

Liebermann und die Ausstellungspraxis der Berliner Secession

ALEXIS JOACHIMIDES

In Berlin kam es erst relativ spät zur Abspaltung einer progressiven Künstlervereinigung vom »Verein Berliner Künstler«, dem offiziellen und von der akademischen Hierarchie dominierten Berufsverband, der die regelmäßigen Jahresausstellungen im Landesaussstellungspalast am Lehrter Bahnhof organisierte. Während etwa die Münchner Secession bereits 1892 in unmittelbarer Konfrontation mit dem offiziellen Ausstellungsveranstalter am Ort gegründet worden war, zögerten die anti-akademisch eingestellten Künstler in Berlin noch lange Zeit mit der Gründung eines auf Dauer angelegten Veranstalters eigener Ausstellungen. Einige dieser Künstler traten auf dem Kunstmarkt zwar bereits als Zusammenschluß in Erscheinung, so die »Gruppe der XI«, der Max Liebermann angehörte, ohne dabei jedoch ihre Teilnahme an den Jahresausstellungen zu riskieren. Selbst als 1898 die Berliner Secession nach dem Münchner Vorbild als eingetragener Verein gegründet wurde, war ihr überragender und über ein Jahrzehnt anhaltender Erfolg beim Berliner Kunstpublikum für die Beteiligten eine Überraschung, der sie zunächst mit erheblicher Skepsis begegneten.¹

Wie in München handelte es sich bei der Berliner Secession um ein strategisches Bündnis von Naturalisten und Symbolisten mit kulturpolitischen und marketingstrategischen Intentionen, das ausdrücklich auf ein gemeinsames ästhetisches Programm verzichtete. Als Vorsitzender mit der Aufgabe der Eröffnungsrede zu den Ausstellungen betraut, gelobte Liebermann jedes Jahr von neuem seine Neutralität gegenüber den verschiedenen künstlerischen Positionen innerhalb der Mitgliedschaft, obwohl etwa seine persönliche Abneigung gegenüber symbolistischen Tendenzen allgemein bekannt war.² Dadurch, daß die Mitglieder ihre unterschiedlichen und zum Teil gegensätzlichen künstlerischen Auffassungen hintanstellten, gewannen sie ein Forum für die gemeinsame Präsentation ihrer Werke mit hoher Sichtbarkeit im umkämpften großstädtischen und überregionalen Kunstmarkt, der ihnen einen wesentlichen Wettbewerbsvorteil gegenüber konservativ eingestellten Kollegen verschaffte. Die Ausstellungen der Berliner Secession zogen die Aufmerksamkeit des Publikums und der

Presse auf sich und marginalisierten die Präsentationen im Landesaussstellungspalast, die bisher eine Monopolstellung behauptet hatten, in kurzer Zeit fast vollständig. Unterstützt durch ihr Image als Erscheinungsort der modernen Kunst, die im bisherigen Ausstellungsbetrieb angeblich diskriminiert worden sei und nun endlich ihren angemessenen Wahrnehmungsrahmen erhalte, gelang es den prominentesten Secessionisten, ihren individuellen Erfolg auf dem Kunstmarkt beträchtlich zu vergrößern.³ In diesem Prozeß kam der Art und Weise, wie ihre Kunstwerke in den Ausstellungen präsentiert wurden, eine besondere Bedeutung zu. Denn angesichts der durch die breitgefächerte Mitgliedschaft unausweichlichen ästhetischen Divergenz der Exponate war die Institution angewiesen auf eine Wiedererkennbarkeit allein auf der Ebene ihrer Ausstellungspraxis.

