

ORNAMENTALE BUNTPAPIERE UND DIE BILDEXPERIMENTE DER WIENER SECESSIONISTEN

RAPHAEL ROSENBERG

Das MAK besitzt eine erlesene Sammlung von Buntpapieren aus vier Jahrhunderten. Sie geben Einblick in eine Gattung, mit der sich die Kunstgeschichte selten befasst. Einzigartig in der Sammlung ist der Bestand von Wiener Papieren des frühen 20. Jahrhunderts. Die zwei ersten Abschnitte des vorliegenden Aufsatzes skizzieren die Geschichte und beschreiben die Ästhetik des Buntpapiers. Der dritte stellt Blätter von drei Künstlern der Wiener Secession vor. Es gilt zu zeigen, dass Josef Hoffmann (1870–1956), Koloman Moser (1868–1918) und Leopold Stolba (1863–1929) mit Techniken des Buntpapiers regelrechte Bilder gestaltet haben und damit von der traditionellen ornamentalen Ästhetik und Funktion des Buntpapiers deutlich abgewichen sind. Stolba, der bei diesen Experimenten eine führende Rolle einnimmt, hat sie ab 1903 in der Secession mehrfach gezeigt. Jahre vor Wassily Kandinsky hat er damit in Kunstaussstellungen abstrakte Bilder präsentiert. Im vierten und abschließenden Abschnitt wird die unterschiedliche Bedeutung, die Abstraktion für beide Künstler darstellte, diskutiert.

1. ZUR GATTUNG DES BUNTPAPIERS

Buntpapier ist ein Sammelbegriff: Er fasst Papiere zusammen, die mit verschiedenen Techniken hergestellt wurden. Das Gemeinsame liegt in der Funktion: Papierbögen werden ästhetisch veredelt, um andere Objekte zu verschönern. So definiert Wilhelm Exner Buntpapier 1869 als „Papier, dessen Oberfläche auf einer Seite desselben durch Auftragen von Farben (weiß und schwarz nicht ausgeschlossen), Firnissen, Metallen und verschiedenen anderen Stoffen ein von dem Habitus des gewöhnlichen Papiers wesentlich verändertes Aussehen erhalten hat und in Bogenformat in Handel gesetzt wird. Das Buntpapier wird auf die verschiedenartigste Weise, jedoch immer zum Überziehen von Gegenständen oder zum Anfertigen von solchen verwendet.“¹

Buntpapier sieht kostbar aus, ist raffiniert und dennoch in Herstellung und Material nicht zu kostspielig, sodass es für breite Schichten erschwinglich bleibt. In weiten Teilen Europas ist es seit dem 17. Jahrhundert sehr populär. Es kommt beim Binden von Büchern (Vorsatzpapiere, teils auch Buchdeckel), beim Auskleiden von Kästchen, Koffern, Schränken und bis heute als Geschenkpapier zum Einsatz. Hergestellt wurde es bis zum 19. Jahrhundert überwiegend von LohnarbeiterInnen, die in Buchbindereien und Papierhandlungen angestellt waren. Einzelne Buntpapiermacher sind seit 1700 als Verleger organisiert, damit wirtschaftlich selbstständig und namentlich fassbar. Die Darstellung einer *Gold u. allerley gefärbtes u. geprägtes Papiermacherin* (Abb. 001) zeigt, dass in Deutschland das Herstellen von Buntpapier um 1730 den Status eines eigenen Berufs hatte, für den es einen französischen Begriff gab (männlich „dominotier“, weiblich „dominotièr“), aber noch keinen zusammenfassenden deutschen.² Seit dem späten 18. Jahrhundert verlagert sich ein Großteil der Produktion in Verbund mit Papiertapeten in größere Manufakturen.³

2. DIE ÄSTHETIK DES BUNTPAPIERS: DAS PRINZIP DER WIEDERHOLUNG

Beeindruckend ist die Vielfalt der Formen: Buntpapiere kommen mit mimetischen Motiven, wie Blüten, Ranken, Tieren und Menschen, genauso wie amimetischen (d. h. ungegenständlichen) Kompositionen, geometrischen Strukturen, wilden Tupfen und fließenden Marmorierungen vor. Dessen ungeachtet lässt sich ein allen Blättern gemeinsames Gestaltungsprinzip ausmachen: das Prinzip der Wiederholung.

¹ Exner, Wilhelm Franz, *Die Tapeten- und Buntpapier-Industrie für Fabrikanten und Gewerbetreibende, sowie für technische Institute*, Weimar 1869, 1.

² Aus: Engelbrecht, Martin, *Neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstler, Handwerker und Professionen*, Augsburg 1730, mit 170 Darstellungen von 85 Berufen.

jeweils in männlicher und weiblicher Form. Das Vorkommen einer weiblichen „dominotièr“ ist deswegen kein Beleg für die Ausführung des Berufs durch Frauen. Dass dies der Fall war, schreibt Albert Haemmerle (*Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, München 1961, 16) leider ohne systematische Nachweise. Die Begriffe „domino“ und „dominotier“ sind im französischen

bereits 1514 und 1540 belegt (Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 Bde., Paris 1993, Bd. I, 623). Der älteste mir bekannte Beleg für den zusammenfassenden deutschen Begriff „Buntpapier“ stammt aus dem Jahr 1804 („Die Gräffische Bunt-Papier-Fabrik in Leipzig“, in: *Journal für Fabrik, Manufactur, Handlung und Mode* (1) 26 1804, 45–48). Die englische Bezeichnung

„decorated paper“ ist offensichtlich noch jünger. Zur Terminologie der Buntpapiersorten siehe: Krause, Susanne/Rinck, Julia, *Buntpapier – Ein Bestimmungsbuch. Decorated Paper – A Guide Book*, Stuttgart 2016.

³ Haemmerle 1961 (s. Anm. 2), 16–26.

ORNAMENTAL DECORATED PAPERS AND THE VIENNA SECESSIONISTS' PICTURE EXPERIMENTS

RAPHAEL ROSENBERG

The MAK owns an exquisite collection of decorated papers, which span four centuries. They provide an insight into a genre with which the history of art rarely concerns itself. Unique to the collection are holdings of papers by early 20th-century Viennese artists. The two initial sections of this essay outline the history and describe the aesthetics of decorated paper. The third section introduces papers by three artists from the Vienna Secession. It argues that Josef Hoffmann (1870–1956), Koloman Moser (1868–1918), and Leopold Stolba (1863–1929) designed veritable pictures using decorated paper techniques and hence departed appreciably from the traditional ornamental aesthetics and function of decorated paper. Stolba, who assumed a leading role in these experiments, showed his resulting work at the Secession on several occasions beginning in 1903. He therefore displayed abstract images in art exhibitions many years before Wassily Kandinsky. The fourth and final section discusses the different way in which both artists perceived abstraction.

1. DECORATED PAPER

Decorated paper is an umbrella term: it encompasses papers produced using a range of different techniques. What they all have in common is their function: sheets of paper are aesthetically enhanced to embellish the appearance of other objects. Wilhelm Exner described decorated paper in 1869 as “Paper whose surface has achieved a considerably altered appearance compared to that which is customary for ordinary paper due to the application of paint (white and black not precluded), varnishes, metals, and various other substances to one side of the same, and which is sold in the format of sheets. Decorated paper is used in a wide variety of different ways, however always to cover or to create objects.”¹

Decorated paper looks valuable, is elaborate and yet not particularly costly in terms of its production or materials, and is hence normally affordable for broad swathes of the population. In large parts of Europe, it has enjoyed great popularity since the 17th century. It is used when binding books (endpapers, sometimes also book covers), when lining boxes, suitcases, and cabinets, and to this day when wrapping presents. Until the 19th century it was mostly produced by laborers who were employed by bookbinders and paper merchants. Some decorated paper makers have been organized as publishers since 1700, thus making them economically independent and identifiable by name. The depiction of a “Female maker of gold and variously dyed and embossed paper” (*Gold u. allerley gefärbtes u. geprägtes Papiermacherin*) (ill. 001) shows that in Germany the production of decorated paper had the status of a separate profession around 1730, for which there was a French term (male “dominotier,” female “dominotière”), though at that time neither an English nor an overarching German term.² Since the late 18th century the majority of its production has taken place in larger factories alongside wallpaper.³

2. THE AESTHETICS OF DECORATED PAPER: THE PRINCIPLE OF REPETITION

The variety of forms is impressive: decorated papers exist with mimetic motifs such as flowers, tendrils, animals, and people, as well as amimetic (i.e. non-representational) compositions, geometric structures, sprinkled blots, and flowing marbling. Nevertheless, it is possible to distinguish a design principle common to all decorated papers: the principle of repetition. There are precise repetitions with measurable

¹ Exner, Wilhelm Franz, *Die Tapeten- und Buntpapier-Industrie für Fabrikanten und Gewerbetreibende, sowie für technische Institute*, Weimar 1869, 1. Translated by Maria Slater.

² From: Engelbrecht, Martin, *Neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerkern und Professionen*, Augsburg 1730 with 170

illustrations of 85 professions, each with male and female variants. The incidence of a female “dominotière” is therefore not to be understood as evidence of women having carried out the profession. Albert Haemmerle (*Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, Munich 1961, 16) argues that this was indeed the case, though sadly without giving systematic evidence. The terms

“domino” and “dominotier” are recorded in French as early as 1514 and 1540 (Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vols., Paris 1993, vol. I, 623). The oldest supporting document of which I am aware for the synoptic German term “Buntpapier” comes from 1804 (“Die Gräffische Bunt-Papier-Fabrik in Leipzig,” in: *Journal für Fabrik, Manufactur, Handlung und Mode* (1) 26 1804, 45–48).

The English designation “decorated paper” is evidently even younger. On the terminology of types of decorated paper, see: Krause, Susanne/Rinck, Julia, *Buntpapier – Ein Bestimmungsbuch. Decorated Paper – A Guide Book*, Stuttgart 2016.

³ Haemmerle 1961 (see note 2), 16–26.

Es gibt präzise Wiederholungen mit messbarem „Rapport“, besonders bei Drucktechniken (s. S. 057 f., 060 f., 070–087), wie auch ungefähre Wiederholungen, bei denen nicht dieselben, sondern lediglich ähnliche Formen und Farben in nicht ganz regelmäßigen Abständen nebeneinander wiederholt werden – etwa bei Tunkpapieren (d.h. marmorierte Papiere), bei denen beispielsweise die Wiederholung analoger Flecken (sog. Steinmarmor, s. S. 064 f.), die Perpetuierung gleicher Strukturen oder die kunstvolle Aneinanderreihung ähnlicher Formen (sog. Kammarmor oder Schnecken, s. S. 067 und 066) vorkommen. Die Grenze zwischen präzisen und unpräzisen Wiederholungen ist fließend, und es gibt zahlreiche Buntpapiere, die beide Formen spielerisch verknüpfen.

Nehmen wir dafür drei Beispiele, an denen auch das technische Spektrum der Herstellung solcher Papierbögen aufgezeigt werden kann. Das erste Beispiel entstand um die Mitte des 18. Jahrhunderts (Abb. 002). Es handelt sich um ein Brokatpapier, in Augsburg von Johann Michael Munck (gest. vor 1762) verlegt. Zwei Schichten liegen hier in gezielter Dissoziierung übereinander: ein in Reliefdruck hergestelltes Blumenmuster mit golden glänzendem Metall in den Vertiefungen und ein Teppich farbiger Flecken in Orange, Purpur, Violett, Türkis und Grün. Die Flecken scheinen wie wild auf das Blatt hingeworfen. Tatsächlich sind sie aber durch vorgeschchnittene Schablonen aufgetragen. Diese farbige „Patronierung“ erfolgte vor dem reliefierten Druck mit Metallblatt.⁴ Das zweite Beispiel (Abb. 003) ist ein Kleisterpapier, das in drei Schritten hergestellt wurde – vermutlich in Herrnhut (Sachsen) in den Jahrzehnten um 1800.⁵ Der Bogen wurde zuerst mit eingefärbtem Kleister gestrichen, um schachbrettartig purpurne und violette Quadrate mit abwechselnd gelben und grünen Tupfen in den Ecken zu erzeugen. Danach wurde das Blatt auf ein zweites gepresst und, solange der Kleister noch feucht war, wieder auseinandergezogen. Damit entstehen die für Kleisterpapiere charakteristischen Schlieren. Im dritten Schritt wurden die wellenförmigen Linien und Wirbel aus der noch feuchten Kleisterfarbe herausgeschabt, sodass sie ein Rautenmuster ergeben. Das Schachbrett der Farbverteilung und die Rauten der Wellenlinien folgen zwar dem Prinzip eines regelmäßigen Musters, sie sind aber händisch ausgeführt und damit voller Abweichungen. Bemerkenswert ist zudem, dass Rauten und Schachbrett sich nicht decken. Einschließlich der Schlieren gibt es also drei Ordnungen von Mustern. Alle drei haben Unregelmäßigkeiten und einen je eigenen Rapport. Das dritte Beispiel ist in nur einem Druckvorgang mit einem Holzmodell hergestellt (Abb. 004). Eine durchgehende Linie schlängelt sich mit zahlreichen Windungen durch das Blatt, Punkte füllen die Leerräume aus. Windungen und Punkte wiederholen sich zwar, aber nicht genau – sie scheinen zufällig gestreut, der Verlauf der Linie ist unberechenbar.

Man kann Ornament sowohl funktional (Ornament als bereichernde Hinzufügung) als auch formal (Ornament als Wiederholung von Mustern) definieren.⁶ Buntpapier ist in beiderlei Hinsicht ornamental: funktional, weil es dazu dient, etwas anderes (Buch, Kästchen, Geschenk etc.) zu schmücken, und formal, weil die Gestaltung dem Prinzip der Wiederholung folgt.

