zeichnungen. Bis auf Richard Riemerschmid sind die Künstler der Gruppe heute nicht mehr bekannt; der Kunstkritik zufolge scheinen sie in Berlin eine gute Ausstellung veranstaltet zu haben. Im gleichen Jahr wurde auch der seit 1880 existierende Künstlerverein *Pallas* rege und zeigte seine erste, familiär gehaltene Ausstellung im Equitablepalast in Berlin. Der Verein diente der Pflege von künstlerischen und kunstgewerblichen Bestrebungen und veranstaltete gemeinsame Studienreisen. Zuletzt sei noch die *Vereinigung für Decorative Kunst zu Berlin* genannte, die spätestens 1899 gegründet worden war und in eben diesem Jahr eine Ausstellung in der Galerie Keller & Reiner veranstaltete. Über ihre Organisationsform ist nichts bekannt. Es handelt sich um die erste, nachweisbare Frauenorganisation im künstlerischen Sektor Berlins – neben dem Verein der Berliner Künstlerinnen.

Dieser Überblick macht deutlich, daß sich im Verlauf der 1890er Jahre der Jahresausstellungsplan der Galeristen verdichtete. „Der Gurlitt’sche und der Schulte’sche Salon leben in beständigem Wettkampf.“<sup>8</sup> Die Gruppenkünstler hatten aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Gruppe und somit aufgrund der gesteigerten Aufmerksamkeit der Presse ein höheres Widererkennungsmerkmal. Für die Gruppenkünstler waren die Chancen, an gute Ausstellungsräume zu gelangen (Oberlichtsäle, gute Lichtverhältnisse, große Räume) deutlich höher als für Künstler, die einzeln bei Galeristen unter Vertrag standen. Das hatten die Gesellschaft Deutscher Aquarellisten – die aufgrund ihres einsichtigen, keinen Widerstand provozierenden Programms ohne die ambivalente Resonanz der XI 1891 mit ihren Ausstellungen begonnen hatten – und die Vereinigung der XI vorgeführt. Dieser Pluralismus an Ausstellungen geht mit dem Pluralismus an Erscheinungsformen der Künstlerorganisationen einher – mit *einem* gemeinsamen Konsens aller Gruppierungen, nämlich wie die Vereinigung der XI durch Ausstellungen an die Öffentlichkeit zu treten.

Die Ausstellungsbesprechungen des Zeitraumes 1891 bis 1899 geben in der Summe ein anderes Bild der Ausstellungssituation, als oben dargestellt. Der überwiegende Teil der Berichterstattung implizierte, daß es die Künstlergruppen schon immer gegeben habe, denn der Gründungszeitpunkt und die Organisationsform der einzelnen Gruppen entzog sich bereits meistens der Kenntnis und der Überprüfbarkeit der Verfasser. Es bildeten sich jedoch deutlich weniger *Künstlergruppen* heraus, als dies die Quellentexte zunächst vermuten lassen – vielmehr handelte es sich um Ausstellungsgemeinschaften mit unterschiedlicher Vorgeschichte. Die Kritiker standen unerwartet einer Namensvielfalt gegen-

---

<sup>8</sup> Adolf Rosenberg: Sammlungen und Ausstellungen. In: Kunstchronik NF 8.1896/97, Nr. 16 (25.2.1897), Sp. 250.

über, ihnen fehlte die Kenntnis der genannten Künstler sowie vor allem Information über Absicht und Gründungsdaten der Gemeinschaften oder Gruppen, die plötzlich in Form von Ausstellungen von sich reden machten. Nur die wenigsten schilderten, daß in jedem Jahr neue Gemeinschaften hinzukamen und daß diese Bewegung von den erfolgreichen Ausstellungen der XI induziert wurde. Dabei herrschte eine intensive Interaktion der synchron operierenden Künstlergemeinschaften. Sie waren vielfach miteinander verflochten und ihre „*Inter-Gruppen-Beziehungen* mit ihren künstlerischen Rivalitäten, Prestigekämpfen und Marktkonkurrenzen [haben] viel zur Belebung des Kunstgeschehens beigetragen“.<sup>9</sup> Franz Servaes, der kritische Begleiter der XI, rasonierte 1896 über die neue ‚Bewegung‘ und das Konkurrenzverhältnis:

Aehnliches sieht man aller Orten. Das kann man als einen großen Triumph der Elf auffassen. Sie haben eine Bewegung entfesselt, die bereits heute das Terrain beherrscht. Aber ich glaube, die Elf sind mit diesem Triumph nicht zufrieden. Sie selbst möchten herrschen, sie, die Elf.<sup>10</sup>

Die Irritation, die die Vereinigung der XI auslöste, lag offensichtlich in der Tatsache, daß der Zusammenschluß zu einer Gruppe als Vermarktungsstrategie erkannt wurde und sich damit von der als harmlos geltenden Pflege einzelner Techniken, wie die der Aquarellmalerei, unterschied. Die gereizte Frage in der *Kreuz-Zeitung* – „Vielleicht äussern sich die Herren darüber?!“ – wurde eingangs zitiert.<sup>11</sup> Die Gemeinschaften organisierten sich selbst, ebenso die Wanderschaft ihrer Ausstellungen. Aus den Künstlern wurden Kunstmanager und Kuratoren.

Diese dynamische Entwicklung Anfang der 1890er Jahre in Berlin hängt mit den bis 1890 geltenden Sozialistengesetzen zusammen, die die polizeiliche Anmeldung für Gruppen vorschrieben. Es ist naheliegend, die Sozialistengesetze als Hindernis für den Zusammenschluß von Künstlern anzusehen, denn Künstlern ist es nicht gerade eigen, als ersten Schritt den Weg durch die Instanzen zu gehen. Erst 1890 wurden die Sozialistengesetze aufgehoben und somit die Gruppenbildung prinzipiell in die Legalität überführt. Katharina Günther beschrieb in ihrer Untersuchung der literarischen Gruppe *Durch!* die Diskussion um diese polizeiliche Anmeldung, die 1888 von ihren Gründungsmitgliedern kontrovers geführt wurde.<sup>12</sup>

Nach der wiedererlangten Versammlungsfreiheit begann ein Gründungsboom von Künstlervereinigungen, -gruppen und -gesellschaften, die alle das gleiche Ziel hatten: durch Gemeinschaftsausstellungen ein Marktsegment für moderne Kunst in Berlin und

---

<sup>9</sup> Thurn 1991, S. 126.

<sup>10</sup> Franz Servaes: Die „XI“ und andere Berliner Maler. In: Die Gegenwart 1896, Nr. 10, 7.3.1896, S. 157.

<sup>11</sup> Pa[dami]: [Rez. XI.] In: Kreuz-Zeitung, 4.4.1892; (G I, 1892-17).

<sup>12</sup> Günther 1972, S. 54; sie legt dar, daß Gerhart Hauptmann als Befürworter der Anmeldung mit dem Argument warb, er habe Frau und Kinder und könne kein Risiko eingehen. Seine Kollegen vertraten eher die gegenteilige Meinung. Letztendlich kam es zur Anmeldung – und ein Spitzel observierte den Verein, bis er ihn als ungefährlich einstufte.

anderen Städten des Deutschen Reiches zu erlangen. Rosenberg erkannte die Absicht dieser Ausstellungen. Wenngleich er sie samt ihrer Wirkung diskreditierte, so benannte er doch das eigentliche Phänomen: „Es ist eine alte Erfahrung in der Kunst, dass eine große, alles und alle bezwingende That mehr gewirkt hat, als *hundert geschriebene oder gemalte Proteste und Programme*.“<sup>13</sup> Die „bezwingende Tat“ waren die Ausstellungen selbst (gewissermaßen als Substitut für geschriebene oder gemalte Manifeste). Die dahinter stehenden Künstlergemeinschaften befanden sich in der Nachfolge der Vereinigung der XI. Der Skandal um die Ausstellung Munch als Katalysator trug dazu bei, das Tempo dieser Entwicklung zu beschleunigen. Noch im Jahr 1893 skizzierte Franz Servaes die Problematik des isolierten Berliner Künstlers in seiner Publikation *Kunstfrühling*:

Die paar ansehnlichen Künstler, die die deutsche Reichshauptstadt ihr eigen nennt, sind völlig isoliert und nehmen sich mit ihren vorgeschrittenen Bildern unter der dichtgedrängten Schaar von Heerdenviehwaare geradezu melancholisch aus. Es ist, als ob man sie mit bittenden Augen nach den Münchner Sälen hinüberschielen sähe, weil dort eigentlich ihre Heimstätte sei.<sup>14</sup>

Anlässlich des Berliner Salons im folgenden Jahr lieferte Servaes eine brillante Analyse über den Status quo der akademischen „Heerschau“. Er reflektierte die teils seit Jahrzehnten schwelenden Differenzen in der bildenden Kunst und schilderte die jüngste Entwicklung:

Die Rückwirkung dieser allgemeinen Zeitdisposition auf die bildende Kunst hat lange auf sich warten lassen [...]. Sie äußert sich jetzt in eben jenen Gruppenbildungen, mögen sich die Veranstalter darüber klar sein oder nicht. In Paris fing es an, die „Freien Bühnen“ legten dann weiter die Bresche, die „XI“ traten auf, in München thaten sich die „Secessionisten“ zusammen, und bald hatte jede Kunststadt ihr Secessionistenlager, die unter einander in eine Art Verband traten. Sogar der Berliner Künstlerverein hatte seinen Sturm im Glase Wasser, bei dem der „Munch“ in die Höhe schnellte, dessen wichtigste allgemeine Folge aber die Waffenbeteiligung der Secessionisten an der vorjährigen Kunstausstellung war, und dessen eigentlich locale Frucht der Zusammenschluß der Justemillieu-Männer, als einer fortschrittlich gesinnten Vermittlungsgruppe, wurde.<sup>15</sup>

Gegen Ende des Jahrhunderts lagen die ersten – soziologisch motivierten – Überlegungen zu diesem Phänomen vor. Der Kritiker G. erkannte einen wichtigen Aspekt der Künstlervereinigungen, nämlich die Stärkung des Einzelnen innerhalb der Gruppe sowie die Kraft des geschlossenen Auftritts nach außen:

Wir stehen in der Reichshauptstadt *im Zeichen der Vereins-Ausstellungen*. Die Anzahl der Starken, die allein am stärksten sind, war von jeher nicht übermäßig groß, und wenn Gleichstrebende sich zusammenthun, so werden sie leicht den Eindruck erwecken, als seien ihre *Ziele, von einer geschlossenen Masse* in ähnlichem Tempo verfolgt, eher erreichbar. Auch deckt in einer Vereinigung einer den anderen, und man nimmt den Schwachen um des Starken willen auf.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Adolf Rosenberg: Die Ausstellung der Münchner „24“ in Berlin. In: Kunstchronik NF 4.1892/93, Nr. 12 (19.1.1893), Sp. 185-188. (Hv. i. Orig.)

<sup>14</sup> Servaes Kunstfrühling 1893, S. 83. Zur Vergegenwärtigung: Die Münchner Secession hatte seit 1893 kontinuierlich mit eigener Jury und eigenen Räumen im Berliner Salon ausgestellt – ein enormes Privileg.

<sup>15</sup> Franz Servaes: Die Heerschau der Akademiker. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 62, S. 62f.

<sup>16</sup> G.: Berliner Vereins-Ausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 248f. (Hv. v. d. Verf.)



Ein unbekannter Verfasser resümierte 1898 in *Der Kunstwart* über die Bedeutung der „Vereinigungen“, die seit zirka fünf Jahren in Mode seien.<sup>17</sup> Seine Argumente für Künstlergruppen lauteten: Erstens erleichtern sie die Geschäftsführung für Künstler, zweitens erfolge eine strenge Wahl, um geschlossenen Eindruck zu machen, was dem Kunsthändler selten gelinge, und drittens finde sich das Publikum leichter zurecht. Ein anderer Beobachter dieses Phänomens, Karl Krummacher, konstatierte, Gruppengründungen seien „en vogue“ und wog pragmatische und ideelle Gründe gegeneinander ab.<sup>18</sup>

Insgesamt läßt sich festhalten, daß sich der private Ausstellungsboom sehr schnell entwickelte und sich die Kritik am Ende des Jahrhunderts dezidiert mit diesem Phänomen auseinandersetzte. Die Privatisierung des Ausstellungswesens war erfolgreich. Am Ende des Jahrhunderts avancierte Berlin zur führenden Kunststadt des Deutschen Reiches mit dem facettenreichsten und interessantesten Galeriewesen. Der Berliner Salon, und damit die staatliche Regulierung, verlor zunehmend an Bedeutung.

Es zeigt sich, daß die Vereinigung der XI in ihrer Organisationsform und Erscheinungsweise den Ausgangspunkt und den Grundstein für die Gruppenbildung von Künstlern für das gesamte 20. Jahrhundert legte. Unter dem Aspekt der Privatisierung des Ausstellungswesens befand sich diese Künstlergruppe geistesgeschichtlich nicht am Ende des 19. Jahrhunderts, sondern bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>19</sup>

Ein Blick ins Internet vermittelt den heutigen Stand der Dinge: Im 21. Jahrhundert ergeben sich allein bei der deutschsprachigen Stichwortsuche „Künstlergruppe“ annähernd 35.700 Einträge. Im englischen Sprachraum wird der Begriff *Kuenstlergruppe* dem deutschen Begriff entlehnt.

## **5.2. Der Skandal um die Munch-Ausstellung und die Position der Vereinigung der XI**

Edvard Munch stellte 1892 auf Einladung des Vereins Berliner Künstler im Architektenhaus in der Wilhelmstraße 92 fünfundfünfzig Ölgemälde, Pastelle und Skizzen aus.<sup>20</sup> Eröffnet wurde die Sonderausstellung am Samstag, den 5. November 1892, konzipiert war sie auf zwei Wochen. Wie hinlänglich bekannt ist, wurde die Ausstellung nach sieben Tagen auf Betreiben einiger Mitglieder des Vereins Berliner Künstler und unter heftigen in-

---

<sup>17</sup> Anonym: Bildende Kunst. In: *Der Kunstwart* 12.1898, H. 10 (2. Februarheft), S. 334.

<sup>18</sup> Karl Krummacher: Ausstellungen in Gurlitt's Kunstsalon. In: *Deutsche Kunst* 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 251.

<sup>19</sup> Vgl. Wilhelmi 1996, S. 3. Wilhelmi gibt mit seiner Ansicht, der merkantile Ansatz sei dem 19. Jahrhundert verpflichtet, den allgemeinen Konsens in der Literatur wieder. Gegenentwürfe zum vorherrschenden Kunstbegriff werden den utopischen Gesellschaftsentwürfen des 20. Jahrhunderts zugeordnet. Hierin zeigt sich ein grundsätzliches Dilemma der Forschung, ökonomisches und ideelles Denken nur als unvereinbar anzusehen.

<sup>20</sup> Aufstellung der Exponate bei Krisch 1997, S. 22-25 und Kneher 1994, S. 9ff.

ternen sowie öffentlichen Debatten über den „Fall Munch“ vorzeitig geschlossen.<sup>21</sup> Nicht allein in Berlin, sondern in ganz Deutschland reagierte die Presse mit Berichten, mit Stellungnahmen für die ein oder andere Seite und mit Glossen. Die Ereignisse sind in der Literatur ausführlich behandelt worden.<sup>22</sup> Der Norweger Adelsteen Normann<sup>23</sup>, Mitglied im Ausstellungskomitee des Vereins Berliner Künstler, war federführend für die Einladung; er hatte bereits in Kristiana Munchs Einzelausstellung aus dem gleichen Jahr gesehen. „Sehr geehrter Herr Munch,“ schrieb Normann am 24. September 1892 nach Kristiana,

als ich durchreiste hielt ich mich einen Tag in Christiana auf und hatte da gleich die Gelegenheit, Ihre bemerkenswerte Ausstellung zu besichtigen. Sie gefiel mir so sehr, daß ich es mir erlaube, Ihnen viel Glück damit zu wünschen. Gestern tagte die Ausstellungskommission des Vereins Berliner Künstler, dessen Mitglied ich bin, und ich schlug vor, daß man Sie einladen sollte, Ihre gesamten Bilder im Verein Berliner Künstler auszustellen, was einstimmig [sic] angenommen wurde. Ich bin deshalb so frei, bei Ihnen nachzufragen, sollten Sie nicht schon anders über Ihre Bilder disponiert haben, ob Sie nicht bereit wären, sie hier auszustellen und welche Bedingungen Sie hätten.<sup>24</sup>

Der überwiegende Tenor in der Fachliteratur bezüglich des Zustandekommens dieser Ausstellung ist, daß der Verein Berliner Künstler Edvard Munch eher zufällig eingeladen habe, eigentlich ohne den Gast zu kennen.<sup>25</sup> Interpretiert man demzufolge die Einladung als schlichten Irrtum, können die Schließung der Ausstellung und der darauf folgende Skandal schlüssig erklärt werden. Dennoch widerspricht dieses wiederkehrende Klischee von der Unwissenheit des Vereins Berliner Künstler allen natürlichen Erfahrungen.

Im Kontext der vorliegenden Untersuchung bietet sich eine andere Lesart an. Die Einladung war keineswegs unbeabsichtigt.<sup>26</sup> Die Vorgeschichte, die für das Verständnis der

---

<sup>21</sup> Am Sonntag, den 19.11.1892 sollte die Ausstellung offiziell schließen. Am Samstag, den 12. November tagte der Verein Berliner Künstler und beschloß mit ca. 120 gegen 105 Stimmen (die Angaben variieren) die sofortige Schließung. Am Sonntag, den 13. November wurde die Ausstellung in der Rotunde vormittags abgebaut.

<sup>22</sup> Krisch 1997, Kneher 1994, Schneede 1994, Kat. Munch 1994, Heller 1993 a, Teeuwisse 1986, Bartmann 1985, Heller 1969. Zum Stand der Forschung 1994 siehe Forssman 1994, S. 521f. Dazu zahlreiche weitere Untersuchungen, die das Thema pointiert zusammenfassen und sich überwiegend auf die o. gen. Untersuchungen stützen. Umfassende Literaturangaben bei Krisch 1997, S. 17, Anm. 51 und auf folgender Internetseite des Munch-Museum, Oslo: [http://www.munch.museum.no/en/munch/munch\\_literatur.htm](http://www.munch.museum.no/en/munch/munch_literatur.htm).

<sup>23</sup> Adelsteen Normann (1848–1918), Landschaftsmaler, war von 1869–1873 in Düsseldorf ausgebildet worden. Als er Mitte der 1880er Jahre nach Berlin zog, trat er dem Verein Berliner Künstler bei (Nachweis erst ab 1890 möglich, Mitgliederverzeichnisse des Vereins Berliner Künstler, AdK, Berlin) und beteiligte sich aktiv am Berliner Kunstleben. Er war Mitglied des Künstler-West-Klubs. Normann malte in Deutschland populäre norwegische Fjordlandschaften für ein kaufkräftiges (Berliner) Publikum; in Norwegen jedoch gelang ihm der Durchbruch nicht. Angesichts seiner eigenen malerischen Auffassung überrascht sein Einsatz für Munch.

<sup>24</sup> Adelsteen Normann, Brief an Edvard Munch vom 24.9.1892; Oslo, Munch-Museet, Archiv; zitiert nach Heller 1993 a, S. 103.

<sup>25</sup> Einzig Heller deutet einen differenzierteren Zusammenhang zu den Ereignissen um die Jubiläumsausstellung 1891 an. Heller 1993 a, S. 103. Zeitler 1990, S. 152, orientiert sich an Heller 1969. – Uhde empfahl Munch für die Ausstellung in Berlin 1892 aufgrund seiner Kenntnis der von Munch in München 1891 ausgestellten Werke.

<sup>26</sup> Vgl. Anonym: Der Zwiespalt im Verein Berliner Künstler. In: Das Kleine Journal, 14.11.1892. Dieser Artikel zeichnet sich nicht nur durch seine Ausführlichkeit, sondern auch durch den neutralen Grundton in

folgenden Ausführung erforderlich ist, wurde eingangs dargelegt.<sup>27</sup> Nach dem künstlerischen Mißerfolg der Jubiläumsausstellung von 1891 war der Verein Berliner Künstler darum bemüht, ein besseres Ausstellungskonzept für die vereinseigene, permanente Kunstaussstellung zu entwickeln, um seinen Ruf zu verbessern. Die schlechte Presse von 1891, in der das Fehlen der Norweger häufig bemängelt worden war sowie die schlechten Besucherzahlen im Künstlerhaus<sup>28</sup> hatte im folgenden Jahr dazu geführt, mit Munch einen jener Norweger einzuladen, die 1891 nicht in Berlin, sondern in München zu sehen gewesen waren. Ernest Meissoniers in der deutschen Presse vielzitiertes Ausspruch „Nach uns die Skandinavier“<sup>29</sup> verdeutlicht, welches Ansehen die Skandinavier besaßen.

Die Einladung des Vereins Berliner Künstler zeigt, daß die Fortschrittlicheren innerhalb des Vereins um eine Rehabilitation im weitesten Sinn und um den Anschluß an die aktuelle Debatte bemüht waren. Der daraus entstandene Skandal ist folglich der Hinweis darauf, daß sich der Verein Berliner Künstler in einer ernsten Strukturkrise befand, die sich nach der Entscheidung, Munch vor die Tür zu setzen, zu einer Imagekrise erweiterte. Zeitgleich mit diesen Ereignissen befand sich der Verein Berliner Künstler in Verhandlungen mit dem Kultusministerium, langfristig die alleinige Ausstellungsregie für den Salon zu erhalten.<sup>30</sup> Nach diesem Skandal hatte der Verein seine Chancen verspielt, denn die Konzeptlosigkeit und innere Zerrissenheit des Vereins Berliner Künstler sowie die mangelnde Führungsstärke Anton von Werners waren ausschlaggebend für das Kultusministerium, dem Verein die Vollmacht nicht zu übertragen.

Im Gegensatz zu dieser Darstellung ist es in der Literatur gängig, die Schließung der Ausstellung als obrigkeitshörigen Akt der Künstler zu interpretieren, die mit der Abstimmung für die Schließung ihre politische Richtungstreue unter Beweis stellten.<sup>31</sup> Tatsäch-

---

der Berichterstattung aus. Er wurde vom Kultusministerium archiviert. (GStA, Berlin, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. IV, Nr. 2, Bd. II, S. 253.)

<sup>27</sup> Kapitel 1.5. Zu dem Zeitpunkt, als der Verein Berliner Künstler die Einladung an Munch ausgesprochen hatte, setzte er sich aus ungefähr zweihundertfünfzig Mitgliedern zusammen. Zur Durchführung von Projekten wie Künstlerfeste, Präsentationen oder Jubiläen wurde jeweils eine eigene Kommission gebildet. Ebenso verhielt es sich mit den Sonderausstellungen, die parallel zur *Permanenten Kunstaussstellung* organisiert wurden. Die Ausstellungenkommission wurde von den Mitgliedern des Vereins gewählt, ohne daß sie *zwangsläufig* repräsentativ für den *gesamten* Verein war. Die im Januar 1892 gewählte und für die Einladung Munchs verantwortliche Ausstellungenkommission war eher fortschrittlich orientiert. Der Vorsitzende war der Maler J. Wentscher. Der Kommission gehörten neben Normann der Maler Ludwig Dettmann und neun weitere Mitglieder an, deren Namen heute weitestgehend unbekannt sind. (Vgl. Krisch 1997, S. 19, Anm. 62.) Fünf Mitglieder dieser Kommission wurden im Jahr 1900 Mitglied der Berliner Secession.

<sup>28</sup> Schilderungen der Zeitschrift *Das Atelier* zufolge waren die Besucherzahlen im Künstlerhaus, in dem die Ausstellungen in der Regel das ganze Jahr über zu sehen waren, mehr als dürftig. Vgl. Kapitel 1.5.

<sup>29</sup> Momme Nissen: Vom Münchner Glaspalast. In: *Freie Bühne* 1.1890, S. 774.

<sup>30</sup> Vgl. Bartmann 1985, S. 186f.

<sup>31</sup> Vgl. Schneede 1988, S. 35. „Staatspolitik brauchte nicht einzugreifen, weil die Untertanen ihrer längst inne waren.“ Im gleichen Aufsatz zitiert Schneede Munch selbst, der konstatierte, es „gibt hier nämlich eine Menge alter elender Maler, die sind rasend über die neue Richtung.“ (Ibid. S. 43.)

lich ging es wohl ausschließlich um die vermeintlich innere Stabilität der konservativen Künstlerschaft innerhalb des Vereins; Leistikow glossiert dies fast über Gebühr in seiner Munch-Schrift.

Die Munch-Ausstellung wurde von Corinth treffend als Pyrrhussieg der ‚Akademiker‘ beschrieben, und zwar hinsichtlich des Erfolges, den Munch nach der Schließung der Ausstellung hatte. Gleichwohl ist Munchs Ausstellungserfolg nicht gleichzusetzen mit dem Verständnis, das ihm für seine Kunst entgegengebracht wurde, „weder von seiten der Jungen noch der Alten“, wie Heller bemerkt.<sup>32</sup>

Zwei Aspekte, die zu diesem Skandal geführt haben, sind bislang nur marginal beachtet worden. Der erste ist die Tatsache, daß die Ausstellung, wenn auch nicht faktisch, so doch atmosphärisch den Charakter einer Einzelausstellung hatte – zu der sie dann erfolgreich stilisiert wurde, so daß bis heute ausschließlich von der Einzelausstellung Munchs gesprochen wird.<sup>33</sup> Der zweite Aspekt ist der Zusammenhang zu der ersten Künstlergruppenausstellung in Berlin von der Vereinigung der XI, der nur dann hergestellt werden kann, wenn die Chronologie der Ereignisse beachtet wird. Interessanterweise scheinen diese beiden Aspekte – Einzelausstellung und Gruppenausstellung – unvermittelt nebeneinander zu stehen. Da Charakter und Struktur beider Organisations- und Ausstellungsformen konträr sind, wurden sie bislang nicht in Verbindung miteinander gebracht. Doch sie haben gemeinsame Merkmale, die gleichzeitig die wichtigsten sind: die Ausstellung als eigenes Gestaltungsmittel, der unmittelbare Kontakt zum Publikum und die affirmative Vermarktung der Werke.<sup>34</sup> Auch die Instrumentalisierung des Skandals ist dazuzurechnen.

Die Einzelausstellung hat sich als frühe Bewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von dem Massenmarkt des Salons und dem System der Jurierung emanzipiert.<sup>35</sup> Diese selbstbestimmte Präsentation der Kunst, die einen offensiven, aggressiven Charak-

---

<sup>32</sup> Heller 1993 a, S. 104.

<sup>33</sup> Munch stand zwar die Rotunde zu Verfügung, er stellte aber im Gesamtverband mit anderen Berliner Künstlern und den Glasgow Boys aus.

<sup>34</sup> Zur Kritik am Salon siehe Bättschmann 1997, passim. Sein Kapitel „Strategien und Karrieren“ macht das aggressive Potential der Künstler deutlich.

<sup>35</sup> Die erste nachweisbare *one man show* fand mit Nathaniel Hone R.A. statt. Er zeigte auf eigene Kosten 1775 dem Publikum das von der Royal Academy abgelehnte Gemälde *Der Taschenspieler* zusammen mit 65 weiteren Werken auf einer *private exhibition*, für die er einen Schilling Eintritt erhob und in dessen Katalog er auf die Zurückweisung des Salons verwies. (Catalogue of the Exhibition of Pictures, by Nathaniel Hone, R. A., mostly the Works of Leisure, And many of them in his own Possession. [o.O.] 1775. Angaben nach Bättschmann 1997, S. 251, Anm. 85; weiterführende Literatur *ibid.* und bei Scholz 1999, S. 92.) „Es handelt sich um den ersten bekannten Versuch, die Ausstellung für einen Skandal zu nutzen und aus der Zurückweisung durch eine Institution für eine *one man show* Kapital zu schlagen.“ (Bättschmann 1997, S. 31.)

ter hat,<sup>36</sup> führte in Frankreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer aufschlußreichen begrifflichen Unterscheidung zwischen dem französischen und dem englischen Wort für *Ausstellung*. Das englische Wort *exhibition* wurde in die französische Sprache übernommen. Während das französische *exposition* eine nichtkommerzielle Bedeutung behielt, wurde *exhibition* mit „egoistischen kommerziellen Absichten konnotiert“.<sup>37</sup> Das Kunstleben im allgemeinen und das Ausstellungswesen im besonderen fand „zu immer vielfältigeren Formen und Differenzierungen zwischen Privatinteresse und öffentlicher Institution.“<sup>38</sup> Die frühen Einzelausstellungen haben Modellcharakter für die spätere Emanzipation der Kunstausstellung. Die Heftigkeit, mit der gegen Munch protestiert wurde, erklärt sich nicht nur aus der beunruhigenden Malerei Munchs, sondern auch aus der Tatsache, daß Munch mit seiner ‚Einzelausstellung‘ das kollektive Gedächtnis der Rezipienten, also die Erinnerung an historische Überlieferung, aktivierte.

Die Affäre Munch steht in einem ursächlichem Zusammenhang mit der ersten Ausstellung der Vereinigung der XI.<sup>39</sup> Die Reaktionen auf beide Ereignisse – die zur Einzelausstellung stilisierte Präsentation Munchs in der Rotunde und die erste Ausstellung eines Künstlerkollektivs in einer privaten Galerie – erhellen sich gegenseitig. Die Aufregung um die Munch-Ausstellung hatte zu gewissem Anteil eine Stellvertreterfunktion für die unterdrückte *Affäre XI*. Die ein halbes Jahr zuvor durchgeführte Ausstellung der Vereinigung der XI könnte nach unserem Dafürhalten für die Schließung der Munch-Ausstellung mitverantwortlich gewesen sein.<sup>40</sup> Die Aufregung um Munch war – wenngleich nicht aus-

---

<sup>36</sup> „Ich verteidige meine Freiheit, ich rette die Unabhängigkeit der Kunst.“ Gustave Courbet, Brief an M. Alfred Bruyas; zitiert nach Bättschmann 1997, S. 127. – Zu Courbet, der als das „rote Gespenst der Jury“ bezeichnet wurde (Jules-Antoine Castagnary: Courbets „Bettler“. Der Salon von 1868. In deutscher Übersetzung in Herding 1984, S. 169) siehe Bättschmann 1997, S. 124ff.

<sup>37</sup> Bättschmann führte dies am Beispiel von Gustave Courbets Broschüre zu seiner Einzelausstellung parallel zur Weltausstellung 1855 vor. Der Titel hieß: *Exhibition et Vente de 40 Tableaux 4 Dessins de M. Gustave Courbet*. Bättschmann 1997, S. 128 ; vgl. Drechsler 1996, S. 158f.

<sup>38</sup> Mai 1986, S. 19.

<sup>39</sup> Die XI verfolgten den Skandal nicht nur, sondern bezogen aktiv Position. Nach Heller und Zeitler gehörte zu den Gegenrednern neben Karl Breitbach, Karl Koepping, Otto Brausewetter und August von Heyden auch Leistikow. (Zeitler 1990, S. 153, der sich auf Heller 1969 bezieht. In der zeitgenössischen Presse wurde Leistikow als Redner u.W. nicht erwähnt.) Nach der Abstimmung verließen Jaro Springer zufolge ungefähr achtzig Mitglieder unter Führung von Köpping und Hugo Vogel den Saal. (Dr. Relling: Der Fall Munch. In *Kunst für Alle* 8.1892/93, S. 103. Vgl. Kapitel 2.3.4, Anm. 188.) In der o. gen. offiziellen Stellungnahme vom 14. November 1892 unterzeichneten Vogel, Herrmann, Liebermann, Hofmann, Mosson, Leistikow, Stahl und Skarbina. (GStA, Berlin, Rep. 76 Ve Sect. 4 Abt. IV, No 2, Bd. II, S. 251.) Eine beigelegte Postkarte mit Vordruck gab weiteren Mitgliedern die Möglichkeit, ihre Mißbilligung öffentlich kundzutun. Von dieser Gelegenheit machten Müller-Kurzwelly und Schnars-Alquist Gebrauch. (GStA, Berlin, Rep. 76 Ve Sect. 4 Abt. IV, No 2, Bd. II, S. 255.) Bis auf Alberts unterzeichneten also alle Mitglieder der Vereinigung der XI.

<sup>40</sup> Teeuwisse formulierte das folgendermaßen: „Strenggenommen aber sind die geschilderten Ereignisse [um die Munch-Ausstellung] von einem anderen Vorgang gar nicht zu trennen: der Formierung der XI, die sich bereit am 5. Februar konstituiert hatten.“ Nach einer kurzen Erläuterung zur Tätigkeit der XI kommt Teeuwisse zu dem Schluß: „Von 1892 als dem Gründungsjahr der Berliner Sezession kann aber deshalb nicht

schließlich – ein Ventil, um sich gegen die ‚Clique‘ von Modernen zur Wehr zu setzen. Ein beispielhafter Vorfall, der sich zur dritten XI-Ausstellung ereignete und durch eine Leserzuschrift ausnahmsweise genau dokumentiert wurde, kann dies erläutern. Ein Maler, der die XI-Ausstellung 1894 besuchte, sprach von „Gehirnerweichung“ und „Einsperren bei Wasser und Brot“; die Professoren Paul Meyerheim und Reinhold Begas (sowie ein dritter, dem Verfasser unbekannter Besucher) ereiferten sich angesichts der ausgestellten Werke derart lautstark, daß ein eigener Artikel in *Das Atelier* unter der Überschrift *Noblesse oblige!* diesen Vorfall der Unhöflichkeit kommentierte.<sup>41</sup> Meyerheim und Begas konnten nur ihr schlechtes Benehmen gegen die Ausstellung einsetzen, ihnen fehlte jedoch jede öffentliche Handhabe, sie schließen zu lassen und somit die Künstler zu disziplinieren. Da der Präsentationsraum der Werke eine nicht-staatliche, rein kommerzielle Galerie war, gab es keine Möglichkeit, von offizieller Seite zu intervenieren. Erschwerend kommt hinzu, daß die Mitglieder der Künstlergruppe aus den Reihen des Vereins Berliner Künstler kamen und ihr Alleingang womöglich von manchen Mitgliedern als Verrat empfunden wurde.<sup>42</sup> Aufgrund der ersten XI-Ausstellung war somit eine Abwehrhaltung entstanden, die sich anlässlich der Munch-Ausstellung entladen konnte, denn hier war die öffentliche, institutionelle Handhabe gegen den ausstellenden Künstler gegeben. Die Berichterstattung beider Ereignisse in der Presse sind gleichermaßen vehement und konträr. Kritische Stimmen merkten zu der Munch-Debatte an, der Tumult sei unverständlich, da ähnliche „Arbeiten [...] doch schon allerwärts ausgestellt gewesen“ seien.<sup>43</sup>

Der Skandal um Munch bestätigte die Vereinigung der XI in der ‚Inszenierung‘ ihrer Ausstellungen. Die privat-kommerzielle Galerie erwies sich als Schutzraum vor Sanktionen.<sup>44</sup>

Nach diesen Ausführungen stellt sich die Frage, ob zwischen der Vereinigung der XI und Edvard Munch eine Gastausstellung oder gar die Mitgliedschaft Munchs (anstelle Müller-Kurzwellys) bei den XI im Gespräch gewesen sein könnte. Ob dieser Gedanke je

---

gesprochen werden, weil die ersten Schritte in diese Richtung zunächst im Sande verliefen.“ Es folgen Ausführungen zu der Freien Künstlervereinigung. Hier findet sich erstmals der Hinweis, daß die XI unmittelbar mit den Ereignissen um den Skandal zusammenhängen, wenngleich dies nicht näher erläutert wird. Gleichzeitig jedoch wird die Bedeutung der beiden Ausstellungen der XI und der von Munch zurückgenommen, da ihnen nicht *sofort* eine Sezession folgte.

<sup>41</sup> Anonym [Leserzuschrift]: *Noblesse oblige!* [Zur Ausstellung der Vereinigung der XI.] In: *Das Atelier* 1894, H. 5 (Anf. März), S. 4f.

<sup>42</sup> Zehn der XI waren Mitglied im Verein Berliner Künstler und einige von ihnen waren in der Jury oder Hängekommission tätig, so daß sie im Verein aktiv tätig waren, seine Strukturen folglich genau kannten.

<sup>43</sup> *Kreuz-Zeitung*, 12.11.1892.

<sup>44</sup> Vielleicht veranlaßte diese Tatsache Paret dazu, der Vereinigung der XI eine besondere Ehre zuteil werden zu lassen: „Ehe Munch Berlin verließ, arrangierten die Elf eine Ausstellung seiner zurückgewiesenen Werke in einer Privatgalerie.“ (Paret 1893, S. 368, Anm. 34) – Dieser Irrtum Paret's ist interessant, denn es arrangierten zwar nicht die Vereinigung der XI eine Ausstellung für Munch, wohl aber deren Galerist Eduard Schulte in Düsseldorf und Köln.

an Munch herangetragen wurde, ist nicht zu eruieren.<sup>45</sup> Trotz der gegenseitigen Wertschätzung ist davon auszugehen, daß es Munch vorzog, weiterhin allein aufzutreten, denn es lag in seiner Absicht, durch eine gezielt eingesetzte Ausstellungsinszenierung die Rezeption seiner Werke zu beeinflussen. Grundsätzlich hätte er darin mit den XI übereingestimmt. Beide, die Vereinigung als Gruppe sowie der einzelne Künstler waren ihre eigenen Ausstellungsregisseure. Doch die zukünftigen Ausstellungen Munchs zeigen eine Vorliebe für die Einzelpräsentation. Forssman konstatierte, Munch habe „seine Bilder [...] sehr gezielt in ganz Europa zu Separatausstellungen auf Tournée geschickt, wobei er sie am liebsten selbst hängte und kommentierte.“<sup>46</sup> Uwe M. Schneede betonte, „mit welcher nicht nachlassenden Zähigkeit er auf eine für diese Epoche unvergleichliche Weise die Rezeption seiner Werke durch eine ausgetüftelte Präsentation zu lenken versuchte, um sie nicht den Launen der Kritik, den Vorbehalten des Publikums und den Zufällen der Zeit zu überlassen.“<sup>47</sup>

Es ist festzustellen, daß *der Skandal* um Ausstellung Munchs eine geringere Rolle für den Kampf um die Moderne in Berlin spielte, als heute angenommen wird. Bereits 1977 stellte Werner Doede zu dem kausalen Zusammenhang zwischen der Munch-Ausstellung, der Vereinigung der XI und der Berliner Secession fest:

Man hat gesagt, daß die ‚Affaire Munch‘ (November 1892) es gewesen sei, die in Berlin die Gründung von fortschrittlichen Künstlervereinigungen in Gang gebracht habe. Die Voraussetzungen waren jedoch schon gegeben, und ursprünglich hat wohl das Pariser Vorbild anregend gewirkt; Ereignisse, wie der dortige Kampf der Impressionisten und die Spaltung des Alten ‚Salon‘ (seit 1889), haben sich allmählich durch die ganze Künstlerschaft in Europa fortgesetzt. Bereits seit Anfang 1892 gab es in Berlin um Liebermann eine Künstlergruppe, die sich nach der Anzahl ihrer Mitglieder die ‚XI‘ nannte. Aus ihr sollte dann die ‚Secession‘ hervorgehen.<sup>48</sup>

### 5.3. Ultima Ratio: Die Gründung der Berliner Secession

Im Prozeß der Gründung der Berliner Secession spielte nicht nur der Kampf um die moderne Kunst, sondern insbesondere die Institutionsgeschichte, die Ausstellungsfrage und die Interaktion mit den Galeristen die entscheidende Rolle. Das lange Zögern der zukünftigen Secessionisten, eine Secession ins Leben zu rufen, erklärt sich durch die intensiv

---

<sup>45</sup> Die Statuten der XI setzten keine deutsche Nationalität voraus. Man kann jedoch davon ausgehen, daß die Treffen im *Schwarzen Ferkel* oder bei Leistikows zuhause (Tanztee) genutzt wurden, um Fragen dieser Art zu diskutieren. Da Munch sofort nach der Schließung der Ausstellung von Schulte unter Vertrag gestellt wurde, wäre ein mögliches Zurückweisen dieses Galeristen jedenfalls nicht als Argument anzunehmen.

<sup>46</sup> Forssman 1994, S. 521.

<sup>47</sup> Schneede 1994, S. 26.

<sup>48</sup> Doede 1978, S. 13. Vgl. dazu die übliche Darstellung: „Mit der Schließung der Munch-Ausstellung [...] begann in Berlin der Kampf um die Moderne. [...] Nichts war für den Siegeszug der Moderne so hilfreich wie ihr Verbot durch den höchst kaiserlichen Kunstbeamten.“ (Schuster 1996, S. 30.) – Das „Verbot“ sprachen nicht kaiserliche Beamte, sondern die Künstler selbst aus.

diskutierte Frage nach ihrer Präsentationsform. Diese Diskussion und die Rolle, welche die Vereinigung der XI dabei innehatte, wird in diesem Kapitel beleuchtet.

Erst im Januar 1899 wurde die Berliner Secession offiziell gegründet.<sup>49</sup> Seit dem ersten Auftreten der Vereinigung der XI und der Gründung der Münchner Secession 1892 wurde das Thema einer möglichen Secession in Berlin in zyklisch wiederkehrenden Phasen diskutiert. Die Vorgänge in München, die unmittelbar nach der ersten Ausstellung der Vereinigung der XI publik wurden, leisteten den Spekulationen über die eigentliche Absicht der XI natürlich Vorschub. Die erstmalige Grenzziehung der ‚Frontlinie‘ erfolgte durch die Abstimmung der Berliner Künstlerschaft über die Schließung der Munch-Ausstellung und die anschließenden, schriftlichen Protestbekundungen. Es ging dabei weniger um die Kunst Edvard Munchs, als vielmehr um das Gastrecht und die Freiheit der Kunst. Der Skandal war ein Sturm im Wasserglas, wie Servaes treffend bemerkte. Bereits wenige Monate danach sprach man nicht mehr davon. Die nächsten Jahre standen im Zeichen der Gruppenausstellungen – die Ausstellungsbesprechungen dienten immer wieder dazu, auch über den Zustand der bildenden Kunst in Berlin und die Ausstellungssituation zu reflektieren.

Anlässlich der Großen Berliner Kunstausstellung 1895 fragte Johann Rodberg:

Eine Sezession in Berlin! Wie lange wird sie noch auf sich warten lassen? – wir haben eine so stattliche Zahl moderne Künstler hier, die Akademie und Kunstverein gegenüber natürlich von der Masse erdrückt werden, für sich geschlossen aber eine wichtige Gemeinschaft geben würden; auf die Hilfe der Sezession München, aller jener Franzosen, Schotten, Belgier usw., die in München die Sezessionsausstellung zu beschicken pflegen, und die zusammen diesmal für die Berliner Ausstellung den Ausschlag geben – auf alle diese wäre bei den Ausstellungen einer Sezession in Berlin gewiss zu rechnen.<sup>50</sup>

Losgelöst von einem Ausstellungsanlaß gab es 1896 eine dezidierte Stellungnahme von Fritz Stahl gegen eine Berliner Sezession. Er deutete in der *Kunst-Halle* eine nicht näher bekannte Sezessionsbestrebung an und analysiert die künstlerischen Möglichkeiten und finanziellen Risiken einer Sezession, wie es bereits Leistikow in seinem Munch-Aufsatz getan hatte. Stahl appellierte an die Künstler, von einer Sezession abzusehen:

Wäre es nicht der einfachere und bessere Weg, daß alle, die gegen die Mißstände des Ausstellungswesens etwas thun, für den Fortschritt wirken wollen, die Mittel des Vereins [Berliner Künstler, d. Verf.] für diesen Zweck zu erobern suchen? [...] Und zum Schluß: wissen denn die Herren, weiß denn der geistige Urheber dieser Sezession so wenig vom deutschen Kunstleben, daß er nicht die ungeheuren Schwierigkeiten kennt, die der unter viel günstigeren Umständen ins Leben gerufene Münchner Verein zu überwinden hatte?<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Veröffentlichung der Mitgliederliste der Berliner Secession am 15. Januar 1899. Anonym: Mitgliederliste der „Berliner Sezession“. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 137. Am 19. Januar 1899 beginnt die Secession, Sitzungsprotokolle anzufertigen. *Protokolle der Vorstands-Sitzungen der Berliner Secession. (19.1.–25.3.1899)* Das Transskript befindet sich in der Handschriftenabteilung der Cassirer Collection I, Stanford University, Department of Special Collections. (Vgl. Jensen 1996, S. 190 und S. 320, Anm. 65.)

<sup>50</sup> Johann Rodberg: Die Grosse Berliner Kunstausstellung. In: *Atelier 1895*, H. 10 (Mitte Mai), S. 4.

<sup>51</sup> Fritz Stahl: Eine Berliner Sezession. In: *Kunst-Halle* 2.1896/97, Nr. 5 (1.12.1896), S. 69.



Im März 1898 wurde in der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* der Aufruf der Münchner Jahresausstellung bekanntgegeben, demzufolge die „Anmeldung korporativer Ausstellungen“ bis zum 1. April des Jahres zu erfolgen habe.<sup>52</sup> Dieser Aufruf führte den Berliner Künstlern vor Augen, daß die Münchner Secession, die seit 1897 mit der Künstlergenossenschaft nach einer Annäherung wieder gemeinsam im Glaspalast ausstellte, ein wichtiges Ziel erreicht hatte: Die Möglichkeit, als Künstlergruppe oder Ausstellungsgemeinschaft geschlossen im Münchner Salon auszustellen. Die Münchner Secession genoß dieses Privileg seit 1893 bereits in Berlin zusammen mit den Düsseldorfer und später den Dresdner Künstlern.

Im folgenden Monat überschlugen sich die Ereignisse. Ende April wurde die Große Berliner Kunstausstellung eröffnet, die in diesem Jahr eine strengere Auswahl der eingereichten Werke getroffen hatte, weil zwölf Nebensäle des Glaspalastes geschlossen bleiben sollten und eine überwiegend einreihige Hängung geplant war.

Der ganze Habitus der diesjährigen Ausstellung zeugt von einem allgemein anerkannten Reformbedürfnis. Der Jury hat offenbar die Idee einer nationalen Eliteausstellung vorgeschwebt, sie ist besonders streng vorgegangen und hat etwa die Hälfte der eingesandten Kunstwerke zurückgewiesen.<sup>53</sup>

Dem Verband Deutscher Illustratoren und dem Verband Deutscher Architekten waren eigene Räume zugesprochen worden. Kurz vor der offiziellen Ausstellungseröffnung kursierten in der Presse Gerüchte über die Zurückweisung vieler eingereichter Werke. Auch zwei Maler der jungen Generation waren – neben unzähligen anderen – im Gespräch: Curt Herrmann und Walter Leistikow. Über die Falschmeldung bezüglich Curt Herrmann war schnell Gras gewachsen,<sup>54</sup> während sich um die Refüsierung von Leistikows *Grunewaldsee* bis heute Legenden ranken. Festzuhalten bleibt, daß es sich in beiden Fällen um eine Zeitungssente gehandelt und es keine Zurückweisung gegeben hatte. Die Berichtigung bezüglich Leistikow erfolgte bereits wenige Tage später:

Die „Correspondenz für Kunst und Wissenschaft“, die kürzlich die Nachricht verbreitete, daß die Jury der diesjährigen Kunstausstellung die Arbeiten Walter Leistikow's zurückgewiesen habe, widerruft heute ihre Mittheilung in folgender Form: „obwohl die Meldung nach den früheren Erfahrungen des Künstlers nicht überraschen dürfte, ist doch festzustellen, daß sie sich nicht bestätigt. Es sind diesmal alle Werke angenommen worden, die der Künstler zur Ausstellung gebracht hat.“ Das große Bild desselben Künstlers von der Ausstellung der Elf „Waldteich in der Mark“ [d.i. *Grunewaldsee*, d. Verf.] ist in den Besitz der königl. Nationalgalerie übergegangen.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Anonym: [Zur Münchner Jahresausstellung 1898.] In: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 10.3.1898.

<sup>53</sup> Georg Malkowsky: Die Große Berliner Kunstausstellung 1898, Vorbetrachtungen. In: *Deutsche Kunst*, 2.1897/98, Nr. 15 (15. Mai 1898), S. 290.

<sup>54</sup> „Es stellt sich nämlich heraus, daß auch Curt Herrmann gar nicht refüsiert wurde, wie man aus dem Fehlen seines Namens im Katalog irrthümlich geschlossen hat. Er legt Gewicht darauf, daß wir an dieser Stelle erklären, seine Bilder hätten der Aufnahme-Kommission überhaupt nicht vorgelegen.“ Julius Norden: Zur Sezessions- und Jury-Frage. In *Kunsthalle* 3.1897/98, Nr. 17 (1.6.1898), S. 265.

<sup>55</sup> Anonym: „Was sich Berlin erzählt.“ In: *Börsen-Courier*, 29.4.1898, 1. Beilage, S. 3.

Doch die Medien nahmen diese Richtigstellung nicht zur Kenntnis. Sie instrumentalierten diese Falschmeldung; aus diesem ‚Schein-Refus‘ wurde das Motiv zur Gründung der Secession stilisiert.<sup>56</sup> Paradoxe Weise war es gerade Leistikow gewesen, der 1893 mit dem Satz provoziert hatte: „Jede [Jury] ist mir viel zu milde“.<sup>57</sup>

Neben den tatsächlichen und den vermeintlichen Refüsierungen gab es noch einen anderen Reibungspunkt. Deutlich geht aus der Berichterstattung über die Große Berliner Kunstausstellung 1898 hervor, daß die Modernen in der gesamten Ausstellung nur vereinzelt vertreten waren. Ludwig Pietsch äußerte sich diesbezüglich sehr zufrieden.<sup>58</sup> Die in der *Neuen Preußische Zeitung* wiedergegebene Vorbesichtigung des Berichterstatters M.-F. vermittelt den Eindruck, daß auch die Angenommenen unzufrieden waren und die Bekannteren unter den Modernen nur noch ihre Visitenkarte abgaben. Der Verfasser stellte folgende Überlegung an:

Die großen, berühmten Persönlichkeiten in der Kunst scheuen immer mehr davor zurück, sich an dem Massen-Aufgebot zu beteiligen; sie geben wohl gleichsam ihre Visitenkarte ab, indem sie ein kleines Werk einschicken, erwarten aber im übrigen, daß man sie aufsucht, sei es im Atelier, sei es in intimen Sonder-Ausstellungen.

*Von den Berliner Malern, die hier selbstverständlich nicht fehlen dürfen, auch wenn sie wollten, sind gleich in den ersten Sälen Dettmann, Bracht, Hugo Vogel, Frenzel, Thumann, Lepsius, Meyerheim, Frieße, Koner, Liebermann, Skarbina, Röchling, A. v. Werner, Hans Herrmann, Max Uth mit Werken vertreten, [...]*<sup>59</sup>

Am 2. Mai 1898 erfolgte schließlich eine konstituierende Sitzung der fortschrittlich gesinnten Künstler Berlins. Mit diesem Treffen begann das zähe Ringen um neue Ausstellungsmodalitäten im Salon für die Moderne. Ob es vor allem einen ursächlichen Zusammenhang mit den – vermeintlichen – Zurückweisungen der Ausstellungsjury des Salons oder ausschließlich mit der Präsentation der Moderne auf der Großen Berliner Kunstausstellung gibt, läßt sich nicht abschließend klären. Irrtümlicherweise ist diese konstituierende Sitzung vom 2. Mai 1898 jedenfalls in die Geschichte als *Gründungsdatum* der Secession eingegangen. Die Presse lancierte den Begriff *Sezession*.<sup>60</sup> Doch noch im Sommer 1898 sprach Leistikow in einem Brief an Theodor Wolff davon, wie schwer es sei, bei der

---

<sup>56</sup> Bis heute kursiert dies in der Literatur: „1898 wies die Ausstellungskommission eine Landschaft von Walter Leistikow zurück. Dies rief den Protest von 65 Künstlern hervor, die sich in der Secession zusammenschlossen.“ In: Kat. Dreimal Deutschland 1981, S. 32. – Ebenso: „Die Ausjurierung des Grunewaldsee...“, einleitender Satz zu Liebermanns Kunstpolitik, in: Kat. ML 1997, S. 259. – Unwahrscheinlich ist auch Paret's Darstellung: „Israel hatte die Leistikow-Landschaft gekauft, deren Ablehnung durch den Salon der unmittelbare Anlaß der Secession war. Aus Protest gegen die Entscheidung der Jury bot er das Bild der Nationalgalerie an, ein Angebot, das Tschudi erfreut entgegennahm.“ (Paret 1983, S. 372, Anm. 28. Hv. v. d. Verf.) Wenn dieses Bild solch' ein Politikum gewesen wäre, dann hätte Wilhelm II. keinen Schenkungserlaß ausgesprochen. – Helmut Börsch-Supan nennt als einer der wenigen als Gründungsdatum das Jahr 1899. Helmut Börsch-Supan: Die Last der Tradition. In: Berliner Zeitung vom 28.9.1998.

<sup>57</sup> Leistikow 1893, S. 801. Vgl. Kapitel 4.4.1.

<sup>58</sup> Ludwig Pietsch: Die große Kunstausstellung. I. In: Vossische Zeitung, 7.5.1898, S. 4.

<sup>59</sup> M.-F.: Große Berliner Kunstausstellung. I. In: Neue Preußische Zeitung, 29.4.1898, S. 2-3. (Hv. v. d. Verf.) Die *Neue Preußische Zeitung* ist aus der *Kreuz-Zeitung* hervorgegangen.

allgemeinen Ängstlichkeit „etwas Vernünftiges, einer bewussten Secession Ähnliches“ zu Stande zu bringen.<sup>61</sup> Die Bildung einer Secession wurde von den meisten als *ultima ratio* angesehen. Leistikow ist einer der wenigen, die sie spätestens seit 1898 gezielt forcierten. Die Presse spielte hierbei weiterhin eine aktive Rolle. In der Zeitschrift *Die Deutsche Kunst* sprach man von „Indiskretionen und Behauptungen in der Presse“ – mit dem Hinweis an die „wohlwollende Presse“, sie täte am besten, „wenn sie sich vorläufig nicht um ungelegte Eier bekümmerte“.<sup>62</sup> Zuvor wurde Liebermann von Julius Elias, mit dem er in freundschaftlichem Kontakt stand, in der *Nation* öffentlich angegriffen, er würde eine Sezessionsbildung sabotieren. Liebermann sah sich genötigt, darauf schriftlich zu antworten: „Ich habe in der vorberatenden Versammlung vor etwa 6 Wochen den Entwurf zur Gründung einer Berliner Sezession unterzeichnet und zwar an erster Stelle.“<sup>63</sup> An Hugo von Tschudi schrieb Liebermann, seine lieben Freunde haben einen „regelrechten Vernichtungsfeldzug gegen den ‚Abtrünnigen‘ begonnen [...] Elias hat mir einen Nekrolog geschrieben“.<sup>64</sup> Elias’ an gleicher Stelle abgedruckte Antwort auf Liebermanns Richtigstellung zeigt den Marktwert der Berliner Secession; im Vorfeld ihrer definitiven Gründung wurde unendlich viel davon berichtet und spekuliert.<sup>65</sup>

Am 18. November 1898 war nach intensiver Überzeugungsarbeit, an der Leistikow federführend beteiligt war, eine Liste mit 65 Unterzeichneten zustande gekommen, die in Verhandlung mit der Großen Berliner Kunstausstellung um eigene Räume und eigene Jury traten.<sup>66</sup> Überschriften ist die Liste mit „Berliner Secession“, was zu diesem Zeitpunkt als Arbeitsbegriff von Leistikow und seinen Kollegen zu verstehen ist.

---

<sup>60</sup> XX: Eine Berliner Sezession. In: Berliner Tageblatt, 4.5.1898, Feuilleton, S. 2 – Genannt werden in diesem Artikel an erster Stelle Max Liebermann, Franz Skarbina und Walter Leistikow. „Ihnen schließen sich unter Anderen A. Normann, Osc. Frenzel, Phil. Franck, Ludw. Dettmann, H. Looschen, Curt Herrmann, Martin Brandenburg, Hans Baluschek, Paul Hoeniger, Max Uth an“. – Lacher interpretiert die Gründungssituation neu (Lacher 1999 und 2000). Ihm zufolge war es der *Künstler-Westclub*, der die Gründung der Berliner Secession initiierte. Er belegt die nicht stattgefundenen Zurückweisung des Leistikow-Bildes mit dem wenig stichhaltigen Argument, daß das Gemälde bereits im Besitz der Nationalgalerie befunden habe und somit nicht in den Salon eingereicht worden sei. Abgesehen davon, daß dies nicht den Tatsachen entspricht, ist das kein Argument dafür, daß das Bild nicht eingereicht worden war. Es war seinerzeit Usus, Gemälde aus Museums-Beständen auf dem Salon zu zeigen. Lachers Argumentation für den Westclub beruht vor allem auf einer Aussage Max Uths (von 1912), der als Mitglied des Westclubs in Konkurrenz zur Vereinigung der XI stand. Lacher geht nicht darauf ein, daß nicht etwa die Künstler des Westclubs, sondern nur ehemalige XI-Mitglieder leitenden Positionen in der Berliner Secession erhielten. Ein wichtiges Dokument zur Einschätzung der Situation ist ein Artikel von Julius Elias (Elias 1902), den Lacher nicht berücksichtigt hat.

<sup>61</sup> Walter Leistikow, Brief an Theodor Wolff vom 29.6.1898; zitiert nach Kat. Leistikow 1988, S. 120f.

<sup>62</sup> Anonym: Von der Berliner Sezession. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 18 (30.6.1898), S. 353.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Max Liebermann, Brief an Hugo von Tschudi vom 9.9.1898; zitiert nach Kat. Liebermann 1997, S. 308.

<sup>65</sup> Vgl. beispielsweise: Anonym: Aus der Reichshauptstadt. „Berliner Sezession?“. In: Tägliche Rundschau, Nr. 103, 4.5.1898, S. 3; Franz Imhof: Berlin: 1. Zur „Sezessions“-Frage. In: Die Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 16 (15.5.1898), S. 247-249.

<sup>66</sup> Abgebildet in Kat. Leistikow 1988, S. 122f.

Anlässlich dieses Gesuches forderte Anton von Werner am 30. Dezember 1898 in einer außerordentlichen Generalversammlung des Vereins Berliner Künstler – ohne jene Vereinsmitglieder eingeladen zu haben, die als zukünftige Sezessionisten galten – daß sich alle Mitglieder des Vereins zwischen der Mitgliedschaft des Vereins und einer Sezession entscheiden sollten. Er verlangte außerdem, daß sich alle zukünftige Mitglieder zu verpflichten hätten, die Satzungen der Großen Berliner Kunstausstellung und des Vereins Berliner Künstler grundsätzlich anzuerkennen.<sup>67</sup> Werner kommentierte: „Die ganze Einheitlichkeit der Berliner Künstler geht in die Brüche [...] Es ist doch unerhört, daß sie sich unseren Ausstellungsbedingungen nicht unterwerfen“.<sup>68</sup> Weiterhin versuchte er als disziplinarische Maßnahme Max Liebermann, der als Träger der Goldmedaille von 1897 der Jury der Großen Berliner Kunstausstellung angehörte, und andere zukünftige Sezessionisten für das Jahr 1899 von der Preisjury der Großen Berliner Kunstausstellung auszuschließen, da sie „durch ihre gegensätzliche Stellung zur Großen Berliner Kunstausstellung sich selbst von den offiziellen Funktionen ausgeschlossen“ hätten.<sup>69</sup> Die Entfremdung, die durch die Künstlerschaft ging, war irreversibel und ging mit Beleidigungen einher, die in der Presse ausgeschlachtet wurden.<sup>70</sup>

Ein Austritt des sezessionistischen Lagers aus dem Verein Berliner Künstler stand gleichwohl nicht zur Disposition, auch wenn dies oft so dargestellt wird.<sup>71</sup> Das Gegenteil war der Fall. Leistikow erklärte dies einleuchtend in einem Rückblick:

Kein Berliner hätte sich damals die Finger verbrennen wollen, eine Secession zu gründen, die eine Unmasse Arbeit, sehr wenig Dank, dafür desto mehr Feindschaft einbringen mußte. Aber Akademiedirektor Anton von Werner half über alles Zagen mutig hinweg, indem er seinen großen Einfluß, seine nicht ganz gewöhnliche Intelligenz und Energie aufwandte, den Antrag der zusammengeschlossenen Berliner Künstler auf eigene Räume, eigene Jury und Hängekommission im Glaspalast am Lehrter Bahnhof zu Fall zu bringen. Es gelang ihm wie durch Zauberei, zu beweisen, daß das gegen des Königs Wort und Wille wäre. Daß die Illustratoren tatsächlich ganz dasselbe erreichten, tut nichts zur Sache – des Königs Wille scheint danach zweier Auslegungen möglich.<sup>72</sup>

Der am 18. November 1898 eingereichte Antrag der zukünftigen Secession wurde vor dem 19. Januar 1899 von der Ausstellungskommission abgelehnt. Die *Kunstchronik* berichtete:

---

<sup>67</sup> Er konnte seiner Forderungen nicht durchsetzen. Siehe dazu die Stellungnahme des Vorstandes der Secession. Anonym [Der Vorstand der Berliner Secession]: [Gegenerklärung gegen die Erklärung des Vorstandes des Vereins Berliner Künstler.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, 12.1.1899, S. 3.

<sup>68</sup> Julius Norden: Bei Anton von Werner. In: Berliner Künstler-Silhouetten. Leipzig 1902, S. 25; zitiert nach Paret 1983, S. 371f, Anm. 18.

<sup>69</sup> Bericht in der National-Neitung vom Nr. 454, 26.7.1899, Beiblatt; zitiert nach Kat. Liebermann 1997, S. 309, Anm. 44.

<sup>70</sup> Anonym: Zur Sezessionsfrage. In: Die Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 8 (15.1.1899), S. 117f.

<sup>71</sup> Ein neueres Beispiel ist Kat. Leistikow 1988, S. 85: Die Sezessionisten traten „geschlossen [...] aus dem Verein [Berliner Künstler] aus.“

<sup>72</sup> Walter Leistikow: Über den Deutschen Künstlerbund und die Tage von Weimar. In: Kunst für Alle 19.1903/04, S. 201-205; zitiert nach Corinth 1910, S. 71f (vgl. Pfefferkorn 1972, S. 25).

Inzwischen hat die Secession ihr Gesuch um Bewilligung eigener Jury und eigener Räume vor die Ausstellungskommission, also die richtige Instanz, gebracht; aber die Ausstellungskommission hat diese Forderungen ebenfalls abgelehnt, [wie zuvor die Akademie, d. Verf.] und sie mußte sie ablehnen, weil sie mit den vom Kaiser genehmigten Satzungen, die nicht willkürlich geändert werden können, in Widerspruch stehen. Nach Mitteilungen, die einer der Führer der Secession, W. Leistikow, in einer Berliner Tageszeitung gemacht hat, ist die Secession zu ihrem Vorgehen nur durch die Absicht bewogen worden, die großen Berliner Kunstausstellungen über die in ganz Deutschland und im Ausland eine ungünstige Meinung verbreitet sei, würdiger zu gestalten und den „unleidlichen Verhältnissen, der sich durch das Zusammenarbeiten der Akademie und des Vereins allmählich herausgebildet haben“, ein Ende zu machen. Leistikow glaubt das Heil des Berliner Ausstellungswesens nur davon erwarten zu können, dass die Leitung der Ausstellungen wieder allein in die Hände der Akademie zurückgegeben werde. [...] *Das bedauerlichste an dem ganzen Streite ist, dass die Secession beschlossen hat, sich an der diesjährigen Ausstellung in Berlin nicht zu beteiligen, wenn ihre Forderungen nicht noch nachträglich bewilligt werden sollten.*<sup>73</sup>

Die Forderungen der Berliner Secession wurden nachträglich nicht mehr bewilligt, und so kam es schlußendlich zur räumlichen Trennung beider Institutionen.

