



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Anfänge der modernen grafischen Formensprache  
um 1900 in den Plakaten der Wiener Secession“

verfasst von / submitted by

Barbora Pichler BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg



# Inhaltsverzeichnis

Einführung.....	1
Eingrenzung, Methode und Aufbau .....	10
Pioniere der Moderne .....	13
Visuelle Wirkung .....	18
Radikale Formensprache in Plakaten der Wiener Secession .....	27
Neue Formensprache.....	27
8. Ausstellung und das moderne Plakat.....	30
12. Ausstellung und die Typografie.....	33
13. Ausstellung und die Flächenkomposition .....	38
14. Ausstellung und die Farbe und Geometrie .....	42
15. Ausstellung und die Abstraktion und Linie.....	46
16. Ausstellung und die visuelle Kommunikation .....	51
Einflüsse und Inspirationen - Woher kommt der neue Stil.....	57
Welche Einflüsse werden untersucht und wie.....	57
Drucktechnik und Japonismus .....	59
Einflüsse aus England und Schottland.....	64
Wiener Secession im Kontext der internationalen Jugendstilbewegung .....	74
Wiener Secession im lokalen Kontext innerhalb der Monarchie.....	83
Fazit .....	87

Literaturverzeichnis

Abbildungen

Abbildungsverzeichnis

Abstract Englisch

Abstract Deutsch

## **Einführung**

Die Wiener Secession war eine aus dem tiefen inneren Bedürfnis nach moderner Kunst und der kreativen Freiheit gegründete Bewegung. Die Vereinigung bildender Künstler in Wien hat in jeder Hinsicht alles anders als Künstlergruppierungen zuvor gemacht. Neue Formen begegnen uns nicht nur im Hinblick auf die Malerei, sondern quer über das ganze Oeuvre in der bildenden Kunst, Architektur, Grafik, bei Möbeln oder alltäglichen Gegenständen. Innerhalb von wenigen Jahren findet in Wien eine radikale Wende der grafischen Formensprache statt. Neben den klassischen, dem Historismus verpflichteten Plakaten, entstehen plötzlich Werke, die mit allen traditionellen Gestaltungsprinzipien brechen. Manche der frühen Plakate der Wiener Secession sind komplett abstrakt gestaltet, wobei andere stark abstrahierte geometrische und lineare Formen aufweisen.

Die Jahrhundertwende brachte viele (kunst-)historische Umbrüche mit sich. Neben den Reformbewegungen der bildenden Kunst in Österreich erlebte auch die allgemeine visuelle Kultur eine radikale Umwandlung. Die erst sehr junge Disziplin der Plakatkunst beeinflusste die Entwicklung des späteren grafischen Gewerbes, das sich erst in den kommenden Jahrzehnten zu einem eigenständigen Beruf entfalten sollte. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Aufträge der Unternehmen und Institutionen noch ausschließlich von ausgebildeten Künstlern (bzw. Architekten) ausgeführt,<sup>1</sup> wodurch die ersten modernen Plakate in einer direkten Verbindung mit den zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen standen. Sowohl in der Kunst als auch in der Grafik wurde mit neuen Stilmitteln gearbeitet. Man kann eine sich schnell verbreitende Tendenz zur Flächigkeit, neue Auffassungen der Bildkomposition, Interesse an der Farbwirkung, zunehmende japanische Einflüsse und eine intensive Beschäftigung mit der Linie, der Typographie und dem Ornament in allen

---

<sup>1</sup> Schweiger, 1988, S.120-121.

Kunstgattungen beobachten. Diese neuen Stilmittel spielen dadurch nicht nur in der Malerei, sondern auch in den Plakaten eine entscheidende Rolle. Es ist das Bereich der grafischen Gestaltung, wo diese Tendenzen einen klaren Ausdruck am schnellsten finden. So gibt es bereits im Jahr 1900 das erste rein abstrakte geometrische Plakat für eine Kunstausstellung der Wiener Secession. Die moderne Gestaltung fällt nicht nur im Kontext der lokalen Kunstentwicklung, sondern auch im internationalen Umfeld besonders auf. Meggs schreibt, dass Wien für eine kurze Zeit am Anfang des neuen Jahrhunderts das kreative Zentrum des Weltgeschehens war.<sup>2</sup>

In einer Zeit, in der die Entstehung der abstrakten Malerei noch einige Jahre entfernt war, kann man in der angewandten Kunst und Grafik bereits eine Zuwendung zur geometrischen und ornamentalen Abstraktion beobachten. Im Gegenteil zur abstrakten Malerei scheint es sich hier aber nicht um eine Form des künstlerischen Ausdruckes zu handeln, sondern eher um ein Mittel der visuellen Kommunikation, und somit einer angewandten Grafik.

Die kunsthistorische Forschung hat hinsichtlich der frühen Plakatgestaltung in Österreich die formale Entwicklung gut dokumentiert. Eine systematische Untersuchung der konkreten Ausdrucksmittel der visuellen Kommunikation, die in der Zeit der Jahrhundertwende in Wien entstanden und gezielt eingesetzt wurden, fehlt aber, obwohl an ihrer Bedeutung nie gezweifelt wurde. Die Tatsache, dass die in Wien geborene Formensprache eine wichtige stilprägende Rolle auf die spätere Entwicklung hatte, wird in der Forschung zwar impliziert, es fehlt aber eine systematische Untersuchung, die sich ausschließlich auf den Aspekt der Entwicklung einer modernen visuellen Kommunikation konzentrieren würde und eine systematische Schilderung der Entwicklung anbieten könnte. Die Analyse der neuen visuellen Stilmittel der werbegrafischen Gestaltung in Wien um 1900 sowie ihre Entwicklungsgeschichte sollen dadurch ein zentrales Thema dieser Arbeit bilden. Diese Untersuchung wird von der vorhanden kunst- und designhistorischen Forschung ausgehen und diese erweitern.

---

<sup>2</sup> Meggs, 2016, S.249.

Dank Ottokar Mascha, dem großen Plakatsammler der Jahrhundertwende und Kunsttheoretiker in einer Person, verfügt die Forschung nicht nur über zahlreiche erhaltene Plakatexemplare seiner Sammlung, sondern auch über ein einzigartiges Zeugnis der frühen theoretischen Auseinandersetzungen mit diesem Thema. Sein im Jahr 1915 publizierter Band „Österreichische Plakatkunst“ bildet den Ausgangspunkt für alle folgenden Abhandlungen.<sup>3</sup> Bis auf einzelne, thematisch sehr spezifische Ausnahmen wird die österreichische Plakاتفorschung erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts richtig fortgesetzt. Ausgehend von der französischen Plakatkunst beginnt sich in dieser Zeit auch eine spezifische kunsthistorische Untersuchung der österreichischen Entwicklung zu formen. Im Jahr 1958 wird eine Dissertation publiziert, die sich ausschließlich mit den Plakaten der Wiener Secession befasst.<sup>4</sup> Zum ersten Mal wird hier ein geschlossener Überblick über die Plakatgestaltung der Künstlervereinigung präsentiert. Das Ziel der Arbeit war hauptsächlich die Erstellung eines Werkkatalogs der frühen Plakate mit einer Beschreibung und einer groben kontextuellen Einordnung. Einige fehlende Abbildungen von Plakaten hat erst 1986 Nebehay ergänzt.<sup>5</sup>

In der Zwischenzeit wurde vor allem das Thema der Ornamentik des Jugendstils zum wiederholt aufgegriffenen Schwerpunkt der Forschung. Besonders fällt hier Horst-Herbert Kossatz' Publikation auf.<sup>6</sup> Den eindeutig größten Beitrag zu der Theorie der österreichischen Plakatkunst liefert aber mit seinen Werken Bernhard Denscher. Sein Überblickswerk aus dem Jahr 1992, worin er sich allen Gebieten der Plakatgestaltung des frühen 20. Jahrhunderts in Österreich widmet, ist eine Standardlektüre und der Ausgangspunkt für jeden, der sich für das Thema interessiert.<sup>7</sup> Er geht auf alle vorhandenen, sowohl künstlerischen, als auch gewerblichen Bereiche der Plakatkunst ein und unterzieht sie einer formalen Analyse. Denscher ist bis heute auf dem Gebiet

---

<sup>3</sup> Mascha, 1915.

<sup>4</sup> Breiner-Neckel, 1958.

<sup>5</sup> Nebehay, 1986.

<sup>6</sup> Kossatz, 1970.

<sup>7</sup> Denscher, 1992.

äußerst aktiv und verwaltet ein kunsthistorisches Onlineportal, das den österreichischen Plakaten gewidmet ist.<sup>8</sup> Diese Plattform, die von Experten und Kunsthistorikern geführt wird, ist die aktuell beste Informationsquelle, die regelmäßig hoch fundierte und gut recherchierte Artikel zu dem Thema der visuellen Kommunikation in Österreich bringt. Neben dem künstlerischen, ist für diese Arbeit der Aspekt der Auffassung der Plakate als ein Medium der visuellen Kommunikation besonders relevant. Es handelt sich um einen relativ neuen werbegrafischen Ansatz, der in der Forschung vor allem dank Anita Kern theoretisch ausgearbeitet wurde. In ihrer als Dissertation publizierten und im Jahr 2008 als Buch herausgegebenen Arbeit wird das Thema der Plakatgestaltung zum ersten Mal in einen breiteren Kontext der Entwicklung der visuellen Kommunikation eingebettet.<sup>9</sup> Ein erheblicher Nachteil dieser Publikation liegt leider darin, dass ihr Schwerpunkt erst auf der Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg liegt und der frühen Entwicklungsphase nur ein kurzes Kapitel unter dem Titel „Plakatkunst und Grafikdesign von Secession und Wiener Werkstätte um 1900“ eingeräumt wird, was ein Unterkapitel der Einführung bildet.<sup>10</sup> Die Tatsache, dass die Anfangsphase - die Wiener Secession und Wiener Werkstätte - auf ein gemeinsames Kapitel reduziert wurde, ist für die Designforschung leider charakteristisch. Es zeigt die mangelnde theoretische Auseinandersetzung mit der Entstehungsphase der österreichischen Grafik. Trotz der Knappheit bietet aber dieses Einführungskapitel einen wertvollen neuen Beitrag, der eine langsame Wende der Wahrnehmung erahnen lässt. Die bis dato vor allem für ihre bildende und angewandte Kunst bekannte Künstlervereinigung wird, wenn auch nur zögerlich, langsam als ein Teil der Entwicklungslinie der modernen visuellen Kommunikation positioniert. Dieser Ansatz wird zwei Jahre später in einer Ausstellungskonzeption, an der Anita Kern auch beteiligt ist, noch weiter fortgeführt und in einem aufschlussreichen Katalog gut dokumentiert.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Online: Austrian Posters, Beiträge zur Geschichte der Visuellen Kommunikation, (Abgerufen 20.08.2020), URL: <https://www.austrianposters.at/>.

<sup>9</sup> Kern, 2008.

<sup>10</sup> Kern, 2008, S.46-49.

<sup>11</sup> Kat. Ausst. Ausstellungszentrum der Universität für Angewandte Kunst Wien, 2010.

Den Versuch, die bildende Kunst als Basis der späteren werbegrafischen Entwicklung zu kontextualisieren, führt Jürgen Döring noch weiter.<sup>12</sup> In dem Ausstellungskatalog „Grafikdesign im Jugendstil - Der Aufbruch des Bildes in den Alltag“ zieht er Werke aus vielen grafischen Bereichen mit ein, untersucht ihre Form und Funktion und widmet sich der Technik. Den Schwerpunkt der Ausstellung bildeten aber einzelne Künstler. Die Gliederung erfolgt weder thematisch noch chronologisch, sondern alphabetisch nach Künstlernamen. Die Breite des Werkes ist erheblich. Es werden Autoren einer weiten Zeitspanne aus einem breiten geografischen Raum zusammengefügt. Döring bietet einen guten Überblick über die allgemeine Entwicklung. Eine detaillierte Untersuchung der einzelnen Kommunikationsmittel ist in dieser Fülle und vor allem innerhalb eines beinahe enzyklopädischen Werkes aber nicht möglich, und ist schließlich auch nicht der Anspruch der Publikation.

Während die Werke der bildenden Kunst der Künstler der Secession bereits ausgiebig erforscht wurden, bleiben ihre Beiträge auf dem Gebiet der visuellen Kommunikation und Grafik hingegen - bis auf einige Ausnahmen - eher am Rande des Forschungsinteresses. Die jüngere Disziplin der Designgeschichte, die sich mit der Entwicklung auf dem Gebiet der angewandten Kunst näher befasst, füllt diese Lücke nur bedingt. Designgeschichte ist der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert entsprungen. Für den Zweck dieser Arbeit sind beide Disziplinen essenziell und ergänzen sich gegenseitig. Es waren schließlich einige der bedeutendsten Kunsthistoriker wie Nikolaus Pevsner oder Erwin Panofsky, welche die Designgeschichte über mehrere Wissenschaftlergenerationen hinweg geprägt haben.<sup>13</sup>

Eine große Limitation der designhistorischen Forschung der frühen Plakate der Wiener Secession bleibt die bereits angesprochene Problematik, dass die allermeisten Publikationen die Anfänge des modernen Designs erst ab einem etwas späteren Zeitpunkt ansetzen. Nur einige große Überblickswerke schließen auch die Jahrhundertwende in eine komplexe kontextuelle Untersuchung mit ein. Der Nachteil

---

<sup>12</sup> Kat. Slg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 2011.

<sup>13</sup> Hauffe, 2014, S.9.

dieser großen Nachschlagewerke, die oft als Lehrbücher enzyklopädisch aufgebaut sind, liegt am Umfang, der jedem Thema eingeräumt wird. Obwohl es in diesem Rahmen nicht möglich ist tief in die Materie einzutauchen, bieten diese Publikationen trotzdem wertvolle Ansatzpunkte für weitere Forschungen. Sie schildern die Entwicklungsgeschichte kontinuierlich, weisen auf mögliche Zusammenhänge hin und bieten einen kontextuellen Rahmen an, wodurch sie eine essenzielle Ausgangsbasis für diese Arbeit bilden. Insbesondere sind hier zwei Publikationen zu erwähnen: Das Grundwerk „Meggs' History of Graphic Design“ ist zum ersten Mal 1983 erschienen und wurde bis heute bereits in der 6. aktualisierten Ausgabe publiziert.<sup>14</sup> Meggs verfolgt die Geschichte des Grafikdesigns und der visuellen Stilmittel seit der Erfindung der Schrift bis ins 21. Jahrhundert. Er bildet zum ersten Mal eine kohärente lineare Zeitachse der grafischen Entwicklung und stellt Zusammenhänge her, die auf dem Gebiet der Designgeschichte bisher in solcher Form noch nicht existiert haben. Die systematische, chronologische und thematische Aufbereitung von Meggs' Publikation bietet die perfekte Möglichkeit einige seiner kurz angesprochenen Ansätze im Rahmen dieser Arbeit aufzugreifen und näher untersuchen zu können. Eine weitere in vieler Hinsicht ähnliche Publikation ist das 2007 herausgegebene Werk „Graphic Design: A New History“ von Stephen J. Eskilson.<sup>15</sup> Seine Auffassung ist weniger auf die ältere historische, sondern eher auf die jüngere Entwicklung der Moderne im 20. Jahrhundert fokussiert. Auch er widmet einen relativ umfangreichen Teil den Geschehnissen der Jahrhundertwende und spricht den Plakaten der Wiener Secession eine gewisse designhistorische Rolle zu. So wie Meggs sieht auch Eskilson die Ansätze der Entwicklung des modernen Grafikdesigns bei den japanischen Vorbildern, der Arts and Craft Bewegung und William Morris und zieht dann die Linie über die Secession bis hin zum Bauhaus und weiter in die Moderne. Sie interpretieren dabei allerdings die Importanz der einzelnen Einflüsse unterschiedlich und bauen dementsprechend die

---

<sup>14</sup> Meggs, 2016.

<sup>15</sup> Eskilson, 2007.

Analyse anders auf. Ausreichend Raum, um auf die Entwicklung einzelner Stilmittel der visuellen Kommunikation eingehen zu können, bieten diese Publikationen allerdings nicht. Sie schildern aber einen breiten historischen Kontext der visuellen Kommunikation in allen ihren Formen, einschließlich Buchgestaltung und Werbung, und stellen damit einen gewissen strukturierten theoretischen Rahmen der Forschung dar, was im Fall der Secessionsbewegung sehr aufschlussreich ist. Der wertvollste Beitrag dieser Werke liegt jedoch darin, dass die Entwicklung der visuellen Sprache im Mittelpunkt steht. Der Ursprung eines abstrakten, linearen und geometrischen Stils im Plakatdesign wird der frühen Secessionsbewegung ansatzweise zugeschrieben. Es fehlt allerdings eine systematische Untersuchung, eine Studie der Grundprinzipien, ihrer Stilmittel und der Elemente der visuellen Kommunikation. Die vorhandene Forschung stellt nur einen groben Bogen der Entwicklung dar und nennt die wichtigsten Eckdaten. Diese werden im Rahmen dieser Arbeit Ausgangspunkte für eine nähere Untersuchung bilden.

Der oben erwähnte zögerliche Ansatz einer Zuschreibung, wer die entscheidenden Stilmittel der modernen visuellen Kommunikation wann als solche erfunden hat, ist eine Frage, die in der Literatur nie explizit gestellt wird, sondern nur implizit mitschwingt. Die genannte Forschung betrachtend kann man sagen, dass es einen allgemeinen Konsens gibt, welcher der Wiener Secession eine kleine Rolle in der Entwicklung der grafischen Moderne zuschreibt. Diese wird allerdings nicht direkt verkündet, oder untersucht, sondern liegt der Abhandlung durch Verweise auf spätere Entwicklungen immanent zugrunde. Die explizitesten vorkommenden Formulierungen sind, dass die Gründung der Wiener Secession einen Umbruch markiert, der unter anderem auch eine Neubelebung der Gebrauchsgrafik zur Folge hatte,<sup>16</sup> oder dass Wien für kurze Zeit das Zentrum des Weltgeschehens war.<sup>17</sup> Der Schwerpunkt der vorhandenen designhistorischen Forschung liegt auf der eigentlichen, intentionalen und offen deklarierten radikalen Wende auf dem Gebiet der angewandten Kunst, die

---

<sup>16</sup> Storch, 2003, S.10.

<sup>17</sup> Meggs, 2016, S.249.

erst einige Jahre später stattgefunden hat. Im spezifisch österreichischen Kontext bildet die Wiener Werkstätte den Ansatzpunkt, meistens setzt die Forschung aber erst ab den 1920er Jahren in Deutschland mit der Neuen Sachlichkeit oder dem Bauhaus an. Die eher subtile frühere Entwicklung, die zu den großen Umbrüchen geführt hat, bleibt am Rande. Die Wiener Secession fällt hier oft ganz durch das Raster oder wird auf eine obligatorische Anmerkung in den Fußnoten reduziert. Ein aussagekräftiges Beispiel dieser kunsthistorischen Auffassung bildet die Publikation „Design-Pioniere: die Erfindung der grafischen Moderne“ aus dem Jahr 2017.<sup>18</sup> Nach einer kurzen Einführung wird die Geschichte der Erfindung des modernen Grafikstils ab Peter Behrens und der Corporate Identity für AEG im Jahr 1907 erzählt. Und während Peter Behrens einen großen Beitrag im Bereich des Grafikdesigns leistete, war er sicherlich nicht der Erste, der das lineare geometrische Plakatdesign erfunden hat. Er vereinfachte es weiter - und erweiterte seine Anwendung - aber die Ursprünge gingen ihm mindestens um einige Jahre voraus, wie man an den Werken der Wiener Secession sehen kann.

Die bestehende kunsthistorische Forschung widmet sich der Plakatgestaltung in einem allgemeinen Kontext der bildenden Kunst. Die meisten Publikationen untersuchen die Plakate im Hinblick auf das gesellschaftliche Umfeld und die historischen Ereignisse. In der Literatur dominiert die Tendenz, das Schaffen im möglichst breiten Umfang zu präsentieren, wodurch eine Art Überblick der öffentlichen visuellen Kultur angeboten wird. Den einzelnen Ausdrucksmitteln wird dabei kaum nähere Aufmerksamkeit gewidmet. Das in dieser Hinsicht umfangreichste Werk bildet hier immer noch eine Dissertation aus dem Jahr 1958.<sup>19</sup> Aspekte der visuellen Kommunikation fließen teilweise in die designhistorische Forschung mit ein, sie werden erwähnt und teilweise etwas genauer beschrieben, sind aber nie der tatsächliche Gegenstand der Fragestellung. Es handelt sich nur um vereinzelte Bildanalysen. Eine systematische Untersuchung dieser Mittel, ihrer Entwicklung und Funktion fehlt. Die Tatsache, dass am Anfang des 20. Jahrhunderts visuelle Sprachmittel entwickelt und

---

<sup>18</sup> Müller, 2017.

<sup>19</sup> Breiner-Neckel, 1958.

gezielt eingesetzt wurden, um eine genau kalkulierte Wirkung im Betrachter zu erzeugen, ist von der Forschung soweit noch nicht systematisch untersucht worden. Der Umbruch der Formensprache, den diese Zeit verzeichnet, ist bisher nicht explizit thematisiert worden, und die Frage wie und welche Formen der visuellen Kommunikation entstanden sind, steht ebenso offen. Die aktuelle Forschung positioniert die Wiener Secession im besten Fall als einen Wegbereiter der modernen Grafik.<sup>20</sup> Diese Einordnung scheint aber im Hinblick auf die unbestreitbare Radikalität ihrer Werke und den Beitrag, den diese auf die folgende Entwicklung ausgeübt hat, nicht ganz gerecht zu sein. Vor allem die plötzliche Erscheinung zahlreicher neuer visueller Stilmittel im Rahmen der Plakatgestaltung ist einer näheren Untersuchung mehr als nur würdig.

Im Rahmen dieser Arbeit wird nun anhand der Plakatbeispiele der Wiener Secession der Frage nachgegangen, wie es dazu gekommen ist, dass innerhalb einer sehr kurzen Zeit zahlreiche neue visuelle Stilmittel entstanden sind und gezielt zum Zweck der visuellen Kommunikation auf eine ganz neue Weise eingesetzt wurden. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf einer detaillierten Analyse dieser Mittel, ihrer Beschreibung und Verfolgung möglicher Einflüsse, durch die ihre Entwicklung geprägt wurde. Aus welchem Anlass, für welchen Zweck, und mit welchen Mitteln sind sie erschaffen worden? Warum hier und warum jetzt? Das Ziel ist es, einen Beitrag zu der Grundlage der Entwicklung der visuellen Kommunikation auszuarbeiten und die Aufmerksamkeit auf die möglicherweise ungerecht missachteten Ursprünge der modernen grafischen Entwicklung zu richten.

---

<sup>20</sup> Kern, 2008, S.46.

## **Eingrenzung, Methode und Aufbau**

Obwohl die oben genannten Fragen den Eindruck erwecken können, dass es sich um ein sehr breites Portfolio an beinahe abstrakten Themen handelt, bietet die Forschung Methoden, die eine systematische Gliederung ermöglichen. Da die frühen Plakate nicht als Fremdauftrag, sondern in eigener Regie der Künstler für ihre eigenen Ausstellungen entstanden sind, kann man auf enge Zusammenhänge und Gegenwirkungen zwischen der Kunst und der angewandten Grafik schließen. Aus diesem Anlass war die bildende Kunst in vielerlei Hinsicht der Katalysator der Veränderung der modernen visuellen Kultur und Grafik. Die vorhandene kunsthistorische Forschung kann dadurch richtungsweisend auch für die Spurensuche nach der Entwicklung der neuen grafischen Formensprache agieren. Wir wissen bereits sehr viel sowohl über die internationalen Kontakte der Mitglieder der Secession, ihre Bindungen mit anderen Vereinigungen in Europa, als auch über die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Medien, Traditionen und fremden Einflüssen. Diese Quellen können nun aus der Perspektive der Entwicklungen betreffend der Formensprache der visuellen Kommunikation untersucht werden. Die systematische Gliederung der bereits bekannten - für die Secession relevanten Richtungen - ermöglicht im Rahmen dieser Arbeit eine Konzentration auf eine dezidierte, spezifische Detailfrage. Die kunsthistorische Forschung bietet ein Pensum an Quellen, die unter dem Prisma einer neuen Fragestellung analysiert werden können. Die visuelle Kommunikationsforschung verfügt dabei zusätzlich über weitere Methoden der Bildanalyse, die sich für den Zweck dieser Arbeit besonders gut eignen.

Plakate sind visuelle Medien, die sich in der Regel im öffentlichen Raum befinden, und eine konkrete Botschaft übermitteln sollen. Diese in erster Linie visuellen Eindrücke, die vom Betrachter als eine Information erfasst werden, werden als visuelle Kommunikation bezeichnet. Es geht dabei um eine indirekte, medienvermittelte Überlieferung der Inhalte.<sup>21</sup> Die Publikation von Marion Müller und Stefanie Geise über

---

<sup>21</sup> Müller, Geise, 2018, S.14.

die „Grundlagen der visuellen Kommunikation“ erläutert, dass die visuelle Sprache, im Gegensatz zur Textkommunikation, einer eigenen, nicht rational-argumentativen, präsentativen und holistischen Logik, sondern einer sogenannten assoziativen Logik unterliegt.<sup>22</sup> Das bedeutet, dass bei der Betrachtung des Bildinhaltes viel mehr als eine rationale direkte Information, nämlich eine Assoziation hervorgerufen wird, die dann zu einer Interpretation des Gesehenen führt. Die Autorinnen fassen die Funktion dieser Prinzipien wie folgt zusammen: „Als bewusste oder unbewusste Verknüpfung beim Rezipienten bestehender und entstehender mentaler Konstrukte lassen sich Assoziationen und die im Assoziationsprozess aktivierten mentalen Konstrukte sowie deren Bedeutung empirisch erfassen und analytisch rekonstruieren, bzw. interpretieren.“<sup>23</sup> Die Methoden der visuellen Kommunikationsforschung erlauben dadurch neue, von der Kunstgeschichte bisher unbeachtete Aspekte und Zusammenhänge der Entwicklung zu erforschen und anschließend zu analysieren. Diese Methoden stellen gleichzeitig einen neuen Blickwinkel dar, in dem die Werke gezielt als Medien der Kommunikation gesehen und untersucht werden.

Dadurch, dass die kommunikativen Ausdrucksmittel nicht nur bildlich, sondern auch theoretisch überliefert worden sind, werden die vorhandenen Ergebnisse parallel mit den Thesen der zeitgenössischen Literaturquellen, die sich diesem Phänomen explizit gewidmet haben, konfrontiert und kontextualisiert.

Was die formale zeitliche Abgrenzung angeht wird aus der Sicht der Kunstgeschichte, als die relevanteste prägende Phase der Wiener Secession, die Zeitspanne zwischen der Gründung der Vereinigung im Jahr 1897 bis zum Austritt der Klimtgruppe im Jahr 1905 gesehen.<sup>24</sup> Es sind die besagten acht Jahre über die auch Ludwig Hevesi als Chroniker der Secession berichtet.<sup>25</sup> Diese Abgrenzung markiert naturgemäß auch die relevante Etappe der Plakatgestaltung und wird von der Literatur

---

<sup>22</sup> Müller, Geise, 2018, S.37.

<sup>23</sup> Müller, Geise, 2018, S.37.

<sup>24</sup> Vergo, 2015, S.108.

<sup>25</sup> Hevesi, 1906.

größtenteils unverändert übernommen. In dieser Zeitspanne haben 23 Ausstellungen, für die 22 Plakate entstanden sind, stattgefunden und sie bildet auch den formalen Rahmen dieser Arbeit. Vier dieser Plakate sind vollkommen abstrakt ohne jegliche naturalistische Darstellung gestaltet.<sup>26</sup> Weitere zwei Plakate weisen eine weitgehend fortgeschrittene abstrakte Komposition auf, während sie ebenso auf naturalistische Motive verzichten.<sup>27</sup> Diese Werke bilden den Höhepunkt der radikalen Formensprache und stehen dadurch im Mittelpunkt dieser Arbeit. Formal gesehen sprechen wir also von sechs Plakaten zwischen den Jahren 1900 - 1903. Das Jahr 1903 markiert kein zufälliges spontanes Ende der modernen grafischen Gestaltung, sondern nur ein Ende der Entwicklung innerhalb der Wiener Secession. Mit der Gründung der Wiener Werkstätte verlagert sich der Interessenschwerpunkt der Künstler auf dortige Produktionen, womit auch die goldene Ära der Werbegrafik der Secession endet.

Obwohl eine möglichst enge Abgrenzung für die Untersuchung der entscheidenden Stilmittel essenziell ist, ist eine Analyse der Secession ohne eine Kontextualisierung im Rahmen des Fin de siècle undenkbar. Somit stehen hier die sechs radikalsten Plakate im Mittelpunkt der Untersuchung, die im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte der neuen Stilmittel aber in einem kontextuellen Rahmen der werbegrafischen Tätigkeit der Vereinigung untersucht werden. Es werden sowohl weitere Plakate der Secession als auch die grafische Gestaltung der Ausstellungskataloge und der Zeitschrift „Ver Sacrum“ herangezogen, welche von denselben Künstlern analog zu den Ausstellungen publiziert wurde. Das Augenmerk liegt stets auf den neuen Elementen der visuellen Kommunikation, die formal beschrieben und in einen Entwicklungskontext eingesetzt werden. Die Aufgabe der Bildanalyse liegt darin, die neuen Tendenzen zu beschreiben und einer systematischen Untersuchung zu unterziehen. In weiterer Folge soll dadurch eine tiefere Auseinandersetzung mit den einzelnen Ausdrucksmitteln möglich sein, die vor allem

---

<sup>26</sup> Gemeint sind Plakate für 8., 12., 15. und 16. Ausstellung.

<sup>27</sup> Gemeint sind Plakate für 13. und 14. Ausstellung.

die Frage nach ihrer Entstehung, bzw. nach den Einflüssen auf die Entwicklung verfolgt. Ausgehend von der Hypothese, dass die neuen Stilmittel der visuellen Kommunikation - wie schließlich nichts in der Geschichte der Kunst - nicht im Vakuum entstanden sind, sondern einer oder mehreren Traditionen entsprungen sind, werden diese Entwicklungsstränge und Inspirationsquellen gesucht. Wenn hier die Rede von der Entstehung einer neuen Formensprache ist, ist nicht eine Geburt absolut neuer Elemente gemeint, sondern ihre Entwicklung bzw. Weiterentwicklung aus bestehenden Elementen und Traditionen, die hier innerhalb einer kurzen Zeit neue Formen und Anwendungen gefunden haben. Welche das sind und wie sie zum neuen Ausdruck kommen sind einige der Kernfragen dieser Arbeit.

### **Pioniere der Moderne**

Als 2007 Apple das erste iPhone auf den Markt brachte, war es eine Sensation. Nicht nur auf dem Gebiet der Technik, sondern auch auf dem Gebiet des Designs. Es ist über Nacht zu einem Kultobjekt geworden. Was macht aber *gutes* Design überhaupt aus? Apple ist das Paradebeispiel einer erfolgreichen Produktmarke des 21. Jahrhunderts, die mit zahlreichen Designpreisen in verschiedenen Kategorien ausgezeichnet wurde. Wenn man heute über modernes Design spricht, fallen sowohl im Interior-Design, Möbeldesign, Produktdesign, Grafikdesign oder in der Architektur oft ähnliche Begriffe. Man denkt an klare Linien, freie Flächen, Symmetrie, Wirkung der Farben und eine harmonische Komposition, sowie an die Funktionalität. Kurzgefasst: es ist eine zeitlose Modernität gefragt. Wir sehen alle diese Aspekte zum Beispiel gerade bei Apple wieder. Nicht nur die Produkte mit dem angebissenen Apfel an sich, sondern alles, von der grafischen Aufbereitung der Verpackung, über korrespondierende visuelle Präsentationen im Druck und im Onlinebereich, bis hin zum Interior-Design der Apple Stores. Ein roter Faden zieht sich durch das minimalistische, klare, großzügige, funktionelle, schlichte aber elegante und anspruchsvolle Design durch, das Millionen Kunden und Designjurs weltweit anspricht und über alle Plattformen und Medien erkennbar bleibt.

Das Ziel der etwas kontrovers formulierten Frage nach dem guten Design in der Einleitung liegt im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht an dem semantischen Sinn und der Absicht ein gutes Design definieren oder beschreiben zu wollen. Es liegt auch nicht darin jegliche Qualitätsurteile zu fällen. Die oben genannten visuellen Elemente bilden vielmehr die Grundprinzipien einer erfolgreichen visuellen Gestaltung und werden als solche auch unterrichtet. Die Art und Weise wie sie angewendet werden entwickelte sich im Laufe der Zeit. Die Elemente blieben aber im Grunde unverändert. Es handelt sich um den Umgang mit geometrischen Formen, der Linie, dem Freiraum, der Komposition und den Beziehungen der Farben zueinander. Als Beispiel für Publikationen der vergangenen Dekaden, die sich mit der praktischen Anwendung der genannten Stilmittel beschäftigen, kann man „Stilformen der grafischen Gestaltung“<sup>28</sup> aus dem Jahr 1993 nennen, oder das ein Jahr später erschienene „Visuelle Kommunikation: ein Design-Handbuch“<sup>29</sup>. Mit dem Fortschritt der Psychologie stehen den heutigen DesignerInnen sogar empirisch belegte Studien zur Verfügung, die den Zugang zum Design weiter verändert haben. Die traditionellen Prinzipien werden heute wissenschaftlich erprobt und die Ergebnisse dieser Studien nehmen auf die Gestaltung und auf den Unterricht Einfluss. Die Publikation aus dem Jahr 2011 „Werbung mit Wirkung“ mit dem Untertitel „Bewährte Prinzipien überzeugend einsetzen“ präsentiert empirische Studien und Beispiele aus der Praxis, anhand derer Prinzipien der visuellen Werbegestaltung erläutert und empfohlen werden.<sup>30</sup> Die 2016 herausgegebene, als Lehrbuch konzipierte Publikation „Wie Design wirkt: Prinzipien erfolgreicher Gestaltung“ geht noch weiter und bringt wissenschaftliche Erkenntnisse über die Wirkung von Bildern, die Psychologie der Farben, Formen und Flächen, woraus sogenannte „Gestaltgesetze“ formuliert werden.<sup>31</sup> Auch hier sind es aber dieselben Elemente, die untersucht werden. Dem wirkungsvollen Arbeiten mit Fläche und mit

---

<sup>28</sup> Leu, 1993.

