

# AUFBRUCH IN EINE PLURALE MODERNE

*Ralph Gleis und  
Ursula Storch*

Die Secessionen in München, Wien und Berlin

Die Secessionen waren eine der Grundbedingungen für die Durchsetzung der künstlerischen Moderne und ihr Motor. Während sich zahlreiche Künstler:innen vor dem Hintergrund eines rapiden gesellschaftlichen Wandels seit einigen Jahrzehnten auf dem je individuellen Weg einer ästhetischen Neuausrichtung befanden, bedurfte es Ende des 19. Jahrhunderts eines Forums für diese Avantgarden: Es sollte der Kunst ihre Freiheit gewähren, also eine vielgestaltige Entwicklung zulassen und zugleich der Vernetzung untereinander sowie dem internationalen Austausch dienen. Secessionistische Bewegungen entstanden in den deutschsprachigen Gebieten insbesondere ab den 1890er-Jahren in mehreren bedeutenden Kunstmetropolen im engen zeitlichen Abstand und mit vielfacher personeller Überschneidung, zunächst 1892 in München, dann 1897 in Wien und schließlich 1899 in Berlin. Ihnen waren ab 1883 mit Les XX (Les Vingt) in Brüssel, der 1884 in Paris gegründeten Société des artistes indépendants oder der Vereinigung der XI von 1892 in Berlin bereits Zusammenschlüsse vorgegangen, die mit dem Ziel gegründet wurden, einen neuen Kunstbetrieb jenseits des akademischen Systems und frei von jeglicher staatlicher Einflussnahme zu etablieren.<sup>[1]</sup>

Die drei wichtigsten Secessionen im deutschsprachigen Raum, jene in München, Wien und Berlin, sind im Einzelnen sehr gut erforscht, und deren Protagonisten Franz von Stuck, Gustav Klimt und

Max Liebermann wurden bereits in vielen Detailstudien gewürdigt.<sup>[2]</sup> Im Zentrum des Interesses standen dabei die jeweils spezifischen Ausprägungen, wobei die Secessionen entsprechend der Ausrichtung ihrer treibenden Kräfte in München mit dem Symbolismus, in Wien mit dem Jugendstil und in Berlin mit dem Impressionismus assoziiert wurden. Demgegenüber unternimmt die Ausstellung *Secessionen. Klimt, Stuck, Liebermann* den Versuch, durch eine vergleichende Betrachtung das Wesen des Secessionismus in seiner Bedeutung für die Moderne jenseits einer lokalen Dimension näher zu ergründen und darzustellen. Ohne die Eigenheiten der jeweiligen Secessionen zu negieren scheint gerade deren gemeinsames Wollen Aufschluss über eine wichtige Etappe der Kunstentwicklung zu geben.

## **Kunst sucht Freiheit**

Die Kunstrevolution, welche die Secessionen anstrebte, umfasste drei wesentliche Faktoren: Qualität, Zeitgenossenschaft und nicht zuletzt Ökonomie. Die Secessionen gründeten sich in Opposition zu den bereits existierenden Kunstgenossenschaften sowie dem staatlich sanktionierten Ausbildungs- und Ausstellungssystem der Akademien. Künstler:innen der jungen Generation revoltierten gegen das Establishment und die Arrivierten, die in Berufsverbänden organisiert waren. Der Secessionismus ist nicht zuletzt auch als Reaktion auf den steigenden Erwerbsdruck einer



ABB. 1 Joseph Maria Olbrich, *Ausstellungsgebäude der Wiener Secession, Perspektive, Skizze zum endgültigen Entwurf, 1897/98*, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

stetig und rasant wachsenden Künstlerschaft zu verstehen. Dem allgemeinen Versorgungsgedanken der alteingesessenen Künstlergenossenschaften, der in gigantische Massenausstellungen mit nicht selten über 2000 Werken mündete (Abb. 2), setzten die Secessionen übersichtliche Ausstellungen mit einem strengen Auswahlprinzip entgegen. Zur ersten Ausstellung der Wiener Secession im Jahr 1898 hieß es folgerichtig, die Schau wolle den „Versuch [machen], dem Publikum eine Elite-Ausstellung spezifisch moderner Kunstwerke zu bieten“.<sup>[3]</sup> Hans Rosenhagen, Kunstkritiker und Befürworter der neuen Richtung, sprach später mit Blick auf Berlin gar vom „secessionistischen Prinzip der Beschränkung und Ueber-

sichtlichkeit“.<sup>[4]</sup> Die im Umfang deutlich reduzierten Präsentationen ohne überladene Dekorationen versuchten, jedem einzelnen Kunstwerk mehr Raum zur Entfaltung seiner Wirkung zu geben (Abb. 3).<sup>[5]</sup>

Nur das Gebot der Freiheit der Kunst und die Maxime der Qualität sollten alle Secessionen leiten. In Berlin wurde anlässlich der ersten Secessionsausstellung 1899 proklamiert: „Für uns gibt es keine allein selig machende Richtung in der Kunst“,<sup>[6]</sup> und es wurde als „Hauptaufgabe unserer Vereinigung“ identifiziert, einer „jeden Individualität zur Entwicklung zu verhelfen“.<sup>[7]</sup> Zu den nicht unbedingt kongruenten Zielen der Förderung individueller künstlerischer Freiheit und der Auswahl nach dem



ABB. 2 Friedrich F. A. Schwartz, *Die österreichische Abteilung auf der Jubiläums-Ausstellung zu Berlin, 1886*, UdK-Archiv, Berlin

Prinzip höchster Qualität gesellte sich zudem der Diskurs um eine zeitgenössische moderne Kunst. Letzterer Aspekt spiegelte sich bereits im Motto der Wiener Secession „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“. Hier tauchte die generelle Frage auf, ob das Neue mit dem Guten gleichzusetzen sei. „Freilich erscheint das Neue oft unverständlich, und die Unverständlichkeit eines Werkes ist noch lange nicht der Beweis für seine Güte. Aber selbst auf die Gefahr hin, uns geirrt zu haben, wagen wir, das Neue zu zeigen.“<sup>[6]</sup> Obwohl es anfänglich Diskussionen um diese Prämisse gab, wenn etwa Fritz von Uhde als Präsident der Münchener Secession verkündete, „daß wir nicht à tout prix modern sein wollen“,<sup>[7]</sup> wurden die Secessionen als Sprachrohr einer neuen Generation wahrgenommen. Mit der Absicht, die jüngsten Kunstentwicklungen zu präsentieren, standen die Ausstellungen allen Richtungen einer progressiven Avantgarde offen. Da die Secessionen auch andernorts abgelehnten Kunstwerken ein Fo-

rum boten – so sie den Qualitätskriterien der Jury entsprachen –, wurden sie als Verteidiger der Moderne und als Gegenspieler der etablierten Kräfte angesehen. Das aus der Zeitgenossenschaft abgeleitete Votum für das Neue führte jedoch zugleich immer wieder zu Konflikten und schließlich zu einem auf stetige Erneuerung angelegten Kunstbetrieb, der bis heute bestimmend ist.

