

Elana Shapira, Anne-Katrin Rossberg (Hrsg.)

Gestalterinnen

Frauen, Design und Gesellschaft im Wien der Zwischenkriegszeit



DE GRUYTER

Design: Gertrud Kautsky
Kunstdruck: Pix
ARCH. 75262

Gestalterinnen

ELANA SHAPIRA, ANNE-KATRIN ROSSBERG (HRSG.)

GESTALTERINNEN

Frauen, Design und Gesellschaft im Wien
der Zwischenkriegszeit

DE GRUYTER

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport, des Zukunftsfonds der Republik Österreich, der Universität für angewandte Kunst Wien und des Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus und von der Stadt Wien Kultur.

 **Bundesministerium**
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

Zukunftsfonds
der Republik Österreich

di:angewandte
Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna



NATIONALFONDS
DER REPUBLIK ÖSTERREICH FÜR OPFER DES NATIONALSOZIALISMUS

 **Stadt
Wien**



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-077188-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-077194-7
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110771947>

Library of Congress Control Number: 2023936807

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2023 Elana Shapira und Anne-Katrin Rossberg, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Felice Rix-Ueno, Entwurf für das Wiener-Werkstätte-Stoffmuster *Genua*, 1929 © MAK
Covergestaltung: Katja Peters, Berlin
Satz und Repro: LVD GmbH, Berlin
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

INHALT

7 Danksagung

Elana Shapira

9 Professional Women in the Arts and Media in Vienna –
Kulturschaffende Frauen in Wien

I. AVANTGARDISTINNEN DER WIENER MODERNE

Sophie Lillie

31 Fürstin Paulines Frühlingsfeste
Weibliche Wohltätigkeit auf dem Weg zur Wiener Moderne

Lena Krautgartner

49 Die Schwestern Flöge
Inszenierte Weiblichkeit im Wien des Fin-de-Siècle

Megan Brandow-Faller

65 Playing with Design
Playfulness and Whimsy in the Feminist Design Networks
of Fanny Harlfinger-Zakucka

Anne-Katrin Rossberg

80 Ein neues Experimentierfeld
Die Wand gehört den Gestalterinnen

Michael Hölter

98 Mathilde Flögl: Wien – Tschechoslowakei – Salzburg
Die berufliche Odyssee einer Wiener-Werkstätte-Künstlerin

II. WEIBLICHE ENTWÜRFE VON EMANZIPATION

- Elana Shapira
117 **“The Laugh of the Medusa”**
Ceramicist Vally Wieselthier and Her Lessons on Women’s Sexuality
- Ursula Prokop
133 **Hilde Blumberger (alias Jacqueline Groag) und ihr Wiener Frauennetzwerk**
- Magdalena Vuković
144 **Die Stimme der Tänzerin**
Anita Berber in d’Oras Fotografien
- Kathrin Pokorny-Nagel
164 **Die Illustratorin Lisl Weil und ihre Vorstellung von einer emanzipierten Gesellschaftskritik**

III. KULTURARBEIT UND POLITISCHES ENGAGEMENT

- Angela Völker
179 **Bertha Pappenheim**
Frauenrechtlerin, Schriftstellerin, Übersetzerin, Sammlerin und Stifterin
- Sabine Plakolm-Forsthuber
194 **Else Hofmann: eine arrivierte Kunstpublizistin**
- Christopher Burke, Günther Sandner
213 **Marie Reidemeister und Otto Neurath: eine Lebens- und Arbeitspartnerschaft**
- Ulrike Krippner
224 **„... die Frau als Gärtnerin hat sich absolut durchgesetzt“**
Pionierinnen in Gartenbau und Gartenarchitektur
- 237 **Autorinnen und Autoren**
- 241 **Register**
- 247 **Bildnachweis**

DANKSAGUNG

Die Anthologie *Gestalterinnen* ist das Ergebnis einer gemeinsamen, fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Thema der Rolle der Frau(en) innerhalb der Wiener Moderne. Sie basiert auf einem Symposium, das die Herausgeberinnen Elana Shapira, Kultur- und Designhistorikerin an der Universität für angewandte Kunst Wien, und Anne-Katrin Rossberg, Kustodin am MAK – Museum für angewandte Kunst Wien, im September 2021 veranstalteten. Es fand unter dem Titel *Gestalterinnen. Frauen, Design und Gesellschaft im Wien der Zwischenkriegszeit* im Rahmen der Ausstellung *Die Frauen der Wiener Werkstätte* im MAK statt.

Wir danken der Direktorin des Museums, Lilli Hollein, und dem Rektor der Angewandten, Gerald Bast, für die Unterstützung dieses Projekts. Dem Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport gilt ebenso unser Dank wie dem Zukunftsfonds der Republik Österreich und dem Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus, die alle zur Finanzierung der Publikation beigetragen haben. Wien Kultur sei für die Förderung gedankt, die zusätzliche Recherchearbeit für dieses Buch ermöglicht hat. Elana Shapira dankt darüber hinaus dem Wissenschaftsfonds FWF für die Unterstützung ihrer Forschungsarbeit *Visionäres Wien: Design und Gesellschaft 1918–1934* (Projektnummer V 619).

Für die Unterstützung bei der biografischen Recherche danken wir Nathalie Feitsch (Universität für angewandte Kunst, Kunstsammlung und Archiv) und Irma Wulz (IKG Wien). Besonderer Dank gilt dem MAK für die großzügige Bereitstellung von Abbildungen aus der Sammlung, ferner der Galerie bei der Albertina • Zetter und dem Jüdischen Museum Frankfurt.

Allen voran danken wir den Autor*innen, deren Beiträge aufschlussreiche Forschungsergebnisse über den entscheidenden Anteil von Frauen an der Entwicklung neuer Formen der Verbindung von Design und Wissen im Wien der Zwischenkriegszeit bieten.

PROFESSIONAL WOMEN IN THE ARTS AND MEDIA IN VIENNA – KULTURSCHAFFENDE FRAUEN IN WIEN

And yet there is so much talent that these striving and creative women should also take an active part in the economy of our national community, and with proper support can indeed become part of it, since they are very productive and active intellectually and artistically.¹

Design and Cultural Work

The book *Gestalterinnen* explores the important role of mostly middle-class working women in the chronicles of Viennese modernisms within the economy of production and consumption in order to show the development of interrelated women's active participation in the culture of innovation. The contributors to this book examine how concepts of women's professionalism evolved in the arts and media, as part of a critical aesthetic conversation in society, which is also relevant to our understanding of women's positions in today's culture.²

Since the mid-1990s, with the pioneering research of Sabine Plakolm-Forsthuber and later Julie M. Johnson, women's contributions to Wiener Moderne (Viennese Modernism) began to be recognized.³ In the early 1990s, Harriet Anderson introduced an important his-

1 "Und doch ist soviel Talent vorhanden, daß diese schaffenden und schöpferischen Frauen auch nationalökonomisch gesprochen ein aktiver Teil unserer Volksgemeinschaft werden sollen und bei geeigneter Förderung werden können, da sie ja geistig und künstlerisch durchaus produktiv und aktiv sind." Else Hofmann, "Wiener Künstlerinnen-Ausstellungen," *Die Österreicherin*, vol. 1, no. 10 (December 1928), p. 4.

2 Social psychologist Marie Jahoda noted in her famous research on the unemployed in Marienthal that we should not refer to women as "unemployed" because, although they do not receive salaries, they are nevertheless working at home. Marie Jahoda et al., *Marienthal: The Sociography of an Unemployed Community* (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2009), p. 74. See discussion in Janice Helland, "Private and Public/Studio and Venue," in *Um-Ordnung Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, eds. Cordula Bischoff and Christina Threuter (Marburg: Jonas Verlag, 1999), p. 153.

3 Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich, 1897–1938* (Vienna: Picus, 1994). Plakolm-Forsthuber, "Vom Kunstgewerbe zur Innenarchitektur: Österreichische Architektinnen der Zwischenkriegszeit," *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 42 (1988), pp. 171–79. Ingrid Brugger, ed., exh. cat. *Jahrhundert der Frauen: Vom Impressionismus zur Gegenwart, Österreich 1870 bis heute* (Vienna: Bank Austria Kunstforum, 1999). Critical address in Lisa Fischer and Emil Brix, eds., *Die Frauen der Wiener Moderne* (Vienna: Verlag für Geschichte und Politik, 1997). Other essential books on women's participation in shaping Viennese Modernism: Julie M. Johnson, *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900* (West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2012) and Rebecca Houze, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War* (Burlington, VT: Ashgate, 2015).

torical contextualization of Vienna's feminist networks and their ideologies.⁴ In 2008, Elke Krasny remapped Vienna by tracing the places known and less well-known women inhabited, including their histories, as she accompanied contemporary professional women on their chosen daily routes in the city.⁵ In 2010, Alison Rose explored the distinct perspectives of Jewish women and their critical contributions to the modernization of the city.⁶ In the past decade women architects, designers, artists, and photographers have received public recognition in groundbreaking exhibitions in Vienna at the Jewish Museum (2012, 2016), the Belvedere (2019), and the MAK – Museum of Applied Arts (2021).⁷ Recently, Megan Brandow-Faller and Sabine Wieber presented new research and valuable insights on women's art and design education, organization of professional collectives, and cultural networks in the arts.⁸

The term "Gestalterin" is used here in order to denote the active participation of women in the arts and media as co-shapers of the cultures of modernism in Vienna. In the early twentieth century, discussions of the word referred to a number of professional women, among them talented actresses, who successfully created female roles in theater and/or film, women writers who skillfully reconstructed past realities, and fashion designers and their expert creations; mothers were also described as educators of their children.⁹ Within the evolution of a nationalistic rhetoric toward the end of the 1920s and in the 1930s, the word

4 Harriet Anderson, *Utopian Feminism: Women's Movements in Fin-de-Siècle Vienna* (New Haven, CT: Yale University Press, 1992). Earlier exhibitions include one on feminist author Rosa Mayreder: *Aufbruch in das Jahrhundert der Frau: Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900*, Vienna Museum, 1989; and one on journalist Alice Schalek: *Von Samoa zum Isonzo: Die Fotografin und Reisejournalistin Alice Schalek*, Vienna's Jewish Museum, 1999.

5 Elke Krasny, *Stadt und Frauen: Eine andere Topographie von Wien* (Vienna: Metroverlag, 2008).

6 Jewish women's perspectives are addressed in: Alison Rose, *Jewish Women in Fin de Siècle Vienna* (Austin, TX: University of Texas Press, 2010); Lisa Silverman, *Becoming Austrians: Jews and Culture between the World Wars* (New York: Oxford University Press, 2012); and Elana Shapira, ed., *Design Dialog: Jews, Culture and Viennese Modernism* (Vienna: Böhlau, 2018). Recent books and catalogues address the careers of journalist and salon hostess Berta Zuckermandl and of reform educator, author, and salon hostess Eugenie Schwarzwald.

7 Iris Meder and Andrea Winklbauer, eds., exh. cat. *Vienna's Shooting Girls: Jüdische Fotografinnen aus Wien* (Vienna: Metroverlag, 2012); Andrea Winklbauer and Sabine Fellner, eds., exh. cat. *Die bessere Hälfte: Jüdische Künstlerinnen bis 1938* (Vienna: Metroverlag, 2016); and Stella Rollig and Sabine Fellner, eds., exh. cat. *City of Women: Female Artists in Vienna from 1900–1938* (Munich: Prestel, 2019). There is a recent critical contribution by Anne-Katrin Rossberg and Elisabeth Schmuttermeier, eds., exh. cat. *Die Frauen der Wiener Werkstätte* (Basel: Birkhäuser, 2020).

8 Megan Brandow-Faller, *The Female Secession: Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy* (University Park, PA: Penn State University Press, 2020) and Sabine Wieber, *Jugendstil Women and the Making of Modern Design* (London: Bloomsbury, 2022).

9 There are a few selected references, for example on actresses: Fritz Blank, "Theater und Kunst: Neues Wiener Stadttheater," *Der Humorist*, June 20, 1914, p. 2, or on Helene Thimig, in *Moderne Welt*, vol. 11, no. 20 (1930), p. 5; women's role as "Gestalterinnen des Schicksals ihres Volkes" in Dr. F.S. "Zeitgemäße Bücher," *Frauen-Briefe/Österreichische Frauenzeitung/Katholische Frauenzeitung* (March 1932), p. 6.

“Gestalterin” was appropriated in a negative manner as defender/co-shaper of a reactionary, exclusionist worldview.¹⁰

This book reconsiders the historical construct of women as social “others” in Viennese patriarchal society by identifying the protagonists and their activities, including their collaboration within different networks, as Gestalterinnen, and shows how they tested social boundaries through their distinct aesthetic conversation. How did the upper middle-class and middle-class women’s organizational role in informal social gatherings, such as in their salons, evolve into a powerful public engagement with political movements, social reform, and organized dissent to secure a *better* Viennese society?¹¹ The journalist and salon hostess Berta Zuckerkandl addressed the relationship between social integration and modern aesthetics in her supporting reviews of Secessionist artists. In her article on women’s fashion, Zuckerkandl encouraged proto-feminist consciousness by pointing out the possibilities offered to women by modern aesthetics.¹² Fifteen years later, architect Otto Wagner complimented—perhaps with a note of sarcasm—the activities of Zuckerkandl as a cultural producer who had the “potential” to be a perfect minister of the arts.¹³ However, it is argued here that women’s active participation in the media supported the formation of the professional outlook of the Gestalterin as part of women’s collective attempts at shaping and securing pluralism in Viennese society in the interwar period.

Leading feminists Marie Lang and Rosa Mayreder contributed to the public discourse on modern architecture and art.¹⁴ Their entry as women into a discussion dominated by men also raised the question of feminism. Mayreder’s role is critical to the narratives of the Gestalterinnen of the Wiener Moderne. Following the initiative of the artist Olga Prager, and together with the Impressionist artist Tina Blau, Mayreder founded the *Kunstschule für Frauen und Mädchen* (Art School for Women and Girls) in 1897, which was renamed *Wiener Frauenakademie* (Viennese Women’s Academy) in 1926. Blau and Mayreder paved the way for these self-aware women artists, each granting the next generation the courage and the tools to

10 Dr. Josephine Widmar, “Das Problem der modernen Wohnungseinrichtung: Ein Nachwort zu verschiedenen Ausstellungen.” *Reichpost*, September 20, 1926, p. 6. Dr. J. Widmar, “Fasching als Kulturproblem,” *Reichpost*, February 9, 1925, p. 3. See Josephine Widmar biography, in German, at *Litkult1920er.aau.at*. On the identification of the mother as Gestalterin: “Was bedeutet die Mutter für die seelische Entwicklung des Kindes?” *Die Österreicherin*, no. 1 (1933), p. 3.

11 Emily Bilski and Emily Braun, eds., *Jewish Women and their Salons: The Power of Conversation* (New Haven, CT: Yale University Press, 2005), pp. 5–7. Further discussed in Lisa Silverman, “Ein eigenes Zimmer: Der Salon der Fotografin: A Room of Her Own: The Photographer’s Salon,” in exh. cat. *Vienna’s Shooting Girls*, eds. Iris Meder and Andrea Winklbauer (Vienna: Metroverlag, 2012), p. 34.

12 Berta Zuckerkandl, “Die Linie (Wie die Frau sich kleiden soll.),” *Die Zeit*, January 28, 1899, p. 59.

13 “Ich versichere Sie Frau Hofrat, Sie wären ein ausgezeichnete Kunstminister, Schade daß Sie es nicht sind.” O. Wagner (Vienna) to B. Zuckerkandl (Vienna), January 27, 1914, Literary Archive, Austrian National Library Vienna (LIT), B. Zuckerkandl/Sammlung Emile Zuckerkandl, Sign.: 405/B87/5.

14 Franz Arnold (pseudonym of Rosa Mayreder), “Der Wiener Styl,” *Neue Freie Presse*, November 9, 1898, p. 22. Franz Arnold (Rosa Mayreder), “Die Ausstellung der Secession,” *Neue Freie Presse*, January 17, 1899, pp. 1–3. Women were conscious that their choice of architects could help define the character of their collective as Adolf Loos’s interiors were complimented for their comfort and modernity; see G. St., “Wiener Frauen-Club,” *Wiener Mode*, vol. 14, no. 7, January 1, 1901, p. 295.

cross artistic frontiers. Among prominent students were the future architect Ella Briggs (nee Elsa Baumfeld), who would design monumental social housing in Red Vienna, and who joined in the first year, and Leopoldine Kulka, a leading women's rights activist and author, who joined in the second year.¹⁵ Notable students of this academy discussed in our anthology are Fanny Harlfinger-Zakucka, Maria Likarz, and Vally Wieselthier. In January 1905, in a speech held in the general assembly of this school association and published in the annual report of the school, Mayreder stated: "Remain united with our working endeavor to contribute, through this school, a modest part in that greater mission, which shall be accomplished in the near future through the participation of women in works of culture."¹⁶ Female solidarity was expressed in many ways among different professional women. Women's rights activist Bertha Pappenheim collected the embroidery work of two teachers of lace-making at the Fachschule für Kunststickerei (School for Art Embroidery) in Vienna, the talented designers Mathilde Hrdlička and Franziska Hofmanniger, whose splendid works were exhibited in the Winterausstellung im österreichischen Museum—today's MAK—in 1901, and reproduced in the museum's monthly *Kunst und Kunsthandwerk* in 1902.¹⁷

Rebelling against a conservative direction in Vienna's Künstlerhaus, the Secession Union of Austrian Artists was founded in 1897 with male members only; its chosen president was the artist Gustav Klimt. In 1899, the appointment of Secessionists such as architect Josef Hoffmann and designer Kolo Moser as professors at the Kunstgewerbeschule (School of Applied Arts) played a critical role in the process of acknowledging women as equal creative forces in Viennese society. The design association Wiener Kunst im Hause (Viennese Art at Home), which was considered a forerunner to the Wiener Werkstätte (Viennese Workshops), an initiative of female and male students of Hoffmann and Moser, was founded in 1901. The artists designed objects in different materials such as wood, metal, glass, clay, leather, paper, and linen and adopted current aesthetic trends such as geometric Jugendstil and the square ornament. Female members Therese Trethan, Jutta Sika, Marietta Peyfuss, Else Unger, and Gisela von Falke received positive public attention. In early 1904, in her review of a Wiener Kunst im Hause exhibition, Zuckerkandl praised the two designers Von Falke and Peyfuss for being well versed in the most diverse forms of expression of arts and crafts. She further praised Peyfuss's uniform treatment of pattern and textile, complimenting her mastery of new techniques, which enabled the designer to vary the expressive form in an interesting way.¹⁸ Zuckerkandl identified this association as integral to the development of a modern

15 Briggs's achievements as an architect in Red Vienna were praised in Gisela Urban, "Wiener Architektinnen," (*Linzer*) *Tages-Post*, September 23, 1928, p. 23. Feminist author Leopoldine Kulka published articles on women's art exhibitions in the journal *Neues Frauenleben*, which she coedited. Her numerous feminist articles include "Wozu brauchen wir weibliche Juristen," *Neues Frauenleben*, vol. 20, no. 8 (August 1908), pp. 193–95.

16 Verein Kunstschule für Frauen und Mädchen, Jahresbericht der Kunstschule für Frauen und Mädchen, 1903–1904, pp. 8–9. Translated in Brandow-Faller, *The Female Secession*, p. 45.

17 Ludwig Hevesi, "Die Winterausstellung im österreichischen Museum," *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. 5, no. 1 (1902), pp. 10–11. See a detailed discussion on Pappenheim as a collector in Angela Völker's chapter in this anthology.

18 Berta Zuckerkandl, "Wiener Kunst im Hause," *Dekorative Kunst*, vol. 7, no. 5 (February 1904), p. 173.

national project.¹⁹ Despite supportive media reports and its members' participation in several exhibitions, the association failed to support itself financially, and artists eventually moved on to work for the Wiener Werkstätte (WW), cofounded by Moser, Hoffmann, and textile industrialist Fritz Waerndorfer in 1903.

During these years, women collectors, critics, designers, and photographers formed private and professional connections that developed into a dynamic and progressive force on many levels. Their outlooks and aesthetics became integral parts of Viennese Modernism. Designer Harlfinger-Zakucka and artist Elena Luksch-Makowsky, who were married to members of the Secession movement, featured in their diverse creations a variety of possibilities for professional women in the arts and media.²⁰ In 1903, Sonja Knips, a leading patron of Gustav Klimt, commissioned Hoffmann to design her apartment and became a loyal supporter for many years of the Wiener Werkstätte. In 1904, Emilie Flöge, Klimt's companion, commissioned the Wiener Werkstätte to design her fashion salon and Zuckerkandl secured a huge commission to design the Purkersdorf Sanatorium on the outskirts of Vienna. In his portrait of his patron *Adele Bloch-Bauer I* (1903–07), Klimt may have appropriated the decorative dress pattern from a student at the Applied Arts School Hilde Exner's sketch for a poster titled "Wien" published in *Die Fläche* in 1903 (fig. 1). Photographer Madame d'Ora portrayed Klimt in a suit, helping him to stylize his public image in 1908. That same year, under the supervision of and encouragement from their teachers, including Franz Čížek and Adolf Böhm, a large group of women students presented their work at the Kunstschau exhibition.

In 1910, women artists organized themselves as a national collective in the Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ; Association of Austrian Women Artists). That same year, the president of the association, Olga Brand-Krieghammer, and sculptor Ilse Conrat, who were former students at the Art School for Women and Girls, curated a grand exhibition, *Die Kunst der Frau* (The Art of the Woman), at Secession House, with the aim of encouraging women to pursue artistic careers.²¹ Reports on women designers in the media were

19 Ibid. pp.173–74: "So finden wir die geklärte Moderne, welche das Entwicklungsergebnis des österreichischen Kunstgewerbe ist, durchwegs bei der 'Wiener Kunst im Haus.' Die feste Struktur der Formen, ihre innere Logik und die keusche Einfachheit, die wohlthuende ruhige Eleganz der Linien sind die hervorstechenden Eigenschaften einer Heimatkunst, die durch das Anknüpfen an echte traditionelle Übung sich eine vollständige charakteristische, ganz von Ausland unbeeinflusste Ausdrucksweise geschaffen hat."

20 On Harlfinger-Zakucka, see the discussion in Brandow-Faller's chapter in this anthology. On Elena Luksch-Makowsky's critical handling of the subject of mother and child and her influence on "Austrian Expressionism," see the discussion in Johnson, *The Memory Factory*, pp.68–109.

21 The exhibition was successful in terms of visitors and sales. Helene Littmann reported on the exhibition for *Österreichische Frauenrundschau – Mitteilungen der Vereinigung der arbeitenden Frauen*, December 1910; Leopoldine Kulka for *Neues Frauenleben*, December 1910; Adalbert Franz Seligmann, cofounder and teacher at the *Frauenakademie*, reported on the exhibition and also praised the inclusion of women and men at the applied arts exhibition at the Austrian Museum for Art and Industry for *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, November 14, 1910. Even the reporter for the conservative Catholic paper *Das Vaterland* on November 17, 1910, gave a rather positive impression. A report on the successful sales of the first few days appeared in *Sport and Salon* on November 19, 1910. Josef Strzygowski, whose female doctoral students became prominent art historians, recommended that the exhibition should be seen, noting in *Die Zeit*, December 14, 1910, that it was interesting but too ambitious. A year later the association opened their

frequent;²² for example, a striking photograph of works by designer and teacher Emmy Zweybrück-Prochaska accompanied Zuckerkandl's review of the Austrian Pavilion in the Deutscher Werkbund exhibition in Cologne in 1914.²³

World War I prompted crises in different areas of life, specifically challenging the institution of marriage, hierarchies in families, and codes of sexual morality, and urged the re-thinking of the position of women in society.²⁴ In his 1916 book *Österreichische Werkkultur*, art historian Max Eisler mentioned thirty-seven *Kunstgewerblerinnen* (women designers) as members of the Österreichischer Werkbund (Austrian Association of the Arts) and included their addresses. Among the few women designers whose works were actually featured were the above-mentioned Zweybrück-Prochaska and Peyfuss.²⁵ That same year the Wiener Werkstätte established the Künstlerwerkstätte (Artists' Workshops) granting women designers new possibilities of work. Among the leading designers, Mathilde Flögl, Maria Likarz, Felice Rix, and Vally Wieselthier took part in a series of exhibitions, such as the Kunstschau 1920 in Vienna, and in high-profile and international ones such as the Exposition internationale des arts décoratifs in Paris in 1925, consequently achieving public recognition in Europe and the United States. During this time, women designers developed new techniques and ways to handle materials, incorporating influences from vernacular art, primitivism, children's art, Rococo, East Asian art, Expressionism, and Cubism. Designers such as Harlfinger-Zakucka (graphics, children's toys, and furniture), Wieselthier (ceramics), Maria Likarz (textiles and fashion), and Mathilde Flögl (graphics, interiors, and fashion) created idioms that were distinctive forms of modernism. Architect Adolf Loos and graphic designer Julius Klinger dismissed works by women artists of the Wiener Werkstätte as merely "decorative," although this did not discourage the Gestalterinnen from creating an ambitious new platform for design culture. In 1926, a group of women designer-artists led by Harlfinger-Zakucka left the Association of Austrian Women Artists to found the Wiener Frauenkunst (Vienna's Women Art) with a distinct avant-gardist agenda. Harlfinger-Zakucka published their Secessionist artistic manifesto in the journal *Die moderne Frau* (The Modern Woman) edited by two feminists, Else Ehrlich and Fanny Freund-Marcus.²⁶ Their shared aim of offering a female design revolution was further supported by art critics such as Else Hofmann, who a few years later became the editor of the popular journal *Österreichische Kunst* (Austrian Art).

second exhibition at the Hagenbund, and Ida Mauthner reported on the exhibition for *Österreichische Frauenrundschau*, November, 1911.

22 A. R-r (Arthur Roessler), "Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911–1912," *Deutsche Kunst und Dekoration* (1912), p. 397.

23 Berta Zuckerkandl, "Das österreichische Haus," *Deutsche Kunst und Dekoration* (1914), pp. 370–71.

24 Alfred Pfoser, "Volk im Notstand. Die Sexualkatastrophe des Ersten Weltkriegs," in exh. cat. *Sex in Wien: Lust: Kontrolle: Ungehorsam*, eds. Andreas Brunner, Frauke Kreutler et al. (Vienna Museum, 2016), pp. 112–18. Pfoser reports on the increase in divorce cases, the higher rate of abortion, new discussions on masturbation, and finally, the abolition of censorship. An interesting observation is how the short hair and the short skirt developed as an imitation of the working-class women who would replace men and be hired for very low wages in the factories (ibid., p. 116).

25 Max Eisler, *Österreichische Werkkultur* (Vienna: Anton Schroll Verlag, 1916).

26 Brandow-Faller, *The Female Secession*, p. 173. On Fanny Freund-Marcus, see: Freund-Marcus, Fanny Frauen in Bewegung 1848–1938 (onb.ac.at).



1 | Hilde Exner, Sketch for a poster titled *Wien*, in: *Die Fläche*, 1903

Else Hofmann perceived her work in the media as encouraging to women designers and artists—as noted in the opening quote—to take active part in “unserer Volksgemeinschaft.”²⁷ A colleague “Dr. Alma F.” (identified as Alma Wittlin-Frischauer) addressed the task of women architects, and designers specifically, to challenge the designated roles for women within a patriarchal cultural production. It was thus through their design work that they advanced women’s emancipation.²⁸ Another prominent editor and journalist, Gisela Urban, praised the groundbreaking design of the Montessori Kindergarten in the social housing complex of Goethe-Hof (Vienna’s 22nd district) by Bauhaus students Friedl Dicker and Franz Singer. The title of her review “Kleiner Mann – was nun?” (Little Man, What Now?, 1932,) borrowed from the title of the bestselling novel by Hans Fallada, actually referred to a photograph of a young

27 This is further discussed in detail in Plakolm-Forsthuber’s chapter in this anthology. Source: Hofmann, “Wiener Künstlerinnen-Ausstellungen,” p.4.

28 Dr. Alma F., “Die Künstlerin und ihre Stellung zur Frauenemanzipation,” *Neues Wiener Journal*, September 9, 1928, p. 14. Alma Wittlin-Frischauer (1899–1992) was an art historian and museologist. Her groundbreaking work as a museologist is documented in *Hause der Geschichte Österreich*, “Alma Wittlin erfindet ein mobiles Museum,” *Hdgoe.at*, https://hdgoe.at/wittlin_museum.

boy washing dishes, thus pointing out the potential of modernist design to challenge gender roles in society.²⁹ Women designers' work was considered as part of the making of Austrian design identity: the work of ceramicists Grete Neuwaldner, Hertha Bucher, Lucie Rie-Gomperz, glass designer Ena Rottenberg, enamel designer Herta Mahler-Jirasko, was featured in an essay on Austrian applied arts by Swedish art historian Axel Romdahl, "Das österreichische Kunstgewerbe," in the Deutscher Werkbund's journal *Die Form* in 1930.³⁰

The public recognition of their works strengthened women designers' position as Gestalterinnen to relate their aesthetics to new forms of social living, as evidenced in Harlfinger-Zakucka's call to arms against sober male aesthetics, published in the catalogue for the exhibition *Die schöne Wand* (The Beautiful Wall) organized by the Wiener Frauenkunst in 1933.³¹ Yet, after 1934, during the Austro-Fascist period, leading women designers such as Flögl and Zweybrück-Prochaska worked together with the conservative Neuer Werkbund Österreichs (New Werkbund Austria), cofounded by Josef Hoffmann, and were influenced by the repressive political atmosphere, supporting reframing modernist aesthetics within a reactionary and provincial rhetoric.³²

Fashioning Professional Identities and Navigating Their Careers

In the process of fashioning their professional authorship as well as navigating their careers, Gestalterinnen made the best of their education, family relations, cultural networks, and memberships in professional associations. It is here argued that social class, family status, religion, ethnicity, and education were an integral part of the fashioning of professional authorities and also critical to the understanding of shifts in the careers of Gestalterinnen. Questions of identity or identification as belonging to the Jewish minority or to the Protestant minority played a critical role in the careers of women. The social worker Bertha Pappenheim was the president of the National Jewish Women's Association in Germany for two decades and, in parallel with her travels fighting against the trafficking of women in Eastern

29 Gisela Urban, "Kleiner Mann – was nun?" *Wiener Magazin* (June 1935), pp.30–31. The interior design of the Kindergarten is attributed only to Franz Singer.

30 Axel Romdahl, "Das österreichische Kunstgewerbe," *Die Form*, no. 10 (1930), pp.266–69. Rottenberg's name is misspelled as Rothenberg.

31 F. Harlfinger, "Ausstellung 'Die schöne Wand,' Vorwort," exh. cat. *Die schöne Wand: VI. Ausstellung des Verbandes bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst* (Vienna: Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1933), n.p. On Harlfinger-Zakucka's self-assured approach to design, see Brandow-Faller, *The Female Secession*, p. 175. On the critical role of women designers in shaping the wall while integrating their feminine perspectives, see Rossberg's chapter, and on Mathilde Flögl's career, see Hölter's chapter in this anthology.

32 On the contributions of Flögl and colleagues to Oswald Haerdtl and Josef Hoffmann's exhibition *Das befreite Handwerk*, see Hölter's chapter. On Hoffmann's collaborations during the Austro-Fascist and Nazi period, see Elana Shapira, "Our Great Josef Hoffmann: Undoing the Austrian Profile of a Celebrated Architect," in *Erasures and Eradications in Modern Viennese Art, Architecture and Design*, eds. Megan Brandow-Faller and Laura Morowitz (New York: Routledge, 2022). Zweybrück lectured in events organized by the Neuer Werkbund Österreich, for example "Der kulturelle Wert der Handarbeit" announced in *Profil* (December 1935), p. 562.

Europe, she gathered an impressive collection of embroidery.³³ The fashion designer Emilie Flöge, whose mother, Betty Flöge and sister-in-law, Therese Flöge, were engaged in varying degrees with the Evangelical Women's Association in Vienna, promoted modernist design aesthetics, especially through her reform dresses.³⁴

Most Gestalterinnen were recognized authorities in their field and for long periods enjoyed successful careers as social activists, authors, and artists—notably Pappenheim, Yella Hertzka, Else Hofmann, d'Ora, Flöge, designers Harlfinger-Zakucka, Jacqueline Groag, and Wieselthier, graphic designers Lisl Weil and Marie Reidemeister, and garden architect Helene Wolf and botanist Elisabeth Boyko. Their professional projects involved cooperation with women colleagues in different fields, producing impressive results. Works by women designers were sold at a philanthropic event organized by women's rights activist Hertzka, founder and director of a horticulture school for women, to support women in financial need (1906); and sold at another philanthropic event to raise funds for the social work project of Vienna's "Settlement" movement, and for the New Women Club, to which leading women patrons of the Secession movement and the Wiener Werkstätte contributed, including Sonja Knips, Zuckerkandl, her sister-in-law Amalie Zuckerkandl, and Lili Waerndorfer (1907).³⁵

The multifaceted character of Gestalterinnen's creative cooperation can be compared to the description of producing performances of *Ausdrucktanz* (expressive dance or free dance) that included writers, composers, costume designers, photographers, and artists.³⁶ In our anthology, we encounter the fruitful collaborations between women cultural producers, businesswomen, applied artists, dancers, and photographers, such as d'Ora's series of portraits of patron Pauline von Metternich³⁷ and of fashion designer Emilie Flöge. The reportage photographer Marianne Blumberger, married to the psychiatrist Edmund Bergler, was identified as the "in-house photographer" of the journal *Die Bühne*. Her photographs were reproduced in almost every issue of this journal in the 1920s and 1930s, including one of ceramist Wieselthier observed at work.³⁸ It is further assumed that Marianne Blumberger mediated or arranged the first major exposure of her young and unknown sister-in-law, the designer Hilde Blumberger—alias Jacqueline Groag—in this journal in 1931.³⁹

33 On the charismatic Pappenheim and her collection, see Völker's chapter.

34 On Flöge's cultural networks, see Krautgartner's chapter in this anthology.

35 On the philanthropic events organized by Pauline von Metternich, Hertzka, and the patrons of the Wiener Werkstätte, see Sophie Lillie's chapter in this anthology. On the critical role of feminist and cofounder Marie Lang and especially of the role of Else Federn, the director of the association Verein Wiener Settlement, see Inge Podbrecky, "Reform bauen: Netzwerke und Bauten des Wiener Settlement-Vereins: Architektonische Moderne als Ausdruck einer integrativen Identität," *Wiener Geschichtsblätter*, no. 4 (2020), pp. 323–38.

36 Andrea Amort, "Free Dance in Interwar Vienna," in *Interwar Vienna: Culture between Tradition and Modernity*, eds. Debora Holmes and Lisa Silverman (Rochester: Camden House, 2009), p. 117.

37 Atelier d'Ora's photograph of Pauline Metternich-Sándor, ca.1903 (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg). On d'Ora's role in shaping the professional image of her sitters, see Magdalena Vuković's chapter in this anthology.

38 See Blumberger and Schulz's photograph in "Die Frau macht sich als Mann sehr gut," *Die Bühne*, no. 230 (1929), p. 39.

39 "Eine Kunstgewerblerin richtet sich ein," *Die Bühne*, no. 317 (1931), pp. 18–19. The photographs of Hilde Blumberger were taken by Otto Skall (1884–1942). See discussion in Ursula Prokop's chapter in this anthology.



2 | d'Ora, Emmy Zweybrück-Prochaska, 1915

Photography and media exposure played a critical role in promoting women's careers. Journalists and photographers skillfully harmonized professional women's self-representation with contemporary culture, and as a result literally supported women's authorships and shaped shared cultures, as documented in d'Ora's photograph of Emmy Zweybrück-Prochaska in 1915. D'Ora depicts the designer sitting with a determinedly serious expression, dressed in an elegant white shirt, dark waistcoat, and skirt with a striking striped pattern, holding a fan (fig. 2). At that time Zweybrück-Prochaska was promoting her art school for girls (fig. 3).⁴⁰ Zweybrück and Wieselthier successfully ran their own workshops (fig. 4).⁴¹ Wieselthier also published articles defining her professional and creative ideology. Photographs of Wieselthier's ceramics and of herself, featured as a celebrity designer, appeared in different journals. Thus, photography granted women the possibility of securing their artistic claims. While

40 J. K., "Die Kunstschule von Emmy Zweybrück-Wien," *Deutsche Kunst und Dekoration* (July 1915), pp. 279–82.

41 Wieselthier opened her own workshop in 1922 and sold it to the Wiener Werkstätte in 1928. On Wieselthier, see Shapira's chapter. Zweybrück opened her workshop in 1913 and her School of Art and Craft for girls in 1915; see Paul Klobučar, "Emmy Zweybrück, ihre Werkstätte und ihre Schule," *Deutsche Kunst und Dekoration* (October 1918), pp. 97–104; Karl Maria Grimme, "Aus der Werksätze einer Frau," *Moderne Welt*, vol. 11, no. 9 (1930), pp. 16–17. On Zweybrück's progressive approach to art pedagogy, see Megan Brandow-Faller, "From Secessionist Vienna to Postwar America: Emmy Zweybrück-Prochaska and the Cult of Creativity" in *Erasures and Eradications in Modern Viennese Art, Architecture and Design*, pp. 158–63.



3 | Rudolf Köhl,
Business card for Emmy
Zweybrück's School of
Applied Art, late 1920s

d'Ora captured the artistic call of the modernist dancer, Anita Berber, in the early 1920s, her former assistant Trude Fleischmann helped shape the public profile of another avant-gardist dancer, Claire Bauhoff, showing her as a strong-willed performer in the mid-1920s.⁴²

There were Gestalterinnen who positioned themselves in different ways in relation to their successful modernist partners: Emilie Flöge in relation to the Secessionist Klimt, Harlfinger-Zakucka in relation to her husband artist Richard Harlfinger, and garden architect Anna Plischke in relation to her husband architect Ernst A. Plischke.⁴³ Others, like Hilde Blumberger, who changed her name after forced emigration to Jacqueline Groag to fit her partner's name, architect Jacques Groag, surpassed him with her success in Britain. She skillfully translated her Viennese modernist formal language, including childlike and geometric decorative patterns, to fit contemporary British aesthetic conversation.⁴⁴ Otto Neurath, philosopher of science and director of the Museum of Society and Economy, established together with his partner and later wife, graphic designer Marie Reidemeister, an interdisciplinary team called "Vienna Method of Image Statistics" (later Isotype). After their forced emigration to Britain

42 On d'Ora supporting Anita Barber's professional claim as an artist, see Vuković's chapter.

43 Discussions on Flöge and Klimt in Krautgartner's chapter, on Harlfinger-Zakucka in Brandow-Faller's chapter, and on Plischke in Ulrike Krippner's chapter.

44 On the successful career of Jacqueline Groag after her forced emigration to Britain, see Prokop's chapter.



4 | Vally Wieselthier, Fireplace casing, Wieselthier Workshop, c. 1925

and Neurath's early death, Reidemeister continued to explore and demonstrate the creative possibilities of visual education.⁴⁵ The relationship between these couples was not one of dependency but of creative cooperation as part of progressive cultural networks that flourished in the interwar period and continued in most cases after their forced emigration.⁴⁶

Within a patriarchal and hierarchical world several women proved their ability to develop and sustain their professionalism and, furthermore, to handle their financial affairs. They created their own spaces, homes, studios, schools, and exhibitions, where they could negotiate and establish to different degrees their distinct creative authorship. Among the Gestalterinnen who chose to remain single or did not marry—such as Flögl, Wieselthier, d'Ora, Pappenheim, and Hofmann—and succeeded in maintaining their careers, professional initiatives and adaptability to changing circumstances were required. Pappenheim and Hertzka were shrewd in expanding their women's networks in order to advance their social and political activities. Flögl applied her skills in different design projects initiated by Josef Hoffmann and established her authorship as a teacher in different trade schools.

45 On Reidemeister's productive and creative collaboration with Neurath, see Christopher Burke and Günther Sandner's chapter in this anthology.

46 For further discussions on the critical role of cultural networks in designers' careers, see Brandow-Faller's, Rossberg's, Prokop's, Plakolm-Forsthuber's, and Krippner's chapters in this anthology.

Hofmann successfully claimed her authorship as an art critic in Vienna and after her forced emigration in New York. In Vienna she cooperated with Ella Zirner-Zwieback, owner of a leading fashion store, and with architect Liane Zimble, on different exhibition projects.⁴⁷ Photographs of Zirner-Zwieback, Hofmann, and Zimble were published in journals in part to assert their professional authorships. Zimble collaborated closely with Harlfinger-Zakucka as designer of the Wiener Frauenkunst avant-gardist exhibitions. For the textile designs in her interiors, Zimble hired Maria Likarz.⁴⁸

The careers of many Jewish Gestalterinnen, including Zimble, Hofmann, Blumberger, and Hertzka, were brutally interrupted after the so-called Anschluss of Austria to Nazi Germany in 1938. They were forced to emigrate and survived in exile. Several colleagues, including Friedl Dicker (later married Brandeis), were murdered in the Holocaust. Those who were not persecuted, including Flöge, Harlfinger-Zakucka, Hilda Jesser, and Flögl, remained in Austria and were affected in different ways by Nazi rule and the hardship of World War II.

Vienna's Gestalterinnen— Aesthetic Conversation and Social Reform

The book is divided into three parts that address different aspects of the contributions of the Gestalterinnen to the Viennese cultures of modernism. The first part, "Avantgardistinnen der Wiener Moderne" (Avant-garde Women of Viennese Modernism,) explores their productions and careers as an integral part of the leading forces shaping Viennese Modernism. The second part, "Weibliche Entwürfe von Emanzipation" (Women's Designs of Emancipation,) shows how women designers, dancers, photographers, and journalists successfully grafted their and other women's symbolic and real liberation. The third part, "Kulturarbeit und politisches Engagement" (Cultural Work and Political Engagement,) shows how the achievements of the pioneer Gestalterinnen were directly related to pushing forward social agendas and expanding cultural work.

I. Avantgardistinnen der Wiener Moderne

The first part of the book explores the different ways creative personalities, such as the cultural producer Pauline von Metternich, the fashion designer Flöge, and a group of Wiener Werkstätte multitalented designers including Harlfinger-Zakucka, Likarz, and Flögl, critically contributed to new aesthetic conversations and cocreated the Viennese avant-garde.

Sophie Lillie describes in "Fürstin Paulines Frühlingsfeste: Weibliche Wohltätigkeit auf dem Weg zur Wiener Moderne," how cultural events served to popularize modern aesthetics and at the same time serve the social agenda. A series of spring festivals lasting several days, organized by Princess Pauline at the turn of the century, among them the "Rainbow-Pergola" (1898), "Secessionist Village" (1899), and the "Japanese Cherry Blossom Festival" (1901) served

47 On the cooperations between Hofmann and Zimble and Hofmann and Zirner-Zwieback, see Plakolm-Forsthuber's chapter.

48 On creative collaborations between women designers, see Rossberg's chapter.

to raise funds for the Voluntary Rescue Society and the general polyclinic in Vienna. Women patrons of Viennese Modernism such as Lina Hellmann and her daughter Lili Waerndorfer, enjoyed a public platform for cultural, social, political, and ultimately, economic engagement. Prominent society ladies designed elaborate stage sets and costumes and the decoration of tents and booths within a few weeks, encouraging the public to visit these festivals and gain access to contemporary avant-garde art and design. Princess Metternich had established a grand model for other patrons of modernism to relate contemporary Austrian arts and crafts to charitable causes.

Emilie Flöge operated her fashion salon as a center of modern design: its interiors were furnished by the Wiener Werkstätte and she offered reform and artistic dresses. **Lena Krautgartner** introduces the self-aware matriarchate of the Flöge family in "Die Schwestern Flöge: Inszenierte Weiblichkeit im Wien des Fin-de-Siècle." Emilie Flöge's collection of folk costumes and accessories on display at their store encouraged a creative match between Viennese Modernism and Austro-Hungarian folklore. Krautgartner examines the public and private staging: the store designed as a Gesamtkunstwerk by the Wiener Werkstätte, displayed geometric Jugendstil; the private apartment was fashioned in Neo-Biedermeier style a few years later. Both represented the aim of the Flöge family, consisting of mother and daughters, to relate their professionalism to the contemporary culture of women.

Multitalented Harlfinger-Zakucka designed furniture and children's toys, founded a revolutionary women's art association, and curated avant-gardist women's exhibitions. **Megan Brandow-Faller** explores "Playing with Design: Playfulness and Whimsy in the Feminist Design Networks of Fanny Harlfinger-Zakucka," the artist's engagement with play as a vital stimulus for creative innovation and experimentation. Harlfinger-Zakucka shared her Secessionist teachers' embrace of a sense of open-ended playfulness and the centrality of ludic experience as fundamental principles of modernist design education. According to Brandow-Faller, much of Harlfinger-Zakucka's designs are characterized by whimsical playfulness and idiosyncratic flourishes. The designer broke the rules of rectilinear geometricity and offered instead inspiring and original design, linking her to a broader international network of modernist designers.

In "Ein neues Experimentierfeld: Die Wand gehört den Gestalterinnen," **Anne-Katrin Rossberg** traces how women designers advanced their design repertoire, from drawing postcards for the Wiener Werkstätte to the design of the walls of Wiener Werkstätte stores and exhibition halls and homes. The number of women artists of the Wiener Werkstätte rose during and after World War I, in parallel with the expansion of their fields of activity. According to Rossberg, talented illustrators such as Maria Likarz, Fritzi Löw, and Hilda Jesser, who earlier created the artistic postcard for the Wiener Werkstätte, now discovered the wall as a large-format projection surface for their artistic ideas. Following an early assignment to decorate the Wiener Werkstätte store in Kärntner Strasse, designers Likarz, Jesser, and Flögl were commissioned by Josef Hoffmann and his colleagues as well as the architect Liane Zimmler, to create wall decorations for stores, exhibitions, and apartments. A variety of techniques were used: the walls were painted directly or covered with canvases or painted silk curtains. A special feature was the use of papier-mâché, which extended the surface decoration into the room.

In **Michael Hölters's** "Mathilde Flögl: Wien – Tschechoslowakei – Salzburg. Die berufliche Odyssee einer Wiener-Werkstätte-Künstlerin" special attention is given to the stormy career of the designer. Flögl's designs in the fields of fashion, furniture, and interior design as well as applied art, were well-known in the interwar period. Hoffmann regarded her as "an independent artistic force of very special significance in every respect" and supported her. After the closure of the Wiener Werkstätte and failed attempts to operate her own studio, at the end of 1934 Flögl began a career as a teacher. Hölters carefully reconstructs her career as a designer and teacher in Austria and Czechoslovakia during times of crisis and dictatorship. Flögl taught at various art trade schools in Czechoslovakia between 1935 and 1940. She returned to Vienna and continued teaching in 1941. At the end of the war, Hoffmann invited her to participate in the design workshop patronized by Vienna's cultural office. A few years later she moved to Salzburg where she found a teaching post at the state school for women's professions. Flögl retained her modernist character as a designer and teacher but adapted to the politics of those in charge.

II. Weibliche Entwürfe von Emanzipation

The second part offers new insights on the self-fashioned authorship of professional women who established distinct models of actively co-shaping the aesthetics of modernism and women's emancipation. Ceramicist Wieselthier, textile designer Groag, photographer d'Ora, and graphic designer Lisl Weil successfully navigated their careers in the arts and media in Vienna and beyond.

Elana Shapira explores in "The Laugh of the Medusa: Ceramicist Vally Wieselthier and Her Lessons on Women's Sexuality" how the designer challenged social taboos regarding sexual relations. The exaggerated theatrical look of female figures by Wieselthier defied accepted beliefs about women within a particularly Western concept of cultural evolution. Wieselthier confronted the dismissal of women's design as merely decorative by presenting expressive sculpted figures, demonstrating radical lessons on women's subjectivity. According to Shapira, Wieselthier addressed people's expectations of the woman as a flirt, using flowers as props to symbolize her subject's sexual state, the particular draping of fabric to express her emotional distress, and at times a scarf winding like a snake around her body or her hand, to suggest how women experienced men's sexual desire, in order to offer critical lessons on women's sexuality.

In "Hilde Blumberger (alias Jacqueline Groag) und ihr Wiener Frauennetzwerk" **Ursula Prokop** describes the subject's women's networks. Like Flögl, Likarz, and Wieselthier, Blumberger was a graduate of the Kunstgewerbeschule. She quickly made a name for herself as a successful textile designer, also obtaining commissions from fashion salons outside Austria. Leading women photographers helped her organize her media exposure as a professional, including her sister-in-law Marianne Blumberger, who was a well-known photojournalist at the time, and the above-mentioned Trude Fleischmann. Blumberger's networks included the circle of artists around the Bauhaus graduates, Anny Wottitz and Friedl Dicker, and the fashion salon of the sisters Hilde and Fritzi Berger on Rathausplatz, which was a popular artists' meeting place. Blumberger met Jacques Groag, whom she later married, within this creative

milieu, which included the author and director of a design workshop, Fritz Lampl, and the architects Josef Berger and Artur Berger (brothers of Hilde and Fritzi Berger). This intensive artistic networking was later to prove itself in British exile, where, now identified as Jacqueline Groag, she was successful in representing the continental European avant-garde in her textile designs.

Magdalena Vuković addresses in “Die Stimme der Tänzerin: Anita Berber in d’Oras Fotografien” the challenges of women artists in establishing their creative authorship. In 1907, Dora Kallmus, soon better known as d’Ora, was one of the first women in Vienna to open her own photographic studio, which quickly became the most popular address for portrait photography. In 1922, the dancer Anita Berber, who portrayed exceptional psychological states and social misery with her naked body, gave a guest performance in Vienna, where she presented “dances of vice, ecstasy, and horror” in the nude, together with her dance partner Sebastian Droste. On this occasion, she had herself photographed exclusively in d’Ora’s studio. Berber did not see herself as an erotic dancer and d’Ora captured her artistic claim. Vuković carefully examines the photographs that survive today, their publication contexts, and d’Ora’s assistant Arthur Benda’s later assertion about them, and analyzes whether and how d’Ora had worked with Berber to develop new modes of representation of a professional female dancer.

Women also established themselves in the field of journal illustrations. **Kathrin Pokorny-Nagel** examines in “Die Illustratorin Lisl Weil und ihre Vorstellung von einer emanzipierten Gesellschaftskritik” the approach of a modernist designer who devised new, sophisticated trends in the field of magazine illustration. Lisl Weil was firmly anchored in the Viennese arts and culture scene as an illustrator for the weekly magazine *Die Bühne* from 1929 until the time of her forced emigration to the United States in 1938. She used her humorist illustrations to comment on variety of topics such as fashion, cosmetics, the slimming mania, and shopping. Pokorny-Nagel closely examines the way Weil dealt with these topics and to what extent Weil incorporated a proto-feminist social critique in her illustrations.

III. Kulturarbeit und politisches Engagement

The third part explores how three women’s rights activists—social worker and collector Pappenheim, journalist and curator Hofmann, and director of the horticulture school and peace activist Hertzka—as well as graphic designer Reidemeister and garden architects and botanists Helene Wolf, Anna Plischke, and Elisabeth Boyko, applied their professional ideology to advance progressive political and social agendas. They demonstrated in their works the rewards of plurality in modernism in Vienna and after their forced emigration to Britain, the United States, New Zealand, and Mandatory Palestine, later Israel, in ways relevant to today’s design culture.

In “Bertha Pappenheim: Frauenrechtlerin, Schriftstellerin, Übersetzerin, Sammlerin und Stifterin,” **Angela Völker** examines Pappenheim’s embroidery collection as a way in which her subject chose to document her biography not in words but artistically. Pappenheim is famous as a patient of psychiatrist Josef Breuer, who together with Sigmund Freud published

her case as “Anna O.” in *Studies on Hysteria* in 1895. However, she became internationally recognized as a champion of women’s and children’s rights, cofounding the Jewish Women’s League in 1904 and directing a girls’ home in Neu-Isenburg near Frankfurt am Main from 1907 until her death. Her collection reflects her crossing of frontiers as she did during her numerous travels to Russia, Poland, and today’s Ukraine, seeking to draw public attention to the trafficking of girls and to advocate its abolition. Völker further reconstructs the donation of Pappenheim’s extensive collection of various textiles, ranging in date from the sixteenth to the twentieth century and consisting primarily of lace, to the Museum of Art and Industry in Vienna, known today as the MAK.

Sabine Plakolm-Forsthuber offers in “Else Hofmann: eine arrivierte Kunstpublizistin” new insights into the successful career of the journalist, design consultant, and curator. From 1925 onward, Hofmann devoted herself to three topics in art history that were outside the mainstream at the time: contemporary architecture, the work of women artists, and Jewish art. In 1926, she founded her “Vienna Studio,” shaping her own profession as an “art mediator” by lecturing widely and offering art history courses and consultations in matters of interior design. Hofmann wrote in daily newspapers, art magazines, and Jewish journals, and from 1931 was the managing editor of the journal *Österreichische Kunst*. Her reviews of women artists played a critical role in their public reception. Plakolm-Forsthuber points out that Hofmann cocurated exhibitions focusing on women and maintained close contacts with Austrian women’s associations. After Hofmann’s forced emigration to New York in 1939, she continued her journalistic activities and remained active in art education. Her topics remained unchanged, but her focus was now on Austrian émigré artists.

In “Marie Reidemeister und Otto Neurath: eine Lebens- und Arbeitspartnerschaft” by **Christopher Burke** and **Günther Sandner**, we encounter the personal and professional development of the self-aware and determined Reidemeister, who was the third wife of the sociologist and philosopher Neurath. Reidemeister and Neurath were part of an interdisciplinary team that developed the “Vienna Method of Image Statistics” (later Isotype). Reidemeister was a key figure in this visual education project from the beginning and after Neurath’s death in 1945, she continued Isotype’s work for two and a half decades. Burke and Sandner also describe how Reidemeister became Isotype’s historian and was involved in editing publications by and about Neurath in the 1970s and 1980s, trying to preserve and shape his intellectual legacy. Today, Reidemeister is acknowledged as a pioneer graphic designer who used her education and skills successfully to disseminate scientific knowledge among children as well.

In the final chapter, “... die Frau als Gärtnerin hat sich absolut durchgesetzt’: Pionierinnen in Gartenbau und Gartenarchitektur,” **Ulrike Krippner** describes the successful careers of women gardeners, garden architects, and botanists who launched their own businesses in interwar Vienna. In the winter of 1912–13, Yella Hertzka founded the Higher Horticultural School for Women, setting a milestone for the professional emancipation of women. Helene Wolf, a graduate of this school, opened a perennial flower nursery in the early 1920s and designed numerous residential gardens in Vienna and its surroundings. Other colleagues, including Anna Plischke, Paula von Mirtow, and Elisabeth Boyko, completed an apprenticeship or obtained a doctoral degree in botany and started their own businesses as garden

architects. They came from Jewish families and their cultural networks included professionals in art and architecture.⁴⁹ Their careers in Vienna were interrupted after the so-called Anschluss of Austria to Nazi Germany in 1938. Elisabeth Boyko was among those who continued their professional and creative work in exile, initiating in Mandatory Palestine, later Israel, new and progressive incentives in horticulture and landscape architecture.

The chapters in the *Gestalterinnen* anthology broaden and advance discussions of the critical role of working women in shaping Viennese Modernism and the relevance of their contributions to contemporary cultures. Women designers, photographers, dancers, journalists, and collectors helped shape a new consciousness in the public discourse on women's emancipation. They organized public events with concrete social agendas, carefully fashioned their professional personae, formed their own artistic channels and creative languages, and challenged cultural stereotypes of women. Leading Gestalterinnen offered a socially critical aesthetic exchange in interwar Vienna and in the places where they settled after their forced emigration

Kulturschaffende Frauen in Wien

(Zusammenfassung der englischen Einleitung)

Die Anthologie *Gestalterinnen* präsentiert neue Forschungen zu Entwicklungsaspekten der kulturellen beziehungsweise visuellen Sprachen von Frauen und untersucht, ob diese ihre physiologischen und psychologischen Bedingungen und sozialen Vorstellungen anders als ihre männlichen Zeitgenossen formuliert haben.

In Verbindung mit der (Re-)positionierung von Frauen in der Wiener Gesellschaft stellt die Anthologie mit Blick auf die Erweiterung der kulturellen Sprache die Frage, welche Möglichkeiten in diesem Zeitabschnitt für Frauen im öffentlichen Diskurs vorhanden waren. Die übergreifende These unseres Sammelbandes ist, dass sich von den 1890er-Jahren bis in die 1930er-Jahre ein allmählicher Prozess vollzog, in dem Frauen als Berufstätige, Frauenrechtlerinnen, Sammlerinnen, Autorinnen, Journalistinnen, Künstlerinnen, Designerinnen, Fotografinnen und Wissenschaftlerinnen oder als Angehörige des gehobenen Bürgertums durch ihre gesicherte soziale Position aktive Rollen in der Gestaltung der Wiener Moderne und Gesellschaft ausfüllten.

Die Identifizierung der Protagonistinnen in unserem Buch als Gestalterinnen verweist auf ihre unverwechselbaren und kritischen Beiträge zur Produktion der Kultur der Moderne in Wien. Als Designerinnen privater und öffentlicher Räume, von Textilien, Mode, Kinderspielzeug und Grafik drangen sie in die Zentren der Produktion ein, beteiligten sich an wichtigen Ausstellungen und sammelten zum Teil Künstlerinnenarbeiten, um diese in privaten und musealen Sammlungen zu bewahren. Unsere Anthologie zeigt, wie ihre gegenseitige Unterstützung ihre Rolle als buchstäbliche „Gestalterinnen“ neuer und kraftvoller Bilder von

49 On the critical role of these artistic networks and their relation to other professional networks in shaping Viennese Modernism, see Eva B. Ottillinger, "Ernst Plischke Wiener Wohnungen und das Beziehungsgeflecht zwischen den AuftraggeberInnen," in *Design Dialogue*, pp. 413–26.

professionellen Frauen vorantrieb, und untersucht darüber hinaus ihre Unterstützung von Kolleginnen in den Künsten und Medien in öffentlichen Diskursen.

Gegen Ende dieses Prozesses im Jahr 1934 verfasste die junge Psychologiestudentin der Wiener Universität, Liselotte Fischer-Köstler, ihre Dissertation *Das Selbstbildnis des Lebens. Lebenspsychologische Befragungen an Frauen und Mädchen im Alter von 19 bis 55 Jahren*. 1936 veröffentlichte die Psychologin Alice Friedmann einen Essay mit dem Titel „Das Frauenproblem der Gegenwart“, der eine frühe Theorie der Geschlechterforschung des Soziologen Georg Simmel neu überdenkt (*Internationale Zeitschrift für Individualpsychologie*). Diese beiden Beispiele spiegeln nicht nur Veränderungstendenzen in der Wiener Gesellschaft wider, wobei Frauen über ihre eigenen Identifikationen und Problematiken sprechen, sie legen auch den Bildungsprozess neuer kultureller Sprachen von Frauen in der Zwischenkriegszeit offen. Hierzu werden einige Fragen diskutiert, wie beispielsweise: Wie kann eine Gruppe von Fachfrauen neue Ausdrucksformen anbieten, um traditionelle paternalistische Sichtweisen, Bräuche und Praktiken zu hinterfragen? Außerdem, spezifischer formuliert, beschäftigen sie sich, um diese Ziele zu erreichen, nicht nur mit Ästhetik, sondern auch mit anthropologischer Theorie beziehungsweise mit neuen Definitionen dieser Rahmenbedingungen und etwaigen Wechselwirkungen.

In unserer Veröffentlichung geht es darum, die Diskussion um die kritische Rolle der Frau bei der Gestaltung der Wiener Moderne und ihre Relevanz für die heutige Kulturproduktion voranzutreiben. Designerinnen, Fotografinnen, Tänzerinnen, Journalistinnen und Sammlerinnen haben durch ihre Reklamation, das Zurückerobern ihrer Körper, ihrer Selbstbilder und ein Hinterfragen akzeptierter sozialer und ästhetischer Normen in Wien in der Zwischenkriegszeit zu einem neuen kritischen öffentlichen Diskurs über die Emanzipation der Frau beigetragen. Ihre mutige Haltung, verschiedene gesellschaftliche Bedürfnisse und psychische Zustände aufzudecken, das Anerkennen des „Dekorativen“ und der Anspruch auf inspirierende Farbgebung in ihren Werken haben auch andere Frauen ermutigt und inspiriert, eine aktive Rolle in der Gesellschaft zu übernehmen.

Die besonderen Beiträge, wie etwa über Kulturschaffende wie Pauline von Metternich und Frauenrechtlerinnen wie die Kunsthistorikerin Else Hofmann, über die Gründerin und Direktorin der Gartenbauschule für Frauen, Yella Hertzka, sowie die Sammlerin Bertha Papenheim, über die Designerinnen Fanny Harlfinger-Zakucka, Maria Likarz, Mathilde Flögl und Jacqueline Groag, die Modedesignerin Emilie Flöge, die Keramikerin Vally Wieselthier, die Tänzerin Anita Berber und die Fotografin Madame d’Ora (Dora Kallmus), die Illustratorin Lisl Weil und die Grafikerin Marie Reidemeister oder die Gartenarchitektinnen und Botanikerinnen Helene Wolf, Anna Plischke und Elisabeth Boyko, spiegeln das Aufbrechen angestammter Rollenbilder in der Zwischenkriegszeit wider. Vor allem aber verweisen sie auf die eminente Bedeutung der Gestalterinnen für die Wiener Moderne – eine Bedeutung, die damals vielfältig diskutiert wurde, nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch vollkommen in Vergessenheit geriet.

I. AVANTGARDISTINNEN DER WIENER MODERNE

FÜRSTIN PAULINES FRÜHLINGSFESTE

Weibliche Wohltätigkeit auf dem Weg zur Wiener Moderne

Wiens Wohltätigkeitsfeste um die Jahrhundertwende waren lebhafter Ausdruck weiblichen Sozialengagements und boten einen Rahmen für weibliches Kunstschaffen, Kunstsammeln und Mäzenatentum. Die unumstrittene Grande Dame dieser Charity-Szene war Pauline Fürstin Metternich-Sándor (1836–1921), die als Eventmanagerin und Fundraiserin neue Maßstäbe setzte.¹ Fürstin Paulines Engagement galt an erster Stelle der Förderung moderner öffentlicher Krankenanstalten, die der allgemeinen Bevölkerung Zugang zu medizinischer Versorgung verschafften. Als Enkelin und zugleich Schwiegertochter von Staatskanzler Klemens von Metternich² vermochte sie diesen Unternehmungen aristokratisches Cachet zu verleihen. Darüber hinaus bewies Fürstin Pauline Originalität, hohe Energie und ein ausgeprägtes Organisations- und modernes Marketingtalent. Diese Qualitäten erlaubten ihr, für ihr Wesen und Handeln jenseits des weiblichen Schönheitsdiktats wahrgenommen zu werden: Zeitgenossen sprachen von Fürstin Pauline als „La jolie laide“, die schöne Hässliche.³

Der Startschuss für Fürstin Paulines Charity-Karriere wurde 1859 in Paris gesetzt, mit dem Antritt ihres Mannes Richard Fürst Metternich als österreichischer Botschafter. Die erst 23-jährige lebenslustige DiplomatenGattin verstand es, die Pariser Residenz zu einem Zentrum des gesellschaftlichen Lebens zu machen. Fürstin Paulines Salons ermöglichten einerseits zwanglose Begegnungen von Vertreter*innen aus Politik, Wissenschaft und Kunst; andererseits spiegelten sie ihre enge freundschaftliche Beziehung zum französischen Hof wider, vor allem zu Kaiserin Eugenie. Genau dieses Spannungsverhältnis war das Kapital der umtriebigen Gastgeberin. Fürstin Pauline sei „zugleich der Prototyp der muntern, witzigen, lebenswürdig-sorglosen Wienerin und die Vollblut-Repräsentantin der vornehmen, altösterreichischen Aristokratie“ gewesen, so die Biografin Clara Tschudi, „den Kopf voll der excentrischsten Einfälle, die sie keineswegs vor der Welt zu verbergen suchte“.⁴

1871 infolge der Absetzung Napoleons III. in ihre Geburtsstadt Wien zurückgekehrt, widmete sich Metternich-Sándor über Jahrzehnte hinweg der Organisation karitativer Veranstaltungen. Primär stellte sie sich in den Dienst der 1881 gegründeten Wiener Freiwilligen

1 Pauline Fürstin von Metternich, geb. Sándor, 25.2.1836, Wien, verst. 28.9.1921, Wien. Siehe Pauline von Metternich-Sándor, *Geschehenes, Gesehenes, Erlebtes*, Wien 1920; neu aufgelegt als Pauline Metternich, *Erinnerungen*, hrsg. von Lorenz Mikoletzky, Wien 1988.

2 Pauline war die Tochter von Moritz Graf Sándor de Slavnicza und Leontine, geb. Komtesse Metternich. Paulines Gatte Richard Fürst Metternich war der Halbbruder ihrer Mutter (somit ihr Onkel).

3 *Der Floh*, 2, 52 (25.12.1870), Titelblatt; ebd., 7, 14 (4.4.1875), Titelblatt.

4 Clara Tschudi, *Eugenie: Kaiserin der Franzosen*, Leipzig o.J., S. 89.

Rettungsgesellschaft und der Allgemeinen Poliklinik, die mittellose Patient*innen, ohne Unterschied der Konfession, ambulant und unentgeltlich behandelte. 1886 initiierte Fürstin Pauline in ihrer Funktion als Präsidentin des Damenkomitees der Poliklinik den berühmten Blumencorso durch den Wiener Prater, der als alljährlich stattfindende Attraktion breite Teile der Stadtbevölkerung anzog. Weiters belebte Fürstin Pauline den Wiener Gesellschaftskalender mit aufwendig inszenierten Faschingsredouten und Frühlingsfesten – einer Tätigkeit, der sie sich (mit Ausnahme eines Trauerjahrs nach dem Tod ihres Mannes) über Jahrzehnte mit singulärem Elan widmete.

Die Regenbogen-Pergola, 1898

Zu den ersten Feierlichkeiten ihrer Art gehörte Ende Mai 1898 ein mehrtägiges Frühlingsfest im Belvedere, unter dem Motto „Das wiedererstandene Paradeisgartl“ – eine Hommage an das einst auf der Kurtine zwischen Löwelbastei und Burgbastei, später auf dem Areal des heutigen Volksgartens gelegene Vergnügungsgelände. Durch die Ausgabe eines Partythemas, das es mittels Ausstattung und Dresscode zu erfüllen galt, waren Kunst, Kunsthandwerk und Mode von Anfang an als integraler Aspekt der Veranstaltung verankert.

Für die aufwendige Dekoration des Festareals verpflichtete Fürstin Pauline den Hoftheatermaler Gilbert Lehner.⁵ Er platzierte beim Eingang des Belvederes ein Prospekt des Paradeisgartls mit seinem berühmten Cortischen Kaffeehaus. Auf der oberen Terrasse setzte man ein Teehaus und eine Replik des Naschmarktes, wo Damen der Wiener Gesellschaft, als Marktstandlerinnen kostümiert, Obst und Gemüse verkauften. In der Ambraser Sammlung des Schlosses Belvedere richtete man ein Sonderpostamt ein, wo Ansichtskarten abgesendet werden konnten. Diese günstig bepreisten Souvenirkarten waren der Verkaufsschlager schlechthin.⁶

Durch die Mittelallee des Belvedere-Gartens – vom Portal des unteren Belvederes bis hinauf zur Tritonen-Cascade an der oberen Gartenterrasse – zog man eine prächtige Pergola aus bunten Stoffbahnen im Wechsel der sieben Farben des Regenbogens (Abb. 1). So neuartig war die Idee, dass man den Begriff Pergola in den Vorankündigungen erläuterte. Zu beiden Seiten stellte man dreißig Verkaufszelte auf, in denen je eine Patronesse den Verkauf von Erzeugnissen des österreichischen Kunstgewerbes dirigierte. Die Zelte entsprachen jeweils der Farbe des darüber gespannten Zeldaches, und auch die Toiletten der dort verkaufenden Comitédamen waren in dieser Farbe gehalten. Nach Einbruch der Dunkelheit tünchten elektrische Glühlichter das Areal in alle Farben des Regenbogens.⁷

Sie fragen sich, was ein Sommerfest von 1898 mit der Wiener Werkstätte zu tun hat? Was interessiert uns eine Fürstin im Kontext progressiver Kunstentwicklungen im 20. Jahrhundert? Dass es sich nicht nur um ein schnödes Volksfest zur Belustigung der oberen Zehntau-

5 Gilbert Lehner, Bühnenbildner, geb. 1844 Lemberg, verst. 1923 Wien.

6 Siehe z. B. Bildarchiv Austria, Pk 3002, 5651.

7 Das Fest im Belvedere-Garten, in: *Neue Freie Presse*, 22.5.1898, S. 6–7; Das wiedererstandene Paradeisgartl, in: *Neues Wiener Journal*, 22.5.1898, S. 3; Das Volksfest im Belvedere, in: *Das Vaterland*, 23.5.1898, S. 3; Das wiedererstandene Paradeisgartl, in: *Deutsches Volksblatt*, 23.5.1898, S. 4; Großes Frühlingsfest im k. k. Belvedere, in: *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 24.5.1898, S. 5; Das Regenbogenfest im Belvederegarten, in: *Das interessante Blatt*, 26.5.1898, S. 5–6; Unter der Regenbogen-Pergola, in: *Wiener Salonblatt*, 28.5.1898, S. 7–8.

1 | Die Regenbogen-Pergola im Garten des Belvedere, Mai 1898, Foto: Rudolf Lechner (Wilhelm Müller)



send, sondern durchaus um ein prägnantes Beispiel weiblichen Mäzenatentums handelte, dafür sind drei Aspekte wesentlich: die Ambition der Unternehmung, die beteiligten Protagonistinnen und letztlich der künstlerische Output.

Metternich-Sándor hatte das Regenbogenfest generalstabsartig binnen weniger Wochen geplant und dank eines perfekt eingespielten Teams auf die Beine gestellt.⁸ Die „Festfirma Pauline“ – wie man sie gerne nannte⁹ – lief wie eine gut geölte Maschinerie. An dessen Spitze stand der Journalist Edgar von Spiegl, langjähriger Mitarbeiter, schließlich Chefredakteur und Herausgeber des *Illustrierten Wiener Extrablatts*, und Präsident des Presseclubs Concordia.¹⁰ Spiegl richtete die Feste aus, und begleitete sie publizistisch.¹¹ Gilbert Lehner fungierte als Chefdesigner; ein treues Corps von Damen übernahm die Schutzherrschaft über die Verkaufszelte (Abb. 2). Diesen Patronessen wiederum standen Comitédamen zur Seite: 1898 waren es über einhundert. Man sicherte sich Sponsoring durch etablierte Firmen, rekrutierte im eigenen Freundes- und Familienkreis, verkaufte modische Accessoires und Novitäten zugunsten des guten Zwecks. Die Ausschmückung der Buden, die Toiletten der Comitédamen –

8 Eine Damen-Comité-Sitzung in der Rettungsgesellschaft, in: *Neue Freie Presse*, 16.4.1898, S. 6.

9 Die Festfirma Metternich, in: *Die Woche*, Jg. 3, Nr. 9, 1903, S. 373, 375.

10 Edgar von Spiegl-Thurnsee, geb. Aron Speichel, 1.5.1839 Steingrub, Böhmen (heute: Lomnicka), verst. 29.6.1908, Gainfarn bei Wien. Vgl. *Österreichisches Biographisches Lexikon*, <https://apis.acdh.oeaw.ac.at/person/33050> (12.2.2021).

11 Spiegl war Herausgeber der *Monatsblätter der Wiener freiwilligen Rettungs-Gesellschaft* (Jg. 1: 1882), die im Folgejahr vorerst in *Vierteljahresschriften* umgewandelt wurden und schließlich ab 1884 als *Jahresschriften* erschienen.



2 | Unter der Regenbogen-Pergola im Garten des Belvedere, Mai 1898. Das Kunst-Verkaufszelt unterstand Patronesse Misa Wydenbruck-Esterhazy, unterstützt von den Comitédamen Gisela von Ehrenstein, Josefine „Joë“ Feldmann, Gräfin Kinsky-Palfy und Comtesse Gabrielle Rechberg, Foto: Rudolf Lechner (Wilhelm Müller)

all das war in Eigenregie organisiert. „Rien de vieux, toujours de nouveau“ – Nichts Altes, immerzu Neues – so der Wahlspruch der Organisatorin.¹²

Die in der Tagespresse kolportierten Zahlen geben Aufschluss darüber, wie ambitioniert das Unternehmen tatsächlich war: Das Gedränge zwischen den Buden sei „geradezu lebensgefährlich“, so die Berichte. Eine Tombola mit 30-Kreuzer-Losen lockte mit luxuriösen Haupttreffern: Es gab eine komplette Brautausstattung zu gewinnen, Fahrräder sowie Rundreisen durch Bosnien und die österreichischen Alpenländer. Der Reinerlös von beachtlichen 6200 Gulden (Mitte 2022 einer Kaufkraft von rund 98.000 Euro entsprechend¹³) kam der Freiwilligen Rettungsgesellschaft und der Allgemeinen Poliklinik zugute.¹⁴

Unter dem Protektorat von Erzherzogin Isabella stehend, erfreute sich das Regenbogenfest einer Gefolgschaft aus Aristokratie und gehobenem Bildungsbürgertum. Und doch ist nicht zu übersehen, dass sich eine neue Klientel unter die Comitédamen mischte: die sogenannte zweite Gesellschaft. Waren es Fürstin Franziska Montenuovo-Kinsky und Gräfin Melanie Khevenhüller-Erdödy die Lotteriezelt und Glückshafen betreuten, übertrug man Frau Hofrat Bertha Frydmann Postkarten und Tabakwaren, Frau Clarisse Wertheimstein und ihre Töchter bestellten die Konditorei. Die Gattinnen und Töchter der aufstrebenden jüdischen Unternehmerklasse erwiesen sich – sowohl als Vertreterinnen als auch als Konsumentinnen der modischen Artikel – als verlässliche Verbündete. Das Verhältnis war ein ge-

12 Unter der Regenbogen-Pergola, in: *Wiener Salonblatt*, 28.5.1898, S. 7.

13 Diese und alle weiteren Euro-Entsprechungen basieren auf dem von der Österreichische Nationalbank herausgegebenen Historischen Währungsrechner, www.eurologisch.at (3.7.2022).

14 Das Paradeisgartl-Fest, in: *Neues Wiener Journal*, 23.5.1898, S. 2.

gegenseitig schmeichelndes: Die Mitwirkung großbürgerlicher jüdischer Frauen erhöhte deren gesellschaftliches Prestige, validierte aber zugleich den adeligen Führungsanspruch.

Fürstin Pauline hatte keine Berührungspunkte mit der jüdischen Haute Bourgeoisie, was zweifellos auf die historische Verbindung ihres Großvaters Staatskanzler Metternich zum Hause Rothschild zurückging.¹⁵ In der antisemitischen Presse verhöhnte man Fürstin Pauline für ihren angeblichen Philosemitismus und unterstellte ihr, sich Emporkömmlingen in ungeziemender Weise anzubiedern. Man bedachte Metternich-Sándor mit den üblichen Gemeinheiten („Notre Dame de Zion“) und führte Edgar von Spiegels unglücklichen Geburtsnamen – Aron Speichl – gerne ins Treffen. Das Karikaturblatt *Kikeriki* zog über die Veranstaltung her, hetzte gegen jüdische Parvenus, indem man sie als „Schwefelbände“ diffamierte.¹⁶ Auch das *Deutsche Volksblatt* alterierte sich über „so manche ‚orientalische‘ Schöne“, die sich „eigenthümlich“ in der sonst aristokratischen Gesellschaft ausnähme.¹⁷

Es lohnt das Studium der Gesellschaftsblätter, um eine Ahnung von dem zu bekommen, was hier geboten wurde. So stand Zelt Nr. 6, in Gelb gehalten, unter der Schirmherrschaft von Eugenie, genannt Jenny, Mautner,¹⁸ die Gattin des Großindustriellen Isidor Mautner, ihres Zeichens Kunstsammlerin und Eigentümerin des Geymüller-Schlössels, heute eine Dependence des MAK. Jenny Mautner zur Seite standen ihre Nichte Lisa des Renaudes,¹⁹ Marie Schmedes, Frau des Kammerängers Erik Schmedes,²⁰ und Lili Wärndorfer,²¹ die frischvermählte Frau von Jenny Mautners Neffen Fritz Wärndorfer, dem späteren Mitbegründer und Financier der Wiener Werkstätte. Man bot Galanteriewaren feil,²² wobei die Namen Mautner und Wärndorfer – Eigentümer der Nachoder Baumwollspinnerei Wärndorfer-Benedict-Mautner – nahelegen, dass es sich nicht um beliebige modische Accessoires und kleinere Gebrauchsgegenstände handelte, sondern um Erzeugnisse des österreichischen Kunstgewerbes erster Qualität.

Das secessionistische Dorf, 1899

Im folgenden Jahr, 1899, erschien das alljährige Frühlingsfest in neuem Kleid. Zu Ehren der zwei Jahre zuvor gegründeten Künstlervereinigung ließ Fürstin Pauline in der Wiener Rottunde nichts weniger als ein secessionistisches Dorf errichten. Eröffnet wurden die Feierlich-

15 Metternich 1988 (wie Anm. 1), S. 22.

16 Das riechende Paradeisgartel, in: *Kikeriki*, 5.6.1898, S. 2.

17 Das wiedererstandene Paradeisgartel, in: *Deutsches Volksblatt*, 22.5.1898, S. 5.

18 Jenny Mautner, geb. Eugenie Neumann, 3.5.1856, Wien, verst. 9.4.1938, Wien. Zur Familie Mautner siehe Sophie Lillie, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Wien 2003; Wolfgang Hafer, *Die anderen Mautners*, Berlin 2014.

19 Elise „Lisa“ Sachs des Renaudes, Frau von Georges Paul Sachs des Renaudes, Mitinhaber der Nachoder Baumwollspinnerei Wärndorfer Benedict Mautner.

20 Marie Schmedes, geb. Martinek, 11.1.1875, Wien, verh. 5.3.1895, Nürnberg (gesch. April 1904).

21 Lili Jeanette Wärndorfer, geb. Hellmann, 29.9.1874, Wien, verst. April 1952, Nyack, NY.

22 Das Fest im Belvedere-Garten, in: *Neue Freie Presse*, 22.5.1898, S. 6–7; Unter der Regenbogen-Pergola, in: *Wiener Salonblatt*, 28.5.1898, S. 7.



3 | Postkarte von Leonhard Fanto anlässlich des Großen Fest-Blumencorsos im Wiener Prater, 31.5.1899

keiten mit dem Blumencorso im Prater, wodurch Metternich-Sándor zwei erfolgreiche Festmodelle zu einem dreitägigen Mega-Event verband – an der angesagtesten Location, die die Stadt zu bieten hatte.²³ Der Erlös sollte diesmal nicht allein der Freiwilligen Rettungsgesellschaft und der Poliklinik, sondern auch dem Maria-Theresien-Frauen-Hospital zugutekommen.

Für den Blumencorso in jenem Jahr hatten sich über tausend geschmückte Wagen akkreditiert: Plaques für den Wettbewerb um den schönsten Wagen konnten im Vereinslokal in der Dorotheergasse 9, in der Musikalienhandlung Berté und in allen größeren Hotels erworben werden. Abseits der VIP-Gäste galt es aber, die gesamte Bevölkerung am Blumencorso teilhaben zu lassen. Dafür ließ man den Prater großräumig absperren und an den Eintrittspunkten Kassen aufstellen. Dank der mäßig bepreisten Eintrittskarten à 30 Kreuzer (Mitte 2022: ca. 4,6 Euro) erfreute sich der Blumencorso eines breiten bürgerlichen Publikums.

Sechs Musikkapellen begleiteten die Prozession entlang der Hauptallee, in vierzig Zelten verkauften 150 Damen Erfrischungen sowie kleinere Artikel wie Ansichtskarten, Lampions und Blumen-Wurfbouquets. Diese kamen in der zur Tradition gewordenen *Bataille de fleurs* (Blumenschlacht) zum Einsatz und gehörten zur wichtigsten Einnahmequelle des Blumencorsos. Die *Reichspost* berichtete von einer halben Million Gebinde mit einem Gesamtgewicht von 3000 Kilo, die zum Verkaufspreis à 4–5 Kreuzer einen Gesamterlös von 22.500 Gulden einspielten (Mitte 2022: 348.000 Euro zu einem Stückpreis von etwa 70 Cent). Gegen halb sieben Uhr abends ließ man auf der Jesuitenwiese ein in Wien noch nie gesehenes japanisches Tagfeuerwerk steigen, mit 150 Raketen, deren Geschosse sich in buntes Flimmerpapier und

23 In der Rotunde war 1894 das internationale Dorf, Entwurf Oskar Marmorek, mit Kostlogen im Rahmen einer Ausstellung für Volksernährung gewesen, siehe Das internationale Dorf in der Rotunde in Wien, in: *Das interessante Blatt*, 19.4.1894, S. 1. Im Jahr 1898 fand dort die Kaiser-Jubiläumsausstellung statt.

Figuren auflösten. Für den krönenden Abschluss sorgte ein Konzert des Männergesangsvereins Arion.²⁴ Postkarten, entworfen von Leonhard Fanto, geben einen Eindruck des farbenprächtigen Spektakels (Abb. 3).

Auch das secessionistische Dorf am nächsten Tag lockte ein Massenpublikum an. Alleine an den ersten zwei Nachmittagen sollen rund 80.000 Besucher*innen die Drehkreuze passiert haben.²⁵ Die Festbilanz ergab Bruttoeinnahmen von über 113.000 Gulden, wovon der größte Teil auf Eintrittskarten, Spenden und Ehrenkarten sowie Verkaufserlöse entfiel. Nach Abzug der Ausgaben (etwa für Baukosten, Erfrischungen, Besoldung und Provisionen) ergab dies einen Reinertrag von 62.000 Gulden²⁶ – Mitte 2022 einer Kaufkraft von knapp einer Million Euro entsprechend.

Mit weniger als einem Monat Vorlaufzeit und der Unterstützung von diesmal dreihundert Comitédamen hatte Fürstin Pauline ein Riesenevent auf die Beine gestellt. Es kommt nicht von ungefähr, dass sie Mitstreiterin Henriette von Mankiewisz zum General-Adjutanten und Edgar von Spiegl zum Feldmarschall erkor und von ihrem treuen Damencomité (ebenfalls im Maskulinum) als Generalstab sprach, der „noch nie eine Schlacht verloren“ hätte.²⁷

Für das secessionistische Dorf hatte Chefausstatter Lehner 42 bizarre Kioske mit klingenden Namen entworfen: Zum Vergißmeinnicht, Tulpenhaus (Abb. 4), Schwanenhaus, Rosenhaus, Blumenstöckl, Kürbiskopf, ein Haus mit Sonnenblumen, ein „verlorenes Paradies“, eine Arena für wandernde Komödianten.²⁸ Im zentralen Raum, genannt Herrenhof, errichtete man ein Knusperhäuschen aus Lebzelterware; ein auf den Kopf gestelltes „verkehrtes Haus“ machte Furore. Unter einem nachgebauten Secessionsdach türmten sich Tombolapreise: Zu den annoncierten Hauptpreisen gehörten eine komplette Brautausstattung sowie Fahrräder, Gold- und Silbergegenstände, eine Nähmaschine, eine Kücheneinrichtung sowie Kaffee- und Teeservice. Glückshäfen verkauften Lose à 10, 20, 30 und 50 Kreuzer;²⁹ Comitédamen reichten Blumen, Kunstgegenstände, Nippes und Erfrischungen. Aus dem Hause J. Weiner stammte eine Ansichtskartenserie,³⁰ die über ein Sonderpostamt abgesendet werden konnte. Man ließ eine Militärkapelle aufspielen, Akrobaten, Seiltänzer und Taschenspieler tummelten sich zwischen Bier- und Würstelbuden. Gegen Abend wurde das Gelände mittels Bogenlampen taghell beleuchtet.

24 Blumencorso und Frühlingsfest, in: *Neue Freie Presse*, 30.5.1899, S. 6.

25 Frühlingsfest im Prater, in: *Reichspost*, 3.6.1899, S. 4; Das Frühlingsfest in der Rotunde, in: *Neue Freie Presse*, 3.6.1899, S. 5.

26 Die Bilanz der großen Frühlingsfeste, in: *Neues Wiener Journal*, 9.7.1899, S. 3.

27 Der Festcorso im Prater, in: *Neue Freie Presse*, 19.4.1899, S. 5; vgl. Weiß in Weiß: Die Metternich-Redoute, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 13.2.1900, S. 4.

28 Das Frühlingsfest im Prater, in: *Neues Wiener Journal*, 19.4.1899; Das secessionistische Dorf, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 2.6.1899, S. 3–5; Das Fest im secessionistischen Dorfe, in: *Neue Freie Presse*, 2.6.1899, S. 4–5; Das Frühlingsfest in der Rotunde: Im Secessionistischen Dorfe, in: *Neue Freie Presse*, 3.6.1899, S. 5–6; Frühlingsfest im Prater, in: *Reichspost*, 3.6.1899, S. 4; Im „Secessionistischen Dorfe“, in: *Wiener Salonblatt*, 3.6.1899, S. 8–11; Das Frühlingsfest in der Rotunde, in: *Neue Freie Presse*, 4.6.1899, S. 9; Bericht in: *Wiener Bilder*, 11.6.1899, S. 6, 8.

29 Wien Bibliothek, P-9618, Schriftplakat, Wien 1899.

30 Siehe z. B. Brandstaetter Images, Inv. Nr.00637410 („Das verlorene Paradies“); Wien Museum, Inv. Nr.238054 („Das verkehrte Haus“); Zempléni Múzeum, Budapest, Inv. Nr.0126025 („Tulpenhaus“).



4 | Das Tulpenhaus im secessionistischen Dorf in der Wiener Rotunde, Mai 1899. Entwurf: Gilbert Lehner, Foto: Rudolf Lechner (Wilhelm Müller)

Der absolute Renner aber waren die secessionistischen Toiletten der Comitédamen. Man möge dem schwungvollen secessionistischen Dorfe nicht das Leid antun, darin in allzu gewöhnlichen Alltagskleidern zu fungieren, so die dringende Bitte der Gastgeberin.³¹ Man könne sich „Alles erlauben, denn Alles geht sub titulo ‚die neue Mode.‘“³² Fürstin Pauline selbst präsentierte sich in einem prächtigen Kostüm aus weißem Liberty-Atlas, auf dem sich stilisierte Irisblätter aus schwarzem Samt emporrankten und sich am Rocksäum in Wurzeln verliefen; darüber ein wallender Mantel aus gouffrierter schwarzer Seidengaze, in dessen Rüschenumrandung Libellen schaukelten (Abb. 5a). Als Kopfputz trug Metternich-Sándor eine Haube aus Veilchen, das Haupt von einer Libelle gekrönt.³³ Ähnlich aufwendig zeigte sich ihre Freundin und Mitstreiterin Misa von Wydenbruck-Esterhazy in einem Kleid aus gelbem Leinen mit stilisierten rot-samtenen Tulpen und einem Kopfputz aus Libellen und Tulpen (Abb. 5b). Kleider, Hüte und Haartracht trug man nicht nur à la Secession; einige Damen, so berichtete die *Neue Freie Presse*, waren gar in Entwürfe von Kolo Moser, Josef Engelhart und Theodor Zasche gekleidet.³⁴

31 Pauline Metternich-Sándor, zit. n. Der Festcorso im Prater, in: *Neue Freie Presse*, 19.4.1899, S. 5.

32 Pauline Metternich-Sándor, zit. n. Der Generalstab der Fürstin Metternich, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 19.4.1899, S. 5.