<sup>29</sup> Stankowski, 1994.

<sup>30</sup> Armstrong, 2011.

<sup>31</sup> Heimann, 2016.

konkreten Stilmitteln wird jeweils ein umfangreiches Kapitel gewidmet.<sup>32</sup> Auch im Bereich des Webdesigns werden empirische Erkenntnisse genutzt. Die Regeln basieren aber auch hier auf der klassischen Formensprache.<sup>33</sup> Es wiederholt sich ein ähnliches Schema und ähnliche Begriffe. Vor allem „Linie“, „Freiraum“, „Geometrische Formen“, oder „Farbwirkung“ gehören zu den Klassikern.

Es kann einen überraschen, wie viel die zeitgenössischen Beiträge mit denjenigen der Jahrhundertwende eigentlich gemeinsam haben. Die heutige Auffassung universeller Gestaltungsprinzipien einer modernen Ästhetik stimmt in vielen Aspekten mit der vor 120 Jahren formulierten Theorie und Praxis der Wiener Secession sogar überein. Bei Betrachtung der frühen Plakate der Vereinigung findet man Elemente, die auch nach dem Maßstab der heutigen Ästhetik äußerst modern erscheinen. Die gleichen Qualitäten, die - wie oben beschrieben - heute einem guten Design zugeschrieben werden, finden hier möglicherweise zum ersten Mal einen klar artikulierten Ausdruck: die Flächigkeit, eine intensive Beschäftigung mit der Linie und der Typographie, ornamentale und geometrische Abstraktion, neue Auffassungen der Bildkomposition und ein großes Interesse an ihrer Wirkung sowie ihre gezielte Untersuchung. Dass die oben genannten Stilmittel, damals neu und unerprobt, im Mittelpunkt standen, ist nicht nur in den Werken selbst sichtbar, sondern auch durch die erhaltenen theoretischen Quellen gut dokumentiert.

Um das Jahr 1900 entsteht ein enormes Interesse daran, wie eine gute und wirksame visuelle Gestaltung erzielt werden kann. Es gibt zahlreiche Künstler, die sich nicht nur in ihren Werken, sondern auch theoretisch einer Definition der Prinzipien einer visuellen Wirkung widmen. Als eines der wichtigsten neuen Medien der Gewerbegrafik steht das Plakat im Zentrum der Aufmerksamkeit. Es werden Forderungen und Richtlinien über das moderne Plakat in Zeitschriften publiziert und Normen entwickelt, die das Plakat erfüllen soll, um in Wirkung und Form den

---

<sup>32</sup> Heimann, 2016, S.439-496, bzw. S.507-561.

<sup>33</sup> Rohles, 2017, S.121-147.

künstlerischen Anforderungen zu entsprechen.<sup>34</sup> Die Künstler arbeiten gekonnt mit Reduktion, geometrischen Formen, Ornamenten, oder mit dem Freiraum. Sie untersuchen und beschreiben diese Elemente aber auch theoretisch als Stilmittel der visuellen Kommunikation, was einen klaren Nachweis der Intentionalität dieser Entwicklung darstellt.

Die wichtigste Plattform der theoretischen Auseinandersetzung der Wiener Secession ist „Ver Sacrum“, die eigene Zeitschrift der Vereinigung, die der Verbreitung und Vermittlung der neuen Kunst gewidmet ist und heute als eine der wichtigsten Designzeitschriften der Moderne angesehen wird.<sup>35</sup> Neben Zeichnungen, Drucken, Kupferstichen, Fotografien und Abbildungen von Kunstwerken bilden theoretische Texte einen wichtigen Bestandteil des Periodikums. Bereits im ersten Jahr, 1898, erscheint ein Artikel von Franz Servaes, in dem er die Wirkung der einzelnen Stilmittel der Plakatgestaltung thematisiert.<sup>36</sup> Den Schwerpunkt seines Aufsatzes bilden die Künstlerlithographien - er preist sie hoch an und stellt einen Vergleich zu den „lauten“ Plakaten dar, neben denen die Lithographien zart bleiben würden. Es handelt sich dennoch um eine sehr spannende Analyse der Wirkungsästhetik der Plakate:

Die „ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts“ ruht heutzutage beim Telegraphen. Wo jedes Wort Geld kostet, da lernt man sich knapp fassen. Und die anderen wieder lernen, die knappen Fassungen verstehen. Was anfangs Nothdurft war, später wurde es Geschmack. Staunend erfuhr man, wie viel Worte entbehrlich sind, und alles Entbehrliche empfand man als lästig. Das Lästige aber gilt uns als das eigentliche Unästhetische: alles Langatmige bringt uns um! (...) So wollen wir auch in der Kunst stets nur den intimsten Extrakt – das Wesentliche, mit Überspringung der leicht

---

<sup>34</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.25.

<sup>35</sup> Natter, 2016, S.18.

<sup>36</sup> Servaes, 1898, S.3-10.

ersetzbaren Zwischenglieder. (...) Was sind unsere modernen Placate anderes als gemalte Telegramme? Um sich weithin sichtbar zu machen, arbeiten sie gleichsam bloss mit Fragmenten, deren Zusammensetzung dem Zuschauer zufällt. Darin besteht alsdann die Kunst: die Fragmente so zu wählen und zu ordnen, dass die Phantasie des Beschauers völlig davon bezwungen wird! Sie soll und muss den Weg gehen, den der Künstler ihr vorschreibt. Sie muss einem suggestiven Zwang unterliegen und dadurch entbunden werden. So wurden die Placate die Lehrmeister der suggestiven Linie und der suggestiven Farbe. Aber sie konnten nur das Größte davon lehren. Da sie auf hunderte von Metern wirken wollen, so müssen sie der besonderen Feinheit entsagen.<sup>37</sup>

Wie Wirkung durch ein Stilmittel zu erzeugen ist, wird auch im weiteren Aufsatz der gleichen Ausgabe von Wilhelm Sch. über Buchschmuck zum Thema. Er schreibt, dass sich durch das breite Flächenornament zweifelsohne sehr "glückliche" und "kräftige" Wirkungen erzielen lassen, oder dass die Farben wieder ihre eigene "Sprache" im modernen Buchschmuck sprechen.<sup>38</sup> Im Laufe der Jahre erscheint die Linie in vielen Artikeln von „Ver Sacrum“ als sich wiederholendes Thema. Otto Julius Bierbaums Artikel, ebenfalls im ersten Jahr von „Ver Sacrum“ erschienen, spricht über die Position der Linie in der lokalen Tradition und ihre Wiederbelebung in der modernen und angewandten Kunst.<sup>39</sup> Ernst Schur schreibt einige Monate später einen leidenschaftlichen Artikel voller tiefer Bewunderung und Faszination für die japanische Kunst und ihren sanften Umgang mit der Linie.<sup>40</sup> Es gibt sogar Artikel, die sich explizit nur mit der Linie befassen - wie Franz Servaes' Beitrag in „Ver Sacrum“ im Jahr 1902 unter dem Titel „Linienkunst“.<sup>41</sup> Er beschreibt die Linie als "die" moderne Form, das

---

<sup>37</sup> Servaes, 1898, S.3.

<sup>38</sup> Wilhelm Sch., 1898, S.26.

<sup>39</sup> Bierbaum, 1898, S.5-11.

<sup>40</sup> Schur, 1899, S.5-20.

<sup>41</sup> Servaes, 1902, S.111-122.

„Gebot unserer Zeit“.<sup>42</sup> Er betont aber auch ihren Wert als kompositorische Struktur und visuelles Ausdrucksmittel, da man „die kompositionelle Bedeutung der Linie [und] ihr Mitsprechen bei der Raumverteilung innerhalb eines Bildes zu würdigen gelernt hat.“<sup>43</sup>

Genauso wie in den oben genannten Fällen wird auch hier ein Schwerpunkt auf die emotionale, narrative, bzw. kommunikative Funktion des Stilmittels gelegt. Servaes schreibt sogar, dass die suggestive Kraft einer reinen Linie eine Stimmung mitteilen kann.<sup>44</sup> Die Auseinandersetzung mit der Formensprache und ihrer Wirkung findet nicht nur in den theoretischen Abhandlungen statt, sondern kommt vor allem in den gewerbegrafischen Werken zur Geltung.

### **Visuelle Wirkung**

Die radikale gewerbegrafische Wende, die die Plakate der Secession darstellen, kann man am besten durch einen direkten Vergleich mit anderen prominenten zeitgenössischen Werken sehen. Wenn man das Plakat von Hans Makart für die erste internationale Ausstellung des Wiener Künstlerhauses aus dem Jahr 1882 betrachtet (Abb. 1), stellt man einen dem Historismus verpflichteten Stil fest. Die dem Barock nachempfundene Umrahmung verleiht dem Plakat einen urkundenartigen Charakter,<sup>45</sup> der in der Literatur auch als Diplom-, oder Adressenstil bezeichnet wird.<sup>46</sup> Die Fläche wird regelmäßig und fast völlig bedeckt, neben den allegorischen Figuren wird auch der Hintergrund detailreich illustriert. Die ornamentale Schrift ist dabei nur schwer zu entziffern. Der im Künstlerhaus herrschende Konservatismus und Historismus führt zur Abspaltung einiger Künstler im Jahr 1897. Mit dem Anspruch, die neue moderne

---

<sup>42</sup> Servaes, 1902, S.111.

<sup>43</sup> Servaes, 1902, S.113.

<sup>44</sup> Servaes, 1898, S.3.

<sup>45</sup> Storch, 2003, S.10.

<sup>46</sup> Kern, 2010, S.18.

Kunst nach Österreich zu bringen und diese zu fördern, gründeten sie die Vereinigung bildender Künstler Österreichs - die Secession. Die Ankündigung der neuen Kunst spiegelt sich auch in der Namensgebung der Zeitschrift der Secession wider: „Ver Sacrum“ als der Heilige Frühling der modernen Kunst. In der ersten Ausgabe liest man: „Der Geist der Jugend, der den Frühling durchweht, er hat sie zusammengeführt, der Geist der Jugend, durch welchen die Gegenwart immer zur „Moderne“ wird, der die treibende Kraft ist für künstlerisches Schaffen, er soll auch diesen Blättern den Namen geben im Sinnbilde des VER SACRUM.“<sup>47</sup>

Die Seiten der Zeitschrift atmen mit einer starken Dringlichkeit, einem akuten Verlangen nach einer Änderung und einer Bewunderung der internationalen Kunstentwicklung. In dem Vorwort des Kataloges der 1. Ausstellung liest man, dass es das Ziel dieser Bewegung sei:

(...) zum ersten Male in Wien den Versuch [anzustellen], dem Publicum eine Elite- Ausstellung specifisch moderner Kunstwerke zu bieten. (...) Nachdem der grösste Theil unseres Publicums bisher in süssem Unkenntniss über die machtvolle Kunstbewegung im Auslande gelassen wurde, waren wir gerade bei unserer ersten Ausstellung bestrebt, ein Bild der modernsten Kunst des Auslandes zu bieten, damit das Publicum einen neuen und höheren Massstab für die Bewerthung der heimischen Hervorbringung erhalte. Wir wissen wohl, dass wir wegen des Ueberwiegens fremder Kunstwerke Angriffen ausgesetzt sind, (...) Indessen halten wir den eingeschlagenen Weg vom künstlerisch-erzieherischen Standpunkte für den einzig richtigen.<sup>48</sup>

Diesen Führungsanspruch der neuen Kunst dokumentieren die Plakate der Secession besonders gut. Neuartig und modern ist bei den Ausstellungsplakaten neben ihrer Gestaltung auch das allgemeine Konzept. Für jede Ausstellung wird ein neues

---

<sup>47</sup> Burckhard, 1898, S.3.

<sup>48</sup> Kat. Ausst. Vereinigung bildender Künstler Wien Secession, 1898, S.3-5.

Plakat von einem der ausstellenden Künstler entworfen. Das Vorbild dafür bildet die Pariser Galerie Salon des Cent, die mit diesem Schema nur einige Jahre zuvor, 1893, begonnen hat.<sup>49</sup> Anders als wir heute gewohnt sind, werden aber bis auf wenige Ausnahmen keine Ausstellungswerke gezeigt, sondern ein ganz neues visuelles Konzept für das Plakat entwickelt.

Das Plakat für die erste Ausstellung im Jahr 1898 wird von dem Präsidenten der Gruppe - Gustav Klimt - entworfen (Abb. 2). Am unteren Bildrand befindet sich die in Versalien geschriebene Mitteilung über die erste Ausstellung der Secession. Dem entgegengesetzt wird oben eine bildliche Darstellung platziert. Der die neue Kunst verkörpernde Theseus siegt über den Minotaurus, der die alte konservative akademische Kunstauffassung repräsentiert. Pallas Athene, die Göttin der Kunst und Wissenschaft, steht am rechten Bildrand mit Speer und Schild in der Hand, auf dem ein Medusenhaupt abgebildet ist. Die für den zeitgenössischen Zuschauer einfach verständliche Allegorie des Kampfes der neuen Kunst gegen die alte ist aber nicht nur inhaltlich, sondern auch formal sehr radikal. Auf den ersten Blick ist der Freiraum, der den ganzen mittleren Bereich einnimmt, besonders auffallend. Dort, wo man das zentrale Sujet erwarten würde herrscht eine Leere, keine Farbe, keine Schrift, kein Bild. Nur eine kleine Signatur des Künstlers links unten bricht mit der absoluten freien Fläche. Ein Vergleich mit den Entwurfsskizzen zeigt, dass es sich um ein mit Absicht gestaltetes Konzept handelt (Abb. 3). Die eigentliche Darstellung ist dort aber eine ganz andere. Oben ist nur der Kopf der Göttin zu sehen, kein Anschein eines Kampfes, und von oben nach unten, wie ein Ornament, verziert eine Schlange den Bildrand. Das einzige was fast unverändert bleibt, ist die Raumaufteilung der Bildkomposition, die über einen hier vielleicht noch signifikanteren Freiraum verfügt. Daraus lässt sich schließen, dass der Freiraum das zentrale Sujet ist, um welches herum die allegorischen Darstellungen erst im Anschluss aufgebaut worden sind. Einen weiteren Beleg für diese

---

<sup>49</sup> Kat. Slg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 2011, S.48-49.

These finden wir in einem Bild von Gustav Klimt mit einem sehr ähnlichen kompositionellen Konzept, das bereits drei Monate zuvor in der allerersten Ausgabe von „Ver Sacrum“ veröffentlicht wird (Abb. 4). Das Bild trägt den Titel „für V.S. gez. von Gust. Klimt“.<sup>50</sup> Es ist überraschend, dass dieses Werk in der Forschung bisher nie in Zusammenhang mit den Plakaten gebracht wurde, obwohl es eine auffällig ähnliche räumliche Einteilung aufweist. Den Großteil des Bildes nimmt eine weiße Fläche ein. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass es sich eigentlich um eine leicht rissige, wie ein Kenotaph konzipierte<sup>51</sup> Mauer handelt, die links und rechts mit Pilastern abgeschlossen ist. Der linke Pilaster geht in eine Büste über. Rechts ist eine weibliche Figur zu erkennen, deren Kopf auf selber Höhe mit der Büste liegt. Sie schaut den Betrachter lächelnd direkt an. Ihr Körper wird von der Mauer fast vollständig bedeckt, ihr nur teilweise sichtbares Kleid verschmilzt mit dem grob schraffierten, dunklen Hintergrund. Im oberen Bereich des Kenotaphs steht die Inschrift „Duo quum faciunt idem non est idem“ (Wenn zwei das Gleiche tun, ist es nicht dasselbe). Das Bild ist von Kontrasten geprägt. Die lebhaftige Figur im direkten Gegensatz zur starren, ausdruckslosen Büste, die große helle Fläche im Gegensatz zum dunklen Hintergrund, oder die etwas irritierende Asymmetrie, da das Kenotaph nicht mittig zentriert ist, lassen das Auge des Betrachters nicht ruhen. Das Konzept der Raumaufteilung scheint aber eine Komposition zu sein, die Gustav Klimt über einen längeren Zeitraum systematisch erprobt hat.

Die Komposition des Plakates wird von der Forschung durchaus behandelt, obwohl nicht sehr ausgiebig, da die mythologische Allegorie, oder die zeitgenössische Zensur, die das Plakat wegen der nackten Figur verboten hat, kaum Behandlung finden. Breiner-Neckel spricht von einem „Amor Vacui“.<sup>52</sup> Bernhard Denscher bietet eine bildliche Schilderung in einer der ausführlichsten Publikationen, die es zu der frühen österreichischen Plakatkunst gibt. „Die Affiche muss in einem derart überladenen

---

<sup>50</sup> Ver Sacrum, 1898, Heft 1, S.4.

<sup>51</sup> Terraroli, 2018, S.9.

<sup>52</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.46.

visuellen Gepränge so gewirkt haben, wie heute ein Werbespot im Fernsehen, bei dem minutenlang nichts anderes als ein schwarzes Bild auf der Mattscheibe zu sehen ist.“<sup>53</sup>

Die radikale Flächeneinteilung und die schockierende Wirkung der Komposition auf den Betrachter wird thematisiert. Eine formale Analyse der leeren Fläche als visuelles Stilmittel fehlt aber. Ein schwarzer Werbespot auf dem nichts zu sehen ist, besitzt in der Tat auch keine kommunikative Funktion. Hier dagegen ist die Leere mit Informationen und Inhalten aufgeladen. Die freie Fläche scheint bewusst und überlegt eingesetzt worden zu sein, mit dem Text unten, dem Bild oben, der Pallas Athene am Rand, und in der Mitte eine, mit Erwartung und Überraschung gefüllte, scheinbar leere Fläche. Die Komposition wird, wie bereits nachgewiesen, ganz bewusst, gezielt und über mehrere Monate hinweg geplant. Sie ist keine spontane Idee, kein Zufall. Es ist also nur schwer vorstellbar, dass diese Leere keine tiefere Bedeutung besitzen würde und mit einem schwarzen Bild gleichzusetzen wäre. Das eben beschriebene Phänomen stellt dadurch ein frühes Beispiel einer modernen Form der visuellen Kommunikation dar. Es ist eines der ersten Plakate, das den Leerraum auf diese Art und Weise bewusst als ein Ausdrucksmittel zur Anwendung bringt.

Was kommunizieren aber die frühen Plakate der Secession, wozu werden diese Mittel eingesetzt, was ist der Inhalt, den der Betrachter verstehen soll? Im Vergleich zur heutigen Praxis, bei der auf einem Ausstellungsplakat meistens ein Schlüsselwerk der Ausstellung abgebildet wird - in der Regel von einem Titel, der Ausstellungsdauer und dem Namen der jeweiligen Institution begleitet - fällt auf, dass die allermeisten Ausstellungsplakate der Jahrhundertwende keinen direkten Hinweis darauf geben, was der Besucher in der Ausstellung zu erwarten hat. Sie bilden weder die eigentlichen Werke ab, noch verraten sie etwas über das Ausstellungskonzept. Zumindest nicht direkt. Es mag der Eindruck entstehen, dass die einzige konkrete Information, die der Besucher bekommt, die Tatsache ist, dass die Vereinigung Bildender Künstler

---

<sup>53</sup> Denscher, 1992, S.26.

Österreichs eine Ausstellung hat. In Wirklichkeit wird aber viel mehr vermittelt. Durch die gefinkelte Bildkomposition, sorgfältig gewählte Farben, geometrische Formen und eine speziell für diesen Zweck entworfene Typographie erwirbt man wertvolle Hinweise. Mittels der für die visuelle Kommunikation entscheidenden assoziativen Logik unternimmt man hier selber zahlreiche Deutungen, die mit Text nur sehr schwer zu vermitteln wären und weitgehend nicht die gleiche Wirkung erzeugen könnten. Es ist schließlich nicht dasselbe, von einer innovativen neuen Ausstellung zu lesen, wie selbst die Begegnung mit einer neuen und radikalen Kunst zu erleben. Die Künstler bedienen sich an diesem erst viel später wissenschaftlich beschriebenen Prinzip der assoziativen Logik<sup>54</sup> und verwenden es für die Bewerbung ihrer Ausstellungen. Mit anderen Worten lässt sich sagen, dass sie bei der Ankündigung statt auf Versprechen und Proklamationen auf die eigene Erfahrung des Betrachters setzen. Das Ziel der Plakate ist also eine starke Wirkung zu erzeugen, die dem Publikum die Radikalität und Modernität der Kunst nahelegt. Es ist spannend, dass zu den Werbezwecken nicht die neue Kunst an sich verwendet wird, sondern eine eigene, separate - auch radikal neue - werbegrafische Formensprache entwickelt wird. Es zeigt unter anderem auch das Level des Engagements, des Eifers und der Hingabe gegenüber der Kunst, wovon diese Zeit geprägt ist und die sich auch in den Werken widerspiegelt.

Plakatwirkung wird zu einem wichtigen und viel diskutierten Thema, was anhand eines Beitrages in der Novemberausgabe von „Ver Sacrum“ besonders gut sichtbar ist. Es handelt sich um einen explizit dem Plakat gewidmeten Text von Gustav Gugitz.<sup>55</sup> Er bietet auch einen aufschlussreichen Bericht über die Beweggründe hinter der Entwicklung einer ganz neuen Formensprache für die Plakatgestaltung. Er beschreibt Plakate als unentbehrliche „Träger des öffentlichen Lebens“, deren Aufgabe es ist, sozial anregend zu wirken.<sup>56</sup> Das Plakat wird laut Gugitz zu einem „sozialen Produkt“:

---

<sup>54</sup> Müller, Geise, 2018, S.37.

<sup>55</sup> Gugitz, 1898, S.13-18.

<sup>56</sup> Gugitz, 1898, S.13.

Das Placat befindet sich mitten unter den Menschen, es ist ein Product öffentliches Eigenthum geworden und hat auf jeden in seiner Weise zu wirken. Diese Strassenkunst soll bewirken, dass sie Leute unserer athemlosen Zeit einen Augenblick anhalten, um sich ihrer Bedürfnisse zu erinnern, die über sie Herr sind; (...) man muss die Leute zu den Dingen die sie bedrücken, verführen lernen. Das kann einzig der Künstler. Er kann im Placate die Dinge rufen lassen, nicht nur aus ihrem Sinn heraus, sondern auch in ihren Wirkungen, in ihrem bunten Schein, der sie ins Leben führt. Er muss sie vor allem, wenn sie wirken sollen, nicht so natürlich als charakteristisch in den Placaten angreifen, denn nicht ihre Natürlichkeit ist es, die den Interessenten verführen kann, sondern das, was der Künstler daraus macht. (...) Erst das, was in einem Placat versinnlicht in die Augen springt, was sich in ihm herausschält, kann einen culturellen Einfluss nehmen.<sup>57</sup>

Da die Plakatkunst mitten im öffentlichen Leben steht, soll sie laut Gugitz „jedem in seinen Instincten entgegenkommen“, und muss daher auch eine andere Wirkung hervorbringen, als die intime Innenraum- bzw. Architekturkunst des Mittelalters.<sup>58</sup> Sie verlangt ein differenzierteres Vorgehen, „dass sich das Publikum davon bestimmt fühlen [kann]“.<sup>59</sup> Das soll sowohl durch die Äußerlichkeit (Farbe, Größe, Form), als auch durch das kulturelle und künstlerische Verständnis (aus dem Geiste der Sache) erreicht werden. Das Plakat definiert er schließlich als eine „Mischung eines Produktes mit einem Charakter“, dessen Ziel es ist „die Seele des Darzustellenden zu vermitteln“.<sup>60</sup> Laut Gugitz ist das Plakat eine „wahrhafte Entwicklung“ in der Kunst. Es erweist einen großen „sozio-kulturellen Dienst“ im Sinne von Gleichberechtigung und Kunst Erreichbarkeit für ein breites Publikum.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Gugitz, 1898, S.13-14.

<sup>58</sup> Gugitz, 1898, S.14.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Gugitz, 1898, S.18

<sup>61</sup> Ebd.

Gugitz' Artikel ist keine zurückhaltende Beschreibung der medialen Entwicklung. Es ist ein mit einer spürbaren Notwendigkeit und Leidenschaft für das Thema geschriebener, komplexer, intellektueller Text, der dem Leser das Gefühl vermittelt, dass es kaum ein wichtigeres Thema als das Plakat gibt. Er schreibt dem Medium eine sehr wichtige Rolle nicht nur auf der künstlerischen, sondern auch auf der ideologischen und philosophischen Ebene zu. Es geht nicht nur um Plakate, sondern um die ganze Gesellschaft und ihre Entwicklung. Zur künstlerischen Technik und einer konkreten Methode äußert er sich dagegen eher knapper. Im Bezug auf den Unterschied zwischen Innenraum und Straße, wo alles wuchtiger wirken muss, schreibt er: „Grosse Züge, dabei raffinierte Einfachheit, die aus Einzelheiten erst zusammengestrichen ist, (...) so wie das Grotteske, verzerrte, die Willkür mit der Form durch bethörende Farben verstärkt.“<sup>62</sup>

Ottokar Mascha, der erste bedeutende Plakatsammler in Österreich, bietet einen näheren Einblick in den Diskurs der eigentlichen Gestaltung im Hinblick auf die besagte Plakatwirkung. Er fasst wie folgt zusammen: „Ist ein Plakat ein gutes Bild, so ist es wohl fast immer ein schlechtes Plakat. Denn beim Plakat kommt es immer zuerst auf die Wirkung an (...).“<sup>63</sup> Das Wirksamste ist dabei ein individuell gestaltetes, geschmackvolles Künstlerplakat: „Ein Plakat kann zwar nicht allen gefallen - kann aber Allen auffallen - es kann selbst hässlich sein, es darf aber nie geschmacklos sein“.<sup>64</sup> Mascha beschreibt die Reklame als eine Massensuggestion und verweist auf die Auffassung des Konzepts mehrerer Künstler. Er zeigt aber deutlich, dass das Geheimnis hinter dem Erfolg des Mediums nicht nur darin liegt das Publikum durch das Plakat „auf[zu]peitschen“.<sup>65</sup> Mascha erklärt das Prinzip eines guten Plakates mit einer Anekdote von Alfred Roller:<sup>66</sup> „Alfred Roller (...) hat seinen Schülern ein drastisches

---

<sup>62</sup> Gugitz, 1898, S.17.

<sup>63</sup> Mascha, 1915, S.3.

<sup>64</sup> Mascha, 1915, S.6, (Zit. nach Growald ohne weitere Quellenangaben zum zitierten Originaltext).

<sup>65</sup> Mascha, 1915, S.5.

<sup>66</sup> Leider fügt Mascha nicht alle Quellen seiner Zitate an.

Beispiel gegeben wenn er sie gefragt hat: »Wenn ein Plakat z.B. durch üblen Geruch auffallen würde, oder wenn es mit einem Mechanismus in Verbindung wäre, der in gewissen Zwischenräumen automatisch Schüsse auslösen würde, wäre das ein wirksames Plakat?« Wenn es also richtig ist, daß Reklamekunst die Kunst ist, gute Reklame zu machen, so ist jede wirklich künstlerische Reklame gute Reklame.“<sup>67</sup>

Die Plakatgestaltung der Jahrhundertwende in Wien unterliegt somit anspruchsvollen Regeln. Im Zentrum der Aufmerksamkeit liegt die Wirkung, die erzeugt werden muss. Das künstlerische Niveau und die Mittel der Gestaltung sind aber genauso wichtig. Es ist klar, dass ein gutes Plakat anderen Kriterien unterliegt als ein gutes Gemälde, was einer Suche nach neuen Stilmitteln und visuellen Formensprachen freien Lauf lässt.

Es dürfte kein Zufall sein, dass es gerade Alfred Roller war, der offenbar über eine überlegte und konkret formulierte Theorie der Plakatgestaltung verfügt hat. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer an der Kunstgewerbeschule, war er auch Autor einiger der radikalsten Plakate für die Ausstellungen der Wiener Secession. Seine theoretischen Überlegungen zum Thema hat er aber leider nicht schriftlich erfasst und sie bleiben uns nur in Überlieferungen durch seine Zeitgenossen sehr fragmentiert erhalten.

---

<sup>67</sup> Mascha, 1915, S.7.

## **Radikale Formensprache in Plakaten der Wiener Secession**

### **Neue Formensprache**

Wie im direkten Vergleich zwischen den Plakaten von Hans Makart und Gustav Klimt zu sehen ist, verändert sich die Formensprache innerhalb von nur einigen Jahren radikal. Auf den weiteren Plakaten der ersten Jahre der Wiener Secession (Abb. 2-26) ist zu sehen, dass die Künstler mit der Reduktion, den geometrischen Formen, der Linie, den Ornamenten, der Typographie, den Farben und dem Freiraum auf eine ganz neue Art und Weise arbeiten.

Ausgehend vom ersten Plakat der Secession wird eine neue Richtung eingeschlagen, die sich in den kommenden Plakaten auf verschiedene Art und Weise manifestiert. Es ist allerdings keine schrittweise kontinuierliche Entwicklung, die von einer Ausstellung zur nächsten stufenweise verlaufen würde. Jede Ausstellung ist einem anderen Thema gewidmet und jedes Plakat wird einem der ausstellenden Künstler anvertraut. Weder die Forschung noch die zeitgenössischen Quellen deuten auf eine allgemeine konzeptuelle Auffassung oder gemeinsame Rücksprache hinsichtlich der Gestaltung der Plakate hin. Einmal mit dieser Aufgabe beauftragt, scheint jeder Künstler absolute Freiheit besessen zu haben, das Werk ganz eigenständig gestalten zu können. Als Resultat sind wir heute mit einer in jeder Hinsicht heterogenen Gruppe an Plakaten konfrontiert, die viele bisherige Grenzen der Gestaltung überschreiten. Die Entwicklung verläuft nicht ganz linear, ist aber schnell - in beinahe jedem Plakat dieser Reihe können bahnbrechende Neuerungen festgestellt werden.

An dieser Stelle mag eine systematische Beschreibung aller Stilmittel in einem Bildkatalog der Plakate als ein logischer Ansatzpunkt der Untersuchung erscheinen. Solche Versuche sind bereits von der Forschung unternommen worden und zeigen, dass die Werke nur schwer nach objektiven Kriterien systematisch beschrieben werden können.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Breiner-Neckel, 1958.

Aufgrund der extremen Heterogenität der Plakate bringt dieser Vorgang nur wenig Erkenntnisse. Die Versatilität und Vielzahl der Mittel der visuellen Kommunikation machen eine systematische und konsistente Katalogisierung nur schwer möglich. Das wird von einer stets unterschiedlichen, nicht miteinander objektiv vergleichbaren Anwendung der Stilmittel erschwert. Viele neue Methoden und stilistische Formen werden erprobt und jedes Mal anders eingesetzt. Es existiert noch keine Norm. Wir befinden uns hier in einer Phase des Experimentierens, in welcher alles mit dem Anspruch entsteht, etwas ganz Neues, noch nie Gesehenes zu erzeugen. Eine klassische Kategorisierung, die eine systematische Untersuchung nach Format, Komposition, Farben und dergleichen gliedern würde, erweist sich dadurch in diesem Fall nicht als sinnvoll und bringt nicht die im Rahmen dieser Arbeit benötigten Ergebnisse.

Ilse Breiner-Neckels bereits erwähnte Forschung wirkt aber als fundierte Basis für diese Arbeit, da sie sich in ihrer Dissertation der stilistischen Entwicklung der Plakate näher widmet. Neben einer formalen Beschreibung der Werke strebt sie auch die Beschreibung möglicher stilistischer Zusammenhänge an. Obwohl die Autorin sehr bemüht ist eine klare Methode anzuwenden, um möglichst objektive Ergebnisse liefern zu können, erweist sich diese Aufgabe als äußerst kompliziert. Die Ergebnisse ihrer Forschung bieten aber dennoch zahlreiche wertvolle Ansatzpunkte. Sie definiert die Plakate der Secession ab dem Jahr 1901 als "den geometrischen spätsecessionistischen Stil".<sup>69</sup> Dieser Abschnitt stellt einen Höhepunkt der stilistischen Entwicklung dar. In der frühen Phase der Vereinigung, die die Kunstgeschichte als die Zeitspanne seit der Gründung der Secession bis zum Austritt von Gustav Klimt sieht, haben 23 Ausstellungen stattgefunden, für die 22 Plakate entstanden sind.<sup>70</sup> Die klare Wende zu dezidiert geometrischen und abstrakten Werken datiert Breiner-Neckel mit dem Plakat für die 12. Ausstellung im Jahr 1901. Auch spätere Forschung übernimmt diese Kategorisierung und definiert die Plakate 12 bis 16 als Höhepunkt der Gestaltung, mit

---

<sup>69</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.87.

<sup>70</sup> Die Plakate für die zweite und dritte Ausstellung waren identisch.

einem rechtmäßigen Verweis auf ihre geometrische Abstraktion<sup>71</sup>. Ausgehend von den vorhandenen Quellen besteht kein Grund im Rahmen dieser Arbeit nicht an diese Kategorisierung anzuknüpfen. Die Auswahl wird hier allerdings noch um ein Plakat erweitert, das im Hinblick auf seine stilistischen Mittel der visuellen Kommunikation einen wesentlichen Beitrag leistet.

Obwohl Breiner-Neckel eine überzeugende Analyse und Definition des zweiten Abschnittes präsentiert, fällt aus dieser chronologischen Kategorisierung das Plakat für die 8. Ausstellung (Abb. 11) heraus, welches durchaus alle wichtigen Attribute der modernen Gestaltung erfüllt. Obwohl das Plakat für die 8. Ausstellung nicht geometrische, sondern noch eine organische, ornamentale Abstraktion aufweist, ist es das erste völlig abstrakte Plakat der Wiener Secession, das ausschließlich mittels Text und Ornamenten gestaltet wird. Aus diesem Grund wird es im Rahmen dieser Arbeit, anders als bei Breiner-Neckel, als eines der entscheidenden Werke in die engere Auswahl mit einbezogen.

Der größte Unterschied im Vergleich zu der bestehenden Forschung liegt aber in der Aufmerksamkeit, die dezidiert auf die Formensprache und ihre Entwicklung gerichtet ist. Somit stehen hier im Mittelpunkt der Untersuchung 6 Plakate, die als einzige von den 22 vorhandenen Werken größtenteils abstrakt, zweidimensional, geometrisch oder linear gestaltet sind, welche weiters auf naturalistische Darstellungen verzichten und eine Reihe neuer radikaler visueller Kommunikationsmittel zum Einsatz bringen.