3. BUNTPAPIERBILDER DER WIENER SECESSIONISTEN

Buntpapiere sind zunächst dem Geschick und der Fantasie von FacharbeiterInnen, die keine Akademie besucht haben und überwiegend anonym geblieben sind, zu verdanken. Das änderte sich in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts, als das Kunsthandwerk eine signifikante Aufwertung erfuhr. Namentlich bekannte und teils akademisch ausgebildete KünstlerInnen schufen damals Muster für Vorsatzpapiere und stellten Einzelblätter eigenhändig her. Ihre Werke wurden in Kunstzeitschriften abgebildet, diskutiert und in Ausstellungen gezeigt.⁷ Von 1901 an entwarfen auch Künstler der Wiener Secession Vorsatzpapiere, ebenso wie die SchülerInnen der Kunstgewebeschool (s. S. 068).

⁴ Für eine detaillierte Analyse der Technik und Geschichte des Brokatpapiers sowie ein Verzeichnis bekannter Blätter siehe Haemmerle 1961 (s. Anm. 2), 77–130, 197–245. Die deutliche Verschiebung zwischen Reliefdruck und schabloniertem Farbauftrag ist häufig und nicht nur bei diesem Beispiel beabsichtigt. Haemmerle

konnte dafür wenig Verständnis aufbringen (ebd., 90).

⁵ Vgl. ebd., 139–144.

⁶ Zur Definition von Ornament/ornamental siehe: Kroll, Frank-Lothar/Raulet, Gérard, „Ornament“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.), *Ästhetische*

Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. IV, Stuttgart 2002, 656–683.

⁷ Wolfe, Richard J., *Marbled Paper. Its History, Techniques, and Patterns*, Philadelphia 1990, 124–136. Im deutschsprachigen Raum drucken von 1897 an zwei führende „Jugendstil“-

Zeitschriften regelmäßig Künstlerbuntpapiere ab: die Münchner *Dekorative Kunst* und die Darmstädter *Deutsche Kunst und Dekoration*. Letztere schließt in ihren Wettbewerbsausschreibungen von Anfang an auch Vorsatzpapiere ein (erste Ausschreibung zum 5. Juni 1898 in: *Deutsche Kunst und Dekoration* (1) | 1897/98, o. S.).

001
Martin Engelbrecht
Une Dominotiere. Gold u. allerley gefärbtes u. geprägtes Papiermacherin
Augsburg, 1730
Aus: *Neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerkern und Professionen*, Tafel 172
Kupferstich, koloriert
[Female maker of gold and variously dyed and embossed paper]
Augsburg, 1730
From: *Neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerkern und Professionen*, plate 172
Colored copperplate engraving
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
Nuremberg, Inv. Nr. Inv. No. 4° Vh 173, 1 [4]
© GNM



002
Johann Michael Munck
Brokatpapier
Augsburg, Mitte 18. Jh.
Prägedruck, Pochoirkolorierung
Brocade Paper
Augsburg, mid-18th c.
Embossing, pochoir coloring
147 x 193 mm
KI 3026-134, Ankauf purchased from
Antiquariat Mössel 1877





003

Anonym **Anonymous**
Kleisterpapier

Vermutl. Herrnhut, um 1800

Paste Paper

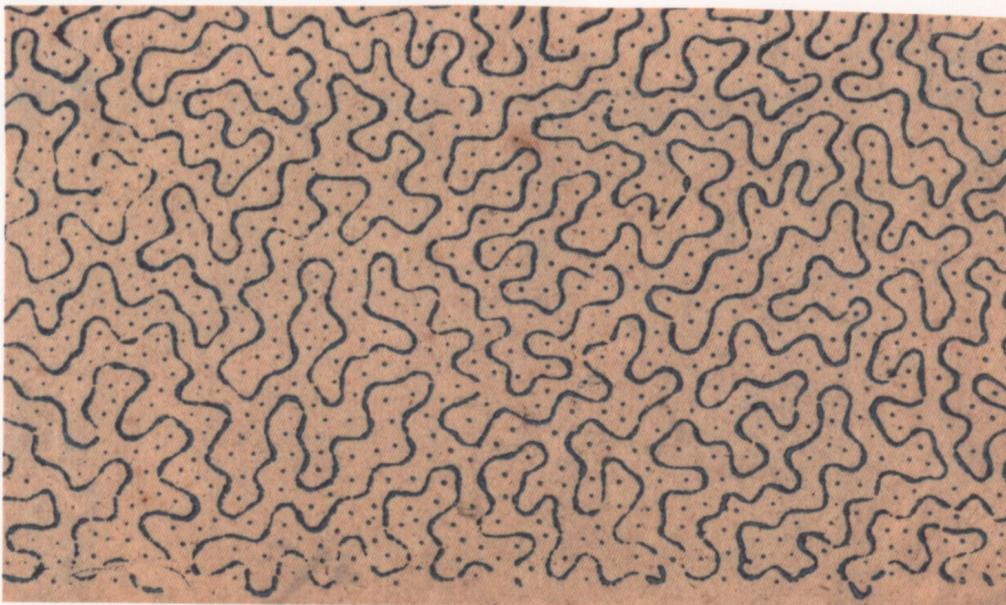
Prob. Herrnhut, ca. 1800

158 x 198 mm

KI 3026-142, Ankauf

purchased from Antiquariat

Mössel 1877



004

Anonym **Anonymous**
Modelldruckpapier

Österreich, um 1800

Block Printed Paper

Austria, ca. 1800

103 x 173 mm

KI 9080-30, Schenkung

donation from Karl Kock 1932

repeated patterns—especially common in printing techniques (see p. 057 f., 060 f., 070–087)—as well as irregular repeats, in which not the same but rather merely similar forms and colors are repeated next to one another in not entirely regular intervals: for example, in marbled papers, which feature a repetition of homogenous blots (so-called spot patterns; see p. 064 f.), and so-called Italian patterns with fine structures, or the artful concatenation of similar forms (so-called nonpareil or French curl; see p. 067 f.). The dividing line between precise and imprecise repetitions is fluid, and many decorated papers playfully combine the two forms. Let's consider three examples, which also demonstrate the technical spectrum associated with producing such sheets of paper.

The first example was created around the middle of the 18th century (ill. 002). It is a sheet of brocade paper, printed in Augsburg by Johann Michael Munck (d. pre-1762). Two layers lie on top of one another and are deliberately dissociated: a floral pattern produced by textured printing with shining golden metal in the recesses, and a carpet of colorful spots in orange, purple, violet, turquoise, and green. The spots look as though they have been thrown onto the sheet at random. In fact, however, they were applied using pre-cut stencils. This colorful stenciling was achieved prior to the textured print with metal leaf.⁴ The second example (ill. 003) is a piece of paste paper that was produced in three steps, presumably in Herrnhut (Saxony) in the decades around 1800.⁵ The sheet was first painted with a dyed paste to create a chessboard effect of purple and violet squares with alternating yellow and green dashes in the corners. Thereafter, it was pressed onto a second sheet and pulled apart again before the paste dried. This is how paste paper's characteristic streaks are created. In a third step, the wavelike lines and whirls were scraped out of the wet colored paste resulting in a diamond pattern. The chessboard color distribution and the diamond wavy lines may follow the principle of a regular pattern, but they are made by hand and as such replete with irregularities. It is also worth noting that the diamonds and chessboard are not congruent. Consequently, there are three arrangements of pattern including the streaks. All of them have irregularities and each has its own repeating pattern. The third example was produced in just one printing process with a wooden mold (ill. 004). A continuous line winds its way with numerous meanders through the sheet; dots fill the empty spaces. The twists and dots are admittedly repeated, but not precisely: they look as though they have been scattered at random, and the course of the line is erratic.

Ornament can be defined both functionally (ornament as an enriching addition) as well as formally (ornament as a repetition of patterns).⁶ Decorated paper is ornamental in both respects: functionally because it serves to decorate something else (a book, cabinet, present, etc.), and formally because the design follows the principle of repetition.

3. DECORATED PAPER PICTURES BY THE VIENNA SECESSIONISTS

Decorated papers used to be made by skilled and imaginative workers who had not attended an academy and largely remained anonymous. That changed in the last years of the 19th century when the prestige of handicraft significantly increased. At the time, artists who were known by name—some of whom had been educated in academies—created patterns for endpapers and produced individual sheets themselves by hand. Their works were depicted and discussed in art periodicals, and even shown in exhibitions.⁷ From 1901 onwards, artists of the Vienna Secession also designed endpapers, as did the students of the School of Arts and Crafts (see p. 069).

⁴ For a detailed analysis of the technique and history of brocade paper, as well as a catalog of known sheets, see Haemmerle 1961 (see note 2), 77–130, 197–245. The explicit shift between textured printing and stenciled paint application is frequent and intentional—not only in this example. Haemmerle had little understanding for it (ibid., 90).

⁵ Cf. ibid., 139–144.

⁶ On the definition of ornament/ornamental, see: Kroll, Frank-Lothar/Raulet, Gérard, "Ornament," in: Barck, Karlheinz et al. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. IV, Stuttgart 2002, 656–683.

⁷ Wolfe, Richard J., *Marbled Paper. Its History, Techniques, and Patterns*, Philadelphia 1990, 124–136. In the German-speaking world, two leading Jugendstil periodicals regularly published artists' decorated papers from 1897 onwards: the Munich-based *Dekorative Kunst* and Darmstadt's *Deutsche Kunst und Dekoration*. From the outset, the latter also included

endpapers in its competitions (first invitation for submission by 5 June 1898 in: *Deutsche Kunst und Dekoration* (1) | 1897/98, n. p.).

Das damalige k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie hat diese Entwicklung aktiv gefördert und bereits 1903 eine *Ausstellung von Bucheinbänden und Vorsatzpapieren* präsentiert.⁸

Neben den gedruckten Vorsatzpapieren sticht aus der MAK-Sammlung eine wenig bekannte Gruppe von Blättern in Marmorier- und Kleister-technik heraus. Gefertigt wurden sie von drei frühen Mitgliedern der Secession – Josef Hoffmann, Koloman Moser und Leopold Stolba –, teils im Gebäude der Secession am Karlsplatz,⁹ wo man, vermutlich in Sommer 1901 in Vorbereitung der XIV. Ausstellung mit ihren neuartigen Materialien (so Klimts *Beethovenfries*), Ateliers eingerichtet hatte, in denen mit verschiedenen Stoffen gearbeitet und experimentiert wurde. Künstler des In- und Auslands scheinen hier einen geselligen Austausch gepflegt zu haben. Stolba wird von Zeitgenossen als „Haus-herr“ dieser „Versuchsstation“ bezeichnet, die bis mindestens 1908 Bestand hatte.¹⁰ In der Ausbildung als Bildhauer an der Wiener Akademie dürfte er ein breites Materialwissen gesammelt haben. Überliefert ist eine manische Leidenschaft für Papiere aller Art.¹¹ Wahrscheinlich haben Hoffmann und Moser die Papiermarmorierung bei dem älteren Kollegen gelernt bzw. mit ihm verfeinert. Die Tunkpapiere der drei Künstler sind so ähnlich, dass es „Marmorierungssitzungen“ gegeben haben dürfte, bei denen sie gemeinsam Farben auf die Wasseroberfläche einer Wanne getropft und bewegt haben. Demgegenüber sind die Kleisterpapiere allem Anschein nach das alleinige Werk von Stolba, der diese Technik auf bemerkenswerte Weise entwickelte.¹² Der Bestand des MAK fasst insgesamt etwa 60 Blätter von Stolba, weniger als 40 von Moser und ein signiertes von Hoffmann, wobei die Zuschreibung der marmorierten Papiere angesichts der anzunehmenden gemeinsamen Autorschaft mancher Blätter nicht immer sinnvoll ist.

Diese Blätter sind mithilfe von Techniken hergestellt, die in Buchbindereien, nicht aber in Künstlerateliers gepflegt wurden. Sie unterscheiden sich dennoch in mehrfacher Weise von früheren Buntpapieren. Erstens, weil es den Künstlern nicht um die Produktion vieler ähnlicher Papierbögen ging – kaum ein Blatt gleicht dem anderen, jedes ist ein originelles Werk. Das ist typisch für Buntpapiere von KünstlerInnen, die sich damit von handwerklichen BuntpapiermacherInnen absetzen. Zweitens, weil viele Papiere der Wiener Secession nicht als *Ornament*, sondern als *Bild* konzipiert sind. Ich bezeichne sie deswegen als *Buntpapierbilder*. „Bild“ meint hier nicht, dass sie etwas abbilden (obgleich das manchmal der Fall ist), sondern dass im Gegensatz zu den ornamentalen Buntpapieren *Buntpapierbilder* eine geschlossene Komposition formieren.¹³ Im Gegensatz zu ornamentalen Buntpapieren haben bildhafte Buntpapiere der Wiener Secession ein bestimmtes Format und eine abgegrenzte Bildfläche, innerhalb derer Farben und Formen komponiert sind, wobei es verschiedene Gewichtungen zwischen Bildzentrum und Bildrändern gibt. Ornamentale Buntpapiere sind so konzipiert, dass man, je nach Bedarf, aus größeren Bögen Teile zuschneidet. Das geht bei Buntpapierbildern nicht: Würde man sie zuschneiden, so wäre die vom Künstler festgelegte Komposition zerstört. Auch die

⁸ *Ausstellung von Bucheinbänden und Vorsatzpapieren, Ausstellungskatalog, k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*, Wien 1903. Zur internationalen Wahrnehmung Wiener Vorsatzpapiere siehe auch: Jessen, Peter, „Einleitung“, in: *Führer durch die Sonderausstellung Bunt-papiere*, Ausst.kat. Königliche Museen Kunstgewerbe-Museum, Berlin 1907, bes. 10.