Es ist folgendes festzuhalten: Die Gründung der Berliner Secession erfolgte auf der Basis der Erfahrungen, die die Vereinigung der XI und die nachfolgenden Künstlergruppen im Verlauf der 1890er Jahre gesammelt hatten. Die Bildung der Vereinigung der XI war die Konsequenz aus dem gescheiterten Modernisierungsversuch des Vereins Berliner Künstler und des Salons gewesen. Sie war vor dem Hintergrund vollzogen worden, daß der Salon und seine Jury samt Hängekommission in einer aporetischen Situation befangen waren. Die zukünftigen Mitglieder der Vereinigung der XI sahen seinerzeit dringenden Handlungsbedarf, um sich von dem künstlerischen Mittelmaß des Salons abzusetzen. Das Ziel der Vereinigung der XI war die Profilgewinnung als Gruppe, in künstlerischer als auch in ökonomischer Hinsicht. Die Mitglieder der Künstlergruppe konnten die positive Erfahrung sammeln, welche Kraft von Gruppenausstellungen ausging, sie konnten Erfahrungen im Ausstellungsmanagement sammeln und nicht zuletzt an dem Prozeß der Privatisierung des Ausstellungswesens mittels der Galerien als neuen Ausstellungsort partizipieren. Sie waren sich ihres Potentials bewußt.

Bis zu dem Zeitpunkt, da die Künstler der Berliner Moderne die Hoffnung hatten, sich mit dem Salon zu einigen und eine eigene Jury sowie eigene Räume zu erhalten, also bis um den Jahreswechsel 1898/99, war die Gründung einer Sezession keineswegs ausgemachte Sache. Die grundlegende Ambition war künstlerische Autonomie in Hinblick auf das Ausstellungswesen und somit auf die eigene Produktion. Hätten die Künstler diesen ‚Raum‘ in der Großen Berliner Kunstausstellung bekommen – die meisten wären zufrieden gewesen, obgleich sich der Salon im Verlauf der 1890er Jahre, also während der Ausstellungstätigkeit der Vereinigung der XI, trotz der neu eingeführten, paritätischen Betei-

---

<sup>73</sup> Anonym: Der Streit in der Berliner Künstlerschaft. In: Kunstchronik NF 10.1898/99, Nr. 12 (19.1.1899), Sp. 187. (Hv. v. d. Verf.)

ligung der Berliner Künstlerschaft an dessen Ausrichtung grundsätzlich nicht entscheidend verbessert hatte.

Der Weg der Münchner Secession über ein eigenes (befristet angemietetes) Ausstellungsgebäude zurück in den Schoß des Salons war möglicherweise motivierender und letztendlich unruhestiftender als alle Zurückweisungen des ganzen Jahrzehnts in Berlin. Es hatte die Hoffnung in der Hauptstadt gegeben, ohne den ‚Umweg‘ der Münchner direkt zu dem Ergebnis zu gelangen, im Salon für Gruppen und Verbände eigene Ausstellungsräume und eine autonome Jury zugesprochen zu bekommen, zumal dieses Recht anderen Gemeinschaften bereits zugesprochen worden war. Zeitversetzt hatten München und Berlin eine ähnliche Motivationslage zur Gründung ihrer Sezession. Es handelt sich um die Kritik und Reform am Ausstellungswesen, um den gescheiterten Reformversuch des jeweiligen Künstlervereins und um ökonomisches Denken.<sup>74</sup> Diese Parallelen wurden bislang zugunsten der Betonung der unterschiedlichen politischen Milieus verdrängt.

Die Vereinigung der XI hatte eine dialektische Bedeutung für die Gründung der Berliner Secession. Einerseits gehörte sie zu den Hauptverantwortlichen des Innovationsschubes in der Berliner Ausstellungsszene. Ohne sie hätten sich die Kräfte schwerlich so konsequent und erfolgreich konzentriert. Andererseits tat sie sich schwer, diesen letzten Schritt definitiv zu gehen. Der Grund mag im Erfolg der Gruppenausstellungen der Vereinigung der XI sowie im Erfolg der einzelnen Mitglieder und ihren Biographien zu suchen sein. Frühere, gescheiterte Versuche von anderer Seite, eine Sezession in Berlin ins Leben zu rufen,<sup>75</sup> zeigen, daß dieser Weg ohne die Vereinigung der XI nicht zu gehen gewesen war. Die Gründung der Berliner Secession war Abschluß und Neubeginn zugleich. Die Privatisierung des Ausstellungswesens erreichte mit dem Bau eines eigenen<sup>76</sup> Ausstellungsgebäudes eine neue Stufe. Das äußerst schnell errichtete Gebäude in Charlottenburg konnte noch im gleichen Jahr der Gründung, 1899, mit einer ersten Ausstellung eröffnet werden. [Nr. 228] Im Eingangsbereich wurde Walter Schotts Büste Wilhelms II. aufgestellt, im Katalog war sie als erstes Ausstellungsobjekt verzeichnet. [Nr. 229] Dies ist kei-

---

<sup>74</sup> „Der Aspekt der Wirtschaftlichkeit [...] war der Faktor für das Entstehen der [Münchner] Sezession.“ In: Mai 1985, S. 157.

<sup>75</sup> Z.B. von der *Vereinigung 1897*, vgl. Kapitel 5.1.

<sup>76</sup> Die Berliner Secession war jedoch nur wenige Monate Eigentümerin dieses Gebäudes. Sie ergriff eine hervorragende Möglichkeit, um finanzielle Risiken zu vermeiden und übereignete das Haus der Stadt Charlottenburg, die es der Secession wiederum zu einem Spottpreis von sechs Mark jährlich für sechs Jahre vermietete. Wie dieser Handel, der für beide Seiten ein Gewinn war, zustande kam, ist nicht zu klären. Der Onkel der Vettern Cassirer, Max Cassirer, Mitglied im Magistrat und Stadtrat in Charlottenburg, spielte dabei eine tragende Rolle. (Vgl. Paret 1983, S. 118) Charlottenburg konnte einen Punktsieg in der Konkurrenz zu Berlin verbuchen und die Secessionisten hatten sich der finanziellen Verantwortung für dieses Gebäude entledigt. (Bericht über die Verwaltung und den Stand der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Charlottenburg für das Etatsjahr 1899. Charlottenburg 1901, S. 55; Verwaltungsbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf, Berlin)

ne ironische oder versöhnliche Geste der Sezessionisten. Hier spiegelt sich das Selbstverständnis der Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das sich jenseits einer konstruierten Antithese von Kunst und Politik offenbart.

Mit dem Bau dieses Ausstellungsgebäudes endete in Berlin die Aufbauphase der Privatisierung des Ausstellungswesens. Es war folgerichtig, daß man nicht auf die große Galerie Keller & Reiner zurückgriff. In seiner veröffentlichten Erklärung als Schriftführer der Berliner Sezession erläuterte Leistikow am 19. Januar 1899, warum man nicht auf die privaten Galerien Berlins, deren Interesse an der sezessionistischen Kunst deutlich vorhanden sei, zurückgreife: „Wir wollen das große Publikum. Wir wollen nicht nur gekauft, wir wollen auch verstanden werden, wir wollen auch Gelegenheit geben, Gutes zu sehen, Kunst zu lieben und verstehen zu lernen.“ Das große Publikum war nur in Eigenverantwortung, Selbstverwaltung und auf privatwirtschaftlicher Basis in vollem Umfang zu erreichen und dauerhaft zu binden. Ein eigenes Ausstellungsgebäude, auch wenn es letzten Endes kleiner war als eine der größten Galerien Berlins, war unverzichtbar. In übertragenem Sinne bestätigte das Oskar Bie, als er nach der zweiten Ausstellung der Secession bemerkte, mit der Zeit sei „die Sezession keine Richtung geworden, *sondern vielmehr eine Gegend*, in der alle ansässig sind, die die Freiheit lieben“.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Oskar Bie: Sezession. In: Neue Deutsche Rundschau 11.1900, Bd. 2, S. 656-659. Wiederabdruck in: Berliner Moderne 1885–1914, S. 560-562, Zitat S. 561.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Aus dem noch 1892 als *Selbstisolierung* stigmatisierten, singulären Phänomen der Künstlergruppenausstellung der Vereinigung der XI entwickelte sich in Berlin und in Deutschland eine neue Ausstellungspraxis, nämlich die der Gruppenausstellung in kommerziellen Galerien. Dabei ging es um eine grundsätzliche Verbesserung der Ausstellungssituation der bildenden Künstler und ihrer von den Ausstellungen abhängigen wirtschaftlichen Situation. Die Künstler-Ausstellung war geboren. „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.“<sup>1</sup>

Die Vereinigung der XI hatte als Künstlergruppe ein angemessenes und kontinuierliches Wechselspiel von Individualität und Kollektivität. Ihr gemeinsames Ziel, freie Ausstellungen zu gestalten sowie eine angemessene Gruppengröße und ein funktionierendes Krisenmanagement waren das Fundament für die jahrelange Zusammenarbeit. Die ausgestellten Werke behielten im Rahmen der kleinen Arrangements ihre Würde und Aura. Aller anfänglichen Anfeindungen zum Trotz gab es ein Publikum für diese Ausstellungen, aus dem sich ein neuer Kundenstamm für die moderne Kunst entwickelte. Indem die Künstler im Wortsinn

Raum für außer-akademische Ausstellungen schufen, forcierten [sie] das Experimentieren mit dem einmal gefundenen Modell, das Spiel mit den formalen Präsentationsstrukturen und führten letztendlich dazu, daß die Ausstellung vom Künstler als eigenständiges Gestaltungsmittel verstanden werden konnte, das ihm nun auch im übertragenen Sinne Raum gab, um die Beziehung von Kunstwerk und Betrachter zu fokussieren und erstmals auch *expressis verbis* zu thematisieren.<sup>2</sup>

Die Künstlergruppe hatte im Vorfeld ihrer Gründung den Kunstmarkt analysiert, um gute Ausstellungsbedingungen zu entwickeln. Wurde den Salonkünstlern vorgeworfen, ihr künstlerisches Handeln unterwerfe sich dem Geschmack des Massenpublikums, so warf man den Mitgliedern der neuen Vereinigung und notabene der Berliner Secession vor, ihr Handeln sei ökonomisch motiviert und allein deshalb verwerflich. Doch dieses *Anpassungsmodell* sicherte die künstlerische Qualität, die bei diesem Ansatz nicht tangiert wurde.

---

<sup>1</sup> Julius Levin: „XI“. In: Freie Bühne 4.1893, H. 4 (April 1893), S. 455-462 (G I, 1893-28)

<sup>2</sup> Drechsler 1996, S. 159.



Diese Lösung der Selbstvermarktung der Künstler war in Deutschland neu. Worin lag ihr Erfolg begründet? Auch wenn es für die Sprache der Kunstwissenschaft untypisch ist – nennen wir die Kunstwerke an dieser Stelle *Produkt*.<sup>3</sup> Das Produkt der Marke XI erschien regelmäßig im Frühjahr auf dem Markt, immer in der gleichen Präsentation – ‚Verpackung‘ –, nämlich der Galerie Schulte, sowie im letzten Ausstellungsjahr in erneuertem *Outfit*; heute würde der Galeriewechsel zu Keller & Reiner beworben mit: *Die neue Artemis-Formel*, oder: *20 % mehr Inhalt*. Eine eigenständige Warenkultur gab es in Deutschland in ausdifferenzierter Form erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Dem äußeren Erscheinungsbild, der Präsentation der Ware kam eine völlig neue Bedeutung zu, seit sie nicht mehr offen, sondern in Verpackung angeboten wurde, wie es bei den sogenannten Kolonialwaren wie Tee, Kaffee und Zigaretten verhältnismäßig früh, nämlich seit den späten 1880er Jahren der Fall war. Das Leben in der Gründerzeit war geprägt von einem Modernisierungsschub in der Produktionstechnik. Die Vereinigung der XI – möglicherweise mit dem Analytiker Leistikow an der Spitze – mag von dem Innovationsschub der Warenkultur und den Vermarktungsstrategien der Genußmittel angeregt worden sein. Die „XI“ wurde zur Corporate Identity.

Mit den Galerieausstellungen versuchte die Vereinigung der XI, eine perspektivische Alternative zu den Jahresausstellungen, vor allem den großen Internationalen Ausstellungen, zu entwickeln. Es war Usus auf den Akademischen Ausstellungen, parallel zur Ausstellung der Kunstwerke ein Spektakel um dieses mehrere Monate währende Ereignis herum zu organisieren, das an die heutigen Bundesgartenschauen erinnert. Ein aufwendiges Unterhaltungsprogramm trachtete danach, auch jenes Publikum anzuziehen, daß sich im Alltag nicht für das eigentliche Thema der Veranstaltung interessierte. Von den seit 1850 stattfindenden Weltausstellungen wurde die Idee des *Panoramas* importiert.<sup>4</sup> Werner Hofmann erläuterte in *Das Irdische Paradies*,

daß die Ausstellungsstädte einen Wirklichkeitsersatz konstituieren, der sich zwischen die Pole von Kunst und Erfahrungswirklichkeit eindringt, nach beiden Richtungen schießt, die Kunst durch billigen Illusionismus, die Wirklichkeit durch deren Verdoppelung übertrumpfen, also beide ‚ersetzen‘ will.<sup>5</sup>

Die Panoramen und Dioramen, die zu den großen Jubiläumsausstellungen auf dem Landesausstellungsgebäude installiert wurden, hoben „die Spannung zwischen Bild und Vorbild auf, denn sie wollen die Wirklichkeit nicht bloß nachahmen, sondern ersetzen.“<sup>6</sup> Auf dem Ausstellungsgelände entstand eine Parallelkultur von Spektakel und Kunstbetrachtung. Der Konkurrenz der Dioramen konnte ein Kunstwerk nicht standhalten, es konnte „den Appetit des Publikums nach greifbarer, untrüglicher Wirklichkeit nicht mehr

<sup>3</sup> Zur der folgenden Ausführung vgl. den Artikel „Strategien der Werbekunst 1850–1933“ von Jörg Meißner, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum, Berlin, im *Museums-Journal* erschienen ist. (Meißner 2004)

<sup>4</sup> Vgl. Kapitel 1.2.1.

<sup>5</sup> Hofmann, W. 1960/1991, S. 103.

<sup>6</sup> Ibid.

befriedigen. [...] Wie flach und leblos ist doch die Illusion, die ein Gemälde bietet, neben der handgreiflichen, materiell-tatsächlichen Illusion des Panoramas, die sich der Wirklichkeit substituiert!“<sup>7</sup> Das Panorama wurde zum Kunstersatz.

Trotz ihrer aktiven Teilnahme an den Akademischen Ausstellungen waren die zukünftigen Mitglieder der Vereinigung der XI mit dieser Situation äußerst unzufrieden und teilten ihre Ansicht mit einer wachsenden Minderheit von Presse und Publikum. Die Akademie der Künste, der Verein Berliner Künstler und das Kultusministerium waren nicht in der Lage, grundlegende Strukturveränderungen im Ausbildungsbetrieb und im Ausstellungswesen vorzunehmen.

Das Ziel der Vereinigung der XI war es gewesen, ein neues Publikum herauszubilden, und die Vereinigung mußte dafür die entsprechenden Voraussetzungen schaffen. Der hierfür gewählte Ausstellungsrahmen garantierte eine Vorselektion, der, um mit Liebermann zu sprechen, nicht „Krethi und Plethi“ anlockte und in die Sackgasse der Wirklichkeitssubstituierung führte. Im Unterschied zu der fast zeitgleich in München entstandenen Secession war für dieses Konzept weder Eigenkapital noch ein größerer Verwaltungsapparat notwendig. Bei der Entwicklung dieses Konzeptes standen die Bedürfnisse des Publikums – als potentielle Kunden – im Vordergrund: Die Ausstellungen sollten nicht ermüden, sie sollten dem Besucher ermöglichen, sich in Ruhe auf bestimmte Werke, die auf Augenhöhe hingen, zu konzentrieren oder in Kontakt mit einzelnen Künstlern zu treten. Perspektivisch gedacht sollte die künstlerische Entwicklung einzelner Mitglieder besser nachvollziehbar werden und somit die Kundenbindung erhöhen. Hier liegt eine Nutzensegmentierung (*Benefit Segmentation*) vor. Die Absicht dieses Vorhabens war, den Kunstmarkt zu erweitern und zu stabilisieren.<sup>8</sup> Das Konzept fand lokal und national weitere Nachahmer und das Angebot erhöhte sukzessive die Nachfrage, was Hugo von Tschudi in seiner Kaisergeburtstagsrede von 1899 nachdrücklich bemerkte. Die Entstehung der Secessionen in Deutschland förderte zudem die ästhetische Reform des Ausstellungswesens. Während der 1890er Jahre veränderten sich zunächst in Berlin und in den folgenden Jahren deutschlandweit die Präsentationsmöglichkeiten der bildenden Kunst grundlegend. Neben den Akademischen Jahresausstellungen und den Ausstellungen der Künstlervereine entstand eine pluralistische Ausstellungsszene, die auf Wettbewerb begründet war. Mit der Konstituierung der Berliner Secession war die Gründungsphase der Privatisierung des Ausstellungswesens abgeschlossen. Die Secession ließ im Januar 1899 durch ihren Schriftführer Walter Leistikow das Ziel ihrer Bestrebungen veröffentlichen: man wolle das *große* Publikum – und diese Absicht war nicht nur ehrenwert, sondern realistisch, was der künstlerische und wirtschaftliche Erfolg der Secession belegt.

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Vgl. Grasskamp 1993, S. 39; Kapitel 4.2.

Daraus ist zu folgern, daß es eine elitäre Abkapselung, eine Fragmentierung („Fragmenting“) von Kunst und Publikum, wie sie Beth Irwin Lewis in ihrer jüngsten Untersuchung *Art for All?* konstatierte, nicht gegeben hat.<sup>9</sup> Ihr Begriff „Fragmentierung“ impliziert Zersplitterung und Auseinanderfallen. „The great divide“ nannte sie folglich die zentrale Achse ihrer Untersuchung.<sup>10</sup> Anhand des Bildungsprogramms der Zeitschrift *Kunst für Alle* wurde von ihr dargelegt, daß zwischen dem Publikum als einer neuen Form der Kunstöffentlichkeit und der modernen Kunst im Verlauf der 1890er Jahre ein unwiderruflicher Riß entstanden war.<sup>11</sup> Diese Sichtweise beruht auf einem Ideal, das an die von Anton von Werner beschworene „Einheit der Künstler“ erinnert. Eine ähnliche Ansicht findet man bereits in Wilhelm von Bodes Erinnerungen. Er stellte in seinen Memoiren über die Zeitschrift *Pan* und die *Berliner Secession* folgende Überlegungen an: „Der ‚Pan‘ ebnete der Berliner Secession die Bahn und hat mit dazu beigetragen, die Kluft in der Berliner Künstlerschaft noch zu verstärken [...]“<sup>12</sup> Diese problematische Einschätzung übersieht jedoch den Umstand, daß bis zu dem Beginn der Strukturveränderungen 1892 die modernen Künstler eine permanente Mangelverwaltung zu leisten hatten und daß die Kluft in der Berliner Künstlerschaft bereits länger existierte, ohne deutlich sichtbar geworden zu sein. Bei Irwin Lewis’ Vorstellung, daß sich mit der Moderne eine Elite absondere, um in künstlich klein gehaltenen Zirkeln unter Ausschluß der breiten Öffentlichkeit zu agieren, handelt es sich, so will es scheinen, um eine ideologisch motivierte Implikation. Nicht nur die Berliner Secession war offen für alle, die für sie offen waren<sup>13</sup>, sondern auch die Ausstellungen der Vereinigung der XI und der nachfolgenden Künstlergruppen.

Die Berliner Kunstlandschaft hat sich durch die kreative Zusammenarbeit zwischen Künstlergruppen und Galeristen, von der beide Seiten profitierten, nachhaltig verändert.

Die Künstlergruppen und die Künstlergruppenausstellung erlebten in den ersten beiden Jahrzehnten des Zwanzigsten Jahrhunderts ihre Blütezeit. Zu dieser Zeit, ein Vierteljahrhundert nach dem Siegeszug der Vereinigung der XI erinnerte Gustav Frenssen, der Biograph Jacob Alberts, an die Keimzelle der organisierten Berliner Moderne mit folgenden Worten:

<sup>9</sup> Irwin Lewis 2003, Überschrift des dritten Teils: „The Fragmenting of Art and ist Public, 1893–1899“.

<sup>10</sup> Op. cit., S. 357, Anm. 44.

<sup>11</sup> Um hier zu einer tragfähigen Einsicht zu gelangen, wäre ein breiteres Spektrum an Meinungen notwendig gewesen. Vgl. hierzu Andreas Strobl, der zu bedenken gibt, daß monographisch zu arbeiten ein gravierendes Problem sei, „wenn man bedenkt, daß *Kunst für Alle* in den 1890er Jahren unter Pecht zwar populär war, aber für eine konservative Auffassung steht, und so gerade die Neuerungen [...] nicht angemessen diskutiert wurden.“ Strobl 1998, S. 396. (Hv. i. Orig.)

<sup>12</sup> Bode 1997, Textband, S. 283.

<sup>13</sup> Im Jahr 1905 besuchten beispielsweise 90.000 Gäste die Ausstellung der Berliner Secession. (Bericht über die Verwaltung und den Stand der Gemeinde-Angelgenheiten der Stadt Charlottenburg für das Verwaltungsjahr 1905. Charlottenburg 1906, S. 161.)

Die Elf blieben jahrelang in guter Freundschaft beieinander, jeder bemüht, sein Bestes zu geben; alles wurde in Kameradschaft, ohne Zwang abgemacht. Die nun alle grau Gewordenen denken mit Vergnügen an jene Zeit gemeinsamen Kampfes zurück, und Liebermann, der Führer, meinte später, als sie längst in die große Sezession der Neueren übergegangen waren: jene erste Vereinigung der Elf war doch das Beste von allem gewesen.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Frenssen 1920, S. 38.

## LITERATUR

### *Archivmaterial*

- Geschäftsbücher der Vereinigung der XI, 1892–1899, 2 Bände; Akademie der Künste, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Nr. 13 und 14
- Walter Leistikow: Zur Kunstgeschichte unserer Tage, 1894 (Manuskript, Entwurf, 6 Seiten), Akademie der Künste, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Nr. 33 (Leistikow 1894)
- Mitgliederlisten des Vereins Berliner Künstler; Akademie der Künste, Berlin
- Gesuch des Vereins Berliner Künstler vom 25. Juni 1872 um gleichberechtigte Beteiligung an den Jurien des Salons an den Kultusminister Dr. Falk; Akademie der Künste, Berlin, Fiche 315, 23f
- Entscheidung des Direktoriums und des Senats der Akademie zur künftigen Beteiligung von fünf Mitgliedern des „Verein Berliner Künstler zur Unterstützung von hilfsbedürftigen Künstlern und deren Angehörigen“ (Künstler-Unterstützungsverein) an der Ausstellungsjury vom 26. Juni 1872; Akademie der Künste, Berlin, Fiche 313, 56f
- Entgegnung auf die Entscheidung des Direktoriums und des Senats vom 26. Juni 1872 durch den Künstler-Unterstützungsverein vom 28. Oktober 1872; Akademie der Künste, Berlin, Fiche 315, 21f
- Aufforderung des Kultusministers vom 18. Februar 1874 an die K. Akademie zur Stellungnahme zu der Entscheidung des Direktoriums und des Senats vom 26. Juni 1872; Akademie der Künste, Berlin, Fiche 315, 20
- Ablehnung der die K. Akademie am 14. Mai 1875 des Gesuchs des Vereins Berliner Künstler vom 25. Juni 1872 um gleichberechtigte Beteiligung an den Jurien des Salons; Akademie der Künste, Berlin, Fiche 315, 28f
- Gesuch des Vereins Berliner Künstler vom 20. Oktober 1890 an Kultusminister von Goßler, die Internationale Kunstausstellung 1891 auszurichten (Abschrift, 6 Seiten); Akademie der Künste, Berlin, Fiche 367, 14f
- Sitzungsprotokoll des Senats der K. Akademie am 8. Oktober 1890 (Abschrift, Manuskript, 7 Seiten); Akademie der Künste, Berlin, Fiche 367, 15-18
- Sitzungsprotokoll des Senats der K. Akademie am 11. Oktober 1890 (Abschrift, Manuskript, 4 Seiten); Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fiche 367, 19
- Sitzungsprotokoll des Senats der K. Akademie am 29. Oktober 1890 (Abschrift, Manuskript, 4 Seiten); Akademie der Künste, Berlin, Fiche 367, 26-27
- Mitgliederliste des Vereins Berliner Künstler 1872; Akademie der Künste, Berlin
- Unterlagen zum Künstler-Unterstützungsverein, Berlin; Mappe: „Verein Berliner Künstler“, Akademie der Künste, Berlin
- Akten zum „Munch-Skandal“; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, Rep. 76
- Akten zum Verein Berliner Künstler; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, Rep. 76
- Künstler-Dokumentation; Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Registratur nach Künstlernamen
- Hugo von Tschudi, Briefentwurf an das Kultusministerium vom 5.7.1897; Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Gen. 37, Bd. V, 652/97
- Erlaß Wilhelms II. vom 9.6.1898, betrifft das Gemälde „Grünwaldsee bei Abenddämmerung“ von Walter Leistikow; Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, I-NG 1743 (Künstlerspezialakte)
- Inventar des Kgl. Kunstgewerbemuseums, Ankauf von vier Vasen von Friedrich Stahl, Berlin; Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, KGM Inv.-Nr. 1895, 180-183
- Konvolut Kunstsalon Keller & Reiner; Stiftung Stadtmuseum, Berlin, ohne Registratur
- Bericht über die Verwaltung und den Stand der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Charlottenburg (für das Etatsjahr 1899: Charlottenburg 1901; für das Verwaltungsjahr 1905: Charlottenburg 1906); Verwaltungsbibliothek Charlottenburg-Wilmersdorf, Berlin, ehemalige Magstratsbibliothek Charlottenburg
- Autograph, Ludwig von Hofmann an Jacob Alberts, o.D., 2 Seiten, Privatbesitz

## *Rezensionen der Vereinigung der XI*

1892

- ☉: [Rez. XI.] In: Münchner Allgemeine Zeitung, 7.4.1892 (G I, 1892-41)
- ♂: [Rez. XI.] In: Kunstwart Dresden, 20.4.1892 (G I, 1892-34)
- ♂: [Rez. XI.] In: Münchner Neueste Nachrichten, 8.4.1892 (G I, 1892-14)
- Anonym: Die Ausstellung der XI. In: Freie Bühne 3.1892, 1. u. 2. Q., H. 5 (Mai), S. 519-521
- [Buss, Georg]: [Rez. XI.] In: Tägliche Rundschau, 5.4.1892 (G I, 1892-3)
- Dr. Relling: Die Ausstellung der XI. In: Kunst für Alle 8.1892/93, S. 218
- Elias, Julius: [Rez. XI.] In: Die Nation, 23.4.1892 (G I, 1892-36)
- Feld, Otto: [Rez. XI.] In: Berliner Tageblatt, 11.4.1892 (G I, 1892-31)
- G., G.: Die Ausstellung der Vereinigung der „XI“. In: Der Abend, 4.4.1892 (G I, 1892-1)
- G., G.: [Rez. XI.] In: Der Abend, 7.4.1892 (G I, 1892-2)
- gln: [Rez. XI.] In: Freisinnige Zeitung, 7.4.1892 (G I, 1892-25)
- Gurlitt, Cornelius: „Die Ausstellung der XI“. In: Die Gegenwart 1892, Nr. 41, S. 254-255, 16.4.1892 (G I, 1892-30)
- Gurlitt, Cornelius: Die erste XI-Ausstellung: Teil VI (Rückblick auf die Ausstellung bei Schulte). In: Die Gegenwart 42.1892, Nr. 30, 23.7.1892, S. 62f
- Lk.: [Rez. XI.] In: Deutscher Reichs-Anzeiger, 7.4.1892 (G I, 1892-32)
- Ln.: Hier und dort. [Rez. XI. Teil I.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 175, Morgenausgabe, 5.4.1892 (G I, 1892-8)
- Ln.: [Rez. XI. Teil II.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 177, Morgenausgabe, 6.4.1892 (G I, 1892-9)
- Ln.: [Rez. XI. Teil III.] In: Berliner Börsen-Courier, 9.4.1892 (G I, 1892-10)
- M.-F., Th.: [Rez. XI.] Teil I. In: Der Reichsbote, 8.2.1892 (G I, 1892-20)
- M.-F., Th.: [Rez. XI.] Teil II. In: Der Reichsbote, 12.4.1892 (G I, 1892-21)
- m-y: [Rez. XI.] In: [Berliner] Neueste Nachrichten, 8.4.1892 (G I, 1892-24)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Danziger Zeitung, 10.4.1892 (G I, 1892-11)
- N.N.: [Rez. XI. Teil I] In: Das Kleine Journal, 5.4.1892 (G I, 1892-19)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Frankfurter Zeitung, 8.4.1892 (G I, 1892-38)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Kladderadatsch, 24.4.1892 (G I, 1892-29)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Lustige Blätter, 14.4.1892 (G I, 1892-15)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 8.4.1892 (G I, 1892-37)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Staatsbürger Zeitung, 16.4.1892 (G I, 1892-28)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Ulk, 15.4.1892 (G I, 1892-16)
- Pa[dami]: [Rez. XI.] In: Kreuz-Zeitung, 4.4.1892 (G I, 1892-17)
- Pa[dami]: [Rez. XI.] In: Kreuz-Zeitung, 9.4.1892 (G I, 1892-18)
- Pietsch, Ludwig: [Rez. XI.] In: Vossische Zeitung, Nr. 165, Morgenausgabe, 1. Beilage, 7.4.1892 (G I, 1892-12)
- [Rapsilber, Maximilian]: [Rez. XI.] In: Das Kleine Journal, 5.4.1892 (G I, 1892-13)
- Rosenberg, Adolf: [Rez. XI.] In: Die Post, 5.4.1892 (G I, 1892-26)
- Rosenberg, Adolf: Die Vereinigung der „Elf“. In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 21 (14.4.1892) Sp. 359-361
- S., E.: [Rez. XI. Teil I.] In: Berliner Börsen-Zeitung, 5.4.1892 (G I, 1892-6)
- S., E.: [Rez. XI. Teil II.] In: Berliner Börsen-Zeitung, 6.4.1892 (G I, 1892-7)
- S., M.: [Rez. XI.] In: Breslauer Zeitung, 3.4.1892 (G I, 1892-39)
- [Schippang]: [Rez. XI.] In: Deutsche Warte, 8.4.1892 (G I, 1892-22)

Schliepmann, Hans: Die Ausstellung der „XI“. In: Neue Deutsche Rundschau 3.1892, H. 1, S. 519  
 Schlingmann, Reinhold: Die „Vereinigung der XI“. In: Berliner Tageblatt, Nr. 175, 5.4.1892, Morgenausgabe, 1. Beiblatt (G I, 1892-4)  
 Schmid, Max: Die Ausstellung der Elf! In: Das Atelier 2.1891, H. 36 (14.4.1892), S. 3-4 (G I, 1892-27)  
 Servaes, Franz: [Rez. XI.] In: Das Magazin für Litteratur, 30.4.1892 (G I, 1892-40)  
 Servaes, Franz: Die „XI“ – Das Petersen-Portrait. In: Hamburger Correspondent, 11.4.1892 (G I, 1892-33)  
 St., Ph.: [Rez. XI.] In: Berliner Presse, 8.4.1892 (G I, 1892-23 und 35)  
 Voss, Georg: „Der Klub der XI“. In: National-Zeitung, Nr. 229, 6.4.1892, Morgenausgabe (G I, 1892-5)

### 1893

Bode, Wilhelm: Die Ausstellung der Elf und Ludwig von Hofmann. In: Preußische Jahrbücher 72.1893, S. 171-174  
 D., P.: [Rez. XI.] In: Moderne Kunst 1893, H. 16, Beilage 7 (G I, 1893-17)  
 Dresdner, Albert: Ludwig von Hofmann. In: Der Kunstwart 6.1892/93, S. 218  
 Elias, Julius: Die „XI.“. In: Die Nation, H. 26, 25.3.1893 (G I, 1893-16)  
 Fuchs, Friedrich: Die XI. In: Die Zukunft 1893, H. 26 (25.3.1893), S. 568-569 (G I, 1893-15)  
 Gurlitt, Cornelius: Die „XI.“. In: Die Gegenwart 43/44.1893, Nr. 11 (18.3.1893), S. 172-173 (G I, 1893-12)  
 Levin, Julius: „XI“. In: Freie Bühne 4.1893, H. 4 (April 1893), S. 455-462 (G I, 1893-28)  
 Ln.: Neue Bilder – Die XI. Teil I. In: Berliner Börsen-Courier, 7.3.1893 (G I, 1893-4)  
 Ln.: Neue Bilder – Die XI. Teil II. In: Berliner Börsen-Courier, 9.3.1893 (G I, 1893-8)  
 M., E.: [Rez. XI.] In: Kölnische Zeitung, 7.3.1893 (G I, 1893-20)  
 M.-Fr.: [Rez. XI.] In: Der Reichsbote, 8.3.1893 (G I, 1893-3)  
 m-y: [Rez. XI.] In: Berliner Neueste Nachrichten, Nr. 130, 12.3.1893 (G I, 1893-21)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Berliner Morgen Zeitung, Nr. 57, 8.3.1893 (G I, 1893-19)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Deutscher Reichs-Anzeiger, Nr. 64, 15.3.1893 (G I, 1893-26)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Eiderstedter [Morgen- o. Abend-] Blatt, 23.3.1893 (G I, 1893-27)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Staatsbürger Zeitung, Nr. 120, 11.3.1893 (G I, 1893-22)  
 N.N.: „Die Vereinigung der XI.“. In: Das Kleine Journal, Nr. 9 (20.3.1893), 2. Beilage (G I, 1893-14)  
 N.N.: Im „Salon der XI.“. In: Basler Zeitung, [11.3.1893] (G I, 1893-11)  
 Pa[dami].: [Rez. XI.] In: Kreuz-Zeitung, Nr. 115, 9.3.1893 (G I, 1893-18)  
 Pietsch, Ludwig: [Rez. XI.] In: Vossische Zeitung, 10.3.1893 (G I, 1893-10)  
 Rosenberg, Adolf: Die Ausstellung der ‚Elf‘ bei Schulte. In: Die Post, 7.3.1893 (G I, 1893-1)  
 Rosenberg, Adolf: Die Ausstellung der „Vereinigung der Elf“ in Berlin. In: Kunstchronik NF 4.1892/93, Nr. 8 (16.3.1893), Sp. 285-288  
 Rosenhagen, Hans: [Rez. XI.] In: Tägliche Rundschau, 7.3.1893 (G I, 1893-2)  
 S., E.: Vereinigung der Elf. In: Berliner Börsen-Zeitung, 8.3.1893 (G I, 1893-6)  
 S., R.: Die Vereinigung der XI. In: Berliner Tageblatt, o.D. (G I, 1893-5)  
 Sch., L.: [Rez. XI.] In: Frankfurter Zeitung, Nr. 87, 28.3.1893 (G I, 1893-24)  
 Schmid, Max: „Die Elfer“. In: Das Atelier 1893, H. 58 (Mitte März), S. 2-4 (G I, 1893-13)  
 Servaes, Franz: [Rez. XI.] In: Münchner Neueste Nachrichten, 8.3.1893 (G I, 1893-9)  
 Servaes, Franz: Der zweite Aufmarsch der „XI.“ In: Ders.: Berliner Kunstfrühling. Berlin 1893, S. 9-20  
 St., Ph.: [Rez. XI.] In: Berliner Zeitung, Nr. 64, 16.3.1893 (G I, 1893-23)  
 V., H.: Die Ausstellung der XI. In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Feuilleton, Nr.121, 12.3.1893 (G I, 1893-25)  
 Voss, Georg: [Rez. XI.] In: National Zeitung, 11.3.1893 (G I, 1893-7)

## 1894

- ©: Aus Lichtenbergs Kunstsalon. Die XI. In: Dresdner Anzeiger, 29.3.1894 (G I, 1894-28)
- Bode, Wilhelm: Ausstellung der Elf im Schulteschen Kunstsalon zu Berlin. In: Preußische Jahrbücher 75.1894, S. 574-577 (G I, 1894-34)
- Buss, Georg: [Rez. XI.] In: Tägliche Rundschau, Nr. 49, 28.2.1894 (G I, 1894-33)
- Dr. Relling: Die Ausstellung der „XI“. In: Kunst für Alle 9.1893/94, H. 13 (1.4.1894), S. 199-202 (G I, 1894-39)
- Dresdner, Albert: Vereinigung der „XI“. In: Kunstwart 7.1894, H. 12 (März), S. 184f
- Elias, Julius: [Rez. XI.] In: Die Nation 1894, Nr. 25, S. 385f (G I, 1894-21)
- glu: [Rez. XI.] In: Freisinnige Zeitung, 18.3.1894 (G I, 1894-13)
- glu: Aus dem Kunstleben. In: Freisinnige Zeitung, Nr. 51, 2.3.1894 (G I, 1894-13a)
- J., J.: Gemälde-Ausstellung. Schlesischer Kunstverein – Lichtenberg. In: Schlesische Zeitung, Nr. 345, 20.3.1894 (G I, 1894-19)
- J., J.: Schlesischer Kunstverein Lichtenberg. In: Schlesische Zeitung, 27.5.1894 (G I, 1894-23)
- Kirchbach, Wolfgang: Lichtenberg's Kunstsalon. In: Dresdner Nachrichten, 28.3.1894 (G I, 1894-37)
- Ln.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 98, 28.2.1894 (G I, 1894-3)
- Meyer, Alfred Gotthold: „Die Ausstellung der Elf“. In: Das Magazin für Litteratur 1894, Nr. 10, S. 312-314 (G I, 1894-38)
- M-F: [Rez. XI.] In: Kreuz-Zeitung, 27.2.1894 (G I, 1894-10)
- M-F: [Rez. XI.] In: Kreuz-Zeitung, Nr. 110, 7.3.1894 (G I, 1894-12)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 104, 3.3.1894 (G I, 1894-4)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 96, o.D. (G I, 1894-18)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 120, 13.3.1894 (G I, 1894-6)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Breslauer Morgen Zeitung, Nr. 119, 11.3.1894 (G I, 1894-27)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Danziger Zeitung, Nr. 20619, 4.3.1894 (G I, 1894-41)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Das Kleine Journal, Nr. 114, 3.3.1894 (G I, 1894-30)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Das Kleine Journal, Nr. 127, 16.3.1894 (G I, 1894-31)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Deutscher Reichs-Anzeiger, Nr. 58, 8.3.1894 (G I, 1894-32)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Fragment (G I, 1894-2)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Hamburgischer Correspondent, Nr. 159, 4.3.1894 (G I, 1894-45)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 119, 13.3.1894 (G I, 1894-20)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 96, 27.2.1894 (G I, 1894-14)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Posener Zeitung, Nr. 159, 4.3.1894 (G I, 1894-5)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Rostocker Zeitung, Nr. 128, 18.3.1894 (G I, 1894-24)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Staatsbürger Zeitung, Nr. 115, 9.3.1894 (G I, 1894-36)
- N.N.: Die XI. In: Die Zukunft, Nr. 78, 24.3.1894, S. 575f (G I, 1894-40)
- Nagel, Hugo: Ausstellung des „Bundes der XI“. In: Schlesische Zeitung, Nr. 159, 4.3.1894 (G I, 1894-15)
- Pietsch, Ludwig: [Rez. XI.] In: Vossische Zeitung, Nr. 112, 8.3.1894 (G I, 1894-17)
- [Rapsilber, Maximilian]: [Rez. XI.] In: Das Kleine Journal, Nr. 103, 26.2.1894 (G I, 1894-29)
- Rosenberg, Adolf: [Rez. XI.] In: Die Post, Nr. 58, 28.2.1894 (G I, 1894-9)
- Rosenberg, Adolf: Die dritte Ausstellung der Vereinigung der Elf in Berlin. In: Kunstchronik NF 5.1894, Nr. 18 (18.3.1894), Sp. 289-290
- Rosenhagen, Hans: Die dritte Ausstellung der „XI“ in Ed. Schulte's Kunstsalon. In: Das Atelier 1894, H. 5 (Anf. März), S. 2-4 (G I, 1894-22)
- S., E.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 96, 27.2.1894 (G I, 1894-1)
- S., M.: Ausstellung in Breslau. Teil I. In: Breslauer Zeitung, 20.5.1894 (G I, 1894-25)
- S., M.: Ausstellung in Breslau. Teil II. In: Breslauer Zeitung, Nr. 354, 24.5.1894 (G I, 1894-26)



S., T.: [Rez. XI.] In: Moderne Kunst, Beilage, o.D. (G I, 1894-44)  
 Schippang: [Rez. XI.] In: Deutsche Warte, Nr. 54, 6.3.1894 (G I, 1894-8)  
 Schlingmann, Reinhold: [Rez. XI.] In: Berliner Tageblatt, Nr. 106, 27.2.1894 (G I, 1894-7)  
 [Servaes, Franz]: Die dritte Elfer-Ausstellung. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 10, S. 158-159 (G I, 1894-43)  
 T., K.: [Rez. XI.] In: Berliner Neueste Nachrichten, Nr. 113, 3.3.1894 (G I, 1894-11)  
 [V., H.]: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Feuilleton, Nr. 103, 2.3.1894 (G I, 1894-42)  
 Voss, Georg: [Rez. XI.] In: National-Zeitung, Nr. 136, 28.2.1894 (G I, 1894-16)  
 -x -r: [Rez. XI.] In: Danziger Zeitung, Nr. 20631, 11.3.1894 (G I, 1894-35)

## 1895

Anonym: Die Vereinigung der „XI“. In: Reichsbote, Nr. 58, 8.3.1895 (G I, 1895-39)  
 B.: [Rez. XI.] In: Fragment (G I, 1895-36a)  
 B., G. (Biermann, Georg): Der Klub der XI. In: National-Zeitung, Nr. 120, 20.2.1895, Morgenausgabe (G I, 1895-41)  
 Bely, E., [Rez. XI.] In: Danziger Zeitung, Nr. 21215, 24.2.1895 (G I, 1895-27)  
 Bie, Oscar: [Vereinigung der XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 73, 13.2.1895 (G I, 1895-30)  
 Bie, Oscar: Hier und Dort. [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 82, 21.2.1895 (G I, 1895-9)  
 Brahm, Otto: Kunst und Theater. [Rez. XI.] In: Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne) 6.1895, 1. u. 2. Q., S. 319  
 D., v.: [Rez. XI.] In: Allgemeine Zeitung München, Nr. 67, 8.3.1895 (G I, 1895-21)  
 F., M.: [Rez. XI.] In: Neue Preussische Zeitung, Nr. 85, 20.2.1895 (G I, 1895-18)  
 Felsing, Otto: [Rez. XI.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 105, 3.3.1895 (G I, 1895-26)  
 Fuchs, Friedrich: [Rez. XI.] In: Das Magazin für Litteratur, S. 335-337, Nr. 11, 16.3.1895 (G I, 1895-25)  
 Gizycki, Lily von: [Rez. XI.] In: Zeitschrift für Ethische Kultur, Nr. 9, 2.3.1895 (G I, 1895-1)  
 glu: [Rez. XI.] In: Freisinnige Zeitung, Nr. 59, 10.3.1895 (G I, 1895-16)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Deutsche Tageszeitung Berlin, Nr. 101, 1.3.1895 (G I, 1895-29)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Dresdner Journal, Nr. 44, 21.2.1895 (G I, 1895-17)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Berliner Intelligenzblatt, Nr. 44, 21.2.1895 (G I, 1895-2)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Deutscher Reichs-Anzeiger, Nr. 47, 22.2.1895 (G I, 1895-33)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Kölnische Zeitung, Nr. 169, 26.2.1895 (G I, 1895-36)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Kunstwart 1895, 2. Märzheft (G I, 1895-11)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Magdeburgische Zeitung, Nr. 118, 6.3.1895 (G I, 1895-10)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 84, 19.2.1895 (G I, 1895-12)  
 N.N.: [Rez. XI.] In: Staatsbürger Zeitung, Nr. 99, 28.2.1895 (G I, 1895-4)  
 N.N.: Die „XI“. In: Berliner Fremdenblatt, Nr. 57, 8.3.1895 (G I, 1895-40)  
 Pietsch, Ludwig: [Rez. XI.] In: Schlesische Zeitung, Nr. 139, 24.2.1895 (G I, 1895-31)  
 Pietsch, Ludwig: [Rez. XI.] In: Vossische Zeitung, Nr. 97, 27.2.1895, Morgenausgabe, 1. Beilage (G I, 1895-37)  
 Planitz, Ernst Edler von der: [Rez. XI.] In: Deutsche Warte, Nr. 55B, 25.2.1895 (G I, 1895-19)  
 Poppenberg, Felix, [Rez. XI.] In: Rheinischer Kurier Wiesbaden, Nr. 78, 19.3.1895 (G I, 1895-28)  
 R.: [Rez. XI.] In: Fragment (G I, 1895-36b)  
 R., E.: [Rez. XI.] In: Hamburger Nachrichten, Nr. 47, 23.2.1895 (G I, 1895-34)  
 Rapsilber, Maximilian: Die „XI“. [Teil I.] In: Das Kleine Journal, Nr. 54, 24.2.1895 (G I, 1895-15 und -20)  
 Rapsilber, Maximilian: Die „XI“. Teil II. In: Das Kleine Journal, Nr. 61, 3.3.1895 (G I, 1895-22)

- Rodberg, Johann: Die „Vereinigung der XI“ im Salon Schulte. In: Das Atelier 1895, H. 6 (Anf. März), S. 5-6 (G I, 1895-5)
- Rosenberg, Adolf: [Rez. XI.] In: Die Post, Nr. 51, 21.2.1895 (G I, 1895-13)
- Rosenberg, Adolf: Die vierte Ausstellung der Vereinigung der „Elf“. In: Kunstchronik NF 6.1894/95, Sp. 268-269
- Rosenhagen, Hans: [Rez. XI.] In: Tägliche Rundschau, Nr. 43, 19.2.1895 (G I, 1895-32)
- S., E.: [Rez. XI.] Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 89, 22.2.1895 (G I, 1895-24)
- S., J.: Ausstellungen und Sammlungen. [Rez. XI.] In: Kunst für Alle 10.1894/95, S. 204-205
- S., J. H.: [Rez. XI.] In: Pester Lloyd, Nr. 57, 7.3.1895 (G I, 1895-14)
- Sch., J. H.: [Rez. XI.] In: Fränkischer Kurier Nürnberg, Nr. 148, 21.3.1895 (G I, 1895-23)
- Sch., J. H.: [Rez. XI.] In: Hannoverscher Courier, Nr. 19361, 7.3.1895 (G I, 1895-7)
- Schlingmann, Reinhold: Die Vereinigung der XI. In: Berliner Tageblatt, Nr. 89, 18.2.1895, Abendausgabe (G I, 1895-38)
- Servaes, Franz: [Rez. XI.] In: Die Gegenwart, o.D. (G I, 1895-8)
- St., Ph.: Die Ausstellung der XI. In: Berliner Zeitung, Nr. 46, 23.2.1895 (G I, 1895-35)
- T., K.: [Rez. XI.] In: Berliner Neueste Nachrichten, Nr. 93, 20.2.1895 (G I, 1895-6)
- V., H.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 113, 7.3.1895 (G I, 1895-3)

## 1896

- Bie, Oscar: Hier und Dort. [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 85, 20.2.1896, Morgenausgabe
- Graul, Richard: Die XI. In: Pan 2.1896/97, H. 1, S. 49-53 (Graul 1896)
- Lamm, Albert: Die „Vereinigung der Elf“. In: Das Atelier 1896, H. 5 (Anf. März), S. 4-5
- Pietsch, Ludwig: Neue Kunstwerke. [Rez. XI.] In: Vossische Zeitung, Nr. 96, 26.2.1896, Morgenausgabe, 2. Beilage
- Rosenberg, Adolf: Die fünfte Ausstellung der Vereinigung der „Elf“. In: Kunstchronik NF 7.1895/96, Nr. 17 (27.2.1896), Sp. 273-274
- Schlingmann, Reinhold: Die Vereinigung der XI. In: Berliner Tageblatt, Nr. 90, 19.2.1896, Morgenausgabe
- Servaes, Franz: Die „XI“ und andere Berliner Maler. In: Die Gegenwart 49.1896, Nr. 10 (7.3.1896), S. 157
- Springer, Jaro: Die Ausstellung der XI. In: Kunst für Alle 11.1895/96, S. 211-213
- Stahl, Fritz: Berliner Kunstschau. [Rez. XI.] In: Kunst-Halle 1.1896, Nr. 11 (1.3.1896), S. 167-168

## 1897

- ≡: Aus dem Kunstsalon Schulte. In: Berliner Fremdenblatt, 21.2.1897 (G II, 1897-6)
- A., Alf: [Rez. XI.] In: Das Volk, 26.2.1897 (G II, 1897-18)
- A., V.: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Zeitung, 21.2.1897 (G II, 1897-3)
- Alp.: [Rez. XI.] In: Kieler Zeitung, 4.3.1897 (G II, 1897-24)
- Anonym: [Rez. XI.] In: Reichsbote, 19.2.1897 (G II, 1897-7)
- Bie, Oscar: [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, 23.2.1897 (G II, 1897-12)
- Fendler: Die Ausstellung der „Elf“. In: Berliner Neueste Nachrichten, 26.2.1897 (G II, 1897-19)
- Heimann, Moritz: [Rez. XI. Teil I.] In: Welt am Montag, 15.2.1897 (G II, 1897-1)
- Heimann, Moritz: [Rez. XI. Teil II.] In: Welt am Montag, 22.2.1897 (G II, 1897-2)
- Lesser, Max: [Rez. XI.] In: Neues Wiener Tageblatt, 5.3.1897 (G II, 1897-22)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 101, 2.3.1897 (G II, 1897-23)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Charlottenburger Zeitung, 23.2.1897 (G II, 1897-15)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Deutsche Kunst, 27.3.1897 (G II, 1897-35)
- N.N.: [Rez. XI.] In: Deutscher Reichs-Anzeiger, 23.3.1898 (G II, 1897-33)

N.N.: [Rez. XI.] In: Generalanzeiger, 23.2.1897 (G II, 1897-17)

N.N.: [Rez. XI.] In: Hamburger Abendblatt, 20.3.1897 (G II, 1897-29)

N.N.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 22.2.1897 (G II, 1897-14)

N.N.: [Rez. XI.] In: Vorwärts, 5.3.1897 (G II, 1897-26)

N.N.: [Vereinigung der XI.] In: Das Kleine Journal, 20.6.1897 (G II, 1897-31)

N.N.: „Berliner Briefe“. [Rez. XI.] [Rez. XI.] In: Hamburger Nachrichten, 22.2.1897 (G II, 1897-16)

N.N.: Große Ausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle. In: Hamburger Correspondent, 22.4.1897 (G II, 1897-32)

N.N.: Kunstchronik. Berliner Kunstleben. [Rez. XI.] In: Münchner Neueste Nachrichten, 20.2.1897 (G II, 1897-9)

N.N.: Von den Halligen. Drei Gemälde von Jacob Alberts. In: Illustrierte Zeitung, Nr. 2808, 22.4.1897, S. 529f (G II, 1897-27)

Osborn, Max: Die „XI“. In: Das Magazin für Litteratur 1897, Nr. 10 (11.3.1897), S. 294-295 (G II, 1897-30)

Pietsch, Ludwig: Die Ausstellung der XI und anderer. In: Vossische Zeitung, Nr. 109, 4.3.1897, Morgenausgabe, 1. Beilage (G II, 1897-25)

[Rapsilber, Maximilian]: [Die „XI“.] In: Das Kleine Journal, 29.3.1897 (G II, 1897-28)

Renbauer, R.: In Schultes Kunstsalon. In: Die Zeit, Nr. 44, 21.2.1897 (G II, 1897-4)

Rosenberg, Adolf: Aus den Berliner Kunstausstellungen. [Rez. XI.] In: Kunstchronik NF 8.1896/97, Nr. 16 (25.2.1897), Sp. 250-251

Rosenberg, Adolf: Die Ausstellung der XI und Anderes in Schultes Salon. In: Die Post, 17.2.1897, Feuilleton (G II, 1897-8)

Rosenhagen, Hans: [Rez. XI.] In: Tägliche Rundschau, 18.2.1897 (G II, 1897-11)

S., J.: [Rez. XI.] In: Hannoverscher Courier, 6.3.1897 (G II, 1897-20)

Schlingmann, Reinhold: Feuilleton: Neue Bilder. [Rez. XI.] In: Berliner Tageblatt, Nr. 87, 17.2.1897, Abendausgabe (G II, 1897-10)

Servaes, Franz: [Rez. XI.] In: Die Gegenwart, 6.3.1897 (G II, 1897-21)

Sp., H.: Jahresausstellung des Klubs der XI. In: Deutsche Tageszeitung, 3.3.1897 (G II, 1897-36)

St., Ph.: Die Ausstellung der XI. In: Berliner Zeitung, 24.2.1897 (G II, 1897-13)

Stahl, Fritz: Berliner Kunstschau. [Rez. XI.] In: Kunst-Halle 2.1896/97, Nr. 11 (1.3.1898), S. 167-168 (G II, 1897-34)

Voss, Georg: Der Klub der XI. In: National Zeitung, Nr. 123, 21.2.1897, Morgenausgabe (G II, 1897-5)

## 1898

Bie, Oscar: Hier und Dort. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 115, 10.3.1898, Morgenausgabe

Ernst: [Rez. XI.] In: Berliner Neueste Nachrichten, 16.3.1898 (G II, 1898-7)

glu.: [Rez. XI.] In: Freisinnige Zeitung, 13.3.1898 (G II, 1898-2)

Jessen, Jarno: Die Vereinigung der XI. bei Schulte.[...] In: Deutsche Kunst. 2.1898, Nr. 12 (24.3.1898), S. 226-227

Kestner, E.: Die Ausstellung der Elf in Schultes Kunstsalon. In: National Zeitung, Nr. 195, 23.3.1898 (G II, 1898-13)

Kr.: [Rez. XI.] In: Berliner Gerichtszeitung, 19.3.1898 (G II, 1898-14)

Lamm, Albert: Die Berliner Ausstellung der „XI“. In: Kunstwart 11.1898, H. 12 (2. Märzheft), S. 399

N.N.: [Rez. XI.] In: Berliner Zeitung, o.D. (G II, 1898-5)

N.N.: [Rez. XI.] In: Der Reichsbote, 24.2.1898 (G II, 1898-3)

N.N.: [Rez. XI.] In: Kölnische Zeitung, 16.3.1898 (G II, 1898-1)

N.N.: [Rez. XI.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 66, 19.3. 1898 (G II, 1898-11)

N.N.: Aus dem Salon Schulte. In: Berliner Fremdenblatt, 19.3.1898 (G II, 1898-4)

Norden, Julius: Berliner Kunstschau. In: Die Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 12 (15.3.1898), S. 185

Osborn, Max: [Rez. XI.] In: [Magazin für Litteratur?], 16.3. 1898 (G II, 1898-12)  
Osborn, Max: [Rez. XI.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, 13.3.1898 (G II, 1898-8)  
Rapsilber, Maximilian: [Rez. XI.] In: Das Kleine Journal, 18.3.1898 (G II, 1898-6)  
Rosenberg, Adolf: Die VII. Ausstellung der Vereinigung der XI in Berlin. In: Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 19 (24.3.1898), Sp. 305-308  
Schmidt, Hugo Ernst: Die Vereinigung der Elf. In: Die Welt am Montag, 11.3.1898 (G II, 1898-9)  
Sp., H.: [Rez. XI.] In: Deutsche Tageszeitung Berlin, 16.3.1898 (G II, 1898-10)  
Stahl, Fritz: Die Ausstellung der Elf. In: Berliner Tageblatt, Nr. 121, 8.3.1898, Morgenausgabe

## **1899**

Anonym: Aus Berliner Kunstsalons. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 9 (15.12.1899), S. 168f  
Bie, Oscar: Hier und Dort. [Rez. XI.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 57, 3.2.1899, Morgenausgabe  
Mortimer, Richard: Ausstellungen und Sammlungen. [Rez. XI.] In: Kunst für Alle 14.1898/99, S. 187  
N.N.: [Rez. XI.] In: Kunstwart 12.1899, Nr. 12 (1. Märzheft), S. 390  
Norden, Julius: Berliner Kunstschau. In: Kunst-Halle 5.1899, Nr. 10 (15.2.1899), S. 153  
Pietsch, Ludwig: Die Ausstellung der XI. In: Vossische Zeitung, Nr. 77, 15.2.1899, Morgenausgabe, 1. Beilage  
Rosenberg, Adolf: Die achte Ausstellung der Vereinigung der XI. In: Kunstchronik NF 10.1898/99, Sp. 235-236  
Stahl, Fritz: Aus dem Berliner Kunstleben. [Rez. XI.] In: Berliner Tageblatt, Nr. 61, 2.2.1899, Abendausgabe  
Voss, Georg: Im Klub der XI. In: National-Zeitung, Nr. 83, 7.2.1899, Morgenausgabe

## **Literatur**

- ©: Die Lukausstellung in Düsseldorf. In: Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 12 (20.1.1898), Sp. 186
- XX: Eine Berliner Sezession. In: Berliner Tageblatt, Nr. 223, 4.5.1898, Feuilleton, S. 2
- \*\*\*: Der Zwist innerhalb der Pariser Künstlerschaft. In: Kunstchronik NF 1.1889/90, Nr. 14 (30.1.1890), Sp. 216
- \*\*\*: Kleine Mitteilungen. [Gründung der Gesellschaft Deutscher Aquarellisten.] In: Zeitschrift für Bildende Kunst NF 2.1891, S. 200
- \*\*\*: Personalmeldungen. In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 30 (30.6.1892), Sp. 529
- \*\*\*: Sammlungen und Ausstellungen. [Die künftige Organisation der großen Berliner Kunstausstellungen.] In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 30 (30.6.1892), Sp. 529f
- \*\*\*: Vereine und Gesellschaften. [Freie Berliner Künstlervereinigung.] In: Kunstchronik NF 4.1892/93, Nr. 9 (22.12.1892), Sp. 148
- ♂: London. Die Vereinigung der schottischen Künstler. In: Kunstchronik NF 5.1894, Nr. 5 (16.11.1893), Sp. 72f
- ♂: Sammlungen und Ausstellungen, Düsseldorf. [Künstlerklub St. Lucas.] In: Kunstchronik NF 5.1893/94, Nr. 12 (18.1.1894), Sp. 194
57. Ausstellung der Königl. Akademie: provisorisches Ausstellungsgebäude auf dem Cantianplatz. Berlin 1884
- Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit. Hg. von Claude Keisch und Marie Roemann-Reyher, Köln 1997
- Adolph von Hildebrandts Briefwechsel mit Conrad Fiedler. [1870-1894] Hg. von Günther Jachmann. Dresden 1927
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. (1969) Frankfurt a.M. <sup>13</sup>1995 (<sup>1</sup>1973)
- Alfred Lichtwark. Briefe an Max Liebermann. Hg. v. Carl Schellenberg. Hamburg 1947
- Alpers 1989**  
Alpers, Svetlana: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt. Köln 1989 (englische Ausgabe Chicago 1988)
- Alt, Theodor: Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus. Mannheim 1911
- Angrand, Pierre: La Naissance des Artistes Indépendants, 1884. Paris 1884
- Anonym: „24“. In: Kunstchronik NF 5.1894, Nr. 18 (15.3.1894), Sp. 290
- Anonym: „Was sich Berlin erzählt.“ In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 197, 29.4.1898, 1. Beilage, S. 3
- Anonym: Aus Berliner Kunstsalongen. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 2 (1.11.1898), S. 26
- Anonym: Aus Berliner Kunstsalongen. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 3 (15.11.1898), S. 43
- Anonym: Aus der Reichshauptstadt. „Berliner Sezession?“. In: Tägliche Rundschau, Nr. 103, 4.5.1898, S. 3
- Anonym: Aus Gelehrten- und Künstlerkreisen. [Über den Erwerb von Leistikows „Grunewaldsee“ durch die Nationalgalerie Berlin.] In: Tägliche Rundschau, 29.4.1898
- Anonym: Ausstellung des Berliner Künstler-West-Klubs im Künstlerhaus in der Bellevuestraße. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 13 (15.2.1899), S. 164f
- Anonym: Berlin. [Über Atelierausstellungen.] In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 9 (15.2.1899), S. 174
- Anonym: Berliner Brief. In: Der Rheinische Kurier, Nr. 325, 23.11.1890, Morgenausgabe
- Anonym: Berliner Kunstausstellungen. [Freie Kunst.] In: Deutsche Kunst 3.1894/95, Nr. 7 (15.1.1899), S. 122f
- Anonym: Berliner Kunstausstellungen. Die Vereinigung „Freie Kunst“. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 122f
- Anonym: Berliner Kunstausstellungen. In: Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 22f
- Anonym: Berliner Kunstschaue. In: Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 8 (15.1.1898), S. 121

- Anonym: Berliner Vereins-Ausstellungen. [Pallas, Verband Deutscher Illustratoren, Gesellschaft Deutscher Aquarellisten.] In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 9 (15.4.1898), S. 248-250
- Anonym: Berliner Vereins-Ausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 248ff
- Anonym: Bildende Kunst. In: Der Kunstwart 12.1898, H. 10 (2. Februarheft), S. 334
- Anonym: Chronik der Gegenwart. Internationale Kunstausstellung 1891. In: Das Atelier 1.1890, Nr. 3 (1.12.1890), S. 7
- Anonym: Der Streit in der Berliner Künstlerschaft. In: Kunstchronik NF 10.1898/99, Nr. 12 (19.1.1899), Sp. 187
- Anonym: [Der Sankt Lukasclub.] In: Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 8, 15.1.1898, S. 123
- Anonym: Der Verband Deutscher Illustratoren. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 3 (2.11.1897), S. 53f
- Anonym [Der Vorstand der Berliner Secession]: [Gegenerklärung gegen die Erklärung des Vorstandes des Vereins Berliner Künstler.] In: Berliner Lokal-Anzeiger, 12.1.1899, S. 3
- Anonym: Die Erwerbung des Krollschen Etablissements. In: Berliner Tageblatt, Nr. 647, 19.12.1888
- Anonym: Ein neuer Berliner Kunstsalon. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 4 (15.11.1897), S. 78
- Anonym: Freie Kunst. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 9 (1.2.1898), S. 162f (m. Abb.)
- Anonym: Freie Kunst. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 9 (1.2.1898), S. 162f
- Anonym: Große Berliner Kunstausstellung I. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 195, 28.4.1898, 1. Beilage, S. 3f
- Anonym: Locales. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 198, 29.4.1898, 1. Beilage, S. 3
- Anonym: Mitgliederliste der „Berliner Sezession“. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 137
- Anonym: [Neugestaltung Berliner Kunstverhältnisse.] In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 213, 8.4.1898, 2. Beilage, S. 1
- Anonym [Leserzuschrift]: Noblesse oblige! [Zur Ausstellung der Vereinigung der XI.] In: Das Atelier 1894, H. 5 (Anf. März), S. 4f
- Anonym: Salon Ribéra. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 128f
- Anonym: Salon Ribéra. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 128f
- Anonym: [Salon Ribéra.] In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 9 (1.2.1899), S. 136
- Anonym: [Stuck in der Galerie Schulte.] In: Die Kunst für Alle 6.1891, S. 250f
- Anonym: [Über den Erwerb von Leistikows „Grunewaldsee“ durch die Nationalgalerie Berlin.] In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 1.5.1898, S. 2
- Anonym: Vereine und Gesellschaften. [Luitpoldgruppe.] In: Kunstchronik NF 8.1896/97, Nr. 16 (25.2.1897), Sp. 251
- Anonym: [Thesen zur literarischen Moderne.] In: Allgemeine Deutsche Universitäts-Zeitung, Central-Organ für geistige Interessen der Studierenden und Studierten, Organ der Deutschen Akademischen Vereinigung 1.1887, Nr. 1 (1.1.1887) S. 10
- Anonym: Vereine und Gesellschaften. In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 19 (24.3.1892), S. 330.
- Anonym: Vermischte Nachrichten. In: Kunstchronik NF 1.1889/90, Nr. 14, Sp. 216
- Anonym: Von der Berliner Sezession. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 18 (30.6.1898), S. 353
- Anonym: Von der Kunstausstellung (1.5.–15.9.91). In: Berliner Tageblatt, 27.4.1891
- Anonym: Von der Kunstausstellung . I. In: Berliner Tageblatt, Nr. 212, 29.4.1891, Erstes Beiblatt, S. 1
- Anonym: Von der Pariser Weltausstellung. Die deutsche Kunst auf dem Marsfelde. In: Vossische Zeitung, Nr. 226, 16.5.1889, Abendausgabe, 1. Beilage
- Anonym: [Weltausstellung in St. Louis.] In: Der Kunstwart 17.1903/04, 2. Dezemberheft 1903, S. 423-424
- Anonym: Zur Beteiligung deutscher Künstler an der Pariser Weltausstellung. In: Kunstchronik 24.1889, Nr. 32 (16.5.1889), Sp. 506
- Anonym: Zur Sezessionsfrage. In: Die Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 8 (15.1.1899), S. 117f
- Anonym: Der Zwiespalt im Verein Berliner Künstler. In: Das Kleine Journal, 14.11.1892, o.S.