Jedes Kapitel wird jeweils einem Plakat und einem oder mehreren damit verbundenen Stilmitteln gewidmet, die in dem konkreten Beispiel besonders zum Vorschein kommen. Dies bedeutet nicht, dass eine vergleichbare Formensprache nicht in anderen Werken vorhanden ist, oder dass die Elemente hier zum ersten Mal verwendet werden. Da jedes Plakat aber ganz einzigartig gestaltet ist, ermöglicht diese

---

<sup>71</sup> Denscher, 1992, S.38.

Gliederung eine übersichtliche und strukturierte Analyse. Die einzelnen Mittel der visuellen Kommunikation können somit anhand konkreter Beispiele untersucht werden, während man sich gleichzeitig die Plakatentwicklung vor den Augen halten und einen breiteren Kontext wahrnehmen kann.

## **8. Ausstellung und das moderne Plakat**

Das erste abstrakte, ausschließlich mit Text, geometrischen Formen, Linien oder Ornamenten gestaltete Plakat wird von Adolf Böhm für die achte Ausstellung am Ende des Jahres 1900 erschaffen (Abb. 11). Es verfügt über ein schlichtes, minimalistisch gehaltenes Layout. Die Mitteilung ist prominent direkt auf der vertikalen Mittelachse platziert und wird links und rechts von einer symmetrischen linearen Ornamentik flankiert. Es kommen nur zwei Farben vor. Der Text ist schwarz, die ornamentale Linie rot, mit zwei schwarzen Akzenten. Der großzügig gehaltene Hintergrund bleibt leer. Die organische, lineare Umrahmung zieht sich in einem Bogen um den mittleren Bereich herum, der eine Art Bühne für den Text erschafft. Das Ornament füllt den Raum nicht aus. Es verfügt über eine ausgewogene, dennoch kräftige Präsenz, gewinnt die Aufmerksamkeit des Zuschauers, leitet diese aber zu der eigentlichen Mitteilung umgehend weiter. Die Platzierung scheint genauestens überlegt zu sein. Sie führt den Blick des Zuschauers durch eine beinahe architektonische Komposition direkt zu der wesentlichen Information, während sie gleichzeitig eine eindrucksvolle Wirkung hervorruft. Diese Wirkung wird dann mit der tatsächlichen Information über eine geplante Ausstellung verbunden, wodurch ein nachhaltiger Eindruck entsteht. Dieser Balanceakt wird hier ausschließlich durch einfache grafische Elemente erzeugt, die auf eine neue Art und Weise verwendet werden.

Es ist verwunderlich, dass die bisherige Forschung die Gestaltung dieses Plakates als unbedeutend einstuft.<sup>72</sup> Diese durchaus innovative, grafische Form kommt nicht zufällig gerade am Plakat für die 8. Ausstellung der Secession vor. Es handelt sich

---

<sup>72</sup> Denscher, 1992, S.34.

nämlich um eine dem internationalen Kunstgewerbe gewidmete Ausstellung, wo viele Werke auf diesem Gebiet zum ersten Mal dem Publikum präsentiert werden. Ganz besondere Bedeutung hat die Teilnahme von Charles Rennie Mackintosh, seiner Frau Margaret Macdonald und den MacNairs, die einen ausschlaggebenden Einfluss auf Josef Hoffmann und die Entstehung der Wiener Werkstätte drei Jahre später haben werden.<sup>73</sup> Auf diese Einflüsse aus Schottland in Bezug auf die grafische Formensprache wird später noch näher eingegangen. Sie werden erst mit dieser Ausstellung dem breiten Publikum näher bekannt; der Widerklang ihres Stils kann in den kommenden Jahren wiederholt verspürt werden.

Mit dem in Großbuchstaben betonten Ziel "DEM MODERNEN EMPFINDEN DIE ENTSPRECHENDE FORM ZU GEBEN" leitet die Innenseite des Katalogumschlages die Bestimmung des internationalen Kunstgewerbes ein.<sup>74</sup> Neue Formen werden in der Tat geboren. Allein an der Gestaltung des Kataloges ist zu sehen, mit wie viel Sorgfalt an die Gebrauchsgrafik herangegangen wird. Es ist ein im Hochformat angelegtes Heft, das mit einem aus rotem textilen Stoff mit weißen Punkten gefertigten Umschlag versehen ist (Abb. 27). Die Applikation ist aufwendig und ohne Zweifel mit hohen Kosten verbunden. An beinahe jeder Seite fallen Buchschmuck, Vignetten, mit Ornamenten versehener Text, oder eine ausgefallene Gestaltung der Seitenangaben auf. Das Design des Kataloges ist wie ein eigenständiges Kunstprojekt aufgefasst worden und macht das Büchlein heute auch zu einem begehrten Sammlerstück. Schweiger behandelt in seiner der Wiener Gebrauchsgrafik der Moderne gewidmeten Publikation die radikal neue Gestaltung der Kataloge und ihre medienübergreifende Wirkung, nämlich vor allem auf die Typographie und Buchkunst.<sup>75</sup>

Ludwig Hevesi, ein Chronist, der der Wiener Secession und ihren Künstlern nahe stand, widmet sich in seinem Artikel „Aus der Sezession - Die Achte Ausstellung

---

<sup>73</sup> Nebehay, 1986, S. 54.

<sup>74</sup> Kat. Ausst. Vereinigung bildender Künstler Wien Secession, 1900.

<sup>75</sup> Schweiger, 1988, S.97.

der Moderne“ auch dem Plakat und der Kataloggestaltung.<sup>76</sup> Er bietet dadurch einen seltenen zeitgenössischen Blick auf die Wahrnehmung der lokalen und internationalen Kunstszene der Jahrhundertwende. Nach seiner Reise nach Paris, wo er zahlreiche Ausstellungen besucht hat, schreibt er:

Ich komme eben aus dem Pariser Getümmel heim in den angenehmen „Landaufenthalt“, genannt Wien. (...) Einen Augenblick stand ich zaudernd vor dem originellen Plakat unseres Böhm, dessen beiderseitige Schwingungslinien sich mir an zwei ironischen Trikotbeinen ausrundeten, Beinen eines sarkastischen Etwas, das da einen siegreichen chahut tanzt auf dem Kopfe von allem Nicht-Paris. (...) Aber als ich den langen, schmalen Katalog in die Hand nahm, in seinem bunten Kattunröcklein - ich glaube, für jeden einzelnen Besucher ist ein anderes gemustertes Kattun vorhanden - und die Vignetten der Blattseiten überflog, da war ich gleich ruhig. Ja, das sind noch immer wir. Wir sind eben noch immer anders als die anderen.<sup>77</sup>

Wie aus diesem Zitat ersichtlich ist, ist die neue Plakatgestaltung auch für die Zeitgenossen aus dem Kulturkreis eine Überraschung. Trotz der intensiven Orientierung der Vereinigung an der modernen internationalen Kunst schlägt hier Böhm einen neuen, originellen Weg ein. Er kopiert keinen, sondern entwickelt aus vorhandenen Elementen eine neue Formensprache. Sie ist sogar für seine Kollegen, für die Originalität und Modernität das oberste Gebot war, eine Spur zu modern erscheint, und deren bahnbrechende Bedeutung wir erst im Nachhinein entsprechend beurteilen können. Das Plakat wird ohne jegliche naturalistische oder figurative Darstellung, sondern ausschließlich mittels einer zurückgenommenen linearen, abstrakten Ornamentik gestaltet. Es bleibt sachlich und auf das Wesentliche konzentriert.

---

<sup>76</sup> Hevesi, 1906, S.282.

<sup>77</sup> Hevesi, 1906, S.282.

Es kommen nur zwei, dafür aber sehr kontrastierende, kräftige Farben vor. Freiraum gewinnt an Bedeutung. Die Komposition ist symmetrisch um den Text angeordnet. Dieser ist mit Großbuchstaben im Blocksatz mittig zentriert und wird von einer organischen Linie umrahmt. Obwohl der Textblock vom Bildaufbau und der Komposition her formal den Mittelpunkt bildet, ist es die Formensprache der Gestaltung, die dem Betrachter verrät, dass es sich um keine gewöhnliche Ausstellung traditioneller Malerei handelt. Die Formen sprechen eine klare und moderne Sprache und kommunizieren dadurch die tatsächliche Nachricht, die das Publikum verinnerlichen soll. Formal gesehen handelt es sich um das erste abstrakte Plakat der Wiener Secession und eines der ersten künstlerischen abstrakten Plakate überhaupt.<sup>78</sup>

## **12. Ausstellung und die Typografie**

Das nächste abstrakt gestaltete Plakat kommt im darauffolgenden Jahr und stammt von Alfred Roller. Es wird für die 12. Ausstellung gemacht, die Ende des Jahres 1901 stattfindet (Abb. 16). Skandinavische, russische und schweizerische Künstler sind eingeladen. Es kommt hier ein schmales, vertikal ausgelegtes Format zum Vorschein, das auf eine Inspiration durch japanische Kunst schließen lässt.<sup>79</sup> Dieses Format wird bei mehreren Ausstellungen nur mit leichten Abweichungen wiederholt eingesetzt. Die Komposition basiert auf einem strengen geometrischen Schema, bei dem die Fläche in einzelne quadratische Blöcke von Text, Ornament und Freiraum aufgeteilt ist. Die Mitteilung liegt auf der vertikalen Mittelachse und ist in einzelne Textblöcke horizontal gegliedert, die durch ornamentale Sequenzen unterbrochen werden. Der Text bildet

---

<sup>78</sup> Die Frage, welches Plakat das formal erste abstrakte ist, stößt auf vergleichbare Schwierigkeiten, ähnlich wie die Frage des ersten Bildes der abstrakten Malerei. Es bedarf einer klaren Definition wie ein künstlerisches, abstraktes Plakat zu charakterisieren ist. Diese Aufgabe würde den gegebenen Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, wobei das Primat der völlig abstrakten künstlerischen Gestaltung für die Fragestellung keine besondere Relevanz darstellt. Das Augenmerk liegt hier auf den neuen visuellen Mitteln. Aus diesen Gründen wird hier auf kategorische Proklamationen bezüglich des ersten abstrakten künstlerischen Plakates außerhalb der Wiener Secession bewusst verzichtet.

<sup>79</sup> Denscher, 1992, S.38.

gemeinsam mit dem Ornament eine kompakte, in einem Rechteck angelegte Einheit. Diese wird mittig auf die Bildfläche mit einem großzügigen Abstand zum Bildrand platziert. In allen Ecken des Plakats ist ein ornamentales Viereck positioniert, das jeweils anders rotiert ist. Bei näherer Betrachtung ist zu erkennen, dass es sich auf dem ganzen Plakat ausschließlich um Variationen dieses quadratischen Ornamentes handelt. Wie Fliesen setzen sich aus diesem Motiv verschiedene Muster zusammen. Breiner-Neckel verfolgt in ihrer Dissertation die Variationen dieses Ornaments in „Ver Sacrum“ und den Ausstellungskatalogen, und stellt eine vermehrte Anwendung im Jahr 1901 fest.<sup>80</sup>

Die ganze Bildfläche wird mit einer fein gepunkteten Linie umrahmt. Das Plakat erinnert durch die Raumaufteilung und Ornamentik stark an ein Vitragenfenster. Eine derartige Inspiration wäre bei den vielseitig tätigen Künstlern der Wiener Secession durchaus vorstellbar und verweist auf die starke Multidisziplinarität des Kunstschaffens. Obwohl die ganze Bildkomposition nur aus Text und Ornament aufgebaut ist, bleibt der Text eher schwer lesbar und ordnet sich der dekorativen ornamentalen Gestaltung und systematischen Gliederung unter. Diese Hierarchie der einzelnen Mittel nimmt einen Einfluss auf den Umgang mit Zeilen und Wortteilung. Um einen gleichmäßigen Textblock zu erzielen, teilt hier Roller das Wort „Decem-ber“. Der Jahrgang ist aus offenbarem Platzmangel in einem kleinen Quadrat kunstvoll eingebaut. Das Wort „täglich“ wird mit einem Punkt um drei Buchstaben gekürzt. Den Höhepunkt dieses freien Umgangs mit der Typografie bildet das Wort „Ausstellung“, das auf eine ungewöhnliche Art um zwei Buchstaben mitten im Wort gekürzt wird, indem „un“ ausgelassen und durch eine Welle darüber ersetzt wird. Beim normalen schnellen Lesen fällt dieses Detail dem Betrachter kaum auf, was auch die Forschung indirekt bestätigt, indem diese Stelle keine Erwähnung findet. Es lässt sich vermuten, dass diese Lösung einen ungestörten Lesefluss trotz ausgelassener Zeichen

---

<sup>80</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.91.

ermöglichen sollte. Zahlreiche ähnliche Stellen lassen sich in den Plakaten finden, wo Probleme mit der Wortlänge auf innovative Lösungen treffen.

Das Ziel war es, einen gleichmäßigen Schriftblock zu kreieren, sprich alle Zeilen sollten die gleiche Höhe und gleiche Breite haben. Skaliert man nun ein längeres Wort herunter, verliert es proportional auch an Höhe und die Zeile kann somit mit den anderen nicht mehr gleichgestellt werden. Die Lösung liegt entweder in der Teilung der Wörter oder Anpassung der Abstände zwischen den einzelnen Buchstaben und Wörtern. Diese alten Prinzipien haben das lateinische Schriftsystem schon immer begleitet. Bereits in mittelalterlichen Schriften ist der Blocksatz zu finden. Das neue Medium des Plakats stellt die Typografie aber vor eine neue Herausforderung. Im Vergleich zu den traditionellen Anwendungen von Schrift in längeren Texten ist hier die Mitteilung der Plakate kurz. Es gibt wenige Buchstaben die alle als Majuskel geschrieben werden. Dazu kommt auch das Revival von Sans- Serif-Schriften.<sup>81</sup> Im Vergleich zur bewegten, organischen, geschwungenen Schrift der französischen oder deutschen Jugendstilplakate ist bei der Wiener Secession ein Anspruch auf eine Gleichmäßigkeit, geometrische lineare Aufteilung und Rhythmik sichtbar. In diesem Plakat für die 12. Ausstellung wird der Blocksatz sogar zu einem bestimmenden Element des kompositorischen Aufbaus.<sup>82</sup> Die Tendenz, einen rechteckigen, bzw. regelmäßigen Textblock zu kreieren, ist in der modernen Typografie auf Arthur H. Mackmurdo und seine Zeitschrift „Hobby Horse“ um 1884 in England zurückzuführen.<sup>83</sup> Meggs berichtet sogar, dass Mackmurdo dieses Problem auch mit William Morris konsultierte.<sup>84</sup> Die Affinität der Wiener Secession zu der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung lässt eine nähere Auseinandersetzung mit der Typografie des für exzeptionellen Buchdrucks bekannten Verlags schließen.

---

<sup>81</sup> Meggs, 2016, S. 252-254.

<sup>82</sup> Denscher, 1992, S.38.

<sup>83</sup> Meggs, 2016, S.191.

<sup>84</sup> Ebd.

Die radikale Wende in der Typografie in Österreich um das Jahr 1900 ist aber vor allem auf das 1899 publizierte Werk „Über Zierschriften im Dienste der Kunst“ von Rudolf von Larisch zurückzuführen, der auf Van de Velde anknüpft und seine These weiter ausarbeitet.<sup>85</sup> Der österreichische Schriftgestalter positioniert sich klar gegen die zeitgenössische Situation auf dem Gebiet der Kunstschrift, deren schlechte Qualität seiner Meinung nach in den meisten Fällen dem Werk nur schaden würde. Er übt scharfe Kritik, spricht sehr direkt und unverblümt von unbegabten Künstlern, ihren geschmacklosen Kundschaften und einem mangelnden Stil.<sup>86</sup> Aus diesem Anlass formuliert er klare Regeln zur richtigen Gestaltung einer Typografie und geht dabei auf die besagten Probleme der Blockschrift - den Abständen zwischen den Buchstaben - der Symmetrie oder Leserlichkeit genau ein. Ganz spezifisch thematisiert er dann die negative Form der Buchstaben, also die gegenseitige Beziehung zwischen der freien Fläche und der Masse der Schrift, die dadurch als ein Ornament behandelt wird.<sup>87</sup> Sein Einfluss ist enorm. Anita Kern schreibt ihm zurecht eine bahnbrechende Rolle bei der Entwicklung neuer stilistischer Prinzipien zu: „Larisch beeinflusste mit seinem ornamentalen Schriftverständnis die gestalterische Auffassung - allen voran der Sezessionisten -, Schrift und Bild zu gleichwertigen grafischen Elementen, ja, die Schrift zu einem dominierenden kompositorischen Teil in einem Design zu machen.“<sup>88</sup>

Die Plakate der Secession bieten daher eine einzigartige Gelegenheit, den Prozess, wie die Künstler mit den neuen typografischen Herausforderungen und Anregungen umgehen und diese neu gewonnene Autonomie der Schrift einsetzen, mitzuverfolgen. Alfred Roller ist ein wichtiger Vorreiter, wie Breiner-Neckel treffend formuliert: „Roller scheint ja auf diesem Gebiet bahnbrechend gewesen zu sein, wir dürfen mit einiger Gewissheit auch die Erfindung der Sezessionsschrift Roller zuschreiben, denn er verwendet sie als erster voll ausgeprägt.“<sup>89</sup> Im Jahr 1900 bringt

---

<sup>85</sup> von Larisch, 1899.

<sup>86</sup> von Larisch, 1899, S.3-4.

<sup>87</sup> von Larisch, 1899, S.25.

<sup>88</sup> Kern, 2010, S.20.

<sup>89</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.77.

von Larisch ein weiteres Buch heraus, und zwar die „Beispiele künstlerischer Schrift“.<sup>90</sup> 22 Künstler entwerfen für diese Publikation Beispielschriften, sieben davon stammen aus Wien. Drei dieser Künstler kennen wir als Autoren der Plakate der Wiener Secession: Josef Plečnik, Koloman Moser und eben Alfred Roller.

Die gleiche Lösung – im Wort „Ausstellung“, das „un“ auszulassen - verwendet Roller neben dem Plakat für die 12. Ausstellung noch in dem für die 14. Ausstellung (Abb. 18). Dort wird auch das Wort „Wien“ durch ungewöhnliche Abstände zwischen den Buchstaben betont und nimmt eine ganze Zeile ein. Bei den Plakaten für die 9. (Abb. 12,13) und 16. Ausstellung (Abb. 20) schreibt er das Wort „Ausstellung“ komplett aus, modifiziert dafür andere Teile der Mitteilung. Es lassen sich zahlreiche ähnliche Beispiele finden.

Man sieht mit welcher Hingabe die Künstler in jedem Plakat neue Wege suchen, die Textaufteilung noch besser, klarer, symmetrischer und harmonischer zu gestalten. Die Frage wie Text visuell gestaltet wird, bzw. etwas geschrieben wird, scheint wichtiger zu sein, als die Mitteilung selbst. So werden Worte oder Nummern abgekürzt, ganz ausgelassen oder geändert, damit sie in das Bildkonzept ideal hineinpassen. Die Leserlichkeit ist sekundär und findet erst nach der präzisen und originellen Gestaltung Beachtung. Das entspricht schließlich auch den von von Larisch formulierten Anforderungen an die Typografie. Einige Jahre später präsentiert er im Buch „Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften“ seine Überlegungen zu diesem Thema noch viel detaillierter.<sup>91</sup> Auch die heutige Forschung ist sich einig, dass es sich um ein durchaus beabsichtigtes, gezielt verwendetes stilistisches Element handelt, das eine ästhetische und werbepsychologische Funktion hat.<sup>92</sup> Schweiger macht in seiner Ausführung aber gleichzeitig auf die zahlreichen Karikaturen und satirischen, humoristischen Reaktionen der Zeitgenossen aufmerksam.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> von Larisch, 1900.

<sup>91</sup> von Larisch, 1904.

<sup>92</sup> Schweiger, 1988, S.122-123.

<sup>93</sup> Schweiger, 1988, S.122.

Die Plakate der Wiener Secession sind von hohen Ansprüchen an das Niveau der Schrift geprägt. Präzise Lösungen der grafischen Herausforderungen und eine moderne Ästhetik sind oberste Priorität. Für jedes Plakat wird eine komplett neue Typografie entworfen, was sogar in der heutigen Zeit trotz des Einsatzes von Computern beinahe unvorstellbar ist. Roller macht in seinen Werken aber mehr als „nur“ eine neue Typografie zu entwickeln und diese nach den Regeln von von Larisch „richtig“ anzuwenden. Roller erhebt die Typografie zum eigentlichen, visuellen Ausdrucksmittel, auf dem die ganze Bildgestaltung aufgebaut ist. Er zeigt in seinen Plakaten die absolute, vollkommene Vereinigung von Text und Ornament vor und strukturiert dadurch die gesamte Bildfläche. Breiner-Neckel erkennt diese Fusion, in der Schrift und Bild zum ersten Mal eine Einheit bilden, bereits beim Plakat zur vierten Ausstellung der Secession, das ebenso von Roller stammt (Abb. 6).<sup>94</sup> Weiters fügt sie noch hinzu, dass „die Schrift (...) nicht nur als solche künstlerisch Gestaltet, sondern auch in die gesamte Komposition einbezogen [ist].“<sup>95</sup>

Die typischerweise verspielte, organische, von geschwungenen Linien und sinnlicher Atmosphäre dominierte Gestaltung des französischen Art Nouveau<sup>96</sup> wird durch diese Entwicklung endgültig überholt. Die Wiener Secession wendet sich hier von den typischen Jugendstilformen ab und schlägt einen neuen Weg in Richtung einer geometrischen, linearen Ornamentik ein, die sich in den vier kommenden Plakaten stark zeigt. Diese Plakate gehören zu den berühmtesten, da sie innerhalb von ungefähr zwei Jahren eine ganz neue Formensprache präsentieren.

### **13. Ausstellung und die Flächenkomposition**

Das Plakat für die 13. Ausstellung stammt von Koloman Moser (Abb. 17). Als einer der prominentesten Künstler der Vereinigung hat er zwei Plakate der Secession

---

<sup>94</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.51.

<sup>95</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.51.

<sup>96</sup> Eskilson, 2007, S.43-44.

gestaltet. Neben diesem ist er noch für das organisch lineare Plakat zur 5. Ausstellung drei Jahre zuvor verantwortlich (Abb. 7,8). Es kommt hier das bereits gesehene schmale vertikale Format vor, das sich langsam anfängt zu etablieren. Das Plakat präsentiert eine streng geometrische Komposition. Die Darstellung ist nicht vollkommen abstrakt, drei lineare Silhouetten sind zu erkennen. Ihre Darstellung ist aber radikal nur auf einzelne geometrische Grundformen reduziert. Sie bilden das Hauptsubjekt. Ihre im Kreis eingeschriebenen Köpfe verbinden sich zu einem linearen, flächigen, geometrischen Ornament, welches das obere Drittel der Bildfläche einnimmt und den Blick des Betrachters auf sich zieht. Alle ornamentalen Formen entstehen hier durch die Verbindung von Kreisen, Dreiecken oder Vierecken. Vertikale Linien dieser Ornamente führen den Blick von der oberen Bildhälfte, die von der stark abstrahierten geometrischen Darstellung der weiblichen Figuren dominiert wird, nach unten. Es lässt sich vermuten, dass hiermit - so wie auch bei dem dreiteiligen Wappen der Secession - die drei Kunstgattungen Malerei, Architektur und Bildhauerei symbolisiert werden.<sup>97</sup> Das bestätigt auch Denscher, der sie in seiner Forschung dadurch als Genien bezeichnet.<sup>98</sup>

Die untere Bildhälfte wirkt viel dichter, da zwischen den horizontalen Linien der Text integriert wird. So wie die beiden Bildhälften eine visuelle Spannung zwischen sich erzeugen, kontrastiert auch die runde Schrift mit dem linearen geometrischen Raster, dem sie eingeschrieben ist. Die von Moser entworfene Typografie kennt kaum waagrechte Linien oder rechte Winkel. Viele Buchstaben gehen von der Form eines Kreises aus, wodurch sie eine charakteristische, abgerundete Kurve bekommen. Das führt teilweise zu ganz neuen Formen, die man zum Beispiel am Buchstaben "R" gut illustrieren kann. Nur aus dem Kontext weiß man ob es sich um ein A oder R handelt. Diesen Aspekt beschreibt auch Breiner-Neckel, indem sie die Kurvierung einer

---

<sup>97</sup> Kern, 2010, S.18-19.

<sup>98</sup> Denscher, 1992, S.39.

Anlehnung an Roller zuschreibt.<sup>99</sup> Die kreisförmige Schrift findet in der prominenten Ornamentik der drei Köpfe der Figuren einen Widerklang.

Die Leserlichkeit ist auch bei Moser nicht absolute Priorität. Es begegnet uns hier wieder ein Schriftblock, der perfekt ausgewogen gestaltet ist und bei dem der Einfluss von Rudolf von Larisch nicht geleugnet werden kann. Die Schrift ist harmonisch, gleichmäßig und wirkt beinahe ornamental. Sie zu lesen nimmt aber vermutlich mehr Zeit und Mühe in Anspruch, als es bei einer Werbebotschaft ideal wäre. Dieser Effekt wird durch eine sehr knappe Anordnung der Zeilen ohne Abstände dazwischen noch zusätzlich verstärkt. Jeder Millimeter scheint genau berechnet zu sein und zu seinem Maximum genutzt. Viele kleine Details liegen dicht aneinander, leere Zeilen werden sogar mit einem Schachbrettmuster gefüllt. Der wichtigste Teil des Plakates, die eigentliche Mitteilung, wird hier von einer Fülle von visuellen Eindrücken begraben. Die Begünstigung der Ästhetik zum Nachteil der zweckmäßigen informativen Funktion ist für diese Jugendstilplakate typisch. Denscher spricht hier sogar von „Rätselschriften“.<sup>100</sup> Er beschreibt die Situation treffend, indem er sagt, dass „(...) die Gestaltung auf Kosten einer optimalen Informationsvermittlung nicht dem Grundgedanken eines funktionalen Plakatentwurfes entspricht und sicher nur bei der Bewerbung von „Exklusivprodukten“, wie etwa Kunstausstellungen, vom Standpunkt des größtmöglichen Effekts vertretbar ist.“<sup>101</sup> Mit anderen Worten lässt sich also sagen, dass die visuelle Sprache dem Text überlegen ist. Die Künstler zählen bei der Gestaltung der Plakate auf die Formensprache, die das Publikum verblüffen soll. Somit wird die wesentliche Botschaft übermittelt, und zwar, dass es sich um die ganz neue, bahnbrechend moderne Kunst handelt. Die Künstler verlassen sich offenbar darauf, dass das Plakat eine solch radikale Wirkung ausübt, dass es den Betrachter dazu bringt, sich mit dem Inhalt trotz der schwierigen Lesbarkeit auseinandersetzen zu wollen.

---

<sup>99</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.51.

<sup>100</sup> Denscher, 1992, S.39.

<sup>101</sup> Denscher, 1992, S.39.

Dies ist ein spannendes Moment der Entwicklung und ein gewagter Schritt, bei dem die schlechte Lesbarkeit einen Teil der Kommunikationsstrategie bildet. Diese Absicht wird in diesem konkreten Beispiel durch den Kontrast mit der großzügigen Gestaltung der oberen Bildhälfte noch verdeutlicht, die durch ein weiträumiges, flächiges, kreisförmiges Ornament die Komposition krönt.

Die Bildkomposition und das Verhältnis der einzelnen Elemente zueinander, wie auch das kalkulierte Verhalten des Publikums, ist für die Künstler der Secession ein wichtiges Thema. Adolf Hölzel publiziert dazu 1901 den Artikel „Über Formen und Massenvertheilungen im Bilde“ in „Ver Sacrum“.<sup>102</sup> Es handelt sich um eine wirkungsästhetische Theorie, die vor allem auf die Malerei ausgerichtet ist. Er formuliert Kompositionsregeln aufgrund der Wirkung der Elemente auf das Auge. Hölzel spricht auch explizit über die Blickführung des Publikums: „Je mehr und je stärkere Gegensätze an einer Stelle concentrirt werden, desto mehr wird der Blick des Beschauers dorthin gelenkt.“<sup>103</sup> Er definiert eine ganze Reihe an möglichen visuell erzeugten Spannungen, die uns auch in den Plakaten begegnen, wie horizontal/vertikal, groß/klein, Ruhe/Unruhe oder viel/wenig.<sup>104</sup> Weiter liest man: „Jener Gegenstand oder Fleck, der grösstentheils von einem auffallenden Gegegensatze umgeben ist, wird den Blick besonders auf sich ziehen.“<sup>105</sup>

Obwohl diese Regeln in erster Linie für die Malerei bestimmt sind, ist ihr Nutzungspotenzial auch für die Plakate offensichtlich. Das Publikum mit einem Element „fesseln“ zu können und seine Aufmerksamkeit auf der Bildfläche gezielt lenken zu können sind natürlich attraktive Werkzeuge für die Gestaltung einer Werbebotschaft.

---

<sup>102</sup> Hölzel, 1901, S.246-254.

<sup>103</sup> Hölzel, 1901, S 248.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Hölzel, 1901, S 250.

## 14. Ausstellung und die Farbe und Geometrie

Die 14. Ausstellung der Secession ist eine der wichtigsten Veranstaltungen in der Geschichte der Vereinigung. Sie wird als eine Hommage an den Komponisten Ludwig van Beethoven konzipiert, wofür Gustav Klimt den Beethovenfries und Max Klinger die Beethovenstatue kreieren. Die Ausstellung zählt knappe 60.000 BesucherInnen und wird damit zu einem der größten Publikumserfolge der Secession.<sup>106</sup> Rückblickend wird sie sogar als die „wohl bedeutendste Veranstaltung der Künstlervereinigung“ bezeichnet.<sup>107</sup> Sie wurde auf einem Konzept der Zusammenwirkung von Raumkunst mit der Malerei und der angewandten Kunst aufgebaut. In der Einleitung des Kataloges liest man:

Ein einheitlicher Raum sollte vorerst geschaffen werden und Malerei und Bildhauerei diesen im Dienste der Raumidee dann schmücken. Hier gilt es, in gegebenen Verhältnissen, in engezogener Grenzen die Teile der Wirkung des Ganzen unterzuordnen. Die unerbittliche Logik zwingt nur Vertiefung in den Raumcharakter und zum Festhalten an einer leitenden Idee.<sup>108</sup>

Einige Seiten weiter schreibt dazu Klinger: „DIESES GESAMTWIRKEN aller bildenden Künste entspricht dem, was Wagner in seinen musikalischen Dramen anstrebte und erreichte.“<sup>109</sup> Dieser Anspruch auf ein Gesamtkunstwerk zieht sich durch alle Aspekte der Ausstellung durch. Der Katalog, aus dem der zitierte Text stammt, wird selbst als ein eigenständiges Kunstwerk gestaltet. Als einziger Katalog der Secession ist er sogar mit Originalgrafiken in Form gedruckter Holzschnitte ausgestattet.<sup>110</sup> Mit der

---

<sup>106</sup> Online: Die Beethoven-Ausstellung 1902, in: Secession, (Abgerufen 10.5.2020), URL: <https://www.secession.at/die-beethoven-ausstellung-1902/>.

<sup>107</sup> Natter, 2016, S.17.

<sup>108</sup> Stöhr, 1902, S.9-10.

<sup>109</sup> Klinger, 1902, S.20.

<sup>110</sup> Natter, 2016, S.17.

allgemeinen Gestaltung der Ausstellung wird Josef Hoffmann beauftragt. Das Zusammenwirken verschiedener Künste wird ein Jahr später unter seiner Leitung mit der Gründung der Wiener Werkstätte fortgesetzt.

Diese kontinuierlich steigende Bedeutung der angewandten Kunst sieht man auch im Plakat für die 14. Ausstellung, das einen Ausschnitt des Wandgemäldes der Beethovenplastik präsentiert, welches von Roller unter dem Titel "Die sinkende Nacht" kreiert wurde (Abb. 18).<sup>111</sup> Es ist eine Ausnahme, dass der Plakatkünstler auch ein - in diesem Fall sogar sein eigenes - Ausstellungswerk in das Plakat integriert. Roller, der gerade zum Präsidenten der Vereinigung ernannt wird, leistet hier eine in vieler Hinsicht bahnbrechende Arbeit, obwohl es sich durch die naturalistische Figur um keine vollkommen abstrakte Darstellung handelt. Im Vergleich zu den vergangenen Plakaten der Secession fällt hier eine Fülle an kleinen detaillierten Mustern auf. Die Bildfläche ist durch eine organische Linie segmentiert, die die Umrisse der Silhouette eines Genius markiert. Die dadurch entstandenen Flächen werden dann mit jeweils unterschiedlichen linearen, geometrischen oder ornamentalen Mustern gefüllt. Kurvilineare und quadratische Formen treffen hier unmittelbar aufeinander. Sie werden nicht durch Linien, sondern durch Farbblöcke gestaltet. Dies markiert im Rahmen der Wiener Secession einen neuen Umgang mit der Farbe, die eine formstiftende Funktion übernimmt. Ohne Umrisslinien werden kleine Ornamente nur mittels Farbflächen kreiert, aus denen sich ausschließlich komplexe Muster zusammensetzen. Obwohl auf dem ganzen Plakat nur drei Farben zum Vorschein kommen, entsteht durch die unterschiedliche Verteilung und Wechselwirkung dieser Elemente auf der Bildfläche der Eindruck mehrerer Farbtöne. So wirkt das Weinrot in Kombination mit Schwarz viel dunkler als neben größeren orangen Flächen. Roller wendet hier ein Prinzip der optischen Illusion an, das auf einer gegenseitigen Einflussnahme nebeneinander liegender Farben basiert. Durch regelmäßig

---

<sup>111</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.96.

angeordnete geometrische Formen entsteht eine dynamische, strukturierte Oberfläche. Dieses Prinzip nutzt später zum Beispiel Op-Art, um wirkungsvolle Kunstwerke zu kreieren. Den Prinzipien der Farbwahrnehmung und der Wechselwirkung nebeneinander angeordneter Farbflächen widmet sich systematisch wiederum zum Beispiel Josef Albers 60 Jahre später.<sup>112</sup>

Einen weiteren spannenden Aspekt im Umgang mit der Farbe bildet hier die ungewöhnliche Verwendung des Hintergrundes. Die üblicherweise neutrale, als Grundton agierende Papierfarbe dient hier nämlich einer Akzentsetzung. Auf dem in Vollfarbe ausgeführten Werk leuchten die wenigen ausgesparten, weiß belassenen Stellen und fallen dadurch besonders auf. Neben einer Kugel in den Händen des Genius sind es drei Wörter der Mitteilung: „Secession“, „Klinger“ und „Beethoven“. Anders als beim letzten Plakat von Moser zieht hier der Text durch den auffälligen Farbkontrast den Blick des Betrachters auf sich und hebt die wichtigsten Informationen des Textblockes zusätzlich visuell hervor. Diese Anwendung des ausgesparten Negativraumes hat Roller bereits bei seinem ersten Plakat für die Secession für die 4. Ausstellung ansatzweise verwendet (Abb. 6). Dort wird aber die komplette Mitteilung auf diese Art geschrieben. Eine elaborierte Fortsetzung dieser Technik folgt beim Plakat für die fünfte Ausstellung von Koloman Moser (Abb. 7). Er verwendet den Hintergrund sowohl für den Text, als auch für die Gestaltung einer organischen, formenstiftenden Linie.<sup>113</sup> Anhand dieser Gegenüberstellung sehen wir eine schnell fortschreitende Entwicklung nicht nur in der Verwendung der Farbe, sondern ebenfalls im Hinblick auf die Autonomie der Linie. Im Jahr 1899 gestaltet Moser auf dem Plakat für die 5. Ausstellung einen dem Jugendstil verpflichteten Genius mittels geschwungener organischer Linien, dessen Körper einem naturalistischen Vorbild entsprungen ist. Drei Jahre später, auf dem Plakat für die 13. Ausstellung, stellt er drei Genien dar, die nur

---

<sup>112</sup> Albers, 2013.

