

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Wo „die Jugend das entscheidende Wort führt.“
Die Vereinigung *Wiener Kunst im Hause* (1901-1938)

verfasst von | submitted by

Jelisaveta Gordić BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. Sabine Plakolm-Forsthuber

За моје баке и дједове

Für meine Großeltern

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Die Gründungsgeschichte und Ausstellungstätigkeit der Vereinigung.....	6
2.1 Das Debüt im <i>Wiener Kunstgewerbeverein</i> 1901 – Vor verschlossenen Museumstoren	7
2.2 Die Vereinsgründung und -organisation im Laufe des Bestands	17
2.3 Das Vereinslokal im <i>Jakoberhof</i>	23
2.4 Die Ausstellungstätigkeit von 1902 bis 1908	35
3 Nach zehnjährigem Bestand – Ein Zwischenstand und vergeblicher Versuch	46
3.1 Erstmals im Museum für Kunst und Industrie – Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909/1910	47
3.2 Die Bemühungen um die Gründung einer Produktivgenossenschaft 1910.....	64
3.3 Ein vorläufiges Ende – Die 1. Internationale Jagd Ausstellung	71
4 Die Lücke in der Vereinstätigkeit zwischen 1910 und 1925	75
4.1 Der Erste Weltkrieg	82
4.2 Die Zwischenkriegszeit bis 1925.....	85
5 Von einer Umbildung zur endgültigen Auflösung	89
5.1 Die Umbildung in den <i>Wiener Arbeitsbund</i> 1925	89
5.2 Die Eingliederung und Auflösung des Vereinigung 1938.....	93
6 Schlussfolgerung.....	97
7 Katalog	100
7.1 Statuten des Vereins <i>Kunst im Hause/Wiener Arbeitsbund</i>	100
7.2 Vereinsleitung <i>Wiener Kunst im Hause</i> 1902-1922	104
7.3 Vereinsleitung <i>Wiener Arbeitsbund</i> 1925-1938	105
7.4 Mitglieder- und Gästeverzeichnis.....	106
7.5 Lebenslauf Jutta Sika.....	108
Literaturverzeichnis.....	111
Quellenverzeichnis	117
Abbildungsnachweis.....	128
Abbildungsteil.....	132
Abstract.....	179

1 Einleitung

„Haben Sie ‚Wiener Kunst im Hause‘ schon gesehen? – es lohnt sich der Mühe!“¹ schrieb Berta Zuckermandl in ihrem feuilletonistischen Beitrag im November 1901 und berichtete über das Debüt einer neuen Künstler*innengruppe. Im Anschluss an ihre Ausbildung an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heutige Universität für angewandte Kunst Wien) schloss sich ein kleiner Kreis zur Vereinigung *Wiener Kunst im Hause* zusammen, welche „die Pflege eines gediegenen modernen Einrichtungsstils mit spezifisch wienerischer Note zum Ziele“² hatte. Ihr Titel war zugleich ihr Programm: Sie verfolgten den Anspruch, durch eine ganzheitliche Raumgestaltung und kunstvoll gestaltete Gebrauchsgegenstände ein Gesamtkunstwerk zu schaffen – ganz im Sinne der modernen Bestrebungen ihrer Professoren Koloman Moser und Josef Hoffmann. Moser-Schülerin Jutta Sika bestätigte in einem Brief von 1924 neben ihrer eigenen Mitgliedschaft die weiteren neun Gründungsmitglieder: Baroness Gisela Falke von Lilienstein, Emil Holzinger, Franz Messner, Marietta Peyfuss, Wilhelm Schmidt, Karl Sumetsberger, Therese Trethan, Else Unger-Holzinger sowie Hans Vollmer.³ Gemeinsam konnten sie ein ungemein schöpferisches, produktives sowie jahrzehntelanges Bestehen darlegen. Im Schatten der kurze Zeit später von ihren Professoren gegründeten *Wiener Werkstätte*, genoss die Vereinigung in der wissenschaftlichen und musealen Auseinandersetzung vergleichsweise wenig Beachtung. Diesen Umstand entgegenzuwirken, und vorhandene Lücken zu füllen, ist in erster Linie das Bestreben und die Aufgabe dieser Abschlussarbeit. Zwar sollen die Lehrenden als Impulsgeber nicht außer Acht gelassen werden, im Fokus der Arbeit steht jedoch das eigenständige Kunstschaffen ihrer Schüler*innen. Schließlich blieb ihr Potenzial auch den kunstkritischen Kreisen jener Zeit nicht unbemerkt: „Die kühnsten Neuerungen führt uns die Gruppe der ‚Wiener Kunst im Hause‘ vor, was vielleicht auch darin seinen Grund hat, daß hier die Jugend das entscheidende Wort führt.“⁴

Der Grund hierfür liegt darin, dass die Gründungsmitglieder aus den ersten Jahrgängen der reformierten Kunstgewerbeschule hervorgingen und sich in den Klassen ihrer Professoren weitestgehend frei entfalten konnten. Nachdem der Mitbegründer der *Secession*, Felician von Myrbach, 1899 mit der Schulleitung betraut wurde, distanzierte er sich von der bisherigen

¹ Zuckermandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 27.11.1901, S. 2.

² Abels, Das Interieur 1902a, S. 97.

³ Jutta Sika an Hans Ankiewicz-Kleehoven, Schreiben vom 29.04.1924, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161931, S. 1.

⁴ Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 15.11.1901, S. 9.

Unterrichtspraxis des Kopierens historischer Vorbilder aus der Museumssammlung. Er setzte seinen Reformanspruch durch die Berufung der Professoren Hoffmann und Moser durch, die eine neue, praxisorientierte Unterrichtsmethodik etablierten. Die Schüler*innen konzentrierten sich fortan auf das Natur- und Materialstudium, führten ihre Entwürfe eigenhändig aus und traten in direkten Austausch mit Firmen und Werkstätten.⁵ Diese enge Verbindung zwischen Ausbildung und Praxis erwies sich während der nachfolgenden Vereinszeit als entscheidender Vorteil.

Dahingehend basiert die Masterarbeit auf der Forschungsfrage: Wie lässt sich der kreative Schaffensdrang der jungen Absolvent*innen der k. k. Kunstgewerbeschule hinsichtlich ihres Zusammenschlusses zur Vereinigung der *Wiener Kunst im Hause* kennzeichnen und darlegen? Die Arbeit hat in erster Linie die Gründungsgeschichte sowie den weiteren Verlauf der Vereinstätigkeit zum Inhalt. Hierbei soll der Fokus auf einer intensiven Auseinandersetzung mit den erhaltenen Archivalien, den Werken, deren fotografische Aufzeichnung sowie die kunstkritische Behandlung ihrer Zeitgenoss*innen im Vordergrund stehen.

Der Text gliedert sich in vier Abschnitte, die die Abfolge der Vereinsgeschichte chronologisch nachzeichnen und sich vorwiegend auf Primärquellen stützen. Ziel ist es, eine Rekonstruktion anzustreben und auf ausschlaggebende Schnitt- sowie Leerstellen hinzuweisen. Zu Beginn behandle ich die ersten gemeinsamen Schritte der jungen Absolvent*innen, ihr Debüt im *Wiener Kunstgewerbeverein*, die Vereinsgründung, -organisation und -programm sowie die Einrichtung eines eigenen Vereinslokals in der damaligen Jakobergasse 3 des 1. Wiener Gemeindebezirks. Nach einem Überblick zu ihrer Ausstellungstätigkeit folgt eine Untersuchung der ausschlaggebenden Periode in den Jahren 1909 und 1910. Die Vereinigung erhielt nicht nur erstmals die Gelegenheit im damaligen k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (heutiges MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst in Wien) auszustellen, sondern bemühte sich auch um eine Umgründung in eine Produktivgenossenschaft mit beschränkter Haftung; der Versuch scheiterte schlussendlich. Trotz erfolgreicher Teilnahme an der „Ersten Internationalen Jagd Ausstellung“ zur gleichen Zeit, wurde es rasch ruhig um die Vereinigung. Dieser Lücke entgegenzuwirken, ist die Aufgabe des vierten Kapitels, welches die Zeitspanne nach 1910 bis ins Jahr 1925 beleuchtet. Angesichts der gravierenden historischen Einschnitte – dem Ersten Weltkrieg, dem Zerfall der Doppelmonarchie und der anschließenden Gründung der Ersten Republik – sollen die einzelnen Biografien der Vereinsmitglieder bis in die Zwischenkriegszeit näher betrachtet werden. In

⁵ Siehe Werkner 2017, S. 24-26.

weiterer Folge übernahmen die Künstlerinnen die Initiative und veranlassten 1925 eine Umbildung zum *Wiener Arbeitsbund*. So soll in diesem abschließenden Kapitel die tragende Rolle und Vernetzung der Künstlerinnen verdeutlicht werden; zumal war es ihr Verdienst, dass das nachfolgende Vereinslokal in der 1., Kumpfgasse 6 weiterhin betrieben wurde und der Verein bis zur erzwungenen Auflösung 1938 infolge des „Anschlusses“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland Bestand hatte.

In der bisherigen Forschung finden sich neben einigen Erwähnungen und kürzeren Einblicken in der Sekundärliteratur lediglich zwei ausführlichere Beiträge zur Vereinigung. Den Vorstoß startete 2002 Rebecca Houze mit ihrem Artikel „From Wiener Kunst im Hause to the Wiener Werkstätte. Marketing Domesticity with Fashionable Interior Design“. Die Autorin geht insbesondere auf die Umstände der Zeit unmittelbar vor der Vereinsgründung und der *Wiener Werkstätte* ein, behandelt Lehrangebote und Ausstellungstätigkeiten der Kunstgewerbeschule und fokussiert sich dabei auf die „weiblichen Kräfte“⁶ sowie die – oftmals männlichen – Widerstände, die sich ihnen in den Weg stellten. Der rote Faden, der sich durch den Artikel zieht, widmet sich dem textilen Medium. Ein legitimer Fokus, der allerdings dem Titel des Beitrags nicht gerecht wird – hierbei kommt eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Vereinigung jedoch zu kurz.

Eine übersichtliche Ergänzung schafft beinahe zwei Jahrzehnte später Elisabeth Schmuttermeyer mit ihrem Katalogbeitrag mit dem – ähnlich anklingenden – Titel „Auftakt zur Wiener Werkstätte: Die Vereinigung Wiener Kunst im Hause“, welcher begleitend zur umfassenden Schau „Die Frauen der Wiener Werkstätte“ publiziert wurde und chronologisch den Weg von Anbeginn 1901 bis ins Jahr 1922 skizziert. Die Autorin versucht zwar, auf einzelne Ausstellungen und Werke einzugehen, doch entfernt sich der Blick – wie so oft in der Sekundärliteratur – vom einzelnen Kunstwerk. Dem entgegenzuwirken, eine ausführliche Objektanalyse nachzugehen und einzelne Stücke aus der MAK-Museumssammlung der Vereinigung zuzuschreiben, ist ein wichtiger Bestandteil dieser Arbeit. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Entwicklung der künstlerischen Leistung der Absolvent*innen der Kunstgewerbeschule zum eigenständigen Kunstschaffen; zumal der – von der Sekundärliteratur zugeschriebene – Einfluss der Professoren die eigentlichen Fähigkeiten des Nachwuchses überschattet. In einigen Beiträgen ist häufig die Rede von einer Verwandtschaft oder sogar von einer Vorläuferschaft zur *Wiener Werkstätte*. Diese Gegenüberstellung basiert auf dem

⁶ "In allen Classen dieser Schule ragen die weiblichen Kräfte ganz besonders hervor. Sie sind durch langjährige Tradition gerade für die Künste vorbereitet, welche zum Schmuck der Wohnung, zur Verschönerung der Alltäglichkeit dienen."; Miss Eddy 1901, S. 969; siehe auch Houze 2002, S. 11.

erhaltenen Lebenslauf von Jutta Sika, darin betitelt sie den Verein als „Vorläufer der Wiener Werkstätte“.⁷ In diesem Zusammenhang kommt der frühen Publikation *Wiener Werkstätte: Kunst und Kunsthandwerk 1903-1932* von Werner Josef Schweiger aus dem Jahr 1982 besondere Bedeutung zu. Schweiger bietet nicht nur einen umfassenden Überblick über die *Wiener Werkstätte*, sondern richtet den Blick auch auf ihre Vorläuferin, die *Wiener Kunst im Hause*. Sein Anliegen, die – vermeintlich – kleine Vereinigung zu erforschen, zeigt sich in der Materialsammlung zur *Wiener Kunst im Hause* im „Kunstarchiv Werner J. Schweiger“; sein Teilnachlass wird in der Wienbibliothek im Rathaus verwahrt.⁸

Im universitären Bereich wurden bereits vor mehreren Jahrzehnten wichtige Grundsteine gelegt, die meine vertiefende Auseinandersetzung mit der Vereinigung erst ermöglichten. An dieser Stelle sind insbesondere die zwischen 1983 und 1988 entstandenen Dissertationsprojekte hervorzuheben: Gabriele Kollers *Die Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1899-1905*, Sabine Plakolm-Forsthubers *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1899 bis 1914*, Ingrid Maiers *Die Lehrtätigkeit Josef Hoffmanns und seine Schüler in der Kunstgewerbeschule Wien von 1898 bis 1914* und nicht zuletzt die Diplomarbeit *Frauen – Kunst – Kunsthandwerk. Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte* von Elisabeth Johanna Michitsch aus dem Jahr 1993. Hinsichtlich der Umbildung des Vereins von 1925 zum *Wiener Arbeitsbund* und der erzwungenen Auflösung von 1938 erweist sich die Verbindung zur *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)* sowie dem daraus abgespaltenen *Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen – Wiener Frauenkunst* als unerlässlich. Aus diesem Grund sind die essentiellen Dissertationen von Rudolfine Lackner *Für die lange Revolution! Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs 1910-1985 und der Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst 1926-1938/1946-1956. Eine Re-/Konstruktion* aus dem Jahr 2017 sowie Megan Marie Brandow-Fallers *An Art of Their Own. Reinventing Frauenkunst in the female academies and artist leagues of late-imperial and first republic Austria, 1900-1930* von 2010 zu nennen.

Methodisch stützt sich die Abschlussarbeit insbesondere auf das Heranziehen und der Auswertung historischer Quellen. Dabei bilden die Bestände diverser lokaler Archive und Bibliotheken eine essenzielle Grundlage und bieten Einblicke in Schulakten, -berichte, -zeugnisse, Vereinsakten, Nachlässe sowie Lebensläufe. Neben der Quellenaufarbeitung soll die

⁷ Siehe Katalog; Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 1.

⁸ Siehe Wienbibliothek im Rathaus, Kunstarchiv Werner J. Schweiger, ZPH-1605.

ins Detail gehende Werkbeschreibung eine weitere Lücke in der bisherigen Forschung schließen. Der Mangel an erhaltenen und zugeschriebenen Werken erschwert dieses Vorhaben. Allerdings fehlt es nicht an fotografischen und schriftlich festgehaltenen Zeugnissen, welche von zeitgenössischen Kritiker*innen auffallend positiv behandelt wurden. Beispielsweise im Wiener Monatsheft für angewandte Kunst *Das Interieur*, das sich als ein wichtiges Medium zur Vorstellung der Vereins sowie zur Verbreitung der nachfolgenden Tätigkeiten erwies. Gemeinsam mit einer Vielzahl von Zeitschriften bietet *Das Interieur* eine ergiebige Ergänzung zu den erhaltenen Ausstellungskatalogen, Einladungen und Plakaten, die ebenfalls herangezogen werden. Ergänzend ermöglichen die vielen feuilletonistischen Kommentare in den Tageszeitungen einen direkten, subjektiven Einblick ihrer Beobachter*innen. In diesem Zusammenhang sind besonders Alfred Abels, das Ehepaar Hans und Alexandra Ankwicz-Kleehoven, Josef Folnesics, Ludwig Hevesi, Josef August Lux und Berta Zuckerkandl zu nennen; letzteren verdankte die Vereinigung ihre maßgebliche und tatkräftige Unterstützung.

Es gilt also im Zuge dieser Arbeit eine Bandbreite an historischen Quellen aufzuarbeiten, die das mannigfache Schaffen der Gruppe festhalten und erstmals eine umfassende Rekonstruktion der Vereinsgeschichte, ihrer Organisation sowie Ausstellungstätigkeit ermöglichen. Vor diesem Hintergrund erscheint der Zeitpunkt, 125 Jahre nach ihrem Debüt, besonders geeignet für eine vertiefende wissenschaftliche Auseinandersetzung.

2 Die Gründungsgeschichte und Ausstellungstätigkeit der Vereinigung

In Folge ihres Schulabschlusses an der Kunstgewerbeschule und der erfolgreichen Präsentation ihrer Arbeiten im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie⁹ schlossen sich zehn Absolvent*innen – aus dem ersten Jahrgang der Professoren Koloman Moser und Josef Hoffmann – zur Vereinigung *Wiener Kunst im Hause* zusammen. Aus Mosers Fachschule für Malerei kamen Marietta Peyfuss, Jutta Sika und Therese Trethan, während Gisela Falke von Lilienstein, Emil Holzinger, Franz Messner, Wilhelm Schmidt, Karl Sumetsberger, Else Unger sowie Hans Vollmer die Fachschule für Architektur bei Hoffmann absolviert hatten. Ihr junges Vorhaben wurde seit Anbeginn von kunstkritischen Stimmen mit großer Aufmerksamkeit beobachtet, wobei die Entwicklungsschritte fortlaufend festgehalten wurden. Ludwig Abels kündigte beispielsweise an:

Schon auf der Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, am Schluss des vorigen Studienjahres sind Talente, wie Wilhelm Schmidt, Franz Messner, Karl Sumetsberger, Frl. Else Unger u. s. w. durch besonders gediegene und durchdachte Arbeiten aufgefallen. [...]. Nunmehr hat sich die Gruppe von Absolventen zu einem Bund ‚Wiener Kunst im Hause‘ zusammengeschlossen und kürzlich in den Räumen des Kunstgewerbevereins eine kleine Ausstellung von geschlossenem Charakter veranstaltet. Möbel, Beleuchtungskörper, Fensterfüllungen, dann alle Bett- und Tafelwäsche, die Teppiche, Decken, Gläser, Bestecke, Waschservice u. s. w., alles, was zur Vervollständigung einer Wohnungseinrichtung erforderlich ist, wurde von den Mitgliedern des Bundes beigelegt.¹⁰

Nach ihrer erstmaligen Präsentation im *Wiener Kunstgewerbeverein* folgten zahlreiche weitere Präsentationen, die Installation eines eigenen Verkaufslokals sowie viele gleichgesinnte Wegbegleiter*innen, die sich im Laufe der Vereinszeit als Mitglieder anschlossen und individuelle Beiträge schufen. Dieses Kapitel widmet sich den Anfängen von 1901 bis ins Jahr 1909 und soll die Vereinsorganisation, ihr Programm sowie ihre Ausstellungsbeteiligungen erstmals chronologisch skizzieren und festhalten.

⁹ Im Laufe ihrer Ausbildung waren die Schüler*innen der Kunstgewerbeschule mit eigenen Entwürfen und Werken bei zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland vertreten, darunter auch im Rahmen einer Kooperation mit der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag. Die beiden „Schwesterinstitutionen“ präsentierten vom 12. Mai bis 9. Juni 1901 gemeinsam die Arbeiten ihrer Schüler*innen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie; unter ihnen befanden sich auch die späteren Gründungsmitglieder der *Wiener Kunst im Hause*. Die Sonderausstellung markiert einen unmittelbaren Übergang vom Schulabschluss zur kurz darauf erfolgten Vereinsgründung; siehe Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1901; Leisching, Kunst und Kunsthandwerk 1901, S. 274-296; Abels, Das Interieur 1901, S. 177-192.

¹⁰ Abels, Kunstgewerbeblatt 1902, S. 208.

2.1 Das Debüt im *Wiener Kunstgewerbeverein* 1901 – Vor verschlossenen Museumstoren

„Haben Sie ‚Wiener Kunst im Hause‘ schon gesehen? – es lohnt sich der Mühe!“ „Nein, es war mir noch nicht möglich, die Winteraustellung des Oesterreichischen Museums zu besuchen, aber ich will morgen ...“ „Sie missverstehen mich. Ich spreche nicht von der Ausstellung im Oesterreichischen Gewerbemuseum, welche von Dekorateurs, Tapezierern, Tischlern, kurz Industriefirmen beherrscht wird. Die Kunstgegenstände, die im Wiener Kunstgewerbeverein im Hanusch-Saal zu sehen sind, meine ich. Junge, von der Wiener Kunstgewerbeschule ausgebildete Künstler haben dort individuelle, modern empfundene Gestaltungen ausgestellt...“ „Wie? Künstler, die der Wiener Kunstgewerbeschule entstammen – der Schule, die in engster Beziehung zum Oesterreichischen Gewerbemuseum stehen soll – ja, eigentlich mit ihm ein untrennbares Ganzes bildet – die sollten Muster der Stilentwicklung in einem fremden Verein ausstellen, während diejenige Anstalt, für welche das Wirken dieser Kräfte eigentlich bestimmt ist, als Ausstellungshalle für industrielle Firmen dient? – Unmöglich!“¹¹

So eröffnete die namhafte Kunstkritikerin Berta Zuckermandl ihren feuilletonistischen Beitrag in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* mit einer fingierten Unterhaltung, welche wahrscheinlich nicht als tatsächliches Gespräch zu verstehen ist, sondern die damalige Gesamtsituation pointiert zusammenfasst. Sie gewährt einen Einblick in Zuckermandls Unmut, der sich gegen die Leitung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie richtete. Die Journalistin griff diesen Umstand in den folgenden Jahren immer wieder auf und diskutierte diesen öffentlich. Einen Anlass hatte ihr die Teilnahme der Vereinigung *Wiener Kunst im Hause* an der XIX. Weihnachtsausstellung des *Wiener Kunstgewerbevereins* gegeben. Hierbei handelte es sich um die erste Gelegenheit zu einem kollektiven, öffentlichen Auftritt als Vereinigung. Die jungen Absolvent*innen der Kunstgewerbeschule hatten sich direkt nach ihrem Abschluss zusammengeschlossen und für ihr Vorhaben eine passende Ausstellungsfläche gesucht. Wie Zuckermandl betonte, wäre es naheliegend gewesen, im Museum für Kunst und Industrie zu reüssieren. Ihre angegliederte Ausbildungsstätte war schließlich unmittelbar mit dem Museum verbunden. Allerdings verfolgte der Museumsdirektor Arthur von Scala seine anfänglichen secessionistischen Reformabsichten nicht weiter. Zwar holte er Felician von Myrbach, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Otto Wagner und weitere Größen an das Museum und die angeschlossene Schule, doch distanzierte er sich schließlich von seinen Kollegen. Im Gegensatz zu diesen hielt Scala methodisch am Kopieren englischer sowie historischer Vorbilder fest, statt sich um ein eigenständiges Formenvokabular zu bemühen.¹² Darauf bezog sich auch Moser in seinen persönlichen Erinnerungen von 1916 und schilderte rückblickend:

¹¹ Zuckermandl, *Wiener Allgemeine Zeitung* (6 Uhr-Blatt) 27.11.1901, S. 2.

¹² Edwin Lachnit, „Scala, Arthur von“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, zuletzt aufgerufen am 26.08.2025, DOI: <https://biographien.ac.at/ID-0.3051862-1>.

An der Spitze des Österreichischen Museums, dem damals die Kunstgewerbeschule angegliedert war, stand Hofrat von Scala, ein sehr befähigter, aber etwas herrschsüchtig veranlagter Mann. Zum Leiter der Kunstgewerbeschule war auf seine Veranlassung hin Freiherr von Myrbach ernannt worden, den er aus Paris geholt hatte und in dem er ein gefügiges Werkzeug für seine Pläne sah. Scala hatte in Wien den englischen Stil eingeführt, und das Kopieren alter Stile war überhaupt seine schwache Seite. Dadurch ist es zu manchen unliebsamen Dingen gekommen, das ‚Scalatheater‘, wie ein Witzwort das Österreichische Museum nannte, wurde vielfach angegriffen. Später wurde die Kunstgewerbeschule vom Museum getrennt, und dadurch konnte sie sich ungestört und in aller Ruhe entwickeln.¹³

Zeitgenoss*innen beklagten, dass Scala der Industrie mehr Raum in den Museumshallen zur Verfügung stellte, statt beispielsweise den Künstler*innennachwuchs zu fördern. Eine Unstimmigkeit, die auch der zeitgenössischen Presse nicht entgangen war und in diversen Artikeln diskutiert wurde, weshalb diese im Nachfolgenden in längeren Passagen zitiert werden. So scheute sich der Kunstkritiker Ludwig Hevesi nicht vor urteilenden Worten und kommentierte in polemischer Art die entstandene Kluft als

die stille Spannung zwischen der Anstalt und ihrer Tochter, der Kunstgewerbeschule, nachgerade laut zu werden beginnt. Jedenfalls ist es deutlich genug, dass die für Wien bahnbrechenden kunstgewerblichen Erneuerer, die Professoren Hoffmann, Moser, Roller u. s. f. auf der Ausstellung des Museums so wenig zu finden sind, als sie diesen Sommer in so mancher ‚österreichischen Abteilung‘ des Auslandes zu sehen waren. Den Schaden haben beide Teile und, dem alten Sprichwort unbeschadet, kann zwischen diesen beiden Streitenden auch der ‚Dritte‘, das Publikum sich nicht freuen. Es wird immermehr {sic!} konfus und weiss nicht mehr, in welcher Richtung Mekka liegt. Die trefflichen Künstler der Kunstgewerbeschule müssen aber auch ihrerseits ein Zigeunerleben¹⁴ führen, bald in der Secession, bald in anderen vom Zufall dargebotenen Häusern ausstellen, ihr begabter Nachwuchs (‚Wiener Kunst im Hause‘) musste vorigen Winter sogar im alten Kunstgewerbevereine Obdach suchen.¹⁵

Über die Museumsleitung und das vergeudete Potenzial äußerte er bedauernd:

Direktor v. Scala seinerseits kann nichts thun, als sich auf die grossen und kleinen Industriellen zurückziehen und die Fachschulen mit ihren von Jahr zu Jahr besseren Erzeugnissen in den Vordergrund schieben. Schade um die schöne Gesamtleistung, die bei etwas mehr Eintracht zu stande [sic!] kommen könnte. Die ganze Welt lebt von Kompromissen und nur die Kunst will sich zu keinem bequemen.¹⁶

Zudem kritisierte Zuckerkandl scharf:

¹³ Zitiert nach Moser 2007, S. 17.

¹⁴ Einige der im Quellenmaterial verwendeten Ausdrücke und Begriffe, etwa „Zigeunerleben“, „in welcher Richtung Mekka liegt“ oder „Eskimo“, gelten heute zurecht als diskriminierend und problematisch. Sie werden hier ausschließlich in ihrem historischen Kontext und mit kritischer Distanz wiedergegeben.

¹⁵ Hevesi, Kunstchronik 1902, S. 164.

¹⁶ Ebd.

Es ist eine Tatsache. Die Künstler, durch deren Wirken der moderne Wiener Stil entsteht, müssen heute im Kunstgewerbeverein, morgen vielleicht in der Sezession den Kontakt mit dem Publikum suchen. Den Künstlern, welche dazu berufen wurden, die Wiener Kunstgewerbeschule zu reformieren und dem heimischen Kunstgewerbe, der Industrie frische Impulse zu geben, neue Formungen für sie zu schaffen, diesen ist die ihnen zugewiesene Stätte, welche der Vermittlung ihrer Anregungen nach aussen hin dienen soll, verschlossen. So kommt es, dass ein rein merkantilen Zwecken dienender Verein künstlerische Vorbilder der Heimkunst ausstellt, während das Oesterreichische Kunstgewerbemuseum, dem die Pflege der angewandten Künste obliegt, rein merkantilen Erzeugnissen den Platz einräumt.¹⁷

Zur Ausstellungsbeteiligung

So blieben der jungen Vereinigung die Museumstore vorerst verschlossen und sie mussten für ihre erste Präsentation auf die Räumlichkeiten des *Wiener Kunstgewerbevereins* im Palais Herberstein, 1., Schauflergasse 2, ausweichen:

Der interessantere Theil der Ausstellung befindet sich in kleinen Nebenräumen, rückwärts hinaus, wo der Verein einigen jungen Künstlern ein kleines Versuchsfeld eingeräumt hat. Je fünf Schüler und Schülerinnen der Wiener Kunstgewerbeschule, die ersten Absolventen der Professoren Hoffmann und Moser, haben hier ausgestellt.¹⁸

Am 14. November 1901 wurde die Ausstellung unter der Anwesenheit vieler Festgäste, wie Myrbach, Moser und Hoffmann, eröffnet.¹⁹ Handelsminister Guido Freiherr von Call hielt hierbei eine zuversichtliche Ansprache und äußerte begeistert zum Einbezug der jungen Absolvent*innen der Kunstgewerbeschule:

Sie werden dieses Entgegenkommen gegen die Jugend nicht zu bereuen haben, denn wenn Sie ihr den Eintritt in das praktische Leben erleichtern und sie lehren, sich dessen Forderungen anzupassen, so wird auch Ihnen der fruchtbare Impuls Ihrer jugendlichen Mitarbeiter zugutekommen.²⁰

Der *Kunstgewerbeverein* stellte den Nachwuchskünstler*innen drei Zimmer als Ausstellungsfläche zur Verfügung. Sie konzipierten ein Speise-, ein Schlaf- sowie ein „Herrenzimmer“ und füllten die Schauräume mit einer vollständigen Einrichtung. Von großen Möbelensembles bis hin zu kleinen Alltagsgegenständen aus diversen Materialien, wie Metall, Keramik, Glas, Textil oder Leder, war jedes Stück durchdacht und detailreich ausgearbeitet (Abb. 2.1, 2.2 und 2.3). Wobei sie

jedem Luxus aus dem Wege gehend, für den einer einfach schönen Zweckmäßigkeit bedürftigen Durchschnittsmenschen moderne Kunst fürs Wiener Haus schaffen. Sie

¹⁷ Zuckerkandl 1908, S. 1-2.

¹⁸ J., Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt) 19.11.1901, S. 6.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Zitiert nach Illustriertes Wiener Extrablatt 15.11.1901, S. 3.

sind alle Zehn nicht allein Entwerfer, sondern in Manchem auch Ausführer. So beispielsweise Gisela Falke als Kunsttöpferin, Frln. Unger als Teppichknüpferin [Abb. 2.2] und Frln. Peyfuß als Reformerin für Damenwäsche [Abb. 2.4 und 2.5]. Es herrschen bemerkenswerthe Verständigkeit, gesunder Sinn für Comfort und gediegene Schlichtheit in den drei Interieurs, welche selbst nach der Prachtschau am Stubenring noch Befriedigung gewähren.²¹

Die Arbeits- und Rollenverteilung – Ein feministischer Anstoß?

Ganz im Sinne ihrer Mentoren verfolgte die Vereinigung das Ziel ganzheitlich gestaltete Innenräume gemeinschaftlich zu realisieren und strebte dabei das Ideal eines Gesamtkunstwerks an.²² In dieser ersten praktischen Umsetzung fällt besonders die klare, genderspezifische Zuweisung der kunstgewerblichen Bereiche auf. Auch ist den Zeitgenoss*innen dieser Umstand nicht entgangen und kommentierten diesen entsprechend. Während die männlichen Mitglieder (allesamt ehemalige Schüler in Hoffmanns Architekturklasse) die Komposition des Raumes sowie den Entwurf der Möbel verantworteten, übernahmen die weiblichen Mitglieder die kleinteilige Ausstattung²³ „und es zeigte sich, dass die Mischung an Talenten in dieser Gruppe insofern eine sehr günstige ist, als sie sich gegenseitig ergänzen.“²⁴ Aus Sicht der in Österreich federführenden feministischen Zeitschrift *Dokumente der Frauen* war dies eine besonders erfreuliche und vorbildliche Zusammenstellung:

Dieser Verein bedeutet einen Fortschritt auf dem Gebiete der Frauenfrage. Herren und Damen sind gleichmässig daran betheilt, [...]. Und da die Frauen gerade diejenigen sind, denen namentlich in den Kreisen des Mittelstandes das Einrichten der Wohnung zufällt, ferner da Frauen am besten beurtheilen können, in welcher Richtung die Gebrauchsgegenstände des Haushaltes am zweckmässigsten auszugestalten sind, ist es ein glücklicher Gedanke, künstlerisch geschulten Mädchen und Frauen – Schülerinnen der Professoren Moser und Hofmann [sic!], die innere Ausgestaltung zuzuweisen.²⁵

So meldete sich eine ebenso wichtige und gut vernetzte Protagonistin der österreichischen Frauenbewegung, Regine Ulmann, zu Wort und berichtete in der Zeitschrift *Blatt der Hausfrau* nachfolgendes:

„Kunst im Hause“, die auf unsere Umgebung, unser Hausgeräth angewandte Kunst muß naturgemäß uns Frauen am meisten anziehen; sie spielt in unser Reich hinüber, sie zeigt uns, wo und wie wir es anfangen müssen, den Anforderungen eines gereiften und künstlerisch geschulten Geschmacks zu entsprechen, es den Unseren und lieben Gästen bei uns behaglich zu machen. In der kleinen Ausstellung, die wir gesehen, hat die ,Kunst

²¹ Mensi, Allgemeine Zeitung (Morgenblatt) 21.12.1901, S. 2.

²² Siehe Müller 1980, S. 152; Thun-Hohenstein 2013, S. 216.

²³ Siehe auch Behal 1988, S. 70; Müller 1980, S. 52; Schmuttermeyer 2020, S. 36.

²⁴ Abels, Das Interieur 1902a, S. 97.

²⁵ Dokumente der Frauen 1901, S. 491.

im Hause‘ noch ein weiteres Interesse für uns: sie ist zum überwiegend großen Theile von Frauenhänden geschaffen worden, und wo diese nicht selbst die Ausführung übernehmen konnten, wie bei Gläsern und Keramiken, haben doch Frauen die Objecte ersonnen. [...] haben nicht nur die Gläser, das Eßbesteck, Service, den Kamin, die Vorhänge ersonnen, sie haben auch Bettdecke und Vorleger, Seidenwäsche und Ballkleid, Lederschnittarbeiten u. s. w. selbst ausgeführt. Durchwegs trägt, was sie erdacht, den Stempel der neuen Richtung.²⁶

Es war kein Zufall, dass diese namhaften Autorinnen der österreichischen Frauenbewegung auf die junge Vereinigung aufmerksam wurden. Schließlich befanden sich die weiblichen Vereinsmitglieder in einer Zeit, die durch Umbrüche, neue Bedingungen und Ansprüche gezeichnet war. Vom erstmals ermöglichten Zugang zum Aktunterricht sowie zu bestimmten Fachklassen der Kunstgewerbeschule hin zu der Inanspruchnahme der Ausgestaltung des „Häuslichen“ waren es die jungen Künstlerinnen der *Wiener Kunst im Hause*, die diese anfängliche Umbruchstimmung nicht nur miterlebten, sondern auch mitprägten. Dass ihnen hierbei Steine in den Weg gelegt wurden und sie Ablehnung fanden, ist anzunehmen.