33 Das secessionistische Dorf des Frühlingfestes in der Rotunde in Wien, in: *Das interessante Blatt*, 8.6.1899, S. 3–6.

34 Das Fest im secessionistischen Dorfe, in: *Neue Freie Presse*, 2.6.1899, S. 4.

5a,b | Misa Wydenbruck-Esterhazy (l.) und Pauline Metternich-Sándor (r.) im secessionistischen Dorf in der Wiener Rotunde, Mai 1899, in: *Das interessante Blatt*, 8.6.1899, Foto: Charles Scolik, Wien (ANNO/ÖNB)



Im Zelt Nr. 16, genannt „Café Secession“, wo es „Alles gab, nur keinen Kaffee“, trugen die jungen Damen, die sich als Kellnerinnen zur Verfügung stellten, als zierlichen Kopfschmuck das goldene Dach des Secessionengebäudes en miniature. (Abb.6) Im Literaturzelt „Zum Aquarium“ lagen Publikationen auf: secessionistische Verse von Baronin José Schneider-Arno, mit farbigen Illustrationen von Baronesse Emmy Isbary, und eine unter dem Pseudonym Amandus Tacitus publizierte Erotikschrift mit dem Titel *Flirt: Ein Frühjahrstraum*. Man lachte über *Quer Sacrum*, das Organ der „Vereinigung bildender Künstler Irr-lands“, das in Form und Ausstattung die Kunstzeitschrift *Ver Sacrum* parodierte und deren geradezu programmatische Selbstüberhöhung aufs Korn zu nehmen wusste. Als Herausgeber firmierten Robert Maria Friedländer, Hugo Schwerdtner und Edmund Wengraf („Dr. E.W.“), als angeblicher Erscheinungsort die k. k. Irrenanstalt Bründlfeld. Die grafische Gestaltung stammte aus der Feder des jungen Duos Carl Maria Schwerdtner und Berthold Löffler, das unter den Künstlernamen „C. M. Swordener“ und „B. Le Fleur“ die Publikation mit ironischen Vignetten versah. Von Löffler stammte auch das Titelblatt mit einer Persiflage auf Klimts *Pallas Athene*.

Fritz Wärndorfers Frau Lili kredenzte Erfrischungen im Zelt Nr.9, „Zur grün-rothen Laube“ unter der Leitung von Patronesse Clara Gottlieb, der Ehefrau des Kaiserlichen Rats Albert Gottlieb, Begründer des Versicherungsunternehmens Heckscher & Gottlieb.³⁵ Im Zelt Nr. 29, dem „Tulpenhaus“, wo Kunstgegenstände verkauft wurden, fand man Lilis Schwägerin Lisa des Renaudes, elegant in grünem Liberty gekleidet, ihr Jäckchen mit antiken Steinen in-

35 Clara Gottlieb, geb. Fischhof, geb. 14.9.1858, Wien, verst. 30.9.1922.



6 | Café Secession im secessionistischen Dorf in der Wiener Rotunde, Mai 1899. Entwurf: Gilbert Lehner, Foto: Rudolf Lechner (Wilhelm Müller)

krustiert.³⁶ Lilis 18-jährige Schwester Grethe, später verheiratete Margarethe von Remy-Berzenkovich, war eine jener jungen Fräuleins, die im Café Secession mit güldenem Krauthappel-Krönchen die Honneurs machte.

Abseits des Trubels lud der Möbelhersteller Friedrich Otto Schmidt in einen secessionistisch eingerichteten Salon, der zweifellos als Schauplatz moderner Wohnkultur potenzielle Kundinnen werben sollte. Von der Beteiligung etablierter Künstler an der vielfältigen Kunstproduktion zeugt ein elegantes Festplakat von Secessionsmitglied Josef Maria Auchentaller mit drei mondän posierenden Frauen in bester Jugendstilmanier.³⁷

Wieder hetzte das *Deutsche Volksblatt*. Die von den Wiener Juden zum „Engel von Wien“ erhobene Fürstin Pauline habe die Bedingungen erkannt, unter welchen die „Judäokratie“ bereit sei, sich an Wohltätigkeit und Barmherzigkeit zu beteiligen: nämlich mittels größtmöglicher Aufmerksamkeit, „dummdreister Aufdringlichkeit“ und Reklame.³⁸ Eine Karikatur im antisemitischen „Humor“-Blatt *Kikeriki* zeigt Metternich-Sándor mit Sidekick Edgar von Spiegl einen Geldregen christlicher Spenden auf jüdische Unternehmen niederlassen.³⁹ Die Fürstin zeigte sich von derartigen Untergriffen unbeeindruckt. Man könne „reden und schrei-

36 Das secessionistische Dorf, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 2.6.1899, S. 5.

37 Josef Maria Auchentaller, *Grosser Festcorso und Frühlingsfest*, 1899. *The Julius Paul Collection of Posters*, Swann Galleries, New York, 18.12.2013, Los 104.

38 Der gestrige Blumencorso, Großes Frühlingsfest im secessionistischen Dorfe in der Rotunde, in: *Deutsches Volksblatt*, 1.6.1899.

39 Karikatur „Der Engel von Wien“, in: *Kikeriki*, 11.6.1899, S. 2.

ben und drucken, was man will“, so ihr stoischer Konter; sie lasse, den höheren Zweck stets im Auge, alle Angriffe „wie glattes Eis“ an sich abgleiten.⁴⁰

Kritische Auseinandersetzungen mit dem secessionistischen Dorf fokussierten bis dato auf das kuriose Heftchen *Quer Sacrum*. Hans Goldschmidt legte bereits 1976 eine umfassende Studie vor, die *Quer sacrum* in die Tradition Wiener Gschnas- und Künstlerfeste stellte.⁴¹ Seiner zutreffenden Einschätzung von *Quer Sacrum* als Selbstparodie schließt sich Patrick Werkner an.⁴² Julie Johnson hingegen stellt zur Diskussion, dessen beißende Polemik sei von der Secession unterdrückt worden.⁴³ Gemeinsam ist den Autor*innen, dass sie den größeren Kontext wiederkehrender Themenpartys nicht erkannten und somit auch die Rolle der Initiatorin nicht entsprechend würdigten: Metternich-Sándor findet nur am Rande und dort als deklarierte „Gegnerin der Moderne“ Erwähnung.⁴⁴

Gerade in ihrem sozialen Engagement aber erwies sich Fürstin Pauline als weltoffen und vorwärtsgewandt. Wenn sie auch nicht die Gesellschaftsordnung an sich hinterfragte, machte sie sich zur Aufgabe, die Lebensbedingungen bedürftiger Frauen und Kinder zu verbessern. Die Marketingfrau Metternich-Sándor verstand es, mittels Populärkultur maximale Aufmerksamkeit zu erzeugen, und landete 1899 mit dem secessionistischen Dorf einen Volltreffer. Der Secessionismus war Wiens Stadtgespräch schlechthin, an dem es sich mittels schillernder Kostüme, Dekoration und Verkaufsartikeln austoben ließ.⁴⁵ Für Zeitgenoss*innen wie Ludwig Hevesi war das Ziel evident: „Der Frühling kommt, und die Wohltätigkeit gibt ihren Festen einen ‚secessionistischen‘ Anstrich, um sie erträglich zu machen.“⁴⁶

Kirschblütenfest, 1901

Und siehe da, im Mai 1901 berichten die Zeitungen vom neuesten Volksfest, das Fürstin Pauline mit ihrem bewährten Stab ausrichtete: dem dreitägigen Kirschblütenfest, das von 18. bis 21. Mai in der Rotunde stattfand. 150.000 Besucher*innen fanden sich zum Massenrendezvous ein; wobei die Zeitungen nicht nur die hohen Tageseinnahmen, sondern auch den Wertschöpfungseffekt für die Modebranche lobten – Modistinnen, Schneiderinnen und Blumenverkäuferinnen profitierten alle von diesen Großveranstaltungen.⁴⁷ Beides befeuerte Fürstin Paulines enorme Popularität, sowohl unter ihren Promi-Gästen, die sie für den guten

40 Die Festfirma Metternich, in: *Die Woche*, Jg. 3, Nr. 9, 1903, S. 373, 375.

41 Hans Goldschmidt, *Quer sacrum. Wiener Parodien und Karikaturen der Jahrhundertwende*, Wien 1976.

42 Patrick Werkner, Bemerkungen zum Komischen im Werk Bertold Löfflers, in: Erika Patka (Hrsg.), *Bertold Löffler. Vagant zwischen Secessionismus und Neobiedermeier*, Wien 2000, S. 49–59; ders., „Quer Sacrum“. Satirische Grafik des Secessionisten Bertold Löffler, in: Boris Manner und Oswald Panagl (Hrsg.), *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, Wien 2015, S. 67–86.

43 Julie M. Johnson, Athena Goes to the Prater. Parodying Ancients and Moderns at the Vienna Secession, in: *Oxford Art Journal*, Jg. 26, Nr. 2, 2003, S. 49–69.

44 Goldschmidt 1976 (wie Anm. 41), S. 21; Johnson 2003, S. 51.

45 Goldschmidt verweist auch auf frühere Persiflagen, z. B. die Secessionistische Zeitung, die 1899 am Concordia-Ball als Ballspende verschenkt wurde. Goldschmidt 1976 (wie Anm. 41), S. 15.

46 Ludwig Hevesi, Zwei Jahre Secession, Ver Sacrum, April 1899, in: *Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik*, hrsg. von Otto Breicha, Klagenfurt 1984 (Reprint, zuerst Wien), S. 164.

47 Siehe z. B.: Wenn der Gulden rollt, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 22.5.1901, S. 8.

Zweck in die Pflicht nahm, als auch in der breiten Bevölkerung, die sie als DienstleisterInnen miteinband.

Für das Kirschblütenfest errichtete Bühnenbildner Lehner eine Replik eines japanischen Pagodendorfs mit fünfzig Pavillons. In der Mitte der Rotunde führte eine hohe Brücke über einen Felsenabgrund, in den rauschend ein kleiner Fluss stürzte; daneben ein japanischer Garten mit exotischen Pflanzen. Vor dieser farbenfrohen Kulisse gaben nicht weniger als 400 kostümierte Comitédamen wohlthätige Japanerinnen, boten Lose, Ansichtskarten und Kirschblüten zum Kauf an (Abb. 7). Eine große Zahl aparter Kostüme lieferte die Firma Society of Japan,⁴⁸ sämtliche Dekorationsartikel kamen von „Au Mikado“, dem größten Importeur von Japan-, China- und Indienwaren in Österreich-Ungarn.⁴⁹ Die prachtvolle Beleuchtung mit über 2000 großen Bogenlampen und 1500 Glühlampen stellte die Internationale Elektrizitäts-Gesellschaft bereit.⁵⁰

Zu den Hauptattraktionen gehörte ein japanisches Teehaus, in dem die Patronessen Ida Jeitteles,⁵¹ Melanie Lihartzik,⁵² Sarah von Stern, Gattin des herzoglichem Braunschweig'schen Konsuls in Wien und Präsidentin der Israelitischen Kinderbewahranstalt,⁵³ sowie Lina Hellmann,⁵⁴ unterstützt von ihren Töchtern Lili Wärndorfer und Grete Hellmann, sich um ihr Gäste sorgten. Auch Lisa de Renaudes war mit von der Partie, im Pavillon für Kunst und Industrie, genannt „Zur Stadt Tokio“. Erzherzog Ludwig Victor, der umtriebige jüngere Bruder Kaiser Franz Josephs, erstand hier eine von Gräfin Thun gemalte Klimt-Parodie mit dem Titel *Skizzen zu den Fresken für das Staatsgymnasium in Kagran*⁵⁵ – eine Anspielung auf den schwelenden Skandal um die Universitätsbilder von Gustav Klimt. Allein in diesem Pavillon betrug der Erlös stattliche 24.000 Kronen (entspricht Mitte 2022 rund 190.000 Euro).

48 Persischer Hoflieferant, Kärntner Straße 53 (ab 1913: Kärntner Straße 23), Inhaber Hugo J. Biel.

49 K. u. k. Hoflieferant, Schulerstraße 1–3, Dependance des gleichnamigen Kaffee- und Thee-Magazins in der Wollzeile 8, Inh. Gustav Singer.

50 Das Kirschblütenfest in der Rotunde, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*: 18.5.1901, S. 7; Das große japanische Kirschblütenfest in der Rotunde, in: *Neue Freie Presse*, 18.5.1901, S. 7; Das Kirschblütenfest in der Rotunde, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 19.5.1901, S. 29–30; Das japanische Kirschblütenfest, in: *Neues Wiener Journal*, 19.5.1901, S. 8; Im Zeichen der Kirschblüte: Das Fest in der Rotunde, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 19.5.1901, S. 4–5; Das Kirschblütenfest in der Rotunde, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, S. 4; Im Zeichen der Kirschblüte: Zweiter Tag, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 20.5.1901, S. 4; Das Kirschblütenfest in der Rotunde, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 21.5.1901, S. 7–8; Im Zeichen der Kirschblüte: Schluß des Rotundenfestes, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 21.5.1901, S. 7–8; Das Kirschblütenfest, in: *Sport und Salon*, 25.5.1901, S. 1–8; Das Kirschblütenfest in der Rotunde in Wien, in: *Das interessante Blatt*, 23.5.1898, S. 5, 7.

51 Ida Jeitteles, geb. Taussig, 13.6.1849, Prag, Gattin von Hofrat Richard Jeitteles, Generaldirektor der Nordbahn.

52 Melanie Lihartzik, geb. Frein von Wiedenfeld, 14.5.1851, Wien, verst. 20.2.1920, Wien, Gattin von Dr. Franz Lihartzik, Sektionschef im Eisenbahn-Ministerium.

53 Sarah von Stern, Präsidentin des seit 1843 bestehenden Vereins „Israelitische Kinderbewahranstalt“ und im Komitee der 1883 gegründeten Dienstmädchenschule des „Wiener Hausfrauen-Vereins“, Gattin von Leopold von Stern, herzoglich Braunschweig'scher Konsul in Wien.

54 Lina Hellmann, geb. Singer, 6.3.1850, Pest, verst. 27.9.1937, Wien.

55 Im Zeichen der Kirschblüte, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 21.5.1901, S. 7–8.

7 | Japanisches Kirschblütenfest in der Wiener Rotunde, Mai 1901. Das Zelt „Zur Dschonke“ stand unter der Leitung der Patronessen Anna Schuster, Gattin des Rothschild'schen Zentraldirektors Julius Schuster, und Elise Weissshappel, Inhaberin der Fleischselcherei L. Weissshappel (k. u. k. Hoflieferant) am Petersplatz. Foto: Rudolf Lechner (Wilhelm Müller)



Die Verkaufsartikel, deren Produktpalette wie jedes Jahr Dekorationsartikel, modische Accessoires und kunstgewerbliche Gegenstände umfasste, trafen den zeitgenössischen Kunstgeschmack. Zur Popularisierung trugen wiederum Ansichtskarten bei, mit denen die Besucher*innen Grußbotschaften direkt vom Fest versenden konnten. Ein besonders charmantes koloriertes Sujet aus diesem Jahr ließ die Wiener Rotunde mit seinem steilen Kegeldach und zwei abgestuften Laternen als japanische Pagode erscheinen.⁵⁶ Ein ebenso wichtiges Standbein der Selbstvermarktung waren schließlich Fanartikel mit dem Konterfei der Organisatorin, was Fürstin Pauline zur allseits erkennbaren Marke machte.

Die antisemitische Presse nahm erwartungsgemäß Anstoß. In deren Darstellung der Secession als inhärent „jüdisch“ verband sich allgemeine Zukunftsfeindlichkeit mit Hetze gegen deren Klientel, die sich der Moderne gegenüber aufgeschlossen zeigte. Die Kritik in der *Ostdeutschen Rundschau* stieß sich am „Zeitvertreib gelangweilter Gesellschaftskreise“, riet zum Augenzudrücken angesichts der „vielen störenden Leopoldstädter Sezessionslinien“ im „Tohuwabohu des allzu orientalischen Bazars“.⁵⁷ Das *Deutsche Volksblatt* wiederum ersann mit gewohnter Geschmacklosigkeit einen Herrn Isidor Pättscheles, Mitglied der Kohn-cordia, der in gekünsteltem Jiddisch von den „koscheren“ Festivitäten berichtete.⁵⁸

Verlässlicher sind die Berichte der Tageszeitungen und Gesellschaftsblätter, deren Foto-strecken Rückschlüsse auf Freundschaften zulassen. Einerseits war dies die enge Beziehung von Fürstin Pauline zur „Wohlthätigkeitskönigin“ Misa Wydenbruck-Esterhazy, ihrerseits Vor-

56 Wien Museum, Inv. Nr. 238052.

57 Das Kirschblütenfest, in: *Ostdeutsche Rundschau*, 20.5.1901, S. 2.

58 Theodor von Binder, Isidor Pättscheles als Festberichterstatter, in: *Deutsches Volksblatt*, 26.5.1901, S. 15.



8 | Theodor Zasche, Lina Hellmann (l.) mit ihrer Freundin Pauline Metternich-Sándor (r.). Aus einer Serie von 24 Federzeichnungen zu Ehren von Lina Hellmanns 60. Geburtstag, 1910

sitzende des Damencomités der Urania.⁵⁹ Andererseits Paulines enge Freundschaft mit Lina Hellmann, der eine ähnliche Schlüsselposition innerhalb der jüdischen Gemeinde zukam (Abb. 8). Lina Hellmann war über Jahre hinweg Vorstandsmitglied (ab 1929 Präsidentin) des altherwürdigen, 1816 gegründeten Israelitischen Wiener Frauen-Wohltätigkeitsvereins⁶⁰ sowie langjährige Präsidentin des Theresien-Kreuzer-Vereins, dessen Vorsitz sie 1875, im Alter von nur 25 Jahren, übernommen hatte. Dieser gehörte zu den ältesten jüdischen Wohltätigkeitsvereinen Wiens, der bedürftige Schulkinder mit jährlicher Bekleidung und einem warmen Mittagstisch versorgte.

Es liegt nahe, dass Fürstin Paulines Wohltätigkeitsfeste durch die Inklusion jüdischer Frauen an Momentum gewannen, im Sinne des religiösen Gebots der *Zedaka* – der Verpflichtung jedes Menschen, den ihm oder ihr anvertrauten Wohlstand mit der Gemeinschaft zu teilen und dadurch wörtlich Gerechtigkeit zu schaffen. Reichtum verpflichtete zu sozialem Handeln, so die Quintessenz des jüdischen Wohltätigkeitsgedankens, der von bürgerlich-jüdischen Frauenvereinen hochgehalten wurde und eine Basis jüdischer Sozialarbeit um 1900 legte. Die Unterstützung von modernen, nicht konfessionell geführten Krankeneinrichtungen für mittellose Patient*innen ist ein verbindender Faktor zwischen der aristokratischen Wohltäterin und ihren jüdischen Mitstreiterinnen.

59 Hof & Gesellschaft, in: *Sport & Salon*, 31.5.1900, S. 2.

60 Kleine Chronik, in: *Die Neuzeit*, 23.2.1894, S. 6.

Weibliche Wohltätigkeit

Das Erfolgsmodell Wohltätigkeitsfest wurde immer weiter ausgebaut, mit der Übergabe der Patronage (wobei es eigentlich heißen müsste: Matronage⁶¹) an die Generation der Töchter. Dies galt sowohl für die gebotenen Belustigungen als auch die gesetzten Ziele, die man zunehmend frauenemanzipatorisch formulierte. 1904, unter Beteiligung der begeisterten Automobilistin Lili Wärndorfer, ergänzte man das alljährliche Frühlingsfest durch einen Automobilcorso im Belvedere-Garten⁶² und ließ einen abschließenden Automobil-Blumencorso quer durch die internationale Spiritusausstellung in der Rotunde steigen.⁶³ Das breite Feld der Wohltätigkeitsfeste inkludierte den alljährlichen Weihnachts-Puppenbasar zugunsten des Vereins „Säuglingsschutz“, der ebenfalls auf die treue Unterstützung der Familien Wärndorfer-Hellmann zählen konnte.⁶⁴ Bekannt ist auch ein 1906 von Prinzessin Marie Adam Lubomirska veranstaltetes Wohltätigkeitsfest im Hotel Métropole, für das Fritz Wärndorfer sämtliche zur Tombola bestimmten Objekte aus dem Sortiment der Wiener Werkstätte spendete;⁶⁵ seine Ehefrau Lili Wärndorfer und seine Schwester Lisa des Renaudes unterstützten das Fest selbstverständlich als Patronessen.⁶⁶

Wohltätigkeitsfeste boten – ähnlich wie Salons – einen Schwellenbereich zwischen privatem und öffentlichem Leben, in dem traditionelle Rollen aufgehoben wurden. Wo Frauen der Zugang zu Beruf und Bildung verwehrt blieb, kam Kunst und Kultur eine kompensatorische Rolle zu. Wohltätigkeit führte Frauen aus ihrem Heim hinaus, funktionierte aber in einem in sich geschlossenen weiblichen Kontext. Während berufliche Tätigkeit den weiblichen Status senkte, stellte unbezahlte Arbeit den großbürgerlichen Status nicht infrage. Im Gegenteil: Wohltätige Arbeit hob das gesellschaftliche Ansehen. Im Dienst der guten Sache übernahmen Frauen Managerfunktionen und Budgetverantwortung, jedoch im Kontext ihrer familiären Rollen als Ehefrauen und Töchter: Hier gaben sich Frau Hofrat und Frau Regierungsrat, Frau Universitätsprofessor und Frau Vize-Admiral das Stelldichein. Sie alle traten in die Welt nicht als öffentliche Funktionäre, sondern als Privatpersonen, und sie blieben letztlich dadurch unter dem Radar männlicher Prüfung.

Großbürgerliche Frauen kultivierten die Lust nach Konsumartikeln in ihrem Freundinnenkreis und schufen einen Absatzmarkt für modische Accessoires und Novitäten – seien es Fächer, Taschentücher, Ansichtskarten oder dergleichen. So erscheint es erwähnenswert, dass Persönlichkeiten wie Lili Wärndorfer und Jenny Mautner ihre Häuser im Rahmen der von

61 Diesen Begriff verdanke ich Anna-Carolin Augustin und ihrem Standardwerk über weibliches Mäzenatentum, *Berliner Kunstmatronage. Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst um 1900*, Göttingen 2018.

62 Großes Frühlingsfest im Belvederegarten, in: *Das Vaterland*, 20.5.1904; *Neues Wiener Tagblatt*, 26.5.1904, S. 7–8.

63 Blumenpromenade und Automobilcorso in der Spiritusausstellung, in: *Neues Wiener Journal*, 28.5.1904, S. 8; Der Blumencorso, in: *Neues Wiener Journal*, 2.6.1904, S. 6.

64 Der Weihnachts-Puppenbasar, in: *Die Zeit*, 11.12.1908, S. 2.

65 *Wiener Salonblatt*, 17.2.1906, S. 15; Wohltätigkeitsfest, in: *Die Zeit*, 20.2.1906, S. 7.

66 *Sport & Salon*, 24.2.1906, S. 9.

Ludwig Abels organisierten „Wiener Kunstwanderungen“ für Besucher*innen öffneten⁶⁷ und sich selbst – um es auf Neudeutsch zu sagen – als Tastemaker begriffen.

Kunstproduktion und Kunstkonsum gehörten aber auch deshalb zur gelebten Wohltätigkeitspraxis großbürgerlicher Frauen, da man der Förderung von Kunstgewerbe an sich sozialen Charakter beimaß. Dies deckt sich mit den Zielen der österreichischen Hausindustrie, die angesichts zunehmend industrieller Produktion für die Belebung traditioneller Handarbeit eintrat. Durch Professionalisierung und Verbesserung der Arbeitsbedingungen heimarbeitender Frauen gewann Frauenarbeit an Wert, wenngleich traditionelle Rollenbilder nicht ernsthaft hinterfragt wurden.

Dass Fürstin Paulines Frühlingsfeste die zündende Idee gaben, die in der Töchtergeneration an immer modernerem Ausdruck gewann, lässt sich am Beispiel zweier Feste belegen, die in der Forschung zwar bekannt, aber nicht im Kontext weiblichen Mäzenatentums verankert sind. Im Mai 1906 organisierte ein Damenkomitee unter dem Vorsitz von Yella Hertzka, Gönnerin des Cottage-Lyzeums für Mädchen, ein Gartenfest im Park des Maria-Theresien-Schlössels, dessen Erlös für den Verein „Kleidersammelstelle“ gewidmet war.⁶⁸ Mitglieder der Wiener Werkstätte beziehungsweise der Künstlergruppe Wiener Kunst im Hause steuerte die Produkte für die Verkaufsbuden bei, die in bewährter Manier Glückshafen, eine Konditorei, ein Champagnerzelt und eine Cozy-Tea-Corner umfasste.⁶⁹ Joseph August Lux organisierte eine groteske Pantomime mit dem Titel *Veilchenspiel*, das von Kindern (vermutlich Schülerinnen des Cottage-Lyceums) aufgeführt wurde. Die Ausstattung entwarfen Richard Luksch und Eduard Wimmer-Wisgrill sowie die Kunstgewerblerinnen Jutta Sika, Fanny Zakucka, Therese Trethan und Johanna Hollmann. Eine von Gertrud Bartl illustrierte Festschrift huldigte dem Heiligen Frühling, *Ver Sacrum*.

Ebenfalls bekannt, aber losgelöst vom Kontext der Wohltätigkeit, sind zwei Fotos von Wiener-Werkstätte-Verkaufsständen mit eleganten Damen der Wiener Gesellschaft, die in der Literatur zumeist falsch ausgewiesen werden⁷⁰ (Abb. 9). Tatsächlich entstanden sie 1907 aus Anlass eines künstlerischen Gartenfests zugunsten der Settlement-Bewegung und des Wiener Frauenklubs zugunsten bedürftiger Frauen.⁷¹ Ort war Weigl's Dreher-Park, eine Vergnügungsstätte nahe Schönbrunn. Die Kunstsammlerin Szerena Lederer diente im Organisationskomitee; als Gestalter engagierte man Gustav Klimt, Kolo Moser und Max Kurzweil. In den Verkaufsbuden boten Berta Zuckerkandl, Lili Wärndorfer, Amalie Zuckerkandl und Sonja Knips Arbeiten junger Kunstgewerblerinnen an. Szerenas Schwägerin Louise Lederer verkaufte Papierwaren und Ansichtskarten, Kolo Mosers Frau Ditha bot Lebkuchen aus, der von den Schülerinnen ihres Mannes entworfen worden war. Highlight war die abendliche Pantomimevorführung *Die Tänzerin und die Marionette* mit der jungen Grete Wiesenthal in der

67 Wiener Kunstwanderungen, in: *Das Vaterland*, 12.2.1908, S. 7.

68 Hohe Warte-Gartenfest, in: *Neue Freie Presse*, 13.5.1906, S. 13. Zur Rolle von Yella Hertzka siehe den Beitrag von Ulrike Krippner in diesem Sammelband.

69 Hohe Warte-Gartenfest, in: *Die Zeit*, 13.5.1906, S. 5.

70 Siehe z.B. Manu von Miller, *Sonja Knips und die Wiener Moderne: Gustav Klimt, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestalten eine Lebenswelt*, Wien 2004, S. 36–37.

71 Künstlerisches Gartenfest, in: *Neue Freie Presse*, 7.6.1907, S. 12; Gartenfest in Weigls Dreherpark, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 7.6.1907, S. 9–10.



9 | Künstlerisches Gartenfest zugunsten der Settlement-Bewegung und des Wiener Frauenklubs in Weigl's Dreher-Park, 6.6.1907. Die Lebzelten- und Bäckereibude stand unter der Direktion von Ditha Moser (Mitte), als Verkäuferinnen fungierten Maja Löhr und Martha Laufberger sowie Schülerinnen der Moser-Schule. Außen r.: Berta Zuckermandl. Foto: Atelier Elsa, Wien

Hauptrolle. Zum Corps de Ballet gehörten Grete Wiesenthals Schwestern sowie junge Künstler*innen und Amateur*innen aus der Wiener Gesellschaft. Bühnenbild und Kostüme entwarf Eduard Wimmer-Wisgrill, der Leiter der Modeabteilung der Wiener Werkstätte.

Der Erfolg dieser Wohltätigkeitsveranstaltungen war der Initiative von Frauen geschuldet – einerseits rekrutiert aus der Haute Bourgeoisie, andererseits aus den Reihen der jungen, progressiven Künstlerinnen der Kunstgewerbeschule. Dem sozialreformatorischen Ziel entsprechend, dienten diese informellen Netzwerke dazu, Geld zugunsten bedürftiger Frauen zu erwirtschaften. Ihr Alleinstellungsmerkmal war „fresh young talent“ – junge Kunstgewerberinnen, die mit modisch gestalteten Haushaltsgegenständen wie Porzellan oder Tischwäsche Furore machten, sprich: mit Alltagsobjekten, die als intrinsisch weiblich wahrgenommen wurden. Moderne Häuslichkeit diente als Brücke zwischen großbürgerlichen Damen, die ihr Heim verschönern wollten, und jungen Kreativen, die willens waren, die neue Ästhetik auf häusliche Gegenstände anzuwenden und auch vor Backwaren nicht zurückscheuten.

Dass Fürstin Paulines Frühlingsfeste in Vergessenheit gerieten, liegt wohl vorrangig daran, dass es sich um Fraueninitiativen handelte. Wohltätigkeit war weiblich, während die „Hohe Kunst“ Männern vorbehalten war. Wie groß jedoch die gegenseitige Wechselwirkung war, belegt etwa die Kunstschau von 1908, die an den Darbietungen und Kostümen der Wohltätigkeitsfeste Anleihen nahm. Eine allgemeine Geringschätzung weiblicher Leistung und eine gewisse Wehleidigkeit angesichts des Verlusts der alten Ordnung zeichnete jene Zeitgenossen aus, die keinen Gefallen am alljährlichen Aristo-Rummel fanden.

Nicht nur deshalb wäre es falsch, die Frühlingsfeste als elitäre Geselligkeit gelangweilter Societydamen und Möchtegernmäzeninnen abzutun. Wohltätigkeitsfeste gaben großbürgerlichen Frauen eine sinnvolle Betätigung, die es ihnen ermöglichte, sich in einer geschützten Öffentlichkeit zu exponieren. Ihr Karnevalcharakter erlaubte Frauen, sich als Hobbykünstlerinnen zu probieren, und zwar Seite an Seite mit etablierten Persönlichkeiten aus dem Kunst- und Kulturleben, die alljährlich Fürstin Paulines Ruf folgten. Erzeugnisse wie etwa *Quer sacrum* sind die materielle Überlieferung heiterer Themenpartys, die Metternich-Sándor als Gesamtkunstwerk inszenierte. Das Ziel, hohe Gewinne für den guten Zweck zu erwirtschaften, ließ das Wohltätigkeitsfest zum Kunstumschlagplatz werden: Soziales Engagement verschmolz mit Kunstkonsum und Kunstförderung.

Im Mittelpunkt aber stand die Mode. Wenn sich Damen der Wiener Gesellschaft ihre ondulierten Haare zu Frisuren „à la Secession“ hochsteckten oder sich in Kimonos gekleidet in asiatischer Gastlichkeit übten, so war dies gelebte Populärkultur. Vorrangig galt es, die Umsätze und Darbietungen des vorangegangenen Jahres mit immer neuen Ideen zu überbieten, was auch die Veranstaltungen der Folgejahre, Fürstin Paulines *Mars-Fest* (1902) und das *Fest am Nil* (1905) vor Augen führen. Die Einbindung einer breiteren Bevölkerung, sowohl als Konsument*innen als auch als Produzent*innen, vor allem aber die Einbindung jüdischer Frauen als Mitorganisatorinnen, waren Schlüsselemente von Metternich-Sándors Erfolg und Ausdruck des Aufbruchs in eine neue Zeit.

DIE SCHWESTERN FLÖGE

Inszenierte Weiblichkeit im Wien des Fin-de-Siècle

Der 1904 eröffnete Haute-Couture-Modesalon *Schwestern Flöge* war eine von Frauen geleitete Kulturstätte der Wiener Moderne, der bis heute für avantgardistische Frauenmode bekannt ist. Künstlerisch geführt wurde er von Emilie Flöge (1874–1952), die ihn auch öffentlich durch ihre Person inszenierte (Abb. 1). Im Hintergrund unterstützte und förderte die Mutter und Matriarchin der Familie Barbara Flöge (geb. Stagl, 1840–1927) die Unternehmung. Doch wie gestalteten die *Schwestern Flöge* als bekannte Modemacherinnen ihren Lebensraum und inwiefern hatten sie darüber Autorität? Und wie können wir heute in der Retrospektive diese Kultivierung von weiblicher Identität interpretieren? Anhand der Wohnung und des Modosalons der *Schwestern Flöge*, deren Rekonstruktion mittels Fotos, Plänen und Beschreibungen gelang¹ und die in einen Zeitkontext gestellt werden, versucht der Beitrag eine Antwort auf diese Fragen zu finden.

Moderne und Tradition – verbunden in einem Lebenswerk

Der Modesalon *Schwestern Flöge* befand sich bis zur Schließung 1938² im ersten Stock der Mariahilfer Straße 1B im 6. Wiener Gemeindebezirk, also zentral gelegen an einer der wichtigsten Einkaufsstraßen der Metropole. Mit der Unterbringung in der sogenannten *Casa Piccola*, einem „der allzu bekannten Wiener Zinshäuser“,³ lag der Salon symbolisch wie örtlich im modischen Zentrum Wiens.⁴ Am Jugendstilturm des Gebäudes kennzeichnete ein Banner der *Schwestern Flöge* die Lage des Modosalons in der Beletage und verknüpfte diesen mit dem Kaffeehaus *Casa Piccola* im Erdgeschoss – einem beliebten Treffpunkt der Wiener Intellektuellen.⁵ Im gleichen Stockwerk wie der Modesalon befanden sich auch die

1 Siehe Lena Krautgartner, *Die Inszenierung der Neuen Frau. Der Modesalon „Schwestern Flöge“ als architektonische und modische Darstellung von Weiblichkeit zur Jahrhundertwende in Wien*, Diplomarbeit, Technische Universität Wien 2019.

2 Mit dem „Anschluss“ Österreichs musste der Modesalon schließen, da ein Großteil der Kundschaft aus dem jüdischen Großbürgertum kam. Wolfgang Georg Fischer, *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Wien 1987, S. 32–33.

3 Eduard Wimmer-Wisgrill, Bemerkungen zu meinen Wohnungen, in: *Das Interieur*, 12, 1911, S. 75.

4 Krautgartner 2019 (wie Anm. 1), S. 23–31.

5 Sonja Niederacher, *Emilie Flöge – Geschäftsfrau*, in: Sandra Tretter und Peter Weinhäupl (Hrsg.), *Gustav Klimt, Emilie Flöge. Reform der Mode, Inspiration der Kunst*, Wien 2016, S. 38.



1 | d'Ora, Emilie Flöge, 1909

Werkstätten und die Privatwohnung der Familie Flöge,⁶ die nebeneinander angeordnet waren, dabei jedoch klar getrennt und durch je einen eigenen Eingang zu betreten – diskrete interne Verbindungen gab es nur zwischen Salon und Werkstätte (Abb. 2).⁷ Mit der räumlichen Verbindung von Wohnraum und Arbeitsstätte knüpften die *Schwestern Flöge* an die traditionelle Arbeitsweise der Textilersteller des Mittelstands an,⁸ was auch ihrer familiären Herkunft aus dem soliden Handwerkerstand entsprach.⁹ Ab 1906, mit dem Auszug des Bruders Hermann Flöge,¹⁰ lebten und arbeiteten dort nur Frauen und bildeten somit eine rein weiblich geführte private wie öffentliche Domäne.

6 Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 27.

7 Änderungen für die in den Architekturplänen (1896) als Fenster gebaute Wandöffnung in eine weitere Wohnungstür wurden am 20.7.1904 mit einem Schreiben und Plänen für den Baumagistrat eingereicht. Unterzeichnet wurde der Plan von dem Baumeister Friedlich Reichel. Baupolizei Wien MA 37, Gebietsgruppe 37: Änderungsplan der Mariahilfer Straße 1B, 1. Stock, 1904.

8 Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Wien u. a. 2017, S. 78–80.

9 Der Vater Herman Flöge (1837–1897) war Drechsler bzw. Meerschampfeifenfabrikant. Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 13–25.

10 Bis 1906 lebte der Bruder Hermann Flöge noch in der Mariahilfer Straße 1B, bis er mit seiner Frau Therese Flöge in die Lindengasse 11–13 zog. *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Wien 1859–1922.



2 | Grundriss Mariahilfer Straße 1B, um 1911, Darstellung: L. Krautgartner

Für die weibliche Selbstdarstellung der Räumlichkeiten beauftragten die Flöge männliche Künstler aus ihrem Umfeld,¹¹ die mit der Wiener Moderne assoziiert werden, und verwendeten so gemeinsam die Ideen der Moderne für ihre Zwecke. Sie bedienten sich einerseits der familiären Verbindungen¹² und – Gerüchten nach – der Beziehung Emilie Flöges zu Gustav Klimt.¹³ Für Aufnahmen von Flöge in Künstlerkleidern, veröffentlicht 1906 in *Deutsche Kunst und Dekoration*, verwendeten sie Klimts bereits berühmten Namen.¹⁴ Von dieser Beziehung konnten sich beide Seiten einen Vorteil verschaffen: Klimt seinerseits nahm an den gesellschaftlichen Ereignissen der gut situierten Familie Flöge – wie der Sommerfrische am Attersee – teil, konnte also sozial durchaus ebenfalls von ihr profitieren.

11 So beschreibt Janice Helland, wie die Nähe zu einem bekannten Mann der historischen Künstlerin einen weitaus sicheren Platz als eine Mitgliedschaft in einer Künstlergemeinschaft bot. Janice Helland, *Private and Public / Studio and Venue*, in: Cordula Bischoff und Christina Threuter (Hrsg.), *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999, S. 157.

12 Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 13–25.

13 Zum Zusammenhang von Wiener Werkstätte und Klimt, der kein klassischer WW-Mitarbeiter war, siehe Anne-Katrin Rossberg, *Klimt and the Wiener Werkstätte*, in: *Wiener Werkstätte 1903–1932. The Luxury of Beauty*, hrsg. von Christian Witt-Döring und Janis Staggs, Ausst.-Kat. Neue Galerie New York, München u.a. 2017, S. 350–367.

14 *Deutsche Kunst und Dekoration*, 19, 1906/07, S. 65–74. Lange wurden die Kleiderentwürfe Klimt zugesprochen, heute herrscht allerdings Konsens, dass dieser nur als Fotograf tätig war.

Auch Künstler der Werkstätte zogen die Flöges für ihre öffentliche und private Inszenierung heran. Die weitere berufliche Zusammenarbeit zwischen der Künstlergemeinschaft und dem Modesalon vertiefte diese Beziehung. Die *Schwestern Flöge* fungierten als ausführender Betrieb der Wiener Werkstätte und arbeiteten mit verschiedenen ihrer Künstler*innen zusammen, Emilie Flöge stand ihnen zudem Modell.¹⁵ Auch in eigenen Kreationen verwendeten die *Schwestern Flöge* Stoffe der Künstlergemeinschaft (siehe Abb. 1).¹⁶

Der Modesalon, der mit seiner Eröffnung 1904 von Josef Hoffmann und Koloman Moser im konstruktiven Jugendstil ausgestattet wurde, gilt als eines der ersten umgesetzten Gesamtkunstwerke der Künstlergemeinschaft. Die davon abgetrennte, private Wohnung hingegen wurde etwa sieben Jahre später, um 1911, von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill im dekorativen Stil des Neo-Biedermeiers eingerichtet und mit (Druck-)Stoffen der Wiener Werkstätte ausgestattet. Doch auch wenn die Ausstattung der Wohnung fördernd für die Ideen der Künstlergruppe (ebenso wie jene der *Schwestern Flöge*) war, gilt diese nicht als Wiener-Werkstätte-Interieur.

Die (gestalterische) Dualität von Öffentlichkeit und Privatheit basierte auf der Ende des 18. Jahrhunderts aufgelösten höfisch-aristokratischen Einheit dieser Lebensbereiche.¹⁷ Damals kam es zu einer neuen Differenzierung der Geschlechtereigenschaften, die nun als naturgegebene binäre Oppositionen gesehen wurden. Öffentlichkeit und Arbeit waren mit Männlichkeit behaftet, während Privatheit und Muße mit Weiblichkeit assoziiert wurden, und dies definierte die Art der Gestaltung und Zuordnung der (bürgerlichen) Räume.¹⁸

In diesem Spannungsfeld übernahmen die *Schwestern Flöge* sowohl weibliche als auch männliche gesellschaftliche Rollen. Einerseits kamen sie durch den im Großbürgertum von Dienstbot*innen geleiteten Haushalt¹⁹ ihrer erwarteten „weiblichen Aufgabe“ als Hausherrinnen nach – eine Rolle, die sie vermutlich gemeinsam mit der Mutter Barbara Flöge ausführten.²⁰

Gleichzeitig agierten die *Schwestern Flöge* in der „männlichen Aufgabe“ eigenständig als Geschäftsführerinnen des Modesalons und unterhielten eine „offene Handelsgesell-

15 Lara Steinhäuber, Frauenbilder von Frauenhand? Zur Rolle der Modekünstlerinnen der Wiener Werkstätte, in: *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, hrsg. von Christoph Thun-Hohenstein u. a., Ausst.-Kat. MAK, Wien, Basel 2020, S. 118.

16 Das dreieckige Dekor auf dem Kleid stammt von einem Entwurf von Koloman Moser. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Sammlung Online, Inv. Nr. P1976.410.22.

17 Christian Witt-Döring, Zur Ästhetik des Biedermeiermöbels, in: *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit*, hrsg. von Hans Ottomeyer, Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum/Albertina, Wien u. a., Ostfildern 2006, S. 61–62.

18 Siehe hierzu Anne-Katrin Rossberg, Zur Kennzeichnung von Weiblichkeit und Männlichkeit im Interieur, in: Dörte Kuhlmann und Kari Jormakka (Hrsg.), *Building Gender. Architektur und Geschlecht*, Wien 2002, S. 105–124.

19 Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 196.

20 Hier besteht ein Unterschied zu den Frauen aus der Mittel- oder Arbeiterschicht, deren Aufgabenbereich sich mit den erkämpften Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten zum Haushalt und Kindererziehung vermehrt hatte. Vgl. Katharina Weresch, Wohnungsbau im Wandel der Geschlechterverhältnisse, in: Dörte Kuhlmann (Hrsg.), *Building Power. Architektur, Macht, Geschlecht*, Wien 2003, S. 87–88.

schaft“²¹ in der sie die gesamten Besitzanteile hielten.²² Als arbeitende Frauen der Mittelklasse leisteten sie mit ihrer Kunst einen wirtschaftlichen Beitrag zu Produktion und Wertschöpfung in der Gesellschaft.²³ Der finanzielle Erfolg des Modesalons, der den Schwestern Zugang zu einer höheren gesellschaftlichen Position verschaffte,²⁴ wird auch durch den Nachlass von Pauline Flöge von 1917 bezeugt.²⁵ Frauen, die eigene Mode so erfolgreich produzierten, waren um die Jahrhundertwende durchaus eine Seltenheit,²⁶ zumal weibliche Arbeitskraft nicht immer positiv wahrgenommen wurde – vielmehr sah man darin sogar ein Grund für gesellschaftlichen Untergang.²⁷ Die Wichtigkeit der selbstständigen Arbeit der Flöges drückt sich auch im Verhältnis von Wohnung und Arbeitsstätte aus, so schrieb Wimmer-Wisgrill in der Wohnungsbeschreibung von „wenigen Zimmern“ mit einer „unglücklichen Einteilung“.²⁸ Der größere Bereich des Stockwerkes wurde für den Modesalon und dessen Werkstätten genutzt. Der private Bereich war kleiner, entsprach aber durch die Einteilung und Ausstattung dennoch den (groß-)bürgerlichen Anforderungen. Der private Komfort rückte, so scheint es, für den Erfolg des Modesalons in den Hintergrund. Der Mutter gehörte laut Testament Pauline Flöges aus dem Jahr 1917 die gesamte Einrichtung;²⁹ das lässt auf ihre (finanzielle und ideelle) Unterstützung das eigenständige Unternehmen der Töchter schließen. Außerdem ist zu vermuten, dass die Wahl der Ausstattung, besonders die der Wohnung, von ihr beeinflusst war.³⁰ Hier treffen sich der Anspruch der älteren Generation, in einem traditionelleren Umfeld zu leben, mit dem Bestreben, eine optische Anpassung des Wohnumfelds an das moderne (Groß-)Bürgertum zu erzielen.³¹ Geschmack und Stil waren Ausdruck sozialer Konventionen, durch den der Zugang zu gesellschaftlich höheren oder modernen Lebensweisen ermöglicht wurde, wie dies auch Adolf Loos beschrieben hat.³² Pierre Bourdieu bezeichnete dies als „symbolisches Kapital“, also als soziales Distinktionsmittel, das Gegenstände besitzen.³³

21 Niederacher, in: Tretter/Weinhäupl 2016 (wie Anm. 5), S. 28.

22 Testament Pauline Flöge 1917. Archiv Stadt Wien, Inv. Nr. 135/1917. Nach dem Tod Paulines wurde ihr gesamtes Vermögen zwischen Emilie und Helene geteilt.

23 Vgl. Helland, in: Bischoff/Threuter 1999 (wie Anm. 11), S. 153.

24 Weresch, in: Kuhlmann 2003 (wie Anm. 20), S. 83.

25 Der Modesalons bezifferte sich an Paulines Todestag (3.7.1917) auf knapp 60.000 Kronen. Archiv Stadt Wien, Verlassenschaftsabhandlung Pauline Flöge 1917, Inv. Nr. A126/1917.

26 Niederacher, in: Tretter/Weinhäupl 2016 (wie Anm. 5), S. 27–42.

27 Jill Lloyd, *The Viennese Woman. A Community of Strength*, in: *Klimt and the Women of Vienna's Golden Age 1900–1918*, hrsg. von Tobias G. Natter, Ausst.-Kat. Neue Galerie New York, München u. a. 2016, S. 25.

28 Wimmer-Wisgrill 1911 (wie Anm. 3), S. 75.

29 Testament Pauline Flöge 1917, Archiv Stadt Wien, Inv. Nr. 135/1917.

30 Diese wohnte mit ihren Töchtern ebenfalls in der Mariahilfer Straße 1B. *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Wien 1859–1922.

31 Das beträchtliche Startkapital der Geschäftsöffnung 1904 deutet bereits damals auf eine entsprechende finanzielle Lage. Niederacher, in: Tretter/Weinhäupl 2016 (wie Anm. 5), S. 29–33.

32 Adolf Loos, *Die Kleidung*, in: *Das Andere*, 1, 1903, S. 8: „Modern angezogen ist man nur dann, wenn man im Mittelpunkt der Kultur bei einer bestimmten Gelegenheit in der BESTEN Gesellschaft nicht auffällt.“

33 Bernhard Langer, *Authentizität und Inszenierung. Zur sinnlichen Gegenwart von Architektur und deren Vermittlung*, Wien 2014, S. 160.

Als unabhängige Geschäftsfrauen schufen die *Schwestern Flöge* mit ihrer Kleidung einen wichtigen Beitrag zur Wiener Modereform.³⁴ Zwischen 1904 und 1914 verkauften sie und der 1911 eröffnete Modosalon der Wiener Werkstätte die wohl modernste Mode Wiens. Bis zur Eröffnung des Wiener-Werkstätte-Salons produzierten die *Schwestern Flöge* diese Mode und waren damit die Anlaufstelle für all jene Kundinnen, die avantgardistische Kleidung schätzten.³⁵ Durch die Nähe zur Wiener Werkstätte konnten sich die *Schwestern Flöge* deren liberale und exklusive Kundschaft sichern.³⁶

Eine kulturelle Verbindung zu ihrer bürgerlichen, oftmals jüdischen Kundschaft, kann der österreichische Protestantismus der Familie Flöge gespielt haben.³⁷ Liberal-bürgerliche Jüdinnen und Juden sowie Protestantinnen und Protestanten waren ausschlaggebend für die kulturelle Blüte Wiens um 1900.³⁸ Gleichzeitig waren diese Glaubensgemeinschaften auch Teil einer Minderheit, was oftmals damit einherging, dass sie sich kulturellen Spannungen ausgesetzt sahen.³⁹ Der zur Jahrhundertwende vermehrt einer modernen Lebensweise zugängliche Protestantismus⁴⁰ animierte einige moderne Künstler, wie Hoffmann und Moser, zu konvertieren. Auch die Flöge-Frauen zählten zu den Befürworterinnen: So ist die Unterstützung des evangelischen Frauenvereins Wien durch die Mutter Barbara (Betty) Flöge und die Schwägerin Therese Flöge (geb. Paulick)⁴¹ belegt – ein weiterer Beleg nicht nur für ein starkes Frauenbild, sondern für ihre Zugehörigkeit zu einem spezifisch weiblichen Netzwerk in der Metropole.

Ihrem sozialen Anspruch entsprechend, inszenierten die *Schwestern Flöge* das geschäftliche und heimische Ambiente bewusst und mit hohen Ambitionen. Um ihren Modosalon innerhalb der Wiener Gesellschaft zu positionieren, präsentierten sie Aufnahmen ihrer

34 Emilie Flöge war für die Leitung und den kreativen Bereich zuständig, Helene Klimt (geb. Flöge, 1871–1936) für die Beratung der Kundinnen und Pauline Flöge (1866–1917) für die Buchhaltung und Abrechnung. Nach dem Tod Paulines 1917 übernahm Helenes Tochter Helene „Lentschi“ Dorner (1892–1980) deren Aufgabenbereich. Elisabeth Schironi, Interview am 24.8.1985, und Herta Wanke, Interview am 28.2.1982, in: Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 195–197.

35 Kimberly Smith, The Tactics of Fashion. Jewish Women in Fin-de-Siècle Vienna, in: *Aurora. The Journal of the History of Art*, 4, 2003, S. 139.

36 Niederacher, in: Tretter/Weinhäupl 2016 (wie Anm. 5), S. 33. Manu von Miller geht vom Gegenteil aus, nämlich, dass Klimt einige Aufträge Emilie Flöges Beziehungen zu verdanken hatte; vgl. Manu von Miller, *Embracing Modernism. Gustav Klimt und Sonja Knips*, in: *Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, hrsg. von Renée Price, Ausst.-Kat. Neue Galerie New York, München u. a. 2007, S. 190.

37 Zu diesen Verbindungen bedarf es noch einer genaueren Analyse.

38 Astrid Schweighofer, *Religiöse Sucher in der Moderne. Konversionen vom Judentum zum Protestantismus in Wien um 1900*, Berlin u. a. 2015, S. 57–58.

39 So war auch Mitgrund für Mosers Ausstieg aus der Wiener Werkstätte ein Konflikt, der bei der Planung der Kirche am Steinhof auf Grund seines evangelischen Glaubens aufkam. Maria Rennhofer, *Koloman Moser. Leben und Werk 1868–1918*, Wien 2002, S. 157–164.

40 Astrid Schweighofer, Der österreichische Protestantismus um 1900 und die Moderne, in: Rudolf Leeb und Astrid Schweighofer (Hrsg.), *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion? Religion, Weltanschauung und Moderne in Wien um 1900*, Wien 2020, S. 91–114.

41 Laut dem *Jahresbericht des Evangelischen Frauen-Vereins Wiens* zahlte die Mutter Betty (Barbara) Flöge in den Jahren 1893–1895 dreimal den Jahresbeitrag. Therese Flöge (geb. Paulick), die Ehefrau des Bruders Hermann Flöge, ist von 1906–1918 neunmal in den noch vorhandenen Jahresberichten genannt. Großen Dank möchte ich hier Andrea Gruber von Ariadne für die Hilfe bei der Recherche aussprechen.



3 | Josef Hoffmann,
Koloman Moser,
Empfangssaal im Salon
Schwestern Flöge, 1904

Künstler- und Reformkleider sowie des Interieurs gekonnt in Kunst- und Modemagazinen. Emilie Flöge selbst ließ sich fotografisch von Gustav Klimt, Madame d'Ora (eigentlich Dora Kallmus) und anderen Größen als starke und emanzipierte Frau in avantgardistischer Kleidung darstellen.⁴² Öffentliche und private Inszenierung überlagerten sich dabei – besonders in den Aufnahmen der Sommerfrische am Attersee – auf subtile Weise.⁴³ Sie gestalteten damit ihre eigene Kultur der evangelischen und weiblichen Identifikation. Als Minderheit in der katholischen Gesellschaft Wiens und als arbeitende Frauen innerhalb des Bürgertums wurde das Gefühl des Anderssein wohl geprägt durch den Anreiz noch erfolgreicher zu sein. Mit dem öffentlich-geschäftlichen Jugendstil⁴⁴ sowie den Textilsammlungen Emilie Flöges, dem privaten Neo-Biedermeier⁴⁵ und den avantgardistischen Künstlerkleidern positionierten sich die Schwestern selbstbewusst als österreichisch und modern (Abb. 3, 4).

42 Siehe hierzu Angela Völker, Die Modeschöpferin Emilie Flöge 1904 bis 1913, in: Tretter/Weinhäupl 2016 (wie Anm. 5), S. 57–67; bezüglich d'Oras Rolle bei der Karriereförderung von Frauen siehe den Beitrag von Magdalena Vuković in diesem Sammelband.

43 Siehe hierzu Uwe Schlögl, Emilie Flöge in zeitgenössischen Fotografien, in: Tretter/Weinhäupl 2016 (wie Anm. 5), S. 43–55.

44 Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 32.

45 Wimmer-Wisgrill 1911 (wie Anm. 3), S. 74–75.



4 | Eduard Josef Wimmer-Wisgrill,
Speisezimmer der Familie Flöge,
in: *Das Interieur*, 12, 1911, S.75

Der Modosalon

Die Einrichtung des Modosalons entspricht stilistisch dem strengen Formenkanon der frühen Wiener Werkstätte. Mit diesem Werk und mit dem Sanatorium Purkersdorf (Josef Hoffmann, 1904/05) schuf die Wiener Werkstätte ihre Corporate Identity.⁴⁶ Der geometrisch reduzierte, schwarz-weiße Stil wurde durch die Zusammenarbeit mit den *Schwestern Flöge* erfolgreich. Im Modosalon wurde im Sinne der Raumkunst⁴⁷ mit den ausgestellten Objekten ein einheitlich kunstvoll gestalteter Raum gestaltet – analog zu Henry van de Velde's Aussage von 1910, dass die „Kleiderausstellung in die Kategorie der Kunstausstellung falle“.⁴⁸ Auf die tiefe symbolische Verbundenheit von Textil und Architektur⁴⁹ bezogen sich zur Jahrhundertwende

46 Werner J. Schweiger, *Meisterwerke der Wiener Werkstätte*, Wien 1990, S. 65.

47 Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991, S. 71–72.

48 Henry van de Velde, zit. nach ebd., S. 170.

49 Dies basierte auf den Thesen von Gottfried Semper (1803–1879), dem „Prinzip der Bekleidung in der Baukunst“ 1851 und hatte großen Einfluss auf die Gestaltungsreform in Zentraleuropa.

auch namhafte Wiener Architekten wie Otto Wagner, Josef Hoffmann und Adolf Loos in vielen ihrer Publikationen.⁵⁰

Radikal minimalistisch waren die Wände des gesamten Salons mit weißem Schleiflack versehen und durch schwarze Linien – gemalt oder adaptiv – strukturiert. Die Linien definierten die Möbel, die Wandunterteilung und die Raumidentität. Dies entspricht Hoffmanns gestalterischem Ansatz dieser Zeit, Räume nicht nur im Grundriss, sondern als gesamten Raumkörper zu modellieren.⁵¹

Die eingerichteten Geschäftsräume - Büro, Empfangsraum und Probierlogen – folgten der gleichen Formensprache, waren jedoch durch subtile Differenzierungen den raumspezifischen Funktionen angepasst und klar durch Wand und Tür voneinander getrennt. Linear verbunden lagen seitlich neben dem zentralen und repräsentativen Empfangsraum die Umkleiden und das Büro.⁵² Durch Blickachsen verschlossen und öffneten sich die beiden privateren Bereiche vor diesem Zentralpunkt, der als Erstes betreten und für jeden Weg gekreuzt werden musste (siehe Abb. 2). Ähnlich war Hoffmann auch in den Innenräumen des Sanatorium Purkersdorf (1904/05) vorgegangen, bei denen er auf eine „zusammenhängende, sorgfältig abgestimmte Folge von Eindrücken“ geachtet und die er „ihrer Zweckbestimmung nach stimmungsmäßig und ikonographisch charakterisiert“ hatte.⁵³ Im Modesalon gelang Hoffmann und Moser dies, indem sie die rund 4,2 Meter hohen Wände in zwei horizontale Bereiche unterteilten. Der obere Bereich wiederholte sich auf allen Seiten und fasste die Räume zusammen. Er bestand aus einem zweidimensionalen Rechteck, dessen Doppellinie sich aus hellgrauen und schwarzen Quadraten aufbaute und die weiße Wandhälfte umrandete. Der untere Bereich, der vom Boden bis zum Türstock reichte, entsprach den drei unterschiedlichen Raumfunktionen⁵⁴ (siehe Abb. 3).

Der Empfangsraum war streng symmetrisch aufgebaut und erinnert an den architektonischen (Macht-)Ausdruck des Adels und den Aufbau vieler Herrenzimmer dieser Zeit. Durch die Verwendung mehrerer Spiegel wurden die Größe und Komplexität sowie die exklusive Stimmung vergrößert.⁵⁵ Dieser Raum war das repräsentative Herzstück des Modesalons. Hier gewannen die Kund*innen ihren ersten Eindruck und hier hielt man sich wohl am längsten auf. Schwarz lackierte Stühle mit hohen Lehnen neben dem Ofen und den zwei weißen Tischen vor den Fenstern kennzeichneten ihn als Ort des Aufenthalts. Bezogen waren die Sitzflächen mit dem Muster *Notschrei*,⁵⁶ das Josef Hoffmann 1904 entworfen hatte. Gleichzei-

50 Vgl. Otto Wagner, *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien 1896, S. 33; Josef Hoffmann, Das individuelle Kleid, in: *Die Waage*, 9.4.1898, S. 252; Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung, in: *Neue Freie Presse*, 4.9.1898, S. 6.

51 Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg u. a. 1982, S. 66.

52 Krautgartner 2019 (wie Anm. 1), S. 46–48; Änderungspläne Mariahilfer Straße 1B, 1. OG, 1904, Baupolizei MA 37.

53 Sekler 1982 (wie Anm. 51), S. 89.

54 Für eine ausführliche Beschreibung siehe Krautgartner 2019 (wie Anm. 1), S. 45–75.

55 Im Wiener Schneidersalon Knize (1910–1913) verwendete Loos ebenfalls Spiegel für dieselbe Wirkung. Siehe Anders V. Munch, *Der stillose Stil. Adolf Loos*, München 2005, S. 134.

56 MAK, T 10553.

tig zeichnete sich der Empfangsraum als farbigstes Ambiente mit der wohnlichsten Stimmung aus; die sonst radikal schwarz-weiße Umgebung wurde hier mit Farbe bereichert (Abb. 5).⁵⁷ Zwischen den Schaukästen befanden sich in schmalen schwarzen Rahmen mit Marmorpapier collagierte Frauenbildnisse von Koloman Moser.⁵⁸ In der Kommode zwischen den Fenstern und in Schaukästen an den Wandmodulen wurden käuflicher Schmuck und Objekte der Wiener Werkstätte sowie die Textilsammlung Emilie Flöges präsentiert: traditionelle slowakische Stickereien, ungarische Nationaltrachten, Hauben, Figuren und textile Volkskunst.⁵⁹ Auch in eigenen Kleiderkreationen verwendete Emilie Flöge traditionelle Textilien und schuf eine ähnlich kontrastreiche, wenngleich stimmige Formensprache.⁶⁰ Auf diese Weise zeigte sie ihre Identifikation mit der österreich-ungarischen Monarchie – wohl als Möglichkeit, eine Verbindung zu den anderen Kulturen des Mehrvölkerstaates zu demonstrieren.

Nebenan lag, abgetrennt durch eine Glastür, das Büro. Hier befand sich, neben Schränken für die Lagerung von Stoffen und anderem Zubehör, das abgegrenzte Eck der Buchhalterin. Dieses Eck – im Übrigen der einzig rein geschäftliche Bereich,⁶¹ den man als Kundschaft zu sehen bekam – befand sich vor dem Fenster und ermöglichte der Buchhalterin trotz der räumlichen Nähe zum restlichen Salon Privatheit und Abgeschlossenheit. Über Sichtachsen und die Spiegelstellung im Raum bestand dennoch die Möglichkeit eine indirekte Blickverbindung zu den Tischen im Empfangsraum herzustellen. Auf diese Weise wurde diskret die durchgängig mögliche Betreuung (und Überwachung) der Kund*innen sichergestellt⁶² und gleichzeitig weibliche Arbeitskraft präsentiert. Die „Ernsthaftigkeit“ dieses Raumes wurde durch die einfachste Form der Strukturierung ausgedrückt: Weiße Flächen kreierten mit einer durchgehend schwarzen Linie Möbel und Wandstruktur.

Auf der anderen Seite des Empfangsraums befanden sich die beiden Räume der Umkleiden. Die drei Probierlogen versteckten sich hinter auf der Fensterseite eingeschobenen strukturierten Paravents. Für die im Empfangsraum sitzenden Kund*innen waren diese nicht sichtbar. Die strikte geometrische Linie wurde hier wieder etwas aufgelöst, auch die Verwendung des Musters *Notschrei* an der inneren Wandseite lockerte die Strukturierung des Raumes auf.⁶³ Diese subtile Ornamentik spiegelte die Funktion des Raumes wider: Um die Kleider den Kund*innen auf den Leib zu schneiden, war äußerste Genauigkeit vonnöten – doch

57 Die in der Visualisierung verwendeten Frauenbildnisse stammen von Koloman Mosers Paravent, da diese den Bildnissen im Salon recht nahekommen. MAK, WWPA 830.

58 Wanke, in: Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 195. Die verhüllte Darstellung der Frauenkörper bedarf einer eigenen kritischen Hinterfragung.

59 Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 47–48.

60 Vgl. Aufnahme Emilie Flöges vor der Villa Paulick in Seewalchen am Attersee, Österreich, 13./14.9.1913, Friedrich G. Walker, Private Sammlung.

61 So wurden anscheinend selbst die Anpassungen der Kleider auf ein Minimum reduziert, indem sie auf Puppen der Kund*innen hergestellt wurden. Wanke, in: Fischer 1987 (wie Anm. 2), S. 196.

62 Einen ähnlichen Aufbau verwendete auch Loos bei Knize am Graben und Goldmann & Salatsch am Michaelerplatz, in denen trotz räumlicher Trennung die Buchhaltung optisch mit dem Kundenbereich verknüpft wurde. Vgl. Ralf Bock, *Adolf Loos. Leben und Werk 1830–1933*, München 2009, S. 129; Lil Helle Thomas, *Stimmungen in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos*, Wien 2017, S. 292.

63 MAK, WWF 101-22-1.



5 | Empfangssaal im Salon *Schwestern Flöge* mit Blick in Richtung Probierlogen und Büro, 1904, Darstellung: L. Krautgartner

gleichzeitig sollte auch eine angenehme Leichtigkeit vermittelt werden. Auffällig ist, dass es zu keiner Materialänderung kam und dass nicht, wie in vergleichbaren Modesalons der Zeit, weichere und runde Oberflächen zum Einsatz kamen, um sie als scheinbar private, weibliche Zone zu interpretieren.⁶⁴

In der gesamten Ausstattung präsentierte sich der Modesalon als den modernen Ideen und der Kunst der Wiener Werkstätte⁶⁵ visuell wie auch ideell zugehörig. Mit dem zeitgenössisch nicht unumstrittenen Stil⁶⁶ grenzten sich die *Schwestern Flöge* von anderen Modesalons dieser Zeit ab, welche üblicherweise im Hans-Makart-Stil ausgestattet waren.⁶⁷ Das (mögliche) Risiko gleichzeitig in Kauf nehmend,⁶⁸ sprach man dezidiert eine aufgeschlossene weibliche Kundschaft an.⁶⁹ Denn besonders für Frauen bot Mode eine Option, ihre Zugehö-

64 So spricht Ralf Bock bezogen auf die Umkleidekabinen von Goldman & Salatsch am Michaelerplatz von „weicher Weiblichkeit“ durch die Verwendung von Stoffen und sanftem Licht. Bock 2009 (wie Anm. 62), S. 49.

65 *Glanzstücke. Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte*, hrsg. von Paul Asenbaum, Ausst.-Kat. Wien Museum u. a., Stuttgart 2008, S. 32.

66 Völker, in: Tretter/Weinhäupl 2016 (wie Anm. 5), S. 61.

67 von Miller, in: Ausst.-Kat. New York 2007 (wie Anm. 36) S. 178; Der *Makartstil* ist eine auf den österreichischen Maler Hans Makart bezogene opulent übersteigerte Einrichtungsart, welche beliebt in der großbürgerlichen Wiener Gründerzeit war.

68 Staggs, in: Ausst.-Kat. New York 2007 (wie Anm. 36), S. 178.

69 Marie-Theres Stauffer beschreibt, wie Adolf Loos mit den vielen Verspiegelungen im Geschäftshaus Goldman & Salatsch am Michaelerplatz, neben deren vergrößernder Wirkung der Exklusivität, die Kunden zu weiteren Einkäufen animiert hätte. Die Reflexionen gaben Rückmeldung zu der eigenen modischen Anpassung oder Ausschluss an die moderne Umgebung. Marie-Theres Stauffer, Spiegel in Räumen von Adolf Loos, in: Ákos Moravánszky, *Adolf Loos. Kultivierung der Architektur*, Zürich 2008, S. 175–176. Einen ähnlichen Effekt kann man auch durch die Verwendung der vielen Spiegel im Modesalon *Schwestern Flöge* annehmen.

rigkeit zur Moderne auf elegante und professionelle Weise zum Ausdruck zu bringen. Für die vermehrt der jüdisch liberalen Bourgeoisie angehörenden Frauen war Kleidung zudem eine der Möglichkeiten, sich frei vom Einfluss der Männer – sei es der Vater oder der Ehemann – in der Öffentlichkeit zu artikulieren. In optischer Abgrenzung zur traditionellen Gesellschaft fand über die Künstlerkleider eine Aneignung der emanzipierten weiblichen Ästhetik des liberalen österreichischen Bürgertums statt respektive waren diese optischer Ausdruck ihrer Akkulturation.⁷⁰ Aufgrund des großen Kontrasts zur gängigen, mit Korsett getragenen Mode waren diese Kleider jedoch kaum alltagstauglich, weshalb hauptsächlich Stücke mit traditionellen Schnitten verkauft wurden.

Die öffentliche, prominente Positionierung des Frauen-Modosalons durchbrach das Idealbild einer nach innen gekehrten Weiblichkeit. Der (unterbewusste) Einfluss auf weibliches Konsumverhalten einer breiteren Bevölkerungsschicht ebenso wie auf Identität und deren Inszenierung erscheint durchaus denkbar und hätte damit einen fördernden Einfluss auf die Entwicklung der Wiener Moderne gehabt.⁷¹ Verstanden nach den Idealen der Frauenrechtlerin Auguste Fickert (1855–1910), bestärkte diese öffentliche Inszenierung eine „sittliche Regeneration der Kulturmenschheit“;⁷² diese setzte sich für die Abschaffung der Ausbeutung von Frauen ein und forderte zudem deren Eintreten in die Öffentlichkeit.

Den Mut zur Unterstützung moderner und neuer Inszenierungsarten bezeugen auch die charismatischen Aufnahmen Madame d’Oras von Emilie Flöge in Künstlerkleidern aus dem Jahr 1909. Es handelt sich dabei um die ersten Modeaufnahmen der bekannten Wiener Fotografin, die praktisch alle Persönlichkeiten jener Zeit – von Künstler*innen bis hin zum Adel – ablichtete (siehe Abb. 1).⁷³

Als Kundin bewegte man sich ausschließlich in einer Inszenierung des Jugendstils, welche die professionelle Identität der *Schwestern Flöge* spiegelte. Behaftet mit Avantgarde,⁷⁴ sozialem Elitismus und kulturellem Prestige – sowie durch die räumliche Inszenierung verstärkt – vermittelte Emilie Flöge mit ihrer Mode gekonnt zwischen den modernen Ansprüchen und traditionellen Wünschen ihrer Kundschaft.

70 Zum Thema, wie vor allem die jüdische Wiener Kundschaft Mode als Möglichkeit der Akkulturation genutzt hat, siehe Smith 2003 (wie Anm. 35), S. 135–154.

71 Auch Christian Nebehay erklärt den Erfolg des Salons – neben Emilie Flöges großem Talent – mit der exzellenten Lage; vgl. Ausst.-Kat. New York 2007 (wie Anm. 36), S. 178.

72 Harriet Anderson interpretiert dies als entstehende feministische Kultur, in der Frauen gesellschaftliche Rollen übernehmen und so das Patriarchat schwächen. Harriet Anderson, *Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de Siècle Wiens*, Wien 1994, S. 24.

73 Monika Faber, *Madame d’Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907–1957*, Wien u. a. 1983, S. 16.

74 Den großen Einfluss der Umgebung auf die Kleider beschreibt auch Janis Staggs im Vergleich von zwei 1910 entstandenen Aufnahmen des gleichen Empirekleids. Während das im Modosalon aufgenommene modern wirke, scheinete das gleiche in der biedermeierlichen Umgebung konträr. Vgl. Janis Staggs, Dear Midi. Gustav Klimt und Emilie Flöge, in: Ausst.-Kat. New York 2007 (wie Anm. 36), S. 179. Hier sollte aber beachtet werden, dass die zweite Aufnahme im Studio von d’Ora aufgenommen wurde und nicht in der Wohnung der Flöge. Ein Vergleich eines Fotos von Frau Schnitzler vor demselben Hintergrund legt dies nahe. Siehe Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Sammlung Online, Inv. Nr. 1976.857.350.

Der Wohnraum

Die Wohnung wurde etwa sieben Jahre später, im Jahr 1911, von Eduard Wimmer-Wisgrill, dem Leiter der Modeabteilung der Wiener Werkstätte, im Neo-Biedermeierstil eingerichtet. Dieser schuf eine modernistische Abstraktion des Biedermeierstils unter Verwendung von originalen Biedermeiermöbeln der Familie wie auch einiger moderner Möbel und Gegenstände von Josef Hoffmann.⁷⁵

Bei der Beschreibung der Wohnungsaufnahmen erklärte Wimmer-Wisgrill, dass „alte Möbel, Teppiche [...] in jedem Fall verwendet werden“⁷⁶ mussten. Die Nutzung der vorhandenen Möbel war möglicherweise rein praktischer Natur, da sie bereits vorhanden und noch in gutem Zustand waren. Doch auch ein nostalgischer Grund ist denkbar, schließlich spiegelten die Möbel die Geschichte der Familie Flöge wider. Spuren der Abnutzung, welche sich in den Stoffen und Bezügen zeigten, galten zudem bei Möbeln des Biedermeier als Prestigezeichen.⁷⁷

Neben privaten Gründen gab es auch in der Wiener Öffentlichkeit – von der Künstlerschaft bis zu den Konsument*innen – ein stärkeres Interesse an einem dekorativeren bis nostalgischen Stil. Ausgelöst und verstärkt wurde dies ideologisch durch den Aufsatz *Biedermeier als Erzieher* von Joseph August Lux.⁷⁸ Nach der Reduziertheit früherer Hoffmann- und Moser-Werke, hätte die Verwendung dekorativer Muster, wie in Wimmer-Wisgrills Ausstattung des Salons auf der Frühjahrsausstellung österreichischen Kunstgewerbes im Österreichischen Museum 1912, den Verkauf wieder gefördert.⁷⁹ Das Biedermeier wurde dazu als bürgerlich schlicht und „authentisch“ österreichisch wahrgenommen.⁸⁰

Zudem gab es einen geschlechtsspezifischen Aspekt in der Verwendung dieses Stils, der hauptsächlich für weiblich konnotierte Räume genutzt wurde. Zu sehen ist dies beim Modedesign (1914),⁸¹ der in die Wohnung von Grethe Hentschel integriert war, ebenso wie beim Damenzimmer der Wohnung für Marie und Gustav Turnovsky (1900) von Adolf Loos oder bei jenem der Wohnung von Otto Wagner für seine Frau Louise (1912).⁸² Für die Flöge-Wohnung, in der zum Zeitpunkt der Neuausstattung nur Frauen lebten, scheinen Wimmer und die Auftraggeberinnen bewusst einen weiblichen Bereich geschaffen zu haben, der zugleich im Kontrast zum geometrischen (und kühleren) Stil des frühen Hoffmann- und Moser-Stils stand.

75 Stagg, in: Ausst.-Kat. New York 2007 (wie Anm. 36), S. 222.

76 Wimmer-Wisgrill 1911 (wie Anm. 3), S. 74.

77 Sabine Pollak, *Leere Räume. Weiblichkeit und Wohnen in der Moderne*, Wien 2004, S. 292.

78 Joseph August Lux, *Biedermeier als Erzieher*, in: *Hohe Warte*, 1904, S. 145.

79 Elisabeth Schmuttermeier, Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, in: *Neue Welten. Deutsche und österreichische Kunst 1890–1940*, hrsg. von Renée Price, Ausst.-Kat. Neue Galerie, New York, Köln 2001, S. 487–488.

80 Tag Gronberg, *Biedermeier Modern. Representing Family Values*, in: *Facing the Modern. The Portrait in Vienna 1900*, hrsg. von Gemma Blackshaw, Ausst.-Kat. National Gallery, London 2013, S. 70.

81 Burkhardt Rukschcio und Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg 1982, S. 511.

82 Elana Shapira, *Die kulturellen Netzwerke der Wiener Moderne*, in: Eva B. Ottillinger (Hrsg.), *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten*, Wien u. a. 2018, S. 123–134, hier S. 130; Eva B. Ottillinger, *Möbelgeschichten. Ein Katalog*, in: ebd., S. 15–109, hier S. 30.

Auch in ihrer Mode kam es damals zu einer Veränderung. Parallel zu den neuesten modischen Entwicklungen, die vom Pariser Modeschöpfer Paul Poiret propagiert und in Wien besonders durch Wimmer-Wisgrill verfolgt wurde, hatte sich diese vom Reformkleid zum Empirekleid entwickelt.⁸³ Das „andere Reformkleid“, welches das ursprüngliche Reformkleid inspiriert hatte, knüpfte ebenfalls an vergangene Zeiten an, transportierte es jedoch in die Moderne.⁸⁴ Die Veränderung des Geschmacks und die Frage nach Praktikabilität zeigen sich also auch hier wieder.

Der Aufbau der Wohnung folgte der typisch bürgerlichen dreifachen Gliederung, in der Repräsentationsräume, Privaträume (der Familie) und die funktionale Ebene strikt voneinander getrennt waren (siehe Abb. 2).⁸⁵ Diese funktionale und optische Gliederung des Wohnens fand ihre Umsetzung sowohl in traditionellen und modernen Grundrissen als auch in Neubauten und in Adaptionen vorhandener baulicher Strukturen – wie bei den *Schwestern Flöge*.⁸⁶ Die repräsentativen und privaten Räume waren als Durchgangszimmer konzipiert und nicht getrennt begehbar. So gab es für die Bewohnerinnen außer den Schlafnischen keinen Platz für Privatheit.⁸⁷ In der Zeitschrift *Das Interieur* (1911) wurden nur „neutrale“ Zimmer vorgestellt, während von Zimmern der Intimität und Individualität, wie Damen-, Herrenzimmer oder Bibliothek,⁸⁸ nicht die Rede war. Es gab also, ganz im Sinne der viktorianischen Häuser, im Haushalt der Flöges keine Privatheit innerhalb einer sozialen Raumebene.⁸⁹ Allein die funktionale Ebene, in der sich auch die Zimmer der Dienstbot*innen befanden, waren getrennt und die Räume direkt begehbar.

Um die hohen Zimmer niedriger und damit wohnlicher wirken zu lassen, unterteilte Wimmer-Wisgrill die Wände der hohen Zimmer optisch. Dafür benutzte er in Speise- und Wohnzimmer⁹⁰ „zur Bemalung Schablonen mit möglichst großem Rapport“⁹¹ und im Schlafzimmer von der Wiener Werkstätte gefertigte Druckstoffe. So bekam jedes Zimmer eine optische Identität mit eigenem Farbschema, welche der Raumfunktion angepasst war.

83 Völker, in: Tretter/Weinhäupl 2016 (wie Anm. 5), S. 67.

84 Regina Forstner, Die Wiener Damenmode in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, in: *Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848–1920*, hrsg. von Tino Erben, Ausst.-Kat. Hermesvilla, Wien 1984, S. 74.

85 Irene Nierhaus, *ARCH 6. Raum, Geschlecht, Architektur*, Wien 1999, S. 95–96.

86 Meine Rekonstruktion des Grundrisses basiert auf Fotoaufnahmen, Beschreibungen und Grundrissen des ersten Stockes der Mariahilfer Straße 1B. In manchen Bereichen musste ich aufgrund fehlender Quellenlage auf Annahmen zurückgreifen.

87 Unbeantwortet bleibt, ob die Betten geteilt wurden, wie es zu dieser Zeit durchaus üblich war.

88 Pollak 2004 (wie Anm. 77), S. 138–139.

89 Dörte Kuhlmann, *Raum, Macht, Differenz. Genderstudien in der Architektur*, Wien 2005, S. 135–137.

90 Das Wohnzimmer war der kleinste (repräsentative) Raum der Privatwohnung, dessen Wände waren mit einem schwarz, grau und gold abstrakten Blumenmuster überzogen. Wimmer-Wisgrill 1911 (wie Anm. 3), S. 75. Dieses Muster erinnert an Sachs (1911) von Wimmer-Wisgrill (MAK, WWS 449), eine Skizze des Künstlers scheint der Vorentwurf des Motivs gewesen zu sein (MAK, KI 13228–8).

91 Wimmer-Wisgrill 1911 (wie Anm. 3), S. 75.

An diesen Mustern⁹² lässt sich das rekonstruierte Bild des Biedermeier aufzeigen, in denen bewusst eine Abstraktion der weiblich-floralen Muster gewählt wurde. Besonders das im Speisezimmer verwendete griff den optischen Eindruck der Biedermeierwandmuster auf, welche „sich aus einfachsten geometrischen oder stilisierten vegetabilen Elementen“ zusammensetzten. Aus einiger Distanz betrachtet verbanden sich „die Motive zu Flächen, Streifen oder Kassetten [...]“.⁹³ Statt mit zwei komplementären Grundfarben gestaltet, begleitet von der Nichtfarbe Weiß,⁹⁴ war die Wand fast raumhoch mit einem ca. 3,5 Meter hohen Streifenmuster bezogen, welches abwechselnd aus ca. 40 Zentimeter breiten braungrauen und weiß bunt geblühten Flächen bestand.⁹⁵ Das Blumenoval, das ins Muster eingebunden war, weist eine große visuelle Ähnlichkeit zum folkloristischen Blumenmuster *Maikäfer* auf,⁹⁶ das Wimmer-Wisgrill 1910/11 entworfen hatte (siehe Abb. 4).

Das Speisezimmer diente – ganz im bürgerlichen Sinne – der Repräsentation und war Ort der Begegnung und sozialer Akte.⁹⁷ Die wohlhabenden Flöges hatten sicherlich öfters Personen der Wiener (Künstler*innen-)Kreise zu Besuch, die sie in diesem Raum empfingen. Die in vielen bürgerlichen Wohnungen ausdifferenzierten Raumtypen – Speise-, Musik-, Empfangszimmer, Salon – wurden hier aus Platzmangel reduziert mithilfe von „Wohninseln“ weitergeführt.⁹⁸ Tatsächlich war das Zimmer für verschiedene Tätigkeiten ausgelegt, die von kleinen Gruppen parallel ausgeübt werden konnten. Mehrere Sitz- und Liegemöglichkeiten sowie Kommoden reichten sich um den zentralen Esstisch. Beschreibungen des Speisesaals korrespondierten oft mit Beschreibungen der Herrenzimmer. In dem würdevollen Raum mit familiärem Wandschmuck stand in der klaren Raumaufteilung die Tafel im Zentrum, an der traditionell der Familienvater am Tischkopf die Mitte bildete.⁹⁹ Anders war dies im rein von Frauen geführten Haushalt der Flöge.

Im Schlafzimmer waren die gesamten Wände und (Bett-)Vorhänge mit dem Muster *Heimchen* (Wimmer-Wisgrill, 1910/11) – rosa Rosen und grüne Blätter auf hellgrauem Grund – bedeckt. (Abb. 6) Durch die Vereinfachung der auf Punkten basierenden Spiralförmigkeiten brachte der Gestalter dieses Muster in die Moderne. Eine mögliche „Familienähnlichkeit“ zu den oft in Klimts Kunst verwendeten Spiralen kann ebenfalls konstatiert werden.¹⁰⁰ Gleichzeitig wurden in diesem Raum, der als privat-intimen Höhepunkt die Schlafnischen fasste, die drei Begrifflichkeiten Privatheit, Weiblichkeit und Textil auf ganz traditionelle Weise miteinander verbunden. Eine ähnlich „weibliche“ Ausstattung der Privatgemächer findet sich auch bei anderen emanzipierten Frauen der Jahrhundertwende. So ließ die Schau-

92 Bei der Identifizierung der Muster möchte ich mich besonders für die Hilfe von Anne-Katrin Rossberg und Angela Völker bedanken.

93 Sabine Thümmler, VI Tapeten, in: Ottomeyer 2006 (wie Anm. 17), S. 214.

94 Ebd.

95 Wimmer-Wisgrill 1911 (wie Anm. 3), S. 75.

96 MAK, T11379-2-44.

97 Philippe Ariès und Michelle Perrot (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt am Main 1992, S. 338.

98 Thomas 2017 (wie Anm. 62), S. 104–105.

99 Nierhaus 1999 (wie Anm. 85), S. 103–104.

100 Vgl. zum Beispiel Gustav Klimts *Die Umarmung* (1905–1909), MAK, BI 19856–20.



6 | Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, Schlaf- und Wohnzimmer der Familie Flöge, in: *Das Interieur*, 12, 1911, S. 76

spielerin Mimi Marlow (1879–1926) ihr Schlafzimmer mit dem gleichen Muster und der gleichen Stofflichkeit einrichten wie die Flöges.¹⁰¹ Auch Lina Loos (1882–1950) ließ sich nach der Scheidung von Adolf Loos ihr Schlafzimmer in der Sieveringer Straße von ihrem Ex-Mann ausstatten – in Bezugnahme auf dessen berühmtes *Schlafzimmer meiner Frau* von 1903: komplett in Weiß, ohne dekorative (Wiener-Werkstätte-)Elemente, ganz im Sinne einer „Mutterleib-Architektur“,¹⁰² doch durch die fehlenden Wollteppiche leichter erscheinend und an ein traditionelles Damenzimmer erinnernd.¹⁰³

Die *Schwestern Flöge* waren mit der Wahl zum Neo-Biedermeier durchaus aktuellen – und zugleich geschlechtsspezifischen – Stilentwicklungen gefolgt und hatten bewusst ein soziales Ambiente für das gehobene Bürgertum geschaffen. Durch eine neue weibliche Lebensweise verbanden sie die bürgerlich-traditionellen Strukturen mit Modernität. Die selbstständige (Geschäfts-)Frau drückte auf eine modische Weise weibliche und männliche Vorstellungen im Eigenheim aus, was einerseits eine soziale Absicherung und gleichzeitig die „Zurückeroberung“ dieser Bereiche bedeutete.

101 MAK, WWF 103-119-1.

102 Vgl. Anne-Katrin Rossberg, Loos' Frauenzimmer, in: Inge Podbrecky und Rainald Franz (Hrsg.), *Leben mit Loos*, Wien u. a. 2008, S. 149–160; Josef Hoffmann, *Interiors 1902–1913*, hrsg. von Christian Witt-Döring, Ausst.-Kat. Neue Galerie, New York, München u. a. 2006, S. 107.

103 Vgl. Pollak 2004 (wie Anm. 77), S. 86–87.

PLAYING WITH DESIGN

Playfulness and Whimsy in the Feminist Design Networks of Fanny Harlfinger-Zakucka

In 1912, Secessionist critic and resident Viennese *Studio* correspondent Amelia Sarah Levetus encapsulated Fanny Harlfinger-Zakucka's *Universalkünstlerin* (universal or all-around artist) reputation:

Frau Harlfinger-Zakucka is already known to readers of THE STUDIO as a designer and maker of artistic toys. But she is a many-sided woman as her work at large will show. Of late she has devoted her talent to domestic decoration and has been particularly successful in this branch of art. She was the first woman here in Vienna who turned her attention to the general furnishing and decoration of homes.¹

From the vantage point of 2023, the historiographical characterization of the multitalented artist, designer, and curator remains much the same as in 1912: despite her multidisciplinary fluidity between the fine and applied arts, her artistic toymaking stands preeminent. Indeed, through exhibitions like the MoMA's *Century of the Child: Growing By Design, 1900–2000* (2012), the Belvedere's *Stadt der Frauen* (2019) and MAK's long-anticipated *Frauen der Wiener Werkstätte* (2021), Harlfinger-Zakucka has gained increasing recognition as a designer of modernist artistic toys for familiar institutions like the Wiener Werkstätte (WW, 1903–1932). Her name and the radical feminist collective she cofounded (*Wiener Frauenkunst*, or Viennese Women's Art) now populate the space of social media hashtags and videos, similar to how her well-known *Kunstschau 1908* chess set (co-designed with Minka Podhajská for the WW) made the rounds through exhibitions including *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908* (Belvedere 2008) and the same institution's 2016 *Kubismus – Konstruktivismus – Formkunst* show, an exhibition in which artistic toys played a leading role.

But, both then and now, toys merely represented the tip of the iceberg in terms of the artist's thoroughgoing and lifelong engagement with play as a lightning rod for creative innovation and experimentation. Trained with Secessionist educators like Adolf Böhm, known for his multitalented versatility in the applied arts and design, Harlfinger-Zakucka shared her teachers' embrace of open-ended playfulness and the centrality of ludic experience as fundamental premises of modernist design education. The whimsical playfulness and idiosyncratic flourishes characterizing much of Harlfinger-Zakucka's design work became her trademark, positioning her work in contradistinction to familiar male touchstones like Josef Hoffmann, Koloman Moser and others. From the deviations from strict linearity characterizing her furniture or her preference for idiosyncratic formal solutions that seemed to playfully break the

1 A. S. Levetus, "Studio Talk," *The Studio* 54 (1912), pp. 67–68.

rules of rectilinear geometricity, this essay uncovers how a highly original sense of playfulness remained at the center of Harlfinger-Zakucka's design output, linking her to a broader international network of modernist designers shaped by the dialectic between jocosity in process and seriousness of intent.