Letztlich führte das Bestreben einiger fortschrittlicher Künstler:innen, sich durch strikte Auswahl, Qualität und Ausstellungsästhetik deutlich von der bis dahin gängigen Praxis der Massenausstellungen abzusetzen, zur Schaffung eines neuen, von offiziellen Institutionen unabhängigen Marktplatzes für ihre Kunst. Benötigt wurden dazu auch eigene Ausstellungsgebäude, um nicht an Jurys anderer Ausstellungsformate gebunden zu sein. Denn die spektakulären Secessionsausstellungen waren zunächst künstlerische Leistungsschauen, zugleich aber auch wichtige Verkaufsmessen. Die neue Form

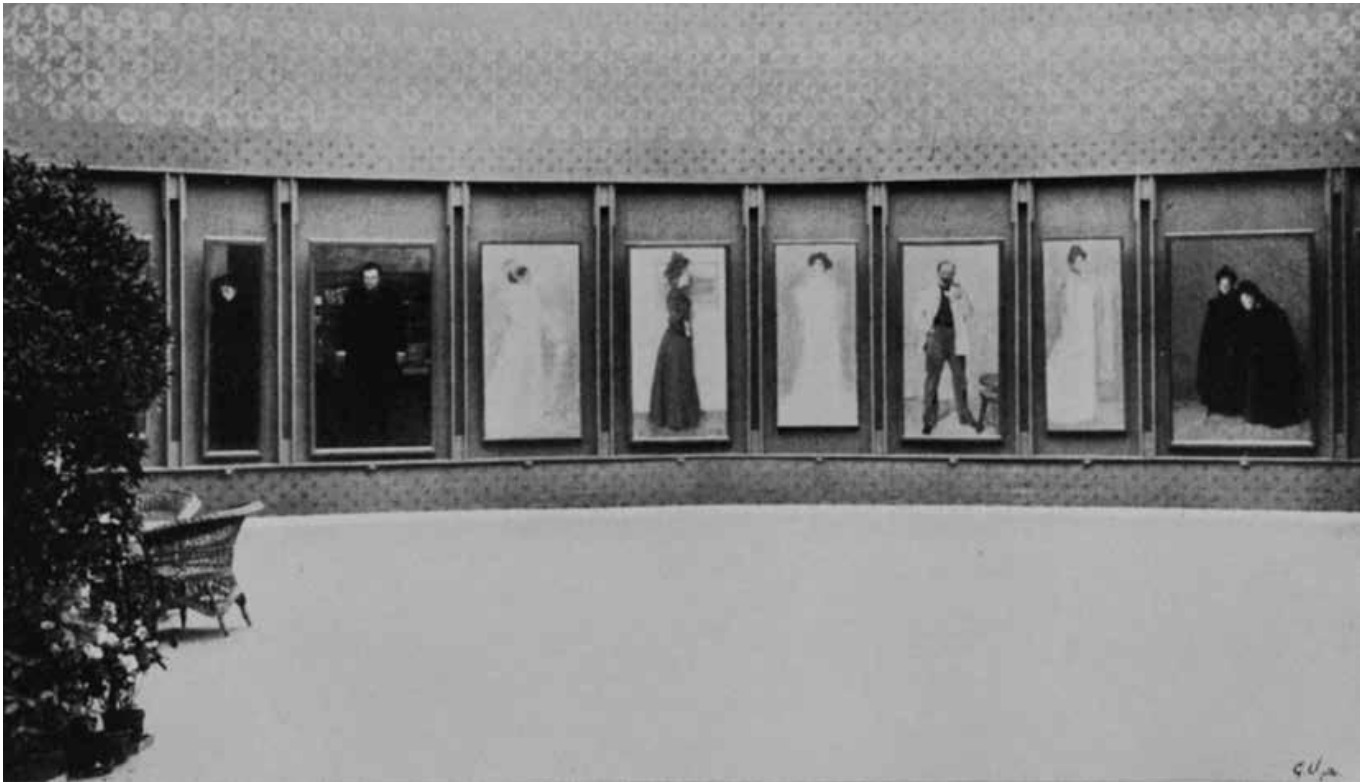


ABB. 3 Aus der 10. Ausstellung der Secession, 1901, aus: *Ver Sacrum*, 4. Jg., Heft 9, Wien 1901

der Selbst- und Ausstellungsorganisation durch die Künstlerschaft verband den hohen Qualitätsanspruch untrennbar auch mit wirtschaftlichen Aspekten. Den Jurymitgliedern der Secessionen kam mit der Definitionsgewalt über die Qualität wiederum eine große Macht zu. Das Ausbalancieren der unterschiedlichen Ansprüche war ein hehres, kaum dauerhaft zu erlangendes Ziel. Statuten sollten dies zu bewahren helfen.

#### Die Statuten

Sieht man sich die Statuten der drei neu gegründeten Künstlervereinigungen an, so ist bemerkenswert, dass sie alle die gleiche Stoßrichtung nehmen. Sie unterscheiden sich höchstens in der Detailgenauigkeit einzelner Paragraphen voneinander, gravierende Unterschiede gibt es nur wenige. Vorweggeschickt werden muss, dass die Bezeichnung „Secession“ weder in den Statuten des Vereins bildender Künstler Münchens noch in denen der Vereinigung bildender Künstler

Österreichs angeführt war, sondern dort lediglich als Zusatz verwendet wurde, wohingegen die Berliner Secession explizit so hieß.

Sowohl die Münchener als auch die Berliner Secession traten überwiegend als Künstlervereinigungen der jeweiligen Stadt auf, wohingegen die Wiener Secession der Künstlerschaft der gesamten Donaunomarchie offenstand. In der Münchener Secession wurde der Vereinszweck mit der Förderung der Kunst speziell in München, in Berlin mit der Förderung künstlerischer Interessen allgemein angegeben. Letzteres war auch in Wien festgeschrieben, allerdings dahingehend spezifiziert, dass es dabei außerdem um die Hebung des Kunstsinns in Österreich gehen sollte.

Zur Erreichung dieser Ziele beschlossen alle drei Vereinigungen die Veranstaltung von Ausstellungen. Darüber hinaus wird sowohl in den Münchner als auch in den Wiener Statuten auf die Notwendigkeit künstlerischer Wechselbeziehungen zwischen In- und Ausland hingewiesen. In Wien plante man zusätzlich,

nicht nur dort, sondern auch in den größeren Städten der österreichisch-ungarischen Monarchie sowie im nicht näher bezeichneten Ausland Ausstellungen zu veranstalten, „um österreichische Kunst zu fördern und zur Geltung zu bringen“.<sup>[10]</sup>

In der Mitgliederstruktur der drei Secessionen finden sich ebenfalls geringfügige Unterschiede: Sowohl in München als auch in Wien waren neben den ordentlichen Mitgliedern, die alle ausübende Künstler sein mussten, auch korrespondierende Mitglieder – vorwiegend ausländische Künstler – vorgesehen. Darüber hinaus gab es in München außerordentliche Mitglieder, die nicht Künstler sein mussten, sowie Ehrenmitglieder, die sich besondere Verdienste um die Kunst im Allgemeinen oder den Verein im Speziellen erworben hatten. In Wien zählte man hingegen auf sogenannte Stifter, also Kunstfreunde, die die Vereinigung materiell unterstützten. Im Vergleich dazu beschränkte sich die Berliner Secession zunächst auf ordentliche Mitglieder, also die Künstler:innen, und Ehrenmitglieder, die sich wie in München um Kunst oder den Verein besonders verdient gemacht hatten, bevor sie ab 1900 umso internationaler auftrat und sich als Konsequenz daraus ab 1901 zahlreichen korrespondierenden Mitgliedern öffnete. Allen drei Secessionen war gemeinsam, dass Mitglieder auf Vorschlag ernannt wurden und dass diese nach drei Jahren ohne Beteiligung an einer der Vereinsausstellungen ihr Wahlrecht verloren. Den Wiener Secessionsmitgliedern war es übrigens nicht erlaubt, sich in Wien an anderen öffentlichen Ausstellungen zu beteiligen.