Als Ausstellungsveranstalter war die Berliner Secession nach dem Vereinsrecht des Bürgerlichen Gesetzbuches organisiert.⁴ Mit der Durchführung der zwei jährlichen Ausstellungen war ein achtköpfiger Vorstand betraut, der nach der Vereinsatzung über weitreichende Vollmachten verfügte. In den Anfangsjahren nach der Gründung war Liebermann als etabliertester Vertreter des Naturalismus der erste Vorsitzende, flankiert von den Symbolisten Ludwig von Hofmann als zweitem Vorsitzenden und Walter Leistikow als Schriftführer, wie ihre Position auf der Aufnahme einer Vorstandssitzung im Jahre 1900 es veranschaulicht (Abb. 1). Das wichtigste Steuerungselement des Vorstandes war die Aufnahme oder der Ausschluß von Mitgliedern. Seine Funktion als Jury für die Auswahl der Einsendungen war dagegen untergeordnet, da alle Mitglieder Anspruch auf eine angemessene Beteiligung hatten. Allerdings konnte der Vorstand eine gewisse Akzentsetzung in der Ausstellung vornehmen, da er bestimmte Einsender durch eine großzügigere Beteiligung privilegieren konnte. Da aus Platzmangel jeweils nur gut 300 Gemälde, Graphiken und Zeichnungen sowie 50 Skulpturen gezeigt werden konnten, variierte die Anzahl der präsentierten Arbeiten pro Ausstellung zwischen einem und vier Werken je Mitglied, während eingeladene auswärtige Künstler oder integrierte Retrospektiven älterer Kollegen diese



1 Der Vorstand der Berliner Secession in der zweiten Ausstellung des Vereins im Jahre 1900

Zahl häufig deutlich überschritten.⁵ Die zu dieser Begrenzung zwingende Ausstellungsfläche war zunächst 1899 in einem provisorischen Ausstellungspavillon im aufstrebenden Geschäftszentrum des Berliner Westens an der Kantstraße in Charlottenburg untergebracht, bevor die Secession im Jahre 1905 in ein etwas größeres und repräsentativeres Gebäude am Kurfürstendamm umzog. Im vorherigen Ausstellungsgebäude standen zwei große Gemaldesäle sowie ein Skulpturensaal und zwei Graphikkabinette zur Verfügung, die dem Publikum im Mai 1899 erstmals geöffnet wurden.

Das Erscheinungsbild dieser Ausstellungen kontrastierte auffällig mit dem der Ausstellungen am Lehrter Bahnhof. Anstelle der dort üblichen Hängung von Gemälden in drei oder mehr Reihen übereinander hinter einem Wald von Skulpturen in einem hinter Stoffdekorationen versteckten Industriegebäude präsentierte die Secession die Arbeiten ihrer Mitglieder durch eine weiträumige Hängung und Aufstellung in einem als elitär empfundenen Ambiente, das die Kontemplation der einzelnen Exponate und ihre Wahrnehmung als besondere kulturelle Leistung unterstützen sollte (Abb. 2).⁶ Unmittelbares Vorbild dieser Innovation war die Ausstellungspraxis der Münchner Secession seit 1893 und – über sie vermittelt – die Ausstellungsexperimente impressionistischer und postimpres-

sionistischer Künstlergruppen in Paris während der 1870er und 1880er Jahre.⁷ Die Inszenierung der Münchner Secessions-Ausstellungen, die durch viele Presseberichte und wenigstens eine Darstellung aus dem Jahre 1903 auch indirekt visuell überliefert ist (Abb. 3), zeigte Gemälde in einer sparsamen, meist einreihigen Hängung in Räumen ohne historische Dekorationsformen, aber vor luxuriösen Wandbespannungen aus Seide oder Leder, die zusammen mit geeigneten Möbeln und anderen Ausstattungsstücken den Charakter eines fiktiven modernen Wohnraumes simulierten.⁸ Wie in den späteren Gruppenausstellungen der Impressionisten seit etwa 1880 und den zeitlich anschließenden Verkaufsausstellungen der Neo-Impressionisten sollte der Betrachter auf diese Weise als potentieller Käufer angesprochen werden, da die dekorative Qualität der modernen Gemälde weniger kontrovers und leichter vermittelbar erschien als ihr in der Kunstkritik regelmäßig in Frage gestellter Status als autonome Kunstwerke.⁹ Allerdings mußten sich die französischen Künstler, die dieses Prinzip der Wohnraumsimulation verwendeten, den Vorwurf einer kommerziellen Spekulation gefallen lassen, mit dem das Verfahren in ihrem Heimatland assoziiert wurde, während bei seiner Übertragung auf deutsche Verhältnisse in München darin vor allem eine gelungene Einlösung des Versprechens von »Eliteausstellungen« mit