- Apel, Friedemar: Die romantische Schule des Sehens: Antike, Mittelalter, Moderne. (Kommentar) In: Peter Szondi: Antike und Moderne in der Goethezeit. Frankfurt a.M. 1974 (Poetik und Geschichtsphilosophie I) S. 738-746
- Armer Maler – Malerfürst. Künstler und Gesellschaft Düsseldorf 1819–1918. (Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Text: Irene Markowitz) Düsseldorf 1980
- Art in Berlin 1815-1989. Hg. von Kelly Morris. (Ausstellungskatalog) Georgia 1990
- Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Bd. 3. Hg. v. Elisabeth West FitzHugh. New York/Oxford o.J.
- Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin, 2 Bde, mit einem Vorwort von Hugo von Tschudi. Berlin 1906
- Aurier 1891**  
 Aurier, G.-Albert: Le Symbolisme en peinture – Paul Gauguin. In: Mercure de France, 2.1891, März, S. 155ff
- B., F.: Sammlungen und Ausstellungen. [Der Ring.] In: Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 19 (24.3.1898), Sp. 314
- B., F.: Sammlungen und Ausstellungen. In: Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 19 (24.3.1898), Sp. 313-314
- Badt, Kurt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln 1971
- Bahns, Jörn: Wilhelm Trübner 1851-1917. (Ausstellungskatalog Kurpfälzisches Museum Heidelberg) Heidelberg 1995
- Bahr 1890**  
 Bahr, Hermann: Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich 1890
- Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. (Zweite Reihe von: Zur Kritik der Moderne.) Dresden 1891
- Bahr, Hermann: Die Moderne. In: Ders.: Die Überwindung des Naturalismus. (Zweite Reihe von: Zur Kritik der Moderne.) Dresden 1891, S. 2-6; auszugsweise wiederabgedruckt in Bänsch/Ruprecht 1970, S. 167-169
- Bahr 1894**  
 Bahr, Hermann: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a.M. 1894
- Bahr, Hermann: Tagebuch. Berlin 1909
- Bahr, Hermann – Das Hermann Bahr-Buch. Hg. zum 19. Juli 1913 vom S. Fischer-Verlag, Berlin. Berlin 1913
- Bahr, Hermann: Kunstprofil der Jahrhundertwende. Essays. Auswahl von Heinz Kindermann. Wien 1962
- Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Hg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart/Berlin/Köln 1968
- Bandmann 1971**  
 Bandmann, Günter: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: Helmut Koopmann u. Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. (Bd. 1) Frankfurt a.M. 1971, S. 129-157
- Bänsch/Ruprecht 1970**  
 Jahrhundertwende – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910. Hg. von Dieter Bänsch und Erich Ruprecht. Stuttgart 1970
- Barazetti, Suzanne: Maurice Denis. Paris 1945
- Bartels, Adolf: Geschichte der deutschen Litteratur. 2 Bde, Leipzig 1901/02
- Bartmann 1985**  
 Bartmann, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst und Kulturpolitik im Deutschen Kaiserreich. Berlin 1985
- Bätschmann 1979**  
 Bätschmann, Oskar: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik. (1978) In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Kunst als Zeichensystem I. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Köln, 6. überarbeitete Auflage 1994 (1979), S. 460-484
- Bätschmann 1997**  
 Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997
- Baignières, A.: Der Salon von 1882. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 17.1882, S. 45

- Ballhorn, Theodor: Die Polychromie in der griechischen Plastik. (Schluss) In: Zeitschrift für Bildende Kunst NF 4.1893, S. 286-292
- Baudelaire, Charles: Le peintre de la vie moderne. (1863) In: Ders.: Œuvres complètes. Hg. von Claude Pichois, 2 Bde, Paris 1975, Bd. II, S. 683-724
- Beckson, Karl: London in the 1890s: A Cultural History. New York u.a. 1992
- Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst: Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft. München 1944
- Behrendt, Bernd: Zwischen Paradox und Paralogismus. Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel A. Julius Langbehn. Frankfurt a.M./Bern/New York u.a.1984
- Belting 1992**  
Belting, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe. München 1992
- Belting, Hans: Vasari und die Folgen: Die Geschichte der Kunst als Prozeß? In: Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik. Bd. 2: Historische Prozesse. Hg. von Karl Georg Faber und Christian Meier. München 1978, S. 98-126
- Beneke 1988**  
Beneke, Sabine: Die Gruppe XI. Der Beginn der Moderne in Berlin. 1988 (Magisterarbeit Freie Universität Berlin, Typoskript)
- Beneke 1994**  
Beneke, Sabine: Auftakt der Moderne. Die Gruppe der XI. In: Museums-Journal, April 1994, S. 52f
- Beneke, Sabine: Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst“ (1775-1875) in der Berliner Nationalgalerie 1906. Berlin 1999
- Berg, Leo: Die Romantik der Moderne (1891) In: Ders.: Zwischen zwei Jahrhunderten. Gesammelte Essays. Frankfurt a.M. 1896, S. 359-368
- Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890–1918. New York 1999
- Berlin um 1900. (Ausstellung der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste: Berliner Festwochen 1984) Berlin 1984
- Berliner Adress-Verzeichnis. Berlin 1892
- Berliner Adress-Verzeichnis. Berlin 1898
- Berliner Moderne 1987**  
Die Berliner Moderne 1885–1914. Hg. von Jürgen Schütte und Peter Sprengel, Stuttgart 1987
- Bertuleit, Sigrid: Max Liebermann und Barbizon. Landleben – Naturerlebnis. (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover II. Hg. v. Heide Grape-Albers.) Hannover 1994
- Best 2000**  
Best, Bettina: Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende. Eine vergleichende Darstellung der Interaktionen, Aktivitäten und Programme der deutschsprachigen Künstlervereinigungen der Secession. München 2000
- Bestandskat. Dresden 1987**  
Gemäldegalerie Dresden Neue Meister, 19. und 20. Jahrhundert. Bestandskatalog. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1987
- Betthausen 1990**  
Betthausen, Peter: Nationalgalerie Berlin, Museumsinsel. München 1990
- Betz 1953**  
Betz, Esther: Kunstausstellungswesen und Tagespresse in München um die Wende des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Kunst- und Kulturleben der Bayrischen Hauptstadt. Phil. Diss., München 1953
- Beyrodt, Wolfgang und Werner Busch: Kunsttheorien und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente. 3 Bde, Stuttgart 1982-1985
- Bie, Oskar: Sezession. In: Neue Deutsche Rundschau 11.1900, Bd. 2, S. 656-659. (Wiederabdruck in: Berliner Moderne 1987, S. 560-562)
- Bie, Oskar: Walter Leistikow. In: Kunst und Künstler 2.1904, S. 260-268
- Bierbaum, Otto Julius: Betrachtungen, Charakteristiken und Stimmungen aus dem ersten Doppelausstellungsjahre in München. München 1893



- Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht. Festschrift für Adolf Max Vogt. Hg. von Beat Wyss, Zürich/München 1990
- Bildungsgüter und Bildungswissen. Hg. von Reinhart Koselleck. (Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 2. Erschienen in der Reihe „Industrielle Welt“) Stuttgart
- Bildungssystem und Professionalisierung im internationalen Vergleich. Hg. von Werner Conze und Jürgen Kocka. Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 1. (Erschienen in der Reihe „Industrielle Welt“) Stuttgart 1985
- Bischoff, Ulrich: Die Rolle Edvard Munchs beim Einzug der Moderne in die deutschen Museen. Anmerkungen zu acht Bildern aus einer norwegischen Privatsammlung. In: Pantheon, Jg. XLIII, 1985, S. 126-140
- Bleibtreu, Karl: Der europäische Zukunftskrieg – Militärische Betrachtungen. In: Das Zwanzigste Jahrhundert 1.1890/91, Nr. 1, S. 128-147
- Block, Jane: Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868–1894. (Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde No. 41, ed. Stephen C. Forster) Ann Harbor 1984
- Blumenberg, Hans: Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe, Frankfurt a.M. 1976
- Bode, Wilhelm: Aufgaben der Kunstgewerbemuseen. In: Pan 2.1896, H. 2, S. 121-127
- Bode 1997**  
Bode, Wilhelm von: Mein Leben. Hg. v. Thomas W. Gaetgens u. Barbara Paul. 2 Bde (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, hg. v. Karl Arndt u.a., Bd. 4.) Berlin 1997
- Boehm 1983**  
Boehm, Gottfried: Urteilkraft. Über das Verhältnis der Kunst zu ihrer Gegenwart. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 39, 1983, S. 99-103
- Boehm 1985**  
Boehm, Gottfried: Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Hg. v. Lorenz Dittmann. (Aus den Arbeitskreisen ‚Methoden der Geisteswissenschaften‘ der Fritz Thyssen Stiftung). Stuttgart 1985, S. 113-128
- Boehm, Gottfried: Die Moderne als Herausforderung. Zum Wissenschaftsbegriff der Kunstgeschichte. In: Gießener Universitätsblätter, Mai 1985, Jg. XVIII, Heft 1, S. 49-59
- Boetticher II,2 1944**  
Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts: Beitrag zur Kunstgeschichte. 4 Bde Leipzig <sup>2</sup>1941-44 (1. Auflage: I,1: 1891, I,2: 1895, II,1: 1898, II,2: 1901)
- Boime 1969**  
Boime, Albert: The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art. In: The Art Quarterly 32.1969, Nr. 4, S. 411-426
- Boime, Albert: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. London 1971
- Bollenbeck, Georg: Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945. Frankfurt a.M. 1999
- Borgmann, Karsten: Der Kaiser-Friedrich-Museum-Verein und die bürgerliche Kunstförderung im wilhelminischen Kaiserreich. In: 100 Jahre Mäzenatentum. Die Kunstwerke des Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins Berlin. Hg. v. Kaiser-Friedrich-Museum-Verein, Berlin o.J.
- Borrmann 1902**  
Borrmann, Richard: Moderne Keramik. (Monographien des Kunstgewerbes 5, hg. v. Jean Louis Sponcel.) Leipzig 1902
- Börsch-Supan, Helmut: Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870. München 1988
- Börsch-Supan 1991**  
Börsch-Supan, Helmut: Der Verein Berliner Künstler im neunzehnten Jahrhundert. In: Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart. Festschrift zum 150-jährigen Bestehen des Vereins. Berlin 1991, S. 9-44
- Börsch-Supan, Helmut: Das Neunzehnte Jahrhundert auf der Museumsinsel. In: Kunstchronik 48.1995, H. 1 (Jan.), S. 1-5
- Börsch-Supan, Helmut: Die Last der Tradition. In: Berliner Zeitung, 28.9.1998

Börsch-Supan, Helmut: Kunstmuseum in der Krise. Chancen, Gefährdung, Aufgaben. München 1993

**Boskamp 1994**

Boskamp, Katrin: Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866-1889. Hildesheim/Zürich/New York 1994 (Zugl. Phil. Diss., Freiburg i. B. 1993)

Bott, Gerhard: Jugendstil. Vom Beitrag Darmstadts zur internationalen Kunstbewegung um 1900. Darmstadt 1965

Bouillon, Jean-Paul: Denis: Vom rechten Umgang mit Theorien. In Kat. Nabis 1993, S. 61-67

Bowness, Alan: The conditions of success. How the modern artist rises to fame. London 1989

Bradbury, Malcolm u. David Palmer (Hg.): Decadence and the 1890s. (Stratford-Upon-Avon Studies) London 1979

Bradbury, Malcolm u. James McFarlane (Hg.): Modernism 1890-1930. Harmondsworth

Brahm, Otto: Zum Beginn. In: Freie Bühne 1.1890, H. 1, S. 1

Brandes, Georg: Rembrandt als Erzieher. In: Freie Bühne 1.1890 1. u. 2. Q., S. 390-392

Brandes, Otto: Der Salon Meissonier. In: Kunst für Alle 5.1889/90, S. 280ff

Brandes, Otto: Die Ausstellung der fremden Malerschulen auf dem Marsfelde. In: Der Kunstwart 5.1889/90 S. 37-43

Brandes, Otto: Die beiden Pariser Salons. In: Kunst für Alle 6.1890/91, S. 276ff

**Brandt/Hardtwig 1993**

Brandt, Harm-Hinrich u. Wolfgang Hardtwig (Hg.): Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert. München 1993

**Braun 1993**

Braun, Günter und Waltraut (Hg.): Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Berlin/New York 1993

Brauner, Lothar: Max Liebermann. Berlin 1986

Brecht, Bertolt: Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung. (1939) In: Ders.: Über Realismus. Frankfurt a.M. 1971

**Breuer 1908**

Breuer, Robert: Jakob Alberts. In: Westermanns Monatshefte 53.1908, Bd. 105, Teil 1 (Okt.–Dez.), S. 95-104

Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874–1919. Hg. von Hans Wolfgang Singer, Leipzig 1924

Briefwechsel Hans Thoma und Conrad Fiedler. Bearbeitet v. Arthur Schneider. Karlsruhe 1939

**Bringmann 1983**

Bringmann, Michael: Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. Ein Beitrag zum Thema „Kunst und Öffentlichkeit“ im 19. Jahrhundert. In: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft: Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Hg. v. Ekkehard Mai. (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 3) Berlin 1983, S. 253-278

**Bringmann 1990**

Bringmann, Michael: Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys „Seni vor der Leiche Wallensteins“. In: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Hg. v. Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 229-251

**British Art 1985**

The Thames and Hudson Encyclopaedia of British Art. Hg. von David Bindman. London 1985

Britt, David (Hg.): Moderne Kunst. Vom Impressionismus zur Postmoderne. Herrsching 1990

Brix, Michael und Monika Steinhauser (Hg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß.“ Historismus in Deutschland. Lahn-Giessen 1978

**Bröhan 1990/2002**

Bröhan, Margrit: Hans Baluschek 1870–1935. Maler – Zeichner – Illustrator. Berlin 1990 (2002)

**Bröhan 1994**

Bröhan, Margrit: Walter Leistikow. Landschaftsbilder. Berlin 1994

Bröhan, Karl H.: Berliner Sezessionisten. Hans Baluschek, Karl Hagemeyer, Willy Jaeckel und andere. (In der Reihe: Die Kunst der Jahrhundertwende und der zwanziger Jahre, Sammlung Karl H. Bröhan, Bd. 1) Berlin 1973

**Brommenschenkel 1942**

Brommenschenkel, Karin: Berliner Kunst- und Künstlervereine des neunzehnten Jahrhunderts bis zum Weltkrieg. (Phil. Diss., Typoskript) Berlin 1942

Broude, Norma (Hg.): Impressionismus, eine internationale Kunstbewegung 1860-1920. Köln 1990

**Bruch 1983**

Bruch, Rüdiger vom: Kunst- und Kulturkritik in führenden bildungsbürgerlichen Zeitschriften des Kaiserreichs. In: Mai 1983, S. 313-347

Bruch, Rüdiger vom: Gesellschaftlicher Funktionen und politische Rollen des Bildungsbürgertums im Wilhelminischen Reich – Zum Wandel von Milieu und politischer Kultur. Politischer Einfluß und gesellschaftlicher Formation. Hg. v. Jürgen Kocka. (Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 4. Erschienen in der Reihe „Industrielle Welt“) Stuttgart 1989, S. 146-179

Bruch, Rüdiger vom: Kunst- und Kulturkritik in führenden bildungsbürgerlichen Zeitschriften des Kaiserreichs. In: Ideengeschichte und Kunstwissenschaften. Philosophie und Bildende Kunst im Kaiserreich. Hg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzold und Gerd Wolandt. Berlin 1985 (In der Reihe: Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich. Bd. 3, Leitung: Stephan Waetzold, Thyssen) S. 313-348

**Bruch/Graf/Hübinger 1989**

Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft. Hg. von Rüdiger vom Bruch, Friedrich Wilhelm Graf, Gangolf Hübinger, Stuttgart 1989

Brückner, Wolfgang: Elfenbeinreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikationen 1880-1940. Mit einem Beitrag von Willi Strubenvoll. Köln 1974

Brühl, Georg: Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus. Leipzig 1991

Burckhardt, Jacob: Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge. Hg. von Henning Ritter. Köln 1997 (Nachdruck der Ausgabe von 1984)

Burckhardt, Jacob: Kulturgeschichtliche Vorträge. Leipzig

Burckhardt, Jacob: Über erzählende Malerei. (1884) In: Aufsätze und Vorträge. Hg. v. Henning Ritter. Köln 1994 (Nachdruck von 1984), S. 430-446

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1974

Burger, Willy: Friedrich Stahl. In: Kunst für Alle 32.1917, (15./16.5.1917), S. 281-291

Bürgerliches Gesetzbuch. Textausgabe. Leipzig 1900

Bürger-Thoré, W.: Französische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. (1862) Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm, Leipzig 1911

**Busch 1986**

Busch, Günter: Max Liebermann. Maler, Zeichner, Graphiker. Frankfurt a.M. 1986

**Busch 1997**

Busch, Günter: Das Gesicht. Aufsätze zur Kunst. Frankfurt a.M. 1997

Busch, Günter: Hinweis zur Kunst. Aufsätze und Reden. Mit einem Vorwort von Eduard Hüttinger und 40 Tafeln. Hamburg 1977

Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985

Busch, Werner: Studien vor der Natur. In: Kat. Geist der Romantik 1994, S. 463-466

Cachin, Françoise: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Bd. 2: 1850-1905. Realismus – Impressionismus – Jugendstil. Freiburg i. B./Basel/Wien 1991

**Canning 1992**

Canning, Susan M.: „Soyons Nous“: Les XX and the Cultural Discourse of the Belgian Avant-Garde. In: Kat. Les XX 1992, S. 28-54

Caspers, Eva: Paul Cassirer und die Pan-Presse. Ein Beitrag zur deutschen Buchillustration und Graphik im 20. Jahrhundert. Phil. Diss., Hamburg 1986

Cassou, Jean; Emil Langui und Nikolaus Pevsner: Durchbruch zum 20. Jahrhundert. Kunst und Kultur der Jahrhundertwende. München 1962

- Catalogue of the Exhibition of Pictures, by Nathaniel Hone, R.A., mostly the Works of Leisure, And many of them in his own Possesion. o.O. 1775
- Chamberlain, Houston Stewart: Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. (Zweite Hälfte) o.O. 1899 (ungekürzte Volksausgabe)
- Chantellier, H.: Julius Langbehn, un réactionnaire à la mode en 1890. In: Revue d'Allemagne 14/1982, H. 1, S. 55-70
- Christoffel, Ulrich: Malerei und Poesie. Die symbolische Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien 1948
- Conrad, Michael Georg: Aus dem Kunstleben. (München) I. In: Die Gesellschaft 7.1891, 1. Q., S. 368-376
- Conrad, Michael Georg: Aus dem Münchner Kunstleben. In: Die Gesellschaft 7.1891, 2. Q., S. 1254-1256
- Conrad, Michael Georg: Die litterarische Bewegung in Deutschland. In: Die Gesellschaft 9.1893, 2. Q., S. 843-825
- Conrad, Michael Georg: Münchner Kunst-Sommer. In: Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne), 6.1895, 3. u. 4. Q., S. 715-719
- Conrad, Michael Georg: Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Leipzig 1902
- Conradi, Hermann: Wilhelm II. und die junge Generation. Eine zeitpsychologische Betrachtung. [Um 1890] In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von G. W. Peters. Bd. 3, München und Leipzig 1911, S. 307-446
- Corinth 1910**  
Corinth, Lovis: Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte. Mit zwei Originalradierungen. Berlin 1910
- Corinth 1926**  
Corinth, Lovis: Selbstbiographie. [1926] Hg. und mit einem Nachwort versehen von Renate Hartleb, Leipzig 1993
- Czymmek, Götz: „Ex cathedra über ‚Asphalt‘, die ‚Hellmalerei‘ und die ‚Sekte der Impressionisten‘ oder: Lese Früchte aus deutschen Kunstgeschichten bis 1894. In: Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860–1910. (Ausstellungskatalog) Wallraf-Richartz-Museum Köln und Kunsthaus Zürich 1990, S. 24-29
- Dankl, Günther: Die „Moderne“ in Österreich. Zur Genese und Bestimmung eines Begriffes in der österreichischen Kunst um 1900. Wien/Köln/Graz 1986 (Zugl. Phil. Diss.)
- Das frühe Plakat 1980**  
Das frühe Plakat in Europa und den USA. Ein Bestandskatalog. 3 Bde, hg. v. Klaus Popitz u.a. (für die Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg). Berlin 1980
- Das Werk des Edvard Munch. Hg. von Stanislaw Przybyzewski, vier Beiträge von St. Przybyzewski, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe und Franz Servaes, Berlin 1894
- Das Wesen der Kunst im Spiegel deutscher Kunstanschauung. Aufgrund einer Rundfrage zum Fest der Karlsruher Künstlerschaft („Drei Tage im Morgenlande“ 10.-12.3.1901) zusammengestellt von Albert Herzog, Karlsruhe 1901
- Daval, Jean-Luc: Journal de l'Art 1884-1914. Paris 1973
- De Manet à Matisse. Sept ans d'enrichissements au Musée d'Orsay. (Ausstellungskatalog; Leitung: Françoise Cachin) Paris 1990
- Denis, Maurice: Théorie 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris<sup>3</sup>1913
- Denvir, Bernhard: Impressionism: the painters and the paintings. London 1991
- Denvir, Bernhard: The Late Victorians. Art, design and society, 1852–1910. (A documentary history of taste in Britain, Bd. 4) Essex, New York 1986
- Der Tod der Moderne. Eine Diskussion. Tübingen 1983
- Deshmukh 1996**  
Deshmukh, Marion F.: „Politics Is an Art“: The Cultural Politics of Max Liebermann in Wilhelmine Germany. In: Imagining Modern German Culture: 1898–1910. (Studies in the History of Art 53) Hg. v. Françoise Forster-Hahn, University Press of New England, Hannover, London 1996, S. 165-183
- Deutsche Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Ausstellung der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Berlin 1966

- Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens. (Ausstellung im Historisches Museum Frankfurt u.a.) Frankfurt a.M. 1973
- Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über Wege und Ziele der modernen Richtung. Hg. von Richard Graul, Leipzig 1901
- Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts. Hg. v. Bernd Klüser und Katharina Hegewisch. Frankfurt a.M./Leipzig 1995
- Die Kunstmuseen und das deutsche Volk. Hg. von deutschen Museumsbund, München 1919
- Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der ‚Kunststadt‘ um die Jahrhundertwende. Hg. von Walter Schmitz. Stuttgart 1990
- Die Reden Kaiser Wilhelm II. 4 Bde, Teil I-III hg. von Johannes Penzler, Leipzig o.J.; Teil IV, hg. von Bogdan Krieger, Leipzig 1918
- Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. v. Gotthard Wunberg. Stuttgart 1981
- Dilly, Heinrich: Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990
- Dittmann, Lorenz (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart 1985
- Doede, Werner: Berlin. Kunst und Künstler seit 1870. Anfänge und Entwicklungen. Recklinghausen 1961
- Doede 1977**  
Doede, Werner: Die Berliner Sezession als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977 (zitiert wird nach der Auflage <sup>2</sup>1981)
- Doerry, Martin: Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreiches. (Mit Ergänzungsband) München 1986 (Zugl. Phil. Diss. 1985)
- Dorgerloh, Anette: Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Portraitmalerei um 1900. Berlin 2003
- Dorra, Henri: Symbolist, Art, Theories. A critical Anthology. Berkeley/Los Angeles/London
- Dr. Relling: Der Fall Munch, in: Kunst für Alle 8.1892/93, H. 7 (1.1.1893), S. 102f
- Dr. Relling: Die Freie Kunstaussstellung 1893. In: Kunst für Alle 8.1892/93, S. 153
- Dr. van Eyck: Franz Stuck. In: Das Atelier 1890/91, H. 13 (1.5.1891), S. 4-6
- Dr. van Eyck: Der neue Salon von Ed. Schulte in Berlin. In: Das Atelier 1891, H. 26 (16.11.1891), S. 5-6
- Dr. van Eyck: Die Malerei auf der internationalen Ausstellung des Vereins Berliner Künstler 1891. II.: Dänemark und Skandinavien. In: Das Atelier 1.1890/91, H. 15 (1.6.1891), S. 4-6
- Dr. van Eyck: Die Malerei auf der Internationalen Ausstellung des Vereins Berliner Künstler 1891. V. In: Das Atelier 1891, H. 22 (15.9.1891), S. 4-6
- Drechsler 1996**  
Drechsler, Maximiliane: Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905. (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 63) Berlin 1996 (Zugl. Phil. Diss.)
- Dresdner, Albert: [Der West-Club, die Vereinigung der XI.] In: Kunstwart 7.1894, H. 12, (2. März-Heft), S. 183f
- Dresdner 1915**  
Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik in Zusammenhang mit der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München 1915 (Zitiert wird nach der Ausgabe München 1968, die mit geringfügigen Korrekturen versehen ist.)
- Dressler 1906**  
Dresslers Kunstjahrbuch 1906. Ein Nachschlagebuch für Deutsche Bildende und Angewandte Kunst. Hg. v. Willy Dressler, Verlag E. Haberland, Leipzig 1906 Drey, Paul: Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst: Versuch einer Kunstökonomie. Stuttgart 1910
- Drost 1986**  
Drost, Wolfgang (Hg): Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts: Literatur – Kunst – Kulturgeschichte. Heidelberg 1986
- Druckkunst des Jugendstils. Holzschnitte, Lithographien, Radierungen, Buchillustrationen. (Ausstellung des Kunstamtes Charlottenburg zu den Berliner Festwochen 1966) Zusammengestellt von Hans H. Hofstätter und Eberhard Knoch. Berlin 1966

- Duret 1876  
Duret, Théodore: Les Peintres impressionistes. Paris 1876 (Neuauf. 1946)
- Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894–1918. Hg. von Hans-Ulrich Simon, Stuttgart u.a. 1978
- Eberle**  
Eberle, Matthias: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Bd. 1: 1856–1899. München 1995  
Eberle, Matthias: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Bd. 2: 1900–1935. München 1996
- Ebertshäuser, Heidi C.: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse – Manifeste. Kritiken zur Münchner Malerei. München 1983
- Eine Liebe zu Berlin. Künstlersalon und Gartenatelier von Max Liebermann. Red. Christoph Hölz. München 1995
- Elias 1902**  
Elias, Julius: Sezession und Sezessionen. In: Die Zukunft 1902, Bd. 38, S. 409-414
- Elias 1903**  
Elias, Julius: Walter Leistikow. In: Kunst für Alle 18.1903, H. 15 (1.5.1903), S. 345-351 ( Abb. bis S. 368)  
Elias, Julius: Paul Durand-Ruel. (Aus dem Leben eines modernen Kunsthändlers) In: Kunst und Künstler 10.1911, H. 2 (Nov.), S. 105-107  
Elias, Julius: Die Handzeichnungen Max Liebermanns. Berlin 1922
- Endell, August: Um die Schönheit. Eine Paraphrase über die Münchner Kunstausstellung 1896. München 1896
- Esner 1993**  
Esner, Rachel: „C'est un peintre français“ – Gotthard Kuehl und die Pariser Kunstkritik. In: Gotthard Kuehl 1856–1915. (Ausstellungskatalog) Hg. von Gerhard Gerkens und Horst Zimmermann. Leipzig 1993
- Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. (Ausstellungskatalog) Hg. von Peter Bloch, Sibylle Einholz und Jutta von Simson. Berlin 1990
- Europäische Moderne. Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890–1933. Hg. v. d. Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1989
- Evans, Richard J. (Hg.): Society and politics in Wilhelmine Germany. London 1987
- Evans, Richard J.: Rethinking German History. Nineteenth-Century Germany and the Origins of the Third Reich. London/Boston/Sidney 1987
- Evans, Richard J.: Rereading German History. From unification to reunification 1800–1996. London/New York 1997
- Exhibitions of Symbolists and Nabis. (Modern Art in Paris.) Bd. 45 der Reihe: Two-Hundred Catalogues of the Major Exhibitions. Reproduced in Facsimile in Forty-Seven Volumes. Selected and organized by Theodore Reff. Reprint of Works originally published 1888–1889
- Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue Général Officiel. Lille 1889
- Eyfel, C.: [Besprechung einer Ausstellung der Galerie Schulte.] In: Kunstwart 7.1894, H. 12 (2. Märzheft), S. 185
- Fabian, Wilhelm: Zur Schätzung Walter Leistikow's. In: Deutsche Kunst 2.1898, Nr. 20 (1.8.1898), S. 381-383 ( Abb. bis S. 385)
- Farben in der Mark. Landschaftsmalerei vom Biedermeier bis zur Neuen Sachlichkeit. (Katalog zur Ausstellung des Alten Rathauses, Potsdam). Potsdam 1993
- Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1876
- Fedderson, Martin: Über polychrome Plastik. In: Kunstchronik NF 2.1890/91, Nr. 11 (1.1.1891), Sp. 193-202
- Fedderson, Martin: Die Entartung der Münchner Kunst. o.O. 21894
- Fehrer 1984**  
Fehrer, Catherine: New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian). In: Gazette des Beaux-Arts, 126.1984, Bd. 103 (Mai/Juni 1984), H. 415, S. 207-216

**Feist 1971**

Feist, Günter (Hg.): Kunst und Künstler. Aus 32 Jahrgängen einer deutschen Kunstzeitschrift. Berlin 1971

Feist, Peter: Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 8: 1848–1890. Leipzig 1987

Fels, Friedrich M.: Naturalistische Literatur in Deutschland. In: Die Gegenwart 38.1890, H. 42 (10.1890), S. 244-246

Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Vereins Berliner Künstler am 19. Mai 1891. Text von Ludwig Pietsch. Berlin 1891

**Fiedler 1879**

Fiedler, Conrad: Über Kunstinteressen und deren Förderung. (1879) In: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung v. Hans Eckstein. (Reihe: Klassiker der Kunst, DuMont), Köln 1996 (Nachdruck; 1977), S. 71-100

Fiedler, Conrad: Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit. (1887) In: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung v. Hans Eckstein. (Reihe: Klassiker der Kunst, DuMont) Köln 1996 (Nachdruck v. 1977) S. 131-240

Fiedler, Conrad: Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit. (1881) In: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung v. Hans Eckstein. (Reihe: Klassiker der Kunst, DuMont) Köln 1996 (Nachdruck v. 1977), S. 101-130

Figal, Günter: Philosophische Zeitkritik im Selbstverständnis der Modernität. Rousseaus *Erster Discours* und Nietzsches zweite *Unzeitgemäße Betrachtung*. In: Selbstverständnisse der Moderne. Formationen der Philosophie, Politik, Theologie und Ökonomie. Hg. von Günter Figal und Rolf Peter Sieferle. Stuttgart 1991, S. 100-132

Fillitz, Hermann: Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. (Ausstellung des Künstlerhauses und der Akademie der Bildenden Künste Wien) Wien/München 1996, S. 15-26

Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hg. von Roger Bauer u.a. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 35) Frankfurt a.M. 1977

**Fischel 1903**

Fischel, Oscar: Ludwig von Hofmann. Bielefeld/Leipzig 1903

**Fischer 1977**

Fischer, Jens Malte: Dekadenz und Entartung. Max Nordau als Kritiker des Fin de Siècle. In: Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hg. von Roger Bauer u.a. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 35) Hg. von Roger Bauer u.a., Frankfurt a.M. 1977, S. 93-111

Fischer, Friedhelm W.: Geheimlehren und moderne Kunst: Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch. In: Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hg. von Roger Bauer u.a., Frankfurt a.M. 1977, S. 403-419

Fischer, Jens Malte: Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978

**Fleckner/Gaechtens 1999**

Fleckner, Uwe und Thomas W. Gaechtens (Hg.): Prenez Garde à la Peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945. (Passagen Bd. 1) Berlin 1999

Fletcher, Ian (Hg.): Decade and the 1890s. (Stratford-upon-Avon studies, Bd. 17) London 1979

Fontane, Theodor: Aufsätze zur Bildenden Kunst. Erster Teil. München 1970

Fontane, Theodor: Werke, Schriften und Briefe. Hg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1961-1998. (Hansa-Ausgabe) Abt. 4/IV: Briefe 1890-1898. Hg. v. Otto Drude u. Helmuth Nürnberger. München 1982.

**Forssman 1994**

Forssman, Erik: Edvard Munch: Sein Werk und die Kunstwissenschaft heute. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 3.1994 (Kunstgeschichte und Gegenwart. 23 Beiträge für Georg Kaufmann zum 70. Geburtstag), S. 521-532

**Forster-Hahn 1985**

Forster-Hahn, Françoise: „La Confraternité de l’art“: Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1985, Bd. 48, H. 4, S. 506-537

**Forster-Hahn 1996**

Forster-Hahn, Françoise: Constructing New Histories: Nationalism and Modernity in the Display of Art. In: Dies. (Hg.): Imagining German Culture: 1889–1910. New England/Hannover/London 1996 (Studies in the History of Art 53, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXI), S. 71-89

Franke, Ernst A.: Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus. Phil. Diss., Emsdetten 1934

**Franquet 1893**

Franquet, Eugen von: Schaupöbel. Stuck, Klinger, Exter, v. Hofmann etc. ‚Die zukünftigen Heroen der Rumpelkammer.‘ Glossen zum Streit der Alten und Jungen. Leipzig 1893

Franz von Lenbach 1836–1904. (Ausstellungskatalog) Bearbeitet von Rosel Gollek u. Winfrid Ranke. München 1987

Frèches-Thory, Claire: Quellen und Vorbilder. In: In Kat. Nabis 1993, S. 25-31

Freihofer, Alfred: Die Malerei auf den Münchner Ausstellungen von 1895. In: Die Kunst unserer Zeit 2.1896, S. 59-89

**Frecot/Geist/Kerbs 1997**

Frecot, Janos; Johann Friedrich Geist u. Diethart Kerbs: Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. Erweiterte Neuauflage mit einem Nachwort von Gert Mattenklott und einer Forschungsübersicht von Christian Weller. Hamburg 1997 (1972)

Fredeman, William E.: Pre-Raphaelitism. A bibliocritical Study. Cambridge 1965

Freihofer, Alfred: Die dritte Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen. Ein Rückblick. Stuttgart 1891

**Frenssen 1920**

Frenssen, Gustav: Jacob Alberts. Ein deutscher Maler. Berlin 1920

Fried, Alfred Hermann: Kaiser, werde modern! Berlin o.J. [um 1905]

Frimmel, Theodor von: Die Modernsten Bildenden Künste und die Kunstphilosophie. Leipzig/Wien 1900

Frimmel, Theodor von: Vom Sehen in der Kunstwissenschaft. Eine kunstphilosophische Studie. Leipzig/Wien 1897

Frisby, David P.: Georg Simmels Theorie der Moderne. In: Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien. Hg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1984

Fuchs, Georg: Nietzsche und die bildende Kunst. In: Die Kunst für Alle 11.1896, S. 33ff, 71ff, 85ff

Fuchs, Georg: Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des deutschen Volkes aus den Papieren eines Unverantwortlichen. München/Leipzig 1904 (Teilw. wiederabgedr. in: Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der ‚Kunststadt‘ um die Jahrhundertwende. Hg. von Walter Schmitz. Stuttgart 1990, S. 393-395)

Fuchs, Friedrich: Kunstkritik in der Tagespresse und im Allgemeinen. In: Das Atelier 2.1892, H. 39, S. 2

Fuchs, Friedrich: Die intime Landschaft. In: Das Atelier 1892, Nr. 45 (1.9.1892), S. 1

Fuchs, Friedrich: Die Münchner auf der Berliner Ausstellung. In: Die Zukunft 4.1893, S. 41-43

Fuchs, Friedrich: Eine Hochschule der Kunst. In: Die Zukunft 2.1893, 18.3.1893, S. 508-513

Fuchs, Friedrich: Die akademische Ausstellung zu Dresden 1894, Teil I. In: Das Atelier 1894, H. 19 (Anf. Okt.), S. 2

**Fuchs 1902**

Fuchs, Friedrich: Walter Leistikow. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 42.1902, H. 547 (April 1902), S. 25-38

**Fuchs 1903**

Fuchs, Friedrich: Jacob Alberts, der Maler der Halligen. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 44.1903, H. 562 (Juli 1903), S. 455-469

Frühjahrs-Ausstellung des Kunst-Vereins Hamburg. <sup>3</sup>1898

Frühjahrs-Ausstellung des Kunst-Vereins Hamburg. Hamburg <sup>3</sup>1898

G.: Berliner Vereins-Ausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 248f



- Gaertgens, Thomas W.: Anton von Werner. Die Proklamation des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik. (Kunststück, hg. von Klaus Herding) Frankfurt a.M. 1990
- Gaertgens, Thomas W.: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Beiträge zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. München 1992
- Gaertgens, Thomas W.: Die großen Anreger und Vermittler. Ihr prägender Einfluß auf Kunstsinn, Kunstkritik und Kunstförderung. In: Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen. Hg. v. Günter und Waltraut Braun. Berlin/New York 1993
- Gaertgens, Thomas W. und Uwe Fleckner (Hg.): Historienmalerei. (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1) Berlin 1996
- Gaertgens 1997**  
Gaertgens, Thomas W.: Liebermann und der Impressionismus. In: Kat. Liebermann 1997, S. 141-152
- Gaertgens 1998**  
Gaertgens, Thomas W.: Der Bürger als Mäzen. (Gerda Henkel Vorlesung, hg. v. d. gemeinsamen Kommission der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Gerda Henkel Stiftung.) Opladen 1998
- Galland, Georg: Zur Kritik der Moderne. Teil 3: Die „Sezessionisten“ in Oesterreich. In: Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 10, S. 145-147
- Gauger, Martin: Nietzsches Auffassung vom Stil. In: Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M. 1986, S. 200-214
- Gebhardt, Eduard von: Ed. von Gebhardt's Kunstgespräche. In: Kunst-Halle 4.1898/99, S. 131-133
- Gensel, Walther: Kunstkritik und Publikum. In: Deutsche Stimme 3.1901, H. 1, S. 78-81
- Gensel, Walther und Hans W. Singer: Die Kunstausstellungen 1902 (England und Frankreich). In: Jahrbuch der Bildenden Kunst 2.1903, S. 27-29
- Geiß, Immanuel: Die deutsche Frage 1806–1900. Mannheim/ Leipzig/Wien u.a. 1992
- Geiß, Immanuel (Hg.): Chronik des 19. Jahrhunderts. Harenberg 1993
- Geissler, Joachim: Die Kunsttheorien von Adolf Hildebrand, Wilhelm Trübner und Max Liebermann. Phil. Diss., Heidelberg 1963
- Stiftung Stadtmuseum Berlin 2004/Gemälde II**  
Verzeichnis des Bestandes vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1894 der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Gemälde II. Bearbeitet von Dominik Bartmann. Berlin 2004
- Gemäldegalerie Neue Meister. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden <sup>4</sup>1975
- Gerhardus, Maly und Dietfried: Symbolismus und Jugendstil. Krisenbewußtsein, Verfeinerung sinnlichen Lebens und die Erneuerung des Lebens in Schönheit. Freiburg i. B./Basel/Wien 1977
- Gerlach 1994**  
Gerlach, Peter (Hg.): Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstverein. Aachen 1994
- Gilmore Holt, Elisabeth (Hg.): The Art of all Nations 1850–1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics. Bd. 2, Princeton 1993
- Gilmore Holt, Elisabeth (Hg.): The Triumph of Art for the Public 1785–1848. The Emerging Role of Exhibitions and Critics. Bd. 1, Princeton 1979
- Girardet, Cella-Margaretha: Jüdische Mäzene für die Preußischen Museen zu Berlin. Eine Studie zum Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Egelsbach, Frankfurt a.M., Washington 1997
- Glaser 1928**  
Glaser, Kurt: Die Geschichte der Berliner Secession. In: Kunst und Künstler. 26.1928, S. 14-20 und S. 66-70 (Wiederabdruck in: Feist 1971, S. 278-293)
- Glaser, Hermann: Die Kultur der Wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche. Frankfurt a.M. 1984
- Glasgow 1900. Art & Design. Hg. v. Elizabeth Cumming. Zwolle/Amsterdam 1992
- Glatzer, Ruth: Berlin wird Kaiserstadt. Panorama einer Metropole 1871-1890. Mit einer Einleitung von Lothar Gall. Berlin 1993
- Gleisberg 1996**  
Gleisberg, Dieter: „Er war ihr Stolz, ihre Bewunderung“. Max Klinger im Kreise seiner Freunde. In: Kat. Klinger 1996, S. 15-30

- Goldwater, Robert J.: Symbolic form: Symbolic context. In: Problems of the 19th and 20th Centuries. Acts of the XX International Congress of the History of Art, Vol. 4., Princeton 1963, S. 111-121
- Gombrich, Ernst: Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee. Köln <sup>2</sup>1987
- Gombrich, Ernst: Künstler, Kenner, Kunden. Wien 1993
- Graef, Botho: Die künstlerische Welt in den Bildern Ludwig von Hofmanns. In: Zeitschrift für bildende Kunst NF 28.1917, H. 6 (Feb. 1917), S. 133-144
- Graen 1984**  
Graen, Monika: Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch. Phil. Diss., Freiburg i. B. 1984
- Grasskamp 1988**  
Grasskamp, Walter: Die Reise der Bilder. Zur Infrastruktur der Moderne. In: Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. (Ausstellungskatalog) Berlin 1988, S. 25-33
- Grasskamp 1993**  
Grasskamp, Walter: Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert. In: Kritische Berichte 21.1993, H. 3, S. 37-40
- Graul, Richard: Die Münchner Secession 1893. In: Graphische Künste 16.1893, S. 107-109
- Graul 1896**  
Graul, Richard: Die XI. In: Pan 2.1896/97, H. 1, S. 49-53
- Graul, Richard: Aus Leipzig. In: Pan 3.1897/98, H. 2, S. 108-110
- Graupner, Gotthard: Stationen der Kunst. Düsseldorf 1993
- Greenberg, Clement: „Modernismus oder Barbarei.“ (Ein Interview) In: Kunstforum International 1994, Bd. 125 (Jan./Feb.), S. 230-235
- Grimminger, Rolf, Jurij Murasôv und Jörn Stückrath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek 1995
- Große Berliner Kunstaussstellung. 1890. Illustrierter Katalog. Berlin 1890
- Große Berliner Kunstaussstellung. 1893. Illustrierter Katalog. Berlin 1893
- Grösslein, Andrea: Die internationalen Kunstaussstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888. München 1987 (Zugl. Phil. Diss., Würzburg 1986)
- Gumbrecht 1987**  
Gumbrecht, Hans Ulrich: Zum Wandel des Modernitätsbegriffes in Literatur und Kunst. In: Studien zum Beginn der modernen Welt. Hg. von Reinhart Koselleck (In der Reihe „Industrielle Welt“) Stuttgart 1978
- Gumbrecht, Hans Ulrich u. U. Link-Heer (Hg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie. Frankfurt a.M. 1985
- Günther 1972**  
Günther, Katharina: Literarische Gruppenbildung im Berliner Naturalismus. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 120) Bonn 1972
- Gurlitt, Cornelius: Was ist Hellmalerei? In: Der Kunstwart 2.1888/89, S. 337-339
- Gurlitt, Cornelius: Neue Kunst. Gedanken von der Münchner Kunstaussstellung. In: Die Gegenwart 40.1891, Nr. 36, S. 138-141
- Gurlitt, Cornelius: Zur Würdigung des Realismus. In: Die Gegenwart 1891, Nr. 41, S. 228-231
- Gurlitt, Cornelius: Der Streit im Verein Berliner Künstler. In: Die Gegenwart 1892, Nr. 47, S. 334-335
- Gurlitt, Cornelius: Die Berliner Kunstaussstellung. III.-VIII. In: Die Gegenwart 1892, Nr. 27, S. 14f; Nr. 28, S. 30f; Nr. 29, S. 46f; Nr. 30, S. 62f, Nr. 31, S. 78f; Nr. 32, S. 94f
- Gurlitt, Cornelius: Die Praeraphaeliten, eine britische Malerschule. In: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 36.1892, H. 427 (April), Teil I: S. 106-137; Teil II: S. 253-282; Teil III: S. 327-345; Teil IV: S. 480-496)
- Gurlitt, Cornelius: Neues von Böcklin und Thoma. Die Gegenwart 1892, Nr. 51, S. 394-395
- Gurlitt, Cornelius: Die Berliner Kunstaussstellung. II. In: Die Gegenwart 1893, Nr. 22 (3.6.1893), S. 350-351.
- Gurlitt, Cornelius: Zur Kunstgeschichte. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 2, S. 25-27

**Gurlitt 1899**

Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. Berlin 1899

Gurlitt, Cornelius: Langbehn, der Rembrandtdeutsche. Berlin 1927 (Protestantische Studien)

**Gutbrod 1980**

Gutbrod, Evelyn: Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880-1910. Stuttgart 1980 (Zugl. Phil. Diss., München 1980)

H.: Eine Symbolisten-Ausstellung in Gurlitt's Kunstsalon. In: Das Atelier 1894, H. 1 (Anf. Jan.), S. 2-3

**Hager/Knopp 1977**

Hager, Werner und Norbert Knopp (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 38) München 1977

**Hahlbrock/Roters 1968**

Hahlbrock, Peter und Eberhard Roters: Le salon imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. (Ausstellungskatalog) Hg. v. der Akademie der Künste und der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1968

Hamann, Richard und Jost Hermand: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. 4 Bde. Berlin 1959-1967 (Gründerzeit, 1965; Naturalismus, 1959; Impressionismus, 1966 und Stilkunst um 1900, 1967)

Hamann, Richard: Impressionismus in Leben und Kunst. Marburg 1907

Hammacher, A. M: The changing Values of Light–Space–Form between 1876 and 1890. In: Problems of the 19th and 20th Centuries. Studies in Western Art. Acts of the twentieth international Congress of the History of Art. Vol. 4, Princeton, New Jersey 1963, S. 104-110

**Hancke 1923**

Hancke, Erich: Max Liebermann – Sein Leben und seine Werke. Berlin <sup>2</sup>1923

Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ (1871–1918). Hg. von Uwe Puschner, Walter Schmitz und Justus H. Ulbricht. München/New Providence/London 1996

Hans Baluschek 1870-1935. (Ausstellung der Akademie der Künste) Berlin 1955

Hans Thoma. Lebensbilder. (Ausstellung zum 150. Geburtstag im Augustinermuseum in Freiburg) Freiburg i. B. 1989

Harden, Maximilian: Naturalismus. In: Die Gegenwart 1890, Bd. 37, Nr. 22, S. 339-343

Harden, Maximilian: Zola und sein Menschenvieh. In: Die Gegenwart 1890, Nr. 14, S. 216-218

**Hartleb 1995**

Hartleb, Renate: Die Geschichte der Max-Klinger-Sammlung im Museum der bildenden Künstler Leipzig. In: Kat. Klinger 1995, S. 13-29

Haskell, Francis: Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften. Köln 1990

**Haupenthal 1999**

Haupenthal, Uwe, Hans-Jürgen Krähe und Klaus Lengfeld: Jacob Alberts 1860–1941. Retrospektive mit Werkverzeichnis. (Schrift Nr. 51 des Nordfriesisches Museum Ludwig-Nisse Haus.) Husum 1999

**Hauptman 1985**

Hauptman, William: Juries, Protests, and Counter-Exhibitions Before 1850. In: Art Bulletin 67.1985, S. 95-109

Haxthausen, Charles W.: Images of Berlin in the Art of the Secession and Expressionism. In: Art in Berlin 1815–1989. Hg. von Kelly Morris. (Ausstellung in Atlanta) Georgia 1990

Heilmann, Christoph: „Wenig Rivalitäten, viele gemeinsame Ziele“. Kulturelle Beziehungen zwischen England und Deutschland. In: Viktorianische Malerei von Turner bis Whistler. (Ausstellung Neue Pinakothek, München) Hg. von Robin Hamlyn u. Julian Treuherz. München 1993, S. 15-22

Heimatchronik Berlin. Köln 1962

Hein, Peter Ulrich: Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus. Reinbek 1992

Hein, Peter Ulrich: Völkische Kunstkritik. In: Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ (1871–1918). Hg. von Uwe Puschner, Waler Schmitz und Justus H. Ulbricht. München/New Providence/London u.a. 1996, S. 613-633

Helferich, Hermann: Neue Kunst. Berlin 1887

- Helferich, Hermann: Studie über den Naturalismus und Max Liebermann. In: Kunst für Alle 2.1887, Bd. 3, H. 14 (15.4.1887), S. 209-214; H. 15 (1.5.1887), S. 225-229
- Helferich, Hermann: Ergebnisse der Münchner Kunstausstellung. In: Die Zukunft 1.1892, Oktober 1892, S. 17-28
- Helferich, Hermann: Kunstakademien. In: Die Zukunft 14.1893, S. 219-223
- Heller 1992**  
Heller, Reinhold: ‚Das schwarze Ferkel‘ and the Institution of an Avant-Garde in Berlin 1892-1895. In: Künstlerischer Austausch (Artistic Exchange). Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 1992. Hg. von Thomas Gaetgens, 3. Bd., Berlin 1993, S. 509-519
- Heller 1993**  
Heller, Reinhold: Munch, Leben und Werk. München/New York 1993
- Heller 1993 a**  
Heller, Reinhold: Anton von Werner, der Fall Munch und die Moderne in Berlin der 1890er Jahre. In: Anton von Werner. Geschichte in Bildern. Hg. von Dominik Bartmann. (Ausstellungskatalog) Berlin 1993, S. 101-119.
- Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Hg. von Klaus Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992
- Henze, Gisela: Der Pan, Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende. Phil. Diss., Freiburg i. B. 1974
- Herding 1984**  
Herding, Klaus (Hg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. Frankfurt a.M. <sup>2</sup>1984 (<sup>1</sup>1978)
- Herman, Jost: Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1818–1964. Stuttgart 1965 (Erweiterter Sonderdruck aus Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 38.1964, H. 1 u. 2)
- Herman, Jost (Hg.): Jugendstil. In: Wege der Forschung, Bd. CX. Darmstadt 1971
- Herman, Jost: Vorschein im Rückzug. Zum Sezessionscharakter des Jugendstils. In: Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1906. (Ausstellung Mathildenhöhe, Hessisches Landesmuseum, Kunsthalle Darmstadt) 5 Bde, Darmstadt 1976/77
- Herman, Jost: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Kommerzialisierung. Das bibliophil ausgestattete Buch. In: Herman 1995 a, S. 59-71
- Hermann, Fritz: Die Revue Blanche und die Nabis. Zürich 1953
- Hermann 1902**  
Hermann, Georg: Ludwig von Hofmann. Ein deutsches Künstlerbildnis. In: Westermanns Illustrierte Monatshefte 43.1902, H. 553 (Okt. 1902), S. 1-19
- Hesse-Frielinghaus 1983**  
Gerhart Hauptmann und Ludwig von Hofmann. Briefwechsel 1894–1944. Hg. v. Herta Hesse-Frielinghaus. Bonn 1983
- Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Sezession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik. Wien 1906
- Hildebrandt, Paul (Bearb.): Beiträge zur Kenntnis vom künstlerischen Schaffen [...], Hans Herrmann. In: Im Künstlerland. Vierzehntagsbeilage zu Amsler & Ruthardt's Wochen-Berichten, Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunsthandel und Kunstgewerbe 3.1894, Nr. 13 (22.12.1894), o.S.
- Hirth, Herbert: Die Münchner Secession und der Glaspalast 1894. In: Ders.: Studien und Kritiken. München 1903
- Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1 des Forschungsunternehmens der Fritz Thyssen Stiftung/Arbeitskreis Kunstgeschichte) München 1965
- Hobsbawm, Eric J.: Nation und Nationalismus: Mythos und Realität seit 1870. München 1996
- Hobsbawm/ Ranger 1984**  
Hobsbawm, Eric J. und T. Ranger: The invention of tradition. Cambridge 1984
- Hofmann 1998**  
Ludwig von Hofmann, 1861–1945. Zeichnungen, Pastelle, Druckgraphik. (Katalog, besorgt von Anne Peters), Albstadt 1998

**Hofmann, W. 1960/1991**

Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München <sup>3</sup>1991  
(<sup>1</sup>1960)

Hofmann, Werner: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit: Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917. Köln 1970

Hofmann, Werner: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979

**Hofstätter 1955**

Hofstätter, Hans H.: Die Entstehung des neuen Stils in der französischen Malerei um 1890. Phil. Diss., Freiburg i. B. 1955

**Hofstätter 1963**

Hofstätter, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf. Köln 1963

**Hofstätter 1965**

Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. Köln 1965

**Hofstätter 1966**

Hofstätter, Hans H.: Druckkunst des Jugendstils. Holzschnitte, Lithographien, Radierungen, Buchillustrationen. (Ausstellung der Berliner Festwochen 1966, Vorwort: H. H. Hofstätter) Berlin 1966

**Hofstätter 2000**

Hofstätter, Hans H.: Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus. In: Kat. SeelenReich 2000, S. 131-141

Hohl, Hanna: James McNeill Whistler. Die Graphik im Hamburger Kupferstichkabinett. (Hg. v. Uwe M. Schneede anlässlich der Ausstellung „Whistler. Die Graphik.“) Hamburg 1999

Holz, Arno: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891

**Honisch 1992**

Honisch, Dieter: Wie öffentlich ist Kunst? In: Ders.: Texte. Stuttgart 1992, S. 20-29

Honisch, Dieter: Die Nationalgalerie Berlin. Recklinghausen 1979

House, John: Historismus und Avantgarde. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. (Ausstellung des Künstlerhauses und der Akademie der Bildenden Künste Wien) Wien/München 1996, S. 151-162

House, John: Impressionism for England. London 1994

**Howitt 1866**

Howitt, Margaret: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. 2 Bde, Freiburg i. B. 1866

Huber-Thoma, Erich u. Ghemela Adler (Hg.): Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre. Festschrift für Helmut Motekat. Frankfurt a.M. 1986

**Hübinger 1994**

Hübinger, Gangolf: Kulturprotestantismus und Politik. Tübingen 1994

Hübinger, Gangolf: Versammlungsort moderner Geister. München 1996

Hugo Helbig's Kunstauktionskatalog, Oktober 1913. [München] 1913

Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler. Berlin 1929

Illies, Florian: Kühe im Detail. Robin Lenmans exzellente Kulturgeschichte des Kaiserreiches. (Rezension) In: Berliner Tagesspiegel, 29.10.1994

Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München 1888. München 1888

Illustrierter Katalog der Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste (58. Ausstellung). Berlin <sup>3</sup>1886

Illustrierter Katalog der Jubiläumsausstellung der Königlichen Akademie der Künste. (58. Ausstellung zum 100-jährigen Bestehen der Veranstaltung im Ausstellungsgebäude zu Berlin.) Berlin 1886

Illustrierter Katalog der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalast 1891. München 1891

Ilchner, Liselotte: Rembrandt als Erzieher und seine Bedeutung. Studie über die kulturelle Struktur der neunziger Jahre. Danzig 1928 (Zugl. Phil. Diss., Göttingen 1926)

- Imagining Modern German Culture: 1889–1910. Hg. von Françoise Forster Hahn. (Studies in the History of Art 53, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXI) New England/Hannover/London 1996
- Imdahl, Max: Marées, Fiedler, Hildebrandt, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate. In: Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert. Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag. Hg. von H. J. Schrimpf. Bonn 1963, S. 142-195
- Imhof, Franz: Berlin: 1. Zur „Sezessions“-Frage. In: Die Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 16 (15.5.1898), S. 247-249
- Imiola, Hans Jürgen: Zur Rezeption des deutschen Impressionismus. In: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. von Wulf Schadendorf, München 1975 (Ludwig Grote gewidmet) (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 29), S. 73-83
- Imiola, Hans-Jürgen: Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Hg. von Helmut Koopmann u. Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth. Bd. 2, Frankfurt a.M. 1972, S. 257-270
- In memoriam Hugo von Tschudi. Die Reden bei der Bestattung in Stuttgart am 27.11.1911. Leipzig 1912
- Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich. Hg. von Gangolf Hübinger und Wolfgang J. Mommsen. Frankfurt a.M. 1993
- International Exposition Paris 1900. Official catalogue exhibition of the german empire. [Berlin] 1900
- Internationale Kunstausstellung des Vereins Bildender Künstler zu München 1893, München 1893
- Irwin Lewis 1993**  
Irwin Lewis, Beth: Kunst für Alle: Das Volk als Förderer und Sammler. In: Mai/Paret 1993, S. 186-201
- Irwin Lewis 2003**  
Irwin Lewis, Beth: Art for All? Princeton/Oxford 2003
- Jacob Alberts. Flensburg 1910
- Jacob Alberts. Husum 1938
- Jacob Alberts. Künstlerhaus, Berlin 1920
- Jahn 1924**  
Jahn, Johannes: Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen. Leipzig 1924
- James McNeill Whistler. An illustrated Guide at the Hunterian Art Gallery. Glasgow 1990
- Jauff, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a.M. 21990
- Jelavich, Peter: Berlin Path To Modernity. In: Art in Berlin 1815-1989. Hg. von Kelly Morris. (Ausstellung in Atlanta) Georgia 1990, S. 19-23
- Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. (Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag) Bd. 2: Kunst der Nationen. Hg. v. Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann. Köln 2000
- Jensen 1996**  
Jensen, Robert: Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton, New Jersey 1996
- Jessen, Jarno: Der Künstler-Westklub bei Schulte. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 9 (1.2.1898), S. 167f
- Joachimides 1995**  
Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990. Hg. von Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson u. Nikolaus Bernau. Berlin 1995
- Johnson, Edward Dudley Hume: Paintings of British Social Scene from Hogarth to Sickert. (Wege der Forschung, CX) London 1986
- Jubiläumsausstellung der Königlichen Akademie der Künste im Landesausstellungsgebäude zu Berlin 1886. Berlin 1886
- Jura 1989**  
Jura, Martina: Die Avantgarde und ihre Publikationen. In: Europäische Moderne. Buch und Grafik aus Berliner Verlagen von 1890–1933. Hg. v. den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Berlin 1989. S. 75-87
- Jurt, Joseph: Literarische Gruppen zur Zeit des Fin-de-Siècle: Symbolisten und ‚Décadents‘. Sonderabdruck aus: Aspekte der Literatur des Fin-de-Siècle in der Romania. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Albert Gier. Tübingen 1983

- Käss, Siegfried: Der heimliche Kaiser der Kunst. Adolf Bayersdorfer, seine Freunde und sein Kreis. München 1987
- Kat. 300 Jahre Akademie**  
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen. 300 Jahre Akademie/Hochschule der Künste. (Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste.) Berlin 1996
- Kat. Alberts 1999**  
Uwe Hauptenthal, Hans-Jürgen Krähe, Klaus Lengfeld: Jacob Alberts 1860-1941. Retrospektive mit Werkverzeichnis. (Schrift Nr. 51 des Nordfriesischen Museum Ludwig-Nisse-Haus.) Husum 1999
- Kat. Anton von Werner 1993**  
Anton von Werner. Geschichte in Bildern. Hg. von Dominik Bartmann. (Ausstellung des Berlin Museums und des Deutschen Historischen Museums Berlin) Berlin 1993
- Kat. Baluschek 1974**  
Hans Baluschek (1876–1935). Sein Werk, ein Spiegelbild seiner Zeit. Gemälde, Zeichnungen, Grafik aus der Sammlung Karl H. Bröhan. (Ausstellung im Haus an der Redoute, Bonn, Bad Godesberg) Berlin 1974
- Kat. Baluschek 1991**  
Hans Baluschek. (Ausstellung in der Kunsthalle Berlin) Berlin 1991
- Kat. Böcklin 1977**  
Arnold Böcklin 1827–1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. Ausstellung zum 150. Geburtstag veranstaltet vom Kunstmuseum Basel und vom Basler Kunstverein. Basel und Stuttgart 1977
- Kat. Britische Kunst und Europa 1981**  
Zwei Jahrhunderte Englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680–1890. München 1981
- Kat. Corinth 1992**  
Lovis Corinth. Hg. von Klaus Albrecht Schröder (Ausstellungskatalog) München 1992
- Kat. Corinth 1996**  
Lovis Corinth. Hg. v. Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts. (Ausstellungskatalog) München, New York 1996
- Kat. Dänemark 1981**  
Vor hundert Jahren: Dänemark und Deutschland 1864–1900. Gegner und Nachbarn. Kopenhagen/Aarhus/Kiel 1981
- Kat. Dreimal Deutschland 1981**  
Dreimal Deutschland. Lenbach, Liebermann, Kollwitz. Hg. von Hanna Hohl. (Ausstellung der Hamburger Kunsthalle aus eigenen Beständen) Hamburg 1981
- Kat. Dresden 1895**  
Katalog der Akademischen Kunstaussstellung Dresden. Dresden 1895
- Kat. Farben der Mark**  
Farben der Mark. Landschaftsmalerei vom Biedermeier bis zur Neuen Sachlichkeit. (Ausstellungskatalog) Potsdam 1993
- Kat. Fontane 1998**  
Fontane und die bildende Kunst. Hg. v. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin 1998
- Kat. Geist der Romantik 1994**  
Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990. (Ausstellung im Haus der Kunst München.) Stuttgart 1995
- Kat. Herrmann 1989**  
Curt Herrmann 1854–1929. Ein Maler der Moderne in Berlin. Hg. v. Rolf Bothe. (Ausstellung im Berlin Museum). Berlin 1989
- Kat. Hofmann 1962**  
Koch, Eberhard: Ludwig von Hofmann, 1861–1945. Gedächtnisausstellung. (Ausstellungskatalog Kunstamt Berlin-Charlottenburg) Berlin 1962
- Kat. Hofmann 2005**  
Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne. Hg. v. Annette Wagner und Klaus Wolbert. (Katalog der Ausstellung im Institut Mathildenhöhe Darmstadt.) Darmstadt 2005

- Kat. IKB 1891**  
Internationale Kunstausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines 50-jährigen Bestehens 1841–1891. Katalog. Berlin 1891
- Kat. Klinger 1992**  
Max Klinger, 1857–1920. (Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a.M.) Hg. v. Dieter Gleisberg. Leipzig 1992
- Kat. Klinger 1995**  
Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der Bildenden Künste Leipzig. (Ausstellungskatalog) Hg. von Herwig Guratzsch, Leipzig 1995
- Kat. Klinger 1996**  
Max Klinger – Zeichnungen, Zustandsdrucke, Zyklen. (Katalog der Ausstellung in der Villa Stuck) Hg. v. Jo-Anne Birnie Danzker und Tilman Falk. München/New York 1996
- Kat. Klinger und Munch 1978**  
Klinger und Munch. Weltanschauung und Psyche in Bilderzyklen der Jahrhundertwende. (Ausstellungskatalog) Kunsthalle Kiel 1978
- Kat. Kuehl 1993**  
Gotthardt Kuehl 1850–1915. Hg. von Gerhard Gerkens und Horst Zimmermann. (Ausstellungskatalog) Leipzig 1993
- Kat. Kunstfrühling 1997**  
Berliner Kunstfrühling. Malerei, Graphik und Plastik der Moderne 1888–1918. (Ausstellung in Pfäffikon u. Berlin) Hg. von Dominik Bartmann. Berlin 1997
- Kat. Leistikow 1988**  
Bröhan, Margrit: Walter Leistikow (1865–1908). Maler der Berliner Landschaften. Berlin 1988 (Mit ergänzendem Katalogteil von 1989)
- Kat. Les XX 1992**  
Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books ca. 1890. Hg. v. Stephen H. Goddard. (Spencer Museum of Art, University of Kansas) Kansas 1992
- Kat. Les XX/La Libre Esthétique 1993**  
Les XX et La Libre Esthétique. Hg.: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Brüssel 1993
- Kat. Liebermann 1979**  
Max Liebermann in seiner Zeit. (Ausstellungskatalog, Konzept: Sigrid Achenbach u. Matthias Eberle.) München 1979
- Kat. Liebermann 1995**  
„Nichts trügt weniger als der Schein.“ Max Liebermann der deutsche Impressionist. Hg. von Wulf Herzogenrath. (Ausstellungskatalog) Bremen 1995
- Kat. Liebermann 1997**  
Max Liebermann – Jahrhundertwende. Hg. v. Angelika Wesenberg. (Ausstellungskatalog) Berlin 1997
- Kat. Liebermann 1997 a**  
Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie. (Ausstellungskatalog) Hamburg 1997
- Kat. Manet 2002**  
Edouard Manet und die Impressionisten. Hg. v. Ina Conzen. (Ausstellungskatalog) Ostfildern-Ruit 2002
- Kat. Munch 1992**  
Munch in Frankreich. (Ausstellungskatalog) Bonn 1992
- Kat. Munch 1994**  
Munch und Deutschland. (Ausstellungskatalog) Stuttgart 1994
- Kat. Munch 1994 a**  
Jan Thurmman-Moe: Munchs „Roßkur“. Experimente mit Technik und Material. Hg. V. Museumspädagogischen Dienst Hamburg (Hintergründe & Materialien 20.) Hamburg 1994
- Kat. Nationalgalerie Berlin 2001**  
Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke. Hg. v. Angelika Wesenberg und Eve Förschl. Berlin 2001
- Kat. Salon 1884**  
57. Ausstellung der Königlichen Akademie im provisorischen Ausstellungsgebäude auf dem Cantianplatz. Berlin 1884