Trotz positiver Resonanz von feministischer Seite blieb die ambivalente Haltung ihrer männlichen Fachkollegen deutlich, beispielsweise in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Das Interieur* von 1900. Hierbei eröffnete Josef Folnesics, der damalige Leiter der gläsernen und keramischen Sammlungen des Museums für Kunst und Industrie, das neue Monatsheft mit seinem Artikel „Das Wiener Interieur“.²⁷ Er betonte den notwendigen Beitrag der Frau hinsichtlich der Ausgestaltung des Wohnraums, jedoch in der Rolle einer Hausfrau. Hingegen blieb dem Mann als Künstler das Schöpferische und Innovative vorbehalten:

Das Werthvolle, Charakteristische, Individuelle in jeder Familienwohnung ist Frauenwerk. [...]. So lange nicht die Frau mit fühlender Hand und naivem individuellen Geschmack eingegriffen hat, bleiben solche Räume Hôtelzimmer, mag die Phantasie des Künstlers, der sie eingerichtet, noch so feinsinnige ‚Zufälligkeiten‘ festgenagelt haben.²⁸

Folnesics war überzeugt, dass der schlussendlich entscheidende Beitrag von männlicher Seite geleistet wird. Für ihn war diese schöpferische Kraft ausschließlich männlich zugeschrieben und insofern notwendig, um den beachtlichen Drang nach einer Stilfindung „in modernem Sinne“²⁹ gerecht zu werden, oder wie Sabine Plakolm-Forsthuber treffend als „dominanten Stilwillen“³⁰ der *Secession* in ihren Anfängen kennzeichnete.

²⁶ Ulmann, Blatt der Hausfrau 1901-1902, S. 336.

²⁷ Der Beitrag wird auch von Rebecca Houze im Kontext der Vereinigung diskutiert; siehe Houze 2002, S. 4-5.

²⁸ Folnesics, *Das Interieur* 1900, S. 3-4.

²⁹ Folnesics, *Das Interieur* 1900, S. 5.

³⁰ Forsthuber 1991, S. 44.

Auch die Formen und Einzelheiten sind neu, aber die Einfachheit, die Behaglichkeit, das Bestreben, leeren Prunk und den Schein eines nicht vorhandenen Luxus zu vermeiden, sind alt. In diesem Sinne componiren unsere Architekten, wie Wagner, Hoffmann, Olbrich, Urban, Prutscher, Krauss u. s. w. ihre modernen Interieurs. Wenn sich dieser neue Geist im Laufe des kommenden Jahrhunderts vollkommen eingebürgert haben wird, wenn ein sicherer Geschmack und ein Vertrauen zum eigenen Kunstvermögen wieder platzgegriffen haben werden, wenn man nicht mehr von einem Stil sprechen wird, sondern einen Stil besitzen wird, einen Stil der Alles beherrscht und in dem Alles ausgeführt ist, [...]; dann wird die Frau wieder ganz zu ihrem Rechte gelangen, und es wird keiner grossen Studien bedürfen, um sich geschmackvoll einzurichten, sich ein behagliches, künstlerisch vollendetes Heim, erfüllt von persönlicher Charakteristik zu schaffen. Dann wird das echte Wiener Interieur wieder vorhanden sein, und mit Geschick und angeborenem Kunstverstand werden es diejenigen mit seelenvoller Sinnlichkeit zu erfüllen wissen, die in jeder Beziehung berufen sind, das Leben zu verschönern: die Wiener Frauen.³¹

Dass der emanzipatorische Prozess bereits im vollen Gange war und sich die besagten Frauen nicht auf diese Rolle reduzieren oder entmutigen ließen, hatte Folnesics zu diesem Zeitpunkt nicht bedacht. Schließlich hatte sich die Vereinigung „die Pflege eines gediegenen modernen Einrichtungsstils mit specifisch wienerischer Note zum Ziele gesetzt“,³² wie Abels im nächsten Jahrgang derselben Zeitschrift ankündigte.

Glas- und Keramikarbeiten

Unter den vielen enthusiastischen Rezensionen zur ersten Ausstellung sollte Folnesics' Lob nicht unerwähnt bleiben. Seinem Fachgebiet entsprechend fand der Experte besonders Gefallen an den Glas- und Keramikarbeiten der Künstlerinnen:

Originell in Form und Dekor, ohne die Grenzen des Gefälligen zu verlassen, ist das von Baronin G. FALKE entworfene, von BAKALOWITS ausgeführte Glasservice [Abb. 2.6], und ebenso zeichnet sich das von Fräulein SIKA entworfene Kaffee- und Theeservice [Abb. 2.7, 2.8 und 2.9] durch Bequemlichkeit und Leichtigkeit der Form und Ornamentierung aus.³³

An dieser Stelle soll betont werden, dass Folnesics mit den Worten „Form und Ornamentierung“ zwei Aspekte vorwegnahm, die in der Sekundärliteratur wiederholt aufgegriffen und diskutiert werden, oftmals am Beispiel des Services von Sika. Sowohl Folnesics als auch Abels schrieben den Entwurf in seiner Gesamtheit der Künstlerin zu. In der heutigen Forschung werden hingegen die Form sowie der Dekor separat betrachtet und als Zusammenspiel von Lehrenden und Lernenden gesehen. Oftmals unter der Bezeichnung

³¹ Folnesics, Das Interieur 1900, S. 5-6.

³² Abels, Das Interieur 1902a, S. 97.

³³ Folnesics, Die Kunst 1902, S. 138.

„Schule Prof. Kolo Moser“ von Porzellanmanufakturen wie Josef Böck hergestellt und vertrieben, werfen die Objekte Schwierigkeiten bei der korrekten Zuschreibung auf. So fokussiert sich Christian Witt-Döring, anlässlich des 100. Todestages des Künstlers, in seinem Katalogbeitrag zur großen Moser-Ausstellung im MAK auf Keramiken, deren Formen vom Professor vorgegeben und von seinen Schüler*innen mit eigenem Dekor versehen wurden. Als Beispiel nennt er eine in Zusammenarbeit mit Therese Trethan entstandene Terrine (Abb. 2.10).³⁴ Ernst Ploil äußerte die Möglichkeit bereits 2013 und stützte diese mit einer vertiefenden Argumentation. Ausschlaggebend ist für ihn ein Entwurf, welchen die ausführende Manufaktur Böck mit der Bezeichnung „Moser-Form“ handschriftlich ergänzte (Abb. 2.11).³⁵ Laut Ploil gilt dies auch im Fall von Sikas Service und korrigiert die zeitgenössische Bildunterschrift in *Das Interieur* (Abb. 2.8):

Part of a dining room designed by Wilhelm Schmidt with misleading caption misattributing the design of coffee service manufactured by the Viennese porcelain manufacturer Josef Böck. The form was designed by Koloman Moser and the decoration by Jutta Sika.³⁶

Zwar nicht von Ploil herangezogen, kann seine Vermutung durch einen Entwurf (Abb. 2.12) aus dem Sammlungsbestand des Museums für angewandte Kunst womöglich bestätigt werden (hierbei fehlt jedoch eine Signatur oder Kennzeichnung des Künstlers sowie der Firma; gleiches gilt für den Entwurf einer Zuckerdose, welche in der Museumssammlung Sika zugewiesen wurde, Abb. 2.13). Nachdem Elisabeth Schmuttermeier zunächst mit dieser Differenzierung konform ging und sich in ihrem Beitrag anlässlich des 150. Jubiläums der Universität für angewandte Kunst auf Ploil bezog,³⁷ eröffnet sie nun in ihrem neueren, dezidierten Katalogbeitrag zur *Wiener Kunst im Hause* eine abweichende Möglichkeit. In einer Fußnote weist sie darauf hin, dass nicht nur der Dekor, sondern auch die Form der Künstlerin zugeschrieben werden könnte, während Moser hingegen mit Verbesserungsvorschlägen zur Seite gestanden sein soll (Abb. 2.14).³⁸

Trotz aller Unklarheiten lassen sich an diesem Exemplar die Bemühungen um moderne Gestaltungsprinzipien ablesen und das Versuchsfeld annähernd errahnen, welches Moser seinen Schüler*innen eröffnete. Moser hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits von der verspielten, floralen Formensprache des anfänglichen Jugendstils abgewendet und an geometrischen

³⁴ Witt-Döring 2019, S. 48, 50; siehe auch Werkner 2019, S. 195.

³⁵ Ploil 2013, S. 256.

³⁶ Ploil 2013, S. 258.

³⁷ Schmuttermeier 2017, S. 164-165.

³⁸ Schmuttermeier 2020, S. 38.

Grundformen orientiert,³⁹ weshalb die einprägsame Form der Keramik besonders durch ihre Schlichtheit auffällt. So wurden beispielsweise die flachen Griffe der Kanne mit kreisrunden Aussparungen versehen, gleichzeitig hinterlassen der Deckel sowie die Schnaupe einen schnabelartigen Eindruck. Diese Ausformung der Griffe kommt bei den Tassen wiederholt zum Einsatz. Zudem stechen diese besonders durch die dezentrierte Positionierung auf den Untertassen hervor (Abb. 2.7 und 2.15).

Das unverwechselbare Motiv des Services zierte zudem die Einladungskarte, deren Entwurf Sika verantwortete (Abb. 2.16 und 2.17). Im Gegensatz zur Lithographie ergänzte Sika die Serviceform mit einer schablonierten Dekorvariante. Hierfür wählte sie ein Blütenornament aus und reduzierte sowie wiederholte dieses in einer strengen symmetrischen Anordnung (Abb. 2.7 und 2.15). Neben dem Entwurf (Abb. 2.18) lassen sich in der Museumssammlung weitere Exemplare ihrer Skizzen finden. Die Porzellanmanufaktur Böck beauftragte die junge Künstlerin die – vermeintliche – „Moser-Form“ in zahlreichen Varianten zu dekorieren. Diese wurden numerisch von Böck verzeichnet und konnten in unterschiedlicher Formgebung und Farbauswahl seriell produziert werden (bspw. Abb. 2.19, 2.20 und 2.21). Aus diesem Grund bleibt unklar, ob Sikas Service ebenso in einer hellblauen Kolorierung und mit der Bezeichnung „Schule Prof. Kolo Moser“ auf der Unterseite, wie das Museumsexemplar (Abb. 2.7 und 2.15), ausgeführt wurde. Es steht jedenfalls fest, dass ihr Dekorentwurf unter der Nummer 515 in das Programm der Porzellanmanufaktur aufgenommen wurde (Abb. 2.22).

Ähnliche Umstände lassen sich in der Glasproduktion bei Meyr's Neffe oder Johann Loetz Witwe und ihrem Vertrieb durch E. Bakalowits Söhne finden.⁴⁰ Schlussendlich konnten die Schüler*innen der Kunstgewerbeschule nicht nur kreative Impulse durch ihre Professoren erfahren, sondern auch wichtige Kontakte zu Firmen knüpfen, die sie auf ihrem Weg zum eigenständigen Kunstschaffen begleiteten.

Das Möbelarrangement

Gleiches lässt sich auch auf das ausgestellte Mobiliar übertragen, welches ausschließlich von den männlichen Mitgliedern – und somit Absolventen der Architekturklasse Hoffmann – stammte. Sie realisierten drei Interieurs in Zusammenarbeit mit vertrauten Firmen, die sie bereits zu Schulzeiten kennenlernten. Wilhelm Schmidt verantwortete ein Esszimmer, Emil Holzinger

³⁹ Ploil 2013, S. 272, 274.

⁴⁰ Siehe Ploil 2013, S. 260.

und Karl Sumetsberger gestalteten gemeinsam ein „Herrenzimmer“, während Hans Vollmer ein Schlafzimmer entwarf (Abb. 2.1, 2.2, 2.3 und 2.8).

Ab diesem Zeitpunkt scheinen sie sich dem "Einfachen Möbel"⁴¹ Hoffmanns verschrieben zu haben, auch im Möbelbereich fällt eine Abwendung vom floralen Formenrepertoire auf, im Fokus standen nun geometrische Grundformen:

Die Vereinfachung, zu der sie erzogen wurden, hat ihnen eine gewisse Derbheit der Linien gegeben. [...], und selbst die Ornamentik, welche ja förmlich als Symbol der Moderne Schlangen- oder Wellenlinien in unendlichen Variationen wiederholte, ist zu einer großen Schlichtheit gelangt. Ein Kreis, ein Viereck, ein Oval oder Triangel bildet in verschiedenen Verbindungen die einfache Ornamentensprache. Auch das Ornament ist bereits von den Principien der ‚Gerüstkunst‘ durchdrungen und geht auf die geometrische Formel zurück.⁴²

Zudem konzentrierten sie sich besonders auf die Materialwirkung und wollten dieser gerecht werden. Statt beispielsweise Holzschnitzereien kamen vermehrt unterschiedliche Holzarten oder Metallapplikationen zum Einsatz. Die Betonung lag insbesondere auf der Konstruktion. Von Seiten der *Arbeiter-Zeitung* folgte diesbezüglich eine sicherlich fördernde Kritik:

Auch die Interieurs der zehn Kunstgewerbeschüler sind keineswegs vollkommen einwandfrei. Einige Neuerungen erweisen sich nicht als Verbesserungen, aber manches bedeutet thatsächlich einen Fortschritt. Wir erwähnen da ganz besonders den originellen Ankleidespiegel im Schlafzimmer [Abb. 2.23] von Volmer [sic!] und den hübschen Beleuchtungskörper im Herrenzimmer [Abb. 2.3] sowie das Glasservice im Speisezimmer von Fräulein Else Unger. Durchwegs finden wir das Streben nach Vereinfachung und die Tendenz, die Formen aus dem Gegenstande und dem Bedürfnis heraus zu entwickeln [sic!]. Daß diese jungen Leute sich häufig darüber im Unklaren sind, was Bequemlichkeit bedeutet, gereicht mehr ihrem Charakter als ihrer Kunst zu Ehren, weniger zu entschuldigen ist die Härte der koloristischen Wirkung, die namentlich in der Verwendung verschiedener Holzgattungen zu Tage tritt. Es wäre jedoch unrecht, dieser Seite zu große Wichtigkeit beizulegen. Der Schwerpunkt liegt in der Form und künstlerischen Durchbildung der Konstruktion, und nach dieser Richtung haben die jungen Künstler manchen hübschen, willkommenen Beitrag geliefert.⁴³

Im Speisezimmer von Wilhelm Schmidt kam eine Kombination aus Mahagoni und Buchsbaum zum Einsatz, welches von der Firma K. Caspar und Kostka ausgeführt wurde (Abb. 2.1 und 2.8). Das Interieur fand besonders in der Tagesausgabe des *Neuen Wiener Tagblatts* Beachtung:

Von bleibendem praktischen Werth scheinen uns die Gläser von Baroness Falke [Abb. 2.6] und das Tafelservice von Trethan zu sein; die bizarre Bemalung des Porzellans verringert nicht den Werth der richtigen Formung des Suppentellers – mehr

⁴¹ Siehe Hoffmann 1901, S. 193-208.

⁴² Zuckermandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 14.12.1901, S. 5.

⁴³ J., Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt) 19.11.1901, S. 6-7.

Schüsselchen als Teller [Abb. 2.1]. Auch das Eßzeug mag gut in der Hand liegen, das muß freilich erst versucht werden. Bei den Möbelstücken finden wir das Bestreben noch allzu auffallend, ‚anders‘ zu sein. Auch die alten Constructionen gestatten die Bethätigung eines feinen Formtalents. Ein Besuch in der Ausstellung wird übrigens jedem Vergnügen und manche Anregung bringen.⁴⁴

Emil Holzinger⁴⁵ und Karl Sumetsberger entschlossen sich, für das „Herrenzimmer“ ausschließlich Eichenholz zu verwenden. Das Möbelensemble tischlerte Heinrich Sumetsberger, der Vater des Vereinsmitglieds, in seiner eigenen Werkstatt (Abb. 2.24). Franz Messner und Else Unger ergänzten das Interieur mit Beleuchtungskörpern (Abb. 2.3). Zudem lässt sich im Likör- und Zigarrenkasten (Abb. 2.25) ein passendes Glasservice von Sika entdecken, welches Bakalowits umsetzte (Abb. 2.26).

Das Schlafzimmer kennzeichnet sich hingegen durch das helle Ahorn und die Einlagen aus Birnbaum, welches Hans Vollmer in Kooperation mit der Firma Ludwig Schmitt umsetzte (Abb. 2.2, 2.23 und 2.27). Im textilen Bereich nahm Else Unger das florale Element wieder auf und geometrisierte dieses, beispielsweise als Applikation auf der Bettdecke oder auf dem eigenhändig geknüpften Teppich (Abb. 2.2 und 2.28). Eine Entwurfsentscheidung, die an Sikas Tee- und Kaffeeservice erinnert. Unger verinnerlichte diese Formensprache materialübergreifend bereits in Hoffmanns Unterricht:

Übrigens spielt in dieser Schule [Hoffmanns Architekturklasse] auch die moderne ‚Empfindungslinie‘ eine grosse Rolle. Der Umriss der Körper und Flächen, der Schmuck durch Einlagen und Appliken wird mit besonderer Liebe und Empfindung verfolgt.⁴⁶

Insgesamt befand sich das Möbelensemble in Einklang mit der geometrisch dominierten Wandgestaltung, wobei der Anspruch auf eine umfassende Raumkunst spürbar wird. Das in der Kunstgewerbeschule Erlernte fand nun in der Praxis Anwendung, und so blieb der Einfluss ihrer Mentoren wirksam und unverkennbar: „Wer die Leistungen ihrer Lehrer kennt, weiß, daß es sich um rücksichtslose Durchführung der Prinzipien der neuen Kunst handelt.“⁴⁷

Zusammenfassend hielt die Zeitschrift *Dokumente der Frauen* zuversichtlich fest:

So klein und bescheiden die Ausstellung auftritt, so ist doch ihr künstlerischer Werth ein zweifelloser. [...]. Es ist schwer möglich, sich Räume vorzustellen, die in ihrer Einfachheit so vollendet künstlerisch und zweckentsprechend bis in ihre letzten

⁴⁴ Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 15.11.1901, S. 9.

⁴⁵ An dieser Stelle sollte festgehalten werden, dass der dritte Jahrgang der Zeitschrift *Das Interieur* zusätzlich mehrere Fotografien einer Bibliothek und eines Musikzimmers, welche von Emil Holzinger entworfen und der Vereinigung zugeschrieben wurden, inkludierte. Allerdings wurden die beiden Räume nicht im Rahmen dieser ersten Ausstellung gezeigt; siehe Abels, *Das Interieur* 1902a, S. 97; Abels, *Das Interieur* 1902b, S. 104-105.

⁴⁶ Abels, *Kunstgewerbeblatt* 1902, S. 208.

⁴⁷ J., *Arbeiter-Zeitung* (Morgenblatt) 19.11.1901, S. 6.

Einzelheiten wirken würden. Jedes Ding hat etwas zu sagen, und mancherlei Neues, nicht allein in künstlerischer, sondern auch in künstlerisch-praktischer Richtung ist dort zu finden.⁴⁸

2.2 Die Vereinsgründung und -organisation im Laufe des Bestands

Nachdem die Vereinigung im November 1901 im *Wiener Kunstgewerbeverein* erfolgreich reüssierte, folgte im darauffolgenden Jahr die offizielle (behördliche) Vereinsgründung. Der Vereinsakt wird heute im Österreichischen Staatsarchiv aufbewahrt und blieb bisher wissenschaftlich unbearbeitet. Die Dokumente gewähren Einblicke in die Vereinstätigkeit von 1902 bis hin zur Umbildung 1925 und der schlussendlich zwangsläufigen Eingliederung sowie Löschung im Jahr 1938. Durch das erhaltene Vereinsregisterblatt kann die Vereinstätigkeit rekonstruiert werden, allerdings nur bedingt, da viele Unterlagen, Korrespondenzen und dergleichen fehlen und einige Vereinsjahre von der Vereinsbehörde nicht verzeichnet wurden. In diesem Unterkapitel gilt es, diese historische Quelle in ihrer Gänze auszuwerten und wenn möglich mit weiteren Primärquellen zu ergänzen, um die Lücken bestmöglich zu schließen.

Schon im Gründungsjahr 1902 gibt es im Vereinskataster einige Unklarheiten, allerdings kann belegt werden, dass zunächst Karl Sumetsberger als Proponent eingetragen wurde. Im Verzeichnis des zweiten Jahrgangs des *Jahrbuchs der bildenden Kunst* von 1903 wurde derselbe als Präsident der Vereinigung erwähnt und das Gründungsjahr 1902 bestätigt.⁴⁹ Ingrid Maier spricht sich in ihrer Dissertation *Die Lehrtätigkeit Josef Hoffmanns und seine Schüler in der Kunstgewerbeschule Wien von 1898 bis 1914* ebenso für den Vorsitz Sumetsbergers aus und fügt hinzu, dass Jutta Sika die Schriftführung für das erste Jahr übernahm.⁵⁰ Dies bescheinigt letztendlich ein Brief vom 27.05.1902 an die *Secession*, den die beiden in diesen Funktionen unterzeichneten.⁵¹

Die Gründung des Vereins wurde per ministeriellen Erlass am 23.10.1902 genehmigt.⁵² Nachdem die Vereinigung am 03.08.1902 beim Innenministerium um Bewilligung ihrer

⁴⁸ Dokumente der Frauen 1901, S. 491.

⁴⁹ Jahrbuch der bildenden Kunst 1903, Spalte 300.

⁵⁰ Maier 1988, S. 162. Nach Rücksprache mit den Mitarbeiter*innen des Österreichischen Staatsarchivs sind die angegebenen Quellenverweise der Dissertantin nicht ausreichend, um diese auffinden und ausheben zu können.

⁵¹ Die Vereinigung Wiener Kunst im Hause an die Vereinigung Secession, Schreiben vom 27.05.1902, Archiv Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession, I 43.1.13. – 10615.

⁵² Für dieses Kapitel wird der nachfolgende Vereinsakt, erhalten im Österreichischen Staatsarchiv herangezogen und behandelt: Österreichisches Staatsarchiv (AT-OeStA)/Archiv der Republik (AdR) BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

Statuten anfragte und diese daraufhin angepasst werden mussten, konnten sie erstmals als eingetragener Verein auftreten.⁵³ Ihre Statuten hielten den Zweck wie folgt fest:

1. Titel, Sitz und Zweck des Vereines. Der Verein, welcher den Namen *Kunst im Hause* führt und seinen Sitz in Wien hat, strebt an, durch gemeinsame Arbeit der Mitglieder künstlerische Bedürfnisse der Allgemeinheit zu befriedigen. Sein Ziel liegt in der Bewältigung aller Fragen des formalen Lebens und in der Herstellung eines lebendigen Kontaktes zwischen Schaffenden und Publikum.⁵⁴

Im nächsten Satzungspunkt führten sie an, wie sie dies erreichen wollten:

2. Mittel zur Erreichung des Zweckes.

a) Die künstlerische und kunstgewerbliche Tätigkeit des Vereines.

b) Pflege und Verbreitung moderner Kunstanschauung.

c) Ausstellungen von Arbeiten der Mitglieder.

d) Vorträge, Diskussionsabende und sonstige Veranstaltungen.

e) Gelegentliche Publikationen und Herausgabe einer Zeitschrift.⁵⁵

Ein ambitioniertes Vorhaben, das im Laufe ihrer gemeinsamen Zeit Abweichungen verlangte, allerdings ihren Wunsch nach einem gemeinsamen Schaffen sowie einem öffentlich wirksamen Programm festhielt.

Zeitgleich widmete sich Berta Zuckermandl in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* begeistert den Anfängen der Vereinigung und kündigte das Vorhaben der jungen Künstler*innen als „Bedeutsame Neugründung im Kunstgewerbe“⁵⁶ an. Überzeugt formulierte sie:

Wie wir erfahren, ist in diesen letzten Tagen die Begründung eines für die Entwicklung des österreichischen Kunstgewerbes höchst wichtigen Unternehmens gesichert worden, und ist die diesbezügliche behördliche Entscheidung bereits erfolgt.⁵⁷

Die Journalistin zeigte sich seit Anbeginn als wichtige Fürsprecherin und ergriff im Laufe der folgenden Jahre wiederholt das Wort, auch um die Gruppe öffentlich zu verteidigen. Ihr ist es zu verdanken, dass die *Wiener Kunst im Hause* in den Tageszeitungen stetig in Erscheinung trat und nun ihre Vereinszeit rekonstruiert werden kann.

Wenige Monate später folgte am 26.02.1903 die nächste Generalversammlung, diesmal wurde Wilhelm Schmidt zum Vorsitzenden gewählt. Für die Aufarbeitung der Vereinstätigkeit erweist sich auch *Adolph Lehmann's allgemeine Wohnungs-Anzeiger (Lehmans Adressbuch)* als eine

⁵³ Maier 1988, S. 162.

⁵⁴ Diese Definition stammt aus den Statuten einer späteren Fassung von 1904. Die ursprünglichen Statuten sind nicht erhalten geblieben. Es ist jedoch anzunehmen, dass sich diese zum Großteil gleichen. Eine Abschrift ist im Katalogteil enthalten; AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Zuckermandl, *Wiener Allgemeine Zeitung* (6 Uhr-Blatt) 12.10.1902, S. 6.

⁵⁷ Ebd.

essentielle historische Quelle, welcher ab 1904 neben der Vereinsadresse auch jährlich den jeweiligen Vorsitz für die nächsten Jahrzehnte festhielt.⁵⁸ So fungierte Wilhelm Schmidt 1903 als Obmann der Vereinigung, die ihr erstes Vereinslokal im *Jakoberhof* in der 1., Jakobergasse 3 (2. Stockwerk, Türnummer 50) bezog. Neben Schmidt finden sich unter den ordentlichen Mitgliedern Gisela Falke, Leopold Forstner, Alexander Hartmann, Franz Messner, Marietta Peyfuss und Michael Powolny.⁵⁹ Als Ehrenmitglieder bekräftigten Josef Hoffmann, Koloman Moser und Felician Myrbach ihre Unterstützung.⁶⁰

Eine kurzzeitige Umbenennung zu *Kunst im Hause*

Für das Jahr 1904 übernahm Leopold Forstner den Vorsitz. Unter seiner Leitung beschloss der Verein seine Statuten (siehe Katalogteil) abzuändern und den Namen auf *Kunst im Hause* zu kürzen, was am 18.05.1904 von der Statthalterei bewilligt wurde.⁶¹ In den beiden darauffolgenden Jahren lässt sich diese Titeländerung auch in *Lehmanns Adressbuch* nachvollziehen. Im Zuge dieses Neuauftritts hatte Alexander Hartmann für das Jahr 1905 erstmals den Vorsitz inne, vertreten wurde er von Georg Klimt. Beide Funktionäre sind in den Vereinsunterlagen nur an dieser Stelle einmalig aufzufinden. Anschließend folgten 1906 Jutta Sika als Präsidentin und Fanny Harlfinger-Zakucka⁶² als ihre Stellvertreterin.⁶³

Erst für das darauffolgende Jahr gewährt ein – im Vereinsakt erhaltenes – Schreiben an die Vereinsbehörde mehr Einblick in die Organisation und den Neuauftritt. Inhaltlich hält der Brief die Ergebnisse der Generalversammlung fest: am 23.05.1907 wählten die Mitglieder erstmals Therese Trethan zur Vorsitzenden, als ihre Vertretung übernahm Jutta Sika zudem die erste Schriftführung, Marietta Peyfuss wurde zur zweiten Schriftführerin und Kassiererin gewählt während Johanna Hollmann als Kassenrevisorin Erwähnung fand. Insgesamt zählte die Vereinigung für dieses Jahr fünf ordentliche, drei außerordentliche sowie drei Ehrenmitglieder.

Das Vereinslogo

In dieser Konstellation sollte auch ihr äußeres Erscheinungsbild vereinheitlicht werden. Beispielsweise ergänzte man das Briefpapier sowie die Vereinsstatuten mit einem neuen Vereinslogo (bspw. Abb. 2.29): Eine rechteckig gerahmte Fläche umfasst ein breit ausgeführtes Satteldach. Seitlich wird die Darstellung durch zwei auf ihre Grundformen reduzierte Bäume

⁵⁸ Lehmanns Adressbuch 1904, S. 313.

⁵⁹ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, o. S.

⁶⁰ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, o. S.

⁶¹ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

⁶² Geboren am 26.05.1873 in Mank, gestorben am 19.09.1954 in Wien.

⁶³ Im Gegensatz zu den Vereinsakten wird bei *Lehmanns Adressbuch* Alexander Hartmann als Obmann genannt.

ergänzt, bestehend aus einem hohen, schlanken Stamm sowie einer runden Krone, die durch ein dichtes Blätterwerk an Fülle gewinnt. Bemerkenswert sind die drei Schilde, die bewusst eingebettet wurden, um ihren symbolischen Wert und damit den Anspruch der Vereinigung zu demonstrieren. Wie zuvor von der *Secession* gefordert und propagiert, sollten die Gattungen Malerei, Bildhauerei und Architektur als Einheit verstanden werden und gleichwertig auftreten. Daher zieren die drei Wappenschilde sowohl das Vereinselement (Abb. 2.30) als auch zahlreiche Seiten des Vereinsorgans *Ver Sacrum* (bspw. Abb. 2.31) sowie verschiedene Ausstellungsplakate (bspw. Abb. 2.32 bis 2.34). Sowohl Koloman Moser als auch Alfred Roller trugen wesentlich dazu bei und versäumten nicht, das einstige Zunftzeichen der Maler*innen in das Erscheinungsbild der *Secession* grafisch zu integrieren.⁶⁴ Auch die Kunstgewerbeschule verfolgte diese Programmatik mit großer Ambition, weshalb sich dort zahlreiche vergleichbare Beispiele finden lassen. So huldigte die Lehranstalt dem proklamierten „Heiligen Frühling“ unter anderem durch eigene Kostümfeste und lud zum „Kunstfrühling“ ein (bspw. Abb. 2.35). Max Burckhards fing den gemeinsamen Antrieb der Kunstschaffenden im ersten Heft des secessionistischen Kunstblatts ein und formulierte in seiner Einleitung:

Der Geist der Jugend, der den Frühling durchweht, er hat sie zusammengeführt, der Geist der Jugend, durch welchen die Gegenwart immer zur ‚Moderne‘ wird, der die treibende Kraft ist für künstlerisches Schaffen, er soll auch diesen Blättern den Namen geben im Sinnbilde des VER SACRUM.⁶⁵

Daraus wird die programmatische Vorprägung der *Kunst im Hause* ersichtlich, die sich ebenso in der Gestaltung ihres Emblems manifestiert. Die zuvor genannten gestalterischen Elemente wurden um eine Basis ergänzt, die den Vereinsnamen sowie die Vereinsadresse einfasst. Hierfür hatte man sich eine eigene, markante Typografie überlegt (bspw. Abb. 2.29). Die Vermutung liegt nahe, dass die Entwurfsidee vom kurzzeitigen Vereinsmitglied Elena Luksch-Makowskaja stammte. Zwar deutet kein Monogramm auf die Künstlerin hin, allerdings bewahrt das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg neben dem Entwurf des endgültigen Signets zwei weitere Skizzen auf, die wahrscheinlich mehrere Zwischenschritte im Entwurfsprozess darstellen und Luksch-Makowskajas Überlegungen verdeutlichen (Abb. 2.36 bis 2.38).

⁶⁴ Kat. Ausst. Leopold Museum-Privatstiftung 2007, S. 57; Bisanz-Prakken 2007, S. 74; Lena Schober, „Entwurf für das Emblem der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession“, in: Leopold Museum-Privatstiftung Online Sammlung, 2024 (30.01.2026), URL: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/objekt/2820-entwurf-fur-das-emblem-der-vereinigung-bildender-kunstler-osterreichs-secession/>; siehe auch Pausch 2007, S. 58-67.

⁶⁵ Burckhard 1898, S. 3.

Elena Luksch-Makowskajas Erinnerungen

Die Künstlerin Luksch-Makowskaja kann bereits früh mit der Vereinigung in Verbindung gebracht werden, jedoch bestätigt ein Vereinsschreiben vom 07.11.1905 ihren baldigen Austritt.⁶⁶ Möglicherweise war sie von den kollektiven Bestrebungen der *Kunst im Hause* nicht ausreichend überzeugt, um sich dem Kunstgewerbe vertiefend zu widmen. Diese Annahme basiert auf einem späteren Briefentwurf aus dem Jahr 1944 an ihre ehemalige Vereinskollegin Fanny Harlfinger-Zakucka. Luksch-Makowskaja erinnerte sich wie folgt:

Ich habe Wien in guter, dankbarer Erinnerung. Das Mitarbeiten mit der Secession war geradezu ideal zu nennen, es wurde einem leicht gemacht, mit allen Hilfen und Chikanen [sic!]. Obwohl ich ja für 'Kunstgewerbe' eine ausgesprochene Abneigung, ja sogar Uninteressiertheit hatte und habe (ich bin für Grand Art), haben die vielen Ausstellungen – Versuche, Raumgestaltungen eine lebendige Atmosphäre geschaffen und ich habe mich an alle möglichen Techniken gewöhnt, ohne Bedenken zu sehen, das Wesentliche im Auge behaltend und die Technik 'en passant' studierend. Das habe ich auch später beibehalten.⁶⁷

Trotz deutlicher Skepsis dem Kunstgewerbe gegenüber formulierte sie mit fester Überzeugung:

Da ich nun ein überaus starkes Gedächtnis habe, will ich Ihnen noch einiges über unser künstlerisches Unternehmen ‚Kunst im Hause‘ sagen. Dieser Versuch, die Sitzungen in dem öden leeren Haus, war tatsächlich der Anfang der 'Wiener Werkstätte' – das steht fest. Daher die Unterstützung durch [Joseph August] Lux. Wir hatten erstmal eine kleine Ausstellung oben im Jacoberhof, dann eine bei Miethke, ein Raum nicht gross – da hatte ich Treibarbeiten [...].⁶⁸

Der zitierte Brief befindet sich im Nachlass der Künstlerin, der im Archiv der Forschungsstelle Osteuropa in Bremen aufbewahrt wird.⁶⁹ Dort ist auch das Vereinsschreiben zu finden, das ihren Austritt im November 1905 bestätigt.⁷⁰ Dies könnte im Zusammenhang mit ihrer zeitgleich aufgenommenen Mitarbeit in der *Wiener Werkstätte* stehen. Kurz zuvor schrieb sie am 24. Oktober an ihre Mutter:

Zuhause arbeite ich bereits für eine hiesige Ausstellung, ich arbeite im Auftrag von der Wiener Werkstätte als Mitarbeiterin – alles, was ich mache, wird angenommen und sofort bezahlt, die Bedingungen sind glänzend, man darf bloß nicht faul sein.⁷¹

⁶⁶ Derenda 2018, S. 313.

⁶⁷ Zitiert und datiert nach Chadzis 2000, S. 158-159; siehe auch Derenda 2018, S. 314.

⁶⁸ Zitiert und datiert nach Chadzis 2000, S. 156; siehe auch Derenda 2018, S. 313-314.