Deutlichere Unterschiede gab es im Zusammenhang mit den Finanzen: In München mussten die ordentlichen Mitglieder jährlich 20 Mark einzahlen, in

Wien setzte sich das Vereinsvermögen aus „regulären“ und „irregulären“ Einnahmen zusammen, wobei unter Erstere die Eintrittsgelder zu den Ausstellungen sowie zehn Prozent der Einnahmen aus verkauften Kunstwerken fielen, mit Letzteren waren Spenden gemeint. Mit einem Drittel dieser Einnahmen wurde ein Reservefonds angelegt, von dem restlichen Geld kaufte man Werke aus den Ausstellungen an, die eine Wiener öffentliche Galerie als Schenkung erhielt.<sup>[11]</sup> In Berlin wurden zunächst keine Mitgliedsbeiträge erhoben;<sup>[12]</sup> der dort eingerichtete Notfallfonds speiste sich aus in den Statuten nicht näher definierten Veranstaltungen des Vereins.

Die Leitung der einzelnen Secessionen übernahm in München der sogenannte Ausschuss, in Wien der Arbeitsausschuss und in Berlin der Vorstand; sie alle bestanden aus mindestens sieben Mitgliedern und mussten jedes Jahr neu gewählt werden. Da dieses Gremium auch für die Organisation und Durchführung der Ausstellungen zuständig war, sind sowohl den Wiener als auch den Berliner Statuten Geschäftsordnungen für die Veranstaltung von Ausstellungen beigegeben, in denen zudem die Zusammensetzung der jeweiligen Jurys geregelt wird. In diesem Zusammenhang findet sich bei den Wienern der Hinweis darauf, dass Werke aller Art bildender Kunst für die Ausstellungen zugelassen wären, also auch diverse kunstgewerbliche Techniken oder im Fall teilnehmender Architekten deren Zeichnungen.

### **Die Künstlerin als neue Akteurin**

Während Künstlerinnen in den Anfangsjahren sowohl in München als auch in Wien zwar an den Ausstellungen teilnehmen durften, aber weder ordentliche noch



ABB. 4 Alfred Roller, Plakat für die 4. Ausstellung der Wiener Secession, 1899, Wien Museum

korrespondierende Mitglieder werden konnten, waren in der Berliner Künstlervereinigung Frauen von Anfang an gleichberechtigt mit ihren männlichen Kollegen. Dora Hitz, Sabine Lepsius, Ernestine Schultze-Naumburg und Julie Wolfthorn wurden von Beginn an als ordentliche Mitglieder geführt, in den Folgejahren kamen Käthe Kollwitz, Clara Siewert, Charlotte Berend-Corinth und andere hinzu. Die Aufnahme von Künstlerinnen schreiben die Statuten der Berliner Secession nicht eigens fest, sie war aber sogleich gängige Praxis. Schon bei der Vereinigung der XI, die sich noch nicht vom Verein Berliner Künstler abgespalten hatte, aber die Berliner Secession stark inspirierte, war mit Dora Hitz ab 1897 eine Künstlerin vertreten gewesen. Trotz dieser bemerkenswerten Ausnahmen ist der Anteil der weiblichen Mitglieder nicht zu hoch einzuschätzen: Er lag bis 1913 „konstant bei rund 6 %“.<sup>[13]</sup>

Insgesamt stellten die Secessionen für die Künstlerinnen aber eine deutliche Verbesserung dar, denn in deren Ausstellungen waren in einer „imponierend hohen Zahl Künstlerinnen als in- und ausländische Gäste“ vertreten.<sup>[14]</sup> Wenngleich bereits zuvor Frauen vereinzelt in den alteingesessenen Künstlervereinigungen beteiligt gewesen waren, vergrößerten sich nun jedoch – nicht nur in Berlin – ihre Möglichkeiten, eine aktive Rolle im Kunstbetrieb zu spielen. Mit der in Paris lebenden Maria Slavona gab es auch ein erstes weibliches korrespondierendes Mitglied der Berliner Secession. Die erste dort ausstellende Bildhauerin war 1902 die Wienerin Ilse Twardowski-Conrat. Auch die Ausstellungen in den anderen Städten wurden von Künstlerinnen aus dem Ausland beschickt, etwa von Olga von Boznánska, Marianne Stokes oder Sophie Wolff.<sup>[15]</sup> Mit den Ausstellungen war Anerkennung in

der Öffentlichkeit und – fast ebenso bedeutend – in der Kunstszene selbst verbunden. Die Secessionen beförderten durch die Ansprüche an künstlerische Individualität und Stilpluralismus nicht zuletzt auch die Emanzipation der Künstlerinnen, der zugleich noch viele Grenzen gesetzt waren. Auffallend hoch ist der Anteil der Beteiligung von Frauen, deren Männer Mitglieder einer Secession waren: etwa Charlotte Berend-Corinth, Sabine Lepsius, Ernestine Schultze-Naumburg, Alice Trübner und die aus Frankreich stammende spätere Frau Leo von Königs, Mathilde Tardif, oder Charlotte Andri-Hampel und Elena Luksch-Makowsky in Wien.

#### **Vorbild München**

Der als erste der drei Vereinigungen bereits 1892 gegründeten Münchener Secession kam vor allem eine Vorbildfunktion zu. Sowohl die Wiener als auch die Berliner Kollegenschaft orientierte sich zum Beispiel in puncto Vereinsstatuten, Geschäftsordnung oder öffentlichem Auftreten an ihr. Die erste Ausstellung der Münchener Secession fand 1893 in Ermangelung eines eigenen Gebäudes in Berlin statt, im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof. Eine Schau der Münchner Secessionisten im Wiener Künstlerhaus im Dezember 1894 brachte die dortige Künstlergesellschaft erstmals in Berührung mit einer neuen Art von Kunst – eine Tatsache, die auch der Kunstkritik, etwa in der Person Felix Saltens, bereits bewusst war: „Was uns die Ausstellung der Secessionisten bringt, das ist die Kunde von einer neuen Malerei, und daß wir diese Kunde jetzt zum erstenmale so deutlich vernehmen, das macht diese Ausstellung zu einem Ereigniß. Sie lehrt uns eine neue, eine jugendliche Kunst, von der

wir bis heute nicht mehr vernommen, als wie man einige abgerissene Worte durch verschlossene Thüren hört.“<sup>[16]</sup> Es kann durchaus sein, dass die Wiener Künstler den Austritt aus ihrer Künstlergenossenschaft von sich aus, ohne das Münchner Vorbild, nie in Erwägung gezogen hätten. Dass sie sich in der Folge in Anlehnung an die deutschen Kollegen auch schnellstmöglich um ein eigenes Ausstellungshaus bemühten oder dass Gustav Klimt ganz offensichtlich Franz von Stuck nacheiferte, indem er die griechische Göttin Pallas Athene zur Schutzgöttin der Wiener Secession deklarierte (Abb. S. 85 und 84), zeugt davon, dass man in Wien der Münchner Vereinigung um nichts nachstehen wollte.