⁹ Die Sekundärliteratur zu den Bunt-papieren der Wiener Secessionisten ist heterogen. Einen ersten, wenn auch kurzen Überblick verdanken wir Pabst, Michael, *Wiener Grafik um 1900*, München 1984, 173–190. Die Bunt-papiere Hoffmanns und Mosers sind mehrfach in einschlägigen Monografien abgebildet und kurz besprochen,

systematische Untersuchungen stehen aber aus. Zu Stolba siehe Zaunschirm, Thomas, „Wien und die Anfänge der Abstraktion“, in: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst*, Graz 1986, 465–475, und Krist, Gabriela, *Leopold Stolba (1863–1929) und seine Tunk- und Kleisterpapiere*, phil. Diss., Salzburg 1989.

¹⁰ Bisanz-Prakken, Marian, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895–1905*, Wien 1999, 137–139. Weitere Quellen: Anonym, *Dekorative Kunst* (VII) 2 1903, 77; M. Z., „Der Riese und die Schmetterlinge. Erinnerung an den Maler Stolba“, in: *Neues Wiener Journal*, 28.11.1930.

¹¹ Anonym, „Der Tod eines Sonderlings. Maler-Bildhauer Stolba gestorben“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 20.11.1929. Vgl. Krist 1989 (s. Anm. 9), 64.

¹² Zwölf Kleisterpapiere, die vermutlich durch August Schestag (Direktor des Museums von 1927 bis 1931) in die Sammlung gelangten, sind rückseitig mit der Stampiglie „LS“ versehen und unter Verwendung von Seiten des Versteigerungskatalogs *Theodor von Hörmann-Nachlass* entstanden. Sie wurden 1933 inventarisiert (KI 9074-1 bis 12). Weitere 41 un-signierte Kleisterpapiere auf solchen Katalogseiten wurden mit dem Hinweis „Alter Bestand“ in den 1980er Jahren inventarisiert (KI 14292-1 bis 5, KI 14431-1 bis 29 und KI 14433) bzw. kamen 1929 über Koloman

Mosers Schwester Leopoldine Steindl in die Sammlung (KI 8678-1 bis 5 und KI 8678-7-1).

¹³ Meyer Schapiro (‐On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs‐, in: *Semiotica* I 1969, 223–242) hat eine Geschichte des Bildes als begrenzte Planfläche skizziert. Nico Brömser (‐Rahmung – Bildkonstitution – Ikonische Differenz‐, in: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, 279–285) verweist in diesem Sinne auf Spencer-Browns Prinzip der Grenzziehung (‐draw a distinction‐) zwischen einer im Bild eingeschlossenen Einheit und der Welt außerhalb (Spencer-Brown, George, *Laws of form*, London 1969).

The then Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry actively supported this development and presented an exhibition of book covers and endpapers as early as 1903.⁸

Alongside the printed endpapers, a little-known group of sheets featuring marbling and paste techniques stands out in the MAK Collection. They were crafted by three early members of the Secession—Josef Hoffmann, Koloman Moser, and Leopold Stolba—partly in the Secession building on Vienna's Karlsplatz,⁹ where studios were set up in which the artists worked and experimented with various media—presumably in the summer of 1901 in preparation for the 14th exhibition with its novel materials (as seen in Klimt's Beethoven Frieze). Artists from within and beyond Austria's borders appear to have nurtured a sociable rapport here. Contemporaries refer to Stolba as the "landlord" of this "experimental station," which endured until at least 1908.¹⁰ We can assume that he would have accumulated a broad knowledge of materials during his training as a sculptor at the Viennese academy; what remained after those years was a manic passion for all kinds of paper.¹¹ Hoffmann and Moser probably learned paper marbling from their older colleague Stolba or refined their skills with him. The three artists' marbled papers are so similar that there must have been "marbling classes," during which they jointly dripped and manipulated colors on the surface of the water. In contrast, the paste papers are to all appearances the work of Stolba alone, who developed this technique in a remarkable manner.¹² The MAK's holdings contain a total of 60 sheets by Stolba, fewer than 40 by Moser, and just one signed by Hoffmann. Admittedly, in light of the assumable joint authorship of some sheets, ascribing the marbled papers to a single artist is not always judicious.

These sheets were produced with the aid of techniques, which had been cultivated by bookbinders, not in artists' studios. Nevertheless, they differ from earlier decorated papers in a number of ways. Firstly, because the artists were not interested in producing several similar sheets: hardly a single sheet resembles another, every one of them is an original work. That is typical for decorated papers by artists, which hence sets them apart from decorated papers by craftspeople. Secondly, because many papers by the Vienna Secession are not conceived as ornament, but as pictures. I therefore refer to them as decorated paper pictures. "Picture" in this context does not mean that they depict anything (although that is indeed sometimes the case), but that—in contrast to ornamental decorated papers—decorated paper pictures form a coherent composition.¹³ Unlike ornamental decorated papers, pictorial decorated papers by the Vienna Secession have a specific format and a delimited image area within which colors and forms are composed, hence emphasis varies between the center and the edges of the picture. Ornamental decorated papers are designed such that it is possible to cut out parts from larger sheets as needed. That is not possible with decorated paper pictures: if they were cut, the composition defined by the artist would be destroyed. Nor is it possible

⁸ *Ausstellung von Bucheinbänden und Vorsatzpapieren*, exhibition catalog, Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry, Vienna 1903. On the international perception of Viennese endpapers, see also: Jessen, Peter, "Einleitung," in: *Führer durch die Sonderausstellung Buntpapiere*, exh.cat. Königliche Museen Berlin, Kunstgewerbe-Museum, Berlin 1907, esp. 10.

⁹ Secondary literature on decorated papers by the Vienna Secessionists is heterogeneous. Pabst, Michael, *Wiener Grafik um 1900*, Munich 1984, 173–190 gives an initial, though short, overview. The decorated papers by Hoffmann and Moser have been depicted and briefly discussed in multiple pertinent monographs; however,

systematic analyses are as yet lacking. On Stolba, see Zaunschirm, Thomas, "Wien und die Anfänge der Abstraktion," in: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst*, Graz 1986, 465–475, and Krist, Gabriela, *Leopold Stolba (1863–1929) und seine Tünc- und Kleisterpapiere*, doctoral thesis, Salzburg 1989.

¹⁰ Bisanz-Prakken, Marian, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895–1905*, Vienna 1999, 137–139. Further sources: Anonymous, *Dekorative Kunst* (VII) 2 1903, 77; M. Z., "Der Riese und die Schmetterlinge. Erinnerung an den Maler Stolba," in: *Neues Wiener Journal*, 28 Nov 1930. Translated by Maria Slater.

¹¹ Anonymous, "Der Tod eines Sonderlings. Maler-Bildhauer Stolba gestorben," in: *Neues Wiener Tagblatt*, 20 Nov 1929. Cf. Krist 1989 (see note 9), 64.

¹² Twelve paste papers, which presumably entered the collection via August Schestag (director of the museum from 1927 to 1931), bear the stamp "LS" on their reverse and were created using pages from the auction catalog *Theodor von Hörmann-Nachlass* (see note 24). They were inventoried in 1933 (KI 9074-1 to 12). 41 additional unsigned paste papers on similar catalog pages were inventoried with the reference "Alter Bestand" (old holdings) in the 1980s (KI 14292-1 to 5, KI 14431-1 to 29, and KI 14433) or entered the collection in 1929 via Koloman Moser's

sister Leopoldine Steindl (KI 8678-1 to 5 and KI 8678-7-1).

¹³ Meyer Schapiro ("On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs," in: *Semiotica* I 1969, 223–242) sketched out a history of the picture as a limited plane surface. Nico Brömßer ("Rahmung – Bildkonstitution – Ikonische Differenz," in: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (eds.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, 279–285) refers in this sense to Spencer-Brown's principle of drawing a distinction between a unit embedded within a picture and the outside world (Spencer-Brown, George, *Laws of form*, London 1969).

Vergrößerung durch Wiederholung von Mustern ist hier kaum denkbar. Diese Bilder sind nicht zum Bekleiden von Büchern und Schachteln geeignet und waren bestimmt nicht dafür vorgesehen. Hoffmann, Moser und Stolba haben sowohl Blätter hergestellt, die sich formal und funktional in die Tradition des ornamentalen Buntpapiers einreihen, als auch Buntpapierbilder gestaltet, mit denen sie ein neuartiges Kapitel in der Geschichte des Buntpapiers aufschlagen. Soweit ich das beurteilen kann, wurde diese Innovation weder in zeitgenössischen Quellen noch von der späteren Kunstgeschichte erkannt. Eine systematische Einordnung der Buntpapierbilder im Rahmen der wenig erforschten Künstlerbuntpapiere des frühen 20. Jahrhunderts steht noch aus. Ich vermute allerdings, dass es sich um ein Charakteristikum der Wiener Secession handelt.¹⁴ Die Buntpapierbilder der drei Secessionisten lassen sich in drei Gruppen einteilen: 1. Mimetische Tunkpapiere, 2. Bildgeschichten aus Buntpapiercollagen und 3. amimetische Buntpapierbilder.

3.1 DIE MIMETISCHEN TUNKPAPIERE

Zum typischen Formenspektrum von marmoriertem Papier zählen Flecken, Adern, Wellen, Hahnenkamm und Schnecken. Diese Benennungen rufen Naturassoziationen wach, die Muster sind dennoch amimetisch.¹⁵ Die seltenen figürlichen Marmorierungen aus islamischen Ländern¹⁶ dürften in Europa kaum bekannt gewesen sein, als Künstler wie Otto Eckmann (1865–1902) und Anker Kyster (1864–1939) beginnen, mimetische Tunkpapiere herzustellen (Abb. 005).¹⁷ Hoffmann, Moser und Stolba schließen sich diesem Trend an. Sie lassen Vögel, Lurche und besonders häufig Fische in der Marmorierwanne entstehen. Groß ist der Bestand des MAK in diesem Bereich vor allem an Tunkpapieren Koloman Mosers. Er experimentiert mit verschiedenen Tierformen, die aus dem Fluss der Farbe entstehen, und bringt beispielsweise ein rotes, vogelartiges Wesen durch die Dynamik des umgebenden Blau zum Fliegen (Abb. 006). Vergleichbar sind Marmorierungen von Josef Hoffmann, der eine Ente in das aufgewühlte Wasser setzt (Abb. 007).¹⁸ Stolba hat vor allem Fische marmoriert und diese Technik so perfektioniert, dass er 1904 auch Holztafeln ins Marmorbad tunkte und damit die grafische Technik auf das Niveau eines Gemäldes hob (Abb. 008).¹⁹ Der Vergleich mit figürlichen Tunkpapieren anderer europäischer Künstler – neben Eckmann und Kyster etwa auch Johannes Rudel (1868–1955)²⁰ – macht die Besonderheit der Wiener Tierbilder deutlich: Jene Künstler haben mit hoher technischer Fertigkeit Blumen- und Tiermuster geschaffen, die ornamental nebeneinander – so regelmäßig es das Marmorbad erlaubt – wiederholt werden. Die Blätter der Wiener Secessionisten, besonders jene von Moser, sind im Vergleich dazu handwerklich weniger perfekt, dafür aber freier und fantasievoller. Sie spielen mit der zufälligen Bewegung der Farbe und schaffen immer neue, unvorhersehbare Bilder anstelle von sich wiederholenden Ornamenten.

¹⁴ Julia Rinck (Leipzig) bereitet eine Dissertation vor, die einen ersten Überblick über Künstlerbuntpapiere um 1900 ermöglichen wird. Die weltweit wohl größte Sammlung in diesem Bereich ist jene, die der österreichische Finanzbeamte Franz Bartsch (1836–1910) der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig gestiftet hat (siehe Schmidt, Frieder/Feiler, Sigrid, *Franz Bartsch: Papiersammler aus Wien. Rekonstruktion seiner Ausstellung Stuttgart 1909*, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Begleitmaterialien zur gleichnamigen Ausstellung, Leipzig 1998). Allein die Kästen mit Tunk- und Marmorpapieren beinhalten weit über 1 000 Buntpapiere, die Bartsch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bei mehr als 50 europäischen KünstlerInnen und BuchbinderInnen eingekauft hat;

darunter 33 Papiere von Leopold Stolba (s. Anm. 34), neun von Koloman Moser (teils als Geschenke von Hoffmann) und vier von Josef Hoffmann. Viele von ihnen und nahezu sämtliche Blätter aller anderen Hersteller sind durchweg ornamental. Eine mit den Wiener Secessionisten vergleichbare Bildhaftigkeit ist nur bei einzelnen Papieren von Helene Dolmetsch aus Stuttgart (Inv. Nr. 12/2250, 12/2259) und der Firma Jacobi & Spilling aus Berlin (Inv. Nr. 12/2551, 12/2557) auszumachen.

¹⁵ Weder die Sammlung Clerget noch Wolfe (s. Anm. 7) kennen Beispiele für mimetische Motive in der älteren europäischen Geschichte des Marmorpapiers.

¹⁶ Die kunstvollsten Beispiele entstanden in Indien im 17. Jahrhundert. Siehe zuletzt Benson, Jake, „The Art of Abri: Marbled Album Leaves, Drawings, and Paintings of the Deccan“, in: Haidar, Navina Najat/Sardar, Marika (Hg.), *Sultans of Deccan India 1500–1700*, New York 2015, 157–159.