⁶⁹ Elena Luksch-Makowskaja an Fanny Harlfinger-Zakucka, Briefentwurf von 1944, Лукш-Маковская, Е. К., FSO 01-228, Forschungsstelle Osteuropa Bremen; entnommen aus Derenda 2018, Anmerkung 402, S. 314.

⁷⁰ Vereinigung *Kunst im Hause* an Elena Luksch-Makowskaja, Schreiben vom 07.11.1905, Лукш-Маковская, Е. К., FSO 01-228, Forschungsstelle Osteuropa Bremen; entnommen aus Derenda 2018, Anmerkung 398, S. 313.

⁷¹ Zitiert nach Derenda 2018, S. 312.

Der finanzielle Aspekt darf sicherlich nicht unterschätzt werden, zumal sie am 28. November nachfolgendes ihrer Mutter versicherte:

ich arbeite für die Wiener Werkstätte – [...] die Bezahlung erfolgt sofort. Mit dem Verdienst bezahle ich die angesammelten Schulden ab – die Arztrechnungen, habe mich für den Winter angekleidet und führe den Haushalt – habe alles angeschafft.⁷²

Zurück zur ursprünglichen Fassung

Im Jahr 1907 suchte die Vereinigung beim Innenministerium an, die gewünschten Änderungen von 1904 widerrufen zu dürfen. Laut Ingrid Maier waren die alten Statuten und die erste Vereinsbezeichnung vorteilhafter für die Mitglieder.⁷³ Die Bewilligung folgte am 27.07.1907, wodurch die Vereinigung wieder als *Wiener Kunst im Hause* unter ihren Statuten der ersten Fassung arbeiten konnten.⁷⁴

Ein Subventionsansuchen

Einen Monat später bemühte sich die Vereinigung beim Handelsministerium um eine jährliche Subvention. Der erhaltene Akt im Staatsarchiv hält fest:

Der Verein bezweckt, „durch gemeinsame Arbeit der Mitglieder künstlerische Bedürfnisse der Allgemeinheit zu befriedigen und absolvierten Schülern der Kunstgewerbeschule in Wien durch Beitritt zu dem Verein Gelegenheit zu geben, für ihre Entwürfe und selbst ausgeführten Kunstgegenstände im Wege des Vereines Absatz zu finden.“ (vgl. § 1 des Statutes). Zur Erreichung dieses Zweckes benötigt der Verein eine Anzahl ständiger Hilfsarbeiter, denen die Ausführung von Entwürfen übertragen werden könnte; da die Mittel des Vereines hiezu [sic!] nicht ausreichen, bittet derselbe um die Gewährung einer fixen Jahressubvention. Nach dem Statute handelt es sich um eine Vereinigung zur Förderung der gewerblichen Interessen seiner Mitglieder, für welchen Zweck dem h. o. Ministerium keine Mittel zur Verfügung stehen.⁷⁵

Die angeführte Bestrebung der Vereinigung weist Merkmale eines gewerblichen Unterfangens auf, sodass es fraglich erscheint, ob die gewählte Rechtsform eines Vereins hierfür einen angemessenen Rahmen bieten konnte. Vermutlich sahen sie sich im Laufe der Vereinszeit in ihren Handlungsmöglichkeiten und Zielen eingeschränkt. Der Wunsch, wirtschaftliche Zwecke zu verfolgen und sich in ihrer Berufsausübung finanziell abzusichern, war sicherlich kein geringer und möglicherweise überwog dies schlussendlich die ideellen Zwecke. Daher verwundert es nicht, dass die Vereinigung einige Jahre später die Umgründung in eine Produktivgenossenschaft mit beschränkter Haftung anstrebte. Zumal ihre ehemaligen

⁷² Zitiert nach Derenda 2018, S. 312.

⁷³ Maier 1988, S. 164.

⁷⁴ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

⁷⁵ AT-OeStA/Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA) Unterricht UM allg. Akten 3793, Nr. 36987, 28.08.1907.

Professoren Hoffmann und Moser diesen Schritt mit der Gründung der *Wiener Werkstätte* bereits 1903 wagten. Im Gegensatz zur *Wiener Kunst im Hause* konnten sich Hoffmann und Moser auf Fritz Waerndorfer, einen finanzkräftigen Förderer, berufen, seriös nach außen wirken und risikobereiter agieren. Sie gründeten die *Wiener Werkstätte* anfangs als Produktivgenossenschaft mit unbeschränkter (!) Haftung, was einerseits ihrem ideologischen Ansatz einer künstlerischen Gemeinschaft entsprach und anderseits Vertrauen bei möglichen Kapitalgeber*innen schuf sowie deren Bereitschaft förderte. Ausschlaggebend war hierbei die unbeschränkte Haftung, somit hafteten die Mitglieder persönlich. Ein strategisches Signal, das die *Wiener Kunst im Hause* in ihrer Rechtsform eines Vereins nicht ausstrahlen konnte. Im Jahr 1910 versuchte die Vereinigung eine Umgründung in eine Produktivgenossenschaft mit beschränkter (!) Haftung zu bewirken, welche schlussendlich scheiterte und ausführlich im Unterkapitel 3.2 besprochen wird.

Wie es organisatorisch unter diesen neuen Bedingungen im Jahr 1908 weiterging, bleibt ungewiss, zumal der Vereinsakt im Staatsarchiv keinen Aufschluss darüber gibt. Lediglich die Anzeige bei *Lehmans Adressbuch* verrät, dass Therese Trethan in diesem Jahr als Vereinspräsidentin auftrat. Trotz der genannten Veränderungen in dieser ersten Periode von 1901 bis 1908 entpuppt sich das erste Vereinslokal im *Jakoberhof* als ein beständiger Treffpunkt.

2.3 Das Vereinslokal im *Jakoberhof*

Endlich auch hier bei uns in Wien. Die junge Vereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘, deren Tendenzen wi-schon [sic!] oft besprochen, ist nun eben daran, sich im eigenen Heim einzunisten. Vom Unterrichtsministerium in ihrem Streben unterstützt, erhielt die Vereinigung im Staatsgebäude des Jakoberhofes einige Räume zugewiesen. Weißgetünchte, ganz schmucklose und primitive, aber gut beleuchtete und gut geheizte Zimmer sind in Ateliers umgewandelt. Hier herrscht das strebsame, kunstbegeisterte, lebendigfrohe Treiben der jungen Künstlerschaar [sic!]. Ihre Namen sind in weiteren Kreisen schon bekannt, denn viele der großen Wiener Fabrikanten haben sich ihre Mitarbeiterschaft gesichert.⁷⁶

So gab Berta Zuckermandl in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* erstmals den Einzug der *Wiener Kunst im Hause* in ein eigenes Vereinslokal bekannt, wenngleich die tatsächliche Eröffnung im Winter des darauffolgenden Jahres erfolgte. Nachdem die Journalistin mitfiebernd über die Anfänge der Vereinigung berichtete, verwundert es nicht, dass sie diesen Meilenstein frühzeitig der Öffentlichkeit mitteilen wollte. In einem späteren Rückblick erinnerte sich Zuckermandl:

⁷⁶ Zuckermandl, *Wiener Allgemeine Zeitung* (6 Uhr-Blatt) 21.12.1902, S. 3.

Schon Ende des Jahres 1901 aber treten nach zweijähriger Ausbildung in der Myrbach-Schule die ersten Hoffmann- und Moser-Jünger in das tätige Schaffen einer Wiener Stilbildung ein. Es war die Serie junger Künstler, welchen Hofrat v. Scala die Möglichkeit verweigerte, durch des Oesterreichischen Museums Vermittlung in das industrielle Betriebe zu gelangen. Minister Hartl [sic!] wies der strebsamen Schar, welche die Prinzipien striktester Materialgerechtigkeit und Konstruktionslogik von ihren Lehrern übernommen hatten, im Jakoberhof einige Räume an.⁷⁷

Demnach dürfte Wilhelm von Hartel, damaliger Minister für Cultus und Unterricht, den entscheidenden Anstoß gegeben haben, auch wenn die Akten des Unterrichtsministeriums zu den in Wien ansässigen Vereinen keinen Hinweis enthalten, der diese Annahme bestätigen kann.⁷⁸ Im Ausstellungskatalog wurde hingegen ausschließlich dem Handelsministerium gedankt,⁷⁹ welches die Räume in der 1., Jakobergasse 3 (2. Stockwerk, Türnummer 50) kostenfrei zur Verfügung stellte. Das Haus war Teil eines größeren Gebäudekomplexes, das sich auf dem ehemaligen Areal des aufgelassenen Augustiner-Chorfrauenklosters und der Kirche *St. Jakob auf der Hülben* befand (im Bereich zwischen Riemergasse, Zedlitzgasse, Stubenbastei und Jakobergasse). Der sogenannte *Jakoberhof* beherbergte im Laufe der Zeit diverse Ämter und Institutionen (unter anderem die „k. k. Tabak- und Stempel Gefällsdirektion“, Abb. 2.39).⁸⁰ Mehrere Fotografien fangen die damalige Straßenszene ein und lassen die zeitlich unmittelbar nachfolgende Demolierung von 1909 erahnen (Abb. 2.40 und 2.41).⁸¹ Es folgten mehrere Neubauten und die Jakobergasse wurde von der Riemergasse bis zur Stubenbastei verlängert. Daraufhin musste der frühere Teil der Gasse – wo sich das Vereinslokal befand – zu „An der Hülben“ umbenannt werden (Abb. 2.42).⁸² Diese

⁷⁷ Zuckermandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 14.12.1907, S. 5.

⁷⁸ Siehe AT-OeStA/AVA Unterricht UM allg. Akten 3789-3802, 1899-1915.

⁷⁹ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, Vorwort, o. S.

⁸⁰ „An der Hülben“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 07.05.2021 (22.01.2026), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=An_der_H%C3%BClben&oldid=786003; „An der Hülben 3“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 14.06.2021 (22.01.2026), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=An_der_H%C3%BClben_3&oldid=797409; „Riemergasse 7“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 21.01.2026 (22.01.2026), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Riemergasse_7&oldid=1147718; „St. Jakob auf der Hülben (1)“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 11.07.2025 (22.01.2026), URL: [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=St._Jakob_auf_der_H%C3%BClben_\(1\)&oldid=100259](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=St._Jakob_auf_der_H%C3%BClben_(1)&oldid=100259); „Zedlitzgasse 4“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 14.10.2022 (22.01.2026), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Zedlitzgasse_4&oldid=849733.

⁸¹ Siehe die Demolierungsanzeige in: Amtsblatt der Stadt Wien 09.10.1908, S. 2409; „Zedlitzgasse 4“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 14.10.2022 (22.01.2026), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Zedlitzgasse_4&oldid=849733.

⁸² „An der Hülben“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 07.05.2021 (22.01.2026), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=An_der_H%C3%BClben&oldid=786003; „Jakobergasse“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 03.08.2022 (22.01.2026), URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Jakobergasse&oldid=837075>.

Gegebenheit könnte auch erklären, warum die Vereinigung ihr Lokal zeitgleich in die nahegelegene 1., Kumpfgasse 6 verlegte.

Das Gebäudeinnere

Eine in der *Neuen Freien Presse* erschienene, humoristisch verfasste Beschreibung gewährt einen außergewöhnlichen Einblick in das Innere des *Jakoberhofs* und bietet zugleich eine mögliche Erklärung, weshalb die Räumlichkeiten kostenfrei zur Verfügung gestellt wurden:

So ladet uns jetzt eine junge Vereinigung blutjunger Künstler, die sich ‚Wiener Kunst im Hause‘ nennt, zu sich in ihr Heim, um uns zu zeigen, was sie vermag. Die Vereinigung residiert im *Jakoberhof* in der *Jakobergasse*. Es ist etwas umständlich, dorthin zu finden, und so irrte ich denn nicht wenig umher. Erst fand ich die Gasse nicht; und als ich sie gefunden hatte, fand ich das Haus nicht; als ich aber dieses gefunden hatte, fand ich die Vereinigung nicht. Uebrigens war es ganz amüsant, diesen alten Wiener Kasten, der seit zehn Jahren fortwährend abgebrochen werden soll und immer noch steht, bei dieser Gelegenheit ein wenig zu inspiciren [sic!]. Man findet nicht oft so etwas Behäbig-Gemüthliches, das zugleich etwas so unbedingt Vornehmes hat. Weißgestrichene Kreuzgewölbe im Treppenhaus, Klostergeruch in den stillen verträumten Winkeln! Endlich aber war ich nun doch an meinem Ziel. Was ich fand, war nicht viel, wenigstens dem Umfange nach. Ein Vorzimmer und ein Wohn- oder Speisezimmer, von den Mitgliedern der Vereinigung mit Möbeln und Gebrauchsgegenständen eingerichtet; über einen Corridor hinaus ein paar Werkstattträume.⁸³

Die eindrückliche Beschreibung deckt sich mit der bereits zitierten Erinnerung an „die Sitzungen in dem öden leeren Haus“⁸⁴ von Elena Luksch-Makowskaja. Nur wenige erhaltene Fotografien gewähren einen direkten Einblick in das Hausinnere (Abb. 2.43 und 2.44).

Das Auftragsbüro

Bevor die Vereinigung zur Eröffnung ihrer ersten Präsentation im *Jakoberhof* im November 1903 einlud, ging sie zuvor mit einem Inserat an die Öffentlichkeit:

Die Vereinigung Wiener Kunst im Hause übernimmt die Anfertigung von Entwürfen aller Arten architektonischer, sowie kunstgewerblicher Objekte und deren Ausführung. Wien. I. Jakobergasse Nr. 3.⁸⁵

Die Tageszeitung *Die Zeit* hielt das damit gewünschte Vorhaben wie folgt fest:

Sie haben sich verbunden, um etwaigen Bestellern in gemeinsamer Arbeit ganze Wohnungen einzurichten, und im alten *Jakoberhof* haben sie ein Bureau installiert, das Aufträge entgegennimmt.⁸⁶

⁸³ S., Neue Freie Presse (Morgenblatt) 30.05.1903, S. 11.

⁸⁴ Zitiert und datiert nach Chadzis 2000, S. 156; siehe auch Derenda 2018, S. 313-314.

⁸⁵ Wiener Caricaturen 12.04.1903, S. 8.

⁸⁶ hh, Die Zeit (Abendblatt) 30.11.1903, S. 3.

Die Vereinsmitglieder vermittelten in ihrem ersten Ausstellungskatalog die gewünschte Zielgruppe sowie den Zweck,

welcher dahin abzielt, die nach Entwürfen ihrer Mitglieder hergestellten Objekte kunstgewerblicher Art der Öffentlichkeit vorzuführen und jenen, welche Bedarf an kunstgewerblichen Gegenständen haben sollten, Gelegenheit zu geben, in Skizzen Einsicht zu nehmen oder auch fertige Gegenstände jederzeit besichtigen zu können. Aus diesem Anlaß haben die Mitglieder der Vereinigung in den Räumen derselben einen Dienstturnus eingeführt, so daß auch etwaige mündliche Anfragen jederzeit fachmännische Erledigung finden. Auch den Kunstgewerbetreibenden soll Gelegenheit geboten sein, mit den Mitgliedern der Vereinigung in Kontakt zu treten, deren Entwürfe auszuführen und die fertigen Objekte sowohl auf Aufstellungen als auch im eigenen Wirkungskreise zu verwerten.⁸⁷

Das Mitglied Gisela Falke war beispielsweise dienstags von 9.00 bis 13.00 Uhr sowie donnerstags von 13.00 bis 16.00 Uhr anzutreffen und stand für Auskünfte bereit (Abb. 2.45). So wurde ein direkter sowie „lebhafterer Contact mit dem Publicum ermöglicht“⁸⁸ und sie hofften auf dessen Unterstützung:

Die Mitglieder der Vereinigung werden jederzeit bestrebt sein, den Wünschen des kunstliebenden Publikums bereitwilligst zu entsprechen, in dessen Händen ja unbedingt das Wachsen und Gedeihen der Vereinigung liegt.⁸⁹

Der Verkauf ihrer Kunstwerke wurde folgendermaßen geregelt:

Die Preise der Kunstwerke sind bei der Vereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘ zu erfragen. Der Verkauf wird durch das diensthabende Mitglied der Vereinigung vermittelt. Ein Drittel des Kaufpreises wird bei Abschluß des Kaufes als Anzahlung, der Rest mit Schluß der Ausstellung erbeten.⁹⁰

Zur Auftragslage

Der Zeitschrift *Das Interieur* zufolge fand die Vereinigung rasch Anklang und erfreute sich über viele private Aufträge:

Von den zahlreichen für Private ausgeführten Wohnungseinrichtungen, welche dem Bund bereits in der kurzen Zeit seines Bestandes übertragen wurden, ist eine der interessantesten die Wohnung des Herrn List in Wien, die demnächst in einem der ‚Wiener Kunst im Hause‘ gewidmeten Sonderhefte publicirt [sic!] werden soll.⁹¹

Der genannte Auftrag erweist sich als einziger namentlich zugeschriebener Wohnraum, weswegen die Kund*innenschaft kaum rekonstruiert werden kann. Zudem bleibt ungewiss, ob mit dem genannten Kunden der Maler Wilhelm List gemeint war. Werner J. Schweiger äußert

⁸⁷ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, Vorwort, o. S.

⁸⁸ Zuckerkandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 20.10.1903, S. 2.

⁸⁹ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, Vorwort, o. S.

⁹⁰ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, o. S.

⁹¹ Abels, *Das Interieur* 1902a, S. 97.

diese Vermutung in seiner Publikation zur *Wiener Werkstätte* aus dem Jahr 1982.⁹² Als ein Mitbegründer der Secession wurde die Adresse des Malers im Mitgliederverzeichnis angeführt. Demnach bewohnte er zu diesem Zeitpunkt die 3., Reisnerstraße 10.⁹³ Aufgrund der mangelnden Quellenlage kann nicht bestätigt werden, ob List tatsächlich die junge Vereinigung für die Einrichtung seiner Privatwohnung beauftragte. Nichtsdestotrotz illustrierte die Zeitschrift *Das Interieur*, wie in der bereits zitierten Passage angekündigt, mehrere Einblicke in die Räumlichkeiten des „Herrn List“: Franz Messner übernahm die Ausgestaltung des Schlafzimmers (Abb. 2.46 bis 2.48). Wilhelm Schmidt verantwortete hingegen ein praktikables Ensemble für das Vorzimmer (Abb. 2.49). Für den Salon fertigte Hans Vollmer eine Sitzecke (Abb. 2.50) sowie einen Schrank (Abb. 2.51) an. Zudem wurden im selben Jahrgang der Zeitschrift drei Varianten eines Hockers von Schmidt (Abb. 2.52 und 2.53) sowie mehrere Sitzmöbel aus Rohrgeflecht (Abb. 2.54 bis 2.56), entworfen von Vollmer, aufgenommen. Für die Ausführung griff Vollmer auf seine Beziehung zur Firma Prag Rudniker zurück.

Die 1. Ausstellung im Jakoberhof

Die Schaffensfreudigkeit der Mitglieder unserer Vereinigung hat es ermöglicht, sämtliche uns zur Verfügung stehenden Räume mit Gegenständen der Kunst und des Kunstgewerbes reichlich auszustatten und dem Publikum zur Besichtigung zu eröffnen.⁹⁴

Dies schrieb die Vereinigung in ihrem Vorwort zur ersten Ausstellung im neu eingerichteten Vereinslokal. Die bis dahin vierte Schau in ihrer Vereinsgeschichte wurde am 28. November 1903⁹⁵ der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und war bis Dezember des darauffolgenden Jahres zu besichtigen.⁹⁶ Insgesamt wurden 117 Werknummern in drei Räumen vorgestellt. Beteiligt waren die ordentlichen Mitglieder Gisela Falke, Leopold Forstner, Alexander Hartmann, Franz Messner, Marietta Peyfuss, Michael Powolny und der amtierende Vereinspräsident Wilhelm Schmidt. Zu ihren Gästen zählten Jutta Sika, Elena Luksch-Makowskaja, Rudolf Hanke, Hans Eisterer und Edmund Rothansl. Den Arbeitsausschuss bildeten Forstner, Peyfuss und Schmidt, der die Raumgestaltung konzipierte. Forstner entwarf das Plakat und die Einladung, während der Katalog in Zusammenarbeit mit Peyfuss entstand.⁹⁷ Das kollektive Miteinander hatte oberste Priorität:

⁹² „Die Secession wurde tatsächlich das weitere Sprungbrett der Vereinigung; die erste Bestellung einer kompletten Wohnungseinrichtung kam von dem Secessionsmitglied Wilhelm List [...]“; Schweiger 1982, S. 21.

⁹³ Siehe Kat. Ausst. Secession 1901, S. 5; Kat. Ausst. Secession 1902, S. 9.

⁹⁴ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, Vorwort, o. S.

⁹⁵ Neue Freie Presse (Morgenblatt) 28.11.1903, S. 8.

⁹⁶ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, o. S.

⁹⁷ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, o. S.

Durch gemeinsame Arbeit in gemeinsamer Sache förderten sich die Individualitäten gegenseitig. Fiel dem einen eine Neuformung ein, so suchte der andere eine Erweiterung oder eine [sic!] Wettbewerb im guten Sinn, die geduldige stetige Erhöhung der Leistungsfähigkeiten Aller ist der Kern der Bestrebungen, welche der Vereinigung ihren Wert gibt.⁹⁸

Die Einladungskarte und das Ausstellungsplakat

Die Vereinigung lud mit einer Einladung im Postkartenformat (Abb. 2.57) und einem nahezu identischen Plakat (Abb. 2.58) zum Besuch ihrer neuen Schauräume ein. Forstner ergänzte das Hochformat mit drei in einer Haarpracht umhüllten Figuren und einem kompakten Text mit den wichtigsten Informationen. Das Bild sowie der Text stehen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander, allerdings ist die markante Typografie schwer lesbar, weshalb Forstners Entwurf im *Neuen Wiener Journal* bemängelt wurde:

Das sind die Allerjüngsten, die sich da zusammengethan haben, und ihre Kunst ist die Uebersecession. Viel Frische und viel Talent und in Allem das Bestreben, neu und originell zu sein. Dabei kommen allerdings absonderliche Sachen heraus. Zwei Details, Geringfügigkeiten, die aber bezeichnend sind: Auf der Einladungskarte wird mit einer Schrift paradirt [sic!], die sehr schwer zu lesen ist. Das mag noch hingehen, daß aber bei dem wichtigsten Punkt, bei der Adressenangabe, die Schrift überhaupt noch kaum zu entziffern ist, das ist sträflich. Eine Kunstindustrie – und die Karte ist auch ein Stück Kunstindustrie –, die so zweckwidrig ist, kann nicht gut sein, und sei sie im Uebrigen noch so neu und originell.⁹⁹

Der Ausstellungskatalog

Die kritisierte Schrift zierte zudem den Umschlag des kleinformatigen Ausstellungskatalogs (Abb. 2.59), weshalb dieser im selben Blatt diskutiert wurde:

Weiters – der Katalog. Kataloge hat man bisher geheftet oder gebunden. Nur um Gotteswillen nichts, was andere Leute schon gemacht haben! Hier sind die losen Blätter des Katalogs durch zwei plumpe Metallringe nothdürftig zusammengehalten. Die Geschichte ist so unhandlich wie möglich, der Besucher hat seine liebe Noth mit dem Katalog, mit dem er sich förmlich herumschlagen muß, aber – originell ist es. Damit wäre nun auch der Hauptsache nach die Ausstellung charakterisirt [sic!], die ja nicht allzu umfänglich ist.¹⁰⁰

Das *Neue Wiener Tagblatt* betonte ebenfalls die Problematik in der Handhabung:

Schon der Katalog Leopold Forstners ist ein Triumph des Geistes der Neuerung: seine Blätter sind lose an zwei Ringe gehängt. Die Orientierung wird damit eine ziemlich harte Sache, [...], und es gibt Menschen genug, welche sich an der Uebung freuen werden, ein Buch in der Querlage zu lesen. Ob wir den einleitenden, gekrönten, von

⁹⁸ Zuckerkindl, *Dekorative Kunst* 1904, S. 169-170.

⁹⁹ B. G., *Neues Wiener Journal* 02.12.1903, S. 8.

¹⁰⁰ Ebd.

Heckenrosen umwachsenen Totenschädel für symbolisch nehmen sollen, wissen wir nicht; hoffentlich nicht, denn wir wüßten nichts mit ihm anzufangen.¹⁰¹

Während die Symbolik der von Forstner gestalteten Totenkopf-Illustration (Abb. 2.60) hinterfragt wurde und für Furore sorgte, eröffnet Marietta Peyfuss' Darstellung der Göttin der Künste, Pallas Athene, die erste Seite des Katalogs (Abb. 2.61). Ihre Botschaft war hingegen eindeutig: Hier herrschte die „Beschützerin des Handwerks und der gewerblichen Kunstfertigkeit“,¹⁰² womit der Rückgriff auf den symbolischen Siegeszug der *Secession* klar erkennbar wird. Ihr Vorbild war zweifelsfrei Gustav Klimts skandalumwobener Plakatentwurf für die erste Secessionsausstellung (Abb. 2.62), „der den von Pallas Athene überwachten Kampf zwischen Theseus und dem Minotaurus wiedergibt“.¹⁰³

Die Raumgestaltung

Dank Zuckerkandls Engagement und ihrer ausgiebig bebilderten Rezension im Kunstblatt *Dekorative Kunst* können die umfassend eingerichteten Schauräume im *Jakoberhof* nachempfunden und rekonstruiert werden.¹⁰⁴ Das Raumkonzept gliederte sich in ein Entrée, einen Teesalon, ein Schlaf- sowie ein Speisezimmer und wurde durch einen Gang verbunden, der eine weitere Präsentationsfläche anbot.

Der Empfangsbereich

Beim Betreten wurden die Besucher*innen zunächst von einer „wasserspendenden Herme“¹⁰⁵ empfangen (Abb. 2.63). Der zu diesem Zeitpunkt frisch ausgebildete Michael Powolny platzierte seine Brunnenfigur in die Mitte des kleinen Rundbaus. Zusätzlich ergänzte er diese um vier plastische Wandreliefs, welche die Jahreszeiten darstellten (Abb. 2.64 bis 2.67).¹⁰⁶ Powolny lernte zeitgleich mit seinen Vereinskolleg*innen an der Kunstgewerbeschule und absolvierte die Fachschule für Bildhauerei. Dem Urteil seines Professors, Arthur Strasser, nach „studierte [Powolny] ganz vorzüglich den menschlichen Körper nach dem lebenden Modell, so auch das Ornament angewandt an kunstgewerblichen Gegenständen“¹⁰⁷ und „zeigt somit [...] eine ganz meisterhafte Begabung.“¹⁰⁸ Er engagierte sich zur Anfangszeit innerhalb der Vereinigung, fokussierte sich jedoch bald auf seine eigene Unternehmensgründung. Mit seiner

¹⁰¹ st., Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 03.12.1903, S. 12.

¹⁰² Nebehay 1986, S. XXI.

¹⁰³ Bisanz-Prakken 2007, S. 78.

¹⁰⁴ Siehe Zuckerkandl, *Dekorative Kunst* 1904, S. 169-190.

¹⁰⁵ Zuckerkandl, *Dekorative Kunst* 1904, S. 170.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Arthur Strasser, Gesamturteil vom 06.07.1901, Abgangszeugnis 1900/1901, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Michael Powolny.

¹⁰⁸ Ebd.

Wiener Keramik machte er sich einen Namen, kooperierte mit der *Wiener Werkstätte* und lehrte selbst lange Zeit an der Kunstgewerbeschule. Somit stellt seine Mitgliedschaft in der *Wiener Kunst im Hause* einen kleineren Zwischenschritt in seiner Karriere dar.

Der Teesalon

Nachdem die Besucher*innen den Empfang passierten, gestaltete sich der Ablauf wie folgt:

Aus einem kleinen Zimmer, das in Marmor gedacht und mit einigen Plastiken von Michael Powolny geziert ist, betritt man einen überaus vornehmen, von Wilhelm Schmidt entworfenen Teesalon [Abb. 2.68]. Außer dem Wandschmuck, den Maler Leopold Forstner beige stellt hat [Abb. 2.69 und 2.70], fesseln hier einige künstlerisch ausgeführte Keramiken von Baroness Gisela Falke und Sika Jutta. Schön sind eine Damen- und Herrenschränke von Marietta Peyfuß [Abb. 2.71].¹⁰⁹

Zuckerkindl zeigte sich besonders beeindruckt von Schmidts Raumgestaltung und lobte den jungen Architekten folgendermaßen:

Dem Teesalon von W. SCHMIDT ist schon durch die wohlige Rundung der Wände ein gemütlicher Reiz gegeben. Architektonisch von bester Einfachheit ist die Verbindung der mit gelben Fliesen verkleideten Wand, den säulengezierten Nischen, welche mit Marmor und Spiegeln ausgelegt sind und den zwischen jeder Vertiefung angebrachten, laternenartigen Beleuchtungskörpern. Ein eingebauter Glasschrank bietet Raum für allerlei Feiertagsgeschirr. Tische und Galerie weisen das schöne Säulenmotiv des Biedermaier auf. Die Wirkung des weißen Lacks und des polierten Padukholzes der Möbel, verbunden mit dem dumpfgelben Ton der Fliesen gibt eine sehr vornehme Luxusempfindung. Der Hang zur Eleganz, zum stillen, aber desto raffinierteren Reichtum ist überhaupt ein charakteristisches Moment für SCHMIDT'S allerdings noch stark von Hoffmann abhängige Stilart.¹¹⁰

Im Gangbereich

Den folgenden III. Raum erreichte das Publikum über einen Gang.¹¹¹ Dort waren fünf skulpturale Hermen von Powolny zu sehen, die als „Gartenschmuck“¹¹² angedacht waren (Abb. 2.72). Zudem fand man drei weitere Bäuer*innendarstellungen von Forstner vor (siehe Abb. 2.69 und 2.70) sowie zwei Gastbeiträge ihres ehemaligen Klassenkollegen Rudolf Hanke.¹¹³ Er besuchte Mosers Fachschule in den beiden Schuljahren 1900/01 sowie 1901/02 gemeinsam mit Forstner, Peyfuss, Trethan und Sika.¹¹⁴ Für die Ausstellung stellte er zwei Holzschnitte

¹⁰⁹ Neue Freie Presse (Morgenblatt) 28.11.1903, S. 8.

¹¹⁰ Zuckerkindl, *Dekorative Kunst* 1904, S. 171.

¹¹¹ Neue Freie Presse (Morgenblatt) 28.11.1903, S. 8.

¹¹² Kat. Ausst. *Wiener Kunst im Hause* 1903, o. S.

¹¹³ Geboren am 24.07.1881 in Langenau, Böhmen (heute Tschechien), verstorben am 15.07.1942 in Wien; „Rudolf Hanke“, in: kunst-und-kultur.de, zuletzt aufgerufen am 17.02.2026, URL: <http://www.kunst-und-kultur.de/index.php?Action=showArtist&aId=628>.

¹¹⁴ ,Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Fachschule für Malerei bei Prof. Koloman Moser, Klassenkataloge 1900/01 und 1901/02.

(Handdrucke)¹¹⁵ zur Verfügung, während seine Schulkolleg*innen Falke, Messner und Sika mehrere Schmuckstücke anboten (Abb. 2.73). Messners fein punzierte Brosche fand sogar 1905 Einzug in die Museumssammlung (Abb. 2.74). Erwähnenswert sind ebenso Luksch-Makowskajas in Messing getriebenen Ventilationsverkleidungen,¹¹⁶ deren figürlichen Motive für Zuckermandl „sehr liebe biedermaierisch gedachte“¹¹⁷ Assoziationen weckten (Abb. 2.75). Ihre Entwurfszeichnung der „Bäuerin mit Obstkörben“ ist in der heutigen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg zu finden (Abb. 2.76).

Das Schlafzimmer

Das dritte Interieur, ein Schlafzimmer [Abb. 2.77], das Architekt Franz Meßner entworfen hat, spricht ungemein an. Von Meßner stammt auch die Mehrzahl der hier ausgestellten kunstgewerblichen Objekte. Sie sind nicht ohne Reiz.¹¹⁸

Während sich die *Neue Freie Presse* vergleichsweise zurückhaltend hinsichtlich Messners Raumgestaltung äußerte, konnten die meinungsstarken Aussagen der Journalistin Zuckermandl sowie des *Neuen Wiener Journals* nicht gegensätzlicher sein: Im Fokus der Diskussion lagen die Materialität, die Konstruktion sowie die Zweckdienlichkeit. So hob Zuckermandl Messners Gestaltungsweise als vorbildlich hervor:

Markig, ruhig und ernst ist das Wesen der Dinge, wie Architekt FRANZ MESSNER sie gestaltet. Hier ist die Sicherheit, mit welcher der junge Künstler ganz unbeirrt sich seinen Stil errungen hat, besonders hervorzuheben. Er ist vielleicht derjenige, bei welchem die ihm eingepflichten Prinzipien strenger Wahrhaftigkeit in Material und Ausdruck am festesten haften. Die Angst vor der Phrase, der Abscheu vor konventionellem Aufputz leitete ihn zu einer geradezu unerbittlichen Logik des Konstruktiven. Wir sehen dies in unseren Abbildungen an den nur aus vertikalen und horizontalen Linien bestehenden Schlafzimmer-Möbeln. Hier ist äußerste Vereinfachung und strengste Betonung des Zweckdienlichen Hauptsache. Trotzdem kommt aber dasjenige Moment, welches den künstlerischen Wert eines Gegenstandes stempelt, die individuelle Empfindung voll zum Ausdruck.¹¹⁹

Hingegen kritisierte das *Neue Wiener Journal* die Verbindung von Rüsternholz mit marmornen Intarsien:

[...], Alles von großer Frische in der Erfindung, aber mehr als billig und zweckdienlich von Originalitätshascherei erfüllt. Ueberaus originell, aber dabei recht sinnlos und so gar nicht decorativ ist beispielsweise die Art, wie da der Marmor in die Holztechnik der Möbelindustrie eingeführt wird. Man schneidet ein viereckiges Loch, wie ein Guckloch

¹¹⁵ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, o. S.

¹¹⁶ Zuckermandl, *Dekorative Kunst* 1904, S. 169.

¹¹⁷ Zuckermandl, *Dekorative Kunst* 1904, S. 173.

¹¹⁸ *Neue Freie Presse* (Morgenblatt) 28.11.1903, S. 8.

¹¹⁹ Zuckermandl, *Dekorative Kunst* 1904, S. 172-173.

etwa, in eine Kastenthür und verschließt das Loch von hinten mit einem Stück Marmor. Wenn das überhaupt ein decorativer Gedanke ist, so ist es jedenfalls kein guter.¹²⁰

Das umstrittene Mobiliar wurde durch eine Vielzahl an Kleingegenständen nach Messners Entwurf ergänzt. Das Waschservice kann hingegen Sika zugeschrieben werden und weckt Erinnerungen an das Debüt im *Wiener Kunstgewerbeverein* (im Vergleich Abb. 2.2 und 2.27). Die Ausführung oblag wieder der Porzellanmanufaktur Böck.¹²¹ Ebenso wusste ihre Kollegin Falke „in den verschiedensten Ausdrucksarten kunstgewerblichen Könnens wohl Bescheid.“¹²² Wenngleich ihre „Toilettégarnitur“ aus Silber und Glas laut Kritiken „jedoch eine etwas weniger starke Ornamentik vertragen“¹²³ hätte (Abb. 2.78).