<sup>113</sup> Diese Lösung ist allerdings nicht bei allen Varianten des Plakates umgesetzt worden. Es sind heute zahlreiche Farbfassungen erhalten, wie man auf dem Vergleich zwischen den zwei vorhandenen Abbildungen (Abb. 7 und Abb. 8) sehen kann. Die besagte Linie ist teilweise mit einer zusätzlichen Farbe ausgeführt worden.

auf geometrische Grundformen abstrahiert sind (Abb. 17). Rollers Lösung für das Plakat der 14. Ausstellung ist ein Mittelweg zwischen den beiden Beispielen, also zwischen Naturalismus und Abstraktion, bzw. geometrischen und organischen Formen (Abb. 18). Es kristallisiert sich eine Entwicklung weg von den typischen Jugendstilformen und zunehmend hin in Richtung abstrakter, geometrischer Muster und Flächenkunst heraus.

Hinter der Geometrisierung aller natürlichen Formen sieht Denscher den Einfluss aus England. Dem Mutterland der Industrialisierung, verdanken wir seiner Meinung nach auch die Technisierung der Formensprache der Secession.<sup>114</sup> Dies bestätigt in seiner Forschung drei Jahre später auch Döring, der die lineare geometrische Ornamentik der „The Four“-Gruppe um Mackintosh herum zurückverfolgt.<sup>115</sup> Eine ähnliche stilistische Entwicklung wie bei den Plakaten lässt sich auch bei der Zeitschrift „Ver Sacrum“ feststellen. Valerio Terraroli widmet sich dieser Frage in seiner Forschung und macht den Wandel auf den Umschlägen des Magazins anschaulich, die in den Anfängen von einem Jugendstil-Grafikstil ausgehen, um anschließend wenige Jahre später zu streng geometrischen Motiven überzugehen, bei denen der Freiraum eine völlig neue regulierende und balancierende Rolle einnimmt.<sup>116</sup> Neben dieser durchaus plausiblen Feststellung, die analog zur Formensprache der Plakate verläuft, unternimmt Terraroli aber auch eine überraschende Differenzierung innerhalb der Gruppe. Er behauptet, eine stilistische Dichotomie der Secession existiere zwischen den eher konservativen, zum Naturalismus tendierenden Künstlern, wozu er unter anderem auch Alfred Roller zählt, und einer zweiten Künstlergruppe mit einem strikten geometrischen Zugang in Richtung Abstraktion, der er die Klimt-Gruppe, inklusive Hoffmann, Moser, Böhm und Auchentaller zuordnet.<sup>117</sup> Eine solche kategorische Teilung scheint im Hinblick auf die Plakate allerdings nur wenig Rückhalt

---

<sup>114</sup> Denscher, 1992, S.41.

<sup>115</sup> Döring, 1995, S.34.

<sup>116</sup> Terraroli, 2018, S.7.

<sup>117</sup> Terraroli, 2018, S.7-8.

zu finden. Obwohl Gustav Klimt wahrscheinlich der prominenteste Künstler der Vereinigung ist und seine gewerbegräfischen Werke durch einen eindeutigen Fortschrittsanspruch geprägt sind, erlangt er im Vergleich zu anderen nicht die volle geometrische Abstraktion. Auchentaller, als Autor des Plakates für die 7. Ausstellung, bringt eine dem Naturalismus verpflichtete Darstellung ohne jegliche geometrische Elemente. Moser, Böhm und Roller bewegen sich gleichermaßen zwischen Geometrie und organischen Formen in Richtung einer abstrakten Bildkomposition. Wie anhand der oben besprochenen Beispiele belegt wird, steht Roller oft in der Rolle eines Vorreiters, dessen Ideen weitreichend rezipiert werden. Das beliebte Quadratelmotiv, wofür Hoffmann in der Wiener Werkstätte eine breite Anwendung findet, taucht als solches in Rollers Plakat zur 12. Ausstellung zum ersten Mal in einer vollkommenen Form auf, von wo es Moser gleich für das nächste Ausstellungsplakat übernimmt. Um die These über eine konservative Formensprache Rollers endgültig widerlegen zu können, muss an dieser Stelle betont werden, dass sein Plakat für die 12. Ausstellung als erstes eine vollkommene geometrische Abstraktion birgt.

## **15. Ausstellung und die Abstraktion und Linie**

Mit dem Plakat zur 15. Ausstellung begegnen wir einem weiteren Exemplar einer vollkommen geometrischen, ornamentalen Abstraktion (Abb. 19). Es stammt von Adolf Böhm, dem Autor des, innerhalb der Vereinigung, allerersten Plakats, das ausschließlich mittels Text und Ornament ohne naturalistische oder figurative Darstellungen gestaltet ist. Somit ist Adolf Böhm der einzige Künstler, der im Rahmen der Secession ausschließlich völlig abstrakte Ausstellungsplakate kreiert. Seine Kollegen Roller und Moser inkludieren in ihre Werke teilweise figurative Darstellungen, während Böhm nur mit Text und einer linearen Ornamentik arbeitet.

In einer Gegenüberstellung der zwei von ihm stammenden Plakate werden Aspekte der Entwicklung der Linie deutlich sichtbar. Von einer organischen, dem Jugendstil verpflichteten Schmuckform gewinnt die Linie zunehmend an Autonomie und wird zum eigenständigen Element der Raumgestaltung. Wohingegen beim Plakat

für die 8. Ausstellung der Text zentral positioniert ist, wandert er hier, nach Rollers und Mosers Vorbild, in die untere Bildhälfte, sodass zwei Drittel der Bildfläche mit einem linearen, geometrischen Ornament gefüllt sind. Die Bildkomposition bedient sich dem typischen hochgestellten Bildformat. Entlang des Randes verlaufen symmetrische, gerade Linien nach oben, die stufenweise durch identische Ornamente horizontal abgeschlossen werden. Diese werden ohne Abstand direkt übereinander gereiht, sodass ein schmales, hohes Muster entsteht, das analog zum vertikalen Plakatformat gestaltet ist und einen visuellen Schwerpunkt bildet. Links und rechts verlaufen parallel zum Bildrand symmetrisch jeweils sieben Linien, die den Blick des Betrachters von oben nach unten lenken.

Ein zweites Mittel der visuellen Gestaltung, welches die Blickführung unterstützt, ist in diesem Fall die Farbe. Das Plakat ist in zwei miteinander kontrastierenden Farben ausgeführt. Die eine für die Linien und das Ornament, die andere für den Text. Wie auch bei weiteren Plakaten gibt es hier mehrere Farbvarianten. Der Text ist entsprechend den bereits besprochenen zeitgenössischen Gestaltungsregeln mittels einer ornamentalen Typografie in Blocksatz gestaltet und wird in schwarz ausgeführt. Die Schrift hebt sich somit von den gelb-orangen Ornamenten klar ab. Die runden, breiten Formen der Buchstaben kontrastieren mit den schmalen Linien und rechten Winkeln der Darstellung. Das Wort „Secession“ wird vom restlichen Text getrennt ganz oben platziert. Es wird einerseits durch die prominente Position, andererseits durch den Farbkontrast visuell hervorgehoben. Die vertikalen Linien verbinden die beiden Textteile, während sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Sie leiten dann dessen Blick umgehend zum Wort „Secession“ und anschließend zur restlichen Mitteilung. Die beinahe architektonische Bildkomposition verschiebt die bisherige Grenze einer linear geometrischen Abstraktion innerhalb der Werbegrafik und bildet gleichzeitig den Höhepunkt dieser Formensprache im Rahmen der Wiener Secession.

Frieder Mellinghoff widmet sich in seiner Publikation aus dem Jahr 1978 den „Plakaten zu Kunstausstellungen“.<sup>118</sup> Er untersucht 88 Werke aus den großen deutschen Sammlungen in chronologischer Reihenfolge und kommentiert diese in einem anschließenden Aufsatz. Mellinghoff erläutert die Entwicklung der visuellen Erscheinung und der Tendenzen der Zeit. Durch eine übersichtliche Anordnung und einen aufschlussreichen Kommentar bietet er einen Überblick über die Plakatgestaltung der frühen Moderne in Europa. Obwohl auf einzelne grafische Elemente nicht explizit eingegangen wird, weist er auf Zusammenhänge zwischen Kunst und Grafik, und die kommunikative Funktion der Plakate hin. In seinem Beitrag zur Wiener Secession spricht Mellinghoff von einer Hinwendung zur abstrakten Form, die über die lineare Gestaltung hinausgeht und die seiner Meinung nach bereits ab dem Plakat für die 2. Ausstellung von Joseph Maria Olbrich bemerkbar ist (Abb. 5).<sup>119</sup>

Das im Hochformat angelegte Plakat Olbrichs zeichnet sich in der Tat durch eine strenge lineare Ausführung aus. Das Bild ist vertikal angelegt, was durch eine dünne schwarze Linie akzentuiert wird. Im oberen mittleren Bereich befindet sich eine lineare, auf die wesentlichen architektonischen Merkmale reduzierte Zeichnung des damals neuen Secessionsgebäudes. Die vertikale Komposition wird durch die horizontale Linienführung der Zeichnung harmonisch ausgewogen. Dieser Kontrast, den man auch als ein Prinzip der sich ergänzenden Gegensätze beschreiben könnte, dominiert in vielerlei Hinsicht die gesamte Gestaltung des Plakates. Die schmalen goldenen Linien, die die architektonische Form im unteren Teil des Gebäudes nur in Andeutung sehr subtil erahnen lassen und auf dem weißen Hintergrund sehr fragil wirken, verdichten sich nach oben hin, wo zunehmend mehr Detail zum Vorschein kommt. Dieser Aufbau kulminiert in der Kuppel, die einen prachtvollen goldenen Höhepunkt bildet, der noch zusätzlich durch einen starken Kontrast mit dem schwarzen Hintergrund betont wird.

Sowohl das hochgestellte Bildformat als auch die lineare Zeichnung, die im Laufe der kommenden Jahre kontinuierlich schematischer wird, prägen die folgende

---

<sup>118</sup> Mellinghoff, 1978.

<sup>119</sup> Mellinghoff, 1978, S.11.

Entwicklung der grafischen Gestaltung nicht nur innerhalb der Secession. Mellinghoff geht hier sogar weiter, indem er über Joseph Maria Olbrich und die Plakate der Secession folgendes schreibt: „(...) [Sie] kündigten über die lineare Gestaltung hinaus eine Hinwendung zur abstrakten Form an. Orientiert an dem neu bekanntgewordenen Ornamentschatz Ostasiens haben die Wiener Secessionsmitglieder eine Epoche der abstrakten Kunst begründet noch bevor Picasso 1907 den Kubismus einleitete.“<sup>120</sup>

Die Frage, wie es von den typischen floralen, geschwungenen Formen des Jugendstils zu dieser Wende gekommen ist, wird auch theoretisch von den Zeitgenossen reflektiert. Wahrscheinlich aufgrund dessen, dass Adolf Loos zu den engagierten Gegnern der Wiener Secession gehört und seine künstlerischen Ansichten diametral entgegengesetzt zu denjenigen der Künstlervereinigung sind, schreibt er diese Wende der laienhaften oder missverstandenen Nachahmung seines eigenen funktionalen Stiles zu.<sup>121</sup> In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1931, wo er über die Zeit der Jahrhundertwende reflektiert, maß er sich einen erheblichen Einfluss auf Josef Hoffmanns Modebewusstsein an und behauptet seine lineare Formensprache bewirkt zu haben:

Seitdem (...) ist Josef Hoffmann europäisch angezogen. Und die gerade Linie wurde zum Merkmal der Sezession! Man ließ in gepolsterten Kisten, man machte silberne Würfel und nannte sie Teekannen, bis ich von diesem vollkommenen Mißverstehen meiner Lehren durch das Erscheinen von Dagobert Peche erlöst wurde, den man nun nachahmte. Das Mißverstehen der Lehren übernahm das Weimarer Bauhaus. Nun wurde das ‚neue Sachlichkeit‘ genannt. Diese ‚neue Sachlichkeit‘ hat sicherlich Josef Hoffmann wieder übernommen.“<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Mellinghoff, 1978, S.11.

<sup>121</sup> Denscher, 2013.

<sup>122</sup> Loos, 1931, S. 38.

Obwohl Adolf Loos' Rolle in der Entwicklung einer zurückgenommenen linearen Ästhetik nicht gering geschätzt wird, hat er die Forschung von seinem Einfluss auf die Entwicklung geometrischer Abstraktion im Rahmen der Wiener Secession nicht überzeugt und wird in diesem Zusammenhang nur anekdotal reflektiert.<sup>123</sup> Viel eher geht man von einer Einflussnahme der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung und der schottischen „The Four“-Gruppe aus, deren Rezeption für die Evolution einer neuen Formensprache ausschlaggebend zu sein scheint.<sup>124</sup> Erstmals stellten sie sich dem Wiener Publikum durch die Teilnahme an der 8. Ausstellung vor, für die Adolf Böhm, wie bereits erwähnt, das erste vollkommen abstrakte Plakat entwirft.

Trotz der nachweislichen Relevanz die Adolf Böhm auf die Entwicklung der Gewerbegravik hat, sind zu seinem Schaffen auffallend wenige Informationen zu finden. Die Forschung ist sowohl im Hinblick auf seine künstlerische Persönlichkeit als auch sein gewerbegravisches Werk ausgesprochen dünn gesät. In der umfangreichen, auf Künstler konzentrierten Publikation „Grafikdesign im Jugendstil“ sind Böhm nur wenige biografische Zeilen gewidmet.<sup>125</sup> Im Katalog zur Ausstellung des Farbholzschnitts in Wien um 1900, der 2016 publiziert wurde, ist Böhm unter den relevanten Künstlern ebenfalls nur mit einer kurzen Biografie gelistet.<sup>126</sup> Sein Name wird in den Abhandlungen zu Plakaten gelegentlich am Rande erwähnt aber seiner Rolle bei der Formulierung einer neuen modernen Formensprache wird nicht annähernd ausreichend Bedeutung zugeschrieben. Sieht man sich allerdings die beiden Plakate in einem breiteren Kontext der grafischen Entwicklung genauer an, erkennt man eine radikale Modernität. Die autonome Linie ebnet hier einer vollkommen abstrakten Bildkomposition den Weg. Hinter den radikalsten gewerbegravischen Neuerungen steht, etwas überraschend, keiner der prominentesten Künstler der Wiener Secession.

---

<sup>123</sup> Denscher, 2013.

<sup>124</sup> Eskilson, 2007, S.75-77.

<sup>125</sup> Kat. Slg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 2011, S.278.

<sup>126</sup> Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt / Albertina, 2016, S.368.

Es sind weder Gustav Klimt, noch Josef Hoffmann, oder Koloman Moser, sondern Adolf Böhm und Alfred Roller, die den Weg der linearen, grafischen Abstraktion auf dem Gebiet der Werbegrafik eröffnen. Es ist ebenso überraschend, dass dieser Verdienst in der Forschung nicht explizit reflektiert wird, und die Namen dieser Künstler der breiten Öffentlichkeit weitgehend unbekannt bleiben.

## **16. Ausstellung und die visuelle Kommunikation**

Das allerletzte Plakat der Wiener Secession, welches ausschließlich mittels geometrischer Formen, Linien und Text konzipiert ist, stammt von Alfred Roller und wird 1903 für die 16. Ausstellung gefertigt (Abb. 20). Das mittlerweile charakteristische schmale und hochgestellte Format wird durch vertikale Linien, die von den Buchstaben „S“ im Wort „Secession“ stammen, betont. Das oben stehende Wort wird dadurch mit dem restlichen, im unteren Drittel der Bildfläche stehenden Text verbunden. Im Hintergrund sind identische geometrische Formen in regelmäßigen Abständen zu sehen. Es handelt sich um drei simplifizierte Formen, die an die Wappen der Secession erinnern.<sup>127</sup> Sie heben sich durch ihre helle Farbe nur leicht vom Papier ab und bilden ein visuell interessantes Hintergrundmuster. Durch die großzügige Abstandshaltung und sanfte Farbigkeit wird dieses Element als Hintergrund wahrgenommen, obwohl es einen signifikanten Teil der Bildfläche einnimmt. Es unterstützt die Wirkung der darüber geführten prominenten Linien, ohne eine visuelle Spannung zu erzeugen oder vom Vordergrund abzulenken. Die Fläche zwischen den beiden Texteinheiten wirkt trotz des wappenartigen geometrischen Hintergrundmusters wie ein großer Leerraum, der durch die Linien überbrückt wird. Da dieser aber den Großteil der Plakatfläche

---

<sup>127</sup> Es ist als eine geometrische Darstellung der drei Wappen der Secession zu erkennen, weil eine ähnliche Anordnung Roller in einer detaillierten Ausführung bereits in den Plakaten für die 4. und 9. Ausstellung verwendet. Allerdings handelt es sich dort um keine geometrischen Muster, sondern eher symbolistische Darstellungen, die als Bestandteil der Illustration prominent zentral platziert sind und sich nicht wiederholen. Anita Kern spricht sogar von einem „Logo“ der Secession. (Kern, 2010, S.18).

einnimmt, kann man hier von einem intentional platzierten Element ausgehen, das eine Funktion erfüllen soll. Wie bei Roller üblich, vereinen diese im Grunde dekorativen Elemente auch eine praktische, kommunikative Funktion in sich. Drei leicht geschwungene organische Linien überbrücken die freie Fläche, was sie zu einem Blickfang macht. Sie gewinnen die Aufmerksamkeit des Betrachters, um den Blick anschließend von dem oben positionierten Wort der „Secession“ nach unten zu der informativen Mitteilung zu lenken. Das Plakat ist durch die einfachen, jedoch sehr effektiv eingesetzten Formen visuell einprägsam.

Den Höhepunkt bildet aber trotz der ausgeklügelten Bildkomposition die Typografie. Alfred Roller präsentiert hier eine im Blocksatz ausgeführte ornamentale Schrift, die das maximale Raumpotenzial ausnutzt. Sehr breite Buchstaben werden durch eine gleichmäßige und zarte, stets leicht geschwungene Linie geformt, die die Zwischenräume markiert und somit die Schrift definiert. Üblicherweise werden Buchstaben aus ähnlich dicken Linien gestaltet, die dann je nach ihrer optischen Wirkung manchmal weiter, manchmal näher zueinander angeordnet werden, was heute unter dem Begriff „Kerning“ bekannt ist. Hier sind sie aber andersrum durch eine konstant bleibende, teilweise sogar über mehrere Buchstaben gezogene schmale Linie der Zwischenräume bestimmt. Diese endet stets in einem kleinen Punkt, welcher der Typografie eine charakteristische ornamentale Form verleiht. Ein Revival erlebte Rollers Schrift in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts in der Hippie-Bewegung, wo sie als Inspiration für die Entwicklung der charakteristischen psychedelischen Schrift gedient hat.<sup>128</sup> Sie wird bis heute aktiv rezipiert und verwendet, was zum Beispiel die Typografie Versacrum-NF von Nick Curtis<sup>129</sup> aus dem Jahr 2015, oder die von Adobe publizierte Schriftart „Mojo“<sup>130</sup> beweisen.

---

<sup>128</sup> Meggs, 2016, S.479.

<sup>129</sup> Online: Versacrum NF by Nick's Fonts, in: Myfonts, (Abgerufen: 28.6.2020), URL: <https://www.myfonts.com/fonts/nicksfonts/versacrum-nf/>.

<sup>130</sup> Mojo by Adobe, in: Myfonts, (Abgerufen: 28.6.2020), URL: <https://www.myfonts.com/fonts/adobe/mojo/>.

Alfred Roller ist als ein wichtiger Schriftgestalter in die Geschichte eingegangen, sein Einfluss auf die Grafik geht aber weit über die Typografie hinaus. Gemeinsam mit Adolf Böhm steht er am Anfang einer radikal neuen Auffassung der Bildgestaltung und Werbegrafik. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts wird in Wien, in den Plakaten der Wiener Secession, eine fundamentale Basis gelegt, die bis heute relevant bleibt und die moderne visuelle Kommunikation ganz entscheidend prägt. Es wird ein sowohl theoretischer als auch praktischer Diskurs begonnen, der einen neuen Weg hin zu einer modernen grafischen Gestaltung leitet. Obwohl diese Entwicklung nur wenige Jahre in Anspruch nimmt, können wir ihre Folgen bis heute beobachten. Nach dem Jahr 1903 kommen im Rahmen der Wiener Secession keine weiteren abstrakten Plakate vor, was mit dem Austritt vieler Künstler aus der Vereinigung zu begründen ist. Ab diesem Moment verläuft die Entwicklung in mehrere Richtungen, Vereinigungen und sogar Länder. Im österreichischen Rahmen ist die Gründung der Wiener Werkstätte, wo die angewandte Kunst ganz im Vordergrund steht, besonders wichtig. Weder Roller noch Böhm engagieren sich in der Weiterentwicklung der Grafik besonders. Alfred Roller verlässt das Gebiet der Grafik sogar ganz und widmet sich in den kommenden Jahren dem Bühnenbild, wo er seine Auffassung vom Gesamtkunstwerk in weitere Medien umsetzt und noch weiter entfaltet. Dieser auf den ersten Blick vielleicht überraschend wirkende Branchenwechsel ist aber nicht nur für Roller, sondern für die ganze Bewegung im gewissen Sinne bezeichnend und zeigt einen bedeutenden - wenn nicht den bedeutendsten - Aspekt der Kunst der Secession auf. Roller bringt sein Talent für Raumgestaltung bereits während seiner Tätigkeit für die Secession ein. Peter Vergo bewertet die Raumanordnung der 9. Ausstellung als Rollers allergrößten Beitrag für die Secession überhaupt.<sup>131</sup> Das ist im Hinblick auf alles was Roller für die Vereinigung gemacht hat keine geringe Aussage. Später, als er die Secession und seinen Posten an der Kunstgewerbeschule verlässt, entwickelt er ein komplett neues Bühnenbildkonzept

---

<sup>131</sup> Vergo, 2015, S.185.

für „Tristan und Isolde“ an der Wiener Oper und ist somit auf einem weiteren Gebiet für einen radikalen stilistischen Umbruch verantwortlich.<sup>132</sup>

Obwohl Rollers Tätigkeitsbereich sehr breit ist und die Inhomogenität seines Schaffens überraschend wirken kann, ist es möglicherweise genau diese Diversität, die ihm zu ganz neuen Lösungsansätzen verhilft. Vor allem sein Interesse an der Architektur dürfte hier eine wichtige Rolle gespielt haben. In seiner Behandlung über moderne Kunst aus dem Jahr 1900 deklariert er seine Bewunderung für Otto Wagner und seiner Schule.<sup>133</sup> Wenn er über Kunst spricht, ist fast ausschließlich Architektur gemeint. Aus dem Text wird ersichtlich, dass Wagner ein großes idealisiertes Vorbild darstellt, das für ihn ein wesentlicher Orientierungspunkt, Fundament seines eigenen Schaffens und seiner Inspiration ist. Seine Entwürfe der Innenarchitektur der Ausstellungen, Bühnenbilder, seine Kataloggestaltung oder sein Plakatdesign zeichnen sich durch einen architektonischen Aufbau der (Bild-)Fläche aus. Seine Auffassung von Gesamtkunstwerk ist im wahrsten Sinne des Wortes global und erlaubt ihm künstlerische Konzepte aus der Architektur in die visuelle Kommunikation zu übertragen und umgekehrt. Diese medienübergreifende Adaption neuer Elemente ermöglicht die Entwicklung einer neuen visuellen Sprache, die auf bewährten Prinzipien der Architektur, Musik und Raumgestaltung beruht. Die Grafik wird dadurch revolutionär verändert und eine Tür, die zu endlosen neuen Auffassungsmöglichkeiten führt, geöffnet. Viele der in der Einleitung erwähnten Stilmittel, die in dieser Zeit in den Plakatwerken plötzlich auftauchen, sind auf diese medienübergreifende Inspiration aus anderen Gattungen zurückzuführen.

Die einheitliche Auffassung der Kunst im Sinne eines Gesamtkunstwerks kombiniert mit einem neu entdeckten Interesse für angewandte Kunst haben einen solchen rapiden Aufschwung der Werbegrafik möglich gemacht. Für eine kurze Zeit ist die alltägliche Werbegrafik auf gleiche Ebene mit den hohen Künsten gestellt, was nicht

---

<sup>132</sup> Vergo, 2015, S.185.

<sup>133</sup> Roller, 1900, S.6.

nur zu einer Veränderung des Stiles führt, sondern auch zu einer gegenseitigen Einflussnahme. In der Person Rollers sieht man diese fluide, ineinander übergehende Wirkung der universalen Kunstauffassung sehr deutlich. Er war ein vielseitig erfolgreicher Künstler, der aus der heutigen Sicht weit entfernte, kreative Felder nahtlos miteinander verbinden konnte und Elemente mit einer überraschenden Leichtigkeit von einem Gebiet ins andere übertragen hat.

Beim Studium der Wiener Secession kann man heute oft schnell aus den Augen verlieren, wie vielfältig die Bewegung eigentlich war und was alles im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit lag. Mit dem Blick durch das heutige Prisma, das meistens auf einen Aspekt gerichtet wird, können viele Aspekte verloren gehen, die für die zeitgenössischen Kunstschaffenden von zentraler Bedeutung waren. Neben der Grafik oder Architektur ist es auch zum Beispiel die Musik, die für die Bewegung eine wesentliche Rolle gespielt hat, in der heutigen Forschung aber nur selten im Kontext der bildenden oder angewandten Kunst behandelt wird. Man kann sagen, dass es gerade diese bunte Vielfalt und Inhomogenität war, die diese Werke so besonders macht und in deren Kontext sie zu untersuchen sind. Die Wiener Secession hat einen besonders fruchtbaren Boden geschaffen, wo viele Einflüsse medienübergreifend aufeinandertreffen und sich vermischen konnten. Die aus dem Protest gegen „alte Kunst“ gegründete Bewegung folgte allein dem Ziel moderne Kunst nach Österreich zu bringen. Seien es alte oder neue, lokale oder internationale Traditionen: alle Ansätze, die dem Anspruch neue moderne Kunst zu schaffen gedient haben, sind enthusiastisch begrüßt worden. Die Ergebnisse, inklusive der Plakatgestaltung, resultieren also aus einer Reihe zahlreicher Einflüsse aus verschiedenen Ländern, Stilen, Epochen und Gattungen.

Die 2019 eröffnete Ausstellung des Wiener Leopold Museums, die sich explizit auf Wien um 1900 fokussiert, unternimmt den Versuch, die Vielfalt der Kunst der Donaumonarchie dieser Zeit in ihren verschiedenen Disziplinen zu dokumentieren. Der Katalog widmet sich in einzelnen Essays den unterschiedlichen Themenbereichen der zeitgenössischen Kultur wie der Literatur, Architektur, Skulptur, Musik, Theater, Tanz

oder auch dem Einfluss der Arts-and-Crafts-Bewegung auf die ideologische Auffassung des Gesamtkunstwerks.<sup>134</sup> Auch hier bleibt die Grafik aber leider größtenteils bei Seite. Obwohl Plakate Teil der Exposition bilden, werden sie nicht spezifisch thematisiert. Das mangelnde Forschungsinteresse für dieses Medium zeigt sich in der unglücklichen Platzierung der Plakate der Wiener Sezession, indem sie nicht chronologisch, sondern ihren Maßen nach vom kleinsten bis zum größten aufgehängt sind. Die Plakate der prominenten Künstler wie Gustav Klimt oder Koloman Moser sind dann sogar separat vereinzelt in anderen Teilen der Ausstellung platziert, die explizit dem jeweiligen Künstler gewidmet sind. Das Plakat ist hier lediglich auf ein untergeordnetes Medium ohne jeglichen eigenen künstlerischen Wert reduziert.

Der neue aufstrebende Ansatz der Forschung, die Zeit der Jahrhundertwende in Wien ganzheitlich zu betrachten, hat bisher die Plakate und die grafische Entwicklung nicht mit einbezogen. Aus diesem Anlass wird der folgende Teil dieser Arbeit einer tieferen Analyse einiger möglicher relevanter Einflüsse und einem kontextuellen Verständnis der Entwicklung der neuen Formensprache gewidmet.

---

<sup>134</sup> Kat. Ausst Leopold Museum, 2019.

## **Einflüsse und Inspirationen - Woher kommt der neue Stil**

### **Welche Einflüsse werden untersucht und wie**

Die anhand der Plakatbeispiele beschriebenen Stilmittel wie die Flächigkeit, Leerraum, geometrische Formen und Muster, Linien, Blocksatz, originelle Typografie und neue Konzepte der Raumaufteilung und Bildkomposition tauchen in der Grafik beinahe zeitgleich um das Jahr 1900 auf. Die Fragen, woher dieser neue Stil kommt und welchen Einflüssen er entspringt, bilden den Schwerpunkt der Untersuchung im folgenden Abschnitt. Einige der Einflüsse konnten im vorherigen Kapitel direkt aus dem unmittelbaren Kontext ihrer Entstehung, mit Hilfe der zeitgenössischen Quellen oder durch vorhandene kunsthistorische Forschung beschrieben werden. Um ein tieferes Verständnis der neuen Formensprache erlangen zu können, ist nun ein Blick in die Geschichte essenziell, um ihre Entwicklung untersuchen zu können.

In der Forschung herrscht diesbezüglich ein weit verbreiteter Konsensus, wonach die neuen stilistischen Formen, die in Wien um 1900 auftauchen, auf die folgende Entwicklungslinie zurückzuführen sind: Es sind die japanischen Einflüsse, die Entwicklung neuer Drucktechniken, die britische Arts-and-Crafts-Bewegung, die schottische „The Four“-Gruppe und die Plakate des französischen Art Nouveau. Nach diesem Schema wird die Entwicklung zum Beispiel von Anita Kern in ihrer Publikation zum österreichischen Grafikdesign aus dem Jahr 2008 geschildert.<sup>135</sup> Weitere Autoren folgen einem sehr ähnlichen Schema, wobei sie einzelne Aspekte unterschiedlich betonen. Während Meggs ein wenig näher auf die Beziehungen zu Glasgow und dem Handwerk eingeht,<sup>136</sup> konzentriert sich Eskilson außerdem auf die griechische Mythologie und den französischen Symbolismus.<sup>137</sup> Gelegentlich werden kurz mögliche neue, spannende Zusammenhänge angedeutet. Allgemein lässt sich diese Linie aber als die konsensuelle designhistorische Ansicht in puncto neuen Stils um 1900 in Wien

---

<sup>135</sup> Kern, 2008, S.46-49.

<sup>136</sup> Meggs, 2016, S.247-250.

<sup>137</sup> Eskilson, 2007, S.78.

bezeichnen. Das Problem liegt darin, dass die Forschung zu dieser spezifischen Frage relativ knapp ist und keinen Diskurs führt. Diese historische Schilderung wird in der Literatur weder kritisch hinterfragt noch tiefer untersucht. Sie beschränkt sich in den meisten Fällen nur auf eine kurze oberflächliche Erwähnung, während der Autor seinen Text zum tatsächlichen Thema steuert und diesen Abschnitt lediglich als Einleitung verwendet.

Die spezifischen enzyklopädischen Publikationen der Designgeschichte, die sich mit dem Thema der stilistischen Entwicklung direkt befassen, und von welchen diese Interpretation der Entwicklung stammt, können sich den einzelnen Fragen dagegen nicht ausreichend widmen. Es fehlt also eine systematische, tiefere Auseinandersetzung, welche die einzelnen Einflüsse und Inspirationen, die zu einer neuen Formensprache geführt haben, zum zentralen Schwerpunkt machen würde. Nachdem im vergangenen Teil dieser Arbeit die einzelnen stilistischen Mittel der visuellen Kommunikation im Detail beschrieben worden sind und die unmittelbare Entstehungsgeschichte ebenso bekannt ist, kann nun die historische Entwicklungslinie, die das Verständnis der neuen Formensprachen weiter vertiefen kann, näher untersucht werden. Die vorhandene Designforschung bildet somit die fundamentale Basis dieser Arbeit, auf der mit Hilfe kunsthistorischer Quellen und Werkanalysen weiter aufgebaut werden kann.

Abgesehen von den erwähnten Einflüssen wie der britischen Arts-and-Crafts-Bewegung, der Glasgow School of Art oder den Plakaten des französischen Art Nouveau gibt es zahlreiche weitere Quellen, die die stilistische Form der Grafik der Wiener Secession geprägt haben, in diesem Zusammenhang aber nicht ausreichend untersucht worden sind. Sei es die Drucktechnik und die zeitgenössische Werbung oder internationaler künstlerischer Austausch unter den zeitgenössischen Kunstströmungen Europas – solche Einflüsse werden weitgehend ignoriert. In diesem Kontext scheint die Gründung anderer europäischer Secessionsvereinigungen und die Publikation ihrer Kunstzeitschriften besonders relevant. Auch bisher unbekannte

Kulturen wie die aus Japan haben dank der damals aktuellen politischen weltoffenen Lage ihren Weg nach Europa gefunden.