Given the ways in which progressive currents in early childhood education informed the philosophies of Secessionist art educators, it is surprising that monographic treatments of Harlfinger-Zakucka have not foregrounded the importance of playfulness to her career.² Harlfinger-Zakucka (née Zakucka) ranked at the forefront of a pioneering generation of female art students, barred from Vienna's Academy of Fine Arts until 1920, and one of the best-known graduates of the Viennese Women's Academy, co-founded by feminist philosopher Rosa Mayreder and Impressionist painter Tina Blau-Lang as a corrective to women's exclusion from academic studies. Studying decorative art, book illustration, and printmaking from 1898 to 1904 under Secessionist co-founders Friedrich König and Adolf Böhm while apprenticing in metalworking with Georg Klimt, the young art student quickly garnered a reputation as one of the Klimt Group's talented newcomers, with collections of her stencil prints and graphic art published in *Ver Sacrum*, *Die Fläche*, and *Hohe Warte* in addition to regular coverage of her artistic toys in *The Studio*, *Kind und Kunst*, and *Kunst und Kunsthandwerk*. Indeed, Secessionist educators looked to female art students as similar sources of untapped creativity as vernacular folk cultures and untutored children and took unusually supportive attitudes toward including them in important ventures like the graphic design journals they edited (*Ver Sacrum*, the Secessionists' official journal or the experimental pattern portfolio *Die Fläche*) as well as the landmark *Kunstschau 1908* exhibition, where around one-third of exhibiting artists were women: an inclusion reflecting the Klimt Group's valorization of the traditionally-female fields of decorative art and design.³ Codesigned with Minka Podhajská for the Wiener Werkstätte, the nursery suite and chess set she exhibited at the 1908 *Kunstschau* earned her work widespread coverage in architecture and design periodicals, where she was singled out individually despite contributing to the Böhm School's "Art for the Child" Gallery.⁴ The artist likewise went on to participate in the second, more internationally oriented 1909 *Kunstschau*—altogether much more focused on painting in contrast to the first exhibition's applied arts focus—as well as the inaugural exhibition of Egon Schiele's anti-academic Neukunstgruppe at the Salon Pisko (where she was represented along with eleven other women).⁵ Joining the German and Austrian *Werkbunds* and participating in the former's 1914 Cologne exhibition and the Association of Austrian Women Art-

2 Megan Brandow-Faller, *Female Secession: Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy* (University Park, PA: Penn State University Press, 2020).

3 Ibid., pp. 101–24.

4 See Joseph August Lux, "Kunstschau Wien 1908," *Deutsche Kunst und Dekoration* 23, no. 1 (1908), pp. 33–61.

5 On the complicated attitudes of Schiele and the Neukunstgruppe toward women, see Andrea Winklbauer, "Guests or Members? Women Artists in the Circle of Egon Schiele" in *Erasures and Eradications in Viennese Modern Art, Architecture and Design*, eds. Megan Brandow-Faller and Laura Morowitz (New York: Routledge, 2022), pp. 103–16.

ists' working committees from 1916 onward, Harlfinger-Zakucka stood poised as a rising star of the Viennese art scene, a female version of the *Universalkünstler* ideal.

Cementing networks that became useful for the interwar feminist art movement, Fanny embarked on a rich artistic-intellectual exchange with fellow art student and later Secessionist president Richard Harlfinger as early as 1902, the latter of whom admitted not only finding romantic companionship in the young artist-designer (whom he called "immensely talented" from the onset of their relationship) but an artistic equal in her self-assured and critical views of her partner's work.⁶ As he admitted in a 1902 letter: "I have come closer to myself [artistically] through you."⁷ Unusual for contemporary standards, when many female artists scaled back or gave up their careers altogether after marriage, Harlfinger-Zakucka continued her career with renewed fervor after marrying Richard in 1905, the same year she debuted her artistic toys to Viennese audiences at the Wiener Werkstätte's December 1905 Galerie Miethke exhibition.⁸ Such lifelong professional dedication was reflected in the way her family remembered her as confident, bold, and resolute, and, perhaps most tellingly in evoking deviations from women's expected domestic norms, "not a good cook."⁹ Not unlike other modernist artists including Paul Klee, Lionel Feininger, and Wassily Kandinsky, whose toy "designs were often for a private audience," Harlfinger-Zakucka used her own child (Robert, 1911–1996) and eventually grandchildren as springboards for creativity, designing toys and picture books for their usage.¹⁰ Simple textless picture books originating as classroom exercises in the Böhm School still bear the stamp of child's play today with the inscribed name (not illustrated) of her grandson Reinhold (b. 1943), whose family remembers growing up with such objects.

Beyond the artist's obvious connections to toys and other objects designed specifically for children's use, it is my intention to recenter attention on the aura of playful rebellion and whimsy informing Harlfinger-Zakucka's entire design practice. In asserting the importance of individual expression and nonfunctional decoration, Harlfinger-Zakucka emphatically rejected the streamlined, austere aesthetic of more dogmatic approaches to modernism.

6 Nina Verheyen, "mein Eheweib und nicht mein College? Liebe und Beruf(ung) in Paarkorrespondenzen vor dem Hintergrund der Frauenbewegung/en um 1900." In *Liebe Schreiben: Paarkorrespondenzen im Kontext des 19. und 20. Jahrhunderts* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2017), pp. 87 and 101.

7 Quoted in *Ibid.*, p. 101.

8 Likely on view at the Galerie Miethke was one of two chess sets codesigned by Harlfinger-Zakucka and classmate Minka Podhajská, both produced by the WW in 1905, preserved in photographic form in the Wiener Werkstätte Archive in the MAK (WWF 89–1–3). Megan Brandow-Faller, "Not Just Child's Play: Toys and the Mehrfachkünstlerinnen of the Wiener Werkstätte," in exh.cat. *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, ed. Anne-Katrin Rossberg (Basel: Birkhäuser, 2020), p. 57. For a discussion on another creative partnership in Viennese modernism in the interwar period, see Burke and Sandner's chapter in this anthology.

9 Interview with Anonymous, November 29, 2021.

10 Michelle Fisher, "Work Becomes Play: Toy Design, Creative Play, and Unlearning in the Bauhaus Legacy," in *Childhood by Design: Toys and the Material Culture of Childhood, 1700–Present*, ed. Megan Brandow-Faller (New York: Bloomsbury, 2018), p. 164.

Breakthrough Years—the 1908 *Kunstschau*

An apt example of the artist's playful design language can be found in the artistic nursery suite (not illustrated)—puckishly bristling with the contrast between rectilinear and round shapes—she exhibited at the 1908 *Kunstschau's* "Art for the Child" Gallery.¹¹ Executed by Viennese cabinetmaker J. Peyfuss, the maple cabinet-on-stand and chairs feature ebonized turned-wood spindles and stretchers with mother-of-pearl and ebony inlays, set in an interlocking pattern of circular and almond shapes, with nickel and bronze details. Like other examples of Secessionist furniture, Harlfinger-Zakucka's designs for the nursery suite exploited the dialogue between constructive and decorative elements. What made Harlfinger-Zakucka's design language distinctive was the manner in which she introduced the diagonal into otherwise rectilinear shapes: for instance, in the obtuse angling of the back spindles, the construction of the cross stretchers, and the cabinet's trapezoidal shape. Such playful deviations from strict rectilinearity in combination with the dialogue between the polka-dot wall covering and the rectangle-patterned carpet ingeniously referenced its setting in a nursery for the modern creative child. Just as the unusual diagonals are restrained by straight lines, supervised playtime in the reformist nursery encouraged creative play and imaginative fantasy within certain adult bounds. The trapezoidal form of the cabinet-on-stand maximized space for displaying artistic toys and suggested that Harlfinger-Zakucka regarded her figurines as small sculptures for children—and possibly adults as well. The artist's design sketches indicate that the toys were not merely adult collector items, as she corrected earlier sketches in which she placed the side shelves out of children's reach. Like the stiff but lively wooden toys on display, the nursery was designed to stimulate children's creativity and artistic sensibility.

But Harlfinger-Zakucka's signature penchant for playful rebellion from geometric austerity extended beyond objects for children and permeated her entire design milieu. Compare, for instance, a ca. 1910 table lamp (fig. 1) designed by the artist, which humorously anthropomorphizes the banal form of an everyday household object. The swelling belly of the lamp's body, accentuated by the bold vertical striping and curved chevron pattern decorating the base and the ball ornaments suggesting arms, might be read as the strutting human form of a wobbly toddler or perhaps that of a fashionably woman encumbered by the hemlines of a reform dress. Like later midcentury modernist designers, for instance the whimsical animals and anthropomorphic tableware designed by Hungarian-born ceramicist Eva Zeisel (1906–2011), Harlfinger-Zakucka's designs for everyday objects like lamps can be interpreted as "putt[ing] playfulness back into the hands of the user," as design historian Pat Kirkham has observed apropos Zeisel's ceramic conversation pieces (wherein evocations of animal and human forms depend on how consumers arrange the objects).¹² In the case of Harlfinger-Zakucka's table lamp, it is ultimately the choice of the consumer/onlooker whether they wish to indulge in the fantasy suggested by its formal qualities—that is, the

11 Brandow-Faller, *Female Secession*, p. 116.

12 Pat Kirkham, "Eva Zeisel," in *Serious Play: Design in Midcentury America*, eds. Monica Obniski and Darrin Alfred (New Haven: Yale University Press, 2018), p. 117.



1 | Fanny Harflinger-Zakucka,
Table Lamp, ca. 1910

lamp can remain a lamp, or viewers might wish to imaginatively set the object into motion through the vicarious locomotion suggested by the relationship of the base to the ball ornaments (a universal symbol of child's play).¹³ While less overtly anthropomorphic, the artist's cabinet-on-stand from the *Kunstschau 1908* similarly calls to mind a towering figure standing astride in a confident regal pose (if the cabinet's legs are interpreted in a literal way), as do similar playful evocations of the human visage in a ca. 1910 mahogany veneered desk and armchair set (illustrated in design periodical *Das Interieur* in 1910).¹⁴ Typical of the artist's idiosyncratic design language, the desk's raised stands were vaguely suggestive of eyes, which, in combination with the desk's bowing front surface, might be read as a grinning visage, an illusion complemented by the triangular shape of the chair's back supports and arched cross-stretchers calling to mind a nose and inverted mouth.

A critical source of inspiration for the whimsical design language present in works including her *Kunstschau* cabinet were the playful ornamental forms of the Baroque, which would have permeated her upbringing in Lower Austria and student days in Vienna. Her designs for a wall cabinet, hall stand with mirror, and staircase landing (ca. 1910, fig. 2) recall the heavy forms of Baroque hall furniture yet are infused with the artist's trademark sense of lighthearted

13 For innovative perspectives on the animation of inanimate objects, see Wolf Burchard, ed. *Inspiring Walt Disney: The Animation of French Decorative Arts* (New Haven: Yale University Press, 2021).

14 *Das Interieur* 11 (1910), Pl.1.



2 | Fanny-Harlfinger-Zakucka.
Interior Design (Hall), ca. 1910

humor equally apparent in her book illustration for children and whimsical toy designs providing cheery visual quips in contrast to the ostensible seriousness of such works' subject matter (like the toy figurines' historical clothing references). As elsewhere, the multitalented artist-designer exhibits her predilection for peculiar bulbously turned forms in the staircase spindles, legs of the hall stand, and exterior decoration of the wall cabinet that, despite referencing the Baroque past, offer more streamlined modernist versions thereof. The chandelier references archaic German ironwork while relating to the stylized chevrons and undulating curves characterizing contemporary graphic design (for instance, the stylized waves of golden hair in Berthold Löffler's *Kunstschau 1908* poster design). What contemporary critics observed in relation to her turned wooden toys—that, despite their stiff stylized qualities, they possessed an animated quality making them seem ready “to begin to walk themselves”—might also be applied to some of her furniture designs, for instance the hall stand at the center of figure 2, which seems ready to teeter toward the staircase.¹⁵ Humor radiates even in the formal space of an entrance hall, with dark and somber furniture forms.

Such playful, whimsical flourishes remained central to Harlfinger-Zakucka's design output, positioning her as precursor to a cadre of midcentury American modernist designers including Charles and Ray Eames, Alexander Girard, and Eva Zeisel who embraced whimsy, eclecticism, and lively experimentation in their work. As curators Monica Obniski and Darrin Alfred rightly insist in the 2018 exhibition catalogue *Serious Play*, designers associated with the influential Herman Miller Gallery—an influential commercial outlet that helped disseminate midcentury modernism to popular audiences—“hungered for something beyond

15 “Wiener Werkstätte,” *Kind und Kunst* 3, no. 4 (1906), p. 125.

rational and utilitarian motives” and favored individual, humane approaches to modernism.¹⁶ Collecting and displaying non-Western objects—a category including folk art, Chinese fans, kites, Indian textiles, etc.—became a popular strand within midcentury modernism, with such objects playfully arranged on the famous storage wall units, comprised of standardized parts in multiple possible configurations, designed by Alexander Girard for the Herman Miller Gallery.¹⁷ Husband/wife design team Charles and Ray Eames, a couple in which the dialogue between “playfulness and seriousness of intent” remained critical to their working process, likewise designed colorful child-sized furniture and objects embodying the toy-as-furniture/furniture-as-toy genre famously pioneered by German designer Alma Siedhoff-Buscher (1899–1944) in her nursery designs for the Bauhaus’s 1923 model exhibition house, the Haus am Horn, as covered below.¹⁸ What is striking about these developments in mid-century American modernism is that all of them found direct precursors in Harlfinger-Zakucka’s interwar Viennese career.

Harlfinger-Zakucka: From Invited Participant in the *Kunstschau 1908* to Authored Curatorship in the *Wiener Frauenkunst*

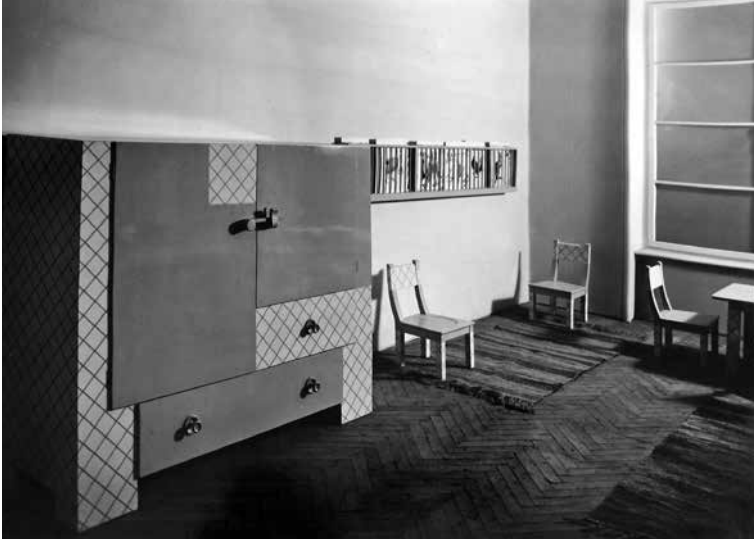
In 1929, Fanny Harlfinger-Zakucka received the Vienna City Prize for curating Vienna’s first women-only exhibition of interior design and *Raumkunst* (spatial art), the 1929 Wiener Frauenkunst exhibition *Das Bild im Raum* (The Picture in the Interior), a show presenting painting in the service of interior design. Founded by Harlfinger-Zakucka and other Women’s Academy graduates in 1926, the Wiener Frauenkunst championed the Klimt Group’s philosophies on the equality of art and craft and the provocative idea of a separate feminine aesthetic and women’s “natural” connection to the decorative. Linking interwar Austria’s most radical women painters, architects, and the younger generation of artist-craftswomen represented in the interwar Wiener Werkstätte, Harlfinger and her new league strove to define “women’s art” on their own terms, unconstrained by the gendered dialectic surrounding ideas of women’s art.

In a series of woman-centered architecture and design exhibitions including *Das Bild im Raum* (1929), *Wie sieht die Frau?* (1930), and *Die Schöne Wand* (1933), Wiener Frauenkunst members exhibited model interiors integrating painting, sculpture, and decorative objects into total aesthetic environments. These interiors contested the ways that modernist architectural theorists associated with the streamlined “machine aesthetic” or international style were pushing the decorative, the handmade, and the ornamental to the margins of modernist value systems. Against the grain of discourses tethering the *Neue Frau* (a synecdoche for the early feminist movement) and the *Neues Bauen* movement, Wiener Frauenkunst exhibitions represented an effort to link modern gender roles as embodied in the new woman to

16 Monica Obniski and Darrin Alfred, “Introduction,” in *Serious Play: Design in Midcentury America*, eds. Monica Obniski and Darrin Alfred (New Haven: Yale University Press, 2018), p. 2.

17 Monica Obniski, “Playful Domesticity,” in *Serious Play*, pp. 23–52.

18 Pat Kirkham, “Charles and Ray Eames: Serious Play, Serious Pleasure,” in *Serious Play*, p. 54.



3 | Fanny Harlfinger-Zakucka, Nursery from *The Picture in the Interior*, 1929. Room and Furniture Designed by Fanny Harlfinger (Execution by Anton Herrgesell), Sliding Pictures by Gertrude Schwarz. Wiener Frauenkunst, Exhibition Catalogue *Das Bild im Raum*, 1929, 45

a more decorative variant of modernism than represented by German industrial design.¹⁹ Perhaps not surprisingly, the artist's penchant for rebellious humor and playfulness pervaded her feminist activism. The Wiener Frauenkunst's programmatic statements were tinged with a spirit of rebellious confrontation, as reflected in the motto she inscribed on its official protocol book ("We have the courage to say to your face"), or the forward to its inaugural exhibition ("We know very well that we will encounter stiff criticism, but we can only wish for it if we take ourselves and our work truly seriously").²⁰

While I have discussed the Wiener Frauenkunst at length elsewhere, what deserves emphasis here is how Harlfinger-Zakucka's curatorial activities with the group—its efforts to reinsert the decorative, the handmade, and the ornamental into modernist value systems—were a critical premonition of later themes in midcentury American modernism. The Wiener Frauenkunst's stress on exhibiting decorative art including folk-art inspired textiles, ceramics, and metalwork in model interiors foreshadowed how midcentury modernists enlivened interiors with "collections of folk art alongside ornaments such as kites, masks and various trinkets."²¹ The familiar leitmotif of toy-as-furniture/furniture-as-toy running throughout twentieth- and twenty-first-century design found predecessors in Harlfinger-Zakucka's own design

19 On the parallels between architectural modernism and the *Neue Frau*, see Despina Stratigakos, "Inventing Feminist Practices: Women and Building in Fin-de-siècle Berlin," in *Feminist Practices: Interdisciplinary Approaches to Women in Architecture*, ed. Lori Brown (Burlington: Ashgate, 2011), p. 69.

20 "Wir haben den Mut, das alles ins Gesicht zu sagen." Wiener Frauenkunst Protokollbuch, May 1926, Private Collection Vienna, n.p.; "Wir wissen sehr wohl, dass wir einer strengen Kritik begegnen werden, müssen aber eine solche nur wünschen, wenn wir uns und unsere Arbeit wahrhaft ernst nehmen." Foreword, *Wiener Frauenkunst: I. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen* (Vienna: Jahoda and Siegel, 1927), n.p.

21 Obniski and Alfred, "Introduction," p. 7.

work for the Wiener Frauenkunst, specifically in a children's room for the aforementioned *Pictures in the Interior* show. The pathbreaking exhibition presented viewers with variations on the theme of the exhibition's title in a series of simple, relatively inexpensive interiors designed, furnished, and outfitted entirely by Wiener Frauenkunst members, offering up "pictures" not just in terms of the traditional easel canvas but also as abstract and figural wall paintings, ornamental textiles, embroideries, painted screens, furniture, and the decorative possibilities of the walls themselves. Compare the playful humor at work in Harlfinger-Zakucka's children's room (fig. 3) from this exhibition. Notably, the artist wielded a more restrained design language than her *Kunstschau* nursery while still bringing to bear her characteristic playfulness between constructive and decorative elements. New in this nursery suite was the diminutive scale of its furnishings, consisting of a large, asymmetrical toy chest, a sofa, a suite of table and chairs, and bookshelves, surrounded by light yellow walls. Carried throughout the room was a yellow-and-white color scheme accented by the red checkerboarding set diagonally against the surface of the chest's white paint. While rationalist principles of nursery design may have influenced her preference for simple geometrical forms, Harlfinger-Zakucka rejected the unadorned, unmodulated colors characterizing Bauhaus design for children. Such design is typified by Siedhoff-Buscher's well-known *Kinderspielzeugschrank* (1923), designed for the experimental Haus am Horn (a Bauhaus prototype for modular working-class housing) whose bright painted, open-sided boxes simultaneously served the function of furniture (by being used as table or stool) and plaything (i. e., their potential use as carts or a puppet theater). While the whereabouts of the Harlfinger-Zakucka toy chest remain unknown, it is likely that the object's interior contained similar opportunities for play, perhaps concealing a puppet theater or unfolding play surface, as the Siedhoff-Buscher *Schrank*. Yet, despite sharing the simple geometrical shapes and intended function of Siedhoff-Buscher's designs, her room in *The Picture in the Interior* privileged a childlike sense of playful informality with the noticeably rebellious asymmetry of the interlocking drawers and the interaction of planar surfaces with the decorative patterns. Likewise fulfilling the furniture-as-toy/toy-as-furniture or decorative object category was the artist's self-devised system of sliding pictures (to be pushed in and out of a picture railing), which provided for the frequent rotation of colorful images to stimulate children's imagination.

The Lessons of Kindergarten: Progressive Design for the Future

In his influential monograph on the spread of the kindergarten movement, Norman Brosterman put forth the idea that progressive kindergartens at the turn of the twentieth century left students with a predilection for abstract forms and experimentation, or, in essence, that "kindergarten taught abstraction."²² Moreover, leading modernist artists and architects (including Paul Klee, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Johannes Itten, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, and Mies van der Rohe, to name a few) had extensive exposure to, or attended, the methodology and activities associated with Froebelian kindergarten, an originally radical vein of early childhood education premised on Rousseau's ideas of "learning by doing"

22 Norman Brosterman, *Inventing Kindergarten* (New York: Harry Abrams, 1997), p. 106.

and sensory experience and which likewise, in stressing spatial relationships from parts to the whole, tended to predispose children to more open-ended, abstract ways of thinking than the academic styles favored by conventional artistic training.²³ Kindergarten exercises, including Froebel's Gifts and Occupations, a set of educational playthings designed to awaken children's innate creativity and capacity to understand abstract geometrical relationships, were formative to the architectural practice of American Frank Lloyd Wright (whose mother was a kindergarten teacher schooled in Froebel's ideas), and remembered the "smooth cardboard triangles" and "maple wood blocks" from the gridded kindergarten table, ruled by lines four inches apart—what became so important to the geometrical designs of some of his most well-known architectural projects.²⁴ In contrast to the likes of contemporaries like Lloyd Wright, Corbusier or Kandinsky, all direct products of the Froebelian kindergarten, the circumstances of Harlfinger-Zakucka's early childhood education (if she had one at all) remain unknown, as before the onset of kindergarten, children under age eight were considered largely unteachable. Yet indisputably, Harlfinger-Zakucka was trained in an environment in which the kindergarten movement was widely cultivated and other progressive ideas of early childhood education held sway. Riding the coattails of Vienna's first public kindergartens established in the 1880s/1890s, Austria's kindergarten movement experienced an upsurge after the *Erster österreichischer Kindergärtnerinnentag* (Conference of Austrian Kindergarten Teachers), held in April 1912, when the number of municipal kindergartens surged to twenty-three, in addition to the dropping of the so-called celibacy requirement (*Heiratsverbot*) previously required of Austrian female schoolteachers.²⁵ Additionally, the artist was directly influenced by the methods of progressive art educators like Adolf Böhm and Franz Čížek, renowned as the discover of untutored children's drawings and who famously let the children teach themselves through his philosophies of "werden lassen – wachsen lassen – sich vollenden lassen" (let children be—let them grow—let them complete themselves), not seeking to correct their aberrations from adult standards of realism.²⁶ The open-ended sense of play and ludic experience associated with Čížek's famous "Youth Art Classes"—which became a mecca for progressive artists and educators in the interwar period—exercised a profound impact on interwar decorative arts production. Applied to the training of professional adult designers, such progressive ideals of early childhood education fueled the creativity of Harlfinger-Zakucka and her contemporaries in the interwar Wiener Werkstätte, whose innovative "Künstlerische Werkstätte" (Artist Workshops) allowed young designers to experiment with unconventional materials free of thoughts of utility and where playful experimentation became a guiding premise of an experimental genre of Expressionist ceramics.²⁷

23 Frederick Logan, "Kindergarten and Bauhaus," *College Art Journal* 10, no. 1 (Fall 1950), pp. 41–42.

24 Frank Lloyd Wright, quoted in Brosterman, p. 138.

25 Elisabeth Wappelshammer, "Geschichte des Kindergartens – die Anfänge der Institutionalisierung," *Beiträge zur historischen Sozialkunde: Zur Sozialgeschichte der Kindheit* 24, no. 1 (1994), pp. 15–20.

26 Francesca Wilson, *A Lecture by Professor Čížek* (London: Children's Art Exhibition Fund, 1921), p. 2.

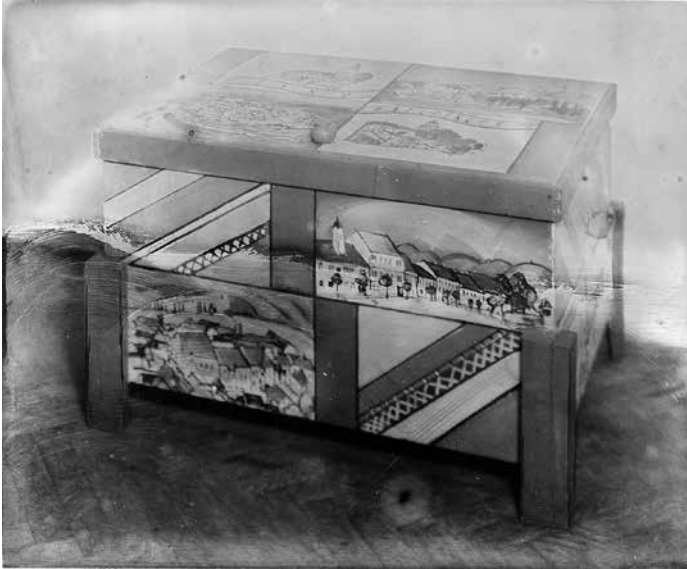
27 See Anne-Katrin Rossberg, "Die Künstlerinnenwerkstätte," and Megan Brandow-Faller "Weibliche Gefäße: Expressive Keramik der Wiener Werkstätte," in exh. cat. *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, ed. Rossberg, pp. 142–53; pp. 156–79.

Folk Art, Whimsy, and Modernism

In tandem with progressive currents in early childhood education, one of the most protean sources of playfulness for Harlfinger-Zakucka was her lifelong fascination with folk art. To a previously underappreciated extent, Harlfinger-Zakucka's generation discovered folk art and house industry objects, tethering it to the "primitive" art of Indigenous cultures and valorizing its formal simplicity, directness, and apparent authenticity. Simultaneously, late nineteenth-century design reformers hoped that the dissemination of folk art patterns in the imperial system of craft schools might not only revitalize house industry in the empire's underdeveloped *Randbezirke* (peripheral regions), widely perceived as distant colonial frontiers, but might contribute to the formation of a contemporary design language synthesizing diverse national vernaculars. Such a *Habsburg-treu* (Habsburg loyal), supranational vision of Austrian folk art as unifying force transcending national fault lines was touted by critics like Levetus and ethnographer Michael Haberlandt, cofounder of the Verein für österreichische Volkskunde (Austrian Ethnographic League) and Österreichisches Museum für Volkskunde (Austrian Museum of Ethnography). In publications like *The Studio's* popular volume on folk art in Austria-Hungary, both Haberlandt and Levetus "insisted on using the term 'Austrian peasant'" as an umbrella term for all of the Habsburg monarchy's ethnic groups even as they acknowledged the existence of racial difference and aspects of "national character" in peasant artifacts.²⁸ Against the grain of nationalist agitators claiming folk art as indexing particular national and ethnic traditions, the Vienna-based Harlfinger-Zakucka subscribed to the Habsburg-loyal vision of folk art, a fascination peaking in events like the Austrian Museum for Art and Industry's comprehensive 1905–06 exhibition of folk art (*Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst*), which gave artists like Harlfinger-Zakucka the chance to study folk art models firsthand. The artist shared both in a generalized sense of fascination with the *Volk* and *Heimatkultur*, as documented by photographs in her personal scrapbook depicting regional folk festivals, traditional dress, and vernacular architecture and engaged in sustained experimentations with the specific formal qualities of folk art objects like turned wooden toys and painted vernacular furniture. In her graphic work for experimental design portfolio *Die Fläche*, the artist matches "folkish" subject matter with a "primitive" folkish style: i. e., stenciled images of folk life depict specifically folkish subjects like peasants clad in traditional folk costume harvesting wheat from a field, using a deliberately simplified design language.

Like later modernists' fascination with the supposedly childlike mentality of folk artists, Harlfinger-Zakucka "played" with the formal qualities of folk art as a lightning rod for creativity throughout the course of her career. The multitalented designer and craftswoman interpreted and reinterpreted its supposedly "crude" and "primitive" qualities in myriad ways while superimposing her own aesthetic values onto constructions of folk culture. Earlier works informed by folk art, such as chess sets displayed at the December 1905 Galerie Miethke and 1908 *Kunstschau* exhibitions, were predominated by Secessionist surface art patterns (such as the geometrical checkerboarding and whimsical dotting decorating both sets) filtered

28 Marta Filipová, *Modernity, History, and Politics in Czech Art* (New York: Routledge, 2020), p. 77.



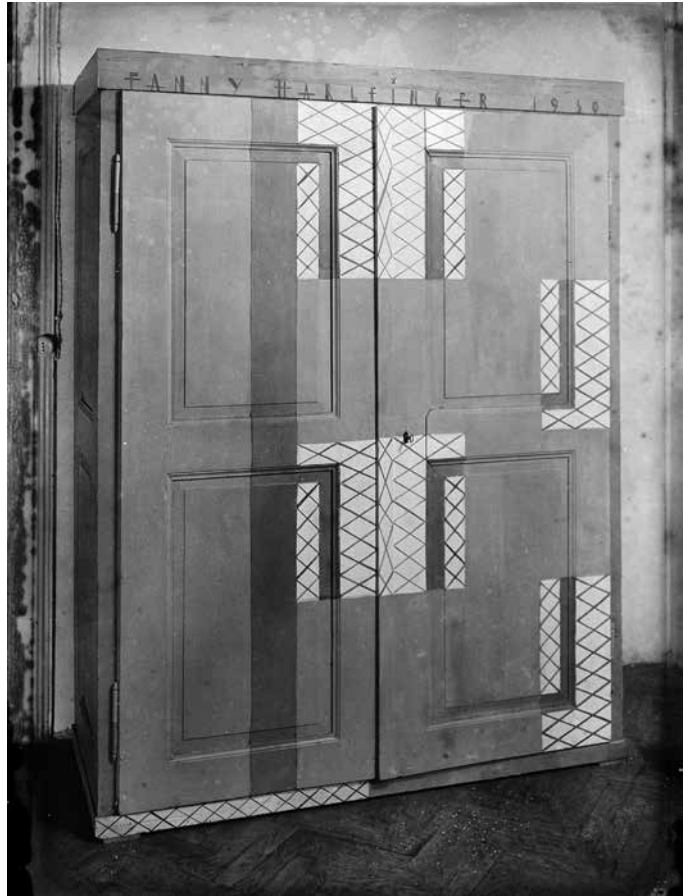
4 | Fanny Harlfinger-Zakucka, Painted Chest (Truhe), 1934

through a deliberately naïve/simplified design language. The artist's experimentations with folk art intensified in the interwar period, leading to works ostensibly more traditional as well as those informed by *Volkskunst* in the loosest possible way. In the mid-1930s, Harlfinger-Zakucka executed a series of furnishings informed by the tradition of painted folk art furniture, including a large scale wall cabinet (not illustrated) adorned with the crests of Austria's provinces and regional capitals—a form uncommon in the repertoire of traditional furniture forms—and a painted chest (fig. 4) decorated with scenes of regional village life. The painted chest featured tableaux of village life alternated against a modernist surface pattern set at a diagonal (a favored device of the artist), punctuated with painted cross hatching.

Designing the Heimat, Designing the (Austrian) Nation: Harlfinger-Zakucka in the 1930s

Revealingly, the artist's playful dialogue with the traditional forms and methods of painted folk furniture also intersected with her experimentations with *völkisch* influences in works on paper, including a multitude of family trees (*Stammbäume*) executed in the mid 1930s. At the Wiener Frauenkunst's tenth-anniversary exhibition in 1936, Harlfinger-Zakucka showed a collection of original family trees and genealogical charts which were praised by art historian and critic Else Hofmann (editor of the popular journal *Österreichische Kunst*) as "especially original" and "speaking to the *Heimatsgefühl* (feeling for the homeland) of the present in their folkish, colorful gaudiness and liveliness."²⁹ The artist was also known to have

29 Else Hofmann, "Zehn Jahre Wiener Frauenkunst," *Die Österreicherin* 8, no. 4 (1936), p. 3. *Jubiläumsausstellung Wiener Frauenkunst* (Vienna: 1938), p. 1. For a detailed discussion on the multifaceted career of Else Hofmann, see Plakolm-Forsthuber's chapter in this anthology.



5 | Fanny Harlfinger-Zakucka,
Painted Cabinet II, 1934

exhibited a collection of such family trees at the Wiener Frauenkunst's very last exhibition in May 1938—after the so-called Anschluss but before the organization (divested of its significant Jewish membership base) was folded into the Nazified Association of Austrian Women Artists headed by NSDAP party member and Expressionist painter Stephanie Hollenstein.³⁰ In their very literal concern with *Blut und Boden* (blood and soil) ideology, such works might be read as endorsing the NSDAP racist regime and its attitudes toward urban Jewish modernity. One such family tree charting out the artist's own family origins in Krumau, Bohemia, visualized the contrast between city and country, between cosmopolitanism and the Heimat (homeland) in graphic terms via small-scale illustrations of the Bohemian countryside suggesting a sense of connectedness and rootedness in the land. Yet, it is difficult to pin down the precise political-cultural meaning of these “*völkisch*” works after the onset of Austro-Fascism and National Socialism, as the artist's interest in folk art long predated the rise of both Austrian and German fascism. On one level, such family trees might be interpreted as

30 “Kunstnachrichten,” *Österreichische Kunst* 9, no. 5 (May 1938), p. 4.

an altogether more conservative interpretation of folk art than during her student days in lacking the deliberately crude, primitivizing character of her earlier work (such as her chess sets and toys for children). Though demonstrating how folk art informed two very different design languages (one reactionary, the other progressive), the artist was still experimenting with more avant-garde interpretations of folk art even after the rise of Austro-Fascism, as evidenced in a 1934 painted wall cabinet (fig. 5) only tangentially related to folk art models. While traditional folk art models typically used the frontal surface of such cabinets as panels for decorative painting (thematizing floral, religious or other ornamental subject matter), Harlfinger-Zakucka's *Schrank* playfully interrupts this convention by executing her decorative motifs of stylized lattice work and painted cross-hatchings across the expected rectangular panels where such decoration was usually found, rebelliously extending her decorative panels across the cabinet's doors and groove work to form an irregularly flickering ornamental field that seems float on the cabinet's surface. As ever, Harlfinger-Zakucka has reinterpreted folk art in myriad ways defying reductionist readings. In the absence of written evidence documenting her political allegiances, it is difficult to determine Harlfinger-Zakucka's intentions in exhibiting such *Stammbäume* after the rise of Austro-Fascism and National Socialism. Might such works be viewed as a failed bid for her feminist collective—or her own person—to have been “brought into line” with the National Socialist coordination (or *Gleichschaltung*) of artistic cultural institutions?³¹ What is incontestable in archival documentation follows: the Wiener Frauenkunst could hardly be brought into line because of its high percentage of Jewish members (variously forced into emigration, deported or murdered in concentration camps) and outspoken attitudes toward women's roles in art and design that were far too avant-garde even for adherents of the party's modernist artistic faction. Dejected and defeated, the spirited artist and organizer entered into a state of inner emigration and did not exhibit with Hollenstein's coordinated Association, which organized four major exhibitions in 1940, 1941, 1942, and 1944 in direct support of National Socialism.

As late as 2017, an academic essay on Richard Harlfinger and Fanny Harlfinger-Zakucka from a collection on creative partnership perpetuated the misguided idea that Richard was somehow the more successful partner as he was “significantly more successful than Fanny, who was active as a graphic artist, painter and craftswoman.”³² It is not my intention to denigrate the career of a respected painter, Secession president and Women's Academy professor, or necessarily place him in competition with the legacy of his wife, whose reputation as craftswomen, architect, designer, feminist agitator, and curator won her international preeminence. Rather, I wish to suggest that the attitudes still present in the 2017 essay directly related to the postwar era's efforts to erase the legacy of artistically innovative women like Fanny and her linkages to the radical women's art movement. In part, such dismissive attitudes originated within the circles of her own family, when her artistic ambitions were dismissed by more conservative family members or simply “not talked about” much.³³ On a

31 On the cultural politics of the *Gleichschaltung* and Viennese artistic institutions, see Ingrid Holzschuh and Sabine Plakolm-Forsthuber, eds. *Auf Linie: NS Kunstpolitik in Wien* (Basel: Birkhäuser/Wien Museum, 2021).

32 Verheyen, “Liebe,” p. 87.

33 Interview with Anonymous, November 29, 2021.

broader level, feminist agitators like Harlfinger-Zakucka, who so directly challenged both artistic and gendered conventions, had little place in the postwar return to normalcy and efforts to paper over Austria's troublesome Nazi past, when anything "too radical" in the cultural realm was conveniently forgotten.³⁴

But compounding and intensifying the postwar era's attempts to erase the legacy of artistically innovative women was the artist's lifelong penchant for playful humor, which makes her legacy trickier to pin down. As much as Harlfinger-Zakucka might have been likened to a "female Hoffmann" or the equivalent, the designer's signature playfulness and whimsy positions her as altogether singular and original in specific rejection of the more rigid, geometric dictates of male colleagues. Far more profound than mere toymaking, the centrality of ludic experience and open-ended experimentation in the artist's career connects her to a broader network of modernist designers similarly concerned with establishing a progressive decorative version of modernism that spoke to the human needs of its inhabitants. Perhaps it was this alternative, feminine-feminist version of modernism that the spirited organizer implied when she boldly declared—and perhaps not in jest—that: "We have the courage to say it to your face!"

34 Steven Beller, *A Concise History of Austria* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p. 265.

EIN NEUES EXPERIMENTIERFELD

Die Wand gehört den Gestalterinnen

Kurz nach der Gründung der Wiener Werkstätte (WW) 1903 durch Josef Hoffmann, Koloman Moser und Fritz Waerndorfer waren auch Frauen in die Gestaltungen dieser „Productivgenossenschaft für Kunsthandwerker“ eingebunden. Elena Luksch-Makowsky etwa fertigte ab 1904 Dekorelemente für Wandpaneele und Möbel, Therese Trethan, die als einzige Frau im WW-Arbeitsprogramm von 1905 erwähnt wird, besorgte die Bemalung von Holzarbeiten Mosers. Man könnte daraus ableiten, die Künstlerinnen seien primär für das Dekorurn zuständig gewesen, wie es die traditionelle Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen vorsah. Waren Frauen tatsächlich in den ersten Jahrzehnten der 1867 gegründeten Wiener Kunstgewerbeschule auf das Erlernen von Blumen- und Dekorationsmalerei oder Musterzeichnungen beschränkt worden, erweiterte sich das Spektrum um 1900 ganz beträchtlich. Die Reformierung des Unterrichts ging einher mit dem Ausbau der Gesamtkunstwerkidee, die alle Künste gleichwertig vereinte. Das wirkte sich vor allem auf die angewandte Kunst aus: Möbel und Stoffe erhielten Titel bzw. Namen und Autor*innenschaft, Dekorelemente schrieben Erzählungen in die Gegenstände ein und kreierte zusätzliche Bedeutung. Diese Entwicklung trugen auch Frauen wesentlich mit, besonders die Schülerinnen Hoffmanns und Mosers.

Deren Anzahl in der Wiener Werkstätte erweiterte sich während und nach dem Ersten Weltkrieg massiv, ebenso wie sich die Betätigungsfelder buchstäblich ausdehnten. Exzellente Illustratorinnen wie Maria Likarz, Fritzi Löw oder Hilda Jesser, die ab 1907 gemeinsam mit ihren WW-Kolleg*innen das „Kleinkunstwerk Postkarte“ etabliert hatten, entdeckten nun die Wand als großformatige Projektionsfläche für ihre künstlerischen Ideen. Auftakt war 1918 die Ausgestaltung der WW-Filiale in der Kärntner Straße 32 durch acht Künstlerinnen. In der Folge wurden besonders Likarz, Jesser und Mathilde Flögl von Hoffmann und seinen Kollegen sowie der Architektin Liane Zimble mit Wanddekoren für ihre Geschäfte, Wohnungen oder Ausstellungen beauftragt. Eine Vielzahl an Techniken kamen hierbei zum Einsatz: Die Wände wurden direkt bemalt, mit Leinwänden bespannt oder bemalten Seidenvorhängen verhängt. Eine Besonderheit war die Verwendung von Papiermaché, die den Flächendekor in den Raum erweiterte.

Der Beitrag versucht eine Neubewertung dekorativer Gestaltung als Aufgabenbereich von Frauen im Hinblick auf das noch wenig untersuchte Medium „Wand“. Ursprünglich für den Katalog zur Ausstellung *Die Frauen der Wiener Werkstätte* im MAK – Museum für angewandte Kunst geplant, musste er aus Platzgründen entfallen. In der Ausstellung selbst wurde das



1 | Ausstellungsansicht
Die Frauen der Wiener Werkstätte,
 MAK 2021, Architektin:
 Claudia Cavallar

Thema dank der Architektin Claudia Cavallar nicht nur prominent präsentiert, sondern auch inhaltlich erweitert; sie nahm hier eine wichtige kuratorische Rolle ein¹ (Abb. 1).

Teamwork

Der Erste Weltkrieg verursachte große Veränderungen in der WW – personeller, struktureller und künstlerischer Art. Fritz Waerndorfer, Mitbegründer und erster Mäzen der Firma, emigrierte 1914 in die USA, seine Rolle übernahm Otto Primavesi.² 1915 trat Dagobert Peche offiziell in das Unternehmen ein und entwickelte gemeinsam mit Hoffmann die Idee der sogenannten Künstlerwerkstätte. Damit verschaffte die WW ausgewählten Absolvent*innen der Kunstgewerbeschule eine bezahlte Tätigkeit und profitierte zugleich von deren Input.³ Peche lenkte den von Hoffmann geprägten architektonischen Stil der Werkstätte in eine voll-

1 *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, hrsg. von Christoph Thun-Hohenstein u. a., Ausst.-Kat. MAK, Wien, Basel 2020; erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im MAK, 21.4.–3.10.2021.

2 Paulus Rainer, Eine Chronologie der Wiener Werkstätte, in: *Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte*, hrsg. von Peter Noever, Ausst.-Kat. MAK, Wien, Ostfildern-Ruit 2003, S. 227–228, 239–240.

3 Anne-Katrin Rossberg, Die Künstlerinnenwerkstätte, in: Ausst.-Kat. Wien 2020 (wie Anm. 1), S. 142–149.



2 | Dagobert Peche, Wiener-Werkstätte-Verkaufslokal am Graben 15, 1916

kommen andere Richtung, ablesbar etwa in seiner Umgestaltung des ersten WW-Geschäfts am Graben 15 (Abb.2). Das 1907 eröffnete Verkaufslokal hatte die frühe reduzierte, geometrische Gestaltungsweise charakterisiert,⁴ die Peche neun Jahre später nahezu auflöste: durch Vergrößerung der Wandflächen, die Platz für weitläufige Malereien schuf. Typische Peche-Motive wie Rankpflanzen, Schmetterlinge und Vögel überzogen den Raum.

Dieses neue Konzept sollte für ein weiteres Verkaufslokal bestimmend werden, jenes für Spitzen, Stoffe und Beleuchtungskörper in der Kärntner Straße 32, eröffnet 1918. Peche leitete zu dieser Zeit die Zürcher WW-Filiale, also beauftragte Josef Hoffmann seine Mitarbeiterinnen aus der Künstlerwerkstätte Lotte Calm, Lilly Jacobsen, Hilda Jesser, Fritzi Löw, Felice Rix, Reni Schaschl, Anny Schröder und Vally Wieselthier mit der Ausmalung des von ihm eingerichteten Stoffgeschäfts. Ein Vorraum, ein Stiegenhaus und zwei Räume im 1. Stock boten die zu bewältigenden Wand- und Deckenflächen.⁵

Die Künstlerinnen teilten sich die Bereiche auf. Den inhomogenen Vorraum mit Treppenaufgang gestalteten Calm, Jacobsen, Löw, Schröder und Wieselthier, wie die Banderole eines Putto vermerkt (Abb.3). Jesser und Schaschl führten die Arbeiten im Stiegenhaus

4 Siehe zeitgenössische Fotografie im MAK, WWF 103-179-1.

5 Der Verkaufsraum für Beleuchtungskörper erhielt keine malerische Gestaltung.



3 | Lotte Calm, Fritz Löw, Lilly Jacobsen, Anny Schröder, Vally Wieselthier, Wandmalereien im Eingangsbereich des WW-Verkaufslokals Kärntner Straße 32, 1918

weiter, Rix gestaltete den Verkaufsraum für Bänder und Spitzen, Schaschl jenen für Stoffe.⁶ Der Uneinheitlichkeit der Räume bis zum 1. Stock wurde mit der Zusammenarbeit ähnlich arbeitender Künstlerinnen und einem Streumuster sich wiederholender Motive geschickt begegnet. Blumenbouquets, galante Szenen, Tier- und Pflanzendarstellungen führten die Kundschaft in eine unbeschwertere Welt, durch Rückgriffe auf Sujets der Rokokozeit zudem in eine verklärte Vergangenheit. Der motivische wie stilistische Einfluss von Peche ist deutlich erkennbar und führte zu einer gewissen Harmonisierung.

Die Verkaufsräume im Obergeschoss zeigten sich weit reduzierter. Hervorzuheben ist die Gestaltung von Felice Rix, die Peche hinsichtlich einer individuellen Handschrift in nichts nachstand. Ihre hingehauchten Feder- und Vogel motive, ihre Gespinste aus Gräsern und Blütenstengeln zeugen von einem äußerst poetischen Zugang, den sie aus der Beschäftigung mit der asiatischen Kunst gewonnen hatte.⁷ Rix' zarte Malereien an der – von Hoffmann als

6 Siehe zeitgenössische Fotografien: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=«kärntner straße 32« wwf* (23.9.2022).

7 Mit der asiatischen Kunst kam Felice Rix (1893 Wien–1967 Kyoto) während ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Berührung. 1925 heiratete sie den Architekten Isaburo Ueno und ging mit ihm nach Japan; Arbeiten für die WW führten sie regelmäßig wieder nach Wien zurück. Neben ihrer Karriere als Designerin schlug sie in Japan eine erfolgreiche Universitätslaufbahn ein; vgl. die Biografie in: Ausst.-Kat. Wien 2020 (wie Anm. 1), S.256–257.



4 | Hertha Bucher, Lotte Calm, Mathilde Flögl, Hilda Jesser, Erna Kopriva, Dina Kuhn, Maria Likarz, Grete Neuwaldler, Susi Singer, Vally Wieselthier, Wandgestaltung im Österreichischen Edelraum auf der Deutschen Gewerbeschau, München 1922

Zeltdach ausgebildeten – Decke entsprachen kongenial den in diesem Raum präsentierten Produkten: Spitzen und Bänder.

Bei dieser gemeinschaftlichen Arbeit hatten die WW-Künstlerinnen erstmals Gelegenheit, sich mit den Themen Raum und Architektur auseinanderzusetzen, selbst wenn sie dabei in der Fläche blieben. Doch wie formulierte es Hilda Jesser Jahrzehnte später, als sie vom Anteil der Wandgestaltung an der Steigerung des architektonischen Ausdrucks sprach: „Maler oder Bildhauer muß die Intentionen des Architekten erfassen und mit seiner Arbeit in kompositionellem Sinne, mitbauen!“⁸

Es mag erstaunen, dass Jesser im Zusammenhang mit der Wand auch vom Bildhauer spricht. Tatsächlich spielten das Stuckrelief und die Papiermascheetechnik eine große Rolle in der Raumgestaltung, Letztere wegen des Materialmangels besonders in der Zwischen-

8 Hilda Schmid-Jesser, Wandmalerei im Musikstudio des Funkhauses Wien, in: *Innendekoration*, 51, 1940, S. 117–121, hier S. 117.

kriegszeit. Ein bedeutendes Beispiel der Möglichkeiten dieser Technik lieferte der „Österreichische Edelraum“ auf der *Deutschen Gewerbeschau* in München 1922. Oskar Strnad entwarf den ovalen Saal mit auskragenden Nischen für Vitrinen und einer flachen Kuppel. Als Professor an der Kunstgewerbeschule beauftragte er ehemalige Schülerinnen und nun mehrheitlich in der WW beschäftigte Künstlerinnen mit der Ausgestaltung des Raumes, darunter Hertha Bucher, Lotte Calm, Mathilde Flögl, Hilda Jesser, Erna Kopriva, Dina Kuhn, Maria Likarz, Grete Neuwalder, Reni Schaschl, Susi Singer und Vally Wieselthier (Abb. 4).

Thema der Wandfelder über den Nischen waren die zwölf Monate, an den Pfeilern dazwischen ragten Figuren wie Apostel eines Kirchenchors in den Raum. Die Handschriften der einzelnen Künstlerinnen sind hier, im Vergleich zur WW-Filiale 1918, schon viel deutlicher zu erkennen, wenngleich ein Rezensent der *Deutschen Kunst und Dekoration* feststellte, dass „bei aller Vielköpfigkeit der Mitwirkenden die Stileinheit des Ganzen erreicht werden konnte“.⁹ Dazu trägt die gleichförmige Ornamentik zwischen den bildlichen Darstellungen ebenso bei wie die von Weiß und Gold geprägte Farbigkeit. Beides wiederum lässt erneut an die Gestaltungsweisen des Rokoko denken, das hier jedoch weniger historisierend als zeitgemäß interpretiert erscheint.

Geformt wurde all das aus in Kleister getränkten alten Zeitungen und Packpapier. „Wir bauen aus Nichts, wir haben nur noch unsere Arbeit und unsern Genius, und damit können wir noch zaubern und bezaubern, daß es eine Lust ist“, so Willy Frank in seiner Rezension des Edelraums vor dem Hintergrund der entbehrungsreichen Nachkriegszeit.¹⁰ Er spielte damit auf den Grundgedanken der Wiener Werkstätte an: für das Schöne, Verspielte, Fantasievolle im Leben zuständig zu sein. Im eigenen Land stieß diese Intention oft auf wenig Gegenliebe. Bereits anlässlich der Kunstschau 1920 im Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (ÖMKI, heute MAK) musste sich die WW harsche Kritik gefallen lassen. Von zwanghafter Originalität war die Rede, von Materialverlogenheit und dem Fehlen jeglicher Zweckorientierung.¹¹

Als 1925 die *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris stattfand, entzündete sich die Kritik erneut. Die Präsentation der WW war Ausgangspunkt für Adolf Loos' Vortrag „Das Wiener Weh“, in dem er den „modernen Geist“ mit einem „sozialen Geist“ gleichsetzte und beides der WW absprach.¹² Loos machte Hoffmann für diese Entwicklung verantwortlich, und in der Folge richtete sich die Kritik immer polemischer auch gegen die Künstlerinnen. Oswald Haerdtl beklagte die „unerhörte Pupperlwirtschaft“, und Julius Klinger verunglimpfte die WW als „Wiener Weiberkunstgewerbe“, worin sich nicht nur ein

9 Willy Frank, Der „Österreichische Edelraum“ auf der deutschen Gewerbeschau München, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 50, 1922, S. 213–225, hier S. 222.

10 Ebd., S. 213.

11 Vgl. A. P., Oesterreichische Kunstschau. Das Kunstgewerbe, in: *Wiener Mittag*, 1.7.1920, MAK, WWAN 83-379; Arthur Roessler, Kunstschau, Kunstgewerbeschule, Wiener Werkstätte und Österreichischer Werkbund, in: *Die Waage*, Okt. 1920, MAK, WWAN 83-381; Hans Tietze, Die Wiener Kunstschau, die Wiener Werkstätte und der Österreichische Werkbund, in: *Kunstchronik*, 13.8.1920, MAK, WWAN 83-382.

12 Adolf Loos über die Wiener Werkstätte. „Neue Freie Presse“, 21. April 1927, in: Adolf Opel (Hrsg.), *Adolf Loos. Die Potemkinsche Stadt. Verschollenen Schriften 1897–1933*, Wien 1997, S. 221–224, hier S. 224.



5 | Hertha Bucher (?), Camilla Birke, Maria Likarz, Christa Ehrlich und Hilde Polsterer im Vitrinensaal des Österreichischen Pavillons, Paris 1925

ästhetisches Urteil abbildete, sondern auch das Unbehagen gegenüber weiblicher Eigenständigkeit und Konkurrenz.¹³

Auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925 waren die Frauen erneut als Raumgestalterinnen vertreten. Mit Hoffmann waren unter anderem Camilla Birke, Christa Ehrlich, Maria Likarz und Hilde Polsterer in die französische Hauptstadt gekommen, um die Malereien an den Vitrinen des Österreichischen Pavillons zu übernehmen (Abb. 5). Im Grand Palais präsentierte Likarz gemeinsam mit Hoffmann einen Ruheraum aus Nussholz, dessen Diwannische sie mit Malereien ausgestattet hatte, die vorgaben Marketerie zu sein.¹⁴ Birke war prominent in einem von Hoffmann entworfenen Teeraum vertreten, dessen hohe zeltförmige Decke sie mit abstrakter Malerei überzog; die verschachtelten Motive sorgten für eine komplexe plastische Wirkung.¹⁵

Mit Ehrlich hatte Hoffmann bereits zuvor zusammengearbeitet: 1924 entwarf sie den Stuckdekor für die Pfeiler in der Halle der Villa Sonja Knips.¹⁶ Immer wieder engagierte der

13 Oswald Haerdtl 1899–1959, hrsg. von Manfred Wagner, Ausst.-Kat. Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1978, S. 22; Julius Klinger, Mäda., in: *Das Tribunal*, 12.5.1927, MAK, WWAN 85-1419-2.

14 Der Raum war bereits 1923 auf der Ausstellung von Arbeiten des modernen österreichischen Kunsthandwerks im ÖMKI gezeigt worden und sollte 1928 auf der *Art in Industry*-Schau in New York weitere internationale Aufmerksamkeit erhalten. Vgl. Abb. in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 54, 1924, S. 32–37; Professor Hoffmanns Spiegelboudoir in New York, in: *Die Stunde*, 2.8.1928, MAK, WWAN 85-1650 (Erwähnung des Ruheraums).

15 Abb. in: *Moderne Bauformen* 24, 1925, S. 269.

16 Wien 19., Nußwaldgasse 22, Abb. In: *Moderne Bauformen*, 25, 1926, S. 355–356; vgl. auch die Ecke eines Damenzimmers mit ähnlich strukturierenden Raumelementen, entstanden um 1924, publiziert als farbiger Entwurf in: *Moderne Bauformen*, 26, 1927, Taf. 21.



6 | Mathilde Flögl, Wiener-Werkstätte-Tapetenmuster, 1929, Ausführung: Salubra AG, Grenzschach/Baden

Lehrer seine ehemaligen Schülerinnen, wenn es darum ging, architektonische Elemente in den Interieurs seiner Auftraggeber*innen zu gestalten. Ein wichtiges Beispiel ist die 1927 entstandene Wohnung für Ernst Bauer in der Biberstraße 11, an der Hertha Bucher, Mathilde Flögl, Maria Likarz und Gabriele Hackl beteiligt waren. Eine zeitgenössische Beschreibung hebt besonders das Kinderzimmer mit den Malereien von Flögl hervor.¹⁷ Die Künstlerin hatte zu dieser Zeit einen speziellen Stil entwickelt, der sich auch in ihren Stoffmuster- und Tapetenentwürfen zeigt: Mit viel Raum dazwischen erscheinen stark vereinfachte Figuren, Möbel, Landschaften, Früchte und Ornamente in einzelnen Arrangements. Sie oszillieren zwischen naiver Abstraktion und einem gewissen Surrealismus, der einzelne Motive über das Illustrativ-Dekorative hinausgehen lässt. Flögls 1929 entstandene Tapetenkollektion antizipierte zudem die Formensprache der 1950er- und 1960er-Jahre; die 20 Muster erschienen aber auch schon den Zeitgenossen als hochmoderne „Kulissen, vor denen sich das Leben der Männer und Frauen unserer Tage abspielen mag, verfeinert, kultiviert, vom Kunstgeschmack erfüllt“¹⁸ (Abb. 6).

17 Ludwig Steinmetz, Eine Stadtwohnung von Prof. Josef Hoffmann – Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 61, 1927/28, S. 445–446, Abb. S. 444, 447–449, 451–460.

18 Das Kleid der Wand, in: *Neue Freie Presse*, 17.11.1929, S. 16. Die Kollektion wurde von der Schweizer Salubra AG für die WW produziert. Ein Musterbuch befindet sich in der MAK-Sammlung unter der Inv. Nr.

Maria Likarz übernahm in der Wohnung Bauer die Bemalung des Schlafzimmers, das einmal mehr die von Hoffmann so geschätzte zeltförmige Decke aufwies.¹⁹ Der Eindruck eines Zeltens wurde noch gesteigert durch einen von Gabriele Hackl bemalten Seidenvorhang, der die gesamte Fensterwand einnahm. Der Typus des (mit Textilien gestalteten) Zeltzimmers hatte sich um 1800 etabliert und in der Folge vor allem Damen- und Toilettezimmer als private, intime Räumlichkeiten charakterisiert.²⁰ Das Schlafzimmer der Wohnung Bauer diente jedoch auch als Wohnraum, es war mit einem Schrankbett ausgestattet und enthielt eine Sitzecke mit Kamin, gefertigt von der Keramikerin Hertha Bucher. Die Arbeiten aller drei Künstlerinnen nahmen aufeinander Bezug; Linien und Flächen mit eingestreuten Bildmotiven waren bestimmend. Ludwig Steinmetz sah in der Wohnung Bauer das „Problem der farbigen Wohnräume“ neuartig gelöst und ließ dabei deutlich werden, was den vielfältigen Einsatz der Wandgestaltung im Wiener Interieur verständlich macht: Man wollte auf keinen Fall „die Nüchternheit bloßer Zweckform“²¹ Dies war dem Bauhaus oder dem Deutschen Werkbund vorbehalten, in Wien antwortete man auf Sachlichkeit mit Sinnlichkeit, Humor und schönem Schein, worin auch die WW-Künstlerinnen ausgebildet waren.²²

Spezialistinnen

Drei von ihnen haben sich hinsichtlich der Wandgestaltung besonders hervorgetan: Mathilde Flögl (1893–1958), Hilda Jesser (1894–1985) und Maria Likarz (1893–1971).²³ Sie experimentierten mit Materialien und Techniken und beschäftigten sich zum Teil noch lange nach dem Konkurs der WW 1932 mit dem Thema – im Falle von Jesser auch als Leiterin der Fachklasse für angewandte Malerei an der Wiener Kunstgewerbeschule.

Nach der Wohnung Bauer involvierte Josef Hoffmann Mathilde Flögl erneut in zwei seiner Aufträge; diesmal ging es um ein Geschäftslokal und ein Kaffeehaus. In der Filiale der Schoko-

WWTAMB 17. Siehe auch Rudolf Haybach, Neue Arbeiten der Wiener Werkstätte. Salubra Wandbekleidungen, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 65, 1929/30, S. 274–276.

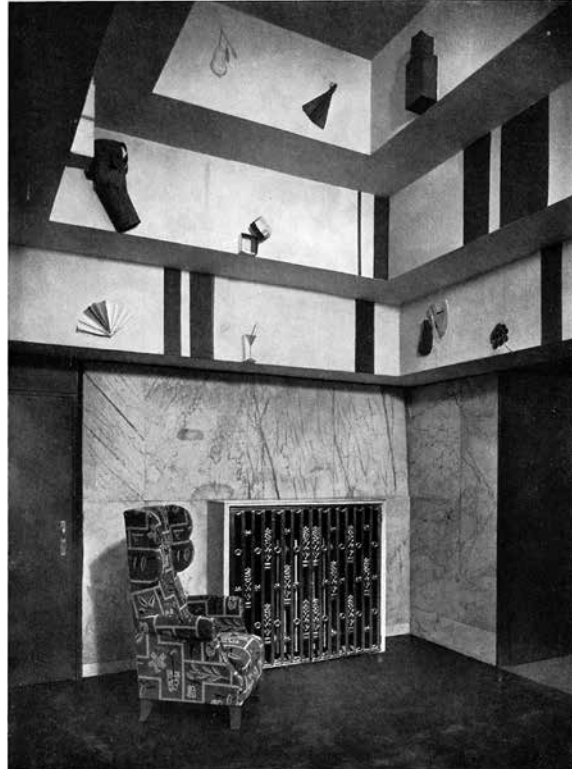
19 Hoffmann setzte das Zelt Dach bereits in seiner frühen Ausstellungsarchitektur ein, allerdings zunächst aus pragmatischen Gründen, vgl. Sabine Plakolm-Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991, S. 66, 152.

20 Vgl. Anne-Katrin Rossberg, Das angekleidete Zimmer. Zum Negligéstil im Interieur, in: *Das doppelte Kleid. Zu Mode und Kunst*, hrsg. von Susanne Neuburger u. a., Ausst.-Kat. Galerie Schloss Ottenstein, Wien 1996, S. 43–45.

21 Steinmetz 1927/28 (wie Anm. 17), S. 446.

22 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass am Bauhaus die Wandmalerei als männliches Betätigungsfeld definiert wurde und Frauen in der entsprechenden Werkstätte kaum zugelassen waren. Vgl. Morgan Ridler, Dörte Helm, Margaret Leiteritz, and Lou Scheper-Berenkamp: Rare Women of the Bauhaus Wall-Painting Workshop, in: Elizabeth Otto u. a. (Hrsg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York 2019, S. 195–216. Eine genaue Analyse der unterschiedlichen Zugänge zum Thema Wandmalerei in Wien und Dessau steht noch aus.

23 Zu den Biografien der Künstlerinnen siehe Ausst. Kat. Wien 2020 (wie Anm. 1), S. 216–217, 231, 239–240. Hilda (auch Hilde) Jesser war ab 1924 mit Hubert Schmid verheiratet und schien fortan als Schmid(t)-Jesser oder Jesser-Schmid(t) auf; Maria Likarz heiratete 1920 den Arzt Richard Strauss und nannte sich Strauss-Likarz, Likarz-Strauss, Strauhs-Likarz und zuletzt nur noch Strauss. Der Einfachheit halber werden in diesem Text die Geburtsnamen verwendet.



7 | Mathilde Flögl, Wandgestaltung
in der Bar des Graben-Cafés, 1928,
in: *Moderne Bauformen*, 27, 1928,
S.468

ladenfirma Altmann & Kühne, Kärntner Straße 36, bemalte Flögl die zeltförmige Decke (die hier dazu diente, das kleine Ecklokal großzügiger wirken zu lassen) mit Darstellungen von Früchten, Bonbongläsern und Konfektschachteln.²⁴ In der Bar des Graben-Cafés übersetzte sie die Malerei in Papiermaschee und ließ die Motive dadurch in den Raum wachsen (Abb. 7). Mithilfe farbiger Streifen erhielten sie innerhalb der abgestuften Decke Rahmung und Struktur. Dieses grafische Konzept erinnert an den von Flögl gestalteten Jubiläumskatalog zum 25-jährigen Bestehen der WW, der wie die Interieurs 1928 entstand.²⁵

Für die große Werkbund-Ausstellung, die 1930 im ÖMKI stattfand, kreierte die Künstlerin einen eigenen Raum – eine viel beachtete Likörstube, deren Wände aus Wellpappe bestanden. Die Rezeption reichte bis in die USA: „It is of course the most modern of modernistic rooms – being done in blue and rose and equipped with most luxuriously comfortable chairs and stools and little tables placed in just the right spots.“²⁶ Bei all der Aufmerksamkeit, die der Raum erzeugte, verwundert es, dass (trotz umfassender Fotodokumentation der Ausstellung) keine Abbildung überliefert ist. Wurde Flögl in ihrer Rolle als Architektin hier am Ende nicht

24 Abb. in: *Moderne Bauformen*, 27, 1928, S. 466–467.

25 Abb. in: Ausst. Kat. Wien 2020 (wie Anm. 1), S. 9.

26 U.S. Women Attend Vienna Art Exhibition, in: *The Chicago Tribune*, 17.6.1930, S. 9. Dank an Claudia Cavallar für diesen Hinweis.



8 | Hilda Jesser, Wandmalerei im Speisezimmer des Hauses Hériot, 1930, in: *Innendekoration*, 42, 1931, S. 12

ernst genommen, auch in Hinblick auf das provisorische Material Papier? Dem widerspricht zumindest eine Rezension, in der sie neben ihren Kollegen Hoffmann, Haerdtl, Frank, Strnad, Wimmer, Holzmeister, Witzmann und anderen als Beteiligte an der architektonischen Gesamtleistung hervorgehoben wird: „Man sieht: es sind die besten Namen der älteren Generation und des Nachwuchses, die sich hier vereinigt finden.“²⁷

Auch aus heutiger Sicht sticht Mathilde Flögl als eine Künstlerin hervor, die der Wandgestaltung neue Impulse verlieh: mit der Verschränkung von grafischen und plastischen Elementen sowie dem Einsatz ungewöhnlicher Materialien. Dabei blieb sie ihrer in der WW entwickelten Bildsprache treu.²⁸

Anders stellt es sich bei Hilda Jesser dar. Ihr war es wichtig, der Funktion des Raumes zu folgen und darüber hinaus dessen Wirkung zu steigern. So entstanden die vielfältigsten Wandgestaltungen je nach Bauaufgabe. Gemeinsam mit Karl Witzmann, dessen Assistentin sie 1922 an der Kunstgewerbeschule wurde, schuf Jesser den Mittelraum der Kunsthandwerk- und Peche-Gedächtnisausstellung im ÖMKI 1923. Leitmotiv ihrer Malereien waren

27 Wolfgang Born, Der Werkbund stellt aus, in: *Die Bühne*, H. 282, 1930, S. 29.

28 Zu Flögls weiterem Werdegang siehe den Beitrag von Michael Hölters in diesem Sammelband.

hellgelbe Vorhänge,²⁹ deren Muster an das Peche-Dessin *Kardinal* erinnern. Damit erwies sie ihre Referenz gegenüber dem früh verstorbenen Künstlerkollegen und bereitete zugleich eine Bühne – Vorhang auf! – für die aktuellen Produkte des österreichischen Designs. In derselben Ausstellung war ein Speisezimmer von Wilhelm Jonasch zu sehen, „das Hilde Jesser durch graziöse Wandbemalung in einen entzückenden Gartensalon verwandelt hatte“.³⁰ Spaliere mit Rankpflanzen, Vögeln und Schmetterlingen gaben den Blick in eine asiatisch anmutende Landschaft frei. Der Raum stellte damit ein Beispiel für die in den 1920er-Jahren so beliebten Chinoiserie-Motive im Interieur dar; zugleich erinnern die Spaliere an die Bergl-Zimmer in Schloss Schönbrunn.

Gänzlich in Landschaft aufgelöst zeigte sich das Speisezimmer in der Pratervilla von Hilde und Auguste Hériot, die 1930 von Fritz Reichl umgebaut wurde. Hier blickte man in eine weite südamerikanische Berglandschaft mit exotischen Pflanzen und Tieren im Vordergrund (Abb. 8). Interessanterweise ist generell das Speisezimmer vielfach Ort solcher an die Panoramatapeten des frühen 19. Jahrhunderts erinnernden Malereien. Sie dienten womöglich der Repräsentation der kosmopolitischen Bewohner*innen gegenüber ihren Gästen oder einfach der Unterhaltung beim gemeinsamen Essen.

Als Hauptwerk Jessers können die noch erhaltenen Wandmalereien in einem der Musikstudios des Wiener Funkhauses gelten.³¹ Clemens Holzmeister, Architekt des Gebäudes, hatte Jesser 1937 als Gestalterin vorgeschlagen, 1939 wurden die Arbeiten ausgeführt. Dazwischen lag der „Anschluss“ Österreichs an NS-Deutschland, der für Hilda Jesser die Zwangspensionierung an der Kunstgewerbeschule zur Folge hatte. Begründet wurde diese Maßnahme damit, dass sich ihre „Tätigkeit als Lehrkraft im kunsterzieherischen Sinn mit den Richtlinien der Kunstbewegung der NSDAP nicht vereinigen lässt“.³² Dessen ungeachtet konnte sie die Funkhaus-Malereien ausführen, deren Inhalte – eine Aulandschaft mit verschiedenen Figuren- und Tiergruppen – am Ende unbedenklich erschienen (Abb. 9). Bildaufbau und Malweise, die an Paul Cézanne erinnern, sowie Motive, die an Marc Chagall und Henri Matisse denken lassen, entsprechen dabei so gar nicht den NS-Kunstidealen. Bewusst intendiert war dies jedoch nicht.³³ In einem umfangreichen Artikel beschreibt Jesser vor allem die besondere Herausforderung durch die vorgegebene Architektur sowie ihre Überlegungen zum Sujet:

29 Hans Ankwiczyk, Ausstellung von Arbeiten des modernen österreichischen Kunsthandwerks, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 54, 1924, S. 19–25, hier S. 19. Zeitgenössische Fotografien siehe [https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=jesser kunsthandwerk raum I](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=jesser+kunsthandwerk+raum+I) (7.8.2022).

30 Ebd., S. 20. Zeitgenössische Fotografien siehe [https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=jesser kunsthandwerk jonasch](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=jesser+kunsthandwerk+jonasch) (7.8.2022).

31 Am 2.7.2022 strahlte der Radiosender Ö1 eine *Diagonal Spezial*-Sendung zum Thema Funkhaus aus. Siehe Hilda Jessers Wandmalereien im Wiener Funkhaus – oe1.ORF.at (7.8.2022).

32 Personalakt Hilda Schmid-Jesser, Universität für angewandte Kunst, Kunstsammlung und Archiv.

33 Nach der für sie völlig unverständlichen Zwangspensionierung suchte Jesser die Unterstützung von NS-Staatssekretär Kajetan Mühlmann, um den Funkhaus-Auftrag ausführen zu können. In einem Schreiben verwehrt sie sich gegen den Vorwurf, einer „entarteten Kunstrichtung“ zu folgen und betont ihre politische Integrität als „Vollarierin“. Österr. Staatsarchiv Akt R.St. III 201.072-38. Dank an Sabine Plakolm-Forsthuber für diesen Hinweis. Jessers Rolle während der NS-Zeit wird derzeit genauer untersucht.



9 | Hilda Jesser, Wandmalerei im Musikstudio des Funkhauses Wien, 1939

Das Problem dieser sehr interessanten Aufgabe war, die vielen, teilweise sehr schmalen Felder von einer immerhin beträchtlichen Höhe in einer großzügigen Lösung zusammenzufassen. Die herbe Strenge der Lisenen war bestimmend für die Komposition. Als Thema wählte ich mit Absicht eine einfache Aulandschaft. Der Saal ist ein Arbeitsraum, und die dekorative Lösung der Wände darf thematisch den darin Verweilenden nicht in Anspruch nehmen, sondern sie hat die Aufgabe, Atmosphäre zu schaffen, den Raum angenehm zu gestalten.³⁴

Derselbe Artikel in der *Innendekoration* bildet auch eine Stuckarbeit Jessers ab – gemeinsam mit dem Sgraffito eine weitere Spezialdisziplin der Künstlerin. Mit Stuck gestaltete sie in den 1930er-Jahren Deckenmotive in der Wiener Sandleitenkirche, im Café Imperial und im Kasino Baden; ein großes Sgraffito fertigte sie etwa für den österreichischen Ausstellungspavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937. Insgesamt reicht die Qualität dieser Arbeiten nicht an ihre Malereien heran, es ist jedoch gänzlich unbekannt und deshalb hervorzuheben, wie gefragt Jesser als Stuckkünstlerin war – während der NS-Zeit und bis weit in die Jahre des Wiederaufbaus hinein.³⁵

34 Schmid-Jesser 1940 (wie Anm. 8), S. 120.

35 Während des Krieges schuf Jesser Stuckarbeiten und Wandmalereien für das Ständehaus Saarbrücken. Dieses wurde von Otto Niedermoser adaptiert, womöglich im Auftrag des Wiener Gauleiters Josef Bürckel, dessen Saarbrückener Haus er einrichtete. Nach dem Krieg entwarf sie Dekore für Burgtheater (Otto Niedermoser/Michael Engelhart) und Staatsoper (Erich Boltenstern), schuf Stuckdecken für das Gewerbehaus (Carl Appel), das Salzburger Hotel Mirabell (Max Fellerer), das Innsbrucker Stadttheater (Boltenstern) sowie



10 | Maria Likarz, Entwurf für die Wandmalerei im Gelben Saal der Kaiserbar, 1925/26

Auch Maria Likarz war eine geschätzte Wandgestalterin, mit der Architekten wie Architektinnen gleichermaßen kooperierten. Else Hofmann widmete ihr 1931 einen Artikel unter dem Titel *Die Malerin Maria Strauß-Likarz*.³⁶ Begleitet wurde er von einer umfangreiche Bildstrecke, die die Vielseitigkeit der Künstlerin auch in den Textil-, Leder-, Email- und grafischen Arbeiten für die Wiener Werkstätte wiedergab. Besonders hervorgehoben wurden jedoch ihre Wandmalereien, „in denen sie eine einzigartige, liebenswürdige Spezialität darstellt“, so Hofmann mit Hinweis auf den Gelben Saal der Kaiserbar (1925/26) und die Erholungsräume der Textilfirma Bernhard Altmann (1928).³⁷ Für den Gelben Saal hatte Likarz ursprünglich eine arkadische Landschaft vorgesehen (Abb. 10), folgte dann jedoch der schon erwähnten Chinoiserie-Mode.³⁸ Für die Firma Altmann schuf sie monumentale Landkarten, deren übermütiger Humor kaum seinesgleichen finde, schwärmte die Rezensentin, um abschließend festzustellen, dass es kühnere Schöpfungen gebe als die von Likarz, „aber kaum gekonntere und reizendere“.³⁹ Dieses Können zeigte sich sowohl in der Technik als auch in der Bilderfindung, die auf Architektur und Raumfunktion subtil einging. Ein herausragendes Beispiel ist

diverse Arbeiten für das Hotel Bristol in Wien etc. Abbildungen weiterer Stuckarbeiten siehe https://sammlung.mak.at/sammlung_online?q=jesser+stuck*+innsbruck (7.8.2022).

36 Else Hofmann, *Die Malerin Maria Strauß-Likarz*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 68, 1931, S. 48–64. Zu Else Hofmann siehe den Beitrag von Sabine Plakolm-Forsthuber in diesem Sammelband.

37 Ebd., S. 61.

38 Vgl. zeitgenössische Fotografie im MAK, NLML 39.

39 Hofmann 1931 (wie Anm. 36), S. 64. An dieser Stelle weist Hofmann auch auf Likarz' WW-Präsentationen in Düsseldorf (vermutlich *Deutsche Raumkunst* 1928) und die *PRESSA* in Köln (ebenfalls 1928) hin;

der im Hofmann-Artikel gleich dreimal abgebildete Barraum eines Wochenendhauses an der Donau. Die über Wände und Türen undulierende Unterwasserlandschaft ließ den Raum (trotz strukturierender Holzleisten) in Bewegung geraten; mit der so erzeugten Illusion ging Likarz weit über das Illustrative hinaus.

Letzteres konnte sie auch: etwa im Café Matschakerhof in der Seilergasse, wo Malereien nach Alt-Wiener Stichen die Wände schmückten und damit auf die Geschichte des Hauses und die Tradition des Kaffeehauses verwiesen.⁴⁰ Bevorzugt aber suchte sie die Wände in Natur aufzulösen – mit wuchernden Pflanzen, Gartenanlagen und Landschaften, wie es die Entwürfe eines Bühnenbildes für das Theater in der Josefstadt (*Kuss vor dem Spiegel*, 1932) oder für das Café Hauer (1935) zeigen.⁴¹ Diese Themen charakterisieren vielfach auch die Interieurs, die in Zusammenarbeit mit der Architektin Liane Zimblet entstanden, wie etwa im Haus Dr. Ticho.⁴² Es ist ein Beispiel von vielen: Else Hofmann spricht in einem Artikel über Zimblet von zahlreichen Salons, Kinderzimmern, Gartenveranden, aber auch Schleiflackmöbeln, Barschränken und Truhen, die Likarz „in phantasievoller Eleganz bemalt“ habe.⁴³ In der MAK-Sammlung hat sich ein Entwurf für das Haus Singer (um 1931) erhalten, dessen Wintergarten Likarz mit Chinoiserien versah.⁴⁴ Auch bemalte Stoffe kamen in den Räumen großflächig zum Einsatz.⁴⁵

Die Attribute „phantasievoll“ oder „phantastisch“ fallen öfter im Zusammenhang mit Likarz' Arbeiten, ihr Stil ist nicht wirklich fassbar. Bereits 1925 machte die WW-Künstlerin mit einer 20 Muster umfassenden Tapetenkollektion die Bandbreite ihrer Gestaltungsideen deutlich. Sie reichen von, dem Zeitgeschmack entsprechenden, Dessins wie *Tee* (Chinoiserie), *Mozart*, *Potsdam* oder *Napoleon* (Neo-Stile) über zeitlosen Blumendekor (*Meissen*, *Schönbrunn*) bis zum „psychedelischen“ Look der Muster *Siam* und *Maharadscha*, die der Zeit deutlich voraus waren.⁴⁶ Die Wandelbarkeit ihrer Ausdrucksformen verbindet Likarz mit Hilda Jesser und unterscheidet sie von Mathilde Flögl und Felice Rix, deren Handschriften deutlich erkennbarer sind. Experimentierfreudig jedoch waren alle Künstlerinnen, besonders dann, wenn sie unabhängig von Aufträgen schaffen konnten – etwa im Zusammenhang mit den Ausstellungen der Vereinigung Wiener Frauenkunst.

Likarz habe hier Österreich „ehrenvoll vertreten“. Beschreibungen oder Abbildungen davon sind mir bis dato nicht bekannt.

40 Eine neue Arbeit des Zivilarch. Ing. Carl Kronfuß, Umbau des Café „Matschakerhof“, in: *Österreichische Kunst*, H. 11, 1935, S. 16–17. Entwürfe im MAK, KI 11487/1–6.

41 Entwürfe im MAK, KI 11488/7, 8, 15–17, NLML 34/1, 2.

42 Entwürfe im MAK, KI 11488/3, 10. Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei – Plastik – Architektur*, Wien 1994, S. 255–256.

43 Else Hofmann, Die Arbeit einer Innenarchitektin. Neue Wohnungs-Einrichtungen von Liane Zimblet, Wien, in: *Innendekoration*, 42, 1931, S. 290–294, hier S. 292.

44 Vgl. ebd., S. 298. Siehe auch MAK, NLML 58.

45 Sabine Plakolm-Forsthuber: „Loos remodeled“. Zum Umbau der Wohnung Leopold Goldman durch die Architektin Liane Zimblet 1936, in: Elana Shapira (Hrsg.), *Design Dialog: Juden, Kultur und Wiener Moderne*, Wien u. a. 2018, 263–280. Siehe auch Vorhang-Entwurf im MAK, NLML 36.

46 Tapetenmusterbuch der Firma Flammersheim & Steinmann für die Wiener Werkstätte im MAK, WWTAMB 13/1–174.

Frauenkunst

Bereits 1919 hatte Fanny Harlfinger-Zakucka die Freie Vereinigung gegründet, aus der 1926 die Wiener Frauenkunst hervorgehen sollte.⁴⁷ In der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Die moderne Frau* schrieb sie über ihre Idee, Künstlerinnen aller Zweige gemeinsam daran arbeiten zu lassen, Kunst und Leben wieder zusammenzuführen.⁴⁸ Etliche Mitarbeiterinnen der Wiener Werkstätte (Harlfinger-Zakucka war selbst eine ihrer frühesten gewesen) traten der Vereinigung bei. Große Ausstellungen wurden organisiert und unter bestimmte Themen gestellt, wie etwa *Das Bild im Raum* (1929 im ÖMKI). Erstmals übernahmen hier Kunsthandwerkerinnen die Rolle der Innenarchitektin und schufen ihre eigenen Interieurs. Die Wand war dabei vielfach gestalterischer Mittelpunkt. Gabi Lagus-Möschl, bekannt als Designerin von Seidentüchern, akzentuierte ein Damenzimmer mit geometrischer Wandmalerei und Stoffbildern, die das Muster der Wand verdichteten. Hilde Wagner-Ascher kreierte ein Display für das Kunstgewerbe und überzog die Wände mit riesigen Gräsermotiven. Mathilde Flögl und Felice Rix entwarfen einen Modosalon mit Vorführbühne, deren Rückwand gemalte Hüte auf Ständern präsentierte. Und Hilda Jesser gestaltete für einen Teeraum zwei Paravents als bewegliche Wände in der eindrucksvollen Technik des Spritzdrucks.⁴⁹

1930, während des Internationalen Frauenkongresses im Mai/Juni, fand die dritte Ausstellung der Vereinigung unter dem Titel *Wie sieht die Frau?* in der Neuen Hofburg statt.

Die Ausstattung – um mit dem Entscheidenden zu beginnen – ist von der Architektin Liane Zimmler. Ihre Leistung ist ganz vorzüglich. Unter einem weißen und gelben Zelthimmel, der das Licht sehr angenehm verteilt, empfängt den Gast zunächst ein von Paula Fürth geschickt angelegter Interieur-Garten, mit einem Brunnenbassin, das von der ausgezeichneten Keramikerin Herta [sic] Bucher stammt, und mit schönen Plastiken von Irma Rothstein und Grete Neuwalder zwischen den Blumen. Darüber an der Mauer ein klares und kraftvolles Fresko von Erna Piffel. Rechts schließt sich eine Art Laube an, für die Siesta gedacht. Reizende Batiken von Maria Strauß-Likarz bespannen die Rückseite.⁵⁰

Der zentrale Ausstellungsraum (Abb. 11) erregte viel Aufmerksamkeit und wurde etwa in der *Deutschen Kunst und Dekoration* gleich fünfmal abgebildet; ein Close-up zeigt zusätzlich einen Ausschnitt aus Likarz' Panneau, mit dem die Künstlerin die Batiktechnik in die Wandgestaltung einführte.⁵¹ Einzelne Motive – Landschaften, Blumen, Architektur, Frauenfiguren – wurden hier wie ein Puzzle miteinander verschränkt, sodass eine Art von Erzählung entstand. Genauso viel Augenmerk aber erhielt die im Titel gestellte Frage nach der weiblichen Sichtweise, mit der die Veranstalterinnen vielerlei Statements provozierten. In der genannten Zeitschrift wurde die Ausstellung nicht nur ausführlich vom Kunstkritiker Leopold W. Rocho-wanski besprochen, sondern es wurden darüber hinaus weitere Expert*innen befragt: der

47 Siehe hierzu auch den Beitrag von Megan Brandow-Faller in diesem Sammelband.

48 Fanny Harlfinger, Die „Wiener Frauenkunst“ und ihre Ziele, in: *Die moderne Frau*, 1, 1926, S. 10–11.

49 *Das Bild im Raum. II. Ausstellung des Verbandes Bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst*, Ausst.-Kat. ÖMKI, Wien 1929, S. 20, 31, 49, 58.

50 Wolfgang Born, Wiener Frauenkunst 1930. Ausstellung im Terrassensaal der Neuen Hofburg, in: *Die Bühne*, H. 280, 1930, S. 28.

51 *Deutsche Kunst und Dekoration*, 66, 1930, S. 291, 296–300.



11 | Ausstellungsansicht *Wie sieht die Frau?*, Neue Hofburg 1930, Architektin: Liane Zimbler, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 66, 1930, S. 297

Kunsthistoriker Josef Strzygowski, der Publizist und Maler Adalbert Seligmann sowie die Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Rosa Mayreder.⁵² Während die Männer die (stereotypen) Unterschiede beschrieben und daraus die Qualitäten weiblichen Kunstschaffens ableiteten, brachte es Mayreder auf den Punkt: „Meiner Meinung nach sieht der Begabte anders als der Unbegabte – der Geschlechtsunterschied hat dabei nichts zu bedeuten. Die Beschränkung, die der Einzelne durch ihn erleidet, aufgehoben zu fühlen, gehört sicherlich zu dem Beglückenden, das mit der geistigen und künstlerischen Arbeit einhergeht.“⁵³

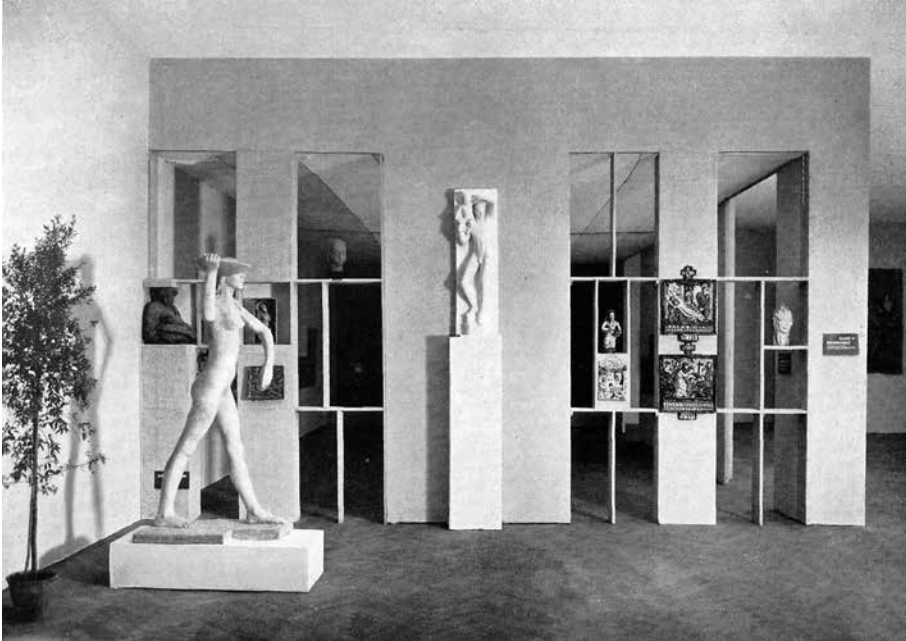
1933 war die Wiener Frauenkunst erneut mit einer Ausstellung im ÖMKI vertreten, der Titel *Die schöne Wand* verkündete den Focus.⁵⁴ Auch hier oblag die Gesamtgestaltung Liane Zimbler, die ins Zentrum eine Kunsthandlung stellte. Deren durchbrochene Wände zeigten auf eingestellten Regalbrettern Skulpturen und gaben zugleich den Blick in die umliegenden Räume frei – eine architektonisch gedachte, äußerst feinsinnige Art der Wandgestaltung (Abb. 12). Um dieses Zentrum gruppierten sich die von Kunsthandwerkerinnen und Malerinnen konzipierten Räume, darunter gleich vier von Maria Likarz (Konditorei, Gartenzimmer, Frühstückszimmer und Modosalon⁵⁵), ein Wohnzimmer mit Spielecke von Fanny Harlfinger-

52 L.W. Rochowanski, *Wie sieht die Frau?*, in: ebd., S. 287–294.

53 Ebd., S. 294.

54 *Die schöne Wand. VI. Ausstellung des Verbandes Bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen „Wiener Frauenkunst“ veranstaltet mit der Genossenschaft der Maler*, Ausst.-Kat. ÖMKI, Wien 1933.