Davon abgesehen blieb es der Münchener Secession vorbehalten, erste experimentelle Schritte in Richtung eines erweiterten Kunstbegriffs zu unternehmen: So wurde hier 1896 im Rahmen der Kunstausstellung für grafische Künste erstmals Plakatkunst aus aller Welt gezeigt, man integrierte immer wieder kunstgewerbliche Arbeiten in die Ausstellungen, und die Winterausstellung 1898/99 präsentierte zum ersten Mal künstlerische Fotografie.<sup>[17]</sup>

Eine Besonderheit der Münchener Secession stellten auch die Rollen der Verleger Georg Hirth und seines Schwagers Thomas Knorr, die zu Ehrenmitgliedern ernannt wurden, für den Verein dar. Vor allem Hirth hatte als Unterstützer und Ratgeber großen Anteil an der Gründung der Secession. Nicht nur wurde deren Memorandum am 21. Juni 1892 in den von ihm herausgegebenen *Münchner Neuesten Nachrichten* veröffentlicht, sondern der Verleger setzte seine gesamte kunstpolitische Wirksamkeit für die neue Künstlervereinigung ein. Auch mit seiner Wochen-

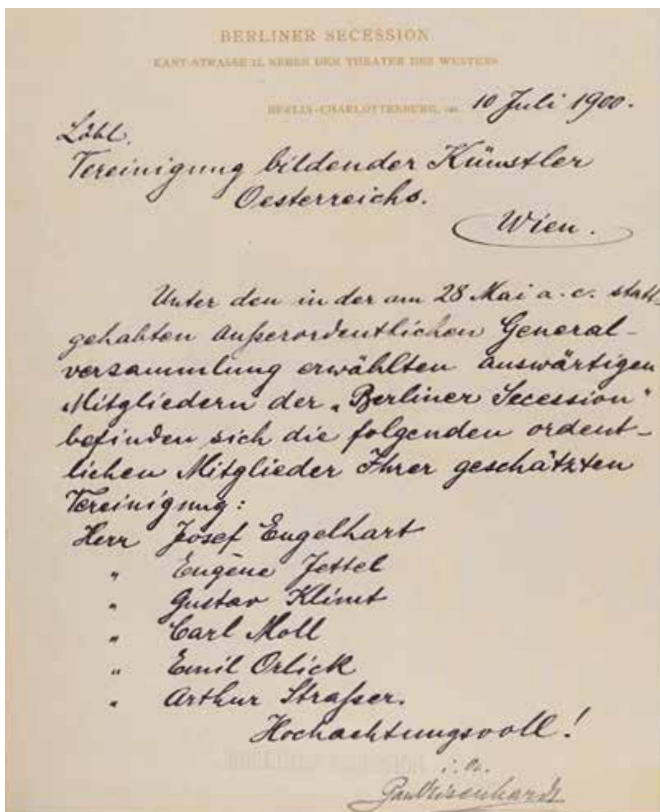


ABB. 5 Brief der Berliner Secession über die Aufnahme Wiener Künstler als korrespondierende Mitglieder, 1900, Archiv der Secession, Wien

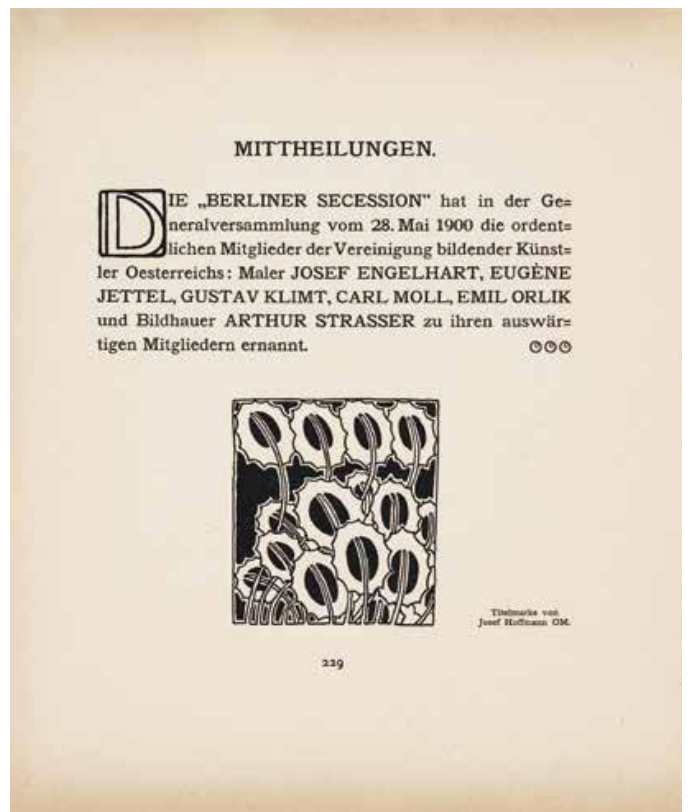


ABB. 6 Mitteilung über die Aufnahme Wiener Secessionisten in die Berliner Secession, 1900, aus: *Ver Sacrum*, 3. Jg., Heft 15, Wien 1900

schrift *Jugend* (S. 40, Abb. 3), die er ab Januar 1896 herausgab, prägte er entscheidend das Erscheinungsbild der Secession und verhalf ihr zu großer Publizität.<sup>[18]</sup> Einen vergleichbaren Einfluss hatte das von Albert Langen gegründete satirische Wochenblatt *Simplicissimus*, das ab April desselben Jahres erhältlich war. Sicherlich waren beide Periodika auch vorbildlich für die Zeitschrift *Ver Sacrum* (Abb. S. 150 und 151), die als Vereinsorgan der Wiener Secession zwischen 1898 und 1903 aufgelegt wurde.

#### Wiens Hang zum Gesamtkunstwerk

Die Modernisierung des Kunstlebens bedeutete in der Wiener Secession auch, eine Kunst zu schaffen, die alle Lebensbereiche umfassen sollte. Das wohl wichtigste Alleinstellungsmerkmal der Wiener Secession war daher, dass von Anfang an nicht nur Maler und Bildhauer, sondern auch Architekten der Vereinigung angehörten und Architektorentwürfe sowie -modelle

gleichberechtigt mit herkömmlichen Kunstwerken in den Ausstellungen zu sehen waren. Die drei Wappenschilder, die zwischen 1899 und 1903 auf mehreren Ausstellungsplakaten zu sehen waren (Abb. 4 sowie S. 167, 169 und 171),<sup>[19]</sup> verweisen auf diese Einheit von Malerei, Skulptur und Architektur, die letztlich auch für das Konzept des Gesamtkunstwerks steht, das für die frühen Jahre der Wiener Secession charakteristisch war. Darüber hinaus führte schon im März 1898 der Katalog der ersten Secessionsausstellung, die noch in den Blumensälen des Gartenbaugebäudes stattfand, die Architekten Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich als Verantwortliche für die Neugestaltung und Dekoration der Räume an. Nach der Übersiedlung in das eigene Ausstellungsgebäude (Abb. 1) im folgenden November behielt man die Nennung der Gestalter einzelner Räume oder aber der Gesamtpräsentationen als fixen Bestandteil der jeweiligen Kataloge bei.