Über dem Bett hing eine Tapisserie nach Entwürfen von Forstner, der zudem ein weiteres Textil darbieten konnte (Abb. 2.79). Für die Ausführung vertraute Forstner auf die Expertise von Rosalia Rothansl.¹²⁴ Die Leiterin der „Special-Ateliers für Teppich und Gobelinrestaurierung“ machte sich an der Kunstgewerbeschule einen Namen und prägte in ihrer Werkstatt zahlreiche nachfolgende Generationen von Textilkünstler*innen. Während sie noch zu Beginn der *Wiener Kunst im Hause* als „k. k. Lehrerin“¹²⁵ im Ausstellungskatalog angeführt wurde, erhielt sie später als eine der ersten Frauen den „Professorentitel“ an der Kunstgewerbeschule.¹²⁶ Da sie im Katalog in einer ausführenden Rolle und nicht als Gast oder ordentliches Mitglied verzeichnet wurde, kann eine Vereinsmitgliedschaft nicht zweifelsfrei belegt werden. Im Gegensatz zu Rosalia Rothansl war ihr Bruder Edmund¹²⁷ als ein Gast mit einer Bronze vertreten,¹²⁸ der selbst im Schuljahr 1900/01 als Lehramtskandidat an der Kunstgewerbeschule lernte.¹²⁹

So gastierte ein weiteres neues Gesicht, Hans Eisterer,¹³⁰ im *Jakoberhof* und präsentierte im Schlafzimmer zwei Holzschnitte (Handdrucke).¹³¹ Eisterer war ebenfalls ein Schüler Mosers und besuchte dessen Fachschule in den Schuljahren 1900/01 bis einschließlich 1903/04.¹³² Die

¹²⁰ B. G., Neues Wiener Journal 02.12.1903, S. 8.

¹²¹ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, o. S.

¹²² Zuckermandl, Dekorative Kunst 1904, S. 173.

¹²³ Zuckermandl, Dekorative Kunst 1904, S. 173.

¹²⁴ Geboren am 20.02.1870 in Kierling, gestorben am 01.08.1945 ebenda; Fougère/Klimpel/Malmgren 2024, S. 58.

¹²⁵ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, Kat.nr. 81 und 83, o. S.

¹²⁶ Fougère/Klimpel/Malmgren 2024, S. 58.

¹²⁷ Geboren am 09.09.1876 in Kierling, gestorben am 15.11.1937 ebenda; Chlebeczek 2008, S. 4-5.

¹²⁸ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, Kat.nr. 117, o. S.

¹²⁹ Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Eduard [sic!] Rothansl.

¹³⁰ Geboren am 24.02.1881 in Wien, gestorben am 05.07.1933; „Hans Eisterer“, in: MAK Sammlung Online, zuletzt geändert am 15.12.2025 (17.02.2026), URL: https://sammlung.mak.at/de/artist/eisterer-hans_47835.

¹³¹ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, Kat.nr. 87 und 88, o. S.

¹³² Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Hans Eisterer.

ersten Jahrgänge entwickelten sich somit zu einem zentralen Ort des Austausches, an dem sich nicht nur die Gründungsmitglieder kennenlernten, sondern auch ehemalige Klassenkolleg*innen in die entstehende Gemeinschaft eingebunden wurden.

Das Speisezimmer

Für den Abschluss richtete Schmidt ein Speisezimmer in Eichenholz (ausgeführt von J. M. Müller, Linz und F. O. Schmidt) ein (Abb. 2.80 und 2.81). Der gedeckte Tisch war eine Zusammenstellung aus einer Tischdecke von Peyfuss und einem Keramikservice von Sika, das durch eine schwarz-weiß gestreifte Garnitur (Kat.nr. 111) ins Auge fiel. Falke ergänzte Schmidts Mobiliar um einen kleinen Blumentisch, der von zwei „Korbmöbeln“¹³³ von Hans Vollmer flankiert wurde (Abb. 2.82). An dieser Stelle sollte festgehalten werden, dass Vollmers Beitrag nicht im Ausstellungskatalog gelistet war. Hingegen wurde die ausführende Korbwarenfabrik Prag Rudniker ausdrücklich genannt (und stellte alle Korbmöbel sowie die Bodenbeläge im Eingangsbereich, Teesalon sowie im Gang her).¹³⁴ In den beiden Fotografien (Abb. 2.80 und 2.82) sind zwei auffallende Glasfenster zu erkennen, die Forstner in Zusammenarbeit mit der Tiroler Glasmalerei, seiner früheren Ausbildungsstätte in Innsbruck, fertigte.

Obwohl die Studie (Kat.nr. 116) nicht illustriert wurde, ist der kleine Beitrag von Alexander Hartmann¹³⁵ nennenswert. Das ordentliche Vereinsmitglied besuchte parallel zu seinen Kolleg*innen die Fachschule für Malerei des Schuldirektors Myrbach und konnte eine bemerkenswerte Beurteilung seines Mentors vorlegen:

Ich kann Herrn A. Hartmann den besten meiner Schüler nennen, unter allen welche ich in den 7 Jahren meines Amtes zu unterrichten Gelegenheit hatte. Sein Gesamterfolg kann als ‚vorzüglich‘ bezeichnet werden.¹³⁶

Dies bestätigt, dass die Vereinigung von einem dichten Netzwerk innerhalb der Kunstgewerbeschule profitierte, in dem sich herausragende Absolvent*innen zusammenschlossen und gemeinsam die ersten Schritte ihrer künstlerischen Laufbahn gingen.

¹³³ Zuckerkandl, Dekorative Kunst 1904, S. 176.

¹³⁴ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, o. S.

¹³⁵ Geboren am 15.04.1880 in Brünn, Mähren (heute Tschechien), gestorben am 07.01.1973; „Alexander Hartmann“, in: MAK Sammlung Online, zuletzt geändert am 15.12.2025 (17.02.2026), URL: https://sammlung.mak.at/de/artist/hartmann-alexander_18289; Nationale 1899/1900, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Alexander Hartmann.

¹³⁶ Felician von Myrbach, Gesamturteil vom 31.01.1906, Abgangszeugnis 1904/1905, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Alexander Hartmann.

Zur zeitgenössischen Unterstützung

Wie zuvor dargelegt, bemängelten einige Kritiker*innen die erste Ausstellung im *Jakoberhof*; nichtsdestotrotz überwog die positive Resonanz. An vorderster Stelle stand die Journalistin Zuckerkandl, die ausführlich über die Einrichtung des ersten Vereinslokals berichtete:

Der kleine Ausstellungssaal im Jakoberhofe vereinigt eine Ueberschau kunstgewerblicher Erzeugnisse moderner Art, im guten, echten Sinn des Wortes. Möbel, Gläser, Porzellanservice, Beleuchtungsgegenstände, Leder- und Stickerei-Arbeiten zeigen jenen materialtüchtigen, constructiven, streng logischen Stil, welcher aus der Wiener Kunstgewerbeschule hervorging. [...]. In bürgerlichen Wohnstätten den falschen Luxus auszurotten und denselben wieder die Würde eigener Zweckgestaltung zu geben, dies ist ein Programmpunkt, welchen die ‚Wiener Kunst im Hause‘ mit treuem Eifer pflegt.¹³⁷

Ebenso überzeugt äußerte sich *Die Zeit*: „Die ausgestellten Arbeiten beweisen, daß die Gruppe über jene Kräfte verfügt, die eine tadellose Verwirklichung des Programms verbürgen.“¹³⁸

Von ministerieller Seite besuchte der fördernde Handelsminister die Räumlichkeiten am 12.12.1903 und äußerte sich wohlwollend, wie bei der ersten Präsentation im *Wiener Kunstgewerbeverein* (siehe Unterkapitel 2.1):

Handelsminister Freiherr [Guido] v. Call besichtigte gestern die Ausstellung der Vereinigung Wiener Kunst im Hause, I., Jakobergasse 3, sprach sich über die ausgestellten Objekte sehr lobend aus und gab seiner Befriedigung über die zahlreichen Ankäufe Ausdruck.¹³⁹

Schlussendlich konnte das Bestreben der Vereinigung durch das breite Engagement vieler Beteiligten verwirklicht werden. In dem Bewusstsein, wie wesentlich diese Förderung war, wollten die Mitglieder ihren Dank ausdrücklich bekunden:

Bei der Eröffnung unserer diesjährigen Ausstellung wollen wir nicht versäumen, dem hohen k. k. Handelsministerium unseren besten Dank für die kostenlose Überlassung der Räume auszusprechen, ebenso den Gründern der Vereinigung für die namhaften Geldspenden, welche derselben ermöglichten, trotz vieler Hindernisse ihrem Ziele zuzustreben. Endlich wollen wir auch der Presse, durch deren Wohlwollen unser Unternehmen bedeutend gefördert wurde, und auch der Kunstgewerbetreibenden, welche durch Ausführung unserer Entwürfe zur Reichhaltigkeit der Ausstellung wesentlich beigetragen haben, dankend gedenken.¹⁴⁰

¹³⁷ Zuckerkandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 20.10.1903, S. 2.

¹³⁸ hh, Die Zeit (Abendblatt) 30.11.1903, S. 3.

¹³⁹ Neue Freie Presse (Morgenblatt) 13.12.1903, S. 11.

¹⁴⁰ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903, Vorwort, o. S.

2.4 Die Ausstellungstätigkeit von 1902 bis 1908

Dieses Unterkapitel widmet sich der chronologischen Rekonstruktion der Ausstellungstätigkeit der *Wiener Kunst im Hause* und soll einen Überblick zu ihren Aktivitäten außerhalb ihres Vereinslokals in der Jakobergasse verschaffen. Die Vereinigung pflegte mit weiteren Künstler*innenorganisationen lebhaften Kontakt und wurde unter anderem abseits der Hauptstadt eingeladen, ihre Werke zu präsentieren. Da es in dieser längeren Ausstellungsperiode von 1902 bis 1908 besonders an historischen Fotografien mangelt, liegt der Fokus dieses Unterkapitels auf dem Festhalten und der Ordnung ihrer Stationen. Das Ergebnis soll in einem hierfür angelegten Zeitstrahl (siehe Katalogteil) grafisch veranschaulicht werden.

Die XV. Ausstellung der Secession

Die Vereinigung wurde zur Teilnahme an der XV. Secessionsausstellung, die vom 5. November bis zum 28. Dezember 1902 stattfand, eingeladen.¹⁴¹ Leopold Bauer war zwar für die Gesamtdisposition verantwortlich (Abb. 2.83), allerdings wurde die Gestaltung der beiden zur Verfügung gestellten Säle VI. und VII. Franz Messner und Wilhelm Schmidt überlassen (Abb. 2.84 bis 2.88);¹⁴² „man wird bei dieser Gelegenheit zum erstenmal [sic!] die Früchte der modernen Kunstbewegung in Wien an der jüngsten Generation studieren können.“¹⁴³

Die wenigen Jahre, welche seit der Reorganisation der Kunstgewerbeschule verflossen sind, genügten, um einen Nachwuchs heranzuziehen, dem die gleichen Principien in Fleisch und Blut übergegangen sind. Wie denn ja auch die ‚Wiener Kunst im Hause‘, welche diesmal in der Secession zu Gaste ist, reiche Proben solchen Könnens zeigt.¹⁴⁴

Franz Messner, der zu der Zeit als „Oberhaupt der jungen Vereinigung“¹⁴⁵ bezeichnet wurde, bespannte die Wandflächen des Saals VI. mit einem in Falten gelegten Stoff (Abb. 2.84 und 2.85).¹⁴⁶ Um die diversen Objekte seiner Kolleg*innen präsentieren zu können, kreierte er eine eigene, fünfteilige Vitrine, die in einer im Grundriss nicht verzeichneten halbrunden Nische angebracht wurde (Abb. 2.85).¹⁴⁷ Die Vitrine kennzeichnete sich durch einen stoffbezogenen Sockel und mit schräg nach Innen versetzten Glasflächen.¹⁴⁸

¹⁴¹ Forsthuber 1991, S. 94.

¹⁴² Forsthuber 1991, S. 94, 96; Schmuttermeier 2020, S. 40, 42.

¹⁴³ Kunstchronik 06.11.1902, S. 84.

¹⁴⁴ Zuckermandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 23.11.1902, S. 2.

¹⁴⁵ x., Das Interieur 1903, S. 28.

¹⁴⁶ Schmuttermeier 2020, S. 40.

¹⁴⁷ Forsthuber 1991, S. 96; Schmuttermeier 2020, S. 40.

¹⁴⁸ Forsthuber 1991, S. 96.

Alles, was sich mit dem Begriff ‚Kunst im Hause‘ umschreiben lässt, soll aus den Kräften des Vereines hervorgehen können. Also ist Vielseitigkeit sein Wesen. In allen Stoffen wird gearbeitet: in Holz, Metall, Glas, Ton, Leder, Papier und Linnen.¹⁴⁹

Neben der Vitrine hing eine von Rosalia Rothansl gewebte Tapiserie. Leopold Forstner skizzierte für das Motiv des Textils eine gebirgige Schneelandschaft (Kat.nr. 208, Abb. 2.85).¹⁵⁰ Auf der gegenüberliegenden Raumseite positionierte Schmidt seinen Salonkasten, der von Friedrich Otto Schmidt ausgeführt wurde und sich durch seine klare geometrische Gliederung sowie den Einsatz von Intarsien auszeichnete (Kat.nr. 196, Abb. 2.84).¹⁵¹ Über dem Möbelstück war ein von Forstner entworfenes Glasfenster angebracht, das von der Tiroler Glasmalerei hergestellt wurde (Kat.nr. 194).¹⁵² Zudem erlauben die beiden Fotografien und die darauf erkennbaren Nummernschilder eine eindeutige Zuschreibung weiterer Werke: So markierten die von Jutta Sika gestalteten Portièren mit geometrischen Leinenapplikationen die Saaldurchgänge (Kat.nr. 192, Abb. 2.84 und 2.89).¹⁵³ Um in den nächsten Ausstellungsraum der Vereinigung zu gelangen, passierten die Besucher*innen zwei Ausstellungsregale, die jeweils zwei Blumentöpfe von Sika und Gisela Falke (Kat.nr. 206 und 207, Abb. 2.84 und 2.85) präsentierten. Während Sika die oberen Gefäße selbst ausführte, ließ Falke ihre unten platzierten Glasarbeiten von Bakalowits herstellen.¹⁵⁴ Ludwig Hevesi berichtete *Aus dem Wiener Kunstleben* und äußerte sich lobend zu ihren Ausstellungsstücken:

Es wird durchaus in der Richtung Hofmann-Moser gearbeitet, und mit dem Talent, das man bereits kennt. Die Damen Baroness Gisela Falke, Else Unger, Jutta Sika, Marietta Beyfuss [sic!] haben an Anstelligkeit und Erfindungslust für die verschiedensten Stoffe, vom Ton und Glas bis zum Linnen und Papier, nicht eingebüsst. Die Herren Schmidt, Messner, Powolny und Andere kommen ihnen gar nicht mehr nach.¹⁵⁵

Im angrenzenden Saal VII. gestaltete Schmidt ein Speisezimmer, dessen Wände sowie der Plafond zur Gänze von „glatt aneinandergefügten polierten Mahagoniflächen“¹⁵⁶ umhüllt waren (Kat.nr. 222, Abb. 2.86 bis 2.88).¹⁵⁷ Die Möbel waren aus Ahornholz gefertigt und teils eingebaut. Ein runder Ausziehtisch mit gehämmertem Metallsockel wurde um mehrere Sessel ergänzt, die weiß poliert und mit einem weißen Glanzleder gepolstert waren (Abb. 2.88). Der Fußboden kennzeichnete sich durch einen marmornen Rand und einen mittig positionierten,

¹⁴⁹ x., *Das Interieur* 1903, S. 28-29.

¹⁵⁰ Kat. Ausst. Secession 1902, S. 37.

¹⁵¹ Kat. Ausst. Secession 1902, S. 37.

¹⁵² Kat. Ausst. Secession 1902, S. 36.

¹⁵³ Kat. Ausst. Secession 1902, S. 36.

¹⁵⁴ Kat. Ausst. Secession 1902, S. 37.

¹⁵⁵ Hevesi, *Kunst und Kunsthandwerk* 1902, S. 618.

¹⁵⁶ *Das Interieur* 1903a, S. 65.

¹⁵⁷ Kat. Ausst. Secession 1902, S. 39.

roten Teppich, der dem Mahagoniholz ähneln sollte.¹⁵⁸ Dem Ausstellungskatalog nach führte der Textilproduzent Joh. Backhausen & Söhne den Bodenbelag nach Josef Hoffmanns Entwurf aus (Kat.nr. 222).¹⁵⁹

Schmidt schilderte seine Intention in *Das Interieur* und gewährte dadurch einen direkten Einblick in seinen Gestaltungsprozess:

„Bei dieser Raumschöpfung ging ich von folgenden Prinzipien aus: 1. Einen Raum zu schaffen, welcher so viel als möglich staubfrei und hygienisch ist; 2. den Raum groß wirken zu lassen, weshalb die Möbel eingebaut wurden; 3. zu zeigen, daß man mit glatt polierten Flächen ohne jeden Dekor eine durchaus vornehme Wirkung erzielen kann.“¹⁶⁰

Ludwig Hevesi schenkte Schmidts Raumgestaltung besondere Beachtung und ergänzte:

Unter dem Wiener Nachwuchs an Raumgestaltern zeichnet sich Wilhelm Schmidt aus, von dessen Speisezimmer in Mahagoni (ausgeführt von Friedrich Otto Schmidt) man sagen kann, dass es das absolute Mahagoniprinzip verkörpert. Wände und Decken sind durchaus spiegelndes Mahagoni, das sich über sämtliche Wandmöbel (Schränke, ja selbst den Kamin [Abb. 2.86]) mittelst ebenso glatter Türen hermetisch schliesst. Man hat den Eindruck eines Vexirkabinetts.¹⁶¹

Die Vereinigung erhielt nicht nur die Gelegenheit ihr Interieur zu präsentieren, ihr wurde auch das gesamte Heft 19 der Zeitschrift *Ver Sacrum* gewidmet. Hierfür fertigen die Mitglieder Forstner, Messner, Peyfuss, Schmidt und Sika mehrere Holzschnitte.¹⁶² Beispielsweise zieren drei von Schmidt gestaltete Eulen eine Seite des Kunstblattes (Abb. 2.90).¹⁶³ In Anbetracht der künstlerischen Nähe zur *Secession* überrascht das Motiv der Eule nicht, zumal das Tier als Attribut der Göttin Pallas Athene gilt.

Die ausgestellten Werke der *Wiener Kunst im Hause* wurden im Katalog ohne Preise verzeichnet; zeitgenössische Rezensionen bestätigen jedoch, dass die Preisgestaltung moderat war:

¹⁵⁸ Im selben Jahrgang veröffentlichte *Das Interieur* eine der Vereinigung gewidmete Bildstrecke. Auf den ersten Blick könnten die darin abgebildeten Speisezimmermöbel irrtümlich der Secessionsausstellung zugeordnet werden. Ein genauer Vergleich der Bildunterschriften, insbesondere hinsichtlich der beschriebenen Materialbearbeitung, zeigt jedoch, dass die Angaben leicht voneinander abweichen; siehe *Das Interieur* 1903b, S. 225-232; *Das Interieur* 1903a, S. 65. Zudem findet sich in der Zeitschrift ein kleiner Hinweis: „Den Charakter eines Ausstellungsheftes im großen und ganzen [sic!] zu wahren, bringen wir in der Beilage Möbel der Künstlervereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘, die im Laufe des heurigen Jahres in den Räumen dieser Vereinigung ausgestellt waren.“; *Das Interieur* 1903c, S. 221.

¹⁵⁹ Kat. Ausst. Secession 1902, S. 39.

¹⁶⁰ *Das Interieur* 1903a, S. 65.

¹⁶¹ Hevesi, *Kunst und Kunsthandwerk* 1902, S. 618.

¹⁶² *Ver Sacrum* 1903, S. 319-331.

¹⁶³ *Ver Sacrum* 1903, S. 321.

In dieser amüsanten Gegend der Ausstellung hat auch die jugendliche Gruppe: ‚Wiener Kunst im Hause‘ ihr Heim aufgeschlagen. Gut, neu und billig ist hier die Devise; man soll nicht reich sein müssen, um modern ausgestattet zu leben.¹⁶⁴

Ebenso hob das Kunstblatt *Das Interieur* hervor, dass die Vereinigung einen breiten Kund*innenkreis anzusprechen beabsichtigte:

Geschmackvoll und verhältnismässig wohlfeil. Also im Bereiche von jedermanns Börse. Der Luxus kann sonach nur in der Kostbarkeit des Materiales liegen. Jedenfalls dürfte dieses Schaffen nur zur Zerstörung der Legende beitragen, dass das Moderne kostspielig sein müsse. Das Gegenteil liesse sich eher erweisen. Nämlich [,]dass modern und wohlfeil keine Gegensätze sind. Und [,]dass Geschmack und Gediegenheit damit verbunden sein können und müssen. Solcherart kann die junge Vereinigung segensreich wirken und im kleinen und einzelnen [sic!] dafür sorgen, dass das allgemeine Geschmacksniveau höher komme.¹⁶⁵

Hinsichtlich der tatsächlich erfolgten Verkäufe lässt sich bestätigen, dass Gisela Falkes Teetisch (Kat.nr. 209) sowie Else Ungers Luster (Kat.nr. 211) private Interessent*innen fanden.¹⁶⁶ Zudem wurden Werke von Franz Messner, Marietta Peyfuss und Jutta Sika verkauft.¹⁶⁷

Zu Gast im Oberösterreichischen Kunstverein in Linz

Auf Initiative des Komiteemitglieds im *Oberösterreichischen Kunstverein* Agathe Schwabenau wurde die *Wiener Kunst im Hause* zu einer Präsentation im neu errichteten Volksgartenpavillon in Linz eingeladen. Die Künstlerin hielt schriftlich fest: ‚Als im neuen Volksgartenbau Räume für den Kunstverein für ständig geschaffen waren, gelang es mir [...] die Wiener Kunst im Hause zu einer selbst hergestellten ganz entzückenden modernen Ausstellung herzurichten.‘¹⁶⁸

Wodurch der jungen Künstler*innengruppe

die Gelegenheit geboten [wurde], einen wesentlichen Theil ihres Programmes verwirklichen zu können. Die Vereinigung hat als Hauptpunkt in ihrem Programm die Veranstaltung von kunstgewerblichen Ausstellungen in den verschiedenen Landeshauptstädten aufgenommen.¹⁶⁹

Im Vorwort ihres Ausstellungskatalogs bedankten sie sich für die erfreuliche Kooperation wie folgt:

¹⁶⁴ Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1902, S. 618.

¹⁶⁵ x., Das Interieur 1903, S. 29.

¹⁶⁶ Kat. Ausst. Secession 1902, S. 38; Wiener Zeitung 22.11.1902, S. 5.

¹⁶⁷ Wiener Zeitung 22.11.1902, S. 5.

¹⁶⁸ Zitiert nach Fellner 2022, S. 48.

¹⁶⁹ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause/Oberösterreichischer Kunstverein 1903, S. 5.

Um diese Ausstellung verwirklichen zu können, sind wir zu besonderem Danke verpflichtet dem löblichen Oberösterreichischen Kunstverein in Linz, welcher in liebenswürdiger Weise die Räume kostenlos zur Verfügung stellte, und mit aufopfernder Bereitwilligkeit entgegenkam.¹⁷⁰

Dem Katalog zufolge waren folgende ordentliche Mitglieder beteiligt: Gisela Falke, Leopold Forstner, Franz Messner, Marietta Peyfuss, Michael Powolny, Wilhelm Schmidt, Jutta Sika und Hans Vollmer. Im Fall dieser Ausstellung bildeten Forstner, Sika und Schmidt den Arbeitsausschuss. Zudem verantwortete der Vereinspräsident Schmidt die Raumgestaltung, während Forstner die Gestaltung des Katalogs, der Einladung sowie des Plakats übernahm.¹⁷¹ Für das Ausstellungsplakat griff Forstner erneut auf die secessionistische Symbolik zurück: Er integrierte das Motiv der beschützenden Göttin Pallas Athene sowie eine Eule als ihr Attribut; zudem ist das Vereinsmonogramm erkennbar (Abb. 2.91 und 2.92). Ein zeitgenössischer Kommentar in der Tageszeitung *Linzer Volksblatt* hielt fest:

Als ich vor einiger Zeit die eigentümlichen linienreichen Plakate – sie erinnerten mich lebhaft an diejenigen der ‚Phalanx‘ in München [bspw. Abb. 2.93] – in unserer Stadt auftauchen sah, schlängelte ich mich sofort an eines derselben heran, um mich an die Entzifferung des hier Angekündigten zu machen. Ziemlich schnell – bitte, es ist nicht so leicht, moderne Schriften zu lesen – war ich mir denn auch klar, daß es sich hier um eine Ausstellung der Vereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘ handle.¹⁷²

Die Vereinigung präsentierte ihre Erzeugnisse in drei eigens dafür eingerichteten Interieurs: Ein Schlafzimmer von Messner, ein Speisezimmer von Schmidt sowie ein „Herrenzimmer“ von Vollmer. Für die Ausführung konsultierten sie den Linzer Kunsttischler J. M. Müller, „welcher die ausgestellten Möbel auf eigene Kosten tadellos herstellen liess.“¹⁷³ Sie strebten an, eine produktive Zusammenarbeit mit den heimischen Betrieben zu pflegen und zugleich Zweigvereine außerhalb Wiens zu etablieren:

Durch Heranziehen der dort ansässigen Kunstgewerbetreibenden zur Ausführung der Ausstellungsobjecte wären ihre Mitglieder einerseits in die Lage versetzt, mit ihren Landsleuten in näheren Contact zu treten, landesübliche Kunstzweige zu pflegen und zu beleben, andererseits wäre es möglich, bei günstigen Vorbedingungen für eine gedeihliche Entwicklung Zweigvereine gründen zu können, welche mit der Hauptvereinigung =Wiener Kunst im Hause= in Wien im regen geistigen Contact zu bleiben hätten, sonst aber selbständig aufzutreten.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause/Oberösterreichischer Kunstverein 1903, S. 6.

¹⁷¹ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause/Oberösterreichischer Kunstverein 1903, S. 7-8.

¹⁷² Haas, *Linzer Volksblatt* 16.10.1903, S. 1.

¹⁷³ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause/Oberösterreichischer Kunstverein 1903, S. 6.

¹⁷⁴ Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause/Oberösterreichischer Kunstverein 1903, S. 5.

Zwar ließ sich die angestrebte Gründung weiterer Vereine letztlich nicht realisieren, doch es gelang ihnen, außerhalb Wiens ein breites Netzwerk aufzubauen. Ihr ambitioniertes Vorhaben fand zudem bei Zeitgenoss*innen durchaus Anklang:

Das bereitwillige Entgegenkommen der in Linz und anderen Städten des Landes Oberösterreich ansässigen Kunstgewerbetreibenden, welche keine Zeit noch Mühe scheuten, allen an sie gestellten Anforderungen gerecht zu werden, beweist deutlich, daß das Bedürfnis neue Impulse zu empfangen, in hohem Maße vorhanden ist, und will die Vereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘ alles tun, um die Bestrebungen nach besten Kräften zu fördern. Die Eroberung der Provinz ist das Programm unseres jungen Nachwuchses.¹⁷⁵

Berta Zuckermandl hob auch bei dieser Ausstellungsgelegenheit die positive Resonanz des Publikums hervor und berichtete zudem von einem Ankauf der Werke:

Man ist eben in unseren Provinzstädten froh und dankbar, künstlerische Anregungen zu erhalten. Schon die Gestaltung, welche die Vereinigung den Ausstellungsräumen gab, erregte Interesse und Beifall. Der Statthalter von Oberösterreich war zur Eröffnung erschienen, und ein den besten Kreisen angehöriges Publicum bewies durch seine seltene Kauflust, daß es für wahre und echte Kleinkunst wieder Sinn und Verständnis gewinnt.¹⁷⁶

Am Wiener Christkindlmarkt

Am 3. Dezember 1904 lud die – zwischenzeitlich unbenannte – *Kunst im Hause* zur Eröffnung ihrer „Verkaufsbude“ auf der 1., Molkerbastei ein (Abb. 2.29). Dort konnten Passant*innen bis 2. Jänner 1905 Weihnachts- und Neujahrsgeschenke erwerben; zur Auswahl standen unter anderem Kinderspielsachen, Bilderbögen, Keramiken, Lebkuchen, Kinderbücher sowie Leder- und Metallarbeiten.¹⁷⁷ Berta Zuckermandl besuchte den Verkaufsstand und empfahl ihren Leser*innen, es ihr gleichzutun:

Ecke der Schottengasse haben die Künstler mit behördlicher Bewilligung¹⁷⁸ eine Weihnachtsbude aufgeschlagen. Das kecke Dachel mit der ausgesteckten Laterne winken von Weitem dem Vorbeieilenden. Bleibt er stehen und sieht, was es da gibt, so findet er lustige, einfache Spielwaaren [sic!], Nikolo-Symbolik, reizende Lebzelten, Alles nach der guten alten Art der Volkskunst empfunden; naiv und künstlerisch zugleich. Aber auch ernstere Dinge, die als Geschenk auf den Weihnachtstisch gehören, sind zu haben. Dinge, welche jedes banalen Beigeschmackes entbehren und die Diejenigen locken werden, welche gerne individuell geben und nicht nur eine lästige Formerfüllung darin erblicken.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Das Interieur 1903c, S. 221.

¹⁷⁶ Zuckermandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 20.10.1903, S. 2.

¹⁷⁷ Hohe Warte 1904/1905, S. 72.

¹⁷⁸ Siehe Amtsblatt der Stadt Wien 13.12.1904, S. 2460.

¹⁷⁹ Zuckermandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 06.12.1904, S. 2.

Ebenso eindrucksvoll sind die Schilderungen der beteiligten Künstlerin Elena Luksch-Makowskaja, weshalb die folgende Passage vollständig wiedergegeben wird:

Die Bude (von Architekt Schmidt) stand richtig etwas für sich, alle anderen um den Platz. Davor waren Pfosten und eine dünne Kette. Damals hatte ich das Kostüm für die Verkäuferin gezeichnet und auch die Nähausführung genau überwacht. Es war weiss mit schwarzer Zeichnung, eine Reminiszenz an ein Eskimo-Gewand¹⁸⁰ etwa, auch mit Haube. Mein verkäuflicher Beitrag waren figürliche Lebkuchen. Die Holzformen besitze ich noch für die phantastischen Krampus-Tiere. In einem Bäckerraum im III. Bezirk wurden sie aus geeignetem Teig ausgequetscht, gebacken und getrocknet. Und dann kam ich mit Tüten voll farbigen Zuckers (...) und es entstanden die schönsten bunten Kringel und Linien, zierend oder marmorierend erstarrten sie dutzendweise! Oben Schlingen zum Aufhängen. Fertig. Sie hatten Spielzeug und sonst war allerlei Amüsantes, auch Bilderbücher und Gegenstände. Der Erfolg war ein 'reissender' denn, als es bei fallender Dunkelheit im Trubel des Niccolo-Marktes von Gartenlampen erleuchtet wurde – riss die lächerliche Kette, die das Publikum distanzieren sollte und die ganze Bude wäre um ein Haar umgekippt, denn es prangte die Aufschrift 'Kunst im Hause'. Wo? Wo? Na, doch die da im weissen Gewand – und alles stürmte, um die aus der Facon gebrachte Verkäuferin zu besehen, zu bewitzeln und zu betasten. Die kleine Bude soll in allen Fugen gekracht haben. Alles wurde verkauft – nur einige Lebkuchen sind weich geworden und unbrauchbar. Hoffmann, Moser, Wärndorfer haben dieses unser frisches Unternehmen mit viel Humor und doch aufmerksam beobachtet.¹⁸¹

Galerie Miethke

Zwischen Dezember 1904 und Jänner 1905 bot sich der Vereinigung die Gelegenheit, in der Galerie Miethke, 1., Dorotheergasse 11, auszustellen, einer zentralen Kunsthandlung der Wiener Moderne.¹⁸² Die Schau widmete sich primär dem englischen Zeichner Aubrey Beardsley,¹⁸³ weshalb die Vereinigung nur knapp in den Medienberichten thematisiert wurde. Berta Zuckermandl berichtete als ihre treue Fürsprecherin: „Auch eine kleine Sammlung von Heimgegenständen, welche die ‚Wiener Kunst im Hause‘ ausstellt, sei erwähnt. Wie immer bietet sich vieles Gutes, einfach und echt Empfundenes.“¹⁸⁴ Da im Ausstellungskatalog keine Objektliste enthalten ist, lässt sich der Beitrag der Vereinigung kaum rekonstruieren.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Einige der im Quellenmaterial verwendeten Ausdrücke und Begriffe, etwa „Eskimo“, gelten heute zurecht als diskriminierend und problematisch. Sie werden hier ausschließlich in ihrem historischen Kontext und mit kritischer Distanz wiedergegeben.

¹⁸¹ Zitiert nach Chadzis 2000, S. 157-158.

¹⁸² Natter 2003, S. 196.

¹⁸³ Siehe Natter 1998, S. 154.

¹⁸⁴ Zuckermandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 23.12.1904, S. 3.

¹⁸⁵ Kat. Ausst. Galerie Miethke 1904.

Die XXVI. Ausstellung der Secession

Anlässlich der Frühjahrsausstellung der *Secession* von März bis Mai 1906 gestaltete Franz Messner für die Präsentation kunstgewerblicher Arbeiten den kleinen Saal IX. (Abb. 2.94). Neben den Werken von Ugo Zovetti und Rosalia Rothansl wurde eine weitere Vitrine der Vereinigung zur Verfügung gestellt:¹⁸⁶ „Eine Vitrine enthält allerlei Hübsches von bekannten Händen der Vereinigung ‚Kunst im Hause‘“.¹⁸⁷ Beteiligt waren „die längst guten Klang habenden Damen“¹⁸⁸ Gisela Falke, Johanna Hollmann, Marietta Peyfuss, Paula Taussig-Roth, Camilla Sodoma und Adelheid Maletzky.¹⁸⁹ Besonders auffallend sind bei dieser Ausstellungsgelegenheit die geschlechtsspezifischen Bemerkungen:

Außerdem sind noch mancherlei kunstgewerbliche Arbeiten zu sehen, Handwebereien und Stickereien, und die Vereinigung ‚Kunst im Hause‘ zeigt, was geschickte Frauenhände alles vermögen, wenn ein sicherer Geschmack sie leitet.¹⁹⁰

Hingegen fand Friedrich Stern im *Neuen Wiener Tagblatt* wesentlich anerkennende Worte:

Ein kleiner Raum ist der Kollektion gewährt worden, welche die Vereinigung ‚Kunst im Hause‘ ausstellt. Diese seinerzeit unter Patronanz Myrbachs entstandene Gruppe von Schülern der Kunstgewerbeschule hat weitaus mehr Verdienst daran, wenn die sogenannten ‚modernen‘ Formen in das tägliche Leben eingedrungen sind, als ihre oft genannten Schöpfer. Der Gebrauchswert und die Annäherung an die geltenden, historisch entwickelten Geschmacksbegriffe sind da für die Anwendung neu eingeführter Formen maßgebend gewesen und diese ‚moderierte Modernität‘ hat auch dort Anklang gefunden, wo die ‚Bandwurmornamente‘, die trostlos geradlinigen Lattenarchitekturen, Schachbretter und Dreiecke ausgesprochenen Widerstand fanden. Auch die neuen oder neuerweckten Techniken, wie die Handwebereien von Fräulein Rothansl, die montierten Gläser von Gisela v. Falke, die mannigfachen Techniken, welche Marietta Peyfuß beherrscht, haben in weiteren Kreisen Anklang gefunden.¹⁹¹

Es verwundert daher nicht, dass die Werke von Falke und Peyfuss bereits in den ersten Tagen der Ausstellung erfolgreich an Privatpersonen verkauft wurden.¹⁹²

Wohltätigkeitsveranstaltungen in Döbling und Meidling

Im Maria Theresien-Schlößchen, XIX., Pyrker gasse 29, sind die Vorbereitungen zu dem Samstag den 12. und Sonntag den 13. d. M. stattfindenden Wohltätigkeits-Gartenfest im vollen Gange. Mit der Ausstellung der zahlreichen Buden, deren Ausschmückung von Künstlern der ‚Hohe Warte-Vereinigung‘, der ‚Kunst im Hause‘ und der ‚Wiener

¹⁸⁶ Kat. Ausst. Secession 1906, Kat.nr. 317-343, o. S.