Die Unterkapitel des folgenden Abschnittes werden jeweils einem Bereich gewidmet, der die Formensprache der Plakate der Wiener Secession stilistisch geprägt hat. Über jedes der behandelten Themen könnte eine eigene Arbeit verfasst werden. Da sich die Forschung aber erst am Anfang befindet, scheint ein allgemeiner Überblick und eine Kontextualisierung ein erforderlicher erster Schritt zu sein, bevor eine tiefere Detailanalyse der einzelnen Einflüsse unternommen werden kann. Hier liegt auch eine Problemstelle der bisherigen Forschung, die sich meistens auf einige wenige Einflussquellen konzentriert, mit denen sie dann arbeitet, ohne die ganze bunte Breite anderer Quellen zu berücksichtigen. Dadurch sind einige populäre Themen bereits ausführlich bearbeitet worden, wie zum Beispiel die französische Plakatkunst und das Art Nouveau, während andere auf eine systematische Untersuchung noch warten. Bei den Themen, zu denen es genug Material gibt, wird vor allem auf die Forschungsergebnisse entlang der relevanten Quellen hingewiesen, während anderen Aspekten, die bisher eher im Hintergrund gestanden sind, oder deren Einfluss auf die Secession nicht explizit thematisiert worden ist, mehr Platz eingeräumt wird. Das Ziel dieser Analyse ist keine umfangreiche Untersuchung jedes einzelnen Aspektes, sondern eine Überblicksdarstellung eines möglichst breiten Spektrums an Einflüssen und deren Zusammenhänge zu schildern. Der Grund dafür ist, dass diese Ansicht in der eher monothematisch fokussierten Perspektive der bisherigen Forschung fehlt. Das Verständnis der Grafik der Secession scheint aber davon bedingt zu sein, möglichst viele Aspekte der Einflussbildung gleichzeitig berücksichtigen zu können.

## **Drucktechnik und Japonismus**

Wie jedes künstlerische Medium nimmt bekanntlich auch das Druckverfahren einen direkten Einfluss auf die Ästhetik eines Werkes. Dies gilt sowohl für künstlerische Bilddrucktechniken wie Kupferstich, Radierung, oder Holzschnitt als auch für Lithografie oder Offsetdruck. Jeder Vorgang bietet unterschiedliche

Gestaltungsmöglichkeiten, die mit typischen visuellen Merkmalen der jeweiligen Drucktechnik verbunden sind und somit eine medienspezifische Ästhetik bilden. Während aber die technische Seite, die die Entstehung der Plakate als Massenmedium seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ermöglicht hat, oft erwähnt und detailreich beschrieben wird,<sup>138</sup> bleibt der stilistische Aspekt und Einfluss der Drucktechnik auf die Formensprache lange Zeit ohne einen entsprechenden Resonanz. Genauer gesagt sind erst einige wenige Monate vergangen, seitdem René Grohnert einen Artikel unter dem Titel „Der Einfluss der Drucktechnik auf die Entwicklung des Plakates“ publizierte.<sup>139</sup> Er wurde auf der kunsthistorischen Plattform „Austrian Posters - Beiträge zur Geschichte der visuellen Kommunikation“ veröffentlicht.

Grohnert beschreibt chronologisch einzelne Druckverfahren, wobei er ganz spezifisch auf die künstlerischen und stilistischen Möglichkeiten und Grenzen der jeweiligen Technik verweist. Obwohl er auf die Plakate der Wiener Secession nicht spezifisch eingeht, bleibt seine Analyse für diese Werke relevant, da sie mit dem lithografischen Druckverfahren produziert wurden. Er beschreibt die enormen Neuerungen und gestalterischen Freiheiten, welche die Lithografie für die Plakatgestaltung gebracht hat. Im Hinblick auf den neuen Stil war vor allem die Möglichkeit in Farbe arbeiten zu können und eigene Typografien zu entwerfen essenziell. Grohnert positioniert Jules Chéret als den ersten „Meister des modernen Plakats“ und zwar sowohl als Zeichner als auch Drucker.<sup>140</sup> Im Gegenteil zu anderen Plakatforschern macht hier Grohnert auch auf das Spezifikum der deutschsprachigen Länder aufmerksam, wo die Lithografie im Gegensatz zu Frankreich oder England erst viel später verfügbar war, was Auswirkungen auf die Plakatgestaltung hatte. Die Druckereien entwickelten experimentell eigene Lösungen: „(...) Dieser etwas andere Weg zum lithografierten Plakat brachte auch andere Strukturen hervor. So war es nicht üblich, dass Künstler selbst auf den Stein zeichneten. Man lieferte Entwürfe ab, die

---

<sup>138</sup> Döring, 1995, S.8-9.

<sup>139</sup> Grohnert, 2020.

<sup>140</sup> Grohnert, 2020.

entsprechend den Format- und technischen Vorgaben umgesetzt und gedruckt wurden. Der Drucker hatte hier hohen Anteil am Endprodukt. Deshalb ist es sinnvoll, bis in die 1930er Jahre hinein den Drucker immer auch zu nennen. Viele der Druckereien erweiterten ihren Firmennamen mit dem Zusatz ‚Kunstanstalt‘, um darauf zu verweisen, dass man die Technik beherrscht.“<sup>141</sup>

Es ist in der Tat so, dass auf den Plakaten der Wiener Secession neben der Signatur des Künstlers auch der Name des Druckers verzeichnet wird. Der Hofdrucker der Vereinigung war Albert Berger, der für alle Plakate der ersten Jahre, die hier behandelt wurden, verantwortlich war. Auf den Werken selbst ist er teils als Drucker, teils als eine lithografische Anstalt oder beides angeführt. Entweder hat sich die Bezeichnung mehrmals in der Zeit verändert, oder sie war möglicherweise von der Art der Leistung abhängig. Aus heutiger Sicht betrachtet wäre es undenkbar, dass eine Druckerei jeglichen Einfluss auf das finale Werk hätte, oder der Drucker sogar selbst nach vorgegebenen Angaben die finale Form ausführt. Die Kenntnis und sogar die Existenz dieses Verfahrens scheint auch von der Forschung größtenteils vergessen worden zu sein.<sup>142</sup> Außer diesen Signaturen, die ein Beweis der engen Kooperation zwischen der Druckerei und den Plakat Künstlern ist, sind leider kaum weitere Quellen erhalten, die die Art und das Ausmaß der künstlerischen Zusammenarbeit näher erläutern würden.

Eine weitere Drucktechnik war, die für die stilistische Entwicklung der Plakate sehr prägend war, war der japanische Farbholzschnitt. Meggs widmet sich im Detail der Entwicklung der einzigartigen Ukiyo-e-Kunstabewegung und der spezifischen Anwendung des Holzschnittes, die in Japan seit dem 17. Jahrhundert durch politische und geografische Isolierung, frei von fremden Einflüssen, entstanden ist.<sup>143</sup> Die Verbreitung dieser Ästhetik nach der Öffnung der Grenzen im Jahr 1867 hatte eine große Auswirkung auf die Kunst und Grafik, insbesondere auf die Entwicklung der

---

<sup>141</sup> Grohnert, 2020.

<sup>142</sup> Einen kurzen Exkurs zu der Druckerei bietet zum Beispiel Denscher. Er geht allerdings aber auch nicht auf das eigentliche Druckverfahren ein. (vgl: Denscher, 1992, S.26-27.)

<sup>143</sup> Meggs, 2016, S.209-212.

französischen Art Nouveau-Bewegung.<sup>144</sup> Megg fasst diese auf japanische Vorbilder zurückziehende Formensprache kurz zusammen: Er schreibt, dass es die Vereinfachung, Flächigkeit, Farbflächen und Silhouetten, Symbole, unkonventionelle schwarze Formen und dekorative Muster waren, die die europäischen Künstler besonders fasziniert haben.<sup>145</sup> Somit nennt er die meisten relevanten Elemente der modernen grafischen Formensprache, die um 1900 in Europa plötzlich erscheinen. Eher als eine Analyse des Stiles erläutert Anita Kern auf welchem Weg die japanische Kultur dem Publikum und den Künstlern konkret in Wien bekannt wurde. Sie macht auf die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 aufmerksam und fasst die stilistische Einflussnahme überspitzt zusammen: „So kam die österreichische Kunst der Jahrhundertwende auf direktem Weg zur Grafik, indem sie sich von einer Kunstrichtung beeinflussen ließ, die schon eine jahrhundertealte grafische Tradition hatte.“<sup>146</sup>

Die Secession hat der japanischen Kunst die 6. Ausstellung im Jahr 1900 gewidmet, bei der die aktive Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten thematisiert wird.<sup>147</sup> Den Eindruck, den die japanische Kunst auf die Zeitgenossen hatte, bemüht sich Ernst Schur in seinem Aufsatz „Der Geist der japanischen Kunst“ zu erfassen, der 1899 in „Ver Sacrum“ publiziert wurde.<sup>148</sup> Aus dem Text ist seine Faszination mit der neuen Formensprache deutlich spürbar. Es wird die Wirkung und rätselhafte Bedeutung der japanischen Weltanschauung, Kunst und Kultur detailliert beschrieben. „Die japanische Kunst ist wie keine andere so absolut und so rein, so unbeeinflusst, eine Gefühlskunst oder naturwissenschaftlicher ausgedrückt eine Nervenkunst“<sup>149</sup> Dann spricht Schur sogar von einer überirdischen Schönheit der unbegreiflichen Kunst.<sup>150</sup> Es sind allerdings nur selten die Motive, die in Europa rezipiert werden, sondern vor allem

---

<sup>144</sup> Meggs, 2016, S.212.

<sup>145</sup> Meggs, 2016, S.212.

<sup>146</sup> Kern, 2008, S.46.

<sup>147</sup> Natter, 2016, S.16.

<sup>148</sup> Schur, 1899, S.5-20.

<sup>149</sup> Schur, 1899, S.18.

<sup>150</sup> Schur, 1899, S..20.

die Gestaltungsprinzipien.<sup>151</sup> Die einzigartige Ästhetik trifft hier auf lokale Traditionen der Gestaltung, die eine Mischung der Einflüsse begünstigen. Neben der besprochenen Lithografie, die ganz neu und modern ist, erlebt gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch der Holzschnitt als eines der ältesten traditionellen Druckverfahren in Europa einen neuen Aufschwung. Durch seinen spezifischen visuellen Ausdruck spielt er bei der Bildung einer neuen Formensprache eine wichtige Rolle.

Der Farbholzschnitt in Wien um 1900 ist im Hinblick auf die Werke überraschenderweise ein Thema, das lange Zeit von der Forschung unbeachtet geblieben ist. Erst durch eine Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt im Jahr 2016 und anschließend in der Albertina ein Jahr später wurde dieses Thema ausführlicher thematisiert.<sup>152</sup> Tobias G. Natter macht in dem Ausstellungskatalog auf viele Parallelen zwischen der neuartigen innovativen künstlerischen Entwicklung der Wiener Secession und der Geschichte des modernen Farbholzschnittes aufmerksam. Er konzentriert sich vor allem auf die Kunstgrafik. Als einen fundamentalen Moment definiert er die 9. Ausstellung der Secession, bzw. den Ausstellungskatalog, der mit Originalgrafiken, nämlich von den Originalplatten gedruckten Holzschnitten, ausgestattet war.<sup>153</sup> Dies ist umso spannender, da unter den ausgestellten Werken keine Holzschnitte waren. Es war ausschließlich der Ausstellungskatalog, der diese Drucke beinhaltete. Ebenso relevant stuft er auch die Zeitschrift „Ver Sacrum“ ein, die oft mit Originalgrafiken ausgestattet war.<sup>154</sup> Dadurch, dass die Plakate der Secession jedoch nicht direkt mit dem Holzschnittverfahren hergestellt wurden, werden sie im Rahmen dieser Ausstellung nicht thematisiert. Die Entwicklung des modernen Holzschnittes in Wien zeigt aber gewisse Tendenzen, deren Einfluss auf die Ästhetik man an den Plakaten deutlich sehen kann. Auffallend sind vor allem die vereinfachte Darstellung, die Flächigkeit und die stets zunehmende Rolle der Linie. Natter berichtet

---

<sup>151</sup> Natter, 2016, S.25.

<sup>152</sup> Natter, 2016.

<sup>153</sup> Natter, 2016, S.17.

<sup>154</sup> Natter, 2016, S.18.

von den ambivalenten Reaktionen der Zeitgenossen, welche die „ungewohnte Härte“ kritisieren.<sup>155</sup>

Der Rolle des Materials auf die neue Linienkunst widmet sich bereits im Jahr 1898 Otto Julius Bierbaum in seinem Artikel „Der moderne Holzschnitt“, der in „Ver Sacrum“ publiziert wurde.<sup>156</sup> Er beschäftigt sich mit der Entwicklung der Linie, die für den modernen Holzschnitt eine entscheidende Bedeutung dargestellt hat. Er analysiert die Entwicklung und kommentiert die gängigen Theorien der kunsthistorischen Forschung, die eigentlich bis heute sehr ähnlich geblieben sind. Bierbaum definiert den Einfluss der Japaner nur als eine Anregung, einen „freundschaftlichen Anstoss“ durch den Europa „aus dem ausgefahrenen Geleise in ein besseres geraten ist“.<sup>157</sup> Er sieht den wahren Ursprung der wiederentdeckten Linienkunst eigentlich in der europäischen Tradition des Buchschmuckes. Er schreibt, dass der „Umriss Schnitt“ nicht nur bloß vergessen war, sondern sogar für unmöglich galt, und dass der Buchschmuck der Morrisshen Bücher für die Wiederbelebung der Linie maßgeblich war.<sup>158</sup> In dieser Meinung steht er nicht allein. Eine Reihe an Quellen beweisen einen direkten Einfluss aus England und Schottland.

### **Einflüsse aus England und Schottland**

Wie durch die zahlreichen Hinweise bei der Plakatanalyse im ersten Teil dieser Arbeit ersichtlich ist, bildete die englische Arts-and-Crafts-Bewegung der 1880er Jahre und anschließend die schottische „The Four“- Gruppe einen wesentlichen Einfluss auf die Formensprache der Wiener Secession. Die Idee einer qualitativ hochwertigen, handwerklichen Arbeit und der Erhebung der angewandten Kunst ist auf die Arts-and-Crafts-Bewegung zurückzuführen.<sup>159</sup> Der modernen Buchgestaltung nach William

---

<sup>155</sup> Natter, 2016, S.17.

<sup>156</sup> Bierbaum, 1898, S.5-11.

<sup>157</sup> Bierbaum, 1898, S.6.

<sup>158</sup> Bierbaum, 1898, S.5.

<sup>159</sup> Kern, 2008, S.46.

Morris, die Bierbaum in seinem Artikel anspricht, widmet Meggs ein ganzes ausführliches Kapitel in seiner Geschichte des Grafikdesigns.<sup>160</sup> Auf diesen Einfluss verweist auch Breiner-Neckel bereits 1958 in ihrer Dissertation über die Plakate der Secession.<sup>161</sup> Eine Analyse der Auswirkung in Bezug auf die Formensprache der Plakate fehlt aber.

Trotz der essenziellen Bedeutung, die die Linie für die neue Formensprache darstellt, hat die Arts-and-Crafts-Bewegung gleichzeitig noch eine weitere, mindestens ebenso wichtige Rolle für die Plakate der Wiener Secession gehabt. Sie bildete vor allem eine ideologische Basis, die aus den theoretischen Überlegungen John Ruskins hervorgeht,<sup>162</sup> und die die Grafik, so wie wir sie in der Wiener Secession kennen, erst überhaupt möglich gemacht hat. Die Tatsache, dass angewandte Kunst der bildenden Kunst gleichgestellt wurde, bedeutete eine radikale Zäsur. In diesem Milieu konnte der Gestaltung eines Plakates oder Ausstellungskataloges so viel Aufmerksamkeit gewidmet werden, wie einem Ausstellungswerk. Dieser Ansatz hat einen reichhaltigen Nährboden für die Blütezeit der Grafik geschaffen. Der Zugang zu der Gestaltung alltäglicher Gegenstände wurde neu definiert. Aus diesen Gegebenheiten würde sich auch die Frage beantworten lassen, warum der abstrakte lineare Stil zuerst in der Werbegrafik und nicht in der Malerei vorkommt. Die Situation, in der sich die Künstler und das Medium befanden, war ganz neu. Die bildende Kunst erlebte zwar auch eine turbulente Umbruchzeit, verfolgte aber trotzdem eine gewisse lineare Entwicklung. Die Werbegrafik stand dagegen vor einer metaphorischen leeren Leinwand, ohne Traditionen oder Vorbilder an die sie anknüpfen könnte.

Es ist aber nicht nur die Wertschätzung des Handwerkes, die hinter dem Erfolg der Plakate der Secession stand. In Wien kam im Vergleich zu anderen Ländern noch eine besonders artikulierte Tradition dazu, die möglicherweise den entscheidenden

---

<sup>160</sup> Meggs, 2016, S.187-206.

<sup>161</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.7.

<sup>162</sup> Meggs, 2016, S.180.

Unterschied ausgemacht hat. Die Rede ist von einer globalen Auffassung der Kunst als ein Gesamtkunstwerk. Dieser im deutschsprachigen Raum auf Richard Wagner zurückgehender Begriff hatte in der Hauptstadt der Monarchie einen besonderen Widerklang gefunden und ist im Schaffen der Vereinigung ganz deutlich spürbar. Die bloße visuelle Wirkung der Plakate mit dem Ziel einen potenziellen Besucher anzusprechen reichte hier nicht mehr. Die Plakate wurden selbst zu Kunstobjekten und der Betrachter sollte nicht nur passiv eine Nachricht empfangen, sondern sie aktiv erfahren. Nicht nur die Betrachtung der Plakate, sondern die ganze Ausstellung und alles was mit der Vereinigung im Zusammenhang stand war ein aufeinander abgestimmtes Orchester, das die Wirkung zum Erlebnis erhoben hat. Somit sind dann die aufwendigen Ausstellungskataloge, die Raumgestaltung, ein eigenes Ausstellungsgebäude, oder eben die Plakate mit eigener Typografie und neuen Gestaltungskonzepten zu erklären.

Während die meisten Einflüsse von William Morris und der Arts-and-Crafts-Bewegung eher philosophischer Natur sind, sind die Berührungspunkte mit der Glasgow School auf den ersten Blick sichtbar. Es handelte sich um zwei Studenten und zwei Studentinnen der Glasgow School of Art: Charles Rennie Mackintosh, J. Herbert McNair, und die Schwestern Margaret und Frances Macdonald, die auch unter der Bezeichnung „The Four“ bekannt sind.<sup>163</sup> Inspiriert von der traditionellen keltischen Ästhetik<sup>164</sup> haben sie eine auffallende, lineare und symmetrische Formensprache geschaffen. Ihr Kontakt mit den Künstlern der Wiener Secession hat mit der Einladung zur 8. Ausstellung der Vereinigung kulminiert. Sie haben einen ganzen Ausstellungsraum nur für eigene Werke zur Verfügung gestellt bekommen, wo neben einem Fries, Möbeln, Illustrationen, Schmuck und Leuchtern auch Plakate und kleine grafische Arbeiten ausgestellt waren.<sup>165</sup> Einige Monate später wurden viele der Werke

---

<sup>163</sup> Meggs, 2016, S.245-246.

<sup>164</sup> Eskilson, 2007, S.72.

<sup>165</sup> Ver Sacrum, 1901, Heft 3, S.61.

in „Ver Sacrum“ publiziert.<sup>166</sup> Für die Untersuchung der grafischen Formensprache sind zum Beispiel die Neujahrskarten (Abb. 28) oder das Plakat einer schottischen Musikrevue (Abb. 29) besonders interessant.<sup>167</sup> Wir sehen mittels Linien gezeichnete, stark abstrahierte Figuren, deren Körper ins Ornament übergeht. Die KünstlerInnen arbeiten mit sowohl organischen als auch geometrischen Linien und einer Seitensymmetrie. Am Plakat für die Musikrevue ist der Kontrast zwischen den vertikalen geometrischen Linien im Vordergrund und dem weißen Kreis im Hintergrund auffällig. Die Ornamentik bildet einen Übergang zur Mitteilung, die in einer gut lesbaren Typografie ausgeführt ist. Während der Text klar verständlich bleibt, wird das Auge von kleinen ungewöhnlichen Elementen an den Buchstaben gefesselt. Diese erfüllen einerseits die Rolle eines Blickfanges, andererseits sind sie auch Lösungen für typografische Probleme, ähnlich wie später bei Alfred Roller oder Koloman Moser. Die kompositionelle Ähnlichkeit mit dem Plakat für die 13. Ausstellung der Secession von Moser deutet auf eine direkte Inspiration hin. Im oberen Teil sehen wir in beiden Plakaten eine symbolische Darstellung der drei Künste verbunden durch einen weißen Kreis. Die einzelne Frauenfigur von Mackintosh wird durch drei identische Silhouetten von Moser ersetzt, die dann genauso wie im Vorbild durch ein vertikales, lineares Ornament in die Mitteilung übergehen. Die Arbeit mit der Linie, der architektonische Aufbau der Bildfläche und die Anordnung vom Text der Plakate der Secession dürfte bis zu einem gewissen Grad auf dem kompositorischen Vorbild der Glasgow-School-Plakate basieren. Die Komposition von Moser betont die vertikale Auslegung des Plakates durch eine geometrische, lineare Gestaltung.

Ein weiterer britischer Künstler, dessen Umgang mit der Linie die moderne Formensprache unwiderruflich geprägt hat, war Aubrey Beardsley. Er wurde von seinen Zeitgenossen hoch gepriesen, bewundert, aber auch verachtet. Charles Mackintosh

---

<sup>166</sup> Ver Sacrum, 1901, Heft 23, S.394-407.

<sup>167</sup> Die Abbildungen der Werke waren in „Ver Sacrum“ in schwarz-weiß dargestellt, wie auf Abb. 28 zu sehen ist. Da das Plakat für die Musikrevue bis heute erhalten geblieben ist und in der Ausstellung der Secession im Original gezeigt wurde, somit den Zeitgenossen in Farbe bekannt war, wird hier auch eine Abbildung in Farbe verwendet (Abb. 29).

dürfte mit seinen Werken vertraut gewesen sein,<sup>168</sup> sowie auch die Künstler der Wiener Secession, die über Beardsley in „Ver Sacrum“ berichtet haben. Es ist ein ungewöhnlich langer Artikel, den Arthur Symons 1903 Beardsley widmet.<sup>169</sup> Das ist fünf Jahre nach dem Tod des 25-jährigen Künstlers, dessen Talent ihm trotz des jungen Alters internationalen Ruhm einbringt. Symons schreibt: „Kein Künstler unserer Zeit, sicherlich keiner, der wie er nur Illustrator war, hat es zu größerer und heißumstrittenerer Berühmtheit gebracht. (...) Und keiner hat die Kunst seiner Zeit so weitgehend beeinflusst.“<sup>170</sup>

Trotz Beardsleys außerordentlicher Popularität zu seinen Lebzeiten und der Aufmerksamkeit, die ihm in den Jahren nach der Jahrhundertwende geschenkt wurde, ist er in den darauffolgenden Jahrzehnten beinahe vergessen worden. Sein Einfluss wird in der Forschung der Plakate zwar von Anfang an erwähnt,<sup>171</sup> aber aufgrund der mangelhaften Informationen über Beardsley nicht besonders aufschlussreich ausgearbeitet. Fast 100 Jahre nach der letzten Ausstellung seiner Werke in einer Galerie im Jahr 1923 wird ihm heuer im Tate Britain eine eigene umfangreiche Einzelausstellung gewidmet, die durch einen hervorragenden Ausstellungskatalog begleitet wird.<sup>172</sup> Neben thematisch gegliederten Abbildungen, die seine stilistische Entwicklung und Inspirationsquellen anschaulich machen, schafft der theoretische Teil einen guten Überblick und vertieft das Verständnis nicht nur von Beardsleys Leben und Werk, sondern auch von der Zeit und dem Umfeld, in dem er gelebt und gearbeitet hat. Beardsley wird nämlich nicht nur als ein ausgezeichnete Zeichner, sondern auch im literarischen und musikalischen Kontext des Fin de siècle porträtiert. Dieser Ansatz, Beardsley als einen multimedialen Künstler darzustellen, ohne ihn in eine Schublade einzuordnen, resultiert in einem sehr gelungenen Forschungsbeitrag. Durch dieses Prisma ist es möglich Beardsleys Einfluss in der Breite seines Schaffens zu untersuchen.

---

<sup>168</sup> Döring, 1995, S.34.

<sup>169</sup> Symons, 1903, S.117-138.

<sup>170</sup> Symons, 1903, S.117.

<sup>171</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.56.

<sup>172</sup> Kat. Ausst. Tate Britain, 2020, S.6.

Somit ergeben sich neben den klassischen Themen auch einige überraschende Gemeinsamkeiten, die im Zuge der Forschung der Plakate der Wiener Secession vorgekommen sind.

Wie Alfred Roller war auch Beardsley ein leidenschaftlicher Bewunderer von Richard Wagner. Er hat sich sogar ebenso wie Roller mit der Oper Tristan und Isolde auseinandergesetzt und die Figuren illustriert.<sup>173</sup> Eine der seltenen Ausnahmen in seinem Oeuvre, wo eine Farblithografie zum Vorschein kommt, bildet seine Darstellung von Isolde (Abb. 30). Die detaillierte lineare Figurenzeichnung kontrastiert mit dem Hintergrund. Die obere Bildhälfte des Hintergrundes bildet eine durchgehende monochrome Farbfläche, während die untere ganz leer bleibt. Diese visuelle Spannung wird durch die seitlich positionierte Figur noch verstärkt. Diese Lithografie wurde später in einer anderen farblichen Ausführung auch in der Zeitschrift Pan publiziert.<sup>174</sup> Das Magazin hat über Beardsley ebenso einen Artikel veröffentlicht, in dem seine Vorliebe für Musik explizit erwähnt wird.<sup>175</sup> Ausgehend von der regen Kommunikation der Künstlervereinigungen untereinander und großem Interesse an der internationalen Kunstentwicklung, ist davon auszugehen, dass dieser Beitrag den Wiener Künstlern nicht entgangen ist.

Wenn wir heute über Stilmittel der grafischen Gestaltung sprechen und nach Einflüssen, die sie moduliert haben, suchen, wäre Musik wahrscheinlich nicht eine der ersten Assoziationen, die einem einfallen. Nun zeigt die Untersuchung der zeitgenössischen Quellen und Werke, dass Musik, insbesondere Richard Wagner, eine wesentliche Rolle im Formen des Kunstverständnisses jener Zeit gespielt hat, und auch in anderen Medien einen Widerklang gefunden haben. Für die Grafik war es auf einer Seite die Neupositionierung der angewandten Kunst, die an großer Bedeutung gewonnen hat, als auch der Anspruch an ein Gesamtkunstwerk, was die Schaffung einer komplett neuen Formensprache begünstigt hat. Die Inspirationen, aus denen die

---

<sup>173</sup> Sutton, 2020, S.32.

<sup>174</sup> Pan, 1899, S.260.

<sup>175</sup> Blei, 1899, S.256-260.

Stilmittel geboren wurden, waren vielfältig. Musik dürfte allerdings eine wesentliche Quelle gewesen sein, die die Denkweise der Künstler geprägt hat. Beardsleys dekadente Kunst war von Wagner beeinflusst und hat wiederum die Wahrnehmung der Musik des Fin de siècle seitens der Öffentlichkeit geprägt.<sup>176</sup>

Betrachtet man die visuellen Ausdrucksmittel mit denen Beardsley seine Werke geschaffen hat, sind diese extrem minimalistisch. Er arbeitet fast ausschließlich mit einer schwarzen Linie, der schwarzen Fläche und dem Leerraum. Bis auf wenige Ausnahmen sind in seinen Illustrationen keine Schattierungen oder Farben zu finden. Eher als mit ästhetischen oder künstlerischen ist dies mit pragmatischen technischen Gründen zu erklären. Beardsley hat seinen stilistischen Ausdruck absolut den technischen Möglichkeiten des verfügbaren Druckverfahrens unterworfen.<sup>177</sup>

Als Beispiel kann man hier die Zeichnung „Enter Herodias“ nennen, die seine klassische Handschrift trägt (Abb. 31). Neben der expliziten Sexualthematik, die in den Werken des Künstlers eine wiederkehrende Konstante ist,<sup>178</sup> fällt vor allem die Art der Linienführung und Flächenverteilung auf. Mittels einer einfachen dünnen Linie erschafft Beardsley eindrucksvolle Figuren, die sich in einem größtenteils abstrakten Raum befinden. Die Konstruktion des Raumes wird nur angedeutet, indem mit positiven und negativen Farbflächen gearbeitet wird. Oft sind es, wie auch in diesem Beispiel, horizontal und vertikal ausgelegte Segmente, die die Bildkomposition strukturieren, während den Großteil der Darstellung lineare Illustrationen und Freiraum einnehmen. Eskilson behauptet, dass der Stil von Gustav Klimt, inklusive dem vertikalen Format, asymmetrischen Design und dem Leerraum, an Beardsley zurückzuführen ist.<sup>179</sup>

Bei der Betrachtung von Beardsleys Plakaten findet man in der Tat einige kompositorische Ähnlichkeiten, nicht nur mit denjenigen von Klimt, sondern auch mit weiteren Plakaten der Secession. Das Plakat für das Avenue Theatre aus dem Jahr 1894

---

<sup>176</sup> Sutton, 2020, S.33-37.

<sup>177</sup> Kat. Ausst. Tate Britain, 2020, S.10.

<sup>178</sup> Barlow, 2020, S.47.

<sup>179</sup> Eskilson, 2007, S.78.

(Abb. 32) fällt vor allem durch seine Komposition auf. Das Bild ist horizontal genau in der Mitte auf zwei Bildhälften aufgeteilt. Während die rechte wie eine Zeitungsseite dicht beschrieben ist, ist die linke einer stilisierten, stark abstrahierten Figurendarstellung vorbehalten und wird in drei weitere Teile gegliedert. Die Rezeption dieser visuellen Spannung innerhalb der Fläche finden wir später auch in Wien.

Im Plakat Beardsleys verschmelzen das lange Kleid und die Haare der Frauenfigur mit dem Hintergrund in ein monochromes blaues Farbfeld. Die Gesichtshaut und die Hände bleiben weiß. Eine weiße Linie zeichnet die äußeren Umrisse, während eine blaue Linie auf dem weißen Hintergrund die Gesichtszüge markiert. Eine ähnliche lineare Silhouette, die mittels positivem und negativem Raum gestaltet wird, sehen wir später zum Beispiel auf dem Plakat zur fünften Ausstellung von Koloman Moser, oder bei Alfred Roller für die neunte Ausstellung. Döring merkt in seiner Analyse des Beardsley-Plakates treffend an, dass die Qualität nicht darunter leidet, dass der Inhalt mit der Ankündigung nicht direkt zusammenhängt.<sup>180</sup> Das ist eine Strategie, die die Wiener Secession später ebenso adaptieren wird.

Ein weiteres zentrales Element des Plakates von Beardsley sind zwei vertikale Linien, die entlang der ganzen Länge direkt über die Figur verlaufen. Der Vordergrund wird somit in ungleichmäßig große Flächen dreigeteilt. Das linke und rechte Segment werden von einem regelmäßigen Punktemuster gefüllt, was den Eindruck eines transparenten, leicht geöffneten Vorhangs erzeugt, hinter dem die Figur steht. Sowohl die großen Punkte, als auch die lineare Zeichnung sind grafisch starke Motive. Der Raum ist abstrakt, der Vorhang gerade, die geometrisch genauen Kreise und senkrechten Linien suggerieren zwar einen Raum, der aber nur in einer vereinfachten Andeutung erahnt und imaginiert wird. Eine ähnliche Musterverwendung über einer Figur finden wir bei Rollers Plakaten für die 14. und 16. Ausstellung. Es kommen hier Ansätze vor die sich später in Wien weiter entfalten sollten, wie die Flächigkeit,

---

<sup>180</sup> Döring, 1995, S.34-35.

abstrahierte Darstellungen und geometrische Formen aus denen Muster entstehen. Die Arbeit mit dem Vorder- und Hintergrund, mit der Raumaufteilung und weiters die überlegte Verwendung von einer reduzierten Farbpalette sind ebenso Gestaltungselemente, die wir später auch bei der Secession sehen können.

Arthur Symons geht in seinem Artikel über Beardsley auch auf die Gestaltungsstrategien des jungen Künstlers näher ein. Er ist der Meinung, Beardsley hätte sich absichtlich einem niedrigeren Schönheitsgrad zugewendet, der Aufsehen erregte, obwohl er fähig gewesen wäre, absolute Schönheit zu schaffen. Aus dieser Beobachtung heraus entfaltet er eine Theorie über die allgemeine Ästhetik des Fin de siècle:

[Es] ist eine neue Kunst geboren worden, sehr modern zwar, aber sehr weit entfernt von großer, ernster oder wirklich feinsinniger Kunst. (...) Man kann diese Kunst (und für die Kunst des Plakates trifft dies sicherlich zu) als Kunst für die Straße bezeichnen, gemacht für Leute, die es eilig haben. Sie tritt in Wettbewerb mit den Zeitungen und dem Variététheater, sie macht sich halb verächtlich populär und trotz wirklicher Verdienste und trotz eines gewissen Maßes guter Absicht sieht sie sich gezwungen, nach scharfen, plötzlichen, banalen Ausdrucksmitteln zu suchen. Statt reine Schönheit anzustreben, (...) sie wählt absichtlich und für den bloßen Effekt jene Schönheit, die weniger innerlich überzeugt und weniger echt ist, die in ihrer grotesken Art ganz nahe an Hässlichkeit, in ihrer flüchtigen Eleganz ganz nahe an Trivialität streift (...).<sup>181</sup>

Die Vereinfachung, Stilisierung, der Wechsel zur Flächigkeit und der Linie werden von Symons als banale Ausdrucksmittel bezeichnet, die aber ein weitreichendes kommunikatives Potential besitzen. Die Auswirkungen, die diese neue Formensprache

---

<sup>181</sup> Symons, 1903, S.122-123.

auf die visuelle Kommunikation des 20. Jahrhunderts ausüben sollte, hat er sich aber wahrscheinlich nicht einmal annähernd vorstellen können.