**Kat. Secession 1964**

Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende. (Ausstellung im Haus der Kunst, München; Konzeption: Siegfried Wichmann) München 1964

**Kat. SeelenReich**

SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920. (Ausstellungskatalog). Hg. v. Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. München/London/New York 2000

**Kat. Skarbina 1910**

Gedächtnis-Ausstellungen. Franz Skarbina. Joseph M. Olbrich. (Akademie der Künste) Berlin 1910

**Kat. Skarbina 1970**

Wirth, Irmgard: Der Berliner Maler Franz Skarbina. Ein Querschnitt durch sein Werk. (Ausstellung im Berlin Museum) Berlin 1970

**Kat. Skarbina 1995**

Bröhan, Margrit: Franz Skarbina. (Ausstellung im Bröhan-Museum Berlin) Berlin 1995

**Kat. Symbolismus in England 1998**

Der Symbolismus in England 1860–1910. Hg. v. Andrew Wilton und Robert Upstone. (Ausstellungskatalog) Ostfildern-Ruit 1998

**Kat. Tschudi 1996**

Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Hg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster. (Ausstellungskatalog) München/New York 1996

**Kat. Tschudi 1996**

Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster (Hg.): Von Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. (Ausstellungskatalog) München 1996

**Kat. Uhde 1998**

Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Hg. v. Dorothee Hansen. (Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig und den Bayrischen Staatsgemäldesammlungen; Katalog der Ausstellung in der Neuen Pinakothek.) München. Bremen 1998

**Kat. Velde 1992**

Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Hg. v. Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992

**Kat. Zorn 2000**

Achenbach, Sigrid: Anders Zorn und die europäische Graphik um 1900. (Ausstellungskatalog), Berlin 2000

**Kat.: Zeichenkunst 2004**

Zeichenkunst. (Ausstellung im Ephraimpalais Berlin) Berlin 2004

Katalog der 4. Jahres-Ausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Hamburg 1898

Katalog der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1789. Berlin 1789

Katalog der Deutschen Kunstaussstellung der „Berliner Secession“. Berlin 1899 (Erste, provisorische Auflage)

Katalog der Grossen Berliner Kunst-Ausstellung zu Berlin. Berlin 1898

Katalog der Internationalen Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (Secession) 1893. München 1893

Katalog der Münchner Secession 1896. München 1896

Katalog Kunstverein. Hamburg <sup>2</sup>1897

Katalog zur 63. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1892. Berlin 1892

Katalog zur Grossen Berliner Kunst-Ausstellung zu Berlin 1893. Berlin 1893

Katalog zur Internationalen Kunstaussstellung im Landesausstellungsgebäude zu Berlin 1891. Berlin 1891

Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850. (Neudruck). Hg. v. Helmut Börsch-Supan. Bd. 1.2 u. Reg. Bd., Berlin 1968

**Keisch 1972**

Keisch, Claude: Bildende Künste. In: Stilkunst 1972, S. 37-60

Keisch, Claude: Rodin im Wilhelminischen Deutschland. Seine Anhänger und Gegner in Leipzig und Berlin. In: Forschungen und Berichte 1990, Bd. 29/30, S. 251-301

- Keisch, Claude: Symbolische Phantasien. In: Kat. Geist der Romantik 1994, S. 546-549
- Kekulé, Reinhard: Jacob Alberts. In: Die Graphischen Künste 17.1894, S. 108ff
- Keller 1993**  
Keller, Harald: Französische Impressionisten. Hg. v. Elisabeth Herget und Wilhelm Schlink. Frankfurt a.M. 1993
- Kemp 1985**  
Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Köln 1985
- Kemp, Wolfgang: Das Ende der Welt am Ende des Jahrhunderts. In: Drost 1986, S. 203-210
- Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters – Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1983
- Kern 1986**  
Kern, Josef: Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreiches. Würzburg 1989 (Zugl. Phil. Diss., Würzburg 1986)
- Kessler, Harry Graf: Gesammelte Schriften. Hg. von Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster. 3 Bde, Frankfurt a.M. 1988
- Kessler, Harry Graf: Gesichter und Zeiten. Erinnerungen. Frankfurt a.M. 1988
- Kessler, Harry Graf: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899–1933. Frankfurt a.M. 1988
- Killy, Walther (Hg.): 20. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse 1880–1933. (Die deutsche Literatur, Bd. 7) München 1967
- Kirsch, Hans-Christian: William Morris – ein Mann gegen die Zeit. Dichter, Buchkünstler, Designer, Sozialreformer. Sonderausgabe Köln 1996
- Kirsch, Hans-Christian: Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie. München o.J. [1988]
- Klingenburg, Karl-Heinz (Hg.): Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft) Leipzig 1985
- Klinger, Max: Gedanken und Bilder. Aus der Werkstatt eines werdenden Meisters. Hg. von H. Heyne. Leipzig 1925
- Klinger, Max: Malerei und Zeichnung. Leipzig 1891
- Klüser, Bernd und Katharina Hegewisch (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt a. Main 1995
- Kneher 1994**  
Kneher, Jan: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912: Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst. Worms 1994
- Knüppel 2004**  
Knüppel, Sabine: Rembrandt und kein Ende – Georg Simmels kunstphilosophische Untersuchung „Rembrandt“ im Kontext der Kunst-Debatte der Jahrhundertwende. In: Unterwegs zur Moderne. Hg. v. Joseph Jurt. (Frankreichzentrum der Universität Freiburg i. B., Journées d’Études 5) Freiburg i. B. 2004, S. 83-100 (Überarbeitete Fassung, zuerst erschienen in: Georg-Simmel-Newsletter 1996, Vol. 6, Nr. 2, S. 121-134)
- Koch 1967**  
Koch, Georg Friedrich: Die Kunstaussstellungen. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967
- Kocka 1988**  
Kocka, Jürgen (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. 3, unter Mitarbeit v. U. Frevert. München 1988
- Kocka 1993**  
Kocka, Jürgen: Obrigkeitsstaat und Bürgerlichkeit. Zur Geschichte des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert. In Brandt/Hardt 1993, S. 107-121
- Koepfen, Alfred: Die moderne Malerei in Deutschland. Bielfeld und Leipzig 1902
- Koopmann, Helmut u. Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. 2 Bde, Frankfurt a.M. 1971/72
- Koselleck, Reinhart (Hg): Studien zum Beginn der modernen Welt. (Industrielle Welt, Bd. 20) Stuttgart 1978

- Kosinowsky 1983  
Kosinowsky, Ingrid: Böcklin und seine Kritiker. Zur Ideologie und Kunstbegriff um 1900. In: Mai 1983, S. 279-292
- Kracauer, Siegfried: Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform. (1930) In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a.M. 1963, S. 75-80
- Kraemer, Hans: Das XIX. Jahrhundert in Wort und Bild. Politische und Kultur-Geschichte. Dritter Band 1871–1899. Berlin/Leipzig/Stuttgart u.a. o.J.
- Krahmer 1996**  
Krahmer, Catherine: Tschudi und Meier-Graefe – Der Museumsmann und der Kunstschriftsteller. In: Kat. Tschudi 1996, S. 371-376
- Krisch 1997**  
Krisch, Monika: Die Munch-Affäre – Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichtserstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892. M. e. Vorw. v. Helmut Börsch-Supan. Mahlow bei Berlin 1997
- Krummacker, Karl: Berliner Ausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 11 (1.3.1898), S. 204-205
- Krummacker, Karl: Ausstellungen in Gurlitt's Kunstsalon. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 251f
- Kuchenbuch, Thomas: Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur. Stuttgart 1992
- Küfer, Kuno: Berliner Kunstsalons. In: Das Atelier 1890/91, H. 9, S. 4-5
- Kunst in Berlin 1648–1987. Staatliche Museen zu Berlin. Berlin 1987
- Kunst in Berlin von 1870 bis heute. Sammlung Berlinische Galerie. Hg. v. Berlinische Galerie e.V. und Museumspädagogischer Dienst Berlin. Berlin 1986
- Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute. Hg. von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt. München 1995
- Kunst um 1800 und die Folgen. Festschrift für Werner Hofmann. Hg. von Christian Beutler. München 1988
- Kunstaussstellung von graphischen Werken. Berlin 1894
- Kunsthandbuch 1897**  
Kunsthandbuch für Deutschland. Hg. von der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin. Berlin 1897
- Kunsthandbuch 1904**  
Kunsthandbuch für Deutschland. Hg. von der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin. Berlin <sup>2</sup>1904
- Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert. Hg. von Else Cassirer. Berlin <sup>3</sup>1923
- Künstlergruppen. Von der Utopie einer kollektiven Kunst. Kunstforum International 1991, Bd. 119 (November/Dezember 1991)
- Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche. Hg. von Franz Bosbach und Frank Büttner. München 1998
- Künstlerverein Malkasten (Hg.): Hundert Jahre Künstlerverein Malkasten. Düsseldorf 1848–1984. Düsseldorf 1984
- Lacher 1999**  
Lacher, Reimar F.: Corinth und Leistikow. In: Weltkunst Aktuell. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 69.1999, H. 7 (Juli 1999), S. 1301-1303
- Lacher 2000 a**  
Lacher, Reimar F.: Die Gründung der „Berliner Secession“ oder: Eine Legende der Kunstgeschichte. In: Museums-Journal (Berlin), 14.2000, Nr. 1, S. 16-19
- Lacher 2000 b**  
Corinth, Lovis: Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte. Neu hg. und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar F. Lacher, Berlin 2000
- Lacher 2001**  
Lacher, Reimar F.: Leistikows Schritt in die Moderne. Der Waldsee im Winter. Eine Neuerwerbung. In: Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin, Bd. VI, 2000. Hg. v. Reiner Güntzer. Berlin 2001, S. 157-168
- Laforge, Jules: Berlin. Der Hof und die Stadt 1887. Frankfurt a.M. 1970 (Originalausgabe: Berlin, La Cour et la Ville, 1887. Paris 1883)

- Lamm, Albert: Aus den Berliner Kunst-Salons. In: Das Atelier 1896, H. 6 (Mitte März), S. 4f
- Lamm, Albert: Radirungen bei Amsler & Ruthardt. In: Das Atelier 1896, H. 5 (Anf. März), S. 6f
- Lamm, Albert: Von guter und schlechter Malerei in Berlin. In: Der Kunstwart 11.1898, H. 11, S. 348-351
- Lane, Allen: The Pre-Raphaelites. (Ausstellung in der Tate Gallery London) London 1984
- Langbehn, A. Julius: Rembrandt als Erzieher. Leipzig <sup>1</sup>1890 (Vorliegende Ausgabe: Stuttgart <sup>51</sup>1923, hg. von Benedikt Momme Nissen)
- Lange, Annemarie: Berlin zur Zeit Bebels und Bismarcks zwischen Reichsgründung und Jahrhundertwende. Berlin 1984
- Lange, Annemarie: Das Wilhelminische Berlin. Zwischen Jahrhundertwende und Novemberrevolution. Berlin 1967
- Lange, Konrad: Das Wesen der künstlerischen Erziehung. In: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901. Leipzig 1902
- Lange, Konrad: Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Darmstadt 1893
- Langenstein, York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens. München 1983
- Lange-Pütz, Barbara-Sabine: Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift „Kunst für Alle“. Phil. Diss., Bonn 1987
- Lankheit, Klaus: ‚Es ist direkt ein Skandal‘ – Der Einbruch der Moderne in Karlsruhe. In: 1818–1868. Festschrift zum 150jährigen Jubiläum des Badischen Kunstvereins. Karlsruhe 1968
- Lankheit, Klaus: Revolution und Restauration 1785–1855. Köln 1988
- Laughton, Bruce: British and American Contribution to Les XX, 1884–1893. In: Apollo, Bd. 86, 1967, S. 372-79
- Laux 1997**  
 Laux, Walter Stephan: Der Fall Corinth. München/New York 1997
- Le Symbolisme dans les Collection du Petit Palais. (Ausstellung des Musée du Petit Palais) Paris 1988
- Lebensführung und ständische Vergesellschaftung. Hg. von Mario Rainer Lepsius. (Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 3. Erschienen in der Reihe „Industrielle Welt“) Stuttgart 1992
- Lehrs, Max: Max Klinger's „Brahms-Phantasie“. In: Zeitschrift für Bildende Kunst NF 6.1895, H. 5, S. 112-118
- [Leistikow] 1891**  
 [Leistikow, Walter]: Ein Epilog zur Berliner Kunst-Ausstellung. In: Freie Bühne 2.1891, S. 963-966
- Leistikow 1892**  
 Selber, Walter [d.i. Walter Leistikow]: Die Affaire Munch. In: Freie Bühne 3.1892, H. 12 (Dezember 1892), S. 1296-1300
- Leistikow 1893**  
 Leistikow, Walter: Moderne Kunst in Paris. In: Freie Bühne 4.1893, H. 7 (Juli 1893), S. 800-804 (Nachdruck in: Margrit Bröhan: Walter Leistikow (1865-1908). Maler der Berliner Landschaft. Berlin 1988, S. 105-110)
- Leistikow 1894**  
 siehe: Archivalien
- Leistikow 1896**  
 Leistikow, Walter: Die XI. In: Die Zukunft 4.1896, Nr. 14, S. 603-605
- Leistikow, Walter: Köppings Gläser. In: Die Zukunft 17.1896, S. 598-602
- Leistikow 1897**  
 Leistikow, Walter: Der Direktor der Nationalgalerie. In: Die Zukunft 5.1897, Nr. 19 (6.2.1897), S. 267-270
- Leistikow, Walter: Zur Frage der Berliner Sezessionsbewegung. In: Berliner Tageblatt, Nr. 34, 19.1.1899
- Leistikow 1902**  
 Leistikow, Walter: Sezession. Replik auf F[ritz] Stahl. In: Berliner Tageblatt, 19.2.1902, Nr. 90, Beiblatt, S. 2f
- Leistikow, Walter: Die Berliner Sezessionsausstellung. In: Die Woche 3.1901, H. 20, S. 865-866 ( Abb. S. 905-908)

- Leistikow, Walter: Über den Deutschen Künstlerbund und die Tage von Weimar. In: Kunst für Alle 19.1903/04, S. 201-205
- Leistikow, Walter: Tschudi. In: Die Zukunft 16. 1908, Nr. 63, (2.5.1908), S. 187-188
- Leistikow 1994**  
Walter Leistikow. Zehn Bilder aus dem Museum Okregowe in Bydgoszcz (Bromberg), Polen. Hg. v. der Kunsthalle Wilhelmshafen u. Meppener Kunstkreis. Wilhelmshafen 1994 (o. Pag.)
- Lenman 1987**  
Lenman, Robin: Politics and Culture: The State and the Avant-Garde in Munich 1886–1914. In: Richard J Evans (Hg.): Society and politics in Wilhelmine Germany. London 1987, S. 90-111
- Lenman 1992**  
Lenman, Robin: The Internationalisation of the Berlin Art Market 1910–1920 and the Role of Herwarth Walden. In: Künstlerischer Austausch (Artistic Exchange). Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 1992. Bd. 3. Hg. von Thomas Gaetgens. Berlin 1993, S. 509-519
- Lenman 1993**  
Lenman, Robin: Der deutsche Kunstmarkt 1840–1923: Integration, Veränderung, Wachstum. In: Mai/Paret 1993, S. 135-152
- Lenman 1994**  
Lenman, Robin: Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871–1918. Mit einem Vorwort von Marie-Louise von Plessen. (Edition Pandora, hg. von Gennario Ghirardelli, Bd. 23) Frankfurt a.M./New York/Paris
- Lenman 1996**  
Lenman, Robin: From „Brown Sauce“ to „Plein Air“: Taste and the Art Market in Germany, 1889–1910. In: Françoise Forster Hahn (Hg.): Imagining Modern German Culture: 1889–1910. New England/Hannover/London 1996 (Studies in the History of Art 53, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXI), S. 53-70
- Lenman, Robin: Artists and society in Germany 1850–1914. Manchester 1997
- Lepsius, Sabine: Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende. Erinnerungen. München 1972
- Les XX Bruxelles 1889**  
Les XX Bruxelles, 1889. Katalog der 6. Ausstellung mit einem Vorwort von Octave Maus. Brüssel 1889
- Lesser Ury. Zauber des Lichts. Mit Texten von Hermann A. Schlögl u. Karl Schwarz. (Ausstellung im Käthe-Kollwitz-Museum Berlin) Berlin 1995
- Lessing, Julius: Berichte der Pariser Weltausstellung 1878. Berlin o.J.
- Lessing, Julius: Hugo Vogel. In: Kunst für Alle 11.1895, H. 5 (1.12.1895), S. 65-73 ( Abb. bis S. 77)
- Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819–1918. Hg. v. Kunstmuseum Düsseldorf, Projektleitung: Hans Paffrath. 3 Bde, München 1997–1998
- L'exposition de Paris (1889) publiée avec la collaboration d'écrivains speciaux. 2 Bde, Paris 1889
- Leymarie, Jean; Maurice Raynat und Herbert Read: Histoire de la peinture moderne. De Baudelaire à Bonnard. Genf 1949
- Lichtwark, Alfred: Aus der Hauptstadt. Die Ausstellung der Akademie I. In: Die Gegenwart 23.1883, Nr. 19, S. 301-303
- Lichtwark, Alfred: Die Ausstellungen im Künstlerverein. In: Die Gegenwart 24.1883, Nr. 46, S. 317-319
- Lichtwark, Alfred: Aus der Hauptstadt. Bildende Künste. In: Die Gegenwart 27.1885, Nr. 5 (31.1.1885), S. 78f
- Lichtwark, Alfred: Aus der Hauptstadt. Die Ausstellung bei Gurlitt. In: Die Gegenwart 27.1885, S. 147f
- Lichtwark, Alfred: Bildende Künste. (Aus der Hauptstadt.) In: Die Gegenwart 27.1885, S. 78f
- Lichtwark, Alfred: Die Engländer auf der Jubiläumsausstellung. In: Die Gegenwart 29.1886, S. 414-415
- Lichtwark, Alfred: Englische Maler und Bildhauer auf der Ausstellung. In: Die Gegenwart 30.1886, S. 28-29 (auch erschienen in: Zeitschrift für Bildende Kunst 22.1887, S. 109-180)
- Lichtwark, Alfred: Zur Einführung. In: Pan 1.1895/96, H. 2, S. 97-100
- Lichtwark 1902**  
Lichtwark, Alfred: Drei Programme. Berlin 1902

Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. Ausgewählt und eingeleitet von Gustav Paul. 2 Bde, Hamburg 1923

Lichtwark, Alfred: Der Deutsche der Zukunft. Berlin 1905

#### **Liebermann 1893**

Max Liebermann. Radierungen. 14 Original-Radierungen mit einem Text von Richard Graul. Hg. v. d. Photographischen Gesellschaft Berlin. Berlin 1893

#### **Liebermann 1899**

Liebermann. 25 Zeichnungen. Hrg. v. Paul und Bruno Cassirer. Berlin 1899

Liebermann, Max: Siebzig Briefe. Hg. von Franz Landsberger. Berlin 1937

#### **Liebermann Phantasie**

Liebermann, Max: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden. Hg. und eingel. von Günter Busch. (Lizenzausgabe für die DDR und das sozialistische Ausland) Berlin 1986

#### **Liebermann Auktion 2005**

The Karg Collection. Die Max Liebermann Auktion. Hampel Art Auctions München. München 2005

#### **Liebner-Harenberg 1996**

Liebner-Harenberg, Renate: Ludwig von Hofmann. Biographie. (Sammlung und Archiv Hüssy, Zürich) Zürich 1996

Linse, Ulrich (Hg.): Zurück, o Mensch, zur Mutter Erde. Landkommunen in Deutschland 1890–1933. München 1983

Lister, Raymond: British Romantic Painting. Cambridge Univon Press 1989

Livre d'Or de l'Exposition de 1889. Paris 1889

Locher, Hubert: Stilgeschichte und die Frage der „nationalen Konstante“. In: Zeitschrift für Schweizerische Architektur und Kunstgeschichte. Bd. 53, 1996, H 4, S. 285-294

Lovis Corinth. Eine Dokumentation, zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth. Tübingen 1979

Lubbers, Frank: The Museum in an Post-Modern Society. In: Künstlerischer Austausch. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Hg. v. Thomas Gaetgens, Berlin 1993, Bd. 3, S. 34-43

Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne. (1904) Reprint, hg. und mit einem Nachwort versehen von Gotthart Wunberg. Tübingen 1974

Lucie-Smith, Edward: Symbolist art. (1972) Reprint, London 1991

Ludwig, Horst: Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886–1912). (Kunst, Kultur und Politik, Leitung Stephan Waetzold, Bd. 8) Berlin 1986

Lützeler, Heinrich: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umganges mit der bildenden Kunst. 3 Bde, Freiburg i. B./München 1975

M.-F.: Große Berliner Kunstausstellung. I. In: Neue Preußische Zeitung, Nr. 197, 29.4.1898, Morgenausgabe, S. 2-3

Maag, Georg: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchrone Analyse einer Epochenschwelle. München 1986 (Zugl. Phil. Diss., Konstanz 1982)

#### **Maaz 2000**

Maaz, Bernhard: Moderne Tendenzen in der deutschen Skulptur 1870–1914. Formfragen – Stilkunst – Symbolismus. In: Kat. SeelenReich 2000, S. 177-215

#### **Mai 1983**

Mai, Ekkehard (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft: Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 3.) Berlin 1983

#### **Mai 1985**

Mai, Ekkehard: Akademie, Sezession und Avantgarde – München um 1900. In: Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. Hg. v. Thomas Zacharias. München 1985, S. 145-177

#### **Mai 1986**

Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München/Berlin 1986

**Mai 1990**

Mai, Ekkehard (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz 1990

Mai, Ekkehard (Hg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Deutschen Kaiserreich, Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. (Aus der Reihe: Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 2, Leitung: Stefan Waetzold) Berlin 1982

**Mai/Paret 1993**

Mai, Ekkehard und Peter Paret (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien 1993

**Makela 1990**

Makela, Maria: The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich. Princeton, New Jersey, 1990

Malivert, Octave: La genèse du Symbolisme. In: La Vie Moderne 8.1886, 20.11.1886, S. 742

Malkowsky, Georg: Aus den Berliner Kunstsalons. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr.1 (15.10.1898), S. 9-10

Malkowsky, Georg: Die Berliner Seccession. In: Deutsche Kunst 3.1889/99, Nr. 15 (25.6.1899), S. 281-284

Malkowsky, Georg: Die Große Berliner Kunstausstellung 1898, Vorbetrachtungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 15 (15.5.1898), S. 290f

Mander, Carel von: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke. München/Leipzig 1906 (Neuausgabe: Worms 1991)

**Manifeste 1962**

Literarische Manifeste des Naturalismus 1880–1892. Hg. von Erich Ruprecht. Stuttgart 1962

**Manifeste 1970**

Ruprecht, Erich und Dieter Bänsch (Hg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910. Stuttgart 1970

Mann, Golo: Die deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1958

Marholm, Laura: Eine Revolte in der Kunstgeschichte. In: Die Zukunft 4.1893, S. 315-320

Mast, Peter: Um Freiheit für Kunst und Wissenschaft: Der Streit im Deutschen Reich 1890–1901. Rheinfelden/Berlin <sup>3</sup>1994

Matelowski, Anke: Kunstgeschichte im Protokoll. Neue Aktenfunde zur Berliner Secession. In: Museums-Journal 12, 1998, Nr. 3, S. 42-45

Mattenklott, Gert: Nietzsches „Geburt der Tragödie“ als Konzept einer bürgerlichen Kulturrevolution. In: Ders. und Klaus R. Scherpe (Hg.): Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus. Kronberg/Ts. 1973 (Literatur im historischen Prozeß. Ansätze materialistischer Literaturwissenschaft -Analysen, Materialien, Studienmodelle, Bd. 2, hg. von G. Mattenklott), S. 103-120

Mattenklott, Gert: Entartung. Max Nordaus Theorie kultureller Degeneration. In: Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937. Europa vor dem 2. [sic] Weltkrieg. (Katalog der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Leitung: Jörn Merkert.) Düsseldorf 1987, S. 25-31

Mauthner, Fritz: Fin de Siècle und kein Ende. In: Magazin für Litteratur 60.1891, S. 13-17 (Wiederabdruck in Ruprecht/Bänsch 1970, S. 289)

Max Liebermann. Graphiken aus drei bedeutenden Sammlungen und eigenem Besitz. Graphisches Kabinett der Galerie Pels-Leusden. Berlin 1979

Meier-Graefe, Julius: Beiträge zu einer modernen Ästhetik. In: Die Insel 1.1898/99; 1. Q., S. 65-91, 181-204, 257-273; 2. Q., S. 92-105, 203-227, 351-374; 3. Q., S. 119-223

Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. (1904) 2 Bde, neu hg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Belting. München 1987

Meier-Graefe, Julius: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Stuttgart 1905

**Meier-Graefe 1912/13**

Meier-Graefe, Julius: Handel und Händler. In: Kunst und Künstler 11.1912/13, H. 1, S. 27-34; H. 2, S. 104-109; H. 4, S. 196-210 und H. 6, S. 306-312

**Meyerheim 1897/98**

Meyerheim, Paul: Berliner Atelier-Skizzen. Franz Skarbina. In: Kunst für Alle 13.1897/98, S 52f

**Meißner 2004**

Meißner, Jörg: Strategien der Werbekunst 1850–1933. In: Museums-Journal 18.2004, Nr. 3 (Juli 2004), S. 74f

Meißner, S. H.: Berliner Neu-Romantik. In: Die Kunst-Halle 1.1895/96, H. 1, S. 6

**Meissner 1989**

Meissner, Karl-Heinz: Der Handel mit Kunst 1500–1945. In: Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels. Band I: München. Hg. v. Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink. München 1989, S. 12-103

**Meister 2005**

Meister, Sabine: „Lebt er nicht inmitten Berlins wie auf einer Insel?“ Ludwig von Hofmann und seine Berliner Zeit (1890–1903). In: Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne. Hg. v. Annette Wagner und Klaus Wolbert. (Katalog der Ausstellung im Institut Mathildenhöhe Darmstadt.) Darmstadt 2005, S. 22-29

**Meyer 1998**

Meyer, Andrea: In guter Gesellschaft. Der Verein der Freunde der Nationalgalerie Berlin von 1929 bis heute. Berlin 1998

Meyers Konversationslexikon. Leipzig/Wien <sup>5</sup>1895, Bd. 3

**Meyer-Tönnemann 1985**

Meyer-Tönnemann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897. (Hamburger Künstlermonographien, Bd. 23/24) Hamburg 1985

Modern Art in Paris 1855–1900. Two hundred Catalogues of the Major Exhibitions Reproduced in Faksimile in Rorty-seven Volumes. Selected and organized by Theodore Ralf. New York/London 1981

Moffett, Kenworth: Meier-Graefe as an art critic. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 19) München 1973 (Zugl. Diss., Cambridge, Mass.)

**Mommsen 1994**

Mommsen, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870–1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich. Frankfurt a.M. 1994

Mommsen, Wolfgang J.: Britain and Germany 1800 to 1914. Two Developmental Paths Towards Industrial Society. (The 1985 Annual Lecture des German Historical Institute London) London 1986

Mommsen, Wolfgang J.: Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur des deutschen Kaiserreiches. Frankfurt a.M. 1990

Monneret, Jean (Hg.): Un siècle d'art moderne. L'histoire du salon des indépendants 1884-1984. [Paris] 1984

**Monnier 1995**

Monnier, Gérard: L'art et ses institutions en France: De la Révolution à nos jours. Paris 1995

**Munch 1973**

Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen. Hg. von Henning Bock und Günter Busch. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 21) München 1973

Münch, Richard: Die Kultur der Moderne. 2 Bde, Frankfurt a.M. 1986

**Murphy/Strikwerda 1992**

Murphy, Alexander and Carl Strikwerda: Brussels and the Belgian Avant-Garde in Historical and Geographical Perspective. In: Kat. Les XX 1992, S. 18-27

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbek bei Hamburg 1978

Muther, Richard: Der Salon. In: Zeitschrift für bildende Kunst 22.1887, S. 312

**Muther 1893/94**

Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. 3 Bde, München 1893–1894

Muther, Richard: Kunstgeschichte. In: Geschmack und Urteil. Studien zur Kunst der Neuzeit. (Auszug aus: „Studien“ 1925). Heidelberg 1987, S. 117-123

**Mylarch 1994**

Mylarch, Elisabeth: Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900. Zum Verständnis der ideengeschichtlichen, kulturideologischen und kunstmarktpolitischen Implikationen des Kunsturteils über moderne Malerei in den Kunst- und Kulturzeitschriften *Gesellschaft*, *Kunstwart* und *Freie Bühne*. Frankfurt a.M. 1994 (Zugl. Phil. Diss., Tübingen 1993)

N.-H., O.: Theater, Kunst, Wissenschaft. [Internationale Kunstausstellung 1891] In: Berliner Tageblatt, Nr. 220, 3.5.1891, S. 2-3



- N.N.: Salon Gurlitt. [Hamburgischer Künstlerclub.] In: Die Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 4 (15.11.1897), S. 57f
- Nass 1999**  
Nass, Markus: Walter Leistikow. Das druckgraphische Werk. Berlin 1999
- Nationalgalerie 1986**  
Staatliche Museen zu Berlin. Nationalgalerie. Die Gemälde der Nationalgalerie, Verzeichnis. Deutsche Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus. Ausländische Malerei von 1800 bis 1930. Berlin 1986
- Nationalgalerie Berlin 1999/2000**  
Nationalgalerie. Gesamtverzeichnis der Gemälde und Skulpturen. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1999/2000 (CD-Rom)
- Natter, G. Tobias und Julius H. Schoeps: Max Liebermann und die französische Impressionisten. Köln 1997
- Nebehay, Christian M.: Ver Sacrum: 1898–1903. Wien 1975
- Negendanck 1998**  
Negendanck, Ruth: Die Galerie Ernst Arnhold (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte. Weimar 1998 (Zugl. Phil. Diss., Kath. Univ. Eichstätt)
- Neumann, Carl: Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896
- Neumann, Carl: Selbstdarstellung. In: Johannes Jahn: Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen. Leipzig 1924
- Newall, Christopher: Die viktorianische Malerei und Europa. In: Viktorianische Malerei von Turner bis Whistler. (Ausstellungskatalog) Hg. von Robin Hamlyn und Julian Treuherz. München 1993
- Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema. Hg. von Reinhart Koselleck und Paul Widmer. (In der Reihe: Sprache und Geschichte, hg. V. Reinhart Koselleck und Karlheinz Stierle, Bd. 2) Stuttgart 1980
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York <sup>2</sup>1988
- Nipperdey 1976**  
Nipperdey, Thomas: Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte. Göttingen 1976
- Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Berlin 1988
- Nissen, Momme: Vom Münchner Glaspalast. In: Freie Bühne 1.1890, S. 774
- Nitschke, August; Gerhard A. Ritter, Detlev J. K. Peukert und Rüdiger vom Bruch (Hg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880–1930. 2 Bde, Reinbek 1990
- Nordau, Max: Paradoxe. Leipzig <sup>2</sup>1885
- Nordau, Max: Entartung. Berlin 1892–1893
- Nordau, Max: Von Kunst und Künstlern. Beiträge zur Kunstgeschichte. Leipzig 1905
- Norden, Julius: Salon Schulte. [Novemberklub.] In: Die Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 4 (15.11.1897), S. 56f
- Norden, Julius: Ein „Credo“. Berliner Kunstschau. Salon Schulte. In: Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 6 (15.12.1897), S. 86-87
- Norden, Julius: Berliner Kunstschau. In: Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 8, S. 122
- Norden, Julius: Zur Sezessions- und Jury-Frage. In: Kunsthalle 3.1897/98, Nr. 17 (1.6.1898), S. 265
- Norden, Julius: Berliner Kunstschau. In: Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 9 (1.2.1899), S. 136f
- Norden, Julius: Berliner Kunstschau. [Gesellschaft Deutscher Aquarellisten, Vereinigung 1897, Wanderausstellungsgruppe der Secessionisten.] In: Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 9 (1.2.1899), S. 136f
- Norden, Julius: Bei Anton von Werner. In: Berliner Künstler-Silhouetten. Leipzig 1902, S. 25ff
- Norden, Julius: Bei Walter Leistikow. In: Die Gegenwart 61.1902, S. 329-322
- O.: Die erste Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren. In: Berliner Lokal-Anzeiger, 1.4.1898, S. 2f
- Olbrich 1988**  
Olbrich, Harald (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1890–1918. Leipzig 1988
- Olin, Pierre-M.: Les XX. In: Mercure de France 4.1892, April, S. 341-345
- Osborn, Max: Zur Krisis in der Berliner Künstlerschaft. In: Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 209, 6.5.1898, S. 2f
- Osborn, Max: Die „Gesellschaft Deutscher Aquarellisten“. In: Berliner Lokal-Anzeiger, 2.4.1898

**Osborn 1900**

Osborn, Max: Walter Leistikow. In: Deutsche Kunst und Dekoration 5.1899/1900, H. 3, S. 113-136

**Osborn 1929**

Osborn, Max: Aus der Geschichte des „Vereins Berliner Künstler“. In: Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler. Berlin 1929, S. 15-21

Osborn, Max: Portraitmalerei. Hg. von Hans Landsberg. (Moderne Essays, H. 54) Berlin o.J.

Ostini, Fritz von: VI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalaste, VIII. Die Secessionisten. (Dritter Teil) In: Münchner Neueste Nachrichten, 24.09.1892, S. 1

**Ostini 1922**

Ostini, Fritz von: Friedrich Stahl. Velhagen & Klasings Monatshefte 37.1922/23, Bd. 1, S. 261-276

**Ostwald 1930**

Ostwald, Hans: Das Liebermann-Buch. Berlin 1930

**Paas 1978**

Paas, Sigrun: „Kunst und Künstler“ 1902–1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland. (Zugl. Phil. Diss., Heidelberg 1978)

**Pankau 1983**

Pankau, Johannes G.: Wege zurück: Zur Entwicklungsgeschichte restaurativen Denkens im Kaiserreich. Eine Untersuchung kulturkritischer und deutschkundlicher Ideologiebildung. (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 717) Frankfurt a.M./Bern/New York 1983 (Zugl. Phil. Diss., Freiburg i. B. o.J.)

**Paret 1983**

Paret, Peter: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland. Berlin 1983 (Engl. Erstausgabe 1980, dt. Erstausgabe 1981)

**Paret [1984]**

Paret, Peter: Historischer Überblick. In: Berliner Sezession. 8Ausstellungskatalog) Hg. v. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin o.J. [1984], o.S. [S. 1-10]

**Paret 1990**

Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. München 1990

Paret, Peter: Bemerkungen zu dem Thema Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler. In: Mai/Paret 1993, S. 173-185

**Paret 1996**

Paret, Peter: Die Tschudi-Affäre. In: Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Hg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster. München/New York 1996, S. 396-401

**Paret 1999**

Paret, Peter: Modernism and the „Alien Element“ in German Art. In: Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890–1918. (Ausstellungskatalog) New York 1999, S. 32-57

**Paul 1993**

Paul, Barbara: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich. (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4) Mainz 1993 (Zugl. Phil. Diss., Berlin 1990)

Paul, Barbara: „Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!“ Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum. In: Kritische Berichte 21.1993, H. 3, S. 41-64

**Pauli 1911**

Pauli, Gustav: Max Liebermann. Des Meisters Gemälde. (Klassiker der Kunst, Bd. 19) Stuttgart/Leipzig 1911 (1922)

Paulin, Julius: Die Kunsthalle „Hohenzollern“ und die Künstler. In: Das Atelier 1891, H. 26 (16.11.1891), S. 3

Pecht, Friedrich: Die erste Münchner Jahresausstellung 1889. In: Kunst für Alle 4.1889, H. 20, S. 307

Pecht, Friedrich: Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen. München 1894

Pecht, Friedrich: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Reihe 1,2; Nördlingen 1877

**Pendleton Streicher 1996**

Pendleton Streicher, Elizabeth: „Zwischen Klingers Ruhm und seiner Leistung“. Max Klingers Kunst im Spiegel der Kritik 1877–1920. In: Kat. Klinger 1996, S. 45-55

**Perucchi-Petri 1993 a**

Perucchi-Petri, Ursula: Einführung. In: Kat. Nabis 1993, S. 17-24

**Perucchi-Petri 1993 b**

Perucchi-Petri, Ursula: ‚Die Landschaft der Großstädte‘. In: Kat. Nabis 1993, S. 75-89

Peukert, Detlev J. K.: Max Webers Diagnose der Moderne. Göttingen 1989

Pevsner, Nikolaus: Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Fritz-Thyssen-Stiftung, Sonderband) München 1971

Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. (1940) München 1986

**Pfefferkorn 1972**

Pfefferkorn, Rudolf: Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1972

**Pflugmacher 2003**

Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann. Bearb. u. m. einer Einl. hg. v. Birgit Pflugmacher. (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 146) Hildesheim/Zürich/New York 2003 (Zuvor als Phil. Diss.: Birgit Pflugmacher: Max Liebermann – Briefwechsel mit Alfred Lichtwark. Phil. Diss., Hamburg 2001, <http://www.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/2001/405/>)

Phillips, Claude: The modern schools of painting and sculpture. As illustrated by the „grands Prix“ at the Paris exhibition. Holland, Germany and Scandinavia. In: The Magazine of Art 14.1891, S. 52-60

Pieske, Christa: Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940. Mit einem Beitrag von Konrad Kanja. (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde, Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Bd. 15) Berlin 1988

Pietsch, Ludwig: Die Deutsche Malerei auf der Jubiläumsausstellung der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1886. 2 Bde, München 1886

Pietsch, Ludwig: Die Deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläumsausstellung. Berlin 1886

Pietsch, Ludwig: Die große Kunstausstellung. I. In: Vossische Zeitung, Nr. 221, 7.5.1898, Morgenausgabe, S. 4

Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Leipzig 1928

Platte, Hans: 150 Jahre Kunstverein in Hamburg, 1817–1967. Hamburg 1967

Platte, Hans: Deutsche Impressionisten. Berlin/München/Wien 1971

Poetarium Lesbiorum Fragmenta. Hg. v. Edgar Lobel und Denys Page. Oxford 1968

**Poggendorf 1996**

Poggendorf, Gabriele: Anton von Werner und die Geburt der Kunsthochschule. In: Kat. 300 Jahre Akademie, S. 295-298

Poggendorf, Gabriele: Die Secessionisten. In: Kat. 300 Jahre Akademie, S. 337

Pophanken, Andrea und Felix Billeter (Hg.): „Die Moderne und ihre Sammler“. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. O.O. 2001

Por, Peter und Sándor Radnóti (Hg.): Stilepoche. Theorie und Diskussion. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute. Frankfurt a.M. 1990

**Portrait 1999**

Portrait. Hg. v. Rudolph Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor. (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Bd. 2. Hg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin). Berlin 1999

Präffcke, Hans: Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks. Hildesheim 1986

**Praz 1963**

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. München 1963

Preimesberger, Rudolf, Hannah Baader u. Nicola Suthor (Hg.): Portrait. (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Bd. 2, hg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin), Berlin 1999

Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Hg. v. der Berlinischen Galerie. (Ausstellungskatalog) Berlin 1992

Protokolle des Vereins „Durch!“. Faksimiledruck durch die Wissenschaftliche Gesellschaft für Literatur und Theater. Hg. von Wolfgang Liepe. Kiel 1932

**Pucks 1988**

Pucks, Stefan: Jetzt freilich lache ich über die Hamburger Spießbürger nicht mehr. Aus unveröffentlichten Briefen Max Liebermanns an den Kunsthändler Albert Kollmann. In: *Idea. Werke. Theorien. Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle VII.* 1988, S. 75-90

**Pucks 1997**

Von Manet zu Matisse – Die Sammler der französischen Moderne in Berlin um 1900. In: *Kat. Tschudi* 1996, S. 386-390

**Quast 1963**

Quast, Rudolf: Studien zur Geschichte der deutschen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wattenscheid 1963 (Zugl. Phil. Diss., Münster 1963)

Queen Victoria & Prinz Albert, Vicky & The Kaiser. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte. (Ausstellungskatalog) Hg. von Wilfried Rogasch. Berlin 1996

**Raap 1991**

Raap, Jürgen: Offenes Arbeitsfeld. Künstlergruppen im Raum Köln-Düsseldorf. In: *Künstlergruppen. Von der Utopie einer kollektiven Kunst. Kunstforum International* 1991, Bd. 119, (Nov./Dez.), S. 302-313

Rasch, Wolfdietrich: Fin de Siècle als Ende und Neubeginn. In: *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende.* Hg. von Roger Bauer u.a. Frankfurt a.M. 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 35) S. 30-49

**Rave 1968**

Rave, Paul Ortwin: Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin. Berlin <sup>2</sup>1968

Read, Herbert: *The Philosophy of Modern Art. Collected Essays.* London 1990 (<sup>1</sup>1964)

Rearick, Charles: *Pleasures of the Belle Époque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century-France.* New Haven/London 1985

Redslob, Edwin: Ludwig von Hofmanns Lithographien und Holzschnitte. In: *Kunst für Alle* 32.1916/17, S. 353-360

Regards d'écrivains au Musée d'Orsay. Mit einem Vorwort von Claire Barbillon. Paris 1992

Rennhofer, Maria: *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914.* Wien/München 1987

Reschke, Renate: Ein Zustand ohne Kunst ist nicht zu imaginieren. Friedrich Nietzsches frühe Skizzen zu einer Ästhetik der Moderne. In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung.* Hg. von Ernst Behler, Eckhard Heftrich, Wolfgang Müller-Lauter u.a.. Bd. 24, Berlin/New York 1995

Rewald, John: *Die Geschichte des Impressionismus.* Köln 1965 (Engl. Erstausgabe: New York 1949)

Rewald, John: *Von Van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus.* (1967) Neue, veränderte Aufl., Köln 1987

**Rieger 1957**

Rieger, Isolde: *Die wilhelminische Presse im Überblick 1888–1918.* München 1957

Riegl, Alois: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. (1899) In: *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Karl M. Swoboda. Augsburg/Wien 1928, S. 28f

Riegl, Alois: Kunstgeschichte und Universalgeschichte. In: *Gesammelte Aufsätze.* Hg. von Karl M. Swoboda. Augsburg/Wien 1928, S. 6f

Ritter, Henning (Hg.): *Jacob Burckhardt. Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge.* Köln 1997 (Nachdr. v. 1984)

Robert, C.: *Daidalos.* In: *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft.* Neue Bearbeitung von Georg Wissowa. 8. Halbband, Stuttgart 1901, Sp. 1994-2005

Robert-Jones, Philippe: *Beyond Time and Place. Non-Realist Painting in the Nineteenth Century.* Oxford 1978

#### **Roberts 2004**

Roberts, Contessa: Auf der Suche „nach dem entschwebten Land der Griechen“. Der Maler und Graphiker Ludwig von Hofmann (1861–1945). Ein Überblick über sein Œuvre mit besonderem Schwerpunkt auf Zeichnungen und Druckgraphik. (Phil. Diss, Freiburg i. B. 2004), [www.freidoc.uni-freiburg.de/volltexte/1270](http://www.freidoc.uni-freiburg.de/volltexte/1270)

Rodberg, Johann: Die Ausstellung im Salon Schulte. In: *Das Atelier* 1894, H. 22, S. 3f

Rodberg, Johann: Aus den Berliner Kunst-Salons. In: *Das Atelier* 1895, H. 22, S. 4f

Rodberg, Johann: Die Grosse Berliner Kunstausstellung. In: *Das Atelier* 1895, H. 10 (Mitte Mai), S. 4

Röhl, John C. G.: *Der Ort Kaiser Wilhelms II. in der deutschen Geschichte*. München 1991

Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. 2 Bde, Phil. Diss., Kiel 1971-1972

Rosenberg, Adolf: *Geschichte der Modernen Kunst*. (1884) 3 Bde, Leipzig, 2. und ergänzte Ausgabe 1884

Rosenberg, Adolf: Die Kunsthandlung von Eduard Schulte in Düsseldorf. In: *Kunstchronik* 21.1886, Sp. 361

Rosenberg, Adolf: Die internationale Kunstausstellung in Berlin. In: *Kunstchronik* NF 2.1890/91, Nr. 26 (21.5.1891), Sp. 435-349

Rosenberg, Adolf: Vermischte Nachrichten. In: *Kunstchronik* NF 3.1891/92, Nr. 19 (4.3.1892), Sp. 330

Rosenberg, Adolf: Die „Vereinigung deutscher Aquarellisten“. In: *Kunstchronik* NF 3.1891/92, Nr. 19 (24.3.1892), Sp. 330f

Rosenberg, Adolf: Vereine und Gesellschaften. In: *Kunstchronik* NF 4.1892/93, Nr. 5 (17.11.1892), Sp. 73f

Rosenberg, Adolf: Die Ausstellung der Münchner „24“ in Berlin. In: *Kunstchronik* NF 4.1892/93, Nr. 12 (19.1.1893), Sp. 185-188

Rosenberg, Adolf: Freie Berliner Kunstausstellung. In: *Kunstchronik* NF 4.1892/93, Nr. 28 (15.6.1893), Sp.458-460

Rosenberg, Adolf: Düsseldorf. [Sankt Lukas-Club] In: *Kunstchronik* NF 5.1893/94, Nr. 12 (18.1.1894), Sp. 149f

Rosenberg, Adolf: „24“. In: *Kunstchronik* NF 5.1894, Nr. 12 (18.1.1894), Sp. 192ff

#### **Rosenberg 1895**

Rosenberg, Adolf: Anton von Werner. Bielefeld/Leipzig 1895

Rosenberg, Adolf: Ausstellung des Düsseldorfer Künstlerklubs „St. Lucas“. In: *Kunstchronik* NF 8.1896/97, Nr. 11 (14.1.1897), Sp. 164f

Rosenberg, Adolf: Sammlungen und Ausstellungen. In: *Kunstchronik* NF 8.1896/97, Nr. 16 (25.2.1897), Sp. 250

Rosenberg, Adolf: Aus Schultes Kunstausstellung in Berlin [November-Vereinigung] In: *Kunstchronik* NF 9.1897/98, Nr. 6 (25.11.1897), Sp. 91-93

Rosenberg, Adolf: Aus Schultes Kunstausstellung in Berlin. [Die Vereinigung 1897.] In: *Kunstchronik* NF 9.1897/98, Nr. 7 (2.12.1897), Sp. 106f

Rosenberg, Adolf: Aus Berliner Kunstausstellungen. [Freie Kunst.] In: *Kunstchronik* NF 9.1897/98, Nr. 12 (20.1.1898), Sp. 184f

Rosenberg, Adolf: Die Lukasausstellung in Düsseldorf. In: *Kunstchronik* NF 9.1897/98, Nr. 12 (20.1.1898), Sp. 186

Rosenberg, Adolf: Die Kunsthandlung von Keller & Reiner in Berlin. In: *Kunstchronik* NF 10.1898/99, (13.10.1898), Sp. 12f

Rosenblum, Robert: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik: von Caspar David Friedrich zu Mark Rothko*. München 1975

Rosenblum, Robert u. Horst W. Janson: *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture*. London 1984

Rosenhagen, Hans: Die Aquarellisten-Ausstellung bei Amsler & Ruthardt. In: *Das Atelier* 1893, H. 58 (Mitte März), S. 5

Rosenhagen, Hans: Die Sezessionisten auf der großen Berliner Kunstausstellung 1893. In: *Das Atelier*, H. 63 (Anf. Juni), S. 4-6

Rosenhagen, Hans: Neues Leben im Salon Gurlitt. In: *Das Atelier* 1893, H. 72 (Mitte Okt.), S. 4

- Rosenhagen, Hans: Die Ed. Schulte'sche Herbstausstellung in Berlin. In: Das Atelier 1893, H. 72 (Mitte Okt.), S. 6
- Rosenhagen, Hans: Zur Lage. [Die Toberentz-Affäre] In: Das Atelier 1893, H. 75 (Anf. Dez.), S. 7
- Rosenhagen, Hans: Die Ausstellung der Münchner „24“. In: Das Atelier 1894, H. 2 (Mitte Jan.), S. 3f
- Rosenhagen, Hans: Die Ausstellung des Künstler-West-Club in Berlin. In: Das Atelier 1894, H. 4 (Mitte Feb.), S. 2f
- Rosenhagen, Hans: Zur Lage. In: Das Atelier 1894, H. 16 (Mitte Aug.), S. 7
- Rosenhagen, Hans: Herbstausstellung in Ed. Schultes Kunstsalon. In: Das Atelier 1894, H. 19 (Anf. Okt.), S. 5
- Rosenhagen, Hans: Der Geschäftsführer der Großen Berliner Kunstausstellungen. [Nekrolog] In: Atelier 1895, H. 19 (Anf. Okt.), S. 1f
- Rosenhagen, Hans: Ein Vortrag von Richard Muther und die Berliner Kunst. In: Das Atelier 1896, H. 6 (Mitte März), S. 1f
- Rosenhagen, Hans: Max Liebermann. Bielefeld/Leipzig 1900
- Rückert, Claudia und Sven Kuhrau (Hg.): „Der Deutschen Kunst ...“. Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998. Amsterdam o.J. [1998]
- Ruhmer, Eberhard: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei. Rosenheim 1984
- Sambrook, James (Hg.): Pre-Raphaelitism. A Collection of Critical Essays. Chicago/London 1974
- Sauerländer, Wilibald: Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle. In: Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 35) Hg. von Roger Bauer u.a. Frankfurt a.M. 1977, S. 125-142
- Sauerlandt, Max: Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902–1933. Hg. von Kurt Dingelstedt. München 1957
- Sch., L.: Der Impressionismus in Berlin. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 315, 10.11.1892
- Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1902
- Schadendorf, Wulf (Hg.): Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 29; Ludwig Grote gewidmet) München 1975
- Scheffler, Karl: Die Ausstellung der Freien Sezession. In: Kunst und Künstler 16.1917/18, S. 414-424
- Scheffler 1922**  
Scheffler, Karl: Max Liebermann. (1906) Dritte überarbeitete und ergänzte Auflage München 1922
- Scheffler, Karl: Die Geschichte der europäischen Kunst im 19. Jahrhundert, Malerei und Plastik. 2 Bde, Berlin 1927
- Scheffler, Karl: Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht. Leipzig/München 1946
- Scheffler, Karl: Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert. München 1952
- Schenk 1993**  
Schenk, Dietmar: Anton von Werner, Akademiedirektor. Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen akademischen Hochschule für bildende Künste zu Berlin, 1875–1915. Berlin 1993
- Scherrebek. Wandbehänge des Jugendstils. Hg. v. Dorothee Bieske. (Ausstellungskatalog) Flensburg 2002
- Schiefler 1923**  
Schiefler, Gustav: Max Liebermann. Sein graphisches Werk. Berlin <sup>3</sup>1923 (Erste Auflage Berlin 1907)
- Schjeldahl, Peter: Munch: The Missing Master. In: Art in America 67.1979, Nr. 3 (May/June), S. 80-95
- Schlagenhauff 2000**  
Schlagenhauff, Annette: Delaroches 'Hémicycle' vor dem Berliner Publikum. Der Kunsthändler Louis Friedrich Sachse und sein Einsatz für den künstlerischen Austausch zwischen Berlin und Paris. In: Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. (Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag) Bd. 2: Kunst der Nationen. Hg. v. Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann. Köln 2000, S. 168-181
- Schleich, Carl Ludwig: Besonnte Vergangenheit. Lebenserinnerungen 1859–1919. Berlin 1922

**Schleinitz 1993**

Schleinitz, Rotraud: Richard Muther. Ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchner Sezession. Die „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“: Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte? (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 66) Hildesheim/Zürich/New York 1993

**Schlink 1992**

Schlink, Wilhelm: „Kunst ist dazu da, um in geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten.“ Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit. In: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung. Hg. von Mario Rainer Lepsius. Stuttgart 1992, S. 65-81

**Schlink 1996**

Schlink, Wilhelm: Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“. (In der Reihe: Quellen zur Kunst. Rombach Wissenschaft. Hg. v. Norberto Gramaccini. Bd. 4.) Freiburg i. B. 1996

Schmid, Max: Der Kunstsalon des Kaufhauses Hohenzollern in Berlin. In: Das Atelier 1892, H. 29 (2.1.1892), S. 6f

**Schmid 1897**

Schmid, M.: Hugo Vogel. In: Graphische Künste 20.1897, H. 1, S. 47-58

Schmitz, Walter: (Hg.): Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der „Kunststadt“ um die Jahrhundertwende. Stuttgart 1990

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stil-Epochen-Kunstgeschichte. In: Stilepoche: Theorie und Diskussion: Eine interdisziplinäre Anthologie von Winkelmann bis heute. Hg. von Peter Por und Sándor Radnóti. Frankfurt a.M. 1990, S. 639-663

Schmoll, gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Naturalismus und Realismus. Zur Verbindung verbindlicher Begriffe. In: Epochengrenzen und Kontinuität. (Studien zur Kunstgeschichte. Hg. von Winfrid Nerdinger u. Dietrich Schubert) S. 262-288

**Schneede 1988**

Schneede, Uwe M.: Autonomie und Eingriff. Ausstellungen als Politikum. Sieben Fälle. In: Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. (Ausstellungskatalog) Berlin 1988, S. 34-42

**Schneede 1994**

Schneede, Uwe M.: Munchs *Lebensfries*, zentrales Projekt der Moderne. In: Kat. Munch 1994, S. 20-29

Schneider, Bruno: Impressionismus im Urteil der deutschen Kunstliteratur. o.O. 1951 (Zugl. Phil. Diss., Bonn 1950)

Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Stuttgart 1996

Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Frankfurt a.M. 1982

**Schott 1925**

Schott, Gerhard: Das Weltmeer und sein Maler. Ein Wort zum 70. Geburtstag des Professors Hugo Schnars-Alquist. In: Velhagen & Klasings Monatshefte 40.1925/26, Bd. 1, S. 265-280

Schreiner, Ludwig: Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Hannover 1990

Schremmer, Ernst: Emil Orlik. Ein Lebenswerk zwischen Prag und Berlin. Zeichnung, Graphik, Plakate, Buchkunst. (Ausstellung der Reihe der Künstlergilde 1986-88) Esslingen 1986

**Schroyen 1992**

Quellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten. Ein Zentrum bürgerlicher Kunst und Kultur in Düsseldorf seit 1848. Bearbeitet v. Sabine Schroyen in Verbindung m. Hans-Werner Langbrandtner. (Landschaftsverband Rheinland, Archivberatungsstelle, Archivhefte 24) Köln 1992

Schultze-Naumburg, Paul: Ludwig von Hofmann. In: Kunst für Alle 14.1898/99, S. 212-215 (Abb. Bis S. 218)

Schultze-Naumburg, Paul: Der Studiengang des modernen Malers. Ein Vademecum für Studierende. Leipzig 1896

**Schuster 1994**

Schuster, Peter-Klaus: Mäzenatentum in Deutschland. In: Museums-Journal 8.1994, H. 2, S. 42-44

**Schuster 1996**

Schuster, Peter-Klaus: Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. In: Kat. Tschudi 1996, S. 21-40

**Schuster 1996 a**

Schuster, Peter-Klaus: Malerei als Passion. Corinth in Berlin. In: Lovis Corinth. (Ausstellungskatalog) München 1996, S. 37-58

**Schuster 1997**

Schuster, Peter-Klaus: Max Liebermann – Jahrhundertwende In: Kat. Liebermann 1997, S. 43-58

Secession. Die Wiener Secession: vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus. Hg. v. der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession. (Ausstellungskatalog) Ostfildern-Ruit 1997

Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920. Hg. v. Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. (Ausstellungskatalog) Frankfurt a.M. 2000

Seidel, Paul: Der Kaiser und die Kunst. Berlin 1907

Seidlitz, Woldemar von: Das moderne Kunstgewerbe und die Ausstellungen. In: Pan 5.1899/1900, H. 1, S. 45-50

Seidlitz, Woldemar von: Führer durch die deutsche Jahrtausstellung 1906. Gemälde, Zeichnungen, Bildwerke. München 1906

**Servaes Kunstfrühling 1893**

Servaes, Franz: Berliner Kunstfrühling 1893. Berlin 1893

Servaes, Franz: Der Künstler-West-Club. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 9, S. 142

Servaes, Franz: Die Münchner „24“. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 3 (Januar), S. 47

Servaes, Franz: Die Heerschau der Akademiker. In: Die Gegenwart 45.1894, Nr. 4, S. 62f

Servaes, Franz: Die „Münchner Freie Vereinigung“. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 18 (Anf. Mai), S. 286f

Servaes, Franz: Herbstausstellungen. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 41, S. 238

Servaes, Franz: Kritik und Kunst. Streifzüge. In: Freie Bühne 6.1895, 1. und 2. Quartal, S. 163-164

Servaes, Franz: Die XI. und andere Berliner Maler. Die Gegenwart 1896, Nr. 10, (7.3.1896), S. 157f

Servaes, Franz: Allerlei Ausstellungen. [Gesellschaft Deutscher Aquarellisten]. In: Die Gegenwart 1896, Nr. 12, S. 189f

Servaes, Franz: Der neue Kurs in der Nationalgalerie. In: Die Gegenwart 1898, Nr. 10, S. 158f

**Sfeir-Semler 1992**

Sfeir-Semler, Andree: Die Maler am Pariser Salon 1791–1880. Frankfurt a.M. 1992

Shattuk, Roger: Die Belle-Epoche. Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885-1918. München 1963

Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik. In: Die Zukunft 17.1896, S. 204-216

**Simmel 1905**

Simmel, Georg: Aesthetik des Portraits. (1905) In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 1. Hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Othein Rammstedt. Gesamtausgabe Bd. 7. Frankfurt a.M. 1995, S. 321-332

Simmel, Georg: Tendenzen im deutschen Denken und Leben seit 1870. (1902) In: Ders.: Schopenhauer und Nietzsche. (Mit einem Nachwort von Werner Jung) Hamburg 1990, S. 9-33

Simmel, Georg: Zum Problem des Naturalismus. In: Ders.: Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre. Hg. von Gertrud Kantorowicz. München 1923, S. 267-305

**Simon 1976**

Simon, Hans-Ulrich: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst. Stuttgart 1976 (Zugl. Phil. Diss., München 1973)

**Singer 1909**

Singer, Hans Wolfgang: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis. Berlin 1909

Sitt, Martina: Kriterien der Kunstkritik. Jakob Burckhardts unveröffentlichte Ästhetik als Schlüssel seines Rangsystems. Wien 1992 (Zugl. Phil. Diss., Freiburg i. B. 1990)

Sloane, Joseph Curtis: French Painting between the past and the present. Artists, critics and tradition from 1848-1870. Princeton University Press 1951

**Sombart 1996**

Sombart, Nicolaus: Wilhelm II., Sündenbock und Herr der Mitte. Berlin 1996

Sombart, Nicolaus: Nachdenken über Deutschland. Vom Historismus zur Psychoanalyse. München 1987



**Sonderdruck Keller & Reiner 1908**

Geschichte der Galerie Keller & Reiner, Potsdamer Str. 122, Berlin W. Sonderdruck aus dem Märzheft 1908 der Zeitschrift „Innen-Dekoration“. (Zum 10jährigen Bestehen.) 19. Jg., Darmstadt 1908, S. 87 ff

Spaemann, Robert: Ende der Modernität? In: *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*. Hg. von Peter Koslowski u.a.. Weinheim 1986, S. 19-40

Spaemann, Wilhelm: *Das Museum. Eine Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst*. Hg. von Richard Graul und Richard Stettiner. Berlin 1898

Sponsel, Jean-Louis: *Das moderne Plakat*. Dresden 1897

St., Ph.: *Die Kunst im Speicher*. In: *Berliner Presse*, 18.5.1889

Stahl, Fritz: [Nachruf auf Robert Toberentz]. In: *Die Kunst-Halle* 1.1895/96, Nr. 1 (1.10.1895), S. 7

Stahl, Fritz: *Berliner Kunstschau*. In: *Die Kunst-Halle* 2.1896/97, Nr. 6 (15.12.1896), S. 90

Stahl, Fritz: *Berliner Kunstschau*. [Freie Kunst.]. In: *Die Kunst-Halle* 2.1896/97, Nr. 8 (15.1.1897), S. 120f

Stahl, Fritz: *Berliner Kunstschau*. [Gurlitt; Schulte, Westclub.] In: *Die Kunst-Halle* 2.1896/97, Nr. 9 (1.2.1897), S. 37f

Stahl, Fritz: *Eine Berliner Sezession*. In: *Kunst-Halle* 2.1896/97, Nr. 5 (1.12.1896), S. 68f

Stahl, Fritz: *Replik und Duplik: Sezession*. Von Walter Leistikow . Antwort. In: *Berliner Tageblatt*, 19.2.1902, Nr. 90, Beiblatt, S. 3

*Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. (Ausstellungskatalog) Berlin 1988

**Stern 1963**

Stern, Fritz: *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Bern/Stuttgart/Wien 1963

Stern, Fritz: *Deutschland um 1900 – und eine zweite Chance*. In: *Brandt/Hardt* 1993, S. 32-44

**Stilkunst 1972**

*Stilkunst um 1900*. Hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin (Ost), Berlin 1972

Stockhausen, Tilmann v.: *Wilhelm von Bode und die Gründung des Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins*. In: *100 Jahre Mäzenatentum. Die Kunstwerke des Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins Berlin*. Hg. v. Kaiser-Friedrich-Museum-Verein, Berlin o.J. [1997], S. 21-29

**Strobl 1998**

Strobl, Andreas: *Vielgescholten, gern benutzt und doch kaum bekannt: Zum Stand der Erforschung der deutschen Kunstkritik*. In: *Kunstchronik* 51.1998, H. 8, S. 389-401

**Stückelberger 1996**

Stückelberger, Johannes: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*. München 1996 (Zugl. Phil. Diss., Basel 1992)

Stulz-Herrnstadt, Nadja: *Berliner Bürgertum im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin 1999

*Symbolismus*. *Revue de l'Art* 1992, Nr. 96. Mit einem Vorwort von Jean-Paul Bouillon.

**Syndram 1988**

Syndram, Karl Ulrich: *Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871–1914)*. (In der Reihe: *Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich*. Leitung: Stephan Waetzold, Bd. 9) Berlin 1989 (Zugl. Phil. Diss., Aachen 1988)

Syndram, Karl Ulrich: *Die Rundschau der Gebildeten*. Aachen 1988

Szeemann, Harald: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. (Kunsthaut Zürich u.a.) Aarau 1983

T., E.: *Die Engländer*. In: *Kunst-Revue* 12.1886, S. 93-104

T., E.: *Max Liebermann und die revolutionäre Malerei*. In: *Kunst-Revue* 15.1888, S. 397-399

Tafel, Verena: *Paul Cassirer als Vermittler deutscher impressionistischer Kunst in Berlin. Zum Stand der Forschung*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42.1988, H. 3, S. 31-46

**Teeuwisse 1979**

Teeuwisse, Klaas: *Berliner Kunstleben zur Zeit Max Liebermanns*. In: *Kat. Liebermann* 1979, S. 72-87

**Teeuwisse 1986**

Teeuwisse, Nicolaas: Vom Salon zur Sezession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900. Berlin 1986

**Teeuwisse 1987**

Teeuwisse, Nicolaas: Bilder einer verschollenen Welt. Aufstieg und Niedergang der Berliner Privatsammlungen 1871–1933. In: Der unverbrauchte Blick. Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht. (Ausstellung i. Martin Gropiusbau, Berlin) Hg. von Christos M. Joachimides. Berlin 1987, S. 13-39

Teufliches Gelächter. Der Graphiker Max Klinger – Ausstellung in München. Rezension von Susanna Partsch. In: Neue Züricher Zeitung, Nr. 262 Internationale Ausgabe, 9./10.11.1996, Feuilleton S. 33

Thode, Henry: Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei. Heidelberg 1905

**Thurn 1991**

Thurn, Hans Peter: Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst. In: Künstlergruppen. Von der Utopie einer kollektiven Kunst. Kunstforum International 1991, Bd. 119, S. 100–129

**Thurn 1994**

Thurn, Hans Peter: Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes. München 1994

**Tittel 1977**

Tittel, Lutz: Die Beurteilung Arnold Böcklins in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1866 bis 1901. In: Kat. Böcklin 1977, S. 123-130

Tittel, Lutz: Walter Leistikow: Abend im Walde, 1896. Museum ostdeutsche Galerie Regensburg (Broschüre), Regensburg o.J.