55 Entwurf im MAK, KI 11488–6. Der Entwurf unterscheidet sich von der deutlich reduzierten Ausführung.



12 | Ausstellungsansicht *Die schöne Wand*, ÖMKI 1933, Architektin: Liane Zimmler, in: *Innendekoration*, 44, 1933, S. 214

Zakucka, eine Kleinkunstbühne von Kitty Speyer mit Deckenmalerei und einem großen Vorhang von Gerda „Gerdago“ Gottstein sowie eine Bar von Trude Schwarz-Hellberger mit Maleisen, die den Phantastischen Realismus vorwegzunehmen scheinen. Hilda Jesser und Elsa Engel-Mainfelden waren mit Mustern für Schablonenmalereien vertreten, und Hertha Bucher demonstrierte mit einem Mosaik und einem Relief die Möglichkeiten der Keramik als flächiges Gestaltungsmittel.⁵⁶

Die Präsidentin der Vereinigung, Fanny Harlfinger-Zakucka, erklärte in ihrem Katalogwort den Anlass zur Ausstellung: Das Ideal der vergangenen Jahre, die leere schmucklose Wand im zweckorientierten Raum, würde den „Phantasiebedarf des Bewohners“ nicht mehr befriedigen, weshalb die Ausstellung mit zahlreichen Beispielen neue Wege weisen wolle. Ihre Vereinigung sah Harlfinger-Zakucka hierfür besonders prädestiniert: „Ist doch das Heim auch heute noch im Besonderen das Reich der Frau, in dem sie nicht nur erhaltend, sondern vielfach auch mitgestaltend waltet.“⁵⁷ Dieser Rechtfertigung mit Bezug auf ein lange tradiertes Rollenbild hätte es gar nicht bedurft. Die Mitglieder der Frauenkunst und zuvor der Wiener Werkstätte hatten längst ihre innovative Gestaltungskraft unter Beweis gestellt, die mehr vermochte als ein „reizendes“ Ambiente zu schaffen: Mit der Wandgestaltung gelang es ihnen oftmals, ein wahrhaft monumentales künstlerisches Zeichen zu setzen.

56 Abb. in: Ausst.-Kat. Wien 1933 (wie Anm. 54) und in: B.W., *Die schöne Wand*. Ausstellung der Vereinigung „Wiener Frauenkunst“, in: *Innendekoration*, 44, 1933, S. 211–218.

57 Ausst.-Kat. Wien 1933 (wie Anm. 54), Vorwort, o.S.

MATHILDE FLÖGL: WIEN – TSCHECHOSLOWAKEI – SALZBURG

Die berufliche Odyssee einer Wiener-Werkstätte-Künstlerin

Am Dienstag, den 6. Juni 1950 erschien vor der Beschwerdekommision des Österreichischen Bundesministeriums für Inneres um 10 Uhr vormittags eine ältere, 1,64 Meter große Dame zu einer mündlichen Verhandlung.¹ Es ging um den Einspruch der Genannten gegen ihre Registrierung als Mitläuferin des NS-Regimes. Es handelte sich hierbei um die mittlerweile 57-jährige Mathilde Flögl, eine der prägendsten Kunsthandwerkerinnen der Zwischenkriegszeit in Österreich. Wie kam es dazu, dass sich eine einst so erfolgreiche Künstlerin Jahre später wegen NS-Verstrickungen vor dem Gesetz zu verantworten hatte?

Mathilde Flögl (1893–1958) hatte sich besonders durch ihre 15-jährige Mitarbeit bei der Wiener Werkstätte (WW) im In- und Ausland als Designerin einen Namen gemacht und kann mit Felice Rix, Maria Likarz und Vally Wieselthier zu den „Fab Four“ der WW-Künstlerinnen gezählt werden (Abb. 1).² Ihre Arbeiten, die nahezu sämtliche Bereiche des Kunstgewerbes sowie der Innenraumgestaltung umfassten, waren von einer variationsreichen Farb-, Form- und Materialwahl geprägt. Das Spektrum reichte hierbei von geometrisch-abstrakten bis hin zu dekorativ-figuralen Dessins, die in ihrer Formsprache bis in die 1950er-/1960er-Jahre hineinwirkten.³

In diesem Zusammenhang entstanden zahlreiche Korporationen mit verschiedenen Firmen wie der Dresdner Gardinen- und Spitzenmanufaktur, für die sie Vorhänge entwarf, oder der Salubra-Tapeten-Fabrik A. G. in Grenzach/Baden. Diese veröffentlichte 1930 eine von Mathilde Flögl entworfene Tapetenkollektion, die dank der „geschmackvoll-mutigen Farbgebung ungemein bewundert“ wurde.⁴ Als einer ihrer beruflichen Höhepunkte galt die Verleihung der „medaille d'or“ auf der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris 1925.⁵ Durch Josef Hoffmann, der sie als eine seiner „bewährtesten Mitarbeiterinnen“ schätzte, wurde ihr die grafische Gestaltung des 25-Jahr-Jubiläumsbands *Die Wiener Werkstätte 1903–1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg* übertragen (Abb. 2). Für das 1929 in

1 AT-OeStA/AdR Inneres BMI BeKo Buchstabe F Flögl Mathilde, Niederschrift der mündlichen Verhandlung vor der Beschwerdekommision, 6.6.1950; SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1) Gesundheitszeugnis vom 7.11.1939.

2 Sie war zudem Mitglied im Österreichischen Werkbund (ÖWB) und der Wiener Frauenkunst.

3 Angela Völker, *Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910–1932*, Wien 1990, S. 178.

4 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben des damaligen Salubra-Direktor Alfred Hofmann an Mathilde Flögl, 11.12.1934.

5 In der Kategorie Architektur, siehe *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Liste des récompenses*, hrsg. von Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, Ausst.-Kat. Paris 1925, S. 27.

1 | Gruppenfoto von Mathilde Flögl, Camilla Birke (hinten), Erna Kopriva, unbekannte Künstlerin, Maria Likarz-Strauss, Marianne Leisching (Mitte) und Vally Wieselthier (vorne), um 1927



limitierter Auflage im Krystall Verlag erschienene Werk kreierte Mathilde Flögl ein völlig neuartiges, kühnes Layout, bestehend aus großen Farbflächen mit individuell angeordneten Abbildungen und einer ungewöhnlichen, teils vertikal verlaufenden Typografie.

Das Vertrauen und Ansehen, das sie bei Hoffmann genoss, ermöglichte es Flögl zunehmend, auch organisatorische und repräsentative Aufgabenbereiche zu übernehmen, wie zum Beispiel das Arrangement der österreichischen Kunstgewerbeausstellung in Stockholm 1930.⁶ Flögl befand sich auf dem Zenit ihrer Karriere und arbeitete in dieser Zeit zusätzlich eng mit Hoffmanns Baubüro zusammen. Hier schuf sie Wandmalereien für Privatwohnungen, Confiserien und Kaffeehäuser, Teesalons und Ausstellungsräume, die durch ihre ungewöhnliche Farb-, Form- und Materialwahl auffielen. Die Liquidierung der WW 1932 markierte das Ende einer ästhetischen Revolution in Österreich. Künstlerinnen wie Mathilde Flögl, welche auf „vielen Gebieten schöpferisch und befruchtend, ja vielleicht Richtung gebend war“, wie Josef Hoffmann Jahre später bemerkte, standen in einer Zeit, die von großen politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbrüchen geprägt war, beruflich vor neuen Herausforderungen.⁷

Mathilde Flögl wählte zunächst den Weg in die Selbstständigkeit mit einem eigenen Atelier, welches sich ab dem 1. Februar 1932 in der Oberen Augartenstraße 14a/1/22 befand.

⁶ *Österrisk Konstindustriutställning*, A/B Nordiska-Kompaniet, Stockholm, Januar 1930. Flögl war zu dieser Zeit auch Mitglied im Ausschuss des ÖWB. Siehe *Offizieller Katalog Werkbundaustellung 1930*, Wien 1930. Zusätzlich gehörte sie dem jeden Donnerstag stattfindenden Hoffmann-Stammtisch im Kaffeehaus Kremser, Kärntner Ring 8, an; siehe Senta Radax-Ziegler, *Labyrinthe der Liebe. Albert Paris Gütersloh und Milena Hutter*, Wien u. a. 1990, S. 47–48.

⁷ SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Empfehlungsschreiben Josef Hoffmanns, 1.12.1934.



2 | Fotografie des Wiener-Werkstätte-Jubiläumskatalogs, 1929

Dort entwarf sie Druck- und Webmuster sowie Modeentwürfe für Wiener Firmen wie die „Enka“ Wirkwarenfabrik Adolf Nussenblatt oder die Strickwarenfabrik Georg Ziegenbein, wo sie auch als technische Leiterin arbeitete.⁸ Ende 1934, also bereits zur Zeit des Austrofaschismus, wirkte sie überdies an den Vorbereitungen für die Ausstellung *Das befreite Handwerk* im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (ÖMKI) mit. Die von Oswald Haerdtl und Josef Hoffmann konzipierte Schau zeigte Stücke, die sich als „Erzeugnisse des Handwerks dem überhandnehmenden maschinellen Produkt entgegenstellen“.⁹ Bei der künstlerischen Gestaltung der Ausstellungswände, die aus überwiegend abstrakt-geometrischen Malereien bestanden (Abb. 3), griff Hoffmann auf altbewährte Kolleg*innen wie Erna Kopriva, Hertha Bucher und Mathilde Flögl zurück, welche die Art der Bemalung sowie Form und Farbe konzipierten, die Ausführung jedoch verschiedenen Malermeistern überließen.¹⁰

Fachlehrerin in der Tschechoslowakei

Boten Arbeiten wie diese aus künstlerischer Sicht einen Lichtblick, so gestaltete sich Mathilde Flögl's finanzielle Situation in dieser Zeit düster. Die schlechte wirtschaftliche Lage

8 Ebd.

9 M. E., Aus den Werkstätten Welz und Soulek, in: *Innendekoration*, 46, 1935, S. 136–140, hier S. 136.

10 Bei Flögl übernahm der Maler Josef Schumpela die Ausführung. Siehe H. B., *Befreites Handwerk*, in: *Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst*, 11, 1934, S. 393–395.



3 | Blick in die Ausstellung *Das befreite Handwerk* im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, 1934/35

im Wien der 1930er-Jahre führte dazu, dass Flögl sich 1934 für eine berufliche Neuorientierung entschied und die Selbstständigkeit zugunsten des Lehrberufs aufgab. Erste Erfahrungen im Unterrichten hatte sie bereits bei den Vorbereitungen eines Kurses über das österreichische Kunstgewerbe sammeln können, den sie 1931 am Mills College in den USA hätte halten sollen.¹¹ Zusätzlich konnte sie durch das Erteilen von Privatunterricht für Amerikane-rinnen, mit denen sie sich ihr Einkommen aufzubessern erhoffte, auf praktische Erfahrungen verweisen.¹² Auf Wunsch des Vaters, „der selbst begeisterter Lehrer war“, bewarb sich Mathilde Flögl, die aufgrund ihrer tschechoslowakischen Staatsbürgerschaft keine Arbeitserlaubnis im österreichischen Staatsdienst erhielt, in der Tschechoslowakischen Republik (ČSR) an der Staatsfachschule für Weberei in Jägerndorf (tschech. Krnov).¹³ Die Schule war auf die Heranbildung von Personal für die Weberei- und Textilindustrie spezialisiert. Mathilde Flögl trat dort am 1. Februar 1935 mit 41 Jahren die Stelle eines „staatlichen Professors im Personalstande der gewerblichen Zentralanstalten, der Gewerbe- und Fachschulen“ an¹⁴ und übernahm die Klassen für das Freihand- und Fachzeichnen; dort sollte sie bis zum 31. Au-

11 Siehe MAK, WWKORR 2059, Schreiben der WW an Mathilde Flögl vom 7.1.1931. Aufgrund der Weltwirtschaftskrise wurde dieses Vorhaben nicht realisiert, siehe SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Lebenslauf Mathilde Flögl vom 20.6.1939.

12 Ebd.

13 Ebd. Ihr Vater Alfons Flögl (26.1.1859–18.12.1934) war zuletzt Direktor der Fachschule für Weberei in Brünn.

14 Ebd.

gust 1935 arbeiten.¹⁵ Anschließend wechselte sie zur Staatsfachschule für Textilindustrie in Reichenberg (tschech. Liberec) wo Flögl ab dem 1. Februar 1936 für die zeichnerischen Fächer angestellt wurde.¹⁶ In der nordböhmisches Stadt erlebte sie die Eingliederung des tschechoslowakischen Sudetengebiets in das deutsche Reichsgebiet im Herbst 1938 mit.¹⁷ Als damals einzige Frau innerhalb einer von Männern dominierten Lehrerschaft entsprach Flögl bald nicht mehr den Vorstellungen der Schulleitung,¹⁸ weshalb ihre Versetzung an die Staatsfachschule für Weberei in Zwittau (tschech. Svitavy) beschlossen wurde. Man argumentierte, dass es ihr schwerfalle „unter den erwachsenen Schülern Disziplin zu halten“; zudem sei sie „fachlich erst in Entwicklung begriffen und verlangen die großen Lehrwerkstätten der Reichenberger Schule eine fachlich hochwertige Zeichenkraft“.¹⁹ Eine Aussage, die in Bezug auf ihre berufliche Vorbildung verwundert, konnte Flögl doch auf umfangreiche Kenntnisse im Entwurfs- und Musterzeichnen sowie im Arbeiten mit Farben, Formen und Stoffen verweisen.

Mathilde Flögl, der die vermeintlichen Gründe für ihre Versetzung nicht unbekannt blieben, kehrte nun an jene Schule zurück, die sie von 1907 bis 1909 selbst als Schülerin besucht hatte.²⁰ An der Staatsfachschule für Weberei in Zwittau unterrichtete sie ab 1. März 1939 im Freihand-, Fach- und Musterzeichnen und in der Leibeserziehung für Mädchen.²¹ Der Dienstbeginn war verbunden mit dem Beitritt in den Verband des Opferrings der NSDAP sowie in die NS-Frauenschaft. Im selben Jahr bewarb sich Flögl auch um die Aufnahme in die NSDAP.²²

15 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), tabellarische Auflistung sämtlicher Dienstgeber Flögls, 1952.

16 Ab dem 1.4.1937 in Vollenstellung. SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben Josef Sponars an das Ministerium für Schulwesen und Volkskultur, 19.9.1938.

17 Gemäß den Vereinbarungen des Münchener Abkommens. Die „Rest-Tschechei“ wurde am 16.3.1939 zum „Protektorat Böhmen und Mähren“ erklärt und war damit auch unmittelbares Reichsgebiet des nationalsozialistischen Deutschen Reiches.

18 Sie hielt u. a. Kontakte zu der jüdischen Ärztin Dr. Eugenie Riesenfeld in Hranice und zu ihrem Schwager Otto Fuchs. Dieser berichtet, dass Flögl in dieser Zeit von der Gestapo beobachtet wurde. Siehe Lebenslauf Flögl 1939 (wie Anm. 11); WStLA, M.Ab. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Brief Otto Fuchs vom 9.10.1945. In Reichenberg trat sie auch dem Verein der deutschen Lehrer und Lehrerinnen an gewerblichen Staatslehranstalten bei, der am 1.4.1939 aufgelöst und in den Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB) überführt wurde. Siehe SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Erklärung Flögls bzgl. Zugehörigkeit zu Beamtenvereinigungen, Zwittau 10.1.1940. Im NSLB führte Flögl später die Arbeitsgemeinschaft der Hausarbeitslehrerinnen, Gruppe „Schulverschönerung“, siehe SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Besichtigungsbericht an der Staatsfachschule für Weberei in Zwittau vom 24.5.1940.

19 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben an den Reichskommissar für die sudetendeutschen Gebiete bzgl. Versetzung Flögls, 21.12.1938.

20 Siehe: SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben des Regierungspräsidenten an den Reichserziehungsminister in Berlin vom 9.7.1940: „Als Frau hat sie Hemmungen zu überwinden und hängt es ihr immer noch stark an, dass sie seinerzeit [...] von Reichenberg nach Zwittau versetzt wurde. Sie glaubt [...], dass sie als Frau geringer bewertet wird.“ Vgl. auch SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Leistungsbericht Flögls in Zwittau von Josef Sponar, 24.5.1940. Abgangs-Zeugnis Flögls von der K.K. Fachschule für Weberei in Zwittau, 1909.

21 Siehe SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Leistungsbericht vom 11.11.1939.

22 Ebd., Erklärung über Tätigkeit von Beamten, Angestellten und Arbeitern in der NSDAP, Zwittau 20.10.1939. Parteimitglied wurde sie am 1.10.1940, Mitgliedsnummer 8082122. Siehe AT-OeStA/AdR ZNsZ GA, Zl.: 286.844, Mathilde Flögl, Anfrage der Gauleitung Wien vom 1.11.1943. Im September 1939 nahm Flögl zudem an einem Grundausbildungslehrgang des Deutschen Roten Kreuzes teil, wo sie anschließend

Die Mitgliedschaften, die ihr Jahre später zur Last gelegt werden sollten, wurden ihr laut eigener Aussage durch den Schuldirektor Josef Sponar nahegelegt, der die Meinung vertrat, dass sie nicht als einzige seiner Lehrkräfte außerhalb dieser „Bewegung“ stehen dürfe. Flögl versuchte sich anzupassen und geriet gleichzeitig immer wieder in Konflikt mit Kollegen.²³ Aus den Inspektionsberichten geht hervor, dass sie „pädagogisch gut und fachlich zeichnerisch sehr gut vorgebildet, besonders in kunstgewerblicher Richtung“ sei und ein „ruhiges sicheres und einer Lehrerin angemessenes Auftreten“ besitze; gleichzeitig werde sie aber als „ungemein empfindlich Schülern gegenüber“ wahrgenommen, „die schroffer“ aufgetreten seien. Ihre Stellung innerhalb der Kollegenschaft nahm man als „freundlich, jedoch leicht empfindlich“ und „sehr vorsichtig“ mit der Neigung „zur Zurückgezogenheit“ wahr.²⁴

Ungeachtet dieser kritischen Einschätzung war man mit ihrer Leistung zufrieden, sodass der Regierungspräsident des Bezirks Troppau (tschech. Opava), Friedrich Zippelius, entschied, Mathilde Flögl für das Schuljahr 1940/41 an die im Aufbau befindliche Staatliche Anstalt für Gewerbelehrerinnenbildung in Troppau zu versetzen. Als Aufgabengebiete sah er für sie die zeichnerischen Fächer, Kulturkunde, nationalpolitischen Unterricht, Pädagogik und Unterrichtslehre vor. Zippelius überlegte zudem, sie zur Studienrätin auf Lebenszeit zu ernennen, waren ihm doch berufliche und finanzielle Bedenken seitens Mathilde Flögl bezüglich einer befristeten Anstellung aufgrund ihres Alters – mittlerweile war sie 47 Jahre alt – durch den Direktor der Zwittauer Lehranstalt bekannt geworden.²⁵

Die eigenmächtige Versetzung Mathilde Flögl durch den Reichspräsidenten stand im Gegensatz zu den Vorstellungen des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in Berlin, der Zweifel an der Übertragung der genannten Unterrichtsfächer an Flögl äußerte und eine permanente Berufung nach Troppau sowie eine Ernennung zur Studienrätin ablehnte. Flögl, die ihren Dienst am 1. September 1940 bereits begonnen hatte, sollte stattdessen nach Ablauf des Schuljahrs in den Ruhestand versetzt werden.²⁶ Doch dazu sollte

als Helferin und Ausbilderin, später als Zugführerin tätig war. Siehe SLA 1940a. Siehe auch WStLA, M. Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Bestätigung Deutsches Rotes Kreuz, Kreisstelle Zwittau, 26.8.1944. Später trat sie noch der NS-Volkswohlfahrt bei und dem Verein für Deutsche Kulturbeziehungen im Ausland. Siehe AT-OeStA/AdR ZNSZ GA, Zl. 286.844, Mathilde Flögl, Kreiserhebungsbogen der Gauleitung Wien, 5.11.1943.

²³ WStLA, M. Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Brief vom 20.5.1947 an das Magistratische Bezirksamt Wien VI. Nach eigener Aussage wurde sie vom Vertrauenslehrer angezeigt, weil sie eine abfällige Bemerkung über die antisemitische Wochenzeitung *Der Stürmer* machte. Siehe Lebenslauf Flögl 1939 (wie Anm. 11). Ebenso WStLA, M. Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Brief von Margareta Geyling vom Dezember 1945.

²⁴ Besichtigungsbericht 1940 (wie Anm. 18).

²⁵ SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in Berlin vom 9.7.1940.

²⁶ Ihre Unterrichtsfächer waren Mode und dekoratives Zeichnen, Kunstgeschichte, Handarbeit und Weben, siehe WStLA, M. Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Schreiben des Reichsstatthalters im Sudetengau an Mathilde Flögl, 27.8.1941 (Abschrift). Siehe auch SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an den Reichsstatthalter im Sudetengau, 28.11.1940. Nach RGBL I §4 Abs. 1 galten Personen deutscher Volkszugehörigkeit, die nach dem 10.10.1938 in der Tschechoslowakei in einem öffentlich-rechtlichen Dienstverhältnis standen, als in den Ruhestand versetzt.



4 | Mathilde Flögl,
um 1942

es nicht kommen, denn auf Anraten von Josef Hoffmann hatte Flögl sich bereits an der Höheren Staatslehranstalt für gewerbliche Frauenberufe Wien VI, Mollardgasse 87 beworben. Dort erhielt sie ab dem 1. September 1941 eine Stelle als Lehrerin für Akt- und Modezeichnen, dekoratives Zeichnen und Kunstgeschichte.²⁷

Rückkehr nach Wien

Nach mehr als einem halben Jahrzehnt in der Tschechoslowakei, einer Zeit „seelischer und geistiger Bedrückung“, wie Mathilde Flögl später schrieb, kehrte sie mitten in Kriegszeiten in jene Stadt zurück, wo ihre Karriere begonnen hatte (Abb. 4).²⁸ Doch auch in Wien sollte Flögl, die sich „nach einem ruhigen Leben sehnte“, Widerstand in ihrer Funktion als Lehrerin erfahren, der sich „von Kameradinnen an der Schule auf die Schülerinnen übertrug“.²⁹ Die Kritik richtete sich primär gegen ihr Verständnis von Mode und dekorativer Kunst, das wesentlich geprägt war durch ihre Zeit an der Kunstgewerbeschule (KGS) und der Wiener Werkstätte.³⁰

27 WStLA, M. Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Empfehlungsschreiben Josef Hoffmanns, 26.6.1945. Die Berufung erfolgte durch die damalige Referentin für das gewerbliche Frauenschulwesen in Wien, Margareta Geyling. Dienstbeginn war der 15.9.1941; siehe SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Bestätigung der Schulleitung an den Reichsstatthalter von Wien am 24.9.1941.

28 Mit Eintritt in die Künstlerwerkstätte der WW am 1.7.1916; siehe Lebenslauf Flögl 1939 (wie Anm. 11).

29 Ebd. Bzgl. der Konflikte mit Kolleginnen siehe SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben Min.Rat. Dr. Rudroff an den Reichsminister vom 31.10.1942.

30 Flögl versuchte, den Unterrichtsanforderungen zu entsprechen, das heißt, sie studierte die einschlägige Fachliteratur und besuchte als „einzige Zeichenlehrerin der Anstalt“ den im „Haus der Mode“ eingerichteten „Modezeichnenkurs für Zeichenlehrkräfte an fachlichen Berufsschulen“; siehe Schreiben Rudroff 1942 (wie Anm. 29).

Es stand im Gegensatz zu den ästhetischen Prinzipien einer völlig dem Nationalsozialismus unterworfenen Schul- und Kunstpolitik, die für Flögl bedeutete, dass man ihr auch „in künstlerischer Hinsicht Beschränkungen auferlegte“.³¹ Die regimetreue Schulleiterin Hedwig Willfort, die sich mehrfach über Flögl beschwerte und deren Versetzung forderte, schrieb:

In ihrer Geschmacksrichtung ist sie nicht mit der neuen Zeit gegangen, so dass ihr das Empfinden für die heutige Richtung vollkommen fehlt, was in einem jungen aufstrebenden Lehrkörper und auch bei den Schülerinnen, die mit Begeisterung der neuen Zeit folgen, wiederholt zu unerquicklichen Konflikten [sic] geführt hat.³²

Der Kritik schloss sich der Wiener Reichsstatthalter Baldur von Schirach an, der Mathilde Flögl mit Erlass vom 23. Juli 1943 für das Schuljahr 1943/44 mit 6–8 Semesterstunden im Aktzeichnen an der Schule beließ und für 15 Semesterstunden im Mode- und dekorativen Zeichnen der Staatlichen Frauenberufsschule, IV, Wiedner Gürtel 68, zuwies.³³ Für Mathilde Flögl bedeutete diese Entscheidung einen abermaligen Schulwechsel. Trost bildete ihre Ernennung zur Studienrätin im Frühjahr 1944 und die Berufung an die gewerbliche Berufsfachschule I, Gonzagagasse 15, im November desselben Jahres, wo sie für das Winterhalbjahr 1944/45 im Entwurfs- und Modezeichnen unterrichtete.³⁴

Das Ende der NS-Herrschaft markierte zunächst auch das Aus für Mathilde Flögls Laufbahn als Lehrerin, galten doch Beamte, Militaristen und andere ehemalige NS-Staatsbedienstete durch das Verbotsgesetz vom Mai 1945 als entlassen.³⁵

„Die Ruinen stehen überall [sic] und langsam wird Epheu darüber wachsen. [...] Nun man hat soviel ertragen müssen, dass kaum noch etwas schlimmeres kommen kann.“³⁶ Mit diesen knappen Zeilen beschrieb Josef Hoffmann in einem Brief an die nach Japan emigrierte ehemalige Wiener-Werkstätte-Künstlerin Felice Rix die schwierige Situation nach dem Krieg. Im Fall von Mathilde Flögl können sie wie Vorboten jener Jahre gedeutet werden, die ihr bevorstanden.

Auf den Verlust der Arbeit folgte 1946 die Verzeichnung als Nationalsozialistin, was Flögl dazu bewegte, am 20. Mai 1947 um eine Streichung/Löschung ihres Namens aus der Registrierungsliste beim Magistrat anzusuchen.³⁷ Sie sah sich als Opfer und argumentierte, dass sie sich „nie um die Aufnahme als Parteimitglied beworben“ habe und stets als politisch un-

31 Lebenslauf Flögl 1939 (wie Anm. 11).

32 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Antrag auf Versetzung Flögls vom 29.7.1942.

33 Ebd., Schreiben der Höheren Staatslehranstalt für gewerbliche Frauenberufe an Mathilde Flögl, 28.7.1943. In der Mollardgasse blieb sie bis August 1944.

34 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), Schreiben des Reichsstatthalters in Wien, 3.4.1944. An beiden Schulen unterrichtete sie bis 30.4.1945.

35 Sybille Deffner, *Die Nachkriegswirren im bayerischen Volksschulwesen 1945–1954 unter besonderer Berücksichtigung der amerikanischen Re-educationsbemühungen*, Diss., Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2001, S.88.

36 Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv. Nr.4902, Brief von Josef Hoffmann an Felice Rix, 3.7.1947.

37 WStLA, M.Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Magistratisches Bezirksamt für den VI. u. VII. Bezirk, Auszug aus der Registrierungsliste 1946; Ebd., Ansuchen um Ausnahme von der Registrierung, 20.5.1947.

verlässlich behandelt worden sei, auch nachdem sie Parteianwärterin wurde.³⁸ Die Registrierungsbehörde, die mangels Beweisen keinen Anlass sah, die Richtigkeit ihrer Aussage in Zweifel zu ziehen, entschied am 4. September 1947, Flögl nicht in die Registrierungsliste zu verzeichnen und den Fall zu schließen.³⁹ Allerdings wurde 1949 in ihrem Personalakt ein handschriftlich ausgefüllter Fragebogen von 1943 gefunden, in dem sie selbst angab, seit Februar 1939 Mitglied der NSDAP zu sein.⁴⁰ Das 1947 geschlossene Verfahren wurde wieder aufgenommen und endete mit der eingangs erwähnten Verhandlung vor der Beschwerdekommision im Jahr 1950, wo Flögl auf Befragen folgendes zu ihrer Verteidigung angab:

Ich war zunächst im Sudetenland beim Opferring und war dann gezwungen mich bei der NSDAP anzumelden. [...] Ich bekam eine braune Karte, auf welcher eine hohe Mitgliedsnummer [...] eingetragen war. Diese behielt ich bis zum Zusammenbruch. Ich war immer der Meinung, dass ich nur Anwärter bin, weil man mir ja schriftlich mitgeteilt hatte, ich würde die Anwärterkarte zugesandt erhalten.⁴¹

Man kam zu dem Schluss, dass es zwar glaubhaft sei, dass Flögl nie nationalsozialistisch eingestellt war, wenngleich aufgrund der amtlichen Unterlagen eine Parteimitgliedschaft einwandfrei feststand.⁴² Laut rechtskräftigem Bescheid vom 6. Juni 1950 wurde sie daher als minderbelastet eingestuft und im Oktober 1950 in der Registrierungsliste verzeichnet.⁴³ Damit endete dieses unrühmliche Kapitel im Leben Mathilde Flögls, deren Haltung gegenüber dem NS-Regime weniger von ideologischen Prämissen bestimmt gewesen sein dürfte, sondern vielmehr von pragmatischen. Anders als ihre jüdischen Kolleginnen war sie von der antisemitisch-rassistischen Diskriminierung und Verfolgung durch die Nazis nicht direkt betroffen, wodurch sie sich auch nicht gezwungen sah ins Exil zu gehen. Flögl blieb und arrangierte sich in gewisser Weise mit dem NS-System. Auf diese Weise konnte sie sich einerseits einer Zwangspensionierung entziehen, wie sie beispielsweise ihre ehemalige Wiener-Werkstätte-Kollegin Hilda Jesser-Schmid an der Kunstgewerbeschule in Wien erfahren musste, andererseits konnte sie dadurch weiterhin die in Brünn (tschech. Brno) lebende Familie ihrer Schwester ungehindert unterstützen, die sich aufgrund ihres jüdischen Ehemanns besonderen Repressionen durch die Nazis ausgesetzt sah.⁴⁴ Dass sich Mathilde Flögl dennoch immer

38 Ebd.

39 Ebd., Bescheid der Registrierungsbehörde für den VI. Bezirk, 4.9.1947.

40 Siehe AT-OeStA/AdR ZNsZ GA, Zl. 286.844, Mathilde Flögl, Bescheid des Magistratischen Bezirksamts für den VI. und VII. Bezirk, 2.12.1949. Ebenso SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), Fragebogen des Reichsstatthalters für österreichische Berufsbeamten, Januar 1943.

41 OeStA 1950. Die Aussage wird gestützt durch mehrere politische Beurteilungsblätter der Wiener Gauleitung, wo ihre NSDAP-Mitgliedschaft sowohl als „nicht gesichert“ als auch als „Parteianwärterin“ angegeben wurde. Siehe AT-OeStA/AdR ZNsZ GA, Zl. 286.844, Mathilde Flögl.

42 AT-OeStA/AdR Inneres BMI BeKo, Buchstabe F, Flögl Mathilde, Entscheidung der Beschwerdekommision, 6.6.1950.

43 WStLA, M.Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Schreiben der Registrierungsbehörde für den VI. Bezirk an das Bezirkspolizeikommissariat Landstraße vom 14.8.1950. Flögl wurde in die Registrierungsliste des VI. Bezirks unter der Nummer 64/X/50 eingetragen; ebd., Erklärung vom 29.11.1950.

44 Hilda Jesser-Schmid arbeitete ab 1922 an der KGS und wurde mit 30.6.1938 „in den zeitlichen Ruhestand versetzt [...], weil sich ihre Tätigkeit als Lehrkraft im kunsterzieherischen Sinne mit den Richtlinien der Kunstbewegung in der NSDAP nicht vereinigen lassen.“ Schreiben der KGS vom 19.9.1938, Personalakt

wieder schwertat, sich den „neuen“ Gegebenheiten anzupassen, ist aus verschiedenen Inspektionsberichten ersichtlich, die ihre „schwierige Art“ betonten sowie ihre künstlerische Auffassung und die als veraltet empfundene Unterrichtsmethode kritisierten.⁴⁵ Flögls Verhalten ist heute schwer zu beurteilen und mag sowohl als gesellschaftspolitische Kritik zu verstehen sein oder auch auf mangelnden Sozialkompetenzen beruht haben. Gesichert ist, dass sie den Kontakt zu offen nationalsozialistischen Kollegen mied und am politischen Leben nicht teilnahm.⁴⁶ In einem in ihrer Gauakte verwahrten Gutachten vom 8. September 1943 berichtet der Gauamtsleiter Dr. Max Fritz, dass Flögl zu jener Art Lehrern zähle, die „keineswegs eine innere Bindung zum n.s. Gedankengut oder zur n.s. Haltung haben, sondern noch immer innerlich mit den vergangenen Systemparteien verbunden sind“. Flögl bewege sich in Kreisen, „die das tun, wozu sie auf Grund ihrer Stellung und ihres Gehalts bemüßigt werden“.⁴⁷

Alte Bekannte und Freunde

Durch ihre Rückkehr nach Wien konnte Mathilde Flögl auf ihre alten Beziehungen aus ihrer Zeit bei der Wiener Werkstätte und des Österreichischen Werkbunds (ÖWB) zurückgreifen. Mit Josef Hoffmann stand sie wie auch mit E. J. Wimmer-Wisgrill und Oswald Haerdtl über all die Jahre hinweg immer wieder in Kontakt (Abb. 5).⁴⁸ Ebenso riss offenbar auch zu Mäda Primavesi die Verbindung nie völlig ab, stellte sie doch Flögl nach ihrer Rückkehr ein möbliertes Zimmer in ihrer Wohnung in der Schredtgasse 39 zur Verfügung.⁴⁹ Eine weitere

Hilda Schmid-Jesser, Universität für angewandte Kunst, Kunstsammlung und Archiv. Aurelia Flögl (1891–1977) war ab 19.12.1920 mit dem jüdischen Hochschuldozenten Dr. Otto Fuchs (1881–1961) verheiratet.

45 Bereits als Mitarbeiterin der Wiener Werkstätte gab es Probleme, wie aus den Briefen von Marianne Leisching an Alice Fischer hervorgeht. Am 11.8.1959 schrieb Leisching: „Zwischen den entwerfenden Künstlern und den mit der Ausführung beschäftigten Handwerkern war das Verhältnis im Allgemeinen sehr gut. Nur Mathilde Flögl hatte gelegentlich Streitigkeiten mit den Werkstätten, das lag aber an ihrem persönlich ungeschickten Auftreten.“ 1. Bericht von Marianne Leisching über die Wiener Werkstätte, S.9, MAK, WWMANU 1–1. In einem zweiten Brief schrieb Leisching: „Es scheint, daß Peche schwer zufriedenzustellen war. Aber die Arbeiter liebten ihn, während sie nie gern für Flögl gearbeitet haben, die auch sehr anspruchsvoll war.“ Ferner erwähnt sie, dass nach dem Tod von Dagobert Peche sein Atelier von Philipp Häusler „zur großen Entrüstung von Frau Primavesi und Flögl (die es beanspruchte)“ an Maria Likarz gegeben wurde. „Bei dieser oder ähnlicher Gelegenheit kam es zu Tätlichkeiten, und Maria Likarz hat Flögl sogar eine Ohrfeige gegeben.“ 2. Bericht von Marianne Leisching über die Wiener Werkstätte, 1959, MAK, WWMANU 1–2, S.9, 10, 16.

46 AT-OeStA/AdR ZNSZ GA, Zl. 286.844, Mathilde Flögl, Gutachten vom Gauamtsleiter Dr. Max Fritz, Gauleitung Wien, Amt für Erziehung, 19.7.1943.

47 Ebd.

48 WstLA, M. Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Empfehlungsschreiben von Oswald Haerdtl, 17.5.1947 (Abschrift).

49 Heute Neulinggasse. Flögl wohnte bis Ende Februar 1942 bei Primavesi. Vom 1.3.1942 bis April 1943 lebte sie in der Pension Vera, Alserstraße 18, dann Mollardgasse 21/7 (22.4.1943–Juni 1945). Ab 8.6.1945 wohnte sie in der Hintzerstraße 9/15 bei Kopriva und kehrte darauf in die Mollardgasse 21/7 zurück. Ab 6.1.1948 war sie bis zu ihrem Tod in der Hintzerstraße 9/15 mit ihrem Hauptsitz gemeldet.



5 | Mathilde Flögl mit Eduard Josef Wimmer-Wisgrill und Josef Hoffmann auf einem Kostümfest, um 1950

wichtige Stütze in diesen Jahren war Erna Kopriva (Abb. 6),⁵⁰ die seit ihrer Jugend zu Mathilde Flögls besten Freundinnen zählte und mit der sie sich während ihrer Zeit im Sudetenland häufig bei Besuchen in Wien getroffen hatte. Kopriva lebte mit Flögl ab Mitte der 1940er-Jahre in ihrer Wohnung in der Hintzerstraße 9/15 zusammen und gewährte ihr diese Adresse auch bis zum Tod der Freundin 1958 als Hauptwohnsitz. Sie hatte Flögl nach deren Zwangspensionierung durch die Nazis als „beste und hilfsbereiteste Freundin“ in „dieser traurigen Zeit“ bezeichnet.⁵¹

Zusammenarbeit mit Josef Hoffmann (1942–1951)

In Wien begann Mathilde Flögl wieder als Künstlerin tätig zu werden. Diese Möglichkeit ergab sich, weil Josef Hoffmann sie Anfang 1942 an die von ihm geleitete Entwurfs- und Versuchswerkstätte für das Kunsthandwerk des Kulturamtes der Stadt Wien holte.⁵² Hoffmann,

50 Kopriva besuchte 1914–1919 die Wiener KGS und war von 1919 bis 1928 in der Künstlerwerkstätte der WW tätig. Vom 1.10.1928 war sie bis zu ihrer Zwangspensionierung aus „rassischen“ Gründen durch die Nazis am 30.6.1939 Assistentin/Lehrerin an der KGS; vgl. AT-OeStA/AdR UWFuK BMU PA Sign 3/085 Kopriva Ernestine.

51 WStLA, M. Abt. 119, A42-NS Registr. Mathilde Flögl (*9.9.1893), Schreiben Erna Koprivas, 30.5.1945.

52 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), Empfehlungsschreiben Josef Hoffmanns, 9/1952 (Abschrift).



6 | Erna Kopriva,
um 1945

der in der Zeit des politischen Umbruchs durch Kollaboration mit dem NS-Regime seine künstlerischen Ideen weiterverfolgen konnte, wollte mit der Werkstätte Arbeiten schaffen, die dem „Kunsth Handwerk weit über die Grenzen der Stadt hinaus zu hoher Wertschätzung verhelfen [...] und darin richtunggebend werden“ sollte.⁵³

Aufgrund ihrer Lehrverpflichtung anfangs nur gelegentlich für Hoffmann arbeitend, war Flögl ab dem Frühjahr 1945 fast ganzzeitig in der Versuchswerkstätte tätig.⁵⁴ Bis Anfang der 1950er-Jahre kreierte sie dort Möbelbemalungen, Entwürfe für Mode und kunstgewerbliche Arbeiten sowie Keramiken.⁵⁵ Für den im selben Haus ansässigen Modosalon Steffi Weber schuf sie zudem dekorative Wandmalereien und beteiligte sich 1947 im Rahmen der Werk-

53 *Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der bildenden Künste*, hrsg. von Ingrid Holzschuh und Sabine Plakolm-Forsthuber, Ausst.-Kat. Wien Museum, Wien, Basel 2021; O. A., Wiener Kunsthandwerk, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 20.8.1942, S. 3; Brief Hoffmann 1947 (wie Anm. 36).

54 Unter wechselnden Bezeichnungen existierte die Werkstätte auch nach dem Krieg weiter: zunächst als „Entwurfs- und Versuchswerkstätte für schöpferischer Formgebung des Kulturamtes der Stadt Wien, Kärntnerstr. 15“ bezeichnet, dann „Amt für Kultur und Volksbildung – Künstlerwerkstätte“ und ab 20.9.1947 „Verein Künstler-Werkstätte Prof. Dr. h. c. Josef Hoffmann, Kärntner Str. 15“ bzw. „Künstlerwerkstättenverein“. Der Verein wurde erst 1962 aufgelöst; siehe WStLA, M. Abt. 119 – gelöschte Vereine 12912/1947–12912/1947.

55 Auflistung der Dienstgeber Flögls 1952 (wie Anm. 15).

stätte an der *Ersten Großen Österreichischen Kunstausstellung* im Künstlerhaus.⁵⁶ Die von der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs (BV) organisierte Schau galt als eine der wichtigsten Nachkriegsausstellungen in Österreich. Ziel war es, einen „Querschnitt durch das derzeitige Gesamtschaffen auf dem Gebiete der bildenden Kunst in Österreich“ zu präsentieren.⁵⁷ Der Präsident der Berufsvereinigung Karl Stemolak sendete Josef Hoffmann eine schriftliche Einladung, sich gemeinsam mit seiner Versuchswerkstätte an der Ausstellung in einem eigenen Raum für das Kunsthandwerk zu beteiligen.⁵⁸

Den hohen Stellenwert, den Hoffmann dem Kunstgewerbe beimaß, äußerte sich in Verbindung mit einem hohen Qualitätsanspruch auch in der Gestaltung des Saales. Ungeachtet der kriegsbedingten Materialknappheit wagte er es, wie Hans Ankwicz-Kleehoven feststellte, „einen ganzen Raum mit Stuckreliefs zu verzieren, obwohl doch schon ein Kilo Gips eine Kostbarkeit bedeutet[e]“.⁵⁹

Den Entwurf und die Ausführung dieser Arbeiten, die dem Saal die „Improvisation eines fröhlich beschwingten Raumes“ verliehen, überließ Hoffmann Mathilde Flögl und Hertha Bucher, die jeweils eine Hälfte gestalteten.⁶⁰ Die Arbeiten an den Stuckdekorationen zogen sich bis kurz vor Ausstellungsbeginn, wie aus einem zeitgenössischen Film ersichtlich ist.⁶¹ Die relevanten Szenen zeigen Mathilde Flögl bei der farbigen Bemalung der aus graziilen Bäumen bestehenden Stuckornamente, deren Äste sich auf der hellen Wandfläche ausbreiteten (Abb. 7a,b). Die Szenerie wurde belebt durch Vögel, welche ähnlich wie das Astwerk teilweise raumgreifend ausgebildet waren und sich gemeinsam um eingebaute Vitrinen verteilten. Die Gesamtwirkung des Raumes vermittelte den Eindruck als sei „die alte weltberühmte Wiener Werkstätte [...] unter Prof. Hoffmanns unermüdlich schöpferischen Händen wiedererstanden!“⁶²

Doch sie war es nicht, und für Mathilde Flögl bedeutete dies eine Rückkehr in den Lehrberuf, was im Hinblick auf ihr Alter und ihre NS-Vergangenheit nicht leicht war. Erschwerend kam hinzu, dass sie mit dem Ende des Krieges nicht nur den Titel einer Studienrätin verloren hatte, sondern auch die Möglichkeit, in Österreich weiterhin als Lehrerin im Staatsdienst zu arbeiten. Flögl bewarb sich daher Ende der 1940er-Jahre zunächst bei verschiedenen Privatlehranstalten wie der dreijährigen Hauswirtschaftsschule der Kongregation der Schul-

56 S W Modelle Steffi Weber I. Kärtnerstr. 15. Siehe Amtliches Telefonbuch Wien 1948, II. Teil, S. 1328. Siehe auch SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Empfehlungsschreiben Josef Hoffmanns, 4.8.1952.

57 BV Archiv, Bericht über die 1. Sitzung des Ehrenausschusses vom 15.3.1947.

58 Voraussetzung war, dass man Mitglied der BV war. Siehe BV Archiv, Akt zur Ersten Großen Österreichischen Kunstausstellung 1947, Schreiben der BV an Josef Hoffmann, 17.2.1947. Flögl bewarb sich am 30.8.1947 bei der Vereinigung um Aufnahme und wurde unter der Mitgliedsnummer K 286 geführt; siehe ebd., Akt Mathilde Flögl.

59 Hans Ankwicz-Kleehoven, Erste Große Österreichische Kunstausstellung 1947, in: *Wiener Zeitung*, 159, 11.7.1947, S.3.

60 Leopold Rochowanski, Erste Große Österreichische Kunstausstellung, in: *Weltpresse*, 140, 21.6.1947, S.6.

61 BV Archiv, Film zur Ersten Großen Österreichischen Kunstausstellung 1947. Die Ausstellung fand vom 21.6. bis 19.10.1947 statt.

62 Ankwicz-Kleehoven 1947 (wie Anm. 59), S. 4.



7a,b | Mathilde Flögl bei der Arbeit am *Raum für Stuck* auf der Ersten Großen Österreichischen Kunstausstellung im Wiener Künstlerhaus, 1947, Filmausschnitte

schwwestern vom 3. Orden des hl. Franziskus, wo sie 1949 bis 1951 mit sechs Schulstunden als Aushilfslehrerin im Zeichnen und Werken unterrichten konnte; 1949/50 arbeitete sie zudem in den Vereinigten Privatlehranstalten Österreichs für Modegewerbe, Gonzagagasse 15, als Fachlehrerin im Entwurfs- und Modezeichnen für 16 Schulstunden.⁶³ Gleichzeitig bildete sie sich beruflich weiter, indem sie am Pädagogischen Institut der Stadt Wien Lehrveranstaltungen in „Erziehungs- und Unterrichtslehre und Logik“ sowie „Psychologie,

63 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Arbeitsbestätigung vom 1.9.1952.

Jugend- und Charakterkunde“ besuchte. Nach Erhalt der österreichischen Staatsbürgerschaft im März 1951 bewarb sie sich schließlich in Salzburg um eine Stelle als Vertragslehrerin im „Entwurfs- und Modezeichnen“.⁶⁴

Salzburg

Die Bundeslehranstalt für hauswirtschaftliche und gewerbliche Frauenberufe der Bundesgewerbeschule Salzburg, wo Mathilde Flögl ab 16. September 1951 unterrichtete, war für die mittlerweile 58-Jährige die letzte Station ihrer wechselhaften beruflichen Laufbahn. Sie arbeitete dort als Fachlehrerin im Mode- und Entwurfszeichnen der dreijährigen Fachschule für Damenkleidermachen sowie für Zeichnen und Werkunterricht der vierjährigen Hauswirtschaftsschule.⁶⁵

In der Mozartstadt stieß sie mit ihrer Arbeit anfangs auf geteilte Meinungen. Man stellte zwar fest, dass die von den Schülerinnen geschaffenen Rock- und Blusenentwürfe äußerst genaue, geometrisch linierte Zeichnungen waren; gleichzeitig wurde bemängelt, dass diese Sorgfalt in der Ausführung das einzige Hauptziel von Mathilde Flögl sei, obwohl „gerade in diesem Fach rasch hingeworfene Skizzen eher zur Übung in diesem Gegenstand“ dienten.⁶⁶ Die kritisierte Arbeitsweise Flögls fußte auf ihrer jahrelangen Erfahrung im Mode- und Entwurfszeichnen, wo ein grundlegendes Maß an Sorgfalt nötig war. Besonders die Wiener Werkstätte hatte großen Wert darauf gelegt, möglichst fertigungsreife Entwürfe zu entwickeln, die für die Serienproduktion leicht umsetzbar waren.⁶⁷ Für Mathilde Flögl, die in den Folgejahren zusätzlich den Zeichenunterricht für die Expositur der Schule in Ried bei St. Wolfgang und der Klassen in Hallein übernahm, besaßen diese Kriterien anscheinend Jahrzehnte später noch Gültigkeit. Weiterbildungen wie Seminarbesuche beim Fortbildungszentrum für das berufsbildende Schulwesen in Krieglach (NÖ) trugen mit dazu bei, dass Flögls Arbeit trotz der genannten Kritik letztlich als „gut, bei steigender Leistung“ befunden wurde. So schrieb die Inspektorin Frieda Sadler über einen Unterrichtsbesuch 1953:

Fleiß, Verlässlichkeit, Hilfsbereitschaft nicht zuletzt schöpferisches Können ist die Stärke der Lehrkraft. [...] Ihre Methode ist ehrlich erarbeitet und fußt auf jahrelanger Erfahrung. In der WW bei Professor Josef Hoffmann hat ihr Name einen guten Ruf. [...] Die Lehrkraft ist nicht modisch, ihre Person eher etwas mühsam – aber ihre Werte liegen in der Menschlichkeit und im Klang der Zusammenarbeit.⁶⁸

64 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), Urkunde über die Verleihung der Staatsbürgerschaft am 29.3.1951 (Abschrift vom 7.7.1951); SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), Bewerbung Flögls vom 8.7.1951.

65 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), Ausweis über die Lehrtätigkeit und sonstige Verwendung im Schuljahr 1950/51; sowie SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben über die Verwendung M. Flögl, 1.10.1954.

66 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), Inspektionsbericht Dr. Hamer, April 1952.

67 Vgl. auch Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Nachlass Philipp Häusler, ZPH 833, Zirkular vom 23.8.1922.

68 SLA, Pers. A Abt.2 4628 (2), Inspektionsbericht von Frieda Sadler, 30.3.1953.

Flögl, die vergeblich hoffte in Salzburg verbeamtet zu werden, lebte zuletzt zurückgezogen in einer Dachgeschosswohnung in der Nikolaus-von-Nissen-Straße 26.⁶⁹ Sie verstarb dort unerwartet zwischen dem 16. und 18. Juli 1958 im 65. Lebensjahr, nur wenige Wochen vor ihrer Pensionierung.⁷⁰

69 Nach Ansicht des BMfU hatte sie bereits 1935 die Altersgrenze für den Beamtenstatus um ein Jahr und fünf Monate überschritten. Nach Vollendung ihres 65. Lebensjahres sollte sie am 31.12.1958 pensioniert werden; siehe SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Antrag auf Pragmatisierung, 9.12.1955. Ebenso SLA, Pers. A Abt.2 4628 (1), Schreiben des BMfU, 31.3.1958.

70 SLA, Akt. 1A475/58 Verlassenschaftsakt Mathilde Flögl. Standesamt Salzburg, Sterbebuch 939/1958. Flögl starb an den Folgen einer Hirnblutung und wurde auf dem Salzburger Kommunalfriedhof bestattet (Gruppe 003 Grabnummer 003.06.3.014). Das Grab wurde 1980 aufgelassen; siehe MA 7/02, Friedhofsverwaltung Salzburg, Auskunft vom 23.1.2017. Laut Marianne Leisching soll Felice Rix Flögl tot in ihrer Wohnung entdeckt haben: „Sie wollte Mathilde Flögl besuchen, die ja in Salzburg wohnte. Nun sie kommt dort an – hört in der Wohnung von Mathilde das Radio spielen – aber niemand macht ihr die Türe auf. Die Nachbarn, mit denen Mathilde (natürlich) verfeindet war, sagen, daß das Radio seit 2 Tagen spielt. Lizzi holte die Polizei, die brach die Türe auf. Mathilde war seit 2 Tagen tot. Gehirnschlag.“ Brief von Marianne Leisching an Alice Fischer, 16.12.1958, Brief von Alice Fischer an Angela Völker, 25.1.1993, MAK, Archiv der Wiener Werkstätte.

II. WEIBLICHE ENTWÜRFE VON EMANZIPATION

“THE LAUGH OF THE MEDUSA”

Ceramicist Vally Wieselthier and Her Lessons on Women’s Sexuality

They [ceramics] are to reflect the personality of the owner besides that of the maker, and the owner when he looks at the genuinely-worked piece of pottery, should feel as happy as the artist when he made it: he should laugh with the artist.¹

A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments; there’s no other way. There’s no room for her if she’s not a he. If she’s a her-she, it’s in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the “truth” with laughter.²

Prologue: Wieselthier’s *Woman with Flowerpots*

Challenging the role of women in the culture of consumption of Wiener Werkstätte, Vally Wieselthier subverted the standard criteria of female beauty as identified with the bourgeois ideal of woman as a tamed “sexual object.” Questions arise as to where and how Wieselthier’s individual perceptions of women corresponded, or did not, to broader social expectations and practices toward women in interwar Vienna. Her aesthetics are linked to her professional dealings with the Wiener Werkstätte, which had operated since its founding in 1903, in relation to the progressive design teachings in the Kunstgewerbeschule (School of Applied Arts), and as an experimental laboratory for novel ideas. She took up the challenge of critics characterizing the Wiener Werkstätte as excessively feminine and in a very literal way ridiculed Secessionist concepts of beauty, applying exaggerated makeup to her modern women.³ The exaggerated theatrical look—“bordering on caricature”—of female figures by Wieselthier⁴

1 Vally Wieselthier, “Ceramics,” *Design. Ceramic Studio* (Syracuse) vol. 31, no. 6 (November 1929), p. 101.

2 Feminist author Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa,” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1, no. 4 (Summer 1976), p. 888. My emphasis.

3 Adolf Loos’s reported lecture “Wiener Weh,” in Vienna (January 1926); Julius Klinger, “Schmuckkunst-Mäda,” *Der Tribunal* (May 1927). Megan Brandow-Faller, “Blurred Boundaries. Life, Work, and Legacy of Vally Wieselthier,” in *Design Dialogue: Jews, Culture and Viennese Modernism*, ed. E. Shapira (Vienna: Böhlau, 2018), p. 238.

4 Marianne Hörmann, *Vally Wieselthier 1895–1945: Wien – Paris – New York* (Vienna: Böhlau, 1999), p. 79. Megan Brandow-Faller, “Feminine Vessels: The Ceramic Sculpture of Vally Wieselthier,” *Woman’s Art Journal* (Winter/Fall 2014), pp. 32–33. I thank Marianne Hussl-Hörmann and Megan Brandow-Faller for their feedback to this essay.



1 | Vally Wieselthier, *Sitting Woman with Flower Pots*, red ceramic, white ground, blue and green glaze, orange color accents and flower pots, 84 × 69 cm, 1928

defined accepted beliefs about women within a particularly Western concept of cultural evolution while transforming the decorative into an expressive sculpted woman, demonstrating a radical lesson on woman's subjectivity.

Wieselthier's ceramic sculpture *Sitting Woman with Flowerpots* (private collection, Vienna, WV-K 704; fig. 1) depicts a woman who is kneeling with one raised knee, and was exhibited at the *Jubiläum der Wiener Werkstätte* in 1928.⁵ The paint of the figure's dress, applied in a manner evocative of tattered or disheveled clothing, reveals the creative and dynamic process of her making. She is featured next to Wieselthier in a group portrait or a snapshot photo with colleagues Gudrun Baudisch and Kitty Rix (fig. 2). In this photo Wieselthier touches her sculpted woman as if arranging a scrap of her dress across her stomach. Could the sculpted

5 Wieselthier's *Woman with Flowerpots* was reproduced in: Wolfgang Born, "Wiener Kunst-Leben im Mai," *Die Bühne*, no. 183 (1928), p. 28, and Josef Hoffmann, "25 Jahre Wiener Werkstätte: Unser Weg zum Menschentum," *Deutsche Kunst und Dekoration* (June 1928), p. 196. Throughout this chapter I refer to the registration of Wieselthier's ceramic sculptures in Hörmann's catalogue raisonné from 1999 identified through the abbreviation of German *Werkverzeichnis* and *Keramik*: WV-K.



2 | Photo Vally Wieselthier, shown with *Sitting Figure with Flower Pots*, Gudrun Baudisch and Kitty Rix (from left to right), Wiener Werkstätte Ceramics Department, 1928

woman, identified as a potter through the signs described below, represent a self-portrait of Wieselthier? One orange flowerpot is on her protagonist's shoulder, its color drips down to her armpit, a second orange pot on her knee, with color dripping around it, and a third pot is between her legs. The flowerpot is an object of daily use and represents the cultivation of nature. Yet, it appears as a triple stage prop supporting the potter's performance of omnipotence. Moreover, the image of the rising flowerpot between her legs suggests a symbolic extension of her vagina into a female-male pot-genitalia. Through her exaggerated blue makeup smeared around her eyes, a possible reference to sleepless nights, spots of dark orange painted on her cheeks, chic orange lips, we can also identify her as a performer. She is a potter and a performer. The green and orange flower pattern of her tattered dress suggests her bond with nature and appears, as it discloses one breast, as scraps of an orientalist dress of an Amazon.⁶ The name Amazon in Homer's *Iliad* denotes "a match for men' or 'man-like' with the first part of the term, anti, meaning either 'opposite to' or 'antagonistic to.'"⁷ In her *Sitting Woman with Flowerpots* Wieselthier reconfigures the relationship between culture and nature

6 The Amazon's description in Homer's *Iliad* and Herodotus's *Histories* as having the breast removed to ease her movement in battle continued into the modern era.

7 Annaliese Elaine Patten, "(Ad)ressing the Other: The Amazon in Greek Art" (university honors thesis, Portland State University, 2013). Her source *Iliad*, 3.171; Richard John Cunliffe, *A Lexicon of the Homeric Dialect* (Norman: University of Oklahoma Press, 1977).

as she asserts her creative authorship on the principle of equity with men in the Viennese avant-garde scene.⁸

Leading women artists of the Wiener Werkstätte incorporated in their oeuvre in ceramic sculpture and in general the biblical and orientalist theme of the woman carrying a vessel on her head in different manners.⁹ Baudisch offers in her *Pots Carrier* (1928) a stylized version of Wieselthier's *Woman with Flowerpots*, featuring a woman in a colorful dress, elegant makeup emphasizing the angle of her eyes, with one pot on her head and another between her legs.¹⁰ Susi Singer was perhaps the first to address this orientalist theme, featuring a sculpted woman with dark hair, dressed like an Amazon with an exposed breast, carrying a vase on her head, and a flower entwined between her legs (1921–22).¹¹ The work of a colleague, Lotte Fink, a glass painting for the Viennese firm Lobmeyr depicts a half-naked woman carrying a pitcher on her shoulder.¹² Baudisch, Singer, and Fink were among several designers who featured this theme, coming to terms with the popular image of the “colonized woman,” yet reworking it from their commanding perspective as Western women designers.¹³ Yet, Wieselthier transforms the colonialist theme into an artistic and sexual affront. In an early example of *Woman with Jug* (ca. 1925; WV-K 457) her protagonist appears as a temptress in a flirting pose, raising her hand to her head, with colored lips and exposed shoulder, standing next to a jug.¹⁴ In a later *Flower-Carrier* (ca. 1925; WV-K 467), Wieselthier features a woman with angled eyes and an orientalist cap caught in a frozen exotic dance pose.¹⁵ Another striking example is Wieselthier's *Ceramic Figure for the Garden* (ca. 1927; WV-K683), with scraps of dress tight on her body and a shawl that encircles her neck like a winding snake.¹⁶ The pot on her right knee has two oval holes suggesting eyes. The pot/vessel is a stage-prop and/or a borrowed masculine extension of her sexual organ. Another Wieselthier garden sculpture (1928; WV-K732) depicts her potter in an acrobatic pose, with arms and legs staged as if she is a

8 A photo of Wieselthier working at her studio taken by Marianne Blumberger and Anna Schulz is reproduced next to photos of other women professionals, such as of the pilot Ms. Tournier-Hufschmied, in the article “Die Frau macht sich als Mann sehr gut,” *Die Bühne*, no. 230 (1929), p. 39.

9 In the Bible we encounter women who went out to draw water in the evening, using vessels made of either clay or animal skins (Genesis 24:11). They carried the vessel on either their head, hip, or shoulder (Gen 24:15).

10 Two examples by Baudisch are documented in a photo in MAK: WWF 108–60–4, and in exh.cat *Ohne Korsett* (Galerie bei der Albertina, 1999).

11 Collection Galerie bei der Albertina; photo in MAK: WWF 108–42–1. Singer's variations on this theme appear in other works documented in the MAK Online Collection. A striking example is in *Deutsche Kunst und Dekoration* (September 1929), p. 404.

12 In the same essay “Oesterreichische Glaskunst” works by Wieselthier are also featured in *Deutsche Kunst und Dekoration* (December 1925).

13 A similar orientalist theme depicted by Dina Kuhn in *Moderne Welt*, no. 17 (1929).

14 Reproduced in Armand Weiser's essay discussed below, “Zu den Arbeiten von Vally Wieselthier,” *Dekorative Kunst* (April 1925), p. 181.

15 Reproduced in the same issue as Fink's glass painting, *Deutsche Kunst und Dekoration* (December 1925), p. 227.

16 Reproduced in *Deutsche Kunst und Dekoration* (January 1928), p. 311.

marionette, and her makeup causing her to resemble a mannequin.¹⁷ Her sculpted woman-puppet-potter with exposed breasts is offered as a garden decoration, holding two small pots, one next to her head, which is turned to the right, and the second on her knee. Yet, the elongated vessel between her legs with its opening directed toward the viewer, suggesting a symbolic extension of her vagina among other things, is provocative. Wieselthier signed the work underneath the vessel's opening. Through her variations of the orientalist woman/Western potter theme, the artist-designer at the height of her career offers a counter strategy within a colonialist narrative, representing her coming to terms with her sexual identity in order to shape a new artistic language in a commercial scene in a field dominated by men.

Swimming into the Open

Vally Wieselthier attended Vienna's Art School for Women and Girls, cofounded by feminist and women's rights activist Rosa Mayreder and renowned painter Tina Blau, parallel to pursuing a career in sport as a swimmer from 1912 to 1914. During this period, a photo of Wieselthier appeared in *Illustriertes (Österreichisches) Sportblatt* (Illustrated Austrian sports journal), accompanying her portrayal as a sportswoman, granting her national exposure.¹⁸ In the photo, she is seen in profile with a chic hat and elegantly dressed in white with a dark robe on top. At the age of nineteen she presents herself as a self-assured sportswoman, reflecting on her career over the past four years, as a winner of several swimming competitions in summer resorts. Wieselthier grew up in a well-situated Jewish family. Her father, Wilhelm Wieselthier, who arrived in Vienna from Galicia, was a successful Habsburg court lawyer. Her uncle Bernhard Wieseltier was also successful and known as the dentist to the successor of the throne Franz Ferdinand.¹⁹ His daughter Rosa, who divorced shortly after her marriage, took part in the festive procession on the occasion of the anniversary of Kaiser Franz Joseph in 1908.²⁰ Her second uncle, Emil, was a collar and cuff factory owner.²¹ Vally's mother Rosa Winkler came from a wealthy family, and Wilhelm Wieselthier was her second husband. Wieselthier's family network granted her social prestige and a modernist outlook on marriage.

17 Reproduced in O. L., "Vally Wieselthier's Ausstellung in New York," *Deutsche Kunst und Dekoration* (April, 1929), p. 41. Wieselthier's painted makeup is in contrast to a recommendation of a cosmetic expert: Ilse Varady, "Die Kunst, sich zu verschönern: Faschingsratschläge," *Österreichische Illustrierte Zeitung*, February 9, 1930, p. 16.

18 "Aus der Sportwelt, Eine Porträtsammlung, 'Vally Wieselthier,'" *Illustriertes (Österreichisches) Sportblatt*, May 7, 1914, p. 21. Wieselthier's sports career lasted a decade. In 1920, Wieselthier represents "Austria" club, see: *Allgemeine Sport-Zeitung*, August 14, 1920, p. 184. Her career as a swimmer followed that of her cousin Rosa Wieselthier, who also won competitions as Wieselthier did in different summer resorts: "Das Jugend Wett-schwimmen in Vöslau," *Neues Wiener Tagblatt*, August 12, 1889, p. 3.

19 Bernhard Wieselthier's prestigious position is mentioned in a few reports on him.

20 Rosa is identified as Irene Wieselthier: *Sport und Salon*, September 19, 1908, p. 11.

21 In 1912, Emil Wieselthier owned a registered firm producing collars and cuffs in Vienna's 6th district, Mollardgasse 22 (Vienna Lehmann's address book). He renovated this building in 1897.

Wieselthier continued her art and design studies at Vienna's Kunstgewerbeschule with prominent teachers such as Josef Hoffmann and Koloman Moser. She also studied with the reformer of art education Franz Čížek who encouraged free expression. During her studies, she produced a series of fashion prints that showed women stylishly dressed with angry facial expressions and elegant hand gestures.²² In 1916, she contributed to a series of lithographs produced by the Wiener Werkstätte to encourage consumption, *Das Leben einer Dame* (The Life of a Lady), mostly depicting women shopping. She presented her bourgeois lady socializing at the zoo or approaching an open-air restaurant.²³ In 1917, Hoffmann, recognizing her talent as a ceramicist, recruited her to the Wiener Werkstätte's newly established "Artists' Workshop." She took the class of renowned Secessionist Michael Powolny. After her early success, and a conflict with a new manager of the Wiener Werkstätte, Wieselthier established her own workshop "Keramische Werkstätte Vally Wieselthier" in 1922. Five years later, she sold her workshops to the Wiener Werkstätte and returned as the director of the ceramics department at the workshops. In October 1928, she accompanied her works to New York City as part of a traveling group exhibition opening at the Metropolitan Museum of Art. Wieselthier chose to stay there.

Focusing on select Wieselthier portrayals of women during this period, in this chapter I explore how she instrumentalized the popular identification of woman as destined to *flirting* in order to draw attention to her alternative lessons on women's sexuality. Launching a career as a leading ceramicist, Wieselthier maintained her appreciation of fashion, consciously exploring the possibilities of "dressing women" to reflect on the relationship between them and culture.²⁴ In his famous lecture and later published article "Ornament and Crime," the architect in opposition to the Secession Adolf Loos argued that modern man uses his clothes as a mask to secure social integration. In his essay, Loos made the comparison with those who have ornamental cravings and "primitive" people and criminals who tattoo their bodies.²⁵ Feminist Rosa Mayreder argued that in order to secure personal development and social position, the "woman herself must refrain from any behavior that would contradict this **personality** and allow men to justify, emotionally or rationally, the old concept of woman as an **object**."²⁶ As late as 1930, leading psychologists such as Sigmund Freud thought that women are envious of men's commitment to cultural duties, and since women were "forced into the background by the claims of civilization," they presumably adopted hostile relations to it.²⁷ Wieselthier devel-

22 Wieselthier's early works in University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive.

23 See Lotte Calm, et. al. *Das Leben einer Dame*, twenty sheets of linocuts, colored illustrations (Vienna: Self-published, 1916) in MAK library.

24 Vally Wieselthier, typescript "A Few Dates About Myself." Courtesy Galerie St. Etienne, New York, p. 1.

25 Adolf Loos, "Ornament and Crime," in *The Architecture of Adolf Loos*, eds. Y. Safran and W. Wang, et al. (London: Art Council of Great Britain, 1985).

26 Rosa Mayreder, *Geschlecht und Kultur: Essays* (Jena: E. Diederichs, 1923), p. 105; Quoted in Karin J. Jušek, "The Limits of Female Desire: The Contributions of Austrian Feminists to the Sexual Debate in Fin-de-Siècle Austria," in *Austrian Women in the Nineteenth and Twentieth Centuries: Cross-Disciplinary Perspectives*, eds. D. F. Good, M. Grandner, M. J. Maynes (Oxford: Berghahn, 1996), p. 29; my emphasis.

27 Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, trans. James Strachey (New York: W. W. Norton & Company, 1961), pp. 50–51.

oped tactics of dressing women and choreographing them flirting in her ceramics in order to confront these prejudices against women, specifically as hostile to the world men had created to serve men's needs. She uses paint dripping on their dresses to simulate the phenomenon of the "chemical" dissolution of their clothes, also mirroring their emotional disintegration, and thus challenging the emotional regime in which women were kept.

Wieselthier's representation of women and their sexual experiences can be understood within the shift in the production and distribution of sexual knowledge in Vienna during the years 1900 to 1934 "from a form of scientific inquiry practiced largely by medical specialists to a social reform issue engaged by and intended for a wide audience."²⁸ She explored the possibilities of reworking scientific theories and offering alternative cultural wisdom through design and art.²⁹ Wieselthier used the Catholic norm of confession that was cultivated even in the socialist and woman-centered publications to create opportunities to explore women's sexual distress and demand new roles in cultural production, to actually "talk about sex" in her art.³⁰ I suggest that Wieselthier followed women's literary protest and defiance against their social framing as helpless girls and wives and/or their "objectification" as sexual objects launched around 1900, which included demands for sexual education for girls and acknowledgment of their wounded subjectivity, resulting from the unequal social relations between men and woman.³¹ Her sculptural figural ceramics relate to theories on women's character and sexuality as documented in newspaper articles, feminist bestsellers, and avant-garde dance performance, as part of her construction of a visualized model of empowerment for other women. Wieselthier reformulates contemporary approaches including Freud's psychoanalytic theories, which brought sexual matters into the open in order to "disarm them."³² Instead, she uses the scandalous potential of discussing women's sexuality in public to bring her women's stories into the open. Wieselthier depicts both Viennese and "universal" social types of women identified as the "virgin," "sexually aroused young woman," "süßes Mädel," "(masculinized) avant-gardist dancer," "defiant abused woman," and as described above, "sexually self-assured designer-potter" in her ceramics.

The Protest of the Flower-Women

Wieselthier tackled the expectations of men and women from woman to *flirt*, attributing flowers as props to symbolize her protagonist's sexual state, and the particular draping of fabric that winds as snakes around a woman's body to express how they experienced men's sexual desire, in order to offer lessons on women's sexuality. Several women's publications at the turn of the twentieth century lamented the ignorance of girls, who were kept uneducated about

28 Britta McEwen, *Sexual Knowledge: Feeling, Fact, and Social Reform in Vienna, 1900–1934* (Oxford: Berghahn, 2016), p. 2.

29 Wieselthier may have been provoked by a popular scientific book by Bernhard A. Bauer *Wie bist du, Weib?* (1923), which promised to reveal how women really are. It was filmed by Berthold Seidenstein in 1927.

30 I reformulate here a critical observation presented in McEwen, *Sexual Knowledge*, p. 19.

31 Else Jerusalem-Kotányi, *Gebt uns die Wahrheit! Ein Beitrag zu unsrer Erziehung zur Ehe* (Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902), pp. 1–2. The book aimed to encourage women to understand their emotions.

32 McEwen, *Sexual Knowledge*, p. 3.

their sexuality. The bestseller *Eine für Viele* (One for Many, 1902) by Vera (pseudonym Betty Kris later Kurth) argued: "The young girls from wealthy families . . . face their destiny in life blindly and ignorantly. Unfortunately, in the widest strata of society there is still a widespread misconception that physical virginity must go hand in hand with total ignorance of the most natural processes of life."³³ In 1918, Freud claimed in his essay "Das Tabu der Virginität" (The Taboo of Virginity), that men's insistence of marrying a virgin was a token of their wish to possess women. He further suggested that women "take revenge" on their first sexual partner by the means of their frigidity.³⁴ Wieselthier challenged the modernist cultivation of the metaphor of defloration as an act of plucking a flower,³⁵ also celebrated in Gustav Klimt's iconic *The Kiss* (1907–08, Belvedere), yet further reworks ideas presented in Freud's above-mentioned essay to develop feminist iconoclasm. In *Flora*, Roman goddess of flower and spring (1928, MAK Collection, WV-K 720; fig. 3) Wieselthier decorates her sculpture's body with red flowerheads, challenging the cultural stereotype of virgin as offering one flower to be plucked or the idea of a gardening woman as alluding to taming her sexuality.³⁶ She dismisses the paternalistic idea of a single plucking of her virginity-flower, and shows instead the multitude of her blossoming. The added blue smears on Flora's body can be read as a humoristic echo of her presumed frigid reaction to her loss of virginity.³⁷ Wieselthier's disclosure of her sculpted women's psychological state as they reclaim their bodies demonstrates their profound character and challenges men's belittling association of women with nature.

Around 1919, Wieselthier sculpted a young woman with wavy hair and a chic hat, her head tilted to her shoulder, in a summer dress and a flower armband.³⁸ She appears shy and naïve, representing the Viennese literary stereotype of the *süßes Mädel*, which also surfaced at the turn of the century as a target for men, practicing their seductive skills, and as documented in Arthur Schnitzler's erotic dialogues in *Reigen* (1900). The *süßes Mädel* stereotype evolved from the imbalanced relation between a mature and educated man flirting with a young and inexperienced woman.³⁹ Wieselthier depicts her as physically and emotionally

33 Vera (pseudonym), *Eine für Viele: Aus dem Tagebuch eines Mädchens* (Leipzig: Seemann, 1902), p. 89; my translation. Quoted in Bettina Rabelhofer, "Das bürgerliche Reinheitsgebot im Spiegel literarischer Reflexionen von modernen Autorinnen," in *Kultur – Identität – Differenz: Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, eds. M. Csáky A. Kury, U. Tragatsching (Vienna: Studien, 2004), p. 288. There were twelve editions already in the first year.

34 Anna Borgos, "Woman as Theory and Theory-Maker in the Early Years of Psychoanalysis," in *Gender and Modernity in Central Europe: The Austrian-Hungarian Monarchy and its Legacy*, eds. A. Schwartz and J. Szapor (Ottawa: University of Ottawa Press, 2010), p. 156.

35 See: *blume, jungfrauschaft*, etc. in *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*.

36 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Leipzig and Vienna: Deuticke, 1900), p. 223. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1986), pp. 15–16.

37 Wieselthier may have transformed the blue cut branches in a Dagobert Peche drawing of a costume reproduced in *Moderne Welt* (1923) into dripped blue body paint. For a play of red/purple and blue depicting the conflict between female sensuality and fear projected as frigidity, see Oskar Kokoschka's *Portrait of Lotte Franzos* (1909, The Phillips Collection, Washington, DC).

38 The photo of this sculpted figure is in the MAK, Wiener Werkstätte Archive: WWF 108–38–2.

39 Arthur Schnitzler, *Reigen* (Brünn: Winker & Schickardt, 1903), pp. 134–35.



3 | Vally Wieselthier, *Flora*, red ceramic, white ground, multi-color glazed, 62 × 29 × 36 cm, 1928

accessible. The flower décor on her hand highlights her availability and her offer to be “plucked.” Yet, she looks closely at her protagonist, aware that she is being observed, tilting her head to her shoulder, and with her hands she forms a close circle in front of her body, possibly to protect herself from *his* advances.⁴⁰ For her representation of the *süßes Mädel*, Wieselthier reworked popular imagery in contemporary literature, in a fashion similar to American feminist artist Cindy Sherman, who decades later reworked popular imagery in films in her staged artistic photos. Sherman reworks the popular voyeuristic view of a woman in *Untitled Film Still #14* (1978, MoMA collection) where she is standing next to a bed in her sexy underwear, looking sideways to check the unseen viewer’s reaction to her striptease. Similarly, Wieselthier consciously uses the flirting pose to create her own theater of women as part of developing a revolutionary iconography representing lessons on female sexuality.

In her works, Wieselthier critically examines how women respond to the male gaze and how they experienced their sexuality as part of these stressful situations.⁴¹ There was a consensus among avant-gardist men and women authors identifying coquetry as expressing

40 Her choreography as *süßes Mädel* is similar to Wieselthier’s *Young Woman with Turtle* (ca. 1920, WV-K 203; included in photo of exhibit of ceramics by Wieselthier in MAK, Wiener Werksätze Archive: KI 8606–1).

41 On the strict social codes refusing respectable women the opportunity of reacting with a direct glance at men, see Frauke Kreutler, “Begehrliche Blicke und geheime Codes,” exh. cat. *Sex in Wien: Lust: Kontrolle: Ungehorsam*, eds. A. Brunner, F. Kreutler, et. al. (Vienna: Wien Museum, 2016), pp. 22–28.

women's artistic talent.⁴² A progressive female author Thekla Blech-Merwin, who advocated social criticism, argued early in her career that:

In this art of making oneself pleasant, only the women and the artists, who share a lot of similarities, have reached remarkable achievements so far. Basically, it's not as easy as it sounds. **It takes a virtuosity in the control of mind and feeling** and a very special sensitivity to engage in this endeavor of "pleasing"; there is only a very thin cord stretched for these tightrope walkers, and one must possess a **great deal of social balance, for it leads over an abyss of grotesque ridiculousness.**⁴³

Another woman author who addressed the destructive, even criminal, results of women's flirting, was author Helene Tuschek, who identified *Koketterie* as an addiction in making oneself appealing.⁴⁴ There was widespread discussion on women's art of flirting, including that of cosmetic experts.⁴⁵ Architect and critic Armand Weiser observed in Wieselthier's works the flirting pose, suggesting that she "tries to excite sensuality by deliberate playfulness and coquetry."⁴⁶ Yet, he acknowledged that Wieselthier subverts the viewer's expectation to obtain satisfaction, arguing that, "the attractive movement and a fine little head are opposed to bodies and details, whose clumsy and superficial formation gives the whole almost the expression of the grotesque."⁴⁷ Weiser further noted how Wieselthier exposes contemporary social "wrongdoing" in order to express enduring ideas "impressively disguised with a joking [laughing] mask."⁴⁸ Wieselthier's critical insights of contemporary social "wrongdoing" against women in different works were exhibited in public and further published about in journals.

The Serious Sexual Lessons of the *Laughing* Wieselthier

Wieselthier challenged the regime of women's emotional life, revolving around emotions such as "seduction and betrayal, romantic and familial love, fear of childbirth, and so on,"⁴⁹

42 Earlier discussions on the "flirting woman" as a philosophical statement and in relation to women's dress choices: Georg Simmel, "Koketterie," *Jugend* 2, no. 41 (1901), p. 672; Adolf Loos, "Damenmode," and Hermann Bahr, "Zur Reform der Tracht," *Dokumente der Frau* 6, no. 22 (March 1, 1902).

43 Thekla Blech-Merwin (Vienna), "Zur Psychologie des Kokettierens," *Wir Leben: Monatsschrift zur Pflege schöngestiger und künstlerischer Bestrebungen*, no. 8 (1911), p. 17. My emphasis.

44 Helene Tuschak, "Koketterie," *Die Zeit*, May 19, 1909, p. 1. Tuschak criticizes women who deliberately flirt with men.

45 Helene Pessl, "Koketterie," *Die Bühne*, no. 12 (1925), p. 48. Even in the interwar period, it was uncommon for women to initiate a dialogue and address men directly with words. Their communication skills were invested in silent flirt in organized social events: Martina Nußbaumer, "Darf die Frau den Mann ansprechen? Von den Regeln des Anstands bei der verbalen Kontaktaufnahme," exh. cat. *Sex in Wien: Lust: Kontrolle: Ungehorsam* (2016), pp. 38–43.

46 Armand Weiser, "Zu den Arbeiten von Vally Wieselthier," *Dekorative Kunst* (April 1925), p. 177.

47 *Ibid.*, p. 177.

48 *Ibid.*, p. 179.

49 McEwen, *Sexual Knowledge*, p. 6: "I have used the concept of emotional regimes to identify which emotions were discussed in relation to sex, as well as the social attitudes and personal attributes that combined to make possible desired (or undesired) emotions about sex and sex knowledge."



4 | Vally Wieselthier, *Reclining Woman*, red ceramic, multicolor glazed, 22 × 54 × 21 cm, 1928

through allowing her sculptural figures to reveal their private stories.⁵⁰ The opposite social stereotype of “the virgin” was/is the “nymphomaniac,” who expresses unlimited interest or is actively interested in sexual gratification, identified at the time by psychiatrist Richard Krafft-Ebing in his *Psychopathia Sexualis* (1886) as abnormal, “nymphomania.”⁵¹ Women’s masturbation was identified as a possible cause for the frightening disease of nymphomania. Psychiatrist Auguste Forel refers to women’s erotic dreams with venereal orgasms which torment rather than please them; but they do not fall in love easily and may have difficulty in the choice of a husband. He further warned that, “when a woman is possessed by passion, **she often loses all sense of shame**, all moral sense and all discretion, in regards to the object of her desires.”⁵² Wieselthier’s early version of the discussed above *Flora*, shows a *Sitting Woman* (1920, WV-K 208),⁵³ a flower head attached to her right-hand palm while her left hand reaches to touch between her legs, which could be interpreted as expressing her intention to masturbate. Later, Wieselthier offers another provocative depiction of this scene in *Reclining Woman*, 1928 (Galerie bei der Albertina • Zetter, WV-K 709; fig.4), suggesting her state of anticipation before masturbation.⁵⁴ It may have been intended as a garden sculpture as it is

50 Few leading feminists openly discussed female sexuality in the early 1920s. Mayreder published *Geschlecht und Kultur* (1923), and it was reviewed by Therese Schlesinger, “Zur Evolution der Erotik,” *Der Kampf*, no. 11 (1923).

51 Richard Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, trans. Franklin S. Klaf. (New York: Bell, 1965), p. 322. Quoted in Dijkstra, *Idols of Perversity*, p. 249.

52 Auguste Forel, *The Sexual Question: A Scientific, Psychological, Hygienic and Sociological Study* (1908). ed. and trans. C.F. Marshall (New York: Physicians and Surgeons Book Co., 1925), pp. 266–67. Discussed in Dijkstra, *Idols of Perversity*, p. 250. My emphasis.

53 The *Sitting Woman* is documented in a photo in MAK, Wiener Werkstätte Archive: WWF 108–43–5.

54 Wieselthier’s *Reclining Woman* was created for serial Wiener Werkstätte manufacture with the model number KO5976. The shape of the low pedestal imitates is Chinese Ming Dynasty style.



5 | Vally Wieselthier, *Abisag*, red ceramic with white glaze and with brush painted dripped green glaze, height 67 cm, c. 1924

documented in a photo at the Wiener Werkstätte Archive with flower branches. Her shawl winding on her body can suggest “the snake in the garden,” possibly pointing to the condemnation of her wish to explore her sexuality by herself, as threatening to her and posing danger to society.⁵⁵ During this period we encounter police reports in which women who openly talked about their sexual experiences were suspected of being potential criminals.⁵⁶ Nevertheless, avant-gardist women authors knew how to counter and even dismiss these theories as documented in Gina Kaus’s short story “Beatrice” (1928).⁵⁷ Wieselthier is more attentive to the fragile psychological state within the strained relations between men and women and allows her protagonists to tell different stories as they display ambiguous smiles, sidelong glances, and the “come hither” glint in their eyes, expressively framed at times with blue color, revealing feverish, dusky rings left by dissipation and too many sleepless nights,

55 See photo in MAK: WWF 108–66–2.

56 Albert Petrikovits, “Das Verbrechen in der Magdalenenstraße,” *Öffentlich Sicherheit: Polizei-Rundschau der österreichischen Bundes- und Gemeinde-Polizei sowie Gendarmerie*, December 1, 1921, p. 7.

57 A husband who wants to accommodate his wife’s wish to divorce asks his acquaintance Beatrice to help him prove his disloyalty. Beatrice’s uninhibited spirit is described in a humorist manner as “a bit nymphomaniac.” Gina Kaus, “Beatrice,” *Prager Tagblatt*, July 22, 1928, p. 6.



6 | Vally Wieselthier, *Kneeling Woman with Shawl*, red ceramic, multicolor glaze, 46.5 × 22 × 15 cm, c. 1925

or offering a false cheerful atmosphere. Wieselthier challenges the voyeuristic expectation and confronts men who may have expected to indulge in the narcissistic pleasure of consuming a woman's body⁵⁸ with a lesson about women's psychology directly related to the sexual situation.

In two striking versions of the biblical heroine Abishag, we encounter Wieselthier's documentation of Abishag's emotional and physical degradation. The young woman Abishag was offered as a companion to warm with her body the aging King David.⁵⁹ In 1919, Wieselthier depicted Abishag as an elegantly dressed mature temptress with a proper headwrap, her left shoulder and breast exposed, as if the dress was pulled down, yet her body language is shy and restraint as she lowers her eyes expressing her shame.⁶⁰ Around 1924, Wieselthier, now working as an independent ceramicist, portrays *Abisag* (Badisches Landesmuseum, Karlsruhe; WV-K 671; fig. 5) as a shy virginal victim. Her red hair is decorated with a knotted green scarf, and she is wearing a tattered green dress which appears to be wet and sticking to her lower

58 Laura Mulvey, "Visual Pleasures and Narrative Cinema," in idem, *Visual and Other Pleasures* (London: Palgrave, 1989), p. 19.

59 I Kings 1:1–4.

60 Photo of *Abisag*, 1919 in MAK: WWF-90–68–11.



7 | Vally Wieselthier, *Figural Ceramic or Lylith*,
in: *Deutsche Kunst und Dekoration*,
January 1928, 312

stomach and the color dripping on her legs. Abishag is holding green grapes in her hands—associating her sexual sacrifice not with plucking flowers but fruits. Wieselthier is confronting the attraction of modernist authors such as celebrated poet Rainer Maria Rilke to Abishag.⁶¹ Rilke's poem may have inspired Wieselthier to reveal Abishag's humiliation through showing how the decomposed green dress transforms into dripping green glaze.

The most striking piece that expresses Wieselthier's defiance of the submissive role of women is *Kneeling Woman with Shawl* (ca. 1925, Galerie bei der Albertina • Zetter; WV-K 460;

61 Rainer Maria Rilke, "Abisag," in idem, *Sämtliche Werke* vol. 1 (Wiesbaden and Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1955–66), pp. 487–88.

fig. 6), exhibited in the *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris.⁶² She is a modernist woman with short red hair, wearing tattered clothes, whose pointed hand with bent fingers is directed toward her head. Her winding shawl around her arm may imitate the movement of a snake. She appears fragile and wounded with dark shadows beneath her makeup-smearred eyes. Her dress has become a mess of dripping glaze, revealing, as in the case of *Abishag* (c. 1924), emotional disintegration. Wieselthier's *Kneeling Woman with Shawl* depicts self-abuse that can be compared to Cindy Sherman's *Untitled #299* (1994, Collection Goetz, Munich), in which the woman with red hair wears a fancy black hat, has bloodshot eyes (suggesting that she is a drug addict), has blue circles around her eyes, and is reclining on red satin sheets. Her nose is pierced with rings, a snake tattoo decorates her neck, and a feminine hygiene pad is seen through her transparent underwear. Her expression is of defiance as she holds her finger against her head like a "pointed gun." Wieselthier and Sherman fight against the expectation of women to offer themselves as sex toys. They do so by telling us shocking stories of sleepless nights, self-neglect, self-destruction, consequently confronting the viewers with the harsh realities of these women.

Conclusion

Wieselthier advanced our perception of female sexuality by including it as an integral part of cultural production. She achieved this by sourcing her inspiration from literature and modern dance performances. In order to challenge the identification of women as symbols of "naturalness," and yet to depict a conflict between nature and culture, resulting in a caricature-like portrayal of women, Wieselthier dressed the biblical woman *Lilith* as a modern dancer (1927, WV-K 670; fig. 7).⁶³ *Lilith* appears in a geometric dress design, leading to the fragmentation of her upper body and emphasizing an alienating framing of breasts.⁶⁴ She may have been inspired by dance costumes from a performance directed by the renowned modernist dancer Gertrud Bodenwieser. The costumes featured girdles or bondage straps, segmenting the dancers' bodies into geometric patterns.⁶⁵ Wieselthier's sister Helga took dance lessons and performed as part of Bodenwieser's group.⁶⁶ At the same time, as docu-

62 Vally Wieselthier is signed WIESEL/THIER. In Max Eisler, "Unser Handwerk in Paris," *Österreichs Bau- und Werkkunst* (1924–25), p. 332, it is wrongly attributed to Singer.

63 Wieselthier's independent and self-assured dancer with exaggerated makeup appears as the opposite of the shy *Abisag*, reproduced in *Deutsche Kunst und Dekoration* (January 1928), p. 312. It was on display at the Art Center, New York in 1928, and at Contempora Studio in New York in 1929. Hörmann, *Vally Wieselthier*, p. 293.

64 Photos of three dancers in MAK, Wiener Werkstätte Archive: WWF 108–57–2, WWF 108–57–1, WWF 110–53–4.

65 P. Stf., "Tanzgruppe Bodenwieser," Photo Willinger [photographic press agency directed by Wilhelm Willinger and son László Josef Willinger], *Die Stunde*, February, 26, 1926, p. 7.