Das letzte Beispiel für einflussreiche grafische Gestaltung in England ist etwas besonders. Es handelt sich einerseits um eine extreme Vereinfachung der Formen in Plakaten, die eine sehr modern wirkende Ästhetik bringt. Andererseits ist es aber ein alleinstehender Einzelfall, der in der Literatur mit den Werken der Secession nie in Zusammenhang gebracht wird. Die Rede ist von den Beggarstaffs, ein Pseudonym der Künstler William Nicholson und James Pryde. Bis auf einige wenige erhaltene Werke und sporadische Erwähnungen in der Literatur weiß man über die beiden nicht viel. Meggs berichtet über ihren gescheiterten Versuch ein Designstudio zu betreiben, das trotz - oder eben wegen - großer künstlerischer Innovation gescheitert ist.<sup>182</sup> Die grafische Gestaltung dieses Duos ist jedenfalls absolut einzigartig und überraschend modern, wie man auf dem Plakat für Kassama-Mehl aus dem Jahr 1894 sehen kann (Abb. 33). Die große monochrome gelbe Fläche kontrastiert mit der schwarzen weiblichen Silhouette, die nur in Andeutungen ausgeführt ist. Die Künstler verzichten auf jegliche Details und erreichen eine unvergleichbare Repräsentation einer schematischen Flächigkeit. Dieses Beispiel erscheint im Kontext der zeitgenössischen Plakatgestaltung absolut radikal und liegt vollkommen außerhalb jeglicher internationaler Entwicklung. Die kompositionelle Raumaufteilung und Farbwahl erinnert überraschenderweise entfernt an Beardsleys *Isolde* (Abb. 30). Bis auf diesen einen Referenzpunkt fehlt jeglicher stilistische Kontext dieser Werke, was ein möglicher Grund dafür sein kann, warum die Beggarstaffs nie in Zusammenhang mit der europäischen Jugendstilbewegung gebracht werden. Die deutsche Zeitschrift *Pan* hat über die Künstler im Jahr 1896 aber berichtet und dieses Plakat auch publiziert.<sup>183</sup> Das radikale und viel zu wenig untersuchte Werk war der Secession also nachweislich

---

<sup>182</sup> Meggs, 2016, S.291.

<sup>183</sup> Singer, 1895/1896, S.333.

bekannt und bildet somit ein relevantes Thema für die Forschung und eine potentielle Quelle der neuen Formensprache.

### **Wiener Secession im Kontext der internationalen Jugendstilbewegung**

Trotz der relativ überschaubaren und auf den ersten Blick konsensuellen Forschungslandschaft der Plakate der Jahrhundertwende, wo nur hier und da ein kurzer Beitrag zur Stilistik der Plakate auftaucht, lassen sich kleine Diskrepanzen aufspüren. Während Meggs die Entwicklung der unkonventionellen schwarzen Formen und die Linienführung der Fin de siècle-Plakate direkt auf den japanischen Farbholzschnitt zurückführt,<sup>184</sup> wendet Eskilson seine Aufmerksamkeit der Entwicklungen in England und Schottland zu.<sup>185</sup> Döring sieht dagegen diese Entwicklungsstränge für das Plakat als nicht so relevant wie den Einfluss aus Frankreich.<sup>186</sup> Es steht außer Frage, dass das Art Nouveau für die Entwicklung der neuen Formensprache der Plakate eine absolut essenzielle Bedeutung hat. Die Forschung widmet sich diesem Thema ausführlich und auch bei der Behandlung der österreichischen Plakate werden die französischen Vorbilder in der Regel zumindest kurz angesprochen. Neben Henri de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset oder Alphonse Mucha, die alle großartige Neuerungen gebracht haben, war es vor allem Jules Chéret, der als einflussreichster Plakatkünstler in die Geschichte eingegangen ist.<sup>187</sup> Neben der Entwicklung des Druckverfahrens<sup>188</sup> hat er auch Gestaltungsprinzipien formuliert, die bereits 1958 Breiner-Neckel in Zusammenhang mit den Plakaten der Wiener Secession bringt.<sup>189</sup> Sie untersucht einen Artikel der Wiener Zeitschrift „Freie Künste“ über Chérets Ansätze bezüglich des Plakatentwurfs aus dem Jahr 1896 und fasst seine Ansichten und

---

<sup>184</sup> Meggs, 2016, S.212.

<sup>185</sup> Eskilson, 2007, S.72.

<sup>186</sup> Döring, 1995, S.34.

<sup>187</sup> Eskilson, 2007, S.36.

<sup>188</sup> Grohnert, 2020.

<sup>189</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.23.

konkreten Richtlinien im Hinblick auf eine erfolgreiche Plakatgestaltung zusammen.<sup>190</sup> Er gibt konkrete Anweisungen zur Verwendung von reinen Farben, Vermeidung von gebrochenen Farben, zu ihrer maximalen Anzahl, der Schrift, die immer vom Künstler entworfen werden soll und zum Ölgemäldestil oder Holzschnitt, welche stets vermieden werden müssen.<sup>191</sup>

Als Plakatgestalter, Drucker sowie Typograf war Chéret absolut bahnbrechend und hat die grafische Gestaltung für immer transformiert. Sein Werk wurde dementsprechend ausführlich erforscht und beschrieben, was unter anderem ein Grund ist, warum es nur wenig Sinn macht diesem Thema mehr Platz als unbedingt notwendig einzuräumen. Im Fokus dieser Arbeit liegt vor allem die Frage, was die Wiener Secession auf dem Gebiet der Plakatkunst nach dem Art Nouveau Neues gebracht hat. Obwohl die Analyse der Affichen der Jahrhundertwende überall in Europa ohne einen Rückblick auf die Anfänge in Frankreich kaum denkbar ist, bleiben noch viele weitere künstlerische Strömungen, die in der Forschung oft keine Erwähnung finden. Der neue Art Nouveau-Stil wurde international bekannt und hat sich in verschiedenen Ländern und Künstlergruppen organisch verändert. Während die Grundlage der modernen Formensprache von Chéret gelegt wurde, ist die Breite der Weiterentwicklungen und Neuerungen nicht auf Frankreich begrenzt.

Neben dem Art Nouveau gab es rege Jugendstilbewegungen in Belgien, Holland oder Deutschland, wo sogar Secessionsvereinigungen gegründet wurden. Jürgen Döring beschreibt chronologisch die wichtigsten Merkmale der Plakatkunst auf der europäischen Ebene.<sup>192</sup> Frieder Mellinghoff erwähnt in seiner Publikation, die sich ausschließlich mit Plakaten zu Kunstausstellungen beschäftigt, weitere zeitgenössische Vereinigungen, wie die Münchener Secession, die Secession Berlin oder die Neue Secession.<sup>193</sup> Die Bewegung einer modernen Kunst und Zusammensetzung der

---

<sup>190</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.23.

<sup>191</sup> N.W.T., 1958, S.23.

<sup>192</sup> Döring, 1995.

<sup>193</sup> Mellinghoff, 1978, S.11.

Vereinigung in Wien begann im Vergleich zu anderen Ländern spät. Die Künstler waren sich dessen auch sehr bewusst und haben umso eifriger an einer Integration in das globale Geschehen gearbeitet.<sup>194</sup> Dies mag ein Grund dafür sein, warum die stilistischen und formalen Neuerungen der internationalen Jugendstilbewegung, die ursprünglich als das angestrebte Ideal gegolten haben, nur zum Sprungbrett einer radikal neuen Formensprache geworden sind. Auf dem Gebiet der angewandten Grafik und Plakatgestaltung gibt es insgesamt nur wenige Ähnlichkeiten zwischen den Werken der Wiener Gruppe und ihren deutschen Kollegen. Trotz einiger beschriebener Beispiele einer Einflussnahme, wie die symbolistische Darstellung der Göttin von Klimt, die laut Schweiger auf die Münchener Secession zurückzuführen ist,<sup>195</sup> wurde der bestehende grafische Stil signifikant verändert. Dies bestätigt auch Terraroli wenn er schreibt, dass die Secessionskünstler - obwohl sie die Modernität zelebriert haben - das Jugendstilmodell aus München schnell überholt haben.<sup>196</sup> Wenn wir explizit nur über Plakate reden, scheint die Zusammenarbeit oder eine gegenseitige stilistische Einflussnahme zwischen der deutschen und der österreichischen Secessionsvereinigungen äußerst gering. Nur leicht anders ist das bei der Untersuchung der zeitgenössischen Textquellen und Mahazine.

„Ver Sacrum“ war gleichermaßen eine Plattform für österreichische Künstler, die der Welt vorgestellt wurden, als auch ein erzieherisches Medium, das bekannte, einflussreiche internationale Namen dem lokalen Publikum präsentieren sollte.<sup>197</sup> Alle relevanten Künstler und ihre Werke, sowie neue Tendenzen, Techniken und Richtungen wurden hier thematisiert. Die internationale Entwicklung auf dem Gebiet der Grafik wird allerdings trotz Proklamationen über Gleichstellung der Künste nur unverhältnismäßig wenig zum eigentlichen Sujet. Die Artikel über gewerbegrafische Gestaltung konzentrieren sich eher auf ihre wirkungsästhetischen Aspekte als auf

---

<sup>194</sup> Burckhard, 1898, S.3.

<sup>195</sup> Schweiger, 1988, S.122.

<sup>196</sup> Terraroli, 2018, S.6.

<sup>197</sup> Ver Sacrum, 1898, Heft 1, S.5.

konkrete Werke oder Künstler. Dies möge aber unter anderem auch einer der Gründe sein, warum die Plakatgestaltung in Österreich so diametral unterschiedlich geworden ist. Durch die fehlende theoretische Basis, die ästhetische Kriterien erstellen und Urteile über die internationalen Werke fällen würde, konnte sich die abendländische Formensprache sehr frei entwickeln. So sieht man zahlreiche Einflüsse, die von einzelnen Plakatkünstlern unterschiedlich aufgefasst und implementiert werden.

Ein Beispiel zur Einflussnahme ist Henry van de Velde, der aus heutiger Sicht als bedeutende Persönlichkeit hinsichtlich der Entwicklung der modernen Formensprache anerkannt wird.<sup>198</sup> In „Ver Sacrum“ wurde er nur im Rahmen der Namensaufzählungen der beteiligten Künstler oder Ausstellungsankündigungen erwähnt. Sein Einfluss auf Rudolf von Larisch und die Typografie kommentiert aber zum Beispiel bereits im Jahr 1958 Breiner-Neckel.<sup>199</sup> Sein Plakat für die Eiweißnahrung „Tropon“ (Abb. 34) aus dem Jahr 1898 bringt aber zahlreiche weitere Stilmittel. Es ist vor allem ein abstraktes Plakat, das organische und geometrische Formen vereint. Neuartig ist auch der Umgang mit der Linie, die den Titel umschreibt und ein gleichmäßiges eckiges Muster bildet. Die abstrakten geometrischen Plakate der Wiener Secession wenige Jahre später knüpfen offensichtlich an van de Veldes Elemente an und entwickeln sie weiter. Der Aspekt des Horror Vacui und die Art und Weise, wie sich die Formen aneinander anlehnen, wurde wiederum mit ausschließlich organischen Formen von Koloman Moser im Plakat zur 5. Ausstellung rezipiert.

Auf den Beispielen von Henry van de Velde oder Aubrey Beardsley sieht man einen problematischen Aspekt der zeitgenössischen Quellen, was die Frage einer objektiven Kunstforschung öffnet. Beardsley, der einen unglaublichen Ruhm während seiner kurzen Karriere erlangt hat, ist fast vollkommen in Vergessenheit geraten und findet erst seit einer kurzen Zeit seinen rechtmäßigen Weg in die Bücher der Kunstgeschichte. Dagegen gilt van de Velde als ein einflussreicher Plakatkünstler und

---

<sup>198</sup> Eskilson, 2007, S.98.

<sup>199</sup> Breiner-Neckel, 1958, S.25.

Mitbegründer des Jugendstils in Belgien,<sup>200</sup> obwohl zu seiner Person oder zu seinem Werk in „Ver Sacrum“ beinahe keine Informationen vorhanden sind. Es ist umso spannender, da man durch eine Werkanalyse, wie oben demonstriert, den Einfluss seiner Formensprache auf die lokale Plakatgestaltung ziemlich genau nachverfolgen kann.

Um den gesamten Kontext der Grafikentwicklung und der Plakatgestaltung auf einer internationalen Ebene beurteilen zu können, ist der Aspekt der Kunstzeitschriften, die damals gerade eine Blütezeit feierten, nicht zu vernachlässigen. Die Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende sind eine wichtige Quelle, die einen Nachweis ihrer Zeit bilden und uns ein wenig hinter die Kulissen blicken lassen. Sie erzeugen aber manchmal irrtümlich den Eindruck absolut treue Zeugen ihrer Zeit zu sein und alle relevanten Themen wiederzugeben. Es ist deswegen wichtig bei ihrer Analyse im Hinterkopf zu behalten, dass sie auch selbst einen Teil des Oeuvres bilden und bis zu einem gewissen Grad selbst Kunstwerke sind.

Die Rolle der Kunstzeitschriften des Fin de siècle in Europa war sowohl informativ als auch künstlerisch stilbildend durch die Art ihrer eigenen Gestaltung. Bei der Untersuchung der neuen grafischen Formensprache kann die Form teilweise genauso viel über die Entwicklungen verraten wie der Inhalt. Aufschlussreich ist ebenso die Themenwahl der Artikel und Auswahlkriterien der reproduzierten Werke, die durch die Publikation plötzlich eine große internationale Reichweite erlangen konnten. Auf der internationalen Bühne der europäischen Kunstbewegungen begegnet man vor allem in Deutschland einer Reihe künstlerisch-fokussierter Periodika. Sie sind in einer kurzen Zeitspanne von einigen wenigen Jahren voneinander getrennt entstanden und waren an verschiedene Künstlergruppen gebunden. Alle sind durch den Anspruch vereint als Opposition gegen alte Kunst - den Akademismus - und überholte Strukturen zu kämpfen, indem sie neue moderne Kunst und Gestaltung bringen.

---

<sup>200</sup> Eskilson, 2007, S.98.

Im Jahr 1895 war es das in Berlin gegründete Periodikum „Pan“. Ein Jahr später dann „Jugend“, die Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, die dem Jugendstil seinen Namen gegeben hat. Aus München stammt auch die Satirezeitschrift „Simplicissimus“, die ebenso seit dem Jahr 1896 publiziert wurde. Ein Jahr danach wurde das vielseitig ausgelegte Magazin „Deutsche Kunst und Dekoration: illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauen-Arbeiten“ gegründet, welches eine 35-jährige Existenz vor sich hatte.

Alle der genannten Zeitschriften zeichnen sich durch eine spezifische grafische Gestaltung aus. Im Fall von „Pan“ erkennt man auf den detailreichen Illustrationen mit einer räumlichen Tiefe, der Typografie und dem Seitenlayout, das an illuminierte Bücher des Mittelalters erinnert, den Einfluss von William Morris und dem englischen Buchdruck. Die Zeitschrift „Jugend“ wird in einer modernen Serifen-Schrift gesetzt und präsentiert ein neues Magazinkonzept, das wir später auch bei „Ver Sacrum“ sehen: die Inklusion von großen, in Farbe gedruckten Bildern und einem geräumigen Seitenlayout. Der Zeichenstil der Illustrationen ist durch große Farbflächen und organische geschwungene Linien an das französische Art Nouveau angelehnt. Die Satirezeitschrift „Simplicissimus“ überrascht durch moderne schematische, grafische Darstellungen. Die stilistische Gestaltung im Rahmen eines humoristischen Mediums ist vor allem aus der Perspektive der Entwicklung der modernen visuellen Kommunikation relevant. Eskilson macht auf ein Plakat von Thomas Theodor Heine aus dem Jahr 1896 aufmerksam, auf dem die Jugend mit dem Teufel tanzt. Heine rezipiert die französischen Art Nouveau-Vorbilder, während er sie mit der japanischen Tradition der Flächigkeit kombiniert und beide neu interpretiert (Abb. 35).<sup>201</sup> Die Frage, inwieweit dieses Werk innerhalb der Wiener Secession bekannt war, bleibt allerdings offen, da es in Österreich durch Zensur verboten wurde.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Eskilson, 2007, S.96.

<sup>202</sup> Döring, 1995, S.44.

„Deutsche Kunst und Dekoration“ war eine Zeitschrift, die dezidiert der dekorativen angewandten Kunst des Jugendstils gewidmet war. Während die eigentliche Gestaltung nicht so modern wie bei den anderen genannten Titeln ist, liegt der große Beitrag in der ausschließlichen Spezialisierung auf angewandte Kunst und Design, und deren Unterstützung. Durch öffentliche Ausschreibungen und einem anschließenden Publizieren der Entwürfe wurde die angewandte Kunst, ihre stilistische Entwicklung und das Niveau tatkräftig gefördert.

Dank der modernen Technologie und zahlreicher Digitalisierungsprogramme ist es heute möglich, auf alle der genannten Zeitschriften über frei zugängliche Bibliotheksserver zuzugreifen und alle Ausgaben Blatt für Blatt in extrem hoher Auflösung zu studieren.<sup>203</sup> Diese wunderbare neue Möglichkeit der Forschung wird in den kommenden Jahren sicherlich zu neuen Erkenntnissen führen. Die Gelegenheit im gesamten Bestand aller Ausgaben nach konkreten Schlagwörtern zu suchen eröffnet ganz ungeahntes Potential für Recherchen. Ein stilistischer oder thematischer Vergleich der einzelnen Zeitschriften würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Ein allgemeiner Blick auf die internationale Kunstlandschaft, in der so viele Periodika auf einmal entstehen, hilft aber einen Eindruck zu gewinnen, in welchem Milieu und aus welchem Anlass die Wiener Secession gegründet wurde. Die Notwendigkeit mit welcher die Künstler neue Kommunikationsmedien geschaffen haben, wie sie sie gestaltet und welche Themen sie sich für theoretische Abhandlungen gewählt haben, bietet einen wertvollen Einblick in die Zeit des endenden 19. Jahrhunderts in Europa. Die Bewegungen gegen alte Traditionen, den Akademismus und Rufe nach einer Reform der Kunst, nach der Moderne, prägen diese Zeit. Es herrscht eine rege öffentliche Debatte und ein unglaublich lebhafter künstlerischer und auch kunsthistorischer

---

<sup>203</sup> In der Digitalisierung der Kunstzeitschriften gehört vor allem die Universitätsbibliothek Heidelberg, die eine große Anzahl an historischen Beständen professionell digitalisiert und für die Öffentlichkeit frei zugänglich gemacht hat, zu den Vorreitern. Alle der genannten Zeitschriften bis auf „Simplicissimus“ sind auf der Webseite der Institution veröffentlicht und übersichtlich gegliedert.

Diskurs zu unzähligen Themen. Der erste Artikel in der neuen modernen Zeitschrift „Pan“ zur Plakatkunst wird wie folgt eingeleitet:

Noch wissen die meisten Menschen gar nicht, dass man von künstlerischen Plakaten spricht, dass man sie sammelt, dass man diesen ganzen Kunstzweig zu einer Gleichberechtigung mit anderen graphischen Werken erhoben hat,—und es werden schon dicke Quartbände darüber veröffentlicht, die das Thema wissenschaftlich erörtern, womöglich historisch erschöpfend darstellen wollen.<sup>204</sup>

In „Pan“ wird nicht nur über die Plakatgeschichte informiert, sondern es werden auch regelmäßig Werke unterschiedlicher internationaler Künstler abgedruckt. Somit verbreiten sich neue Gestaltungsformen rasch über die Grenzen Deutschlands hinaus. Die Secession in Berlin und München hat in vielen Aspekten ein Vorbild für die Vereinigung in Wien gebildet. Darauf deutet unter anderem auch die baldige Gründung einer eigenen Kunstzeitschrift hin. Während „Ver Sacrum“ inhaltlich der theoretischen Auseinandersetzung mit der internationalen Gewerbegrafik nicht so viel Raum widmet, lässt sich die eigentliche grafische Gestaltung mit keiner anderen Kunstzeitung der Zeit vergleichen. Valerio Terraroli hat 2018 eine umfangreiche Publikation veröffentlicht, die sich als erste auf die künstlerischen Aspekte der Gestaltung von „Ver Sacrum“ konzentriert.<sup>205</sup> Das Augenmerk liegt nicht auf den theoretischen Abhandlungen, sondern auf den eigenen grafischen Gestaltungen der Zeitschrift, wodurch ein ganz besonderer Meilenstein in der Forschung der Secession erreicht wurde. Jedem Jahrgang ist ein Kapitel gewidmet, wobei nur die gestalterisch bedeutendsten Neuentwicklungen jeder Ausgabe hervorgehoben werden. Die Entwicklung auf dem Gebiet der Gebrauchsgrafik kommt durch diese gekonnte kuratorische Auswahl deutlich zum Ausdruck. Die Neuerungen werden im Laufe dieser Schilderung formal

---

<sup>204</sup> Singer, 1895/1896, S.329.

<sup>205</sup> Terraroli, 2018.

beschrieben. Der Autor bleibt bei der Analyse aber nur streng bei „Ver Sacrum“, Plakate oder andere grafische Werke werden nur dann erwähnt, wenn sie in der Zeitschrift veröffentlicht wurden. Die Publikation stellt keine kontextuellen medienübergreifenden Verknüpfungen her, bildet aber eine hervorragende einheitliche Analyse der Zeitschrift.

Terraroli bestätigt in Bezug auf die Magazingestaltung die Tendenz, die man auch in den Plakaten sehen kann. Die Umschläge durchlaufen einen ähnlichen Wandel: weg von dem organischen Art Nouveau-Stil hin zu strikt geometrischen Motiven auf einer großzügigen freien Fläche, die eine komplett neue Funktion einnimmt.<sup>206</sup> Die Umschläge gehen von symbolistischen Darstellungen zu vollkommen abstrakten grafischen Kompositionen. Als grafisch signifikanteste Cover im Sinne einer ausgewogenen Raumgestaltung und der Verwendung geometrischer Formen definiert er zwei Entwürfe von Koloman Moser (Abb. 36, 37) und einen von Alfred Roller (Abb. 38).<sup>207</sup> Ein einheitliches grafisches Konzept der Zeitschrift verzeichnet Terraroli ab 1900, wo jede Ausgabe originell aber einheitlich gestaltet wurde.<sup>208</sup>

„Ver Sacrum“ ist ein Designlabor, wo sich alle grafischen Experimente wie in einem Kaleidoskop in verschiedensten Kombinationen zeigen. Im Laufe der Zeit sind aber einige Tendenzen besonders ausgeprägt sichtbar. Diese entsprechen den im ersten Teil dieser Arbeit beschriebenen Stilmitteln der Plakate. Es ist die Flächigkeit, Reduktion auf geometrische und lineare Elemente, und eine klare Gliederung der Bildfläche.

---

<sup>206</sup> Terraroli, 2018, S.7.

<sup>207</sup> Terraroli, 2018, S.7.

<sup>208</sup> Ebd.

## Wiener Secession im lokalen Kontext innerhalb der Monarchie

Während die Wiener Secession aus der Notwendigkeit, die moderne Kunst nach Österreich zu bringen, entstanden ist und mit dem Blick nach außen durch viele internationale Bewegungen vor allem in ihren Anfängen inspiriert wurde, hat sich im Laufe der Zeit der Fokus eher nach innen gerichtet. Mit dem Anspruch moderne Kunst selber zu schaffen und der lokalen Szene eine Bühne zu bieten übten die lokalen Ereignisse und Entwicklungen einen zunehmenden Einfluss auf die Positionierung der Vereinigung. Die Wiener Secession war schließlich nicht die einzige Vereinigung in der Monarchie, die sich in Opposition zum Konservatismus in der Kunst erhoben hat. 1887 wurde in Prag die Künstlergruppe Mánes gegründet, in Wien dann 1899 der Hagenbund, um einige der prominentesten zu nennen. Beide waren wie die Secession auf der Suche nach einem modernen künstlerischen Ausdruck. Wien war ein kulturelles Zentrum, wo, ähnlich wie in Deutschland, mehrere Gruppierungen eine aktive Gemeinschaft gebildet haben. Dadurch, dass diese innerhalb einer geographischen Rahmens gleichzeitig tätig waren, ist es nicht überraschend, dass sie sich dynamisch überschneiden und gegenseitig ergänzt haben. So ist Alfred Roller, als Präsident der Wiener Secession, gleichzeitig auch Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule. Ähnlich ist Carl Moll, ein zeitweiliger Präsident der Secession, außerdem auch künstlerischer Direktor der führenden Galerie Miethke.<sup>209</sup> Teil der Gründungsmitglieder der Secession sind gleichzeitig später Gründer der Wiener Werkstätte, die für die Ausarbeitung und Verbreitung der neuen grafischen Formensprache maßgeblich verantwortlich war. Obwohl man also von einzelnen Vereinigungen und Künstlergruppen spricht, war ihre gegenseitige Verbundenheit ein wichtiger Aspekt der Stilbildung, wie man anhand der folgenden Beispiele sehen kann.

Von allen lokalen Zusammenhängen fällt eine Institution im Hinblick auf die Etablierung der modernen Formensprache besonders auf und zwar die Wiener Gewerbeschule. Dank dem Einsatz von Otto Wagner war es möglich „dem

---

<sup>209</sup> Natter, 2016, S.26.

altberühmten Institut der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie neues Leben zuzuführen; die freigewordenen Professuren konnte man schließlich mit Secessionisten der ersten Stunde besetzen. Mit Billigung des Ministeriums wurden Josef Hoffmann, Kolo Moser und Alfred Roller zu Lehrern an die Fachklassen berufen sowie die Stelle des Direktors mit dem älteren, aber auch der Secession angehörigen Maler und Graphiker Felician Freiherr von Myrbach interimistisch besetzt.<sup>210</sup> Durch die Involvierung der prominenten Secessionisten in der Lehre konnte die neue moderne Kunstauffassung gefördert, verbreitet und direkt an die kommende Generation der Künstler und Grafiker weitergegeben werden. Eine einzigartige Gelegenheit, wo die Ergebnisse dieser Arbeit zu sehen sind, bietet „Die Fläche“, die heute nur im Nachdruck erhalten ist.<sup>211</sup> Es ist „eine der seltenen Publikationen, die die zahlreichen Aktivitäten der Wiener Kunstgewerbeschule (...) dokumentiert und vieles über Methodik des Unterrichtes um 1900 verrät“.<sup>212</sup> Leider weist die kunsthistorische Forschung einen signifikanten Mangel an Quellen auf, die aufschlussreiche Informationen zu diesem Werk bieten würden. Es ist nicht einmal klar, ob es sich um eine Zeitschrift oder um ein sogenanntes Vorlagenwerk handelt, das in verschiedenen Lieferungen erschien.<sup>213</sup> Es werden beide Bezeichnungen von verschiedenen Autoren verwendet.

Werner Schweiger definiert die von Hoffman, Moser, Böhm und Roller herausgegebene Publikation als „das bedeutendste Musterbuch dieser Zeit“.<sup>214</sup> Es ist zwischen 1903 und 1904 in zwölf Lieferungen zu je 16 Seiten, die als Hefte bezeichnet wurden, erschienen.<sup>215</sup> Es war der angewandten Kunst in ihrer ganzen Breite gewidmet: Es wurden Entwürfe für Malerei, Plakate, Buch- und Druckausstattung, Vorsatzpapier, Umschläge, Geschäftsgrafiken, Illustrationen, Tapeten, schwarz-weiß Kunst, Textiles,

---

<sup>210</sup> Mrazek, 1986, S.4.

<sup>211</sup> Die Fläche, 1896.

<sup>212</sup> Kat. Ausst. Ausstellungszentrum der Universität für Angewandte Kunst Wien, 2010, S.38.

<sup>213</sup> Bernhard Denscher, E-Mail an die Autorin, 15.5.2020.

<sup>214</sup> Schweiger, 1988, S.202.

<sup>215</sup> Schweiger, 1988, S.202.

Bleiverglasungen, Stickerei, Monogramme, Kleiderschmuck und weiteres publiziert.<sup>216</sup> Die neue Tendenz einer flächigen Bildkomposition entfaltet sich hier in voller Breite und bildet den Schwerpunkt des Werkes. Es ist das zentrale Stilmittel, das der Publikation ihren Namen und die visuelle Form verliehen hat. Schweiger beschreibt es als einen „graphischen Motivenschatz“. Ein Vorlagewerk, welches das ganze Spektrum der Gebrauchsgrafik darstellt, das neben konservativen und floralen Jugendstilarbeiten eben auch sehr moderne Werke bis an die Grenze der Abstraktion zeigt.<sup>217</sup> Bis auf das Heft mit Plakaten, in dem auch Werke der Secessionskünstler enthalten sind, „bestand das komplette Vorlagenwerk aus Entwürfen von Wiener Kunstgewerbeschülern aus den Klassen der genannten Herausgeber.“<sup>218</sup> Es ist ein spannendes Detail, dass sich die Professoren entschieden haben, die Plakate der Secession in das Vorlagenwerk einzubeziehen und sie somit als Inspirationsquelle und Vorbild für weitere grafische Tätigkeit positioniert haben. Das sehr hohe Niveau der grafischen Arbeiten der Schüler ist bemerkenswert. Am Beispiel eines Werkes aus dem ersten Band (Abb. 39) sieht man die originelle Kombination von geometrischen, organischen und linearen Formen sehr klar. Die auf den ersten Blick vollkommen abstrakte Darstellung verbirgt eine radikal abstrahierte Silhouette. Der Weg von den organischen Jugendstilformen hin zu einer linearen flächigen Gestaltung wird hier deutlich.

„Die Fläche“ definiert die neue Flächenkunst, die sich in den kommenden Jahren auch fern der Grenzen Österreichs hätte etablieren sollen. Leider bleibt der Einfluss von diesem Schulperiodikum auf das deutsche Sachplakat oder die Flächenkunst der kommenden Jahre in der Forschung größtenteils unbeachtet. Auch die detaillierten, chronologischen, designhistorischen Publikationen gehen auf dieses Kapitel der Stilgeschichte nicht explizit ein. Eskilson erklärt das Phänomen der plötzlichen Erscheinung von einem neuen Stil im deutschen Sachplakat um 1905 mit einer Inspiration durch die Beggarstaffs, obwohl er die Involvierung des Wiener Künstlers

---

<sup>216</sup> Die Fläche, 1986, S.1.

<sup>217</sup> Schweiger, 1988, S.202.

<sup>218</sup> Schweiger, 1988, S.203.

Julius Klinger sogar selbst erwähnt.<sup>219</sup> Im Rahmen der Secessionsplakate ist ein grafischer Stil entstanden, der dann durch das Vorlagenwerk der Gewerbeschule und ihrer Schüler adaptiert, weiterentwickelt und schließlich verbreitet wurde. „Die Fläche“ bildet möglicherweise das fehlende Puzzleteilchen, das der Forschung bisher fehlt, um die moderne grafische Entwicklung in Deutschland, die bisher als Entstehung der modernen Grafik gilt an ihre Vorbilder in Wien zu knüpfen.

Tobias Natter fasst die Rolle von „Die Fläche“ im Hinblick auf die Forschung des Farbholzschnitts wie folgt zusammen: „Wenn wir heute gegenüberstellen, mit welchen exzeptionellen Werken diese 1903 in der [,]Fläche[,] vertreten waren und wie wenig wir heute darüber wissen, wird einmal mehr deutlich, wie ungerechtfertigt der Wiener Farbholzschnitt um 1900 von der Kunstgeschichte vernachlässigt wurde.“<sup>220</sup> Man kann das Gleiche leider auch über die allgemeine stilistische Entwicklung der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts sagen: „Die Fläche“ bleibt aus einem unnachvollziehbaren Grund ein größtenteils unerforschtes Gebiet.

---

<sup>219</sup> Eskilson, 2007, S.111-112.

<sup>220</sup> Natter, 2016, S.22.

## **Fazit**

Die Positionen, in denen sich angewandte Kunst und Grafik heute befinden und wie sie in der Zeit der Jahrhundertwende wahrgenommen wurden, unterscheiden sich diametral. Der Versuch, die „hohe“ und „niedere“ Kunst miteinander zu verbinden, hat sich schließlich nicht durchgesetzt und wir unterscheiden zwischen der Kunst und dem Design, die im heutigen Verständnis zwei divergente Begriffe sind. Durch dieses Prisma wird auch die kunsthistorische Forschung beeinflusst, die einigen Medien mehr Raum als anderen einräumt. Obwohl es sich im Falle der Wiener Secession um ein prominentes Thema der Kunstgeschichte handelt, das unzählige Male unter verschiedenen Fragestellungen untersucht wurde, reflektiert die Forschung die Kunstlandschaft der Jahrhundertwende nicht ganz adäquat. Die aus der heutigen Sicht priorisierten Themen wie die Malerei oder das Möbeldesign scheinen damals einen gleichberechtigten Teil eines viel bunteren Mosaiks gebildet zu haben, das in der aktuellen Forschung allerdings nicht entsprechend - in allen seinen Facetten - reflektiert wird.

Die Analyse der Plakate, die im ersten Teil dieser Arbeit durchgeführt wird, präsentiert konkrete stilistische Mittel, die eine radikal neue Form der visuellen Kommunikation darstellen. Ihre Form, Anwendung, aber auch die theoretische Grundlage, auf der sie aufbauen, beweisen einen intentionalen programmatischen Wandel. Der Drang nach einer möglichst intensiven Wirkung resultierte in der Entwicklung einer abstrakten grafischen Gestaltung, die sich von Symbolismus, Historismus und organischem Ornament in Richtung geometrischer Flächigkeit bewegt hat. Die nähere Untersuchung der Entstehungsgeschichte der einzelnen Elemente im zweiten Teil dieser Arbeit zeigt, dass die Formensprache das Ergebnis einer aktiven Suche nach neuen visuellen Ausdrucksmitteln war, deren Bestandteile aus vielen Ländern, Epochen, Gattungen und Medien stammen. Die Kenntnis der Entwicklungstrajektorie der einzelnen Stilmittel, woher sie stammen und auf welche Art und Weise sie neu interpretiert wurden, vertieft das Verständnis der Formensprache als ein komplexes System der visuellen Kommunikation. Die Entwicklung der modernen

visuellen Sprache wurde hier neben den formalen stilistischen, künstlerischen und theoretischen Einflüssen noch von einer tiefen ideologischen Überzeugung angetrieben.