2 Der sogenannte Plastiksaal in der ersten Ausstellung der Berliner Secession im Jahre 1899

einer vornehmen Atmosphäre der Exklusivität wahrgenommen wurde.¹⁰ Die Wohnraumsimulationen der Münchner Secessions-Ausstellungen dürften Sammler moderner Kunst zu ähnlich gestalteten Interieurs angeregt haben. So findet sich auch im Hause Liebermanns am Pariser Platz unter den Räumen, in denen der Künstler seine Sammlung unterbrachte, ein Wohnzimmer ohne aufwendigen Stuckdekor, aber mit den typischen »secessionistischen« Vertikalstreifen in der Wandbespannung (s. ALBUM S. 135).¹¹ Ein solches Erscheinungsbild war so geläufig als Wahrnehmungsrahmen für moderne Kunstwerke aus dem Umfeld der Secessionbewegung, daß auch Museumsdirektoren die einschlägigen Bestände ihrer Häuser in dieser Weise präsentierten. So griffen Hugo von Tschudi ab 1896 in der Berliner Nationalgalerie oder Ludwig Justi 1904/05 im Frankfurter Städelschen Kunstinstitut beinahe unausweichlich auf dieselbe Inszenierung zurück, auch wenn sie den wohnlichen Charakter der Münchner Secessions-Ausstellungen in der Museumspräsentation durch den Verzicht auf eine entsprechende Möblierung reduzierten, um den öffentlichen Charakter ihrer Institution zu betonen.¹² Der Materialluxus der aufwendigen Wandbespannungen, aus deren vertikal zusammengehängten Samtbahnen die typischen Streifenmuster hervorgingen, kam dagegen ihrer Absicht entgegen, die modernen

Kunstwerke in die Anerkennungshierarchie des Museums zu integrieren.

Um so markanter in ihrer Eigenständigkeit wirkte die Abweichung vom etablierten Münchner Vorbild in der Ausstellungspraxis der Berliner Secession. Hier war sowohl der für München so charakteristische Luxus deutlich zurückgenommen, als auch, ähnlich wie in der musealen Aneignung der »secessionistischen« Wohnraumsimulation, die Anmutung von Wohnlichkeit in der Ausstattung durch Verzicht auf eine wohnraumtypische Möblierung vermieden.¹³ Damit ähnelten diese Ausstellungen den frühen Selbstpräsentationen der Impressionisten während der 1870er Jahre, die noch nicht in eigens für den Zweck der Ausstellung eingerichteten Appartements, sondern in unmöblierten oder mit Gerät vollgestellten Arbeitsräumen stattfanden und die Werkstattsituation des Künstlerateliers simulierten.¹⁴ Im französischen Kontext war diese Atelierraumsimulation immer wieder ein Mittel, sich vor allzu starken anti-kommerziellen Affekten der Kritiker in Schutz zu bringen, aber auch ein Signal an ein Insider-Publikum, daß die präsentierten Werke als autonome Kunstwerke jenseits ihrer potentiell dekorativen Funktion wahrgenommen werden sollten. Die mit dem Verfahren angestrebte Betonung der Autonomie der Exponate war offenbar auch die zentrale Motivation der Berli-



Frau: „Sieh nur, Oskar, wie reizend!“
 Mann (begeistert): „Du hast recht; das köstliche Grün der Wiesen, der silberhell sich dahinschlängelnde Bach, die friedlich weidenden Lämmer . . .“
 Frau: „Ach, geh; ich meine ja das stahlblaue Kleid jener Dame!“

3 Anonym nach Josef Mukarovsky, *In der Kunstausstellung*, 1903, Farbholzschnitt

ner Ausstellungsgestalter, zumal sie kaum mit dem Vorwurf zu rechnen hatten, zu sehr auf die Marktgängigkeit ihres Angebotes hinzuweisen. Im Gegenteil, der überwiegende Teil der veröffentlichten Meinung in der deutschen Presse befand die Berliner Secessions-Ausstellungen im impliziten Vergleich mit München als zu schäbig und zu nüchtern für eine »Eliteausstellung«.¹⁵ Deshalb ist das Urteil des Berliner Kunstkritikers Georg Malkowsky über die erste Ausstellung des Jahres 1899 interessant, da hier jemand, der den Standpunkt der Veranstalter einnahm, die gewählte Praxis rechtfertigte: »Das so entstandene Nutzhaus entzieht sich der architektonischen Kritik. Dasselbe gilt von den Ausstellungsräumen [...] Die Wandverkleidung mit graugrün und bräunlich angestrichenem Rupfen, die Lichtdämpfung durch niedrig gehängte Gazerahmen, der Belag des Fußbodens mit Matten zeugt von dem absichtlichen Verzicht auf jeden Schmuck, von bewußtem Hinweis auf das Kunst-

werk, dem die Wand eine Hängefläche, die Decke ein Lichtspender, der Boden ein Standort ist.«¹⁶