¹⁸⁷ Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1906, S. 252.

¹⁸⁸ Gayrsperg, Neuigkeits-Welt-Blatt (Provinz-Ausgabe/Land-Ausgabe) 28.03.1906, S. 9.

¹⁸⁹ Kat. Ausst. Secession 1906, Kat.nr. 344-365, o. S.

¹⁹⁰ Wiener Zeitung 20.03.1906, S. 7.

¹⁹¹ Stern, Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 30.03.1906, S. 4.

¹⁹² Presseausendung der Secession an die Redaktion der Neuen Freien Presse, Schreiben vom 20.03.1906, Archiv der Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession, I 36.3.1. – 8807.

Werkstätte‘ übernommen wurde, ist bereits begonnen worden. Der Tanzboden, das Wursteltheater und zahlreiche andere Belustigungen für Kinder und Erwachsene beschäftigen viele fleißige Hände. Das grotesk-pantomimische Festspiel von Lux wird große Erheiterung bieten.¹⁹³

So kündigte das *Neue Wiener Journal* im Mai 1906 das „Hohe Warte Gartenfest“ an, das zugunsten des Vereins *Kleidersammelstelle* in Döbling von einem „Damenkomitee“ unter dem Vorsitz der Frauenrechtlerin Yella Hertzka organisiert wurde.¹⁹⁴ Dem Frühlingsfest wurde seitens der großbürgerlichen Wiener Gesellschaft reges Interesse entgegengebracht:

Echte künstlerische Stimmung lag über dem Ganzen. Es herrschte jene Frohlaune, die, durch einen wohlthätigen Zweck herbeigezaubert, speziell in Wien heimisch ist. Zwischen Büschen und Hecken klang helles Lachen. Anmutige Mädchengestalten in duftigen Frühlings toiletten und ein reizender Kinderschwarm in schmucken Kostümen gaben dem Feste Reiz und Zauber. Die Veranstaltung wurde zugunsten des Vereines „Kleidersammelstelle“ arrangiert. Die vornehmste Gesellschaft, namentlich aus dem Cottageviertel, hatte sich hier vereinigt. Um das in jeder Hinsicht gelungene Arrangement, das ehrliche Hingabe an den wohlthätigen Zweck verriet, hat sich besonders Frau Jella Hertzka große Verdienste erworben. Schon beim Eingang in den Park grüßten den Beschauer hübsch dekorierte Zelte, in denen reizende Kunstgegenstände verkauft wurden.¹⁹⁵

So beteiligten sich vor Ort die Vereinsmitglieder Gisela Falke und Jutta Sika an den Verkaufsständen.¹⁹⁶ Fanny Harlfinger-Zakucka entwarf zudem die Einladungskarte (Abb. 2.95) sowie das Veranstaltungsplakat (Abb. 2.96). Die aufgeführte Pantomime mit dem Titel „Das Veilchenspiel“ von Joseph August Lux wurde von Richard Luksch inszeniert; Jutta Sika, Therese Trethan und Eduard Wimmer-Wisgrill ergänzten die Kostüme.¹⁹⁷

Aufgrund der ausgesprochen positiven Resonanz wurde die Benefizveranstaltung ein Jahr später in größerem Stil wiederholt. Das Gartenfest konnte am 6. und 7. Juni 1907 im Weigls Dreherpark in Meidling (12., Schönbrunner Straße 307) besucht werden (Abb. 2.97); der Erlös kam diesmal den Vereinen *Wiener/Ottakringer Settlement* und dem *Wiener Frauenklub* für ihren Mittagstisch zugute.¹⁹⁸ Im Veranstaltungskomitee engagierten sich Frauen aus großbürgerlichen Kreisen. Dank ihrer engen Vernetzung erwiesen sich die Gartenfeste als

¹⁹³ Neues Wiener Journal 10.05.1906, S. 5.

¹⁹⁴ Lillie 2023, S. 46.

¹⁹⁵ Neues Wiener Journal 15.05.1906, S. 6.

¹⁹⁶ Ebenso wurde Emma Schlangenhäusen genannt, die sich in den 1920er Jahren dem *Wiener Arbeitsbund* anschloss (siehe Kapitel 5); Neues Wiener Journal 15.05.1906, S. 6.

¹⁹⁷ Die Zeit (Morgenblatt) 12.05.1906, S. 5.

¹⁹⁸ Neue Freie Presse (Morgenblatt) 26.05.1907, S. 13.

bedeutende Treffpunkte der Wiener Kunstwelt. Die zeitgenössische Berichterstattung machte ihren modernen künstlerischen Anspruch deutlich:

Den originellen Einschlag erhält aber das Gartenfest dadurch, daß sich diese Damen von einer jungen Künstlergarde umgeben haben, welche alle aus den Schulen der Professoren J. Hoffmann, Moser, Ceschka [Czeschka] und Böhm stammend, zu den talentiertesten und feinsinnigsten Vertretern des Architektur- und Kunstgewerbefaches gehören.¹⁹⁹

Das *Neue Wiener Tagblatt* ergänzte:

Jedes kleinste Detail wird mit künstlerischer Liebe behandelt. [...]. Aber auch die künstlerische Anordnung der Buden schreitet rasch vor. Eine Künstlerbude (Frau Lilli Wärndorfer) wird neuartige Bilderbogen, Kunstgewerbliches und die Pelzarbeiten der Frau Amalie Szeps zum Verkaufe bringen [Abb. 2.98]. [...]. Frau Kolo Moser hat eine Bäckereien- und Lebzeltenbude inne, in welcher die alten, so interessanten Typen der Lebzeltfrauen zu neuem Leben erwachen sollen [Abb. 2.99]. Auch die künstlerischen Tiere des Fräuleins Marietta Peyfuß und die Spielzeugbude, eingerichtet von der ‚Kunstschule für Frauen und Mädchen‘ (Abteilung Professor Böhm), versprechen äußerst amüsante Proben von Künstlerlaune zu geben.²⁰⁰

Die Fotografien der unverkennbaren Verkaufsstände werden in der heutigen Forschung exemplarisch herangezogen, beispielsweise von Sophie Lillie in ihrem 2023 erschienen Textbeitrag „Fürstin Paulines Frühlingsfeste. Weibliche Wohltätigkeit auf dem Weg zur Wiener Moderne“. Die Autorin setzt die beiden Benefizveranstaltungen in den Kontext weiblichen Mäzenatentums und argumentierte:

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 Kunstgewerblerinnen, die mit modisch gestalteten Haushaltsgegenständen wie Porzellan oder Tischwäsche Furore machten, sprich: mit Alltagsobjekten, die als intrinsisch weiblich wahrgenommen wurden. Moderne Häuslichkeit diene 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.²⁰¹

Die jungen Kunstgewerblerinnen der *Wiener Kunst im Hause* fanden in diesem fördernden, gleichgesinnten Umfeld einen wichtigen Anknüpfungspunkt und trugen wesentlich dazu bei, die Stellung der Vereinigung innerhalb des Netzwerkes zu stärken. Des Weiteren bot das

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 29.05.1907, S. 12.

²⁰¹ Lillie 2023, S. 47.

Gartenfest den Rahmen für die bedeutenden Aufführung von Max Mells Pantomime "Die Tänzerin und die Marionette"; wobei der Beitrag der Vereinigung in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben ist:

Die Mimikerinnen Schwestern Wiesental [Wiesenthal] übernehmen die Hauptrollen und sämtliche Kostüme werden unter Aufsicht der Künstlerinnen Sikka [sic!] und Trethan in der ‚Wiener Kunst im Hause‘ ausgeführt.²⁰²

Zu Gast in Prag

In den Wintermonaten der Jahre 1906 und 1907 folgte die Vereinigung einer Einladung des *Klubs Deutscher Künstlerinnen* nach Prag, um ihre kunstgewerblichen Erzeugnisse auf dem dortigen Weihnachtsmarkt anzubieten. Die Veranstaltungen fanden im Klublokal in der Postgasse 7 statt und inkludierten neben der *Wiener Kunst im Hause* auch die *Wiener Werkstätte* und die *Deutschen Werkstätte Hellerau* in das Programm.²⁰³ Aus den Rezensionen im *Prager Tagblatt* geht hervor, dass die Vereinigung auch in Prag überzeugen konnte:

Eine schöne Auswahl von Arbeiten hat die Wiener Vereinigung ‚Die Kunst im Hause‘ gesendet. Es ist ein Verein [...], der unter der Leitung der Baronin Gisela Falke sich um die Verbreitung guten Kunstgewerbes bemüht. Man muß den Geschmack der Wiener Damen bewundern, wenn man diese eleganten, aus herrlichem Material hergestellten Taschen, Decken und Einbände sieht. Dazu sind die Preise sehr niedrig.²⁰⁴

²⁰² Neue Freie Presse (Morgenblatt) 26.05.1907, S. 13.

²⁰³ Prager Tagblatt (Morgen-Ausgabe) 23.12.1906, S. 13; Prager Tagblatt (Morgen-Ausgabe) 13.12.1907, S. 8.

²⁰⁴ Prager Tagblatt (Morgen-Ausgabe) 23.12.1906, S. 13.

3 Nach zehnjährigem Bestand – Ein Zwischenstand und vergeblicher Versuch

Für die Vereinigung bedeuteten die Jahre 1909 und 1910 grundlegende Veränderungen in vielerlei Hinsicht. So wurde für das Jahr 1908 in *Lehmanns Adressbuch* weiterhin Therese Trethan als Vorsitzende genannt und das Vereinslokal war wie bisher in der Jakobergasse zu finden, jedoch wurde bei der Generalversammlung am 7. Oktober 1909 ein Wechsel in der Vereinsleitung beschlossen. Auf neuem Briefpapier (Abb. 3.1) informierte der gewählte Vorsitzende Leopold Forstner über die Änderungen: zu seinem Stellvertreter wurde Alfred Basel²⁰⁵ gewählt, Marietta Peyfuss übernahm weiterhin – wie 1907 – die Kassa, während Therese Trethan als ehemalige Vorsitzende zur Schriftführung wechselte. Die Kassa-Revision verantworteten Hugo Scheyrer²⁰⁶ und Karl Sumetsberger. Neben der neuen Vereinsleitung und dem abgewandelten Briefpapier sowie Vereinslogo verweist ein Stempel erstmals auf den Umzug des Vereinslokals – unweit des bisherigen Standorts – in die 1., Kumpfgasse 6.

Unter dieser personellen Zusammensetzung wagte die Vereinigung 1910 den Versuch eine Produktivgenossenschaft zu gründen. Auch wenn dies letztendlich scheiterte, erhielt der Verein zur selben Zeit erstmals die Möglichkeit, im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie auszustellen (Oktober 1909 bis Jänner 1910). Kurze Zeit später waren sie bei der „Ersten Internationalen Jagdausstellung“ (Mai bis Oktober 1910) vertreten und erhielten eine Auszeichnung. Trotz erfolgreicher Exposition stellt das missglückte Vorhaben, die Vereinigung in eine Produktivgenossenschaft umzuwandeln, einen deutlichen Einschnitt dar. Möglicherweise bedeutete diese wirtschaftliche Fehlentscheidung das Ende der Vereinigung als *Wiener Kunst im Hause*; denn nach dieser besagten Ausstellung wird es ruhig um die Gruppe. Bis zur behördlich bewilligten Umbildung 15 Jahre später in den *Wiener Arbeitsbund* lässt sich die Vereinstätigkeit kaum nachvollziehen. Es gibt nur wenige, fragmentarische Quellen.

Ziel des folgenden Kapitels ist es, die beiden – vermeintlich letzten – Ausstellungen sowie den Gründungsversuch eines Unternehmens erstmals näher zu beleuchten, die historischen

²⁰⁵ Geboren am 23. März 1876 in Wien, gestorben am 24. Jänner 1920 in Dickenau (Jagdunfall); Popelka 1981, S. 16. Von Oktober 1893 bis 1902 war er Schüler an der Wiener Kunstgewerbeschule (Unterbrechung durch einen Präsenzdienst im Schuljahr 1897/98) unter anderem in der Fachklasse für Malerei bei Felician von Myrbach; Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Alfred Basel. Er war zudem Gründungsmitglied des *Österreichischen Werkbunds* und Mitglied der *Secession*, während des Ersten Weltkriegs diente er als Kriegsmaler; Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 222. Für einen ausführlichen Überblick zu seinem Kriegsdienst siehe Popelka 1981, S. 16.

²⁰⁶ Geboren am 23. Mai 1876 in Wien, gestorben 1965 ebenda. Von Oktober 1893 bis Juli 1901 war er Schüler an der Wiener Kunstgewerbeschule unter anderem in der Fachklasse für Malerei bei Felician von Myrbach; Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Hugo Scheyrer.

Umstände zu berücksichtigen und mittels Archivalien sowie zeitgenössischer Stimmen zu rekonstruieren. Schließlich mangelte es nicht an positiver Resonanz. Zudem können diesen Ausstellungen einige Werke aus der heutigen Museumssammlung zugeordnet, im Detail betrachtet und Vergleiche geschaffen werden, die das Bild bestmöglich vervollständigen.

3.1 Erstmals im Museum für Kunst und Industrie – Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909/1910

Bereits von Rudolf Eitelberger begründet stellten die jährlich abgehaltenen Ausstellungen österreichischer Kunstgewerbe (zunächst als „Weihnachtsausstellungen“ bekannt, dann zwischenzeitlich in „Winterausstellungen“ umbenannt) eine Konstante im Museumsbetrieb dar, die für einige Jahre aufgrund von Baumaßnahmen pausiert werden musste. Das Problem des Platzmangels sollte durch die Errichtung eines Erweiterungsbaus gelöst werden. 1909 wurde der Trakt an der 1., Weiskirchnerstraße 3 nach Plänen von Architekten Ludwig Baumann fertiggestellt und im Rahmen dieser wiederaufgenommenen Ausstellung eingeweiht. Das heimische Kunstgewerbe sollte möglichst umfassend dargeboten werden, weshalb sich die Präsentation nicht nur auf den neuen Erweiterungsbau beschränkte, sondern auch die Galerie und den Säulenhof im Hauptgebäude umfasste.²⁰⁷

So hatte auch Leopold Forstner die Gelegenheit gesehen und sich bemüht, den Architekten Baumann von seiner erst kürzlich – am 25. Februar 1908 – gegründeten *Wiener Mosaikwerkstätte* (9., Althanplatz 6, heute: Julius-Tandler-Platz) für eine Mitarbeit am Museumsneubau zu überzeugen. Dafür bat er Eduard Leisching, den damaligen Vizedirektor des Museums, um die Empfehlung seiner jungen Firma und hoffte somit, diese festigen zu können: „denn es wäre für meine Werkstatt auch ein großer Vorteil auf eine öffentliche Arbeit hinweisen zu können.“²⁰⁸ Zunächst vom Museum vertröstet, denn es war noch nicht entschieden, ob ein Mosaik angebracht werden sollte,²⁰⁹ beauftragte man schlussendlich 1909 seine Mosaikwerkstatt ein Tympanonmosaik nach Entwürfen von Rudolf Jettmar für den Eingang des neuen Zubaus anzufertigen (Abb. 3.2).²¹⁰

²⁰⁷ Leisching 1910, S. 3; Photographische Korrespondenz 1909, S. 550.

²⁰⁸ Leopold Forstner an Eduard Leisching, Schreiben vom 30.08.1908, MAK-Aktenarchiv, AZ 1908-481.

²⁰⁹ Eigenhändige Abschrift von Eduard Leisching an Leopold Forstner, Schreiben vom 16.09.1908, MAK-Aktenarchiv, AZ 1908-481.

²¹⁰ Bauer 2016, S. 217; Mrazek 1981, S. 80.

Zwei Institutionen im Wandel – Zeitgleicher Direktionswechsel

Am 26. Oktober 1909 wurde die große Ausstellung feierlich eröffnet und konnte bis Jänner 1910 besichtigt werden.²¹¹ Im Katalog sind insgesamt 2220 Nummern verzeichnet; 340 Aussteller*innen und 161 Künstler*innen waren beteiligt.²¹² Otto Prutscher, der zu diesem Zeitpunkt bereits als Professor an der Kunstgewerbeschule tätig war, wurde erst im selben Jahr an das Haus berufen und für diese Ausstellung als künstlerischer Beirat zugezogen.²¹³ Die Entscheidungsmacht blieb der Direktion vorbehalten, die nach Scalas Pensionierung im selben Jahr und unter der Direktionszeit von Eduard Leisching einen anderen Kurs einschlug; die Ausstellung bot eine ideale Gelegenheit, dies im großen Rahmen zu präsentieren. Die neue Tendenz blieb bei den zeitgenössischen Kritiker*innen nicht unbemerkt, beispielsweise kommentierte Ludwig Hevesi die kürzlich getätigten Ankäufe der Museumsdirektion und schrieb:

Schon die reichlichen Erwerbungen hochmoderner Art die er [Leisching] voriges Jahr auf der Wiener ‚Kunstschau‘ machte, bekundeten deutlich, wie sich das Österreichische Museum zu der großen Geschmacksumwandlung stellt. Leisching leitet ein modernes Institut mit modernen Zielen.²¹⁴

Wie diese gewünschte Modernität, der sich der neue Direktor verpflichtete, von Seiten des Museums definiert und umgesetzt werden sollte, lässt sich durch Leischings einleitende Worte im Ausstellungskatalog nachempfinden:

Bei der Prüfung und Zulassung der Ausstellungsobjekte hat die Direktion sich in erster Linie von der Erwägung leiten lassen, daß nur das in die Räume des Museums Eingang finden sollte, was echt kunsthandwerkmäßige Behandlung von Material und Technik aufweist. Weder die Bevorzugung von Prunkstücken, noch die einseitige Betonung einer bestimmten Stilrichtung scheint ihr zu den Aufgaben des Museums zu gehören; sie erachtet es vielmehr als ihre Pflicht, alles gesunde, ehrliche Streben nach Vervollkommenheit künstlerischer Arbeit zu fördern, ohne die lebendige Entwicklung in Fesseln zu schlagen. Sie will beitragen zur Ausgleiche vorhan dener Gegensätze und dem freien Spiel der Kräfte einen Boden bereiten, auf dem alle tüchtigen Leistungen vor den Augen der Öffentlichkeit und zu deren Nutzen zusammenwirken können. Als notwendige und wichtige Förderung des Kunstgewerbes erscheint es ihr aber, die schaffenden, entwerfenden Künstler mit dem Gewerbe und der Industrie in regere Verbindung zu bringen, als dies bisher möglich war.²¹⁵

²¹¹ Eduard Leisching an das k. k. Handelsministerium, Schreiben vom 23.10.1909, MAK-Aktenarchiv, ZI 1909-902; Photographische Korrespondenz 1909, S. 551.

²¹² Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 5.

²¹³ Leisching 1910, S. 6; Schedlmayer/u.a. 2020, S. 36.

²¹⁴ Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 5.

²¹⁵ Leisching 1910, S. 4-5.

Herauszu lesen ist hierbei eine klare Abwendung von Scalas vorherigem Programm,²¹⁶ das bereits um 1900 beispielsweise von Seiten Zuckerkandls bemängelt wurde. So sollten die Produktion von Musterstücken für die Industrie sowie die Pflege dieser Zusammenarbeit nicht mehr an erster Stelle stehen. Vielmehr wollte Leisching das gemeinsame Miteinander der Parteien von Künstler*innen, Gewerbetreibenden, Industrie und Museum fördern. Der Materialgerechtigkeit und Zweckmäßigkeit weiterhin verpflichtet sollte für die Entwerfer*innen idealerweise ein Raum geschaffen werden, in dem sie sich „frei entfalten“ und mit den weiteren Akteur*innen sowie der Öffentlichkeit in Kontakt treten zu können. „Modern“ sei hier die Devise gewesen, zu einem Zeitpunkt, wo sich der Begriff in seiner bisherigen Auffassung aufzulösen drohte bzw. neu ausgelegt wurde.

Gottfried Fliedl betrachtet in seiner Publikation von 1986 *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918* in einem Unterkapitel zur „Diskontinuität der Kunstentwicklung – Kontinuität der Institution. Zur Geschichte der Kunstgewerbeschule 1909-1918“ diese geänderten Umstände und differenten Ansprüche, unter denen die beiden Institutionen – die Schule sowie das Museum – zu navigieren versuchten. Dabei spielten für Fliedl besonders die zeitgleich stattfindenden Wandlungen innerhalb der *Secession* eine essenzielle Rolle, denn „mit ihr hat sich auch der Begriff der Moderne insgesamt verändert, der nun von neu auftretenden Künstlern und Künstlergruppen okkupiert und damit verändert wurde. Der Begriff verlor seine autoritative Kraft im Selbstverständnis der Kunstgewerbebewegung. Die ‚Modernität‘ der Secession wurde von einer ‚anderen‘, neuen Moderne überholt und abgelöst.“²¹⁷ Fliedl sieht eine neue Generation, die *Neukunst-Gruppe*,²¹⁸ „als Überwinder der alten und als Vertreter der ‚neuen‘ Moderne [...]. Wie ihre Vorgängergeneration bezogen sie ihre Legitimität auf das Jetztzeitige, Neue sowie Aktuelle und ließen damit die Moderne der Zeit um 1900 – die nicht anders verfahren war – historisch werden.“²¹⁹ Die erzieherische, programmatische Tendenz einer frühen *Secession*, das alltägliche Leben mit Kunst durchfluten zu wollen, erfuhr bereits 1905 mit dem Austritt einiger

²¹⁶ „Indem er [Scala] Künstler wie K. Moser, F. v. Myrbach und A. Roller (alle s. d.) sowie J. Hoffmann, A. Strasser und O. Wagner zur Mitarbeit am Mus. und an der diesem angeschlossenen Kunstgewerbeschule heranzog, wurde S. zu einem Wegbereiter des Jugendstils in Wien. Sein method. Prinzip, am getreuen Kopieren engl. Mobiliars festzuhalten, entfremdete ihn aber allmählich der Secession und der Wr. Werkstätte, wo man nach anfänglichen internationalen Impulsen um die Schaffung eines eigenständigen Formenvokabulars bemüht war.“; Edwin Lachnit, „Scala, Arthur von“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, zuletzt aufgerufen am 26.08.2025, DOI: <https://biographien.ac.at/ID-0.3051862-1>.

²¹⁷ Fliedl 1986, S. 178.

²¹⁸ Gegründet im Sommer 1909 im Umkreis von Egon Schiele; Neukunstgruppe, in: Gustav Klimt-Database (15.06.2025), URL: <https://gkdb.link/6600-3348>.

²¹⁹ Fliedl 1986, S. 178.

Gründungs- und Führungsmitglieder als *Klimt-Gruppe*²²⁰ einen Einschnitt, welcher durch die austretenden Mitglieder im Laufe der Jahre – mit Abweichungen – weiterhin angestrebt wurde.

So auch von Alfred Roller, der im selben Jahr wie Leisching mit der Leitung der Kunstgewerbeschule betraut wurde (und bis 1934 als längster amtierender Direktor bzw. Rektor tätig war).²²¹ Roller „verkörperte die Wiener Moderne geradezu idealtypisch“²²² und „setzt die Bestrebungen Myrbachs fort“.²²³ Gleichzeitig wurde die Zuständigkeit beider Institutionen auf zwei verschiedene Ministerien ausgelegt, nachdem die administrative Trennung bereits im Jahr 1900 erfolgte. Das Museum wurde somit dem Ministerium für öffentliche Arbeiten untergeordnet, während die Schule in den Zuständigkeitsbereich des Ministeriums für Kultus und Unterricht fiel.²²⁴ 1909 bedeutet für beide Institutionen mit dem doppelten Direktionswechsel eine Zäsur, die für Fliedl in der Zeit dieser Umbrüche das Potenzial einer Konstante birgt. Laut ihm konnten nun die beiden Häuser eine Stabilität und rückhaltgebende Kontinuität bieten, die durch die enge Kooperation der beiden Direktoren ermöglicht wurde. Im Gegensatz zur Konfrontation ihrer Vorgänger Scala und Myrbach unterhielten Roller und Leisching eine positive und förderliche Beziehung.²²⁵ „Bezeichnend dafür ist die ab 1909 wieder mögliche gemeinsame Ausstellungspolitik von Museum und Schule.“²²⁶ Das Ziel dieses kooperativen Programms wird rasch deutlich:

Die gemeinsam von Museum und Schule veranstalteten Ausstellungen wurden zum wichtigsten Medium der Selbstdarstellung der ‚Wiener Moderne‘. Ihre einheitliche Konzeption durch Lehrer der Kunstgewerbeschule, wie Witzmann, Strnad oder Prutscher, allesamt Schüler Josef Hoffmanns, garantierte Fortleben und Weiterentwicklung des secessionistischen Anspruchs auf ‚Raumkunst‘, in der sich Kunst und Kunstgewerbe entfalten konnten. Das Interieur, jene auch in den Statuten der Schule als Aufgabenstellung nachdrücklich festgehaltene ‚Totalanordnung‘ der Räume, blieb das bestimmende ideologische und künstlerische Bezugsfeld der Kunstproduktion.“²²⁷

Fliedl bezieht sich hier auf die angestrebten ideologischen Ansätze einer frühen *Secession*, bevor sich die Gründungsmitglieder als *Klimt-Gruppe* abgespalteten. Er nennt diese zwar nicht dezidiert, allerdings zitiert er Joseph August Lux in seinem Beitrag „Die Spaltung der Wiener

²²⁰ Neben Gustav Klimt fanden sich auch Josef Hoffmann, Koloman Moser, Alfred Roller, Otto Wagner, Richard Luksch und Wilhelm List unter ihnen; Lux 1904/1905, S. 318.

²²¹ Werkner 2017, S. 26.

²²² Werkner 2017, S. 26.

²²³ Rainer 2003, S. 176.

²²⁴ Werkner 2017, S. 25.

²²⁵ Fliedl 1986, S. 178.

²²⁶ Fliedl 1986, S. 178.

²²⁷ Fliedl 1986, S. 179.

Sezession“ des ersten Jahrgangs der Zeitschrift *Hohe Warte* und betont das zu erzielende „allseitige Anrecht der Kunst an den Lebensäußerungen“. ²²⁸ Hoffmann, als ausgetretenes Gründungsmitglied, fällt in diesen ideologischen Wirkungskreis, weshalb sein Einbezug und der seiner ehemaligen Schüler*innen im Sinne der neuen Museumsdirektion schlüssig ist. In der Hauspublikation sammelte Ludwig Hevesi seine Beobachtungen zur Ausstellung in einem umfassenden Beitrag, auch ihm entging der Hoffmann'sche Einfluss nicht und er bemerkte diesbezüglich:

Auffallend, aber selbstverständlich ist die große Rolle der Hoffmann-Schule. Der Meister selbst meldet sich nur spärlich, aber nur um so deutlicher wird seine Kraft, die noch in seinen Schülern so lebendig wirkt. Da ist vor allem der ‚Chefarchitekt‘ der Ausstellung, Otto Prutscher, jetzt auch schon Professor an der Kunstgewerbeschule, [...] und wohl auch noch andere. Das Zusammenwirken dieser und verwandter Kräfte gibt der Ausstellung einen ganz neuen, organischen Zug. Einen einheitlichen Geist, der sichtlich vom Zeitgeist herkommt. ²²⁹

Hoffmann war zu diesem Zeitpunkt bereits ein Jahrzehnt an der Kunstgewerbeschule in der Lehre tätig und konnte seine Klassen ganz im Sinne dieses „einheitlichen Geistes“ prägen, ihnen den „Zeitgeist“ vermitteln, sie diesen mitgestalten lassen und schlussendlich auch für seine eigenen Zwecke nutzen. Schließlich fanden viele Absolvent*innen anschließend in der *Wiener Werkstätte* Beschäftigung. Hevesi schrieb überzeugt:

Das Wiener Kunsthandwerk, wie es jetzt an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums und in der Wiener Werkstätte gedeiht, steht ja wieder in internationaler Schätzung, als eine reife Frucht der Zeit, des Ortes, des Zweckes und des Materials, ist also nach allen Kategorien, die heute kein Mensch mehr bestreitet, mustergültig. ²³⁰

Demnach sollte einer Beteiligung der *Wiener Werkstätte* im Ausstellungsbetrieb des Museums nichts im Weg stehen und so fand die Produktivgenossenschaft erstmals Einzug in die Museumshallen. ²³¹ Hevesi hielt dieses tonangebende Moment wie folgt fest: „Und eine ganz neue Erscheinung im Museum ist auch die Wiener Werkstätte, deren bloße Anwesenheit wie ein Panier wirkt, dessen Bedeutung aller Welt kennt.“ ²³² Hevesis überspitzte Erhöhung der *Wiener Werkstätte* zu einem Unternehmen von Weltrang wurde der *Wiener Kunst im Hause* zwar nicht zuteil, allerdings erhielt die Vereinigung ebenso erstmals (nach beinahe zehnjähriger Bestehenszeit) die Möglichkeit, ihre Objekte dem Museumspublikum zu präsentieren: „Auch

²²⁸ Lux 1904/1905, S. 318.

²²⁹ Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 4.

²³⁰ Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 2.

²³¹ Fliedl 1986, S. 179.

²³² Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 4.

die ‚Wiener Kunst im Hause‘, diese begabte Verbindung von Absolventen, beziehungsweise Absolventinnen der Kunstgewerbeschule, hat nun hier ihre natürliche Stätte gefunden.“²³³ Jedoch blieb es hierbei bei einer einmaligen Gelegenheit. Im Gegensatz zur *Wiener Werkstätte* folgten keine weiteren Ausstellungsbeteiligungen im Museum.

Die Vereinigung als Ausstellerin

Dieser Umstand könnte auch erklären, warum im heutigen Museumsarchiv nur eine Archivalie zur *Wiener Kunst im Hause* zu finden ist (Abb. 3.1): wenige Tage vor der Eröffnung wandte sich Leopold Forstner, die Vereinigung als Präsident vertretend, am 22.10.1909 an den Museumsdirektor und bedankte sich hoffnungsvoll für seine Unterstützung:

Wir gestatten uns, Ihnen für Ihr in jeder Hinsicht freundliches Entgegenkommen den wärmsten Dank auszusprechen und bitten Sie um Ihre weitere für uns so wertvolle Förderung, welche die Vereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘ zur Erreichung ihrer Bestrebungen nötig hat.²³⁴

Auch versäumte Berta Zuckerkandl es nicht, sich in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* zum Vereinsauftritt freudig zu äußern, schließlich hatte sie sich zur Zeit der Vereinsgründung und ersten Ausstellung im Kunstgewerbeverein gegen den vorherigen Museumsdirektor Scala ausgesprochen und oftmals sein Vorgehen kritisiert, der Vereinigung keine Möglichkeit zum Ausstellen verschafft zu haben:

Daß die ‚Wiener Kunst im Hause‘, die seinerzeit als erste Schicht der neuen Hoffmann-Moser-Schule ins werktätige Leben gesandt wurde und die Ausstellungstore des Museums für sich versperrt fand, nun endlich die gebührende Förderung findet, ist uns eine Freude.²³⁵

Insgesamt stellte die Vereinigung 71 Katalognummern vor, darunter befanden sich Arbeiten von den Mitgliedern Alfred Basel, Yvonne Brick,²³⁶ Alexandra von Sauer-Csáky (verh.

²³³ Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 4.

²³⁴ Leopold Forstner an Eduard Leisching, Schreiben vom 22.10.1909, MAK-Aktenarchiv, ZI 1909-902. Walther Merk (MAK, Bibliothek und Kunstblättersammlung, Archiv), E-Mail an die Autorin, 06.02.2024: „Im MAK Archiv findet sich bislang nur ein einziges Schreiben zur ‚Vereinigung Wiener Kunst im Hause‘. Es handelt sich um ein Dankschreiben vom 22.10.1909 an den Direktor des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Eduard Leisching, unterzeichnet von Leopold Forstner. Das Schreiben befindet sich in einem Akt mit dem Titel ‚Einladung sämtlicher Erzherzöge und Erzherzoginnen, Redaktionen und Kunstschriftsteller‘ zur ‚Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910‘. Enthalten sind u. a. die Antwortschreiben von den Vertretern der Erzherzoginnen und Erzherzöge.“

²³⁵ Zuckerkandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 04.11.1909, S. 4.

²³⁶ Die Datenlage zu Yvonne Brick und Agnes Hossner ist gering und kaum rekonstruierbar.

Ankwicz-Kleehoven),²³⁷ Johanna Poller-Hollmann, Else Unger-Holzinger, Agnes Hossner, Marietta Peyfuss, Michael Powolny, Hugo Scheyrer, Jutta Sika und Therese Trethan. Eine umfangreiche Bandbreite von Werken, die von Buchumschlägen, Textilien, Keramiken, Schmuck, Grafiken bis hin zu Bildern vieles umfasste. Trotz umfangreicher Präsentation waren allerdings nicht alle Vereinsmitglieder an dieser gemeinsamen Position mit Werken vertreten. So lieferte beispielsweise der Vereinsvorsitzende Leopold Forstner im Rahmen der *Wiener Mosaikwerkstätte* ein Kaiserporträt, das zwar nicht im Katalog, allerdings von Hevesi bewundernd aufgenommen wurde:

Welche brillante Erfolge man erzielen könnte, beweist wieder die Mosaikwerkstatt Leopold Forstner, deren stilisiertes Kaiserporträt in der ganzen Lebhaftigkeit von Gold und Farben doch gewiß zugleich würdig und monumental wirkt.²³⁸

Jutta Sika zeigte separat ein Musterstück eines Tafelservices bei der ausführenden Wiener Porzellan-Manufaktur Josef Böck. Dieses fand ebenso Anklang. Hevesi behauptete, dass es Sika neben den anderen Entwerfenden nicht an Modernität oder Begabung fehle.²³⁹ Zudem wurde ihr Service fotografisch in der Monatsschrift festgehalten.²⁴⁰ Die Fotografie wird heute in der Museumssammlung aufbewahrt (Abb. 3.3).