Die klassischen traditionellen Plakatgestalter haben sich vor allem darauf konzentriert, dass ihre Werke aus der Ferne gut sichtbar sind. Die Künstler, die die Plakate für moderne Vereinigungen gestaltet haben, mussten sich zusätzlich um eine originelle Form bemühen. Die Künstler der Secession sind aber viel weiter als ihre Kollegen gegangen, da sie von einer zusätzlichen Energie angetrieben wurden. Erstens waren sie besonders motiviert den späten Anfang der Modernebewegung in Wien im Vergleich zu anderen Ländern nachzuholen, indem sie - zumindest was Grafik angeht - ihre Vorbilder schnell überholt haben. Zweitens haben sie die Prinzipien des Gesamtkunstwerkes und der gleichen Stellung aller Künste sehr ernst genommen und haben den Plakaten eine beispiellose Aufmerksamkeit gewidmet. Während die theoretischen Anleitungen und Empfehlungen, wie ein gutes Plakat auszusehen hat, jedem zugänglich waren, hat nicht jeder Gestalter diese Zeit und Mühe einem Plakat für eine einmalige Verwendung gewidmet.

Dieser im Grunde banale Unterschied hebt die Künstler der Secession von ihren Zeitgenossen ab. Sie wollten möglichst wirkungsvolle Plakate, die das Publikum ergreifen, gestalten und waren bereit viel Arbeit in dieses Ziel zu investieren. Sie haben den theoretischen Studien gehorcht, ihre Gestaltungsprinzipien zur Anwendung gebracht, stets mit dem Anspruch auf maximale Originalität, Qualität und Kommunikationspotenzial gearbeitet, aber vor allem haben sie die Plakate wie jedes andere Kunstwerk mit viel Aufmerksamkeit gewürdigt. Das Ergebnis war eine systematische Entwicklung einer neuen modernen Formensprache. Diese hat sich von der historischen visuellen Kommunikation nicht nur auf die bloße Mitteilung der Inhalte beschränkt, sondern eine Wirkung erzeugt. Die kommunikative Funktion wurde durch assoziative und emotionale Narration erweitert. Die Wiener Secession entwickelte hiermit ein erstes System einer modernen visuellen Kommunikation.

Peter Behrens gilt offiziell als der erste Designer, der eine einheitliche Corporate Identity vom Briefkopf bis zur Fabrikhalle erschaffen hat.<sup>221</sup> In der Zeit zwischen 1907 bis 1914 hat er die gesamte visuelle Form und Selbstpräsentation des Unternehmens gestaltet und somit die Grafikbranche revolutioniert. Dieser Vorgang wurde seitdem, über bereits mehr als 100 Jahre, beibehalten und weiterentwickelt. Das Beispiel aus der Einleitung, nämlich das Branding von Apple, drängt sich hier wieder auf, da alles einer einheitlichen Ästhetik mit höchstem Qualitätsanspruch unterliegt. Das Branding ist eine Art Selbstinszenierung des Unternehmens, das die eigenen Werte mittels visueller Formensprache kommuniziert. Peter Behrens war wie gesagt der Erste, der dieses Konzept in einem Geschäftsumfeld verwendet hat. Er hat es aber nicht erfunden. Er griff die Praxis der Secession auf, die alle Aspekte ihres Schaffens und ihrer visuellen Präsentation penibel genau kuratiert hat und die Wirkung auf den Betrachter, als auch emotional aufgeladene Narrative der visuellen Kommunikation, kontrolliert hat. Überspitzt gesagt handelt es sich auch bei Apple um eine Form eines modernen Gesamtkunstwerkes, das sowohl aus der grafischen als auch der ideologischen Tradition der Wiener Secession schöpft.

Unverständlicherweise ist der Beitrag der Secession für die spätere grafische Gestaltung bisher nicht explizit als ein fundamentaler Bestandteil der Designgeschichte deklariert worden. Die systematische Untersuchung der neuen modernen Formensprache, die sowohl ihre radikale Originalität als auch ihre Relevanz im Kontext der internationalen Entwicklungen beweist, positioniert diese Etappe der Designgeschichte in das erste Kapitel der modernen Grafik.

---

<sup>221</sup> Hauffe, 2014, S.87.



## Literaturverzeichnis

### **Albers, 2013**

Josef Albers, Interaction of Color, 2013 New Haven, (Erstausgabe 1963, New Haven).

### **Armstrong, 2011**

Jon Scott Armstrong, Werbung mit Wirkung: bewährte Prinzipien überzeugend einsetzen, Stuttgart, 2011.

### **Barlow, 2020**

Clare Barlow, Beardsley's Obscene Drawings, in: Stephen Calloway, Caroline Corbeau-Parsons (Hg.), Aubrey Beardsley (Kat. Ausst., Tate Britain, London, 2020), London, 2020, S.46-54.

### **Bierbaum, 1898**

Otto Julius Bierbaum, Der moderne Holzschnitt, in: Ver Sacrum, Jahrgang 1 / 1898, Heft 10 - Oktober, Wien, 1898, S.5-11.

### **Blei, 1899**

Franz Blei, Aubrey Beardsley, in: Pan, Jahrgang 5 / 1899, Heft III und IV, Berlin, 1899, S.256-260.

### **Burckhard, 1898**

Max Burckhard, Ver Sacrum, in: Ver Sacrum Jahrgang 1 / 1898, Heft 1 – Januar, Wien, 1898, S.3.

### **Breiner-Neckel, 1958**

Ilse Breiner-Neckel, Das Plakat der Wiener Sezession: ein Beitrag zur Untersuchung der Entwicklungsgeschichte des Plakats, Wien, 1958.

### **Denscher, 1992**

Bernhard Denscher, Österreichische Plakatkunst 1898-1938, Wien, 1992.

### **Denscher, 2013**

Bernhard Denscher, Ornament and Reduction: The Contribution of Viennese Posters to the Development of Visual Mass Communication, in: Austrian Posters, Beiträge zur Geschichte der Visuellen Kommunikation, 10.10.2013, (Abgerufen 15.04.2020), URL: <https://www.austrianposters.at/2013/10/10/756/>.

### **Döring, 1995**

Jürgen Döring, Plakatkunst : von Toulouse-Lautrec bis Benetton, Heidelberg, 1995.

### **Eskilson, 2007**

Stephen J. Eskilson, Graphic design: a new history, London, 2007.

### **Hauffe, 2014**

Thomas Hauffe, Geschichte des Designs, Köln, 2014.

**Heimann, 2016**

Monika Heimann, Wie Design wirkt: psychologische Prinzipien erfolgreicher Gestaltung, Bonn, 2016.

**Hevesi, 1906**

Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession: (März 1897 - Juni 1905); Kritik - Polemik – Chronik, Klagenfurt, 1906.

**Hölzel, 1901**

Adolf Hölzel, Über Formen und Massenvertheilungen im Bilde, in: Ver Sacrum, Jahrgang 4 / 1901, Heft 15, Wien, 1901, S.246-254.

**Gugitz, 1898**

Gugitz, das Placat, in: Ver Sacrum Jahrgang 1 / 1898, Heft 11 – November, 1898, S.13-18.

**Grohnert, 2020**

Grohnert René, Der Einfluss der Drucktechnik auf die Entwicklung des Plakates, in: Austrian Posters, Beiträge zur Geschichte der Visuellen Kommunikation, 11.4.2020, (Abgerufen 25.5.2020), URL: <https://www.austrianposters.at/2020/04/11/der-einfluss-der-drucktechnik-auf-die-entwicklung-des-plakats/>.

**Mascha, 1915**

Ottokar Mascha, Österreichische Plakatkunst, Wien, 1915.

**Meggs, 2016**

Philip B. Meggs, Meggs' History of Graphic Design, N.J., 2016.

**Mellinghoff, 1978**

Frieder Mellinghoff (Hg.), Kunst-Ereignisse: Plakate zu Kunstaussstellungen, Dortmund, 1978.

**Müller, 2017**

Jens Müller, Design-Pioniere: die Erfindung der grafischen Moderne, Berlin, 2017.

**Müller, Geise, 2018**

Marion G. Müller, Stefanie Geise, Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden, Stuttgart, 2018.

**Mrazek, 1896**

Wilhelm Mrazek, Flächenkunst - der Wiener Stil um 1900, in: Die Fläche : Entwürfe für decorative Malerei, Placate, Buch- und Druckausstattung, Vorsatzpapier, Umschläge, Menu- und Geschäftskarten, Illustrationen ... etc. etc., Band I/1, Wien, 1896, S.4.

**Natter, 2016**

Tobias G. Natter, Die Blüte des Farbholzschnittes in Wien um 1900, in: Tobias G. Natter, Max Hollein, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Kunst für alle: der Farbholzschnitt in Wien um 1900, (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt / Albertina, 2016), Köln, 2016, S. 12-75.

**Nebehay, 1986**

Christian Michael Nebehay, Secession : Kataloge und Plakate der Wiener Secession 1898 – 1905, Wien, 1896.

**N.W.T., 1896**

N.W.T., Jules Chéret über das Entwerfen von Plakaten, in: Freie Künste, Fachblatt f. Lithographie, Steindruckerei, Hg.Heim, Wien 1878-, Jg.1896, Nr.6, S.85, Zit. nach: Breiner-Neckel, 1958, S.23.

**Kern, 2008**

Anita Kern, Grafikdesign in Österreich im 20. Jahrhundert, Salzburg, 2008.

**Kern, 2010**

Anita Kern, Was haben Kolo Moser und Stefan Sagmeister gemeinsam? Zu Ausstellung und Katalog, in: Anita Kern, Bernadette Reinhold, Patrick Werkner (Hg.), Grafikdesign von der Wiener Moderne bis heute - von Kolo Moser bis Stefan Sagmeister: aus der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst Wien, (Kat. Ausst. Ausstellungszentrum der Universität für Angewandte Kunst Wien, 2010, Heiligenkreuzerhof Wien, 2010), S.12-35.

**Klinger, 1902**

Max Klinger, Aus Klingers Schrift „Malerei und Zeichnung“, in: Vereinigung bildender Künstler Wien Secession (Hg.), Katalog 14. Ausstellung, (Kat. Ausst., Vereinigung bildender Künstler Wien Secession, Wien, 1902), Wien, 1902, S.15-20.

**Kossatz, 1970**

Horst-Herbert Kossatz, Ornamentale Plakatkunst : Wiener Jugendstil 1897 – 1914, Salzburg, 1970.

**Leu, 1993**

Olaf Leu, Stilformen der grafischen Gestaltung, München, 1993.

**Loos, 1931**

Adolf Loos, Adolf Loos über Josef Hoffmann, in: Das neue Frankfurt, Januar Ausgabe, Frankfurt, 1931, S. 38.

**Rohles, 2017**

Björn Rohles, Grundkurs gutes Webdesign : alles, was Sie über Gestaltung im Web wissen müssen, Bonn, 2017.

**Roller, 1900**

Alfred Roller, Paul Roller, Aus der Wagner Schule, Wien, 1900.

**Schur, 1899**

Ernst Schur, Der Geist der japanischen Kunst, in: Ver Sacrum, Jahrgang 2 / 1899, Heft 4 - April, 1899, Wien, S.5-20.

**Servaes, 1898**

Franz Servaes, Künstler-Litographien, in: Ver Sacrum Jahrgang 1 / 1898, Heft 9 – September, 1898, Wien, S.3-10.

**Servaes, 1902**

Franz Servaes, Linienkunst, in: Ver Sacrum, Jahrgang 5 / 1902, Heft 7, 1902, S.111-122.

**Singer, 1895/1896**

Hans W. Singer, Plakatkunst, in: Pan, 1895-6, Heft III, IV, und V, Berlin, 1896, S.333.

**Stankowski, 1994**

Anton Stankowski, Visuelle Kommunikation: ein Design-Handbuch, Berlin, 1994.

**Schweiger, 1988**

Werner J. Schweiger, Aufbruch und Erfüllung : Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne 1897 – 1918, Wien, 1988.

**Schur, 1899**

Ernst Schur, Der Geist der japanischen Kunst, in : Ver Sacrum Jahrgang 2 / 1899, Heft 4 – April, 1899, S.5-20.

**Stöhr, 1902**

Ernst Stöhr Om., Unsere XIV. Ausstellung, in: Vereinigung bildender Künstler Wien Secession (Hg.), Katalog 14. Ausstellung, (Kat. Ausst., Vereinigung bildender Künstler Wien Secession, Wien, 1902), Wien, 1902, S.9-10.

**Sutton, 2020**

Emma Sutton, Beardsley's Musical Work, in: Stephen Calloway, Caroline Corbeau-Parsons (Hg.), Aubrey Beardsley (Kat. Ausst., Tate Britain, London, 2020), London, 2020, S.32-37.

**Symons, 1903**

Arthur Symons, Aubrey Beardsley, in: Ver Sacrum, Jahrgang 6 / 1903, Heft 5, 1903, S.117-138.

**Terraroli, 2018**

Valerio Terraroli, Ver Sacrum: the Vienna Secession art magazine 1898-1903: Gustav Klimt, Koloman Moser, Otto Wagner, Alfred Roller, Max Kurzweil, Joseph M. Olbrich, Josef Hoffmann, Milano, 2018.

**Vergo, 2015**

Peter Vergo, Art in Vienna 1898 - 1918 : Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries, London, 2015.

**Von Larisch, 1899**

Rudolf von Larisch, Über Zierschriften im Dienste der Kunst, München, 1899.

**von Larisch, 1900**

Rudolf von Larisch (Hg.), Beispiele künstlerischer Schrift, Wien, 1900.

**von Larisch, 1904**

Rudolf von Larisch, Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften, Wien, 1904.

## **Wilhelm Sch.**

Wilhelm Sch., Buchschmuck, in: Ver Sacrum Jahrgang 1 / 1898, Heft 9 – September, Wien, 1898, S.26.

## **KATALOGE** – chronologisch gelistet

### **Kat. Ausst. Vereinigung bildender Künstler Wien Secession, 1898**

Katalog der I. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst., Vereinigung bildender Künstler Wien Secession (Hg.), Wien, 1898), Wien, 1898.

### **Kat. Ausst. Vereinigung bildender Künstler Wien Secession, 1900**

Katalog der 8. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst., Vereinigung bildender Künstler Wien Secession (Hg.), Wien, 1900), Wien, 1900.

### **Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, 2003**

Kraft-Flächen : Wiener Plakatkunst um 1900, (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, 2003), Wien, 2003.

### **Kat. Ausst. Ausstellungszentrum der Universität für Angewandte Kunst Wien, 2010**

bis heute - von Kolo Moser bis Stefan Sagmeister: aus der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst Wien, (Kat. Ausst., Ausstellungszentrum der Universität für Angewandte Kunst Wien, Heiligenkreuzerhof Wien, 2010), Wien, 2010.

### **Kat. Slg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 2011**

Grafikdesign im Jugendstil: der Aufbruch des Bildes in den Alltag, (Kat. Slg., Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 2011), Hamburg, 2011.

### **Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt / Albertina, 2016**

Kunst für alle: der Farbholzschnitt in Wien um 1900, (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt / Albertina, 2016), Köln, 2016.

### **Kat. Ausst Leopold Museum, 2019**

Wien 1900 - Aufbruch in die Moderne, (Kat. Ausst Leopold Museum, Wien 2019-2020), Wien, 2019.

### **Kat. Ausst. Tate Britain, 2020**

Aubrey Beardsley (Kat. Ausst., Tate Britain, London, 2020), London, 2020.

## **ZEITUNGEN, MAGAZINE; PERIODIKA** – chronologisch gelistet

### **Die Fläche, 1986**

Felician Myrbach (Hg), Die Fläche: Entwürfe für decorative Malerei, Placate, Buch- und Druckausstattung, Vorsatzpapier, Umschläge, Menu- und Geschäftskarten, Illustrationen ... etc. etc., Band I/1, Wien, 1986, S.1.

### **Ver Sacrum, 1898, Heft 1**

Vorwort Ver Sacrum, in: Ver Sacrum Jahrgang 1 / 1898, Heft 1 – Januar, Wien, 1898.

### **Pan, 1899**

Aubrey Beardsley, Isolde, in: Pan, Jahrgang 5, Heft IV, Berlin, 1899, S.260.

### **Ver Sacrum, 1901, Heft 3**

Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, in: Ver Sacrum, Jahrgang 4 / 1901, Heft 3, Wien, 1901, S.61.

### **Ver Sacrum, 1901, Heft 18**

Ver Sacrum Jahrgang 4 / 1901, Heft 18, Wien, 1901.

### **Ver Sacrum, 1901, Heft 19**

Ver Sacrum Jahrgang 4 / 1901, Heft 19, Wien, 1901.

### **Ver Sacrum, 1901, Heft 21**

Ver Sacrum Jahrgang 4 / 1901, Heft 21, Wien, 1901.

### **Ver Sacrum, 1901, Heft 23**

Ver Sacrum Jahrgang 4 / 1901, Heft 23, Wien, 1901.

## **WEBSEITEN**

Austrian Posters, Beiträge zur Geschichte der Visuellen Kommunikation, (Abgerufen 15.04.2020), URL: <https://www.austrianposters.at/>.

Die Beethoven-Ausstellung 1902, in: Secession, (Abgerufen 10.5.2020), URL: <https://www.secession.at/die-beethoven-ausstellung-1902/>.

Mojo by Adobe, in: Myfonts, (Abgerufen: 28.6.2020), URL: <https://www.myfonts.com/fonts/adobe/mojo/>.

Versacrum NF by Nick's Fonts, in: Myfonts, (Abgerufen: 28.6.2020), URL: <https://www.myfonts.com/fonts/nicksfonts/versacrum-nf/>.

## **Abbildungen**

## **Zu den Abbildungen der Plakate der Secession**

Bei der Erstellung eines Abbildungskatalogs sind Plakate spezifische Medien, da sie in einer Vielzahl an Kopien in teilweise unterschiedlichen Ausführungen vorhanden sind. Jede Institution oder Publikation fasst die Fotodokumentation und Beschreibung anders auf. Das resultiert darin, dass die Werke unterschiedlich abgebildet, abgemessen und betitelt werden. Manchmal ist das ganze Blatt vorhanden, andere Male nur der bedruckte Teil ohne leeren Rand. Die Werke existieren auch in verschiedenen Fassungen, die in Größe und Farbe variieren können. Die zum Teil uneinheitliche Angaben ergeben sich dadurch aus der allgemeinen Lage der Forschung und wurden stets von den vorhandenen Quellen übernommen. Die für diese Arbeit notwendige numerische Zuschreibung der Plakate der jeweiligen Ausstellungen ist ebenso weder in den Plakaten noch in den Sammlungen und in der Literatur einheitlich. Um dieses Problem zu Überbrücken und eine einfache, schnelle Orientierung zu ermöglichen wird in dem Abbildungsteil bei jedem Plakat der Secession die entsprechende arabische Zahlschrift oben ergänzt.



Abb.1: Hans Makart, 1.Kunstaussstellung im Künstlerhaus, 1885, Lithografie,  
Druck: R. v. Waldheim, 109x76 cm, Albertina.

Plakat für 1. Ausstellung der Secession



Abb.2: Gustav Klimt, 1. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs – Secession, 1898, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 126x92 cm, MAK.

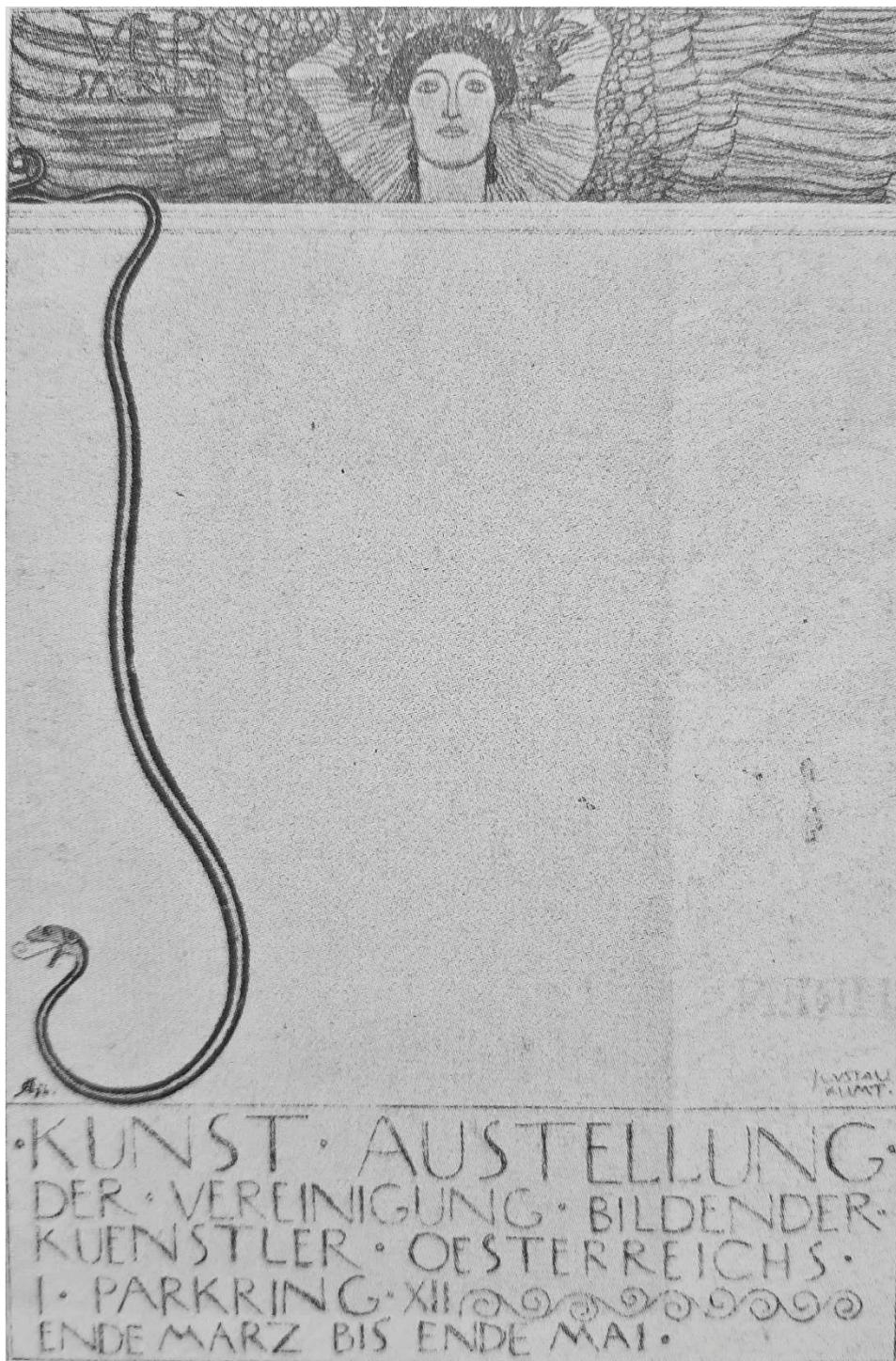


Abb.3: Gustav Klimt, Entwurf zum Sezessions-Plakat, 1898.



Abb.4: Gustav Klimt, für V.S. gez. von Gust. Klimt, Ver Sacrum, 1898, Heft 1, S.4.



Abb.5: Josef Maria Olbrich, Secession. Kunstaussstellung d. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 81,4x51 cm, MoMa.

Plakat für 4. Ausstellung der Secession



Abb.6: Alfred Roller, IV. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Ver Sacrum II. Jahr, 1899, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 95,1x63 cm, MAK.

Plakat für 5. Ausstellung der Secession (grüne Farbvariante)

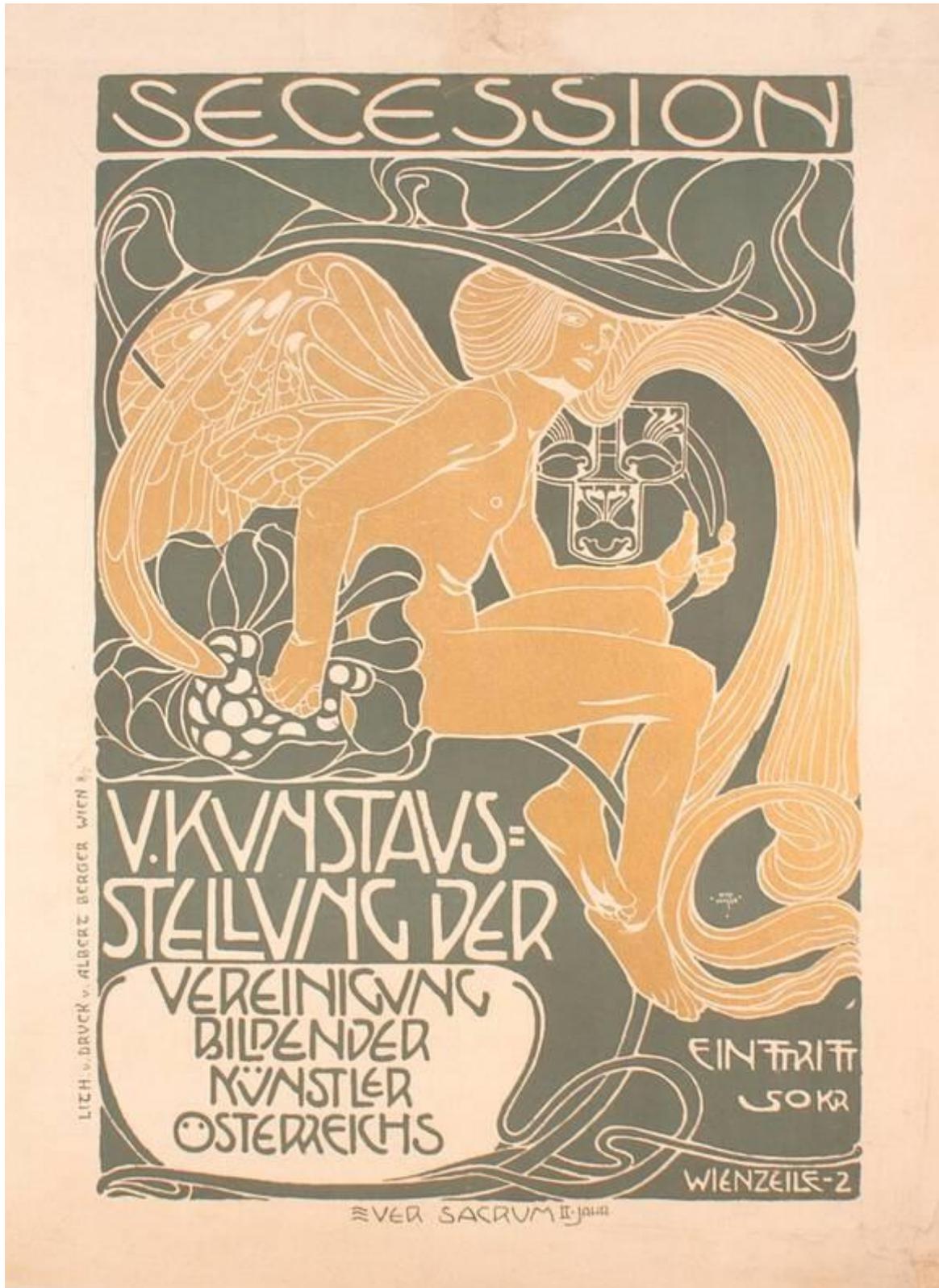


Abb.7: Koloman Moser, V. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Ver Sacrum II. Jahrgang [grüne Farbvariante], 1899, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 100x70,5 cm, MAK.

Plakat für 5. Ausstellung der Secession (rote Farbvariante)

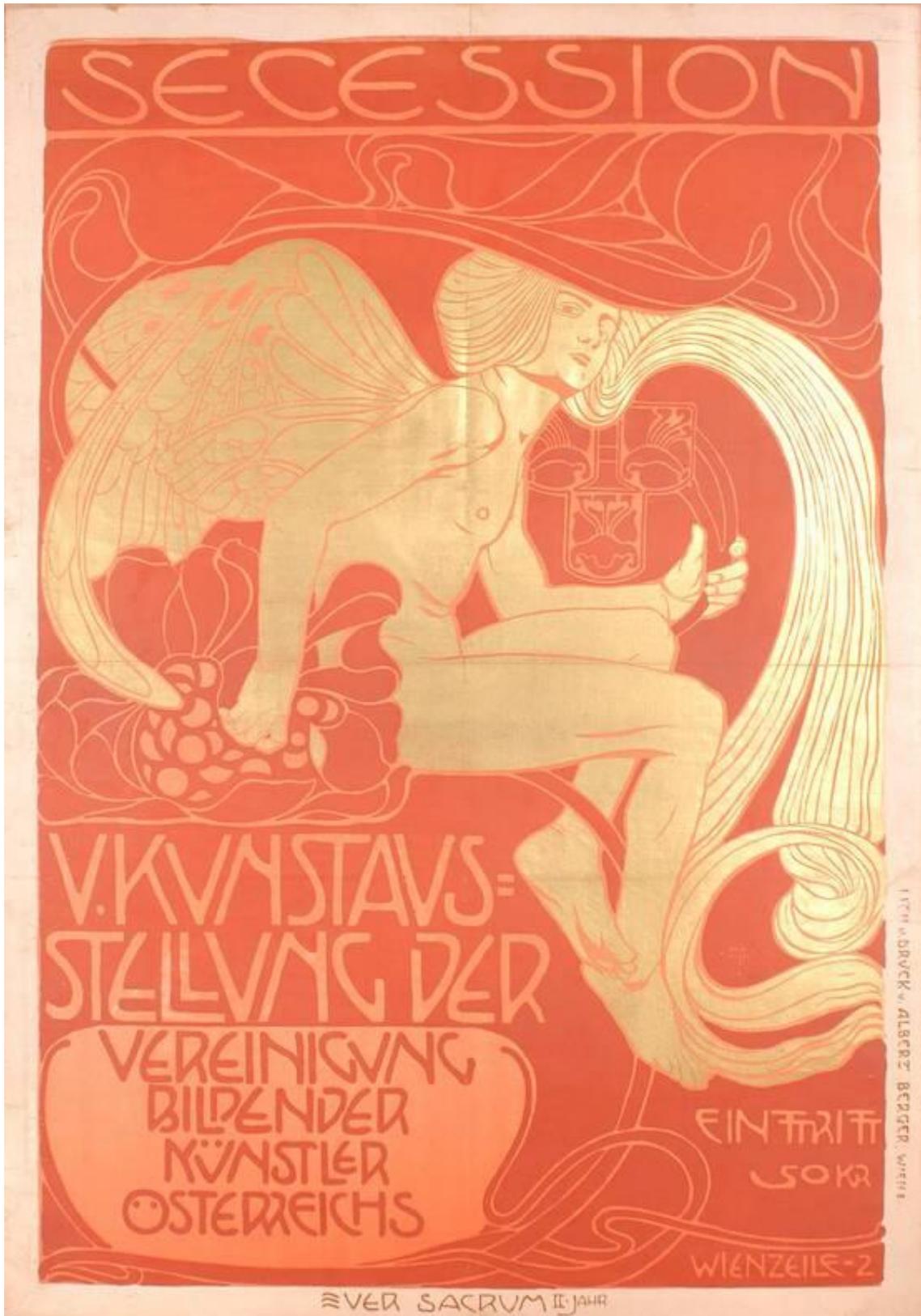


Abb.8: Koloman Moser, V. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Ver Sacrum II. Jahr [rote Farbvariante], 1899, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 100x69,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.



Abb.9: Eisan Kikugawa, Secession Vereinigung Bildender Künstler Österreichs VI. Kunstausstellung, 1900, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 195,8x34,7 cm, MAK.



Abb.10: Josef Maria Auchentaller, VII. Kunstausstellung. Secession. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Ver Sacrum III. Jahr, 1900, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 73,6x40,5 cm, MAK.

Plakat für 8. Ausstellung der Secession

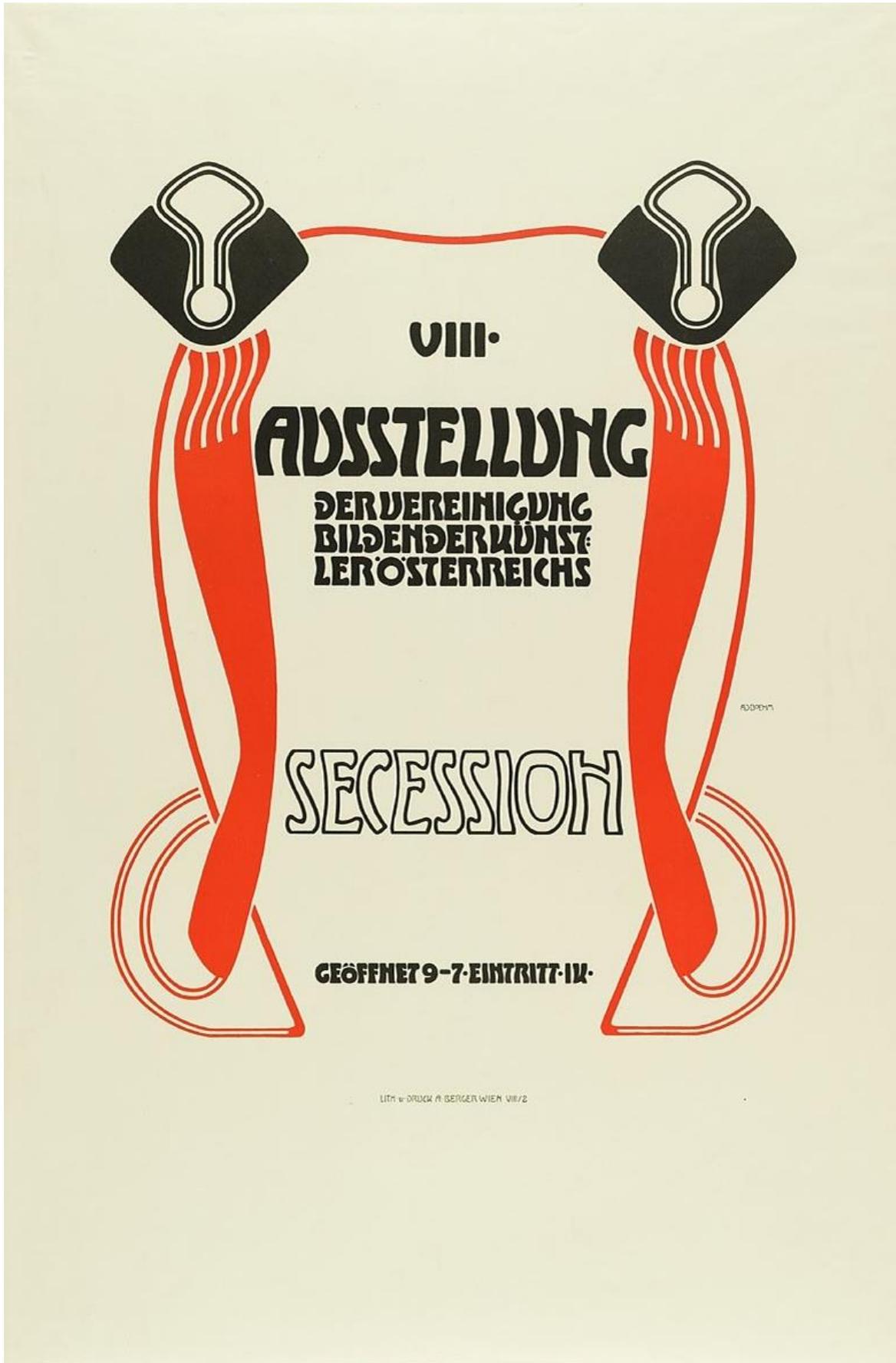


Abb.11: Adolf Böhm, VIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1900, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 95 x 63,5 cm, Albertina.