Toberentz, Robert: Die Jury der Kunstausstellung. In: Die Zukunft 3.1893 (3.6.1893), S. 467-473

Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. (Ausstellungskatalog) Köln 1987

Trübner, Wilhelm: Die Verwirrung der Kunstbegriffe. Betrachtungen. Frankfurt a.M. 1898

**Tschudi 1912**

Tschudi, Hugo von: Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. Hg. von E. Schwedler-Meyer. München 1912

Tschudi Madsen, Stephan: Sources of Art Nouveau. Oslo 1956

Tschudi, Hugo von: Die deutsche Jahrhundertausstellung. Berlin 1906

Tschudi, Hugo von: Die Werke Arnold Böcklins in der Nationalgalerie zu Berlin. (1902) In: Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. Hg. von E. Schwedler-Meyer, München 1912, S. 134-162

**Uhde-Bernays 1922**

Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. Teil II: 1850–1900. München 1922

**Uhde-Bernays 1926**

Uhde-Bernays, Hermann (Hg.): Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus 5 Jahrhunderten. Dresden 1926

Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 2. Teil 1885–1900. (1927) Neu hg. und red. von Eberhard Ruhmer. München 1983

Uhde-Bernays, Hermann: Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen aus den Jahren 1880–1914. München 1963

**Ursprung 1996**

Ursprung, Philip: Kritik und Sezession. „Das Atelier“. Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897. Basel 1996

V.: Die Berliner Kunstausstellungen. In: Allgemeine Norddeutsche Zeitung, Nr. 918, 5.11.1890, Abendausgabe

**Vaisse 1979**

Vaisse, Pierre: Salons, Expositions et sociétés d'artistes en France 1871–1914. In: Francis Haskell (Hg.): Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sulla sviluppo dell'arte dei secoli 19 e 20, Akten des CIHA-Kongresses Bologna, 1979, S. 141-152

**Vaisse 2000**

Vaisse, Pierre: Max Liebermanns „Eva“ und die impressionistische Ursprünglichkeit? In: Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Bd. II: Kunst der Nationen. Hg. Von Uwe Fleckner u.a. Köln 2000, S. 433-447

**Vaughan 1981**

Vaughan, William: Britische Kunst im Ausland. In: Ders.: Zwei Jahrhunderte Englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680-1890. (Ausstellungskatalog) München 1981, S. 394-560

Vaughan, William: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Freiburg i. B. 1990

Vaughan, William: Promotion and Liberty. British Art Institution from Reynolds to the Pre-Raphaelites. In: Peter Gerlach (Hg.): Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstverein. Aachen 1994, S. 61-74

**Verein Berliner Künstler 1991**

Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart. Festschrift zum 150-jährigen Bestehen des Vereins. Berlin 1991

Vermittlungen. Kulturbewußtsein zwischen Tradition und Gegenwart. Hg. von Hanno Helbling und Martin Meyer. Zürich 1986

Verzeichnis der Werke lebender Künstler auf der 62. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof. (29.6.–5.10.1890) Berlin 1890

**Verzeichnis Kunstgegenstände 1928**

Verzeichnis der im Besitz der Stadt Berlin befindlichen beweglichen Kunstgegenstände. Stand: April 1928. Hg. vom Magistrat der Stadt Berlin. Berlin 1928

**Verzeichnis National-Galerie 1926**

Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der National-Galerie zu Berlin. Berlin 1926

Villa Grisebach Auktionen, Nr. 19 (Sommer 1991), Berlin 1991

Villa Grisebach Auktionen, Nr. 123 (November 2004), Berlin 2004

Villa Grisebach Auktionen, Nr. 126 (Juni 2005), Berlin 2005

Vogel, Julius: Altes und Neues von Max Klinger. Mit Abbildungen. In: Zeitschrift für Bildende Kunst NF 8.1897, S. 153-166

**Vogel 1902**

Vogel, Julius: Max Klingers Leipziger Skulpturen. Salome, Cassandra, Beethoven, Das badende Mädchen, Franz Liszt. Leipzig<sup>3</sup>1902

Volkov, Sulamit (Hg.): Deutsche Juden und die Moderne. München 1994

Vollard, Ambroise: Souvenirs d'un marchand de tableaux. Paris 1937

Von der Heydt-Museum Wuppertal. Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts. Bearb. v. Uta Laxner-Gerlach. Wuppertal 1974

**Vondung 1976**

Vondung, Klaus (Hg.): Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Göttingen 1976

**Voss 1888**

Voss, Georg: Ein Berliner Realist. [Franz Skarbina]. In: Kunst für Alle 2.1887/88, (1.3.1888), S. 168-170

Voss, Georg: Die deutschen Künstler auf der Pariser Weltausstellung. In: National-Zeitung, Nr. 297, 14.5.1889, Morgenausgabe

W., H.: Ein Gang durch die Schöneberger städt. Ausstellung. [Zur Gemäldesammlung Levinstein.] In: Schöneberger Tageblatt, 5.11.1919; Wiederabdruck in: Gerlinde Böpple: Die Gemäldesammlung Levinstein. In: Maison de Santé, ehemalige Kur- und Irrenanstalt. Hg. v. Bezirksamt Schöneberg. Berlin 1989, S. 91f

Waetzold, Stefan (Hg.): Meisterwerke deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1981

Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker. Bd. 2: Von Passavant bis Justi. (Leipzig 1924) Einbändiges Reprint, Berlin 1965

Waetzoldt, Wilhelm: Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig 1918

Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914. Hg. v. Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener u.a.. (Ausstellungskatalog des Deutschen Historischen Museums, Berlin u.a.) 1997  
Berlin

Walsh, Kevin: The Representation of the Past. Museums and Heritage in the post-modern World. London, New York 1992

#### **Wappenschmidt 1990**

Wappenschmidt, Heinz-Toni: Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des Zweiten Deutschen Kaiserreichs. In: Mai 1990, S. 235-345

Warnke, Martin: Erinnerung an die Avantgarden. In: „Die Zukunft der Moderne“. Kursbuch 1995, H. 122 (Dez.), S. 47-50

#### **Wartmann 1996**

Wartmann, Andreas: Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826–1867). (Uni Press Hochschulschriften, 80) Münster 1996

Wartmann, Andreas: Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826–1867). Münster 1996 (Zugl. Phil. Diss.)

Watson, Peter: From Manet to Manhattan. The Rise of the Modern Art Market. London 1992

Weill, Alain: The Poster. A Worldwide Survey and History. London 1985

Weisbach, Werner: John Everett Millais. In: Zeitschrift für bildende Kunst NF 10.1898/99, S. 179, 214, 240

Weisser, Michael: Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstils. Frankfurt a.M. 1980

Weltausstellung in Chicago 1893. Amtlicher Bericht erstattet vom Reichskommissar. 2 Bde, Berlin 1894

#### **Wendel 1924**

Wendel, Friedrich: Hans Baluschek. Eine Monographie. Berlin 1924

#### **Werner 1896**

Werner, Anton von: 1896. Ansprachen und Reden des Direktors Anton von Werner an die Studierenden der Königlichen Akademischen Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin. Mit einem Verzeichnis der Lehrer, Beamten und Schüler derselben seit 1875. Berlin o.J. [1896]

#### **Werner 1913**

Werner, Anton von: Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890. Berlin 1913

Werner, Anton von: Die Kunstdebatte im Deutschen Reichstag. Berlin 1904

Werner, Anton von: Festrede am 9.1.1900 anlässlich des Jahrhundertwechsels. Hg. von der Königlich Akademischen Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin, Berlin 1900

Werner, Anton von: Jugenderinnerungen (1843–1870). Hg. von Dominik Bartmann. Berlin 1994

#### **Westendorf 1992**

Westendorf, Brigitte: Englische Präraffaeliten in deutschen Augen. Die deutsche Rezeption der englischen Präraffaeliten von ihren Anfängen bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Eine Kunstgeschichtliche Untersuchung auf der Grundlage einer semiotisch-konstruktivistischen Rezeptionstheorie. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 140) Frankfurt a.M./Bern/New York u.a. 1992 (Zugl. Phil. Diss., Hamburg 1991)

Wichmann, Siegfried: Realismus und Impressionismus in Deutschland. Bemerkungen zur Freilichtmalerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1964

Wien. Auftakt und Finale. Kompendium von 1898–1914. Literatur, Bildende Kunst und Musik. Hg. von Otto Breicha und Gerhard Fritsch. Salzburg 1964

#### **Wietek 1976**

Wietek, Gerhard: Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte. München 1976

Wilhelm II.: Die wahre Kunst. 18.12.1901. In: Die Reden Kaiser Wilhelm II. 4 Bde. Hg. von Johannes Penzler. Leipzig o.J.; Teil III, S. 57-63

Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag. (Ausstellung Alte Nationalgalerie Berlin. Konzept von Angela Wesenberg u. Hilmar Frank) Berlin 1995

#### **Wilhelmi 1996**

Wilhelmi, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Stuttgart 1996

- Wiora, Walter: Kultur kann sterben. In: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hg. von Roger Bauer u.a. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 35) Frankfurt a.M. 1977, S. 50-72
- Wirth, Irmgard (Hg.): Menzel, Liebermann, Slevogt, Corinth. *Selbstzeugnisse*. Berlin o.J. [1964]
- Wirth, Irmgard: Max Slevogt, Emil Orlik, Bernhard Pankok. *Graphik*. Aus der ehem. Sammlung Josef Grünberg. Berlin 1971
- Wirth 1990**  
Wirth, Irmgard: *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg*. Berlin 1990
- Wissmann 1968**  
Wissmann, Jürgen: *Arnold Böcklin und das Nachleben seiner Malerei. Studien zur Kunst der Jahrhundertwende*. Diss., Münster 1968
- With 1986**  
With, Christopher B.: *The Prussian Landeskunstkommission 1862–1911. A Study in State Subvention of the Arts*. (Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, Bd. 6) Berlin 1986
- Woermann, Karl: *Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Kunst*. Dresden 1894
- Woermann, Karl: *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Große Ausgabe (Dritte vermehrte und verbesserte Ausgabe)* Dresden 1896
- Wolff, Theodor: Bitte um's Wort. Die „Affaire Munch“. In: *Berliner Tageblatt*, 12.11.1892, Abend-Ausgabe, 1. Beiblatt
- Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse in Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. 1983
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*. (1908) München 1996
- Wulff, L. (Hg.): *Die Insel der Blödsinnigen. Die Tollheiten der Moderne in Wort und Bild*. Berlin 1901 und 1902
- Wunberg, Gotthart (Hg.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Moderne um die Jahrhundertwende*. Frankfurt/M 1971
- [www.psy.unibe.ch/1\\_g/homepagerolf/sozialverhalten/deutsch/ETH\\_Soz07\\_gruppe\\_2.pdf](http://www.psy.unibe.ch/1_g/homepagerolf/sozialverhalten/deutsch/ETH_Soz07_gruppe_2.pdf) (25.04.2004)
- Wyss, Beat: *Trauer und Vollendung: Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne*. München 1989
- Wyss 1996**  
Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln 1996
- Young, H. F.: *Maximilian Harden. Censor Germaniae. The Critic in Opposition from Bismarck to the Rise of Nazism*. Den Haag, 1959
- Zacharias 1985**  
Zacharias, Thomas (Hg.): *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*. München 1985
- Zeitler 1966**  
Zeitler, Rudolf: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*. (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11). Berlin 1966
- Zeitler 1990**  
Zeitler, Rudolf: *Skandinavische Kunst um 1900*. Leipzig 1990
- Zimmermann, Max Gg.: *Zum 70. Geburtstag Arnold Böcklins's*. In: *Kunst-Halle*, 3.1897/98, Nr. 2 (15.10.1897), S. 17-20
- Zimmermann, Michael F.: *Seurat, das Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991 (Zugl. Phil. Diss., Köln 1985)
- Žmegač 1981**  
Žmegač, Victor: *Zum Begriff der Jahrhundertwende*. In: Ders. (Hg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. (Neue wissenschaftliche Bibliothek, 113). Königstein/Ts. 1981, S. IX-LI
- Zola 1994**  
Zola, Emile: *Die Salons von 1866-1896. Schriften zur Kunst*. Mit einem Vorwort v. Till Neu. Weinheim 1994
- Zur Modernität der Romantik*. Hg. von Dieter Bänisch. Stuttgart 1977

## ANHANG

### Anhang A, Nr. 1: Zeittafel der Vereinigung der XI

<b>5. Februar 1892</b>	<b>Gründung der Vereinigung der XI</b> Mitglieder: Jacob Alberts, Hans Herrmann, Ludwig von Hofmann, Walter Leistikow, Max Liebermann, George Mosson, Konrad Anton Müller-Kurzwelly, Hugo Schnars-Alquist, Franz Skarbina, Friedrich Stahl und Hugo Vogel. Erstes Dokument des Geschäftsbuches der Vereinigung ist die Abschrift der Satzung vom 5. Februar 1892
12. Februar 1892	Aufnahme der Verhandlungen mit der Galerie Eduard Schulte, Unter den Linden 1, Berlin, zum Zweck der Gruppenausstellungen in deren Räumen.
<b>2. – 23. April 1892</b>	<b>1. Ausstellung</b> in der Galerie Schulte Gestaltung der Einladungskarte von Friedrich Stahl Auflage: 715 Stück und 1000 Eintrittskarten
<b>5. März – 2. April 1893</b>	<b>2. Ausstellung</b> in der Galerie Schulte Gestaltung der Einladungskarte von Ludwig von Hofmann Auflage: 700 Stück und 1000 Eintrittskarten
1893/94	Austritt von Konrad Müller-Kurzwelly
16. Februar 1894	Beitritt von Max Klinger (erste Beitragszahlung)
<b>25. Februar – 17. März 1894</b>	<b>3. Ausstellung</b> in der Galerie Schulte Gestaltung der Einladungskarte von Franz Skarbina
<b>17. Februar – 9. März 1895</b>	<b>4. Ausstellung</b> in der Galerie Schulte keine Einladungskarte gestaltet
<b>16. Februar – Anf. März 1896</b>	<b>5. Ausstellung</b> in der Galerie Schulte Gestaltung der Einladungskarte von Max Liebermann
30. November 1896	Klingers Gesuch um Austritt, der von der Vereinigung abgelehnt wird
Dezember 1896 bis Januar 1897	Die Bemühungen, James McNeill Whistler 1897 als Gast auszustellen, scheitern.

<b>14. Februar – 5. März 1897</b>	<b>6. Ausstellung</b> in der Galerie Schulte Gestaltung der Einladungskarte von Walter Leistikow Auflage: 850 Stück und 350 Eintrittskarten Gast: Jean-Charles Cazin
4. März 1897	Antrag auf Auflösung der Vereinigung
5. März 1897	Sitzung der Vereinigung in Abwesenheit von Klinger und Hofmann im Hotel Moritzhof; Alberts, Herrmann, Leistikow, Liebermann, Mosson, Schnars-Alquist, Skarbina und Stahl stimmen für Weiterbestehen und Reorganisation der Vereinigung.
Juni 1897	Ende der Mitgliedschaft von Hugo Vogel und Hans Herrmann
12. Juni 1897	Beitritt von Martin Brandenburg
vor dem 20. Juni 1897	Beitritt von Dora Hitz
September 1897	Angeblicher Austritt von Ludwig von Hofmann (Pressemeldung, Brief Hofmanns an seinen Vater), dennoch Ausstellungsbeteiligung in den folgenden beiden Jahren.
10. September 1897 (ante quem)	Arnold Böcklin erhält die Ehrenmitgliedschaft
<b>3. März – Ende März 1898</b>	<b>7. Ausstellung</b> in der Galerie Schulte Gestaltung der Einladungskarte: Künstler nicht nachweisbar Auflage: 850 Stück (Lichtdruck) Gast: Hans Baluschek
2. Mai 1898	Erste Zusammenkunft der zukünftigen Berliner Secession
19. Januar 1899	Offizielle Konstituierung der Berliner Secession
<b>1.–28. Februar 1899</b>	<b>8. Ausstellung</b> in der Galerie Keller & Reiner, Potsdamerstraße 122, Berlin Gestaltung der Einladungskarte von Martin Brandenburg  Mit der Einladungskarte von 1899 endet das Geschäftsbuch II und damit die Dokumentation der Vereinigung der XI.
Februar 1899 (post quem)	Auflösung der Vereinigung der XI

**Anhang A, Nr. 2:**  
**Gründungsprotokoll der Vereinigung der XI**

*Abschrift, Geschäftsbuch I, AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Akte 13*  
*Schriftstück, hs., Bleistift, DIN A 5, 1 Seite, datiert: 5. Febr. 1892, ohne Unterschriften.*

Die Unterzeichneten haben sich zu einer freien Vereinigung zur Veranstaltung von künstlerischen Ausstellungen zusammengethan und haben sich geeinigt, daß die Zahl 11 nicht zu überschreiten sei; hiesige oder auswärtige Künstler können auf Beschluß der Vereinigung zur Ausstellung ihrer Werke herangezogen werden. –

Der erste u 3<sup>te</sup> Freitag jeden Monat(s) ist zu geselligen Zusammenkünften in Aussicht genommen  
– Nichterscheinen (Krankheit u Reise entschuldigt) wird zu Gunsten der Casse mit 2 M geahndet.  
– In die Casse sind von jedem Unterzeichneten 20 M gezahlt. —

5 Febr 1892



**Anhang A, Nr. 3:**

**Eduard Schulte, Brief an die Vereinigung der XI, 12.2.1892**

*Geschäftsbuch I, AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Akte 13*

*Brief auf Geschäftspapier, hs., 2 Seiten*

Herrn Aug. Schnars-Alquist

Sehr geehrter Herr!

Anschließend an die mündliche Unterhaltung, welche wir die Ehre hatten mit Ihnen und den Herren Dr. Müller-Kurzwelly und Leistikow zu pflegen, teilen wir Ihnen ergebenst mit, daß wir bereit sind, unseren Oberlichtsaal für die geplante Ausstellung von ca. 50 – 60 Werken den Herren J. Alberts, Ad. Brütt, Hans Herrmann, L. von Hofmann, K. Koepping, W. Leistikow, M. Liebermann, G. Mosson, Müller-Kurzwelly, Schnars-Alquist, F. Skarbina, F. Stahl & Hugo Vogel auf die Dauer von 3-4 Wochen im Monat April 1892 zur Verfügung zu stellen und zwar unter folgenden Bedingungen:

- 1.) Sollte ein großes bedeutendes Bild um dieselbe Zeit eintreffen, dessen Ausstellung im Oberlichtsaal nur notwendig erscheint und das schon durch sich selbst sagt, daß es nicht zu dieser Ausstellung gehören kann, so fiele der entsprechende dazu notwendige Platz im Oberlichtsaal für Sie weg und würden wir Ihnen einen gleichgroßen Ersatz in einem unserer anderen Räume dafür überlassen.
- 2.) Die Anlieferung und Abholung der Bilder ist Sache der betr. Herren Aussteller.
- 3.) Das Arrangement der Ausstellung bleibt den Herren Ausstellern überlassen, muß sich jedoch in dem Rahmen unserer gewohnten Methode halten.
- 4.) Die Ankündigungen in den Zeitungen etc. dürfen unsern seither dafür ausgeworfenen Ausgaben nicht wesentlich überschreiten.
- 5.) Wir gewähren den Herren Aussteller zusammen fünfzig Freikarten zur Verteilung an Personen welche nicht bei uns abonniert sind.
- 6.) Die Verkaufsprovision ist auf zehn Prozent festgelegt.

Wir sehen hierauf dem gef. Beschlusse der genannten Herren entgegen und empfehlen uns Ihnen

mit größter Hochachtung

Eduard Schulte

**Anhang A, Nr. 4:**

**Katalog der 2. Ausstellung 1893 der Vereinigung der XI**

*Druckschrift, Geschäftsbuch I, AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Akte 13*

II. Ausstellung der „Vereinigung der XI.“

**J. Alberts.**

1. Predigt auf der Hallig Gröde.
2. Nordischer Friedhof.
3. Die Hallig.
4. Am Fenster.
5. Hallighaus.
6. Kirchen-Interieur
7. Kirchen-Interieur

[Nr. 6 u. 7: Skizzen]

**H. Herrmann.**

8. Vor der Schule. [Holland]
9. Holländische Bleiche.

**L. von Hofmann.**

10. Am Meeresstrand.
11. Symphonie in Blau und Roth.
12. Daphnis und Chloë.
13. Märchengarten.
14. Abendfriede.
15. Dekorative Skizze.
16. Eva.
- 17–24. Eindrücke und Phantasien.

[Nr. 10–14: Ölbilder]

[Nr. 15–24: Pastelle und Zeichnungen]

**Walter Leistikow.**

- 25. Vom Watt.
- 26. Sommersonne (Südtirol). [Nr. 25–26: Ölbilder]
- 27. Bergsee.
- 28. Vor Sonnenuntergang.
- 29. Bahndamm im Winter.
- 30. Herbst (Mark).
- 31. Stoppelfelder.
- 32. Abend (Südtirol). [Nr. 27–32: Pastelle]

**Max Liebermann.**

- 33. Holländische Waisenmädchen. (Eigenthum der Gallerie in Strassburg.)
- 34. Männerbildniss (Oelbild).
- 35. Männerbildniss.
- 36. Männerbildniss.
- 37. Damenportrait.
- 38. Im Garten. [Nr. 35-38: Pastelle]
- 39.–51. Radirungen.

**G. Mosson.**

- 52. Portrait des Malers F. Stahl.
- 53. Skizze.

**Müller-Kurzwelly.**

- 54. Am Wasser.
- 55. Winterlandschaft.
- 56. Am Bache.
- 57. Fischerhaus.

**H. Schnars-Alquist.**

- 58. Gjedsør Rev.
- 59. Bab el Mandeb.
- 60. Stapellauf.
- 61. Canalfischer. [Nr. 60 u. 61: Skizzen]

### **F. Skarbina.**

62. Nebel.  
63. Beim Frühstück.  
64. Weihnachtsabend.  
65. Sonnenblumen. [Nr. 62–64: Ölbilder]  
66. Abenddämmerung.  
67. De quoi écrire. [Nr. 66–67: Pastelle]  
68. Garde de chasse.  
69. Strassenszene (Berlin). [Nr. 68–69: Ölbilder]  
70. Potsdamer Brücke (Pastell).  
71. In der Katharinenkirche, Hamburg.  
72. Um Mitternacht.  
73. Grand Prix Paris.  
74. Wenn die Nachtigallen singen.  
75. Hamburg, St. Pauli. [Nr. 72–75: Pastelle]

### **Friedrich Stahl.**

76. Ein Windstoss (Motiv aus Brüssel).  
77. Aus einem Pariser Concertgarten (Skizze).  
78. Am frühen Morgen.

### **Hugo Vogel.**

79. Damenportrait.  
80. Junger Orgelspieler.

[Vignette]

[Stempel:] Eduard Schulte/Kunsthaltung/Berlin W./Unter den Linden 1

[gedruckt von] Otto v. Holten, Berlin C.

**Anhang A, Nr. 5:**

**Max Klinger, Brief an die Vereinigung der XI, 30.11.1896**

*Geschäftsbuch I, AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Akte 13*

*Brief, hs., Tinte, DIN A 4, 2 Seiten, kariertes Papier, oben links abgerissen*

[Max] Klinger, Leipzig-Plagwitz, Carl Heinestrasse 6.

Verehrter Herr Schnars-Alquist!

Ihre vorgestrige wiederholte Einladung setzt mich in nicht geringe Verlegenheit! Wie im Frühjahr kann ich Ihnen nur wieder sagen: ich habe nichts. Um im Februar muß ich wiederholen: ich habe nichts! Erst im Laufe des nächsten Sommers hoffe ich mit den Arbeiten die mich nun schon seit einer Reihe von Jahren beschäftigen, zu Ende zu kommen, und was ich neues habe, sind Entwürfe, die nicht für die weitere Öffentlichkeit bestimmt sind. Ich kann an diesen Umständen nichts ändern, fühle mich aber den Herren der XI in der misslichsten Lage gegenüber. Mit altem Zeug kommen will und mag ich nicht – könnte es wohl auch kaum, und so, wie letztes mal, bloß wieder mit durchgeschleppt werden entspricht doch dem Sinne der Vereinigung nicht.

So schwer mir der Vorschlag wird, glaube ich doch das Vernünftigste und das dem Namen der anderen Herren entsprechendste, würdigste, wenn ich Sie bitte an meine Stelle, die ich jetzt nicht auf die den Ihren zukommende Weise ausfüllen kann, einen anderen Künstler zu wählen. In diesem Sinne möchte ich hiermit meinen Austritt aus der Vereinigung der XI anzeigen. Daß keinerlei persönliche Motive zu Grunde liegen, glauben Sie mir wohl. Seit 2 Jahren habe ich schon keine Ausstellung mehr beschicken können, aus obigen Gründen. Was durch Ausstellungscommissionen seither von mir ausgestellt wurde, was eben altes Zeug. Diesen Zustand zu verlängern ist gegen das beiderseitige Interesse.

Wollen Sie bitte den Herren der XI meinen herzlichsten Dank für die bisher erwiesene Freundlichkeit aussprechen mit den besten Wünschen für das fernere Bestehen der Vereinigung. In der Hoffnung, daß mein Austreten die freundschaftlichen Beziehungen nicht beeinträchtigt, grüßt Sie herzlichst

Ihr ergebenster

Max Klinger

Leipzig 30. Nov. 1896

**Anhang A, Nr. 6:**  
**Aufruf der „Vereinigung 1897“, November 1897**

*Geschäftsbuch II, AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Akte 14*  
*Druckschrift, 2 Seiten*

Berlin, November 1897.

Sehr geehrter Herr College!

Nachdem es unsern gemeinschaftlichen Bestrebungen in diesem Jahre zum ersten Male gelungen ist, die gesammte von der „freien Vereinigung“ aufgestellte Wahlliste für die Ausstellungs-Commission im Verein berl. Künstler zur Annahme zu bringen, halten die Mitglieder der unterzeichneten Vereinigung den Zeitpunkt für gekommen, nunmehr auch mit weiteren Forderungen und Wünschen an den die grosse Jahres-Ausstellung vorbereitenden Ausschuss heranzutreten; zu diesem Zwecke richten wir an Ew. Hochwohlgeboren die höfliche und dringende Bitte, in Ihrem speciellen Kreise für ein gemeinsames Vorgehen wirken zu wollen, um eine allgemeine, von den Mitgliedern sämtlicher Ausstellungs- Vereinigungen und Gemeinschaften unterzeichnete Eingabe an die Ausstellungscommission zu Stande zu bringen.

Wir gehen dabei von der Ansicht aus, dass ein derartiges geschlossenes Vorgehen und ein von etwa 70–80 Namen unterstützter Antrag unmöglich unberücksichtigt bleiben kann und in seiner Wirkung zweifellos zuverlässiger ist, als das getrennte Auftreten einzelner Gruppen.

Die Forderungen, deren Erfüllung die Eingabe bezwecken soll, wäre unserer Ansicht nach in folgenden 2 Hauptpunkten begrenzt:

- I. Überlassung besonderer Säle an jede Ausstellungs-Gemeinschaft nach Massgabe ihrer Mitgliederzahl und entsprechend dem jeweiligen Bedürfniss.
- II. Gewährung einer eigenen Jury und eigenen Hängekommission für jede Gruppe.

Wir zweifeln nicht, werter Herr College, in diesen Wünschen mit Ihnen auf ein- und demselben Boden zu stehn [sic] und erachten jede weitere Betonung der Notwendigkeit obiger Forderungen und der Wichtigkeit dieser Grundsätze für unser gesamtes Ausstellungswesen Ihnen gegenüber als überflüssig. Wir bitten Sie aber noch einmal dringend um Ihr persönliches Eintreten für das gemeinschaftliche Ziel und um Ihr Erscheinen bei der für

**Mittwoch, den 1. Dezember**

im Restaurant „grosser Kurfürst“  
einberufenen Versammlung. [hs., Füller: „8 Uhr“]

Dieses Schreiben wird an die Mitglieder folgender Vereinigungen gerichtet:

1. Vereinigung deutscher Aquarellisten.
2. Vereinigung deutscher Illustratoren.
3. Vereinigung Freie Kunst.
4. Vereinigung Künstler West - Club.
5. November-Vereinigung.
6. Vereinigung der XI.

Indem wir Sie noch ersuchen, womöglich noch vor der grossen Versammlung eine generelle Beschlussfassung Ihrer Vereinigung zu Stande zu bringen, zeichnen wir mit kollegialem Grusse in vorzüglicher Hochachtung

die Mitglieder der „Vereinigung 1897.“

i. A. gez.

Walther Meyer-Lüben,  
Berlin W., Kurfürstendamm 29.

**Anhang A, Nr. 7:**

**Institutionelle Einbindung der Mitglieder der Vereinigung der XI in Berlin**

Name	Alter: Gründung XI / Beitrittsalter XI	Mitgliedschaft im VBK <sup>1</sup>	Ämter im Verein Berliner Künstler (VBK), Beteiligung am Salon Berlin, Titel	Berliner Seccession
Alberts, Jacob (1860–1941)	32 / 32	Mitglied im Berliner Lokal-Verein der dt. Kunstgenossenschaft 1891–(1900):	Salon 1894, 1895, 1896, 1897, 1898	Mitglied
Herrmann, Hans (1858–1942)	34 / 34	(1889)–1939	VBK: Kommissionstätigkeit, 1890 im Komitee für den Salon 1891; Salon 1900: goldene Medaille Kgl. Prof., Akademiemitglied seit 1896; Senator	–
Hofmann, Ludwig von (1861–1945)	31 / 31	kein Mitglied	Kgl. Prof.	Mitglied, Ausstellungsleitung 1902–1907
Leistikow, Walter (1865–1908)	27 / 27	(1887)–1898	VBK: Kommissionstätigkeit bis 1.4.1891 zusammen mit Herrmann, Brütt u.a. i. d. Ausstellungskommission	Mitglied, Vorstand 1899–1908
Liebermann, Max (1847–1935)	45 / 45	1888–1903, 1933	Kgl. Prof. (1897), Akademiemitglied ab 1898 Salon 1891: Rappel der II. Medaille	1. Vorsitzender, Ehrenmitglied, Ausstellungsleitung 1899–1910/13
Mosson, George (1851–1933)	41 / 41	(1887)–1901	Kgl. Prof. (1896) (?)	Mitglied, Ausstellungsleitung 1908–1913
Müller-Kurzwelly, Konrad Anton, Dr. (1855–1914)	37 / 37	1883–1914	Kommissions- u. Vorstandstätigkeit, 1891 Ausstellungskommission zusammen mit Stahl, Schnars-Alquist u.a. Salon: 1883–1900 jährl.	–
Schnars-Alquist, Hugo (1855–1939)	37/37	(1888)–1900	Kgl. Prof. (1897), Delegierter der Allgemeinen Deutschen Kommission der Weltausstellung Melbourne; Vorstandstätigkeit, 1890: Archivar,	–

<sup>1</sup> Daten in Klammern: aufgrund lückenhafter Mitgliedslisten ist das erste oder letzte *nachweisbare* Jahr angegeben.



Name	Alter: Gründung XI / Beitrittalter XI	Mitgliedschaft im VBK	Ämter im Verein Berliner Künstler (VBK), Beteiligung am Salon Berlin, Titel	Berliner Seession
			1891 Ausstellungskommission zusammen mit Stahl, Müller-Kurzwelly u.a. 1891: 2. Schriftführer (gleichzeitig auch v. Lokal-Verein); 1895: Ausstellungskommission; 1898: Verwaltung der Darlehenskasse	
Skarbina, Franz (1849–1910)	43 / 43	(1871)–1910	Kgl. Prof., Kommissionstätigkeit	Mitglied, Ausstellungsleitung 1900–01
Stahl, Friedrich (1863–1940)	29 / 29	1890/91–(1895)	Kommissionstätigkeit 1891: Ausstellungskommission mit Müller-Kurzwelly, Schnars-Alquist u.a.	–
Vogel, Hugo (1855–1934)	37 / 37	1888–1934	Kgl. Prof.; Mitglied der Kgl. Akademie 1893	–
<u>späterer Beitritt:</u>				
Klinger, Max (1857–1920)	35 / 37	1882–1883	XI: 1894–1899	korrespondierendes Mitglied
Brandenburg, Martin (1870–1919)	22 / 28	1900–1901, 1913–1919	XI: 1898–1899	Mitglied
Hitz, Dora (1856–1924)	36 / 42	?–1892 Verein Berliner Künstlerinnen: 1900 Beitritt im Lokal-Verein	XI: 1898–1899 Salon 1891 Ehrenvolle Anerkennung	Mitglied
<u>nicht beigetreten:</u>				
Brütt, Adolf Bildhauer	37 / –	(1887)–1939		?
Koepping, Karl Radierer, Maler	44 / –	1890/91–(1895); 1899 u. 1900 im Lokal-Verein	Prof., seit 1890 Leiter des Meisterateliers für Kupferstich u. Radierung, Berliner Akademie	Mitglied

## Anhang A, Nr. 8:

### Biographien der Mitglieder und Gäste der Vereinigung der XI

#### Jacob Alberts (1860–1941)

1860	In Eiderstedt geboren
1880–1882	Studium an der Akademie Düsseldorf, Schüler bei Peter Janssen
1882–1886	Studium an der Akademie München, Schüler bei Wilhelm Diez
1886	Kunstakademie Florenz
1886–1890	Studium an der Académie Julian, Paris, Schüler bei Jules Lefèvre und Benjamin Constant; gleichzeitig mit Ludwig von Hofmann, die beiden lernen sich jedoch nicht kennen Erlebte die von Max Liebermann organisierte deutsche Sektion der Weltausstellung Paris 1889
1890	Mit <i>Entre pavots</i> Debüt im Salon, Paris Umzug nach Berlin
1891	Mitglied im Berliner Lokal-Verein der Deutschen Kunstgenossenschaft (bis ca. 1900)
1892–1899	Mitglied der Vereinigung der XI
1892	Debüt in Berlin und Deutschland mit <i>Beichte auf Hallig Oland</i> auf der ersten Ausstellung der Vereinigung der XI
1894	Lehrer der Zeichen- und Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen von 1867, seit 1896 dort Lehrer von Paula Becker
Mitte der 1890er Jahre	Regelmäßige Beschickung des Berliner Salons
1898	Die Nationalgalerie Berlin kauft zwei Zeichnungen von Alberts.
1902	Teilnahme an der ersten Ausstellung der Künstlervereinigung für Originallithographie mit <i>Alte Mühle auf der Hallig</i>
1904	Sonderausstellung im Museum Altona
1910	Ausstellung zu seinem 50. Geburtstag im Kunstgewerbemuseum Flensburg
1940	Zum 80. Geburtstag Verleihung der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft durch Adolf Hitler
1941	Gestorben Freundschaft mit Alfred Kerr, Walther Rathenau, Maximilian Harden, Senator Max D. Ketels (Hamburg), dem Nationalökonom Adolf Wagner, Reinhard Kekulé, Friedrich Sarre. Besuch der Kaiserin Augusta Victoria in Alberts Atelier, um seine Hallig-Bilder zu betrachten.

## Hans Baluschek (1870–1935)

1870	In Breslau geboren
1876	Übersiedelung nach Berlin
1887–1889	Stralsund
1889– 1894/1895	Studium an der Kgl. Akademie, Berlin, Schüler bei Josef Scheurenberg und Woldemar Friedrich; Freundschaft mit Martin Brandenburg
1895–1897	Drei Ausstellungen in der Galerie Fritz Gurlitt, Berlin, zusammen mit Martin Brandenburg
1897	Mit <i>Der Ordensritter</i> erstmals auf der Großen Berliner Kunstausstellung vertreten
1898	Gast bei der 7. Ausstellung der Vereinigung der XI Mitglied des Vereins Berliner Künstler
1899	Gründungsmitglied der Berliner Secession, Schriftführer
1907	Schüleratelier im Atelierhaus Lützowstraße 82
1908	Mitglied der Ausstellungsleitung der Berliner Secession Eröffnung einer privaten Malschule für Damen, zuvor zusammen mit Käthe Kollwitz als Lehrer an der Schule des Vereins der Künstlerinnen
1913	Mitglied des Vorstandes der Berliner Secession Austritt aus der Berliner Secession und Mitbegründer der Freien Secession
1914	Während des Ersten Weltkrieges an der Front
ab 1927	Regelmäßige Beteiligung an der Großen Berliner Kunstausstellung
1929–33	Leiter der Großen Berliner Kunstausstellung
1930	Zum 60. Geburtstag Ausstellung im Künstlerhaus des Vereins Berliner Künstler
1933	Rücktritt von allen Ämtern, er gehörte zu den verfeimten Malern des Nationalsozialismus
1935	In Berlin gestorben

## **Martin Brandenburg (1870–1919)**

- 1870 In Posen geboren
- 1873 Übersiedelung nach Berlin
- 1889–1892 Studium an der Hochschule der Akademie der Künste, Berlin, Schüler bei Otto Brausewetter und Joseph Scheurenberg
- 1892–1895 Studium an der Académie Julian, Paris; Schüler bei Jean Paul Laurens und Benjamin Constant
- 1895–1897 Drei Ausstellungen in der Galerie Fritz Gurlitt, Berlin, zusammen mit Hans Baluschek
- 1896 Wohnsitz in Berlin, erstmalige Beteiligung an der Großen Berliner Kunstausstellung
- 1897–1899 Mitglied der Vereinigung der XI
- 1899 Gründungsmitglied der Berliner Secession, Mitglied bis 1913
- 1900–1901 Mitglied im Verein Berliner Künstler
- Anf. 1900 Lehrer an der Berliner Künstlerinnenschule; Lehrer an den von Arthur Lwein-Funke geleitete *Studien-Ateliers für Malerei und Plastik*, an denen auch Lovis Corinth lehrt
- 1907 Villa Romana-Preis
- 1913–1919 Erneut Mitglied im Verein Berliner Künstler
- 1914 Ehrenpreis der Stadt Berlin für sein Gesamtwerk
- 1915 Als Freiwilliger an der Front, durch einen Kopfschuß schwer verwundet verliert er ein Auge
- 1919 An den Folgen einer Operation in Stuttgart gestorben

## Arnold Böcklin (1827–1901)

- 1827 In Basel geboren
- 1845 Studium an der Akademie Düsseldorf, u.a. bei J. W. Schirmer
- 1859 Ankauf des *Pan im Schilf* durch König Ludwig I. verschafft ihm nachhaltige Anerkennung
- 1860 Als Professor für Landschaftsmalerei nach Weimar berufen
- 1867 Auf der Weltausstellung Paris mit Bildern aus der Schack-Galerie vertreten
- 1968 Auf dem Pariser Salon vertreten
- 1871 Münchner Glaspalast; Ehrenmitglied der Bayrischen Akademie der Künste
- 1876 Große Berliner Kunstaussstellung, Kleine Goldene Medaille
- 1877 Berliner Nationalgalerie gibt *Gefilde der Seligen* in Auftrag  
Förderung durch den Kunsthändler Fritz Gurlitt, der dem Gemälde *Toteninsel* in den achtziger Jahren seinen Namen gab
- 1886 Beteiligung auf der Berliner Jubiläumsausstellung (Internationale Kunstaussstellung)
- 1889 Ehrendoktor der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich
- 1892 Vortrag seiner Flugideen in Berlin auf Veranlassung des Preußischen Kriegsministeriums
- 1894 Auf der Münchner Secession mit eigenem Saal vertreten  
Letzte Reise nach Berlin zur Gründung der Zeitschrift *Pan* (und erneuten Flugexperimenten; trifft O. Lilienthal)
- 1897 Ehrungen zu seinem 70. Geburtstag; Ehrenmitglied u.a. der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, der Vereinigung der XI  
Basel ehrt ihn mit einer Arnold-Böcklin-Straße  
Auf der ersten Ausstellung der Wiener Secession vertreten
- 1899 Auf der ersten Ausstellung der Berliner Secession als Ehrenmitglied vertreten
- 1901 Gestorben am 16. Januar in S. Domenico bei Fiesole

## Jean-Charles Cazin (1841–1901)

- 1841 In Samer, Frankreich, geboren
- bis 1862 Cazin verbringt seine Jugend zum Teil in England
- 1863 Teilnahme am Salon des Réfusés; an der Ecole Gratuite de Dessin Schüler bei Horace Lecoq de Boisbaudran zusammen mit Fantin-Latour, Alphonse Legros und Auguste Rodin
- 1860er Umzug von Paris nach Chailly, in der Nähe von Barbizon
- 1865 u. 1866 Beschickung des Salons mit Landschaften
- 1868 Heirat mit Marie Guillet, Malerin und Keramikerin, Schülerin von Rosa Bonheur
- 1871–1875 Aufenthalt in London aufgrund der Rezession in Frankreich, lernt dort die Präraffaeliten kennen
- Erste Keramikarbeiten, Aufträge der Falkham Pottery
- Kurz vor seiner Rückkehr nach Paris 1875 Reise nach Italien
- 1880er Biblische Figuren werden zeitgenössisch in Szene gesetzt; beeindruckt vom Werk Pierre Puvis de Chavannes
- 1881 Durchbruch im Salon, Paris, mit *Hagar und Ismael* (1880); erhält die Medaille erster Klasse.
- 1882 Legion d'honneur
- 1883 Entrüstung der Öffentlichkeit über das Gemälde *Judith*
- 1882 Ausstellung seiner Keramik in der Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris
- 1889 Beteiligung an der Weltausstellung Paris, Goldmedaille
- 1890 Vize-Präsident der Société Nationale des Beaux-Arts, Paris
- 1893 USA, Ausstellung in der American Art Galleries von ca. 180 Werken
- 1897 Gast bei der 6. Ausstellung der Vereinigung der XI
- 1900 auf der Weltausstellung Paris mit 14 Werken vertreten, Goldmedaille
- 1901 In Le Lavandou gestorben

## Hans Herrmann (1858–1942)

- 1858 In Berlin geboren
- 1874–1879 Studium an der Kgl. Akademie, Berlin; Schüler von Carl Gussow und Otto Knille
- 1880–1883 Studium an Akademie Düsseldorf, Landschaftsklasse von Eugen Dücker  
Erste Reisen nach Holland
- 1884 Belgien; erster Erfolg mit seinen Markt- und Genreszenen aus Holland
- 1886 Wohnsitz in Berlin  
Teilnahme an der Jubiläumsausstellung Berlin, Erfolg mit *Fischmarkt in Amsterdam* und *Fischerboote im Hafen von Amsterdam*, Goldmedaille; seither ein beehrter Maler in Berlin  
Regelmäßige Beschickung des Berliner Salons
- 1888 Erste Italienreise, Goldmedaille in München für *An der Schelde*
- Um 1889–1939 Mitglied im Verein Berliner Künstler
- 1890–1891 Zusammen mit Walter Leistikow und Adolf Brütt Ausstellungskommissar des Vereins Berliner Künstler für den Salon 1891
- 1892–97 Mitglied der Vereinigung der XI
- 1893 Beteiligung an der Weltausstellung in Chicago, Silberne Medaille
- 1894 Zweite Italienreise
- 1895/96 Delegierter der Ausstellungs-Kommission der Internationalen Kunstausstellung in Berlin 1896 für Holland
- 1896 Mitglied und Professor der Kgl. Akademie der Künste, später Senator
- 1897 Austritt aus der Vereinigung der XI
- 1900 Große Berliner Kunstausstellung: *Holländische Stadt am Kanal*; Große Goldene Medaille  
Ernennung zum Kgl. Professor
- 1904 Weltausstellung Sankt Louis: *Der Blumenmarkt in Amsterdam*, Große Goldene Medaille
- 1928 Gründung der Vereinigung von 1928; erste Ausstellung am 16. Februar in der Galerie Schulte (Unter den Linden 75/76) zusammen mit Hugo Vogel, Carl Langhammer, Max Schlichting und August von Brandis
- 1942 In Berlin gestorben

## Dora Hitz (1856–1924)

- 1856 In Altdorf bei Nürnberg geboren
- 1869–1875 Studium in München, zuerst in einer Damenschule, dann Privatschülerin u.a. bei Wilhelm Lindenschmit
- 1875 Selbständige Künstlerin mit eigenem Atelier in München
- 1876 Auf der Kunst- und Industrieausstellung, München, mit *Rosenstilleben* vertreten, Fürstin Elisabeth von Rumänien wird dadurch auf sie aufmerksam
- 1876–1880 Aufenthalt am rumänischen Hof, Bukarest; Aufträge von Elisabeth, u.a. Illustration ihrer Dichtungen
- 1880–1891 Paris (Ausbildung an privaten Malerschulen bei O. Merson und Gustave Courtois; später bei Benjamin Constant und Eugène Carrière  
Während dieser Zeit entstehen Wandgemälde in der Sommerresidenz der Fürstin Elisabeth in Schloß Pélesch/Karpaten)
- 1883–1886 Bilder für den Musiksaal in Sinaia (Karpaten)
- 1886–1887 Aufenthalt in Rumänien
- 1889 Medaille III auf der Weltausstellung Paris
- 1891 Ernennung zum Associé der Société du Champs de Mars  
Ehrenvolle Anerkennung auf der Internationalen Kunstausstellung Berlin; Medaille III in London
- 1890 Mitglied der Société des Artistes français, dort bis 1896 jährlich vertreten  
Zwischen 1890 und 1892 Reisen in die Bretagne
- 1891 Umzug nach Dresden  
Ehrendiplom II auf der Kunstausstellung London
- 1892 Assoziiertes Mitglied der Société Nationale des Beaux-Arts  
Umzug nach Berlin, Lützowplatz 12  
Mitglied des Vereins Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen
- 1894 Eröffnung einer Malschule für Frauen
- vor 1898 Membre honoraire de la Société Royale Belge des Aquarellistes
- 1898–1899 Mitglied der Vereinigung der XI
- 1899 Gründungsmitglied der Berliner Secession
- 1906 Villa Romana-Preis
- 1913/1914 Nach der Spaltung der Berliner Secession Wechsel in die Freie Secession
- ca. 1922 Gegen Ende ihres Lebens notleidend
- 1924 In Berlin verarmt gestorben



## Ludwig von Hofmann (1861–1945)

- 1861 In Darmstadt geboren
- 1880–1883 Jurastudium in Bonn, dort enger Kontakt zu seinem Onkel Reinhard Kekulé von Stradonitz  
Der Vater Karl Hofmann wird 1882 vom Kaiser in den erblichen Adelsstand erhoben
- 1883–1886 Studium an der Kunstakademie in Dresden bei Ferdinand Heinrich; dort lehrte sein Onkel Heinrich Hofmann, von dem der Neffe seine erste Unterstützung erfährt
- 1886–1888 Meisterschüler von Ferdinand Keller in Karlsruhe; Studium an der Münchner Akademie
- 1889–1890 Studium an der Académie Julian, Paris, Schüler bei Jules Lefèvre und Benjamin Constant; gleichzeitig mit Jacob Alberts, die beiden lernen sich jedoch erst in Berlin kennen  
Stark beeindruckt durch die Werke von Pierre Puvis de Chavannes, Maurice Denis und Paul Albert Besnard.  
Erlebte 1889 die von Max Liebermann organisierte deutsche Sektion der Weltausstellung Paris
- 1890–1903 Wohnsitz in Berlin; Atelier in der Hardenbergstraße, Charlottenburg
- 1892 Gründungsmitglied der Freien Künstlervereinigung, Berlin
- 1892–1899 Mitglied der Vereinigung der XI
- 1894–98/99 Mehrere Italienaufenthalte, Atelier in Rom, anschließend wieder in Berlin
- 1894 Mitbegründer der Zeitschrift *Pan*
- 1896, 1897 Salon Berlin, Kleine Goldene Medaille; Salon Dresden, Kleine Goldene Medaille
- 1899 Gründungsmitglied der Berliner Secession
- 1902–1907 Im Vorstand der Berliner Secession, Ausstellungsleitung
- 1903 Ruf an die Kunstakademie in Weimar. Mitbegründer des Deutschen Künstlerbundes; Zusammenarbeit Harry Graf Kessler und Henry van de Velde  
In den folgenden Jahren große dekorative Auftragsarbeiten; Entwürfe für Bühnendekorationen
- 1905 Ernennung zum Kgl. Professor
- 1908 Aufgabe der Professur in Weimar
- 1913 Übertritt von der Berliner Secession in die Freie Secession
- 1916 Berufung an die Dresdner Kunstakademie für das Fach Monumentalmalerei
- 1931 Emeritiert. Fester Wohnsitz im Wasserpalais Pillnitz bei Dresden
- 1936 Ausstellung in Berlin
- 1941 Zum 80. Geburtstag Verleihung der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft (gestiftet von Reichspräsident von Hindenburg)
- 1945 In Pillnitz bei Dresden gestorben

## Max Klinger (1857–1920)

- 1857 In Leipzig geboren.
- 1874–1876 Studium bei Carl Gussow in Karlsruhe und ab 1875 in Berlin  
Akademiezeugnis mit Prädikat „Außerordentlich“ und Silberne Medaille
- 1877 Einjähriger freiwilliger Dienst in einem Infanterieregiment
- 1877/78 Bekanntschaft mit Georg Brandes
- 1878 Erregt im Salon Berlin Aufsehen mit *Spaziergänger* (Nationalgalerie, Berlin)
- 1879–1881 Aufenthalt in Brüssel (1879), München (1880); Atelier in Berlin (1881); Beginn der Freundschaft mit Karl Stauffer-Bern
- 1882–1883 Mitglied im Verein Berliner Künstler
- 1883–1886 Aufenthalt in Paris, studiert Francisco Goya, Honoré Daumier und Pierre Puvis de Chavannes
- 1887 Rückkehr nach Berlin, Bekanntschaft mit Arnold Böcklin
- 1888 Atelier in Rom; lehnt die Mitarbeit an der künstlerischen Ausführung einer Grußadresse der in Rom lebenden Deutschen anlässlich des Rombesuches des Deutschen Kaisers ab
- 1891 Skandal in München um das Gemälde *Die Kreuzigung Christi* (1890)  
Ordentliches Mitglied der Akademie München
- 1893 Wohnsitz und Atelier in Leipzig, seit 1903 auch in Großjena
- 1894 Mitglied der Kgl. Akademie, Berlin
- 1894–1899 Mitglied der Vereinigung der XI
- 1894 Mitbegründer der Zeitschrift *Pan*
- 1897 Ernennung zum Professor an der Kgl. Akademie der graphischen Künste Leipzig  
Korrespondierendes Mitglied der Wiener Sezession (gegr. 1897)
- 1899 Reise durch die Pyrenäen und Griechenland  
Erklärt sich bereit, 30.000 RM Kautions für den für Majestätsbeleidigung inhaftierten Heinrich Heine zu stellen  
Korrespondierendes Mitglied der Berliner Sezession
- 1901 Gründungsmitglied des Villa-Romana-Vereins
- 1902 Erste Ausstellung in der Wiener Sezession
- 1903 Ernennung zum Vizepräsidenten des Deutschen Künstlerbundes neben Max Liebermann
- 1907 Ritter des Ordens pour le mérite
- 1919 Schlaganfall mit rechtsseitiger Lähmung
- 1920 Am 4. Juli in Großjena bei Naumburg gestorben

## Walter Leistikow (1865–1908)

1865	In Bromberg (heute Bydgoszcz/Polen) geboren
1882	Studium an der Berliner Akademie, nach einem halben Jahr als ‚talentlos‘ entlassen
1883–1885	Privatunterricht bei Herrmann Eschke
1885–1887	Privatunterricht bei Hans Gude
1886	Im Salon Berlin mit einer märkischen Landschaft im ‚Kaisersaal‘ vertreten, seither regelmäßige Beschickung des Salons bis 1898
1887/1888	Erste Bekanntschaft und später enge Freundschaft mit Lovis Corinth
Um 1887–1898	Mitglied im Verein Berliner Künstler
Anf. 1890	Freundschaft mit dem Friedrichshagener Kreis (Gerhart Hauptmann, Max Halbe, Arno Holz).
1890–1891	Zusammen mit Hans Herrmann und Adolf Brütt Ausstellungskommissar des Vereins Berliner Künstler für den Salon 1891
1892–1899	Mitglied der Vereinigung der XI
1892	Äußert sich publizistisch zum Skandal der Munch-Ausstellung Beginn der Freundschaft mit Edvard Munch und Ludwig von Hofmann
ab Mitte 1890	Erste Radierungen und Lithographien; Kunsthandwerk: Entwürfe für Teppiche, Stühle, Tapeten, Paravents, eigene Rahmengestaltung
1894	Mitbegründer der Zeitschrift <i>Pan</i>
1895	Erste Beteiligung auf dem Champ de Mars, Paris
1896	Medaille in Chicago Publiziert den Aufsatz <i>Die XI</i> in der Zeitschrift <i>Die Zukunft</i>
1897	Künstlerischer Durchbruch in Berlin auf der 6. Ausstellung der Vereinigung der XI
1898	Aktiv tätig in der Debatte um eigene Jury und Räume der Berliner Moderne im Salon Austritt als einer der wenigen aus dem Verein Berliner Künstler als Konsequenz aus dessen kunstpoltischer Haltung Aufnahme seines Gemäldes <i>Grunewaldsee</i> (1895) im Nachrückverfahren der Jury des Berliner Salons, aus der vermeintlichen Zurückweisung des Gemäldes entsteht ein Mythos
1899	Mitbegründer und Vorstandsmitglied der Berliner Secession (bis zu seinem Tod) Goldene Medaille in Dresden
1900	Ehrenvolle Erwähnung in Paris
1901	Goldene Medaille in München
1907	Ernennung zum Kgl. Professor, Berlin
1908	Freitod in Berlin

## Max Liebermann (1847–1935)

- 1847 In Berlin geboren
- 1863–1864 Privatunterricht im Zeichnen bei Karl Steffeck, Berlin
- 1868–1872 Studium in Weimar bei dem belgischen Historienmaler Ferdinand Pauwels
- 1872–1878 Paris, 1874 und 1875 Sommeraufenthalte in Babizon
- seit 1875 Jährliche Arbeitsaufenthalte in Holland
- 1878–1884 München, 1884 Wohnsitz in Berlin
- 1888 Erste offizielle Anerkennung im Salon, Berlin; Kleine Goldene Medaille für *Stille Arbeit Flachsscheuer* kommt als erstes Museumsbild Liebermanns in die Nationalgalerie, Berlin  
Mitglied im Verein Berliner Künstler (bis 1903)
- 1889 Weltausstellung Paris; inoffizielle, deutsche Abteilung unter Liebermann, das dort ausgestellte Hauptwerk *Netzflickerinnen* kauft die Hamburger Kunsthalle
- 1891 Internationale Kunstausstellung München, Große Goldene Medaille für sein Gemälde *Frau mit Ziegen*, durch diese Anerkennung war er endlich in Deutschland arriviert
- 1892–1899 Mitglied der Vereinigung der XI
- 1892 Für *Frau mit Ziegen* wird ihm vom Berliner Salon eine Anerkennung verwehrt:
- 1893–1896 Keine Beschickung des Berliner Salons als Konsequenz aus der Ablehnung einer Medaille des Berliner Salons 1892
- 1894 Mitbegründer der Zeitschrift *Pan*
- 1895 Internationale Ausstellung in Venedig; Erster Preis für *Gerhard Hauptmann* (Pastell 1892)
- 1896 Großer Erfolg auf der 5. Ausstellung der Vereinigung der XI  
Reise mit Hugo von Tschudi nach Paris
- 1897 Nationaler Durchbruch mit der Sonderausstellung zu seinem 50. Geburtstag auf der Internationalen Kunstausstellung, Berlin; Große Goldene Medaille  
Ernennung zum Kgl. Professor der Akademie der Künste, Berlin
- 1898 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
- 1899 Gründungsmitglied der Berliner Secession, 1. Vorsitzender, 1899–1910 und 1913 Ausstellungsleitung
- 1903 Austritt aus dem Verein Berliner Künstler  
Ernennung zum Vizepräsidenten des Deutschen Künstlerbundes neben Max Klinger
- 1904 Erste Veröffentlichung seines später erweiterten Aufsatzes *Die Phantasie in der Malerei*
- 1911 Liebermann legt den Vorsitz der Berliner Secession nieder, er wird Ehrenpräsident
- 1913/1914 Austritt aus der Berliner Secession und Mitbegründer der Freien Secession
- 1920–1933 Präsident der Preußischen Akademie der Künste  
Austritt im Mai 1933 aufgrund der Machtübernahme der Nationalsozialisten
- 1933 Erneut Mitglied im Verein Berliner Künstler
- 1935 In Berlin gestorben

### **George Mosson (1851–1933)**

- 1851 In Aix-en-Provence geboren (geb. Mosessohn)
- ab 1870 Studium an der Akademie in Weimar, zusammen mit Max Liebermann  
Studium an der Berliner Akademie bei Carl Steffek und Heinrich Freese  
Schwerpunkt in der Portraitmalerei
- um 1887–1901 Mitglied beim Verein Berliner Künstler
- um 1887 Wohnsitz in Berlin (Genthinerstraße 32)
- 1892–1899 Mitglied der Vereinigung der XI
- 1895 Bezieht ein Atelier der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste (Königin-Augustastraße 41)
- 1896 Ernennung zum Kgl. Professor
- 1899 Mitbegründer der Berliner Secession
- 1901 Austritt aus dem Verein Berliner Künstler
- 1908–1913 Ausstellungsleitung in der Berliner Secession
- 1933 In Berlin gestorben

### **Dr. Konrad Anton Müller-Kurzwelly (1855–1914)**

- 1855 Geboren in Chemnitz
- vor 1881 Studium der Fächer Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte, Promotion in Jena
- 1881–1885 Ausbildung als Maler; Studium an der Akademie, Berlin, Meisterschüler bei Hans Gude
- seit 1883 Bis 1900 jährliche Beschickung des Berliner Salons
- um 1883 Mitglied im Verein Berliner Künstler (bis zu seinem Tod)
- 1885 (?) Kurze Zeit an der Düsseldorfer Akademie
- 1891 In der Ausstellungskommission des Verein Berliner Künstler (Salon 1891) zusammen mit Friedrich Stahl und Hugo Schnars-Alquist
- 1892–1893/1894 Mitglied der Vereinigung der XI
- 1895/1896 Delegierter der Ausstellungs-Kommission der Internationalen Kunstausstellung in Berlin 1896 für Schweden
- 1914 In Berlin gestorben
- Müller-Kurzwelly hatte seinen Erfolg als Landschaftsmaler überwiegend mit Waldstücken, Jägerdarstellungen und auch Portraits. Beliebt war er bei deutschstämmigen Ausländern. Über sein Leben ist wenig bekannt.

## Hugo Schnars-Alquist (1855–1939)

1855	In Hamburg geboren Ausbildung als Kaufmann
vor 1886	Reisen nach England, Schweden, Norwegen, Dänemark und in die Vereinigten Staaten
1886–1888	Meisterschüler bei Hans Gude, Berlin Sein Schwerpunkt ist die Marinemalerei
1888–1889	Kunstkommissar der Allgemeinen Deutschen Kommission der Weltausstellung Melbourne, Mitglied in der internationalen Jury
Um 1888– 1900	Mitglied im Verein Berliner Künstler
1892	2. Schriftführer des Verein Berliner Künstler Leitung der Vorarbeiten für die Weltausstellung 1893 in Chicago als Vertreter des Reichs- kommissars Geheimrat Wermuth
1892–1899	Mitglied der Vereinigung der XI
1893	Kunstkommissar und Jury-Mitglied der deutschen Kommission in Chicago
1895	Mitglied der Ausstellungskommission des Vereins Berliner Künstler
1897	Ernennung zum Kgl. Professor
1898	Wohnsitz in Hamburg  In den folgenden Jahren ausgedehnte Reisen in alle Kontinente; in Marinekreisen wird seine Kunst geschätzt, allein sein Gemälde <i>Windstärke 10/11</i> wurde als Heliogravüre mit einer Auflage von 20000 Stück verbreitet
1900	Austritt aus dem Verein Berliner Künstler
1915	Ausstellung zum 60. Geburtstag in der Kunsthandlung Bock, Hamburg
1939	In Hamburg gestorben  Die meisten Bilder wurden auf der Staffelei verkauft. Zu den Kunden gehörten neben Wil- helm II die großen Reedereien wie Hapag . Viele seiner Gemälde befinden sich in Nord- und Südamerika, Indien und Australien.