66 Report on Helga Wieselthier's dance in a Bodenwieser's class performance in *Die Stunde*, February 2, 1928, p. 4.

mented in later erotic drawings by Wieselthier, she was comfortable with exploring her own sexual fantasies.⁶⁷

The film *Episode* (1934), directed by Walter Reisch, was possibly intended as a tribute to Vally (Valerie) Wieselthier as a successful applied artist. Wieselthier fashioned herself as and was treated after her emigration to New York as a “star” in Viennese newspapers in the early 1930s. It featured the popular non-Jewish actress Paula Wessely in the leading role of the ceramicist Valerie Gärtner. Despite the fact that the director was Jewish, it was screened in Germany after the takeover of the Nazi regime and became an immediate hit. Stereotypes of Jewish women as sexually promiscuous and/or especially ugly led to a process by which Jews underplayed their “Jewish difference.”⁶⁸ *Episode* tells the story of the “brav” (well-behaved) artist Valerie, who is supporting her aging mother during the financial crisis in 1922, and who guards her sexual integrity.

Wieselthier did not have problems with flaunting her sexuality openly.⁶⁹ In her sculptural ceramics, we encounter how important it was for Wieselthier to present daring testimonies of women’s sexual experiences. We can decipher the stories of her sculpted protagonists through their exaggerated makeup and tattered dresses, boldly signaling their sexual experiences. Wieselthier’s skillful storytelling through her ceramics via the lens of female sexuality makes Viennese Modernism distinctly relevant in society today as we continue to battle gender roles.

67 Late erotic drawings in Wieselthier’s folder at the University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive.

68 Lisa Silverman, “A Delicate Balancing Act: Fashioning Gender, and Jewish Self-Fashioning in Vienna before 1938,” in *Design Dialogue* (2018), pp.281–96.

69 F. Waerndorfer (New York) to J. Hoffmann (Vienna), January 1, 1929 (Wienbibliothek im Rathaus: Handschriftensammlung.) Waerndorfer suggests that “Wiesel,” whose art he adores, and who had arrived in New York recently is selling her body to finance her art. He also makes fun of her fears of losing her sexual appeal and points out that this resulted in her compulsion to exhibit her body in front every man she socialized with.

HILDE BLUMBERGER (ALIAS JACQUELINE GROAG) UND IHR WIENER FRAUENNETZWERK

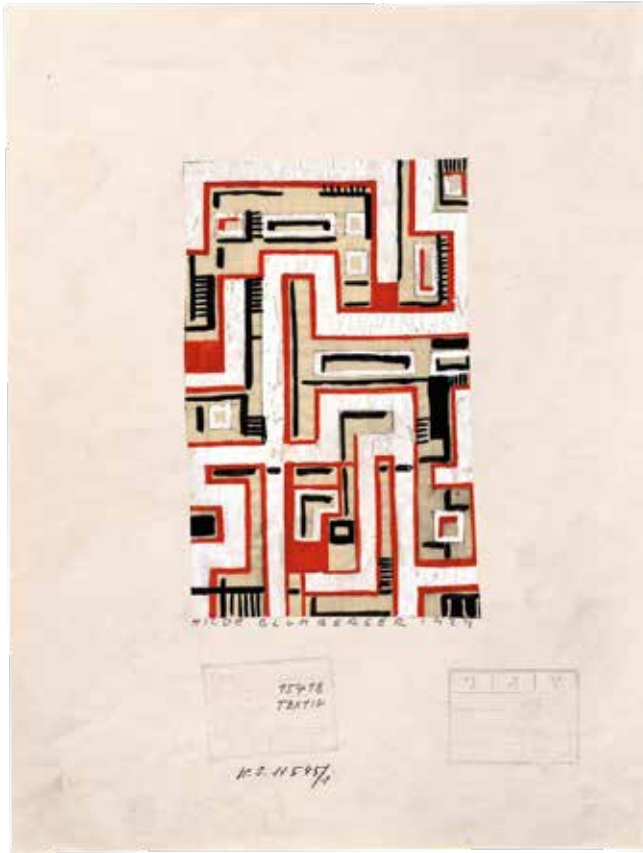
Auf dem relativ jungen Gebiet der Frauenforschung gibt es noch immer viele dunkle Flecken, dazu gehört auch die Aufarbeitung von weiblichen Netzwerken. Nach dem gängigen Klischee wird Frauen oft der Teamgeist abgesprochen, dementsprechend hätte ein zickiges Konkurrenzdenken ihr Verhalten geprägt. Gerade am Beispiel der Textildesignerin Hilde Blumberger lässt sich aber nahezu paradigmatisch ein Netzwerk von Künstlerinnen rekonstruieren, die in der Zwischenkriegszeit in Wien im Medien- und Kunstbereich tätig waren und emanzipiert und äußerst flexibel sich gegenseitig unterstützt und gefördert haben.

Hilde Blumberger (1903–1986), die sich erst in der Emigration Jacqueline Groag nannte, war eine geborene Pick, die in Prag zur Welt gekommen war. Einer deutsch assimilierten jüdischen Familie aus dem Mittelstand entstammend, blieb es ihr als kränkliches Kind verwehrt, eine reguläre Schule zu besuchen. Sie selbst meinte später, dieser Umstand hätte ihr ihre kindliche Kreativität bewahrt.¹ Als sie 1924 den Wiener Karl Blumberger heiratete, der aus einer sehr wohlhabenden und kunstinteressierten Familie stammte, kam sie in die Reichshauptstadt.² Dieser familiäre Hintergrund ermöglichte es ihr von 1926 bis 1929 an der Kunstgewerbeschule zu studieren – damals noch eine der wenigen Ausbildungsstätten, die Frauen aufnahmen. Dort besuchte sie den Vorbereitungskurs bei Franz Čížek, dessen unorthodoxe Unterrichtsmethoden von dem spontanen, naiven Zugang von Kindern zur Kunst beeinflusst waren. Dieser Umstand kam Hilde Blumbergers Fähigkeiten äußerst entgegen, sodass sie schnell Čížeks Lieblingsschülerin wurde, der sie in der Folge dementsprechend förderte. Anschließend besuchte sie die Architekturklasse von Josef Hoffmann, wo sie sich auf Textildesign spezialisierte. Sie selbst gab im Schülerbogen als gewünschtes Betätigungsfeld „Innendekoration“ an.³ Dieses künstlerische Milieu sollte zeitlebens ihr Werk maßgeblich prägen. Bereits während ihres Studiums gewann sie einige Schulpreise, unter anderem für einen Plakatentwurf für die Salzburger Festspiele, und fertigte ihre ersten Arbeiten für die Wiener Werkstätte an (Abb. 1). Nach ihrer Ausbildung ging Hilde Blumberger für einige Monate nach Paris – mit vielen Empfehlungsschreiben ausgestattet, darunter auch von Josef Hoffmann. Dort gelang es ihr, Kontakt zu den elegantesten Modehäusern wie Chanel, Lanvin, Schiaparelli und anderen aufzunehmen, für die sie eine Reihe von Textilentwürfen,

1 Isabella Anscob, *A Woman's Touch. Women in Design from 1860 to the Present Day*, London 1984, S. 113.

2 Ursula Prokop, *Das Architekten- und Designer-Ehepaar Jacques und Jacqueline Groag*, Wien u. a. 2005, S. 55.

3 Schülerbogen Hilde Blumberger, Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv.



1 | Hilde Blumberger,
Stoffentwurf, 1929

insbesondere für Seidenstoffe, anfertigte. Ihr schneller Erfolg schlug sich auch in Auszeichnungen und medialer Aufmerksamkeit nieder. 1933 wurde einer ihrer Entwürfe auf der Triennale in Mailand mit einer Goldmedaille prämiert. Zugleich erschienen auch erste Publikationen über die Künstlerin: 1930 in *Deutsche Kunst und Dekoration*, verfasst von Hans Ankwitz-Kleehoven, dem damaligen Bibliothekar des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, der ihre „ornamentale Erfindung und lebhaftige Farbgebung“ hervorhob. Ein Jahr später wurde eine Reportage in *Die Bühne* veröffentlicht.⁴ In dem mehrseitigen Artikel war Hilde Blumberger – ganz im Sinne ihres Wunsches, als Innendekorateurin zu arbeiten – beim Einrichten ihrer Wohnung zu sehen (Abb. 2); bemerkenswerterweise verwendete sie dabei auch ältere Objekte, wie eine Teekiste, wieder, betrieb also bereits eine Art modernes „Upcycling“.

4 Hans von Ankwitz-Kleehoven, Arbeiten von Hilde Blumberger-Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 66, 1930, H. 6, S. 124–132; Eine Kunstgewerblerin richtet sich ein, in: *Die Bühne*, 1931, H. 317, S. 19–20.



2 | Hilde Blumberger am Bodenmalend, um 1930, in: *Die Bühne*, 1931, H. 217, S. 18 (ANNO/ÖNB)

Das Netzwerk der Wiener Fotografinnen

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass Hilde Blumbergers Schwägerin Marianne Blumberger (1897–1980), die damals eine sehr gefragte Fotoreporterin war, diesen Bericht vermittelt hat. An der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt ausgebildet, war Marianne Blumberger mit ihrer Partnerin Anni Schulz (1897–1943) ab Mitte der 1920er-Jahre als Fotojournalistin tätig. Laufend publizierten sie in zahlreichen Zeitungen diverse Reportagen und Modeberichte, insbesondere in *Die Bühne*, damals eine populäre, liberale Wochenzeitung, wo sie mit ihren Arbeiten nahezu in jeder Nummer vertreten waren.⁵ Marianne Blumberger, die 1929 den Psychoanalytiker und Sigmund-Freud-Schüler Edmund Bergler geheiratet hatte, dürfte um diesen Zeitpunkt auch die Partnerschaft mit Anni Schulz aufgelöst haben und publizierte fortan unter dem Namen Marianne Bergler. Schwerpunkt ihrer Tätigkeit waren weiterhin Theaterberichte, aber auch Fotoreportagen über Künstler*innen aus dem Bereich der bildenden Kunst. So stammen unter anderem die Fotos des Artikels der Journalistin Dr. Else Hofmann mit dem Titel *Die schaffende Österreicherin, Werk und Bild* (über die gleichnamige Ausstellung in der Wiener Secession) aus dem Fotoatelier Bergler.⁶ Marianne Bergler war bis zum „Anschluss“ Österreichs an NS-Deutschland 1938 als Fotografin in

5 Fotoreportagen von Marianne Blumberger (später Bergler) wurden von 1924–1938 u. a. in den Zeitschriften *Die Stunde*, *Wiener Bilder*, *Moderne Welt*, *Das Interessante Blatt*, *Radio Wien*, *Kuckuck*, *Der Tag* und *Österreichische Illustrierte Zeitung* publiziert.

6 *Die Bühne*, 1931, H. 310, S. 42. Zu Else Hofmann siehe den Beitrag von Sabine Plakolm-Forsthuber in diesem Sammelband.

Wien tätig. Sie löste ihr Atelier in Wien 1, Seilerstätte 7, auf und emigrierte mit ihrem Mann über Frankreich in die USA. Nach dem Tod Edmund Berglers gründete sie 1965 die „Edmund and Marianne Bergler Psychiatric Foundation“ in New York. 1980 verstarb sie in Kalifornien.⁷

Über ihre gleichaltrige Partnerin Anni Schulz ist hingegen nur wenig bekannt. 1926 war sie deren Studienkollegin an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt gewesen.⁸ Nach der Auflösung des Ateliers Blumberger/Schulz blieb sie nur mehr kurzfristig als Fotografin tätig. Ihre letzten Arbeiten sind von einem bemerkenswerten feministischen Engagement und scharfer Gesellschaftskritik geprägt. Ende 1930 veröffentlichte sie einen Bericht in der Zeitschrift *Die Bühne* über die Vorbereitungen einer Ausstellung im Wiener Künstlerhaus, wo sie – für die damalige Zeit äußerst provokant – ein Foto von auf Knien den Boden aufwischenden Frauen einem Bild der distinguiert gekleideten männlichen Ausstellungsjuroren gegenüberstellte. Auch ihre einige Monate später veröffentlichte Reportage in der gesellschaftspolitisch links ausgerichteten Illustrierten *Kuckuck* über das Leben im Müll war von größter sozialkritischer Schärfe geprägt.⁹ Bereits Ende 1931 legte sie ihre Gewerbefunktion nieder.¹⁰ Möglicherweise konnte sie ihre Tätigkeit als Fotografin ohne den finanziellen Rückhalt seitens der gut situierten Marianne Blumberger-Bergler nicht fortsetzen. Ab diesen Zeitpunkt verlieren sich ihre Spuren. Gesichert ist nur, dass sie in Wien im November 1943 Selbstmord beging.¹¹ Die Fakten – wie der Zeitpunkt November 1943 (die Judendeportationen waren Ende 1942 bereits weitgehend abgeschlossen) und ihr letzter Wohnort Wien 13, Feldmühlgasse 9 (ein ebenerdiges Biedermeierhaus in einer abgelegenen Gegend) – lassen vermuten, dass sie untergetaucht und nach einem Deportationsbescheid ihrem Leben ein Ende gesetzt hat.

Unter den letzten Reportagen, die Anni Schulz noch im Mai 1931 veröffentlicht hatte, war auch ein Bericht über ihre Fachkollegin Trude Fleischmann.¹² Dieser Bericht ist ein weiteres Indiz für die enge Verflechtung der Künstlerinnen untereinander, denn Trude Fleischmann hat ihrerseits nicht nur Marianne Bergler fotografiert, sondern auch immer wieder Aufnahmen von Hilde Blumberger und ihrem späteren Mann Jacques Groag angefertigt. Unter anderem veröffentlichte sie 1936 eine mehrseitige Fotoreportage über Hilde Blumberger in *Der Wiener Tag*.¹³ Generell war die sehr aparte Hilde Blumberger ein beliebtes Modell, so auch für die Maler des Zinkenbacher-Kreises, wie Josef Dobrowsky, Sergius Pauser oder Fritz Sinaiberger (alias Frederic Serger), mit denen insbesondere ihr späterer Mann Jacques

7 *Fotografische Zeitung*, 1938, H. 7, S. 127. Kurzbiographie Marianne Bergler, in: *Vienna's Shooting Girls*, hrsg. von Iris Meder und Andrea Winklbauer, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum, Wien, Wien 2012, S. 197.

8 Schülerbogen Anna Schulz, Graphische Lehr- und Versuchsanstalt Wien. Schulz war eine geb. Weishut, ihre Mutter Bertha eine geb. Taussig. Die Zivilheirat mit Herman Ignaz Schulz erfolgte am 13.1.1922.

9 *Die Bühne*, 1930, H. 293, S. 22–24; *Kuckuck*, 31.5.1931.

10 *Allgemeine Photographische Zeitung*, 1931, H. 12, S. 7 (Rücklegung der Gewerbefunktion Anna Schulz, Wien 19, Lannerstraße 28).

11 Kurzbiographie Marianne Bergler 2012 (wie Anm. 7); Friedhofsdatenbank der IKG, <https://secure.ikg-wien.at> (15.3.2022).

12 *Die Bühne*, 1931, H. 295, S. 12–13.

13 *Der Sonntag*, Beilage des *Wiener Tag*, Nr. 124, 2.8.1936. Zu Trude Fleischmann siehe den Beitrag von Magdalena Vučović in diesem Sammelband.

Groag in Kontakt stand.¹⁴ Trude Fleischmann (1895–1990), die auch an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt ausgebildet worden war und kurzfristig im Atelier d’Ora praktiziert hatte, war eine der bekanntesten Fotografinnen in diesem Umfeld. Als Jüdin sah auch sie sich gezwungen Österreich 1938 zu verlassen. Ihre erfolgreiche Karriere setzte sie in den USA fort, doch ihr Kontakt zum Ehepaar Groag blieb jedoch weiterhin bestehen, wie eindrucksvolle Porträtfotos aus den 1950er-Jahren beweisen. Sie verstarb hochbetagt in New York.¹⁵

Die Geschwister Berger – ein kulturell-gesellschaftliches Netzwerk

Ein weiterer Nukleus in diesem Netzwerk um Hilde Blumberger war der Modesalon der Schwestern Hilde (1895–1955) und Fritz Berger (1894–1968) am Rathausplatz. Dort fanden zahlreiche gesellige Zusammenkünfte und Partys statt. Generell boomten Kostümfeste und Bälle in der Zwischenkriegszeit geradezu, und die Atelierfeste bei Bergers, die zumeist unter einem Motto stattfanden, waren berühmt.¹⁶ Insbesondere durch die Brüder der beiden, Josef (1898–1989) und Arthur Berger (1892–1981), die Architekten waren, erweiterte sich der Kreis. Gemeinsam mit Fritz Lampl (1892–1955), dem Ehemann von Hilde Berger, der als Schriftsteller und Publizist tätig war und später auch mehrmals Artikel über die Groags publizierte, begründeten die Brüder Berger die Bimini-Werkstätte, die nicht nur die berühmten Glasprodukte, sondern auch Kunsthandwerk und Inneneinrichtungen vertrieb und mitunter sogar als Nachfolgeorganisation der Wiener Werkstätte bezeichnet wurde. 1933 wurden im Rahmen der Weihnachtsausstellung der Bimini-Werkstätte unter anderem Aquarelle der Malerin Margarete Hamerschlag (1902–1958), der Frau von Josef Berger, sowie Textilentwürfe von Hilde Blumberger gezeigt.¹⁷

In diesem Umfeld scheint auch die früh verwitwete Hilde Blumberger (Karl Blumberger verstarb bereits 1929) ihren zweiten Mann, den Architekten Jacques Groag (1892–1962), kennengelernt zu haben, einen Schüler und Mitarbeiter von Adolf Loos, der an bedeutenden Projekten wie dem Wittgenstein-Haus und der Wiener Werkbundsiedlung mitgearbeitet hat. Bereits Anfang der 1930er-Jahre gibt es Hinweise für ihre Zusammenarbeit. Als Jacques Groag 1932 das Haus Stern in Perchtoldsdorf/NÖ errichtete, fertigte Hilde Blumberger die Textilentwürfe der Inneneinrichtung an, darunter einen besonders fantasievollen Türvorhang (Abb. 3).¹⁸ Auch später arbeiteten die beiden, obwohl sie eigenständige Kunstschaffende waren, immer wieder zusammen, so unter anderem für das Landhaus Eisler (1935) oder bei der Werkbundaussstellung des Jahres 1936.¹⁹

14 Jacques Groag, der auch als Maler tätig war, gehörte dem Zinkenbacher Künstlerkreis an. Zu seinen engsten Freunden zählte der Bildhauer Georg Ehrlich, der bei Groags Eheschließung mit Hilde Blumberger auch sein Trauzeuge war, sowie dessen Frau Bettina Bauer-Ehrlich.

15 *Trude Fleischmann. Der selbstbewusste Blick*, hrsg. von Anton Holzer und Frauke Kreutler, Ausst.-Kat. Wien Museum, Wien, Ostfildern 2011.

16 Jacques Groag, *Erinnerungen*, unpubl. Typoskript, S. 20, Archiv Ursula Prokop.

17 *Neues Wiener Journal*, 14.12.1933.

18 *Moderne Bauformen*, 1934, S. 320–322.

19 Ursula Prokop, Wiener Moderne. Das Landhaus Otto Eislers in den schlesischen Beskiden, in: *Aufbau*, 89, Nr. 1, 2022, S. 18–21; *Das interessante Blatt*, 40, 1.10.1936, S. 10. Zu weiteren Kooperationen zwischen



3 | Hilde Blumberger im Haus Stern, um 1933, in: *Moderne Bauformen*, 33, 1934, S. 322

Gleichfalls diesem Netzwerk um Hilde Blumberger und Jacques Groag zuzuordnen sind auch die beiden Absolventinnen des Bauhaus, Friedl Dicker (1898–1944) und Anny Wottitz (1900–1945), die sich bereits seit ihrer Studienzeit bei Johannes Itten kannten und eng befreundet waren: Vor ihrem Weggang nach Weimar hatten sie 1919 kurzfristig in Wien ein gemeinsames Atelier geführt.²⁰ Nach ihrer Rückkehr nach Wien 1925 gründete Friedl Dicker mit ihrem Studienkollegen Franz Singer, mit dem sie bereits in ihrer Zeit am Bauhaus zusammengearbeitet und anschließend in Berlin für einige Jahre die Werkstätten bildender Kunst geführt hatte, das Einrichtungsatelier Dicker-Singer.²¹ Diese Arbeitsgemeinschaft, die bis Mitte der 1930er-Jahre sehr erfolgreich war, leistete mit progressiven Bauten und Einrichtungen wie dem Montessori-Kindergarten im Goethe-Hof (1930), dem Tennisclub Heller (1926) oder dem Gästehaus Heriot (1933) einen wichtigen Beitrag zur Wiener Moderne der Zwischenkriegszeit. Anny Wottitz war eine am Bauhaus ausgebildete Buchbinderin und mit Jacques Groag schon länger befreundet.²² 1924 hatte sie den Textilunternehmer Hans

Ehepaaren siehe die Beiträge von Megan Brandow-Faller über Fanny Harlfinger-Zakucka und Richard Harlfinger, von Christopher Burke und Günther Sandner über Marie Reidemeister, spätere Neurath, und Otto Neurath sowie von Ulrike Krippner über Helene und Wilhelm Wolf sowie Anna und Ernst A. Plischke in diesem Sammelband.

20 Katharina Hövelmann, *Bauhaus in Wien?*, Wien 2021, S. 36.

21 Diese Bezeichnung hat sich in der Literatur durchgesetzt, obwohl sie niemals offiziell war.

22 Groag o.D. (wie Anm. 16).

Moller geheiratet, und sie und ihr Mann gehörten einem Intellektuellenkreis rund um den Kunsthistoriker Ludwig Münz, den Publizisten Max Ermers und Adolf Loos an. 1927 beauftragten Anny Wottitz und Hans Moller Adolf Loos mit dem Bau einer Villa in der Starckfriedgasse in Wien-Währing, wobei Jacques Groag die Bauleitung innehatte und das Atelier Dicker-Singer einen Teil der Einrichtung entwarf. Um 1928 arbeiteten Jacques Groag und Friedl Dicker auch beim Tennisclubhaus Heller zusammen.²³ An diesem künstlerischen Umfeld lässt sich ablesen, dass es in Wien zu personellen Überschneidungen von Wiener Moderne und Bauhaus kam.

Friedl Dicker hatte als engagierte Kommunistin Österreich bereits 1934 aus politischen Gründen verlassen und war in die damalige Tschechoslowakei gegangen. Zwei Jahre später heiratete sie ihren Cousin Pavel Brandeis. Nach der Machtergreifung der Nazis wurde sie in das KZ Theresienstadt deportiert, wo sich schicksalhaft ihr Weg neuerlich mit einem Familienmitglied der Groags kreuzte. Gemeinsam mit Willi Groag, einem Neffen von Jacques, führte sie dort eine Kinderzeichenklasse. 1944 wurde sie bei der Auflösung des Lagers nach Auschwitz überstellt, wo sie umgehend ermordet wurde. Ihr Mann konnte überleben, ebenso Willi Groag, dem es gelang, die Kinderzeichnungen, die ein wichtiges zeitgeschichtliches Dokument darstellen, zu retten.²⁴

Hilde Blumberger und Jacques Groag heirateten 1937; ihr Trauzeuge war der Bildhauer Georg Ehrlich, der seinerseits mit Bettina Bloch-Bauer verheiratet war – einer begabten Malerin und Nichte von Adele Bloch-Bauer, die Gustav Klimt im berühmten Porträt *Goldene Adele* verewigt hatte. Zu jener Zeit waren beide als Künstler sehr erfolgreich: Arbeiten von Hilde Blumberger wurden in der österreichischen Abteilung der Weltausstellung in Paris 1937 gezeigt, wo sie gemeinsam mit Erna Kopriva, der Assistentin von Josef Hoffmann, ausstellte. Jacques Groag seinerseits konnte sich in Wien mit kleineren Projekten wie Umbauten, vor allem jedoch mit eleganten Inneneinrichtungen für Künstler, Intellektuelle und Unternehmer einen Namen machen. In seiner Heimat Mähren (damals Teil der ČSR) hingegen konnte er mehrere bemerkenswerte Villen und Industriebauten realisieren, die ihn zu einem Vorreiter der Moderne machten. Ein Höhepunkt seiner Tätigkeit in diesen Jahren war die Errichtung des bereits erwähnten Landhauses Otto Eisler in Ostravice 1934–1936 in den schlesischen Beskiden. Die perfekte Einbettung in die hügelige Landschaft mittels biomorpher Strukturen und die luzide Leichtigkeit des Baus veranlassten auch zeitgenössische internationale Fachzeitschriften wie *Innendekoration*, *Domus* und *Architectural Review*, darüber zu berichten.²⁵ Auch in diesem Fall stammten die Textilentwürfe für die Polster und Vorhänge von Hilde Blumberger. Jacques Groag schien bereits auf dem Sprungbrett zu einer großen Karriere, als alles abrupt endete.

23 *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre*, hrsg. von Elena Makarova, Ausst.-Kat. Wanderausstellung des Simon Wiesenthal Center, Wien 1999.

24 Ebd. Die Kinderzeichnungen befinden sich heute im Jüdischen Museum in Prag.

25 *Innendekoration*, 48, 1937, H. 1, S. 12–17; *Domus* 16, 1937, 199, S. 1–2; *Architectural Review*, 88, 1938, S. 165–166.



4 | Hilde Blumberger, Entwurf für einen Wiener-Werkstätte-Stoff, 1928

Die Zeit der Emigration – Jacqueline Groags Erfolg in England

1938 sah sich das Ehepaar Groag durch den „Anschluss“ Österreichs an NS-Deutschland gezwungen, Wien zu verlassen. Jacques Groag war zwar jüdischer Herkunft, doch aufgrund seines mährischen Geburtsorts tschechischer Staatsbürger, weshalb er mit seiner Frau noch relativ unbehelligt in die damalige Tschechoslowakei emigrieren und rund ein Jahr in Prag als Architekt arbeiten konnte.²⁶ Nachdem im Frühjahr 1939 auch die sogenannte „Resttschechei“ von Nazi-Deutschland okkupiert worden war, gelang den beiden unter abenteuerlichen Umständen die Flucht über Holland nach Großbritannien. Dort wohnten sie in London anfangs bei Anny Wottitz-Moller, die mit ihrer Tochter gleichfalls dorthin geflüchtet war, und erlebten 1940/41 die schrecklichen Monate des „Blitz“ – wie der Luftkrieg um England genannt wurde –, der zu umfassenden Bombenschäden in englischen Städten führte. Doch nicht nur die freundschaftliche Beziehung mit Anny Wottitz-Moller blieb als Teil des Wiener

²⁶ Jacques Groag war aus Olmütz/Olomouc gebürtig und hatte, ähnlich wie Adolf Loos, nach dem Auseinanderfallen der Monarchie für die tschechische Staatsbürgerschaft optiert; siehe Prokop 2005 (wie Anm. 2).

Netzwerks erhalten, sondern auch die Kontakte mit den Bergers, die eine Nachfolgeorganisation der Bimini-Werkstätte namens *Orplid* in England gründeten, blieb bestehen. Überdies wurden die Freundschaft mit dem Ehepaar Ehrlich/Bloch-Bauer oder mit Franz Singer, dem ehemaligen Partner von Friedl Dicker, der schon ab Mitte der 1930er-Jahre in England lebte, weiter gepflegt. Darüber hinaus zeigt der Umstand, dass Jacques Groag, der sich immer wieder auch als Maler betätigte, seine Bilder in einer kleinen, von Oskar Kokoschka organisierten Ausstellung präsentierte, wie vielfältig die Verflechtungen der Emigrant*innen damals waren.

Anny Wottitz-Moller, die zu diesem Zeitpunkt schon von ihrem Mann geschieden war, verließ England bald und ging ins damalige Palästina. Hans Moller war schon zuvor nach Tel Aviv gekommen und hatte dort ein erfolgreiches Unternehmen gegründet. Seine Wiener Villa schenkte er nach der unter sehr schäbigen Umständen erfolgten Restituierung dem Staat Israel, der es bis heute als Botschaftsresidenz nutzt. Die Groags übersiedelten später in die Lawn Road Flats in London-Hampstead (ab 1972 Isokon Flats genannt), die der Architekt Wells Coates 1934 im Bauhausstil für die Isokon-Gesellschaft errichtet hatte, die der Architekt und Bauunternehmer Jack Pritchard leitete. Die Flats bildeten eine Art von Künstlerkolonie: Da Jack Pritchard mit den Bauhaus-Architekten wie auch weiteren Künstler*innen in engem Kontakt stand, wohnten nicht wenige der Emigrant*innen zumindest zeitweise in diesem Gebäude, darüber hinaus auch englische Künstler*innen wie Henry Moore oder Agatha Christie.²⁷

Der Anfang ihrer Zeit in London gestaltet sich für die Groags jedoch recht schwierig, insbesondere verschärfte Konkurrenzdenken in diesen wirtschaftlich schlechten Zeiten die Situation. Die beiden betonten ihre tschechische Herkunft, was einiges für sie erleichterte. Jacques Groag blieb dadurch die Internierung als „enemy alien“ erspart, und er diente dafür in der „Home Guard“, einer Art Zivildienst im Rahmen des Luftschutzes. Indem sich Hilde Blumberger den Künstlernamen Jacqueline Groag zulegte, erreichte sie zweierlei: Zum einen wäre ihr ursprünglicher, ausgeprägt deutscher Name für das mit Deutschland im Krieg befindliche England höchst problematisch gewesen, zum anderen betonte sie damit, dass sie mit ihrem Mann ein Team bildete. Ihre Intention, ihre tschechische Herkunft hervorzuheben, wurde auch von dem britischen Architekten Charles H. Reilly tatkräftig unterstützt, der den Emigrant*innen half, wo er konnte (unter anderem erteilte er den Groags den Auftrag zur Einrichtung seiner Wohnung). In einem Artikel über die Textildesigns von Jacqueline Groag stellte er sie 1942 als „Czech artist with slav blood in her veins“ vor und bezeichnete ihre fantasievollen Entwürfe als „slavonic“.²⁸ Ungeachtet der Schwierigkeiten in dieser Zeit war Jacqueline Groag mit ihren Designs bald erfolgreich. Etliche Jahre jünger als ihr Ehemann, kam sie mit den neuen Umständen besser zurecht und konnte sich als „Freelancer“ auf dem freien Markt behaupten. Ihre heiteren, lyrischen Entwürfe, die auf der Ästhetik der Wiener Werkstätte beruhten (Abb.4), jedoch auch Anregungen aus der zeitgenössischen Malerei eines Paul Klee oder Raoul Dufy aufnahmen, vermittelten den letzten modischen Chic – gerade auch im Gegensatz zu dem ziemlich traditionsverhafteten britischen Design –

27 Die Nähe zum Bauhaus zeigt auch der Umstand, dass Marcel Breuer das Restaurant einrichtete.

28 Charles H. Reilly, Design for Textiles. The work of Jacqueline Groag, in: *Art and Industry*, 1942, S. 95–96.



5 | Jacqueline Groag, Cover der Zeitschrift *Ambassador*, 1948

und gelangten schnell zu großer Beliebtheit. „Madame Jacqueline Groag“, wie sie bezeichnenderweise oft genannt wurde, fertigte bald Entwürfe für Tapeten, Stoffe, Teppiche oder Kunststoffplatten im Auftrag von namhaften englischen Produzenten an. Insbesondere gestaltete sie auch zahlreiche Cover für internationale Zeitschriften (Abb.5). Bereits 1945 wurde sie in einer einschlägigen Publikation in einem Atemzug mit Künstlern wie Henry Moore und Graham Sutherland genannt.²⁹

Nach dem Krieg erweiterte sich der Kreis der Firmen, für die Jacqueline Groag arbeitete, da sich nun kontinentaleuropäische sowie insbesondere US-amerikanische Produzenten für ihre Entwürfe interessierten. Wie sehr sie bereits damals etabliert war, demonstriert auch der Umstand, dass die damalige junge Thronfolgerin Elizabeth – die spätere Königin Elizabeth II. – 1946 in einem Moulineux-Modellkleid, dessen Musterung auf Jacqueline Groags Entwurf *Tulip* zurückging, für eine Fotoserie posierte, die es sogar auf das Titelblatt einer Wochenzeitung schaffte.³⁰ Ein weiterer Umstand, der zur Verbesserung der Situation beitrug, waren die großen Nachkriegsausstellungen, die den Groags, die hier als Team zusammen-

29 *Architectural Review*, 97, 1945, S. 55.

30 Cover der *Illustrated*, September 1946.

arbeiteten, eine Möglichkeit für Aufträge boten und auch eine Plattform, um sich weiter bekannt zu machen. Neben der politischen Intention, eine Aufbruchsstimmung zu vermitteln, sollten hier vor allem billig herzustellende und auch ästhetisch ansprechende Möbel präsentiert werden, da durch die Kriegsschäden ein großer Bedarf an neuen Einrichtungsgegenständen herrschte. Zu diesem Zweck war bereits 1943 das „Utility furniture programme“ ins Leben gerufen worden, das Gordon Russel leitete und an dem auch das Ehepaar Groag beteiligt war. Die von der Wiener Moderne der Zwischenkriegszeit geprägten Emigrant*innen, die sich schon seinerzeit mit raumsparenden, schlichten Einrichtungen befasst hatten, waren darauf ideal vorbereitet, da in England bis dahin eher der historisierende „Jacobean Style“ üblich war. Beginnend mit den Ausstellungen *Modern Homes* und *Britain can make it* (beide 1946) über *Ideal Home* (1949) und *British Industries Fair* (1950) bis zum großen *Festival of Britain* (1951) gestalteten die Groags gemeinsam zahlreiche Ausstellungsräume mit ihren Möbel- und Textilentwürfen.

Langsam gelang es dem Ehepaar, das in der Zwischenzeit auch die britische Staatsbürgerschaft erhalten hatte, sich zu etablieren, sodass sie Mitte der 1950er-Jahre ein Haus erwerben und in ihrem eigenen Stil einrichten konnten.³¹ Während Jacques Groag sich mit Entwürfen für Inneneinrichtungen abfinden musste und keine Bauaufträge erhielt, war Jacqueline weiterhin äußerst erfolgreich. Neben Textil- und Tapetenentwürfen fertigte sie insbesondere auch Designs für Lamine (Kunststoffplatten) an, die in diesen Jahren äußerst populär waren. Ihre zumeist von Josef Hoffmann, aber auch Paul Klee inspirierten Entwürfe strahlten oft eine kindliche Fröhlichkeit aus, die großen Anklang fand. Ihr Erfolg brachte ihr auch Aufträge zur Ausstattung von Schiffen, Flugzeugen und Bahnen, sodass sie etwas pathetisch sagen konnte „my designs are used by land, sea and air“.³²

Jacqueline Groag, die ihren Mann mehr als 20 Jahre überlebten sollte, war bis zuletzt geprägt vom Geist der Wiener Werkstätte und betonte stets ihre Ausbildung bei Franz Čížek und Josef Hoffmann. 1984 bekam sie von der Queen den Titel *Royal Designer for Industry* verliehen und erlag zwei Jahre später einem Krebsleiden. Auf dem Kontinent praktisch vergessen, blieb sie, die das britische Nachkriegsdesign nachhaltig mitgeprägt hatte, insbesondere in angloamerikanischen Fachkreisen eine Größe. Den Stellenwert der Künstlerin Jacqueline Groag verdeutlicht auch die Rezeption ihres Werkes. Neben mehreren in den letzten Jahren erschienenen Publikationen wurde ihr Werk auch in einigen Ausstellungen in den USA präsentiert³³ – als Œuvre einer bemerkenswerten Frau und Künstlerin mit einem reichen, langen Leben, das die dramatisch wechselnden Geschehnisse ihrer Zeit widerspiegelt.

31 *The Tatler*, 6.5.1959, S. 315–316.

32 Jacqueline Groag, eigene Aufzeichnungen, um 1960, Archiv Ursula Prokop.

33 2005 erschien in Wien eine Dokumentation über das Ehepaar Groag, vgl. dazu Prokop 2002 (wie Anm. 2). Die englische Version *Jacques and Jacqueline Groag. Two Hidden Figures of the Viennese Modern Movement* wurde 2019 bei DoppelHouse Press publiziert. Des Weiteren erschien Geoffrey Rayner, Richard Chamberlain und Annamarie Stapleton, *Jacqueline Groag. Textile & Pattern Design. Wiener Werkstätte to American Modern*, London 2009. Darüber hinaus war über die Künstlerin 2013 eine Ausstellung in Denver zu sehen, eine weitere 2022 in Palm Springs.

DIE STIMME DER TÄNZERIN

Anita Berber in d'Oras Fotografien

In den Jahren 1920 bis 1922 erlebte die Tänzerin und Schauspielerin Anita Berber (1899–1928) den Höhepunkt ihrer Popularität: Sie spielte in zahlreichen großen Filmproduktionen Hauptrollen und ihre Tanzabende füllten die Häuser. Zeitgleich wandelte sich ihr mediales Image von einer bewunderten Bühnengestalt hin zur verruchten „Nackttänzerin“. Einst begeistert von Berbers Talent für die Darstellung lasterhafter Frauenfiguren, konzentrierte sich die Presse nun zusehends auf ihr eigenes, in den Medien als exzessiv und skandalös geschildertes Privatleben. Diesen Einschnitt befeuerte ein Aufenthalt in Wien im Winter 1922, als Berber mit ihrem Tanzpartner Sebastian Droste die Revue *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* uraufführte. Weniger die gewagten Tänze selbst als vielmehr Drostes und Berbers Delikte abseits der Bühne führten zu einem Medienspektakel, das dem Schaffen der Tänzerin nachhaltig Schaden zufügte. Während dieser entscheidenden Jahre ließ sich Berber in ihren unterschiedlichen Film- und Bühnenrollen – als „Femme fatale“, als bedrohliche Liebesgöttin Astarte oder auch als bürgerliche Scheinheiligkeit aufdeckende Morphinistin – von der Wiener Fotografin d'Ora (1881–1963) ablichten. Diese kultivierte seit der Gründung ihres Porträtstudios eine als spezifisch weiblich beschriebene Arbeitsweise, die auf Einfühlungsvermögen sowie einem Verständnis für Mode und aktuelle Trends basierte. Im Folgenden soll dargelegt werden, dass Berber sich wohl an d'Ora wendete, um die ihr entrissene Herrschaft über ihr Image und ihren Körper zurückzuerlangen. Die Zusammenarbeit markierte für beide Frauen eine Wende in ihren Karrieren. Mithilfe von d'Oras Fotografien gelang es Berber, die allzu oft nur auf Erotik und Exzess reduzierten, jedoch wesentlich komplexeren Inhalte ihrer Darbietungen zu entfalten, während d'Ora einen neuen Frauentypus inszenierte, der in ihre eigene Arbeit und folglich auch in die damaligen Modezeitschriften Eingang fand.

„Das unleugbare eigene Talent d'Oras“

Über die Schwierigkeiten, generell als Frau und speziell im Falle von Dora Kallmus, wie d'Ora mit bürgerlichem Namen hieß, zu Beginn des 20. Jahrhunderts Fotografie zu studieren oder gar ein eigenes Atelier zu führen, wurde bereits ausführlich berichtet.¹ Frauen waren in Foto-

1 Astrid Mahler, Die Ausbildung zur Berufsfotografin an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, in: Iris Meder und Andrea Winklbauer (Hrsg.), *Vienna's Shooting Girls. Jüdische Fotografinnen aus Wien*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Wien, Wien 2012, S. 42–49; Monika Faber und Magdalena Vuković, Skrupellose Karrieristin mit wienerischem Charme? Die beruflichen Anfänge von Dora Kallmus, in: *Machen Sie mich*

studios überwiegend als „Empfangsdamen“ oder im Hintergrund bei der Bildbearbeitung anzutreffen. Es gab durchaus Ausnahmen – also eigenständige Fotografinnen in Wien um 1900 –, sodass d’Ora nachweislich nicht die „allererste Frau“ war, die Vorträge an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt besuchte, wie sie gerne selbst behauptete.² Jedoch erlebte sie bald nach Eröffnung ihres Ateliers 1907 einen als Frau im deutschsprachigen Raum beispiellosen Erfolg. Das anfängliche Spötteln ihrer männlichen Kollegen und die gespielte Verwunderung darüber, dass die Urheberin der immer öfter ausgestellten und publizierten Fotografien eine „Dame“ sei, verstummten schnell.³ Im In- und Ausland attestierte ihr die Fachpresse gerade als Frau eine besondere Befähigung, „Her natural feeling for the beautiful“ sowie ein „special and feminine interest in the art of the toilette and discernment of a peculiar material, such as silk, velvet, fur, lace“ lobte das Londoner Kunstmagazin *The Studio* als d’Oras Stärken.⁴ Die Eleganz und Attraktivität ihrer Porträtierten, so meinte ein Rezensent der amerikanischen Fotofachzeitschrift *Photo Era*, sei ihrem eigenen sympathischen und künstlerischen Wesen geschuldet. Sie arbeite mit „feeling und intuition, as is natural in a woman and often a source of their excellence“.⁵ In d’Oras eigener Werbeschrift *Bild und Photo* schlug der Schriftsteller Hanns Heinz Ewers ähnliche Töne an, formulierte vage eine Art weiblicher Intuition – Ewers spricht vom „Zufall“ –, die dem fotografischen Porträt zugutekomme, ja der Frau dem Mann gegenüber sogar einen Vorteil als Schaffende gebe.⁶

Tatsächlich ließ d’Ora ihre großbürgerliche Herkunft sowie ihre individuellen (weiblich konnotierten) Interessen, allen voran ihre bald stadtbekanntere Sensibilität für Mode und Trends selbstbewusst in die Arbeit einfließen. Im Zusammenspiel mit ihrer hervorragenden Ausbildung machte dies das „unleugbare eigene Talent d’Oras“⁷ aus. Nach unserem heutigen Verständnis würde man d’Ora auch als Stylistin bezeichnen. Seit ihrer Kindheit interessierte sie sich, wie so viele andere Mädchen und junge Frauen, für Mode, kleidete Puppen an und wollte zeitweise Schneiderin werden.⁸ Später forderte sie ihre Kundinnen und Kunden auf, weiche Stoffe, Mäntel, Schals und dergleichen mitzubringen, die sie mit Stücken aus dem eigenen Fundus effektiv um ihre Modelle drapierte. Die Fotografin führte auf allen Ebenen Regie: Ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1908 gibt Einblick in die Atmosphäre von d’Oras

schön, Madame d’Ora. Dora Kallmus, Fotografin in Wien und Paris 1907–1957, hrsg. von Monika Faber u. a., Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg/Leopold Museum, Wien, Wien 2018, S. 25–40.

2 Dora Kallmus, *Wie ich Fotografin wurde und aufhörte es zu sein*, unveröffentlichtes Typoskript, Paris 1942, Bl. 4, Preus Museum, Horten; siehe auch Ausst.-Kat. Wien 2018 (wie Anm. 1), S. 35.

3 Ein besonders abfälliger Kommentar mit antisemitischem Unterton erschien unter dem Pseudonym Hans Blitzlicht, wahrscheinlich von einem Redakteur der *Österreichischen Photographen-Zeitung* selbst geschrieben. Hans Blitzlicht, Wiener Brief, in: *Österreichische Photographen-Zeitung*, H. 12, Dezember 1909, S. 189–191, hier S. 190; siehe auch Ausst.-Kat. Hamburg/Wien 2018 (wie Anm. 1).

4 Studio-Talk. Vienna, in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine & Applied Arts*, Nr. 203, 15.2.1910, S. 231–236, hier S. 234.

5 A. H. Blake, The Work of Madame d’Ora, in: *Photo Era: The American Journal of Photography*, 1.12.1912, S. 280–284, hier S. 282.

6 Hanns Heinz Ewers, *Bild und Photo. 16 Reproduktionen von Mme d’Ora*, Wien o. J. [um 1914].

7 In einer Werbebroschüre für d’Oras Atelier abgedrucktes Zitat aus der *Wiener Allgemeinen Zeitung*; vgl. D’Ora, *Photographische Bildnisse, Portraits in antiker und moderner Auffassung*, Wien o. D. [um 1909], S. 4–5.

8 Kallmus 1942 (wie Anm. 2), Bl. 1.

Atelier in der Wiener Innenstadt, in eine einladende, dem gutbürgerlichen Publikum vertraute Raumsituation mit „Plauderecke“ und Biedermeiermöbeln, die traditions- und standesbewusst an das großelterliche Zuhause erinnern sollte.⁹ Mit den unbehaglichen und protzigen „Prunkräumen“, in denen d’Oras einstiger Lehrmeister Nicola Perscheid tätig war, hatte dieses liebevoll überladene Arrangement freilich nichts zu tun. Zwar schätzte sie den „genialischen“ Berliner Porträtfotografen, kritisierte ihn jedoch auch für seine apodiktische, vor allem weiblichen Modellen gegenüber wenig einfühlsame Art, die ihrer Meinung nach den Porträts schadete.¹⁰ D’Ora empfing ihre Kundinnen und Kunden natürlich in einem „modernen Photographenatelier“, das aber aus gutem Grund als gemütliches Wohnzimmer getarnt war. In der Rolle einer Behaglichkeit verbreitenden Gastgeberin verwickelte sie ihre Modelle in lockere Gespräche, um sie in unbefangenen Momenten zu studieren oder gar gleich fotografieren zu können. Aus einigen Anekdoten geht hervor, wie d’Ora das Plaudern als Markenzeichen ihrer Arbeit kultivierte.¹¹

Anita Berber als „Femme fatale“

Der Erste Weltkrieg öffnete den Frauen die Tore zur Fotografie – wie zu vielen anderen Berufen – und brachte sie der Gleichstellung und Selbstständigkeit näher. Während sich die Männer im Kriegseinsatz befanden, schnellte der Anteil von Studentinnen an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in die Höhe, was unter anderem dazu führte, dass immer mehr Absolventinnen eigene Ateliers leiteten.¹² Als bereits etablierte Fotografin übte d’Ora Einfluss auf die neue Generation aus und hielt im Jahr 1919/20 selbst den Kurs „bildmäßige Porträtfotographie“ an der Graphischen ab.¹³ Noch prägender wirkte die Omnipräsenz von d’Oras Aufnahmen in der aufblühenden illustrierten Presse der Zeit. Beruf und Unabhängigkeit der Frauen äußerte sich in ihrer „quantitativ wie qualitativ neuartigen Präsenz [...] in der Öffentlichkeit“.¹⁴ In den reich bebilderten Frauen- und Lifestylezeitschriften rückte die „Neuen Frau“ in ihren unterschiedlichen, mehr oder weniger emanzipierten Rollenbildern – dunkel geschminkt, im Charlestonkleid und mit Kurzhaarfrisur als wohl bekannteste phänotypische Ausprägung – in bisher nie dagewesenem Ausmaß in den Fokus des Interesses.¹⁵ Die Hochkonjunktur des Porträts der Frau wirkte sich auch auf d’Oras Bildproduktion jener Jahre aus.¹⁶

9 Ik, Das moderne Photographenatelier, in: *Österreichische Volk-Zeitung*, Nr. 81, 22.3.1908, S. 13–14, hier S. 14.

10 Dora Kallmus, *Nicola Perscheid*, unveröffentlichtes Typoskript, Bl. 3, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

11 Ausst.-Kat. Hamburg/Wien 2018 (wie Anm. 1), S. 38.

12 Ausst.-Kat. Wien 2012 (wie Anm. 1), S. 47.

13 Ebd.

14 Annette Dorgerloh, „Sie wollen wohl Ideal klauen ...?“ Präfigurationen zu den Bildprägungen der „Neuen Frau“, in: Katharina Sykora u. a. (Hrsg.), *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993, S. 25–50, hier S. 28.

15 Ebd., S. 28–29.

16 Esther Ruelfs, D’Oras Frauenbilder in den illustrierten Zeitschriften der 20er-Jahre, in: Ausst.-Kat. Hamburg/Wien 2018 (wie Anm. 1), S. 165–173.



1 | „Graf Cagliostro (Schünzel) verweigert der von ihm hypnotisch missbrauchten Lorenza (Annitta Berber) [sic] die erbetene Freilassung“, in: *Das interessante Blatt*, Nr. 48, 25.11.1920, S. 4 (ANNO/ÖNB)

Just am Beginn dieser Entwicklung, im November 1920, ließ sich Anita Berber zum ersten Mal im Atelier d’Ora fotografieren. Sie lebte damals für die Dreharbeiten des Historien-dramas *Der Graf von Cagliostro* mehrere Monate lang in Wien. Regisseur Reinhold Schünzel hatte sie mit der tragischen Rolle der Lorenza betraut, die von ihrem Mann, dem betrügerischen Grafen Cagliostro, wie eine Sklavin gehalten, eingesperrt und unterdrückt wurde. Ein Filmstill zeigt Lorenza den Cagliostro (von Schünzel selbst gespielt) auf Knien um ihre Freilassung anbettelnd, was er kühl verweigert (Abb. 1).¹⁷ Schünzels Vorgaben folgend mimte Berber überzeugend eine jeder Eigenständigkeit beraubte Frau. Im Fotostudio hauchte sie der Figur, gemeinsam mit d’Ora, neues Leben ein. Dort blickte sie im Kleid der Lorenza mit ruhigem Blick der Kamera entgegen, ihre Hände sanft vor der Brust gekreuzt, sich ihres eigenen Körpers annehmend. Angesichts der modernen Kurzhaarfrisur, den dunkel geschminkten Augen und Lippen sowie des transparenten, eng um den Kopf gebundenen Schleiers – wahrscheinlich eines der vielen Textilien, die d’Ora im Studio parat hatte, um modische Akzente bei ihren Kundinnen zu setzen – fiel der historische Charakter des Kostüms nicht mehr auf. D’Ora und Berber führten die entmündigte Lorenza hinüber ins 20. Jahrhundert und passten sie dem Typus „Neue Frau“ an. So fügte sie sich problemlos in die Seiten des eleganten Wiener Lifestylemagazins *Moderne Welt* ein, inmitten von *Modeprophetieungen für den Herbst* (Abb. 2).¹⁸

Im April 1921 weilte die Berlinerin noch immer in Wien. Diesmal nahm sie mehrere Tanzabende zum Anlass, um d’Ora wieder aufzusuchen. Zwei der dabei entstandenen Fotografien illustrierten wenig später einen Artikel der Redakteurin und Drehbuchautorin Rosa Wachtel im Kinomagazin *Die Filmwelt*. Voll des Lobes für Berbers Talent, „verderbte Frauen“ zu spielen, wünschte sich Wachtel: „Hoffentlich bleibt die beliebte Künstlerin noch recht

17 [Anonym], Ein moderner Riesenfilm, in: *Das interessante Blatt*, Nr. 48, 25.11.1920, S. 4.

18 E. T., Modeprophetieungen für den Herbst, in: *Moderne Welt*, 1921, H. 3, S. 30–32, hier S. 30.

im Elends- und Mitleidssinn der letzten Jahre, sondern ein Wien, das mit gutem Gewissen und berechtigtem Stolz ausländische Gäste empfangen darf. Und wenn die Besucher der Modewoche diese Stadt wieder verlassen, werden sie wohl ihr mitgebrachtes Urteil über das Wien der Nachkriegszeit korrigiert haben. Man wird den Namen dieser Stadt nach längerer Zeit wieder ohne Kopfschütteln, ohne Mitleid, sondern mit Bewunderung und Anerkennung aussprechen, eine Anerkennung, die wir dringend brauchen, um uns unsere alte schlechte Eigenschaft, den Zweifel an uns selbst, an allem Wienerischen, abzugewöhnen. Denn wenn man irgend etwas Unvollkomme-



nes, Nachlässiges, etwas Rückständiges und Lächerliches bezeichnen wollte, ist einem doch immer sofort das Wort auf die Lippen gekommen: echt österreichisch, echt wienerisch. Auch das müssen wir uns und der Welt abgewöhnen, diesen ironisch geringschätzigen Unterton, wenn von Wien die Rede ist. Und die bessere Wiener Zukunft wird dann da sein, wenn man Anerkennung und Bewunderung in die ernsthaft gesprochenen Worte fällt: echt wienerisch.

(Aus dem anlässlich der Dritten Modewoche in Wien erschienenen Modemanach, der Zeichnungen von Dryden und Beiträge von Ludwig Hirschfeld enthält.)



Die Feine einst — —

1. Älteres Frühjahrsmodell aus mannstierlichem Maßstabe mit metallener Hüftapplikation. Zum glatten Rock ist eine halblange ensembleschließende perlschleife.
2. Dunkelgrüner Mantel mit überle geschlossenen Ärmeln, dessen Gürtel, der die Vorderseite frei läßt, und dessen Hüllweite, der nach hinten hin abfällt, schwarze Perlen bilden den Aufputz.
3. Älteres Herbstmodell aus schwarzem Tuch. Der hier perlschleife halblange Rock ist mit schwarzem schwarzen Bandstreifen geziert, die eine Hüllweite von 100 cm.



— — und jetzt!



Hilens Engler.
Anfänger: Baranovich.

MODEPROPHEZEIUNGEN FÜR DEN HERBST.

Vorhersagen sind undankbare Aufgaben, insbesondere wenn man die Geheimnisse der kommenden Mode erlauschen und bekanntgeben soll. Noch hat man in Paris die dichten Schleier nicht gelüftet, die vor den Eingängen zu den Werkstätten der führenden Modetellers lagern, und kaum eine Ahnung dringt zwischen den Falten hinaus in die Welt. Diese Ahnung aber kündigt die Umgestaltung der Silhouette in der Entwicklung der bereits im Frühjahr gezeigten Ansätze. Der Cape mit Ärmeln wird an die Stelle von Jacke und Mantel treten, ihm bleibt die große Rolle im Modeschauspiel des Herbstes vorbehalten. Mit Rücksicht auf ihren in der kühlen Jahreszeit immerhin nicht ganz zu umgehenden Zweck, Wärme zu geben, ist die Form der Vorderfront dieser der Phantasie vollen Spielraum gewährenden Umhülle vollständig verwandelt. Aus tiefen Rüschenansätzen wachsen Ärmel, oder aber die Ärmel sind unmittelbar angeschnitten und bilden mit der Grundform ein organisches Ganzes. Der Kragen — nein, ein Kragen ist das nicht mehr. An seine Stelle ist die Pierrottrüsche



Anita Berber.
Anfänger: d'Or.

2 | Foto u. r.: d'Or, Anita Berber in der Rolle der Lorenza für den Film *Cagliostro*, 1920, in: *Moderne Welt*, 3, 1921, H. 3, S. 30 (ANNO/ÖNB)

lange in Wien, erfreut sich an unserer schönen Stadt und erfreut uns durch ihre Kunst.“¹⁹ Als sympathisch-quirlig – „das quecksilbrigste, das temperamentvollste und lustigste Wesen, das man sich denken kann“²⁰ – wurde vorgeblich die Privatperson Berber dort beschrieben. Noch spielte sie die „verderbte Frau“ nur vor der Kamera, noch war die Rolle in den Augen der Presse nicht mit ihrer Person verschmolzen. Schon im nächsten Jahr sollte die Gastfreundschaft verfliegen sein.

Ende Oktober 1922 ließ sich Berber zusammen mit ihrem Tanzpartner Sebastian Droste von d’Ora fotografieren. Sie waren nach Wien gekommen, um am 14. November im Großen Konzerthausaal erstmals das gemeinsam entwickelte abendfüllende Programm *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ektase* aufzuführen. Die Premiere selbst und die darauffolgenden Abende waren gänzlich ausverkauft. Eine unvergleichliche Welle an Berichten in Tageszeitungen und Magazinen überflutete die wochenlang im Berber-Fieber liegende Stadt.²¹ Schnell verdrängten dabei die Ereignisse abseits der Bühne die kühnen tänzerischen Darbietungen. Vertragsbruch mit den Veranstaltern der Tanzabende (die Tänze sollten an einigen Häusern gezeigt werden) sowie Betrug wurden dem Duo vorgeworfen und medial aufgebauscht. Dies führte zu einem Auftrittsverbot und schließlich zur Ausweisung zunächst Drostes und Mitte Jänner 1923 auch Berbers.²² Ihren Tänzen gab diese „Affäre“ eine unerwartete Wendung, da die Zeitungen Berber nun zur „Nackttänzerin“ degradierten und ihren Fokus auf eine oft reduktionistische, sie als Künstlerin abwertende Berichterstattung legten.²³

D’Oras noch vor dem Skandal entstandene Fotos geben heute, neben einem kurzen Filmausschnitt, als einzige Bildquelle Einblick in Berbers und Drostes Tänze. Natürlich fotografierte d’Ora im Studio und nicht auf der Bühne, was damals auch aus technischen Gründen schwer möglich war. Als Destillat des ephemeren Tanzes sozusagen geben die Aufnahmen jedoch eine Vorstellung von Kostümen, Choreografien und auch Inhalten. Vorausschauend inszenierten die drei jene Stücke, die später am meisten von sich reden machen sollten: *Selbstmord, Kokain, Morphinum, Vision* und *Astarte*. Sie wurden wie zahllose andere Fotos der Berber zudem als Postkarten aufgelegt und erschienen vereinzelt in den Illustrierten. Als einzige mit Sicherheit von Berber selbst autorisierte Quelle aber kann das 1923 im Gloriette-Verlag erschiene Buch *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* gelten. Von Berber und Droste gemeinsam herausgegeben, nahm es vor allem auf den Wiener Tanzabend Bezug, ging inhaltlich allerdings darüber hinaus. In einer Reihe selbst verfasster

19 Rosa Wachtel, Neue Bilder von alten Bekannten. Anita Berber und die „Morgana“-Filmgesellschaft, in: *Die Filmwelt. Illustrierte Kino Revue*, 1921, H. 12, S. 7–8.

20 Ebd., S. 7.

21 Christian Haider, Anita Berber. „Tanzende Sünde“ – das Beispiel Wien 1922/23, in: *Österreich in Geschichte und Literatur*, H. 1, 374, 2013, S. 132–148, hier S. 138; Lothar Fischer, *Anita Berber. Ein getanztes Leben*, Berlin 2014, S. 105–112.

22 Der Historiker Christian Haider beschreibt ausführlich die genauen Umstände der „Affäre“ (die wichtigsten Punkte in aller Kürze: 1. Droste wollte sich ein große Summe Geld bei einem Juwelier erschwindeln; 2. Berber und Droste schlossen unrechtmäßig Verträge mit mehreren Etablissements ab und konnten diese Verpflichtungen nicht einhalten, sie wurden in Folge mit einem Auftrittsverbot belegt, dass sie aber nicht einhielten); vgl. Haider 2013 (wie Anm. 21), S. 138.

23 Ebd., S. 141.

Gedichte und kurzer Texte kam der künstlerische Kosmos der beiden zum Ausdruck. Bewusst positionierten sie sich darin auch als von der Presse missverstanden, konkret von dem Kritiker und Musikpädagogen Robert Konta.²⁴

D'Ora steuerte fast alle fotografischen Illustrationen bei, konkret fünfzehn Bildtafeln, eine Auswahl der Fotos der letzten drei Jahre.²⁵ Berbers nackter Körper kommt darin nur zweimal vor, stattdessen stellte sie ihre Wandlungsfähigkeit unter Beweis und ihr Faible für menschliche Abgründe und den Typus der „Femme fatale“. Die wohl bekannteste Aufnahme zeigt Berber nackt kniend vor dem ebenfalls bis auf einen weißen Lendenschurz unbedeckten Droste. Ihr Kopf ist nach hinten geworfen, mit ihren Armen umfängt sie ihren Tanzpartner (Abb. 3). Eine Variante zeigt die beiden bekleidet, wieder Berber auf Knien, wie sie sich jeweils an die Gurgel fassen (Abb. 4). Die Inspiration zu diesen Aufnahmen stammt wohl aus dem Tanz „Selbstmord“, der in den Rezensionen wenig Anklang fand, da zur Entrüstung einiger Kritiker Beethovens *Mondscheinsonate* als musikalische Begleitung diene. Die besonders bissige Kritik Kontas zeugt von Verständnislosigkeit: „[...] ein torkelnder Mann empfängt aus dem Händen eines nackten Weibes einen grünen Strick[,] mit dem er sich erdrosselt – dann kriecht das nackte Weib zum Leichnam und windet sich über und neben dem Toten in verzückter Ekstase.“²⁶ Berbers und Drostes Gedicht dazu zeichnet ein differenzierteres Bild eines jungen, kunstsinnigen, Puder und Parfüm zugetanen Mannes aus gutbürgerlichem Milieu (Droste), der unter der Last von „Tradition/Konvention und Stellung“ zusammenbricht.²⁷ In seiner Not erscheint ihm die Vision einer Frau (Berber), auf deren Verführung zum Suizid er sich einlässt und die nach dem Vollzug „kichernd und höhrend“ über ihn triumphiert.²⁸ Beim Publikum löste das Duo aus einem androgynen, sexuell ambigen Mann und einer übermächtigen, Frauenfigur, hart und bar jeder Lieblichkeit, die keinen Lustgewinn beschert, einen Schock aus, den die Nacktheit lediglich verstärkte. Tatsächlich aber sollte Drostes und Berbers Werk über den provokativen Gehalt hinaus auch als frühe und wichtige queere und feministische künstlerische Position gelesen werden.²⁹

Beispielhaft stellten Berber und d'Ora auf der Bühne und in den dazugehörigen Fotografien die „Femme fatale“ dar. Dieser Typus wird in der jüngeren Forschung als „eine dämo-

24 Anita Berber und Sebastian Droste, *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, Wien 1923, S. 48; vgl. Robert Konta, Nacktabend. Anita Berber – Sebastian Droste, in: *Wiener Mittags-Zeitung*, 16.11.1922, S. 3–4, hier: S. 3.; Haider 2013 (wie Anm. 21), S. 133.

25 Eine Aufnahme aus dem Tafelteil (IV), die Droste allein zeigt, stammt von Studio Giacomelli, Venedig, wie aus dem Trockenstempel rechts unten ersichtlich ist. Im Buch finden sich außerdem Zeichnungen Berbers sowie des Ausstatters und Bühnenbildners Harry Täuber.

26 Konta 1922 (wie Anm. 24), S. 3.

27 Berber/Droste 1923 (wie Anm. 24), S. 26–29.

28 Ebd., S. 29.

29 Agnes Kern, „Alle alle starben [...] an meiner Geschlechtslosigkeit, die doch alle Geschlechter in sich hat“. Eine queer-feministische Spurensuche zu Anita Berbers tänzerischem Werk der 1920er-Jahre, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 67, April 2020, S. 36–47.



3 | d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste im Tanz *Selbstmord* (Tafel I), 1922, in: Berber/Droste, *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, Wien 1923



4 | d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste im Tanz *Selbstmord* (Tafel III), 1922, in: Berber/Droste, *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, Wien 1923

nische Verführerin von großer sinnlicher Ausstrahlung³⁰ beschrieben, als eine „gefährlich starke Frau“, die „jung und wissend [...] mit dem Mann und seiner Liebe bzw. seiner Lust“ spielte.³¹ In d’Oras Aufnahmen kniete Berber am Boden, wie einst die oben erwähnte schwache Lorenza, ergriff jedoch kraftvoll und entschieden Drostes Kehle. Seine Hand hingegen formte an ihrem Hals vorbei eine tatenlose Kralle. Mit der flächig-raumlosen Komposition leitete d’Ora, die den Händen im Porträt bekanntermaßen stets größte Aufmerksamkeit widmete, geschickt den Blick zur Aktion Berbers, auf ihren weiß leuchtenden Kopf und die Hand, während die Körper in schwarzen Gewändern verschwinden.

Lange vor Berber arbeiteten sich die bildenden und darstellenden Künste an dem „Weiblichkeitsimago“ der „Femme fatale“ ab, ließen Salome und Judith vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1920er-Jahre immer wieder neu auferstehen. Für die Kunsthistorikerin Annette Dorgerloh ist die Darstellung dieser Unbehagen auslösenden, mächtigen Frauenfigur „für die Konstituierung des Bildes der Neuen Frau von entscheidender Bedeutung“.³² Die von ihr ausgehende Bedrohung und das todbringende Moment wurden in den 1920er-Jahren vor allem im Kontext der Massenmedien entschärft. In dem von der feministischen Autorin Ilse Reicke³³ 1925 verfassten Lehrbuch für junge Frauen wandelte sich die „Femme fatale“ zur „Dame“, „die als gefährliches, aber ästhetisch-reizvolles Luxusgeschöpf uns aus allen eleganten Zeitschriften und Modeblättern entgegenblickt“.³⁴ Hat Reicke gar eine Aufnahme d’Oras beim Schreiben dieser Zeilen vor Augen gehabt? Sie skizzierte nämlich eine zwar starke, aber konsumorientierte Frauenfigur, die jene Entwicklung in d’Oras Porträts widerspiegelt, die mit Berber begann und dann in den Modemagazinen ein interessantes Eigenleben führte.

Zur Musik von Mischa Spoliansky mimte Berber im Tanz *Morphium* nicht einfach nur den Drogenrausch, sie verortete ihn provokativ im bürgerlichen Heim, das im dazugehörigen Gedicht (und wohl auch auf der Bühne) ein „alter Barockstuhl“ repräsentierte.³⁵ Im Foto d’Oras hielt sich Berber quasi im Delirium mit überstrecktem Rücken und in verkrampfter Geste an einem antiken Schränkchen fest (Abb. 5). Da es sich um die einzige Aufnahme d’Oras von Berber handelte, in der ein Möbel zu sehen ist,³⁶ wurde damit offenbar eine Aussage verfolgt. Nicht die Darstellung der Drogenerfahrung an sich war intendiert, sondern ein Abbild des nach dem Krieg maroden Bürgertums, das sich im hübsch eingerichteten Heim die Morphiumspritze setzte. Der Sexualforscher Magnus Hirschfeld sprach von einer „Rausch-

30 Annette Dorgerloh und Annegret Rittmann, *Femme Fatale – Entwürfe*, in: *Frauen, Kunst, Wissenschaft*, H. 19, Mai 1995, S. 5–8, hier S. 5.

31 Dorgerloh 1993 (wie Anm. 14), S. 30–31.

32 Ebd., S. 30.

33 Reickes Hinwendung zum Nationalsozialismus geht aus mehreren Quellen hervor und soll hier nicht unerwähnt bleiben. Elizabeth Harvey, *Pilgrimages to the bleeding border: gender and rituals of nationalist protest in Germany, 1919–39*, in: *Women’s History Review*, 9, H. 2, 2000, S. 201–229, hier S. 221.

34 Ilse Reicke, *Das junge Mädchen. Ein Buch der Lebensgestaltung*, Berlin 1928 (zuerst 1925); siehe Dorgerloh 1993 (wie Anm. 14), S. 49.

35 Berber/Droste 1923 (wie Anm. 24), S. 34.

36 Sophie Vitovec, *Anita Berber im fotografischen Blick von Madame d’Ora*, Diplomarbeit, Universität Wien 2013, S. 106.



5 | d'Ora, Die Tänzerin Anita Berber [im Tanz *Morphium*], 1922, in: *Die Dame*, 50, 1923, H. 7, S. 13

giftseuche“, die kurz nach Kriegsende alle gesellschaftlichen Schichten in Europa und bald in der ganzen Welt ergriffen hatte.³⁷ Die Aufnahme erschien im Januar 1923 in einer Ausgabe von *Die Dame*, inmitten von Mode- und Schönheitstipps, Kulturberichten und seichten Novellen.³⁸ Von Drogen war in der Bildunterschrift freilich keine Rede, doch die Kenner – und derer gab es der Menge an Zeitungartikeln nach zu urteilen, die Berbers Auftritte besprachen, sicher genug – wussten Bescheid. Was in den 1990er-Jahren als *heroin chic* die Modeblätter bevölkerte, fand sozusagen *avant la lettre* seine Entsprechung in den früher 1920er-Jahren – und d'Ora vermarktete den *morphium chic* mit Erfolg. Bald nach der Zusam-

37 Ein Foto Berbers (Atelier Binder?) diente als Illustration zu seinen Ausführungen. Magnus Hirschfeld, *Sittengeschichte der Nachkriegszeit*, Bd. 2, Leipzig 1931, S. 51.

38 Das Foto erschien inmitten des Artikels „Über die Buchillustration“, stand mit diesem aber, wie so oft in den Modemagazinen der damaligen Zeit üblich, in keiner Beziehung; vgl. *Die Dame*, 51, 1923, H. 7, S. 13.



6 | d'Ora, Die Tänzerin Elsie Altmann (Wien), 1923,
in: *Die Dame*, 51, 1924, H. 7, S. 3

menarbeit mit Berber fotografierte sie Hilde Radnay, Elsie Altmann und viele andere, dunkel geschminkt, mit verführerischem Blick, aber als unnahbare, geradezu gefährliche „Femmes fatales“. Altmann schlüpfte 1923 gar in die Rolle der Klimt'schen Judith in d'Oras heute berühmtestem Porträt, das aus nachvollziehbarem Grund mitunter für eine Darstellung der Berber gehalten wurde (Abb. 6).³⁹

„Die Nackttänzerin“

„Nachkriegserotik, Kokain, Salomé, letzte Perversität: Solche Begriffe bildeten den Strahlenglanz ihrer Glorie“, schrieb der Schriftsteller Klaus Mann 1930 in dem viel zitierten Nachruf *Erinnerungen an Anita Berber*.⁴⁰ Der springende Punkt jedoch folgte erst im nächsten Satz: „Nebenbei wußten die Kenner, daß sie eine ausgezeichnete Tänzerin war.“⁴¹ Mit einer Prise Ironie beleuchtete Mann einen Umstand, den Berber oft anprangerte, nämlich kaum Einfluss auf die Wahrnehmung ihrer Person und ihres Werkes zu haben und letzten Endes als Künstlerin nicht ernst genommen zu werden.

39 Vitovec 2013 (wie Anm. 36), S. 30.

40 Klaus Mann, *Erinnerungen an Anita Berber*, in: *Die Bühne*, 1930, H. 275, S. 43–44.

41 Ebd., S. 43.

Der Nachruf Manns in dem Theater- und Lifestylemagazin *Die Bühne* eröffnete mit einem halbseitigen Foto d'Oras, das die Berber 1922 als Astarte zeigt (Abb. 7).⁴² Sie steht auf ihrem rechten Bein mit uns zugewandtem Gesäß. Von dem zum Kostüm gehörenden schimmernenden Mantel, den sie offensichtlich gerade wie in einer Stripteasenummer abgleiten lässt, hält sie mit den Fingern noch den letzten Zipfel gekonnt an ihre Hüfte. Den Betrachtenden eröffnet sich somit das paillettenbesetzte Ensemble aus Büstenhalter und knappem Höschchen sowie einem dunklen, in den Nabel gedrückten Strassstein. Der ausladende Kopfputz, vor allem Berbers aufgesetzt wirkendes Lächeln rücken sie in die Sphären des Varietés. Warum man/Mann ausgerechnet dieses Foto ausgewählt hat, das jedes x-beliebige Revue-Girl der Zeit hätte darstellen können und „diese geniale Frau“ nicht adäquat zu würdigen scheint, kann wohl nicht zweifelsfrei geklärt werden, einige Aspekte jedoch lohnen einer genaueren Betrachtung.

D'Ora selbst hatte die Astarte-Aufnahme mit Sicherheit nicht an die Redaktion geschickt, denn sie war längst nach Paris umgezogen, wo sie unter ihrem Namen ein neues Studio eröffnete. 1925 hatte sie die Wiener Niederlassung und die Rechte an fast allen bis dahin entstandenen Aufnahmen (inklusive des Negativarchivs) ihrem einstigen Assistenten Arthur Benda verkauft. Er übernahm das Porträtstudio, ohne größere Veränderungen vorzunehmen, verstärkte das Repertoire jedoch um die Sparte Aktfotografie, die bald sein Markenzeichen werden sollte. Es war also Benda, der dem Magazin *Die Bühne* dieses und ein weiteres Bild der Berber im Astarte-Kostüm zur Verfügung stellte. Letztere Variante erschien 1926 als Illustration des von Chefredakteur Hans Liebstoeckl verfassten autobiografischen Ergusses *Die Nackttänzerin*, der Einblick in seine vorgeblich progressiven Ansichten gab (Abb. 8a,b).⁴³ Sieben Aufnahmen leicht oder unbekleideter Tänzerinnen, die ihrerseits für recht unterschiedliche Richtungen standen, wie Olga Desmond oder die Operettensängerin Rosy Werginz, fanden sich auf einer Doppelseite, effektiv auf ihre Nacktheit reduziert. Auch ein Akt der Wiener Fotografin Trude Fleischmann (einer ehemaligen Mitarbeiterin d'Oras) von der Tänzerin Claire Bauroff tauchte in dem Arrangement auf. Es entstand 1925 als Teil einer Serie, die in Berlin einen Skandal auslöste: Fleischmanns Fotos hingen zu Werbezwecken in einem Schaukasten vor dem Admiralspalast und wurden „wegen Gefährdung

42 Sophie Vitovec merkt an, dass der Tanz *Astarte* auch in dem Film *Irrlichter der Tiefe* (R: Fritz Freisler, 1923) vorkommt, von Berber in demselben Kostüm getanzt. Außerdem erwähnt sie eine Postkarte, die Berber in demselben Kostüm zeigt, aus dem Nachlass ihrer Mutter und mit Berbers Handschrift rückseitig als Tanz *Heliogabal* ausgewiesen wurde. Im Programm zu dem Abend im Konzerthaus und in zeitgenössischen Rezensionen ist allerdings nur von *Astarte* die Rede. 1916 erschien die deutsche Übersetzung von Louis Couperus' *Heliogabal*, das auf dem Cover eine Grafik von Max Schwerdtfeger zeigt, einen Heliogabal mit langem, weitem, reich verziertem Mantel, der stark an Berbers Kostüm und in Folge auch an eine Aufnahme d'Oras erinnert. Möglicherweise inspirierte es Berber zu einer Umwidmung; vgl. Vitovec 2013 (wie Anm. 36), S. 89; Louis Couperus, *Heliogabal*, Frankfurt am Main 1916.

43 „Die Nackttänzerin ist eine Errungenschaft des 20. Jahrhunderts und sie stellt gleichsam einen Fortschritt in der menschlichen Unbefangenheit dar, wenn sie hübsch ist. Leider trifft das nicht immer zu. Leider entblößt sich oft, was besser in den Kleidern bliebe.“ Hans Liebstoeckl, *Die Nackttänzerin*, in: *Die Bühne*, 1926, H. 62, S. 14–16, hier S. 15.

Klaus Mann:

Erinnerungen an Anita Berber



Anita Berber in einem ihrer „Tänze des Lasters“

Photo d'Oru-Benda

Leo Lomax Roman „Der Tanz ins Dunkel“, im Adalbert-Schultz-Verlag erschienen, behandelt das Leben der Anita Berber. Er ist schmissig geschrieben, dabei nicht kolportagehaft. Er hat Tempo, doch übertreibt er es nicht; er ist offen, dabei nicht taktlos; es ist gut, daß dieser Roman geschrieben worden ist, und daß er nicht ordinär geschrieben worden ist. Ich bin ihm dankbar, denn er hat mich sehr an diese Frau erinnert. Ich war nicht mit ihr befreundet, das darf ich jetzt nicht behaupten; aber ich habe sie doch gut gekannt.

Zuerst hatte ich sie: Ich fand sie faszinierend, aber abscheulich. Meine Freundin verteidigte sie, sie behauptete, daß sie rührend sei; ich widersprach: sie wäre nur unappetitlich und frech. Ein freches Gesicht mußte sie damals wohl machen, was blieb ihr anderes übrig? Sie war in ein Kabarett gegangen, eigens, um sich einem unanständigen Spottvers anzuhören, den damals ein Chansonnier — ich glaube, es war der prächtige Hermann Valentin — allabendlich gegen sie sang. Sie wollte dabei sein und mit den Augen blitzen, während sie vor dem Publikum verhöhnt und bloßgestellt wurde. Sie war sehr mutig und brachte den Skandal wie ihr tägliches Brot.

Man schrieb 1924, Anita Berber war schon eine Legende. Sie war erst seit zwei oder drei Jahren berühmt, aber schon ein Symbol geworden. Verderbte Bürgermädchen kopierten die Berber, jede bessere Kokotte wollte möglichst genau wie sie aussehen. Nachkriegserotik, Kokain, Salomé, letzte Perversität: solche Begriffe bildeten den Strahlenglanz ihrer Glorie. Nebenbei wußten die Kenner, daß sie eine ausgezeichnete Tänzerin war.

Ein paar Tage nach der etwas peinlichen Situation im Kabarett lernte ich sie in einer Döse des Berliner Westens kennen. Mit ihr war Henri, der amerikanische Tänzer, mit dem sie verheiratet war. Sie hatten einen Kavaller bei sich und es gab Sekt. Den Kavaller und mich nahmen sie morgens um zwei in ihr Hotelzimmer mit. Ich war damals kaum 18 Jahre alt.

Achzehnjährige erschüttert ein solches geschminktes Gesicht. Ihr Gesicht war eine düstere und böse Maske. Der stark geschwungene Mund, den man sah, war

Schöne Hände,
einen matten Teint mit
CREME LEICHNER
nichtstretende Haut-Creme.
Überall erhältlich.

DIE BÜHNE

DIE NACKT-

bürgerlichen Begriffen von Tugend und Ehrsamkeit entsprachen, drückte sich bloß in ihren geschminkten Gesichtern aus. Das genügte. Die Schminke und das Du-Wort waren unumsößliche Beweise der hochgradigen Verderbenheit, welche die Haupt- und Residenzstadt Wien erreicht hatte. Seither...

Seither hat sich, der Himmel weiß es, vieles geändert, und wenn meine teure Mutter noch lebte, würde sie mit ihrer reinen Seele kaum verstehen, daß die Welt so weit gekommen ist. Nun, wohin ist sie denn gekommen?

Was ist denn eigentlich mit uns geschehen? Es ist geschehen, daß die Menschen heute viel freier und unbefangener über diese Dinge denken, und daß, den braven Professor Uhlde ausgenommen, der an der theologischen Fakultät in Graz als Professor wirkt, und der sich bemüht, Graz in den Ruf einer äußerst sittenstrengen und zensurmächtigen Stadt zu bringen, es geschieht also, daß heute niemand mehr so entrüstet über Nacktheit ist wie damals. Das neunzehnte Jahrhundert ist das Jahrhundert jener alten Sorte von Tugend gewesen; ich glaube aber nicht, daß es dabei sehr glücklich war, denn niemand, der den Körper verachtet, kann, da er nun doch einmal in einem solchen Körper wohnt, im Grunde glücklich sein. Dem 19. Jahrhundert verdankt man wohl auch



OBEN:
Anita Berber (Foto d'Or)

MITTE:
Edmunde Gray und Ernst von Dänem (Foto Willinger)

UNTEN:
Vladimira Janicka (Foto Willinger)

Das ist ein heikles Thema. Wenn ich mich so an meine jungen Tage erinnere und mir die Begriffe vor Augen halte, die zu meiner Zeit über Nacktheit und verwandte Gegenstände in Umlauf waren, so gibt mir der Titel allein schon einen Riß. Eines Tages, damals war „Venedig in Wien“ neu und galt als ein schüchterner Anfang jener Dosis Lasterhaftigkeit, ohne die eine geordnete Großstadt nicht bestehen kann, besuchte mich meine seltsame Mutter, und um ihr gleichsam zu beweisen, daß Wien nicht nur seine ernsten, sondern auch flotten Seiten habe, führte ich sie nach diesem Vergnügungsort, fuhr mit ihr auf den künstlich geschaffenen Lagunen und zeigte ihr die ganze Pracht dieses herrlich beleuchteten Tingel-Tangels. Ledig, wie ich war, besaß ich einige Kenntnis von dieser Ortschaft, und die jungen Mädchen, die teils als Kellnerinnen, teils als Barmädchen, teils auch als Tänzerinnen angestellt waren, kannten mich fast alle, sie sagten sogar „Du“ zu mir, was ein Gespräch ungemein erleichtert, und ich fühlte mich in meiner jungen Popularität ganz wohl dabei. Meine seltsame Mutter aber fiel von einer Ohnmacht in die andere, und sie war ganz außerstande, sich zu erklären, wie das in der Welt zugeht, daß ganz fremde Mädchen zu einem ganz fremden jungen Manne „Du“ sagen. Es war nicht leicht, dieses Mutterherz zu beschwichtigen, denn meine gute Mama hielt Wien nun für einen Sündenpfuhl, und war fest davon überzeugt, daß ich darin zugrunde gehen würde. Soweit ich mich bis jetzt erinnern kann, waren diese Mädchen nicht nur hübsch, sondern auch angezogen, und daß sie nicht ganz den



zum großen Teile jenen jesuitischen Ausweg, den die Moralisten so gerne wählen, indem sie sagen: man dürfe das Nackte bloß mit künstlerischen Augen ansehen! Dieses künstlerische Auge ist ja ganz schön, aber es fehlt in der Regel, just wenn man es braucht. Ich für meinen Teil möchte mich um alles in der Welt nicht auf das künstlerische Auge ausreden. Für mich steht das Problem so: Weib ist Weib und nackt ist nackt, und wie einer darüber denkt, daß muß er mit sich selbst ausmachen, aber ich kannte sehr ehrbare und tadellose Frauen und Mädchen genug, die sehr entrüstet darüber gewesen wären, wenn man sie bloß mit künstlerischen Augen angesehen hätte. Die „Verderbnis“, die durch solche Dinge angerichtet wird, ist in Wahrheit recht gering; schlimmer als die Unruhe, die das Nackte hervorruft, scheint mir die Unaufrichtigkeit zu sein, die nicht eingestehen will, daß sie

TÄNZERIN

DIE BOHNE

unruhig ist. Ich habe diese kleine Betrachtung meinem eigentlichen Thema vorangeschickt, weil ich glaube, daß eine solche Auseinandersetzung manches Dunkel auf diesem Gebiete zu erhellen vermag. Es ist auch gar nicht wahr, daß gerade unsere Zeit so verdorben und sittenlos dasteht. So weit hinauf man auch in die Geschichte der Menschheit blicken mag, immer wieder läßt sich die Klage über Sittenlosigkeit und Sittenverwilderung hören, aber sie wird zumeist von Menschen erhoben, deren geistige Entwicklung schon so weit gediehen war, daß weder das Sexuelle, noch das Problem der Reinheit oder Unreinheit des Herzens an sie heran konnte. Schon im ersten Apostelbrief wird über gewisse Unsitten der heimischen Bevölkerung geklagt, und wie es zu gewissen Zeiten bei den alten Israeliten zugegangen ist, weiß jeder Mensch, der die 24 Bücher der alten Heiligen Schrift kennt. Trotz alledem hat sich die Mensch-



VON UNTEN NACH OBEN:
 Claire Barrett (Foto: Trade Reichmann)
 Olga Desmond
 Adèle Villany (Foto: Willing)
 Rose Werginz (Foto: Willing)

heit verhältnismäßig gesund erhalten, und nur dort gab es wirklichen Verfall und Zerstörung der Kultur, wo vom reinen Triebe abgeirrt ward...

Die Nackttänzerin ist eine Errungenschaft des 20. Jahrhunderts, und sie stellt gleichsam einen Fortschritt in der menschlichen Unbefangenheit dar, wenn sie hübsch ist. Leider trifft das nicht immer zu. Leider entblößt sich oft, was besser in den Kleidern bliebe. Aber im ganzen und großen

haben schon die alten Meister in ihren ziemlich freien Bildern und Darstellungen die Nackttänzerin vorgeschaut, die dann später kam und kommen mußte, so wie das lenkbare Flugzeug, die Relativitätstheorie,

die Philosophenschule in Darmstadt, der Völkerbund und die Quantentheorie. Die erste, die, wenn ich nicht irre, in unserer europäischen Sphäre so etwas versucht hat, war Isadora Duncan. Sie entblößte zunächst die Füße und tanzte mit nackten Sohlen. Das war sehr hübsch und appetitlich, und ich kann mich nicht erinnern, daß es jemals meine Entrüstung erregt hätte. Später fielen auch die oberen Schleiern und die Töchter Evas tanzten in dieser Toilette, die niemals

einer anderen hätte weichen sollen. Ich habe in meinem lasterhaften Dasein viele Nackttänzerinnen gesehen und persönlich gekannt. Meistens waren sie ehrbar verheiratet, hatten Mann und Kind und gaben den woblernogen Damen der Gesellschaft in keinem Punkte nach. Anfangs wirkten sie wie eine Offenbarung. Heute aber, wo die modernen Revuen schlimmernde Ketten von ganz oder doch zu 90 Prozent nackten Tänzerinnen vorführen, heute hat sich die Neugierde der „lüsternen Menge“ so ziemlich gelegt, und unter vier Augen gesprochen, empfindet man manchmal sogar

der öffentlichen Sittlichkeit“⁴⁴ von der Polizei beschlagnahmt.⁴⁵ Die Wiener Presse kommentierte das mit Bestürzen, galten doch Fleischmanns Aufnahmen und auch Bauroffs Darbietungen als Kunst respektive „echt künstlerische Aktaufnahmen“.⁴⁶ Aus einem Essay Bauroffs, der wiederum in *Die Bühne* erschien, geht hervor, wie rigoros sie ihren Körper für eben diese und nicht für erotische Zwecke trainierte, dabei sogar gängige Schönheitsideale negierend.⁴⁷ Außerdem distanzierte sie sich dezidiert vom „Nackttanz“, der ihr nur als „Vorwand für die Schaustellung des unbedeckten Körpers“ galt.⁴⁸ Bauroff, so konstatiert die Kunsthistorikerin Frauke Kreutler, machte ihren Körper zum Kunstwerk und stellte ihn, unter anderem mithilfe von Fleischmanns Fotografien, selbstbewusst zur Schau.⁴⁹ Dennoch verloren Fotografin und Tänzerin die Kontrolle über die Bilder; sowohl der medial breitgetretene Zwischenfall als auch die Fotografien prägen die Wahrnehmung von Bauroff als Nackttänzerin bis heute.⁵⁰

Auch Berber weigerte sich ausdrücklich mit dem Begriff „Nackttänzerin“ assoziiert zu werden, doch derlei „Feinheiten“ kümmerten Liebstoekl freilich wenig.⁵¹ So rückte die paillettenbesetzte Berber optisch auf Linie mit der Werginz, die für eine Apollo-Revue mit „30 Champagner-Girls“⁵² und „aufheiternder Wirkung“⁵³ ins Glitzerkostüm geschlüpft war. Aus einer detaillierten Beschreibung von Berbers Astarte, die aus der Feder des tschechischen Choreografen, Tänzers und Schriftstellers Joe Jenčík stammt, geht allerdings hervor, dass der Tanz kaum gegensätzlicher hätte sein können: „Ideologisch hat Anita Berber mit diesem Tanz gedroht. Der Tanz selbst wirkte asexuell, hoheitlich unnahbar, und die Frau lachte darin alle Männer aus. Vor allem die dummen Prädikatisen, die sie übereinstimmend und monopolhaft zu ihrer Geliebten erklärten.“⁵⁴ Auf diesen Beschreibungen und einem erhaltenen Astarte-Filmfragment aufbauend, lockte Berber in den Augen der Tanzhistorikerin Andrea Amort nicht mit „frivole[m] Necken, das dem Genre der Revue zugehörig war“, sondern gab sich als „kraftvolle Individualistin“, die das Publikum mit ihren „gnadenlosen Körper-

44 Schönheit wird verhaftet, in: *Der Tag*, 18.9.1925, S. 6.

45 Frauke Kreutler, Skandal in Berlin. Trude Fleischmanns Inszenierung der Tänzerin Claire Bauroff, in: Anton Holzer und Frauke Kreutler (Hrsg.), *Trude Fleischmann. Der selbstbewusste Blick*, Wien 2011, S. 104–121, hier S. 110.

46 Angeblich ein Zitat Bauroffs, das sie in einem Schreiben an die Zeitungen gesendet haben soll, siehe *Der Tag* 1925 (wie Anm. 44).

47 Bauroff beschrieb in dem Essay ausführlich ihren harten, entbehrungsreichen Trainingsalltag, der auch den damals keineswegs mit Weiblichkeit und Erotik assoziierten Muskelaufbau zum Ziel hatte; Claire Bauroff, Die Arbeit der Tänzerin, in: *Die Bühne*, 1926, H. 75, S. 10–11.