Es sollte ebenso erwähnt werden, dass das Gründungsmitglied Hans Vollmer den Verein zu diesem Zeitpunkt mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits verlassen hatte, jedoch als eigenständiger Künstler beauftragt wurde, drei komplette Interieurs zu entwerfen: ein Speisezimmer für die Firma W. Langer (Abb. 3.4) sowie ein Schlaf- und „Herrenzimmer“ für den Kunsttischler Ignaz Maschik (Abb. 3.5). Im Gegensatz zu seinen ehemaligen Vereinskolleg*innen fiel Hevesis Kritik durchwachsen aus:

Sehr einfach und solid das Palisander-Speisezimmer von Hans Vollmer (für W. Langer), mit Ebenholz und grünem Leder; über Details kann man ja rechten. Von Vollmer auch (für Ignaz Maschik) ein biederer Schlafzimmer aus goldgelbem Eichenholz, dessen Maserung angenehm verwertet ist; Sessel zu zierlich. Vortrefflich aber das

²³⁷ Alexandra Sauer-Csáky (geb. am 1.1.1886, gest. am 25.12.1969) heiratete am 8. Juni 1912 den Kunsthistoriker und -kritiker Hans Ankwicz-Kleehoven. Als Tochter des Zentralkreditdirektors des Versatz-, Verwahrungs- und Versteigerungsamts *Dorotheum* Hofrat Alexander von Sauer-Csáky, war ihr der Zugang zur Kunstwelt sicherlich früh in die Wiege gelegt worden. Für die *Wiener Kunst im Hause* stellte sie ihre künstlerische Begabung bei der Museumsausstellung unter Beweis, schlussendlich widmete sie sich als Kunstkritikerin und Publizistin der österreichischen Kunstgeschichte und berichtete beispielsweise Ende der 1920er Jahre für die *Wiener Zeitung*, ebenso wie ihr Ehemann; „Hans Ankwicz-Kleehoven“, in: *Wien Geschichte Wiki*, zuletzt geändert am 10.01.2023 (23.08.2025), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Hans_Ankwicz-Kleehoven&oldid=868084; M. Kaiser, „Ankwicz-Kleehoven, Hans“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, zuletzt geändert am 27.11.2017 (23.08.2025), DOI: https://biographien.ac.at/0xc1aa5576_0x00372a24.

²³⁸ Hevesi, *Kunst und Kunsthandwerk* 1910, S. 17.

²³⁹ Hevesi, *Kunst und Kunsthandwerk* 1910, S. 26.

²⁴⁰ Siehe Hevesi, *Kunst und Kunsthandwerk* 1910, S. 17.

Herrenzimmer (desselben, für denselben) aus Mahagoni mit Palisander von Marketeriewirkung und gelbbraunem Leder, dessen Ton sich über alle Flächen fortsetzt.²⁴¹

Hinsichtlich der Präsentation der *Wiener Kunst im Hause* wird deutlich, dass sich neben Zuckerlandl auch Hevesi in den Kreis ihrer Führsprecher*innen reihte. Somit fand die Vereinigung sowohl in der Tagespresse als auch in der museumseigenen Monatszeitschrift positiven Widerhall, der insbesondere zu diesem Zeitpunkt sicherlich von Nutzen war. Unter der neuen Präsidentschaft Forstners bahnte sich der Versuch an, den Verein neu zu strukturieren und zu etablieren. Im heutigen Sinne könnte man beinahe von einer Art „Rebranding“ sprechen. Neben dem neuen Vereinslogo und -lokal war man bemüht, den Verein in eine Produktivgenossenschaft umzubilden, die Produktion anzukurbeln und größeren Absatz sowie Reichweite zu finden. Dieses Bemühen wird im nächsten Kapitel genauer beleuchtet. Im Kontext dieser erstmals möglichen Ausstellungsbeteiligung im Museum und der auffallend positiven zeitgenössischen Rezeption sollte es nicht unerwähnt bleiben.

Hevesi zeigte sich in seinem Beitrag von der Vereinigung besonders angetan und sparte nicht mit Lob, hauptsächlich die weiblichen Mitglieder betreffend: „Ein Nest von weiblichen Geschicklichkeiten ist der Verein ‚Wiener Kunst im Hause‘, dessen Ausstellungen man immer gerne sieht. Das kommt alles aus der Sphäre Hoffmann-Moser her, in seiner Sauberkeit und Zweckdienlichkeit, bei sichtlicher Eignung zum Selbstdenken.“²⁴² Über die männlichen Mitglieder hatte sich Hevesi nicht geäußert, dies kann auch dem Umstand geschuldet sein, dass sie nur einen verhältnismäßig kleinen Beitrag von vier Exponaten (von insgesamt 71) dargeboten haben. Hugo Scheyrer zeigte zwei Bilder (Kat.nr. 2029) während Alfred Basel einen Reklameentwurf (Kat.nr. 2030) lieferte. Zudem entstand in Zusammenarbeit von Michael Powolny und Therese Trethan eine – vermutlich keramische – Nikolo-Figur (Kat.nr. 2028).

Die Künstlerinnen konnten hingegen eine umfangreiche Ansammlung von Gegenständen des täglichen Gebrauchs zeigen, die von Lederarbeiten in Form von Bucheinbänden, (Brief-)Taschen bis hin zu Kassetten für beispielsweise Schmuck oder Handschuhe reichten. Zudem wurden Papiermesser, Schmuck, Tee- sowie Kaffeeservice angeboten. Die weiblichen Neuzugänge bewiesen ihre Fähigkeiten auf diverse Art, besonders fokussierten sie sich auf Lederverarbeitung, oftmals mit Handvergoldungen: Agnes Hossner bot ein Adressbuch, eine Brieftasche, eine Postwertzeichenmappe sowie einen in Seide gebatikten Polster an, während Yvonne Brick Leder in Form einer Schreibmappe, Buchhülle und Brieftasche bearbeitete und

²⁴¹ Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 12.

²⁴² Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 29.

Alexandra von Sauer-Csáky zwei lederne Buchumschläge, einen Gürtel sowie einen Polster präsentierte.

Hevesi zeigte sich besonders erfreut über die textilen Werke zweier Gründungsmitglieder: „die trefflichen Leinenstickereien der Damen Peyfuß und Trethan aus der ‚Wiener Kunst im Hause‘ gehören zu Elitesachen vornehmer Frauenarbeit.“²⁴³ Die Geschlechterdifferenz bleibt auch nach beinahe einem Jahrzehnt offensichtlich, auch wurden bei dieser Ausstellung die Rollen klar verteilt. Während die Frauen für den klassischen Hausrat zuständig waren, kann angenommen werden, dass die männlichen Mitglieder für die Ausgestaltung der Interieurs und der dahingehend notwendigen Möbeln verantwortlich waren. Nun stellte die Vereinigung im Fall dieser Ausstellung kein gesamtes Interieur aus, stattdessen zeigte sie die darin befindlichen Kleingegegenstände, dessen Ausgestaltung den Frauen zugewiesen wurde. Dies könnte auch erklären, warum die männlichen Mitglieder in so geringer Zahl mitgewirkt haben. Eine Ausnahme stellte das ehemalige Mitglied Hans Vollmer dar, der die Innenausstattung dreier Räume beanspruchte. Die Situation und Verteilung der Arbeitsbereiche erinnern an die Anfangszeit sowie die erste Ausstellung im Kunstgewerbeverein. Als die jungen Absolventinnen in der Rubrik „Zur Frauenbewegung. Frauenfrage im Allgemeinen“ der Zeitschrift *Dokumente der Frauen* Anerkennung fanden und eine Vorbildfunktion einnahmen:

Dieser Verein bedeutet einen Fortschritt auf dem Gebiete der Frauenfrage. Herren und Damen sind gleichmässig daran beteiligt, und zwar fallen die Entwürfe der Möbelstücke den Herren zu, während fast Alles, was in das Gebiet der Gebrauchsgegenstände fällt, Aufgabe der weiblichen Mitglieder ist.²⁴⁴

In die Zukunft blickend hoffte man, mit dieser Ausstellungsbeteiligung den „Anfang eines neuen Arbeitsfeldes, das sich den Frauen eröffnet,[...], ein Feld, auf dem gerade die Frau als die Hauptperson in der Ausgestaltung der Häuslichkeit noch vielerlei zu thun vorfindet“,²⁴⁵ erschlossen zu haben. Aus heutiger Sicht eine klare Reduktion ihrer Möglichkeiten und Fähigkeiten auf den kleinen Spielraum des Häuslichen, allerdings den sozialhistorischen Umständen entsprechend ein wichtiger Schritt, mehr Handlungsräume und -macht einzunehmen. Im Fall dieser Ausstellung beanspruchten sie den Bereich vollkommen und fanden dabei erfolgreich Resonanz, zumindest in bestimmten kunstaffinen und -kritischen Kreisen. Angesichts der damals herrschenden Missgunst gegenüber weiblicher Kreativität und

²⁴³ Zuckerkandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 04.11.1909, S. 4.

²⁴⁴ Dokumente der Frauen 1901, S. 491.

²⁴⁵ Dokumente der Frauen 1901, S. 492.

Selbständigkeit stellt die Ausstellungsbeteiligung einen wichtigen und förderlichen Beitrag ihrer Präsenz dar.

Johanna Poller-Hollmanns Beitrag

Hevesis Fokus richtet sich besonders auf einen Neuzugang, der mit einer umfassenden Anzahl von 26 Katalognummern in vielerlei Hinsicht ins Auge fiel. Dabei handelte es sich unter anderem um zahlreiche Buchbinderarbeiten, die Johanna Poller-Hollmann anfertigte. Die Tochter des etablierten Kunstmöbeltischlers Wenzel Hollmann war wegen ihrer Ausbildung bereits früh mit den Gründungsmitgliedern verbunden. Sie besuchte erstmals im Schuljahr 1901/1902 die Fachschule für Malerei bei Moser, gemeinsam mit Trethan, Sika und Forstner, die hingegen im selben Jahr ihre Ausbildung abschlossen. Während ihre Schulkolleg*innen mit der Vereinsgründung beschäftigt waren, lernte sie auch im Spezialatelier für Emailarbeiten bei Adele von Stark. Sie besuchte die Kunstgewerbeschule bis zum Ende des Schuljahrs 1904/05 als ordentliche Schülerin und ergänzte ihre Ausbildung als Hospitantin um ein weiteres Schuljahr 1905/06. In ihrem Abgangszeugnis²⁴⁶ findet sich der Hinweis, dass wegen krankheitsbedingter Abwesenheit die letzten beiden Schuljahre von Adele von Stark nicht benotet werden konnten. Moser bestätigt hingegen, dass sie in diesem letzten Schuljahr als Hospitantin nur das Aktzeichnen besuchte.²⁴⁷ In ihrem Abschlusszeugnis beurteilte Moser ihre Vorkenntnisse, trotz ihres familiären kunsthandwerklichen Hintergrunds, als ausbaufähig:

Bei ihrem Eintritte in die Anstalt war ihre Vorbildung die ~~denkbar~~ bescheidenste und hat sich die Schülerin in allerjüngster Zeit zu einer ganz vorzüglichen Kraft entwickelt[,] die den verschiedensten Anforderungen auf dem Gebiete der angewandten Kunst gerecht zu werden verstand.²⁴⁸

So wurde sie beispielsweise für ihre Entwürfe für Möbel, Tapeten, Porzellan, Glas und hölzernes Kinderspielzeug gelobt.

²⁴⁶ Von ihr persönlich am 03.10.1906 entgegengenommen; Abgangszeugnis 1906, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Johanna Hollmann.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

Im Anschluss an ihre Ausbildung heiratete sie am 26.05.1907²⁴⁹ den Buchbinder Karl Poller.²⁵⁰ Auch profitierte die Vereinigung von der Zusammenarbeit der Eheleute, so entging auch Zuckermandl das Potenzial nicht:

Neue Kräfte haben sich hinzugegestellt. Auf die vortrefflichen Buchbinderarbeiten des Ehepaares Poller-Hollmann zum Beispiel muß ganz nachdrücklich hingewiesen werden. Hier ist Handwerk und Kunst zu schönster gewerblicher Betätigung vereint, und die neue, aufblühende Buchbinderwerkstatt, jetzt eben begründet, mag Bibliophilen bestens empfohlen werden.²⁵¹

Im Gegensatz zu den anderen Werken der Vereinigung wurden beinahe ausschließlich Johanna Poller-Hollmanns Beiträge fotografisch festgehalten und in der Museumszeitschrift veröffentlicht. Das Museum kaufte 151 Fotografien der Ausstellung 1909 an und bewahrt dieses Konvolut bis heute in seiner Sammlung. Aufgrund dessen lassen sich nun einige, noch vorhandene Ausstellungsstücke erstmals der Vereinigung zuordnen. Im Nachfolgenden sollen die rekonstruierbaren Werke exemplarisch besprochen werden.

Buchbindearbeiten

Von den vielgelobten Bucheinbänden ist lediglich eine Fotografie zweier Beispiele in der Museumssammlung zu finden: das *Tagebuch* von Hermann Bahr (Kat.nr. 1990) und *Melancholia* von Rudolf Kassner (Kat.nr. 1993) (Abb. 3.6). Im Katalog ist Poller-Hollmanns Ehemann zwar nicht angeführt, allerdings spricht Zuckermandls Kommentar für eine Zusammenarbeit der beiden. Der Entwurf stammt jedenfalls von der Künstlerin selbst, der

²⁴⁹ Matricula online: Trauungsbuch der Pfarre St. Othmar unter den Weißgerbern, Sign. 02-11, fol. 297.

²⁵⁰ Gemeinsam wohnte das Ehepaar 1915 zumindest für ein Jahr in Dresden. Johanna Poller-Hollmann gestaltete bereits vor 1914 Spielzeug für die *Deutschen Werkstätten Hellerau*. Am 26.04.1915 kam ihr gemeinsamer Sohn Karl zur Welt; Stöver 2019, S. 196. Ihr Ehemann Karl Poller starb in Folge einer Lungentuberkulose im jungen Alter von 37 Jahren am 10.01.1920; Matricula online: Sterbebuch der Pfarre St. Elisabeth, Sign. 03-33, fol. 5. Kurze Zeit später heiratete sie am 05.06.1921 in zweiter Ehe den oberösterreichischen Zuckerbäcker Georg Ratzenböck (1890-1930), dessen Namen sie auch annahm; Karl Hödl, „Johanna Ratzenböck“, in: Stadtarchiv der Stadtgemeinde Liezen, zuletzt geändert am 11.06.2018 (20.06.2025), URL: <https://www.liezen.at/de/stadtarchiv/personen/johanna-ratzenboeck.html>. Ab 1927 ist sie durchgehend bis einschließlich 1941 als Porzellanmalerin im Haus ihrer Eltern in der 12., Siebertgasse 16, welches auch für den familieneigenen Tischlerbetrieb genutzt wurde, gemeldet; „Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger“, in: Wienbibliothek im Rathaus, zuletzt geändert am 25.11.2021 (27.08.2025), URL: <https://www.digital.wienbibliothek.at/urn:nbn:at:AT-WBR-127021>. Das Haus war seit 1911 zu gleichen Anteilen in Besitz ihrer Eltern Wenzel und Johanna Hollmann; Amtsblatt der Stadt Wien 04.08.1911, S. 1948. Ihr Vater führte dort seine Werkstatt bis zu seinem Tod im Jahr 1925. Daraufhin übernahm ihr Bruder, Architekt und gelernter Tischler Alois Hollmann das Gewerbe und führte dieses ebendort bis zur Firmenlöschung 1950 weiter. Er war auch Absolvent der Kunstgewerbeschule und besuchte dort Hoffmanns Klasse; Behal 1981, S. 59-60. Ratzenböck lebte nach dem Zweiten Weltkrieg bescheiden im steirischen Liezen, ehe sie ihren letzten Lebensabschnitt in der nahegelegenen Gemeinde Wörschach verbrachte und am 09.03.1960 in Folge einer Lungenentzündung in Rottenmann verstarb; Bernhard Denscher, Johanna Hollmann. Eine Künstlerin der „Fläche“, in: Austrian Posters. Beiträge zur Geschichte der visuellen Kommunikation (Blog), 07.12.2024 (27.08.2025), URL: <https://www.austrianposters.at/2024/12/07/johanna-hollmann-eine-kuenstlerin-der-flaeche/>. Für weitere biografische Hinweise siehe Denscher 07.12.2024 und Stöver 2019, S. 196.

²⁵¹ Zuckermandl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 04.11.1909, S. 4.

Einfluss ihres Lehrers ist unverkennbar. Nicht nur stilistisch, sondern auch ideologisch und programmatisch prägte sich Mosers und Hoffmanns Wirkung auf deren Nachwuchs aus. Stets vom englischen Vorbild der *Arts and Crafts*-Bewegung geleitet, wollte man sich auch im Wien der Jahrhundertwende für die Neugestaltung des Bucheinbands einsetzen, so waren hierbei die beiden Professoren mit ihrer *Wiener Werkstätte* impulsgebend.²⁵² Im Falle der beiden Bucheinbände Poller-Hollmanns wurden diese in unterschiedlichen Materialien ausgeführt, während die Katalognummer 1990 in einem schwarzen Ganzlederband mit Handvergoldungen gefertigt wurde, wählte sie einen grobgewebten Stoff für die Katalognummer 1993, beide Materialvarianten bieten unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten (Abb. 3.6). Beim schwarzen Bucheinband wird das leicht körnig genarbte Leder des Buchdeckels mit feinen Goldlinien und -punkten versehen. Das dominierende Motiv der Spirale rankt sich vielfach und symmetrisch spiegelnd in der Vertikale empor. Das Ergebnis erweckt in seiner Gesamtheit den Anschein einer stilisierten Blütenknospe, eingerahmt in einem dem Format des Buchs entsprechenden Rechteck.

Ganz im Sinne von Poller-Hollmanns Lehrer blieb die Geometrisierung ein vorherrschendes Gestaltungsprinzip.²⁵³ Rückblickend lassen sich diese Elemente beispielsweise im vierten Heft der Zeitschrift *Ver Sacrum* von 1901 finden (Abb. 3.7). Moser fertigte für den Beitrag von Hermann Bahr zur IX. Ausstellung der *Secession* Verzierungen an, die diesem Formenvokabular entsprechen. Auch wenn es sich zufällig um denselben Autor handelt, soll damit nicht gesagt sein, dass Poller-Hollmann diese Ausgabe als direktes Vorbild nahm. Es dient lediglich als anschauliches Beispiel dafür, wie und welche Impulse Moser seinem Nachwuchs liefern konnte und diesen damit prägte.

Mosers Einfluss – Ein Rückgriff und Vergleich zum Japonismus um 1900

Moser war selbst, wie viele seiner Kolleg*innen und Schüler*innen, vom damals herrschenden Japonismus und dessen Formenvielfalt beeinflusst, so beispielsweise auch im Fall des Einsatzes von Spiralen. In der Sekundärliteratur wird dieser Vergleich häufig gezogen. Angela Völker schreibt in einem früheren Ausstellungskatalog *Japonisme in Vienna* von 1994 über den Einfluss Japans auf die angewandte Kunst in Wien um 1900, kommentiert passend die Form der Spirale und zieht dabei Mosers Zeichnung in *Ver Sacrum* heran:

²⁵² „Bucheinbände der Wiener Werkstätte“, in: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, zuletzt aufgerufen am 08.07.2025, URL: https://www.mak.at/programm/ausstellungen/bucheinbaende_der_wiener_werkstaette.

²⁵³ Ebd.

Spirals were also transformed into long ‘flowing’ lines, which were interrupted by points of the same or varying size, as demonstrated by Josef Hoffmann’s pupils (cat. no. 107) who, in their small vignettes, created asymmetrical compositions inspired by the Japanese. Paper knives (cat. nos. 199-201), fabric patterns (cat. no. 150) and of course, book decoration, above all in *Ver Sacrum* (cat. nos. 118, 119 [sic!]),²⁵⁴ by Kolo Moser and Adolf Böhm or Max Benirschke owed their origins to these models.²⁵⁵

Der florale Dekor kennzeichnet auch den zweiten gewebten Einband von Poller-Hollmann. Hierbei überziehen zwei horizontal sowie parallel verlaufende Dekorstreifen den Buchdeckel und -rücken. Wie breite Textilbänder ergänzen sie die freie Fläche in identer Art mit eng aneinander liegenden stilisierten Blüten, Blättern und Kreisformen. Die Farbigkeit lässt sich zwar nicht beurteilen, allerdings bieten die floralen Motive und die Vielseitigkeit eines gewebten Einbands einen großen Spielraum. Auch für Hevesi war Poller-Hollmanns Bucheinbandgestaltung bemerkenswert, er kommentierte:

Auffallend sind heuer die ‚Woman binders‘,²⁵⁶ Frau Johanna Poller-Hollmann und Marietta Peyfuß voran. Leder mit Handvergoldung bevorzugt, gesuchte Effekte ausgeschlossen. Dieser Charakter der Simplität wird da überhaupt bewußt gepflegt.²⁵⁷

Tee- und Kaffeeservice

Simplität, Geometrisierung und Rhythmisierung finden sich materialübergreifend in Objekten von Poller-Hollmann. Dies kann beispielsweise bei ihren keramischen Arbeiten hervorgehoben werden. Sie bediente sich nicht nur ihres erlernten, programmatischen Formenvokabulars, sondern beweist ihre Fähigkeiten in diversen kunstgewerblichen Bereichen.

Im Fall ihrer Keramik sind noch zwei Fotografien in der Museumssammlung vorhanden, die ein Tee- und Kaffeeservice zeigen (Abb. 3.8 und 3.9). Im Ausstellungskatalog wird das Teeservice als Nummer 2010 verzeichnet (Abb. 3.8). Hierbei erinnert der Einsatz von Spiralen und Punkten an Mosers Zeichnung in *Ver Sacrum*. In regelmäßiger Wiederholung der einzelnen Dekorformen bilden sie eine Art Zierband um die Ränder der einzelnen Serviceteile: Tasse, Untertasse sowie Kannenkörper mit Deckel.

In der heutigen Sammlung der museumseigenen Bibliothek und Kunstblättersammlung wird eine Entwurfszeichnung der Kannenform aufbewahrt (Abb. 3.10). Datiert auf das Jahr 1910

²⁵⁴ Hierbei wurde irrtümlich auf zwei inkorrekte Katalognummern verwiesen, gemeint sind sicherlich die Katalognummern 108 und 109; Mabuchi/Wieninger 1994, S. 109.

²⁵⁵ Völker 1994, S. 217.

²⁵⁶ Hevesi nimmt hier Bezug auf die *Guild of Woman-Binders*, ein Zusammenschluss zur Förderung, Verbreitung und Schulung von Buchbinderinnen zwischen 1898 und 1904 in London. Ob Poller-Hollmann und Peyfuß tatsächlich Mitglieder waren oder Hevesi nur einen passenden Vergleich schaffen wollte, ist nicht eindeutig.

²⁵⁷ Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 29.

und von der Porzellanmanufaktur Josef Böck in Auftrag gegeben, können sogar die Maßangaben abgelesen werden: Höhe 122 mm, ein kreisförmiger Deckel von 137 mm und ein ebenso runder Boden von 115 mm. Ein funktionaler Filter wurde berücksichtigt und im Entwurf eingezeichnet. Es bleibt unklar, ob es sich hierbei um den exakten Entwurf für das Ausstellungsstück handelt und dieses von derselben Manufaktur ausgeführt wurde. Dennoch bestätigen bereits zu Ausbildungszeiten gefertigte Entwürfe und Ausführungen, dass üblicherweise sowohl die Form als auch der Dekor in verschiedenen Varianten umgesetzt wurde, wie zuvor beispielsweise bei Sika, Trethan und der ausführenden Porzellanmanufaktur Böck (siehe Unterkapitel 2.1). Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass ein Jahrzehnt später nicht mehr ihr Lehrer, sondern die Künstlerin selbst den Entwurf für die Form lieferte. Zumindest deuten einige Skizzen der Museumssammlung daraufhin: Diese wurden ebenso von Böck in Auftrag gegeben und Poller-Hollmann zugeschrieben.

Hinsichtlich des Dekors stiftet jedoch ein früherer Entwurf von Trethan zusätzlich Verwirrung (Abb. 3.11). Die Form ihres abgebildeten Services erinnert an Mosers frühere Terrine (Abb. 2.10), während der Dekor mit Poller-Hollmanns Ausstellungsstück übereinstimmt. Stammte das Ornament schlussendlich von Trethan, während sich Poller-Hollmann ausschließlich um die Form bemühte? Verzichteten sie freiwillig auf eine rechtmäßige Nennung ihrer Leistungen? War dies in ihrer Vereinspraxis gängig? Es bleibt nach wie vor konfus und ohne eine systematische Ordnung der Museumssammlung und ihrer vielen Entwürfe der Porzellanmanufaktur Böck müssen diese Fragen unbeantwortet bleiben.

Ob die Manufaktur Böck das zweite Ausstellungsexponat Nummer 2011, ein Kaffeeservice (Abb. 3.9), anfertigte, kann durch den Ausstellungskatalog weder bestätigt noch ausgeschlossen werden. Bei diesem Stück griff Poller-Hollmann für den Dekor auf die gängige Form von Recht- und Dreiecken zurück und ordnete diese wieder in regelmäßiger Abfolge großflächig auf allen Einzelteilen des Services an. Geometrisierung und Rhythmisierung bleiben auch bei diesem Exponat ein Leitmotiv, sowohl in seiner schlichten Formgebung als auch in seiner schablonierten Dekorierung. Ob Poller-Hollmann hierbei als alleinige Entwerferin agierte, bleibt zum jetzigen Zeitpunkt ungeklärt.

Im Gegensatz zu ihren keramischen Ausstellungsstücken fanden zwei Werke tatsächlich Einzug in die Museumssammlung und werden im Nachfolgenden näher betrachtet.

Papiermesser

Das Museum kaufte bereits 1910 zwei Ausstellungsstücke der Vereinigung an und bewahrte die beiden Papiermesser (Kat.nr. 2012), entworfen von Poller-Hollmann (Abb. 3.12 und 3.13), sowie eine Fotografie ebendieser auf (Abb. 3.14). Abgesehen von ihrem Nutzen gleichen sich die Stücke in mehrerer Hinsicht. Neben einer beinahe identen Länge von ungefähr 28 cm und dem eingesetzten Material Ahornholz, ähneln sich die Papiermesser insbesondere durch ihre Motivauswahl. In beiden Fällen zierte die Darstellung eines stilisierten Fisches den Griff. Das Motiv wurde als Marketerie ausgeführt und passt sich der Form des Griffs an.

Im zuvor erwähnten Ausstellungskatalog *Japonisme in Vienna* wird ein Stück (Abb. 3.12) inkludiert und von Angela Völker in der bereits zitierten Passage als Beispiel genannt.²⁵⁸ Zudem wird eine frühere Arbeit ihrer Kollegin und ehemaligen Hoffmann-Schülerin Unger-Holzinger abgebildet, die anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900 gefertigt wurde (Abb. 3.15).²⁵⁹ Nicht nur bei Moser, sondern auch bei Hoffmann griffen die Schüler*innen auf die Kombination von geschwungenen Linien und Kreisen bzw. Kugeln zurück. Hevesi beobachtete diese Tendenz bereits 1899 im 11. Heft von *Kunst und Kunsthandwerk* und zeigte exemplarisch neben Unger-Holzingers Stoffentwürfen mehrere Kompositionsaufgaben ihrer Schulkollegen²⁶⁰ (Abb. 3.16):

So sehen wir hier Aufgaben, die bloss mit ein paar Linien und Punkten zu schaffen haben, aber sich immer mehr compliciren. Dann folgen Ringe, Scheiben, Rahmen, an denen der Reiz der Zusammenstellung erprobt wird, oder Flächen, die sich in japanischer Art übereinander schieben und im Raume rhythmisch vertheilen. Schliesslich wächst das symmetrisch componirte Ornament, aber immer noch aus dem Linienelement, ohne einen Naturgegenstand nachzuahmen. Bei der Wichtigkeit, die das Stilisieren für die moderne gewerbliche Kunst hat, sind schon die bisherigen Anfänge willkommen.²⁶¹

Rückblickend trifft dies auch auf den frühen Stoffentwurf „Welträtsel“ von Else Unger-Holzinger zu (Abb. 3.17), der unter anderem bei der ebenso im Museum stattfindenden Abschlusspräsentation der Kunstgewerbeschulen von 1901 zum Einsatz kam (Abb. 3.18). Hierbei knüpfen die beerenartigen Kreise an die geschwungene Linie an und bilden so ein Ornament ähnlicher Art.

²⁵⁸ Siehe Völker 1994, S. 217 und Kat.nr. 200, Mabuchi/Wieninger 1994, S. 152.

²⁵⁹ Siehe Kat.nr. 199, Mabuchi/Wieninger 1994, S. 152.

²⁶⁰ Es sind ausschließlich Arbeiten männlicher Schüler abgebildet worden: Franz Demetz, Max Benirschke, L. Rädler und Andreas Untersberger, unter ihnen war lediglich Benirschke ein Schüler Hoffmanns; „Schüler*innen-Datenbank“, in: Kunstsammlung und Archiv. Universität für angewandte Kunst Wien, zuletzt aufgerufen am 21.07.2025, URL: <https://kunstsammlungundarchiv.at/universitaetsarchiv/schueler-innen-datenbank/>.

²⁶¹ Hevesi, *Kunst und Kunsthandwerk* 1899, S. 407.

Auch ein Jahrzehnt später wirkte der Japonismus der Jahrhundertwende nach. Genannt seien die Papiermesser von Poller-Hollmann. Fische waren dabei kein seltener Rückgriff auf den vielfältigen Formenschatz der Tierwelt. Das Motiv des Fisches²⁶² findet sich auf vielen Katagami 型紙, japanische Färberschablonen, die zahlreich vom Museum angekauft oder beispielsweise von der Textilfirma Backhausen herangezogen wurden. Das Backhausen-Archiv wurde erstmals in seiner Fülle 2024/2025 im Leopold Museum anlässlich der Ausstellung „Poesie des Ornaments“ öffentlich präsentiert. Dabei war eine Färberschablone zu sehen (Abb. 3.19), die in der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Japonismus in Wien um 1900 oftmals als exemplarisches Beispiel in der Sekundärliteratur herangezogen wurde. Sie veranschaulicht, wie Moser 1902 diese beinahe zur Gänze kopierte und den Entwurf („Dess. 4500“) unter dem Titel „Ver Sacrum“ (Abb. 3.20) an Backhausen weitergab. Als musterhaft gelten ebenso Mosers vielfach eingesetzter Entwurf „Der reiche Fischzug“ oder seine zahlreichen Tunkpapier-Variationen. Nicht nur im Werk von Poller-Hollmanns Lehrer, sondern auch bei ihrer Klassenkollegin Sika lassen sich Beispiele ähnlicher Art nachweisen, etwa ein im Katalog der Linzer Ausstellung von 1903 erhaltener Druck (Abb. 3.21).

Eine Textilarbeit von Marietta Peyfuss

Marietta Peyfuss hatte ebenso ein Papiermesser (Kat.nr. 2037) beige tragen, allerdings fehlt hier eine Abbildung zur Veranschaulichung. Von insgesamt 20 Beiträgen könnte lediglich eine Arbeit von Peyfuss mit einem Stück aus der Museumssammlung in Verbindung stehen. Auch bei ihr ergeben sich Schwierigkeiten, Objekte ihrer Hand zuzuschreiben und konkret mit dieser Ausstellung zu verbinden. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass ein Batik-Tuch der Künstlerin, verzeichnet in der heutigen Museumssammlung unter der Inventarnummer WI 807, womöglich als Katalognummer 2209 in der Ausstellung zu sehen war (Abb. 3.22). Dafür würde eine historische Fotografie (Abb. 3.23) ebendieses seidenen Textils sprechen, welche 1909 vom Museum angekauft und der besagten Ausstellung zugeordnet wurde (Inv.nr. KI 7738-4). Im Gegensatz zu den anderen bisher behandelten Fotografien und Werken fehlt hierbei am Untersatzkarton ein ausschlaggebender Verweis zur Künstlerin oder zur Katalognummer. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es sich schlussendlich um das fotografisch festgehaltene Ausstellungstück von Peyfuss handelt, das im Rahmen der Vereinspräsentation bei der Winteraustellung von 1909/10 gezeigt wurde.

²⁶² Beispielsweise das Japanische Karpfenmotiv „koi no takinobori 鯉の滝登り“ (Wasserfall hinaufschwimmender Karpfen).

Zur Preisgestaltung

Im Gegensatz zu ihren Vereinskolleg*innen wurde Sika als einziges Vereinsmitglied bei der Einzelpräsentation von Böck mit einem – bereits zuvor erwähnten – Tafelservice (Abb. 3.3) miteinbezogen. Da im Ausstellungskatalog die gewünschten Preise der einzelnen Stücke angegeben wurden, können hierbei die Preise der Vereinigung mit einer renommierten Porzellanmanufaktur direkt verglichen werden. Während Poller-Hollmanns Service im Rahmen der Vereinigung um jeweils 50 Kronen²⁶³ angeboten wurden, verlangte Böck 285 Kronen²⁶⁴ für ein Musterstück von Sika. Ebenso findet man bei Böck Musterstücke eines Teeservices entworfen von Otto Prutscher à 100 Kronen.²⁶⁵ Ein beachtlicher Unterschied in der Preisgestaltung, der an dieser Stelle festgehalten werden soll. Auch wenn die Vereinigung ein weniger kaufkräftiges Publikum erreichen wollte, muss berücksichtigt werden, dass ein/e Arbeiter*in beispielsweise für ein Service von Poller-Hollmann in Höhe von 50 Kronen im Jahr 1909 14,4 Tage arbeiten oder auf 150,6 Kilo Brot verzichten müsste.²⁶⁶

Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Mitglieder der Vereinigung in vielerlei Hinsicht von ihrer Ausbildung an der Kunstgewebeschool, ihrer Kolleg*innenschaft sowie den internationalen Kunsttendenzen geprägt wurden und zur Festigung eines Wiener Stils beigetragen haben. Um hier zu einer klaren Einschätzung zu kommen, was die stilistische Ausrichtung wie beispielsweise bei der *Wiener Werkstätte* betrifft, fehlt es an ausreichendem Bildmaterial beziehungsweise zuschreibbaren Exponaten. Allerdings wird an dem positiven Widerhall ihrer Zeitgenoss*innen deutlich, dass ihr Beitrag zur Wiener Moderne kein geringer war und sie diesen auch abseits der Vereinigung als beispielsweise Lehrende an Kunstgewerbe- und Fachschulen oder durch eine Mitarbeit in der *Wiener Werkstätte* festigen konnten. Die nachfolgenden Kapitel geben Einblicke in die unterschiedlichen Lebens- sowie Berufswege und dokumentieren erstmals den gescheiterten Versuch, die Vereinigung in eine Produktivgenossenschaft umzuwandeln.