## Franz Skarbina (1849–1910)

1849	In Berlin geboren
1865–1868	Studium an der Kgl. Akademie, Berlin; Schüler bei Julius A. Schrader
1870	Offizier im Großherzogtum Baden
1871	Reise nach Oberitalien
Um 1871	Mitglied im Verein Berliner Künstler (bis zu seinem Tod)
1878–1893	Verschiedene Funktionen als Lehrer (v.a. für Anatomie und Zeichnen) an der reformierten Hochschule für bildende Künste, Berlin
1882	Lehrer für Anatomie und Proportionslehre an der Kunstschule des Königlichen Kunstgewerbemuseums
1885/86	Beurlaubung an der Hochschule und längere Aufenthalte in Belgien und Frankreich, vornehmlich Paris
1888	Ernennung zum Kgl. Professor der Akademie, Berlin
1891	Gründungsmitglied des Vereins Deutscher Aquarellisten
1892–1899	Mitglied der Vereinigung der XI
1893	Mitglied der Kgl. Akademie der Künste von der Genossenschaft der Akademie gestelltes Mitglied der Kommission für die Aufnahme und Anordnung der Werke der Großen Berliner Kunstausstellung 1893 Kündigung seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule in Zusammenhang mit dem Munch-Skandal
1894	Auf der Ersatzliste der Ausstellungsleitung für die Großen Berliner Kunstausstellung Mitbegründer der Zeitschrift <i>Pan</i>
1895/1896	Delegierter der Ausstellungs-Kommission der Internationalen Kunstausstellung in Berlin 1896 für Frankreich
1899	Gründungsmitglied der Berliner Secession
1900–1901	Ausstellungsleitung der Berliner Secession
1901	Salon Berlin (Internationale Kunstausstellung), Große Goldene Medaille
1905	Salon Berlin, Große Goldene Medaille
bis 1908	Mitglied der Münchner Secession
1910	In Berlin gestorben Nachlaß-Ausstellung in Berlin
1970	Ausstellung im Berlin-Museum
1995	Ausstellung im Bröhan-Museum

## Friedrich Stahl (1863–1940)

- 1863 Geboren in Frankenstein/Schlesien
- 1878 Schüler in München bei Ludwig von Löfftz und Wilhelm von Dietz
- 1887 Erster Erfolg im Berliner Salon mit *Schluß der Saison*(1887)
- 1888–1898 Wohnsitz in Berlin
- 1890/1891 Mitglied im Verein Berliner Künstler (Austritt zwischen 1896 und 1898)  
Während dieser Zeit hatte er eine Vorstandstätigkeit inne
- 1891 Ausstellungskommission des Vereins Berliner Künstler zusammen mit Konrad Anton Müller-Kurzwelly und Hugo Schnars-Alquist  
Salon München, Kleine Goldene Medaille für das Ölgemälde *Schöneberger Kirchhof*, das er ein Jahr später auf der ersten Ausstellung der Vereinigung der XI zeigte
- 1892–1899 Mitglied in der Vereinigung der XI
- 1893–1898 Mitglied der Münchner Secession
- 1898/1899 Kehrt Deutschland den Rücken. Aufenthalt in England und Italien, vornehmlich Rom; Szenen aus der Zeit der florentinischen und venezianischen Frührenaissance
- 1913 Ausstellung in der Galerie Schulte, Berlin
- 1916 Einzelausstellung in München
- 1920er Jahre Dauerhafter Wohnsitz in Rom
- 1922 Erneute Einzelausstellung in München
- 1939 Ausstellung im Künstlerhaus Berlin, organisiert von der Hauptstelle Bildende Kunst im Amt des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP
- 1940 Sonderschau auf der Großen Deutschen Kunstausstellung, München  
Verleihung der Goethemedaille durch Adolf Hitler kurz vor Stahls Tod in Rom  
Sammler: J. F. Hubert Menten, Holland; Hermann Göring. Privatsammlungen in der Schweiz



## Hugo Vogel (1855–1934)

- 1855 In Magdeburg geboren
- 1874–1880 Studium an der Akademie Düsseldorf, Schüler von Eduard Gebhard und Wilhelm Sohn
- 1886 Wohnsitz in Berlin
- 1888 Mitglied im Verein Berliner Künstler (bis zu seinem Tod)
- um 1890 Freundschaft mit Hans Herrmann, mit dem er regelmäßig nach Holland reist
- 1891 Ehrenvolle Erwähnung der II. Medaille der Internationalen Ausstellung, Berlin
- vor 1892 Ernennung zum Kgl. Professor
- Um 1892/93 Lehrer der Aktklasse an der Hochschule für bildende Künste, Berlin  
Kündigung seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule in Zusammenhang mit dem Munch-Skandal  
Anfang 1893
- 1893 Mitglied der Kgl. Akademie Berlin
- 1892–1897 Gründungsmitglied der Vereinigung der XI
- 1900–1808 Ausmalung des Festsaaes des Hamburger Rathauses, mit Szenen der Hamburger Geschichte  
(durch Vermittlung Alfred Lichtwarks)
- um 1914 Gemälde für den Großen Festsaal des neuen Hauses des Vereins Deutscher Ingenieure, Berlin
- 1920 Ehrendoktorwürde der medizinischen Fakultät der Berliner Universität für seine Ausmalung  
des Hörsaals der Charité mit der Prometheuslegende
- 1928 Gründung der Vereinigung von 1928; erste Ausstellung am 16. Februar in der Galerie Schulte  
(Unter den Linden 75/76) zusammen mit Hans Herrmann, Carl Langhammer, Max Schlichting  
und August von Brandis
- 1934 In Berlin gestorben  
Portraits von Paul von Hindenburg (1915), Erich Ludendorff; Adolf Hitler

## **Anhang B:**

### **Ausstattungsverzeichnis der Vereinigung der XI, 1892–1899 mit Abbildungsverweis**

#### Übersicht:

1. Einladungskarten und Entwürfe (chronologisch)
2. Ausstattungsverzeichnis (alphabetisch nach Malern)
3. Werke aus Kapitel 3, soweit nicht unter Punkt 2 verzeichnet
4. Abbildungs- und Archivverweise zu den Kapiteln 1, 2, 4 und 5

Zeichenerklärung: ▶ bedeutet: *abgebildet in* (in Ausnahmen ist das Objekt nicht publiziert; in diesem Fall erfolgt nur die Archivangabe)

#### 1. Einladungskarten und Entwürfe (chronologisch)

- Nr. 1 Friedrich Stahl, Einladungskarte zur ersten Ausstellung der Vereinigung der XI, 1892, Heliogravüre, Andruck, 23 x 13 cm, Geschäftsbuch I der Vereinigung der XI, Lovis Corinth-Archiv (13/4), Akademie der Künste, Berlin  
▶ Jura 1989, S. 75
- Nr. 2 Ludwig von Hofmann, Einladungskarte zur zweiten Ausstellung der Vereinigung der XI, 1893, Heliogravüre, 30 x 12 cm, Geschäftsbuch I der Vereinigung der XI, Lovis Corinth-Archiv (13/5), Akademie der Künste, Berlin  
▶ Kat. Hofmann 2005, S. 25, Abb. 8
- Nr. 3 Ludwig von Hofmann, Entwurf für die Einladungskarte zur zweiten Ausstellung der Vereinigung der XI, um 1893, Kohle und weiße Kreide auf Papier, 30,1 x 16,5 cm, Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich, Inv.-Nr. T 11b  
▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 121
- Nr. 4 Ludwig von Hofmann, Entwurf für die Einladungskarte zur zweiten Ausstellung der Vereinigung der XI, um 1893, Kohle und weiße Kreide auf Papier, 23,5 x 15 cm, Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich, Inv.-Nr. T 11  
▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 120
- Nr. 5 Franz Skarbina, Einladungskarte zur dritten Ausstellung der Vereinigung der XI, 1894, Heliogravüre, 24,1 x 10,9 cm, Geschäftsbuch I der Vereinigung der XI, Lovis Corinth-Archiv (13/6), Akademie der Künste, Berlin
- Nr. 6 Max Liebermann, Einladungskarte zur fünften Ausstellung der Vereinigung der XI, 1896, Lichtdruck (?), 18,4 x 12,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek (5167)  
▶ Teeuwisse 1986, S. 181 und Kat. Liebermann 1997, S. 18
- Nr. 7 Walter Leistikow, Einladungskarte zur sechsten Ausstellung der Vereinigung der XI, 1897, Lichtdruck (?), 18,9 x 12,8 cm, Geschäftsbuch II der Vereinigung der XI, Lovis Corinth-Archiv (14/1), Akademie der Künste, Berlin  
▶ Teeuwisse 1986, S. 268
- Nr. 8 Martin Brandenburg, Einladungskarte zur achten Ausstellung der Vereinigung der XI, 1899, Lichtdruck, 15 x 22 cm, Geschäftsbuch II der Vereinigung der XI, Lovis Corinth-Archiv (14/2), Akademie der Künste, Berlin

## 2. Ausstellungsverzeichnis (alphabetisch nach Malern)

1.Spalte: Verweis auf die Nennung im Text, letzte Spalte: Jahreszahl der Ausstellung

### Jacob Alberts

Nr. 9	Jacob Alberts	Beichte auf Hallig Oland, 1891, Öl auf Leinwand, 92 x 87 cm, vollendete zweite Fassung, Nordfriesisches Museum, Husum ▶ Kat. Alberts 1999, S. 29 (unvollendete erste Fassung: Kat. Alberts 1999, S. 13)	1892
Nr. 10	Jacob Alberts	Im Alten Museum, um 1892 ▶ Photoarchiv Hans-Jürgen Krähe, St. Peter-Ording; vgl. Kat. Alberts 1999, S. 46 und 47	1892
Nr. 11	Jacob Alberts	Predigt auf der Hallig Gröde, 1892, Öl auf Leinwand, 115 x 90 cm, Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg, verschollen ▶ Kat. Alberts 1999, S. 74	1893
Nr. 12	Jacob Alberts	Friedhof meiner Heimat (Nordischer Friedhof), 1889, Ölgemälde, verschollen ▶ Kat. Alberts 1999, S. 11	1893
Nr. 13	Jacob Alberts	Allein (Frau am Fenster), 1892, Öl auf Leinwand, 44,5 x 39 cm, Privatbesitz ▶ Kat. Alberts 1999, S. 30	1893
Nr. 14	Jacob Alberts	Interieur der Kirche auf Hallig Oland, 1890, Öl auf Leinwand, 42,5 x 51,5 cm, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, Schleswig (Vorstudie zu Beichte auf Hallig Oland) ▶ Kat. Alberts 1999, S. 13	1893
	Jacob Alberts	Die Hallig, Ölgemälde	1893
	Jacob Alberts	Hallighaus auf Gröde, Ölgemälde	1893
	Jacob Alberts	Kircheninterieur (Studie aus der Gröder Kirche), 1891, Verbleib unbekannt (früherer Besitzer: Walther Rathenau, Berlin)	1893
Nr. 15	Jacob Alberts	Königspesel auf Hallig Hooge, 1893, Öl auf Leinwand, 84 x 94 cm, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, Schleswig ▶ Kat. Alberts 1999, S. 75	1894
Nr. 16	Jacob Alberts	Friesenstube auf Gröde (Halligstube), 1894, Öl auf Leinwand, 71 x 78 cm, Privatbesitz ▶ Kat. Alberts 1999, S. 33	1894
Nr. 17	Jacob Alberts	Am Herd, 1894, Ölgemälde ▶ Photoarchiv Hans-Jürgen Krähe, St. Peter-Ording	1895
Nr. 18	Jacob Alberts	Besuch bei der Tante (Kaffeegesellschaft), 1895, Öl auf Leinwand, 104 x 126 cm, Nordfriesisches Museum Husum ▶ Kat. Alberts 1999, S. 34	1896
Nr. 19	Jacob Alberts	Erinnerungen (In Gedanken), 1897 ▶ Photoarchiv Hans-Jürgen Krähe, St. Peter-Ording	1897
Nr. 20	Jacob Alberts	Kirschbaumblüte, o.J., Öl/Leinwand, 52,2 x 70 cm, Privatbesitz ▶ Kat. Alberts 1999, S. 51 (dort Titel irrtümlicherweise mit „Baumblüte in Vierlanden“ angegeben)	1897
	Jacob Alberts	Gärtchen	1897
	Jacob Alberts	Blühende Hallig mit Erika	1897
	Jacob Alberts	mehrere Darstellungen blühender Halligen	1897
Nr. 21	Jacob Alberts	Kiefern im Frühling, 1897, Öl auf Leinwand, Privatbesitz ▶ Photoarchiv Hans-Jürgen Krähe, St. Peter-Ording	1898
Nr. 22	Jacob Alberts	Im Sonnenschein (Beim Kartoffelschälen), 1891 ▶ Photoarchiv Hans-Jürgen Krähe, St. Peter-Ording	1898
Nr. 23	Jacob Alberts	Bildnis Stienken Lene, 1897, Kreide, weiß gehöht, auf Papier, 40,3 x 29,6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ▶ Kat. Alberts 1999, S. 76	1898
	Jacob Alberts	Portraitstudie eines alten Mannes ▶ vgl. [Nr. 207]	1898

	Jacob Alberts	Birkenwäldchen im Vorfrühling	1899
	Jacob Alberts	Dünendarstellungen	1899
	Jacob Alberts	zwei Studienköpfe alter Männer, Zeichnungen	1899

### Hans Baluschek

Nr. 24	Hans Baluschek	Neue Häuser, 1895, Aquarell u. Pastell/Pappe, 75 x 93 cm ▶ Bröhan 2002, S. 40	1898
	Hans Baluschek	Der Müde Mann	1898
	Hans Baluschek	Nächtliches Straßenbild aus Berlin SO	1898
	Hans Baluschek	Der Ordensritter, vor 1897, Pastell	1898
	Hans Baluschek	Landschaft mit Bahndamm	1898

### Martin Brandenburg

Nr. 25	Martin Brandenburg	Todesangst, Kohle ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1898
Nr. 26	Martin Brandenburg	Der tote Wald ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1898
	Martin Brandenburg	Hareshoj (Reiter im Knappenkostüm)	1898
	Martin Brandenburg	Der Ertrinkende	1898
	Martin Brandenburg	Die Todesnacht	1898
	Martin Brandenburg	Portrait einer jungen Dame	1898
	Martin Brandenburg	Sturm	1898
Nr. 27	Martin Brandenburg	Windsbraut ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1899
Nr. 28	Martin Brandenburg	Asphaltarbeiter ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1899
	Martin Brandenburg	Sonnenstrahl	1899
	Martin Brandenburg	Jungfrau und Jüngling mit blutendem Herzen	1899

### Jean-Charles Cazin

Nr. 29	Jean-Charles Cazin	Abendlandschaft mit Maria Magdalena, Anfang 1890, Öl auf Leinwand, 105 x 134 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, verschollen ▶ Paul 1993, S. 93	1897
	Jean-Charles Cazin	Flämische Mühle nach dem Gewitter	1897
	Jean-Charles Cazin	Mühle in Zaardam	1897

### Hans Herrmann

	Hans Herrmann	Fischmarkt in Amsterdam	1892
	Hans Herrmann	Fischmarkt an der Gelderschenkade in Amsterdam	1892
	Hans Herrmann	Eine Holländische Farm	1892
	Hans Herrmann	Bild mit zwei Dorfmädchen	1892
	Hans Herrmann	Rückkehr der Loosten	1892

Nr. 30	Hans Herrmann	Vor der Schule (in Wemeldinge) ▶ Katalog der Internationalen Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (Secession) 1893; o. Pag. oder Katalognummer	1893
	Hans Herrmann	Holländische Bleiche	1893
	Hans Herrmann	Herbstblumen	1894
	Hans Herrmann	Baumgarten in Holland	1894
	Hans Herrmann	Allee an einem Kanal	1894
Nr. 31	Hans Herrmann	Blühende Kirschbäume an der Havel, 1894, Öl auf Leinwand, 106 x 132 cm, Berlin, Privatsammlung ▶ Villa Grisebach Auktionen, Nr. 126 (Juni 2005), Berlin 2005, Kat.-Nr. 124	1895
	Hans Herrmann	mehrere Venezianische Studien	1895
	Hans Herrmann	Über Nacht	1895
	Hans Herrmann	Märkischer See (im Frühling), Ölgemälde	1895
	Hans Herrmann	mehrere holländische Bilder	1896
	Hans Herrmann	Fischmarkt in Amsterdam	1896
	Hans Herrmann	Leipziger Straße	1896
	Hans Herrmann	Sonntagmorgen (Kirchgang)	1897
	Hans Herrmann	Markt von Wismar bei Regen	1897
	Hans Herrmann	Rostocker Hafen, vom Fluß aus gesehen	1897
	Hans Herrmann	Wismarer Marienkirche (Interieur)	1897
	Hans Herrmann	Bauernhaus mit Garten auf Rügen	1897

### Dora Hitz

	Dora Hitz	Bildnis eines Mädchens in grün und rosa, Pastell	1898
	Dora Hitz	Kinderbildnis	1899
	Dora Hitz	Bildnis eines Mädchens	1899
	Dora Hitz	Bildnis einer alten Dame	1899

### Ludwig von Hofmann

Nr. 32	Ludwig von Hofmann	Blumenpflückende Frauen ▶ Fischel 1903, Abb. 38; Künstler-Dokumentation SMB/ZA (Abb. mit Rahmen)	1892
Nr. 33	Ludwig von Hofmann	Idolino (Dekorativer Entwurf), 1892, Öl auf Leinwand, 190 x 148 cm, Kunsthalle Bielefeld ▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 16	1892
Nr. 34	Ludwig von Hofmann	Frühling, um 1892, Ölgemälde ▶ Frühling, 1892, Pastell auf grünlichem Papier, 36,8 x 23,8-24,1 cm, Galerie Albstadt, Sammlung Walter Groz ▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr.115	1892
Nr. 35	Ludwig von Hofmann	Abendstimmung, Ölskizze Abendstimmung, 1888, Öl auf Leinwand, 29 x 39 cm, Sammlung W.K., Berlin ▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 4; Fischel 1903, Abb. 3	1892
Nr. 36	Ludwig von Hofmann	Frühlingserwachen, Öl auf Leinwand, um 1892 ▶ Fischel 1903, Abb. 23	1892
	Ludwig von Hofmann	Hoch oben, Ölgemälde	1892

	Ludwig von Hofmann	Abendwolken, Pastell (großformatig)	1892
	Ludwig von Hofmann	Abendstimmung mit großem Mann und Frau, Pastell	1892
	Ludwig von Hofmann	Bei sinkender Nacht, Ölgemälde	1892
	Ludwig von Hofmann	Nacht, Ölgemälde	1892
	Ludwig von Hofmann	Heller Abend auf Rügen	1892
	Ludwig von Hofmann	Kinderspiel (Vogelscheuche), Ölgemälde	1892
	Ludwig von Hofmann	Nacht, Ölgemälde	1892
Nr. 37	Ludwig von Hofmann	Drei Mädchen am Strand, um 1890/92, Öl auf Leinwand, 61,5 x 100,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal ▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 14	1893
Nr. 38	Ludwig von Hofmann	Daphnis und Chloë, um 1893, Ölgemälde ▶ Richard Graul: Die Münchner Secession 1893. In: Graphische Künste 16.1893, S. 109; Kat. Hofmann 2005, Abb. 9, S. 25	1893
Nr. 39	Ludwig von Hofmann	Dyptichon ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1893
Nr. 40	Ludwig von Hofmann	Eva, Pastell Eva und die Schlange, um 1893, Pastell, 23,3 x 36,6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA; Roberts 2004, Abb. 5.13	1893
	Ludwig von Hofmann	Frühling	
	Ludwig von Hofmann	Adam und Eva nach dem Sündenfall	
Nr. 41	Ludwig von Hofmann	Dekorative Skizze, Pastell ▶ Fischel 1903, Abb. 75	1893
	Ludwig von Hofmann	Symphonie in Blau, Lithographie, Entwurf für eine Lackmalerei in japanischem Stil	1893
	Ludwig von Hofmann	Symphonie in Rot, Lithographie, Vorlage für ein Mosaik	1893
	Ludwig von Hofmann	Märchengarten, vermutlich Ölgemälde	1893
	Ludwig von Hofmann	Abendfriede, Ölgemälde	1893
Nr. 42	Ludwig von Hofmann	8 Pastelle und Zeichnungen, im Katalog benannt mit „Eindrücke und Phantasien“, darunter: Jüngling auf trinkendem Pferd, Kohle ▶ Fischel 1903, Abb. 81	1893
	Ludwig von Hofmann	Rivalen	1893
	Ludwig von Hofmann	Mädchen auf einer Bergwiese am Abend	1893
	Ludwig von Hofmann	Der Kuß	1893
	Ludwig von Hofmann	Reiter am See	1893
	Ludwig von Hofmann	Die Ringer	1893
Nr. 43	Ludwig von Hofmann	Das verlorene Paradies, Öl auf Leinwand, um 1893, 130 x 195 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt ▶ Fischel 1903, Abb. 13; Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 20	1894
	Ludwig von Hofmann	Arkadien (Dekorativer Entwurf)	1894
Nr. 44	Ludwig von Hofmann	Drei Mädchen am Waldbach (Frühling), Öl auf Leinwand ▶ Fischel 1903, Abb. 9; Kat. Hofmann 2005, Abb. 10, S. 26	1894
Nr. 45	Ludwig von Hofmann	Paradies, um 1894, Lichtdruck in acht Farben ▶ Pan 1896/97, 1. H., Kunstbeilage vor S. 7; Kat. Hofmann 2005, Abb. 94, S. 298	1894
Nr. 46	Ludwig von Hofmann	Adam und Eva ▶ Photographie I [Nr. 164]	1894
Nr. 47	Ludwig von Hofmann	Eva in der Landschaft, stehend, Pastell ▶ Photographie II [Nr. 165]	1894
Nr. 48	Ludwig von Hofmann	Nackter Jüngling an einem Bergsee ▶ Photographie III [Nr. 166]	1894
Nr. 49	Ludwig von Hofmann	Mädchen an einem Wasserfall ▶ Photographie III [Nr. 166]	1894
Nr. 50	Ludwig von Hofmann	See mit stehender Figur und Trauerweide ▶ Photographie II [Nr. 165]	1894

Nr. 51	Ludwig von Hofmann	Allee, stehende Figur mit erhobenen Händen und zwei Mädchen (?) ► Photographie I [Nr. 164]	1894
Nr. 52	Ludwig von Hofmann	Allee, kniende und stehende Figur ► Photographie II [Nr. 165]	1894
Nr. 53	Ludwig von Hofmann	Frau, nach links gebeugt ► Photographie I [Nr. 164]	1894
Nr. 54	Ludwig von Hofmann	Frau, Brustbild, Profil nach links ► Photographie I [Nr. 164]	1894
	Ludwig von Hofmann	Badende am Meeresstrand	
	Ludwig von Hofmann	Bogenschütze	1894
	Ludwig von Hofmann	Abend-/Herbststimmung	1894
	Ludwig von Hofmann	Entwürfe für Handspiegel	1894
Nr. 55	Ludwig von Hofmann	Entwurf für einen Handspiegel mit sitzender Frau, um 1894, Holz, farbig gefaßt, Maße und Verbleib unbekannt ► Photographie I [Nr. 164]; Fischel 1903, Abb.77; Kat. Hofmann 2005, Abb. 118, S. 341	
	Ludwig von Hofmann	Vorlagen/Entwürfe für Stickerein	1894
	Ludwig von Hofmann	Märchen	1894
	Ludwig von Hofmann	Am Meer	1894
	Ludwig von Hofmann	Der betrogene König	1894
	Ludwig von Hofmann	Liebesäpfel	1894
	Ludwig von Hofmann	Eckhard	1894
	Ludwig von Hofmann	Ein Sieg	1894
Nr. 56	Ludwig von Hofmann	An die Freude, (Dekorativer Entwurf), Entwurf für ein Wandgemälde, 1894/95, Pastell, Maße und Verbleib unbekannt ► Fischel 1903, Abb. 33, Roberts 2004, Abb. 6.10, die dortige Maßangabe „27 x 60 cm“ ungenau, da die Bildproportionen nicht exakt wiedergegeben sind (Reproduktionsmaße bei Fischel: 8,5 x 20 cm)	1895
Nr. 57	Ludwig von Hofmann	Frühling, 1895, Öl auf Leinwand, 92 x 118 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister ► Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 27	1895
	Ludwig von Hofmann	Sommeridyll	1895
	Ludwig von Hofmann	dekoratives Bild (Tryptichon ?)	1895
	Ludwig von Hofmann	Dämmerung	1895
	Ludwig von Hofmann	Die Warte	1895
	Ludwig von Hofmann	Meer, im Mondschein glänzend (mit der Halbfigur eines Mädchens)	1895
Nr. 58	Ludwig von Hofmann	Träumerei, um 1896, Öl auf Leinwand auf Holz, 45 x 70,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie ► Kat. Nationalgalerie Berlin 2001, Kat.-Nr. 210; Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 34	1896
Nr. 59	Ludwig von Hofmann	Blütenregen, um 1896, Ölgemälde, Maße und Verbleib unbekannt ► Fischel 1903, Abb. 43; Kat. Hofmann 2005, Abb. 11, S. 26	1897
Nr. 60	Ludwig von Hofmann	Blütenzauber (Blütensymphonie, Blütenphantasie, Blütenpracht), um 1896, Öl auf Leinwand, 40 x 60 cm, Museen Tempelhof-Schöneberg (chem. Sammlung Levinstein, Berlin) ► Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 40	1897
	Ludwig von Hofmann	Blütentraum, um 1896	1897
	Ludwig von Hofmann	Arabesken	1897
	Ludwig von Hofmann	Sonne	1897
Nr. 61	Ludwig von Hofmann	Adam und Eva in paradiesischer Landschaft, 1893/97, Öl auf Leinwand, 91,5 x 209,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste ► Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1898

Nr. 62	Ludwig von Hofmann	Mädchen am Strande (Abendstimmung), um 1899, Öl und Tempera auf Leinwand, 62 x 74 cm, Stadtmuseum Dresden ▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 35	1899
Nr. 63	Ludwig von Hofmann	Der Sieger, Ölgemälde, Maße und Verbleib unbekannt ▶ Fischel 1903, Abb. 55; Kat. Hofmann 2005, Abb. 12, S. 27	1899
Nr. 64	Ludwig von Hofmann	Frauen am Wasser, 1899, Öl auf Leinwand, 115 x 186,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister ▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 39	1899
	Ludwig von Hofmann	Exotische Landschaft	1899

## Max Klinger

Nr. 65	Max Klinger	Die Kreuzigung Christi, 1890, Öl auf Leinwand, 251 x 465 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste ▶ Kat. Klinger 1992, Kat.-Nr. 224	1894
Nr. 66	Max Klinger	Opus XII, Brahmsphantasie, 1894, 41 Stiche, Radierungen und Steinzeichnungen ▶ Kat. Klinger 1992, passim (vgl. ibid. S. 369f)	1894
	Max Klinger	Radierungen, Stiche, Lithographien (unbeziffert)	1894
Nr. 67	Max Klinger	Kassandra, 1886-1895, carrarischer und pentelischer Marmor, Alabaster, Bernstein, Bronze und Muschelkameen; Sockel roter nassauischer Marmor; Würfeluntersatz pyrenäischer Marmor; Höhe der Figur: 93,5 cm (mit Sockel 114 cm), Leipzig, Museum der bildenden Künste ▶ Kat. Klinger 1922, Kat.-Nr. 46	1895
Nr. 68	Max Klinger	Albtraum, 1883, Federzeichnung, 41,8 x 25,8 cm (Passepartoutausschnitt), Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung ▶ Kat. Klinger 1992, Kat.-Nr. 97	1896
	Max Klinger	Studien und Federzeichnungen	1896
	Max Klinger	Gewandstudien aus dem Zeitraum 1886–1888	1896
	Max Klinger	Kinderakt, Bleistiftzeichnung	1896
	Max Klinger	Aktstudien	1896

## Walter Leistikow

Nr. 69	Walter Leistikow	Marienkappe mit weiß lackiertem Rahmen ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1892
	Walter Leistikow	Kornfelder, vgl. [Nr. 167]	1892
Nr. 70	Walter Leistikow	Im Watt (Ebbe), um 1890, Aquarell ▶ Kat. Leistikow 1988, S. 17	1892
	Walter Leistikow	(Friesische) Fischerboote	1892
	Walter Leistikow	mehrere Küstenlandschaften	1892
	Walter Leistikow	zwei Marinestücke	1892
	Walter Leistikow	Winterlandschaft	1892
	Walter Leistikow	Motiv aus Machnow	1892
	Walter Leistikow	mehrere Dünenstudien	1892
	Walter Leistikow	Vom Watt, Ölgemälde	1893
	Walter Leistikow	Sommersonne (Südtirol), Ölgemälde	1893
	Walter Leistikow	Bergsee, Pastell	1893
	Walter Leistikow	Vor Sonnenuntergang, Pastell	1893
	Walter Leistikow	Am Bahndamm (im Winter), Pastell	1893



	Walter Leistikow	Herbst (in der Mark), Pastell	1893
	Walter Leistikow	Stoppelfelder, Pastell	1893
	Walter Leistikow	Abend (Südtirol), Pastell	1893
	Walter Leistikow	Waldstück im Herbst	1894
	Walter Leistikow	Waldteich im Sommer	1894
	Walter Leistikow	Waldteich im Winter, vgl. [Nr. 172]	1894
	Walter Leistikow	Waldteichlandschaft oder Abendlied (mit Nixenkopf)	1894
	Walter Leistikow	Feldlandschaft mit Regenbogen	1894
	Walter Leistikow	Nachtlandschaft	1894
	Walter Leistikow	Ave Maria	1894
	Walter Leistikow	Letzte Flügelschläge	1894
	Walter Leistikow	Schläfriger Wald (Waldsee in der Dämmerung)	1894
	Walter Leistikow	Abendschatten über Wald und Fluß (An der Saale)	1894
	Walter Leistikow	Bergsee in den Tiroler Alpen	1894
Nr. 71	Walter Leistikow	Park bei Kopenhagen ▶ Elias 1903, S. 352	1895
Nr. 72	Walter Leistikow	Wikinger-Schiffe (Mit Wind und Wellen gegen fremden Strand) 1894/95, Erben Gerda Leistikows ▶ Corinth 1910, S. 25; Lacher 2000 b, S. 28	1895
Nr. 73	Walter Leistikow	Streichende Schwäne, um 1894, Ölgemälde ▶ Osborn 1900, Tafel nach S. 127	1895
	Walter Leistikow	Fliegende Schwäne	1895
	Walter Leistikow	Waldinneres	1895
	Walter Leistikow	Bildnis eines Mädchens	1895
	Walter Leistikow	Nordischer Wald (Dänemark)	1895
	Walter Leistikow	Morgen im Lärchenwald	1895
Nr. 74	Walter Leistikow	Corvi noctis, 1895/96, Ölgemälde mit ornamentiertem Holzrahmen ▶ Elias 1903, Tafel nach S. 349	1896
Nr. 75	Walter Leistikow	Der Hafen, Öl auf Leinwand, 76 x 112 cm, Berlin, Bröhan-Museum	1896
	Walter Leistikow	Wald in Friedrichsruh, 1895, vermutlich Gouache auf Papier oder leichtem Karton, kleinformig (es existieren mehrere Ausführungen)	1896
	Walter Leistikow	mehrere Landschaften	1896
Nr. 76	Walter Leistikow	Märkische Abendlandschaft Waldteich in der Mark, 1897 ▶ Osborn 1900, S. 119	1897
	Walter Leistikow	Grunewaldlandschaft, Ölgemälde, großformatig	1897
	Walter Leistikow	Grunewaldlandschaft, Ölgemälde, großformatig	1897
	Walter Leistikow	Grunewaldlandschaft, Ölgemälde, kleinformig	1897
	Walter Leistikow	Märkischer Waldsee, Ölgemälde, kleinformig	1897
Nr. 77	Walter Leistikow	Schlachtensee (Der Abend), Öl auf Leinwand, 61, 5 x 102 cm, Bydgoszcz, Polen, Muzeum Okregowe ▶ Leistikow 1994	1897
Nr. 78	Walter Leistikow	Schlachtensee (Der Abend), Lithographie, 13,3 x 21 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett ▶ farbige Abb.: Nass 1999, Buchumschlag; s-w Abb.: Nass 1999, Kat.-Nr. 14	1897
	Walter Leistikow	Der Hafen	1897
Nr. 79	Walter Leistikow	Im sinkenden Licht (Der Heimat zu, Heimkehr) ▶ Elias 1903, Tafel nach S. 353	1897
Nr. 80	Walter Leistikow	Letzte Flügelschläge (Kraniche über flachem Ufer), um 1897, Radierung mit Kaltnadel, 35,2 x 49,9 cm ▶ Nass 1999, Kat.-Nr. 7	1897

Nr. 81	Walter Leistikow	Fliegende Vögel über dem Meer, Federzeichnung (?) ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1897
Nr. 82	Walter Leistikow	Dämmerung in Ostfriesland, Öl auf Leinwand, 1890, 200 x 300 cm, Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum ▶ Elias 1903, S. 348	1897
	Walter Leistikow	Der Abend	1897
	Walter Leistikow	Ziegeleien am Wasser	1897
	Walter Leistikow	Waldinneres	1897
	Walter Leistikow	eine große Anzahl von Radierungen	1897
	Walter Leistikow	Zeichnungen	1897
	Walter Leistikow	Waldausschnitt	1897
Nr. 83	Walter Leistikow	Grunewaldsee (Gruneswaldsee in Abendstimmung, Grunewaldsee bei Abenddämmerung, Märkischer See), 1895, Öl auf Leinwand, 167 x 252 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie ▶ Kat. Nationalgalerie Berlin 2001, Kat.-Nr. 257; Kat. Leistikow 1988, S. 67	1898
Nr. 84	Walter Leistikow	Abendstimmung am Schlachtensee, um 1895, Öl auf Leinwand, 73 x 93 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin ▶ Stiftung Stadtmuseum Berlin 2004/Gemälde II; Kat.-Nr. 286; Kat. SeelenReich, Kat.-Nr. 42; Kat. Kunstfrühling 1997, Kat.-Nr. 62	1898
Nr. 85	Walter Leistikow	Alte Weiden, 1897, Ölgemälde ▶ Osborn 1900, S. 122	1898
Nr. 86	Walter Leistikow	Weiden, 1897, Kaltnadelradierung, 29,4 x 35,8 cm ▶ Nass 1999, Kat.-Nr. 4	1898
Nr. 87	Walter Leistikow	Schwedische Landschaft (Dämmerung – Motiv aus Schweden), 1895 ▶ Osborn 1900, S. 118; Elias 1903, S. 349	1898
	Walter Leistikow	Abend (Abend im Wald), 1898, Ölgemälde	1898
	Walter Leistikow	Der Teich	1898
Nr. 88	Walter Leistikow	Norwegisches Gebirge (Herbst), 1897, Öl auf Leinwand, 93,5 x 121 cm, mit ornamentiertem Holzrahmen ▶ Osborn 1900, Tafel nach S. 124	1899
	Walter Leistikow	Abend, um 1899	1899
	Walter Leistikow	Aus der Mark (Im Grunewald), Ölgemälde	1899
	Walter Leistikow	Herbst (Herbstlandschaft)	1899
	Walter Leistikow	Der Wald, kleinformatig	1898
	Walter Leistikow	Märkische Waldlandschaft	1899

## Max Liebermann

Nr. 89	Max Liebermann	Netzflickerinnen, 1889, Öl auf Leinwand, 180,5 x 226 cm, Kunsthalle Hamburg ▶ Eberle 1889/1	1892
Nr. 90	Max Liebermann	Frau mit Ziegen, 1890, Öl auf Leinwand, 127 x 172 cm, München, Neue Pinakothek ▶ Kat. Liebermann 1997, S. 90, Abb. 7	1892
Nr. 91	Max Liebermann	Kuhhirtin, 1891–1894, Öl auf Leinwand, 90 x 121 cm, Kunsthalle Bremen ▶ Eberle 1891/5	1892
Nr. 92	Max Liebermann	Strickende Schafhirtin (Holländisches Hirtenmädchen), um 1887, Pastell, Kohle und Deckfarbe auf Papier, aufgelegt auf Karton ▶ Liebermann Auktion 2005, Kat.-Nr. 10	1892
Nr. 93	Max Liebermann	Bildnis Carl Friedrich Petersen, 1891, Öl auf Leinwand, 206 x 119 cm, Kunsthalle Hamburg ▶ Eberle 1891/3	1892

Nr. 94	Max Liebermann	Bildnis Wilhelm Bode Wilhelm Bode beim Betrachten einer Statuette (Kniestück, sitzend im Profil nach links), 1890, Schwarze Kreide, weiß gehöht, 47 x 35,5 cm, Privatbesitz Berlin ▶ Teeuwisse 1986, S. 36; Kat. Liebermann 1979, Kat.-Nr. 253	1892
Nr. 95	Max Liebermann	Bildnis Graf Keyserling, 1891, Pastell, 90,3 x 71,6 cm, Sammlung Stefan Graf Finck von Finckenstein ▶ Kat. Liebermann 1997a, Kat.-Nr. 78	1892
Nr. 96	Max Liebermann	Bildnis Albert Hänel, Pastell, 90 x 71,5 cm, Privatbesitz ▶ Kat. Liebermann 1997a, Kat.-Nr. 81	1892
	Max Liebermann	Bildnis Geheimrat Beck, Pastell	1892
	Max Liebermann	Bildnis Wilhelm Bode (Ganzfigur), Federzeichnung	1892
Nr. 97	Max Liebermann	Die Kartoffelernte, 1875, Öl auf Leinwand, 108,5 x 172 cm, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf ▶ Kat. Liebermann 1979, Kat.-Nr. 16	1892
	Max Liebermann	Landschaftsskizzen, Zeichnungen	1892
Nr. 98	Max Liebermann	Holländische Waisenmädchen im Park, 1892, Öl auf Leinwand, 117 x 152 cm, Musée d'Art Moderne de Strasbourg ▶ Eberle 1892/1	1893
Nr. 99	Max Liebermann	Bildnis Prof. Dr. Carl Bernstein, 1892, Öl auf Karton, 44 x 35 cm, Privatbesitz, Schweiz ▶ Kat. Liebermann 1997a, Kat.-Nr. 79; Eberle 1892/2	1893
Nr. 100	Max Liebermann	Die Gattin auf der Veranda im Sommer, lesend, 1892, Pastell, Privatbesitz ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA; Kat. Liebermann 1997, S. 48, Abb. 10 (das Pastell hängt mittig unter den „Tänzerinnen“ von Edgar Degas	1893
Nr. 101	Max Liebermann	Bildnis Gerhart Hauptmann, 1892, Pastell, 78,8 x 59,5 cm, Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung ▶ Kat. Liebermann 1979, Kat.-Nr. 258; Kat. Liebermann 1997a, Kat.-Nr. 80	1893
	Max Liebermann	Alter jüdischer Mann mit Zylinder, en face, Pastell	1893
	Max Liebermann	Im Garten (vier Pastelle), unter anderem: Straßenfeger im Park, Pastell	1893
	Max Liebermann	13 Radierungen	1893
Nr. 102	Max Liebermann	Allee in Rosenheim, 1893, Öl auf Leinwand, 91 x 65 cm, Braunschweigische Öffentliche Versicherung ▶ Eberle 1893/1	1894
Nr. 103	Max Liebermann	Kurpark in Wiesbaden, 1893, Ölgemälde, verschollen ▶ Eberle 1893/5	1894
Nr. 104	Max Liebermann	Biergarten in Brannenburg, erste Fassung, 1893, Öl auf Leinwand, 71 x 105 cm, Paris, Musée d'Orsay ▶ Eberle 1893/2	1894
Nr. 105	Max Liebermann	Bildnis Hans Grisebach, 1893, Pastell, 72,2 x 54,5 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum ▶ Kat. Liebermann 1997a, Kat.-Nr. 84	1894
Nr. 106	Max Liebermann	Bildnis Eduard Grisebach, 1893, Pastell/Malkarton, 78,3 x 58,4 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin ▶ Kat. Liebermann 1997a, Kat.-Nr. 85	1894
Nr. 107	Max Liebermann	Bildnis Professor Röse (?) ▶ Photographie III [Nr. 166]	1894
	Max Liebermann	Bildnis einer jungen Dame	1894
	Max Liebermann	Morgenandacht im Buchenwald bei Kösen, Radierung	1894
	Max Liebermann	Das Mittagessen, 1888, Radierung	1894
	Max Liebermann	In der Küche, 1890, Vernis Mou, Kaltnadel	1894
	Max Liebermann	Heimkehrende Schafherde, 1890, Radierung, Vernis Mou, Kaltnadel	1894
Nr. 108	Max Liebermann	Dengelnder Bauer, 1890, Vernis Mou, Kaltnadel, 11 x 14,5 cm ▶ Liebermann Auktion 2005, Kat.-Nr. 53	1894
	Max Liebermann	Frau und Kinder an einem Steg, 1890, Radierung, Kaltnadel	1894
	Max Liebermann	Altmännerhaus, 1890, Radierung ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1894

	Max Liebermann	Ferkelchen, 1890, Radierung, Kaltnadel	1894
	Max Liebermann	Straße in Zandvoort, 1890, Vernis Mou, Kaltnadel	1894
Nr. 109	Max Liebermann	Mutter und Kind, 1891, Radierung, Kaltnadel, 20,5 x 15,5 cm ▶ Liebermann Auktion 2005, Kat.-Nr. 60	1894
Nr. 110	Max Liebermann	Auf dem Kartoffelfeld, 1891, Radierung, Kaltnadel, 16,5 x 21,5 cm ▶ Liebermann Auktion 2005, Kat.-Nr. 58	1894
	Max Liebermann	Frau mit Kuh, 1892, Radierung	1894
	Max Liebermann	Schafherde unter Bäumen (Motiv bei Kösen), 1892, Radierung	1894
Nr. 111	Max Liebermann	Unter Bäumen (Altweiberhaus in Laren), 1892, Radierung, Kaltnadel, Vernis Mou, 12 x 15,5 cm ▶ Liebermann Auktion 2005, Kat.-Nr. 61	1894
	Max Liebermann	Die Bleiche, 1892, Radierung	1894
Nr. 112	Max Liebermann	Schreitender Bauer, 1894, Öl auf Leinwand, 200 x 161,2 cm, verschollen ▶ Eberle 1894/10	1895
Nr. 113	Max Liebermann	Bildnis Rudolf Virchow, 1894, Pastell ▶ Ostwald 1930, S. 409	1895
Nr. 114	Max Liebermann	Bildnis der Tochter Wilhelm Bodes, Pastell ▶ Kat. Liebermann 1997, S. 234 unten: Salon im Hause Wilhelm von Bode, Charlottenburg, Photographie (an der linken Wand hängt das Pastell links neben der Uhr)	1895
	Max Liebermann	Düne mit Kiefernwald, Radierung	1895
Nr. 115	Max Liebermann	Netzflickerinnen, 1894, Radierung, Kaltnadel, 23,2 x 31,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ▶ Kat. Liebermann 1997, S. 138, G 38; Probedruck: Liebermann Auktion 2005, Kat.-Nr. 62	1895
	Max Liebermann	Der heimkehrende Schafhirt, Radierung	1895
	Max Liebermann	Badende, Radierung	1895
Nr. 116	Max Liebermann	Sitzender Bauer in den Dünen – Rast in den Dünen, 1896, Öl auf Leinwand, 108,3 x 151,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste ▶ Eberle 1896/1	1896
Nr. 117	Max Liebermann	Holländische Dorfstraße, 1885, Öl auf Leinwand, 90 x 117 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie ▶ Eberle 1885/3	1896
Nr. 118	Max Liebermann	Kind an der Truhe – Käthe, die Tochter des Künstlers, spielend, 1888, Öl auf Holz, 46 x 37 cm, Privatbesitz, USA ▶ Eberle 1888/1	1896
Nr. 119	Max Liebermann	Bauernstube mit Kind in der Wiege, 1890, Öl auf Holz, 54,3 x 45,5 cm, Privatbesitz, Deutschland ▶ Eberle 1890/7	1896
	Max Liebermann	mehrere Radierungen	1896
Nr. 120	Max Liebermann	Dorfstraße in Zandvoort, 1890, Öl auf Pappe, 25 x 34 cm, Privatbesitz, Deutschland ▶ Eberle 1890/19 (Holländische Dorfstraße – Zandvoort)	1897
Nr. 121	Max Liebermann	Dorfstraße in Laren, 1896 (?), Öl auf Pappe, 28,5 x 45,5 cm, Privatbesitz ▶ Eberle 1896/11	1897
Nr. 122	Max Liebermann	Weberei in Laren, 1897, Öl auf Leinwand, 70,5 x 93,5 cm, Privatbesitz ▶ Eberle 1897/1	1897
Nr. 123	Max Liebermann	Holländische Näherin, 1881, Öl auf Leinwand, 66 x 51 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, verschollen ▶ Boskamp 1994, Nr. 153	1897
Nr. 124	Max Liebermann	Bildnis Fritz Sarre, 1897, Öl auf Leinwand, 85 x 67 cm, verschollen ▶ Eberle 1897/3; Kat. Alberts 1999, S. 63	1897
Nr. 125	Max Liebermann	Lesendes Mädchen (Bildnis Anna-Christiane Mattuschka), 1896, Farblithographie, 30,5 x 24,3 cm ▶ Busch 1986, Nr. 132; s. Eberle 1894/11	1897

	Max Liebermann	Baumallee in Laren, kleinformatig	1897
	Max Liebermann	mehrere Lithographien	1897
	Max Liebermann	Landschaften, Zeichnungen	1897
	Max Liebermann	Nähendes Mädchen, Kohlezeichnung	1897
	Max Liebermann	Schweine[koben], Zeichnung	1897
Nr. 126	Max Liebermann	Bildnis der Eltern des Künstlers, 1891, Öl auf Leinwand, 120 x 150 cm, Standort unbekannt ▶ Eberle 1891/16	1898
Nr. 127	Max Liebermann	Giebel in Amsterdam, 1876, Öl auf Leinwand, 58,5 x 46 cm ▶ Eberle 1876/31	1898
Nr. 128	Max Liebermann	Bildnis Dr. Max Linde, 1897, Öl auf Leinwand, 84 x 66,5 cm, Lübeck, Museum Behnhaus ▶ Eberle 1897/7	1898
Nr. 129	Max Liebermann	Bildnis Constantin Meunier, (Brustbild), 1897, Kohle oder Schwarze Kreide ▶ Liebermann 1899	1898
	Max Liebermann	Holländisches Interieur, 1880er Jahre	1898
	Max Liebermann	mehrere landwirtschaftliche Studien	1898
Nr. 130	Max Liebermann	Netzflickerinnen, 1898, Pastell/Karton, 90,5 x 71 cm, Privatbesitz	1899
	Max Liebermann	Männliches Bildnis, Skizze	1899

### George Mosson

Nr. 131	George Mosson	Bildnis eines Mädchens in grünem Kleid ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1892
	George Mosson	Bildnis des Malers Friedrich Stahl	1893
	George Mosson	Skizze	1893
	George Mosson	Bildnis eines Mannes in blauer Sommerkleidung	1894
	George Mosson	Bildnis einer Frau in blauem Kleid und grünem Umhang	1894
	George Mosson	Selbstbildnis als Halbportrait im Jägerhabitus	1895
	George Mosson	Waldbild	1895
	George Mosson	Parkbild im Oktober	1895
Nr. 132	George Mosson	Selbstportrait als Jäger, 1896 ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1896
Nr. 133	George Mosson	Bildnis der Mutter des Malers, Öl auf Leinwand, 81,5 x 66 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1896
	George Mosson	Sturm	1896
	George Mosson	Bauernmädchen	1897
	George Mosson	Lesendes Mädchen in grünem Kleid	1897
	George Mosson	Portrait einer älteren Dame in dunkelblauem Kleid	1897
	George Mosson	Buchenallee in der Sonne	1897
	George Mosson	Herbstmotiv (kleines Format)	1898
	George Mosson	Regenstimmung (kleines Format)	1898
	George Mosson	Knabe im herbstlichem Garten	1898
	George Mosson	Nebel an einer Scheune und Wagenremise	1898
	George Mosson	mehrere Blumenstücke (großformatig)	1898
	George Mosson	drei Bildnisse	1899

## Konrad Anton Müller-Kurzwelly

	Konrad Müller-Kurzwelly	Dünenlandschaft	1892
	Konrad Müller-Kurzwelly	Kartoffelernte	1892
	Konrad Müller-Kurzwelly	Am Wasser	1893
	Konrad Müller-Kurzwelly	Winterlandschaft	1893
	Konrad Müller-Kurzwelly	Am Bache	1893
	Konrad Müller-Kurzwelly	Fischerhaus	1893

## Hugo Schnars-Alquist

	Hugo Schnars-Alquist	Wrack auf bewegter See	1892
	Hugo Schnars-Alquist	Im Kanal (kleines Format)	1892
	Hugo Schnars-Alquist	Gjedsør Rev, Ölgemälde	1893
	Hugo Schnars-Alquist	Bab el Mandeb, Ölgemälde	1893
	Hugo Schnars-Alquist	Stapellauf, Skizze	1893
	Hugo Schnars-Alquist	Kanalfischer, Skizze	1893
	Hugo Schnars-Alquist	Ozeanbrandung	1894
	Hugo Schnars-Alquist	Im Hafen von Hamburg – St. Pauli	1895
	Hugo Schnars-Alquist	Mondnacht im Kanal	1895
	Hugo Schnars-Alquist	Stürmische See mit Schiffbrüchigen im Kahn	1896
	Hugo Schnars-Alquist	mehrere kleine Marinen	1896
	Hugo Schnars-Alquist	Windstille	1897
	Hugo Schnars-Alquist	Im Orkan (Schiff im Bristolkanal)	1897
	Hugo Schnars-Alquist	Flottille von Fischerbooten	1897
	Hugo Schnars-Alquist	Maghelanstraße	1897
	Hugo Schnars-Alquist	Englischer Kanal (Raddampfer mit gelbem Schornstein)	1897
	Hugo Schnars-Alquist	Abend an der Elbe (rotglühender Horizont, dunkle Silhouetten der Schiffe)	1897
	Hugo Schnars-Alquist	Abendliche Meerestille	1898
	Hugo Schnars-Alquist	Mondlichtstudie auf Deck	1898
	Hugo Schnars-Alquist	Schottische Küste mit Dampfer	1898
	Hugo Schnars-Alquist	Morgenstimmung	1898
	Hugo Schnars-Alquist	mehrere Marinedarstellungen	1899

## Franz Skarbina

	Franz Skarbina	Herbstsonne	1892
	Franz Skarbina	Zwei Schwestern (auch: Holländische Dorfmadchen)	1892
	Franz Skarbina	Rückkehr vom Felde, Ölgemälde	1892
	Franz Skarbina	Dämmerung (Lichtensteinstraße)	1892
	Franz Skarbina	Gegen Abend (Potsdamer Straße)	1892
Nr. 134	Franz Skarbina	Am Kanal ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1892

	Franz Skarbina	Alte Frau am Fenster (Holländisches Interieur), Gouache	1892
	Franz Skarbina	Berliner Straßenansichten	1892
	Franz Skarbina	mehrere kleine Freilichtarbeiten	1892
Nr. 135	Franz Skarbina	Auf dem Orgelchor der Katharinenkirche in Hamburg (In der Katharinenkirche; Vor der Chorprobe), 1892, Öl auf Leinwand, 110 x 66,5 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum ▶ Kat. Skarbina 1995, Kat.-Nr. 31	1893
Nr. 136	Franz Skarbina	Unter dem Weihnachtsbaum (Weihnachtsabend; Berliner Weihnachtszimmer), 1892, Öl auf Leinwand, 75 x 60,5 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin ▶ Kat. Skarbina 1995, Kat.-Nr. 34	1893
Nr. 137	Franz Skarbina	Sonnenblumen, Öl auf Leinwand ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1893
Nr. 138	Franz Skarbina	Wenn die Nachtigallen singen, um 1893, Pastell ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1893
Nr. 139	Franz Skarbina	De quoi écrire (Junge Dame im Café, einen Brief schreibend), 1892, Pastell auf bräunlichem Karton, 45,5 x 30 cm ▶ Auktionskatalog Sotheby's München, Juni 1999, Kat.-Nr. 228	1893
	Franz Skarbina	Potsdamer Brücke, Pastell, 30 x 37 cm	1893
	Franz Skarbina	Garde de chasse, Öl auf Leinwand	1893
	Franz Skarbina	Nebel (Dom zu Freiburg im Nebel?), Öl auf Leinwand	1893
	Franz Skarbina	Beim Frühstück, Ölgemälde	1893
	Franz Skarbina	Strassenszene (Berlin), Ölgemälde	1893
	Franz Skarbina	Abenddämmerung, Pastell	1893
	Franz Skarbina	Um Mitternacht, Pastell	1893
	Franz Skarbina	Grand Prix Paris, Pastell	1893
	Franz Skarbina	Hamburg, St. Pauli, Pastell	1893
Nr. 140	Franz Skarbina	Im Sonnenschein, 1893, Öl auf Leinwand, 100 x 69 cm ▶ Villa Grisebach Auktionen, Nr. 123 (11/2004), Kat.-Nr. 129; Kat. Skarbina 1970, Kat.-Nr. 8; Kat. Skarbina 1995, S. 112	1894
Nr. 141	Franz Skarbina	Legende (Frühling), Supraporte, 70 x 100 cm ▶ Hugo Helbig's Kunstauktionskatalog (10/1913), Kat.-Nr. 222; Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1894
Nr. 142	Franz Skarbina	Frauenportrait im Profil nach links (Studienkopf), um 1894, Aquarell auf Aquarellbüten, 47,2 x 30,5 cm ▶ Villa Grisebach Auktionen, Nr. 19 (Sommer 1991), Kat.-Nr. 108	1894
Nr. 143	Franz Skarbina	Blumenfest in Paris (Fête des Fleurs), um 1894, Pastell auf Malkarton, 101 x 81 cm, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg ▶ Kat. Skarbina 1995, Kat.-Nr. 21	1894
	Franz Skarbina	Chateau des Fleurs, Pastell	1894
	Franz Skarbina	Winternachmittag	1894
	Franz Skarbina	Dorfstraße in Frankreich	1894
	Franz Skarbina	Rezeption	1894
	Franz Skarbina	Pariser Straßenszenen	1894
	Franz Skarbina	Berliner Straßenszenen	1894
Nr. 144	Franz Skarbina	Ein Nachtbild (Verzweigung), 1895, Öl auf Leinwand, 100 x 84,5 cm ▶ Villa Grisebach Auktionen, Nr. 123 (11/2004), Kat.-Nr. 107; Kat. Skarbina 1970, Kat.-Nr. 14	1895
Nr. 145	Franz Skarbina	Speicherhof (Spreemotiv, Spree mit Lastkahn), um 1895, Gouache auf Papier, 47 x 30 cm, Berlin, Dr. Jörg Thiede Stiftung ▶ Kat. Farben der Mark, S. 118; Meyerheim 1897/98, S. 53	1895

Nr. 146	Franz Skarbina	Friderizianische Soldaten, Aquarelle, Ölstudien und Zeichnungen; Abbildung einer Studie zu Friderizianischen Soldaten, schwarze Kreide ► Berlin, Bibliothek Bröhan-Museum, Ordner ‚Skarbina‘ zur Vorbereitung der Ausstellung 1990	1895
	Franz Skarbina	Spreeufer, Gouache	1895
	Franz Skarbina	Hofinterieur, Pastell	1895
	Franz Skarbina	Straßenleben, Pastell	1895
	Franz Skarbina	Inselbrücke, Pastell	1895
	Franz Skarbina	mehrere Darstellungen aus Alt-Berlin	1895
	Franz Skarbina	Waldesflüstern, Öl auf Leinwand	1896
	Franz Skarbina	Windstoß in Ostende, Pastell	1896
Nr. 147	Franz Skarbina	Promenade in Karlsbad (Die Alte Wiese in Karlsbad), 1890–1894, Öl auf Leinwand, 97 x 146 cm, Berlin, Bezirksamt Charlottenburg-Wilmersdorf, Rathaus Charlottenburg ► Kat. Skarbina 1995, Kat.-Nr. 26; Kat. Liebermann 1979, Kat.-Nr. 164	1896
Nr. 148	Franz Skarbina	Winterspaziergang, 1895, Mischtechnik auf Papier, 67,5 x 54 cm, Berlin, Privatsammlung ► Kat. Skarbina 1995, Kat.-Nr. 49	1896
Nr. 149	Franz Skarbina	Place le l’Académie in Brügge, 1895, Öl auf Leinwand, 66 x 90 cm ► Kat. Skarbina 1910, S. 39	1898
Nr. 150	Franz Skarbina	Frau am Kanal, Pastell (?) ► Künstler-Dokumentation SMB/ZA: in einem Aufsatz von Maximilian Rapsilber: Franz Skarbina. Ohne weitere Angaben [nach 1902], S. 531-542, Abb. S. 537	1898
	Franz Skarbina	Im Nebel (schreitender Mann im Tiergarten), Pastell, 38 x 42 cm	1898
	Franz Skarbina	Hof einer Ferme, Picardie (Langehères), 1888, Tusche, 45 x 61 cm, (Studie zu Bauernhof in der Picardie 1890, München)	1898
	Franz Skarbina	Hof einer Ferme, Picardie (Langehères), 1888, (Studie zu Bauernhof in der Picardie 1890, München)	1898
	Franz Skarbina	Brücke in Dachau	1898
	Franz Skarbina	Gemälde aus Dachau	1898
	Franz Skarbina	Brand der Borsigmühle, 1898, Öl auf Leinwand, 94 x 70 cm	1898
	Franz Skarbina	Dorfkirche in Tirol	1898
	Franz Skarbina	Im Zentrum Berlins	1898
	Franz Skarbina	Herkulesbrücke in Abendbeleuchtung	1898
	Franz Skarbina	Schadowbrücke im Regen	1898
	Franz Skarbina	zwei winterliche Straßenlandschaften, großformatig	1898
	Franz Skarbina	Wagenburg	1898
	Franz Skarbina	Münchner Brauereihof, Zeichnung	1898
	Franz Skarbina	Reisigsammlerin im Hochwalde, Ölgemälde	1899
	Franz Skarbina	Am Mühlwasser, Ölgemälde	1899
	Franz Skarbina	Berliner Stadtszene, Zeichnung	1899
Nr. 151	Franz Skarbina	Christus am Leichenwagen, Zeichnung ► Kat. Skarbina 1995, S. 21	1899
	Franz Skarbina	mehrere Zeichnungen	



## Friedrich Stahl

Nr. 152	Friedrich Stahl	Schöneberger Kirchhof, Öl auf Leinwand, incl. Rahmen: ca. 225 x 190 cm, Stadt Berlin, Bezirk Tempelhof-Schöneberg, verschollen	1892
	Friedrich Stahl	Pierrette	1892
	Friedrich Stahl	Ein Windstoss (Motiv aus Brüssel)	1893
	Friedrich Stahl	Aus einem Pariser Concertgarten, Skizze	1893
	Friedrich Stahl	Am frühen Morgen	1893
	Friedrich Stahl	Blauer Abendschatten	1893
Nr. 153	Friedrich Stahl	Sommer, Öl auf Leinwand, um 1893 ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1894
	Friedrich Stahl	mehrere Fayencen	1894
Nr. 154	Friedrich Stahl	Enghalsvase, um 1894, Lüsterfayence, weißer Bunzlauer Ton, Höhe 14,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum	1894
Nr. 155	Friedrich Stahl	Bauchige Vase, um 1894, Bunzlauer Ton, H. 12,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum ▶ Archivakten des Kunstgewerbemuseum SMB	1894
	Friedrich Stahl	Unbelauscht, Ölgemälde	1895
	Friedrich Stahl	Impression, Ölgemälde	1895
Nr. 156	Friedrich Stahl	Blumencorso in Paris (Blumenfest), Ölgemälde ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1896
	Friedrich Stahl	Herbstmorgen in Pommern (Schafherde), Tryptichon, Öl auf Leinwand	1896
	Friedrich Stahl	Meeresidyll	1896
Nr. 157	Friedrich Stahl	Rosenzeit (Frau in tiefblauem Kleid), Ölgemälde ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1897
	Friedrich Stahl	Bildnis einer Frau	1897
	Friedrich Stahl	Flor	1897
	Friedrich Stahl	Frau in violetter Kleid zwischen Krokos	1897
	Friedrich Stahl	Fischer im Röhricht	1898
	Friedrich Stahl	Parkwiese	1898
	Friedrich Stahl	Herbstmorgen (Bauernhof mit Bach)	1898
	Friedrich Stahl	Obstgarten mit Sonnenblumen	1898
	Friedrich Stahl	Federball spielende Mädchen	1898

## Hugo Vogel

	Hugo Vogel	Bildnis Robert Dohme, Ölgemälde	1892
	Hugo Vogel	Bildnis der Gattin des Künstlers mit Chrysanthemen	1892
	Hugo Vogel	Ein Ball im Costüm der 20er Jahre dieses Jahrhunderts. Für das collosale Album, das die Münchner Künstler dem Prinzregenten zum 70. Geburtstag 1891 darbrachten.	1892
Nr. 158	Hugo Vogel	Junger Orgelspieler (Präludien), um 1892/93, Öl auf Leinwand, 55,5 x 46 cm, Stadt Berlin, Bezirk Tempelhof-Schöneberg, verschollen; ehem. Sammlung Levinstein ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA (Zeitschriftenartikel aus „Die Gartenlaube“, ohne weitere Angaben)	1893

Nr. 159	Hugo Vogel	Damenbildnis, 1891/92, Ölgemälde ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA (Zeitschriftenartikel aus „Die Gartenlaube“, ohne weitere Angaben)	1893
Nr. 160	Hugo Vogel	Kirchenvater, um 1894, Ölgemälde ▶ Kunst für Alle 11.1895, S. 70	1894
Nr. 161	Hugo Vogel	Nach der Taufe, um 1895, Öl auf Leinwand ▶ Kunst für Alle 11.1895, Tafel vor S. 69; Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1895
Nr. 162	Hugo Vogel	Messe in St. Gundula, Brüssel (Seelenmesse, Messe im Marienmonat), um 1895 ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1895
Nr. 163	Hugo Vogel	Abendfrieden (Familie im Hausgarten), 1893 ▶ Kunst für Alle 11.1895, Tafel vor S. 73 Künstler-Dokumentation SMB/ZA	1895
	Hugo Vogel	Marienandacht	1895
	Hugo Vogel	mehrere Portraitstudien	1895
	Hugo Vogel	Badender Knabe zwischen Felsen auf Capri, Ölgemälde	1896
	Hugo Vogel	Felsenküste auf Capri	1896
	Hugo Vogel	zwei Motive der Villa Torlonia in Frascati	1896
	Hugo Vogel	Unter Blüten	1896
	Hugo Vogel	Musizierende Franziskanermönche, Studie	1896

### 3. Werke aus Kapitel 3, soweit nicht unter Punkt 2 verzeichnet

- Nr. 164 Photographie I, 1894, Wandabschnitt der dritten Ausstellung der Vereinigung der XI, 1894, Zürich, Ludwig-von-Hofmann-Archiv ▶ Kat. Hofmann 2005, Abb.10, S. 26
- Nr. 165 Photographie II, 1894, Wandabschnitt der dritten Ausstellung der Vereinigung der XI, 1894, Zürich, Ludwig-von-Hofmann-Archiv
- Nr. 166 Photographie III, 1894, Wandabschnitt der dritten Ausstellung der Vereinigung der XI, 1894, Zürich, Ludwig-von-Hofmann-Archiv
- Nr. 167 Walter Leistikow, Kornfelder, um 1892, Öl auf Leinwand, 73 x 99 cm, Mainz, Landesmuseum ▶ Kat. Leistikow 1988, Kat.-Nr. 52; Bröhan 1994, S. 40
- Nr. 168 Walter Leistikow, Winterlandschaft, Gouache, 49 x 64 cm, Verbleib unbekannt ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA, dort eine Seite aus einem Katalog mit der Kat.-Nr. 37
- Nr. 169 Hugo Vogel, Am Strand, 1891, Öl auf Leinwand, 48 x 72 cm, Berlinische Galerie ▶ Wirth 1990, Tafel 68 (nach S. 607)
- Nr. 170 Franz Skarbina, An der Potsdamer Brücke (Berlin), 1893, Gouache auf Karton, 51,8 x 71,2 cm ▶ Villa Grisebach Auktionen, Nr. 126 (06/2005), Kat.-Nr. 118
- Nr. 171 Walter Leistikow, Wattenmeer zur Zeit der Ebbe, Öl auf Holz, 28 x 38 cm ▶ loses Blatt aus einem Katalog mit der Katalog-Nr. 70, in: Künstler-Dokumentation SMB/ZA
- Nr. 172 Walter Leistikow, Waldsee im Winter, o.J., Öl auf Holz, 53,2 x 69 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin ▶ Stiftung Stadtmuseum Berlin 2004/Gemälde II, Kat.-Nr. 264; Lacher 2001, S. 158
- Nr. 173 Ludwig von Hofmann, Entwurf für einen Handspiegel, Aquarell und Tusche, 27,2 x 25,1 cm, Klassik Stiftung Weimar ▶ Kat. Hofmann 2005, Abb. 272, S. 348
- Nr. 174 Ludwig von Hofmann, Nymphe und Wasserfläche mit Goldfisch, Entwurfszeichnung für einen Handspiegel, o.J., Farbkreide, 36,8 x 23,8 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden ▶ Kat. Hofmann 2005, Abb. 271, S. 348
- Nr. 175 Ludwig von Hofmann, Ornamentstudie mit zwei Figuren, Entwurfzeichnung für einen Handspiegel, Kohle auf bräunlichem Papier, 26,1 x 23,2 cm, Galerie Albstadt, Stiftung Walther Groz ▶ Kat. Hofmann 2005, Abb. 273, S. 348
- Nr. 176 Max Liebermann, Badende Knaben, 1896, Radierung, Kaltnadel, etwas Vernis mou in Schwarzbraun auf Papier, 23,7 x 29,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ▶ Kat. Zorn 2000, Kat.-Nr. 97
- Nr. 177 Walter Leistikow, Wikingerschiffe, Zierleisten aus der Zeitschrift Pan 1.1895, Zeichnung ▶ Kat. Leistikow 1988, S. 47
- Nr. 178 Walter Leistikow, Paravent mit Bezügen aus der Weberei Scherrebeck, um 1897 ▶ Lacher 2000 b, S. 43
- Nr. 179 Walter Leistikow, Armlehnstuhl mit Bezügen aus der Weberei Scherrebeck, um 1897 ▶ Lacher 2000 b, S. 42
- Nr. 180 Ludwig von Hofmann, Idyll, um 1895/96 (auf dem Rahmen rückseitig: 1896), Öl auf Rupfen, 111,5 x 109 cm ▶ Fischel 1903, Abb. 39; Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 29; Villa Grisebach Auktionen, Nr. 126 (Juni 2005), Berlin 2005, Kat.-Nr. 132
- Nr. 181 Walter Leistikow, Corvi noctis, Wandteppich, ausgeführt von Ola Hansen, Kristiana (Oslo), um 1897 ▶ Bröhan 1994, S. 39 (dort irrtümlicherweise auf 1894 datiert)
- Nr. 182 Das Atelier Walter Leistikows, Photographie, 1903 ▶ Kunst für Alle 17.1902/03, 23. April 1903, o.S.
- Nr. 183 Walter Leistikow, Fliegende Schwäne, Wandbehang, 1898 ▶ Corinth 1910, S. 33
- Nr. 184 Walter Leistikow, Die alten Lotsenboote (Alte Liebe Cuxhaven), um 1894/95, Öl auf Leinwand, 105 x 125,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie ▶ Kat. Leistikow 1988, S. 31
- Nr. 185 Ludwig von Hofmann, Idyll, um 1896, Öl auf Leinwand, ca. 210 x 320 cm, Wien, Belvedere, Österreichische Galerie ▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 29
- Nr. 186 Franz Skarbina, Allerseelentag (Hedwigskirchhof), 1896, Öl auf Leinwand, 234 x 190 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie ▶ Kat. Nationalgalerie Berlin 2001, Kat.-Nr. 464
- Nr. 187 Franz Skarbina, Waldhexe (Waldnymphe), 1895, Radierung, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin ▶ Kat. Skarbina 1995, S. 130