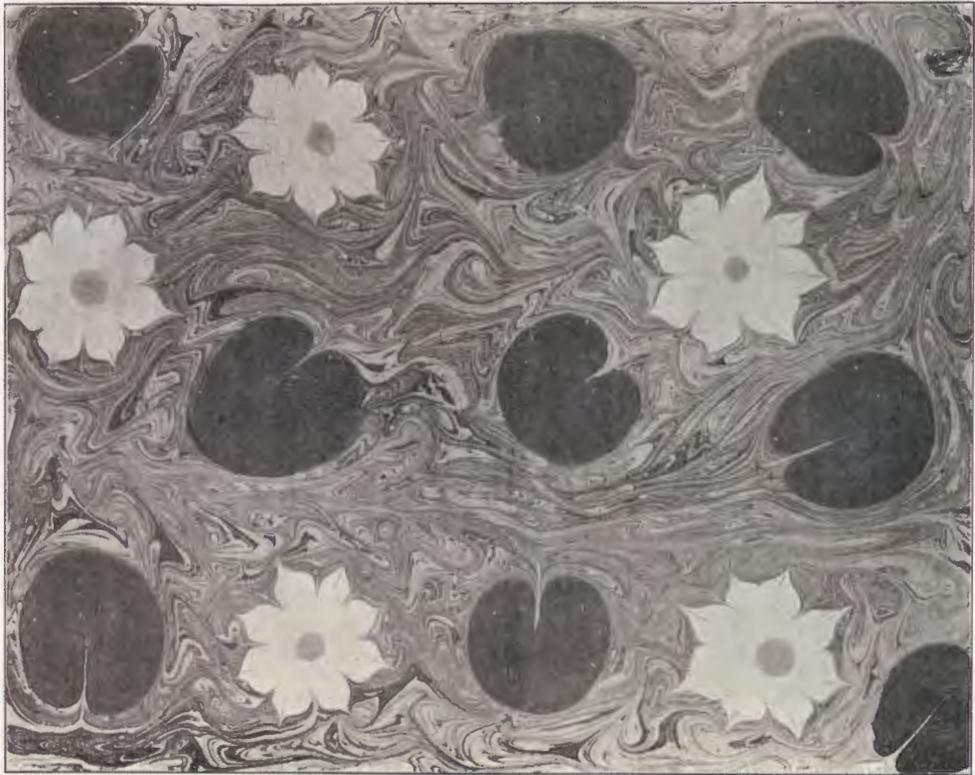
¹⁷ Bierbaum, Otto Julius, „Künstlerische Vorsatzpapiere“, in: *Dekorative Kunst* (I) 3 1898, 127 u. 129.

¹⁸ Siehe auch *Der Liebe Augustin* (I) 1904. Die kurzlebige literarische Zeitschrift druckte sieben farbige Abbildungen marmorierter Tierchen: zwei von Josef Hoffmann (123, 144), vier von Koloman Moser (o. S., Heft 9, 160, 207, 267) und eines ohne Angabe des Entwerfers (341).

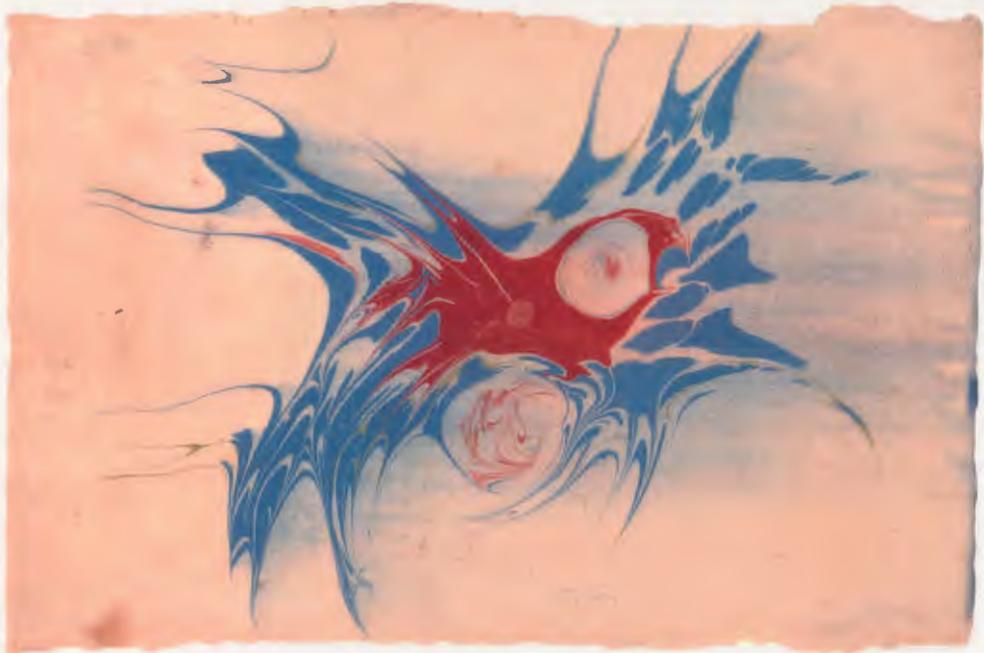
¹⁹ Krist 1989 (s. Anm. 9), 55, zählt insgesamt vier Beispiele, die allesamt auf 1904 datiert sind. Eine der Holztafeln (Pabst 1984, s. Anm. 9, 181, Abb. 185) ist allerdings offenbar mit Kleisterfarben gefertigt. Krist's Annahme, wonach die Marmorierung der Tafel im MUMOK – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien gemalt sei, dürfte irrig sein (so auch die vorläufige Beobachtung von Kathrine Ruppen und Susanne Neuburger, die das Werk demnächst einer eingehenderen Analyse unterziehen wollen). Zwei Tunkarbeiten auf Holz im Privatbesitz, ebenfalls auf 1904 datiert, in: Bisanz-Prakken 1999 (s. Anm. 10), 160, 204, Abb. 261, 262.

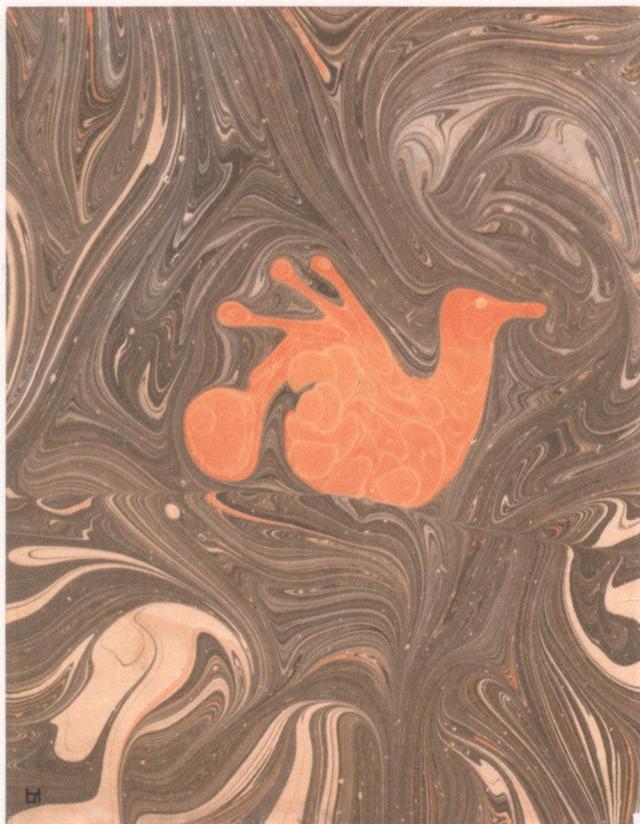
²⁰ Siehe *Deutsche Kunst und Dekoration* (4) XIV 1904, 577, 581, und Wolfe 1990 (s. Anm. 7), Pl. XXII.

005
Anker Kyster
**Tunkpapier mit floralen
Mustern**
**Marbled Paper with Floral
Patterns**
Aus From: *Dekorative
Kunst* (I) 3 1898, 129



006
Koloman Moser
Tunkpapier
Wien, um 1904
Marbled Paper
Vienna, ca. 1904
260 x 380 mm
KI 8678-6, Ankauf purchased
from Leopoldine Steindl 1929





007
Josef Hoffmann
Tunkpapier
Wien, 1904
Sign. Stampiglie JH
Marbled Paper
Vienna, 1904
Signed with JH stamping
286 x 223 mm
K1 8830, Ankauf purchased from
Josef Hoffmann 1930



008
Leopold Stolba
Fische
Wien, 1904
Beize auf Holz
Fishes
Vienna, 1904
Pickling liquor on wood
302 x 302 mm
mumok, museum moderner kunst
stiftung ludwig wien, Inv. Nr. Inv. No. B 206
© mumok

to enlarge them by repeating the pattern. Those pictures are not suitable for covering books and boxes and were certainly not intended for that purpose.

Hoffmann, Moser, and Stolba produced sheets, which are formally and functionally part of the tradition of ornamental decorated paper, as well as decorated paper pictures—with which they turned over a new leaf in the history of decorated paper. As far as I am able to judge, this innovation was recognized neither in contemporary sources nor by subsequent art historians. A systematic classification of decorated paper pictures in the context of the under-researched decorated papers by early 20th-century artists is still wanting. However, I conjecture that they are specific to the Vienna Secession.¹⁴ The decorated paper pictures by the three Secessionists can be divided into three groups: 1) mimetic marbled papers, 2) stories from decorated paper collages, and 3) amimetic decorated paper pictures.

3.1 MIMETIC MARBLED PAPERS

Forms of marbled paper typically include spots, veins, waves, cockscombs, and curls. These names evoke associations with nature, but the patterns are nevertheless amimetic.¹⁵ The rare specimen of figurative marbled papers from Islamic countries¹⁶ appears to have been little known in Europe at the time when artists like Otto Eckmann (1865–1902) and Anker Kyster (1864–1939) started producing mimetic marbled papers (ill. 005).¹⁷ Hoffmann, Moser, and Stolba joined this trend. They conjured birds, amphibians, and—especially common—fish in the marbling tank. The MAK has particularly large holdings of marbled papers in this vein by Koloman Moser. He experimented with various animal shapes created out of color flows, for example making a red, bird-like creature fly as a result of the dynamics of the surrounding blue (ill. 006). Some marbled sheets by Josef Hoffmann are comparable; i.e. a duck that appears in the turbulent water (ill. 007).¹⁸ Stolba primarily marbled fish and perfected this technique to such a degree that he even dipped a wooden panel in the marbling tank in 1904, thereby raising the graphic technique to the status of painting (ill. 008).¹⁹ The comparison with figurative marbled papers by other European artists—Johannes Rudel (1868–1955),²⁰ for instance, in addition to Eckmann and Kyster—reveals the noteworthiness of the Viennese animal images: with great technical skill the latter three artists created floral and animal patterns, which were repeated ornamentally alongside one another in as regular intervals as the marbling tank would allow. The sheets by the Vienna Secessionists—particularly those by Moser—are in comparison less perfect from a technical perspective, yet freer and more imaginative. They play with the serendipitous movement of the colors and create ever new, unpredictable images rather than repeating ornaments.

¹⁴ Julia Rinck (Leipzig) is preparing a doctoral thesis, which will facilitate an initial overview of decorated papers by artists around 1900. Probably the world's largest collection in this area is that endowed by the Austrian Treasury official Franz Bartsch (1836–1910) to the German National Library in Leipzig (see Schmidt, Frieder/Feiler, Sigrid, *Franz Bartsch: Papiersammler aus Wien. Rekonstruktion seiner Ausstellung Stuttgart 1909*, Leipzig 1998). The marbled paper collection alone contains well above a thousand sheets, which Bartsch purchased in the first decade of the 20th century from over 50 European artists and bookbinders; they include 33 sheets by Leopold Stolba (see note 34), nine by Koloman Moser (partly as gifts from Hoffmann), and

four by Josef Hoffmann. Many of them and almost every single sheet by all other producers are ornamental. I could only figure out a pictorial quality comparable to the work of the Vienna Secessionists in some papers by Helene Dolmetsch from Stuttgart (inv. no. 12/2250, 12/2259) and by the company Jacobi & Spilling from Berlin (inv. no. 12/2551, 12/2557).

¹⁵ Neither the Clerget Collection nor Wolfe (see note 7) report examples of mimetic motifs in the older European history of marbled paper.

¹⁶ The most elaborate examples were created in India in the 17th century. See most recently Benson, Jake, "The Art of Abri: Marbled Album Leaves,

Drawings, and Paintings of the Deccan," in: Haidar, Navina Najat/Sardar, Marika (eds.), *Sultans of Deccan India 1500–1700*, New York 2015, 157–159.

¹⁷ Bierbaum, Otto Julius, "Künstlerische Vorsatzpapiere," in: *Dekorative Kunst* (I) 3 1898, 127, 129.

¹⁸ See also *Der Liebe Augustin* (I) 1904. This short-lived literary periodical printed seven color illustrations of small marbled animals: two by Josef Hoffmann (123, 144), four by Koloman Moser (n. p., edition 9, 160, 207, 267), and one without a designer's name (341).

¹⁹ Krist 1989 (see note 9), 55, counts four examples in total, all of which

are dated 1904. One of the wooden panels (Pabst 1984, see note 9, 181, ill. 185) was, however, obviously produced with colored pastes. Contrary to Krist's assumption the marbling on the panel in the mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien is not painted (this is confirmed by preliminary observations by Kathrine Ruppen and Susanne Neuburger, who want to subject the work to a more thorough analysis in the near future). Two privately owned marbled pictures on wood, also dated 1904, are published in: Bisanz-Prakken 1999 (see note 10), 160, 204, ill. 261, 262.

²⁰ See *Deutsche Kunst und Dekoration* (8) XIV 1904, 577, 581 and Wolfe 1990 (see note 7), Pl. XXII.