48 Ebd.

49 Kreutler 2011 (wie Anm. 45), S. 112.

50 Ebd., S. 105.

51 [Anonym], Sie will keine Nackttänzerin sein. Intime Bekenntnisse der Tänzerin Anita Berber, in: *Der Montag*, 18.12.1922, S. 2.

52 Die Eröffnung des Apollotheaters, in: *Der Tag*, Nr. 1084, 6.12.1925, S. 14.

53 O. T., in: *Die Stunde*, 31.1.1926, S. 8.

54 Joe Jenčík, *Anita Berber. Studie*, München 2014 (zuerst Prag 1930), S. 20.



9 | d'Ora, Anita Berber im Tanz *Astarte* (Tafel IX), 1922, in: Berber/Droste, *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, Wien 1923

Fratzen“ vor den Kopf stieß.⁵⁵ Es mag also kaum überraschen, dass Berber für ihre eigene Publikation andere Versionen von d'Oras *Astarte* wählte, die sie in einer melancholisch-nachdenklichen Pose zeigen sowie mit bodenlangem, sie vollständig bekleidendem Glitzermantel, von dem sich nur der Kopf mit finsterem Blick abhebt (Abb. 9).

Die *Astarte*-Aufnahmen entstanden der Beschriftung eines Negativs⁵⁶ zufolge am 9. Dezember 1922, der letzten Sitzung, von der sich auch bemerkenswerte Aktaufnahmen im Nachlass Arthur Bendas erhalten haben.⁵⁷ Zu dem Zeitpunkt lag die oben angesprochene „Affäre“, die endgültig zur Skandalisierung Berbers als „Nackttänzerin“ führte, erst wenige Tage zurück.⁵⁸ Als ob sie bereit war, sich ihrem Ruf zu fügen, ließ sie nun im wahrsten Sinne des Wortes alle Hüllen fallen. Wahrscheinlich zum ersten und einzigen Mal stand Berber für erotische Aktfotos vor der Kamera, die nicht im Zusammenhang mit einer ihrer Tanz- oder

55 Andrea Amort, *Der Rausch – Der Körper als Fratze*. Wien 1922: Die Skandalisierung der Expressionistin Anita Berber, in: dies. (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Wien 2019, S. 104–111, hier S. 109.

56 ÖNB, 204422-D.

57 Es handelt sich um vier spätere, wahrscheinlich von Benda oder Hans Frank (ein Fotosammler, der Bendas Nachlass übernahm) gemachte Abzüge. Die Negative selbst fehlen. Drei der Aufnahmen blieben nach Kenntnis der Autorin zu Lebzeiten Arthur Bendas (1885–1969) unveröffentlicht. Oberösterreichisches Landesmuseum Linz (OÖLM), Sammlung Frank.

58 Haider 2013 (wie Anm. 21), S. 141.



10 | d'Ora (oder Arthur Benda),
Aktaufnahme Anita Berber,
1922

Filmrollen standen. In der Art, wie es Aktmodelle häufig taten, um anonym zu bleiben, wandte sie das Gesicht ab, beispielsweise um sich nackt auf einer Polsterlandschaft ausgestreckt zu präsentieren (Abb. 10). Was für dieses Genre typisch war, entsprach eigentlich nicht den Gepflogenheiten des Stars Anita Berber, die der Kamera selbstbewusst begegnete, von der sich allerdings erstaunlich wenige Aktaufnahmen erhalten haben.⁵⁹ Ob diese Bilder überhaupt zur Veröffentlichung bestimmt waren? Ins Buch *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* fanden sie keinen Eingang, obgleich der Inhaber des herausgebenden Verlags, Leo Schidrowitz, Erotik und Nacktheit gegenüber durchaus aufgeschlossen war.⁶⁰

In den 1960er-Jahren behauptete Benda, der alleinige Urheber der „Berber-Droste-Aufnahmen“ gewesen zu sein – was er genau meinte beziehungsweise auf welche Fotos er sich bezog, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.⁶¹ Seiner Aussage nach fotografierte er im Studio oft ohne d'Oras Beisein, doch hatte sie als Leiterin fraglos die künstlerische Hoheit inne, sodass Benda erst nach der Trennung „wirklich frei schaffen“ konnte.⁶² Auffällig ist, wie stark Posen und Aufmachung der Berber'schen Aktfotos jenen ähneln, die Benda bald selbst

59 Vitovec 2013 (wie Anm. 36), S. 116.

60 Matthias Marschik und Georg Spitaler, *Leo Schidrowitz. Autor und Verleger, Sexualforscher und Sportfunktionär*, Berlin 2015.

61 Benda schrieb dies in einem Brief an den deutschen Fotosammler und Freund d'Oras, Willem Grütter, der sich nach ihrem Tod um ihren Nachlass kümmerte: „Von Berber-Droste hatte ich recht ineressante [sic] Aufnahmen (ohne d'Ora) gemacht“. Brief von Arthur Benda an Willem Grütter, 24.11.1966, OÖLM, Sammlung Frank. Da Benda sich im Streit von d'Ora trennte und sich von ihr übervorteilt fühlte, sind Aussagen wie diese mit Vorsicht zu genießen.

62 „Ich hatte zwar oft Aufnahmen allein zu machen, es gab Kunden, die es vorzogen von mir aufgenommen zu werden (z. B. Zerline Balten). Wirklich frei schaffen konnte ich erst ab 1927.“ Brief von Arthur Benda an Fritz Kempe, 19.12.1965, ebd.

aufnehmen und nach der Studiotrennung 1925 erfolgreich an Zeitschriften (auch an Herrenmagazine) vertreiben sollte – eine Ästhetik und ein Geschäftsmodell, die bei d’Ora in Paris keine Entsprechung fanden.

Berbers Bestrebungen, das Stigma „Nackttänzerin“ abzustreifen, wären die erotischen Akte von 1922 jedenfalls zuwidergelaufen und sie verschwanden, vielleicht gerade aus diesem Grund, zunächst unveröffentlicht im Archiv von Dora Kallmus, das dann an Arthur Benda weitergegeben wurde. Der Mühe zum Trotz haftete der Ruf aber unablässig an ihr. Jahrzehnte später überlieferte Benda nur eine einzige Erinnerung an das Zusammentreffen mit einer der berühmtesten Tänzerinnen und Schauspielerinnen ihrer Zeit: „[...] amüsant war, daß sie sich kurz nach ihrem Kommen, auch sofort aller Kleider entledigte“⁶³

63 Brief von Arthur Benda an Willem Grütter, 20.9.1965, ebd.

DIE ILLUSTRATORIN LISL WEIL UND IHRE VORSTELLUNG VON EINER EMANZIPIERTEN GESELLSCHAFTSKRITIK

Eine kritische Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Illustratorinnen im Umfeld des sich stark verändernden Verlagswesens im Wien der Zwischenkriegszeit ist bisher praktisch unterblieben. Die Hauptursache dafür, dass den Protagonistinnen dieses Genres bisher kaum Beachtung geschenkt wurde, liegt wohl nicht zuletzt an den Akteurinnen selbst: den Zeitschriftenverlagen auf der einen Seite und den Illustratorinnen auf der anderen. So galten für die Verlage zu dieser Zeit die Herstellung und der Druck eines Buches oder einer Zeitschrift als normale Arbeitsvorgänge, die im Rahmen des üblichen Geschäftsbetriebs abgewickelt wurden. Dabei kam der Illustration als akzessorischer, textbegleitender Publikationsbestandteil in erster Linie eine umsatzfördernde Funktion zu, die aufgrund technischer Vorgaben bei Herstellung und Satz oftmals engen Rahmenbedingungen unterworfen war. Illustratorinnen wurden weniger als Künstlerinnen denn als Handwerkerinnen verstanden, und auch sie selbst betrachteten diese Tätigkeit eher als Einkommensquelle, und nicht als Präsentationsfläche ihrer (künstlerischen) Anliegen.

Dennoch gibt es Einzelpersonlichkeiten, die trotz dieser Beschränkung in der Autonomie durch ihre künstlerischen Gestaltungsfähigkeiten herausragen; sie waren über das Medium der Zeitschriftenillustration in der Lage, weltanschauliche oder auch gesellschaftskritische Botschaften zu vermitteln. Zweifelsfrei zählt Lisl Weil zu dieser Gruppe, doch auch sie teilt bis heute das Schicksal vieler österreichischer Grafikdesigner*innen: Denn obwohl der Großteil ihrer Arbeiten, die in Zeitschriften mit hoher Auflage abgedruckt wurden, einem weiten Leserkreis zugänglich waren, ist ihr Name praktisch unbekannt geblieben.

Lisl Weil wurde als Ilse Elisabeth Weisz am 22. Juni 1910 in der Palffygasse 20 im 17. Wiener Gemeindebezirk als Tochter des aus der Slowakei stammenden Textilgroßhändlers Ligot Weisz und Eugenia Weisz geboren.¹ Mit ihrer älteren Schwester Ollie² verband sie eine lebenslange auch künstlerische Beziehung, getragen von der frühen Scheidung der Eltern 1916³ und der gemeinsamen Emigration.

1 Ligot Weisz (1872 Leva – 1936 Wien, durch Selbstmord), Eugenia Weisz (geb. Schwarz, 1877 Nagy Magyar – um 1945 New York), verh. 2.5.1897, siehe Archiv Israelitische Kultusgemeinde Wien (IKG).

2 Olga (geb. 1898) heiratete 1919 in Wien den Kaufmann Alois Medina, von dem sie bereits 1926 wieder geschieden wurde. Ihr Sohn Georges León wurde 1922 geboren; ebd.

3 Nachdem Lisls Mutter 1923 in zweiter Ehe den besten Freund ihres ersten Mannes, den sehr vermögenden Kaufmann Isidor Weil (wohnhaft Lammgasse 12 im 8. Wiener Gemeindebezirk; gest. 1937) geheiratet hatte, adoptierte er die noch unmündige Tochter Ilse, und sie trug fortan den Nachnamen Weil. Als Vornamen benutzte sie bei all ihren künstlerischen Arbeiten die Abkürzung ihres zweiten Vornamens Lisl;

Nach längerer Krankheit begann bereits in jungen Jahren die Förderung ihres künstlerischen Talents: Sie erhielt Ballettunterricht bei Grete Wiesenthal⁴ und besuchte ab 1919 die der Wiener Kunstgewerbeschule angegliederte Jugendkunstklasse von Franz Čížek. Der Wiener Kunstpädagoge war der Überzeugung, dass Menschen – und vor allem Kinder – im schöpferischen Prozess ungetrübtes Glück erleben könnten und unterstützte deren Kreativität und Experimentierfreudigkeit. Freie Pinselübungen – von vielen Kolleg*innen als unordentliche Kleckerei verpönt – standen im Gegensatz zum exakten Kopieren und Abzeichnen der Vorlagen als Basis klassischer Unterrichtsprinzipien. Vermittelt und gefördert wurden dabei individuelles ebenso wie gemeinschaftliches kreatives Arbeiten. Für die Aufnahme in diese Klasse war weder Familienstand noch Alter ausschlaggebend, jeder konnte so lange bleiben, wie er wollte, entscheidend für die Aufnahme waren lediglich Begabung und Spontaneität.⁵

Mit nur 16 Jahren, am 1. Oktober 1926, wurde Lisl Weil als ordentliche Schülerin an die Kunstgewerbeschule in Wien aufgenommen. Zunächst begann sie bei Čížek in der „Abteilung für Allgemeine Formenlehre“ und besuchte im Nebenfach „Ornamentale Schrift und Heraldik“ bei Rudolf Larisch. In weiterer Folge belegte sie die „Allgemeine Abteilung Zeichnen und Formen nach der menschlichen Figur“ bei Erich Mallina und bei Reinhold Klaus das Hilfsfach „Allgemeines Aktzeichnen“, bis sie sich ab 1928 in der Fachklasse für Architektur bei Josef Hoffmann einschrieb. Alle Professoren attestierten ihr im Abschlusszeugnis 1930 neben Begabung, Fleiß und Strebsamkeit ein gutes Gefühl für Linien und Kompositionen (Franz Čížek), die Beherrschung der menschlichen Figur und herausragende Vortragsqualitäten (Erich Mallina), großes zeichnerisches Talent sowie Sinn für Form und Farbe (Josef Hoffmann).⁶ Im letzten Schuljahr wurde sie mit dem Eitelberger-Preis ausgezeichnet, der ab 1912 „alljährlich einem Schüler der Kunstgewerbeschule zuzuerkennen [ist], der sich im abgelaufenen Schuljahr künstlerisch besonders hervorgetan hat“.⁷

Auch in diesem Kurs unterrichtete Čížek nicht herkömmlich konventionell, sondern sah sich als Vermittler avantgardistischer Kunst, indem er die aktuellsten Kunstrichtungen des Expressionismus und Kubismus aufgriff und mit seinen Schüler*innen weiterentwickelte.⁸ Dass aus seinem Unterricht Künstlerinnen wie Erika Giovanna Kliem, Elisabeth Karinsky und My Ullmann hervorgingen, die ihre Karrieren als selbstbewusste Persönlichkeiten auf Basis des sich neu entwickelnden Frauentyps auch nach dem Studium fortsetzten – und die gerade in den letzten Jahren als Entdeckungen in Österreich gefeiert werden –, ist kein Zufall. Čížek bot ihnen in diesem experimentellen und zwanglosen Milieu die Möglichkeit zur freien

siehe Interview mit Lisl Weil von Gregor Weiss für das Austrian Heritage Archive 1998, digital.cjh.org:1801/webclient/DeliveryManager?pid=406910 (13.6.2022), IKG. Für diesen Hinweis danke ich Peter Klingner.

4 Claudia Baumann, *Aus Österreich vertrieben ...*, in: Museumsverein Zinkenbacher Malerkolonie (Hrsg.), *Auflösung. Die letzten Jahre der Zinkenbacher Malerkolonie*, St. Gilgen 2018, S. 39.

5 Elke Wikidal, *Die Jugendkunstklasse des Franz Cizek. Freude am schöpferischen Gestalten*, 2020, maga-zin.wienmuseum.at/die-jugendkunstklasse-des-franz-cizek (13.6.2022).

6 Abgangszeugnis der Kunstgewerbeschule vom 30.6.1930, Protokoll-Nr. 1185.

7 Für diesen Hinweis danke ich Sylvia Herkt von der Universität für Angewandte Kunst, Kunstsammlung und Archiv, Wien; vgl. *Kunst und Kunsthandwerk*, XV, 1916, H. 6/7, S. 408.

8 Wikidal (13.6.2022).

Entfaltung ihrer unterschiedlichen Begabungen und förderte damit ihr (künstlerisches) Selbstbewusstsein. Bis in ihr Spätwerk zeigen Lisl Weils Arbeiten eine gute Umsetzung der Rhythmik von Bewegungsabläufen, die ihr durch ihre eigene Tanzerfahrung vertraut war und durch Čížek und seine experimentellen Studien angeregt wurde, welche letztlich zur Entstehung der Kunstrichtung des Kinetismus in Wien führte. Neben der Ausformung ihres eigenen künstlerischen Stils profitierte Lisl Weil auch von den neuartigen Unterrichtsmethoden, die ihr den Raum boten, sich zu einer emanzipierten Persönlichkeit zu entwickeln, und sie in die Lage versetzten, sich selbst zu ernähren und genau zu wissen, was sie wollte.

Bereits während ihrer Studienzeit ab 1929 erhielt Lisl Weil erste Aufträge für die Wiener Zeitschrift *Die Stunde* und für das Magazin *Die Bühne. Wochenzeitschrift für Theater, Film, Mode, Gesellschaft und Sport*. Insbesondere ihre Illustrationen für *Die Bühne* sollten sich alsbald als fixer Bestandteil jeder Ausgabe etablieren und Lisl Weil damit eine dauerhafte Medienpräsenz ermöglichen.⁹

Die beiden von Imre Békessy herausgegebenen Druckwerke waren nur wenige Jahre davor gegründet worden: Das 1923 erstmals erscheinende Boulevardblatt *Die Stunde* machte breitenwirksam mit vielen Bildern und zahlreichen Skandalgeschichten auf sich aufmerksam; *Die Bühne* hingegen, die 1924 auf den Markt kam, war modern und publikumsnah aufgemacht und hatte als Massenmedium der modernen Wiener Gesellschaft vor allem zeitgeistige frauenrelevante Themen wie Mode, Kosmetik, Freizeitgestaltung und Gesellschaftsleben zum Inhalt. Kaum eine Zeitschrift spiegelt das Bild der „Neuen Frau“ der 1920er-Jahre besser wider: fortschrittlich, elegant und extravagant. Die Dame von Welt wurde jugendlich, groß und schlank mit schmalen Hüften und kleinen Brüsten dargestellt, vom Typ her unabhängig und unnahbar, vom Betrachter oft abgewandt und im Profil dargestellt, häufig mit Hut, dem nicht wegzudenkenden Accessoire der modischen Frauen.

Diese Inhalte schienen auf jemanden wie Lisl Weil wie zugeschnitten zu sein. Selbst aus wohlhabendem Haus stammend, war sie schon als Kind und Jugendliche Hauspersonal, Autos mit Chauffeur und Reisen in die damaligen Hotspots wie Kitzbühel und Paris gewohnt. Sie hatte Zutritt zum Leben der Wiener Gesellschaft mit Bällen und Empfängen. Daher kannte sie das Leben der (groß)bürgerlichen Frauen und vor allem die Tatsache, dass diese bestrebt waren, sich hinsichtlich der Äußerlichkeiten an das Idealbild der modernen Frau anzupassen, wenngleich sie im Übrigen meist weiterhin konventionellen Lebens- und Familienmodellen folgten.

Genau dieses Spannungsfeld nutzte Lisl Weil, um die damals propagierten Idealbilder der Frau sowie die real vorherrschenden geschlechtlichen Rollenbilder in ihren Arbeiten kritisch zu hinterfragen. Bereits in der Ausgabe 308 des Magazins *Die Bühne*, in der die damals erst 21-Jährige der Leserschaft als „unsere Zeichnerin Lisl Weil“ vorgestellt wurde, präsentierte sie sich selbstbewusst als moderne Frau: Die Arme burschikos in die Hüften gestemmt, den Blick aufwärts, nach Höherem strebend gerichtet. Unterstrichen wurde dieses zweifelsohne vorhandene Selbstbewusstsein durch das von ihr gezeichnete karikaturhafte, selbstironische Gegenbild (Abb. 1).

⁹ Den Kontakt zum Verlag stellte ihr Vater aufgrund persönlicher Beziehungen (vermutlich zum ebenfalls aus Ungarn stammenden Herausgeber Imre Békessy selbst) her; vgl. Weil 1998 (wie Anm. 3).


DIE BÜHNE

UNSERE ZEICHNERIN

LISL WEIL



Wie der Photograph Franz Löwy sie sieht . .

LISLWEIL 

. . . und so, behauptet sie, sieht sie wirklich aus



28

In weiterer Folge waren es genau diese Kontraste, die Lisl Weil in ihren Arbeiten immer wieder aufgriff, teilweise in subtiler Weise, andernorts auf durchaus drastische Art. Dabei kam ihr das Genre der karikaturistischen Darstellung zugute, das – wie wir nicht erst seit Shakespeares Hofnarren wissen – es ihr erlaubte, der Leserschaft auf oftmals selbstentlarvende Weise ihr Verhalten, das den gesellschaftlichen Zwängen unterworfen war und in unbeholfener Weise vermeintlichen Idealvorstellungen nacheiferte, vor Augen zu führen. Dabei waren es in erster Linie Frauen, die sie in das Zentrum ihrer kritischen Beobachtungen stellte, während sie den männlichen Figuren tendenziell eine passive, durchaus klischeebetonte Rolle zuwies; sie dienten meist lediglich dazu, das kritisierte weibliche Verhalten zu unterstreichen.

Anfangs verbildlichte Lisl Weil die Texte mit ihren charakteristischen, rasch hingeworfenen, skizzenartigen Illustrationen, die sie zumeist stilischer einfach in den freien weißen Satzspiegel des Magazins setzte (Abb. 2). Sie wählte dafür den Frauentyp, der dem neuen Zeitgeist entsprach und sich in erster Linie den damals modischen Freizeitaktivitäten, Sportarten (Tennis, Segeln, Skifahren, Gesellschaftstanz) und Fortbewegungsarten (Fahrradfahren, Autofahren, Flugzeugfliegen) widmete. Dabei wurden die großen Schauspielerinnen zu Leitbildern des typischen Frauenideals der Zeit, allen voran Marlene Dietrich. Sie führte ein beruflich und privat unabhängiges Leben jenseits aller Konventionen und kleidete sich bewusst androgyn. Neben Asta Nielsen war sie eine jener Modeikonen, die die Schönheitsideale und Kleidungsstile der jungen Frauen und Mädchen der damaligen Zeit inspirierten und für die Lisl Weils Illustrationen anregend sein sollten.

Im Gegensatz zu ihren gleichzeitig für das Modemagazin *Die Dame* als Illustratoren arbeitenden männlichen Kollegen, wie Ernst Deutsch-Dryden oder Max H. Lang, stellte Lisl Weil keine aufreizende, verführerische *Femme fatale* dar, sondern präsentierte die moderne Frau ohne jegliche erotischen Anspielungen spitznasig und heftig gestikulierend, mit einem Hang zum Karikierenden und mit einem Hauch von Ironie. Lisa Silverman zeigt in ihrer Analyse, dass Weils künstlerischer Stil auch auf den Versuch zurückgeht, den kulturellen und geschlechtsspezifischen Vorurteilen gegenüber jüdischen Frauen entgegenzuwirken.¹⁰

Indem Lisl Weil in ihren Illustrationen nicht die (auch) damals paternalistisch geprägte Gesellschaft kritisierte oder plakativ für die Gleichberechtigung der Frau eintrat, hält sie der vorwiegend weiblichen Leserschaft, die dem Trend der Zeit entsprechend einem emanzipierten Frauenbild huldigte, den Spiegel vor. Sie führte ihren Leserinnen die von ihr meist selbst akzeptierte reale gesellschaftliche Position humoristisch vor Augen und bediente sich damit einer subtilen Form der Kritik am eigenen Geschlecht. Sie verdeutlichte diese Kritik etwa in der Illustration zum Artikel „Moderne Märtyrerinnen“ von 1931 (Abb. 3). In der Tageszeitung *Die Stunde* wurden Lisl Weils Arbeiten treffend beschrieben: „Lisl Weil hat einen genauen Blick für das Charakteristische, der sich bis zur Satire schärft; doch ist und bleibt sie bei

10 Lisa Silverman, *A Delicate Balancing Act. Fashion, Gender, and Jewish Self-Fashioning in Vienna before 1938*, in: Elana Shapira (Hrsg.), *Design Dialogue. Jews, Culture and Viennese Modernism*, Wien, 2018, S. 281–298.



2 | Kecke Amazonen und kokette Eugenien, in: *Die Bühne*, 1931, H. 311, S. 12 (ANNO/ÖNB)



MODERNE MÄRTYRERINNEN

VON CLAIRE GOLL (PARIS)

MIT ZEICHNUNGEN VON LISL WEIL

Um des Himmelreichs willen den Beruf einer Märtyrerin ergreifen, um eines Gottes willen eine Verschönerungskur der Seele an sich vornehmen, was für ein hohes Heldentum! Sich ohne vorhergehende lokale Anästhesie oder Narkose der Tortur unterwerfen, wie zum Beispiel die heilige Cäcilie, die sich drei Tage lang in ein mit siedendem Dampf gefülltes Badezimmer einsperren ließ, und diesem Dampfbad nur um so schöner, lebendiger und gläubiger entsieg, so daß man ihr schließlich den Kopf abschlagen mußte, weil der Tod vor ihrer Unschuld immer wieder die Flucht ergriff. Heilige Cäcilie, Schutzpatronin der Musik und natürlich heute auch der Radiomusiker, enthauptet, entströmte ihrer Kehle noch die weiße Milch der Reinheit an Stelle des Blutes, wenigstens behauptet es die Legende; St. Katharina von Alexandrien ließ sich aufs Rad flechten, während die heilige Felicitas in Karthago den wilden Tieren als Leckerbissen vorgeworfen wurde. Es gehört eine ungeheure Verachtung alles Irdischen dazu, um sich mit Begeisterung rädern zu lassen. Und nicht umsonst ist die heilige Katharina zur Schutzpatronin der Philosophen ernannt worden.

Immerhin, wenn man sicher ist, die Ewigkeit gegen dieses Leben einzutauschen, kann man sich schon getrost der Spezialität einer Marter widmen, aber um eines Resultates willen, das nur fünf Monate vorhält, das Metier einer Märtyrerin wählen, was für ein Heroismus! Und wenn dieser Heroismus, den manche Frau heute für die Verschönerung ihres Körpers aufbringt, wenigstens an die Restaurierung der Seele verwendet werden würde, wie viele verdienten da nicht die Kanonisierung! Leider verzichten die Scheinheiligen von heute völlig auf das innere

Märtyrertum. Sie glauben viel eher an die verjüngende Hand des Chirurgen, als an die Hand des Allmächtigen.



aller Einsicht in das Komische, ja Abgeschmackte immer liebenswürdig und möchte viel eher porträtieren, ja schmeicheln.“¹¹

Bald erweiterte Lisl Weil ihr Schaffen, indem sie nicht nur für *Die Bühne* Beiträge illustrierte, sondern auch Covers gestaltete und Artikel zu den unterschiedlichsten Themen verfasste. So interessierten eine breite Leserschaft der Sommer auf dem Semmering und am Lido von Venedig, die Salzburger Festspiele oder der Maskenball in der Vorstadt ebenso wie Schönheitstipps und Beziehungsratschläge. Sie beschrieb die Szenerien und zeichnete dazu ganze Geschichten, sodass aus einzelnen Illustrationen bald ganzseitige Bildgeschichten entstanden, die mit ihrem charmanten Witz sehr sensibel die unterschiedlichsten Frauenthemen der Zeit aufgriffen. In der Bildgeschichte zu „Gymnastik ist modern und macht schlank“ thematisierte sie nicht nur das weibliche Schlankheitsideal ihrer Zeit, sondern spielte gleichzeitig spielerisch auf die Verlogenheit der Geschäftswelt wie auch auf die Gehässigkeit vermeintlicher Freundinnen an (Abb. 4).

Besonders augenscheinlich wurde ihre Kritik am eigenen Geschlecht in der als Collage gestalteten Illustration „Lieber, alter Weihnachtsmann“ (Abb. 5). Darin ließ sie praktisch kein Klischee aus und zeichnete ein Frauenbild, das seinen Selbstwert ausschließlich über den Besitz von Luxusgütern und den dadurch ausgelösten Neid ihresgleichen bezog. Im Schlusssatz gipfelte die satirische Beschreibung in dem Wunsch nach einem Mann zum Heiraten als dem anscheinend erstrebenswertesten Gut einer Frau.

Es ist nicht verwunderlich, dass Lisl Weil aufgrund ihres Talents zum Komischen bald die Rubrik *Die Bühne des Humors* angeboten wurde, in der sie die Themen Schönheit, Mode und vor allem männliche Eroberungen aufs Korn nahm (Abb. 6). All diese unterschiedlichen Themen, die unter dem Überbegriff der „Neuen Frau“ zusammengefasst werden können, und ihre künstlerisch-kreative Umsetzung veranlassten die Tageszeitung *Die Stunde* von einer „Lisl-Weil-Welt“ zu sprechen, „in der es bunt und hart und lächerlich zugeht, und die mit der liebevollen Gehässigkeit dargestellt ist von jemand, der sieht, was die anderen erst zu sehen beginnen, wenn man es ihnen gezeigt hat“.¹²

Mit der regelmäßigen Präsenz in den weitverbreiteten Massenmedien wuchs Lisl Weils Bekanntheit. Ab 1936 konnte sie erste Ausstellungserfolge feiern¹³ und erhielt Aufträge für Bühnenbilder in großen Theaterproduktionen.¹⁴ 1938 wurde ihre beginnende Karriere jedoch durch den „Anschluss“ Österreichs an Nazi-Deutschland jäh unterbrochen, und so erschien

11 *Die Stunde*, 18.9.1937; zit. nach Christian Maryska, „Hoffentlich gefällt’s Ihnen bei uns in Wien“. Jüdische Gebrauchsgrafikerinnen bis 1938, in: *Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938*, hrsg. von Andrea Winklbauer und Sabine Fellner, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Wien, Wien 2017, S. 135–147, hier S. 142.

12 Ebd.

13 Unter anderem gemeinsam mit ihrer Freundin Lisel Salzer (1906–2005) im Ostrauer Kunstverein im Herbst 1936 mit dem Titel *Zwei Wiener Mädel sehen die Welt* und in der Wiener Galerie Würthle im September 1937 *Liesel und Lisl*. Mit Lisel Salzer kam sie auch mit der Zinkenbacher Malerkolonie in Kontakt, und sie unternahmen zusammen zahlreiche Reisen durch Österreich und Europa mit „Rucksack und Skizzenbuch“, vgl. Baumann 2018 (wie Anm. 4), S. 39; Ausst.-Kat. Wien 2017 (wie Anm. 11), S. 135–147.

14 Zum Beispiel 1936 im Josefstädter Theater in der Aufführung *Der erste Frühlingstag* von Dodie Smith, siehe *Neues Wiener Tagblatt*, 11.4.1936, Nr. 15, S. 14.

Bühne



„Ja, wir haben alles so vereinfacht, daß wir eine halbe Stunde studieren müßten, wie man es am rationellsten macht.“

AMERIKANISCHE ANZEIGE
 „Wir suchen einen Auktionator, der etwas Kunstverständnis hat, aber auch ein guter Bauchredner sein muß, damit er bei den Versteigerungen unauffällig mitbieten kann.“

UND MACHT SCHLANK

VON LISL WEIL



Schriften möglich. Gute Anlagen, aber total vernachlässigt. Hier lebt man nicht, man wird geübt. Welch schwankende Haltung, welche Unverlässlichkeit, welche sensible Unklarheit! Ein Mensch, der Lebens- und Jugendkraft halbes verstreut. Paß! Groß, interessant, gute Figur, doch etwas vernachlässigt, braunes, welliges Haar, das sein Stolz ist, braune, gutmütige Augen, sportlicher Mund. Besonderes Kennzeichen: Güter Schwestern. Gesellschaftskönig: Kissenbesitzer.

Nota: Ganz Dann, und doch kindlich, unter der äußeren Schöpfung von Fähigkeit ein Laster, der nicht so verstanden ist. Von der Schönheit

DIE SCHNEIDERIN: „Also schon wieder sind Frau Direktor um fünf Zentimeter schlanker geworden . . .“

DIE FREUNDIN: „Wunderbar sieht Du wieder aus, Dir paßt es eben, wenn Du ein bißchen zunimmst!“

zur Liebe ist hier nur ein Scheiterversuch. Die importierte Tradition bewahrt sich in der übertrieblichen Geduld nicht lange. Schon erfüllen die Kustoren, wobei nur die Kunst betreiben, um den Übergang zum Lebensgefühl zu decken. — Paß! Mittig, dunkle, rautes Gesicht (ist nicht einträchtig, sondern amüsant), braun, lebhaftes Auge, braunes, im Kranz gelbes Haar. Besonderes Kennzeichen: Gute Tomatensauce. Gesellschaftskönig: Sport.

Gelass: Überall sein Verstand abgeben, in jeder Lage überraschende und gute Entschlüsse zu fassen — das gelingt. Dann. Aber ihr Herr Mitle unbetitelt. Obwohl löslich, entstehen Sie stets nach veränderten Gesichtspunkten. Sie suchen Liebe wie eine Episode und probieren mit ihrer „lingüistischen“, schmerzhaft die paar langweiligen Daten herab und setzen sich in der Bewandlung ihrer Lebenswege. Was Sie wissen, wie nach Sie aber übersehen sind, und

wie armelig sich das stille Signal-Schloß zusammenfügt — Paß! Intermediator Manotyp von vorgelegtem, stils kultiviert wirkenden Gesicht, markwürdig rötliche Backen, fernes, kindes Augen, die aber aufkommen können. Besonderes Kennzeichen: Etwas gewagtes Lächeln. Sport: Tennis.

Ave Isaac Aaron: Unter Eva. Von, Franz erweisen.

(Fortsetzung auf Seite 64)

HUMORS



FREUNDINNEN

„Scheußlich, mein Bild! Nicht wahr?“

**Wer vom Ittner ist bestumpft,
alle andern übertrumpft!**

„Aber famos getroffen!“

SORGEN

„Ich hab' solche Sorgen wegen meiner
Schulden, daß ich keine Nacht schlafen
kann.“

„Ja, sagen Sie, wie halten Sie denn
das aus?“

„Ich schlaf' bei Tag!“

Bei Verstopfung  **DARMOL**
Schachtel 5 4-20
Kl. Packung 3 0-10

BEOBACHTUNG

„Der junge Mann, der mich morgen
abends zum Tanzen mitnimmt, ist außer-
ordentlich intelligent.“

„Mein Freund sieht auch nicht sehr
gut aus.“

FÖHN  Müde—abgespannt—
nervös! Man kühlt
sich wie zerschlagen.
Da hilft **KOBONA**.
Preis 5 1-20
In Apotheken und Drogerien

MODE

Ehemann: „Was ist geschehen? War-
um trägst du ein Pflaster über dem lin-
ken Auge?“

Sie: „Pflaster! Das ist mein neuer
Hut!“
(Pearson's Weekly)

Weekend

BILDERBOGEN VON LISL WEIL

**DAS MONDANE
MÄDCHEN**

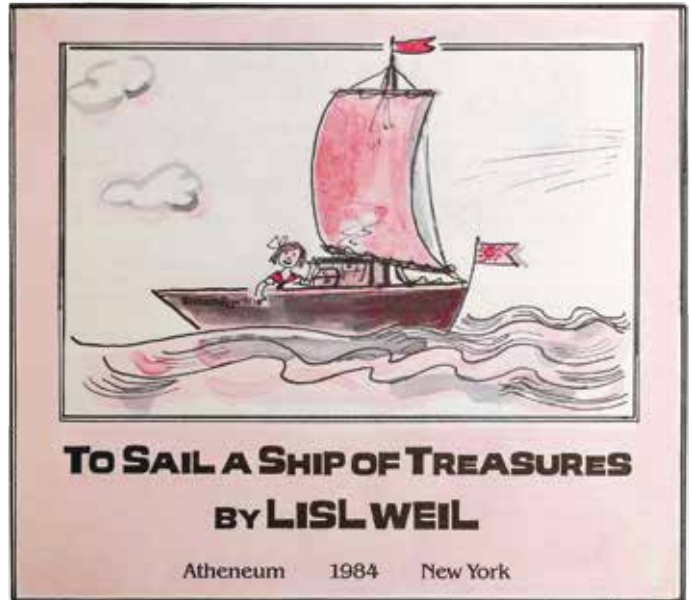


**DAS SPORTLICHE
MÄDCHEN**



Mit Frack und Monokel und extra breiten Schultern unter
Palmen sitzen (immer auf bereit gehaltenen bequemen Sitz-
gelegenheiten), und die Blume, die du ihr pflückst, sei eine
Orchidee.

Trainiere deine Muskeln und übe eine Stunde auf Schwindel-
frei, packe den größten käuflich erwerbten Rucksack voll
und dann esse mit ihr auf einem 2000er Gipfel gemächlich eine
ungarische Selem.



7 | Lisl Weil, *To sail a ship of Treasure*,
New York 1984

im Februarheft von *Die Bühne* 1938 ihre letzte Zeichnung, ein Ballbericht, bei dem sie noch einmal die dekadente Wiener Gesellschaft der 1930er-Jahre vorführte.

Vor ihrer endgültigen Emigration nach Amerika verbrachte Ilse Weil – die sich nun Else E. Weil nannte¹⁵ – ein Jahr in den Niederlanden, wo sie für eine Theatergruppe als Bühnengestalterin tätig war.¹⁶ Im Juli 1939 folgt sie schließlich dem Ruf ihrer Schwester Ollie, einer Modezeichnerin für das *Prager Tagblatt*, und deren Sohn Georges León nach New York; beide waren einige Monate zuvor dorthin ausgewandert. In einem Geschäft für Trachtenmoden an der 5th Avenue, das von einem Mitglied der Salzburger Modefirma Lanz eröffnet worden war, konnte Weil zunächst als Schaufensterdekorateurin arbeiten und so in den Vereinigten Staaten Fuß fassen. In New York lernte sie kurz nach ihrer Ankunft den aus Deutschland emigrierten Schuh- und Lederexporteur Julius Marx kennen¹⁷ und heiratete ihn 1946. Im selben Jahr erschien das erste von Lisl Weil illustrierte Kinderbuch: *Doll House* von Marion Moss.

Lisl Weil konnte mit ihren flott zu Papier gebrachten Tusche- und Filzstiftzeichnungen im Metier Kinderbuch rasch Fuß fassen und erlangte bald auch in Amerika Bekanntheit. Insgesamt gestaltete sie über einhundert Kinderbücher, die sie nicht nur illustrierte, sondern zum Teil auch selbst schrieb und deren Themenvielfalt von märchenhaften Erzählungen über nacherzählte Opern bis zu historischen Ereignissen reichte. Dabei verarbeitete sie vielfach eigene Erfahrungen und Erlebnisse, wie etwa in *To sail a ship of Treasure* (New York 1984), in

15 Auf ihrem Aufenthaltsantrag in den USA nannte sie sich Lisl Weil, auf ihrer Staatsbürgerschaft von 1944 steht Elizabeth Lisl Weil; vgl. Declaration of Intention und Staatsbürgerschaftsnachweis, IKG. Die Emigration aus Österreich gelang ihr, weil sie „a very famous artist in Austria“ war, siehe Weil 1998 (wie Anm. 3).

16 Baumann 2018 (wie Anm. 4), S. 39.

17 Julius Marx (1891 Freudental – 1972 New York).

dem sie ihre Kindheit in Österreich und die Flucht vor den Nationalsozialisten thematisierte (Abb. 7). Die Autorin erinnerte sich an die Freuden und Leiden ihrer eigenen Kindheit in Wien und lud die Leserschaft ein, die Erinnerungen an das Leben zu schätzen. Ein Höhepunkt ihres Schaffens war die Gestaltung eines Kinderbuches zur Lebensgeschichte von Wolfgang Amadeus Mozart mit dem Titel *Wolferl: The First Six Years in the Life of Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1762*, das 1991 bei Holiday House publiziert wurde. Hier setzte sie nicht nur dem Musiker ein Denkmal, sondern verlieh ihrer Liebe zur Musik, aber auch zu ihrer alten Heimat Österreich Ausdruck.

In den Jahren 1963 und 1964 moderierte und gestaltete sie wöchentlich eine eigene Kindersendung namens *Children's Sketch Book*. Die begeisterte Musikliebhaberin brachte es sogar zu Aufträgen des New York Philharmonic Orchestra. In Young People's Concerts sollte einer jungen Generation klassische Musik nähergebracht werden: Über dreißig Jahre lang gestaltete Lisl Weil parallel zu den Konzerten überdimensionale Bilder, die rhythmisch zur Musik bewegt und choreografiert wurden, um Inhalte und Handlungen der Musik auf der Bühne zu interpretieren. Sie waren für sie „wie ein Ballett mit Buntstiften, ein echtes Bilderballett“.¹⁸ Diese Aufführungen wurden auch für das Fernsehen aufgezeichnet und gelten als frühe Beispiele didaktischer Musikfilme für Kinder. Unter der Leitung von Moritz Schindl konnten einige dieser Performances verfilmt werden, wobei er Lisl Weil nicht nur malend, sondern auch beim Ausdruckstanz zeigte. Noch heute gilt der Film *Sorcerer's Apprentice* unter der Regie von Edward English von 1962 als ein wesentliches Werk amerikanischer Fernsehgeschichte. Begleitet von der musikalischen Interpretation des Paul-Dukas-Klassikers von ihrem Freund Thommy Scherman schwebte Lisl Weil über die Leinwand und zeichnete abstrakte Figuren auf eine riesige leere Tafel in einem zeitlosen, lustigen Film und konnte damit alle ihre Leidenschaften – Malerei, Musik und Tanz – zu einem Gesamtkunstwerk zusammenführen.¹⁹

18 snaccooperative.org (1.6.2022).

19 Lisl Weil verstarb am 6.2.2006 kinderlos in New York.

III. KULTURARBEIT UND POLITISCHES ENGAGEMENT

BERTHA PAPPENHEIM

Frauenrechtlerin, Schriftstellerin, Übersetzerin, Sammlerin
und Stifterin

Allerdings habe ich manchmal Heimweh, aber, das ist nur eine Art Sehnsucht nach meinem Heim, [...] und vor allem nach meinen Spitzen, diesen wunderbaren Varietäten von Gebilden, deren Element ein grader, feiner Leinenfaden ist, [...] unser Leben müßte auch aus so feinem festen, echten Material, gleich- und gradfadige Verflechtungen und Verwebungen darstellen, die, ob sie einfach oder kompliziert sind, ethische resp. aesthetische Werte darstellen. Auch danach habe ich Sehnsucht, so ein Leben zu führen [...].¹

Für die bekannte und anerkannte Frauenrechtlerin der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Bertha Pappenheim (1859–1936; Abb. 1), war ihre Textil- und Spitzensammlung, die sie kontinuierlich während ihrer zahlreichen Reisen erweiterte, integraler Bestandteil ihres häuslichen Ambientes, wie es das Zitat formuliert. Von der Schönheit der Spitzen überzeugt, trug sie 1935 mit der Widmung ihrer eigenen Sammlung an das MAK wesentlich zu den Schätzen der Textilsammlung des Museums bei. Einige der von Mathilde Hrdlička (1859–1917; Abb. 2) und Franziska Hofmanniger (1870–1953) entworfenen qualitätvollen modernen Spitzen, die bei der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 Goldmedaillen gewannen, stammen aus ihrer Sammlung. Dieses Kapitel beschreibt, wie sich Bertha Pappenheim von der unbewusst die Psychoanalyse fördernden Patientin zur umtriebigen und bewunderten Sozialarbeiterin und zur politischen Aktivistin entwickelte; ein weiterer Fokus liegt auf der Gestaltung ihrer Spitzensammlung, deren Schenkungsgeschichte hier außerdem beschrieben wird.

Textilsammlungen um 1900

Textilsammlungen verschiedener Art zusammenzustellen, meist mit wirkungsvoll bunten gestickten Motiven und aus textiltechnisch unkomplizierten, einfachen Materialien – Leinen, Wolle, Baumwolle, stets zeitgenössischer und meist ländlicher Provenienz –, muss nicht nur in Wien in der Zeit um 1900 überaus populär gewesen sein. Vor allem folkloristische Sticke-
reien und Spitzen aus den Ländern der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie erfreuten sich dabei großer Beliebtheit.²

1 Bertha Pappenheim, *Sisyphus. Gegen den Mädchenhandel – Galizien. Eine Studie über Mädchenhandel und Prostitution in Osteuropa und dem Orient*, Brief aus Warschau, 10.5.1912, e-artnow 2018, S. 87.

2 *Emilie Flöge und Gustav Klimt, Doppelporträt in Ideallandschaft*, hrsg. von Hans Bisanz, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1988/89, S. 82–84; *Josef Hoffmann. Die Sammlung von folkloristischen Textilien im Geburtshaus in Brtnice*, Brtnice 1997; Verena Traeger, Klimt als Sammler, in: *Klimt persönlich*.

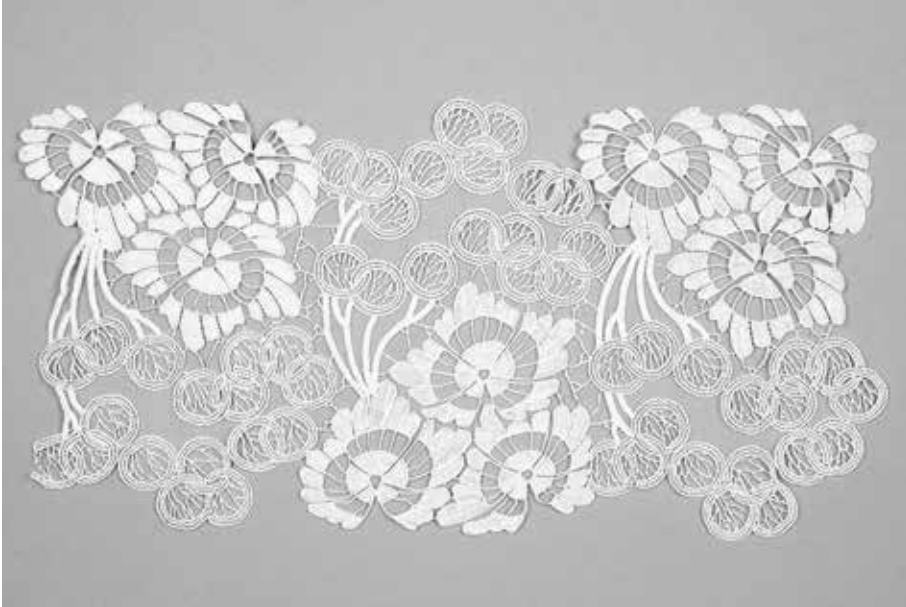


1 | Fotografie eines verschollenen Porträts von Bertha Pappenheim, um 1900

Heute zeigen dies die zumindest in Teilen noch erhaltenen Textilsammlungen von Künstlern wie Gustav Klimt, Koloman Moser und Josef Hoffmann oder auch die ethnologischen Textilmuster aus dem Besitz der der Modeschöpferin Emilie Flöge (1874–1952), die 2015 im Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien in einer Ausstellung mit Katalog präsentiert wurden.³ Aber auch das MAK in Wien interessierte sich für diese „Ware“. Im späteren 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erwarben beide Museen diverse Konvolute ethnologischer Textilien von Sammlern und Händlern, wie dem Ethnologen Felix Lay (1838–1913), der auch dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und dem Kunstgewerbemuseum in Berlin

Bilder – Briefe – Einblicke, hrsg. von Tobias G. Natter, Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, Wien 2012, S. 108–125; Angela Völker, *Textiles, Fashion and Theater Costumes*, in: *Koloman Moser. Designing Modern Vienna 1897–1907*, hrsg. von Christian Witt-Döring, Ausst.-Kat. Neue Galerie New York, München u. a. 2013, S. 194–245.

3 *Die Textilmustersammlung Emilie Flöge im Österreichischen Museum für Volkskunde*, hrsg. von Kathrin Pallestrang, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Wien 2015; Annette Tietenberg, *Strukturprinzipien der Moderne. Die Textilsammlungen von Bertha Pappenheim und Emilie Flöge*, in: Burcu Dogramaci (Hrsg.), *Textile Moderne/Textile Modernism*, Wien/Köln u. a. 2019, (mode global 3), S. 157–167. Zur Rolle von Emilie Flöge siehe den Beitrag von Lena Krautgartner in diesem Sammelband.



2 | Spitzenborte, Neudorf (tschech. Nová Ves), vor 1915, Entwurf: Mathilde Hrdlička. Leinen, Nähspitze, 10,5 × 18 cm

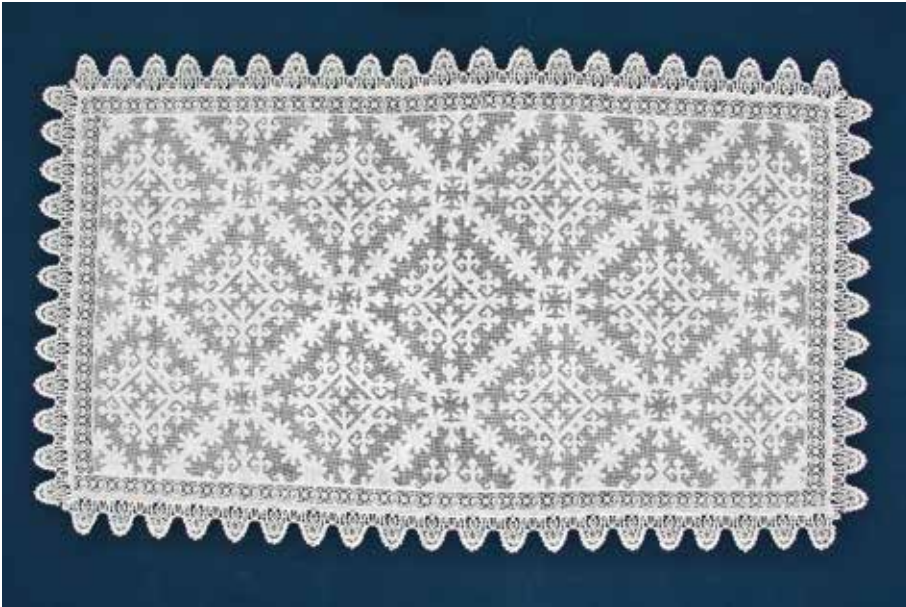
folkloristische Stickereien verkaufte.⁴ Die Sammlerin Natalie Bruck-Auffenberg (1877–1918) vermachte dem Volkskundemuseum in Wien zwischen 1909 und 1918 ihre bedeutende Sammlung dalmatinischer Textilien.⁵ Von Emma Adler (1858–1935), der Gattin des Gründers der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei, Victor Adler, ist bekannt, dass sie mährische Stickereien sammelte, für die sich auch Emilie Bach (1840–1890), Gründerin der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien, interessierte.⁶ Erst 2003 landete die Sammlung historischer Kostümstickereien aus Chebsko (Egerland) aus der Familie Schönborn im MAK. Bertha Pappenheims umfangreiche, 1850 Objekte umfassende hochkarätige Sammlung unterschiedlicher Textilien und Spitzen lässt sich in ihrer Vielfältigkeit mit diesen vergleichen,⁷ ähnelt jedoch ebenso der Spitzensammlung Emilie Schnappers (1824–1896), die schon 1897 aus ihrem Nachlass in das Museum am Stubenring gelangte und deren Schwerpunkt auf historischen Spitzen des

4 Angela Völker und Dagmar Sachsenhofer, *Mitteleuropäische Textilien und Englische Stoffe. Zur Ankaufspolitik des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heute MAK) vor und um 1900*, in: Dogramaci 2019 (wie Anm. 3), S. 145–155; Rebecca Houze, *Textiles, Fashion and Design Reform in Austria-Hungary before the First World War*, Farnham u. a. 2015.

5 Natalie Bruck-Auffenberg, *Dalmatien und seine Volkskunst. Muster und Kunsttechniken aus altem Volks- u. Kirchengebrauch. Spitzen, Stickarbeit, Teppichweberei, Schmuck, Trachten u. Gebrauchgegenstände der Dalmatiner*, Wien 1911.

6 Völker/Sachsenhofer 2019 (wie Anm. 4), S. 145–148.

7 Angela Völker, *Spitzen und so weiter ... Die Sammlungen Bertha Pappenheims – Sigmund und Recha Pappenheim geb. Goldschmidt-Stiftung – im MAK*, in: *Spitzen und so weiter ... Die Sammlungen Bertha Pappenheims im MAK*, hrsg. von Peter Noever, Ausst.-Kat. MAK, Wien 2007 (MAK Studies 11), S. 10–18.



3 | Decke mit Ajourgrund und Spitzenborte, Italien (Genua?), 1. Hälfte 17. Jh. Leinen, Ajourgrund, Klöppelspitze, 98 × 168 cm

16. bis 18. Jahrhunderts liegt.⁸ Auch die von Pappenheim gesammelten Spitzen entstanden etwa zur Hälfte zu jener Zeit, die als Blütezeit der stets in Handarbeit gefertigten Spitzen gilt; sie stammen aus den klassischen Spitzenzentren in Italien, Frankreich und Flandern (Abb. 3). Dass das Spitzensammeln in der Familie Pappenheim bereits eine Tradition hatte, beschreibt Bertha Pappenheim selbst, wenn sie den Spitzenhandel in Bratislava erwähnt, den sie bei ihrer Großmutter kennenlernte.⁹ Ein Teil ihrer Sammlung könnte demnach schon aus dieser Quelle stammen. Mit der Widmung ihrer Sammlung ans MAK trug Bertha Pappenheim auch zum Charakter der Museumssammlung bei, etwa indem sie beispielsweise ungewöhnliche zeitgenössische Spitzen mit Militärmotiven sammelte (Abb. 4). Offensichtlich interessierte sie sich außerdem für künstlerische Spitzen der Zeit um und nach 1900, die oft auf Entwürfe bekannter Künstler*innen zurückgehen; mit diesen reihte sie den Teil ihrer Sammlung in die faszinierende Wiener Kunstszene der Zeit um 1900 ein, wie die oben erwähnten Stücke belegen (siehe Abb. 2). Man kann ihre Sammlung, die außerdem Stickereien, Sprang- und Makramé-Arbeiten umfasst, als zeitlich und regional durchaus variationsreich beschreiben,

⁸ Moriz Dreger, *Entwicklungsgeschichte der Spitze mit besonderer Berücksichtigung der Spitzensammlung des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Wien 1910; Angela Völker, *Spitzen des Barock aus der Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*, Ausst.-Kat. MAK, Wien 1985, z. B. Kat.-Nr. 19, 27, 28, 37, 38, 41, 44, 48, 50, 52, 55, 56, 59, 66, 67 Sammlung Emilie Schnapper im MAK.

⁹ Pappenheim 2018 (wie Anm. 1), S. 86, Brief aus Warschau, 9.5.1912, Hotel Bristol: „Ich kenne diese Art weiblichen Faktotums; bei solchen hat man zur Zeit meiner Großmutter und der Tante Gutman in Preßburg auch gekauft.“



4 | Spitzeneinsatz *Soldat* 1914, Italien (Luserna),
Leinen, 29,5 × 20 cm

ein fokussierter Sammelschwerpunkt ist nicht auszumachen. Die Herstellungstechniken und die Entstehungsorte ihrer Sammlungsobjekte sind weit gestreut und reichen von Norwegen und Dänemark bis nach Palästina. Neben wertvollen Einzelstücken erwarb sie umfangreiche Konvolute, wie zum Beispiel mehr als fünfzig Batisthauben mit Spitzenbesatz aus Flandern, die aus dem 17./18. Jahrhundert stammen, oder Mustersammlungen von Spitzenborten sowohl aus industriell respektive maschineller als auch aus handwerklicher Produktion, die in Spitzenschulen des späteren 19. Jahrhunderts als Vorbilder dienten.

Da sie für die Förderung von Handwerksschulen und Produktionsstätten eintrat und in der handwerklichen Herstellung von Textilien eine große Chance für die Erwerbsmöglichkeiten ihrer weiblichen Schützlinge sah,¹⁰ sammelte sie aus diesem Bereich besonders neuartige und originelle Beispiele, wie die erwähnten „patriotischen Spitzen“ (siehe Abb. 4) oder die zum Teil bunten, aus der ungarischen Stadt Kiskunhalas stammenden Exemplare aus dem frühen 20. Jahrhundert. Das Interesse an volkskundlichen Textilien entsprang auch bei ihr der Sehnsucht nach einer heilen Welt. In romantischer Verklärung schrieb man diese der als urchümlich, heimatverbunden und unverdorben eingeschätzten Landbevölkerung zu, die zusehends nicht nur zu verschwinden drohte, sondern sich tatsächlich entscheidend wandelte.¹¹ Die meisten Sammlungsobjekte erwarb Bertha Pappenheim auf ihren zahlreichen Reisen; in ihren Reiseberichten vor allem aus Russland, Polen und der heutigen Ukraine be-

10 Ebd., S.22–54: Zur Lage der jüdischen Bevölkerung in Galizien. Reiseeindrücke und Vorschläge zur Besserung der Verhältnisse.

11 Ausst.-Kat. Wien 2015 (wie Anm. 3), S. 11–26.



5 | Schwarzes Damenkleid aus dem Besitz von Bertha Pappenheim, Österreich oder Deutschland, Ende 19. Jh. Seide, Leinen, Atlas, Klöppelspitze, Posamentenknöpfe und -quaste. Länge 147 cm, Taillenumfang 62 cm

schrrieb sie, wie sie einzelne Stücke gefunden hat.¹² Dabei verlor sie nie den eigentlichen Zweck ihrer Reisetätigkeit aus den Augen: die Welt auf den Mädchenhandel, die herrschenden katastrophalen Zustände aufmerksam zu machen, unter denen vor allem junge, jüdische Frauen zu leiden hatten, die zur Prostitution gezwungen waren, und dafür einzutreten, diese zu verbessern beziehungsweise abzuschaffen.

Schon 1932 hatte Bertha Pappenheim dem Wiener Museum neun Kleidungsstücke überlassen, darunter ein Kleid und einen Trägerrock, die sie selbst getragen hatte und die uns heute zusammen mit Fotografien ein anschauliches Bild von der zierlichen Person vermitteln (Abb. 5). Sie decken sich mit der Beschreibung, die Dora Edinger – Mitarbeiterin, Biografin und Herausgeberin einiger Schriften Bertha Pappenheims – verfasste: „Sie war zart gebaut, klein und schlank, aber von stählerner Energie. Ihre feinen Züge verliehen ihr Schönheit. Ihr Haar war vollkommen weiß, vorzeitig weiß, das Blau ihrer Augen war manchmal wie Eis. An ihrer Stimme war nichts Ungewöhnliches – es lag mehr an den Worten. Sie sprach wie ein Prophet.“¹³ Ihre Freundin Martha Bernays, später Sigmund Freuds Ehefrau, beschreibt ihre

12 Vgl. Pappenheim 2018 (wie Anm. 1).

13 Zit. nach Marianne Brentzel, *Sigmund Freuds Anna O. Das Leben der Bertha Pappenheim*, Leipzig 2004, S. 156.

Wirkung auf einen Freund, einen jungen Arzt im Sanatorium Inzersdorf: „Er ist ganz entzückt von dem Mädchen, ihrem pikanten Aussehen trotz der grauen Haare, ihrem Witz und ihrer Klugheit.“¹⁴

Von der Beteiligung an der Erfindung der „Talking Cure“ zur starken Stimme jüdischer Frauen in Osteuropa

Bertha Pappenheim war eine komplexe Persönlichkeit, deren Rolle als jüdische Frauenrechtlerin und international anerkannte und hochgeschätzte Vorkämpferin für Frauen- und Kinderrechte sowie als Sammlerin von Textilien und Spitzen nebeneinanderstanden, ja integrale Bestandteile ihrer Lebensgestaltung waren. Bei der Gründung des Jüdischen Frauenbunds (JFB) in Berlin, einem Mitglied des Bundes Deutscher Frauenvereine, wurde sie 1904 zu dessen erster Vorsitzenden gewählt. Ab 1907 bis zu ihrem Tod 1936 leitete sie ein Heim für in Not geratene Frauen und deren Kinder in Neu-Isenburg nahe Frankfurt am Main.¹⁵ Sie nahm an zahlreichen internationalen Tagungen teil, die der Durchsetzung spezifischer Frauenrechte galten und behandelte diese Themen außerdem in ihrer regen publizistischen Tätigkeit. Sie wirkte als Übersetzerin und Autorin von Kinderbüchern, Novellen und Schauspielen, verfasste diverse, auch kämpferische Schriften zu sozialen Fragen, schrieb und veröffentlichte Briefe und märchenhafte Geschichten und war ein angesehenes Mitglied diverser internationaler Frauenvereine.

Als Patientin von Josef Breuer spielte sie 1880 bis 1882 ihre bekannteste Rolle: die der „Anna O“ in den *Studien über Hysterie*, die Breuer zusammen mit Sigmund Freud erst 1895 als *Beobachtung I., Frl. Anna O.* veröffentlichte. Hier ist von der „Abheilung der Hysterie“ durch Breuer die Rede, ein Euphemismus, denn später wird deutlich, dass Bertha Pappenheim erst in den späten 1880er-Jahren als endgültig geheilt betrachtet werden kann. Über diesen Lebensabschnitt sollte sie nie ein Wort verlieren. Die wahre Identität der „Anna O“ deckte der Freud-Biografen Ernest Jones erst 1953 auf.¹⁶

1859 in Wien geboren, wuchs Bertha Pappenheim als Tochter des Getreide- und Weinhändlers Sigmund Pappenheim aus Bratislava und seiner Frau Recha, geborene Goldschmidt aus Frankfurt am Main, in wohlhabenden orthodox-jüdischen Verhältnissen auf, zuerst im 2. und ab 1870 im 9. Wiener Gemeindebezirk. In Ermangelung einer jüdischen Mädchenschule besuchte sie von 1865 bis 1875 eine katholische Mädchenschule, in der sie eine für „höhere Töchter“ typische Ausbildung in Fremdsprachen, Klavier, Tanz, Handarbeiten wie Sticken und Kettenfädeln erfuhr, die ihren intellektuellen Fähigkeiten und Interessen kaum entsprechen konnte. Sie fühlte sich unterfordert und neben ihrem jüngeren Bruder Wilhelm zurückgesetzt, der ein Gymnasium besuchte, studierte und zum Juristen ausgebildet wurde. Mit

14 Zit. nach ebd., S. 48.

15 Gudrun Wolfgruber (Hrsg.), *Bertha Pappenheim. Soziale Arbeit, Frauenbewegung, Religion*, Wien 2015.

16 Brentzel 2004 (wie Anm. 13), S. 254–270; Britta Konz, *Bertha Pappenheim (1859–1936). Ein Leben für jüdische Tradition und weibliche Emanzipation*, Frankfurt am Main/New York 2005; Gudrun Wolfgruber, *Die „Leidenschaften“ der Bertha Pappenheim (1859–1936) alias Anna O.*, in: *Ausst.-Kat. Wien 2007* (wie Anm. 7), S. 26.

16 Jahren war die einseitige schulische Ausbildung beendet und sie wurde von ihrer Mutter zur Hausfrau und Mutter erzogen. Die mangelnde Herausforderung prangerte sie zeit ihres Lebens an und versuchte stets, diese zu kompensieren. Obwohl sie eine gläubige und überzeugte Jüdin war, dies immer wieder betonte und nach den jüdischen Gesetzen lebte, lag in der restriktiven Bestimmung der Rolle der Frau im Judentum für sie ein Widerspruch, der wahrscheinlich „mitentscheidend [war] für ihr Engagement in der jüdischen Frauenbewegung“.¹⁷ Sie selbst hielt dazu 1923 fest: „Trotzdem den alten Juden die Erfahrung der Unentbehrlichkeit der Frau nicht entgangen sein konnte, wird das weibliche Kind bei ihnen als ein Geschöpf zweiter Güte betrachtet.“¹⁸

Ihr Vater, den sie sehr verehrte, erkrankte 1880 während der Sommerfrische in Bad Ischl an einer Lungenkrankheit. Bertha und ihre Mutter übernahmen, nach Wien zurückgekehrt, die Pflege, deren Anstrengungen sie so überforderten, dass sie vielfältige Krankheitssymptome entwickelte: Sprachstörungen, Nervenschmerzen (Neuralgien), eine Trigeminusneuralgie die zur Einnahme und zeitweiligen Abhängigkeit von Chloral und Morphinum führte, Lähmungen, Sehstörungen (Schielen) sowie Angstzustände und Depressionen, Amnesien, außerdem Essstörungen.¹⁹ Der Hausarzt der Familie, Josef Breuer, wurde zur Behandlung herangezogen, und zusammen mit Bertha entwickelte er eine Therapie, von ihr als „Talking Cure“ bezeichnet, aus der Breuers Freund Sigmund Freud schließlich seine Theorie der Hysterie und damit der Psychoanalyse entwickelte.

Sigmund Pappenheim starb am 5. April 1881. Bertha wurde dies zuerst verheimlicht, und als sie es erfuhr, verschlechterte sich ihr Zustand besorgniserregend. Breuer ließ sie in das Sanatorium Inzersdorf nahe Wien einweisen und behandelte sie weiter. Erst im Juni 1882 beendete Breuer seine Therapie und überließ seine junge Patientin der Privatklinik Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee, wo der bekannte Psychiater und Freund Sigmund Freuds, Ludwig Binswanger (1881–1966), Bertha therapierte. Damit begann für sie eine lange Zeit unterschiedlicher psychopathologischer Defizienzen, die mit wiederholten Sanatoriumsaufenthalten in Inzersdorf (insgesamt vier) einhergingen, von wo sie zuletzt am 18. Juli 1887 – inzwischen 28 Jahre alt – als geheilt entlassen wurde.

Im November 1887 besuchte Bertha auf Anraten ihrer 14 Jahre älteren Cousine Anna Ettlinger einen Krankenpflegekurs des Badischen Frauenvereins in Karlsruhe, den sie allerdings nicht abschloss. Diese Erfahrung sowie die intensiven Gespräche mit der sehr eigenständigen und sie zur Selbstständigkeit ermutigenden Cousine scheinen ihr einen Ausweg aus ihrer persönlichen Situation aufgezeigt und für ihre Zukunft eine Perspektive eröffnet zu haben.

Bertha Pappenheim zog mit ihrer Mutter 1888 nach Frankfurt am Main, wo sie gemeinsam im gutbürgerlichen Westend wohnten. Im selben Jahr erschienen unter ihrem Pseudonym Paul Berthold einige Erzählungen und Märchen. 1893 begann sie, sich an der Wohltätigkeitsarbeit der jüdischen Gemeinde zu beteiligen, und schon 1895 wurde ihr à conto ihres lebhaften theoretischen und praktischen sozialen Engagements die Leitung der Mädchen-

17 Wolfgruber 2015 (wie Anm. 15), S. 19.

18 Zit. nach ebd., S. 16.

19 Josef Breuer, Krankengeschichten. Beobachtung I. Fr. Anna O., in: Josef Breuer, *Sigmund Freud: Studien über Hysterie*, Frankfurt am Main 2003, S. 42–66, hier S. 47.

waisenanstalt des Israelitischen Frauenvereins übertragen – just in dem Jahr, in dem ihr „Fall“ in den *Studien über Hysterie* erschien, sie war nunmehr 36 Jahre alt. Ab 1900 war sie außerdem als ehrenamtliche Waisen- und Armenrätin in der Kinder- und Jugendfürsorge der Stadt Frankfurt tätig.²⁰ 1901 begann Bertha Pappenheim unter ihrem richtigen Namen zu veröffentlichen. Im selben Jahr gründete sie zusammen mit der Frauenrechtlerin, Soziologin, Politikerin und Mutter von acht Kindern, Henriette Fürth, den Verein Weibliche Fürsorge, der der Prophylaxe und Unterstützung jüdischer Notleidender dienen sollte: „Unter Helfen verstehe ich natürlich keine Hilfe im Sinne von Wohltätigkeit, sondern verstehe darunter Rat, Förderung und das Zugeständnis aller rechtlichen und politischen Mittel, deren jeder Mensch, Mann und Frau, zur Aufrechterhaltung seiner physischen und sittlichen Existenz bedarf.“²¹ Im darauffolgenden Jahr initiierte sie in Frankfurt in diesem Rahmen den Israelitischen Mädchenclub.

Zusammen mit der russischen Volkswirtin Dr. Sara Rabinowitsch (geb. 1880) unternahm Bertha Pappenheim vom 28. April bis 3. Juni 1903 ihre erste fünfwöchige Reise in das damals österreichische Galizien (heute Südpolen und Westukraine). Sie veröffentlichte ihre Erfahrungen und Beobachtungen 1904 in dem Essay *Zur Lage der jüdischen Bevölkerung in Galizien. Reiseeindrücke und Vorschläge zur Besserung der Verhältnisse*.²² Kontinuierlich trat Bertha Pappenheim weiterhin für die Rechte der Frauen vor allem in Osteuropa ein, deren Schicksale durch die zahlreichen russischen Pogromflüchtlinge nach 1903 und 1905 bekannt wurden.²³ Mädchenhändler zwangen junge Frauen, deren Männer gestorben waren oder die von ihren Männern verlassen worden waren, in die Prostitution. Bertha Pappenheim berührte es besonders, dass dies Glaubensbrüder der unverschuldet ins Elend geratenen Frauen waren – dass der in Osteuropa verbreitete „Mädchenhandel“ einerseits ein von Juden dominiertes Phänomen war, für diese aber ebenso ein soziales Problem darstellte. Sie schreibt in ihren *Reise-Eindrücken von einer Orient Reise*: „Zur Erklärung lassen Sie mich sagen, daß der ganze Balkan fast in allen seinen Unterkunftsstätten für die Reisenden ein Wohnen in Bordellen bedeutet.“²⁴

Am 4. Mai 1905 starb die Mutter und wurde im alten jüdischen Teil des Frankfurter Hauptfriedhofs begraben, in dem später auch Bertha ihre letzte Ruhe fand. Reisen nach Galizien und Russland bestimmten ihre nächsten Jahre sowie die Vorbereitungen zur Gründung ihres neuen Lebensmittelpunkts, des Heimes des Jüdischen Frauenbunds für notleidende Frauen (ledige Mütter) und Kinder vor allem aus Osteuropa. Das Heim in Neu-Isenburg wurde am 25. November 1907 eröffnet. Zwischen 1907 und 1919 konnten hier mehr als 1000 Pfleglinge aufgenommen werden, sodass das Heim mehrmals erweitert werden musste (1914, 1917 und 1918 um neue Häuser).

1909 fuhr Bertha Pappenheim zum Weltkongress der Frauen nach Toronto. Im darauffolgenden Jahr erschienen *Die Memoiren der Glückel von Hameln (1647–1724)* in Pappen-

20 Wolfgruber 2015 (wie Anm. 15), S. 25.

21 Bertha Pappenheim in einer öffentlichen Rede 1901, zit. nach ebd., S. 26–27; Henriette Fürth, *Streifzüge durch das Land eines Lebens. Autobiographie einer deutsch-jüdischen Soziologin, Sozialpolitikerin und Frauenrechtlerin (1861–1938)*, Wiesbaden 2010.

22 Pappenheim 2018 (wie Anm. 1), S. 22–54.

23 Konz 2005 (wie Anm. 16), S. 79.

24 Pappenheim 2018 (wie Anm. 1), *Reise-Eindrücke von einer Orient-Reise*, S. 71–75.

heims Übersetzung aus dem Westjiddischen.²⁵ Die deutsch-jüdische Kauffrau, weitläufig mit Berthas Mutter verwandt, schildert darin ihr bewegtes Leben in Norddeutschland und in Frankreich in der Zeit um 1700.

Von Hamburg aus reiste Bertha Pappenheim vom 23. April bis 18. Juni 1912 in ihrer Mission wiederum nach Galizien, Polen und Russland. Sie dokumentierte die Reise in sogenannten Reisebriefen – so aus Breslau (Wrocław), Lodz, Warschau, Wilna, St. Petersburg, Moskau, Warschau, Lemberg (Lwiw), Brody, Tarnopol, Stanislaw, Kolomea, Czernowitz und Wien –, die sie nach Frankfurt schickte, wo sie an eine Reihe vorher vereinbarter „Abonnentinnen“ verteilt wurden.

Mit ihrer Wahl zum Vorstandsmitglied des Bundes Deutscher Frauenvereine 1914 wurde ihre öffentliche und offizielle internationale Tätigkeit für die Emanzipation und die Rechte vor allem jüdischer Frauen noch intensiver. Sie nahm in diesem Jahr in Rom an der Gründung des Weltbundes jüdischer Frauen teil. Während des Krieges engagierte sie sich besonders in der praktischen Jugendfürsorge und war 1917 an der Gründung der Zentralwohlfahrtsstelle der deutschen Juden beteiligt, die die gesamte jüdische Sozialarbeit koordinieren sollte.

Beim Weltkongress jüdischer Frauen in Wien hielt Bertha Pappenheim 1923 eine Rede gegen den Mädchenhandel und wiederholte ihren Appell im folgenden Jahr beim Weltkongress gegen Unsittlichkeit in Graz. 1926 stand wieder eine Reise in die Sowjetunion auf dem Programm. 1924 begannen die *Blätter des Jüdischen Frauenbundes für Frauenarbeit und Frauenbewegung* (BJFB) zu erscheinen, in denen 1936 ihr Text *Kleine Reisenotizen* und auch Martin Bubers Nachruf auf sie veröffentlicht wurden.

1928 zog Bertha Pappenheim in die Nähe „ihres“ Heimes in Neu-Isenburg in ein kleines Haus in der Zeppelinstraße 41. 1933 übernahm sie erneut den Vorsitz des Jüdischen Frauenbundes, den sie aber schon 1934 wieder niederlegte. Sie reiste noch einmal nach England und Schottland, um nach Unterbringungsmöglichkeiten für „ihre“ Waisenkinder zu suchen. Im selben Jahr fand im Frankfurter Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung ihrer Glasperlenketten statt, wie die *Blätter des Jüdischen Frauenbundes* dokumentieren.²⁶ 1935 schließlich fuhr sie nach Wien, um ihre Textilsammlung dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, heute MAK, zu übergeben. Am 16. April 1936 erschien Bertha Pappenheim, schon schwer gezeichnet von ihrer Krebserkrankung, vor der Gestapo in Offenbach am Main zu einem Verhör. Am 28. Mai 1936 starb sie im 77. Lebensjahr in Neu-Isenburg.

Bertha Pappenheim zum Sammeln und zu ihrer Sammlung

Vor allem in den oben erwähnten Berichten und Briefen von ihren Reisen wird deutlich, dass das Sammeln von Textilien, vor allem Spitzen – sie nannte es „Müffeln“ – einen hohen Stellenwert in ihrem Leben einnahm. Das Sammeln begleitete sie buchstäblich bei ihren sozialen und feministischen Aktivitäten, wenn sie den ihr anvertrauten jungen Mädchen an

25 Glikl bas Judah Leib und Bertha Pappenheim, *Die Memoiren der Glückel von Hameln (1647–1724)*, Nachdruck mit Vorwort von Viola Roggenkamp, Weinheim 1994.

26 Im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt sind dazu offenbar keine Dokumente erhalten.

Samstagen ihre Schätze offenbar als besondere Belohnung zeigte und diese selbst zum Handarbeiten anleitete²⁷ – Letzteres eigentlich eine verpönte Tätigkeit unter Suffragetten. Pappenheim gesteht in ihren Briefen, dass sie bei jeder Reisestation die ortskundigen Kontaktpersonen fragte, ob man ihr Quellen nennen könne, um Spitzen zu erwerben. „Ihre Spitzenleidenschaft fungierte als individuelles wie internationales Kontakt- und Kommunikationsmittel, sowohl im Kampf gegen den Mädchenhandel als auch zur Formulierung ihrer sozial-feministischen Anliegen. Ihre Reisetätigkeit sowie die von ihr gesammelten Spitzen sind somit als Trophäen ihrer internationalen Bemühungen und als Ausdruck einer versuchten Geschlechterrollenerweiterung zu verstehen.“²⁸

In ihren Reisebriefen berichtet sie darüber, so zum Beispiel am 9. Mai 1912 aus Warschau: „Dann gab mir Dr. N. die Adresse einer Spitzenfrau, aber ich will nur gleich hinzufügen, daß sie zwar schöne Alençons hatte, aber dass sie mir viel zu teuer waren. Glücklicherweise Sorten, die ich schon besitze“;²⁹ und weiter unten: Frau M. „gab mir die Adresse einer Spitzenfrau, die mit den ‚höchsten Herrschaften‘ in Verbindung ist. Ich kenne diese Art weiblichen Faktotums; bei solchen hat man zur Zeit meiner Großmutter und der Tante Gutmann in Preßburg auch gekauft. Aber ich will meine Erwartungen nicht zu hoch spannen und nicht vergessen, daß ein Rubel 2 Mark und ein bißchen mehr ist.“³⁰ Eine melancholische Stimmung vermitteln die folgenden Zeilen vom nächsten Tag in Warschau:

Allerdings habe ich manchmal Heimweh, aber, das ist nur eine Art Sehnsucht nach meinem Heim, nach meinem Schreibtisch mit der Petroleumlampe, nach meinen lustigen Schattenrissen, nach meinen bunten Gläsern und vor allem nach meinen Spitzen, diesen wunderbaren Varietäten von Gebilden, deren Element ein grader, feiner Leinenfaden ist. Wenn ich nicht eine Feindin poetischer Vergleiche wäre und wenn nicht alle Gleichnisse hinken, möchte ich sagen, unser Leben müßte auch aus so feinem festen, echten Material, gleich- und gradfadige Verflechtungen und Verwebungen darstellen, die, ob sie einfach oder kompliziert sind, ethische resp. ästhetische Werte darstellen. Auch danach habe ich Sehnsucht, so ein Leben zu führen, und hasse die groben Finger, die die schönen Plangebilde zerstören und die Fäden zerreißen oder verwirren.³¹

Immer wieder gelang es ihr, die nervenaufreibenden Tätigkeiten als Pionierin im Kampf für Frauenrechte mit ihrer Sammelleidenschaft zu verbinden. So schreibt sie am 18. Mai 1912 aus St. Petersburg:

Heute hat mich die junge Baroness Anna G. [...] nach einer seit 3 Monaten bestehenden russischen Industrie, d. h., Handarbeitsschule gebracht, mit deren Leiterin, einem Fr. Sch., ich verabredete, daß sie mir ihre alten Spitzendoubletten sammeln und in einigen Monaten schicken wird. Das wird doch eine herrliche Vermehrung meiner Sammlung, auf die ich mich entsprechend freue. Es soll hier auch Müffelläden geben, aber ich habe sie noch nicht gesehen, kann sie schlecht finden und noch schlechter mit den Leuten reden [...].³²

27 Brentzel 2004 (wie Anm. 13), S. 83; Wolfgruber 2015 (wie Anm. 15), S. 47.

28 Wolfgruber 2015 (wie Anm. 15), S. 31.

29 Pappenheim 2018 (wie Anm. 1), Reisebriefe aus Galizien, Polen und Russland, Warschau, 9.5.1912, Hotel Bristol, S. 85.

30 Ebd., S. 86.

31 Ebd., S. 87.

32 Ebd., S. 93.

Am nächsten Tag wird deutlich, wie gut sie sich auskannte: „[...] im Museum Kaiser Alexander III., einer Galerie moderner Maler von 1800 bis heute“ findet sie ein „Bild des kleinen Christus. [...] Mich interessierte daran, daß, trotzdem alles italienisch sein sollte, die Spitzen an dem Kissen, [...] ausgesprochen russische Klöppelspitze, der Schleier [...] Malines (franz. für Mecheln) ist, woraus man das Alter des Bildes feststellen könnte.“³³ Außerdem präzisiert sie ihre Bemerkungen zu der am Vortag besuchten Lehranstalt:

Gestern vormittag war ich in einer erst seit drei Monaten eröffneten Schule, die der Renaissance der russischen Heimarbeit und Volkskunst dienen soll. Vorsteherin ist ein Fr. Sch., die Schule ist auf Initiative der Kaiserin gegründet. Es werden alte Teppiche, Stickereien, Perlarbeiten und Spitzen, teils kopiert, teils sollen die Arbeiterinnen auf dem Lande mit gutem Material und Zeichnungen versehen werden, so daß ihre Produkte besser qualifiziert und auch besser bezahlt werden. Fr. Sch. versprach mir von den Doubletten ihrer Spitzensammlung eine kleine Kollektion für mich zusammenzustellen! Können Sie sich meine Freude und Vorfreude vorstellen?³⁴

Für ihre Sammelleidenschaft brachte sie aber auch Ironie auf. Am 20. Mai 1912 schreibt sie aus St. Petersburg: „Heute war ich auf dem Tandelmarkt von St. Petersburg und fand ein paar alte Lappen für mein Herz“³⁵ oder: „[...] gestern nachmittag sah ich in der Kunst-Akademie eine Sammel Ausstellung aus der Zeit der Kaiserin Elisabeth [1779–1826] [...] und allerlei Kleinkunst, die meinem schwarzen Trostschränk, genannt das Misttrügerl, gar nicht schlecht zusagen würden.“³⁶ Enttäuschung hingegen klingt aus Bemerkungen, die sie zwei Tage später, am 22. Mai 1912, aus Moskau sendet: „[...] beginnender Regen schickte mich bald in die Stadt, wo ich zwei feiertäglich geschlossene Müffelläden fand“ oder „Heute und bis jetzt habe ich nur gemüffelt, [...] habe aber nichts gekauft, weil die Preise zu hoch sind.“³⁷ Berthas Expertise und ihre Sammelleidenschaft unterstreicht ein Brief aus Lemberg, ihrer nächsten Station:

Heute vormittag war ich 2 Stunden im Städtischen Museum und Galerie. Letztere ist nicht sehr erbaulich, aber es gibt in der Allerleisammlung allerlei, das recht gut in meinen Privatbesitz passen würde, so z.B. ein Kirchengewand, ganz in Nadelspitze Gold und Silber genäht. Eine andere Decke mit Applikationen, die wir nachmachen müssen“; und weiter: „[...] die Galeriedirektorin hat eine Bekannte, die vielleicht polnische Spitzen abzugeben hat, ein Grund, wieder nach Lemberg zu kommen.“³⁸

33 Ebd., S. 94–95.

34 Ebd., S. 95.

35 Ebd., S. 95.

36 Ebd., S. 96.

37 Ebd., S. 98.

38 Ebd., S. 109–110.

Chronologie der Schenkung

Schon 1912 wollte Bertha Pappenheim ihre Spitzensammlung testamentarisch dem k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, heute MAK, zum Andenken an ihre Eltern Sigmund und Recha Pappenheim, geborene Goldschmidt, vermachen.³⁹ Für die Ewigkeit ist so ihr Name und der ihrer Eltern nicht nur mit dem Wiener Museum verbunden, sondern ebenso ihr eigenes Engagement und das ihrer Eltern für die europäische Kultur(produktion), in Form von historischen und zeitgenössischen Spitzen und Stickereien, ihrem „spezifisch jüdischen weiblichen Projekt der Moderne“, dokumentiert.⁴⁰ „Das Judentum konnte ihrer Ansicht nach nur durch die Modernisierung sozialer Arbeit sowie durch die Verbindung von traditionellem Judentum und Frauenemanzipation eine moderne jüdische Identität entwickeln. Mit ihrem wohlfahrtspolitischen Entwurf nahm Bertha Pappenheim im Rahmen ihrer Möglichkeiten an der Gestaltung von Politik und Kultur teil.“⁴¹ Das Museum war an der Schenkung durchaus interessiert und schickte den Textilkurator Moritz Dreger zwischen Weihnachten und Neujahr 1912/13 nach Frankfurt, um die Sammlung zu begutachten und einen Katalog zu erstellen. Der heute noch erhaltene Zettelkatalog Dregers umfasst 465 Objekte, und er veranschlagte den hohen Wert von 120.000 bis 150.000 Mark.

1922 bat Bertha Pappenheim, um eine erneute Begutachtung und Schätzung aufgrund der zahlreichen seither hinzugekommenen Objekte. Der inzwischen neue Vorstand der Textilsammlung, Hofrat Heinrich Trenkwald, sollte den Zuwachs in Augenschein nehmen und begutachten. Ob er in Frankfurt war und eine Aufnahme der Objekte sowie eine Schätzung vornahm, ist leider nicht aktenkundig. Ob die Sammlung 1922 von der anerkannten Spitzenexpertin Marie Schütte, Kustodin am Grassi Museum in Leipzig, geschätzt wurde, wie Bertha Pappenheim Direktor Leisching vorschlug, muss offenbleiben, da keine Antwort überliefert ist. Erst 1934 wurde diese Schätzung, die sich „vor einigen Jahren auf nur noch 36.000,- Reichsmark belief“, in einem Brief Pappenheims erwähnt.

Schon im Mai 1925 berichtete David Reiling, ein angesehener Antiquitätenhändler in Mainz, dem österreichischen Museum von der inzwischen durch die Weltwirtschaftskrise überaus misslichen Lage Bertha Pappenheims, die ihre Sammlung jetzt verkaufen müsse. Reiling hatte einen Käufer gefunden, der bereit war, die Sammlung en bloc zu kaufen. Bertha Pappenheim wollte dem Wiener Museum jedoch den Vortritt lassen. Direktor Leisching schrieb dem Ministerium für Handel und Verkehr, dass „die unterdessen völlig verarmte Besitzerin die Uebernahme der Spitzensammlung gegen eine Rente auf Lebenszeit wünschte“, womit das Ministerium nicht einverstanden war. Museum und Händler schoben sich schließlich die Lösung der Frage einer Abschlagssumme gegenseitig zu – und das auch noch, als sich das Frankfurter Kunstgewerbemuseum für die Sammlung zu interessieren begann. Leisching schlug vor, Frau Pappenheim möge dem Haus in Wien einige wertvolle Stücke schenken und den Rest dem Frankfurter Museum verkaufen. Es kam zu keiner Einigung.

39 Zu den im Folgenden erwähnten Briefen und Akten und deren Inventarnummern im MAK vgl. Ausst.-Kat. Wien 2007 (wie Anm. 7), S. 10–13.

40 Ebd., S. 26.

41 Konz 2005 (wie Anm. 16), S. 364.

Mehr als neun Jahre scheinen die Verhandlungen geruht zu haben. Erst am 3. Oktober 1934 trat der österreichische Generalkonsul Egger in Frankfurt im Namen Bertha Pappenheims wieder an den derzeitigen Direktor des Museums, August Schestag, heran, um mitzuteilen, dass sie ihre Spitzensammlung, die Marie Schütte auf 36.000,- Reichsmark geschätzt hatte, nun doch ihrer Heimatstadt testamentarisch vermachen wolle. Auch ihre Sammlung von Schmuck und kleinen Gegenständen aus Eisenkunstguss, ihre „Eisensammlung“, sei sie bereit zu schenken. Die Transportkosten übernehme das Generalkonsulat. Der Generalkonsul bat in Pappenheims Namen wieder um eine geringe Monatszuwendung von 30 bis 50 Reichsmark für den Rest ihres Lebens – sie war nunmehr 76 Jahre alt –, die sie jedoch nicht zur Bedingung mache. Bertha Pappenheim war inzwischen an Krebs erkrankt und wollte ihren Nachlass wahrscheinlich mit der Hilfe des Generalkonsuls endlich regeln.

1935 wiederholte Bertha Pappenheim den Wunsch nach einer Leibrente und bat erneut um 30 bis 50 Mark monatlich für die Überlassung der Eisenkunstgussstücke, während die Spitzen testamentarisch vermacht blieben. Das Museum schlug vor, die Spitzensammlung als Leihgabe zu übernehmen. Nach einem Gespräch des Generalkonsuls mit dem seit 1932 amtierenden Museumsdirektor Richard Ernst Anfang Januar 1935 in Wien teilte dieser dem Generalkonsul wenig später mit: „So gerne das Museum den Wunsch von Fräulein Bertha Pappenheim erfüllt hätte, es ist hierzu, wie ich schon mündlich darlegen musste, wegen gänzlicher Einstellung unserer Dotationen für Erwerbungen, leider nicht in der Lage“, die Rente zu zahlen, und meinte weiter: „Es ist schmerzlich für das Museum, mit dem Schein von Undankbarkeit und Unbereitschaft vor Fräulein Bertha Pappenheim dazustehen, die wir immer als hochherzige Gönnerin betrachtet haben.“ Im selben Brief schlug Direktor Ernst vor, die in einer Kiste im Banktresor verwahrte Spitzensammlung „unangetastet ihrer Besitzrechte, vorläufig als Leihgabe dem Museum [...] zu überantworten, [...] wo die Spitzen ihre sachgemäße Pflege fänden und ein weiter Kreis Genuß und Belehrung von dieser Leihgabe haben könnte“. Wenn die Bedingung der Leibrente entfalle, übernehme das Museum auch gerne die Sammlung von Eisenkunstguss. Bertha Pappenheim erklärte sich jetzt, Anfang Februar 1935, mit diesen Bedingungen einverstanden. Museum, Ministerium und das Generalkonsulat wollten nun dafür sorgen, dass sie persönlich ihre Sammlungen dem Museum in Wien übergeben könne, wo sie die „sehr willkommenen Angaben über Erwerb der einzelnen Stücke“ machen werde. Innerhalb von zehn Tagen wollte sie einen „vollständigen Katalog“ – wohl eher ein Verzeichnis – ihrer Spitzen- und Textilsammlung zusammen mit dem Kurator Ignaz Schlosser (ab 1951 Direktor) verfassen, der – schließlich von Schosser in Wien vollendet und mit der Schreibmaschine abgeschrieben – heute im MAK aufbewahrt wird.