- Nr. 188 Hans Herrmann, Leipziger Straße bei elektrischer Beleuchtung ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA
- Nr. 189 Hans Herrmann, Fischmarkt in Amsterdam, o.J. (2. Hälfte der 1880er Jahre), Öl auf Leinwand, 50 x 72 cm, Berlin, Dr. Jörg Thiede Stiftung
- Nr. 190 Hans Herrmann, Straße in Amsterdam, um 1896, Radierung, Universität der Künste Berlin, Archiv der bildenden Künste
- Nr. 191 Hans Herrmann, Frühlingsblumenmarkt in Amsterdam, um 1888, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Berlin, Dr. Jörg Thiede Stiftung
- Nr. 192 Walter Leistikow, Schwarzer Vogel über einer Stadt, Zeichnung ▶ Lacher 2000 b, S. 29
- Nr. 193 Walter Leistikow, Ziegeleien am Wasser (Ziegeleien in Eckernförde), 1888/89, Öl auf Leinwand, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, verschollen ▶ Lacher 2000 b, Abb. 10
- Nr. 194 Photographie, 1908, Nationalgalerie Berlin, 3. Geschoß, Raum 5, Jean-Charles Cazins Gemälde „Abendlandschaft mit Maria Magdalena“ hängt an der Stirnwand des Raumes (von Auguste Rodins Skulptur „Der Mensch und sein Gedanke“ angeschnitten) ▶ Paul 1993, Abb. 77, S. 221
- Nr. 195 Walter Leistikow, Abend (Abend im Wald, Motiv aus Dänemark), 1896/98, Ölgemälde ▶ Osborn 1900, zweite Tafel nach S. 120; Elias 1903, S. 353
- Nr. 196 Walter Leistikow, Abend am Schlachtensee, um 1898, Lithographie, 39,7 x 50,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ▶ Nass 1999, Kat.-Nr. 6
- Nr. 197 Walter Leistikow, Sommer (Waldsee, Ufer mit Bauernhäusern), um 1898, Radierung und Kaltnadel, 14,4 x 19,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ▶ Nass 1999, Kat.-Nr. 16
- Nr. 198 Walter Leistikow, Grunewaldsee (Waldsee), um 1898, Radierung, Kaltnadel und Aquatinta, 14,6 x 19,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ▶ Nass 1999, Kat.-Nr. 24
- Nr. 199 Walter Leistikow, Bäume, um 1897, Öl auf Leinwand, 89 x 129 cm, Bydgoszcz (ehem. Bromberg), Polen, Muzeum Okregowe ▶ Leistikow 1994; Bröhan 1994, S. 43
- Nr. 200 Franz Skarbina, Abend im Dorf (Motiv aus Dachau), 1897, Öl auf Leinwand, 68,5 x 99 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie ▶ Kat. Skarbina 1995, Kat.Nr. 54
- Nr. 201 Franz Skarbina, Hof einer Ferme in der Picardie, um 1890, Öl auf Leinwand, ohne weitere Angaben ▶ Doede 1977, Kat.-Nr. 263
- Nr. 202 Franz Skarbina, Brand in Dachau, 1897, Öl auf Leinwand, Privatbesitz ▶ Kat. Skarbina 1995, S. 141
- Nr. 203 Max Klinger, Christus im Olymp, 1897, Öl auf Leinwand, Sockelfiguren aus Marmor, Dekorations-teile Marmor und Holz, Gesamtmaß ca. 550 x 900 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Dauerleihgabe der Österreichischen Galerie, Belvedere, Wien ▶ Kat. Klinger 1992, Kat.-Nr. 227 und 228; Kat. Klinger 1996, S. 13
- Nr. 204 Hans Baluschek, Berliner Landschaft, um 1900 ▶ Bröhan 2002, S. 24
- Nr. 205 Walter Leistikow, Aus der Mark (Grunewald), 1898, Öl auf Leinwand ▶ Kat. Leistikow 1988, S. 62
- Nr. 206 Walter Leistikow, Herbstlandschaft, Ölgemälde, o.J. ▶ Künstler-Dokumentation SMB/ZA
- Nr. 207 Jacob Alberts, Portrait Johann Friedrich Ostermann (Alter Fischer, Studienkopf aus Westerhever), 1897, schwarze Kreide, weiß gehöht, auf Papier, 40,3 x 29,6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ▶ Kat. Alberts 1999, S. 77
- Nr. 208 Dora Hitz, Bildnis eines kleinen Mädchens, um 1893, Öl auf Leinwand, 100,5 x 74 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie ▶ Wirth 1990, S. 343
- Nr. 209 Dora Hitz, Bildnis Mathilde Alenfeld, um 1900, Öl auf Leinwand, 95,5 x 90 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin
- Nr. 210 Ludwig von Hofmann, Largo, 1894, Ölgemälde mit geschnitztem und farbig bemaltem Rahmen ▶ Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 36

#### 4. Abbildungs- und Archivverweise zu den Kapiteln 1, 2, 4 und 5

- Nr. 211 Grundriß des Landesausstellungsgebäudes Berlin 1886 ▶ Illustrierter Katalog der Jubiläumsausstellung der Kgl. Akademie der Künste (58. Ausstellung). Berlin <sup>3</sup>1886
- Nr. 212 Plan des Landesausstellungsgebäudes Berlin 1893 (gleich dem Plan von 1886 mit Ausnahme des Kaiser-Dioramas und des Obelisken, die sich 1893 nicht mehr auf dem Gelände befanden) ▶ Irwin Lewis 2003, S. 95, Fig. 38, C
- Nr. 213 Landesausstellungsgebäude Berlin, 1886, Ansicht des Pergamon-Panoramas und des Obelisken ▶ Irwin Lewis 2003, S. 96, Fig. 39, A
- Nr. 214 Geschäftsbuch mit Umschlag der Vereinigung der XI, 1892–1896, G I, Akademie der Künste, Berlin ▶ Anke Matelowski: Kunstgeschichte im Protokoll. Neue Aktenfunde zur Berliner Secession. In: Museums-Journal, 12.1998, Nr. 3, S. 42
- Nr. 215 Gründungsprotokoll der Vereinigung der XI, Abschrift, Lovis-Corinth-Archiv (13/1), Akademie der Künste, Berlin
- Nr. 216 Gründungsprotokoll der Vereinigung der XI, 1892, verschollen ▶ Corinth 1910, S. 37
- Nr. 217 Brief von Eduard Schulte an die Vereinigung der XI, 12. Februar 1892, Seite 1, Lovis-Corinth-Archiv (13/2), Akademie der Künste, Berlin
- Nr. 218 Palais Redern, Berlin, (Entwurf von Karl Friedrich Schinkel, erbaut 1829–1831), Photographie um 1900, Landesarchiv Berlin (III, 478) ▶ Teeuwisse 1986, S. 79, Abb. 30
- Nr. 219 Palais Redern, Berlin, Blick vom Pariser Platz nach Süd-Osten, um 1900, Photographie von F. Albert Schwartz, Landesarchiv Berlin (61/3041)
- Nr. 220 Nord- und Westseite des Pariser Platzes, Berlin, rechts vom Brandenburger Tor das Haus Liebermann, vorne rechts die Französische Botschaft ▶ Eine Liebe zu Berlin. Künstlersalon und Gartenatelier von Max Liebermann. München 1995, S. 16
- Nr. 221 Grundrißplan des Oberlichtsaales der Galerie Eduard Schulte im Palais Redern, Skizze, 1892, Lovis-Corinth-Archiv (13/3), Akademie der Künste, Berlin
- Nr. 222 Galerie Keller & Reiner, Berlin, nach dem Umbau 1898, Türbogen-Rahmung und Ausstattung des Raumes von Henry van de Velde ▶ Deutsche Kunst 1898/99, Nr. 4 (1.12.1898), S. 78
- Nr. 223 Grundriß der Galerie Keller & Reiner, nach dem Umbau 1898, Maßstab 1:200, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Historischer Dokumente, Konvolut Keller & Reiner
- Nr. 224 Grundriß des Ausstellungsgebäudes der Berliner Secession, erbaut 1899 von Hans Grisebach, Kantstraße 12 ▶ Doede 1977, S. 20
- Nr. 225 Der Salon der Les XX, 1884, Brüssel, Archives de l'art contemporain en Belgique ▶ Kat. Les XX 1992
- Nr. 226 Georges Lemmen, Einband des Kataloges der Ausstellung Les XX, 1891, 147 x 145 cm, Privatsammlung ▶ Kat. Les XX 1992, Plate 9
- Nr. 227 Ludwig von Hofmann, Plakat für die Freie Berliner Kunstausstellung, 1893 ▶ Das frühe Plakat 1980, Teil 3, Kat.-Nr. 1313; (Entwurfszeichnung in: Kat. Hofmann 2005, Kat.-Nr. 122)
- Nr. 228 Ansichtskarte des Gebäudes der Berliner Secession, Berlin, Kantstraße 12, um 1900 ▶ Kat. Liebermann 1997, S. 21
- Nr. 229 Walter Schott, Portraitbüste Kaiser Wilhelm II., ausgestellt auf der ersten Ausstellung der Berliner Secession 1899 ▶ Bröhan 1988, S. 86

## **Anhang C, Nr. 1:**

### **Walter Leistikow (zugeschrieben): Ein Epilog zur Berliner Kunst-Ausstellung.**

**In: Freie Bühne 2.1891, S. 963-966**

Über allen Wipfeln ist Ruh. Keine Losverkäuferinnen mehr und keine Militärmärsche draußen im Park, kein kunstsinniges Publikum mehr und kein weltfrohes, sehend um gesehen zu werden, drinnen in den Sälen. Die Zeitungen berechnen den Ueberschuß [u]nd folgern daraus, wie schön alles gewesen ist, wie wert der Wiederholung: die internationale Kunstausstellung von 1891 ist todt, es lebe die internationale Kunstausstellung des Jahres 1892. Was München kann, sollten nicht auch wir es können? Jedes Jahr wollen wir die fremden Kunstschaaren zu uns laden; und wenn die argen Franzosen auch zur Strafe wieder nur Bouguereau's Oedheit schicken sollten – wir brauchen die Anregung, gebt uns die gemalte Internationale!

So liest man's in den Blättern, und wenn man's so hört, mag's leidlich erscheinen. Steht aber doch schief darum. In hundert Punkten ist unser Ausstellungskram der Reform bedürftig; und wenn wir heute nur einen einzigen herausgreifen, so geschieht es, weil ein bestimmter Fall die Uebelstände und diesen ganzen Hexensabbath streitender Interessen recht anmutig anschauen läßt.

An Stelle des Senats der Berliner Akademie, welcher bisher die Ausstellungen bei uns veranstaltet hat, ist, wie man weiß, in diesem Jahre der Verein Berliner Künstler als Unternehmer getreten, mit Herrn von Werner an der Spitze. Das ist ein alter Gegensatz, wie man ebenfalls weiß, zwischen den Herren vom Akademiesenat und dem Direktor der Berliner Akademie, Anton von Werner, ein Gegensatz, den man, wenn man mag, auch als einen kü[n]stlerischen auffassen mag, zwischen den Vertretern des ausgelebten Pfannschmidt-Idealismus und dem Maler preußischer, also wohl realistischer Staats- und Kriegsbilder. Man konnte darum schon früh erfahren, von den Wohnunterrichteten, daß diesmal ein ganz neuer Geist im Ausstellungspark wehen werde, ein frischerer, modernerer, dessen wir bald ein Hauch verspüren würden. Und, in der That, höchst ungerrecht wäre, zu leugnen, daß die internationalen Anregungen dieser Ausstellung, so viel man auch gegen das Einzelne der Zusammenstellung und der Auswahl auf dem Herzen haben mag, gegen früherer Veranstaltungen des Akademiesenats einen Fortschritt ausmachen. Aber daß es an Freiheit mangelt, trotz alledem, an Liberalität des künstlerischen Urteils und an Unparteilichkeit, das ist es, was wir behaupten und was wir beweisen werden.

Von der verunglückten Abteilung der Norweger soll die Rede sein. Nur unbestimmte Nachrichten sind in die Oeffentlichkeit gedrungen, über einen Konflikt zwischen Otto *Sinding*, dem ausgezeichneten Vertreter der norwegischen Kunst, und Anton von Werner; und mit Erstaunen hat man erfahren, daß diese merkwürdigen Werke, von *Tha[u]low* und den Andern allen, dann im

Münchener Glaspalast aufgetaucht sind, zu dessen größten Zierden sie gehören. „L’avenier, c’est aux norwégiens“ hat schon der alte Meissonier gesagt, und die Münchener Ausstellung macht sein Wort wahr. Das sind die Schätze, welche Berlin hätte besitzen sollen; und was hat es statt dessen erhalten?

29 norwegische Künstler mit 55 Bildern haben sich zurückgezogen, und geblieben sind Herr Ha[n]s *Dahl* und einige Genossen, welche eine ärmliche Abteilung des großen Kunstraumes ärmlich füllten. Künstler, die in Düsseldorf und Berlin leben, mußten als Norweger gelten, obgleich sie nur ihren Geburtsort dort oben haben, nicht ihre künstlerische Heimat; und schlecht gemalte Mitternachtssonnen und verkäuflich lächelnde Schnitterinnen versuchten vergebens den Ausfall wirklich modern empfundener Bilder zuzudecken. An der Breitseite des Raumes paradirte ein großartiger Versuch von Herrn *Dahl*, Sturm auf See zu malen: inmitten eines gepeitscht sein sollenden Meeres erblickt man auf schaukelndem Boot die bekannten hellen, geleckten und süßlich lächelnden Gesichter von *Dahliescher* Abgunst. Nein, diese Fischersleute hatten nie eine Scheeninsel gesehen und kein *Strindbergischer* Uebermensch brauchte sich vor ihnen zu fürchten; nein, dieser Richtung gehörte die Zukunft nicht, und nicht einmal die Vergangenheit, Gottlob, hat ihr gehört!

Nun muß man aber wissen, daß Herr *Hans Dahl*, dessen lächelnde Unbedeutendheit sich hier unter norwegischer Flagge so zu spreizen wußte, das eigentliche Karnickel des Streites gewesen ist; und daß *Otto Sinding* sein Amt als Vertrauensmann niederlegen mußte, weil man ihm gegen alle Abrede einen Nachbarmann in Herrn *Dahl* hinterrücks beisetzte, für den er sich höflich bedankte; aber schon sehr! *Sinding* hat eine Darstellung dieser ganzen Affaire niedergeschrieben, welche uns vorliegt; und wir wollen nun Einiges daraus mitteilen, lieber ein bischen ausführlich als zu knapp: auf die Vorgänge hinter den Coulissen wirft es das erbaulichste Licht – beinahe schon Mitternachtssonne!

Herr von *Werner* also, der Vorsitzende des Berliner Komités, richtete eines Tages an das „repräsentative Komité der bildenden Künste“ in *Christiana* eine „freundschaftliche und kameradschaftliche“ Aufforderung, an der Ausstellung teilzunehmen, und ersuchte sie, in Gemäßheit der beigeschlossenen Statuten, zugleich als Aufnahme-Jury zu fungieren; als Vertrauens- und Mittelsmann schlug er den zeitweise in Berlin lebenden Herrn *Sinding* vor. Man nahm an: *Sinding* werde als Vertreter gewählt; und alles schien in schönster Ordnung, als Herr *Hans Dahl* an *Werner* die Mitteilung gelangen ließ: die norwegischen Kunstverhältnisse würden von einer Clique beherrscht und *Sinding* sei ihr Wortführer. Obgleich nun jenes „repräsentative Komité“ Vertreter der verschiedensten Kunstrichtungen in sich begreift, und obgleich *Sinding* seine Kunstanschauung noch niemals anders vertreten hatte, als dadurch, daß er Bilder malte, so wie er sie zu malen wußte, so ließ doch Herr von *Werner* unter der Hand – während er mit dem Vertrauensmann in scheinbarem Vertrauen weiter verkehrte – sich von Herrn *Dahl* ein Namensverzeichnis norwegischer Künstler ausfertigen, nach persönlicher Auswahl natürlich; und ohne mit einem Wort *Sinding* und dem offiziellen Komité in *Norwegen* Mitteilung zu machen, in deren Hände doch das Arrangement der

norwegischen Abteilung gelegt war, ließ er 22 persönliche Einladungen nachträglich ergehen, welche die Physiognomie des Ganzen selbstverständlich verändern, und auf gut Dahlisch verbessern sollten. „Ein jeder wird einsehen können“ – so fährt Herr Sinding in seinem Rechenschaftsbericht fort, dem wir hier folgen – „daß sowohl das Comité wie die Jury durch diese persönlichen Masseneinladungen in eine schiefe Stellung gebracht werden mußte, um so mehr, als vorher der Jury anempfohlen worden war, mit besonderer Strenge vorzugehen. In der Kunst anderer Länder – nehmen wir z.B. Frankreich – giebt es auch verschiedene Richtungen; würde das Berliner Comité wohl einem offiziellen französischen Comité gegenüber gewagt haben seine Hülfe zuleihen, um eine kleine Minorität zufrieden zu stellen, welche sich den vorgeschriebenen Regeln nicht unterwerfen wollte – eine Minorität, von deren künstlerischer Wirksamkeit das Berliner Comité jedenfalls, was die Meisten unter ihnen betrifft, gar keine Spur von *persönlicher Kenntnis* hatte.“

Die Konsequenzen dieses Vorgehens war, daß plötzlich statt eines Kommissars für die Norweger zwei vorhanden waren: einer, den die Norweger wollten, Sinding, und einer, den Herr v. Werner wollte, Dahl; und dieses höchst ungleiche Gespann sollte sich nun als eine „Hängekommission“ aufthun? Als sich Sinding weigerte, unter diesen Umständen mitzumachen, erhielt er von Herrn von Werner eine Belehrung zum Besseren, der er sich jedoch mit norwegischer Hartnäckigkeit verschloß; und seine Landsleute, verstockt wie er, gaben ihm Recht und faßten  *einstimmig* den Comitébeschuß: von der Ausstellung ganz zurückzutreten. Das Telegramm der Norweger an die Berliner, „die einzige Antwort, die zu schicken war“, nach Sinding, lautete: „Da das repräsentative Comité der norwegischen Künstler durch das Verfahren des Berliner Comité's und durch die persönlichen Masseneinladungen ohne Wissen des repräsentativen Comité's, sowie durch die Verweigerung der Rechte des norwegischen Abgesandten, an der selbständigen Ausgestaltung der norwegischen Abteilung beschränkt worden ist, glaubt das Comité, die Verantwortung für die Repräsentation Norwegens auf der Berliner Ausstellung nicht weiter übernehmen zu können und zieht sich infolge dessen zurück.“ Wie die Beteiligung der Franzosen, war somit auch die Beteiligung der Norweger gescheitert; und diesmal wenigstens konnte man nicht das heimische Ungeschick hinter patriotischer Entrüstung verbergen.

Herr von Werner hat nun versucht, sein Vorgehen zu begründen durch Berufung auf das sehr verwickelte Statut. Es giebt da so ein paar Mausefallen, wahre Kautschukparagrafen, mit denen sich zuletzt jede Willkür rechtfertigen läßt. Wie schwach aber diese Argumente der Berliner Herren sind, zeigt am besten der Hinweis auf den Paragraphen 8 der Statuten, welcher im Wesentlichen folgendermaßen lautet:

„Alle von der Aufnahme-Jury angenommenen Kunstwerke genießen freien Hin- und Rücktransport. . . .

Etwaige Transportversicherung ist vom Aussteller zu tragen. Nachnahmen und Spesen werden nicht vergütet, etc. etc.

*Das Ausstellungs-Komité kann in einzelnen Fällen Ausnahmen von obigen Bestimmungen gewähren.“*



Auf diesen Paragraphen bezieht sich das Comité, um sein Vorgehen zu rechtfertigen! Während es klar ist, daß die „Ausnahmen“ des § 8 sich lediglich auf die Bestimmungen *innerhalb* dieses Paragraphen beziehen können, also auf Transport und andere äußere Dinge, welche füglich in Praxis Ausnahmen zulassen, gab man ihnen die weiteste Auslegung, welche das Statut vollständig *gegenstandslos* macht! Ebensogut, sagt Sinding mit treffender Ironie, „konnte das Comité behaupten, daß es befugt wäre, von § 7 Ausnahmen zu machen, welcher bestimmt, daß der deutsche Kaiser es ist, welcher die Medaillen der Ausstellungen verteilt.“ In die pure Willkür mußte diese Auslegung führen, und das alles war erlaubt, was Herrn von Werner und seinen Getreuen gefiel: statt Grundes diene der Wille; der Wille zur Ausnahme nämlich! . . .

An einem einzelnen charakteristischen Fall haben wir das Zustandekommen desjenigen, was man eine Internationale Ausstellung nenne, beleuchten wollen. Es ist nur ein Beispiel, unter vielen der neueren Zeit. Die Zurückweisung der „ehrvollen Erwähnungen“ dort, der Lärm um refüsierte Kunstwerke hier, alles miteinander zeigt wie viel veraltetes und verzopftes in unserm Ausstellungswesen noch steckt. Dieses ganze Behördliche, dieses Reglementieren und Bürokratisieren (gepaart noch dazu mit souveräner Willkür und unendlichen „Ausnahme“-Bedingungen) muß fallen; die Pariser Spaltung zwischen einem offiziellen Salon und den freien Vereinigungen der Künstler zeigt deutlich, daß nicht nur bei uns etwas faul im Staate ist. Liberalität ist zu fordern, und daß dem wahrhaft Lebendigen sein wohlgemessenes Teil werde; daß man nicht durch heimliches Ma[n]övrieren den wirklichen Stand der Dinge verfälsche. Gleiches Recht für alle und keine willkürlichen Verfinsterungen: Freilicht! Und wenn wirklich jetzt an Stelle des offiziellen akademischen Senats die Gesamtheit der Berliner Künstler treten soll, so ist künstlerische Freiheit und Unparteilichkeit vor Allem zu fordern. Ob dann freilich Herr von Werner der rechte Mann an der Spitze ist? Herr von Werner, der sich das Lebensmotto eigenhändig gedichtet hat:

Eins bist Du dem leben schuldig  
Handle oder trag in Ruh  
Bist Du Amboß, trag geduldig,  
Bist Du Hammer, schlage zu.

Für welche Rolle sich der Direktor der BerlinerKunst-Akademie entschieden hat, im Falle Sinding wie in anderen Fällen – das brauchen wir nun wohl nicht auszuführen, nach allem, was vorausging.

## **Anhang C, Nr. 2:**

### **Walter Leistikow [Walter Selber]: Die Affaire Munch.**

**In: Freie Bühne 3.1892, H. 12 (Dezember 1892), S. 1296-1300**

Die Affaire Munch gehört der Vergangenheit an, drüber hin rollte die Zeit.

Die berühmte Schlacht im Künstlerverein vom 12. November, mit all der Aufregung, die sie gezeitigt, mit all dem Für und Wider, das darüber gesprochen und geschrieben mit all den Siegesfanfaren, dem Rückzugsgeblase, ist halb schon vergessen.

Nur wer auf einsamer Straße wandelt – zwischen Felsblöcken etwa oder auf menschenfeindlicher Heide, still für sich mit eigenen Gedanken eigene Wege oder auch im hochstrebenden dunkeln Waldesdickicht, dem Plan zu lauschen, der kann dann plötzlich ein grausames Gelächter hören aus vollem Herzen, übermächtig, übersprudelnd. Ringsherum antwortet das Echo, und all die Geister, die kleinen, verborgenen, zwischen Geröll und Gestein, im Buschwerk und hoch auf ragender Kiefer versteckt, sie alle lachen mit, schütteln die Köpfchen und klatschen mit den Händchen voller Vergnügen.

So haben die Götter lang nicht gelacht wie am 12. November. Immer wieder werden sie daran denken und lachen. Die Götter haben ein gutes Gedächtnis, und weil sie unsterblich sind und gern lange leben, sorgen sie auch für ihr Wohlergehen, sonderlich aber lieben sie drum das Lachen.

Kam da mal ein Mann daher mit langwallendem weißen Barte, ein Vergessener war er oder ein Toter. – Oder hat er vielleicht niemals gelebt? – Und hinter ihm her in gleichem Schritt mit wichtigen Mienen lauter Nummern, alle aufgeblasen, daß sie platzen mußten, schlug Jemand mit flacher Hand auf die gedunsenen Bäuche – – doch den Gefallen that ihnen Keiner. Und nachdem sie sich lange beraten hatten und traurig einer den andern ansah, ob ihm nichts einfiel, siehe da trat der Aeltesten einer vor und sprach also: „Blickt Euch um, meine Brüder, die Kunst liegt im Sterben. Wir aber sind ihre letzten Priester. Ein Jeglicher streue Asche auf sein Haupt u[n]d wehklage mit mir. Die Welt ist schlecht und die dort drüben sind es, die haben die Kunst vergiftet. Mir aber hat man ein Bild, das ich meinem Hausgotte, dem Mammon, geweiht, refüsiert.“ „Mir auch“, sagte ein Anderer, „und mir auch“, „und auch mir“ . . . Und sie weineten alle.

Wie sie so traurig dasaßen im Kreise, siehe da trat plötzlich die Sonne hinter einer Wolke hervor, ihr Glanz traf die Versammlung. Alle aber waren durch und durch erleuchtet. Sie erkannten plötzlich einander und sahen, daß sie Nummern waren, von inwendig hohl.

Sie fielen einander in die Arme, herzten und küßten sich und sprachen also: „Sind wir nicht allzumal Nummern, daß man uns zähle? Viele Nummern machen eine große Nummer, der größten Nummer aber widersteht Niemand. Lasset uns zählen.“ Und es geschah, wie sie sagten.

Da nun ihre Zahl war wie Sand am Meere, besiegten sie ihre Feinde, trieben den Belzebub aus dem Tempel und errichteten ihren alten Göttern wieder Altäre.

Von nun an wollten sie heiter leben bis an ihr seliges Ende. Der Tag, an dem solches geschah, war der zwölfte November.

Nicht meine Aufgabe wird es hier sein zu erzählen, was Alles in jener Versammlung gesagt und gesprochen, noch was Alles dem traurigen Beschlusse, der Schließung der *Munchschen Ausstellung*, vorangegangen, darüber haben die Tagesblätter, mein ich, genugsam geschrieben und fabuliert. Nur in Kürze einige Worte zur Klärung. Ausgehend von dem Gedanken, daß frisches Blut, frisches Leben fördernd und nützlich, hatte die Ausstellungskommission des Vereins Berliner Künstler im September den Beschluß gefaßt, den Norweger Munch zur Beschickung der Ausstellung im Architektenhause einzuladen. Es machte sich gerade so. Es war da ein Landsmann des Munch in der Kommission, der wußte von ihm und seinen Erfolgen in Kristiana. Künstler mit Urteil und Geschmack hatten sich voller Anerkennung über ihn geäußert. Der freundlichen Einladung folgt der Nordländer, Anfang November kommt er samt den Bildern nach Berlin. Die Rotunde, dieser sogenannte Ehrensaal, den für gewöhnlich die unschuldigsten, sanftesten Bilder zieren, Bilder, die sich ganz wohl im Halbdunkel fühlen – sie haben dann einen so ruhigen, behaglichen Ton – die Rotunde also wird dem Gaste eingeräumt und selber schaltet und waltet er dort, hängt und placiert seine Bilder nach seinem Gefallen.

Manch Einer der Kommission mag wohl verblüfft dagestanden und erstaunt sich die Augen gerieben haben, ob des Werkes, das da entstand, so fremdartig, so neu dem Berliner. Als aber Alles vollendet war und der Meister sich freute des Geschafften, da drängten sich die von der Zunft um die Bilder, erregt und hitzigen Sinnes. Das sollte Kunst sein! O Elend, Elend! Das war ja anders, als wir es malen, das war neu, fremd, abstoßen, häßlich, gemein! Hinaus mit den Bildern, raus, raus. – –

Und die Erregung verdichtete sich und kam nieder mit einer entsetzlichen Thorheit, überschnell, übereilt, von den Meistern sehr bald wohl bereut, doch zu spät. Ein Antrag wurde formuliert und unterzeichnet, der Herr Vorsitzende des Vereins möge baldigst die Schließung der Ausstellung veranlassen. Und da dies nicht möglich dank Statusparagrafen, kam gleich der zweite Antrag auf Einberufung der Generalversammlung zwecks Maßregelung der kunstschändenden Kommission, die solches vollbracht.

Was war es denn nur, was die berühmtesten Vertreter Berlinischer Kunst der spießbürgerlichen, einschläfernden, so in Harnisch brachte vor diesen Bildern? Ich fürchte, ich fürchte, wäre da nicht manch ganz kleines persönliches Motivchen mitunterlaufen; ganz allein hätte Munch das doch nicht fertig gebracht mit seinen kühnen Farbsymphonien. –

Man hat viel hin und her gestritten, gesprochen, wie viel besser es doch gewesen wäre und werter eines Künstlers, der das „Erkenne Dich selbst“ beherzigt, wenn Munch statt der Fünfzig eine kleine Auswahl des Besten gegeben, etwa fünf oder sechs, sogar, wenn es sein mußte, zehn Bilder, die unantastbar und eine gewisse schüchterne Verbeugung fast jedem abnötigten, der nicht

mit ganz blöden oder gehässigen Augen herantritt an Alles, das ein wenig anders geartet als die Fahne, zu der er selber geschworen. Mich aber freuten nun gerade die Fünfzig, die Guten und Schlechten zusammen, und keines mochte ich missen von ihnen. Gerade die Totalität, dies ganz Umfassende, dies alles Gebende, dies nichts Verheimlichende noch verbergen Wollende giebt uns den Mann, wie er ist. Hier Arbeit, hier Mühe, hier Gunst des Augenblicks, hier Gelingen und Vollbringen – dort Verfehltes, dort ungelöstes Hoffen und Wünschen, dort Steine statt Brot, dürre Disteln statt duftender Blüten.

So nur konnte diese Ausstellung diesen Eindruck mache, den ich an mir mit Befremden, aber auch mit Freuden bemerkte, und dem sich völlig wohl Niemand entziehen konnte.

Hier sprach eine Persönlichkeit, laut, vernehmlich, mit tönender Stimme, ein Individuelles, Zwingendes lag darin. Nicht liebenswürdig, nicht höflich immer, aber grade und offen, wie es für einen Mann sich ziemt, der wohl sich bewußt ist, daß auf dem weiten Wege, der vor ihm liegt, die Wahrheit [...] am schnellsten zum Ziel führt.

Fern liegt es mir, alles loben mit allem sympathisieren zu wollen. Blätter gab es genug, die auch mir verfehlt und schlecht erschienen, aber unbedeutend keines; aus jedem noch sprach vernehmlich ein vornehmer Wille!

Und die einzelnen Guten? Da waren Sachen dabei so schön, so tief, so innig, so mit ganzer Seele geschrieben, aus ganzer Seele geschrieben: vor allem einige der Portraits, auch von den landschaftlichen Stimmungen dies und jenes. Aber am meisten doch liebe ich diese dämmernden Interieurs, so heimlich und lauschig. Durch das große Fenster blitzt und flutet bläuliches Mondlicht, draußen der Fjord mit Booten und Dampfern weit fort, ein Traum nur, Hauch – Ton – Musik – – hier innen ein Einsamer still in die Ecke des Sofas gedrückt, die brennende Cigarette im Munde, oder das Mädchen am Fenster im weißen Gewande, von untern der Straße spielt matt ein Lichtreflex der Laternen hier hinein in den Dämmer, oder dort im Dunkeln die Beiden, die sich umschlungen im Kusse. – 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. Aber große Dichter und Maler werden im Anfange selten verstanden, selten geehrt. Sie können noch froh sein, wenn man ihnen nicht Thür weist und sie höflich an die Luft setzt wie Herrn Munch.

Soweit aber wäre es wohl kaum in der Generalversammlung gekommen und auch die Antragsteller selbst hatten kaum mehr ernstlich hieran gedacht. Da stand ihnen ein Helfer auf, ein streitbarer Krieger, Herr von Werner, der von seinem erhöhten Platze mit klugen Augen das ganze Terrain übersah, wägend Freund und Feind und ihre Stärke mit einander messend. Mochten seine Augen heute trüb sein, oder blendeten ihn die hellstrahlenden Gaskronen, genug, er dürfte die Zahl derer überschätzt haben, die gegen Munch stimmen wollten, sonst hätte er kaum so sichtbar sich auf die Seite einer so geringen Majorität gestellt. Ihm vor allem muß man die schuld zuschreiben an dem Ausgange. Er nur allein hat an jenem Abende die Frage aufgeworfen: ist die Ausstellung zu schließen oder nicht?

Doch nicht um Munch und seine Ausstellung hier handelte es sich jetzt, um etwas Größeres, Weiteres.

Soll es erlaubt sein, Künstler, die feierlich vom Verein durch die betreffende Kommission eingeladen, ohne weiteres wieder an die Luft zu setzten, weil Hans und Kunz anderer Meinung, weil sie aus irgend einem Grunde ärgerlich sind auf dieses und jenes Bild? Ist es jedem Beliebigen gestattet, wenn er nur einige Leute hinter sich hat, die mit ihm stimmen, der Kunst eine Grenze zu stecken, zu sagen, bis hierhin und nicht weiter?

Nein, dieses Votum des Vereins war nicht nur unhöflich gegen den geladenen Gast, es war abgeschmackte, kurzsichtig und gefährlich für die Entwicklung der Kunst im höchsten Maße. Ein Trost ist es freilich, daß die Majorität eine so geringe war, 120 gegen 105 Stimmen. Aber daß es überhaupt möglich gewesen, ist ein wenig erfreuliches Zeichen, ein Fleck, den der Verein Berliner Künstler sobald nicht wieder herauswaschen wird aus seinem Schuldbuch.

Nie in all den Jahren seines Bestehens gab es je solch lärmende Versammlung im Künstlerverein. War es schon anfangs den einzelnen Rednern schwer geworden, sich verständlich zu machen, zu Worte zu kommen in all dem Getrieb und Getöse: jetzt, nachdem die Abstimmung bekannt, da gab es kein Halten. Auf Köppings Anregung verließ die Mehrzahl derer, die gegen jenen Antrag gestimmt, den Saal, um möglichst nachdrücklich zu zeigen, wie wenig man gemein haben wolle mit jenen, wie sehr die Ansichten auseinander gingen über das, was zuträglich der Kunst, was Sitte und höfliche Gastfreundschaft erheischten.

Seither spricht man von einer Secession der Berliner Künstlerschaft. Das sozialistische Prinzip ist ein treffliches Schutz- und Trutzmittel für die Nummern. Daher ist es wertvoll für alle Vereine. In jedem Verein ist die Heerde groß, wenige nur stehen abseits, der eigenen Kraft trauend.

Jetzt weiß auch Jedermann, wie gut der Sozialismus für den Künstlerverein ist.

Schon früher hörte man oft das Wort: „Sozialisten“ drüben im Künstlerhause, die es aber aussprachen, das waren die Nummern, mit dem Wort meinten sie die wenigen Einzelnen, die Jungen, Kräftigen, die an sich selber glauben konnten.

Es ist dies aber ein Lüge und Verdrehung der Wahrheit. Wenn man überhaupt schon das unpassende Wort brauchen will, dann muß man sagen, grade die Alten, die sich selber so konservativ glaubten, die in blinder Wut rebellierten gegen die Munchsche Ausstellung, sie vertraten das sozialistische Element in der Künstlerschaft. Nur allein Dank diesem Prinzip der Gleichheit und Brüderlichkeit konnte es dahin kommen, daß die Nummern die Künstler vergewaltigten und siegen.

Glücklicherweise giebt es Leute, die den Pessimismus über Bord geworfen haben, sonst müßte man im Gedanken an das schöne Schillersche Wort vom Fluche der bösen That – a, pardon, die That war ja wohl nicht böse, sondern nur dumm. Nun, wir sind jedenfalls guter Hoffnung voll und fröhlichen Mutes. Und wenn ich auch sonst nicht gerade allzu rosig die Zukunft der Berliner Kunstentwicklung anschau, man soll auch mit Wenigem zufrieden sein und das Gute nehmen, wo man es finde.

Die frisch ins Leben gerufene „neue freie Vereinigung“ verspricht immerhin etwas. Möge sie noch mehr halten, wir wollen ihr danken! Wir alle wissen, welch ein arger Trettel das ist, was man so gemeiniglich „Berliner Kunst“ nennt. Das Uebel an der Wurzel anfassen, die Axt an den Baum legen, wenn er auch groß und hart und ehrwürdigen Alters, das wird das notwendige sein. Und darum finde ich es gut, daß sich alles zusammengeschart, was es irgendwie ehrlich noch meint mit der Kunst, Alte und Junge, Große und Kleine sich hier innig zusammenfinde, gehalten und gebunden durch den gemeinsamen Wunsch zu helfen, zu fördern.

Ein bischen weniger Vorsicht, ein bischen weniger Blinzeln nach Oben, nach Unten, dafür frischer Mut, frisches Wagen ist hier in Berlin mehr am Platze als anderswo. Wer weit zurückblieb, muß große Schritte machen den Vordermann einzuholen und mächtig marschiert man uns voraus in München und anderswo. Ein *Künstler* muß an der Spitze der Künstlerschaft stehen, nicht ein [listiger] *Diplomat*, *künstlerische Prinzipien* sollen den Verein führen, nicht *Geschäftsrücksichten*, die für Krämer passen mögen. Und freie Entfaltung für Jeden! Mag Jeder sein Recht finden, hier Munch und hier Eschke. Nicht Richtungen sollen Herrschen, sondern das Gute, wo und was es auch sei. Der Tag wird kommen, mit goldigem Glanze wird die Sonne über ihm aufgehen, an dem man nichts mehr weiß von all dem thörichten Zeugs, dem Idealismus, Materialismus, Impressionismus, dem Mysticismus und so fort. An diesem Tage wird die Sonne nur scheinen über Künstler und Nichtkünstler, über Könnende und Nichtkönnende, über Wollende und Nichtwollende.

Dies aber ist das höchste Gebot: Du sollst Wollen in deiner Kunst, in diesem Zeichen werden wir siegen. Fort mit dem Hergebrachten, wenn es schädlich, fort mit den Rücksichten, wenn sie hindernd, fort mit den Nummern, die gezählt werden, fort mit dem dreimal unseligen Prinzip der Herdentyrannis!

Die Secession oder wie sie hier heißt, die „neue freie Vereinigung“ hat gut daran gethan, fürs Erste nicht aus dem Verein Berliner Künstler oder gar aus dem Verbands der Genossenschaft auszutreten, wie man es in München für angebracht und ersprießlich hält. Man soll das Kind nicht mit dem Bade ausschütten, man soll vor lauter Begeisterung nicht einen Kopfsprung ins Wasser machen, falls man nicht schwimmen kann. Und die Secession hier kann nicht schwimmen. Mit diesem Austritt würde sie sich aller Rechte begeben. Es bleibe ihr nur übrig, dem zürnenden Achill vergleichbar sich in ihre Zelte, hier Ateliers, zurückzuziehen, um Kaffeekränzchen oder andere frohe Feste zu feiern. Notwendig ist es, nicht nur zu reden, sondern auch zu handeln. Will man die Kunst hier heben, so muß man Gutes zeigen, also gute künstlerische Ausstellungen veranstalten. Die aber sind ohne Kapital nicht durchführbar. Dies fehlt der Secession, der Künstlerverein aber hat es.

Nun und kleinere Ausstellungen? Da haben wir hier ja jetzt Verbände, die sich besser darauf verstehen, als die neu gebackene freie Vereinigung. In erster Reihe die „XI“ und die deutschen Aquarellisten. Gegen einheitliche Kunstleistungen, wie sie in den Ausstellungen der beiden genannten Korporationen zu Tage treten, würden ähnliche Unternehmungen der Secession doch nur zweifelhaft und kümmerlich werden. Dazu sind die hier vereinten Elemente zu verschieden. Sitzen

doch auf einer Bank hier friedlich beisammen Max Liebermann, August von Heyden und der behäbige Breitbach. Das einzige Heil erscheint zur Zeit drum darin, all die tüchtigen strebsamen Kräfte wirken zusammen im Künstlerverein zur Geltung und Führung zu kommen [sic]. Die Macht und der Einfluß, der dann vorhanden, wird der Kunst von selbst zu Gute kommen und künstlerische Ausstellungen werden das sichtbare Resultat sein.

Richtig erkannt ist dies alles und darum dürfen wir hoffen und uns freuen der rollenden Bewegung. Möge sie wachsen und stark werden, immer weitere Kreise erobern und mitreißen zum Schutz der Kunst, zum Trutz derer, die so traurig berühmt wurden durch den schmachvollen Antrag gegen Munch. --

Still ist es draußen, weiße Wolken jagt über himmelstarrende, schwarzblättrige Pappeln der Wind, -- juhu, juhu, -- hu, hu - hu! --

Hört ihr das Lachen der Götter?

### **Anhang C, Nr. 3:**

#### **Walter Leistikow: Ein Beitrag zur Kunstgeschichte unserer Tage.**

**Verfaßt um den Jahreswechsel 1893/94; nicht publiziert**

*Manuskript, Entwurf, 6 Seiten; AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Nr. 33*

*Zur Datierung: Der Text wurde anlässlich der Symbolismus-Ausstellung verfaßt. Sie fand vom 17.12.1893 bis Mitte Januar 1894 in der Galerie Fritz Gurlitt, Berlin, statt.*

Was halten Sie von der Unsterblichkeit der Seele? Sie zweifeln?

Sie reden von Naturwissenschaften[,] von den Errungenschaften unseres Jahrhunderts? Sie trösten sich damit, daß nichts bewiesen ist? Armer Freund, wie Leid Sie mir thun, wie sehr müßte ich Sie überzeugen aber wenn das nicht möglich, Sie doch ein klein wenig beeinflussen zu können.

Was entbehren Sie nicht alles, was entgeht Ihnen nicht alles! Sie müssen zufrieden sein mit diesem Jammerthal hier auf Erden – ich gebe zu, es kann unter Umständen ganz nett, ganz behaglich sein – aber Sie haben nichts, was Sie darüber hinaus haben könnten, Sie haben keinen Ersatz für alle Hoffnungen, die hier fehlschlagen, denken Sie an den Schillerausspruch, auch wenn es Ihnen schon ganz sicher schien, wie leicht kann es Ihnen doch noch entgehen! – Sie haben kein Entgelt für all das wenige Liebenswürdige, wenige Angenehme, was man als guter preussischer Bürger doch auch in den Kauf nehmen muß, denken Sie nur an die drohende Steuerprojekte! Nein, ich bedaure Sie! – Und wie gut könnten Sie es haben! – – Durch Schaden wird man klug, natürlich! Sehen Sie, wenn ich früher schon so gescheidt gewesen wäre! Ich wäre sicher in einen Verein getreten mit dem ersten Statutenparagraphen: „Du sollst glauben an eine Unsterblichkeit der Seele!“ Aber wenn es einen solchen Verein nicht gegeben hätte, würde ich ihn gegründet haben. –

Jetzt ist es ja bequem, glücklicherweise, es giebt solche und ähnliche Vereine. Nehmen Sie z.B. den Verein in Steglitz, der sich mit Occultismus, Spiritismus, Mystizismus und Symbolismus beschäftigt. Ich wette zehn gegen eins, wenn Sie nicht gar zu unbeholfen sind, Sie werden gut damit fahren.–

Kennen Sie Fidus? Ich auch nicht, aber ich hasse ihn. Nicht seiner Persönlichkeit wegen, die wahrscheinlich ganz furchtbar harmlos, ich setze voraus, sehr gutartig und liebenswert ist, wirklich, wenn ich ihn mir so vorstelle, liebe ich ihn fast, – ich hasse ihn aus einem ganz bestimmten Grunde, weil dieser unschuldige Mensch die allerunschuldigste Ursache daran ist, daß eine heillo-



se Verirrung in den Köpfen der meisten unserer professionellen Kunstschreiber hier Platz gegriffen hat. Und das alles ganz allein, weil Herr Fidus Zutritt zu diesem Steglitzer Spiritistenclub hat. Wohl zwei Jahre lang begnügte er sich augenscheinlich ganz und gar damit, in diesen Kreisen zu verkehren, wenigstens hörte und wußte die Welt nichts weiter von ihm.

Einige wenige, darunter auch ich, die wir uns interessieren für alles Mögliche hier auf der Erde und über der Erde, hörten wohl ab und zu die schwerwiegende Frage: „Kennen Sie Fidus? Nicht? – Nun ich sage Ihnen! Ein Tiefer! – Da werden wir noch was zu sehen bekommen, wenn der erst mal herauskommt mit seinen Sachen, das ist ein Maler!“ Leider Gottes waren das fast immer Leute, die von Malerei ungefähr so viel verstanden wie der biedere Landfahrer von maritimen Berechnungen z.B. – Und wurde man nun neugierig und wollte gerne wissen, warum und weshalb, so hieß es geheimnisvoll dann „gesehen haben wir natürlich nicht viel, aber man hört es von München – er selber lebt ganz still zurückgezogen für sich und die Natur.“ – Nun kenne ich aber München und seine Kunstwelt ganz gut und weiß, daß man zur Zeit von diesem Herrn überhaupt nicht spricht.

Und beim Himmel, ich würde auch nicht über ihn sprechen, nicht einmal lachen würde ich, trotzdem ich so furchtbar gerne lache!

Aber es ärgert mich nun mal, ich finde diesen Fall symptomatisch und deshalb einige Worte wert.

Es ist gerade zu eine Schande und im höchsten Grade bedauerlich, daß in unserer guten Residenzstadt Berlin dem gesunden Sinn unseres Publikums derartiges zugemutet wird, wie es jetzt fast durchgehend geschehen ist von den Tageskritikern anläßlich der sogenannten Symboliker Ausstellung bei Gurlitt. Es liegt mir fern, einen dieser Herrn angreifen oder kränken zu wollen – dafür habe ich diejenigen, die ich zufällig kenne, viel zu gern und schätze sie zu sehr. Ich bedaure es nur, weil eine unheilvolle Confusion angerichtet wird. – Wenn man hört, was dieser Herr Fidus nicht alles für herrliche Eigenschaften hat, wie er herrlich verwandt ist mit L. von Hofmann – armer Freund Hofmann, wie Leid thut es mir um dich! – Wenn man die tief großartige Symbolisierung seiner Bilder loben hört, diese ätherstille Weltentrücktheit, in der er sich wohl fühlen soll, diese geheimnisvoll traumverlorenen Resignation, hinter der sich schön und keusch das Tiefste und Herrlichste birgt, und wenn man vor allem weiß, daß das einzig und allein zurückzuführen ist [S. 4] auf jenen stillen Kreis von Freunden in Steglitz, die langsam aber sicher gearbeitet haben, wenn man weiß, daß allein die Berührung mit Männern, die still für sich auf ihre Weise die ewigen Rückfälle des Lebens zu lösen suchen, daß der Verkehr mit diesen Leuten genügt nun auch die Kunstschöpfungen dieser Herren für symbolisch und tief zu halten, ja, dann ist das für den Tiefer blickenden einfach lächerlich.

Es ist sehr schlimm, daß es so ist, und zwar deshalb, weil viel Unheil durch solche Urteile angerichtet wird. „Wenn diese Kritiker nur Distance halten wollten“ sagte mir neulich Max Liebermann – er wurde lebendig und erregt beim Weitersprechen „wenn sie nur begreifen wollten, daß Welten dazwischen liegen! Wissen Sie, mich ärgert das! Sehen Sie Gerhart Hauptmann zum B.! –

Im Ausland, glauben Sie, die Leute wären stolz auf solch einen Kerl, hier werfen sie ihm Knüppel zwischen die Beine bei jedem Schritt! In der Malerei ist es noch schlimmer. Ich lasse mir alles gefallen, aber wenn in einer Kritik Menzel gelobt, Uhde noch erwähnt [,] aber mit dem obligaten Seitenhieb natürlich [,] und irgendeine junge Dame, die zum ersten Male ausstellt, verherrlicht wird, weil sie vielleicht ein hübsches Gesicht hat, dann ist das geradezu eine Gemeinheit! Die Kenner, wenn die Leute nur begreifen wollten, was das ist!“ –

Ja, wenn sie das nur begreifen wollten! Fidus auch nur zu erwähnen wenn Künstler wie Crane, Frederi[c], Ferd. K[h]nopf[f], Toroop und L. von Hofmann ausgestellt haben, ist unerfindlich[.] Ich kenne nichts Dürftigeres, Schwächeres, Nichtssagenderes, als diese Sachen von Fidus.

Zum Schluß noch einige Worte über diese Ausstellung „einiger Symboliker“[.] Ich muß gestehen, ich war von vorneherein sehr mißtrauisch. Ich sprach auch meine Bedenken meinem Freund v. Hofmann gegenüber aus. Ich hasse all diese classificierenden Worte wie Naturalismus, Symbolismus, Mystizismus et. et. in der bildenden Kunst wie die Sünde, weil sie nur dazu dienen ganz billige, oberflächliche Unterschiede anzulegen und das Publikum verwirren. Das[s] man gezwungen wird sich für eines dieser „ismus“ zu entscheiden und darauf zu schwören. Um so schlimmer wenn das in einer so ungeschickten, oberflächlichen Weise geschieht wie jetzt in der Gurlitt’schen Kunstausstellung. Natürlich zu Reclamezwecken, das ist der tiefe Sinn des mystischen Wortes! Zu Reclamezwecken nimmt man dieses Wort, das jetzt gerade in der Luft schwebt, thut es zu einer Sache, die damit absolut nichts zu thun hat und der heillose Unsinn ist fertig. Die Neugierde aber ist gereizt und darauf kommt es an. Der weise deutsche Jüngling und die zarte Jungfra[u] beide gehen hin, sie sehen sich die Sachen „einiger Symboliker“ an und wirklich, sie werden finden, daß Herr Fidus, Herr Hendrich und vor allem Herr Walti – um nur einige zu nennen – symbolische tief geheimnisvolle Bilder malen – dazu noch Reminiszenzen an den Pariser Rosenkreuzerclub, von dem man mal etwas ungefähr gehört hat, da hat man den ganzen Symbolismus, die neueste Mode-richtung, ein Stück Kunst und Kunstgeschichte ist verdaut, begriffen.

Nein – bitte, bitte! Ein klein wenig mehr Achtung vor wirklichem Können, vor ernstem Streben! Und vor allem ein klein wenig Distance halten meine Herrn!

#### **Anhang C, Nr. 4:**

#### **Walter Leistikow: Die XI.**

**In: Die Zukunft 4.1896, Nr. 14, S. 603-605**

In den fünf Jahren, die nun die Vereinigung der XI besteht und Ausstellungen veranstaltet, ist so viel von den Gegnern an ihr bekrittelt, so viel getadelt, so viel von ihren Freunden gelobt und bewundert, ist ihr schließlich von den Wohlwollenden so Vieles vorgeschlagen worden, daß wir jetzt für Jahre hinaus versehen sind. Wir wissen jedenfalls genau, wie es gemacht werden muß, um selig zu werden.

Das Verblüffenste war von je her der Aerger über die Zahl. Warum XI? Warum nicht XII? Ja, lieben [sic] Leute, warum nicht Hundert? Warum nicht Einer? Warum nicht Keiner?

Natürlich machte der Zufall die Zahl. Man muß es immer wiederholen: es war wirklich keine Bosheit dabei. Ach Gott, die Leute, die das Bekritteln gelernt haben – und auch sie werden ja nie alle – sind so überaus mißtrauisch. Nein, im Auftreten der XI lag und liegt keine Bosheit. Wir Alle, die wir uns ja zusammenthatsen, sind so sanfte Leute, leben in Frieden auf unseren Jagdgründen und kennen nicht einmal dickbäuchige Thürme und bemooste Mauern, gegen die wir schweres Geschütz richten sollten. Nein, – an solche Niederträchtigkeiten hat Niemand gedacht. Wir wollten nur gern mal unter uns sein. Von dieser Idee versprochen wir uns Vergnügen und der Kunst der Hauptstadt ... nun ja, vielleicht ein Bischen Erfrischung, ein Bischen Erregung – und damit: Leben.

Nachgerade ist es Gemeingut geworden: wir sind Alle einig darin, daß die großen Ausstellungen für die Entwicklung nicht Das leisten, was sie versprochen haben. In der Unmenge erstickt das Einzelne. Das Bemühen, mehr und noch immer mehr in jedem neuen Jahre zu bringen, macht schon von vorn herein eine Auslese des Besten unmöglich; da hilft auch die tugendhafteste Jury nicht. Dann hat dieses Massenangebot bemalter Leinwand auch den bedauerlichen Nachtheil, daß Kopf und Beine des Kunstgierigen über Gebühr bemüht, allzu sehr angestrengt werden. Ermattet muß er sehr bald das Studium aufstecken und sich bei Dreher und der Militärkapelle für gutes Geld erfrischende Realität kaufen. Und das gerade ist es auch, was die XI will. Etwas erfrischende Realität im Kunstgenuß. Wir glauben, daß nur eine kleine Ausstellung im Stande ist, anzuregen und nicht zu ermüden.

Die XI hat kein Programm. Es ist deshalb auch ganz zwecklos, geistreiche Untersuchungen darüber anzustellen, welches wohl das gemeinsame Prinzip sei, das diese Maler in ihrer Kunst miteinander verbindet. Diese Frage nach dem Prinzip, das Liebermanns Bilder mit denen von

Schnars-Alquist verbindet, ist wirklich spaßhaft. Nein, wäre Das beabsichtigt worden, dann hätte es klüger, jedenfalls ganz und gar anders angefangen werden müssen.

Was uns zusammenführte, war allein der Wunsch, eine kleine gemeinsame Ausstellung zu arrangieren, in der Jeder frei und ungenirt, ohne Rücksicht auf Wünsche und Liebhabereien des kaufenden Publikums, ohne ängstliches Schielen auf Paragraphen der Ausstellungsprogramme, sich geben konnte. Der Nutzen, der aus derartigen Arrangements für das Kunstleben, für die Kunst selbst herauswachsen konnte, ist zunächst wohl ein indirekter. Mit Sicherheit ließ sich in der ersten Reihe erwarten, daß durch dieses gemeinsame Vorgehen – bei dem Jedem völlig individuelle Freiheit gelassen wurde – eine Steigerung von Wollen und Können bewirkt würde durch Anspannen und Heraufschrauben der eigenen Fähigkeiten. Sollte es in der That nicht anspornend und fördernd auf die mittleren Talente wirken, wenn sie in eine Schlachtlinie sich gestellt sehen mit Leuten, die – im lieben Vaterlande wohl hier und da noch nicht begriffen und deshalb angefeindet – in der ganzen Welt gekannt und geschätzt sind? Umgekehrt wirkt dieser Einfluß wieder zurück auf die Führenden selbst und erzeugt auch hier gesteigerten Ehrgeiz und gesteigerte künstlerische Resultate.

Man hätte erwarten können, daß diese Unternehmen gern und fröhlich willkommen geheißen wurde. Es kam aber anders. Püffe regnete es von allen Seiten, Peitschenhiebe knallten in der Luft, ein Hohngelächter durchtobte Schultes Saal. Das war vor fünf Jahren. Ach, es war so ein schönes Frühlingswetter. Die Sonne meinte es so gut, der Himmel war so blau, daß Einem die Brust schwellen und das Herz aufgehen mußte vor Frühlingsahnen und Hoffnungsfreude. Und in dieser schönen Sonne standen die armen XI Maler und schauten sie gar verwundert an. Alles andere, – aber bei Leibe Das hatten sie nicht erwartet.

Seitdem ist Vieles von Dem, was damals auführerisch und erregend wirkte, was Veranlassung zu ganz unerhörten Ausfällen, zu sehr eigenartigem Betragen, ja zu gesellschaftlichen Unarten gab, ruhig in den eisernen Bestand einer jeden Kunstaussstellung aufgenommen, Vieles ist akademisch geworden. In allem Ernst: was vor fünf Jahren schreckte, ist heute kaum mehr im Stande, ein leichtes Erstaunen hervorzurufen. So schnell geht die Zeit, – und selbst die Kunstkritik muß mit. Das thut sie freilich nur ungern, denn es geht ihr gegen den Strich.

In diesen Jahren sind Stimmen laut geworden, die sich wie ein Totengeläute anhörten. Prediger gingen in der Wüste umher und verkündeten mit tönender Stimme: Siehe, der Geist ist der XI genommen, sie wird eines elenden Todes sterben! Gemach, gemach, liebe Leute! Der Teufel holt den Menschen nicht, ehe er gestorben!

Ich will ja gerne zugeben, daß die diesjährige Ausstellung keine Glanzausstellung war, daß sie hätte besser sein sollen, besser sein können. Schon dieses Zugeständnis wird mir sauer; ganz ohne Tränen geht's kaum. Du lieber Gott, ich war ja mit dabei und das Bischen Eitelkeit ist doch schwer ganz zu unterdrücken. Aber die Schwäche der diesjährigen Ausstellung ist eine zufällige. Sie liegt in der ganz zufällig schwachen Vertretung einiger Bundesbrüder. Selbst Klinger kann nicht alle Jahre eine Kreuzigung malen, – und wenn er sie malt, fällt man darüber her!

Ein positives Resultat hatte doch diese letzte Ausstellung trotz ihrer Schwäche. Einen Triumph haben wir: Liebermann, dieser einst so große Stein des Anstoßes, ist populär geworden. Er, der vorzüglich vertreten war, hatte – man muß Das konstatieren – einen Erfolg, der in die Breite, in die Tiefe geht.

Daß XI Leute nicht alle Jahre Gleichwertiges schaffen, ist wohl bedauerlich, aber erklärlich und natürlich. Es ist zu hoffen, daß die nächstjährige Ausstellung um so viel besser wird. Es ist zu hoffen, daß es der XI gelingen wird, nicht nur den Erwartungen zu entsprechen, die bisher auf sie gesetzt wurden, sondern auch noch einen Schritt weiter zu kommen. Man wird versuchen – zum Theil haben diese Gedanken schon greifbare Gestalt gewonnen –, dafür zu sorgen, daß fortan mit mehr Energie und mehr Nachdruck auf dieses Ziel gearbeitet werde.

Jedenfalls kann die XI schon heute das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, eine Bewegung im berliner Kunstleben bewirkt zu haben.

## Anhang D, Nr. 1:

### Anonym: Die Erwerbung des Kroll'schen Etablissements.

In: Berliner Tageblatt, Nr. 647, 19.12.1888

Die Erwerbung des Kroll'schen Etablissements ist von dem „Verein Berliner Künstler“ beabsichtigt und hat einige Aussicht auf Verwirklichung. Die Angelegenheit stand gestern in dem genannten Verein zur Berathung, in welcher nur von vereinzelter Seite Bedenken gegen das Unternehmen geltend gemacht wurden. Das Ergebnis der Debatte war die Einsetzung einer Kommission, welcher die Aufgabe zufiel, der Sache näher zu treten und die Verhandlungen mit den Inhabern des Kroll'schen Etablissements, den Erben des verstorbenen Direktors Engel, zu führen. Diese beanspruchen für das ihnen auf dem fiskalischen Grundstück bestehende Recht und das Bauwerk die Summe von einer Million Mark, gewähren aber günstige Zahlungsbedingungen. Der Bankfonds des Künstler-Vereins ist zwar zur baaren Erlegung der Kaufsumme unzureichend, doch liegen dem Verein zur Finanzierung des Unternehmens mancherlei günstige Anerbietungen vor, welche die Ausführung des Planes als rathsam erscheinen lassen. In solchen günstigen Umständen gesellt sich noch eine schon lange von dem Verein genährte Hoffnung, deren bisherige Ausschüttlosigkeit durch den Besitz eines so bedeutenden Grundstücks zwar nicht gehoben, aber doch vermindert sein dürfte. Die Berliner Künstler-Gesellschaft hofft nämlich, die Veranstaltung unserer Kunstausstellungen, welche bis jetzt von der königlichen Akademie der Künste ins Werk gesetzt wurden, in die Hand zu bekommen, wie solches Recht schon seit lange den Künstlergesellschaften von München, Wien und Paris anerkannt ist; aus den namhaften Erträgen derselben würde sich die Verzinsung und Amortisation des zur Erwerbung des Etablissements nöthigen Kapitals mit Leichtigkeit bewirken lassen. Es ist zwar nicht zu erwarten, daß der Senat der Akademie seinen bisher diesen Bestrebungen entgegengefügten Widerstand ohne Weiteres aufgeben und in eine Aenderung des bestehenden Zustandes willigen wird. Derselbe dürfte geltend machen, daß die Erträge der akademischen Kunstausstellungen in den Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen Berliner Künstler fließen. Hierauf wird nun aber von Seiten des Künstlervereins entgegnet, der genannte Fonds sei bereits zu einer beträchtlichen Höhe angewachsen, daß er nicht des fortdauernden Zuflusses seiner Einnahmequelle zur Befriedigung der daran gestellten Ansprüche bedürfe. Und noch ein Umstand kommt dem Verein zur Erreichung seiner Wünsche zu Statten. Der jetzt zu den Kunstausstellungen benutzte Landes-Ausstellungs-Palast kann auf die Dauer diesen Zwecken nicht dienen; er ist seiner Zeit nur provisorisch errichtet und darf nach dem Urtheil unserer Architekten nicht über 8 bis 10 Jahre stehen bleiben. Dann müßte ein Neubau errichtet werden, oder die Kunstausstellungen würden wieder obdachlos, event. zur Rückkehr nach dem Gantianplatz gezwungen. Der Verein der Künstler wäre nun aber in der Lage, durch einen Umbau des Kroll'schen Gebäudes den Kunstausstellungen die geeigneten Räume darzubieten. Wir wollen den Berliner Künstlern die Erfüllung

threr Wünsche von Herzen gönnen. Alles kommt in den erwähnten Fragen auf die Geneigtheit des Kaisers an. Sicherlich erhielt der Verein ein sehr angenehmes Sommerheim, wogegen dasselbe bei der in unserm Klima vorherrschenden ungünstigen Witterung für gefellige Zwecke etwas abgelegen erscheint.

## Anhang D, Nr. 2:

### V.: Die Berliner Kunstausstellungen.

In: Allgemeine Norddeutsche Zeitung, Nr. 918, 5.11.1890, Abendausgabe

#### Die Berliner Kunstausstellungen.

Wie sie sein sollen — darüber herrschen die verschiedensten Meinungen; einzig sind Alle nur darin: sie müssen anders werden. In der That, unsere letzten akademischen Ausstellungen waren keine Veranstaltung, der Hauptstadt des Deutschen Reichs völlig würdig. Das Publikum verlangt nach wie vor ein sehr gutes Recht, daß diese „großen akademischen Ausstellungen“ das Kunstleben der Gegenwart mit möglichst vielen Brennpunkten wieder spiegeln — die Ausprägungen des Kunstlebens, wie sie in den permanenten Ausstellungen des Vereins Berliner Künstler und der führenden Berliner Kunstfirmen zu Tage treten, bedeuten dem großen Publikum wenig, und auch die Kunstfreunde, welche Hunderte von werthvollen neuen Bildern auf diese Weise genießen, fassen schließlich, wenn die „große akademische Kunstausstellung“ ihnen neben alten Bekannten nur Mittelgut bringt, ihr Urtheil in dem Maße zusammen. Es geht bergab mit den jährlichen Kunstausstellungen“.

Woher aber soll Hilfe kommen? Der Senat der kgl. Akademie der Künste, dessen Mitglieder in überwiegender Mehrheit ausübende Künstler sind, hat 1886 durch sein kräftiges Vorgehen Berlin eine internationale Ausstellung gegeben, die weit und breit nicht nur Respekt vor der Berliner, sondern auch vor den Leistungen der vereinten deutschen und ausländischen Kunst erweckte. Die neuen Bauwerke, die ägyptischen und griechischen Tempel mit ihren Panoramen und Dioramen, der umgebauter Palast aus Glas und Eisen, der überraschend dekorirte Kuppelsaal — all' diese Neuheiten bildeten vereint mit dem künstlerischen Inhalt ein Anziehungsmittel, dessen Reiz auf die zuströmenden Massen zum größten Theil eben in der Neuheit bestand, welche heute nach vier Jahren naturgemäß alles Verlodende und Ueberrassende verloren hat. Die Schattenseiten des Ausstellungspalastes für die rechte Wirkung der Kunstwerke treten mehr und mehr hervor — die Bilder an den Wänden konnten nur selten das störende Hellgrau des Fußbodens, die unruhige, tief herabgebende Eisenkonstruktion der Decken verbergen lassen. Während die Kunststadt an der Ffar, welche mehr Künstler beherbergt als Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe und Weimar zusammen, ruft eben jetzt alljährlich zum internationalen Wettkampf auf, und die Münchener setzen ihren berechtigten Stolz darin, wie ein Mann für ihre Sache einzutreten und ihren Glaspalast nicht nur mit den besten eigenen Werken, sondern auch denen fremder Nationen zu füllen. Politische Schwierigkeiten, welchen die Hauptstadt des Reichs Rechnung tragen muß, können allerdings dort viele überwinden werden. Unsere drei Berliner Kunstfirmen: Schulte, Honroth und Gurkitt haben auch manch gutes Bild auf Lager, welches sie natürlich nicht ohne jegliche Entschädigung drei Monate im Landesausstellungspalast der Kaufkraft ihrer Kunden entziehen können. Was nun die in Berlin entstandenen Bilder betrifft, so wurde ja allerdings neulich gesagt, daß allein von 1015 Bildern der letzten Ausstellung 653 von Berliner Künstlern herrühren, und daß deshalb Berlin nicht hinter München zurückstehen brauche — Jeder jedoch, der ernsthaft die Münchener Produktion mit der Berliner vergleicht, muß zugeben, daß dort überlegen mehr Gutes, als in Berlin gemalt wird; in diesem Falle kommt es eben nicht auf Quantität, sondern Qualität an.