In der vierten Ausstellung der Wiener Secession (1899) waren Olbrich und Hoffmann erstmals mit selbst entworfenen Möbeln vertreten, Kolo Moser zeigte Stoffe. Dieser Anspruch, der Kunst auch in ihrer angewandten Form einen festen Platz im Rahmen der Secession zu gewähren, wurde in der Folge intensiviert. So widmete sich etwa die komplette achte Ausstellung im Jahr 1900 dem österreichischen und internationalen Kunstgewerbe. Dass Josef Hoffmann ab 1899 und Kolo Moser ab 1900 an der Wiener Kunstgewerbeschule unterrichteten, verstärkte die enge Beziehung der Secession zur angewandten Kunst, zu der letztlich auch die Buchgestaltung und damit die Typografie zu zählen sind. Dementsprechend wurde auf die Gestaltung der Plakate wie auch der Ausstellungskataloge und der vereinseigenen Zeitschrift *Ver Sacrum* besonderes Augenmerk gelegt. Zweifellos gehören die dabei erzielten druckgrafischen Ergebnisse, die stets sehr individuelle Lösungen darstellten, zu den herausragendsten gebrauchsgrafischen Zeugnissen jener Zeit. Die enge Verbindung zur Wiener Werkstätte, die 1903 von Kolo Moser, Josef Hoffmann und Fritz Waerndorfer gegründet wurde und vermehrt Kunst in den Alltag bringen sollte, war letztlich einer der Gründe für das Zerwürfnis zwischen den Anhängern der Stilkunst um Gustav Klimt und den Naturalisten um Josef Engelhart, das 1905 mit dem Austritt der Stilisten endete.

#### **Netzwerke**

Ungeachtet ihrer Eigenheiten waren die Secessionen durch ihre Netzwerke untereinander sehr eng verflochten, wobei München und Berlin einander näher standen, als sich ihre Beziehung zur neu gegründeten

Künstlervereinigung in der Hauptstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie darstellte. Ausländische Künstler:innen wurden auf Empfehlung meistens als korrespondierende Mitglieder in den eigenen Verein aufgenommen, Mehrfachmitgliedschaften waren möglich, ja sogar üblich.<sup>[20]</sup> So war bereits die Münchener Secession 1892 maßgeblich von Berliner Künstlern mitgegründet worden, unter ihnen Adolf Brütt, Walter Leistikow, Lesser Ury oder auch Max Liebermann, der zugleich in protosecessionistischen Vereinigungen und Ausstellungen wie Les XX in Brüssel oder der Vereinigung der XI in Berlin organisiert war. Schon in der Frühzeit der Münchener Secession, also einige Jahre vor der Gründung der entsprechenden Wiener Vereinigung, waren hier wiederholt Werke von Wiener Künstlern wie Josef Engelhart, Max Kurzweil oder Arthur Strasser ausgestellt. Letzterer wurde bereits ab 1893 als korrespondierendes Mitglied geführt, Gustav Klimt erhielt diesen Status erst 1899. In der ersten Ausstellung der Wiener Secession wiederum waren im Frühling 1898 etliche Werke von Künstlern der Münchner Vereinigung wie Ludwig Dill, Franz von Stuck, Fritz von Uhde oder Heinrich von Zügel zu sehen. Ebenso wie drei weitere ihrer Kollegen gehörten sie der Wiener Secession zu diesem Zeitpunkt bereits als korrespondierende Mitglieder an. Als ordentliche Mitglieder der Wiener Vereinigung wurden im selben Jahr der Münchner Maler Rudolf Nissl und Adolf Hölzel aus Dachau bei München gelistet. Die beiden späteren Gründungsmitglieder der Berliner Secession Max Liebermann und Franz Skarbina beteiligten sich ebenfalls 1898 als korrespondierende Mitglieder mit einigen Werken an der ersten Secessionsausstellung



ABB. 7 Auguste Rodin, *Die Hand Gottes*, Modell vor 1895, Ausführung 1907, The Metropolitan Museum of Art, New York



ABB. 8 Max Liebermann, *Papageienallee*, 1902, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

in Wien. Ihrerseits ernannte die Berliner Secession in ihrer Generalversammlung am 28. Mai 1900 die ordentlichen Mitglieder der Wiener Secession Josef Engelhart, Eugen Jettel, Gustav Klimt, Carl Moll, Emil Orlik und Arthur Strasser zu korrespondierenden Mitgliedern (Abb. 5).<sup>[21]</sup> Eine entsprechende Mitteilung über dieses Ereignis wurde zur Kenntnisnahme der Wiener Künstlerschaft in der secessionseigenen Zeitschrift *Ver Sacrum* veröffentlicht (Abb. 6).<sup>[22]</sup>

Im Archiv der Wiener Secession findet sich eine große Zahl an Briefen, Telegrammen und anderen Dokumenten, die den regen Austausch zwischen den drei Secessionen während ihrer Anfangsjahre belegen und damit das Netzwerk nachvollziehbar machen. So bedankt sich etwa Hugo von Habermann, der II. Präsident der Münchener Secession, am 3. April 1900 in einem Brief an die Wiener Kollegen für die Aufnahme als korrespondierendes Mitglied dort,<sup>[23]</sup> oder aber Bruno

Cassirer, Sekretär der Berliner Secession, fordert die Wiener Maler Josef Engelhart, Gustav Klimt, Ferdinand Andri, Anton Nowak und Carl Moll wenig später auf, für die im selben Jahr stattfindende internationale Ausstellung Werke einzuschicken, um „damit die Wiener Kunst würdig [zu] repräsentieren“.<sup>[24]</sup> Oft geht es in diesen Schriftstücken auch um Werke weiterer Künstler aus dem Ausland wie Ferdinand Hodler, Edvard Munch oder Giovanni Segantini, die nach Beendigung einer Ausstellung in einer der Secessionen direkt an eine der beiden anderen weitergeleitet werden sollten, um dort ebenfalls gezeigt zu werden. Dergleichen traf etwa auf eine Plastik Auguste Rodins zu, die in der 16. Ausstellung der Wiener Secession zu sehen war. Max Liebermann schrieb diesbezüglich Ende Februar 1903 an die Wiener Kollegen, dass Rodin zugestimmt habe, seine *Hand Gottes* (Abb. 7) auf der bevorstehenden Sommerausstellung der Berliner Secession zu zeigen,