Gestalterisches Vorbild dieser Ausstellungspraxis war offensichtlich das erst ab 1898 neu eingerichtete Dachatelier Liebermanns in seinem Haus am Pariser Platz, dessen Erscheinung durch eine Vielzahl fotografischer Aufnahmen und sogar durch ein Gemälde des Künstlers aus dem Jahre 1902 überliefert ist (s. Frontispiz). Mit seinem Verzicht auf eine historisierende Dekoration und den einfachen hellen Wandflächen zur Präsentation eigener und fremder Gemälde verkörperte es das Ideal des modernen Künstlerateliers auf eine exemplarische Weise, gerade auch im Kontrast zu den vorausgehenden Arbeitsräumen Liebermanns, wie dem noch kurz zuvor genutzten Atelier in der Bismarckstraße mit seinem historistischen Stuckdekor und Gobelinschmuck.¹⁷ Zwar ist in schriftlichen Quellen die Schlüsselrolle Liebermanns bei der Inszenierung der Berliner

Secessions-Ausstellungen nicht überliefert, da die internen Absprachen des Vorstandes nicht protokolliert worden sind. Auch in der Presse wird auf den Zusammenhang zwischen dem Atelier des Künstlers und den Ausstellungen in der Kantstraße nicht ausdrücklich hingewiesen, vielleicht weil Liebermann seine dominante Rolle innerhalb des Vereins nicht noch stärker herausstreichen wollte und deshalb einen entsprechenden Hinweis unterließ. Immerhin publizierte Georg Malkowsky zu seiner Besprechung von 1899 nicht nur die hier abgebildete und weitere Raumaufnahmen der Ausstellung, sondern auch eine Fotografie von Liebermanns früherem Atelier in der Bismarckstraße, ohne daß bekannt wäre, warum er nicht das aktuelle Atelier am Pariser Platz als Motiv auswählte.¹⁸ Der Befund, den die verschiedenen Bildquellen ermöglichen, erscheint trotz dieses zeitgenössischen Schweigens jedoch konklusiv. Denn neben der gleichartigen Gestaltung beider Raumsituationen verweist auch die Ähnlichkeit der Bilderhängung in Liebermanns neuem Atelier und in den ersten Secessions-Ausstellungen auf denselben Urheber. Das 1899 über dem Durchgang zwischen den beiden Gemäldesälen relativ hoch angebrachte Gemälde von Ferdinand Hodler etwa entspricht in seiner ungewöhnlichen Positionierung dem großen Bild von Edouard Manet (SL 105) über der abgerundeten Öffnung zum niedrigeren Alkoven im Atelier des Malers (s. ALBUM S. 157).

In einem spezifischen Zusammenhang jedoch bestätigen sogar die spärlichen zeitgenössischen Quellen den Einfluß, den Liebermann als Vorstandsvorsitzender auf die Ausstellungspraxis der Berliner Secession nehmen konnte. Es handelt sich dabei um seine dezidierte Ablehnung der Integration von Kunstgewerbe in Ausstellungen moderner Kunst. Während die Secessionsverbände in München oder Wien nach der Jahrhundertwende der populären Ausstattungskunst einen immer größeren Raum in ihren Ausstellungen einräumten, findet sich in Berlin weder die gleichberechtigte Präsentation von Möbelentwürfen mit Gemälden und Skulpturen in einem Raumkunstwerk wie in Wien noch gar die Hinzufügung ganzer Interieurs moderner Gestalter, wie sie seit 1899 in München praktiziert wurde.¹⁹ Daß dieser Abstinenz innerhalb des Berliner Vorstandes eine bewußte Entscheidung zugrunde lag, wurde endgültig

im Mai 1905 anlässlich der Eröffnung des Neubaus der Berliner Secession am Kurfürstendamm mit der zweiten Gemeinschaftsausstellung des *Deutschen Künstlerbundes*, eines überregionalen Zusammenschlusses von Secessionsvereinen, sichtbar.²⁰ Gegen seine Überzeugung mußte Liebermann in diesem besonderen Fall die abweichende Praxis der ortsfremden Vereine dulden, weshalb er zumindest seine scharfe Abgrenzung zwischen Kunst und Kunstgewerbe zum Ausdruck bringen wollte, die in den anschließenden eigenen Ausstellungen der Berliner Secession auch weiterhin Beachtung fand. Seiner Auffassung nach reduzierte eine gemeinsame Ausstellung den autonomen Geltungsanspruch von Malerei und Skulptur durch ihre Angleichung an die übrige Raumausstattung.²¹