Berlins Stärke liegt noch heute in der Plastik; unsere Berliner Meister und auch der jüngere Nachwuchs haben unbestritten die Führerschaft in der deutschen Skulptur; München kommt in dieser Hinsicht kaum in Betracht. Aber wer hat je daran gedacht, diese Führerschaft unserer Bildhauer im Rahmen der Ausstellung zu betonen? Höchstens der Kritiker unterzog sich der Mühe, die hier und dort verstreuten Häufen, die schlecht aufgestellten Gruppen, deren Einlen selten einen ruhigen Hintergrund hatten, ins gebührende Licht zu stellen.

Doch was nützt das Wort, wenn die Sache nicht selbst unmittelbar zum Beschauer spricht? Die Lösung der Ausstellungsfrage unserer Plastik ist noch in den ersten Anfängen; Alles, was die Franzosen in dieser Richtung Musterbildliches leisteten, haben Hunderte von gebildeten Deutschen gesehen und bewundert, aber Keiner von all' diesen Männern hat im Vaterland eine nachhaltige Anregung gegeben, daß auch wir unserer Bildhauer Werke so ehren möchten, wie es dort im Kuppelsaal der Galerie des beaux arts mit weiler Vertheilung des Lichts und der umgebenden fein gewählten Farbentöne geschah. Offene Hallen, in denen Monumentalplastik zur rechten Wirkung in freier Luft gelangt, erscheinen unseren Ausstellungskommissionen offenbar als freventlicher Luxus, und doch fordern einzelne Kunstwerke gebieterisch solche Aufstellung, wenn anders sie irgendwie zur Geltung gelangen sollen. Weshalb — so fragt sich der unbefangene Kunstfreund — lassen wir uns den Vortheil entgehen, eine Kunstgattung, die bei uns sich zur schönsten Blüthe entfaltet hat, den Augen des Publikums zu entziehen?

Weshalb aber müht man sich nicht, den Ausstellungsräumen ein beaglicheres, harmonischeres Gepräge zu geben? Unsere Maler, d. h. Anstreicher, leisten das Mögliche an verschieden wirkenden Tönen; weshalb bekommt der Steinboden keine bessere, dunklere Farbe? weshalb liefern unsere Dekorateur nicht draußen im Landesausstellungspalast Wunderwerke von diskreten und doch vornehmen Thüre- und Wanddekorationen? Daß Lenbach die Wirkung seiner Meistererschöpfungen noch steigerte durch die Inszenirung, weiß Jeder — der große Künstler ging in seinem Arrangiren, welches er selbst mit größter Sorgfalt leitete, etwas zu weit, aber — der kluge Altbauer wußte, was er that, und hat jedem Besucher seines 88er Münchener Saales auch durch das scheinbar Nebensthliche seiner Ausstellung einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Immerhin aber ist zuzugeben, daß das ungünstige Berliner Lokal auch für diese Wohnlichkeit der einzelnen Ausstellungsräume größere Schwierigkeiten bietet, als der Saal abthut.

Wer hat nun das meiste Interesse, die Ausstellungen umzugestalten? Das Publikum weiß, es sind zwei Bewerber da: der Senat der Akademie der Künste und die Berliner Künstlerchaft. Die erstgenannte Körperschaft hat die ideale Verpflichtung: dem Publikum von Zeit zu Zeit in würdiger Weise Rechenschaft von dem Kunstschaffen der Gegenwart zu geben, und verbindet damit zugleich die reale, die Reineinnahmen dieser Veranstaltungen einem Fonds zuzuführen, dessen Zinsen zur Unterstützung hilfbedürftiger Künstler oder ihrer Angehörigen dienen. Die Berliner Künstlerchaft hat das berechtigte Verlangen, daß die Kunstausstellungen ein Niveau erreichen, welches das Ansehen der Reichshauptstadt auch nach dieser Richtung

bin erbötigt, und verbinden damit zugleich den Wunsch, den von ihnen geschaffenen Kunstprodukten einen möglichst großen Markt zu eröffnen. / Daß diese beiden Körperchaften immer in den letzten Jahren bei der Veranstaltung der Ausstellungen Hand in Hand gearbeitet haben, ist des öfteren durch die Blätter gegangen; ein ~~festlichendes~~ ~~Mitteleanderarbeiten~~ aber hat diese Gemeinsamkeit nicht gereizigt. Jetzt nun hat sich, wie bekannt, eine Verschiedenheit der Meinungen dadurch ergeben, daß die Mitglieder der Akademie das Jahr 1891 — welches anfänglich für eine internationale Ausstellung, gleich derjenigen von 1886, ins Auge gefaßt war — nicht für günstig zur Veranstaltung einer solchen erklärten, da einerseits die Münchener, andererseits die großen englischen Ausstellungen die vorhandenen Kräfte allzusehr absorbieren. Durch diesen Beschluß der Akademie wurde der Berliner Künstlerverein vor die Frage gestellt: ob er seinerseits die geplante internationale Ausstellung ins Werk setzen wolle.

Die Antwort lautete: Ja, vorausgesetzt, daß der Kultusminister geneigt ist, ~~Hülfe und Unterstützung~~ und Autorität der Staatsregierung der Künstlerchaft angedeihen zu lassen, welche er dem Senat stets bewilligte. Mit jener Hülfe ist Vermittlung eines Garantiefonds (für bauliche Einrichtungen zc.), staatliche Vermittelung gegenüber den auswärtigen Staaten, Vermittelung gegenüber dem Eisenbahnminister um Frachtermäßigung zc. gemeint. Diese Anfrage wurde zu einem Schreiben an den Kultusminister formuliert; steht auch die Antwort auf dasselbe noch zu erwarten, so ist doch das Eine schon als gewiß anzunehmen, daß der Senat, welchem in gleicher Weise wie dem Minister die Verfügung über die betreffenden Fonds zu steht, überaus geneigt ist, die Berliner Künstlerchaft — welche im Jahre 1891 ihr fünfzigjähriges Stiftungsfest feiert — thätig zu unterstützen, und so die beabsichtigte internationale Ausstellung fördern zu helfen. \*)

Nun aber muß unser Berliner Künstlerverein auch von seinen Mitgliedern erwarten, daß sie für den großen Zweck all ihre Kraft einsetzen; nur ein einmütiges, selbstloses Zusammenwirken kann zum Ziel führen. Nicht nur die Münchener müssen für die Ausstellung mehr als sonst begeistert werden, auch das Ausland muß durch einschichtige Künstlerdurch Männer, die zu reden wissen, im persönlichen Verkehr gewonnen werden. Aber die Künstler allein können diese Arbeit nicht schaffen, unsere führenden Kunstbändler Schulte, Honrats und Gurlitt müßten bei diesem Hervorholen und Ausführen des Guten mit Gewinn beteiligt werden. Die Karten müssen klug gemischt werden, das wird sich Jeder klar machen, der neben den idealen Interessen unserer Künstler auch die berechtigten realen in Betracht zieht; das Mittelgut, ja die Marktwaare darf nur zwischen den guten Werken auftreten, sie muß klug vertheilt werden, um die künstlerische Gesamtsituation nicht zu verderben. Daß die Arbeitsteilen es sich anlegen sein lassen werden, die gewaltigen Räume zu halbieren und zu dritteln, sie mit Belarten und besserem Fußbodenbelag zu versehen, setzen wir als selbstverständlich voraus; ganz besonders aber möchten wir anrufen, diesmal alle unsere großen Leppich- und Möbelfabrikanten Gerson, Ehrenhaus, Israel, Eißner, Abraham, Moser u. Münchow mit ausstellen zu lassen, jede dieser Firmen dekorative einen Raum, ihre Firma kann in Schwarzgold sichtbar werden, und in einem der äußeren Kompartimente ein Verkaufsbureau zu errichten, welches Kaufaufträge entgegennimmt, scheint empfehlenswert.

Mit einem Worte: man schaffe für einen guten Inhalt eine gute Form; dann wird der Berliner Künstlerverein das Ansehen der Reichshauptstadt auch auf diesem Felde heben, und daß ihnen alle gebildeten Kreise der Stadt, ja des ganzen Landes mit Wohlwollen und Interesse entgegenkommen, das steht wohl fest; denn Niemand wird die großen Hindernisse verkennen, welche in den sechs nächsten Monaten von der Künstlerchaft zu überwinden sind; Ausstellungen veranstalten ist ein mühseliges Werk, und gute Ausstellungen sind das Schwierigste. Jetzt aber, nachdem jahrelang beim Zustandekommen der akademischen Ausstellungen die Künstler laut und leise gemurrt haben: „Ja, könnten wir nur, wie wir wollten“ — jetzt ist es Ehrensache, das überlassene Feld zu behaupten und der gebildeten Welt die Nachstellung der Berliner Künstlerchaft zu beweisen. Nach der grauen Winterzeit, im Monat Mai, wenn sich das durch Nebel, Regen und Schnee ermüdete Auge des Großstädters nach Farbenpracht sehnt, dann ist es Zeit, die Pforten des Ausstellungspalastes zu öffnen und im hellen Frühlinglicht die Gebilde der Kunst darzubieten. Gelingt jene Ausstellung, dann hat der Verein Berliner Künstler bewiesen, daß er auf eigenen Füßen steht, und keine Körperchaft wird ihm in der Folge das Recht streitig machen, alljährlich zu Prag und Frommen der Kunst und Kunstfreunde ein gleiches Turnier zu veranstalten.

Die Akademie der Künste aber würde ihrer übernommenen Pflicht — von dem Kunstschaffen der Gegenwart ein Bild zu geben — in der Weise gerecht werden können, daß sie in dem umgebauten Akademiegebäude — Unter den Linden 34 — dem Publikum von Zeit zu Zeit, naturgemäß zumest im Herbst und Winter, eine Auswahl wertvoller Arbeiten zeitgenössischer Kunst böte; in entsprechend vornehmen Räumen könnten die Ausstellungen mannigfach variirt werden: Sonderausstellungen von Werken bedeutender lebender oder tochter Künstler, Ausstellungen wertvoller Kunstwerke aus Privatbesitz, Ausstellungen, welche eine bedeutame Wendung im Kunstschaffen charakterisiren, Ausstellungen, welche bestimmte vaterländische Gedenkstage verherrlichen zc. Die Straße Unter den Linden ist und bleibt die Straße des Ganzen, und das Akademiegebäude der denkbar geeignetste Ort für jene Art von Ausstellungen, bei welchen der ideale Zweck, nicht der reale, vorwiegend betont zu werden braucht. Aufs innigste zu wünschen ist ein baldiger Entschaid von höchster Stelle, welcher diese schwebende Frage zum guten Ende führt.

Wir leben im Zeichen der Molkke-Lage; die ganze Welt hat dem großen Manne, der stets das konnte, was er wollte, gebuldt; noch lebt in Allen das erhöhte Gefühl des Stolzes, ihn den Unseren zu nennen; möchten seine drei Wablsprüche sich in der Folge auch an unserem Kunstleben kräftig erweisen. Daß das „Erst wagen, dann wagen!“ beherzigt wird, dafür liegt die Würsenschaft in den beheiligten Körperchaften. Allezeit treu bereit für des Reiches Herrlichkeit\* — diese Selbstlosigkeit fordert allerdings große Verantwortlichkeit von Jedem; werden aber all' diese Dpfer der Sache gebracht, dann heißt es:

„Getrennt marschiren,  
Vereinigt schlagen.“ V.

\*) Die Antwort des Herrn Kultusministers ist in der gestrigen Sitzung des Vereins Berliner Künstler bekannt gegeben worden. Sie ist für das Unternehmen eine günstige, wie wir an anderer Stelle mittheilen. (Anm. der Red.)



## Anhang D, Nr. 3:

### Anonym: Berliner Brief.

In: Der Rheinische Kurier, Nr. 325, 23.11.1890, Morgenausgabe

#### Berliner Brief.

(Nachdruck verboten.)

\* Berlin, 20. Nov. Unter unseren Berliner Künstlern — ich meine die vom Pinsel wie die vom Meißel — hat es leztlich so lebhaftes Debatten gegeben, daß selbst der Ausrubr, in den Geh. Rat Kochs Entdeckung die Welt versezt hat, die Künstlerschaft nicht auf besonders lange Zeit von dem Thema abbringen konnte, welches zu den erwähnten Debatten Anlaß gegeben. Es handelt sich um die Veranstaltung einer Jubiläums-Ausstellung im kommenden Sommer, und zwar aus Veranlassung der Feier des 50jährigen Bestehens des „Vereins Berliner Künstler“. Diese Ausstellung ist nunmehr beschlossene Sache. Sie wird eine internationale sein und überdies das Ausstellungsgebiet insofern über das herkömmliche ausdehnen, als nicht nur Bildhauerwerke, Werke der malenden und zeichnenden Kunst, wie auch Kupferstiche, Radierungen zc. Aufnahme finden werden, sondern ganze Sonderabteilungen für die reprobuzierenden Künste eingerichtet werden sollen, in denen das Buch wie Zeitschriften-Illustrationen einen breiten Raum einnehmen darf. Man will also, wie in der Bildhauerei und der Bildschneiderei, so auch auf dem Gebiete der Malerei, dem Kunstgewerbe Gelegenheit geben, sein Können auf's Beste zu zeigen, die Kunst in Verbindung mit der Buchdruckerei zc. in ihren großen wie kleinen Leistungen vorzuführen, soweit etwas Besonderes an diesen Leistungen ist. Aber nicht darin liegt die Bedeutung des Beschlusses unserer Künstlerschaft, und nicht das war die Ursache der großen Erregung schon lange Wochen vor dem Beschlusse: diese künftige Ausstellung unterscheidet sich prinzipiell und in bezug auf ihre Veranstalterin von allen vorausgegangenen, und es wäre im Interesse der Befundung unserer Berliner Kunstverhältnisse auf's Höchste zu wünschen, daß sich auch die ihr folgenden auf gleiche Weise von den früheren unterscheiden. Die künftige Jubiläums-Ausstellung wird nämlich nicht von der Königl. Kunstakademie in's Werk gesetzt werden, sondern von der Vertretung der Berliner Künstler insgesamt, vom „Verein Berliner Künstler“ selber. Eine Auslassung darüber, weshalb es wünschenswert, ja höchst notwendig für die Sanierung unserer Kunstverhältnisse wäre, wenn aus dieser Ausnahmehin eine dauernde Institution erwachse, muß ich mir schon für ein anderesmal aufsparen, denn ich müßte gar zu weit ausholen und unsere Kunstzustände in ihrer fortschreitenden Versumpfung gegenüber dem hier außerordentlich stark

empfundener frischen Aufblühen in anderen Kunststädten schildern, z. B. in München, vom Hauptkunstentwicklungsplatz und Haupt-Kunstmarkt Paris ganz abgesehen. Dazu wird sich auch im Verlaufe dieser Angelegenheit auch noch reichlich Anlaß geben. Für heute mag es genügen, zu erwähnen, wie der Mann vom frischen Regen der Kräfte wenigstens für die nächste Exposition und die künstlerische Vorbereitung darauf glücklich genommen ist, und daß sich in unserer Künstlerschaft die lebhafteste Freude darüber kund gibt.

Das nächste Jahr wird uns also zeigen, was die Berliner Maler und Bildhauer ohne das Gängelband der Akademie zu leisten vermögen, und wie weit das Vertrauen der auswärtigen Künstler, das den letzten Ausstellungen in so empfindlichem Maße vorenthalten wurde, der nicht „behörblich“ geleiteten Ausstellung entgegengebracht wird. Es kann sein, daß sich die Berliner Künstler diese Probe ihrer Lebenskraft etwas werden kosten lassen müssen; aber einmal sind sie gern dazu bereit und andererseits können sie es auch, da der Verein über reichliche Mittel verfügt und einen beträchtlichen Garantiefonds für jenen Zweck auswerfen konnte. 25,000 Mark muß er gleich im voraus springen lassen; zum Glück nicht ganz à fonds perdu, denn es werden dafür Verbesserungen baulicher und dekorativer Natur am und im Landesausstellungspalaste vorgenommen werden. Die Vergabe dieser Summe zu dem bezüglichen Zwecke hatte die Regierung zur Bedingung gemacht, als sie sich auf Erbitten des Vereins bereit erklärte, für die Inscenierung der Ausstellung Gelder aus dem Kunstausstellungsfonds zu bewilligen. Sie gab ebenfalls 25,000 M. her, bestimmte aber, „daß die ganze Summe, also 50,000 M. unter Mitwirkung der Akademie zu bleibenden Verbesserungen des Ausstellungsgebäudes verwandt werde.“ Auch der Kaiser hat insofern eine Unterstützung des Vorhabens bewilligt, als er die erbetene Erlaubnis erteilte, der Kaiserin Friedrich das Protektorat anzutragen (dasselbe ist inzwischen angenommen worden) und goldene Medaillen wie bei der Jubiläumsausstellung von 1886 in Aussicht stellte, wobei er sich das Verleihungsrecht vorbehielt. Nebenbei bemerkt, hatte der Verein beschlossen, durch eine internationale Jury Auszeichnungen in Gestalt von Ehren diplomaten, ersten und zweiten goldenen Medaillen und „ehrenvollen Erwähnungen“ zu erteilen. Ob nun nach der Inanspruchnahme der kaiserlichen Medaillen dieser Beschluß aufrecht erhalten werden kann und soll, das vermag ich nicht zu sagen.

**Anhang D, Nr. 4:**

**Ln.: Hier und dort. [Die Vereinigung der XI.]**

**In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 175, Morgenausgabe, 5.4.1892**

Hier und dort.

Wie wir bereits mitgeteilt haben, ist gestern die *Ausstellung der Elf* im *Schulte'schen Salon* eröffnet worden. Wenn man die Stagnation der berliner künstlerischen Verhältnisse bedauert, so muß man an der Wirkung dieses an sich eigentlich nicht gerade sehr erregenden Ereignisses eine gewisse satanische Freude haben. Wie? wird man fragen, elf Künstler, von denen einzelne durch Talent noch nicht einmal besonders hervorragen, thun sich zusammen, um eine Ausstellung zu veranstalten und erregen damit Kundgebungen der Sympathie und der Wuth, wie sie nur geäußert werden, wenn etwas Wesentliches, etwas Epochenmachendes geschieht? Wie kommt es, daß jene Maler einen Entrüstungsturm hervorgerufen haben, dessen Größe in keiner Weise in der *äußeren* Bedeutung des Anlasses begründet ist? Die Antwort auf diese Fragen zu geben, ist nicht schwer. Wer nur irgendeinen Einblick in die berliner Kunstverhältnisse hat, wird um sie nicht verlegen sein. Die Ausstellung der Elf ist ein, wenn auch nicht beabsichtigter, aber thatsächlicher Schlag in's Gesicht der herrschenden Kunstgrößen und wird als solche empfunden. Daher die Thränen. Abgesehen von der künstlerischen Richtung der Aussteller, hat schon ihr Auftreten als Corporation, die auf eigene Faust, ohne den berühmten Segen von oben etwas unternimmt, durchaus den Charakter des Revolutionären. Darüber kann kein Zweifel sein, und dies ist es auch, was die Erregung gegen die Elf zu der Höhe angefacht hat, die wir staunend betrachten. Vom Standpunkte des Kunstfreundes angesehen [sic], kann das Verfahren der Elf nur die tiefste Sympathie wecken und ist auch für die berliner Verhältnisse von einer Bedeutung, die der Höhe der Entrüstung entspricht, die ihm entgegenschlägt. Es ist durchaus an der Zeit, daß den sogenannten leitenden Kreisen, deren Kunst von der Modernität soweit entfernt ist, wie der Orkus vom Himmel, gezeigt wird, wie man ihrem nach verschiedenen Richtungen hin unheilvollen Einflusse sich entzieht und auf eigene Faust sich zu dem Rechte verhilft, ohne das man nicht leben kann. Man hat ein solches Vorgehen bei uns bis jetzt für unmöglich gehalten, und die Unrichtigkeit dieser Anschauung ist jetzt auf das glänzendste bewiesen, Düsseldorf und Berlin haben das Beispiel gegeben, und München ist nachgefolgt, indem sich eine Anzahl Künstler unter der Führung Fritz v. Uhde's zusammengethan hat, behufs Veranstaltung einer eigenen Ausstellung. Man sieht, daß das Auftreten der Elf an sich etwas so Unerhörtes nicht ist, und es kann nur dafür angesehen werden von solchen, die eine Auflehnung selbst gegen eine unberechtigte Autorität für Frevel ansehen. Das ist aber die herrschende Anschauung und sie wird mit besonderer Schärfe von denen vertreten, die gerade im

Besitze der Autorität sind – was Wunder, daß man der Vereinigung der XI entgegenkommt wie den Herostraten, wie Leuten, die um jeden Preis bekannt werden wollen und geschähe es um den einer Brandstiftung des Tempels der Kunst. So erklärlich nun diese Anschauung ist, so absurd ist sie. Schon der einzige Name Max Liebermann's, der, wenn auch ohne Zuthun des Trägers, so doch thatsächlich an der Spitze der ganzen Veranstaltung steht, sollte darauf hinweisen, daß es nicht in erster Reihe darauf ankam, sich bekannt zu machen. Die Berühmtheit des großen Künstlers ist so gefestigt [sic] und bedeutend, daß er es sicherlich nicht nöthig hat, eine weitere Verbreitung seines Namens mit der Entrüstung und der Verbitterung seiner Collegen zu erkaufen. Die Ausstellung der Vereinigung der Elf hat eben nicht den ihr mit vieler Befriedigung untergeschobenen Grund, sondern denjenigen, den wir dafür geltend gemacht haben. Es soll mit ihr der Beweis geliefert werden, daß die von den verschiedensten Seiten zurückgedrängte moderne Richtung der Malerei nicht todt ist, wie man von manchen Seiten begreiflicher Weise wünscht, sondern daß eine Reihe von Künstlern dabei ist, sie zu pflegen mit aller Kraft. So verschieden in Bezug auf Talent auch die einzelnen Mitglieder in der Vereinigung der Elf sind, so umschlingt sie doch alle ein Band, so durchglüht sie doch alle ein Gefühl, nämlich das der Ueberzeugung der Verfechtung einer guten Sache. Und dieses moralische Uebergewicht ist es, das sie den Hochmögenden der Kunst gefährlich macht. Was soll aus ihnen werden, jenen Raphaelen der Reiterstiefel, jenen Trohous in der Westentasche, jenen Malern von geschichtlichen und vorgeschichtlichen Schlachten, die einzig und allein von ihnen nur der Kunst geliefert werden, jenen „Verarbeitern“ der fürchterlichen Repräsentationsportraits dieser offenbaren Majestätsbeleidigungen zu Fuß und zu Pferde – was soll aus ihnen werden, wenn man dahinterkommt, daß die Mätzchen, das Herumexperimentieren, das „altmeisterliche“ Mochturtlecolorit nicht Dinge sind, die den Künstler machen, sondern Sicherheit, Selbständigkeit, Klarheit und Licht, daß alle äußeren Ehren nichts werth sind, wenn die innere Begründung dafür fehlt? Und die Gefahr, daß man wirklich dahinter kommt, liegt jetzt sehr nahe. Denn, wem sollte nicht beiden stellenweise ganz wunderbaren Arbeiten Liebermann's ein Licht darüber aufgehen, daß – um nur Eines zu erwähnen – es in Berlin bis jetzt eine *Kunst* der Portraitmalerei nicht gegeben, daß man bis jetzt mit dem *Handwerk* der Menschendarstellung nur sich mehr schlecht als recht durchgeschlagen hat. Natur und Geist sind schon seit lange höchst gefährlich Dinge, und wenn s auch bis jetzt so ziemlich gelungen ist, sie zu verfälschen und zu verwässern, der Tag ist doch gekommen, an dem solche Unthaten aufgedeckt worden sind, und dieser Tag ist der Eröffnungstag der Ausstellung der Elf. Ferne sei es von uns, alle in ihr ausgestellten Kunstwerke für mustergiltig oder für gut oder gar für talentvoll zu halten. Davon ist gar keine Rede, und ein zweiter Aufsatz, den wir der Besprechung der einzelnen Arbeiten widmen werden, wird zeigen, daß wir bei aller Sympathie für das Ganze die Schwäche mancher Theile nicht übersehen. Aber selbst die talentlosesten Arbeiten konnten uns nicht zum Spotte reizen, denn es liegt in dem Geiste des Ganzen eine so hohe ethische und moralische Kraft, daß für kleine Empfindungen kein Platz übrig bleibt. Und wenn eine Ausstellung das erreicht, so hat sie nicht nöthig, ihre Existenzberechtigung des Weiteren nachzuweisen.

**Anhang D, Nr. 5:**

**Erlaß Wilhelms II. vom 9. Juni 1898**

**Schenkung des Gemäldes *Grunewaldsee* (1895) von Walter Leistikow durch Richard Israel an die Nationalgalerie, Berlin**

*SMB/ZA, I-NG 1743 (Künstlerspezialakte)*

Acta, betreffend die Werke des Malers Walter Leistikow, Specialia

Auszug von I-No. 569/89 N. in Gen. 37

Vorgang 371/N 16. Juni 1898

Se. Excellenz der Herr Minister der geistlichen p. Angelegenheiten benachrichtigt die Generalversammlung durch Erlaß vom 16. Juni 1898 – U IV. 2312, daß Se. Majestät der Kaiser und König mittels allerhöchsten Erlasses vom 9. Juni 1898 die landesherrliche Genehmigung zur Annahme des vom Rittergutsbesitzer Richard Israel geschenkten Gemäldes „Grunewaldsee bei Abenddämmerung“ von W. Leistikow für die königl. Nationalgalerie genehmigt hat.

Werth 5000 M.

Invent. unter Littr. A No. 754

## Anhang E: Künstlergruppensystematik

### Systematik der deutschen Künstlergruppen und Ausstellungsgemeinschaften 1891 bis 1899 – eine Auswahl

*Die Auswahlkriterien sind: Erwähnung in Quellentexten, die für die vorliegende Untersuchung relevant sind; Bezug zur Vereinigung der XI und zur Entwicklung in Berlin.*

*Die erste Zahl in Klammern in der Überschrift bezieht sich auf das Gründungsjahr, eine mögliche zweite Angaben an dortiger Stelle bedeutet das Jahr der Umstrukturierung zur Künstlergruppe, wobei sich diese Angabe an der ersten Gruppenausstellung orientiert.*

#### 1. Die Gesellschaft Deutscher Aquarellisten, Berlin (1891)

Organisationsform: Ausstellungsforum

Gründungsjahr: Mai 1891

Zweck: Die Förderung der deutschen Aquarellmalerei durch Wanderausstellungen, die jeweils in Berlin begannen und anschließend durch Deutschland reisten.

Sitz der Organisation: Berlin

Erste Ausstellung: 1892

Ausstellungsorte: Galerie Amsler & Ruthardt (1893); Galerie Gurlitt (1896); Galerie Schulte, Berlin (1898); Künstlerhaus des Vereins Berliner Künstler (1899) und Galerie Keller & Reiner (1900).

Vorsitz: Franz Skarbina

Gründungsmitglieder: Max Fritz, Hans Herrmann, Arthur Kampf, Franz Skarbina

Gäste: Max Liebermann, Walter Leistikow, Friedrich Stahl, Dora Hitz und Hugo Vogel; Ludwig Dettmann, Hans von Bartels, Alexander Schmidt-Michelsen, Carl Bantzer, Ludwig Dill, Julian Fałat, Julius Wengel, Max Uth, Willy Hamacher, Paul Bach, Rudolf Dammeier, Gregor von Bochmann, Friedrich Wahle

Literatur und Archivalien: Dressler 1906; Kunsthandbuch 1897, \*\*\*: Kleine Mitteilungen. [Gründung.] In: Zeitschrift für Bildende Kunst NF 2.1891, S. 200; Adolf Rosenberg: Vermischte Nachrichten. In: Kunstchronik NF 3.1891/92, Nr. 19 (24.3.1892), Sp. 330; Albert Lamm: Aus den Berliner Kunst-Salons. In: Das Atelier 1896, H. 6 (Mitte März), S. 5; Hans Rosenhagen: Die Aquarellisten-Ausstellung bei Amsler & Ruthardt. In: Das

Atelier 1893, H. 58 (Mitte März), S. 5;

Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 21

(14.4.1898), Sp. 346f; Max Osborn: Die „Gesellschaft Deutscher Aquarellisten“. In: Berliner Lokal-Anzeiger, 2.4.1898; Anonym: Berliner Vereinsausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13, 15.4.1898, S. 249; Julius Norden: Berliner Kunstschau. [Gesellschaft Deutscher Aquarellisten.]. In: Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 9 (1.2.1899), S. 136.

Einladungskarte Keller & Reiner 1900 (Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Historischer Dokumente, Konvolut Keller & Reiner, ohne Registratur).

Kommentar: Die Namen der beteiligten Künstler machen deutlich, daß es sich hierbei um die Keimzelle der neuen Kunstszene und des alternativen Ausstellungswesens handelt – unterschätzt von den konservativen Kreisen und der Kunstkritik. Die ‚harmlose‘ Förderung der deutschen Aquarellmalerei, die in den Salons stiefmütterlich behandelt wurde, konnte kaum auf Widerstand stoßen. Doch trafen hier Künstler zu einem gemeinsamen Projekt zusammen, das neben der Absicht, Ausstellungen zu veranstalten, als Netzwerk für Informationsaustausch auf nationaler Ebene angesehen werden kann. Die Gemeinschaft sowie deren Ausstellungen dienten als Kommunikationsmittel. Die meisten Mitglieder der Aquarellisten gehörten späteren Künstlergruppen oder Ausstellungsgemeinschaften an.

## 2. Der Künstler-Club Sankt Lukas, Düsseldorf (1892)

Organisationsform: Künstlergruppe

Gründungsjahr: 1891/92

Sitz der Organisation: Düsseldorf

Zweck: Gegenseitige künstlerische Anregung, gemeinsame Ausstellungen und die Förderung der Radierkunst

Erste Ausstellung: Dezember 1892 bis Januar 1893 (Düsseldorf)

Ausstellungsort: Galerie Schulte in Düsseldorf

Gründungsmitglieder: Helmuth Liesegang, Gerhard Janssen, Olaf Jernberg, Gustav Wendling, Heinrich Hermanns, Emil Zimmermann, Anton Henke, Arthur Kampf

Gäste: Max Liebermann, Max Klinger, Arnold Böcklin, Adolph Menzel, Fritz von Uhde, Franz Stuck, Gotthard Kuehl, Karl Koepping, Hugo König, Fritz Strobenz, Giovanni Segantini, Constantin Meunier, Lawrence Alma Tadema, Walter Crane, Jozef Israëls, Albert Besnard, M. B. Koldewey, G. H. Breitner, H. W. Jansen

Literatur und Archivalien: Kunsthandbuch 1897; Kunsthandbuch 1904; Dressler 1906; N.N.: [Rez. XI.] In: Pester Lloyd, Nr. 57, 7.3.1895 (G II, 1895-14); ♂: Sammlungen und Ausstellungen, Düsseldorf. [Künstlerklub St. Lucas.] In: Kunstchronik NF 5.1893/94, Nr. 12 (18.1.1894), Sp. 194; Adolf Rosenberg: Ausstellung des Düsseldorfer Künstlerklubs „St. Lucas“. In: Kunstchronik NF 8.1896/97,

Nr. 11 (14.1.1897), Sp. 164f; ©: Die Lukasausstellung in Düsseldorf. In: Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 12 (20.1.1898), Sp. 186; Irwin Lewis 2003, S. 245f und S. 379f, Anm. 14;

Helmuth Liesegang, Karte an die Vereinigung der XI vom 5.4.1892. (G I)

Kommentar: Die Ausstellungsbesprechungen zeigen, daß es sich um ein seriöses und niveauvolles Projekt gehandelt hat. Die Vermutung liegt nahe, daß Schulte den Kontakt zwischen den beiden Künstlergruppen Vereinigung der XI und Sankt Lukas hergestellt hat. Der Club könnte jedoch auch – ähnlich wie der Westklub und Pallas – ursprünglich eine eher sozial ausgerichtete Künstlergesellschaft gewesen sein, die sich vorwiegend aus Mitgliedern des etablierten Vereins *Malkasten* zusammensetzte. In diesem Fall könnten Hinweise des Galeristen und/oder die große Resonanz der Ausstellung der Vereinigung der XI in der Presse ein Ansporn für den Düsseldorfer Club gewesen sein, sich auch als Ausstellungsgruppe zu präsentieren. Diese Überlegungen sind nicht abschließend zu klären.

Der Künstler-Club Sankt Lukas löste sich in den Jahren zwischen 1904 und 1906 auf. Die Mitgliedschaft Arthur Kampfs ist bis 1903 nachweisbar.

## 3. Die Freie Berliner Künstlervereinigung (1892)

Organisationsform: Netzwerk

Gründungsjahr: November 1892 (Das Netzwerk existierte mindestens sieben Jahre und ging vermutlich in der Berliner Secession auf.)

Sitz der Organisation: Berlin (Die erste Versammlung fand in der Galerie Schulte statt.)

Zweck: Förderung des individuellen, künstlerischen Schaffens und der Beziehungen der Berliner Künstlerschaft zu den Künstlerschaften in- und außerhalb Deutschlands ohne die Stellung zum Verein Berliner Künstler zu beeinträchtigen.

Vorsitzender: Karl Koepping

Leitendes Komitee: Ludwig Manzel, Max Kruse, Ernst Hausmann, Josef Scheurenberg, Fritz Wolff

Literatur und Archivalien: \*\*\*: Vereine und Gesellschaften. [Freie Berliner Künstlervereini-

gung.] In: Kunstchronik NF 4.1892/93, Nr. 9 (22.12.1892), Sp. 148; Kunst-Halle 5.1899/1900, S. 76; Kleine Zeitung, in: Allgemein Zeitung, München, 15.11.1892 (zitiert nach Heller 1992, S. 518, Anm. 14); Irwin Lewis 2003, S. 382, Anm. 26; Leistikow 1892, S. 1299.

ZStA Merseburg, Königliches Geheimes Civil-Cabinet, Rep. 2.2.1., Nr. 19977, S. 2 (zitiert nach Teeuwisse, 1986, S. 185)

Kommentar: Initiator war Karl Koepping, der die Vereinigung aufgrund der Schließung der Munch-Ausstellung ins Leben gerufen hatte. Die Fraktion zählte ca. 150 Mitglieder, darunter Hofmann, Liebermann, Leistikow und Skarbina. In verschiedenen Zeitungen wurde die *Freie Künstlervereinigung* als ‚Secession‘ bezeichnet, was auf ihren erhofften Stellen-

wert verweist, der nicht zuletzt auf seine prominenten Mitglieder zurückzuführen ist.

#### 4. Die Münchner 24/XXIV (1893)

Organisationsform: Ausstellungsgemeinschaft (Keine offizielle Abordnung der Secession, zu ihr gehörten auch Künstler, die nicht förmlich der Secession beigetreten waren.)

Gründungsjahr: 1892/93

Sitz der Organisation: München

Zweck: Veranstaltung kleinerer Wanderausstellungen parallel zu den geplanten großen Secessionsausstellungen

Erste Ausstellung: Januar 1893 (vor der ersten Ausstellung der Münchner Secession in Berlin)

Ausstellungsorte: Galerie Schulte, Berlin (jeweils im Januar 1893, 1894 und 1895); Galerie Schulte, Düsseldorf (1894)

Ausstellende Künstler: Fritz von Uhde, Hans Olde, Lovis Corinth, Johannes Leonhard, Hans Borchardt, Friedrich Fehr, Hugo Kaufmann, Rudolf Maison, Julius Exter, Matthias Bauer, Benno Becker, Hans Borchardt, Hans Olde, Hubert von Heyden, Charles Vetter, Josef Block, Albert von Keller, Hugo von Habermann, Friedrich Fehr, Gotthard Kuehl, Ludwig Dill, Reinhold Lepsius, Ernst Oppler, Charles Fred. Ulrich, Hugo Kaufmann, Theodor Hummel, Leonhard Buttersack, Herrmann Schlittgen, Bruno Piglhein, Ernst Oppler, Max Oppler, Wilhelm Trübner, Franz Wahle, Otto Hierl-Deronco, Joseph Flossmann.

Literatur: Adolf Rosenberg: Die Ausstellung der Münchner „24“ in Berlin. In: Kunstchronik NF 4.1892/93, Nr. 12 (19.1.1893), Sp. 185-188; Kunst für Alle 8.1893, H. 10, S. 153f; Hans Rosenhagen: Die Ausstellung der Münchner „24“. In: Atelier 1894, H. 2 (Mitte Januar), S. 3f; Julius Norden: Berliner Kunstschau. [Wanderausstellungsgruppe der Secessionisten.] In: Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 9 (1.2.1899), S. 136f; Anonym: Sammlungen und Ausstellungen. In: Kunstchronik NF 5.1894, Nr. 18 (15.3.1894), Sp. 290f; Franz Servaes: Die Münchner „24“. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 3 (Januar), S. 47

Kommentar: Auffällig ist die hohe Fluktuation. Das Hauptmotiv dürfte der künstlerische Ausstellungsaustausch und das Erproben der Reaktion der Kunstkritik verschiedener Städte gewesen sein. Es ist denkbar, daß Eduard Schulte, der die 24 in Düsseldorf und in Berlin ausstellte, persönlich an dem Konzept beteiligt war, vor allem, weil die Leistungen der 24 und der Vereinigung der XI der Kunstkritik besonders miteinander verglichen wurden. Das aktuelle Münchner Schaffen förderte den Wettbewerb in Berlin. Aufgrund der Ausstellung der 24 erhöhte sich in Berlin auch das Verständnis für die Vereinigung der XI.

#### 5. Die Freie Berliner Kunstausstellung (1893)

Organisationsform: Jury-freies einmaliges Ausstellungsforum, ursprünglich: „Salon der Zurückgewiesenen“

Gründungsjahr: 1893

Sitz der Organisation: Berlin

Zweck: Jury-freie Ausstellung

Ausstellung: 1893

Ausstellungsort: Berlin, Restaurationsräume des Hohenzollern-Panoramas auf dem Gelände des Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, gegenüber des Landesausstellungsgebäudes (Alt Moabit 1)

Initiatoren: nicht ermittelt

Ausstellende Künstler: Max Horte, Schmidt-Herboth, Schmidt-Cassel, Fischer-Cörlin, Edvard

Munch, Edmund Edel, Max Klein, A. von Meckel u.a.

Literatur: Adolf Rosenberg: Freie Berliner Kunstausstellung. In: Kunstchronik NF 4.1892/93, Nr. 28 (15.6.1893), Sp.458-460; Servaes Kunstfrühling 1893; Dr. Relling [d.i. Jaro Springer]: Die Freie Kunstausstellung 1893. In: Kunst für Alle 8.1892/93, S. 153; Das frühe Plakat 1980, Bd. 3, Kat.-Nr. 1313; Albert Lamm: Von guter und schlechter Malerei in Berlin. In: Der Kunstwart 11.1898, H. 11, S. 350; Leistikow 1893, S. 801

Kommentar: Von Jaro Springer ist überliefert, daß an den Exponaten, die nicht vom Salon aufgenommen worden waren, ein Zettel mit

folgender Aufschrift hing:

„Zurückgewiesen!“ Die Aussteller gingen offensiv, beinahe stolz, mit der Tatsache der Ausjurierung ihrer Werke um.

Das Ausstellungsereignis, das grundsätzlich das Potential gehabt hätte, eine eigene Dynamik zu entwickeln und die künstlerische Opposition zu stärken, blieb aufgrund der im Durchschnitt geringen Qualität der Exponate einmalig.

Das Plakat von Ludwig von Hofmann für diese Ausstellung hatte er ursprünglich für die Große 1893 entworfen. Sein Entwurf (Ganymed, den Zeusadler tränkend) wurde jedoch abgelehnt Berliner Kunstausstellung und anstelle dessen eine Allegorie mit Lorbeerzweig und dem Wappen der Malerei von dem 17jährigen Ernst Paul Hildebrandt ausgewählt. (Das frühe Plakat 1980, Bd. 3. Kat.-Nr. 1270)

## 6. Die Freie Vereinigung Münchner Künstler (1893)

Organisationsform: Künstlergruppe (Abspaltung der Münchner Sezession)

Gründungsjahr: 1893

Sitz der Organisation: München

Zweck: Eigene Ausstellungen im Münchner Glaspalast (gescheitert)

Erste Ausstellung: 1894

Ausstellungsort: Galerie Gurlitt, Berlin (1894)

Mitglieder: Otto Eckmann, Lovis Corinth, Julius Exter, Herrmann Schlittgen, Carl Strathmann, Wilhelm Trübner, Max Slevogt, Hans Olde, Thomas Theodor Heine, Peter Behrens und Georg Lührig (Dresden).

Gäste: Wilhelm Leibl (kein Mitglied der Münchner Sezession) stellte in Berlin 1894 mit der Vereinigung aus.

Literatur: Franz Servaes: Die „Münchner Freie Vereinigung“. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 18 (Anf. Mai), S. 286f; Elias 1902; Corinth 1926, S. 133ff

Kommentar: Ihr ursprünglicher Plan war gewesen, im Münchner Glaspalast eigene Räume zur Verfügung gestellt zu bekommen. Nach Corinths Darstellung war Eckmann der Drahtzieher, der mit den zum Vorstand des Salons gehörenden Künstlergenossenschaftsmitgliedern einig wurde. Doch die Mitglieder der Münchner Künstlergenossenschaft sahen

diese Ungleichbehandlung, hier Jury, dort keine, nicht ein und stürzten den Vorstand. Der Plan der Münchner Freien Vereinigung war gescheitert und sie saß nun zwischen zwei Stühlen. In München konnten sie nun weder im Glaspalast noch in der Sezession ausstellen, die die Abtrünnigen „exkommuniziert“ hatten. Die Mitglieder hielten die Vereinigung „zwar krampfhaft aufrecht“ und stellten sogar in Berlin ersten Halbjahr 1894 in der Galerie Gurlitt mit Erfolg aus. Sie löste sich jedoch 1895 bereits wieder auf und die Mitglieder blieben von der Münchner Sezession isoliert. (Zitate: Corinth 1926, S. 133ff.) Für die Berliner Kunstszene und die Vereinigung der XI war trotz der Kurzlebigkeit und des Aktionismus der Freien Vereinigung Münchens deren Ausstellung bei Gurlitt von Bedeutung. Künstler, Künstlergruppen und Kunstkritik nahmen in der damals unruhigen Atmosphäre jede Gelegenheit wahr, um den künstlerischen Stand der Dinge zu überprüfen, um Talente mit Talenten zu vergleichen und die beiden Städte München und Berlin auf den Prüfstand zu stellen. Da die Ausstellung bei Gurlitt niveauvoll gewesen war, konnte die Meßlatte wieder ein wenig angehoben werden.

## 7. Der Künstler-Westclub, Berlin (?/1894)

Organisationsform: ursprünglich ein Verein, um 1894 Umwandlung in eine Ausstellungsgemeinschaft, möglicherweise in eine Künstlergruppe, existierte bis 1916

Gründungsjahr: deutlich vor 1894

Sitz der Organisation: Charlottenburg

Zweck: Geselliger und künstlerischer Austausch, Künstlerfeste

Erste Ausstellung: Februar 1894

Ausstellungsort: Galerie Schulte, Berlin, dort bis 1899 nachweisbar

Mitglieder und Gäste: Max Uth, Adelsteen Norman, Hans Looschen, Ludwig Dettmann und Philipp Franck, Heinrich Harder, Heinrich Wilcke, Hermann Hendrich, Georg Barlösius, Franz Bombach, Georg Schmitgen, Wilhelm Feldmann, Georg L. Meyn, Hanns Fechner, Max Schlichting, Paul Höniger, Karl Oenicke, Paul Müller-Kaempff, Georg



Busch, Hans von Stegmann und Stein, Franz Gustav Hochmann, Fritz von Grebe, Carl Langhammer, Hans Völcker, Oskar Frenzel, Viktor Freudemann, Ernst Hausmann, Wilhelm Kuhnert, Fritz Heinemann, Lenau, Philipp Franck, Rudolf Possin, Rudolf Eichstädt, Franz Albert Jüttner, Josef Sattler; Hans Baluschek (?). (1904: 32 Mitglieder)

Literatur: Kunsthandbuch 1897; Dressler 1906; Hans Rosenhagen: Die Ausstellung des Künstler-West-Club in Berlin. In: Das Atelier 1894, H. 4 (Mitte Februar), S. 2f; Das Atelier 1894 H. 5 (Anfang März), S. 7; Franz Seruaes: Der Künstler-West-Club. In: Die Gegenwart 1894, Nr. 9, S. 142; Fritz Stahl: Berliner Kunstschau. [Westclub.] In: Die Kunsthalle 2.1896/97, Nr. 9 (1.2.1897), S. 37f, Albert Lamm: Von guter und schlechter Malerei in Berlin. In: Der Kunstwart 11.1898, H. 11, S. 350; Jarno Jessen: Der Künstler-Westklub bei Schulte. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 9 (1.2.1898), S. 167f, Anonym: Ausstel-

lung des Berliner Künstler-West-Klubs im Künstlerhaus in der Bellevuestraße. In: Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 9 (15.2.1899), S. 164f; Lacher 1999, Lacher 2000, Irwin Lewis 2003, S. 382, Anm. 25.

Kommentar: Es handelt sich bei dem Künstler-Westclub um einen Verein, der sich aufgrund der ersten beiden Ausstellungen der Vereinigung der XI und ihrer intensiven Berichterstattung in der Presse dazu entschlossen hatte, ebenfalls durch Ausstellungen an die Öffentlichkeit zu treten und sich somit vom geselligen Verein in eine Ausstellungsgemeinschaft, möglicherweise in eine Künstlergruppe, zu verwandeln. Die Gruppe behielt während der 1890er Jahre ihr eigenes Profil bei und existierte bis 1916. Einige Mitglieder waren später in der Berliner Secession aktiv. Künstlerisch war die Gruppe als Einheit weniger bedeutsam als die Vereinigung der XI und stand (dennoch oder deshalb) in einem Spannungs- respektive Konkurrenzverhältnis zu ihr.

## 8. Die 31 (Berlin ?, um 1894)

Organisationsform: Künstlergruppe (?)

Gründungs jahr: um 1894

Sitz der Organisation: vermutlich Berlin

Zweck: nicht ermittelt

Erste Ausstellung: nicht ermittelt

Ausstellungsort: Galerie Schulte, Berlin (?)

Gründungsmitglieder: nicht ermittelt

Gäste: nicht ermittelt

Literatur und Archivalien: Hans Rosenhagen: Die Ausstellung des Künstler-West-Club in Berlin. In: Das Atelier 1894, H. 4 (Mitte Februar), S. 2f; Eduard Schulte, Brief an Walter Leistikow vom 19.2.1894. (G I)

Kommentar: In Rosenhagens Ausstellungsbesprechung des Westclub von 1894 sowie in einem Brief Eduard Schultes an Leistikow findet die Gruppe en passant Erwähnung. Schulte wies die XI in seinem Schreiben darauf hin, daß die Anforderung nach Einladungen des Westclub, der 24 und 31 nicht so hoch seien, wie die der Vereinigung XI. Dies läßt den Rückschluß zu, daß die 31 in der Galerie Schulte im Jahr 1894 ausstellten und daß die Geschäftsbeziehungen zu dem Galeristen anspruchsloser waren als die der Vereinigung der XI.

## 9. Die Vereinigung der Vier / November-Vereinigung, Berlin (1894f)

Organisationsform: Künstlergruppe

Gründungs jahr: 1894; Erweiterung und Umbenennung 1895 (existierte bis 1898)

Sitz der Organisation: Berlin

Zweck: Gemeinsame Ausstellungen, künstlerischer Austausch

Erste Ausstellung: 1894

Ausstellungsorte: Galerie Schulte, Berlin (1895–1897); Künstlerhaus des Vereins Berliner Künstler (1898)

Gründungsmitglieder: Dora Hitz, Maria von Brocken, Henny Geiger, Curt Herrmann, Philipp Franck, Wilhelm Trübner und Joseph Sattler

Gäste: Sabine und Reinhold Lepsius, Ludwig Dettmann, Max Uth, Jean François Raffaëlli, Josef Block, Max Zürcher, Ehepaar Vallgren (Finnland), Hans St. Lerche (Norwegen, Keramiker)

Literatur und Archivalien: Albert Lamm: Von guter und schlechter Malerei in Berlin. In: Der Kunstwart 11.1898, H. 11, S. 350; Julius Norden: Salon Schulte. [Novemberklub.] In: Die

Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 4 (15.11.1897), S. 56f; Adolf Rosenberg: Aus Schultes Kunstausstellung in Berlin [November-Vereinigung] In: Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 6 (25.11.1897), Sp. 91-93; Irwin Lewis 2003, S. 382, Anm. 25;  
Curt Herrmann, Brief an Sophie Herz vom 8.11.1896 (zitiert nach Kat. Curt Herrmann 1989, S. 343)

Kommentar: Die Ausstellungen riefen interessierte Reaktionen hervor und sind hinsichtlich Qualität und Kontinuität mit denen der Vereinigung der XI vergleichbar. Die Stimmung bei der Ausstellungen der November-Vereinigung der XIeinigung war eher kontemplativ, die bei der Vereinigung der XI herausfordernd. Auffallend ist die hohe Beteiligung weiblicher Künstler.

## 10. Die Freie Kunst, Berlin (1895)

Organisationsform: Künstlergruppe  
Gründungsjahr: 1895  
Sitz der Organisation: Berlin  
Zweck: Veranstaltung von Ausstellungen unter Hinzuziehung von Gästen  
Erste Ausstellung: 1896  
Ausstellungsorte: Galerie Gurlitt (1896–1898), Künstlerhaus des Vereins Berliner Künstler (1899)  
Gründungsmitglieder: 1897: Carl Langhammer, Otto Heinrich Engel, Hermann Hirzel, Gustav Meng-Trimmis, Max Schlichting, Martin Schauß (Bildhauer).  
Gäste: Fritz Burger, Rippel Ronay, Anna Gerresheim, Karl Hagemeister, Wilhelm Trübner, Max Pietschmann, Herrmann Hirzel und Otto Ubbelohde. 1900: Ulrich Hübner (Berlin), Richard Kaiser (München) und Jan Toorop (Haag), Martin Schank, Hans Busse (München), Sesemann, Fernand Schultz-Wettel, Albert Kaub, Hans Schulze.

Literatur: Fritz Stahl: Berliner Kunstschau. [Freie Kunst.]. In: Die Kunst-Halle 2.1896/97, Nr. 8 (15.1.1897), S. 121; Anonym: Freie Kunst. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 9 (1.2.1898), S. 162f (m. Abb.); S. 122f; Anonym: Berliner Kunstausstellungen. In: Kunst-Halle, 3.1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 22f; Abbildung der Einladungskarte zur Ausstellung im Jahr 1899 von Carl Langhammer in: Deutsche Kunst 1898/99, Nr. 7 (15.1.1899), S. 132.

Kommentar: Die teils hymnischen Besprechungen in der *Deutschen Kunst* lassen den Verdacht aufkommen, daß es sich bei dem anonymen Verfasser um Langhammer selbst handeln könnte. Er war auch Kunstkritiker und als solcher bei dieser Zeitschrift als Autor tätig. Insgesamt gesehen reichte die Gruppe nicht an die Bedeutung der Vereinigung der XI oder der November-Vereinigung heran.

## 11. Der Ring, München (1897)

Organisationsform: Künstlergruppe (?)  
Gründungsjahr: 1897  
Sitz der Organisation: München  
Zweck: Veranstaltung von Ausstellungen (?)  
Erste Ausstellung: nicht ermittelt  
Ausstellungsorte: Galerie Gurlitt, Berlin (1898); Kunstverein, Leipzig  
Mitglieder: H. Eichfeld, Ludwig von Zumbusch, F. A. Otto Krüger, Otto Ubbelohde, Richard Riemerschmid, Adelbert Niemeyer, Bernhard Pankok, Paul Schröter, Angelo Jank, Leo

Putz, Richard Kaiser und drei Bildhauer Eduard Beyrer Jun., Theodor von Gosen und Hugo Kaufmann  
Gäste: nicht ermittelt  
Literatur: Karl Krummacher: Ausstellungen in Gurlitt's Kunstsalon. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 251f; F. B.: Sammlungen und Ausstellungen. [Der Ring.] In: Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 19 (24.3.1898), Sp. 314

## 12. Der Verband Deutscher Illustratoren, Berlin (1869/1897)

Organisationsform: Verein  
Gründungsjahr: 1869  
Sitz der Organisation: Berlin  
Zweck: Rechtsschutz für Urheberrechte an Illustrationen, seit 1897: Förderung der Zeichnung in selbständigen Ausstellungen  
Erste Ausstellung: 1.4.1898  
Ausstellungsort: Ausstellungsräume der Kgl. Akademie der Künste, Unter den Linden, Berlin  
Gründungsmitglieder: nicht ermittelt  
Gäste: nicht ermittelt  
Literatur: Kunsthandbuch 1904; O.: Die erste Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren. In: Berliner Lokal-Anzeiger, 1.4.1898, S. 2f; Anonym: Der Verband Deutscher Illus-

tratoren. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 3 (2.11.1897), S. 53f; Anonym: Berliner Vereins-Ausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 9 (15.4.1898), S. 249 (Ausrichtung der Ausstellung im Akademiegebäude); Anonym: Berliner Vereinsausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13, 15.4.1898, S. 249; Deutsche Kunst 3.1898/99, Nr. 2, S. 35 (Rundschreiben zum Thema Schwarz-Weiß-Ausstellungen).  
Kommentar: Die erste Ausstellung wurde von 140 Künstlern besickt. Sie hatte eine historische Abteilung. Es waren nur deutsche Künstler zugelassen, die von einer Jury ausgewählt wurden.

## 13. Der Hamburgische Künstlerclub (1897)

Organisationsform: Künstlergruppe  
Gründungsjahr: 1897 (polizeiliche Anmeldung im September)  
Sitz der Organisation: Hamburg  
Zweck: Veranstaltung von Ausstellungen, Förderung der lokalen Kunst  
Erste Ausstellung: März 1897  
Ausstellungsorte: Große Kunstaussstellung, Kunsthalle Hamburg (März 1897); Galerie Gurlitt, Berlin (Okt. 1897); Galerie Commerter, Hamburg  
Gründungsmitglieder: Julius von Ehren, Ernst Eitner, Arthur Illies, Paul Kayser, Friedrich

Schaper, Arthur Siebelist, Julius Wohlers, Thomas Herbst, Alfred Mohrbutter  
Zweite Generation: Friedrich Ahlers-Hestermann, Franz Nölken, Fritz Friedrichs, Walter Voltmer, Walter Alfred Rosam  
Literatur: N.N.: Salon Gurlitt. [Hamburgischer Künstlerclub.] In: Die Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 4 (15.11.1897), S. 57f; Meyer-Tönnemann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897. (Hamburger Künstlermonographien, Bd. 23/24) Hamburg 1985

## 14. Die Vereinigung 1897, Berlin (1897)

Organisationsform: Ausstellungsverband, evtl. Künstlergruppe  
Gründungsjahr: November 1897  
Sitz der Organisation: Berlin  
Zweck: Veranstaltung von Ausstellungen  
Erste Ausstellung: 21. November 1897  
Ausstellungsorte: Schulte, Berlin (1897); Künstlerhaus, Berlin (1899)  
Gründungsmitglieder: Walther Meyer-Lüben (Jahrgang 1867), August Gaul, Fritz Klimsch; Maler: Ludwig Stutz, Ludwig Fahrenkrog, August von Brandis, Karl Klimsch, Franz Stassen, Otto Heinrich Engel, Bettina Thöny, August Westphalen, Karl Ziegler  
Gäste: nicht ermittelt

Literatur und Archivalien: Kunst-Halle 3.1897/98, S. 86; Anzeige der Galerie Schulte. In: Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 5 (1.12.1897), S. 78; Julius Norden: Ein „Credo“. Berliner Kunstschau. Salon Schulte. In: Kunst-Halle 3.1897/98, Nr. 6 (15.12.1897), S. 86-87; Adolf Rosenberg: Aus Schultes Kunstaussstellung in Berlin. [Die Vereinigung 1897.] In: Kunstchronik NF 9.1897/98, Nr. 7 (2.12.1897), Sp. 106f; Julius Norden: Berliner Kunstschau. [Vereinigung 1897.] In: Kunst-Halle 4.1898/99, Nr. 9 (1.2.1899), S. 136.  
Aufruf der Vereinigung 1897 im November 1897 (G II)

Kommenater: Die Vereinigung 1897 initiierte wenige Tage nach der Eröffnung ihrer ersten Ausstellung eine Versammlung aller Berliner Künstlerorganisationen mit dem Ziel, sie unter einem Dachverband zur Stärkung der Interessensvertretung zusammenzuschließen

und geschlossen gegen die Politik des Vereins Berliner Künstler vorzugehen und für mehr Rechte in der Ausstellungsgestaltung einzutreten. Ob eine Versammlung stattgefunden hat, ist nicht nachweisbar.

### **15. Pallas, Berlin (1880/1898)**

Organisationsform: Künstlerverein  
Gründungsjahr: 1880 (Pallas-Verein für künstlerische Bestrebungen)  
Sitz der Organisation: Berlin  
Zweck: Die Pflege von künstlerischen und kunstgewerblichen Bestrebungen, Atelieregemeinschaften, Veranstaltungen wie Vorträge und Studienreisen  
Erste Ausstellung: 1898  
Ausstellungsorte: Equitablepalast, Berlin (1898)

Gründungsmitglieder: nicht ermittelt  
Ausstellende Künstler: Emil Henschel, A. Sturm, O. Schafft, Wrage, Hugo Heine, Martin Spieker, Leo Pütz, E. Zeller, W. Jacoby (Bildhauer), Emil Schmidt-Friedenau (Architekt)  
Literatur: Kunsthandbuch 1897; Dressler 1906; Anonym: Berliner Vereinsausstellungen. In: Deutsche Kunst 2.1897/98, Nr. 13 (15.4.1898), S. 248f; Brommenschenkel 1942, S. 79f.

### **16. Die Vereinigung für Decorative Kunst zu Berlin (ca. 1899)**

Organisationsform: Künstlergruppe (?)  
Gründungsjahr: 1899 post quem  
Sitz der Organisation: Berlin  
Zweck: nicht ermittelt  
Erste Ausstellung: Dezember 1899  
Ausstellungsort: Galerie Keller & Reiner, Berlin  
Gründungsmitglieder: Marie Kirschner, Lucy du Bois-Reymond, Ilse von Cotta, Hildegard Lehnert, Clara Lobedan, Marie Olfers, alle Berlin.  
Gäste: aus Berlin: Luise Begas, Maria von Brocken, Marie von Bunsen, Johanna Ewald und

Emma Lobedan; auswärtige Gäste: Agnes Asbee (London), Elisabeth Giesbrecht (Neapel), Hedwig von der Groeben (Paris), Emmy Hottenroth (Wachwitz) und Hildegard von Kalkstein (Frankfurt).  
Archivalien: Einladungskarte zu einer Ausstellung in der Galerie Keller & Reiner, o.D. (Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Historischer Dokumente; Konvolut Keller & Reiner, ohne Registratur)

## REDAKTIONELLE BEMERKUNG

Die Transskription und die Abschrift handgeschriebener, maschinenschriftlicher sowie gedruckter Quellentexte erfolgte zeichengetreu, auch dort, wo eine vom Usus abweichende Schreibweise angewandt wurde. Im Original gestrichene Textstellen bleiben, sofern sie nicht unmittelbar zum Verständnis beitragen, unberücksichtigt. Die wichtigsten Dokumente sind im Anhang vollständig wiedergegeben. Alle Hervorhebungen im Anhang befinden sich im Original. Offensichtliche Satzfehler sind korrigiert und mit eckigen Klammern versehen.

Die zwei unterschiedlichen Schreibweisen für *Sezession* verweisen auf eine inhaltliche Unterscheidung: Mit „Sezession“ wird das Phänomen bezeichnet. „Secession“ hingegen meint die Berliner oder Münchner Secession – entsprechend ihrer eigenen Schreibweise.

Zwei häufig genannte Namen, Anton von Werner und Ludwig von Hofmann, werden bei der Nennung ihrer Nachnahmen um der besseren Lesbarkeit willen ohne ihren Namenszusatz geschrieben.

Alle Rezensionen, die in den Geschäftsbüchern der Vereinigung der XI gesammelt worden sind, führen in den Anmerkungen die Angabe G I oder G II mit schließender Jahreszahl und der Numerierung entsprechend ihrer Reihenfolge, in der sie in die Geschäftsbücher eingeklebt wurde. Die Angaben der ausgeschnittenen Rezensionen in den Geschäftsbüchern beschränken sich häufig auf den Namen der Zeitung und das Datum. Nicht in allen Fällen konnten die Angaben ergänzt werden (Autor, Titel). Zugunsten einer besseren Lesbarkeit des Textes wurde darauf verzichtet, dies in den Anmerkungen jeweils zu vermerken.

Die Literaturangaben der Zeitungen und Zeitschriften sind nicht durchgehend einheitlich. Ergänzende Angaben wie Morgen- oder Abendausgabe sind, sofern sie zu ermitteln waren, im Literaturverzeichnis angegeben. Im Auge behalten wurde dabei eine gute Nutzbarkeit des Apparates. Bei vollständig zu ermittelnden Angaben ist das genaue Erscheinungsdatum bei Zeitschriftenaufsätzen in Klammern angegeben. Manche Zeitschriften veränderten im Lauf ihres Erscheinens mehrfach die Namen oder Jahrgangs- bzw. Bandzählung, was zu zusätzlichen Modifikationen bei der Zitierung führt.

Querverweise innerhalb der Anmerkungen beziehen sich nur auf das jeweilige Kapitel, sofern nichts anderes angegeben ist. Für die online-Version erfolgt die Verlinkung über die mit Schrägstrich angeschlossene Seitenzahl.

Im vergangenen Jahrzehnt sind in Berlin vor allem im Zuge der deutschen Wiedervereinigung Umbenennungen von Museen und Institutionen sowie Zusammenführungen von Archiven erfolgt. Bei der Zitierung älterer Literatur wurden bei den Angaben keine Veränderungen vorgenommen. Das betrifft in der vorliegenden Untersuchung folgende Institutionen:

<u>ehemals</u>	<u>heute</u>
Berlin Museum	Stiftung Stadtmuseum Berlin
Hochschule der Künste, Berlin (HdK)	Universität der Künste, Berlin (UdK)
Zentrales Staatsarchiv, Dienststelle Merseburg (ZStA Merseburg)	Geheimes Staatsarchiv (GStA), Berlin

## ABKÜRZUNGEN

AdK, Berlin	Akademie der Künste, Berlin
bpk, Berlin	Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin
G I	Geschäftsbuch I der Vereinigung der XI, AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Nr. 13
G II	Geschäftsbuch II der Vereinigung der XI, AdK, Berlin, Lovis Corinth-Archiv, Nr. 14
GStA, Berlin	Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin
H.	Heft
hs.	handschriftlich
Hv.	Hervorhebung
LvHA	Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich
Ms.	Manuskript
NF	Neue Folge
Orig.	Original
Q.	Quartal
Rez. XI	Rezension einer Ausstellung der Vereinigung der XI
SMPK	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
VBK	Verein Berliner Künstler
SMB	Staatliche Museen zu Berlin
SMB/ZA	Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlina
UdK-Archiv	Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv
ZstA Merseburg	Zentrales Staatsarchiv, Dienststelle Merseburg