3.2 BILDGESCHICHTEN AUS BUNTPAPIERCOLLAGEN

Die Zeitschrift *Kind und Kunst* veröffentlichte 1906 ein von Koloman Moser signiertes „Bilderbuch“. Abgebildet sind neun Seiten mit „ausgeschnittene[n] Papierfiguren auf Buntpapier geklebt“ (Abb. 009). Am Ende der Bilderstrecke erläutert ein kurzer anonymer Text die Bilder. Fantasievoll wird das Dargestellte mit wenigen Zeilen einzeln kommentiert, ohne zusammenhängende Geschichte. Darauf folgen Beschreibungen der Buntpapiere und ihrer Farben. So heißt es über dem unteren Bild der hier wiedergegebenen Seite: „Adelaide und Violetta, die Sängerinnen. Ihr Gesang ist wie das Läuten feiner Glöckchen, wie das Zirpen der Grillen im Sommer. Und sie lächeln immer. Damit ihre Taille schmal bleibe, dürfen sie nur einmal in der Woche sich satt essen. Auch trinken sie die farbigen Wasser des Regenbogens; das erhält die Schönheit. – Hintergrund blau, mit Schwamm gemalt. Kleider grün, blau gemustert. Kragen, Manschetten Goldpapier. Perücken weiss mit schwarzen Scheibchen. Augen tiefschwarz. Mund grellrot.“²¹

Es ist nicht bekannt, ob sich Mosers Kinderbuch erhalten hat. Bekannt sind aber fotografische Aufnahmen davon im Archiv der Wiener Werkstätte des MAK.²² Darüber hinaus gibt es im MAK zwei Blätter im selben quadratischen Format und in derselben Technik: Collage auf Kleisterpapier (Abb. 010, 011). Die Figuren sind aus ähnlichen, teils japanischen, Buntpapieren ausgeschnitten wie jene, die in der Zeitschrift abgebildet sind.²³ Die Zuschreibung an Moser ist naheliegend und es ist anzunehmen, dass beide Collagen um 1905/1906 für das in *Kind und Kunst* abgedruckte Buch entstanden, aber unvollendet geblieben sind. Die Hintergründe mit Kleisterfarbe dürften allerdings Werke von Stolba sein. Erstens war diese Technik seine Spezialität, während nicht bekannt ist, dass Moser sie jemals verwendet hätte. Zweitens gibt es zwei Kleisterpapiere Stolbas im MAK, die den Hintergründen dieser Collagen in Muster und Farbe ähneln (man vergleiche die Abbildungen 010 und 012 sowie 011 und 013). Drittens ist der Karton der Collagen der gleiche, den Stolba für die allermeisten Kleisterpapiere verwendet hat. Es sind Rückseiten der Bildtafeln eines Versteigerungskataloges von 1899.²⁴

3.3 AMIMETISCHE BUNTPAPIERBILDER

Leopold Stolba hat sowohl ornamentale als auch bildhafte amimetische Buntpapiere hergestellt. Ein Vergleich zweier Blätter soll den Unterschied deutlich machen (Abb. 014, 015). Beide sind mit Kleisterfarben, teils im selben Farbton, im selben Format, auf dem gleichen Karton hergestellt. Beide haben dieselbe Provenienz und sind um 1903 entstanden. Bei dem ornamentalen Papier (Abb. 014) hat Stolba mit drei verschiedenen Blautönen ein unregelmäßiges, senkrechtes Streifenmuster gebildet. In einem zweiten Arbeitsdurchgang kratzte er mit impulsiven waagerechten Strichen die noch feuchte Kleisterfarbe heraus und schuf damit ein zweites Muster. Man könnte beide Muster zu den Seiten, nach oben und nach unten fortsetzen und das Blatt als Vorsatzpapier auch für größere Formate verwenden. Tatsächlich wurde ein sehr ähnliches Papier von Stolba neuerdings als Buchdeckel eines Bandes der Insel-Bücherei verwendet.²⁵ Ganz anders verhält es sich

²¹ *Kind und Kunst* (II) 1905/06, 154.

²² Insgesamt zwölf Fotos (neun Blätter wie in der Zeitschrift und drei weitere): WWF 99-24-1 bis 4, WWF 99-25-1 bis 4, WWF 99-26-1 bis 4. Zu Mosers Kinderbüchern siehe Pichler, Gerd, „Kinderspielzeug von Kolo Moser“, in: Leopold, Rudolf/Pichler, Gerd (Hg.), *Koloman Moser*, München 2007, 232–245.

²³ Die Figuren des Blattes KI 14292 sind aus einem japanischen Papier gemacht, von dem sich ein Muster in der MAK-Sammlung findet (KI 9388-88), vgl. Krist 1999 (s. Anm. 9), 63 f. Die Figuren von KI 14431-28 sind aus einem Papier ausgeschnitten, das 1897

veröffentlicht wurde und anscheinend mit alten venezianischen Druckstöcken hergestellt wurde, siehe Bierbaum, Otto J., „Venezianische Druckstöcke“, in: *Dekorative Kunst* (I) 1 1897/1898, 21–24, hier 22.

²⁴ *Öffentliche Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Theodor von Hörmann im Ausstellungsgebäude der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, Wien I., Wienzeile 2, Ausstellung vom 22. bis 26. Februar, Wien 1899. Der Versteigerungskatalog hat zwölf Tafeln, die auf einem glatten Karton einseitig gedruckt wurden. Die Rückseiten blieben frei und eigneten sich offensichtlich gut für Stolbas Kleisterpapiere. Es ist anzunehmen,

dass mehrere Exemplare im Gebäude der Secession übrig geblieben waren. Die Fachbereichsbibliothek des Wiener Instituts für Kunstgeschichte besitzt ein Exemplar dieses Kataloges (aus dem Nachlass Ankwicz-Kleehoven, gebunden mit einem Kleisterpapier, das jenen von Stolba ähnelt). Die anlässlich einer Neubindung beschnittenen Seiten sind 230 x 265 mm groß. Das Originalmaß vor dem Beschnitt dürfte ca. 240 x 275 mm betragen haben.

²⁵ Kraus, Karl, *Die chinesische Mauer*, Frankfurt/Main 1999 (Insel-Bücherei Nr. 1199). Verwendet wurde ein Blatt, das Franz Bartsch 1903 bei Stolba erworben hat (vgl. Anm. 14, Inv. Nr.

12/06158a; über Buntpapiere in der Insel-Bücherei siehe Frieder Schmidt, „Buntpapier in den Sammlungen des Deutschen Buch- und Schriftmuseums“, in: *Dialog mit Bibliotheken* 2012/1, 50–55). Farben und Muster gleichen jenen des Blattes im MAK (Abb. 014). Stolba hat dort aber keine zweite waagerechte Schicht hineingekratzt. Aufgrund der formalen und technischen Ähnlichkeiten dürften beide Blätter im MAK (Abb. 014, 015) zeitgleich wie jenes in der Sammlung Bartsch, also um 1903, entstanden sein. Stolba gestaltete mit nahezu gleichen Mustern auch die ebenfalls 1903 von Bartsch angekauften Blätter Inv. Nr. 12/06147, 12/06153a und 12/06156a.

3.2 STORIES FROM DECORATED PAPER COLLAGES

In 1906 the magazine *Kind und Kunst* published a picture book signed by Koloman Moser. It reproduced nine pages with cut-out paper figures stuck on decorated paper (ill. 009). At the end of the series of pictures a short, anonymous text explains the images. The depictions are imaginatively annotated with a few lines, without a coherent story. They are followed by descriptions of the decorated papers and their colors. Hence the text about the lower image on the page reproduced here reads: "Adelaide and Violetta, the singers. Their singing is like the chiming of small, fine bells, like the chirring of crickets in summertime. And they always smile. So that their waists remain slender, they are only allowed to eat their fill once a week. They also drink the colorful water of the rainbow; it contains beauty. – Background blue, sponge painted. Dresses green with blue pattern. Collar, cuffs gold foil. Wigs white with small black discs. Eyes jet black. Mouth bright red."²¹

It is unknown whether or not Moser's picture book has survived. However, photographs of it are known to be in the MAK's Wiener Werkstätte archive.²² Furthermore, there are two sheets at the MAK with the same square format and which use the same technique: collage on paste paper (ill. 010, 011). The figures are cut from similar—in part Japanese—decorated paper as those reproduced in the magazine.²³ Their ascription to Moser is obvious and it can be assumed that both collages, though unfinished, were created around 1905/1906 for the book published in *Kind und Kunst*. Despite that, the colored paste backdrops appear to have been works by Stolba: Firstly, the technique was his specialty, whereas it is not known whether it was ever used by Moser. Secondly, there are two paste papers by Stolba at the MAK, which resemble the backdrops to these collages in both pattern and color scheme (compare the illustrations 010 and 012, as well as 011 and 013). Thirdly, the cardboard used for the collages is the same as that which Stolba used for the majority of his paste papers. They are the reverse sides of plates from an auction catalog from 1899.²⁴

3.3 AMIMETIC DECORATED PAPER PICTURES

Leopold Stolba produced both ornamental and pictorial amimetic decorated papers. A comparison of two of his sheets (ill. 014 and 015) makes the difference clear: Both are made with colored pastes, partly of the same shade, in the same format, on the same cardboard. Both have the same provenance and were created around 1903. For the ornamental paper (ill. 014) Stolba composed an irregular, vertical striped pattern with three different shades of blue. In a second step he scratched the wet colored paste with impulsive, horizontal strokes, thereby creating a second pattern. One could extend the two patterns to the sides, above, and below and use the sheet as an endpaper for larger formats, too. Indeed, a very similar piece of paper by Stolba was recently used as the book cover for a volume of the Insel-Bücherei series.²⁵ The method is very different in illustration 015. The sheet is painted with just one turquoise-blue colored paste. A cloudy texture

²¹ *Kind und Kunst* (II) 1905/06, 154.
Translated by Maria Slater.

²² A total of 12 photos (9 sheets as in the magazine and three others): WWF 99-24-1 to 4, WWF 99-25-1 to 4, WWF 99-26-1 to 4. On Moser's children's books, see Pichler, Gerd, "Kinderspielzeug von Kolo Moser," in: Leopold, Rudolf/Pichler, Gerd (eds.), *Koloman Moser*, Munich 2007, 232–245.

²³ The figures on the sheet KI 14292 are made from a piece of Japanese paper of which a sample can be found in the MAK Collection (KI 9388-88), cf. Krist 1999 (see note 9), 63 f. The figures from KI 14431-28 were cut from a sheet of paper published in 1897 and

apparently produced with old Venetian printing blocks, see Bierbaum, Otto J., "Venezianische Druckstöcke," in: *Dekorative Kunst* (I) 1 1897/98, 21–24, here 22.

²⁴ *Öffentliche Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Theodor von Hörmann im Ausstellungsgebäude der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, 1010 Vienna, Wienzeile 2, exhibition from 22 to 26 February, Vienna 1899. The auction catalog has 12 plates, which were printed single-sided on smooth cardboard. The reverse sides were left blank and were obviously well suited to Stolba's paste papers. It can be assumed that several copies were left over in the Secession

building. The library of the Department of Art History at the University of Vienna owns a copy of this catalog (from the Ankwicz-Kleehoven bequest, bound with paste paper, which resembles Stolba's). Cut for the purposes of rebinding, the pages are 230 x 265 mm. The original measurements prior to being trimmed must have been approx. 240 x 275 mm.

²⁵ Kraus, Karl, *Die chinesische Mauer*, Frankfurt/Main 1999 (Insel-Bücherei no. 1199). It uses a sheet purchased by Franz Bartsch from Stolba in 1903 (cf. note 14, inv. no. 12/06158a; on decorated papers in the Insel-Bücherei, see Frieder Schmidt, "Buntpapier in den Sammlungen des Deut-

schen Buch- und Schriftmuseums," in: *Dialog mit Bibliotheken* 2012/1, 50–55). Colors and patterns correspond to those of the sheet at the MAK (ill. 014). However, Stolba did not scratch a second horizontal layer into the latter. Due to the formal and technical similarities, both sheets at the MAK (ill. 014, 015) must have been produced at the same time as that in the Bartsch Collection, i.e. around 1903. In 1903 Bartsch bought further papers by Stolba with almost identical patterns (inv. no. 12/06147, 12/06153a, and 12/06156a).

bei Abb. 015. Das Blatt ist mit nur einer türkisblauen Kleisterfarbe gestrichen. Durch Auftrag mit breitem Pinsel und anschließendes Abziehen entstand eine wolkige Struktur. In einem zweiten Arbeitsgang hat Stolba auch hier mit schwungvollen Zügen die Farbe verdrängt. Die mit parallelen Gesten ausgeführten Striche ähneln denen des anderen Blattes. Ein für die Wirkung entscheidender Unterschied liegt aber darin, dass die Strichreihen nicht über das gesamte Blatt hinweg durchlaufen. Die dicksten Linien drängen sich energisch von links in die Mitte vor. Damit entsteht ein Bild interagierender dynamischer Kräfte. Es kann mimetische Assoziationen wecken – etwa Vögel, die an einem windigen Tag über ein Getreidefeld flattern – und bleibt dennoch zweifelsfrei ein amimetisches Bild. Es gibt im MAK rund 15 vergleichbare amimetische Bilder von Stolba, überwiegend in Kleisterfarbe. Sie zeugen von seiner Lust am Experimentieren. Gemalte Striche kombiniert er mit Abzugstechnik (Abb. 012), verwendet Textilabdrucke (Abb. 016) und schafft Monotypien, die an Dendriten erinnern (Abb. 013).