Die Objekte wurden am 21. Mai 1935 nach Wien gesandt, wo sie am 25. Mai ankamen. Bertha Pappenheim brach am 22. Juni nach Wien auf. Auf der Rückreise wurde sie aus gesundheitlichen Gründen in München aufgehalten, wie sie am 2. Juli an Direktor Ernst schrieb. In diesem Brief heißt es außerdem: „Aber ich will es nicht aufschieben, Ihnen zu sagen, wie zufrieden ich bin, schon vor meinem Tode meiner testamentarischen Bestimmung vom Jahre 1913 entsprechend, meine Spitzen-Sammlung unter der wissenschaftlichen Betreuung Ihres Instituts zu wissen, u. wie froh ich war, sie noch einmal Stück für Stück mit allen Erinnerungen durch meine Hände gleiten zu lassen.“

Direktor Ernst meldete dem Ministerium am 8. Juli 1935: „Fräulein Bertha Pappenheim hat ihre große Sammlung kostbarer Spitzen Stück für Stück übergeben.“ Die Übergabebestätigung ist zwar mit dem 2. Juli 1935 datiert, wurde jedoch von Bertha Pappenheim erst am 30. November 1935 in Neu-Isenburg unterschrieben. Am 1. August bedankte sie sich beim Museum für die Übersendung des (leider mittlerweile verschollenen) Zettelkatalogs der Eisenkunstgussammlung. Ignaz Schlosser berichtete ihr noch am 10. September: „So weit ich neben den allgemeinen Amtsgeschäften dazu komme, betreibe ich die Katalogisierung Ihrer Spitzensammlung.“ Die restliche Korrespondenz von 1935 bis in den April 1936 betrifft die Reisespesen Bertha Pappenheims. Im letzten Brief – aus Frankfurt – informiert der Generalkonsul das Museum am 22. Juni 1936, dass „Fräulein Bertha Pappenheim, die Stifterin der Spitzensammlung am 27. Mai 1936 verschieden ist“.

ELSE HOFMANN: EINE ARRIVIERTE KUNSTPUBLIZISTIN

Unter den wenigen Wiener Kunstpublizistinnen, die in der Zwischenkriegszeit in den zeitgenössischen Medien zahlreiche Artikel veröffentlichten, war Else Hofmann (1893 Wien – 1960 New York) eine der aktivsten. Ab Mitte der 1920er-Jahre schrieb sie regelmäßig in Wiener Tageszeitungen, angesehenen Fachzeitschriften und sogenannten Frauenzeitschriften über historische, zeitgenössische und jüdische Kunst sowie über moderne Architektur.¹ Von 1931 bis 1938 arbeitete sie als Redakteurin für Architektur und Kunstgewerbe für die renommierte Zeitschrift *Österreichische Kunst*. Einen Großteil ihrer Texte widmete sie Künstlerinnen, darunter auch etlichen Frauen, die für die Wiener Werkstätte arbeiteten.

Im Verhältnis zu ihrer einstigen medialen Präsenz liegen ihre Biografie und ihre wissenschaftlichen Beiträge zur Kunstgeschichte heute weitgehend im Dunkeln.² Durch ihre Emigration nach New York geriet sie in Vergessenheit, ein Nachlass ist nicht erhalten. Falsche biografische Angaben, ihre Ausbildung betreffend, hängen mit dem häufig vorkommenden Namen Hofmann und ihrem Selbstverständnis als Kunstpublizistin zusammen. Die spärliche Literatur zitiert mitunter unkorrekte Angaben zu ihrer Studienzeit; zum Beispiel wird ihr fälschlicherweise eine Dissertation über *Tobias Philipp Freiherr von Gebler*, ein Dramatiker des 18. Jahrhunderts, zugeschrieben,³ die jedoch von einer gewissen Elisabeth Hofmann stammt.⁴ Immerhin findet sich der Name Else Hofmann auf dem 2008 im Hof 9 des Campus der Universität Wien eingeweihten *Denkmal für die Ausgegrenzten, Emigrierten und Ermordeten* des Wiener Kunsthistorischen Instituts – eine Absolventin dieses Instituts war sie jedoch nicht. Der promovierten Philologin war der Titel freilich wichtig; zeitlebens firmierte sie ihre Artikel mit Dr. Else Hofmann oder einfach „Dr. EH“. Für Frauen, die sich über ihren Beruf definierten, war der akademische Titel ein „symbolisches Kapital“.⁵ Er verlieh ihrer Stimme Gewicht und garantierte

1 Iris Meder, Josef Frank, Max Eisler und die österreichische Architekturkritik, in: *Josef Frank – Against Design*, hrsg. von Christoph Thun-Hohenstein u. a., Ausst.-Kat. MAK, Wien, Basel 2016, S. 74–85, hier S. 80.

2 Allein die Recherche in ANNO (*Austrian Newspaper Online*) wirft an die 700 Artikel aus. Für die Unterstützung bei der Suche nach Fachbeiträgen von Else Hofmann bedanke ich mich bei Silva Maringele.

3 Siglinde Bolbecher und Konstantin Kaiser (Hrsg.), *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*, Wien 2000, S. 317–318; <http://biografia.sabiado.at/hofmann-else/>; https://www.univie.ac.at/geschichtegesichtet/e_hofmann.html (27.5.2022).

4 Elisabeth Hofmann, *Tobias Philipp Freiherr von Gebler*, Diss., Wien 1924.

5 Sonja Niederacher, *Eigentum und Geschlecht. Jüdische Unternehmerfamilien in Wien (1900–1960)*, Wien u. a. 2012, S. 62.

den Texten Seriosität. Unter den akademisch gebildeten Frauen war Else Hofmann eine Pionierin. 1919, als das Frauenstudium in Österreich endlich für nahezu alle Fachbereiche eingeführt wurde, hatte sie in Graz bereits promoviert.

Wer also war Else Hofmann, wo erwarb sie ihre einschlägigen kunsthistorischen Kenntnisse? Wie war es möglich, dass eine Quereinsteigerin im Bereich der Kunstpublizistik so hohe Anerkennung fand? Und schließlich, was motivierte sie, sich besonders für zeitgenössische Künstlerinnen und Architektinnen zu engagieren?

Familiäres Umfeld

Selbst wenn sich nur wenige Hinweise auf ihr privates Leben finden lassen, ist es doch möglich, über das gut dokumentierte familiäre jüdische Umfeld Rückschlüsse auf Else Hofmanns Biografie zu ziehen. Die meisten Informationen stammen von ihrer um zwei Jahre jüngeren, 1895 geborenen Schwester Martha Hofmann, die als Schriftstellerin und engagierte Zionistin einige Bekanntheit erlangte.⁶ In der von Sonja Niederacher durchgeführten Untersuchung *Eigentum und Geschlecht. Jüdische Unternehmerfamilien in Wien (1900–1960)* fungiert die Familie Hofmann als Fallbeispiel.⁷ Den Ausführungen ist zu entnehmen, dass Else Hofmann in einer liberalen Wiener Familie aufwuchs, die großen Wert auf die Akkulturation legte und den weiblichen Familienmitgliedern eine hochwertige Ausbildung zukommen ließ.⁸ Unter den sechs Töchtern der Familie Hofmann befanden sich gleich drei Akademikerinnen, unter den drei Söhnen nur ein akademischer Maler.

Else Hofmann wurde 1893 als siebtes Kind von Henriette, geborene Hock, und Edmund Hofmann, einem wohlhabenden Holzhändler, in Wien geboren. Beachtung verdient der mütterliche Zweig: Er geht auf eine angesehene Prager Rabbinerfamilie (Hock-Fleckeles) zurück, in der es schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einige gut ausgebildete Frauen gab. Frauenpolitisches Engagement hatte in dieser Familie Tradition, die Erwerbstätigkeit von Frauen war keine Ausnahme; das war für Else Hofmann sicherlich ein Vorbild.⁹

In diesem aufgeklärten bürgerlichen Umfeld verbrachten die Kinder der Familie Hofmann vor dem Ersten Weltkrieg eine sorgenfreie Jugend. Neben dem mehrsprachigen Privatunterricht und einer gymnasialen Schulbildung zählte die Förderung von Musik, Literatur, Theater, Sport etc. zur Allgemeinbildung. Wenig überraschend, dass die Schülerin 1909, anlässlich des 150. Geburtstags von Friedrich Schiller, im Volkstheater ein selbst verfasstes

6 Dieter Hecht, *At the Crossroads Between Different Worlds. Martha Hofmann, a Zionist Pioneer from Austria*, in: Judith Szapor u. a. (Hrsg.), *Jewish Intellectual Women in Central Europe 1860–2000. Twelve Biographical Essays*, New York 2012, S. 261–292.

7 Niederacher 2012 (wie Anm. 5), S. 58–64.

8 Bekannt ist, dass der Anteil jüdischer Mädchen in den höheren Schulen in Wien 1910/11 vierzig Prozent betrug; vgl. Hecht 2012 (wie Anm. 6), S. 267.

9 Ebd. Dr. Ottilie Turnau, die Schwester der Mutter, war 1893 eine der Gründerinnen des Allgemeinen Österreichischen Frauenvereins. Ihre Tochter Laura Turnau (1882–1978), eine in Zürich ausgebildete Ärztin, hatte einst eine leitende Funktion im Bund Deutscher Ärztinnen in Berlin inne.



1 | Else Hofmann, 1909

Gedicht vortrag (Abb. 1).¹⁰ Der Höhepunkt des familiären Lebens war die alljährliche Sommerfrische im Salzkammergut, wohin es viele jüdische Familien und Künstler*innen zog. Die Hofmanns weilten meist in Unterach am Attersee, wo die Mädchen in ortsüblichen Trachten herumliefen und ein ungezwungenes Leben führten.¹¹

Ausbildung

Anders als ihre Schwester Martha Hofmann, die eine Absolventin der Schwarzwaldschule – einer Reformschule – war,¹² maturierte Else 1913 an einem öffentlichen Mädchengymnasium und begann an der Universität Wien ein Studium der Klassischen Philologie, Archäologie und Philosophie. Sie unterbrach es mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs von August 1914 bis

10 Paul L. Geiringer, *In Memoriam Else Hofmann, December 2, 1893 – April 29, 1960*, Privatbesitz, Greta Hofmann Nemiroff, Montreal/Kanada. Für den Kontakt zu Greta Hofmann Nemiroff, der Nichte von Else Hofmann bzw. Tochter ihres Bruders Ernst Hofmann, danke ich Elana Shapira.

11 Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Martha Hofmann, ZPH-1487, Fotografien.

12 Martha Hofmann, *Aus der Mappe meiner Urgrossmutter ... (Erinnerungen und Überlieferungen)*, in: Josef Fraenkel (Hrsg.), *The Jews of Austria. Essays on their Life, History and Destruction*, London 1967, S. 243–257.

Mai 1915, um freiwilligen Pflegedienst zu leisten.¹³ 1916 setzte sie ihr Studium zusammen mit ihrer Schwester Martha, die die gleiche Fächerkombination wählte, an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin fort. In einem biografischen Essay erwähnt Martha, dass sie in Berlin Kontakt mit dem Schriftsteller Herwarth Walden und den Expressionisten hatten;¹⁴ die Aufgeschlossenheit für die Kunst der Avantgarde teilten sie mit einem anderen prominenten jüdischen Schwesternpaar, nämlich Rosa und Anna Schapire. Rosa Schapire, die jüngere Schwester der in Wien lebenden Sozialwissenschaftlerin Anna Schapire-Neurath (1877–1911), hatte 1904 in Heidelberg als Kunsthistorikerin promoviert und sich als Autorin und Mäzenin für die Künstler der Brücke um Karl Schmidt-Rottluff eingesetzt.¹⁵ Sowohl die Schapire- als auch die Hofmann-Schwester hatten einen engen Bezug zur modernen Kunst, zeitweilig zum Sozialismus und fortwährend zur Frauenbewegung.

Während Martha nach einem Semester in Heidelberg 1920 in Wien promovierte, zog es Else 1918 nach Graz. Der Grund ist nicht bekannt, sie sprach rückblickend von Schicksalsfügungen. Hier verfasste sie 1919 ihre Dissertation über *Das Leben und die Werke des Varro von Atax*, einen römischen Dichter des 1. Jahrhunderts v. Chr. Am 26. Juli 1919 legte sie die Rigorosen in Klassischer Philologie als erstem und Archäologie als zweitem Fach mit durchgehend ausgezeichnetem Erfolg ab.¹⁶

Jugend in Graz

Ein 1945 veröffentlichter Rückblick aus dem New Yorker Exil auf ihre Studienzeit in Graz fiel äußerst positiv aus.¹⁷ Hierin beschreibt sie die anregende Atmosphäre und Aufbruchsstimmung in Künstlerkreisen, insbesondere in dem 1919 gegründeten Werkbund Freiland. Es war dies ein loser Zusammenschluss von Kunstschaffenden aller Sparten, vorzugsweise von Literatur*innen, die sich für die Moderne und den Expressionismus begeisterten. Beeindruckt war Hofmann vom jungen Ernst Fischer (1899–1972), damals Redakteur der Tageszeitung *Arbeiterwillen* und nachmals KPÖ-Politiker; unter den Künstlern fanden Axl Leskoschek, Fritz Silberbauer oder Wilhelm Thöny ihre Anerkennung. Über alle verfasste sie später – auch noch in der Emigration – Artikel. Hofmann fühlte sich in diesem Zirkel gut aufgenommen, knüpfte Netzwerke, trat in die sozialistische Partei ein und interessierte sich für Architektur und Kunstgeschichte. So beteiligte sie sich damals an Führungen des Grazer Kunsthistorikers Karl Garzarolli-Thurnlackh, des späteren Direktors der Albertina beziehungsweise der Österreichischen Galerie (1947–1959). 1919 publizierte Else Hofmann im Grazer Leykam-Verlag den ihrer Schwester Martha („der Ringenden, der Dichterin“) gewidmeten Gedichtband *Die Gespräche*.

13 Archiv der Universität Wien, Nationale (Inskriptionsformulare) von Frauen, Philosophische Fakultät (1903–1919), Else Hofmann; Karl-Franzens-Universität Graz, Universitätsarchiv, Rigorosenprotokolle Else Hofmann. Dank an Alois Kernbauer.

14 Hofmann 1967 (wie Anm. 12), S. 252.

15 Burcu Dogramaci und Günther Sandner (Hrsg.), *Rosa und Anna Schapire. Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*, Berlin 2017.

16 Rigorosenprotokolle Hofmann (wie Anm. 13).

17 Else Hofmann, Jugend in Graz, in: *Austro American Tribune* (New York), Nr. 11, Juni 1945, S. 11–12.

Eine zyklische Dichtung.¹⁸ Dabei handelt es sich um gereimte, aber doch beinahe akademische Texte. Anlässlich einer Lesung im Rahmen der Freiland-Abende wurde der Band von Ernst Fischer kritisch rezensiert. Er schrieb: „Heraus aus den Büchern und Bildern der Seminare, Else Hofmann – es genügt nicht, über dem Leben prüfend und klug zu sinnen, man muß es erleben, mit Mark und Blut! [...]. Denn Kunst ist nichts als konzentriertes Leben“.¹⁹ Sie nahm ihm die Kritik nicht übel, veränderte aber doch ihren Fokus: Statt als Dichterin übte sie sich fortan als Kunstvermittlerin und Kritikerin.

Journalistin in Wien

Die Rückkehr nach Wien um 1924 stand vermutlich in Zusammenhang mit dem Tod des Vaters 1923 und dem erwachten zionistischen Engagement ihrer Schwester. Bei Else Hofmann führte dies zu einem fortan steten Interesse an jüdischer Kunst und Kultur. 1925 übernahm Martha Hofmann in der Women's International Zionist Organisation (WIZO), der ersten weltumspannenden zionistischen Frauenbewegung, die Zentralstelle für Kulturarbeit. Für die 1930 erschienene Festschrift *Zehn Jahre WIZO* steuerte Else Hofmann einen Beitrag über *Das jüdische Kunstgewerbe im Reich der jüdischen Frau* bei.²⁰ In diesem Artikel beschrieb sie verschiedene kultische Gerätschaften aus der Zeit der Gotik bis ins Barock und beklagte zugleich deren fehlende wissenschaftliche Aufarbeitung. Sie appellierte an die Kulturarbeit jüdischer Frauenorganisationen, Wettbewerbe für moderne jüdische Künstler und Künstlerinnen zu veranlassen, um „edle Entwürfe modernen Kunstgewerbes für jüdische Geräte zu schaffen“.²¹ Eine vergleichbare regelmäßige Berichterstattung über jüdische Kunst und Künstler*innen findet man in den Jahren bis 1938 sonst nur bei den Kunsthistorikern Max Eisler, Wolfgang Born oder Hans Tietze.²² Hofmanns Einsatz für die Jüdische Kulturstelle war trotz zunehmender antisemitischer Ausschreitungen bis zuletzt ungebrochen. Im Februar 1937 bot sie beispielsweise zusammen mit dem schon 1933 nach Stockholm emigrierten Architekten Leopold Ponzen Führungen im Zyklus *Das jüdische Wien* an. Obwohl Ponzen im Ausland lebte, fungierte er in Wien nach wie vor als Baugutachter der Gebäudeverwaltung der Israelitischen Kultusgemeinde.²³ Als Experte des Stadttempels in der Seitenstettengasse referierte er gemeinsam mit Hofmann über dessen Bauform und Geschichte.²⁴

18 Else Hofmann, *Die Gespräche. Eine zyklische Dichtung*, Graz 1919.

19 e. f. [Ernst Fischer], Theater, Kunst und Literatur, in: *Arbeiterwille (Graz)*, 10.5.1921, S. 6.

20 Else Hofmann, *Das jüdische Kunstgewerbe im Reich der jüdischen Frau*, in: Martha Hofmann (Hrsg.): *Zehn Jahre Wizo. Festschrift anlässlich des zehnjährigen Bestandes der Weltorganisation zionistischer Frauen (Women's International Zionist Organization)*, Zentrale: London, Wien 1930, S. 83–87.

21 Ebd., S. 87.

22 Evelyn Adunka, *Max Eisler. Wiener Kunsthistoriker und Publizist zwischen orthodoxer Lebenspraxis, sozialem Engagement und wissenschaftlicher Exzellenz*, Leipzig 2018; Wolfgang Born, in: Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, München 1998, S. 60–64; Almut Krapf-Weiler u. a. (Hrsg.), *Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft, Texte 1910–1954*, Wien 2007.

23 Iris Meder, Von Wien nach Schanghai. Der Architekt Leopold Ponzen, in: *David*, 2008, http://david.juden.at/2008/78/14_meder.htm (28.5.2022).

24 Jüdische Kulturstelle, in: *Die Stimme*, 19.2.1937, S. 8.



2 | Fotografie Else Hofmann, in: *Almanach der Dame*, Jänner 1930, S. 58

Ab 1924/25 begann Hofmann eine rege journalistische Tätigkeit in Tageszeitungen und Zeitschriften, darunter in der *Wiener Morgenzeitung*, in *Menorah*, dem jüdischen Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur, in *Die Stimme*, eine vom Zionistischen Landesverband für Österreicher herausgegebene Zeitung, in der linksliberalen Zeitung *Der Tag* sowie in *Neue Freie Presse*. Unter den Publikationsorganen finden sich auch ausgefallene Medien, wie *Der Almanach für die Dame* oder die von Gina Kaus herausgegebene Zeitschrift des Bundes für Mutterschutz, *Die Mutter*, für die Hofmann 1924/25 eine zehnteilige Serie zum Thema *Das Kind in der bildenden Kunst* verfasste. Dazu passt auch, dass sie 1928 für die Ausstellung *Frau und Kind* im Wiener Messepalast die Abteilung *Die Schlafstätte im Wandel der Zeiten* arrangierte.

Daneben engagierte sie sich in der Volksbildung. Unzählige Vorträge hielt sie im Neuen Frauenklub (Tuchlauben 11), im „Jüdischen Zentrum der sozialen Hilfsgemeinschaft Anitta Müller“ im Jüdischen Museum, in der Akademie der bildenden Künste Wien, in der Wiener Urania, in diversen Wiener Volkshochschulen sowie im Radio. Ihre Führungen fanden in Ausstellungen, Museen, Galerien und Ateliers statt. Sie referierte über klassische kunsthistorische und aktuelle Themen. Einer ihrer Schwerpunkte war die italienische Renaissance, darunter bedeutende Malerinnen und Auftraggeberinnen dieser Epoche. Sie äußerte sich zum Beispiel aber auch über den Bubikopf, jene moderne Kurzhaarfrisur, die sie selbst trug (Abb. 2).²⁵

25 Programm für die Veranstaltungen des neuen Frauenverbandes im Dezember 1925. Vortrag Frau Dr. Else Hofmann: 5.000 Jahre Bubikopf (kunsthistorische Betrachtungen zur Haartracht), in: *Der Tag*, 7.12.1925, S. 4.

Wiener Studio

1926 eröffnete Else Hofmann in der elterlichen Wohnung in der Dapontegasse 13, 1. Stock, Tür 9, im 3. Wiener Gemeindebezirk, das „Wiener Studio“. Hier bot sie Kurse für Kunsterziehung, Geschmacks- und Wohnkultur sowie Beratung bei Inneneinrichtung, für Kunstwanderungen oder für Kunstreisen nach Paris, Florenz oder Berlin an. Das zehnjährige Bestehen des Wiener Studios wurde 1936 mit einem Fest im Café Schlüssel gefeiert.²⁶

In Paris dürfte sich Hofmann öfters aufgehalten haben. In der Ankündigung einer Vorlesungsreihe in New York 1949/50 wird auf ihre beruflichen Erfahrungen in Paris eingegangen: „Dr. Hofmann has lived in Paris, where she wrote art criticism, novelettes and a successful documentary film ‚Paris‘. She has lectured in museums here and abroad, among them the Louvre and the Studios of famous artists.“²⁷ Ihre Paris-Aufenthalte haben sich in einigen Rezensionen niedergeschlagen, der erwähnte Dokumentarfilm *Paris* wurde 1927 in der Wiener Urania uraufgeführt.²⁸ Hofmanns Aufgeschlossenheit für die modernen Medien ihrer Zeit wie Fotografie, Radio oder Film ist beachtenswert.

Die intensive freiberufliche Tätigkeit als Journalistin und Kunstvermittlerin sollte die fehlende Festanstellung im Wissenschaftsbetrieb kompensieren. Die ersten promovierten Kunsthistorikerinnen waren als Mitarbeiterinnen in Museen gerne gesehen; allerdings leisteten sie meist lediglich Zuarbeit und wurden nicht oder nur schlecht entlohnt. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang die erste am Wiener Institut 1905 promovierte Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat (1883–1958), die ausschließlich als Freiberuflerin arbeitete. Über eine feste Anstellung verfügte sie, im Gegensatz zu ihrem Mann Hans Tietze, erst in ihren letzten Lebensjahren, in der Emigration in den USA.²⁹

Frauenpolitisches Engagement und jüdische Künstlerinnen

Ihr frauenpolitisches Engagement führte Hofmann zum Bund Österreichischer Frauenvereine (BÖF), einer 1902 gegründeten Dachorganisation der bürgerlich-liberalen Frauenvereine. Für das vom BÖF 1928 bis 1938 herausgegebene Vereinsorgan *Die Österreicherin*, für das Hofmann im Unterausschuss der Pressekommission für Kunst tätig war,³⁰ verfasste sie zahlreiche biografische Artikel über in- und ausländische Künstlerinnen und deren Ausstellungen. Mit ihren Artikeln prägte sie die Rezeption der Kunst von Frauen nachhaltig. Sie betrachtete deren Kunstproduktion auch unter einem nationalökonomischen Gesichtspunkt und vertrat die

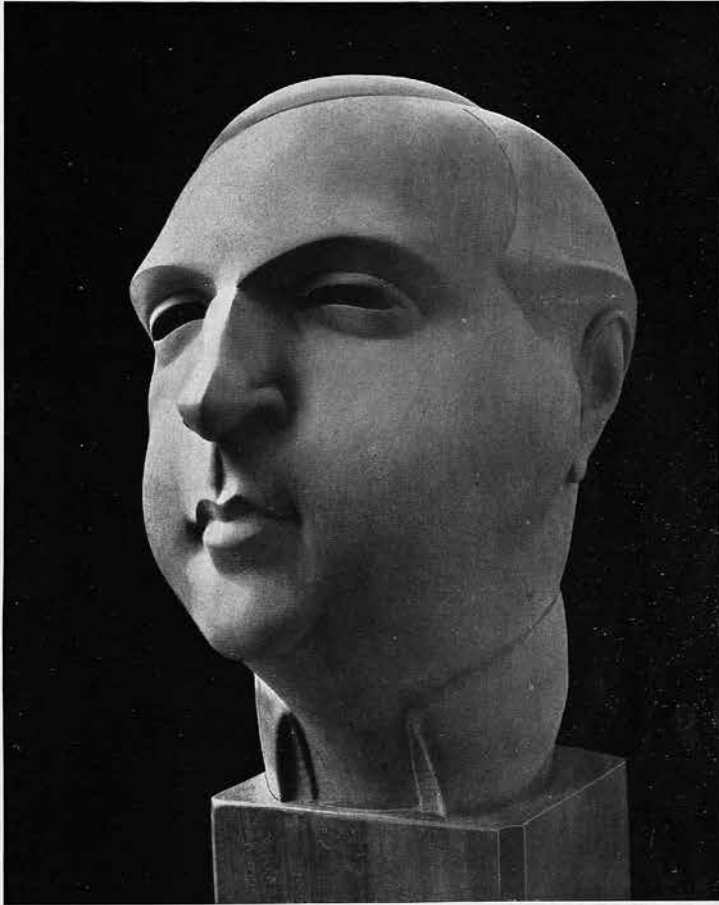
26 10 Jahre Wiener Studio (Leitung Dr. Else Hofmann), in: *Der Tag*, 6.6.1936, S. 8.

27 https://nrm.s3.amazonaws.com/website/archive/03_The%20Roerich_organizations/Collection%20of%20Programs%2C%20Leaflets%20and%20Booklets/100333-1949-1950%20Schedule%20of%20Lectures.pdf (5.7.2022).

28 Urania-Film „Paris“, in: *Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen*, 1927, H. 22, S. 19.

29 Alexandra Caruso (Hrsg.), *Erica Tietze-Conrat. Tagebücher (1923–1926)*, Bd. I: *Der Wiener Vasari*, Wien 2015, S. 23–25.

30 Zusammen mit Louise Fränkel-Hahn, Camilla Göbl-Wahl, Fanny Harfinger-Zakucka, Illy Kjæer, Elisabeth Weber-Fülöp.



Porträt-Kopf des Dichters Edmond Fleg, 1922

DIE PARISER BILDHAUERIN CHANA ORLOFF

VON DR. ELSE HOFMANN

Die Kunst der Gegenwart befindet sich in einer Krise. Oder ist es nur Mangel an Distanz, der uns die Strömungen und Gegenströmungen unserer Zeit wirr und chaotisch erscheinen läßt? Wenn wir bedenken, wie sprunghaft und gegensätzlich auch nur die letzten zehn Jahre seit dem Krieg in der Kunst und „Kunstmode“ verlaufen sind, dann wird es uns überhaupt schwer, von einem „Stil der

Gegenwart“ zu sprechen und wir fragen uns, ob es der Kunstgeschichte der Zukunft möglich sein wird, das Typische und Wesentliche aus der Unzahl der Schlagworte und Atelier- und Kunsthändlerhaussen unserer Epoche herauszuschälen? Umso dankbarer begrüßen wir in dieser führerlosen Zeit die wenigen Persönlichkeiten, die kraft ihrer eigenen Gesetze ihre eigene Lebensform schaffen und ihrer Kunst

den natürlichen Stempel einer wirklichen Existenzberechtigung aufzudrücken vermögen. Auf der Terrasse des Café de Dôme in Paris, Quartier Mont-Parnasse lernte ich im Sommer 1926 Chana Orloff kennen. Sie saß dort mit Leopold Gottlieb, dem feinen Polen, der viele Jahre auch in Wien als Maler gewirkt hat und gegenwärtig in Paris mit seinen Porträts bedeutender Persönlichkeiten Erfolg

Ansicht, dass die Künstlerinnen „ein aktiver Teil unserer Volksgemeinschaft werden sollen und bei geeigneter Förderung werden können“, Talent sei genug vorhanden.³¹

Naheliegender, dass ihr die jüdischen Künstlerinnen ein besonders Anliegen waren. 1928 schrieb sie beispielsweise über die in Südafrika lebende, in Deutschland ausgebildete und von Max Pechstein geförderte Irma Stern (1894–1966), die als Malerin nichtwestlicher moderner Kunst ihr Interesse fand.³² Eine weitere Außenseiterin, der sie einen ausführlichen Artikel widmete, ist die französisch-israelische Bildhauerin ukrainischer Herkunft Chana Orloff (1888–1968; Abb.3).³³ Hofmann hatte sie 1926 in Paris kennengelernt und in ihrem von Auguste Perret erbauten Atelierhaus besucht. Orloffs voluminöse, kubisierende Skulpturen verglich sie mit jenen der Wiener Tierbildhauerin Hanna Gärtner,³⁴ der ersten Absolventin der Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste Wien. Damit reihte sie die Wienerin in den internationalen Kontext ein.

Die Künstlerinnen der Wiener Werkstätte

Neben den bildenden Künstlerinnen galt Else Hofmanns Interesse den Kunsthandwerkerinnen der Wiener Werkstätte. 1930 und 1931 entstanden einige Beiträge für die Zeitschriften *Deutsche Kunst und Dekoration* und *Innendekoration*. Aufgrund dieser profunden Fachbeiträge dürfte sie die Stelle einer Redakteurin bei der Zeitschrift *Österreichische Kunst* erhalten haben. Den reich illustrierten Artikeln ist zu entnehmen, dass sie die Künstlerinnen, die alleamt Mitglieder der 1926 von Fanny Harlfinger gegründeten Vereinigung Wiener Frauenkunst waren, persönlich kannte und im Vorfeld in ihren Ateliers aufgesucht hatte. Darunter findet sich einer der seltenen Artikel über die Bildhauerin und Keramikerin Grete Neuwald-Breuer (1898–1941; Abb. 4).³⁵ Ihre in Ton geformten, glasierten oder bemalten Keramiken vermitteln einen Hauch von Exotik. 1935 bis 1938 lebte die Künstlerin in Japan,³⁶ kehrte dann jedoch zurück und wurde nach Litzmannstadt (heute Łódź) deportiert und ermordet. Des Weiteren berichtete Hofmann über die Emailkünstlerin Mizi Friedmann-Otten (1884–1955), die, wie Neuwald-Breuer, eine Schülerin von Oskar Strnad war. 1943 besuchte sie die in die USA geflüchtete Friedmann-Otten in ihrem New Yorker Atelier, das sie mit der Wiener Emailkünstlerin Käthe Berl (1908–1994) teilte.³⁷ Im Gespräch bezog sich Friedmann-Otten auf Hofmanns Artikel aus dem Jahre 1931³⁸ und meinte, darin sei bereits alles Erwähnenswerte fest-

31 Else Hofmann, Wiener Künstlerinnen-Ausstellungen, in: *Die Österreicherin*, Nr. 10, 1928, S. 4.

32 Else Hofmann, Irma Stern, in: ebd., Nr. 4, 1928, 1.4.1928, S. 7.

33 Else Hofmann, Die Pariser Bildhauerin Chana Orloff, in: *Moderne Welt*, 9, H. 5, 1.12.1928, S. 19–21.

34 Else Hofmann, Die Wiener Plastikerin Hanna Gärtner, in: ebd., 9, H. 31, 2.9.1928, S. 15.

35 Else Hofmann, Die Wiener Plastikerin Grete Neuwald, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 66, 1930, S. 246–250.

36 Neue Arbeiten von Grete Neuwald-Breuer. Eine österreichische Künstlerin in Japan, in: *Österreichische Kunst*, 1936, H. 1, S. 22.

37 Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Tagblattarchiv, Else Hofmann, Zwei Wiener Kunsthandwerkerinnen, in: *Austro American Tribune* (New York), Juli 1943.

38 Else Hofmann, Emailarbeiten von Mizi Otten-Friedmann-Wien, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 68, 1931, S. 304–305.



GRETE
NEUWALDER
»MÄDCHEN-
BILDNIS«

DIE WIENER PLASTIKERIN GRETE NEUWALDER

Grete Neuwaldner, eine junge Wiener Plastikerin, die an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Strnad, Kenner und anderen gelernt hat, gehört zu den instinkthaft schaffenden Sensitiven der jüngeren Generation, deren Arbeiten Mystik und seelischen Tiefgang zeigen. Diese seltsamen, in Ton geformten, bemalten oder glasierten Keramiken wirken als ungewollte und unbewußte Ausdrucksform einer Seele, die in zitternder Spannung vibriert. Sie haben das Nervöse, Vergeistigte, in den Tiefen der Seele Zitternde und dabei auch Herbe, wie es Schiele hatte und Ehrlich hat. Sie sind plastisch und geformt, ja eine große Form spricht mächtig aus ihnen. Sie haben die Großheit primitiver Kunstwerke, machtvolle Umrisse, etwas von plastischer Urkraft.

Dem „Klassischen“ sind sie fern. Man könnte zuerst an allerhand Vorbilder denken, an Ägypter manchesmal, dann wieder an einen frühen Desiderio da Settignano oder einen ganz zarten Giovanni della Robbia. Dann wieder an Neger-

plastiken, an Georg Ehrlichs Masken und Reliefs. Aber wenn wir diesen Arbeiten aus glasiertem und unglasiertem Ton genau ins Gesicht sehen, fühlen wir bei jedem einzelnen Werk, daß es nicht nachgeformt und nicht nachgefühlt ist. Ein eigenartiges Körpergefühl, Sensitivität der Oberfläche, zarte Fingerspitzen fühlen wir . . . Und etwas Ungehemmtes, das nach Niemandem fragt, an Niemandem denkt, eigenen Trieben dunkel nachgeht . . .

Die Schönheit der jungen Mädchen von Tahiti, wie Gauguin sie schildert, unbewußt und unberührt, von süßer Lebenskraft und grausamer Lebensspannung erfüllt, blickt aus den sonderbar geschlitzten Augen ihrer Frauengestalten. Getragen, feierlich, hieratisch, von Stil gebunden, so erscheinen uns die einen, nervös zuckend, kindlich - schreckhafte „kleine Seelchen“ die anderen.

Scheue flüchtige Wehmut und Verhaltenheit zittert über manchen, Würde, Ruhe und Gehobenheit liegt breit über anderen.

4 | Else Hofmann, Die Wiener Plastikerin Grete Neuwaldner, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 66, 1930, S.247

gehalten, um sich dann doch über ihre Zeit in der Wiener Werkstätte und über die Pariser Ausstellung von 1925 auszulassen. Im Artikel über Hertha Bucher (1898–1960)³⁹ interessierten Hofmann weniger deren Gebrauchskeramiken wie Kamine oder Kacheln als vielmehr die figuralen Arbeiten mit expressiven Glasuren. Neben der Malerin Maria Strauss-Likarz (1893–1971)⁴⁰ genoss die eng mit ihr kooperierende Architektin Liane Zimmler (1892–1987) besondere Wertschätzung.⁴¹ Über sie verfasste Hofmann zahlreiche Artikel (Abb. 5). Beide verband ein frauenpolitisches Engagement, insbesondere zur Förderung der Berufstätigkeit von Frauen. Zum Ausdruck kam dies in ihrer Mitgliedschaft im 1929 in Wien gegründeten österreichischen Soroptimist-Club, einer internationalen Organisation von Frauen, die allesamt Pionierinnen in ihrem Berufsfeld waren.

39 Else Hofmann, Neue Arbeiten von Hertha Bucher, in: ebd., S. 244–246.

40 Else Hofmann, Die Malerin Maria Strauss-Likarz, in: ebd., S. 50–64.

41 Else Hofmann, Die Arbeit einer Innenarchitektin. Neue Wohnungs-Einrichtungen von Liane Zimmler, Wien, in: *Innendekoration*, 42, 1931, S. 290–294.



ARCH. LIANE ZIMBLER

Speise- und Wohnzimmer Prof. I. mit eingebautem Wintergarten

DIE LETZTEN ARBEITEN DER ARCH. LIANE ZIMBLER

VON DR. ELSE HOFMANN

Geschmack und Lebensgefühl sind die Eigenschaften, die den außerordentlichen Erfolg der Architektin Liane Zimbler begründen. Die Künstlerin erfuhr ihre Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule und an Münchner Hochschulen, arbeitete jahrelang praktisch als Leiterin großer Büros für Inneneinrichtung und verstand es, als selbständige Architektin das Vertrauen kultivierter Bauherren zu gewinnen.

Viele Wiener Cottagevillen, deren Modernisierung und Neugestaltung sie besorgte, zeigen die glückliche Hand, mit der sie schweffällige und ungeeignete Grundrisse zu verändern wußte und aus dem gegebenen das Beste mit Sicherheit herausholte. Besonders den Hausfrauen größerer Wohnanlagen ist Liane Zimbler eine lebenskundige, unermüdete Beraterin, die durch geschickte Anordnung der Küche und Wirtschaftsräume, Handflächen, die sie gleichzeitig als zentrale Arbeitsstätte einrichtet, Badezimmer, Schlaf- und Wohnräume das Wohlbefinden der ganzen Familie garantiert.

Ein feiner, sicheres Geschmack, eine außerordentliche Informiertheit über alle Neuerscheinungen und praktischen

Behelfe, eine immer wache Aufmerksamkeit für alle gegebenen Forderungen des Augenblicks zeichnen Liane Zimbler aus. So hat sie sich mit besonderem Interesse der Frage der Unterstellung großer Wohnungen zugewendet, war einer der ersten Architekten, die öffentlich wertvolle Anregungen hierzu geboten haben, und wird auch vom Wiener Publikum geradezu als Expertin für Wohnungsteilungen und Anlage von Kleinwohnungen herangezogen.

Auch in der Gestaltung von Ausstellungen und in der öffentlichen Wohnberatung hat dieser frische und praktische Geist in zahlreichen Vorträgen und Beratungsgesprächen, Aufsätzen und Skizzen Wertvolles geboten.

Lichte Wände, helle farbige Stoffe, der Eindruck des Freundlichen und Heiteren kennzeichnen die Wohnräume der Architektin. Wintergärten, Blumenvitrinen und Blumenstände in reicher Anordnung schmücken und beleben die Räume. Eine ungewöhnliche Kenntnis aller Stoffarten und -qualitäten, die Liebe fürs Textile zeigen eine besonders frauliche Note, doch beschränkt sich die Künstlerin auch hier durchaus auf das Notwendige und Schöne.

Internationaler Frauenkongress und die Internationale Vereinigung berufstätiger Frauen

Im Jahr 1930 intensivierte Hofmann die Berichterstattung über Künstlerinnen. Anlass war der in Wien abgehaltene Internationale Frauenkongress (26.5.–7.6.1930). Während die Vereinigung bildender Künstlerinnen im Hagenbund das 20-jährige Bestehen mit der Ausstellung *Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau* feierte, ging die Wiener Frauenkunst mit der Ausstellung *Wie sieht die Frau?* in den Terrassensälen der Neuen Burg programmatisch vor. Im Ausstellungskatalog stellte sie die Frage nach einer weiblichen Ästhetik und der Stellung der Frau in der Gesellschaft. Hofmann äußerte sich euphorisch über die Emanzipation von den „männlichen Lehrern in den Künsten und Wissenschaften“ und erkannte darin „eine Quelle[,] die aufsteigt, eine Kraft die sich losringt“.⁴² Das Ausstellungsdesign stammte von Liane Zimbler.

Von Bedeutung ist die im Folgejahr von Zimbler und der Architektin Kitty Speyer arrangierte Ausstellung anlässlich des in Wien tagenden Kongresses der Internationalen Vereinigung berufstätiger Frauen. Sie fand im Juli 1931 in der Secession statt und war dem Thema *Die schaffende Österreicherin: Werk und Bild* gewidmet (Abb. 6).⁴³ Ziel war es, den ausländischen Gästen diverse Berufe, in denen Frauen mittlerweile erfolgreich tätig waren, vorzustellen. Dabei galt die Aufmerksamkeit der Kuratorinnen nur den akademischen oder gehobenen Frauenberufen, während die Berufe der Masse der proletarischen Frauen unberücksichtigt blieben. Zur besseren Vermittlung der oft abstrakten Berufsbilder (Anwältin, Architektin, Politikerin etc.) schlug Hofmann vor, diese durch Porträtfotografien von in diesen Berufen tätigen Frauen zu visualisieren. Die Porträts stammten von den führenden Wiener Fotografinnen jener Zeit wie Trude Fleischmann,⁴⁴ Grete Kolliner, Trude Geiringer/Dora Horovitz, Edith Glogau und anderen, die Dokumentation der Ausstellungsräume übernahm Marianne Bergler,⁴⁵ eine der wichtigsten Fotojournalistinnen der Zwischenkriegszeit. Die Porträts wurden im Hauptsaal in eine Foto- und Buchschau integriert – und insgesamt entstand eine gekonnte Präsentation mit modernen Medien, die sehr gut ankam. Den Kunstwerken aus Frauenhand waren eigene Säle vorbehalten.

Architektur

Die Expertise, mit der Hofmann 1927 über zeitgenössische Architektur berichtete, ist bemerkenswert und vielfältig. An der Akademie der bildenden Künste Wien bot sie in Kooperation mit Architekten wie Peter Behrens und dem Büro Heinrich Schmid und Hermann Aichinger Kurse zur zeitgemäßen Wohnraumgestaltung an. Als Mitarbeiterin der Zeitschrift *Architektur und Bautechnik* reiste sie 1927 nach Stuttgart, um dort die vom Deutschen Werkbund orga-

42 Else Hofmann in: *Wie sieht die Frau? III. Ausstellung des Verbandes Bildender Künstlerinnen u. Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst*, Ausst.-Kat. Neue Burg, Terrassensäle, Wien 1930, S. 15–16. Die Beiträge haben keinen eigenen Titel, sondern sind als Statements von verschiedenen Personen zu dem Thema zu verstehen.

43 Else Hofmann, „Die schaffende Österreicherin, Werk und Bild“, in: *Die Bühne*, 1931, H. 310, S. 42.

44 Zu Trude Fleischmann siehe den Beitrag von Magdalena Vuković in diesem Sammelband.

45 Zu Marianne Bergler siehe den Beitrag von Ursula Prokop in diesem Sammelband.



DR. ELSE HOFMANN:

»DIE SCHAFFENDE ÖSTERREICHERIN, WERK UND BILD.«

*Links: Ein Teil des Foyers, in dem die schöne
Photoausstellung untergebracht war, mit Blick
auf die Ecke Liane Zimblet-M. Likorz
Photos Marianne Beryter*

Das Sympathische an dieser Ausstellung, die in den heißen Sommertagen viele freudig interessierte Besucher in die Räume der Secession rief, ist das Bekenntnis der schaffenden Österreicherin zur Qualitätsleistung und zum Optimismus.

Man sah es der Ausstellung an, daß hier eine gewissenhafte und vorsichtige Jury nach ersten Maßstäben gewählt hatte. Darum konnte sie auch vor kritischen Augen bestehen...

Aus dem repräsentativen Mittelsaal mit seiner umfassenden Photo- und Buchschau trat man in die Räume, in denen Kunst, Kunsthandwerk und Mode in anmutvoller Anordnung zur Schau geboten waren. Geschmack-

voll hat Liane Zimblet, die bewährte Architektin, unterstützt von der geschickten Kitty Speyer das Gesamtbild angeordnet.



Arbeiten von: M. Flögl, F. Ilx und M. Likorz



Louise Frauenkel-Bahn; Selbstporträt

nisierte Bauausstellung *Die Wohnung* zu besuchen (Abb. 7). In ihrem Bericht argumentiert sie aus dem Blickwinkel einer berufstätigen Frau, für die die moderne Wohnung praktisch, hygienisch, technisiert und funktional zu sein habe. Hierbei outete sie sich als Fan von Le Corbusiers „Wohnmaschine“ und beschrieb dessen „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“ ausführlich.⁴⁶ Josef Frank, der auf dieser Ausstellung einige Kritik einstecken musste, genoss unter den „Gemäßigten“ ihre Wertschätzung, weil er „auf die persönlichen Bedürfnisse der Frau eingegangen“ sei und trotz „technisch-praktischer Sachlichkeit ein(en) menschliche(n) Ton“ getroffen habe.⁴⁷ Es liegt nahe, dass ihrem Verständnis von Wohnen auch Oskar Strnads Raumkonzept besonders entsprach. Er teilte ihr 1930 in einem Interview mit: „Ein Haus zu bauen und einzurichten ist im Wesentlichen eine soziale Frage.“⁴⁸

Else Hofmann betätigte sich jedoch nicht bloß als Kritikerin und Beraterin, sondern auch als Gestalterin im Gebiet der Innenarchitektur. Zusammen mit der Geschäftsfrau Ella Zirner-Zwieback möblierte sie 1928 ein funktionales, von Heinz Siller und Paul Fischel entworfenes „Kawafag-Weekendhaus“ (Abb. 8). Darunter verstand man ein vorgefertigtes Wochenendhaus aus Holz, das die auf die Produktion von Typenmodellen spezialisierte Klosterneuburger Wagenfabrik (Kawafag) anbot.⁴⁹ Das im Modehaus Zwieback in der Kärntner Straße ausgestellte sachliche Interieur bot den passenden Rahmen für die ebendort präsentierte schicke Strandmode.⁵⁰

Von 1932 bis zur Übernahme der Zeitschrift *Österreichische Kunst* durch die Nationalsozialisten im März 1938 war Hofmann als verantwortliche Redakteurin für die Bereiche Kunstgewerbe und Architektur tätig. Neben unzähligen Artikeln zu allen Fachgebieten der bildenden Kunst publizierte sie regelmäßig über zeitgenössische österreichische Architektur.⁵¹ Abgesehen von wenigen Architektinnen, wie Margarete Schütte-Lihotzky, Ella Briggs und Leonie Pilewski, schrieben damals kaum Frauen über dieses Themengebiet. Das gegenüber Architektinnen immer wieder vorgebrachte Vorurteil, Frauen fehle es etwa angeblich an räumlichem Vorstellungsvermögen, dürfte auch in der Architekturpublizistik einen Nachhall gefunden haben – und die war damals fest in Männerhand.

46 Else Hofmann, Neuzeitlicher Hausbau, in: *Architektur und Bautechnik*, 14, 1927, H. 13/14, S. 133–136.

47 Else Hofmann, Josef Frank und die neue Wohnkultur, in: *Die Moderne Frau*, 1927, H. 20, S. 7–8.

48 Else Hofmann, Möbel als Weltanschauung. Ein Gespräch mit Oskar Strnad, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 14.5.1930, S. 18.

49 Thomas Prilić, *Kawafag: die Geschichte der Klosterneuburger Wagenfabrik*, Dipl.-Arb., Technische Universität Wien 2008.

50 Alexander Schilling, Im Wochenendheim, in: *Moderne Welt*, 9, 1928, H. 28, S. 38–40.

51 Sie verfasste Artikel über Josef Hoffmann, Felix Augenfeld & Karl Hofmann, Paul Fischel & Heinz Siller, Alexander Popp, Fritz Zeymer, Peter Behrens, Heinrich Schmid und Hermann Aichinger, Walter Sobotka, Ernst Lichtblau, Walter Loos, Heinz Rollig, Jacques Groag, Ernst Schwadron oder Erich Boltenstern, um nur einige zu nennen, und immer wieder über Liane Zimmler.

ARCHITEKTUR UND BAUTECHNIK

TECHNISCHE UND KÜNSTLERISCHE LEITUNG ARCHITEKT F. H. SCHIEHL
14. JAHRGANG HEFT 13/14 20. SEPTEMBER 1927

INHALTSANGABE: Neuzeitlicher Hausbau. Von Dr. Else Hofmann. — Normen für Rohpappe, Dachpappe und Isolierplatten. — Materialprüfung der Baustoffe. Von Prof. Otto Graf. — Ueber Gips. Von Dr. P. Martell. — Rundschau. — Die Erhöhung des Zementzollens. — Wettbewerbe. — Bauberichte aus dem Auslande. — Baubewegung und Ausschreibungen (auf Seite III, IV, und V.) — Baumaterialienpreise.

Bauschaffen der Gegenwart.

Neuzeitlicher Hausbau.

Von Dr. Else Hofmann, Wien.

Wir haben in Anbetracht der großen Wichtigkeit der Stuttgarter Werkbundausstellung „Die Wohnung“ unsere Mitarbeiterin Frau Dr. Else Hofmann nach Stuttgart entsandt und werden nun fortgesetzt einige Arbeiten über diese das ganze Bauwesen revolutionisierende Ausstellung bringen. Die Schriftleitung.

Der Deutsche Werkbund, eine Vereinigung hervorragender Vertreter der Kunst, der Industrie und des Handwerks, die sich der Förderung hochwertiger Leistungen auf allen Gebieten formgestaltender Arbeit widmen, hat im Verein mit der Stadt Stuttgart und unterstützt von staatlichen Stellen und wirtschaftlichen Verbänden die Ausstel-

lung unserer Epoche zur Welt überhaupt bezeichnen kann. Sachlich sei das Äußere des Hauses und sein Inneres, sachlich jeder Haushaltsgegenstand, die Anordnung der Handwerkszeuge der Hausfrau, sachlich sei ihr Arbeitsvorgang, zeit-, schritt- und griffsparend. Das ist die eigentliche Forderung der Gegenwart und diese Forderung, die eine Erziehung zum „Neuen Menschen“ beinhaltet, wird von der Ausstellung „Die Wohnung“ zum erstmalig zusammenfassend, sichtbar und überzeugend dargetan.

Auf drei Gebieten breitet sich die Ausstellung aus. 1. Am Rande der Stadt Stuttgart, am Weißenhof-Gelände wurde eine städtische Siedlung erbaut, deren Bauplan von Mies van der Rohe, Berlin, aufgestellt wurde. Mies van der Rohe erhielt auch die künstlerische Oberleitung über die gesamte Ausstellung. 16 bedeutende



Bild 1

Gesamtbild der Siedlung

lung „Die Wohnung“ ins Leben gerufen. Diese Ausstellung erweckt Kritik und ist geschaffen worden, um die Kritik anzuregen. Wie immer aber auch über einzelne Schöpfungen geurteilt werden mag, eines sei vorweggenommen: Wir sehen in dieser Ausstellung eine Tat! Das Problem der Neugestaltung unseres Wohnwesens ergibt sich brennend aus der gesamten Umwälzung unseres sozialen Lebens: Das Hinaufdrängen der arbeitenden Schichten, die Berufseinstellung der Frau, der gesteigerte Sinn für Luft, Licht, Farbe und Bewegung, die allgemeine Forderung, Hygiene und Entlastung durch die Mittel der Technik jedem zugänglich zu machen, all das erfordert eine Umbildung der überlieferten Wohntypen, die, auf alle diese Bedürfnisse noch nicht reagiert. Dazu kommt auch über diese einzelnen Erscheinungen hinausgehend, eine allgemeine neue Einstellung zu den Fragen der äußeren Formen, die über das Soziale und Praktische bis in das Gebiet der Weltanschauung wächst. An Stelle der Fassadenwirkung der letzten Epoche, an Stelle einer historisierenden und effekt-suchenden Einstellung tritt der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“, der in der Malerei der Gegenwart ein Schlagwort geworden ist, richtiger aber die Einstellung der Mensch-

Architekten von internationalem Ruf haben hier in 33 Häusern 61 neue Wohnungen geschaffen und zwar enthält die Mustersiedlung Einfamilienhäuser, neuartige Mietsblöcke und Reihenhäusertypen. Ueber die einzelnen Architekten und ihre Schöpfungen werden wir uns im Folgenden eingehender äußern.

2. Eine große Hallenausstellung zeigt arbeitssparende Geräte und Einrichtungen für die Hauswirtschaft. Materialien für den Innenausbau des Hauses und die Ausstattung von Wohnungen sind vertreten. Die Zulassung erfolgte auf Grund strenger Wertauslese. Mehrere Musterküchen werden im Betrieb vorgeführt.

3. Die Abteilung Internationale Plan- und Modell-Ausstellung neuer Baukunst zeigt die letzten Arbeiten und Projekte der Führer der neuen Architektur aus Deutschland, Amerika, Holland, Rußland, der Tschechoslowakei, der Schweiz, Italien, Frankreich und Belgien. Hier wird in über 500 großen Photos, Zeichnungen und Modellen die erste umfassende Uebersicht über den Stand der Neuen Baukunst gegeben.

1. Die Siedlung auf dem Weißenhof-Gelände zeigt (Bild 1, Gesamtbild der Siedlung)

40



Inneres der „Sonntagskiste“, auch der „kleine Christoph“ genannt. Auf der Berliner Messe mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Entwurf Architekt Klaus Hoffmann, Hamburg. Ausführung: Christoph und Urmack, Oberlausitz.

Wochenendhaus und wie richte ich es geschmackvoll ein?

Praktische Korbmöbel mit geblumten Überzügen ersetzen die Klubgarnitur. Das Service, das Gedeck ist alles in helle freundliche Farben getaucht. Eine Palm-beach Schaukel lädt zur angenehmen Siesta. Schwimmtrikot, Strandanzug und Pyjama — wir zei-

die gewünschten Typen, wobei weitgehende Kreditierung und Ratenzahlung gewährt wird, sondern sie besorgt auch den Grundankauf oder verpachtet fertiggestellte Wochenendhäuschen insbesondere am Klosterneuburger Donaustand. Wir sehen aber auch in der Ausstellung mehrere ansprechende und geschmackvoll eingerichtete Interieurs solcher Wochenendhäuschen,

ein Werk der Frau Kommerzialrat Zierner-Zwieback und der Innenarchitektin Fr. Dr. Else Hofmann. Gerade der kleine, auf äußerste Raumausnutzung angelegte Wohnraum bedarf einer ebenso praktischen wie stilgerechten Innenarchitektur. Die Wochenendausstellung bei Zwieback ist ein Lehrbuch für jedermann mit dem Titel, wie komme ich zu einem



Wochenendhaus in Blockbauweise, die „Sonntagskiste“ genannt



gen einige reizende Zwiebackmodelle — herrschen vor.

Das Wochenende steht unter anderen Gesetzen als das Leben in der Stadt. Die strengen Regeln der Etikette sind gefallen. Sonne, Wasser, Wälder. Wiesen locken zu übermütigem Spiel. Erwachsene werden zu fröhlichen Kindern. Alles Beengende, alles Zeremonielle ist verbannt. Die Göttin der Freiheit hat die Fesseln der Mode gesprengt. Doch die Mode hat nicht kapituliert, sondern sich nur angepaßt, sie schuf — die Weekendmode, eine Mode, die ihre Träger der Natur zurückgibt.

Dr. Schilling.

Interieur eines Wochenendheimes in der Zwieback-Ausstellung. Innenausstattung Fr. Dr. Else Hofmann

Exil

Mit dem „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland wurde die lebendige Kultur der Kunst- und Architekturjournalistik, in der sich qualifizierte Frauen wie Else Hofmann eine angesehene Position erarbeitet hatten, jäh unterbrochen. Am 25. Dezember 1938 gelang Hofmann die Flucht über Paris nach New York, wo sie im Januar 1939 eintraf. Immerhin fand sie in den USA Familienanschluss, da ihre Schwester Hedwig Fischer, eine 1915 in Wien promovierte Ärztin, in Syracuse, New York, lebte. Kontakt hatte sie auch zur Familie ihres in den 1920er-Jahren nach Montreal/Kanada ausgewanderten Bruders Ern(est) Hofmann (Abb. 9).

Wie viele Emigrant*innen war sie anfangs auf finanzielle Unterstützung angewiesen. Ein entsprechendes Ansuchen an die American Guild for German Cultural Freedom, einer Hilfsorganisation für Kulturschaffende, dürften der Maler Max Oppenheimer und der Architekt Friedrich Kiesler befürwortet haben.⁵² Oppenheimer, der 1938 über die Schweiz in die USA geflüchtet war, kannte Hofmann noch aus Wiener Zeiten. Anlässlich seines 50. Geburtstags 1935 verfasste sie eine Würdigung in *Österreichische Kunst*.⁵³ Friedrich Kiesler hatte sie möglicherweise anlässlich eines Paris-Aufenthalts 1925 oder 1926 getroffen, ehe dieser in die USA verzog. Gut bekannt war sie mit seiner Frau, der Bibliothekarin und Künstlerin Stefi Kiesler, die Hofmann in ihrem Tagebuch mehrmals erwähnt. Anlässlich eines Besuchs von Else Hofmann an ihrem Arbeitsplatz in der Public Library in New York am 22. November 1939 notierte Stefi Kiesler eine treffende Anekdote über die Wienerin, die wegen einer Führungserlaubnis in der hauseigenen Lenox Gallery angefragt hatte: „Dr. Hoffmann [sic] is a driving Jewess who conducts tours Thru New York, being here only 6 month. Exiles are getting really courageous. Good for them“.⁵⁴ Die Bemerkung bringt Hofmanns unerschütterliches Engagement als Freiberuflerin, ihre kulturelle Anpassungsfähigkeit und ihre ungebrochene Aktivität in Sachen Kunstvermittlung zum Ausdruck.

Hofmann dürfte sich sehr rasch in die österreichische Exilanten-Community integriert und in Vereinen und publizistischen Organen mitgewirkt haben. Schon im Herbst 1939 hielt sie im Austro-American Center in New York einen Vortrag über *New York als Kunststadt*.⁵⁵ Als „Chairman – Cultural Committee“ im überparteilichen Austro American Council, der Künstler*innen und Intellektuelle finanziell unterstützte, verfasste sie Bittschreiben an Amerikaner österreichischer Herkunft, wie beispielsweise 1946 an Friedrich Kiesler.⁵⁶ Hofmann publizierte in der *Austro American Tribune*, einer New Yorker Exilzeitung, über österreichische Künstler*innen, bot Vorträge, Führungen sowie Kurse an und arbeitete als Dozentin im Metropolitan

52 Bolbecher/Kaiser 2000 (wie Anm. 3), S. 317–318.

53 Else Hofmann, Der Maler Max Oppenheimer, in: *Österreichische Kunst*, 6, 1935, H. 7/8, S. 12–13.

54 Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, Stefi Kiesler, Tagebuch, 1939, TXT_6881/0_N04-05. Für den Hinweis danke ich Gerd Zillner.

55 <https://www.archivportal-d.de/item/4HO4B2DCRB4BT4LMIQ3HSQAUM2HEQ6WN?rows=20&offset=0&viewType=list&hitNumber=10> (5.7.2022).

56 Schreiben des Austro-American Council (James Herzig, Else Hofmann) an Friedrich Kiesler, 18.2.1946, in: Archives of American Art, Smithsonian Institution, Lillian and Frederick Kiesler Papers, Correspondence Chronological, 1946. Dank an Gerd Zillner, der mir diesen Brief zur Verfügung gestellt hat.



9 | Familienbild im Garten von Else Hofmanns Schwester Hedwig Fischer in Syracuse, New York, 1943. V.l.n.r., sitzend: Hedwig Fischer, Greta Hofmann Nemiroff, Else Hofmann; stehend: Lisl Irazyi Hofmann (Eles Schwägerin und Frau von Ernst Hofmann), Herta Hofmann Guttman, Ern(e)st Hofmann

Museum. Die tiefe Verbundenheit mit der verloren gegangenen Kultur, dem geistigen Umfeld, in dem sie aufgewachsen war und das sie geprägt hatte, durchdringt viele ihrer Artikel über österreichische Kunst.

Die wenigen, puzzleartigen Hinweise zeigen das Bild einer engagierten Frau, die alle beruflichen und fachspezifischen Möglichkeiten, die sich ihr boten, ergriff, sei es aus ihren vielfältigen Interessen heraus oder zur bloßen Existenzsicherung. Exemplarisch sei eine 15 Einheiten umfassende Vorlesungsreihe im Wintersemester 1949/50 über die *Masterpieces and Artists in the Exhibition of the Museum of Vienna* genannt, die in dem renommierten Master Institute of United Arts abhalten wurde. Dieses Institut war 1920 von den russischen Künstler*innen Nicholas und Helena Roerich begründet worden, die eine esoterische, auf der theosophischen Schrift *Agni Yoga* basierende Bewegung vertraten.⁵⁷ Inwiefern sich Hofmann von solchen Ideen angezogen fühlte, bleibe dahingestellt. In ihren von Lichtbildern begleiteten Vorträgen befasste sie sich mit ausgewählten Meisterwerken des Kunsthistori-

57 Ruth Abrams Drayer: *Nicholas and Helena Roerich: The Spiritual Journey of Two Great Artists and Peacemakers*, Wheaton (IL) 2005.

schen Museums in Wien, wobei sie neben der Bildanalyse den kulturellen Kontext, historische Vorbilder und Auftraggeber – „men and women who inspired them and who contributed to their greatest creations“ – thematisierte.⁵⁸

Es ist bemerkenswert und zugleich auch konsequent, dass Else Hofmann in New York, wie schon in Wien, immer wieder auf Genderaspekte in der Kunstgeschichte einging. Für die ab den 1970er-Jahren einsetzende feministische Kunstgeschichtsschreibung wäre es von einiger Bedeutung gewesen, wenn sie die Schriften und das Wirken Else Hofmanns gekannt hätte. Als moderne, gebildete Frau war es ihr trotz schwierigster gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse gelungen, eine freiberufliche Karriere aufzubauen, die für viele Kunstwissenschaftler*innen nachfolgender Generationen eine Vorbildfunktion erfüllen hätte können. 1960 verstarb Else Hofmann in New York.

58 https://nrm.s3.amazonaws.com/website/archive/03_The%20Roerich_organizations/Collection%20of%20Programs%2C%20Leaflets%20and%20Booklets/100333-1949-1950%20Schedule%20of%20Lectures.pdf (5.7.2022).

MARIE REIDEMEISTER UND OTTO NEURATH: EINE LEBENS- UND ARBEITSPARTNERSCHAFT

Die Rolle von Marie Neurath (geborene Reidemeister) wird in der Geschichte der als Isotype bekannten visuellen Bildungsarbeit häufig unterschätzt. Sie war ein wesentliches Mitglied des von Otto Neurath geleiteten Teams des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien, in dem Isotype entstand, und führte diese Arbeit nach Neuraths Tod 1945 über zweieinhalb Jahrzehnte fort. Verantwortlich für die zu geringe Beachtung ihrer Rolle waren aber nicht nur die Geschichtsschreibung anderer oder Otto Neuraths Schriften, sondern auch ihre eigene Erinnerungsarbeit. In ihren letzten Erinnerungen an die berufliche Partnerschaft mit Otto Neurath (erschienen 2009) tritt ihr eigener, wesentlicher Beitrag jedoch deutlich in den Vordergrund.¹ Als Zeichen der zunehmenden Anerkennung ihrer individuellen Arbeit als Schriftstellerin und Designerin wurde ihr 2019 in London eine Ausstellung gewidmet.²

Das Interesse am Werk Otto Neuraths nimmt weiter zu, da seine Arbeiten zu den verschiedensten Themen – politische Ökonomie, Sprachphilosophie und visuelle Bildung – im 21. Jahrhundert immer mehr Resonanz finden. Eine vollständige Version von Neuraths „visueller Autobiografie“ erschien 2010, eine politische Biografie 2014.³ In diesem Essay wird über Reidemeisters und Neuraths berufliche und persönliche Beziehung sowie über Reidemeisters Beitrag zur Geschichtsschreibung über Otto Neurath und Isotype reflektiert.

Otto Neurath war dreimal verheiratet, und in jedem Fall war die Ehe nicht nur eine persönliche, sondern auch eine berufliche Beziehung. Bevor er 1941 Marie Reidemeister heiratete, war er bereits zweimal verwitwet. Jordi Cat hat diese gleichermaßen intellektuellen wie erotischen Bindungen als ein Lebensmuster Neuraths beschrieben.⁴ Intellektueller Austausch und berufliche Zusammenarbeit waren sicherlich Teil der Partnerschaften mit seinen ersten beiden Ehefrauen – der feministischen Schriftstellerin Anna Schapire und der Mathe-

Dies ist eine gekürzte Übersetzung und geringfügige Veränderung des englischen Textes: Marie Reidemeister and Otto Neurath: Interwoven Lives and Work, in: *The European Journal of Life Writing*, 11, 2022, S. 103–129.

1 Marie Neurath und Robin Kinross, *The Transformer: Principles of Making Isotype Charts*, London 2009; dt. Ausgabe: *Die Transformierer. Entstehung und Prinzipien von Isotype*, hrsg. von Brian Switzer, Zürich 2017.

2 Ausstellung *Marie Neurath: picturing science* im House of Illustration, London, 19.7.–3.11.2019.

3 Günther Sandner, *Otto Neurath. Eine politische Biographie*, Wien 2014; Otto Neurath, *From hieroglyphics to Isotype: A Visual Autobiography*, hrsg. von Matthew Eve und Christopher Burke, London 2010.

4 Jordi Cat, *Neurath and the Legacy of Algebraic Logic*, in: Jordi Cat und Adam Tamas Tuboly (Hrsg.), *Neurath Reconsidered: New Sources and Perspectives*, Cham 2019 (= Boston Studies in the Philosophy and History of Science, 336), S. 280.

matikerin Olga Hahn. Dies war keineswegs einmalig,⁵ aber doch die Ausnahme im Vergleich zu den Partnerschaften respektive Ehen anderer Mitglieder des Wiener Kreises (z. B. Moritz Schlick, Rudolf Carnap oder Hans Hahn), in dem Otto Neurath im gleichen Zeitraum wie für das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum tätig war.

Marie Reidemeister und Otto Neurath – biografische Skizzen bis 1925

Während Otto Neuraths Leben biografisch gut dokumentiert ist, ist das bei Marie Reidemeister nicht der Fall. Insbesondere für ihr frühes Leben müssen wir uns hauptsächlich auf ihre eigenen autobiografischen Aufzeichnungen und Erinnerungen stützen, die weitgehend unveröffentlicht blieben. Vor allem ihr maschinengeschriebener Text *An was ich mich erinnere*, den sie 1980 auf Anregung von Henk Mulder verfasste, ist eine wichtige Quelle. Als Memoiren einer 83-Jährigen – unredigiert und nicht zur Veröffentlichung bestimmt – ist der Text zwar mit Vorsicht zu genießen, weist aber eine bemerkenswerte Erinnerungskraft und Präzision auf.⁶

Marie Reidemeister wurde am 27. Mai 1898 in Braunschweig geboren. Sie stammte aus einer gebildeten, bürgerlichen Familie. Nach dem Abitur im Jahr 1917 studierte sie Naturwissenschaften, zunächst an der Technischen Hochschule Braunschweig, vor allem aber an den Universitäten München, Berlin und Göttingen. Die Immatrikulation von Frauen an diesen Hochschulen war erst seit 1909 möglich, und Reidemeister war zu dieser Zeit sicherlich eine der wenigen Studentinnen.

Otto Neurath wurde fast 16 Jahre früher, am 10. Dezember 1882, in Wien geboren. Dort begann er sein Studium, das er dann aber hauptsächlich in Berlin fortsetzte, und promovierte über die Wirtschaftsgeschichte der Antike. Es folgten der Militärdienst, eine mehrjährige Lehrtätigkeit an der Neuen Wiener Handelsakademie und der Dienst als Offizier im Ersten Weltkrieg.

Die Lebenswege der beiden kreuzten sich zum ersten Mal in der unmittelbaren Nachkriegszeit in München, obwohl es noch keine persönliche Begegnung zwischen ihnen gab. Die Bayerische Revolution erlebte Reidemeister als junge Studentin an der Münchner Universität, wo sie nicht nur Vorlesungen zur Atomtheorie und zur Kunstgeschichte (bei Heinrich Wölfflin) hörte, sondern auch Kenntnis über die Revolutionäre Erich Mühsam und Ernst Toller erlangte. Nicht gehört hat sie Otto Neurath, der im Januar 1919 vor dem Münchner Arbeiterrat einen Vortrag über „Vollsozialisierung“ hielt und nach seiner Tätigkeit als Direktor des

5 Helena M. Pycior u. a. (Hrsg.), *Creative Couples in the Sciences*, New Brunswick 1996; Annette Lykknes u. a. (Hrsg.), *For Better or for Worse? Collaborative Couples in the Sciences*, Heidelberg u. a. 2012.

6 Der erste Entwurf von *An was ich mich erinnere* ist auf Dezember 1980 datiert und wurde 1982 überarbeitet. Das Typoskript befindet sich im Archiv des Wiener Kreises, Noord Hollands Archief, Haarlem, 370/L.15. Nur in sehr seltenen Fällen sind Fakten in ihren Memoiren nicht durch historische Beweise belegt. In seinem Nachruf auf Marie Neurath schrieb Kinross: „And as well as her concern for accurate and honest statement, she had a phenomenally exact memory: she was an exemplary recorder of events.“ („Und neben ihrem Interesse an genauen und ehrlichen Aussagen, hatte sie ein hervorragendes Gedächtnis: Sie war eine exzellente Protokollantin vom Geschehen.“); Neurath/Kinross 2017 (wie Anm. 1), S. 159.

Kriegswirtschaftsmuseums in Leipzig (1917/18) zu einem wichtigen Theoretiker auf diesem Gebiet wurde. Neurath wurde Ende März 1919 zum Präsidenten des Bayerischen Zentralwirtschaftsamts ernannt, um sein Programm der Vollsozialisierung umzusetzen. Nach der gewaltsamen Niederschlagung der bayerischen Räterepublik im Mai 1919 wurde er verhaftet und wegen „Beihilfe zum Hochverrat“ zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Er blieb auf Kautionsfrei und konnte erst nach mehr als einem halben Jahr Verhandlungen zwischen der österreichischen und der bayerischen Regierung zurück nach Wien reisen, allerdings unter der Bedingung, dass er nicht nach Deutschland zurückkehren würde.⁷

Reidemeister erinnerte sich daran, dass „Norddeutsche“ nach der Konterrevolution nicht mehr zum Studium nach München zurückkehren durften, sodass sie stattdessen an die Universität Göttingen ging, wo ihr Bruder Kurt Reidemeister Mathematik studierte. Dort kam sie in Kontakt mit der sektenartigen Gruppe um den Philosophen Leonard Nelson, in der die Bildungsreformerin Minna Specht eine wichtige Rolle spielte.⁸ 1919 wurde kriegsbedingt ein Zwischensemester eingelegt. Marie Reidemeister nutzte die Gelegenheit, um in Braunschweig Zeichnen und Kalligrafie zu studieren. Anfang der 1920er-Jahre zog sie nach Berlin, wo sie neben ihrem Studium die Möglichkeit erhielt, in einem Schülerinnenheim zu unterrichten. Die freizügigen Sitten der Großstadt behagten ihr nicht, doch sie genoss die Besuche beim Bruder ihrer Großmutter, Wilhelm Bode, einem einflussreichen Kunsthistoriker und Museumsdirektor in Berlin. Zudem hörte sie Vorlesungen über theoretische Physik von Max Planck, „die sicherlich den größten Eindruck auf mich machten“, wie sie sich erinnerte.⁹

Zurück im nun sozialdemokratisch regierten Wien, arbeitete Otto Neurath zunächst in einem Forschungsinstitut für Gemeinwirtschaft und wurde dann zu einer führenden Persönlichkeit der Siedlerbewegung, die Selbstbauvereine unterstützte und Gartensiedlungsprojekte förderte. Diese Arbeit brachte ihn in Kontakt mit Architekt*innen wie Josef Frank, Adolf Loos und Margarete Lihotzky. Ausgehend von der abschließenden Ausstellung des Österreichischen Siedlerverbands im Jahr 1923 gründete Neurath das Museum für Siedlung und Städtebau.

Zu Ostern 1924 kehrte Reidemeister an die Universität Göttingen zurück, wo sie durch die ästhetischen Vorlesungen des Pädagogen Herman Nohl inspiriert wurde. Er überredete sie, mit einer Gruppe nach Wien zu reisen, um sich über die dortige Schulreform zu informieren. Ihr Bruder Kurt war bereits 1922 von Hans Hahn an die Universität Wien geholt worden und kam so in Kontakt mit dem Wiener Kreis, einer philosophischen Gruppe, zu deren Gründungsmitgliedern Neurath gehörte. Im September 1924 reiste die Nohl-Gruppe nach Wien. Kurt schlug Marie Reidemeister vor, „die Neuraths“, also Otto und Olga Hahn-Neurath, zu treffen. Reidemeister und Neurath verband von Anfang an eine enge Bezie-

7 Günther Sandner, *Der Gesellschaftstechniker und die Revolution. Otto Neurath in München*, in: Annette Meyer und Julia Schreiner (Hrsg.), *Wissenschaft, Macht, Politik. Die Münchener Revolution und Räterepublik als Experimentierfeld gesellschaftspolitischer Theorien*, Göttingen 2020, S. 38–53.

8 Reidemeister und Minna Specht trafen sich erst viel später wieder, während ihrer Internierung auf der Isle of Man (1940/41).

9 Neurath 1980/1982 (wie Anm. 6), S. 23–24.

hung, und Neurath bezog sie in seine Pläne für ein neues Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum ein, das im Januar 1925 eröffnet wurde.

Reidemeister kehrte kurz nach Deutschland zurück, um das Staatsexamen an der Universität Göttingen abzulegen, die damals ein führendes Zentrum für das Studium der Physik unter Max Born war. Bei ihrem mündlichen Examen befragte Born sie zur Elektromagnetik und Thermodynamik; Paul Bernays war der Beisitzer. Am 1. März 1925 trat sie ihre Stelle am Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien an.

„Denken, Fühlen und Handeln“

Es lohnt sich, ausführlich aus Reidemeisters Bericht über ihre erste Begegnung mit Otto Neurath und ihre rasche Zusammenarbeit zu zitieren, der die enge persönliche und berufliche Verbindung zwischen ihnen widerspiegelt. Fast sechs Jahrzehnte später erinnerte sie sich an das genaue Datum dieser Begegnung, bei der sie von ihrem Kommilitonen Konrad Hirsch begleitet wurde – Freitag, den 26. September 1924:

Ein rotbärtiger Riese in einem braungestreiften Hemd machte die Tür auf, sah mich freundlich an und sagte: das ist also Mieke [...]. Hier war ein Mann, dessen Denken anders war als das aller, die mich bisher belehrt hatten, verankert, natürlich und echt; fragwürdige Voraussetzungen fielen einfach weg; zum ersten Mal spürte ich eine Harmonie zwischen Denken, Fühlen und Handeln.¹⁰

Reidemeister scheint sich in diesen Erinnerungen in die Gedankenwelt ihres jüngeren Ichs zurückversetzen zu können: Es ist aufschlussreich, dass sie Neurath mit denjenigen vergleicht, die sie zuvor unterrichtet hatten, was impliziert, dass sie ihn als potenziellen Mentor betrachtete. Der Untertitel ihres späteren Textes über die berufliche Zusammenarbeit mit Neurath lautet *Lehrling und Geselle bei Otto Neurath in Wiener Methode und Isotype* und gibt ihre Entwicklung von einer jungen Kollegin zur gemeinsamen Leitung des 1942 mit Neurath gegründeten Isotype Institute wieder (Abb. 1, 2).¹¹

In der darauffolgenden Woche, Ende September 1924, trafen sich Reidemeister und Neurath jeden Tag wieder: Am Montag begleitete sie ihn zum Vortrag des niederländischen Architekten Hendrik Berlage, den Neurath moderierte:

Hinterher nahm Otto mich an der Hand, und wir gingen zu Fuß nach Haus, zuerst durch den Stadtpark, dann an einem der Stadtbahnhöfe von Otto Wagner vorbei; wir sprachen über Großstadt und Land, über Architektur und andere Kunst, über mein Studium; ich erwähnte dabei meinen Misserfolg mit der Ästhetik, und dass ich Hegel nicht verstehen könne. Da sagte er: aber er ist nicht verständlich, es ist gut, dass Sie das gemerkt haben.

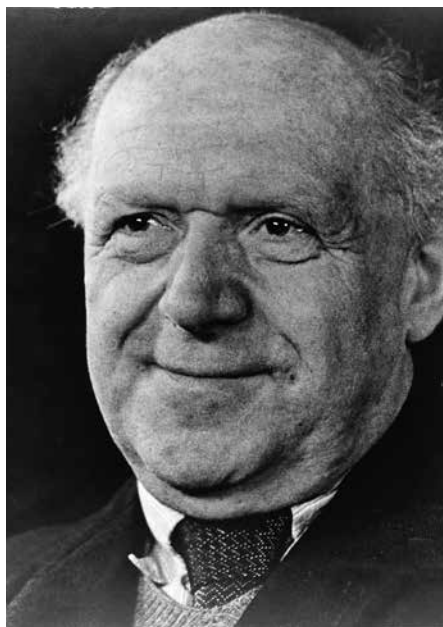
[...] Als wir uns Mittwoch abend zur Nachtruhe trennten, und noch zu dritt an der Wohnungszimmertür standen, sagte ich: ich möchte gar nicht mehr weg. Ich wollte damit sagen: in dieser Denk- und Gefühlswelt möchte ich weiterleben, diese Freundschaft möchte ich nie mehr verlieren. ... Donnerstag 2. Oktober ... [Otto] nahm mich zum Prater und ruderte mich auf der alten Donau herum. Da gab er mir einen Kuss auf die Stirn. Mit diesem beglückenden Geheim-

10 Ebd., S.26–27. Der Kosenamen „Mieke“ war Neurath zweifellos von Reidemeisters Bruder Kurt mitgeteilt worden: So wurde sie von ihren drei Brüdern (zwei älteren und einem jüngeren) genannt; aus ihren Erinnerungen geht hervor, dass ihre Mutter sie „Miezele“ nannte.

11 Veröffentlicht in Neurath/Kinross 2017 (wie Anm. 1).



1 | Marie Neurath (geb. Reidemeister), 1945



2 | Otto Neurath, 1945

nis führen wir zusammen zur Boltzmann-gasse; es war ja der Nachmittag, an dem der [Moritz] Schlick-Zirkel sich traf; diesmal war es ein geselliges Zusammensein mit Kaffee und Kuchen, zu dem alle möglichen Freunde eingeladen waren. [...] Als wir abends wieder zu Hause waren, sagte Otto zu Olga: ich habe heute dem Mieze einen Kuss auf die Stirn gegeben. Ich bekam erst einen Schreck: oh, was wird aus unserm Geheimnis? Aber sofort begriff ich, dass ich nichts verlor, sondern viel gewann; was ich als Bereicherung meines Lebens gesehen hatte, wurde zu einem Wendepunkt. Otto fing an, mich in sein Leben einzubauen; dies war der erste, wichtige und, nach Ottos Auffassung, unerlässliche und ganz selbstverständliche Schritt. Olga lachte freundlich und sagte: das geht ja schnell. In den folgenden Tagen habe ich viel Zeit mit Olga verbracht und konnte Kurts Freundschaft mit ihr gut verstehen; wir duzten uns auch bald.¹²

Reidemeister erinnerte sich, dass ihre Beziehung zu Olga Hahn-Neurath sich „völlig konfliktfrei“ entwickelte. Hahn war als Erwachsene erblindet. Reidemeister las ihr vor und ging mit ihr spazieren. Es scheint, dass Reidemeisters Bruder Kurt, der sich schon früh um ihre Ausbildung bemühte, sie vor allem mit Olga Hahn zusammenbringen wollte – in der Annahme, dass sie Neuraths „Leere“ bald durchschauen würde. Neuraths produktive Interessen entsprachen aber kaum jener Leere; viele zeugten von seiner vielseitigen Energie – Robert Musil etwa notierte über Neurath in seinem Tagebuch: „Ist jetzt viel auf den Beinen, knüpft nach allen Seiten Verbindungen an“.¹³ Auch an seine vielfältige Begeisterung bei den ersten gemeinsamen Ausflügen erinnerte sich Reidemeister:

12 Neurath 1980/1982 (wie Anm. 6), S. 28.

13 Robert Musil, *Tagebücher, Heft 9, 1919/20*, Hamburg 1983, S. 429.

Er hatte viele Lieblingsthemen, und die musste ich alle kennen lernen; es war eine solche Fülle, dass ich manchmal um Ruhepause bitten musste. Auch fand er, ich solle wissen, mit wem ich mich einlasse; er erzählte mir mehr, als ich damals hätte fragen wollen. Aber es gab dabei nichts, das mich hätte unsicher machen können.¹⁴

Kurt Reidemeister versuchte 1926, bei einem Besuch in ihrem Braunschweiger Elternhaus, die Bindung seiner Schwester zu Neurath zu lösen:

Er redete stundenlang auf mich ein; er warf mir vor, dass ich kein selbstständiger Mensch mehr sei, sondern ein blosses Neurathecho; ich musste schleunigst von dort weggehen. Ich flüchtete mich zu Otto. Hat er recht? Muss ich weg? Wie Otto mich beruhigt hat, weiss ich nicht mehr. Er wäre ebenso unzufrieden gewesen wie Kurt, wenn ich ‚ein Echo‘ wäre; ‚du bist ein autonomer Mensch,‘ sagte er; so wollte er es.¹⁵

Von der Wiener Methode der Bildstatistik zu Isotype

Während ihres Aufenthalts in Wien im Herbst 1924 zeigte Neurath Reidemeister das Museum für Siedlung und Städtebau, wie sie sich später in einem Artikel erinnerte:

Für mich waren die bildstatistischen Tafeln in diesem kleinen Städtebaumuseum wie eine Offenbarung gewesen. Eine neue Welt tat sich auf, die mir bis dahin völlig verschlossen gewesen war. Neurath meinte, ich sei der rechte Mitarbeiter – ich selber konnte nur sagen, dass ich mich auf diesem Gebiet nie versucht hatte.¹⁶

In ihren Memoiren gibt sie weitere Einzelheiten an:

Otto bemerkte, wie beeindruckt ich war, und fragte mich, ob ich dergleichen wohl auch entwerfen könne; aber was sollte ich sagen, hatte ich doch so etwas noch nie gesehen. Aber, fragte er, ‚wenn ich ein Museum gründe, wo solche Tafeln entworfen werden, würdest du da mitmachen wollen?‘ Da sagte ich uneingeschränkt: ‚Ja,‘ und habe es gemeint. Otto sagte darauf, mehr zu sich: ‚Nun weiß ich, dass ich es machen kann‘. Er fing sofort mit der Vorbereitung an.

Robin Kinross (der Reidemeister in ihrem letzten Lebensjahrzehnt nahestand) bemerkte: „Marie Neurath war immer sehr bescheiden, aber hier deutet sie an, dass Neurath ohne sie nie das Projekt des neuen Museums begonnen hätte.“¹⁷ Trotz ihrer mangelnden Erfahrung in der Gestaltung von Ausstellungstafeln erkannte Neurath zweifellos, dass ihre besondere Kombination von Fähigkeiten – sie hatte Naturwissenschaften und technisches Zeichnen studiert – ideal für die Art von grafischer Arbeit war, die er für das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum im Sinn hatte.

Zunächst arbeitete Reidemeister an verschiedenen Verwaltungs- und Forschungsaufgaben und fand das eher langweilig. Dies änderte sich jedoch bald, als das Museum große Ausstellungsaufträge erhielt, darunter die österreichische Sektion für die *Große Ausstellung*

14 Neurath 1980/1982 (wie Anm. 6), S. 29–30.

15 Ebd., S. 32.

16 Marie Neurath, Zum 40. Geburtstag des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien, in: *Arbeit und Wirtschaft*, 6, 1965, S. 24.

17 Neurath/Kinross 2017 (wie Anm. 1), S. 18.

Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (GeSoLei). Die GeSoLei war mit rund 7,5 Millionen Besucher*innen die größte Ausstellung der Weimarer Republik. Reidemeisters geringes Gehalt wurde durch die Bezahlung aus Verlagsvorschüssen als Sekretärin Neuraths, die ihn bei seinem Buch *Lebensgestaltung und Klassenkampf* (1928) unterstützte, aufge bessert. Doch sie war nicht bereit, als bloße Schreibkraft zu fungieren, die jedes Bonmot notierte, das ihm über die Lippen kam:

Es war, glaube ich, überhaupt für Otto eine gewisse Enttäuschung, dass ich von seinen Formulierungen nicht mehr aufgefangen und gesammelt habe, was er ja von einer Sekretärin hätte erwarten können; ihm fiel mehr und oft Besseres ein, wenn er frei sprach, als wenn er vor der Schreibmaschine saß.¹⁸

Zu Beginn des Jahres 1927 wurde Reidemeisters Arbeitszeit am Museum verdoppelt und ihr Gehalt auf das des bestbezahlten Zeichners angehoben, da sie nun „vorwiegend wissenschaftlich“ arbeitete.¹⁹ Für die Arbeit an großen Ausstellungen und für die ersten Veröffentlichungen von Bildstatistiken entwickelte sich zwischen Neurath und Reidemeister ein fruchtbarer Prozess des Ausprobierens: „Meine Rolle bei der Produktion war nun klar etabliert, wenn auch der Name dafür, Transformation, noch nicht in Gebrauch war.“²⁰ Reidemeister war die erste und wichtigste „Transformatorin“ im Wiener Museum. Sie vermittelte damit zwischen wissenschaftlichen Beratern und Grafikern – eine Funktion, die Neurath als Dreh- und Angelpunkt bezeichnete. Diese Rolle könnte als Prototyp des modernen Informationsdesigners gesehen werden. Reidemeister bezeichnete ihre Tätigkeit später als ihre „Entwurfsarbeit“, obwohl weder der Begriff „Grafikdesign“ noch das Konzept in dieser Zeit existierten. Neurath prägte für die Isotype-Arbeit den Begriff „bildhafte Pädagogik“, später bevorzugte er „visual education“.

Neurath legte die wichtigsten Grundsätze der Wiener Methode in zahlreichen Artikeln dar, die er zwischen 1925 und 1933 veröffentlichte. Er beschrieb die visuelle Bildungsarbeit weitgehend unpersönlich und stellte sie nicht als seine eigene Schöpfung, sondern als Ergebnis von Teamarbeit dar.²¹ Bald nach Neuraths Tod bezeichnete Reidemeister ihn jedoch als „Schöpfer des Isotype“, und in den historischen Darstellungen, die in den 1960er- und 1970er-Jahren erschienen, stellte sie seinen prägenden Einfluss in den Vordergrund, dokumentierte jedoch auch die Arbeit an Isotype in anschaulicher Weise als einen gemeinschaft-

18 Neurath 1980/82 (wie Anm. 6), S. 38.

19 Brief von Neurath (als Direktor des Museums) an Reidemeister, 10.2.1927, siehe Nachlass Otto und Marie Neurath, Österreichische Nationalbibliothek, Ser.n. 31.878. Reidemeister war zwischen dem 30.4.1925 und Ostern 1927 auch an der philosophischen Fakultät der Universität Wien eingeschrieben. Nur zwei Dinge in Neuraths Leben waren ihr verschlossen, erinnerte sie sich: sein Unterricht an der Arbeiterhochschule und die Treffen des Wiener Kreises. Siehe Marie Neurath, Der 26. September 1924 und danach, in: Otto Neurath, *Empiricism and Sociology*, Dordrecht 1973 (= Vienna Circle Collection, 1), S. 59.