ABB. 9 Thomas Theodor Heine, *Ausstellungsplakat der Berliner Secession „Der Deutsche Künstlerbund“*, 1905, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

und fragte auch gleich, wann er mit der Ankunft des Werkes rechnen dürfe.<sup>[25]</sup>

Nicht selten thematisieren diese Schreiben auch die Kostenübernahme solcher Transporte. Zudem wird der mögliche Verkauf einzelner Ausstellungsexponate gelegentlich angesprochen, etwa wenn Paul Cassirer für Max Liebermanns Gemälde *Papageienallee* (Abb. 8) über Vermittlung Carl Molls einen Käufer in Wien sucht.<sup>[26]</sup> Max Liebermann selbst wiederum tauschte sich in seiner Funktion als Präsident der Berliner Secession mit Alfred Roller, seinem Gegenüber in der Wiener Secession, im Vorfeld der dort geplanten Ausstellung zur Entwicklung des Impressionismus über die Auswahl möglicher Exponate aus.<sup>[27]</sup>

Ein beträchtlicher Teil der Korrespondenz zwischen den drei Secessionen wurde über deren langjährige Sekretäre abgewickelt, Max Echter in München, Franz Hancke in Wien und Paul Cassirer (anfangs gemeinsam mit seinem Cousin Bruno) in Berlin. Ihnen kam damit eine nicht unwesentliche Rolle zu, die in gewissem Maße auch Stabilität und Kontinuität innerhalb der Vereinigungen garantierte.

Das Netzwerk wurde bisweilen aber auch auf die Zerreißprobe gestellt und blieb von Krisen nicht verschont. Nach Auseinandersetzungen um Ablehnungen durch die Jury der Münchener Secession 1899 im Fall der *Danae* Max Slevogts sowie 1900 in dem der *Salome* von Lovis Corinth (Abb. S. 304–305)<sup>[28]</sup> wandten sich beide Künstler 1901 der als progressiver empfundenen Berliner Secession zu, um fortan in dieser bestimmend zu wirken.<sup>[29]</sup> Ende 1902 traten im Streit über die wechselseitige Ausstellungsbeteiligung in Berlin ansässige Mitglieder aus der Münchener Secession aus und umgekehrt. Das Verhältnis verbesserte sich wieder, als sich auf Initiative von Harry Graf Kessler (vgl. Abb. S. 299) im Dezember 1903 der Deutsche Künstlerbund in Weimar gründete. Nach dessen erster Ausstellung in der Münchener Secession 1904 fand im Jahr darauf die fulminante zweite in Berlin statt (Abb. 9), die nicht nur die Münchner und Berliner Künstlerschaft wieder näher zusammenführte, sondern auch Klimt und Hodler als internationale Größen mit umfangreicher Präsentation in je eigenen Sälen ehrte.<sup>[30]</sup>

#### Internationalität

Eines der Hauptziele der Secessionen war es, ein Resümee der ganzen modernen Kunst zu ziehen sowie

den Anschluss an die internationale Kunstentwicklung zu erlangen. Spätestens der „Fall Munch“ hatte die Notwendigkeit einer Öffnung des Kunstbetriebs in den deutschsprachigen Ländern hin zur europäischen Avantgarde unterstrichen. 1892, im Jahr der Gründung der Münchener Secession, geriet eine Ausstellung von 55 Bildern Edvard Munchs im Verein Berliner Künstler zum Skandal (vgl. Abb. S. 180 und 181). Von progressiven Künstlerfreunden eingeladen, sorgte Munchs subjektiv-expressive Bildsprache unmittelbar nach der Eröffnung für große Irritationen und Diskussionen. Der Künstlerverein stimmte ab, wobei sich die traditionsorientierte Fraktion durchsetzte und die Schau nur wenige Tage später wieder schließen ließ. Gerade die Ausstellungen der Secessionen sollten der Ignoranz gegenüber modernen Strömungen Abhilfe schaffen, indem das Kunstpublikum mit verschiedensten Positionen europäischen Kunstschaffens konfrontiert und auch solchen Künstler:innen ein Forum geboten wurde, deren Werke andernorts gerade aufgrund ihrer neuen und unkonventionellen Art auf Kritik stießen. Munch feierte schließlich nichtsdestotrotz seinen künstlerischen Durchbruch, sein Werk war fortan auf Secessionsausstellungen in Berlin, München und Wien zu sehen. 1906 wurde er sogar ordentliches Mitglied der Berliner Secession.<sup>[31]</sup>

Der Wunsch nach intensivierten Kontakten mit Kunst und Künstler:innen aus dem Ausland einte die Secessionen in München, Wien und Berlin. Viele ihrer Mitglieder, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geboren worden waren, hielten sich während ihres Studiums oder danach längere Zeit in Paris auf.<sup>[32]</sup> Auch Antwerpen, Brüssel, London und



ABB. 10 Claude Monet, *Das Mittagessen*, 1868/69, Städel Museum, Frankfurt am Main

die niederländische Küste waren begehrte Orte für Studienreisen. Die dabei geknüpften Bekanntschaften mit anderen Künstler:innen und Sammler:innen, das Besuchen der dortigen Kunstinstitutionen bildeten eine Grundlage für die später in den Secessionen veranstalteten Ausstellungen. Auch die Teilnahme der Secessionen an großen internationalen Schauen der Zeit wie der Pariser Weltausstellung 1900 ist in diesem Zusammenhang zu sehen.

Eine gezielte Einladungspolitik der Secessionen und die Möglichkeit, korrespondierende ausländische Mitglieder aufzunehmen, sollten den Austausch befördern. In München, Wien und Berlin wurden besonders viele Werke aus Frankreich, Belgien, den



ABB. 11 Fernand Khnopff, *Ein blauer Flügel*, 1894, Sammlung Gillion Crowet

Niederlanden und Großbritannien gezeigt. Auch Künstler:innen aus Skandinavien waren eingeladen, etwa Anders Zorn, der in allen drei Secessionen korrespondierendes Mitglied war. Darüber hinaus wurden fast alle relevanten Kunstnationen beteiligt. Beispielsweise fanden sich 1894 unter den 172 korrespondierenden Mitgliedern der Münchener Secession die US-Amerikaner George Inness, William Merritt Chase und Frederick Childe Hassam, sodass die Künstlerliste dem Titel *Internationale Kunst-Ausstellung des Vereins der bildenden Künstler Münchens – Secession* alle Ehre machte. Die Glasgow Boys um John Lavery waren ebenso omnipräsent wie die Haager Schule um Hendrik Willem Mesdag und Jozef Israëls, der 1893 in München und 1902 in Berlin zum Ehrenmitglied erklärt wurde.