4. STOLBA VERSUS KANDINSKY

Wozu und wann hat Leopold Stolba amimetische Buntpapierbilder gemacht? Den Katalogen der Wiener Secession ist zu entnehmen, dass er von 1900 an regelmäßig an den Gruppenausstellungen teilnimmt, diese auch mehrfach mitorganisiert. Auffällig ist, dass Buntpapiere mehr als die Hälfte dessen ausmachen, was er über die Jahre ausstellt – erstmals im März 1903, damals mit der Bezeichnung „Vorsatzpapiere“.²⁶ Der Kunstkritiker und Secessionsfreund Ludwig Hevesi erwähnt sie damals kurz und wohlwollend: „Die getunkten Buntpapiere von Stolba sind sehr amüsant zu sehen; manche könnten nicht effektvoller komponiert sein.“²⁷ Höhepunkt von Stolbas Ausstellungstätigkeit in diesem Bereich ist die XXIII. Ausstellung im März 1905 mit mindestens acht „Monotypien“²⁸ und neun „Zeichnungen in Marmorieretechnik“²⁹. Ein Jahr danach befinden sich laut Katalog im Saal VII der XXVI. Ausstellung vier „Monotypien“ nebst sechs Holzschnitten und zwei Temperas von Wassily Kandinsky (1866–1944).³⁰ Weitere „Monotypien“ und „Vorsatzpapiere“ stellte Stolba im November 1906 aus (u. a. vermutlich Abb. 017).³¹ Danach zeigt er nur noch zweimal Buntpapiere in der Secession: „Acht Monotypien“ 1910 und eine nicht genauer definierte Anzahl „Getunkter Papiere“ 1912.³² Die Titelgebung in den Ausstellungskatalogen macht deutlich, dass es für Stolba drei verschiedene Arten von Buntpapier-Blättern gibt: 1. „Vorsatzpapiere“: Damit sind vermutlich ornamentale Blätter gemeint, die sich durch Wiederholung von Mustern für Bucheinbände eignen (Abb. 014). 2. „Zeichnungen in Marmorieretechnik“ bzw. „getunkte Papiere“: Im Gegensatz zu den vorherigen ornamentalen Blättern sind das *Bilder* aus der Marmorierwanne – vermutlich sowohl die mimetischen (Fische) als auch die amimetischen (Abb. 017). 3. Als „Monotypien“ bezeichnet Stolba zweifellos Blätter in Kleistertechnik (Abb. 012, 013, 015, 016). Vermutlich unterscheidet er dabei nicht zwischen figürlichen und nicht figürlichen Motiven, wobei erstere offensichtlich um 1903/04, nicht aber später entstanden.³³ Mangels Quellen ist eine präzise Zuordnung der erhaltenen Blätter zu den einzelnen Ausstellungen nicht möglich. Bemerkenswert ist aber, dass Stolba seine Buntpapierbilder montiert hat, die Blätter rückseitig und/oder auf den Passepartouts signiert und teilweise

²⁶ XVII. Ausstellung, Nr. 253. Siehe auch Nr. 283 „Muster und Holzschnitt“. Eine Liste aller Ausstellungsbeteiligungen in: Krist 1999 (s. Anm. 9), 165 f. Beteiligungen der Ausstellungskataloge sind nur teilweise wiedergegeben.

²⁷ Hevesi, Ludwig, *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Klagenfurt 1984, 134, erstmalig am 2.4.1903 veröffentlicht.

²⁸ Nr. 156, 158, 165, 169, 172, 174, 175. Nr. 156 als „Monotypien“ im Plural, also mindestens zwei, alle weiteren im Singular.

²⁹ Nr. 164, 168, 170, 171, 173, 176, 177, 179, 180. Franz Bartsch (vgl. Anm. 14) vermerkt in seinen Notizen zu Stolba: „Bei der 23. Austellg der Secession 3-5/905 unter den # 164.8.170.1.3.176. 7.179.180 als Zeichnungen in Marmorieretechnik auf ein farbigem Marmorgrunde fische [sic].“ [Randanmerkung:] „9/v.[?] [1]903“ (Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Franz Bartsch, Wien, Notizen zum Buntpapier, 1004).

³⁰ Stolba: Nr. 223–226, Kandinsky: 249–252, 268–271.

³¹ XXVII. Ausstellung, Nr. 285, 289, 306–308. Hierzu vermerkt Bartsch: „Bei der November 1906 eröffneten Ausstellung

der Secession waren ausser den Tunkp. von Stolba älterer Art auch andere in entschiedenem farben [sic] (Orange u Schwarz) die an feine Maserung erinnert“ (s. Anm. 29, 1004 verso).

³² XXXVI. Ausstellung, Nr. 168; XLI. Ausstellung, Nr. 164, 167.

³³ Zwei figürliche Kleisterpapiere sind abgebildet in: *Dekorative Kunst* XII, 1904, 72. Alle sieben Abbildungen der Werke Stolbas in diesem Aufsatz sind zwar in den Bildlegenden pauschal als Vorsatzpapiere bezeichnet. Der anonyme Text (77) erwähnt jedoch Stolbas „grafische Versuche“, die sich u. a. aus „auf Glasplatten flüchtig hingeworfenen Skizzen durch den

Abdruck auf Papier ergeben – wir bringen einige Abbildungen solcher Monotypes auf Seite 72“. Pabst 1984 (s. Anm. 9, Abb. 110, 112) bildet zwei figürliche Monotypien aus Privatbesitz ab. Die Sammlung Bartsch (vgl. Anm. 14) beinhaltet eine rückseitig signierte und 1903 datierte figürliche Monotypie (Apfelbaum, Inv. 12/06150). Dass Stolba später weniger oder gar keine figürlichen Kleisterpapiere gemacht hat, leite ich aus der Tatsache ab, dass weder im MAK noch in der Wiener Akademie solche figürlichen Blätter vorkommen. Die Bestände dieser Häuser haben das Atelier des Künstlers erst zu einem späteren Zeitpunkt verlassen.



009
Koloman Moser
„Bilderbuch“ [Picture book]
Aus From: *Kind und Kunst* (II) 1905/06, 151



010
Koloman Moser, Leopold Stolba
Collage auf Kleisterpapier
Wien, um 1905
Collage on Paste Paper
Vienna, ca. 1905
205 x 205 mm
KI 14431-28, alter Bestand, inv. old holdings, inventoried in 1986



011
Koloman Moser, Leopold Stolba
Collage auf Kleisterpapier
Wien, um 1905
Collage on Paste Paper
Vienna, ca. 1905
205 x 205 mm
KI 14292-1, alter Bestand, inv.
old holdings, inventoried in 1983



012
Leopold Stolba
Kleisterpapier
Wien, um 1905
Paste Paper
Vienna, ca. 1905
273 x 234 mm
KI 14431-10, alter Bestand, inv. old holdings,
inventoried in 1986



013
Leopold Stolba
Kleisterpapier
Wien, um 1905
Paste Paper
Vienna, ca. 1905
210 x 210 mm
KI 14292-4, alter Bestand, inv. old holdings,
inventoried in 1983

was created by briefly applying an object to and then removing it from the drying paste. In a second step Stolba once again scratched the color with sweeping strokes. Achieved with parallel movements, the strokes resemble those on the other sheet. However, a key difference to the effect lies in the fact that the rows of lines do not continue across the entire sheet. The thickest lines energetically sweep from the left to the center. The result is an image of interacting, dynamic forces. It can prompt mimetic associations—such as birds flapping their wings above a grain field on a windy day—yet it nevertheless remains an amimetic picture. There are some 15 comparable amimetic pictures by Stolba at the MAK, predominantly in colored paste. They testify to his love of experimentation. He juxtaposes painted strokes and pulled textures (ill. 012), uses textile imprint (ill. 016), and creates monotype reminiscent of dendrites (ill. 013).

4. STOLBA VERSUS KANDINSKY

Why and when did Leopold Stolba make amimetic decorated paper pictures? It can be gathered from the catalogs of the Vienna Secession that he regularly participated in group exhibitions from 1900 onwards, and indeed helped to organize them on a number of occasions. It is striking that decorated papers constitute more than half of the works, which he exhibited over the years—for the first time in March 1903, at which point they were referred to as endpapers.²⁶ The art critic and acquaintance of the Secession Ludwig Hevesi mentions these sheets then briefly and favorably: “The marbled decorated papers by Stolba are very enjoyable to see; some could not have been more effectively composed.”²⁷ The highlight of Stolba’s exhibition activity in this field is the 23rd exhibition in March 1905, which included at least eight “monotypes”²⁸ and nine “drawings using the marbling technique.”²⁹ One year later four “monotypes” were exhibited in the 7th room of the 26th exhibition alongside six woodcuts and two temperas by Wassily Kandinsky (1866–1944).³⁰ Stolba exhibited other “monotypes” and “endpapers” in November 1906 (presumably including ill. 017).³¹ Thereafter he only showed decorated papers at the Secession on two more occasions: “Eight monotypes” in 1910 and an indefinite number of “marbled papers” in 1912.³² The titles assigned in the exhibition catalogs reveal that Stolba differentiated between three kinds of decorated paper sheets:

1. “Endpapers”: which presumably means ornamental sheets whose repetition of patterns makes them suitable for the covers or endpapers of books (ill. 014).
2. “Drawings using the marbling technique” or “marbled papers”: in contrast to the previous ornamental sheets, these are pictures from the marbling tank—presumably both mimetic (fish) and amimetic (ill. 017).
3. With “monotype” Stolba is undoubtedly referring to sheets using the paste technique (ill. 012, 013, 015, 016). He probably did not differentiate between figurative and non-figurative motifs, though the former were obviously only created around 1903/04 and no later.³³ Due to a lack of sources, a precise attribution of the surviving sheets to the individual exhibitions is not possible. Nevertheless, it is

²⁶ 17th exhibition, no. 253. See also no. 283 “Muster und Holzschnitt.” There is a list of all participations in exhibitions in: Krist 1999 (see note 9), 165 f. However, the titles of Stolba’s pictures from the exhibition catalogs are incomplete.

²⁷ Hevesi, Ludwig, *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Klagenfurt 1984, 134, first published on 2 Apr 1903. Translated by Maria Slater.

²⁸ No. 156, 158, 165, 169, 172, 174, 175. No. 156 as “monotypes” in the plural, so at least two; all others are in the singular.

²⁹ No. 164, 168, 170, 171, 173, 176, 177, 179, 180. Franz Bartsch (cf. note 14) mentions in his notes on Stolba: “At the 23rd exhibition of the Secession 3-5/905 among the # 164.8.170.1.3. 176.7.179.180 as drawings using the marbling technique on a colored marble ground fish.” [Marginal note:] “9/v.[?] [1]903” (German Museum of Books and Writing at the German National Library in Leipzig, Franz Bartsch, Vienna, Notes on decorated paper, 1004).

³⁰ Stolba: no. 223–226, Kandinsky: 249–252, 268–271.

³¹ 27th exhibition, no. 285, 289, 306–308. In this regard Bartsch notes: “At the

Secession exhibition which opened in November 1906, works other than the older marbled papers by Stolba were in key colors (orange & black), which are reminiscent of fine grain” (see note 29, 1004 verso).

³² 36th exhibition, no. 168; 41st exhibition, no. 164, 167.

³³ Two figurative paste papers are reproduced in: *Dekorative Kunst* XII, 1904, 72. All seven reproductions of Stolba’s works in this article are admittedly given the blanket term of endpapers in the captions. The anonymous text (77), however, mentions Stolba’s “graphic attempts,” which are among

other things “the result of sketches fleetingly thrown onto glass plates and applied to paper—we have reproduced some such monotypes on page 72.” Pabst 1984 (see note 9, ill. 110, 112) reproduces two privately owned figurative monotypes. The Bartsch Collection (cf. note 14) contains a monotype representing an apple tree signed on the reverse and dated 1903 (nv. 12/06150). That Stolba later made fewer or no figurative paste papers is something I deduce from the fact that neither at the MAK nor at the Vienna Academy are there any such figurative sheets. The holdings of these institutions only left the artist’s studio at a later date.

auch datiert hat (Abb. 017).³⁴ Buntpapiere anderer Künstler sind öfters signiert. Signierte Montierungen, wie sie Stolba öfters machte, sind mir von keinem anderen Buntpapiermacher dieser Zeit bekannt. Sie dürften bei ihm im Hinblick auf Ausstellungen entstanden sein.