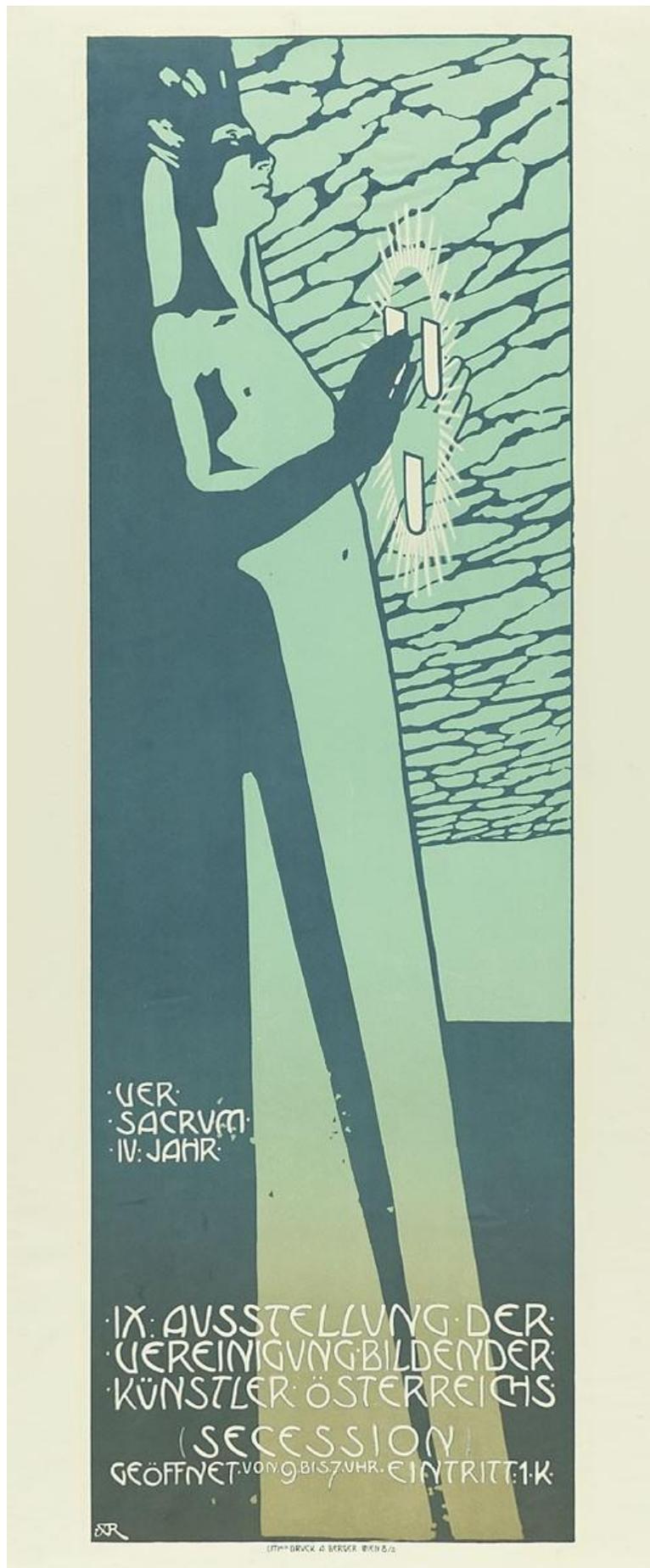


Abb.12: Alfred Roller, IX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Ver Sacrum IV. Jahr [blaue Farbvariante], 1901, Lithografie, Lithographische Anstalt Albert Berger, 189,2x63 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Plakat für **9. Ausstellung** der Secession (rote Farbvariante)



Abb.13: Alfred Roller, IX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Ver Sacrum IV. Jahr [rote Farbvariante], 1901, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 190x63 cm, MAK.

Plakat für 10. Ausstellung der Secession



Abb.14: Ferdinand Andri, X. Ausstellung der Vereinigung Bildend. Künstler Oesterreichs Secession. Ver Sacrum IV. Jahr, 1901, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 87,4x30 cm, MAK.



Abb.15: Viktor Krämer, XI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1901, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 90,2x63,3 cm, MAK.



Abb.16: Alfred Roller, XII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Secession. Ver Sacrum fünftes Jahr, 1901, Druck: Lithografie, Lithographische Anstalt Albert Berger, 95x32 cm, MAK.

Plakat für 13. Ausstellung der Secession



Abb.17: Koloman Moser, XIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Secession, 1902, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 94,5x31 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.



Abb.18: Alfred Roller, XIV. Ausstellg der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Wien. Klinger Beethoven. Ver Sacrum V. Jahr, 1902, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 94,6x62,2 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

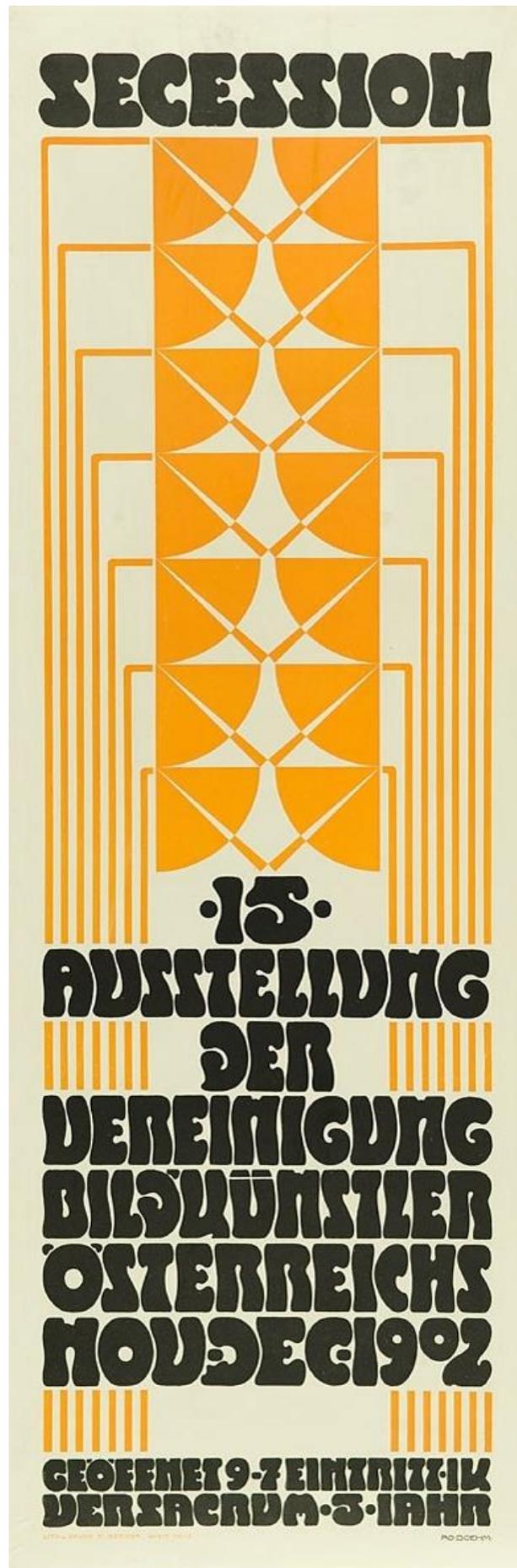


Abb.19: Adolf Böhm, 15. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Ver Sacrum 3. Jahr 1902, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 95x31,7 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.



Abb.20: Alfred Roller, 16. Ausstellung d. Vereinigung Bild. Künstler Österreichs. Ver Sacrum 4. Jahr, 1903, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 94,2x31,3 cm, MAK.

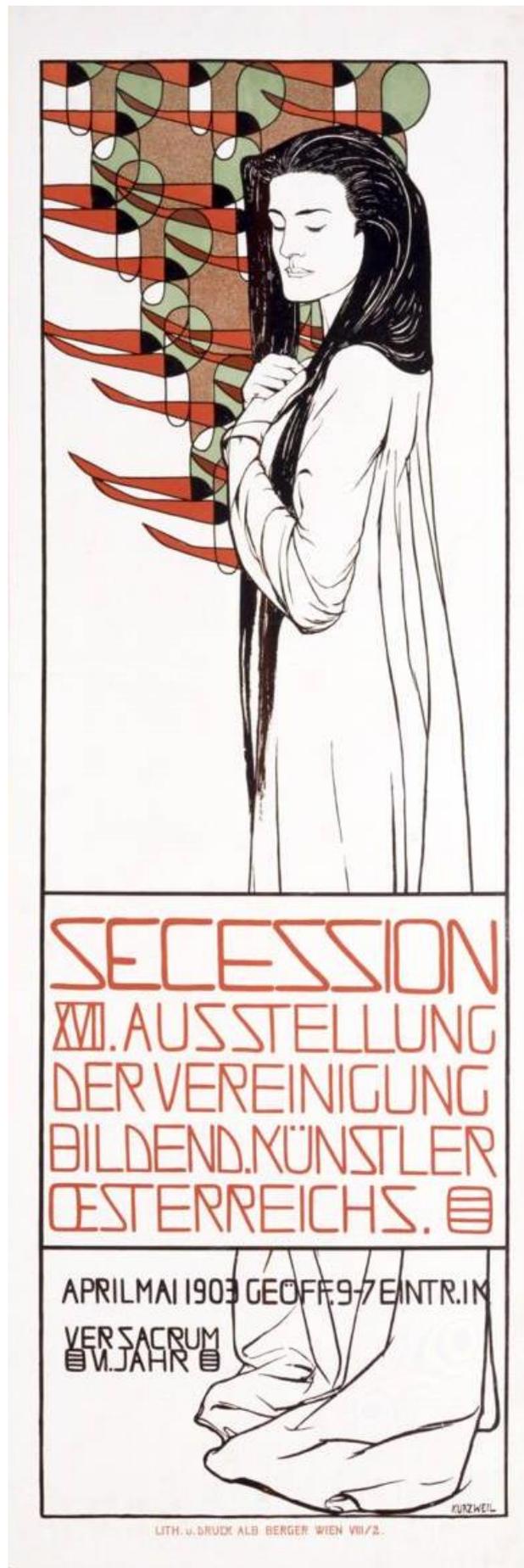


Abb.21: Maximilian Kurzweil, XVII. Ausstellung der Vereinigung Bildend. Künstler Oesterreichs. Secession. Ver Sacrum VI. Jahr, 1903, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 95x31,7 cm, MAK.



Abb.22: Gustav Klimt, XVIII. Ausstellung d. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Ver Sacrum, 1903, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 93,1x29 cm, MAK.



Abb.23: Ferdinand Hodler, XIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Secession. Ver Sacrum, 1904, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 95,2x63 cm, MAK.

Plakat für **20. Ausstellung** der Secession



Abb.24: Leopold Stolba, XX. Ausstellung Der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1904, Lithografie, Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 95,2x65,5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.



Abb.25: Friedrich König, XXI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs. Secession, 1904, Lithografie, Lithographische Anstalt Albert Berger, 94x62,5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Plakat für 23. Ausstellung der Secession

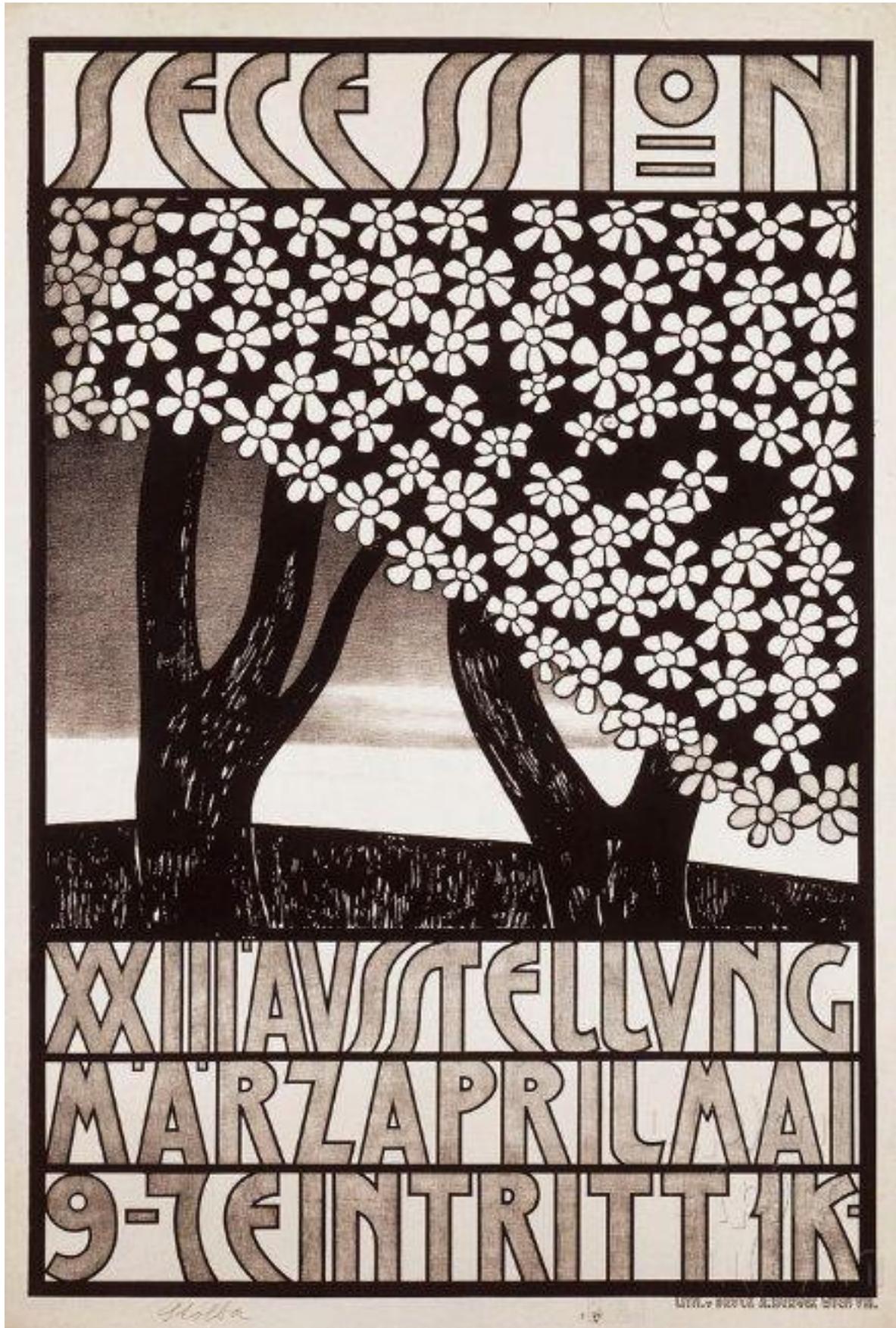


Abb.26: Leopold Stolba, XXIII Secession, 1904, Lithografie,  
Druck: Lithographische Anstalt Albert Berger, 96x65 cm, MAK.



Abb.27: Katalogschlag der VIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, 1900, Textilie, Belvedere, Wien.

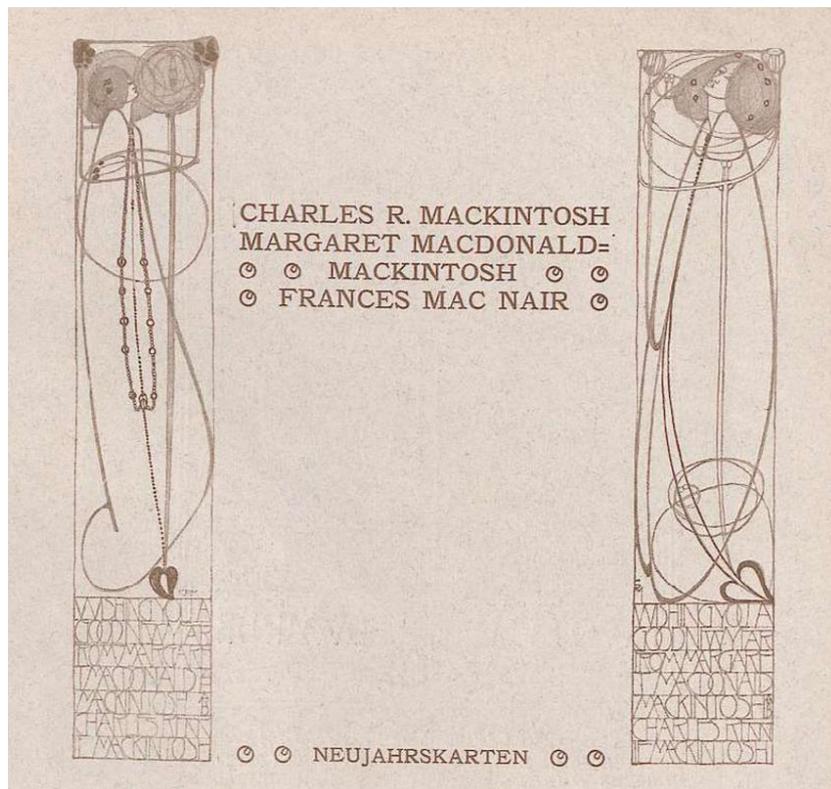


Abb.28: Charles R. Mackintosh, Margaret Macdonald, Frances MacNair. Neujahrskarten, in: Ver Sacrum, Jahrgang 4, 1901, Heft 23, S.395, Wien.



Abb.29: Charles R. Mackintosh, The Scottish Musical Review, 246,3x99cm, 1896, Lithografie, Hunterian Museum & Art Gallery, University of Glasgow, Mackintosh Collection.



Abb.30: Aubrey Beardsley, Isolde, 1895, Lithografie und Line Block, 20,3x 12,5 cm, Victoria & Albert Museum, London.

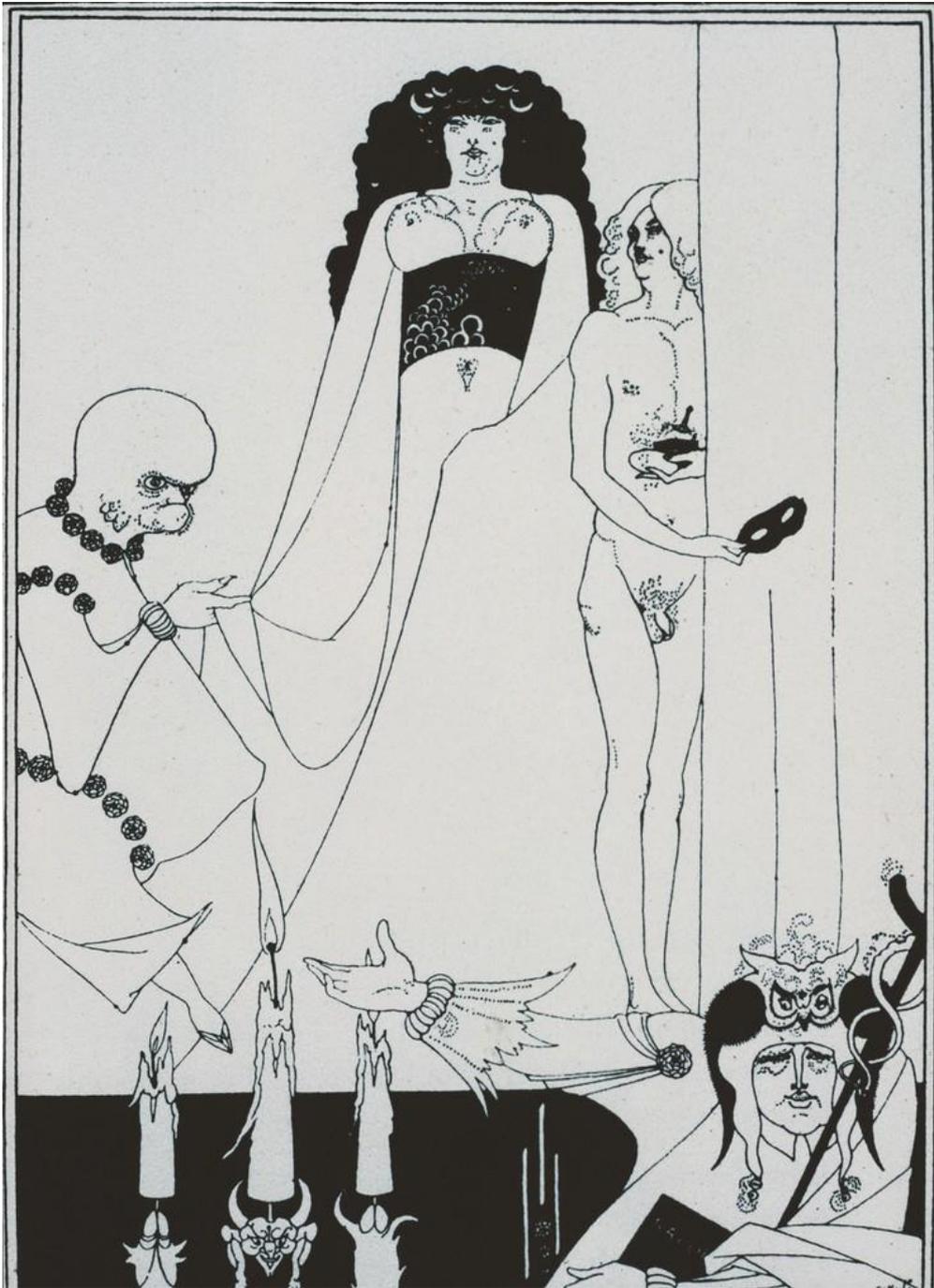


Abb.31: Aubrey Beardsley, Enter Herodias, 1893, Tinte auf Papier, 23,2x17 cm,  
Los Angeles County Museum of Art, Graphic Arts Council Fund.

**AVENUE THEATRE**

(Transfer of the LEEDS CHARITABLE to BODLEY STREET, 1891)  
 Northumberland Avenue, Charing Cross, W.C.  
 Manager - Mr. C. T. H. HELMSLEY

**ON THURSDAY, March 29th, 1894,**  
 And every Evening at 8-50,  
 A New and Original Comedy, in Four Acts, entitled,

**A COMEDY OF SIGHS!**

By JOHN TODHUNTER.

Sir Geoffrey Brandon, Bart. - Mr. BERNARD GOULD  
 Major Chillingworth - - - Mr. YORKE STEPHENS  
 Rev. Horace Greenwell - - - Mr. JAMES WELCH  
 Williams - - - - - Mr. LANGDON  
 Lady Brandon (Carmen) - - - Miss FLORENCE FARR  
 Mrs. Chillingworth - - - Miss VANE FEATHERSTON  
 Lucy Vernon - - - - - Miss ENID ERLE

Scene - THE DRAWING-ROOM AT SOUTHWOOD MANOR  
 Time-THE PRESENT DAY-Late August.

ACT I. - - - AFTER BREAKFAST  
 ACT II. - - - AFTER LUNCH  
 ACT III. - - - BEFORE DINNER  
 ACT IV. - - - AFTER DINNER

Preceded at Eight o'clock by  
 A New and Original Play, in One Act, entitled,

**The LAND OF HEART'S DESIRE**

By W. B. YEATS.

Mr. JAS. WELCH, Mr. A. E. W. MASON, & Mr. G. R. FOSS; Miss WINIFRED FRASER, Miss CHARLOTTE MORLAND, & Miss DOROTHY PAGET.

The DRESSES by NATHAN, CLAUDE, LIBERTY & Co., and BENJAMIN.  
 The SCENERY by W. T. HEMSLEY. The FURNITURE by HAMPDEN & SONS.

Stage Manager - - - - - Mr. G. R. FOSS  
Doors open at 7-40, Commence at 8. Carriages at 10.

PRICES--Private Boxes, £1 Is. to £4 4s. Stalls, 10s.6d.  
 Balcony Stalls, 7s. Dress Circle, 5s. Upper Circle (Baronet), 3s.  
 Pit, 2s.6d. Gallery, 1s.

On and after March 26th, the Box Office will be open Daily from 10 to 5 o'clock, and till 10. Seats can be booked by Letter, Telegram, or Telephone No. 5597.

**NO FEES. NO FEES. NO FEES.**

STAMPARD & NATHAN, 4, 5, NOTTINGHAM

Abb.32: Aubrey Beardsley, Avenue Theater, A Comedy of Sighs! 1894, Lithografie und Buchdruck, 76.1 x 50.8 cm, MoMa.



Abb.33: The Bergarstoffs, Plakat für Kassama Corn Flour, 1894, Lithografie, 150 x 99.5 cm, MoMa

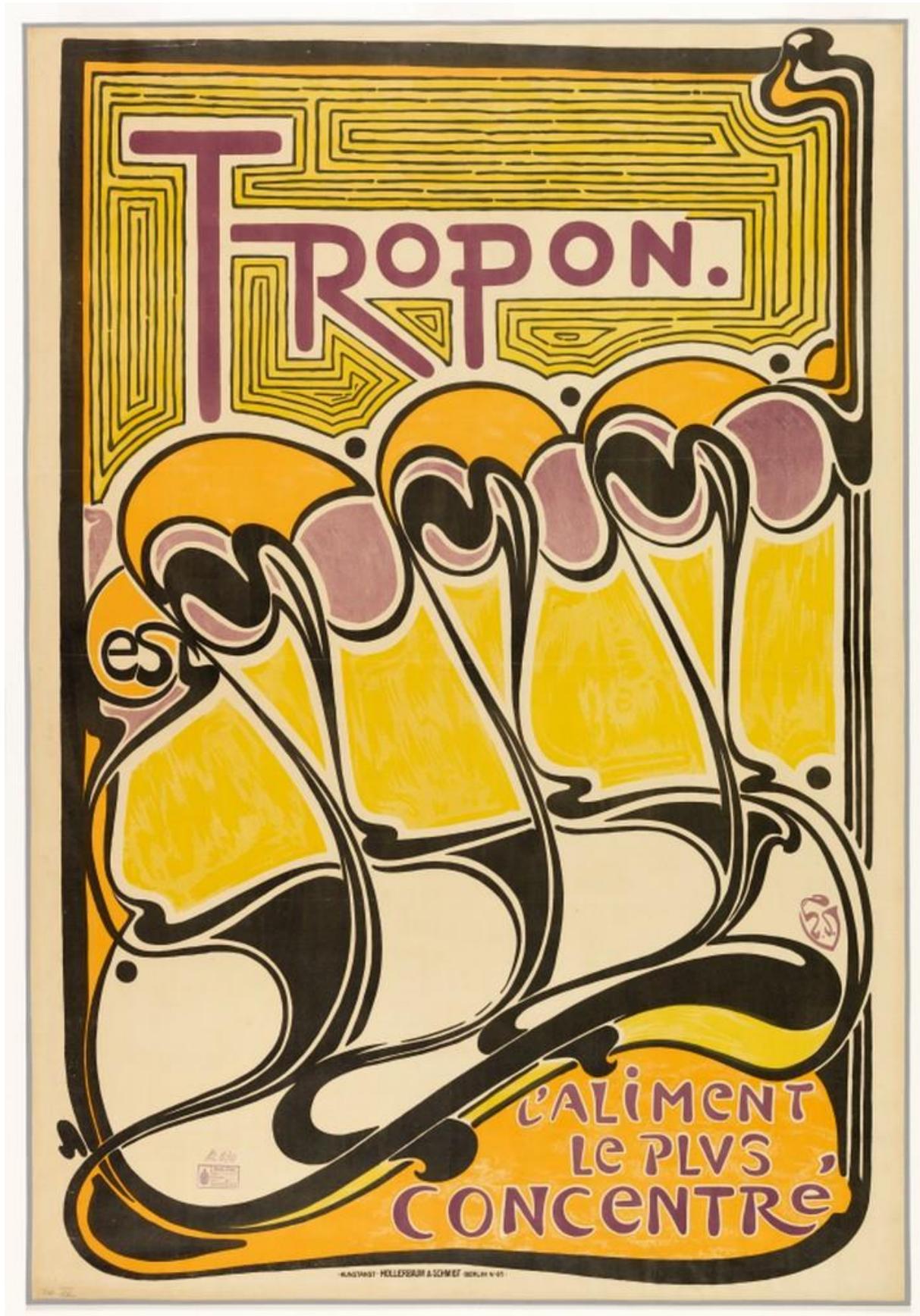


Abb.34: Henri van de Velde Tropon est L'Aliment le Plus Concentré, Lithografie, 1898  
111.8 x 77.5 cm, Cooper Hewitt, National Design Museum,  
Smithsonian Institution NY.





Abb.36: Koloman Moser, Ver Sacrum Umschlag,  
Ver Sacrum Jahrgang 4, Heft 18, 1901.



Abb.37: Koloman Moser, Ver Sacrum Umschlag,  
Ver Sacrum Jahrgang 4, Heft 19, 1901.

MITTHEILUNGEN DER VEREINIGUNG  
BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS



1901  
HEFT 21

VER SACRUM

Abb.38: Alfred Roller, Ver Sacrum Umschlag, Ver Sacrum Jahrgang 4, Heft 21, 1901.



Abb.39: Die Fläche, Bd.1, 1902, S.1, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Denscher, 1992, S.17.
- Abb. 2 Denscher, 1992, S.22.
- Abb. 3 Denscher, 1992, S.25.
- Abb. 4 Ver Sacrum Jahrgang, 1898, Heft 1, S.4, © Belvedere, Wien.
- Abb. 5 Denscher, 1992, S.28.
- Abb. 6 Denscher, 1992, S.29.
- Abb. 7 Denscher, 1992, S.30.
- Abb. 8 © Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
- Abb. 9 Denscher, 1992, S.32.
- Abb. 10 Denscher, 1992, S.32.
- Abb. 11 Denscher, 1992, S.35.
- Abb. 12 © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
- Abb. 13 Denscher, 1992, S.36.
- Abb. 14 Denscher, 1992, S.36.
- Abb. 15 Denscher, 1992, S.37.
- Abb. 16 Denscher, 1992, S.38.
- Abb. 17 Denscher, 1992, S.39.
- Abb. 18 Denscher, 1992, S.42.
- Abb. 19 Denscher, 1992, S.43.
- Abb. 20 Denscher, 1992, S.43.
- Abb. 21 Denscher, 1992, S.43.
- Abb. 22 Denscher, 1992, S.44.

- Abb. 23 Denscher, 1992, S.45.
- Abb. 24 Denscher, 1992, S.46.
- Abb. 25 Denscher, 1992, S.46.
- Abb. 26 Denscher, 1992, S.48.
- Abb. 27 © Belvedere, Wien.
- Abb. 28 Ver Sacrum, 1901, Heft 23, S.395, © Belvedere, Wien.
- Abb. 29 Meggs, 2016, S.247.
- Abb. 30 Kat. Ausst. Tate Britain, 2020, S.103.
- Abb. 31 Kat. Ausst. Tate Britain, 2020, S.95.
- Abb. 32 Kat. Ausst. Tate Britain, 2020, S.100.
- Abb. 33 Meggs, 2016, S.290.
- Abb. 34 Eskilson, 2007, S.99.
- Abb. 35 Eskilson, 2007, S.96.
- Abb. 36 Ver Sacrum 1901, Heft 18, Umschlag, © Universitätsbibliothek Heidelberg.
- Abb. 37 Ver Sacrum 1901, Heft 19, Umschlag, © Universitätsbibliothek Heidelberg.
- Abb. 38 Ver Sacrum 1901, Heft 21, Umschlag, © Universitätsbibliothek Heidelberg.
- Abb. 39 Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt / Albertina, 2016, S.38.



## **Abstract Englisch**

Around 1900 a new distinctly modern graphic style emerged in Vienna. In a very short time period, a brand new esthetic was developed and displayed in the exhibition posters of the Viennese Secession, that were radically diverging from the current local and international tradition, but haven't been sufficiently considered by the existing art historical research. This paper analyzes the new upcoming methods concentrating on their systematic description and origin based on the 6 most advanced posters. This study reveals a programmatic shift toward an abstract linear composition, featuring flat illustration, geometric motifs, ornaments, and special emphasis on a carefully designed intended effect on the viewer. An examination of the stylistic influences leading to this development showcases a broad range of inspiration sources across Europe featuring diverse artistic media, as well as philosophical and ideological values, that shaped the new aesthetic. This analysis reveals early stages of a comprehensive modern visual language, and therefore argues the formal classification of the Viennese Secession poster design as the first fully articulated modern visual communication system in graphic design history.

## **Abstract Deutsch**

Um 1900 entstand in Wien plötzlich ein neuer, ausgesprochen moderner Grafikstil. In einer kurzen Zeitspanne hat sich im Rahmen der Ausstellungsplakate der Wiener Secession eine Ästhetik gebildet, die von der aktuellen, sowohl lokalen als auch internationalen Tradition radikal abweicht, in der Forschung allerdings bis dato nur wenig Beachtung gewinnen konnte. Eine Untersuchung der 6 fortschrittlichsten Plakate deutet auf eine programmatische Verschiebung hin zu einer abstrakten linearen Komposition mit flachen Illustrationen, geometrischen Motiven, Ornamenten und einem besonderen Schwerpunkt auf eine kalkulierte Bildwirkung. Eine Analyse der stilistischen Einflüsse, die zu dieser Entwicklung führen, zeigt eine breite Palette von Inspirationsquellen in ganz Europa durch verschiedene künstlerische Medien sowie philosophische und ideologische Werte, die die neue Ästhetik und Formensprache geprägt haben. Eine systematische Analyse der neuen Stilmittel und Gestaltungsmethoden offenbart den Beginn einer modernen visuellen Kommunikation. Basierend auf den Ergebnissen dieser Studie plädiert diese Arbeit für die formale Klassifizierung des Plakatdesigns der Wiener Secession als das erste vollständig artikulierte moderne visuelle Kommunikationssystem in der Geschichte des Grafikdesigns.