Ebenso waren in den Secessionen alle denkbaren Kunstströmungen vertreten, die der Avantgarde zugerechnet wurden. Maler wie Paul Cézanne, Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet (Abb. 10), Camille Pissarro, Auguste Renoir oder Ignacio Zuloaga standen für den Impressionismus, der von Beginn an in allen Secessionen Aufnahme und umfangreiche Darstellung fand. 1901 fuhren Hugo von Habermann und Albert von Keller nach Paris, um französische Künstler nach München einzuladen.<sup>[33]</sup> In Vorbereitung der Ausstellung *Die Entwicklung des Impressionismus in der Malerei und Plastik*, die 1903 in der Wiener Secession stattfand, beispielsweise bereisten die Mitglieder des Arbeitsausschusses neben einer ganzen Reihe deutscher Städte auch Amsterdam, Den Haag, Brüssel und Paris, um Ateliers und Museen zu besuchen sowie mögliche Ausstellungsobjekte zu besichtigen und auszuwählen.<sup>[34]</sup>

1906 bot die Berliner Secession mit den Pointillisten Paul Baum, Emile Claus, Edmund Cross, Paul Signac und Théo Van Rhysselberghe einen Einblick in den Postimpressionismus.

Der Symbolismus in seinen Spielarten war durch die häufige Teilnahme der belgischen Künstler von Fernand Khnopff (Abb. 11) bis Constantin Meunier und George Minne sehr präsent. Bei den Skandinaviern knüpfte Akseli Gallen-Kallela hier an, überstrahlt aber durch das Werk Munchs, das zusammen mit denen Hodlers und Segantinis eine herausragende Bedeutung in den Secessionen erhielt oder sogar hieraus ableitete. Arnold Böcklin, Paul Gauguin und Jan Toorop sind die bis heute bekanntesten internationalen Symbolisten, die ebenfalls über die Secessionen popularisiert wurden. Das Werk Vincent van Goghs konnte das Berliner Publikum erstmals auf der Secessionsausstellung von 1901 kennenlernen. Es gelang den Vereinigungen als Plattform der Avantgarde über die Jahre, die Durchsetzung neuer künstlerischer Strömungen wie Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil im deutschsprachigen Raum maßgeblich zu befördern.

Das Internationale war also untrennbar mit den Secessionen verbunden, allerdings führte diese bewusste Öffnung unter ökonomischen Gesichtspunkten zu einer Verschärfung der Konkurrenz, die jeweils unterschiedlich beantwortet wurde. Während die Berliner Secession sich in ihrer allerersten Ausstellung nur selbst vorstellte, sich ab der zweiten aber besonders international zeigte, war die Tendenz in München umgekehrt. Zunächst galten für die ausländischen Teilnehmer:innen dort Privilegien. Diese Wettbewerbsvorteile für die korrespondierenden

Mitglieder wurden jedoch ab 1900 aufgehoben, so dass sich nun auch jene wie alle anderen einer Vorjury stellen und die Transportkosten selbst tragen mussten.<sup>[35]</sup> Dieser Rückschritt verblüfft, war doch die Gründung der Münchener Secession unter anderem auf den Streit um die Präsenz internationaler Gäste auf den Ausstellungen zurückzuführen, da sich gerade der „konservative Flügel der Künstlergenossenschaft um Lenbach vor der Konkurrenz aus dem Ausland“ fürchtete.<sup>[36]</sup>

Zudem gärte es in den Secessionen, da die korrespondierenden Mitglieder zugleich zu den treuesten zählten und somit einer personellen Erneuerung entgegenstanden, wenn die Vereine nicht stetig wachsen und Neumitglieder zulassen wollten. Da dies nicht zur Option stand, ohne den Elitecharakter aufzugeben, fehlte es zunehmend an neuen künstlerischen Impulsen. Auch im Internationalismus als essenziellem Element der Secessionen war auf Dauer ein Konflikt mit den anderen Zielen der Vereinigungen angelegt, der Motive für weitere Abspaltungen lieferte.

Die Gründe für Spannungen unter den Mitgliedern begleiteten die Secessionen also von Beginn an und gehörten zu ihrer Verfasstheit. Oft war es nur der kleinste gemeinsame Nenner, nämlich die jeweils persönliche Repräsentation, der die Zusammenarbeit garantierte. Jede neu hinzutretende Generation stellte das fragile Konstrukt der Secessionen mit je eigenen Kunstvorstellungen auf die Zerreißprobe. Der brodelnde Konflikt führte letztlich allerorten zu Abspaltungen und Neugründungen – die damit dem Vorbild der erfolgreich gewordenen Secessionen folgten.

### **Secessionen. Klimt, Stuck, Liebermann**

Der vergleichenden Darstellung der Secessionen in ihrer ersten, erfolgreichen Phase widmet sich die Ausstellung, die der vorliegende Katalog begleitet. Ausgehend von der These, dass die neuen Vereinigungen zur Entwicklung einer vielfältigen Moderne entscheidend beigetragen haben, beschreibt sie im Wesentlichen einen zeitlichen Bogen von 1892 bis 1913. Damit sind die Vorgeschichten und Gründungen der Secessionen vor der Jahrhundertwende ebenso eingeschlossen wie die verschiedentlich erwähnten Querelen und Krisen in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, die Gründung des Deutschen Künstlerbundes 1903 und der eine erste Zäsur markierende Austritt der Klimt-Gruppe aus der Wiener Secession 1905. In Berlin endete die Entstehungszeit 1910 und in München 1913, jeweils mit der Gründung der Neuen Secession.

Die Ausstellung will die grundsätzlichen Anliegen der Secession verdeutlichen und zugleich einige der wichtigsten künstlerischen Positionen vor Augen führen. Neben den drei prägendsten Protagonisten Klimt, Stuck und Liebermann widmet sich die Schau dabei rund achtzig weiteren Künstler:innen. Die getroffene Auswahl kann keine Vollständigkeit beanspruchen, sondern versucht, der Vielfalt und Experimentierfreude des Secessionismus gerecht zu werden. Herausgehoben werden die von allen beförderte Internationalität, die hauptsächlichlichen Kunstströmungen und die den Vereinigungen gemeinsamen Absichten und Ziele. Die Zusammenschau der Werke aus allen drei Secessionen orientiert sich in 13 Themenräumen an zentralen Aufgaben und Motiven. In

diesen spiegelt sich zugleich der gesellschaftliche Wandel der Metropolen um 1900: Die Freizeit des Bürgertums, das Flanieren auf den Boulevards, das gestaltete Heim als Rückzugsort auch vor der Industrialisierung, die Individualität im Porträt gegenüber der Masse der Arbeiter:innen sowie die Gestalten am Rande der Gesellschaft werden aufgerufen. Auch diese thematische Neuorientierung spricht für den rasanten Umbruch in der (Kunst-)Welt jener Jahre. Akademische Historien Gemälde und militärische Schlachtenbilder waren hier nicht mehr gefragt. Das Gewicht verschob sich zugunsten der malerischen Exkursionen in die Natur, in den städtischen und privaten Raum. Zugleich zeigen die Themenräume auf verblüffende Weise, dass die heutige Engführung in der Betrachtung der lokalen Kunstgeschichte zu den Secessionen häufig den Blick auf deren Ähnlichkeiten verstellt. Dies wird deutlich, wenn Werke aus dem für seine Stillkunst berühmten Wien impressionistisch anmuten wie bei den Interieurs von Carl Moll (Abb. S. 224, 225 und 227), soziale Missstände anprangern wie beim *Katzenfresser* von Elena Luksch-Makowsky (Abb. S. 260) oder ein Bild aus Berlin ganz symbolistisch wirkt, etwa bei Georg Kolbe (Abb. S. 205). Mit einem solchen vergleichenden Überblick ist die These einer durch die Secessionen beförderten facettenreichen und pluralen Moderne belegt.