Zweifellos war Liebermanns Auffassung von der Autonomie des Kunstwerks bei der Gestaltung der Berliner Secessions-Ausstellungen maßgeblich und sein Umgang mit der eigenen Sammlung im Atelier lag ihnen als Vorbild zugrunde. Während er den größeren Teil seines privaten Kunstbesitzes in seinen Wohnräumen am Pariser Platz nach Kriterien arrangierte, die auf die tatsächliche Nutzung dieser Räume als Wohnräume Rücksicht nahmen und sich an der Praxis zeitgleicher Kunstsammler orientierten, die moderne naturalistische Kunst entweder in einem eleganten Neu-Rokoko oder in einer »secessionistischen« Raumausstattung von Münchner Provenienz sehen wollten,²² konzipierte er für seinen »halböffentlichen« Atelierraum ein Verfahren, daß sich seiner Auffassung nach auf die öffentliche Ausstellung aktueller Kunst übertragen ließ. Dabei war es sicher mehr als nur eine Koinzidenz, daß die von ihm für diesen Zweck präferierte Ausstellungspraxis ebenso auf den französischen Impressionismus zurückging wie das Profil und eine Vielzahl der Gemälde seiner Kunstsammlung. So dürfte Liebermann auch dafür verantwortlich gewesen sein, daß die Berliner Secession in den Anfangsjahren immer wieder Werke französischer Impressionisten in den eigenen Ausstellungen zeigte,²³ um sie einem breiteren Publikum ebenso als einen maßgeblichen Vergleichspartner für die eigene Arbeit bereitzustellen, wie dies dem exklusiveren Besucherkreis seines Ateliers durch die Auswahl geeigneter Beispiele aus der eigenen Sammlung vor Augen gestellt wurde.