²⁶³ Entsprechen in etwa der heutigen Kaufkraft von 394,60 EUR; „Historische Währungsrechner“, in: Oesterreichische Nationalbank, zuletzt aufgerufen am 23.08.2025, URL: <https://finanzbildung.oenb.at/docroot/waehrungsrechner/#/>.

²⁶⁴ Entsprechen in etwa der heutigen Kaufkraft von 2.249,21 EUR; „Historische Währungsrechner“, in: Oesterreichische Nationalbank, zuletzt aufgerufen am 23.08.2025, URL: <https://finanzbildung.oenb.at/docroot/waehrungsrechner/#/>.

²⁶⁵ Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1910, S. 46.

²⁶⁶ Für die Berechnung wurde der Kaufkraftrechner der historischen Wissensplattform der Stadt Wien *Wien Geschichte Wiki* herangezogen; „Kaufkraftrechner“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 11.08.2025 (23.08.2025), URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Kaufkraftrechner&oldid=1123985>.

3.2 Die Bemühungen um die Gründung einer Produktivgenossenschaft 1910

Nach beinahe zehnjährigem Bestand wandte sich der erst kürzlich ernannte Vereinsleiter Leopold Forstner mit einem Schreiben vom 23. Februar 1910 an das k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten. Die Vereinigung beabsichtigte, sich in eine Produktivgenossenschaft mit beschränkter Haftung (gemäß den Gesetzen und Verordnungen vom 9. April 1873, R. G. Bl. Nr. 70) umzuwandeln und hoffte auf finanzielle Unterstützung durch das Ministerium. Da die *Wiener Kunst im Hause* nicht über die hierfür nötigen Mittel verfügte, bat sie um eine einmalige Subvention in Höhe von 5.000 Kronen. Ebenso kann man dem hierfür angelegten ministeriellen Akt²⁶⁷ entnehmen, was die Vereinigung mit einer solchen Förderung und Umgründung erzielen wollte:

Die seit dem Jahre 1901 bestehende Vereinigung der Frequentanten und Absolventen der Wiener Kunstgewerbeschule ‚Wiener Kunst im Hause‘ beabsichtigt, sich in eine Produktivgenossenschaft mit b. H. umzuwandeln. Diese Genossenschaft soll den Zweck haben, den Absolventen der Wiener Kunstgewerbeschule Gelegenheit zur Erlangung einer entsprechenden Erwerbstätigkeit zu verschaffen und eine möglichst enge Verbindung zwischen den Kunstgewerbetreibenden und dem Publikum herzustellen, sowie die beruflichen Interessen der Produzenten nach jeder Richtung hin zu wahren und zu fördern. Zur Erreichung dieser Ziele wird die Produktivgenossenschaft eine ständige Verkaufsausstellung halten und in den größeren Städten der Monarchie Muster- bzw. Kommissionslager errichten. Im Bedarfsfalle sollen auch eigene Werkstätten eingerichtet werden.²⁶⁸

Mit einiger Zuversicht hoffte man, „die Hebung des heimischen Kunstgewerbes“²⁶⁹ zu bewirken, indem die Objekte „nur nach Entwürfen von Mitgliedern in einheimischen Werkstätten oder Fabriken hergestellt“²⁷⁰ werden sollten und gleichzeitig „eine Veredlung in der handwerklichen und fabriksmäßigen Erzeugung der verschiedensten Gegenstände“²⁷¹ wünschte. Weiterhin den anfänglichen secessionistischen Idealen folgend, blieb der Anspruch bestehen, auf den Geschmack des Publikums einzuwirken und auch weniger kaufkräftige Kreise zu erreichen. Man hoffte dies durch die „denkbarst enge Verbindung mit den Ausführenden (Kunstgewerbe und Industrie) einerseits, mit dem Publikum anderseits,

²⁶⁷ Für dieses Kapitel wird der nachfolgende Faszikel, enthalten im Österreichischen Staatsarchiv/Allgemeinen Verwaltungsarchiv herangezogen und behandelt: AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

²⁶⁸ AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

herzustellen.“²⁷² Ebenso sollten die beruflichen Interessen der Künstler*innen stets gewahrt, deren Werke in Ausstellungen Präsenz und der Musterschutz Anwendung finden.²⁷³

Forstner betonte die Notwendigkeit einer finanziellen Unterstützung, um die gewünschten Ergebnisse erzielen zu können und argumentierte abschließend:

Die vorbereitende Vereinigung ‚Wr. Kunst im Hause‘ verfügt über einen genügend großen Mitgliederstand, um die Grundlage zur Produktivgenossenschaft bilden zu können, ist aber einzig und allein auf jene Mittel angewiesen, welche die in monatlichen Teilbeträgen zu zahlenden Anteile einbringen werden. Nur unter dem Schutze und mit Hilfe des hohen k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten ist ihr die Möglichkeit geboten, die Produktivgenossenschaft ins Leben rufen zu können.²⁷⁴

Das Ministerium zeigte sich zunächst bereitwillig, der Vereinigung mit einer Subvention entgegenzukommen:

Nachdem zu erwarten steht, daß durch die zu gründende Produktivgenossenschaft den Absolventen der Kunstgewerbeschule tatsächliche Gelegenheit zu einer kaufmännischen Organisation und zur Schaffung eines weitreichenden Absatzgebietes geboten werden wird, wären die geschilderten Intentionen der Vereinigung, welche auf diese Weise zu einem wirksamen und in jeder Hinsicht förderungswürdigen Mittel der Selbsthilfe schreitet, nach Möglichkeit zu unterstützen. Der erg. gef. Referent glaubt daher beantragen zu können, die Gewährung einer angemessenen Subvention aus einem erst später zu bestimmenden Kredite zu dem erwähnten Zwecke ins Auge zu fassen.²⁷⁵

Bevor ein endgültiger Beschluss gefasst wurde, wandte sich das Ministerium mit der Bitte um eine Einschätzung an die Direktion der Kunstgewerbeschule. Alfred Roller, zu diesen Zeitpunkt amtierender Schuldirektor, kam dieser Bitte nach, hielt mehrmals Rücksprache mit den Mitgliedern (zuletzt am 13.04.1910), schilderte umfassend die zu diesem Zeitpunkt geltenden Tatsachen und gab schlussendlich am 18.04.1910 bedauernd ein negatives Urteil ab:

Trotz ehrlichen Strebens, trotz der achtenswerten Stufe des Könnens, auf der die meisten Mitglieder stehen und trotz vieler trefflicher Einzelleistungen ist das erstrebte Ziel, wie die derzeitigen Mitglieder heute selbst zugeben müssen, nicht im entferntesten [sic!] erreicht worden. Schuld an dem unleugbaren Mißerfolge der Vereinigung als solcher trägt, wie aus den abgehaltenen Besprechungen hervorgeht, Unkenntnis der Wege, die zu dem erstrebten Ziele führen könnten, Mangel an organisatorischen Kräften und Mangel an Betriebskapital.²⁷⁶

Neben den genannten Argumenten zweifelte der Schuldirektor insbesondere am Selbsterhalt der einzelnen Mitglieder, „denen es trotz tüchtiger Leistungen noch nicht gelungen ist, ihre

²⁷² Ebd.

²⁷³ Diese Ansätze erinnern an das anfängliche Bestreben und das Arbeitsprogramm der *Wiener Werkstätte*.

²⁷⁴ AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd.

Existenz zu sichern“²⁷⁷ bzw. sich vergeblich darum bemühten. Roller gewährte dabei einen Einblick in die aktuellen Beschäftigungen der einzelnen Mitglieder und betonte die offensichtliche Geschlechterdifferenz. Laut Roller hatten mehrere Gründungsmitglieder die Vereinigung bereits verlassen und abseits Wiens Beschäftigung gefunden, meist als Lehrkräfte.

Franz Messner und Wilhelm Schmidt

Ein Beispiel hierfür ist Franz Messner: Von 1908 bis 1909 lehrte er als Professor an der Staatsgewerbeschule in Tetschen an der Elbe in Böhmen (heute Děčín, Tschechien), bis er 1909 zum Direktor an der k. k. Fachschule für Holzbearbeitung in Grulich (heute Králíky, Tschechien) berufen wurde.²⁷⁸ Somit folgte er dem Vater seines Schul- und Vereinskollegen Wilhelm Schmidt nach, der zuvor dort Direktor war.²⁷⁹ Messner war zum Zeitpunkt des Umgründungsversuchs höchstwahrscheinlich kein Vereinsmitglied mehr, zumal er von Roller nicht angeführt wurde.

Schmidt war hingegen weiterhin Mitglied und zeitgleich als Professor an der k. k. Fachschule für Holzindustrie in Hallein tätig.²⁸⁰ 1914 übernahm er die Leitung der Fachschule für Holzbearbeitung in Königsberg an der Eger in Böhmen (heute Kynšperk nad Ohří, Tschechien).²⁸¹

Das Ehepaar Holzinger

Emil Holzinger war gemeinsam mit seiner Ehepartnerin Else Unger-Holzinger bereits nach Innsbruck umgesiedelt, um dort eine Stelle als Professor an der k. k. Staatsgewerbeschule wahrzunehmen.²⁸² Ab 1908 im Innsbrucker Adressbuch als Lehrer gemeldet, bleibt sein Lebensmittelpunkt und seine Lehrtätigkeit beinahe durchgehend bis zu seinem Tod am 21.07.1938 in Tirol.²⁸³ Über Else Unger-Holzinger ist während ihrer Innsbrucker Zeit wenig bekannt, inwieweit sie sich ihrer kunstgewerblichen Tätigkeit gewidmet hat, lässt sich nur fragmentarisch erahnen. Im *Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien* findet sich der

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Franz Messner an Hans Ankiewicz-Kleehoven, Schreiben vom 16.04.1930, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161540, S. 1.

²⁷⁹ Eva B. Ottillinger, „Schmidt, Wilhelm“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, zuletzt aufgerufen am 23.08.2025, DOI: <https://biographien.ac.at/ID-0.3055368-1>.

²⁸⁰ Roller gab lediglich Auskunft darüber, dass Schmidt zu diesem Zeitpunkt als Professor in Hallein tätig war. Es ist naheliegend und anzunehmen, dass er bei der k. k. Fachschule für Holzindustrie ebendort angestellt war.

²⁸¹ Eva B. Ottillinger, „Schmidt, Wilhelm“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, zuletzt aufgerufen am 23.08.2025, DOI: <https://biographien.ac.at/ID-0.3055368-1>.

²⁸² Ellen Hastaba, „Unger, William“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, zuletzt aufgerufen am 23.08.2025, DOI: https://biographien.ac.at/0xc1aa5576_0x00341e54.

²⁸³ „Innsbrucker*innen. Adressbücher aus dem 19. und 20. Jahrhundert“, in: Stadtarchiv/Stadtmuseum Innsbruck, zuletzt geändert am 22.01.2022 (30.08.2025), URL: <https://www.innsbruckerinnen.at/index.php>.

Hinweis, dass sie Inhaberin einer Privatlehranstalt für Maßnehmen, Schnittzeichnen, Kleidermachen und Weißnähen in Wien (3., Rennweg 24) war, welche sie nachweislich 1929 nicht mehr betrieb und schlussendlich mit September 1931 zurücklegte.²⁸⁴ Dies könnte möglicherweise mit der Umsiedlung ihres Vaters William Unger nach Innsbruck zusammenhängen. Der namhafte Radierer und Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule sowie Akademie der bildenden Künste hatte seinen Lebensabend bei seiner Tochter verbracht und ist im hohen Alter von 95 Jahren am 05.03.1932 ebendort verstorben.²⁸⁵

Für Roller stand jedenfalls zum Zeitpunkt seines Schreibens fest, dass das Ehepaar sowie Schmidt durch die räumliche Distanz für das Unterfangen in Wien nicht in Betracht gezogen werden kann.

Leopold Forstner und Karl Sumetsberger

Die in Wien verbliebenen männlichen Mitglieder hatten seiner Meinung nach ausreichend Beschäftigung abseits der Vereinigung gefunden. Roller berichtete über Forstner:

Forstner Leopold, Maler, hat eine Werkstätte für Mosaik, Glasmalerei und Kunstverglasung errichtet, die ihn vollauf in Anspruch nimmt. Wenn er sein Geschäft auch noch nicht blühend nennen kann, so hat er doch bis jetzt ziemlich reichliche Aufträge gefunden und hält sein Unternehmen für gesund und zukunftsfähig.²⁸⁶

Sein Kollege Karl Sumetsberger fand im familiären Betrieb hingegen genügend Arbeit: „Sumetsberger Karl, Architekt, macht Innenarchitektur-Entwürfe für das väterliche Geschäft“²⁸⁷ und ist durch seine Arbeit, die ihm zureichendes Auskommen gewährt, vollständig in Anspruch genommen.“²⁸⁸

Alfred Basel und Hugo Scheyrer

Unter den neuen Gesichtern finden sich Alfred Basel und Hugo Scheyrer, beide widmeten sich, als ehemalige Schüler der Fachklasse für Malerei bei Felician von Myrbach, der dekorativen

²⁸⁴ Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien 15.10.1929, S. 191; Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien 15.09.1931, S. 99.

²⁸⁵ „Totenzettel William Unger“, in: Wienbibliothek im Rathaus, zuletzt geändert am 30.08.2022 (30.08.2025), URL: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrparte/content/titleinfo/3653843>; Ellen Hastaba, „Unger, William“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, zuletzt aufgerufen am 23.08.2025, DOI: https://biographien.ac.at/0xc1aa5576_0x00341e54.

²⁸⁶ AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

²⁸⁷ Heinrich Sumetsberger, *Kunstwerkstätte für Wohnungseinrichtungen*, 3., Schlachthausgasse 15. Karl Sumetsberger war unter dieser Adresse über mehrere Jahre in *Lehmanns Adressbuch* verzeichnet; „Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger“, in: Wienbibliothek im Rathaus, zuletzt geändert am 25.11.2021 (23.08.2025), URL: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-127021>. Laut seinen Inskriptionsformularen war sein Vater bei Portois & Fix als Marktleiter angestellt; Nationalen der Schuljahre 1899/00 und 1900/01, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Karl Sumetsberger.

²⁸⁸ AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

Malerei sowie der Grafik.²⁸⁹ Laut Roller war Scheyrer zu diesem Zeitpunkt erst seit kurzer Zeit Mitglied in der Vereinigung.

Johanna Poller-Hollmann, Marietta Peyfuss, Jutta Sika und Therese Trethan

Zu den weiblichen Vereinsmitgliedern äußerte sich Roller hinsichtlich ihrer Existenzsicherung besorgt. Es wird deutlich, dass die jungen Kunstgewerblerinnen Schwierigkeiten hatten, Absatz für ihre Erzeugnisse zu finden und schlussendlich, trotz der intensiven Vernetzung mit Industrie- und Gewerbetreibenden während ihrer Schulzeit, nicht ausreichend auf das tatsächliche gewerbliche Unterfangen vorbereitet wurden. Zudem waren sie durch die herrschenden Geschlechterdifferenzen ohnehin benachteiligt und auf die Ehe angewiesen, wie am Beispiel von Johanna Poller-Hollmann erahnt werden kann: „Hollmann-Poller, Frau, hat sich mit dem Buchbinder und Geschäftsinhaber Poller verheiratet und arbeitet im Betriebe. Das junge Geschäft hat ziemlich zu kämpfen, verspricht jedoch Lebensfähigkeit.“²⁹⁰

Zu ihren Kolleginnen ergänzte Roller:

Peyfuss Marietta von, macht Lederarbeit, Weiß- und Buntstickerei, kann ihre Arbeiten nicht placieren und findet durch sie nicht das nötige Auskommen; Sika Jutta, macht Stickerei, Kleider, Graphik, kann ihre Arbeiten nicht placieren; Trethan Therese, macht Kleider und Damenhüte, hat keine Gewerbeberechtigung, weiß sich eine solche nicht zu verschaffen, muß sich durch Unterrichtserteilung fortbringen, kann von ihrer kunstgewerblichen Arbeit nicht leben.²⁹¹

Den Versuch hatte Trethan bereits zu Beginn desselben Jahres gestartet, nachdem sie von 1905 bis 1910 in der *Wiener Werkstätte* tätig war,²⁹² bemühte sie sich als Modistin ein eigenes Geschäftslokal zu eröffnen, weshalb sie bei eben derselben Schuldirektion um Empfehlung gebeten hatte: „Therese Trethan (III. Hauptstrasse 12) bittet die löbliche Direction und den gesamten Lehrkörper freundlichst um ein gefälliges Urteil ihrer Arbeitsfähigkeit behufs Erlangung eines Modistengeschäftes durch das k. k. Arbeitsministerium.“²⁹³

Roller kam dieser Bitte am 17.01.1910 zuvorkommend nach. Das Schreiben, das zusätzlich von ihrem ehemaligen Lehrer Moser unterzeichnet wurde,²⁹⁴ hält fest:

²⁸⁹ „Basel Alfred, Maler, macht dekorative Malereien, Graphisches und kunstgewerbliche Entwürfe.“ „Scheyrer Hugo, Maler, macht dekorative Malerei und Graphik, gehört der ‚Wiener Kunst im Hause‘ erst seit kurzem an.“; AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Trethan ist als Malerin und einzige Frau im Arbeitsprogramm der *Wiener Werkstätte* von 1905 mit ihrem Monogramm eingetragen; Rossberg/u.a. 2020, S. 273.

²⁹³ Therese Trethan an die Direktion der k. k. Kunstgewerbeschule, Schreiben vom 15.01.1910, Abgangszeugnis 1901/1902, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Therese Trethan.

²⁹⁴ Moser lieferte hierfür den Briefentwurf.

Therese Trethan, Absolventin meiner Schule hat während der Schulzeit sowie später sich in der Hauptsache mit Herstellung von Entwürfen (und Ausführung solcher) für Damenmodewaaren [sic!] befaßt, so auch Modistenarbeiten, Hüte samt dem dazugehörigen Putz. Diese Arbeiten, von denen ich selbst verschiedene gesehen habe, sprechen für die besondere Eignung des Frl. Trethan zur Herstellung solcher Artikel, so daß ihre an kompetenter Stelle vorzubringende Bitte um Bewilligung zur Errichtung eines Modistengeschäftes auf das wärmste befürwortet werden kann.²⁹⁵

Trotz ehrlicher Unterstützung von Seiten ihrer Ausbildungsstätte hat es schlussendlich für eine ministerielle Genehmigung nicht ausgereicht. Im direkten Vergleich zu ihren männlichen Kollegen ist es evident, dass Frauen auch in diesem Feld weniger Möglichkeiten hatten, einer existenzsichernden Beschäftigung nachgehen zu können. Roller entging diese Differenz nicht, seiner Einschätzung nach waren die männlichen Vereinsmitglieder ausreichend beschäftigt und im Gegensatz zu ihren Kolleginnen nicht auf die Gründung einer Produktivgenossenschaft angewiesen:

Aus dieser Zusammenstellung geht hervor, daß die männlichen durchaus ihr Arbeitsgebiet gefunden haben, durch ihre Tätigkeit vollauf in Anspruch genommen werden und für die organisatorischen Arbeiten keine ausreichende Zeit haben. Die Gründung einer Produktivgenossenschaft ist für sie vollkommen entbehrlich, sie würden durch die Zugehörigkeit zu einer solchen eher belastet als gefördert werden. Es handelt sich also tatsächlich eigentlich nur darum, daß die weiblichen Mitglieder Peyfuss, Sika und Trethan keine Gelegenheit finden, ihre Arbeiten ausreichend zu verwerten.²⁹⁶

Roller setzte voraus, dass die „solide materielle Basierung der einzelnen Vereinigungsmitglieder vorangehen“²⁹⁷ muss, ehe man sich der hoch angesetzten Ziele hingeben könnte, um so „das kunstgewerbliche Produktionsniveau zu heben“²⁹⁸ und vorbildlich den Absolvent*innen der Kunstgewerbeschule eine Stütze zu sein. Für ihn stand fest:

Der Zusammenschluß solcher im gesicherten, selbstgeschaffenen Wirkungskreise tätigen Kunstgewerbetreibenden wird dann auch jene werbende Kraft auf die jüngeren Kunstgewerbetreibenden und die Absolventen der Kunstgewerbeschule entfalten können, welche während des bisherigen 10 jährigen Bestandes ‚Wiener Kunst im Hause‘ vollständig ausgeblieben ist.²⁹⁹

Für den Schuldirektor mangelte es nicht an Mühe oder künstlerischer Fähigkeit der Vereinsmitglieder, diese waren für ihn offensichtlich. Roller argumentierte in Anbetracht ihres

²⁹⁵ Direktion der k. k. Kunstgewerbeschule an Therese Trethan, Schreiben vom 17.01.1910, Abgangszeugnis 1901/1902, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Therese Trethan.

²⁹⁶ AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

„Misserfolgs“, dass die Gründung einer Produktivgenossenschaft nicht zielführend wäre und das Betreiben eines Verkaufslokal an den mangelnden finanziellen Mitteln scheitern würde:

Die Direktion hat deshalb den Mitgliedern der ‚Wiener Kunst im Hause‘ vorgestellt [sic!] und schließlich auch deren Zustimmung hierfür gefunden, daß die Errichtung einer Produktivgenossenschaft ein Schritt wäre, der in keinem Verhältnis zu dem tatsächlichen Zweck steht. Mit der Errichtung eines Verkaufslokales in günstiger Lage wäre es nicht abgetan, obgleich schon das Gelderfordernis für ein solches und dessen Einrichtung und Betrieb die angeforderte Subvention um ein Mehrfaches übersteigen würde.³⁰⁰

Schlussendlich war die Auflösung des Vereins für Roller unausweichlich und ratsam:

Die Vereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘ hat ihren Mitgliedern bisher bloß Lasten und fast gar keine Vorteile gebracht, hat mit Rücksicht auf die in obiger Zusammenstellung gegebenen Verhältnisse ihren Sinn so ziemlich verloren und wäre am besten aufzulösen. Die Mitglieder pflichteten dieser Anschauung schließlich bei.³⁰¹

Es bleibt ungewiss, inwieweit Rollers Vorschlag zur Vereinsauflösung tatsächlich Zustimmung bei den Mitgliedern gefunden hat. Offensichtlich ist jedenfalls, dass die Vereinstätigkeit nach 1910 bis zur Umbildung 1925 deutlich abnahm bzw. kaum rekonstruiert werden kann (dazu folgt mehr im Anschluss).

Nichtsdestotrotz legte Roller dem Ministerium schließlich nahe, sollte dieses eine Förderung in Betracht ziehen, lediglich den weiblichen Mitgliedern Peyfuss, Sika und Trethan mit einer einmaligen Unterstützung entgegenzukommen. In Form einer Auftragserteilung sollten die Kunstgewerblerinnen ihre Objekte als Musterstücke an die *Produktivgenossenschaft der Absolventinnen der k. k. Kunststickereischulen* weitergeben, die Direktion der Kunstgewerbeschule stehe hierfür gerne für die administrative Durchführung zur Verfügung.

Möglicherweise erklärt dies, warum im Universitätsarchiv ein Schreiben der Produktivgenossenschaft vom 18.09.1912 an Jutta Sika enthalten ist. Diese beauftragte Sika, Bordüren für Messkleider nach gewünschten Vorgaben zu entwerfen. Ergänzend und bestimmend wurde festgehalten: „Die Zeichnung soll ernst und würdig sein, doch brauchen Sie auf keinerlei Symbole Rücksicht nehmen.“³⁰² Unterzeichnet wurde das Schreiben von Emilie/Emma Stiasny (verh. Jacobsson-Stiasny, 1883-1977),³⁰³ die als Lehrerin an der k. k.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Emilie Stiasny [?], Erste Wiener Produktivgenossenschaft der Absolventinnen der k. k. Kunststickereischulen, an Jutta Sika, Schreiben vom 18.09.1912, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Inv.nr. 13.678/7/Aut.

³⁰³ Für mehr Informationen zu ihrer Biografie siehe Brigitte Bischof, „Jacobsson-Stiasny Emma“, in: biografiA, zuletzt aufgerufen am 27.07.2025, URL: <http://biografia.sabiado.at/jacobsson-stiasny-emma/>.

Kunststickereischule tätig war und selbst im Rahmen der Produktivgenossenschaft bei der Museumsausstellung von 1909-1910 ausstellte (Kat.nr. 1458, 1530).³⁰⁴

Auch hatte die zeitgenössische Kunsthistorikerin Amelia Sarah Levetus im Jahrbuch der Londoner Kunstzeitschrift *The Studio* das österreichische Kunstgeschehen des Jahres 1910 beobachtet und über die Tätigkeit der Künstlerinnen im Rahmen der Museumsausstellung wohlwollend berichtet:

Fraulein Jutta Sika and Fraulein Theresa Trethahn are designing delightful dinner, tea, and coffee services; Frau Poller-Hollmann is producing admirable bookbindings, and Fraulein Marietta Peyfuss excellent bed-linen and leather-work. These artists all belong to a group known as the ‚Wiener Kunst im Hause‘; while a second society of women-workers - the ‚Erste Wiener Produktiv-Genossenschaft der Absolventinnen der K. K. Kunststicke-Reischulen‘ [sic!] - has been formed, which confines itself to designing and executing embroideries.³⁰⁵

Die endgültige Absage

Schlussendlich fiel das Ministerium eine endgültige Entscheidung und beschloss:

Im Hinblick auf die ungünstige Äußerung der Direktion wäre von einer Subventionierung der Vereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘ zum Zweck der Gründung einer Produktivgenossenschaft abzusehen.³⁰⁶

Die Absage folgte am 27. Mai 1910 an die Vereinsleitung: In dieser wird das Ansuchen von Februar als gegenstandslos betrachtet und bezieht sich dabei auf die Information der Schuldirektion, dass die anfängliche Bestrebung der Vereinigung zwischenzeitlich aufgegeben wurde.³⁰⁷

3.3 Ein vorläufiges Ende – Die 1. Internationale Jagdausstellung

Nur wenige Wochen zuvor wurde am 7. Mai die „Erste Internationale Jagdausstellung“ im Wiener Prater auf dem ehemaligen Gelände der Weltausstellung von 1873 eröffnet. Diese dauerte bis Oktober 1910 an und stellte vermutlich die letzte Ausstellungsbeteiligung der *Wiener Kunst im Hause* in ihrer bisherigen Konstellation dar.

Am 3. Oktober 1910 veröffentlichte das *Neue Wiener Tagblatt* eine umfangreiche Liste an Aussteller*innen, die anlässlich ihrer ‚hervorragendsten Leistungen‘³⁰⁸ im

³⁰⁴ Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1910, S. 168, 177.

³⁰⁵ Levetus 1910, S. 220.

³⁰⁶ AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Entnommen aus der abgedruckten Rede des Ministers für öffentliche Arbeiten August Ritt anlässlich der Preisverleihung; Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 03.10.1910, S. 11.

Gemeinderatssitzungssaal des Rathauses in Anwesenheit vieler Festgäste feierlich prämiert wurden. Unter den Preisträger*innen der Silbernen Staatsmedaille reihte sich auch die *Wiener Kunst im Hause* ein.³⁰⁹ In Anbetracht der ungünstigen Umstände war dies sicherlich eine bemerkenswerte Anerkennung, die nicht unerwähnt bleiben soll. Allerdings mangelt es an fotografischen Zeugnissen und zeitgenössischen Eindrücken, um die Prämierung ihrer Werke veranschaulichen zu können. Daher soll in diesem Unterkapitel der Blick besonders auf die Rahmenbedingungen dieses immensen Ausstellungsprojekts geworfen werden. Im Fokus steht der Versuch, die Beteiligung der Vereinsmitglieder zu rekonstruieren und zugleich das umfangreiche künstlerische Netzwerk hervorzuheben. Die nachfolgenden Recherchen bestätigen ein beachtliches Engagement der Vereinsmitglieder.

Das weitläufige Areal (Abb. 4.24) wurde anlässlich des 80. Geburtstags des Kaisers von zahlreichen internationalen Repräsentant*innen bespielt. Hierfür errichtete man eine Vielzahl an temporären Pavillons, welche die noch bestehende Rotunde aus der Zeit der Weltausstellung zusätzlich ergänzten. Der offizielle Hauptkatalog hielt das Organisationsstatut und den Zweck dieses Großprojekts wie folgt fest:

§ 1. (Name und Zweck der Ausstellung.) Die ‚Erste Internationale Jagd-Ausstellung Wien 1910‘ wird veranstaltet, um die Jagd in ihrem gesamten Umfange, ohne Einschränkung auf örtliche oder zeitliche Grenzen, möglichst vollständig darzustellen, vor allem aber deren ethischen, hygienischen und wirtschaftlichen Wert, letzteren im Hinblick auf die Industrie, das Gewerbe, die Kunst, die Land- und Forstwirtschaft und auf den Verkehr im allgemeinen [sic!] einem großen Publikum vor Augen zu führen.³¹⁰

So sah man nicht davon ab, einen eigenen Kunstpavillon zu installieren und *vis-à-vis* ein eigenes Ausstellungsgebäude für das Kunstgewerbe zu positionieren. Wie zu Beginn des 3. Kapitels erläutert, zeichnete sich das damalige rege Kunstgeschehen besonders durch die vielen Gruppierungen, Strömungen und Abspaltungen aus. Umso mehr verwundert es, dass sich diese inkompatiblen Kunstgruppen in einem gemeinsamen Ausstellungsgebäude zusammenfinden konnten. Auch äußerten Zeitgenoss*innen überrascht:

Dank den nicht enden wollenden Trennungsbestreben haben wir heute in Wien fast ein halbes Dutzend einander nicht sehr versöhnlich gegenüberstehender Kunstparteien: die konservative ‚Genossenschaft‘, die mitunter auch jetzt noch revolutionär anmutende ‚Sezession‘, den eine Art Mittelstellung einnehmenden Hagenbund, die Anhänger Klimts und die sich aus den jugendlichsten Elementen rekrutierende, um das enfant terrible Egon Schiele gescharte Neukunstgruppe, deren Mitglieder auf das allein selig machende Talent schwören und stolz darauf sind, Autodidakten zu sein oder, besser

³⁰⁹ Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 03.10.1910, S. 11-12.

³¹⁰ Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910b, S. 83.

gesagt, nichts gelernt zu haben. Alle diese Leute unter ein Dach gebracht zu haben, ist das Verdienst der Gruppe ‚Kunst‘ der Allstaatlichen Jagdausstellung, [...].³¹¹

Der Kunstpavillon

Zu ihnen gesellten sich die Vereinsmitglieder Alfred Basel, Leopold Forstner sowie Jutta Sika und ergänzten beispielsweise die Präsentation der *Klimtgruppe* in den Sälen V. und VI. um mehrere Temperagemälde (Abb. 3.25). Das Arrangement des Ausstellungssaals verantwortete Hoffmann, zudem steuerte Forstner mehrere Mosaikarbeiten bei. Auch versorgte Forstner weitere Säle und Abschnitte des Pavillons mit Produkten aus seiner Mosaikwerkstatt (Abb. 3.26 und 3.27).³¹²

Der Kunstgewerbepavillon

Für den gegenüberstehenden Kunstgewerbepavillon gestaltete Basel das Ausstellungsplakat. Zudem zierte das Motiv das Deckblatt des Katalogs (Abb. 3.28). Der Inhalt desselben verrät, dass Basel und Forstner³¹³ nachweislich zur Gestaltung des Innenraums beitrugen und den hierfür beauftragten Architekten Cesar Poppovits³¹⁴ unterstützten. Basel arbeitete beispielsweise mit Forstners Werkstätte zusammen, um seinen Entwurf für ein Mosaikbild des Hl. Georgs zu realisieren. Darüber hinaus war Karl Sumetsbergers Tischler-Vater Heinrich für die Ausführung der Ausstattung der Räume I. und II. verantwortlich.³¹⁵

Der Gewerbeförderungspavillon des Landes Niederösterreich

Trotz nachweislicher Präsenz einzelner Mitglieder sucht man in beiden Pavillons vergeblich nach der *Wiener Kunst im Hause*. Die Vereinigung erhielt stattdessen die Gelegenheit, ihre Werke – abseits des Tumults ihrer Mitstreiter*innen – im Gewerbeförderungspavillon des Landes Niederösterreich zu präsentieren. Das Arbeitsministerium und der Landesausschuss für Niederösterreich des Gewerblichen Förderungsvereins beauftragten Prutscher, die bauliche und innenarchitektonische Gestaltung des Pavillons zu übernehmen (Abb. 3.29 und 3.30).³¹⁶ Prominent auf der Feststraße positioniert (Abb. 3.24) wurde dieser

³¹¹ Enderes, Ostdeutsche Rundschau 26.05.1910, S. 6.

³¹² Siehe Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910c.

³¹³ Während Basel am 9., Althanplatz 6, der späteren Adresse Forstners Mosaikwerkstätte, gemeldet war, wurde Forstners Unternehmen in der 1., Kumpfgasse 6 – der eigentlichen Vereinsadresse – verzeichnet; Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910b, S. 154, 156.

³¹⁴ Im darauffolgenden Jahr gründeten Basel, Forstner und Poppovits ihr gemeinsames Unternehmen *Wiener Friedhofskunst*, welches im nächsten Unterkapitel besprochen wird.

³¹⁵ Siehe Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910d.

³¹⁶ Schedlmayer/u.a. 2020, S. 36. Prutschers Pavillon wurde von außen sowie innen in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* fotografisch festgehalten; siehe Breuer, Deutsche Kunst und Dekoration 1910/1911, S. 139-148.

zu dem Zwecke errichtet, um leistungsfähigen Kleingewerbetreibenden, welche die Mittel zur Beteiligung an einer Ausstellung nicht aufbringen können, die Vorführung ihrer Erzeugnisse mit Unterstützung aus öffentlichen Mitteln zu ermöglichen.³¹⁷

In Anbetracht ihres kurz zuvor gescheiterten Subventionsansuchens zur Gründung einer Produktivgenossenschaft kann davon ausgegangen werden, dass die Vereinigung unter diesen Umständen und dem mangelnden Kapital auf diese Form der Unterstützung zurückgreifen musste. Unter den vielen Aussteller*innen teilte sich die Vereinigung ihre Präsentationsfläche im Saal VIII. (Abb. 3.31) mit Kunstblumenerzeuger*innen, Posamentierer*innen und diversen anderen kunstgewerblichen Unternehmen. So überschnitten sich wieder die Wege mit der *Ersten Wr. Produktivgenossenschaft der Absolventinnen der k. k. Kunststickereischulen*.³¹⁸ Jedoch fehlen auch in diesem Fall Abbildungen, welche Exemplare ihrer Produktion festhalten. Lediglich eine fotografische Ausstellungsansicht gewährt einen Einblick in den gemeinsam bespielten Saal (Abb. 3.32). Die abgebildeten Wandmalereien können den Schüler*innen der Klasse von Bertold Löffler an der Kunstgewerbeschule zugeschrieben werden. Ein Moment, das die Involvierung sowie Bedeutung der Kunstgewerbeschule betont und eine direkte Gegenüberstellung mit dem Nachwuchs schafft. Es verdeutlicht, wie weit Prutscher, Löffler und die Mitglieder der Vereinigung – als erste Generation der modernen Bestrebungen – beruflich vorangeschritten waren und ihre Stellung in der Wiener Kunstszene festigen konnten. Schlussendlich wurde die Vereinigung für ihre Leistung nachweislich prämiert. Nachdem weder kunstgewerbliche Objekte aus den Händen der *Wiener Kunst im Hause* erhalten bzw. fotografisch festgehalten wurden noch das Areal der Großausstellungen in seiner damaligen Form im heutigen Prater besteht, wirken vor Ort die Spuren der Jagdausstellung ausschließlich durch ein Werk Forstners nach. Sein monumentales Mosaikbild bildet das Altösterreichische Staatswappen ab und kann bis heute neben dem Riesenrad positioniert in seiner Gänze besichtigt werden (Abb. 3.33).