20 Neurath 1980/1982 (wie Anm. 6), S. 34.

21 Reidemeister schrieb in dieser Zeit auch einige methodologische Aufsätze; siehe Bibliografie, in: Christopher Burke u. a. (Hrsg.), *Isotype: Design and Contexts 1925–1971*, London 2013.

lichen Prozess. Sie bezeichnete den Transformator als „Schlüsselperson“, erwähnte dabei aber nicht, wie groß ihr Einfluss auf die Gestaltung dieser Rolle war.²²

Der wichtigste Künstler, der in den Anfangsjahren der Wiener Methode an ihr arbeitete, war der Deutsche Gerd Arntz, der Anfang 1929 zum Personal des Museums in Wien stieß. Sein Hauptbeitrag bestand darin, die Piktogramme zu entwerfen, die die zentralen Bestandteile der statistischen Mengenbilder waren. Reidemeister hielt später fest, dass sie an diesem Prozess „kaum teilgenommen“ hat; stattdessen handelte es sich um eine „fruchtbare Zusammenarbeit“ zwischen Arntz und Neurath, die teilweise von dem niederländischen Künstler Peter Alma und dem Tschechen Augustin Tschinkel unterstützt wurde.²³

Die Herstellung von Bildtafeln war ein kollektiver und interdisziplinärer Prozess. Für die große Veröffentlichung *Gesellschaft und Wirtschaft* (1930), einen Atlas mit 100 bunten Tafeln, den Kurt Tucholsky als „Meisterwerk pädagogischer Statistik“ bezeichnete, vergrößerte sich das Team (Abb. 3).²⁴ Die Publikation wurde im Rahmen einer Ausstellung in einem Gemeindebau vorgestellt, einem von vier Ausstellungsräumen des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien, dessen Hauptstandort die Volkshalle des Neuen Rathauses war. Marie Reidemeister achtete auch auf Rückmeldungen der Besucher*innen bei Gruppenführungen und sammelte diese. 1932 wurde eine Berliner Zweigstelle des Museums gegründet. Ab 1931 gingen Mitarbeiter aus Wien regelmäßig als Berater nach Moskau, um dort ein sowjetisches Institut für Bildstatistiken namens Izostat aufzubauen.

Nach der Niederwerfung der Arbeiterbewegung in Österreich im Februar 1934 verließen Otto Neurath, Olga Hahn und Marie Reidemeister Wien und ließen sich in Den Haag nieder. Sie mieteten die beiden oberen Stockwerke eines Stadthauses und bewohnten es gemeinsam: Reidemeister lebte in der obersten Etage und Neurath zusammen mit Hahn in der unteren Etage. Olga Hahn starb im Juli 1937, an ihrem 55. Geburtstag, nach einer Nierenoperation. Reidemeister hielt in ihren Notizen fest, dass dies das einzige Mal war, dass sie Neurath weinen sah. Laut Reidemeister hatte Hahn immer für den Haushalt gekocht, was bemerkenswert ist, da sie blind war.²⁵

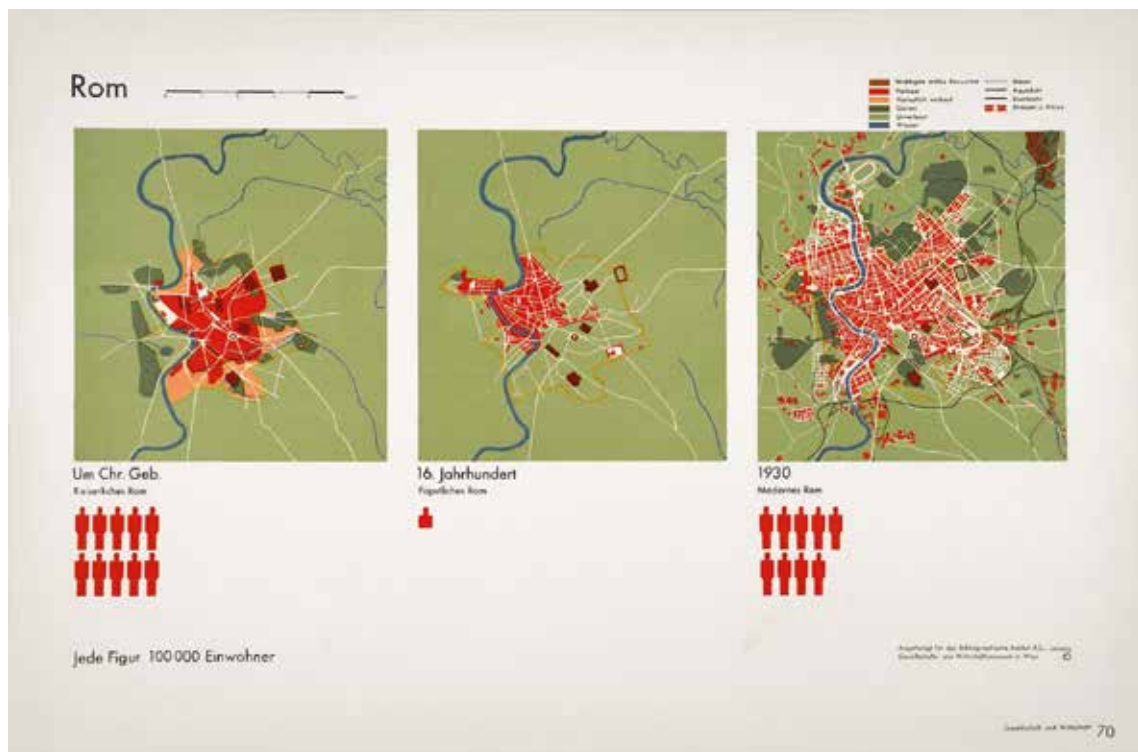
Arntz und zwei weitere Mitglieder des Wiener Museumsteams kamen ebenfalls nach Den Haag. Die visuelle Erziehungsarbeit wurde mit einem kleinen Team dort fortgesetzt. Marie Reidemeister schlug dafür nun einen neuen Namen vor: Isotype, ein Akronym für „International System of Typographic Picture Education“. Dieser Name wurde auch für zwei Bücher verwendet, die Neurath über Basic English schrieb, Charles Kay Ogdens stark reduzierte Version der englischen Sprache, die als Lingua franca gedacht war. Obwohl die daraus resultie-

22 Marie Neurath, An Isotype exhibition on housing, in: *RIBA Journal*, 53:12, 1947, S. 601; The Origin and Theory of Isotype, in: *Yearbook of Education*, 1960, S. 115. Sie bezeichnete die Rolle in der üblichen Standardform mit „er“ in Isotype, in: *Instructional Science*, 3:2, 1974, S. 136. Tatsächlich arbeitete Friedrich Bauermeister auch als Transformator im Wiener Museum.

23 Neurath/Kinross 2017 (wie Anm. 1), S. 55. Siehe auch Gerd Arntz, Otto Neurath, ich und die Bildstatistik, in: Friedrich Stadler (Hrsg.), *Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath – Gerd Arntz*, Wien/München 1982, S. 31–43.

24 Peter Panter (Ps., Kurt Tucholsky), Auf dem Nachttisch (März 1931), in: Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Reinbek 1975, S. 144.

25 Neurath 1980/1982 (wie Anm. 6), S. 59.



3 | Tafel aus *Gesellschaft und Wirtschaft*, 1930

renden Bücher, *International picture language* (1936) und *Basic by Isotype* (1937), allein unter Neuraths Namen auf den Markt kamen, erinnerte sich Reidemeister, dass sie an Bildern und Texten mitgearbeitet hatte und beim Schreiben von *Basic English* von Leonora Lockhart – sie war die „engste Mitarbeiterin von C. K. Ogden“ – unterstützt wurde.²⁶

Bedeutende Aufträge kamen nun aus den USA, darunter eine landesweite Plakatausstellung für die National Tuberculosis Association. Neurath wurde zu einem längeren Aufenthalt in Amerika (1936/37) eingeladen, und Reidemeister begleitete ihn, wohl aus einer Mischung von beruflichen und persönlichen Gründen. In ähnlicher Weise hatte er darauf bestanden, dass sie ihn zum Kongress der Architektenvereinigung CIAM begleitete, der 1933 hauptsächlich auf einer Schiffsreise von Marseille nach Athen stattfand.

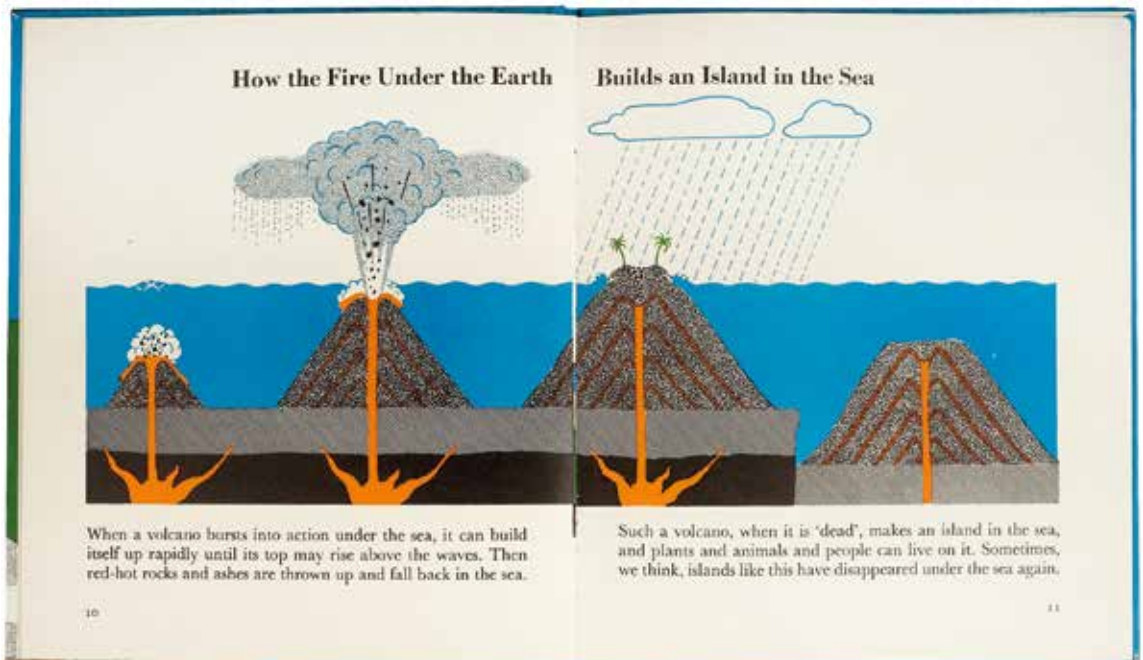
In den Niederlanden kamen größere Arbeiten nur langsam zustande, doch 1938 nahm das Kaufhaus De Bijenkorf den von Reidemeister initiierten Vorschlag für eine sozialgeschichtliche Ausstellung über Kunst mit dem Titel *Rondom Rembrandt* (Rund um Rembrandt) an, die in dreifacher Ausführung in Filialen in verschiedenen Städten gezeigt wurde. Diese und die darauffolgende Ausstellung über die Eisenbahn, *Het rollende Rad*, waren sowohl pädagogisch als auch technisch innovativ.

26 Neurath/Kinross 2017 (wie Anm. 1), S. 66.

Am 14. Mai 1940 flohen Neurath und Reidemeister vor den einmarschierenden deutschen Truppen in die Niederlande: Eine abenteuerliche Flucht in einem motorisierten Rettungsboot voller Flüchtlinge führte sie nach England. Als sie ankamen, herrschte dort ein Klima der Angst vor Invasion und Spionage, weshalb die beiden insgesamt etwa acht Monate lang als „feindliche Ausländer“ (*enemy aliens*) in verschiedenen Lagern auf der Isle of Man interniert wurden. Nach ihrer Entlassung im Februar 1941 heirateten Otto Neurath und Marie Reidemeister in Oxford, wo sie 1942 das Isotype Institute gründeten. Bald darauf beteiligten sie sich an Arbeiten für das britische Informationsministerium, darunter eine Bildbroschüre mit dem Titel *Social Security* (auf der Grundlage des Beveridge-Berichts) und animierte Sequenzen für Dokumentarfilme unter der Regie von Paul Rotha, wie *World of Plenty* (1943) und *Land of Promise* (1946).

Nach Neurath – das Erbe von Isotype

Otto Neurath starb am 22. Dezember 1945 im Alter von 63 Jahren an einem Schlaganfall. Marie Reidemeister übernahm nun die alleinige Leitung des Isotype Institute, mit dem sie 1948 von Oxford nach London umzog. Zwei Bereiche ragen aus ihrer Arbeit in den folgenden 25 Jahren heraus: das Schreiben und Gestalten von Kinderbüchern sowie Bildungsprojekte in westafrikanischen Ländern. Reidemeister hatte ihre Arbeit an Kinderbüchern bereits zusammen mit Neurath für die Reihe *Visual History of Mankind* begonnen. Mit Büchern zu na-



turwissenschaftlichen Themen setzte sie die Arbeit fort und entwickelte sie weiter (Abb. 4). Für Buchreihen wie *Wonders of the Modern World* und *Visual Science* konzipierte sie Titel und beriet sich mit führenden Experten über den Inhalt: Das Buch *Inside the Atom* (1956) profitierte zum Beispiel von ihrem Austausch mit dem Atomphysiker Otto Frisch.²⁷ Einige dieser Bücher enthielten keine Bildstatistiken, wie die frühen Arbeiten von Isotype, sondern waren eher illustrativ und diagrammatisch.²⁸

Otto Neurath hatte einmal bemerkt: „Im Grunde haben wir unsere Arbeit nicht für die Wiener geschaffen, sondern für die Afrikaner“²⁹ – was seinen Ehrgeiz dokumentiert, Isotype zu einer internationalen Bildsprache zu machen. Es war aber Marie Reidemeister, die dieses Ziel mit ihrer Arbeit für die Regierungen der Goldküste (Ghana), Sierra Leone und des westlichen Nigeria in den 1950er-Jahren erreichte, als diese Gebiete auf dem Weg zur Unabhängigkeit von Großbritannien waren. Sie reiste zu Forschungszwecken nach Afrika, um ihre visuellen Entwürfe für Informationen über Landwirtschaft, Gesundheit und Demokratie zu testen.³⁰

Die beiden Memoiren, die Reidemeister mit über 80 Jahren schrieb, unterscheiden sich voneinander. Der längere Text *An was ich mich erinnere* enthält viel Privates und war nie für eine Veröffentlichung vorgesehen.³¹ Den kürzeren Text *Lehrling und Geselle bei Otto Neurath in Wiener Methode und Isotype* schrieb sie auf Wunsch von Robin Kinross für ein geplantes Buchprojekt. Kinross fertigte eine englische Übersetzung an, die Reidemeister kurz vor ihrem Tod 1986 genehmigte und die in *The Transformer* (2009) veröffentlicht wurde. Darin machte sie schließlich ihre zentrale Rolle bei der Entwicklung von Isotype deutlich. Sie entsprach dabei nicht dem Klischee einer Witwe, die den Ruf ihres verstorbenen Partners kontrollieren will, und sie versuchte auch nicht, sich als „große Frau hinter einem großen Mann“ zu präsentieren. Stattdessen hielt sie in aller Ruhe auch jene Fakten fest, die sie selbst als eine Pionierin des Informationsdesigns ausweisen.

Dank ihrer sorgfältigen Sammlung der Korrespondenz und des Arbeitsmaterials sowie deren Übermittlung an öffentliche Bibliotheken und Archive wurde die wissenschaftliche Forschung über Otto Neurath und Isotype erheblich bereichert.³² Die Archivbestände zu ihrer eigenen Arbeit im Bereich der pädagogischen Buchgestaltung ermöglichen es darüber hinaus, ihren bahnbrechenden Beitrag zur visuellen Bildungsarbeit besser zu beleuchten.³³

27 Neurath 1980/1982 (wie Anm. 6), S. 39. Tatsächlich war Frisch als junger Mann von Olga Hahn in Wien betreut worden, wie er Reidemeister erzählte.

28 Marie Neurath, Report on the Last Years of Isotype Work, in: *Synthese*, 8:1/2, 1950/51, S. 22–27.

29 Marie Neurath und Otto Neurath, Wiener Methode, Isotype – ein Bericht, in: Stadler 1982 (wie Anm. 24), S. 29–30.

30 Siehe Eric Kindel, Isotype in Africa, 1952–8, in: Burke u. a. 2013 (wie Anm. 22), S. 448–497.

31 *An was ich mich erinnere* ist mit der Widmung „erzählt und aufgeschrieben für Henk Mulder“ versehen – aber hatte sie vielleicht nur einen oder zwei Leser im Sinn? Robin Kinross erinnerte sich, dass sie Elias Canettis autobiografisches Schreiben bewunderte und versuchte, es in ihrem eigenen Werk ein wenig nachzuahmen.

32 Siehe den Aufsatz von Michael Twyman, in: Stadler 1982 (wie Anm. 24); Henk Mulder, The Vienna Circle Archive and the Literary Remains of Moritz Schlick and Otto Neurath, in: *Synthese*, 64, 1985, S. 375–387.

33 Siehe die virtuelle Ausstellung unter www.marieneurath.org (27.12.2022).

„... DIE FRAU ALS GÄRTNERIN HAT SICH ABSOLUT DURCHGESETZT“

Pionierinnen in Gartenbau und Gartenarchitektur

Im Zuge der 1920er- und 1930er-Jahre eroberten Frauen die Berufsfelder Gartenbau und Gartenarchitektur. Die Attraktivität dieser Berufe ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass Pflanzen und Garten den Geschlechterstereotypen stärker entsprachen als Technik und Bauwerkstoffe. So hielt die US-amerikanische Frauenrechtlerin Adah Peirce 1933 in einem Berufsratgeber fest: „Women have been accepted more readily in this field [Garten- und Landschaftsarchitektur] than in architecture itself.“¹ Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen vier Wienerinnen, die sich erfolgreich in diesem neuen Berufsfeld etablieren konnten: die Frauenrechtsaktivistin Yella Hertzka (1873–1948), die mit der Gründung der Höheren Gartenbau-schule für Frauen 1913 einen Meilenstein zur beruflichen Emanzipation von Frauen setzte, sowie drei Frauen der zweiten Generation, Helene Wolf (1899–1975), Anna Plischke (1895–1983) und Elisabeth Boyko (1898–1985). Bezeichnend ist die Tatsache, dass alle Wiener Gartenarchitektinnen der Zwischenkriegszeit aus jüdischen Familien stammten und folglich ihre Karrieren im Zuge der nationalsozialistischen Verfolgung und Vertreibung zerstört wurden. Einige der Frauen konnten im Exil ihr kreatives Schaffen fortsetzen und dort neue Impulse im Gartenbau und in der Landschaftsarchitektur setzen.

Der Beitrag stützt sich in erster Linie auf Recherchen in Zeitschriften und Zeitungen und sieht sich dabei mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass Gartenarchitektinnen und -architekten in Projektrezensionen oft nicht oder nur am Rande genannt werden.² Des Weiteren liegen nur wenige unpublizierte schriftliche Quellen, wie amtliche Dokumente, Briefe und Erinnerungen, vor. Nachlässe sind weitgehend verschollen; von Anna Plischke sind einige Projekte im Nachlass ihres Mannes, des Architekten Ernst A. Plischke, im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien erhalten geblieben. Aufgrund des fragmentarischen Charakters der Primärquellen können zwar keine detaillierten und umfangreichen Werklisten angefertigt werden; gleichwohl entsteht ein dichtes Bild, das uns die Arbeitsbedingungen der Wiener jüdischen Gärtnerinnen und Gartenarchitektinnen veranschaulicht.

1 Adah Peirce, *Vocations for Women*, New York, 1933, S. 182.

2 Den Grundstein für diesen Beitrag bilden Forschungen zur Geschichte der österreichischen Landschaftsarchitektur im frühen 20. Jahrhundert von Ulrike Krippner und Iris Meder (1965–2018) am Institut für Landschaftsarchitektur der Universität für Bodenkultur Wien, die zwischen 2008 und 2014 vom FWF – Der Wissenschaftsfonds (P20057-G08 und P 24421-G21) finanziert wurden.



1 | Yella Hertzka, 1927

Eine Wiener Gartenbauschule für die Emanzipation der Frau

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts war die Anzahl an weiblichen Beschäftigten in österreichischen Gartenbau- und Landwirtschaftsbetrieben hoch. Sie wurden jedoch zum Großteil als ungelernete Arbeiterinnen ohne Möglichkeit zur beruflichen Qualifizierung eingesetzt.³ Viele Gartenbaubetriebe nahmen keine Frauen als Lehrlinge auf. Ohne Lehrabschluss konnten allerdings die Aufnahmekriterien für höhere Gartenbauschulen – die erste Schule dieser Art in der Monarchie wurde 1895 im mährischen Eisgrub (heute Lednice, Tschechien) gegründet – nicht erfüllt werden. Yella Hertzka (1873–1948) erleichterte mit der Gründung der Gartenbauschule für Frauen im Jahr 1913 den Zugang zu einer gehobenen Schulbildung und erhöhte damit die Chancen auf eine berufliche Selbstständigkeit (Abb. 1). Dieses Engagement war unter jüdischen Frauen der Mittelschicht weit verbreitet, da Bildung und Berufstätigkeit von Frauen Teil des liberalen Selbstverständnisses waren.⁴ Hertzka folgte mit der Schulgründung Beispielen in Deutschland und England, die bis ins späte 19. Jahrhundert zurück-

³ Camilla Theimer, *Frauenarbeit in Österreich*, Wien 1909, S. 32–39.

⁴ Elisabeth Malleier, *Jüdische Frauen in Wien 1816–1938. Wohlfahrt – Mädchenbildung – Frauenarbeit*, Wien 2003; Michaela Raggam-Blesch, *Zwischen Ost und West. Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien*, Innsbruck 2008; Harriet Pass Freidenreich, *Female, Jewish, and Educated. The Lives of Central European University Women*, Bloomington (IN) 2002.

reichen.⁵ Die Nachfrage nach Studienplätzen an Frauen-Gartenbauschulen war groß. Auch Hertzkas Schule erfreute sich großer Beliebtheit und zählte bis 1927 rund 180 Absolventinnen.⁶

Neben einer theoretischen und praktischen Schulung in Garten- und Obstbau sowie Betriebswirtschaft erhielten die Schülerinnen eine umfangreiche Ausbildung in Gartengestaltung, die vom Entwerfen kleiner Gärten bis hin zu Villen- und Gutsgärten, öffentlichen Plätzen und Gärten von Kinderheimen oder Sanatorien reichte.⁷ Das Fach nahm im Lehrplan der beiden Jahrgänge fast zehn Prozent der Unterrichtsstunden ein und wurde Mitte der 1920er-Jahre vom renommierten Wiener Gartenarchitekten Albert Esch unterrichtet. Esch vertrat einen modernen architektonischen Gestaltungsansatz und kooperierte mit namhaften Architekten wie Josef Frank, Karl Hofmann und Felix Augenfeld. Esch setzte sich zudem über Jahrzehnte für die Einrichtung einer höheren Gartenbauschule beziehungsweise die Etablierung eines akademischen Vollstudiums ein. Die Tatsache, dass mit Esch der anerkannteste Fachmann Entwerfen unterrichtete, verdeutlicht Hertzkas hohen gestalterischen Anspruch. Ihr Verständnis für Design zeigt sich auch in der 1910 errichteten und direkt neben der Schule gelegenen Villenkolonie am Kaasgraben, mit dessen Entwurf Josef Hoffmann beauftragt worden war. Hier organisierte Yella Hertzka – gemeinsam mit ihrem Mann, dem Musikverleger Emil Hertzka (1869–1932) – Gartenfeste mit zeitgenössischen Komponist*innen. Neben der Förderung moderner Musik und der Leitung der Gartenbauschule beteiligte sich Hertzka, die 1903 Mitbegründerin und später Präsidentin des Neuen Wiener Frauenclubs sowie von 1921 bis 1938 Präsidentin der österreichischen Sektion der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit war,⁸ auch an Gartenbauausstellungen und organisierte alljährlich sechswöchige Gartenbaukurse mit dem Zweck, die Teilnehmer*innen „in der Liebe zur Natur und zum Gartenbau, insbesondere durch die Freude an der eigenen Arbeit zu bestärken“.⁹

Gemeinsam berufliches Terrain erobern

Durch ihren unermüdlichen Einsatz für Frauenbildung konnte Hertzka Mitte der 1920er-Jahre im Lifestylemagazin *Die moderne Frau* feststellen: „die Frau als Gärtnerin hat sich absolut durchgesetzt“.¹⁰ Hertzka beschrieb das Berufsbild ihrer Absolventinnen als Angestellte in Gärtnereien, Bildungseinrichtungen oder Kommunen, aber auch als selbstständige Gärtner-

5 Felicitas Glade, Von den „Jungfern im Grünen“. Berufsausbildung für „höhere Töchter“ in Gartenbauschulen für Frauen, in: Rainer Hering (Hrsg.), *Die Ordnung der Natur. Vorträge zu historischen Gärten und Parks in Schleswig-Holstein*, Hamburg 2009, S. 121–142; Anne Meredith, Horticultural Education in England, 1900–40: Middle-Class Women and Private Gardening Schools, in: *Garden History*, 31, 2003, H. 1, S. 67–79.

6 15 Jahre Gartenbauschule für Frauen, Wien XIX, Kaasgraben, in: *Gartenzeitung der ÖGG*, 3, 8, 1927, S. 142.

7 Höhere Gartenbauschule Klosterneuburg, Lehrpläne, Ordner Höhere Schule, Karton 20, Archiv der Österreichischen Gartenbau-Gesellschaft Wien.

8 Corinna Oesch, *Yella Hertzka (1873–1948). Vernetzungen und Handlungsräume in der österreichischen und internationalen Frauen- und Friedensbewegung*, Wien 2014.

9 M. A. [vermutl. Maria Aull], Bericht über die Tätigkeit der Gartenbauschule für Frauen in Grinzing seit Beginn des Weltkrieges, in: *Gartenzeitung*, 1, 1920, H. 3, S. 34–35, hier S. 35.

10 Yella Hertzka, Die Frau und der Gartenbau, in: *Die moderne Frau*, 1, 1926, H. 2, S. 4–5, hier S. 5.



2 | Aussteller*innen auf der Rosen- und Staudenausstellung der Österreichischen Gartenbau-Gesellschaft, 1932

innen und Gartenarchitektinnen. Zwar wurde in manchen zeitgenössischen Artikeln insbesondere die Arbeit mit Blumen als besonders geeignet „für zarte, kunstsinnige Hände“ betrachtet.¹¹ Dennoch wurde einhellig betont, dass Frauen nicht nur in der – weiblich konnotierten – Blumen- und Staudenzucht erfolgreich sein konnten, sondern auch körperlich anstrengende Tätigkeiten und hochqualifizierte Aufgaben zufriedenstellend erfüllten. Traditionelles Rollenverständnis und etablierte Machtstrukturen führten jedoch oft dazu, dass „die gehobenen Stellen als Obergärtner, Gartenarchitekten usw., die mehr leitender, organisatorischer Art sind, nur einem verhältnismäßig kleinen Teil [der Frauen] zufallen“, wie Olly Schwarz (1877–1960), die Leiterin der Stelle für weibliche Berufsberatung, 1925 in der *Allgemeinen Österreichischen Gärtner-Zeitung* kritisierte.¹²

Um ihre berufliche Position zu stärken, gründeten Absolventinnen von Hertzkas Gartenbauschule 1920 den Verein der Grinzinger Gärtnerinnen. Ziele des Vereins, der bei seiner Gründung bereits 60 Mitglieder zählte, waren – neben der beruflichen Fortbildung – die Förderung der wirtschaftlichen Interessen und die Vermittlung von Arbeitsplätzen. Sechs Jahre nach seiner Gründung öffnete sich der Verein für alle in Österreich tätigen Gärtnerinnen. Dieser Verein bildete ein Gegengewicht zu traditionellen, weitgehend von Männern dominierten Standesvertretungen und entwickelte sich zu einem zentralen, auch später im Exil

11 Mary Kopf, Die Gärtnerin und Obstzüchterin, in: *Die Österreicherin*, 4, 1931, H. 6, S. 2–3, hier S. 3.

12 Olly Schwarz, Die Frau als Gärtnerin, in: *Allgemeine Österreichische Gärtner-Zeitung*, 1, 1925, H. 5, S. 2–3, hier S. 2.



3 | Helene Wolf, 1949

wichtigen beruflichen Netzwerk. Die Mitglieder des Vereins präsentierten regelmäßig ihre Pflanzensortimente und Entwürfe am Stand der Österreichischen Gartenbau-Gesellschaft (ÖGG) auf der Wiener Messe (Abb. 2). Darüber hinaus wurden Kontakte zu Künstlerinnen und Frauenrechtsaktivistinnen gepflegt: Die Wiener Gartenarchitektin Paula von Mirtow, ab 1926 Stellvertretende Vorsitzende des Vereins der Gärtnerinnen Österreichs, wie dieser ab 1926 hieß, beteiligte sich 1930 gemeinsam mit der Architektin Liane Zimmler an der Ausstellung *Wie sieht die Frau?* des Verbands Bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst in der Hofburg.¹³ Rund fünf Monate später nahm von Mirtow gemeinsam mit Yella Hertzka und der Wiener Gärtnerin und Gartenarchitektin Grete Salzer an einer Ausstellung der Internationalen Vereinigung berufstätiger Frauen im Palais Eskeles teil. Ausstellungsbeteiligungen zählten neben Firmenbroschüren, Beiträgen in Fachzeitschriften und Fachvorträgen zu den wichtigsten Werbemitteln, wie auch der allseits auf Propaganda setzende Albert Esch bemerkte.¹⁴ Seine umfangreiche Eigenwerbung hatte dabei durchaus Erfolg, wird er doch heute noch rezipiert, während die meisten seiner Kollegen und vor allem seine jüdischen Kolleginnen vergessen sind.

13 Siehe hierzu die Beiträge von Megan Brandow-Faller und Anne-Katrin Rossberg in diesem Sammelband.

14 Albert Esch, Vorträge und fachmännische Artikel fördern unsern Gartenbau!, in: *Der Erwerbsgärtner*, 10, 1935, H. 12, S. 6–7, hier S. 6.

Helenium Staudengärtnerei und Entwurfsbüro von Helene Wolf

Die deutsche Gartenbaulehrerin Luise Niemer empfahl 1921 in ihrem Buch *Die Gärtnerin* Berufsanwärterinnen, einen Gartenbaubetrieb mit einem Entwurfsbüro und einer Ausführungsfirma zu verknüpfen.¹⁵ Diese unternehmerische Strategie war Anfang des 20. Jahrhunderts sehr geläufig, da Gartenbau und Gartenarchitektur eng miteinander verzahnt waren. Auch Helene Wolf (geb. Pollak; 1899–1975) wählte diese Betriebsstruktur, als sie 1921 – nach dem Abschluss von Hertzkas Gartenbauschule und ersten Berufserfahrungen – die Gärtnerei Helenium in Hadersdorf-Weidlingau am Stadtrand von Wien eröffnete (Abb. 3). Wolf, Vorstandsmitglied im Verein der Grinzinger Gärtnerinnen, führte ihren Betrieb ab 1926 als Gesellschafterin gemeinsam mit ihrem Mann, dem Gartentechniker und Gartenarchitekten Wilhelm Wolf (1896–1954).¹⁶

Aus Heleniums Entwurfsabteilung sind zwischen 1927 und 1939 rund 20 Siedlungs- und Villengärten in und um Wien bekannt. Zu den ersten Projekten zählte ein Auftrag der Textilunternehmer Anna und Maximilian Delfiner. Der formal gestaltete Garten zur neobarocken Villa (Entwurf Ernst Epstein) ist heute nicht mehr erhalten: nach dem „Anschluss“ Österreichs ans nationalsozialistische Deutsche Reich ließ Ernst Kaltenbrunner, Leiter der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienstes, das Grundstück beschlagnahmen und hisste im Garten die SS-Fahne. Auch Helene Wolfs eigener Garten existiert nicht mehr: Den Entwurf orientierte sie am zeitgenössischen Wohngarten, einer – im Gegensatz zum architektonisch formalen Jugendstilgarten – aufgelockerten Gestaltung, die auf die modernen Ansprüche an eine aktive, entspannte und weitgehend pflegeleichte Nutzung des Gartens reagierte. So schuf auch Helene Wolf in ihrem Garten mithilfe von Trockensteinmauern, Pergolen und Lauben klare und einfache Gartenzimmer und stattete diese mit Sitzplätzen, Wasserbecken und Dusche sowie Turngeräten aus. Eine besondere Neuerung des Wohngartens war der üppige Einsatz von Staudenpflanzungen, zumeist in unmittelbarer Nähe des Hauses, ein „neuezeitliche[r] Werkstoff, der es mit seiner kaleidoskopartigen Abwechslung zuwege bringt, den Menschen innig dem Garten zu verbinden und ihn stets von Neuem zu fesseln.“¹⁷ Durch eine gute Pflanzplanung konnten Staudenbeete von Frühling bis Herbst attraktive Blühaspekte bieten.

Wolfs Betrieb kultivierte dafür ein umfangreiches Sortiment, das regelmäßig auf den Ausstellungen der ÖGG präsentiert wurde und in Fachkreisen äußerst anerkannt war. Zudem trug Wolf durch Vorträge, Artikel und Werbematerial zur Popularisierung von Stauden bei. Das gesellschaftliche Engagement von Helene Wolf ging über berufsständische und volksbildnerische Tätigkeiten hinaus, wie zwei Projekte von Helenium zeigen: Das Entwurfsbüro konzipierte 1928 einen Teil der Außenanlagen des Neuen Jüdischen Friedhofs am Wiener Zentralfriedhof – an diesem Projekt waren auch Yella Hertzka, Paula von Mirtow und Grete Salzer

15 Anke Schekahn, *Spurensuche: 1700–1933. Frauen in der Disziplin der Freiraum- und Landschaftsplanung*, Kassel 2000, S. 89.

16 Ulrike Krippner und Iris Meder, Anna Plischke and Helene Wolf. Designing gardens in early twentieth-century Austria, in: Sonja Dümpelmann und John Beardsley (Hrsg.), *Women, Modernity, and Landscape Architecture*, London/New York 2015, S. 81–102.

17 Helene Wolf-Pollak, Von Steingärten und ihrer Bepflanzung, in: *Architektur und Bautechnik*, 17, 1930, H. 5, S. 77.



4 | Anna Plischke, um 1930

beteiligt¹⁸ – und, ein Jahr später, die Gärten der Siedlung Starchant für die christliche Siedlungsgenossenschaft Heim in Wien-Ottakring. Dennoch machten – wie in allen Entwurfsbüros – Privatgärten das Gros der Aufträge aus.

Anna und Ernst A. Plischke: eine erfolgreiche Partnerschaft

Während sich Helene Wolf in Netzwerken des Gartenbaus engagierte, war die Wiener Gartenarchitektin Anna Plischke Teil eines großbürgerlichen Zirkels, zu dem Käthe Leichter, Hans Kelsen und Künstler*innen und Architekt*innen wie Lucie Rie oder Josef Frank zählten. Nach dem Lyzeum besuchte Anna Plischke (geb. Schwitzer, gesch. Lang; 1895–1983) zunächst in den Jahren 1913/14 die Textilklasse von Rosalia Rothansl an der Wiener Kunstgewerbeschule (Abb. 4). Anschließend absolvierte sie eine praktische Ausbildung in den Rothschild-Gärten in Wien-Döbling, die für ihre umfangreichen Sammlungen an Orchideen, Kakteen und exotischen Bäumen bekannt waren und in Mitteleuropa einen exzellenten Ruf als Arbeits- und Ausbildungsstätte genossen. Anna Plischke gelang mit der gärtnerischen Lehrausbildung, was vielen Frauen in den 1910er-Jahren aufgrund der verkrusteten Rollenbilder verwehrt blieb.

18 Ulrike Krippner, Der Neue Jüdische Friedhof am Wiener Zentralfriedhof 1911 bis 1938/39, in: *Historische Gärten*, 27, 2021, H. 1, S. 43–48.

Nach der Heirat mit dem Chemiker und Metallwarenfabrikant Robert Lang und der Geburt zweier Söhne begann Anna Plischke Ende der 1920er-Jahre ihre berufliche Tätigkeit mit ersten Entwürfen für ihren Privatgarten. Hier lernte sie 1927 ihren späteren zweiten Mann, den Architekten Ernst A. Plischke (1903–1992) kennen, der als Mitarbeiter von Josef Frank mit der Errichtung eines Wintergartens für das Ehepaar Lang beauftragt worden war. Eines der ersten gemeinsamen Projekte waren Haus und Garten für Therese und Konrad Mühlbauer in Wien im Jahr 1929: Ernst A. Plischke fügte das Haus „als abstrakten Körper in die Landschaft“, indem er das Gebäude durch Loggia, Pergola und zahlreiche Terrassen auflöste.¹⁹ Anna Plischke reagierte auf dieses Entwurfskonzept und gliederte das abfallende und langgestreckte Grundstück durch orthogonale Trockensteinmauern in eine Abfolge an Terrassen; außerdem erschloss sie diese mit Wegen aus Trittsteinen und bepflanzte sie dicht mit Stauden und Kleinsträuchern. Anna Plischkes Kontakte in die Kunstszene offenbart ein Auftrag für die Kunstgewerblerin Anny Moller und ihren Mann, den Textilindustriellen Hans Moller. Der Auftrag war Teil einer größeren Umgestaltung des ursprünglich von Adolf Loos, Heinrich Kulka und Jacques Groag zwischen 1926 und 1928 errichteten Hauses und Gartens.²⁰ Friedl Dicker-Brandeis und ihr Büopartner Franz Singer entwarfen einen Gartenpavillon und einen gepflasterten Sitzplatz. Plischke – die Dicker-Brandeis vermutlich von der Wiener Kunstgewerbeschule kannte – setzte Polsterstauden an die Weg- und Geländekanten; die zuvor streng gegliederte Rasenfläche lockerte sie mit kleinkronigen Bäumen und Trittsteinwegen auf.²¹

Anna und Ernst A. Plischke heirateten 1935 und führten über 40 Jahre eine auch berufliche Partnerschaft.²² In den gemeinsamen Projekten in Wien – und später in Neuseeland – konnte Anna Plischke ihre Vorstellung vom Garten als „erweitertem Wohnraum“ besonders stringent verwirklichen. Eine berufliche Partnerschaft von Eheleuten, wie sie auch Helene und Wilhelm Wolf pflegten, war in der Garten- und Landschaftsarchitektur keine Seltenheit.²³ Frauen wurde sogar bis in die 1940er-Jahre empfohlen, in einen Familienbetrieb einzusteigen oder eine Büopartnerschaft mit dem Ehemann zu bilden; vor einer Selbstständigkeit wurden sie hingegen eindringlich gewarnt.²⁴ In Österreich erlaubte zwar die 1859 beschlossene Gewerbeordnung Frauen wie Männern den gleichen Zugang zum Gewerbe. Männlich dominierte Strukturen erschwerten Frauen jedoch systematisch die selbstständige Berufs-

19 Ernst A. Plischke, *Ein Leben mit Architektur*, Wien 1989, S. 139.

20 Markus Kristan, *Adolf Loos – Villen*, Wien 2001, S. 77 und Cover-Rückseite. Zum kulturellen und künstlerischen Netzwerk von Anny und Hans Moller siehe Ursula Prokops Beitrag in diesem Sammelband.

21 Ein Garten, in: *Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst*, 2, 1934, H. 4, S. 116; Eva B. Ottillinger und August Sarnitz, *Ernst Plischke – das neue Bauen und die Neue Welt: das Gesamtwerk*, München 2003, S. 237.

22 Zum Thema kreative Partnerschaft zwischen Designerpaaren wie Fanny Harlfinger-Zakucka und Richard Harlfinger, Hilde Blumberger alias Jacqueline Groag und Jacques Groag sowie Marie und Otto Neurath siehe auch die Beiträge von Megan Brandow-Faller, Ursula Prokop sowie Christopher Burke und Günther Sandner in diesem Sammelband.

23 Frank Schalaster, Zum Zusammenwirken der Landschaftsarchitekten Gustav und Rose Wörner im Büroalltag: Was verraten Akten und Pläne?, in: *Die Gartenkunst*, 21, 2009, H. 2, S. 171–186, hier S. 174.

24 Katharina Homann und Maria Spithhöver, *Bedeutung und Arbeitsfelder von Freiraum- und Landschaftsplanerinnen. Von der Professionalisierung seit der Jahrhundertwende bis 1970*, Kassel 2006, S. 66–69.



5 | Elisabeth Boyko, 1962

ausübung. Verheiratete Frauen brauchten zudem bis zur Familienrechtsreform 1975 die Einwilligung ihres Ehemanns, um als Unternehmerin arbeiten zu können.²⁵ Wer im Entwurfsbüro der kreative Kopf war, wer die Detailplanung übernahm oder die Bepflanzung zusammenstellte, ist aufgrund des vielschichtigen Prozesses des Entwerfens im Nachhinein kaum festzustellen. Die stereotypen Rollenzuschreibungen führten jedoch oft dazu, dass Rezensionen den Mann automatisch als Entwerfer und Betriebsführer einstufen, während der Frau die Rolle der Pflanzenspezialistin und Gärtnerin zukam.

Elisabeth Boyko: als Zionistin die neue Heimat gestalten

Yella Hertzka, Helene Wolf und Anna Plischke konnten nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten ihren Beruf als Gartenarchitektinnen nicht weiter ausüben, da die obligatorische Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste an einen Ariernachweis gebunden war. Auf ihre Exilbiografien wird im folgenden Kapitel eingegangen. Bereits Ende 1935 verließ Elisabeth Boyko (später Elisheva Boyko, früher Bojko, geb. Spitzer; 1898–1985) mit ihrem Ehemann, dem Pflanzensoziologen Hugo Boyko (1892–1970), und den drei gemeinsamen Kindern Wien (Abb. 5). Vor der Emigration nach Palästina hatte das zionistisch geprägte Ehepaar in Wien Karriere machen wollen. Elisabeth Boyko wurde 1931 an der Universität Wien mit einer Arbeit über den Einfluss von Kalk auf Arzneipflanzen promoviert und

25 Helene Herda, Der Zugang von Frauen zum Gewerbe. Eine Analyse der rechtlichen Rahmenbedingungen von 1859 bis heute, in: Irene Bandhauer-Schöffmann und Regine Bendl (Hrsg.), *Unternehmerinnen. Geschichte und Gegenwart selbständiger Erwerbstätigkeit von Frauen*, Frankfurt am Main 2000, S. 135–159, hier S. 156.

hatte gemeinsam mit ihrem Ehemann die Vegetationsverhältnisse im burgenländischen Seewinkel untersucht.²⁶ Als Hugo Boyko aus antisemitischen Gründen eine Stelle an der Universität Wien verwehrt wurde, bereitete sich das Ehepaar auf die Auswanderung vor. Da handwerklich geschulte Fachkräfte in Palästina leichter einen Job erhielten als Akademiker*innen und Erfahrungen in Gartenbau und Landwirtschaft dort dringend benötigt wurden,²⁷ absolvierte Elisabeth Boyko ein einjähriges Praktikum bei Hanny Strauß (geb. Jellinek; 1890–1947) in der Staudengärtnerei Windmühlhöhe und verbrachte zwei Monate in einer Obstbaumschule in Südfrankreich.²⁸ Nach ihrer Ankunft in Palästina Ende 1935 produzierte Elisabeth Boyko zunächst auf ihrem Grundstück Obst, Gemüse und Blumen für den Verkauf und engagierte sich in der Women's International Zionist Organization (WIZO), wo sie bis 1942 die Gartenbauabteilung leitete und Gartenbau unterrichtete.²⁹ Ab 1941 widmete sich Boyko, aufbauend auf ihren botanischen Erfahrungen im Seewinkel, wissenschaftlich und praktisch der Begrünung von Halbwüsten und Wüsten. In Ermangelung von Süßwasser verwendeten sie und ihr Mann brackisches Wasser zur Bewässerung, womit sie bewiesen, dass viele Pflanzenarten einen höheren Salzgehalt vertragen und in sandigem Boden wachsen können. 1950 gründete Boyko den Botanischen Garten in Eilat am Roten Meer und setzte damit einen wesentlichen Impuls zur Urbanisierung der Wüstensiedlung. Fast 20 Jahre später zogen die Boykos das Fazit, dass der Versuch „diesen höchst trostlosen Ort nicht nur bewohnbar, sondern auch attraktiv zu machen“, gelungen sei.³⁰ In den 1960er-Jahren entwarf, plante und bepflanzte Boyko den botanischen Garten der Negev-Universität in Beer Sheva.³¹ Sie selbst arbeitete am neu gegründeten Institut für die Entwicklung des Negev und war bis zu ihrem Tod 1985 eine international anerkannte Wissenschaftlerin.

Neben Boyko prägten im frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Frauen die Gestaltung der palästinensischen Landschaft.³² Landschaftsarchitekt*innen aus Mitteleuropa brachten neue Ansätze in der Formensprache und Pflanzenverwendung, übten aber auch einen großen Ein-

26 Elisabeth Boyko, *Der Einfluss von Kalk auf den Boden und die „Vitalität“ einiger Arzneipflanzen*, Diss., Universität Wien 1931.

27 Marlis Buchholz und Hans-Dieter Schmid, *Ahlem. Die Geschichte einer jüdischen Gartenbauschule und ihres Einflusses auf Gartenbau und Landschaftsarchitektur in Deutschland und Israel*, Bremen 2008; Claudia Prestel, *Zwischen Feminismus, Antisemitismus und Zionismus. Neue berufliche Orientierung jüdischer Frauen aus Deutschland und Österreich an Fallbeispielen*, in: *Medaon, Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 12, 2013, S. 1–12, hier S. 1.

28 Gabriel Boyko, *The Garden of Eilat: A Biography of a Husband and Wife's Work in Science*, Darlinghurst (N. S. W.) 2006, S. 51. Siehe auch die Autobiografie von Elisabeth Boykos Tochter Eva Avi-Yonah, *Aus meinen sieben Leben*, Berlin 2009, S. 51. Zur Biografie von Hanny Strauß siehe: Erika Karner, *Hanny Strauss und die Stauden – eine Liebesgeschichte*, in: *Historische Gärten*, 17, 2011, H. 1, S. 4–9.

29 Friedrich Stadler (Hrsg.), *Vertriebene Vernunft, Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft*, Wien 1987, S. 457.

30 Elisabeth und Hugo Boyko, *The Desert Garden of Eilat*, in: Hugo Boyko (Hrsg.), *Saline Irrigation for Agriculture and Forestry*, Den Haag 1968, S. 133–160, hier S. 133.

31 Boyko 2006 (wie Anm. 28), S. 223–227.

32 Tal Alon-Mozes, *Rooted in the Home Garden and in the Nation's Landscape: Women and the Emerging Hebrew Garden in Palestine*, in: *Landscape Research*, 32, 2007, H. 3, S. 311–331.

fluss auf Ausbildung und Berufsorganisation aus.³³ Exemplarisch sei Hanka Huppert-Kurz (1901–1998) erwähnt, eine Absolventin von Yella Hertzkas Gartenbauschule, die 1929 nach Palästina auswanderte, zunächst als Gärtnerin in Kibbuzim arbeitete und schließlich Ende der 1940er-Jahre ein eigenes Landschaftsarchitekturbüro bei Haifa eröffnete. 1951 war Huppert-Kurz die einzige Frau unter den 19 Landschaftsarchitekt*innen, die die Israeli Association of Landscape Architects (ISALA) gründeten; neun von ihnen waren in Deutschland, der Schweiz oder Österreich ausgebildet worden.³⁴

Gärtnerin oder Gartenarchitektin im Exil

Neben einer guten Ausbildung und beruflicher Erfahrung half ein umfangreiches Netzwerk, um im Exil eine neue Karriere aufbauen zu können. In der Anfangszeit musste die Immigrantinnen jedoch oft – wie Elisabeth Boyko – mit einfachen gärtnerischen und handwerklichen Tätigkeiten ihr Überleben sichern. Yella Hertzka, die im Winter 1938/39 nach einer Scheineheirat mit ihrem Cousin Edgar Taussig nach London hatte fliehen können, verdiente ihren Lebensunterhalt über fünf Jahre als Gärtnerin in den Haushalten von „very nice but unimportant oldfashioned people“.³⁵ Zwischendurch übernahm die über 60-Jährige auch kurzfristig die Aufsicht über die Gartenabteilung in einem Sanatorium für Tuberkulosekranke.³⁶ Wie zuvor schon in Wien engagierte sich Hertzka auch in London in der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit. Nach Kriegsende reiste Hertzka mehrmals nach Wien und bemühte sich um die Rückgabe ihres Besitzes. Obwohl ihr Antrag auf Restitution im März 1947 positiv entschieden wurde, konnte sie ihren Besitz aufgrund von Rechtsstreitigkeiten mit dem Gebäudeverwalter bis zu ihrem Tod im November 1948 nicht wieder antreten.³⁷

Auch für Helene Wolf überschlugen sich – wie für alle jüdischen Bürger*innen Wiens – die Ereignisse ab März 1938: Sie konnte ihren Beruf nicht mehr ausüben, lebte ab August in Sammelunterkünften, im September folgte die Scheidung von ihrem nichtjüdischen Ehemann, der Helenium kurzzeitig weiterführte, bevor der Betrieb 1940 zwangsverkauft wurde. Während Helene Wolf auf ein Affidavit wartete, leitete sie Umschulungskurse der Israelitischen Kultusgemeinde auf dem Gelände von Hertzkas Gartenbauschule sowie in Hanny Strauß' Gärtnerei Windmühlhöhe. Am 21. Juli 1939 konnte sie schließlich Wien in Richtung San Francisco Bay (USA) verlassen. Dort unterrichtete sie bis 1942 an der California Garden School for Women in Stanford, die – neben der Lowthorpe School of Landscape Architecture, Gardening, and Horticulture for Women in Groton (Massachusetts) und der Pennsylvania

33 Shmuel Burmil und Ruth Enis, *The Changing Landscape of a Utopia. The Landscape and Gardens of the Kibbutz. Past and Present*, Worms 2011.

34 Kenneth I. Helphand, *Dreaming Gardens. Landscape Architecture and the Making of Modern Israel*, Santa Fe (NM) 2002.

35 Brief von Yella Hertzka an Emily Greene Balch, 10.12.1944, Swarthmore College Peace Collection, Papers of Emily Greene Balch, „Series I. Biographical, continued, Karton 4, ‚Personalities‘ (Material collected by EGB about close acquaintances and others), Fldr 16 Yella Hertzka (1923–1948). Freundlicherweise von Corinna Oesch zur Verfügung gestellt.

36 Freundliche Auskunft von Corinna Oesch, Mai 2011.

37 Oesch 2014 (wie Anm. 8).

School of Horticulture for Women in Ambler (Pennsylvania) – die einzige Gartenbauschule dieser Art an der Westküste der USA war. 1942 wechselte Wolf zur Friden Calculating Machine Company in San Leandro, gab ihre Unterrichtstätigkeit jedoch nicht vollständig auf, sondern war als Vortragende in Abendkursen an Highschools rund um Hayward tätig. Neben Garten- und Landschaftsbau lehrte sie dabei auch Gartengestaltung, allerdings fanden sich bisher keine Belege für landschaftsarchitektonische Entwürfe nach 1938/39. Ohne ökonomische Grundlagen war es ihr vermutlich nicht möglich, in einer Zeit der Wirtschaftskrise und des Krieges wieder eine Gärtnerei mit Entwurfsbüro aufzubauen.

In ihrer neuen Heimat dürfte Wolf bald Zugang zu einem Netzwerk an Botaniker*innen, Gärtner*innen und weiteren Gartenaffinen gefunden haben, darunter vermutlich der renommierte Begonienzüchter Frank Reinelt, der 1926 aus Mähren nach Kalifornien eingewandert war. Wolf kultivierte in ihrer Freizeit neben anderen Stauden Reinelts Primelsorten auf ihrem Grundstück. 1946, sieben Jahre nach ihrer Immigration, war Amerika für sie zu einem „very dear homecountry“ geworden, weshalb sie trotz Bitten ihres Ex-Mannes eine Rückkehr nach Österreich ausschloss.³⁸ Das feindselige Klima der österreichischen Nachkriegsjahre dürfte nicht unwesentlich zu dieser Entscheidung beigetragen haben. 1948 ließ sich Wolf ihren Wiener Besitz zurückerstatten, den sie 1962 an eine Wohnbaugesellschaft verkaufte. Sie starb am 2. Mai 1975 in Hayward.

Anna Plischke konnte im Winter 1938/39 durch berufliche Verbindungen Ernst A. Plischkes gemeinsam mit ihrem Mann und einem der beiden Söhne aus erster Ehe nach Neuseeland emigrieren. Ähnlich wie Elisabeth Boyko und Yella Hertzka musste Anna Plischke im Exil zunächst mit einfachen gärtnerischen Arbeiten und dem Anbau von Obst und Gemüse den Lebensunterhalt der Familie verdienen.³⁹ 1948 erhielt sie von Katherine und Moira Todd ihren ersten Auftrag zur Umgestaltung eines Gartens. Rund 15 weitere Entwürfe sind bisher in Neuseeland bekannt, von denen einige – im Gegensatz zu Plischkes Wiener Projekten – noch erhalten sind. Ermutigt durch das milde Klima in Wellington entwickelte sie den mitteleuropäischen Wohngartenstil weiter. Dabei war der Ansatz, Gärten als erweiterte Wohnräume zu verstehen, im postkolonialen Neuseeland, wo der Garten traditionell in einen repräsentativen hausnahen Bereich und einen reinen Nutzgarten gegliedert war, noch unbekannt.⁴⁰ Plischke legte in Hausnähe gepflasterte Terrassen an, die „shelter and sun space for outdoor living even in the winds of Wellington“ boten,⁴¹ und platzierte blühende Stauden und Sträucher so, dass die Innenräume mit der Natur verwoben wurden. Anhand ihres eigenen Gartens in Wellington beschrieb sie ihren Zugang zur Pflanzplanung: „With every plant I always try to find a place where it looks its best; of course, the growing conditions that a plant wants also have to be taken into consideration. [...] In other words, I make the utmost use of the space devoted to flowers.“⁴² Obwohl sich Anna Plischke sowohl beruflich als auch privat in

38 US National Archives, Records of the Property Control Branch of the US Allied Commission for Austria (USACA) 1945–1950, Correspondence and Related Records Regarding Pending Claims, P-672.

39 Plischke 1989 (wie Anm. 19), S. 235.

40 Ihre Enkelin Anna Margaret Lang berichtete, dass keine ihrer Freundinnen einen Garten besaß, der jenem der Plischkes ähnelte. Freundliche Auskunft von Anna M. Lang, März 2007.

41 Ernst A. und Anna Plischke, Sunrooms and a Garden, in: *Design Review*, 4, 1952, H. 4, S. 82–85, hier S. 83.

42 Anna Plischke, A Garden for Pleasure, in: *Design Review*, 3, 1951, H. 6, S. 140.

ihrer neuen Heimat integriert fühlte, kehrte sie 1963 gemeinsam mit ihrem Mann nach Wien zurück, als dieser eine Professur für Architektur an der Akademie der bildenden Künste übernahm. Das letzte gemeinsame Projekt aus der Partnerschaft Anna und Ernst A. Plischke waren Haus und Garten Frey in Graz, die 1970–1973 entstanden. Anna Plischke starb 1983 im Alter von 87 Jahren in Wien.

Vorbilder für neue Generationen an Landschaftsarchitekt*innen

Die bruchstückhaften und damit kurzen Werklisten mögen zu dem vorschnellen Schluss verleiten, dass diese Frauen die österreichische Gartenarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts nur unwesentlich verändert haben. Der genaue Blick zeigt jedoch, wie stark ihr Engagement und ihre beruflichen Aktivitäten die Gesellschaft und Disziplin modernisierten. Schwierigkeiten bei der Eroberung des neuen Berufsfeldes konnten durch private, berufliche und künstlerische Netzwerke abgefedert werden. Ihre Leistungen wurden – abseits der durch Konkurrenzdenken motivierten Kritik – anerkannt und gewürdigt. Die Gärtnerin und die Gartenarchitektin hatten sich, wie Hertzka es 1926 formulierte, im Wien der Zwischenkriegszeit durchgesetzt. Der Nationalsozialismus zerstörte ihre Karrieren als Gestalterinnen, an die die meisten im Exil nur mit viel Mühe anknüpfen konnten. Doch auch dort konnten sie neue Impulse in der Garten- und Landschaftsarchitektur setzen. Die gewaltsame Vertreibung der jüdischen Gartenarchitektinnen und Gärtnerinnen aus Österreich war so effektiv und nachhaltig, dass ihre Leistungen bis Ende des 20. Jahrhunderts nahezu unbekannt waren. Die Forschungen der letzten Jahre führten zu einer Wiederentdeckung dieser Pionierinnen, die damit auch Vorbilder für neue Generationen an Landschaftsarchitekt*innen werden können. Zudem wurden seit 2012 mehrere Wiener Parks und Plätze nach jüdischen Wiener Gartenarchitektinnen benannt,⁴³ womit sie einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden.

43 Yella-Hertzka-Park (2012) und Anna-Plischke-Platz (2018) in 1220 Wien, Grete-Salzer-Park und Paulavon-Mirtow-Park in 1120 Wien (beide 2019).

AUTORINNEN UND AUTOREN

Megan Brandow-Faller ist Professorin für Geschichte an der City University of New York (Kingsborough) und lehrt außerdem am CUNY Graduate Center. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kunst und Design im Wien der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit. Sie ist Herausgeberin von *Childhood by Design: Toys and the Material Culture of Childhood, 1700-present* (2018) und Autorin von *The Female Secession: Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy* (2020). Mitherausgeberin von *Erasures and Eradications in Modern Viennese Art, Architecture and Design* (2022). Ihr aktuelles Projekt konzentriert sich auf die Verbreitung sezessionistischer Ideen der kindlichen Kreativität im Nachkriegsamerika.

Christopher Burke ist Typograf, Schriftdesigner und Designhistoriker. Sein Hauptforschungsgebiet ist das Grafikdesign des 20. Jahrhunderts. Er hat zwei Bücher über bedeutende Persönlichkeiten der Typografie geschrieben: *Paul Renner: the art of typography* (1998) und *Active literature: Jan Tschichold and New Typography* (2007). Er war Mitherausgeber von Otto Neuraths „visueller Autobiografie“ *From Hieroglyphics to Isotype* (2010) und Co-Kurator der Ausstellungen *Isotype: international picture language* (Victoria & Albert Museum, London 2010) und *Time(less) signs: Otto Neurath and reflections in contemporary Austrian art* (Austrian Cultural Forum, London 2014). Burke war auch maßgeblich an dem Buch *Isotype: design and contexts 1925–1971* (2013) beteiligt.

Michael Hölter ist seit 2019 Sammlungsmitarbeiter und wissenschaftlicher Assistent der MAK-Sammlung Metall und Wiener Werkstätte Archiv. Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten in Münster (Westf.) und Wien. Forschungen zur Kunst und Architektur der Frühen Neuzeit sowie zu Künstlerinnen der Moderne in Österreich, Forschungen zur Gebrauchsgrafik im Geldmuseum der Österreichischen Nationalbank (OENB), Wien, projektbezogene Mitarbeit am Institut für Kunstgeschichte, langjährige Mitarbeit in der Kunstvermittlung der Albertina.

Lena Krautgartner arbeitet in Wien und Deutschland als (Innen-)Architektin und als Ausstatterin bei Theater- und Filmproduktionen. Das Architekturstudium absolvierte Krautgartner in Innsbruck, Arlington (TX/USA) und Wien und schloss dieses 2019 als Diplom-Ingenieurin ab. Ihr Forschungsgebiet ist Gender und Architektur mit dem Fokus auf Wien der Jahrhundertwende.

Ulrike Krippner ist Forschende und Lehrende am Institut für Landschaftsarchitektur der Universität für Bodenkultur Wien mit den Schwerpunkten Geschichte der Landschaftsarchitektur im 20. Jahrhundert, Frauen in der Landschaftsarchitektur, Nachkriegsmoderne und Gärtenmalpflege. Aufbau und Management des Archivs Österreichischer Landschaftsarchitektur (LArchiv). Redakteurin der Zeitschrift *Historische Gärten* der Österreichischen Gesellschaft für Historische Gärten (ÖGHG).

Sophie Lillie ist Kunst- und Zeithistorikerin mit dem Forschungsschwerpunkt Privates Sammeln und Mäzenatentum in Wien vor 1938. Zahlreiche Publikationen zum Thema Kunstraub und Restitution, darunter die Monografien *Was einmal war: Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens* (2003) und *Feindliche Gewalten: Das Ringen um Gustav Klimts Beethovenfries* (2017).

Sabine Plakolm-Forsthuber ist Kunsthistorikerin und Ao. Professorin am Institut für Kunstgeschichte der TU Wien sowie der Universität Wien. 1986 Promotion an der Universität Wien, 2000 Habilitation an der TU Wien. Zu ihren zahlreichen Veröffentlichungen gehören Arbeiten über österreichische Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, die Architektur Florentiner Frauenklöster im 15. und 16. Jahrhundert, über zeitgenössischen Schulbau in Österreich, Architektur in Steinhof, Nationalsozialistische Kunstpolitik in Wien, die Wiener Bankgebäude des 19. und 20. Jahrhunderts sowie Pionierinnen der Wiener Architektur.

Kathrin Pokorny-Nagel ist seit 2001 Leiterin der MAK-Bibliothek und Kunstblättersammlung/Archiv. Studium der Kunstgeschichte in Wien, München und Cambridge und Universitätslehrgang Library and Information Studies in Wien. Lehrveranstaltungen über Druckgeschichte, Drucktechniken und Buchkunst der Neuzeit an der Universität Wien. Durchführung mehrerer EU-finanzierte Forschungsprojekte für die MAK-Sammlung (u. a. Ornamentstiche und Künstlerbücher). Zahlreiche Publikationen und Ausstellungen zur Geschichte der Kunstgewerbemuseen, Sammlungsgeschichte, Buchkunst und Gebrauchsgrafik.

Ursula Prokop ist freiberufliche Kunsthistorikerin und Publizistin mit dem Forschungsschwerpunkt Österreichische Architektur- und Kulturgeschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts Studium der Kunstgeschichte und Geschichte in Wien, zahlreiche Fachartikel und Buchpublikationen (u. a. Margaret Stonborough-Wittgenstein 2003, Jacques und Jacqueline Groag 2005, Zum jüdischen Erbe in der Wiener Architektur 2016). Langjährige Projektmitarbeit für die Architektendatenbank des Architekturzentrums Wien (Az W), freie Mitarbeiterin für das Österreichische Biographische Lexikon (ÖBL) der Akademie der Wissenschaften und der jüdischen Kulturzeitschrift David.

Anne-Katrin Rossberg ist seit 2018 Leiterin der MAK-Sammlung Metall und Wiener Werkstätte Archiv und war Kuratorin der Ausstellung *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, MAK 2021. Bis 2003 Lehrbeauftragte an der Universität Wien bzw. der Universität für angewandte Kunst. Langjährige Mitarbeiterin der Künstlergruppe Gelitin. Wissenschaftliche Leiterin des Anton Faistauer Forums Maishofen. Forschungen und Publikationen zur Interieur- und Möbel-

geschichte, speziell zu geschlechtsspezifischen Räumen, zu diversen Wiener-Werkstätte-Themen sowie zur Gebrauchsgrafik der Kunstblättersammlung im MAK.

Günther Sandner ist Politikwissenschaftler und Historiker. Er forscht am Institut Wiener Kreis der Universität Wien und lehrt an der Sozialakademie der Arbeiterkammer und der Universität Wien. Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen *Otto Neurath. Eine politische Biographie* (2014) und *Weltsprache ohne Worte. Rudolf Modley, Margaret Mead und der Glyphs-Projekt* (2022). Für sein gemeinsam mit Boris Ginner herausgegebenes Buch *Emanzipatorische Bildung. Wege aus der sozialen Ungleichheit* erhielt er 2022 den Bruno Kreisky Preis.

Elana Shapira ist Design- und Kulturhistorikerin und Lektorin an der Universität für angewandte Kunst Wien und der Universität Wien. Sie hat internationale Symposien und Workshops zu den Themen Designerinnen und Architektinnen sowie Juden*Jüdinnen und kulturelle Identität in der mitteleuropäischen Moderne organisiert. Sie veröffentlichte in Sammelbänden, Ausstellungskatalogen und Kunstzeitschriften über Design und Architektur in transnationalen Kontexten, und die Beziehung zwischen Design und Gesellschaft. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählen der mitherausgegebene Sammelband *Freud and the Émigré* (2020) und der herausgegebene Sammelband *Designing Transformation* (2021).

Angela Völker war von 1977 bis 2009 Kustodin der MAK-Textilsammlung. Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in Frankfurt am Main und Wien, 1972–1976 Mitarbeiterin im Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt, am Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte und im Bayerischen Nationalmuseum in München. Forschungsschwerpunkte, Ausstellungen und Publikationen: Mode und Stoffe der Wiener Werkstätte (1984, 1990), russische Avantgarde (1988, 1991), Biedermeiertextilien (1996), orientalische Teppiche (2001), koptische Textilien (2005) und Spitzen (2007, 2017).

Magdalena Vuković ist seit 2011 Kuratorin am Photoinstitut Bonartes und spezialisiert auf die Geschichte der Fotografie in Österreich. Auswahl an Publikationen: *Tanz der Hände: Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien* (2013), „Im Dienst der Rassenfrage“: *Anna Koppitz Fotografien für Reichsminister R. Walther Darré* (2016), *Porträts der Entwurzelung: D’Oras Fotografien in österreichischen Flüchtlingslagern 1946–1949* (2018), *Von wunderbarer Klarheit. Friedrich Simonys Gletscherfotografien* (2019).

REGISTER

kursiv bezieht sich auf die Abbildungen

- Abels, Ludwig 46
Adler, Emma 181
Adler, Victor 181
Aichinger, Hermann 205, 207
Altmann, Bernhard 93
Altmann, Elsie 155, 155
Ankewicz-Kleehoven, Hans 110, 134
Arnold, Franz (Pseudonym von Rosa Mayreder) 11
Arntz, Gerd 220
Auchentaller, Josef Maria 40
Augenfeld, Felix 207, 226
- Bach, Emilie 181
Bartl, Gertrude 46
Baudisch, Gudrun 118, 119, 120
Bauer-Ehrlich, Bettina 137, 139
Bauhoff, Claire 19, 156, 160
Behrens, Peter 205, 207
Benda, Arthur 24, 156, 161–163, 162
Berber, Anita (auch Annitta Berber) 19, 24, 27, 144, 146–147, 147, 148, 149–150, 151, 152, 153–154, 154, 156, 157, 158, 160–163, 161, 162
Berger, Arthur (auch Artur Berger) 24, 137
Berger, Fritzi 23, 24, 137
Berger, Hilde 137
Berger, Josef 24, 137
Bergler, Edmund 17, 135, 136
Bergler, Marianne (auch Marianne Blumberger) 135, 136, 205
Bérkessy, Imre 166
Berl, Käthe 202
Berlage, Hendrik 216
Bernays, Martha (Martha Freud) 184
Bertold, Paul (Pseudonym von Bertha Pappenheim) 186
- Binswanger, Ludwig 186
Birke, Camilla 86, 86, 99
Blau, Tina (auch Tina Blau-Lang) 11, 66, 121
Bloch-Bauer, Adele 13, 139
Blumberger, Hilde (auch Jacqueline Groag) 17, 19, 21, 23, 133–143, 134, 135, 138, 140, 231
Blumberger, Karl 133, 137
Blumberger, Marianne (auch Marianne Bergler) 17, 23, 120, 135, 136
Bodenwieser, Gertrude 131
Böhm, Adolf 13, 65–67, 74
Born, Wolfgang 90, 95, 118, 198
Boyko, Elisabeth 17, 24–27, 224, 232, 232–235
Boyko, Hugo 232–233
Brandeis, Pavel 139
Breuer, Josef 24, 185, 186
Briggs, Ella 12, 207
Bruck-Auffenberg, Natalie 181
Buber, Martin 188
Bucher, Hertha (auch Herta Bucher) 16, 84, 85, 86, 87, 88, 95, 97, 100, 110, 203
- Calm, Lotte 82, 83, 84, 85, 122
Cixous, Hélène 117
Čížek, Franz 13, 74, 122, 133, 143, 165, 166
Christie, Agatha 141
Coates, Wells 141
- Delfiner, Anna 229
Delfiner, Maximilian 229
Desmond, Olga 156
Deutsch-Dryden, Ernst 168
Dicker-Brandeis, Friedl (auch Friedl Dicker) 15, 21, 23, 138, 139, 141, 231
Dietrich, Marlene 168
Dobrowsky, Josef 136

- d'Ora, Madame d'Ora (auch Dora Kallmus) 13, 17, 18–20, 18, 23, 24, 27, 50, 55, 60, 137, 144–147, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153–156, 154, 155, 157, 158, 161–163, 162
- Dreger, Moritz 182, 191
- Droste, Sebastian 24, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 161, 162
- Dufy, Raoul 141
- Eames, Charles 70, 71
- Eames, Ray 70, 71
- Edinger, Dora 184
- Ehrenstein, Gisela von 34
- Ehrlich, Christa 86, 86
- Ehrlich, Else 14
- Ehrlich, Georg 139
- Eisler, Max 14, 131, 194, 198
- Eisler, Otto 137, 139
- Engelhart, Josef 38
- Elisabeth II., Königin 142
- Epstein, Ernst 229
- Ermers, Max 139
- Ernst, Richard 192, 193
- Erzherzog Ludwig Victor 42
- Esch, Albert 226, 228
- Ettlinger, Anna 186
- Ewers, Hanns Heinz 145
- Exner, Hilde 13, 15
- Falke, Gisela von 12
- Fanto, Leonhard 36, 37
- Feldmann, Josefine (Joë) 34
- Fickert, Auguste 60
- Fink, Lotte 120
- Fischel, Paul 207
- Fischer, Ernst 197, 198
- Fischer, Hedwig 210, 211
- Fischer-Köstler, Liselotte 27
- Fleischmann, Trude 19, 23, 136, 137, 156, 160, 205
- Flöge, Barbara (auch Betty Flöge) 17, 49, 52, 54
- Flöge, Emilie 13, 17, 19, 21, 22, 27, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 58–60, 179, 180
- Flöge, Hermann 50
- Flöge, Pauline 53, 54
- Flöge, Therese 17, 50, 54
- Flögl, Mathilde 14, 16, 20–23, 27, 80, 84, 85, 87–90, 87, 89, 94, 95, 98–113, 99, 104, 108, 111
- Forel, Auguste 127
- Frank, Josef 90, 207, 215, 226, 230, 231
- Frank, Willy 85
- Franz Ferdinand, Erzherzog 121
- Franz Joseph, Kaiser 42, 121
- Freud, Sigmund 24, 122–124, 135, 184–186
- Freund-Marcus, Fanny 14
- Friedländer, Robert Maria 39
- Friedmann, Alice 27
- Friedmann-Otten, Mizi 202
- Frydman, Bertha 34
- Fürth, Henriette 187
- Fürth, Paula 95
- Garzarolli-Thurnlackh, Karl 197
- Geiringer, Paul L. 196
- Geiringer, Trude 205
- Girard, Alexander 70, 71
- Glogau, Edith 205
- Goldschmidt, Hans 41
- Gottlieb, Albert 39
- Gottlieb, Clara 39
- Groag, Jacqueline (auch Hilde Blumberger) 17, 19, 23, 24, 27, 133, 140–143, 142
- Groag, Jacques 19, 23, 136–141, 143, 107, 231
- Groag, Willi 139
- Hackl, Gabriele 87, 88
- Haerdtl, Oswald 16, 85, 86, 90, 100, 107
- Hahn, Hans 214, 215
- Hahn, Olga (auch Olga Hahn-Neurath) 214, 215, 217, 220, 223
- Hamel, Glückel von 187, 188
- Hamerschlag, Margarete 137
- Harlfinger-Zakucka, Fanny (auch Fanny Zakucka) 12–14, 16, 17, 19, 21, 22, 27, 46, 65–79, 69, 70, 72, 76, 77, 95–97, 138, 200, 231
- Harlfinger, Richard 19, 67, 78, 138, 231
- Hellmann, Grete 42
- Hellmann, Lina 22, 42, 43, 44
- Hentschel, Grethe 61
- Hériot, Auguste 90, 91
- Hériot, Hilde 90, 91
- Hertzka, Emil 226
- Hertzka, Yella 17, 20, 21, 24, 25, 27, 46, 224–229, 225, 232, 234–236
- Hevesi, Ludwig 12, 41
- Hirschfeld, Magnus 153
- Hoffmann, Josef 12, 13, 16, 20, 22, 23, 46, 52, 54, 56–58, 61, 64, 65, 79–83, 85–88, 98–100, 104, 105, 107–110, 112, 118, 122, 132, 133, 139, 143, 165, 179, 180, 207, 226

- Hofmann, Else 9, 14, 15, 17, 20, 21, 24, 25,
27, 76, 93, 94, 135, 194–212, 196, 199, 201,
202, 203, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209,
211
- Hofmann, Ernst 211
- Hofmann, Karl 207, 226
- Hofmann, Martha 195–198
- Hofmann Nemiroff, Greta 196, 211
- Hofmanniger, Franziska 12, 179
- Hollenstein, Stephanie 77, 78
- Hollmann, Johanna 46
- Horovitz, Dora 205
- Hrdlička, Mathilde 12, 179, 181
- Huppert-Kurz, Hanka 234
- Isbary, Baronin Emmy 39
- Iranyi Hofmann, Lisl 211
- Itten, Johannes 73, 138
- Jacobsen, Lilly 82, 83
- Jeitteles, Ida 42
- Jenčík, Joe 160
- Jesser, Hilda (auch Hilde Jesser-Schmid, Hilde
Schmid-Jesser) 21, 22, 80, 82, 84, 85, 84, 88,
90–95, 90, 92, 97, 106, 107
- Jones, Ernest 185
- Kandinsky, Wassily 67, 73, 74
- Karlinsky, Elisabeth 165
- Kaus, Gina 128, 199
- Khevenhüller-Erdödy, Gräfin Melanie 34
- Kiesler, Friedrich 210
- Kiesler, Stefi 210
- Kinsky-Palfy, Gräfin 34
- Klaus, Reinhold 165
- Klee, Paul 67, 73, 141, 143
- Klien, Erika Giovanna 165
- Klimt, Gustav 12, 13, 19, 39, 42, 46, 49, 51,
53–55, 60, 63, 65, 66, 71, 124, 139, 155, 179,
180
- Klimt, Helene 53, 54
- Klinger, Julius 14, 85, 86, 117
- Knips, Sonja 13, 17, 46, 54, 86
- Köhl, Rudolf 19
- Kokoschka, Oskar 124, 141
- Kolliner, Grete 205
- König, Friedrich 66
- Konta, Robert 150
- Kopriva, Erna 84, 85, 100, 107, 108, 109, 139
- Krafft-Ebing, Richard 127
- Kris, Betty (verheiratete Betty Kurth) 124
- Kuhn, Dina 84, 85, 120
- Kulka, Heinrich 231
- Kulka, Leopoldine 12, 13
- Kurzweil, Max 46
- Lagus-Möschl, Gabi 95
- Lampl, Fritz 24, 137
- Lang, Marie 11, 17
- Lang, Max H. 168
- Laufberger, Martha 47
- Lay, Felix 180
- Le Corbusier 73, 74, 207
- Lederer, Louise 46
- Lederer, Szerena 46
- Lehner, Gilbert 32, 33, 37, 38, 40, 42
- Leisching, Julius 191
- Leisching, Marianne 99, 107, 113
- Leskoschek, Axl 197
- Levetus, Amelia Sarah 65, 75
- Lichtblau, Ernst 207
- Liebstoekl, Hans 156, 160
- Liharzik, Melanie 42
- Likar, Maria (auch Maria Strauss-Likar) 12, 14,
21–23, 27, 80, 84, 85–88, 86, 93–96, 93, 98, 99,
107
- Lloyd Wright, Frank 73, 74
- Lockhart, Leonora 221
- Löffler, Berthold 39, 41, 70
- Löhr, Maja 47
- Loos, Adolf 11, 14, 53, 57–59, 61, 64, 85, 94,
117, 122, 126, 137, 139, 140, 215, 231
- Loos, Lina 64
- Loos, Walter 207
- Löw, Fritz 22, 80, 82, 83
- Lubomirska, Prinzessin Marie Adam 45
- Luksch, Richard 46
- Luksch-Makowsky, Elena 13, 80
- Lux, Joseph August 46, 61, 66
- Madame d'Ora (siehe d'Ora)
- Mahler-Jirasko, Herta 16
- Mallina, Erich 165
- Mankiewisz, Henriette von 37
- Mann, Klaus 155
- Marlow, Mimi 64
- Marmorek, Oskar 36
- Mauthner, Ida 14
- Mautner, Isidor 35
- Mautner, Jenny 35, 45

- Mayreder, Rosa 10–12, 66, 96, 121, 122, 127
 Metternich, Fürst Klemens 31, 35
 Metternich, Fürst Richard 31
 Metternich-Sándor, Fürstin Pauline 17, 21, 22,
 27, 31–33, 35–38, 39, 40, 41, 43, 44, 44, 46–48
 Mirtow, Paula von 25, 228, 229, 236
 Moller, Hans 139, 141, 231
 Mondrian, Piet 73
 Montenuovo-Kinsky, Fürstin Franziska 34
 Moore, Henry 141, 142
 Moser, Ditha 46, 47
 Moser, Koloman (auch Kolo Moser) 12, 13, 38,
 46, 52, 54, 55, 57, 58, 61, 65, 80, 122, 180
 Mozart, Wolfgang Amadeus 176
 Mühlbauer, Konrad 231
 Mühlbauer, Therese 231
- Neurath, Marie (auch Marie Reidemeister) 213,
 214, 217, 218–220, 222, 223
 Neurath, Otto 19, 20, 25, 138, 213–223, 217
 Neuwaldner, Grete (auch Grete Neuwaldner-
 Breuer) 16, 84, 95, 202, 203
 Niedermoser, Otto 92
 Nielsen, Asta 168
- Ogden, Charles Kay 220, 221
 Oppenheimer, Max 210
 Orloff, Chana 201, 202
- Pappenheim, Bertha 12, 16, 17, 20, 24, 25, 27,
 179–193, 180, 184
 Pappenheim, Recha 181, 185, 191
 Pappenheim, Sigmund 185, 186
 Pappenheim, Wilhelm 185
 Pauser, Sergius 136
 Peche, Dagobert 81–83, 82, 90, 91, 107, 124
 Peyfuss, Marietta 12, 14
 Pilewski, Leonie 207
 Plischke, Anna 19, 24, 25, 27, 224, 229–232, 230,
 235, 236
 Plischke, Ernst A. 19, 26, 138, 224, 231, 235, 236
 Podhajská, Minka 65–67
 Poiret, Paul 62
 Ponzen, Leopold 198
 Popp, Alexander 207
 Powolny, Michael 122
 Primavesi, Mäda 107
 Primavesi, Otto 81
 Pritchard, Jack 141
- Rabinowitsch, Sara 187
 Rechberg, Gabrielle 34
 Reichl, Fritz 91
 Reicke, Ilse 153
 Reidemeister, Kurt 215–218
 Reidemeister, Marie (auch Marie Neurath) 17,
 19, 20, 24, 25, 27, 138, 213–223, 217, 222
 Reilly, Charles 141
 Reinelt, Frank 235
 Reisch, Walter 132
 Rie-Gomberz, Lucie (auch Lucie Rie) 16, 230
 Rilke, Rainer Maria 130
 Rix, Felice 14, 82, 83, 94, 95, 98, 105, 113
 Rix, Kitty 118, 119
 Rochowanski, Leopold W. 95, 96, 110
 Roerich, Helena 211
 Roerich, Nicholas 211
 Rotha, Paul 222
 Rothausl, Rosalia 230
 Rottenberg, Ena 16
 Russel, Gordon 143
- Sachs des Renaudes, Lisa (auch Lisa des
 Renaudes) 35, 39, 42, 45
 Salzer, Grete 228, 229, 236
 Salzer, Lisel 171
 Schapire, Anna (auch Anna Schapire-Neurath)
 197, 213
 Schapire, Rosa 197
 Schaschl, Reni 82, 83, 85
 Schestag, August 192
 Schidrowitz, Leo 162
 Schiller, Friedrich 195
 Schlosser, Ignaz 192, 193
 Schmedes, Erik 35
 Schmedes, Marie 35
 Schmid, Heinrich 205, 207
 Schmid-Jesser, Hilde (auch Hilda Jesser)
 84, 91, 92, 107
 Schmidt, Friedrich Otto 40
 Schmidt-Rottluff, Karl 197
 Schnapper, Emilie 181, 182
 Schneider-Arno, Baronin José 39
 Schnitzler, Arthur 124
 Schröder, Anny 82, 83
 Schünzel, Reinhold 147
 Schulz, Anni (auch Anna Schulz) 17, 120, 135,
 136
 Schuster, Anna 43

- Schuster, Julius 43
 Schütte, Marie 191, 192
 Schütte-Lihotzky, Margarete 207
 Schwadron, Ernst 207
 Schwarz, Olly 227
 Schwarz-Hellberger, Trude 97
 Schwerdtner, Carl Maria 39
 Schwerdtner, Hugo 39
 Seligmann, Adalbert Franz 13, 96
 Sherman, Cindy 125, 131
 Siedhoff-Buscher, Alma 71, 73
 Sika, Jutta 12, 46
 Silberbauer, Fritz 197
 Siller, Heinz 207
 Simmel, Georg 27, 126
 Sinaiberger, Fritz (alias Frederic Serger) 136
 Singer, Franz 15, 16, 138, 141, 231
 Singer, Susi 84, 85, 120, 131
 Sobotka, Walter 207
 Speyer, Kitty 97, 205
 Spiegl, Edgar von 33, 35, 37, 40
 Steinmetz, Ludwig 87, 88
 Stern, Sarah von 42
 Strauß, Hanny 233, 234
 Strauss-Likarz, Maria (auch Maria Likarz) 88, 93, 95, 203
 Strnad, Oskar 85, 90, 202, 207
 Strzygowski, Josef 13
 Sutherland, Graham 142
- Taussig, Edgar 234
 Thöny, Wilhelm 197
 Thun, Gräfin 42
 Tietze, Hans 85, 198, 200
 Tietze-Conrat, Erica 200
 Todd, Katherine 235
 Todd, Moira 235
 Trenkwald, Heinrich 191
 Trethan, Therese 12, 46, 80
 Tschudi, Clara 31
 Tucholsky, Kurt 220
 Turnovsky, Marie 61
 Turnovsky, Gustav 61
- Ullmann, My 165
 Unger, Else 12
 Urban, Gisela 12, 15, 16
- Wachtel, Rosa 147, 149
 Waerndorfer, Fritz (auch Fritz Wärndorfer) 13, 35, 39, 45, 80, 81, 132
 Wärndorfer, Lili 17, 22, 35, 39, 40, 42, 45, 46
 Wagner, Otto 11, 57, 61, 216
 Wagner, Louise 61
 Wagner-Ascher, Hilde 95
 Weil, Lisl 17, 23, 24, 27, 164–166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 175
 Weiser, Armand 120, 126
 Weissappel, Elise 43
 Weisz, Eugenia 164
 Weisz, Ligot 164
 Wengraf, Edmund 39
 Werginz, Rosy 156, 160
 Wertheimstein, Clarisse 34
 Wessely, Paula 132
 Widmar, Josephine 11
 Wieselthier, Helga 131
 Wieselthier, Vally 12, 14, 17, 18, 20, 20, 23, 27, 82, 83, 84, 85, 98, 99, 117–132, 118, 119, 125, 127–130
 Wieselthier, Wilhelm 121
 Wiesenthal, Grete 46, 47, 165
 Willinger, Wilhelm 131
 Wimmer-Wisgrill, Eduard Josef 46, 47, 49, 52, 53, 55, 56, 61–63, 64, 90, 107, 108
 Wittlin-Frischauer, Alma 15
 Wolf, Helene 17, 24, 25, 27, 224, 228, 229, 230, 232, 234
 Wolf, Wilhelm 229, 231
 Wottitz, Anny (auch Anny Wottitz-Moller) 23, 138–141
 Wydenbruck-Esterhazy, Misa 34, 38, 39, 43
- Zakucka, Fanny (auch Fanny Harlfinger-Zakucka) 46
 Zasche, Theodor 38, 44
 Zeisel, Eva 68, 70
 Ziegenbein, Georg 100
 Zimble, Liane 21, 22, 80, 94, 94–96, 97, 203, 204, 205, 207, 228
 Zirner-Zwieback, Ella 21, 207, 209
 Zuckerkandl, Amalie 17, 46
 Zuckerkandl, Berta 10–14, 17, 46, 47
 Zweybrück-Prochaska, Emmy (auch Emmy Zweybrück) 14, 16, 18, 18, 19

BILDNACHWEIS

Elana Shapira

1, 3, 4: MAK, BI 12983-1-74, KI 21484-54-2, KE 9646; 2: Bildarchiv/ÖNB, 203751-D.

Sophie Lillie

1, 2, 7: Albertina, Wien; 3: Archiv Sophie Lillie; 4, 6: Bildarchiv/ÖNB, Pz 1899 VI 1 ff./1/12, Pz 1899 VI 1 ff./1/8; 5a,b: ANNO/ÖNB; 8: Privatsammlung; 9: MAK, KI 13744-11.

Lena Krautgartner

1: Bildarchiv/ÖNB, 203.458-D; 2, 5: Lena Krautgartner; 3, 4, 6: MAK, WWF 101-20, BI 12423, WWF 236-1.

Megan Brandow-Faller

1, 2: Bildarchiv/ÖNB, Pk 4915, 15, Pk 4915, 1; 3: MAK, BI 18955; 4, 5: Bildarchiv/ÖNB, 110450-C, 110448-C.

Anne-Katrin Rossberg

1: MAK/Georg Mayer; 2–4: MAK, WWGP 2038, WWF 137-30-1, KI 13821-1; 5: freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Annemieke Houben, Amsterdam; 6–12: MAK, WWTAMB 17, BI 17860, BI 10927, KI 13812-1, NLML 54, BI 11983, BI 10927.

Michael Hölters

1–3, 5: MAK, KI 23646-23-6-1, WWF 201-15, KI 9197-1-1, WWF 218-9; 4, 7a,b: Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs; 6: Österreichisches Staatsarchiv, BMU PA/3/085.

Elana Shapira

1: Private Collection/Photo Ludwig Schöpp; 2: University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive, 10529; 3, 7: MAK, KE 7237, BI 11983; 4, 6: Galerie bei der Albertina · Zetter, Wien; 5: Badisches Landesmuseum, Karlsruhe.

Ursula Prokop

1, 3, 4: MAK, KI 11545-1, BI 17860, KI 11546-1; 2: ANNO/ÖNB; 5: Archiv Shmuel Groag.

Magdalena Vuković

1, 2, 7, 8a,b: ANNO/ÖNB; 3, 4, 9: Photoinstitut Bonartes, Wien; 5, 6: ÖNB, 498246-D; 10: OÖ Landes-Kultur GmbH, Linz.

Kathrin Pokorny-Nagel

1–6: ANNO/ÖNB; 7: MAK, BI 126830.

Angela Völker

1: Jüdisches Museum Frankfurt am Main; 2–5: MAK, T 10073-1034, T 10073-3, T 1000-1067, T 8676.

Sabine Plakolm-Forsthuber

1, 9: Greta Hofmann Nemiroff, Montreal/Kanada; 2, 4: MAK, BI 19669, BI 11983; 3, 5–8: ANNO/ÖNB.

Christopher Burke, Günther Sandner

1–4: Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading, UK.

Ulrike Krippner

1: Bildarchiv/ÖNB, Pb 580.555-F 255; 2: Bibliothek der Österreichischen Gartenbau-Gesellschaft; 3: Archiv der Hayward Area Historical Society; 4: freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Anna Margaret Lang; 5: The Lotte Meitner-Graf Archive London.