Leopold Stolba stellt also von 1903 an dutzende ungegenständliche Blätter in der Secession aus, rechteckig bis nahezu quadratisch, von ähnlichem Format (die längste Seite bleibt meistens unter 270 mm). Einige Blätter sind ornamentale „Vorsatzpapiere“, viele jedoch komponierte Bilder, auf vielfältige Weise gestaltet. Abhängig von der Technik bezeichnet er sie als „Monotypien“ oder „Zeichnungen in Marmorier-technik“. Diese Blätter sind teilweise signiert und mehrfach datiert. Stolba ist damit einer der weltweit allerersten Künstler, die abstrakte Bilder als Kunst ausstellen.³⁵ Allemal früher als Kandinsky: Als beide im März 1906 im selben Raum der Secession nebeneinander präsentiert wurden, waren neben Stolbas abstrakten Blättern gegenständliche Temperas und Holzschnitte von Kandinsky zu sehen.³⁶

Man kann die Tatsache, dass Stolba abstrakte Bilder mehrere Jahre vor Kandinsky ausstellte, aus heutiger Sicht als ein epochales Ereignis beschreiben. Stolba dürfte seine Tätigkeit aber weniger pathetisch begriffen haben. Darin liegt ein fundamentaler Unterschied zu Kandinsky. Letzterer verstand die Absage an die Mimesis als Revolution der Kunst. Diese Revolution hat er systematisch mit einer doppelgleisigen Strategie verfolgt – Ausstellungspraxis und schriftlicher, propagandistischer Diskurs. Von 1910 an stellt Kandinsky in avantgardistischen Ausstellungen Bilder aus, die zunehmend weniger gegenständlich erkennbar sind.³⁷ Mit der Veröffentlichung von *Über das Geistige in der*

³⁴ Stolbas Blätter im MAK befinden sich nicht (mehr?) auf originalen Montierungen. Bekannt sind allerdings vier Konvolute von Buntpapieren mit originalen Montierungen, Signaturen und Datierungen (von 1903, 1904, 1905 und, weit überwiegend, 1906):

1) 33 Buntpapiere im Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig (vgl. Anm. 14): fünf marmorierte Fischbilder (allesamt in Passepartouts, zwei davon rechts unten auf dem Passepartout signiert und 1903 datiert: Inv. Nr. 12/4133 und 12/4135), eine Monotypie (s. Anm. 33) und 27 weitere Kleisterpapiere. Die Monotypie und der Großteil der Kleisterpapiere sind auf Rückseiten des Hörmann Versteigerungskatalogs (s. Anm. 24) angefertigt (außer 12/06144-06147 und 12/06161). Die Monotypie und sämtliche Kleisterpapiere sind auf Trägerkartons montiert, teils zwei Blätter auf einem Karton, durchwegs ohne Passepartouts. Montierungen kommen in der Sammlung Bartsch sonst kaum vor (eine Ausnahme: Inv. 12/06165, Karton mit vier marmorierten Papieren von Koloman Moser). Sie könnten von Stolba selbst stammen, zeugen jedenfalls von der besonderen Wertschätzung der Blätter Stolbas innerhalb der Sammlung. Dafür spricht auch die Tatsache, dass 1909 ein Großteil seiner Werke in der von Bartsch organisierten

Ausstellung in Stuttgart zu sehen war (Schmidt/Feiler 1998, s. Anm. 14, 38). Die Umstände der Ankäufe lassen sich aus den von Bartsch angebrachten Stempeln auf den Rückseiten der Blätter sowie aus schriftlichen Aufzeichnungen des Sammlers entnehmen. Demnach hat er „20 Blatt Kleisterpapiere à 3 K[ronen] durch die Secession Juni 1903“ erworben und im November desselben Jahres „3 Bl[ätter] à 6 K[ronen] [und] 15 Bl[ätter] à 3 Kr[onem]“ (vgl. Anm. 29). Diese Preise übersteigen, soweit ich es nach einer ersten Übersicht beurteilen kann, sehr deutlich den Durchschnitt der Ankäufe: Die allermeisten der überwiegend größeren Blätter hat Bartsch für 25 Pfennig bis maximal 2 Mark pro Stück erworben. Teurer war der damals bereits sehr angesehene, verstorbene Ernst Leistikow. Bartsch zahlte 1899 für Blätter aus dessen Nachlass 5 Mark (Mark und Krone wiegen in dieser Zeit jeweils 5 Gramm Silber, mit geringen Unterschieden im Feingehalt).

2) 105 Buntpapiere im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. Viele davon vom Künstler auf Kartons montiert. Zwei Drittel der Blätter tragen auf der Montierung und/oder Rückseite eine Signatur in Bleistift und/oder ein mit violetter Tinte gestempeltes Monogramm „LS“ (Stempel in der Regel auf Rückseite der Blätter, bei Inv. HZ 27355-35 auf

Rückseite der Montierung, der gleiche Stempel findet sich auch auf der Rückseite vieler Kleisterpapiere im MAK). 30 Blätter sind neben der Signatur auch eigenhändig datiert – je einmal 1904 und 1905, 28-mal 1906.

3) Signiert und datiert (1902–1906) sind nach Aussage des Versteigerungskataloges auch zehn marmorierte Blätter, die bei Bonhams, New York, am 4.12.2006 (Los 6182) mit Provenienz Hilde Wittgenstein unter den Hammer kamen.

4) Die Galerie Walfischgasse verzeichnet in einem Katalog (*Wiener Grafik des Jugendstils*, Wien 2012, <https://www.yumpu.com/de/document/view/5871757/wiener-grafik-des-jugendstils-galerie-walfischgasse/33>, 27.7.2016) drei marmorierte Fische aus der Hand Stolbas, alle drei auf Passepartout signiert, zwei davon 1903 datiert. Zwei davon sind mit den Ziffern 11 und 13 nummeriert.

³⁵ Wie andernorts dargestellt (Rosenberg, Raphael, *Turner – Hugo – Moreau: Entdeckung der Abstraktion*, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2007), hat es lange vor 1900 viele ungegenständliche Bilder, die von KünstlerInnen gemacht, jedoch nicht als Kunstwerke deklariert und also nicht in Kunstausstellungen gezeigt worden sind, gegeben. Eine scheinbare Ausnahme ist die Ausstellung von

Georgiana Houghton (1814–1884) 1871 in der New British Gallery in London. Auf eigene Kosten zeigte sie damals amimetische Zeichnungen, jedoch nicht als Kunstwerke, sondern als „spirit drawings“ (Grant, Simon et al., *Georgiana Houghton – Spirit drawings*, London 2016).

³⁶ Bei den Temperas handelte es sich um die Werke *In den sechziger Jahren* (Ausst. Kat. Nr. 250; Endicott Barnett, Vivian, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle*, 2 Bde., München 1992 und 1994, Bd. I, 182, Nr. 200), *Italienischer Hafen* (Ausst. Kat. Nr. 269; Barnett, 182, Nr. 199), zusätzlich vielleicht außer Katalog auch *Waschtag* (Barnett, 183, Nr. 201). Die Identifikation der Holzschnitte ist mangels Betitelung im Secessionskatalog weniger eindeutig. Kandinsky machte 1906 keine Holzschnitte. Keines der Blätter bis 1904/1905 ist auch nur annähernd ungegenständlich, siehe Röthel, Hans Konrad, *Kandinsky. Das graphische Werk*, Köln 1970.

³⁷ Rosenberg, Raphael, „Was There a First Abstract Painter? Af Klint's Amimetic Images and Kandinsky's Abstract Art“, in: Almquist, Kurt/Belfrage, Louise (Hg.), *Hilma af Klint – The art of seeing the invisible*, Stockholm 2015, 87–100, 322–323, hier 99.

remarkable that Stolba mounted his decorated paper pictures, signed the sheets on the reverse and/or on their passe-partouts, and partly also dated them (ill. 017).³⁴ Though decorated papers by artists were often signed. I know of no comparable artist using signed passe-partouts for decorated papers at that time. Stolba's signed mounts were probably made in view of exhibitions.

Leopold Stolba exhibited dozens of non-representational sheets at the Secession from 1903 onwards; they were rectangular to almost square and in a similar format (the longest side mostly remains under 270 mm). Some sheets are ornamental "endpapers," though many are composed pictures, created in diverse ways. Depending on the technique, he refers to them as "monotypes" or "drawings using the marbling technique." These sheets are partly signed and, on a number of occasions, dated. Stolba is hence one of the very first artists to exhibit abstract pictures as art.³⁵ Certainly earlier than Kandinsky: when the two were displayed alongside one another in the same room at the Secession in March 1906, Stolba's abstract sheets were facing representational temperas and woodcuts by Kandinsky.³⁶

From today's perspective, the fact that Stolba exhibited abstract images several years before Kandinsky can be described as an epochal sensation. Stolba himself, however, must have comprehended his actions in less lofty terms. Therein lies a fundamental difference compared to Kandinsky. The latter interpreted his rejection of mimesis as an artistic revolution. He pursued this revolution systematically with a twofold strategy: exhibition practice and written, propagandistic discourse. From 1910 onwards, the pictures shown by Kandinsky in avant-garde exhibitions were less and less representational.³⁷ Furthermore, the publication of *Concerning the Spiritual in Art* in December

³⁴ Stolba's sheets at the MAK are not (or no longer?) on their original mounts. However, four bundles of decorated paper with original mounts, signatures, and dates are known (from 1903, 1904, 1905, and, far outweighing the other years, 1906):

1) 33 decorated papers at the German Museum of Books and Writing at the German National Library in Leipzig (cf. note 14): five marbled fish pictures (all in passe-partouts, two of them signed on the bottom-right of the passe-partout and dated 1903: inv. no. 12/4133 and 12/4135), a monotype (see note 33), and 27 other paste papers. The monotype and the majority of the paste papers were produced on the reverse of the Hörmann auction catalog plates (see note 24, except 12/06144-06147 & 12/06161). The monographs and the paste papers are mounted on cardboard, sometimes with two sheets on one board, without passe-partouts. Otherwise, mounts are hardly found in the Bartsch Collection (an exception: inv. 12/06165, board with four marbled papers by Koloman Moser). I suppose that they were done by Stolba himself; in any event, they testify to the high appreciation of Stolba's sheets in the collection. As does the fact that in 1909 a large proportion of his works was on display in the exhibition organized by Bartsch in Stuttgart

(Schmidt/Feiler 1998, see notes 14, 38). The circumstances of their purchase can be gathered from Bartsch's stamps on the reverse of the sheets as well as the collector's written records. According to these sources, he purchased "20 sheets of paste paper for 3 K[ronen] by the Secession, June 1903" and in November of the same year "3 sheets for 6 K[ronen] [and] 15 sheets for 3 Kr[onem]" (cf. note 29). As far as I can judge after an initial review, these prices significantly exceed the average for all purchases: Bartsch bought the vast majority of the predominantly larger sheets for between 25 pfennigs and a maximum of 2 marks per piece. Only in the case of the deceased Ernst Leistikow, who was already well-respected at that time, did Bartsch pay 5 marks for sheets from his estate in 1899 (Marks and Kronen weighed 5 grams of silver each at this time, with minimal differences in assay).

2) 105 decorated papers in the Graphic Collection of the Academy of Fine Arts Vienna. Many of them were mounted on board by the artist. Two thirds of the sheets bear a signature in pencil and/or the monogram "LS" stamped in violet ink on the mount and/or the reverse side (the stamp is generally on the reverse of the sheets, but for inv. HZ 27355-35 on the reverse of the mount; the same stamp can be found on the

reverse of many paste papers at the MAK). 30 sheets are also dated next to the signature in the same handwriting—once each for 1904 and 1905, and 28 are dated 1906.

3) 10 marbled sheets signed and dated (1902–1906, according to the auction catalog), were sold at Bonhams, New York, on 4 Dec 2006 (lot 6182), previously owned by Hilde Wittgenstein.

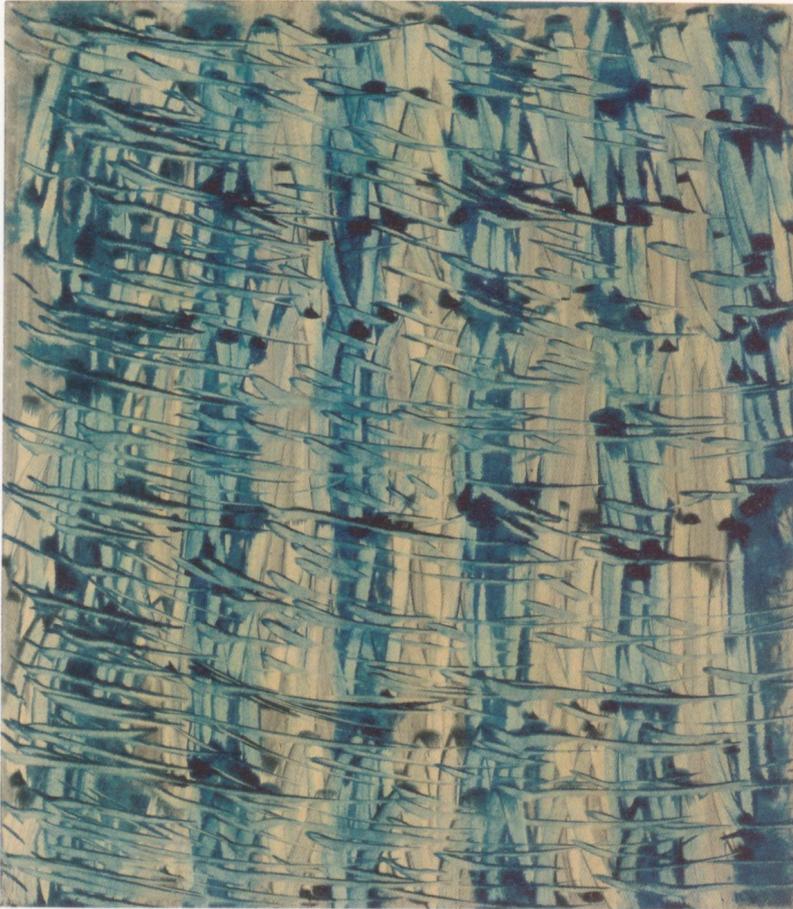
4) Galerie Walfischgasse records three marbled fish by Stolba's hand in a catalog (*Wiener Grafik des Jugendstils*, Vienna 2012, <https://www.yumpu.com/de/document/view/5871757/wiener-grafik-des-jugendstils-galerie-walfischgasse/33>, 27 Jul 2016). All three are signed on the passe-partout, two of them are dated 1903. Two of them are numbered, one 11 and one 13.