- 1 Vgl. hierzu Sabine Meister, „Skandal! Mythos! Moderne! Die Vereinigung der XI in Berlin“, in: *Skandal! Mythos! Moderne! Die Vereinigung der XI in Berlin*, hg. von Tobias Hoffmann, Anna Grosskopf und Sabine Meister, Ausst.-Kat. Bröhan-Museum, Berlin 2019, S. 12–29.
- 2 Wichtige Literatur zu den Secessionen im Allgemeinen und Besonderen ist im Anhang des vorliegenden Kataloges genannt, S. 324 f.
- 3 Anonym, „Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs“, in: *Ver Sacrum*, 1. Jg., Heft 3, Wien, März 1898, S. 23 f., hier S. 23.
- 4 Hans Rosenhagen, „Die sechste Ausstellung der Berliner Secession“, in: *Die Kunst für Alle*, 18. Jg., Heft 8, Januar 1903, S. 186–190, hier S. 186.
- 5 „Die Bedeutung der Secessionen – der Berliner wie aller anderen – beruht darauf, dass sie gute, gewählte Kunstausstellungen inszenieren, in denen ihres geringeren Umfangs wegen das einzelne Kunstwerk und der einzelne Künstler besser zur Geltung kommen als in den Ausstellungen der Nichtsecessionisten“, in: Hans Rosenhagen, „Die fünfte Ausstellung der Berliner Secession“, in: *Die Kunst für Alle*, 17. Jg., Heft 19, Juli 1902, S. 433–446, hier S. 433.
- 6 Anonym, „Vorwort“, in: *Katalog der 1. Ausstellung der Berliner Secession*, Berlin 1899, S. 15.
- 7 *Katalog der 3. Ausstellung der Berliner Secession*, Berlin 1901, S. 13 f.
- 8 Anonym, „Vorwort“, in: *Katalog der 5. Ausstellung der Berliner Secession*, Berlin 1902, S. 12.
- 9 1901, zit. nach Thorsten Marr, „Die Münchener Secession. Aufschwung und Stillstand zwischen 1892 und 1914“, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 134, 2010, S. 121–193, hier S. 146.
- 10 Anonym, „Statuten der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs“, in: *Katalog der 1. Ausstellung der Wiener Secession*, Wien 1898, S. 13.
- 11 Diese Werke befinden sich heute zum Großteil im Belvedere, Wien.
- 12 Hier bildete sich bereits im März 1899 mit dem „Ausstellungshaus der Berliner Secession“ eine eigene Körperschaft innerhalb der Secession, die einen Jahresmitgliedsbeitrag zunächst von 60 Mark, wenig später von 80 Mark erhob, vgl. Ulrike Wolff-Thomsen, „Käthe Kollwitz und ihre 106 Kolleginnen in der Berliner Secession (1898/99–1913)“, in: *Käthe Kollwitz und ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898–1913)*, hg. von ders. und Jörg Paczkowski, Ausst.-Kat. Museum „Schlösschen im Hofgarten“, Wertheim, Heide 2012, S. 10–33, hier S. 21.
- 13 Ebd., S. 14.
- 14 Ebd.
- 15 Dazu ausführlicher ebd., S. 14 f.
- 16 Felix Salten, „Die Secession“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, Nr. 5032, 16.12.1894, S. 2.
- 17 Bettina Best, „Die Geschichte der Münchener Secession bis 1938. Eine Chronologie“, in: Jochen Meister (Hg.), *Münchener Secession. Geschichte und Gegenwart*, München u. a. 2007, S. 8–28, hier S. 18.
- 18 Vgl. Clelia Segieth, „Georg Hirth und die Gründung der ‚Münchner Secession‘“, in: *Die Münchner Secession, 1892–1914*, hg. von Michael Buhrs, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München; Max-Slevogt-Galerie, Schloß Villa Ludwigshöhe, Edenkoben, München 2008, S. 11–17.
- 19 Vgl. zudem etwa das Plakat für die neunte Ausstellung der Wiener Secession.
- 20 Bettina Best, „Die Secessionsbewegung und ihre Vereinigungen in München, Berlin und Wien“, in: Ausst.-Kat. München/Edenkoben 2008 (wie Anm. 18), S. 260–272, hier S. 264.
- 21 Paul Eisenhardt (Berliner Secession) an die Vereinigung bildender Künstler Österreichs, 10.7.1900, Archiv der Secession, Wien, Inv.-Nr. S\_3-5-1\_Berliner Secession\_1035.
- 22 *Ver Sacrum*, 3. Jg., Heft 15, Wien 1900, S. 229.
- 23 Hugo von Habermann an den Verein bildender Künstler Österreichs – Secession, 3.4.1900, Archiv der Secession, Wien, Inv.-Nr. S\_30-2-2\_Verein bildender Künstler Münchens Secession eV\_7295.
- 24 Bruno Cassirer an den Vorstand der Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession), 11.4.1900, Archiv der Secession, Wien, Inv.-Nr. S\_3-5-1\_Berliner Secession\_1034.
- 25 Max Liebermann an die Vereinigung bildender Künstler „Secession“ Wien, 28.2.1903, Archiv der Secession, Wien, Inv.-Nr. S\_24-1-7\_Max Liebermann\_5549.
- 26 Paul Cassirer an Carl Moll, 14.12.1901, Archiv der Secession, Wien, Inv.-Nr. S\_5-5-2\_Kunstsalon Paul Cassirer\_2498.
- 27 Max Liebermann an Alfred Roller, 9.9.1902 und 15.9.1902, Archiv der Secession, Wien, Inv.-Nr. S\_24-1-7\_Max Liebermann\_5547 und 5548.
- 28 Slevogts 1895 entstandenes Gemälde befindet sich heute in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.
- 29 Corinth übernahm 1911 gar von Liebermann die Präsidentschaft der Vereinigung.
- 30 Janina Nentwig, „Herkules der Malerei“. Ferdinand Hodler in der Zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Berlin 1905“, in: *Ferdinand Hodler und die Berliner Moderne*, hg. von Thomas Köhler u. a., Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin, Köln 2021, S. 106–115, hier S. 108.
- 31 Bereits 1900 war Munch in München vertreten, 1902 wurden 27 seiner Werke auf der fünften Secessionsausstellung in Berlin gezeigt, in Wien erhielt er 1904 in der 19. Ausstellung einen eigenen Saal und gab als Wohnort Berlin an.
- 32 So Lovis Corinth, Josef Engelhart, Max Kurzweil, Max Liebermann, Max Slevogt, Lesser Ury und viele andere.
- 33 Marr 2010 (wie Anm. 9), S. 141.
- 34 *Fünfter Jahresbericht der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien, 1.7.1903, S. 6.
- 35 Ausgenommen waren nur Werke von eingeladenen Künstler:innen. Diese konnten von der Vereinsführung oder Delegierten in den europäischen Metropolen ausgesprochen werden, Marr 2010 (wie Anm. 9), S. 139–141.
- 36 Segieth 2008 (wie Anm. 18), S. 13.