- 1 Zur Entstehungsgeschichte der Berliner Secession vgl. Rudolf Pfeiffer-Korn: *Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*, Berlin 1972; Werner Doede: *Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin 1977; Ron Manheim: *Die Berliner Secession. Eine Geschichte*, in: Kritische Berichte, 1982, Nr. 3, S. 67-75; Peter Paret: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*, Frankfurt/M. u.a. 1983; Nicolaas Teeuwisse: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin 1986, S. 155-269.
- 2 Vgl. etwa den Abdruck der Eröffnungsrede als Vorwort im *Katalog der deutschen Kunstausstellung der Berliner Secession*, Berlin 1899, S. 13-15 und in den anschließenden Katalogen mit seiner Kritik am Symbolismus in Max Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, hg. von Günter Busch, Frankfurt/M. 1978, S. 23-54 (erstmalig publiziert 1904-1916 in den Zeitschriften »Neue Rundschau« und »Kunst und Künstler«).
- 3 Zu den Hintergründen dieses Erfolges vgl. Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988.
- 4 Als reichsweite Rechtsnorm trat das Bürgerliche Gesetzbuch zwar erst am 1. Januar 1900 im Deutschen Reich in Kraft, vgl. Einführungsgesetz zum Bürgerlichen Gesetzbuche. Vom 18. August 1896, in: *Reichsgesetzblatt 1896*, Bd. I, S. 195 (Art. 1), es ersetzte hier allerdings nur analoge Vorgängerregelungen mit länderspezifischer Reichweite.
- 5 Paret (wie Anm. 1), S. 118-125.
- 6 Zur Ausstellungspraxis der Berliner Secession vgl. Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des Modernen Museums 1880-1940*, Dresden, Basel 2001, S. 124-128.
- 7 Zur impressionistischen Ausstellungspraxis vgl. Martha Ward: *Impressionist Installations and Private Exhibitions*, in: Art Bulletin, vol. 73, 1991, S. 599-622.
- 8 Zur Ausstellungspraxis der Münchner Secession vgl. Joachimides (wie Anm. 6), S. 120-124.
- 9 Ward (wie Anm. 7), S. 610-613 und S. 620-622.
- 10 Diese Reaktion spiegelt sich in den meisten Rezensionen der ersten Ausstellung, vgl. etwa Alfred Freihöfer: *Die Münchner Kunstausstellungen I.-V.*, in: Kunstwart, 6, 1892/93, S. 360-361 (I.), S. 378 (II.) und 7, 1893/94, S. 10-12 (III.), S. 25-26 (IV.), S. 51-59 (V.); Georg Fuchs: *Erste internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens 'Secession'*, in: Allgemeine Kunst-Chronik, 17, 1893, S. 396-398; Hans Peters: *Ausstellungsgebäude der Sezessionisten in München*, in: Über Land und Meer. Deutsche Illustrierte Zeitung, 70, 1893, S. 788; Max Schmid: *Die Münchner Kunstausstellungen*, in: Das Magazin für Literatur 62, 1893, S. 654-657, S. 665-667, S. 690-692.
- 11 Wohnzimmer im Hause Max Liebermanns am Pariser Platz mit Durchblick zum Musikzimmer, Aufnahme publiziert bei E. Delpy: *Wie Künstler wohnen. III. Berlin: Max Liebermann und Paul Meyerheim*, in: Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift, Jg. 6, 1904, S. 2096ff.; s. ALBUM S. 135 und vgl. Pabsch im vorliegenden Band.
- 12 Joachimides (wie Anm. 6), S. 145-177.
- 13 Ebd., S. 126-127.
- 14 Ward (wie Anm. 7), S. 602-605; vgl. auch Richard R. Brettell: *The 'First' Exhibition of Impressionist Painters*, in: Charles S. Moffett (Hg.): *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, San Francisco 1986, S. 189-198 oder die Rekonstruktion der Ausstellung im Café Volpini (1889) bei John Rewald: *Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus*, Köln 1967, S. 170-184.
- 15 Beispiele für diese Meinung finden sich u.a. bei Adolf Rosenberg: *Die Ausstellung der Berliner Secession*, in: Kunstchronik N. F., 10, 1899, Sp. 417-422; Franz Imhof: *Die Sezessions-Ausstellung*, in: Die Kunsthalle, 4, 1898-99, S. 264-265; Hans Rosenhagen: *Kunstaustellungsepilog*, in: Die Zukunft, 29, 1899, S. 34-41; Paul Schubring: *Die Berliner Secessions-Ausstellung I.*, in: Frankfurter Zeitung vom 10. Juni 1899 (Morgens); Fritz Stahl: *Die Berliner Secession*, in: Berliner Tageblatt vom 27. Mai 1899 (Abendausgabe).
- 16 Georg Malkowsky: *Die Berliner Secession I.*, in: Deutsche Kunst, 3, 1898/99, S. 281-286, hier S. 282.
- 17 Aufnahme publiziert bei Philipp Stein: *Max Liebermann*, in: Berliner Illustrierte Zeitung, 8, 1899, H. 26, S. 3-6; s. auch Pabsch im vorliegenden Band.
- 18 Abbildung Max Liebermann in seinem Atelier, in: Malkowsky (wie Anm. 16), S. 284.
- 19 Zu Wien vgl. Sabine Forsthuber: *Die Wiener Secession. Das Ausstellungshaus und die Vereinigung Bildender Künstler*, Wien 1988, bes. S. 7-18; zu München vgl. Maria M. Makela: *The Munich Secession. Art and Artists in turn-of-the-century Munich*, Princeton (NJ) 1990, bes. S. 133-136.
- 20 Die Wiener Secession hatte den ihr zugewiesenen »Klimt-Saal« mit Arbeiten der Wiener Werkstätten ausgestattet, vgl. *Katalog der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes*, Berlin 1905, Kat.-Nr. 280-281; auch R. N.: *Die zweite Ausstellung des deutschen Künstlerbundes*, in: Kunstchronik, 16, 1904/05, Sp. 412-414; zum Deutschen Künstlerbund allgemein s. Paret (wie Anm. 1), S. 192-223.
- 21 Liebermanns Standpunkt ist nur indirekt überliefert, vgl. Doede (wie Anm. 1), S. 59-60, Anm. 63.
- 22 Für die entsprechenden Interieurs vgl. Sven Kuhrau: *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005.