³⁵ As illustrated elsewhere (Rosenberg, Raphael, *Turner – Hugo – Moreau: Entdeckung der Abstraktion*, exh.cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Munich 2007), there were many amimetic pictures made by artists, though not declared as artworks, long before 1900. However, they were not displayed in art exhibitions. An apparent exception is the 1871 exhibition by Georgiana Houghton (1814–1884) at the New British Gallery in London. In it, she displayed amimetic drawings at

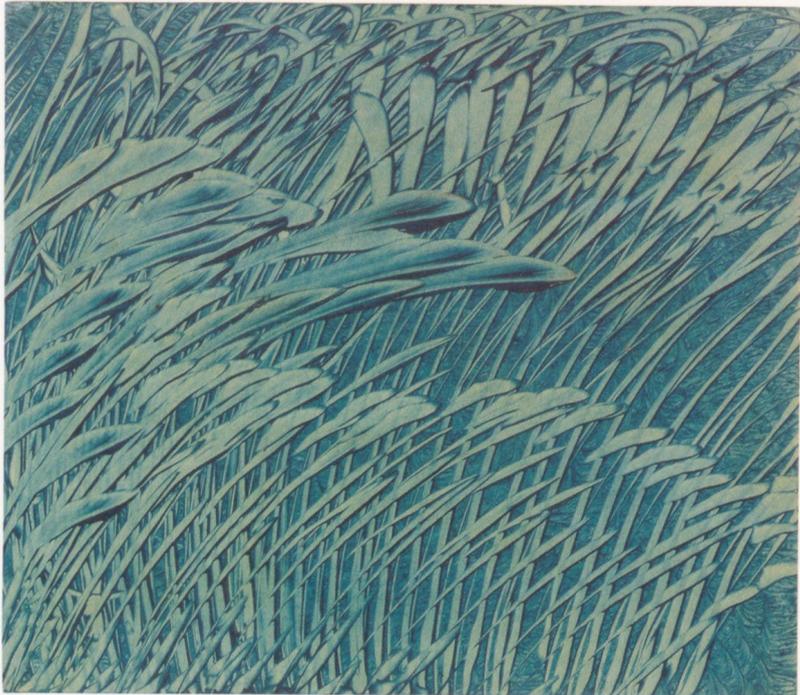
her own expense, though as "spirit drawings" not as art works (Grant, Simon et al., *Georgiana Houghton – Spirit drawings*, London 2016).

³⁶ The temperas were *In den sechziger Jahren* (exhib. cat. no. 250; Endicott Barnett, Vivian, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle*, 2 vols., Munich 1992 and 1994, vol. I, 182, no. 200), *Italienischer Hafen* (exhib. cat. no. 269; Barnett, 182, no. 199), additionally perhaps, though not in the catalog: *Waschtag* (Barnett, 183, no. 201). The identification of the woodcuts is less straightforward due to a lack of titles in the Secession catalog. Kandinsky did not do any woodcuts in 1906. None of the sheets is even slightly non-representational until 1904/1905, see Röthel, Hans Konrad, *Kandinsky. Das graphische Werk*, Cologne 1970.

³⁷ Rosenberg, Raphael, "Was There a First Abstract Painter? Af Klint's Amimetic Images and Kandinsky's Abstract Art," in: Almquist, Kurt/Belfrage, Louise (ed.), *Hilma af Klint – The art of seeing the invisible*, Stockholm 2015, 87–100, 322–323, here 99.



014
Leopold Stolba
Kleisterpapier
Wien, um 1903
Sign. Stampiglie LS (rückseitig)
Paste Paper
Vienna, ca. 1903
Signed with LS stamping (on the back)
269 x 233 mm
KI 9074-9, Geschenk donation from
August Schestag 1932



015
Leopold Stolba
Kleisterpapier
Wien, um 1903
Sign. Stampiglie LS (rückseitig)
Paste Paper
Vienna, ca. 1903
Signed with LS stamping (on the back)
233 x 269 mm
KI 9074-4, Geschenk donation from
August Schestag 1932

016

Leopold Stolba

Kleisterpapier

Wien, um 1903–1906

Paste Paper

Vienna, ca. 1903–1906

208 x 272 mm

KI 14432-6, alter Bestand, inv.

old holdings, inventoried in 1986



017

Leopold Stolba

Tunkpapier

Wien, 1906

Sign. Leop. Stolba 1906

Marbled Paper

Vienna, 1906

Signed Leop. Stolba 1906

268 x 201 mm

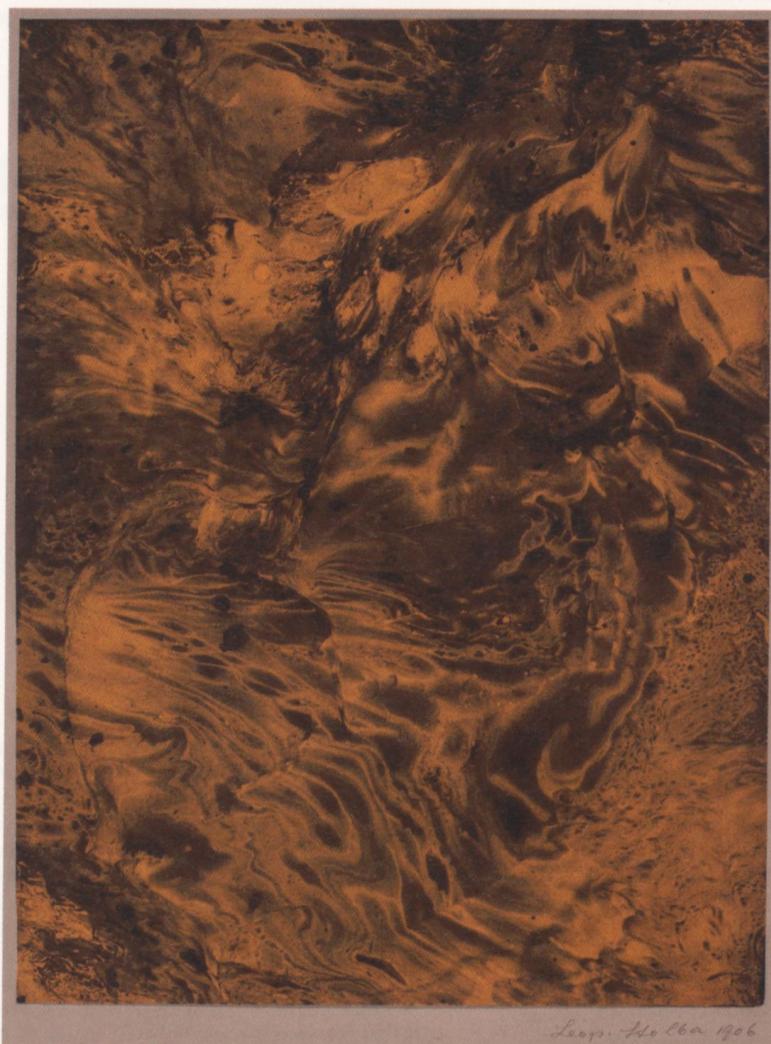
Kupferstichkabinett der Akademie

der bildenden Künste Wien Academy

of Fine Arts, Graphic Collection,

Inv. Nr. Inv. No. HZ 27355-12

© Kupferstichkabinett



Kunst im Dezember 1911 beginnt außerdem eine Reihe von Publikationen, in denen er Abstraktion als *die* Zukunft der Kunst propagiert.³⁸ Für Stolba war dagegen Abstraktion kein Bekenntnis, sondern eine von vielen Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung. Neben den amimetischen Buntpapieren stellte er immer auch mimetische Werke aus. Von 1913 bis zu seinem Tod 1929 sind seine Ausstellungsbeiträge nur noch figürlicher Art.³⁹

Kunsttheoretische Äußerungen von Stolba sind nicht überliefert. Da er seit 1900 ordentliches Mitglied der Secession (Vereinigung bildender Künstler Österreichs) war und 1902/1903 zum Mitglied des Redaktionskomitees des *Ver Sacrum*, der Zeitschrift dieser Vereinigung, ernannt wurde, kann man davon ausgehen, dass er die zentralen Ansichten der Secessionisten teilte. Dazu gehörte die Ablehnung des Kultes des Kunstwerks als Meisterwerk, wie er sich im 19. Jahrhundert etabliert hatte. So heißt es in der programmatischen Einleitung des ersten Heftes des *Ver Sacrum* (Januar 1898): „Wir kennen keine Unterscheidung zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Kleinkunst‘.“⁴⁰ Zudem wird seit der XIV. Ausstellung (eröffnet im April 1902) das Einzelwerk dem Gesamtraum untergeordnet. So wird das Ziel der XVII. Ausstellung (März 1903), jene in der Stolba erstmals Buntpapiere zur Schau stellte, folgendermaßen erklärt: „Unsere XVII. Ausstellung will zeigen, unter welchen Bedingungen sich auch mit dem mobilen, nicht für den betreffenden Platz eigens hergestellten Kunstwerke dekorative Innenraumwirkungen erzielen lassen.“⁴¹ Das einzelne Bild zählt nicht an sich, sondern als Teil einer Gesamtraumwirkung.⁴² Unter diesem Vorzeichen wird aber der Unterschied von ornamental und bildhaft, wie auch von figürlich und nicht figürlich, nachrangig. Stolba ist unter den Wiener Secessionisten nicht der erste und einzige, der mit bildhafter Abstraktion experimentierte.⁴³ Kein anderer aber hat sich in Wien in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts so intensiv in diese Experimente vertieft.

Mein Dank geht an Tanja Jenni, Julia Rinck, Heidrun Rosenberg und Anne-Katrin Rossberg, die zu den Recherchen für diesen Aufsatz beigetragen und das Manuskript kritisch gelesen haben. Wichtige Hinweise verdanke ich ferner Nourane Ben Azzoune, Thomas Kaminsky, Eva Knels, Martina Manecke-Frey, Susanne Neuburger, Markus Ritter, Kathrine Ruppert, Frieder Schmidt, Klaus Speidel, Ilse Sturkenboom und Johannes Wieninger.

³⁸ Rosenberg 2007 (s. Anm. 35), 312–317.

³⁹ Krist 1999 (s. Anm. 9), 167.

⁴⁰ „Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?“, in: *Ver Sacrum* (I) 1 1898, 6.

⁴¹ „Vorwort“, in: *XVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, Ausstellungskatalog, 1903, 13.

⁴² Zum Meisterwerkbegriff und seiner Kritik siehe Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998. Zum Wiener Konzept von Raumkunst siehe Forsthuber, Sabine, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991.

⁴³ Die in diesem Zusammenhang am häufigsten diskutierten Werke sind die zwei „Schmucktafeln“ (so die

Bezeichnung im Ausstellungskatalog) von Josef Hoffmann über den Türen der Seitensäle der XIV. Ausstellung der Secession (April 1902). Siehe dazu die differenzierte Analyse von Bogner, Dieter, „Die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann“, in: *Alte und moderne Kunst XXVII* 184/185 1982, 24–32. In der XV. Ausstellung (November 1902) stellt Else Unger „Stoffmuster und Vorsatzpapiere“ aus (Nr. 203); in der XXIII. Ausstellung

(März 1905) Josef Engelhart „Monotypien. Einzige Exemplare“ (Nr. 11); in der XXVII. Ausstellung des Hagenbundes war ein „Vorsatzpapier“ von Heinrich Lefler zu sehen.

1911 launches a series of publications in which he propagates abstraction as the future of art.³⁸ For Stolba, in contrast, abstraction was no creed, but rather one of several possibilities of artistic work. Alongside his amimetic decorated papers, he consistently exhibited mimetic pictures, too. From 1913 to his death in 1929 his contributions to exhibitions were exclusively figurative.³⁹

There are no records of any art theoretical statements by Stolba. However, as he was a full member of the Secession from 1900 and was appointed a member of the editorial board of *Ver Sacrum*, the union's magazine, in 1902/1903, we can assume that he shared the core sentiments of the Secessionists. They included the rejection of the cult of an artwork as a masterpiece, as it had become established in the 19th century. Hence, the programmatic introduction to the first edition of *Ver Sacrum* (January 1898) states: "We acknowledge no difference between 'high art' and 'minor arts.'"⁴⁰ Additionally, since the 14th exhibition (opened in April 1902) individual works were subordinate to the space as a whole. Thus the aim of the 17th exhibition (March 1903), in which Stolba exhibited decorated papers for the first time, was declared as follows: "Our 17th exhibition aims to show under which conditions decorative interior design effects can be achieved even with a mobile artwork, which has not been produced specifically for the place in question."⁴¹ The individual picture does not matter in itself, but only as part of the effect created by an entire space.⁴² Under this banner, however, a differentiation between ornamental and pictorial, as well as figurative and non-figurative, is of secondary importance. Among the Vienna Secessionists, Stolba was not the first and not the only artist to experiment with pictorial abstraction.⁴³ Yet there was no other artist in early 20th-century Vienna who immersed themselves in these experiments with such intensity.

I would like to thank Tanja Jenni, Julia Rinck, Heidrun Rosenberg, and Anne-Katrin Rossberg, who contributed to the research for this article and read the manuscript with a critical eye. For their pertinent advice I would also like to thank Nourane Ben Azzouna, Thomas Kaminsky, Eva Knels, Martina Manecke-Frey, Susanne Neuburger, Markus Ritter, Kathrine Ruppert, Frieder Schmidt, Klaus Speidel, Ilse Sturkenboom, and Johannes Wieninger.

³⁸ Rosenberg 2007 (see note 35), 312–317.

³⁹ Krist 1999 (see note 9), 167.

⁴⁰ "Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?," in: *Ver Sacrum* (I) 1 1898, 6. Translated by Maria Slater.

⁴¹ "Vorwort," in: *XVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, exhibition

catalog, 1903, 13. Translated by Maria Slater.

⁴² On the term "masterpiece" and its criticism, see Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Munich 1998. On the Viennese concept of "Raumkunst" (spatial art), see Forsthuber, Sabine, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Vienna 1991.

⁴³ The works discussed most frequently in this context are the two "decorative panels" (as described in the exhibition catalog) by Josef Hoffmann over the doors of the side rooms of the 14th exhibition of the Secession (April 1902). On this, see the nuanced analysis by Bogner, Dieter, "Die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann," in: *Alte und moderne Kunst XXVII* 184/185 1982, 24–32. In the 15th exhibition (November 1902)

Else Unger exhibited "fabric patterns and endpapers" (no. 203); in the 23rd exhibition (March 1905) Josef Engelhart showed "Monotypes. Sole copies" (no. 11); in the 27th exhibition of the Hagenbund there was an "endpaper" by Heinrich Lefler.