³¹⁷ Deutsches Volksblatt (Morgen-Ausgabe) 05.05.1910, S. 5.

³¹⁸ Siehe Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910e; Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1912.

4 Die Lücke in der Vereinstätigkeit zwischen 1910 und 1925

Trotz Prämierung und positiver Resonanz bleibt es nach der Jagdausstellung still um die *Wiener Kunst im Hause*. Der Vereinsakt im Staatsarchiv gibt für den Zeitraum von 1910 bis 1925 keinen Aufschluss über die tatsächliche Vereinstätigkeit, lediglich bleibt der jährliche Eintrag³¹⁹ in *Lehmanns Adressbuch* bis zum Jahr 1922 bestehen. Dieser Quelle nach übernahm Forstner durchgehend bis zum letzten Eintrag die Vereinsleitung. Auch bleibt das Vereinslokal in der 1., Kumpfgasse 6 bestehen. Einem späteren – dem einzigen noch erhaltenen – Kassenbericht vom 25. Oktober 1938 kann entnommen werden, dass der Beitrag für die „Österreichische Aktiengesellschaft Lehmann“ im Ausgang berücksichtigt wurde.³²⁰ Ob die Vereinigung diesen jährlichen Beitrag in der Zeit von 1910 bis 1922 aus Eigenmitteln finanzierte oder eine Einzelperson dies übernahm, bleibt ungewiss. Allerdings steht fest, dass dies aktiv erfolgt sein musste, schließlich waren sie über ein Jahrzehnt jährlich im Adressbuch zu finden.

In der österreichischen Medienlandschaft findet sich nach der Jagdausstellung bis zur Umbildung von 1925 keine Erwähnung zu nachfolgenden Vereins- oder Ausstellungstätigkeiten der *Wiener Kunst im Hause*. Nachdem die bisher nützlichen Archivalien und anderen Quellen keine weitere Auskunft geben, was in diesen 15 Jahren geschah, erscheint es sinnvoll, den biografischen Kontext einiger Mitglieder exemplarisch heranzuziehen. Schlussendlich kann angenommen werden, dass sie in dem besagten Zeitraum anderweitig beschäftigt waren und versuchten, sich einzeln zu positionieren. Dennoch waren sie stets untereinander auf diverse Art verbunden. Die Vereinstätigkeit hatte im Laufe des Ersten Weltkriegs, dem Zerfall der Doppelmonarchie und der anschließenden Bildung der Ersten Republik vermutlich weniger Priorität oder Möglichkeiten weiter nachgegangen zu werden.

Nachdem die Gründungsmitglieder Franz Messner, Hans Vollmer und Gisela Falke bereits aus der Vereinigung ausgetreten, das Ehepaar Holzinger zwischenzeitlich nach Innsbruck umgesiedelt und Johanna Poller-Hollmann bereits vor 1914 für die *Deutschen Werkstätten Hellerau* tätig und hierfür nach Dresden gezogen war, bleiben somit Alfred Basel, Leopold Forstner, Marietta Peyfuss, Hugo Scheyrer, Jutta Sika, Karl Sumetsberger und Therese Trethan

³¹⁹ Mit Ausnahme des Jahres 1912.

³²⁰ Wiener Arbeitsbund, Kassenbericht 24.11.1937-02.05.1938, 25.10.1938, Kassa Jutta Sika, Kassarevision Elisabeth Laske-Kesselbauer und Marietta Peyfuss, VBKÖ-Archiv, Wiener Arbeitsbund/Wiener Kunst im Haus, ARCH 35.

im Fokus weiterer Recherchen. Im folgenden Abschnitt soll die zentrale Frage beantwortet werden: Was hat sich in der Zeit zwischen dem gescheiterten Versuch eine Produktivgenossenschaft zu gründen und der Umbildung zum *Wiener Arbeitsbund* 1925 zugetragen?

Für einen Rekonstruktionsversuch bilden Jutta Sikas Lebenslauf sowie ihr späterer Antrag zur Aufnahme in die „Reichskammer der bildenden Künste“ von 1938 wichtige Anhaltspunkte.³²¹ Die beiden Quellen bestätigen, dass Sika durchgehend bis 1914 Vereinsmitglied war und ab 1921 dem *Wiener Arbeitsbund* beigetreten ist.³²² Ihrem Lebenslauf nach erfolgte die „Umbildung“ des Vereins bereits 1922,³²³ allerdings bestätigt der Vereinsakt die offiziell genehmigte Umbildung erst am 11. Mai 1925.³²⁴ Festgehalten werden sollte, dass die Vereinigung zumindest bis zum Jahr 1914 als *Wiener Kunst im Hause* Bestand hatte,³²⁵ auch wenn ab 1910 keine Eintragung im Vereinsakt verzeichnet ist.³²⁶

Jutta Sika

Was lässt sich den Archivalien zu Sikas Biografie noch entnehmen? 1909 hatte sie sich für ein Stipendium aus der Rothschild-Stiftung des Museums für Kunst und Industrie beworben,³²⁷ welches sie für Paris, London und Deutschland erhielt.³²⁸ Bis 1910 lieferte Sika unter anderem Modeentwürfe für den *Salon Flöge* und fertigte Kostümpuppen und Postkarten für die *Wiener Werkstätte* an. Ab 1914 bis 1924 führte sie diverse Textilien für den *Salon Hilda Kulmer* aus. Sika begann ab 1911 als Zeichenlehrerin an der gewerblichen Fortbildungsschule der Wäschewarenerzeuger und Sticker zu unterrichten und blieb bis 1933 ebendort angestellt (1927

³²¹ Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 1-4; persönlicher Aufnahmeantrag vom 09.07.1938 in die „Reichskammer der bildenden Künste“, Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Jutta Sika.

³²² Die Jahresangaben basieren auf Sikas eigenen Angaben; Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 2.

³²³ Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 2.

³²⁴ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/, Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

³²⁵ Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 2.

³²⁶ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/, Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

³²⁷ Jutta Sika bittet um ein Stipendium aus dem Rothschildfonds, Schreiben von 1909, MAK-Aktenarchiv, AZ 1909-369.

³²⁸ Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 4.

erhielt sie den Titel zur Fachlehrerin).³²⁹ Im Laufe ihrer weiteren Biografie folgten viele Weiterbildungen, erwähnenswert ist ihre Wiederaufnahme in die Kunstgewerbeschule. Dort holte sie im Schuljahr 1913/14 als Hospitantin den – mittlerweile für Frauen zugänglichen – Sonderkurs für allgemeines Aktzeichnen bei Alfred Roller nach. Laut ihrem Lebenslauf besuchte sie den Kostümkurs bei Alfred Roller, allerdings verweisen ihre Schulakten lediglich auf den Abendakt.³³⁰ Auch in ihrem Antrag für die Reichskammer der bildenden Künste ließ Sika diese Information aus, womöglich beabsichtigt, um dem nationalsozialistischen Programm zu entsprechen.³³¹

Marietta Peyfuss

Im Gegensatz zu ihrer Kollegin Sika ist die Datenlage zu Marietta Peyfuss schwieriger zu fassen, besonders ihre persönlichen Lebensumstände in den 1910er Jahren sind kaum nachvollziehbar. Auch ist ihr späterer Akt zur Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste weniger auskunftreich als der von Sika.³³² Abgesehen davon findet sich lediglich der Hinweis, dass sie im September 1912 auf Kur in Bad Aussee war.³³³ Zuvor hatte sie im Herbst/Winter mehrere Batikarbeiten bei der „Ausstellung österr. Kunstgewerbe 1911-1912“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie präsentiert.³³⁴ Im Anschluss folgten ebendort eine Reihe an Ausstellungsbeteiligungen, wie bald darauf die „Frühjahrsausstellung österr. Kunstgewerbe verbunden mit einer Ausstellung der k. k. Kunstgewerbeschule Wien“ von Mai bis Juni 1912. Auch im Winter des nächsten Jahres stellte sie bei der „Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1913-1914“ einzelne Stücke textiler Art aus. Im Katalog ist Peyfuss unter der Adresse 3., Bechardgasse 24 verzeichnet.³³⁵ Eine Visitenkarte der Künstlerin bestätigt, dass sie dort Qualitätsarbeiten in Seidenmalerei, Batik und Leder sowie Unterricht

³²⁹ In ihrem Lebenslauf ergänzte Sika folgendes: „Während der Kriegszeit an Lyceen Stern und Fliegelmann Zeichenlehrerin.“ Ob sich hierbei um das Mädchenlyzeum in 9., Hörlgasse 12 unter der Leitung von Direktorin Rosa Feri-Fliegelmann handelt, bleibt vorerst unbeantwortet und bietet künftig die Möglichkeit, vertiefenden Recherchen zu Sikas Biografie nachzugehen; Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 3.

³³⁰ Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 1; Jutta Sika, Nationale und Katasterblatt, Schuljahr 1913/14, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Jutta Sika.

³³¹ Sikas Lebenslauf ist zwar nicht datiert, sprechen die Angaben jedoch dafür, dass dieser zwischen 1936 und 1938 erstellt wurde. Für mehr biografische Informationen und eine Abschrift des Lebenslaufs siehe Katalogteil; Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 1-4; persönlicher Aufnahmeantrag vom 09.07.1938 in die „Reichskammer der bildenden Künste“, Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Jutta Sika.

³³² Diesbezüglich folgt mehr im abschließenden Kapitel zur Auflösung des Vereins 1938; Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Marietta Peyfuss.

³³³ Kur- und Fremden-Liste des Badeortes Aussee 21.09.1912, S. 1.

³³⁴ Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1912a, S. 229-230.

³³⁵ Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1913, S. 86.

angeboten hat.³³⁶ Mit ihrer erarbeiteten Expertise im Textilbereich wundert es nicht, dass das Museum sie auch für die „Mode-Ausstellung“ von Dezember 1915 bis Februar 1916 miteinbezogen hatte.

Therese Trethan

Sicherlich mangelte es auch der Vereinskollegin Trethan nicht an künstlerischem Talent, jedoch bleibt ihr Versuch von 1910 ein eigenständiges Modistengeschäft zu eröffnen, wie zuvor erwähnt, vergeblich. Dies bedeutete allerdings nicht, dass sie entmutigt wurde, ihrem Berufswunsch tatkräftig nachzugehen. Schließlich entwarf sie beispielsweise im selben Jahr insgesamt vier Hüte für die Präsentation der *Ersten Wiener Produktivgenossenschaft der Absolventinnen der k. k. Kunststickerschulen* im Rahmen der „Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1910-1911“.³³⁷ Auch waren Trethans Werke bei den nachfolgenden Museumsausstellungen im Frühjahr 1912 und bei der Mode-Ausstellung 1915/1916 zu sehen.³³⁸ Hierbei zeigt sich erneut, dass die Vereinsmitglieder nach dem schwierigen Beginn unter der Direktionszeit Scalas nun in das Museumsprogramm der folgenden Jahre integriert wurden. Diese Entwicklung setzte nach dem Direktionswechsel sowie der ersten Ausstellungsbeteiligung im Winter 1909/1910 ein. Trethans anschließende Einbindung geschah jedoch nicht in der Konstellation als Vereinigung, sondern als selbständige Künstlerin.

So überschneiden sich nicht nur die nachfolgenden Ausstellungsbeteiligungen der Künstlerinnen, sondern auch der Ort ihres Schaffens. Zu Beginn ihrer Karrieren teilten Peyfuss und Trethan laut *Lehmanns Adressbuch* ab 1908 ein gemeinsames Atelier bzw. zumindest eine gemeinsame Adresse in der 3., Landstraßer Hauptstraße 12. Dort war Trethan beinahe durchgehend bis ins Jahr 1941 als Malerin, Modistin und Entwerferin verzeichnet, auch hatte sie ihren Wohnsitz hier. Peyfuss siedelte hingegen ab 1911 in die bereits genannte Bechardgasse 24, behielt anfangs noch das Atelier bei Trethan, ab 1912 war sie – mit Ausnahmen – bis 1942 als Malerin und Kunstgewerblerin ausschließlich in der Bechardgasse eingetragen und tätig.³³⁹

Während des Ersten Weltkriegs arbeitete Trethan als freiwillige Hilfspflegerin im Lazarett und erhielt hierfür 1916 die Bronzene Ehrenmedaille des Roten Kreuzes.³⁴⁰ Kurz vor Kriegsende wurden sowohl Peyfuss als auch Trethan zeitgleich zu Fachlehrerinnen gewerblicher

³³⁶ Peyfuss 1999, S. 10.

³³⁷ Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1911, S. 223.

³³⁸ Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1912b, S. 90; Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1915, S. 26.

³³⁹ „Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger“, in: Wienbibliothek im Rathaus, zuletzt geändert am 25.11.2021 (05.09.2025), URL: <https://www.digital.wienbibliothek.at/urn/urn:nbn:at:AT-WBR-127021>.

³⁴⁰ Pichler 2021, S. 236.

Fachfortbildungsschulen ernannt.³⁴¹ Der Nachfahre Max Demeter Peyfuss bestätigt, dass seine Großtante jahrelang an der Gewerbeschule in der 6., Mollardgasse 87 unterrichtete und „ihr Lehrplan für Zeichnen wurde sogar per Erlaß des Ministeriums eingeführt.“³⁴² Unklarheiten ergeben sich hinsichtlich ihrer möglichen Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule, zumindest weist die umfangreiche Publikation von Max Eisler zum *Österreichischen Werkbund* von 1916 darauf hin. Als Mitglied des *Österreichischen Werkbunds* wurde sie, wie ihre Kolleginnen Sika und Trethan, angeführt und war zudem mit einer abgebildeten Batikarbeit vertreten.³⁴³ Inwieweit sie an der Kunstgewerbeschule unterrichtete, kann durch ihre Schulakten nicht bestätigt werden. Ebenso herrscht Unklarheit zu Trethans Lehrzeit, hierbei kann lediglich angenommen werden, dass sie bis 1944 einer Lehrtätigkeit nachging.³⁴⁴

Leopold Forstners *Wiener Mosaikwerkstätte*

Auch hatten sich Leopold Forstner und Alfred Basel eine Mitgliedschaft im *Österreichischen Werkbund* nicht entgehen lassen. Forstner baute seine *Wiener Mosaikwerkstätte* zwischenzeitlich aus und war erfolgreich mit vielen Auftragsarbeiten versorgt; ein Umzug in eine größere Werkstatt in der 20., Pappenheimgasse 41³⁴⁵ (Abb. 4.1) im Jahr 1910 war daher ein logischer nächster Schritt.³⁴⁶ Schließlich erhielt er im Sommer desselben Jahres den Auftrag, Gustav Klimts Werkzeichnung für den monumentalen Mosaikfries im Speisezimmer des Brüsseler Palais Stoclet auszuführen.³⁴⁷ Für die Realisierung des prestigeträchtigen Großprojekts griff die *Wiener Werkstätte* auf ihr erweitertes Umfeld zurück, darunter auch die *Wiener Mosaikwerkstätte* sowie die *Wiener Keramik*.³⁴⁸ Bereits 1906 von den ehemaligen Kunstgewerbeschülern Bertold Löffler, Gustav Lang und dem früheren Vereinsmitglied Michael Powolny³⁴⁹ gegründet, stellte die Zusammenarbeit mit der Keramikwerkstatt und deren künstlerischen Leitfiguren eine wichtige geschäftliche Beziehung dar. So hatte Forstner beispielsweise Powolnys Einschätzung für die Umsetzung seines Entwurfs für das monumentale Altarmosaik in der von Otto Wagner entworfenen Kirche der

³⁴¹ Reichspost (Morgenblatt) 02.10.1918, S. 8.

³⁴² Peyfuss 1999, S. 10.

³⁴³ „Peyfuß Marietta, Fräulein, Malerin, Lehrerin an der Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien III/2, Bechardgasse 24.“; Eisler 1916, S. 255. Für die Abbildung ihres Batikvorhangs siehe Eisler 1916, S. 201.

³⁴⁴ Unter Vorbehalt, da im paraphrasierten Eintrag zu Trethan im *Wien Geschichte Wiki* kein Quellenverweis angeführt wurde; „Therese Trethan“, in: *Wien Geschichte Wiki*, zuletzt geändert am 26.02.2025 (09.09.2025), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Therese_Trethan&oldid=980621.

³⁴⁵ Bauer 2016, S. 94.

³⁴⁶ Bauer 2016, S. 217.

³⁴⁷ Bis Oktober 1911 wurde der Fries in der Werkstatt fertiggestellt und im November nach Brüssel transportiert, für die Montage reiste Forstner im Dezember 1911/Jänner 1912 an; Bauer 2016, S. 217-218.

³⁴⁸ Bauer 2016, S. 217-218.

³⁴⁹ Arlt/Weilinger 2018, S. 36.

niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalt am Steinhof (1912-1913) herangezogen. Ein wichtiges Unterfangen innerhalb seines Œuvres, für das er zunächst nicht entsprechend gewürdigt wurde.³⁵⁰ Nichtsdestotrotz mangelte es Forstner nicht an einer beachtlichen Auftragslage, die Martina Bauer durch die intensive Aufarbeitung des Künstlernachlasses umfassend in einer Monographie von 2016 beleuchtet.

Forstner pflegte zwar Beziehungen zur *Wiener Werkstätte*, der *Wiener Keramik* und deren Kund*innenkreis, allerdings nutzte sein ehemaliger Vereinskollege Powolny das breite Vertriebssystem der *Wiener Werkstätte* und fokussierte sich im Laufe der kurzen Bestandszeit der *Wiener Keramik* auf eine intensive Zusammenarbeit mit dieser, um ausreichend Absatz zu finden. Bauer geht ebenso der Frage nach, warum sich Forstner gegen eine Eingliederung in die *Wiener Werkstätte* entschied und nicht deren Vertriebssystem in Anspruch nahm.³⁵¹ Der Autorin nach sollte diesbezüglich seine Künstlerpersönlichkeit nicht außer Acht gelassen werden:

Eine mögliche Antwort ist vermutlich in der Analyse der Persönlichkeit Leopold Forstners und seiner Denkweise zu finden. Er, eine stolze Künstlernatur von tiefster Überzeugung selbstständig, unabhängig und im künstlerischen Sinne eigensinnig, ließ sich selten auf Kompromisse ein. Sein Erfolg gab ihm anfangs Recht, er brauchte für den Vertrieb keine Zweigstelle. Er war mit seinen Mosaiken und Glasfabrikationen seiner Zeit voraus.³⁵²

Inwieweit dies für seinen langanhaltenden Vereinsvorsitz ausschlaggebend gewesen sein musste und sich eventuell auf die *Wiener Kunst im Hause* auswirkte, ist zu hinterfragen. Fest steht, dass Forstner im Laufe seiner weiteren Karriere als Leiter einer Mosaikwerkstätte mit einzelnen Vereinskolleg*innen gemeinsame Schritte gegangen ist.

Alfred Basel

So gründeten Forstner und Basel gemeinsam mit dem Architekten Cesar Poppovits am 1. Mai 1911 das Unternehmen *Wiener Friedhofskunst* (Abb. 4.2).³⁵³ Eingetragen als offene Handelsgesellschaft der drei Künstler, verpflichtete sich das Unternehmen dem ‚Handel mit künstlerisch ausgeführten Grabmonumenten und Grabutensilien jeder Art‘.³⁵⁴ Ihr Vorhaben

³⁵⁰ Bauer 2016, S. 70. Martina Bauer widmet sich in ihrer Publikation dem Versäumnis einer korrekten Zuschreibung des Altarbilds. Durch Korrespondenzen aus erster Hand konnte sie belegen, dass Forstner der rechtmäßige Urheber des Entwurfs sowie Kartons war und das Altarbild von seiner Mosaikwerkstatt ausgeführt wurde; für mehr Informationen siehe Bauer 2016, S. 66-74.

³⁵¹ Siehe Bauer 2016, S. 150-151.

³⁵² Bauer 2016, S. 150.

³⁵³ Bauer geht davon aus, dass sich die Werkstatt in der 20., Pappenheimgasse 39 befand und die 20., Jägerstraße 56 für die Geschäftskorrespondenz diente; Bauer 2016, S. 94, 218.

³⁵⁴ Zitiert nach Bauer 2016, S. 94.

formulierten sie folgendermaßen: „Mit dieser Gründung begegnen wir einem in vielen Kreisen langersehnten Wünsche und Bedürfnisse, die der Grabmalkunst gebührenden künstlerischen Auffassung Gestaltung zu geben [sic!].“³⁵⁵ Somit sollte sich die künstlerische Ausgestaltung bis hin zur letzten Ruhestätte ziehen und dabei „die schablonenhafte und jeder künstlerischen und individuellen Note entbehrenden [sic!] Massenherstellung, wie sie heute das Feld beherrscht, verhindern.“³⁵⁶ Lange währte dieser Anspruch nicht, nach kurzer Bestandszeit und verhältnismäßig wenig prominenten Aufträgen wurde noch am 12. November desselben Jahres der Antrag auf Gewerberücklegung gestellt, welche endgültig mit dem 17. August 1912 erfolgte.³⁵⁷

Hugo Scheyrer

Abseits der Vereinigung pflegte Forstner mit seinem Vereinskollegen und Freund Hugo Scheyrer engen Kontakt. Beide hatten neben ihrer gemeinsamen Zeit an der Kunstgewerbeschule im Anschluss einen akademischen Weg in München eingeschlagen. Zusammen ergänzten sie ihre Wiener Ausbildung mit der Meisterklasse für Malerei bei Ludwig von Herterich an der dortigen Akademie der Bildenden Künste.³⁵⁸ Neben ihrer Ausbildungs- und (kurzen) Vereinszeit fertigten sie gemeinsam Mosaike für das Restaurant Kärntnerhof in der 1., Maysedergasse 2 an,³⁵⁹ welches im Parterre des neu errichteten Hotel Astoria (1., Führichgasse 1/Kärntner Straßen 32-34/Maysedergasse 2, 1911-1913) zu finden war (Abb. 4.3).³⁶⁰ Gestaltet wurde das Lokal vom Hoffmann-Schüler Adolf Holub, der die Fachklasse im direkten Anschluss an die Gründungsmitglieder der *Wiener Kunst im Hause* besuchte³⁶¹ und öfters für die *Wiener Werkstätte* arbeitete, die ebendort 1918 ihre Textilabteilung unter der Mitarbeit von Vally Wieselthier und anderen Künstlerinnen eingerichtet hatte.³⁶² Damit sei nur ein kleiner Ausschnitt der Beteiligten genannt. Auffallend sind die vielen beruflichen Überschneidungen der damaligen Wiener Kunstszene. Das Hotel Astoria, für das Forstner die Glasfenster fertigte, ist nicht das einzige diesbezügliche Beispiel.³⁶³

³⁵⁵ Zitiert nach Bauer 2016, S. 94.

³⁵⁶ Zitiert nach Bauer 2016, S. 94.

³⁵⁷ Bauer 2016, S. 96; Mrazek 1981, S. 86.

³⁵⁸ Bauer 2016, S. 24-25.

³⁵⁹ Bauer 2016, S. 24.

³⁶⁰ Sowohl das Hotel als auch das Restaurant werden in der Sonderausstellung „Anatomie einer Metropole. Bauen mit Eisenbeton in Wien 1890-1914“ im Wien Museum behandelt; Prokop/Siegrist/Kapfinger 2025, S. 344-345.

³⁶¹ Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Hugo Scheyrer.

³⁶² Prokop/Siegrist/Kapfinger 2025, S. 345.

³⁶³ Siehe Abbildung bei Mrazek 1981, S. 134. Im Rahmen der Sonderausstellung und des dazugehörigen Katalogs des Wien Museums werden weder Forstner noch Scheyrer thematisiert.

Forstner und seine Mosaikwerkstätte waren schlussendlich mit ausreichend Beschäftigung versorgt und verfügten bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs über eine beachtliche Auftragslage. Innerhalb dieses Unterkapitels wurden lediglich Ausschnitte herangezogen, die vertiefend in einer Gesamtübersicht bei Bauers Publikation von 2016 wiedergegeben werden. Der von ihr bearbeitete Künstlernachlass wurde erstmals 1968 auf Initiative des Sohnes Karl Forstner an das Museum für angewandte Kunst herangetragen. Es folgte eine Sichtung des vorhandenen Materials, Forstner war den Museumsfachleuten zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt.³⁶⁴ 1975/1976 wurde mit den beiden Ausstellungen „Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner“ im MAK sowie im Landeskulturzentrum Ursulinenhof in Linz ein erster Anstoß gegeben, den Künstler und seine Werkstätte aus der Vergessenheit zu holen. Im Anschluss publizierte der damalige Museumsdirektor Wilhelm Mrazek 1981 einen Katalog, in dem er die bisherigen Forschungsergebnisse präsentierte. Ein Beitrag, der zusammen mit der Jahrzehnte später nachfolgenden Monographie von Bauer einen umfassenden Einblick in Forstners Schaffen gewährt. Die *Wiener Kunst im Hause* wird jedoch in den angeführten Publikationen nur am Rande erwähnt. Mit der vorliegenden Abschlussarbeit soll der bisher unterschätzte Impuls und das Engagement Forstners als langjähriger Vorsitzender innerhalb und hinsichtlich der Vereinigung erstmals belegt werden.

4.1 Der Erste Weltkrieg

Nachdem im vorherigen Unterkapitel die Zeit unmittelbar vor Kriegsausbruch im Fokus stand, stellt sich nun die Frage, wie sich eine Einberufung zum Militärdienst auf die männlichen Vereinsmitglieder ausgewirkt hatte. Im Falle von Forstner und Basel ist dies durch die bisherige Sekundärliteratur nachvollziehbar. So hatte Forstner vor seiner Einberufung vom 24. August 1915 noch den Auftrag erhalten, Entwürfe für die Ausstattung des Dianabads anzufertigen, nachdem 1913 die wohlbekannte Badeanstalt demoliert und in weiterer Folge durch einen Neubau ersetzt wurde. Trotz Kriegsbeginn führte man das Bauvorhaben weiter. So waren 1915 die Mosaike für die Schwimmhalle und den Eingangsbereich fertig, am 15.08.1917 folgte die Eröffnung (Abb. 4.4).³⁶⁵ Von den insgesamt vier ausgeführten Bauzyklen des Dianabads wird dieser zweite – mit Eisenbeton konstruierte – Monumentalbau anlässlich der Sonderausstellung „Anatomie einer Metropole. Bauen mit Eisenbeton in Wien 1890-1914“ im Wien Museum in

³⁶⁴ „Der mir und meinen Kollegen damals völlig unbekannte Name erhielt nach dem Augenschein in Stockerau sofort Gewicht und Bedeutung. Ließ doch der ungeordnete Nachlaß, vor allem die vorhandenen Mosaikarbeiten erkennen, daß es sich hierbei um einen Schatz ganz besonderer Art handelte, der es wert war, für die Nachwelt erhalten und in die Obhut des Museums genommen zu werden.“; Mrazek 1981, S. 6.

³⁶⁵ Bauer 2016, S. 63, 218; Mrazek 1981, S. 102-103.

den Fokus gerückt. Das vorangehende und von Otto Kapfinger geleitete Forschungsprojekt hatte unter anderem das Ziel verfolgt, „aufzuzeigen, dass in Wien von 1900 bis 1914 Modernität nicht allein an Form- oder Stilfragen, sondern auch an der technisch-konstruktiven Substanz, der ‚Anatomie der Metropole‘, festgemacht werden kann.“³⁶⁶ Neben der primär behandelten Konstruktion des Bades findet im Ausstellungskatalog nicht nur Forstners künstlerische Involvierung Beachtung (zur Veranschaulichung wurde ein Ausschnitt Forstners Mosaikbilds aus dem Kassenbereich im Wien Museum gezeigt),³⁶⁷ sondern auch die seiner Kollegen Powolny und Prutscher. Zudem wurde die Korbwarenfabrik Prag-Rudniker in Sachen Möblierung konsultiert.³⁶⁸ So überschneiden sich immer wieder die Wege einzelner Persönlichkeiten, Werkstätten oder Firmen und bilden ein kreatives sowie produktives Netzwerk von Kunstschaaffenden, das bis heute das Wiener Stadtbild bis in seine Einzelheiten prägt.

Für Forstner blieb es nicht nur bei diesem Auftrag. Kurz vor dem unmittelbar bevorstehenden Weltkrieg und im weiteren Verlauf dessen war Forstner mit repräsentativen Arbeiten beschäftigt, siedelte mit seiner jungen Familie nach Stockerau, kümmerte sich um die Errichtung einer Ofenanlage ebendort und beabsichtigte, seine Unternehmung in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung umzuwandeln.³⁶⁹ Ein umfangreiches Mosaikfries für den Witwen- und Waisenfond im Wiener Theseustempel soll nicht unerwähnt bleiben. Für dieses karitative Gemeinschaftsprojekt lud Forstner neben anderen Künstler*innen auch seine Vereinskollegin Jutta Sika ein, mitzuwirken. Am 02.06.1915 wurde das Denkmalprojekt unter Anwesenheit bedeutender politischer Persönlichkeiten eröffnet; dabei setzte sogar Kaiserin Zita den ersten Mosaikstein.³⁷⁰

Die Einberufung Lepold Forstners

Nichtsdestotrotz erteilte Forstner ein Einberufungsbefehl kurze Zeit später am 24.10.1915. Schlussendlich konnte er das Einrücken bis ins nächste Jahr zum 29.02.1916 aufschieben. Seinen Kriegsdienst leistete Forstner bis 1918 als Sammeloffizier in den damals von Österreich-

³⁶⁶ Kapfinger 2025, S. 9.

³⁶⁷ Nach der endgültigen Schließung des Dianabads 2020 wurde dem Wien Museum die Ab- und Übernahme der fünf (je fünf Meter breiten) Mosaikbilder Forstners anvertraut. Im Rahmen des Abtransports und neuen Unterbringung mussten die Szenen dreigeteilt werden, aus diesem Grund wurde in der Sonderausstellung nur ein Ausschnitt der Badeszene gezeigt; Eva-Maria Orosz, Führung durch die Sonderausstellung, 24.09.2025.

³⁶⁸ Kapfinger/Prokop/Templ 2025, S. 354. Die Ausstellung sowie Publikation bieten auch in ihrer Auseinandersetzung mit dem Hotel Astoria in der Wiener Innenstadt Details zur Baugeschichte, nachdem der zuvor ebendort situierte Kärntnerhof 1910 abgerissen wurde. Forstner hatte sowohl für das Hotel als auch für das – wahrscheinlich – dort befindliche Lokal Kärntnerhof gemeinsam mit Hugo Scheyrer Mosaikarbeiten ausgeführt; siehe Prokop/Siegrist/Kapfinger 2025, S. 345; Prokop/Kapfinger 2025, S. 346.

³⁶⁹ Bauer 2016, S. 218-219; Mrazek 1981, S. 100, 102, 104.

³⁷⁰ Bauer 2016, S. 154-156.

Ungarn besetzten Balkangebieten.³⁷¹ Die k. k. Heeresverwaltung hatte ihn beauftragt für das Museum für Volkskunde und das Heeresmuseum in Wien³⁷² „eine möglichst große Anzahl von volkskundlichen Gebrauchsgegenständen, Erzeugnissen des Handwerks und der Hausindustrie mitzubringen“.³⁷³ Was seine dadurch verursachte Abwesenheit für die Mosaikwerkstätte bedeutete, wird im Detail von Martina Bauer geschildert.³⁷⁴

Im Hinblick auf künftige Forschungsmöglichkeiten ist eine konstruktiv-kritische Untersuchung und Re-Kontextualisierung Forstners Reise- und Sammeltätigkeiten im heutigen Albanien, Bosnien-Herzegowina, Kosovo, Nordmazedonien, Montenegro und Serbien unabdingbar.³⁷⁵ Dabei sollte die Sensibilisierung im Umgang mit ethnographischen Objekten und ein postkolonialer/-imperialistischer Blick auf die im Bestand des MAK und des Volkskundemuseums in Wien befindlichen Reiseskizzen und Sammelgüter Forstners vorgenommen werden. So kann im Rahmen dieser Abschlussarbeit die Beteiligung einzelner Vereinsmitglieder nicht unkommentiert bleiben und soll ein Anstoß für künftige Forschung anregt werden, eine vertiefende Auseinandersetzung mit Forstners Sammeltätigkeit zu führen. Schlussendlich bedarf es künftig einer Neukontextualisierung Forstners als Akteur innerhalb eines imperialistischen Systems. An einer ausreichenden Quellenlage mangelt es zumindest nicht, zumal Forstner 1918 in der Museumszeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk* ausgiebig über seine Reisetätigkeiten berichtete und mit eigenen Skizzen illustrierte.³⁷⁶ Präsentiert wurden die zusammengetragenen Objekte sowie Zeichnungen und Aquarelle zu Jahresbeginn 1918 im Festsaal der Universität Wien und in weiterer Folge 1920 in der Frühjahrsausstellung der *Secession*.³⁷⁷

³⁷¹ Bauer 2016, S. 158.

³⁷² Bauer 2016, S. 158.

³⁷³ Zitiert nach Bauer 2016, S. 158.

³⁷⁴ Siehe „... Bis Weihnachten sind wir wieder zu Hause...“. Leopold Forstner und der erste Weltkrieg“ in Bauer 2016, S. 152-171.

³⁷⁵ In diesem Sinne verpflichteten sich auch Forschende der Universität für angewandte Kunst in ihrer Auseinandersetzung mit der eigenen Kunstsammlung/Archiv und der daraus resultierenden Präsentation im vergangenen Jahr „Textile Transfers“ einen kritischen Diskurs im Umgang mit regionalspezifischen Textilien, ihrer Sammelpraxis und des daraus angeeigneten Wissens zu führen. Heranzogen wurden hierfür zwei Konvolute der beiden wichtigen Protagonistinnen der Kunstgewerbeschule Mileva Stoisavljević-Roller sowie Rosalia Rothansl, welche selbst zur Anfangszeit der Vereinigung mitwirkte. Auch hinterfragt Rebecca Houze in ihrem Beitrag von 2023 „Appropriating the Peasant: Wiener Werkstätte Fashions before World War I.“ das ethnografische Interesse sowie die Sammeltätigkeit der Doppelmonarchie und wie sich in weiterer Folge deren Kunstschaftende dessen bedienten. Für die Aktualität und Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit der österreichischen Kolonialvergangenheit plädiert auch Historiker Markus Wurzer in seinem Gastkommentar „Österreich – ein (nicht) koloniales Land?“; siehe Wurzer, Der Standard 16.07.2025, S. 19. Künftig sollte zumindest ein Auge auf die oftmals als „Peripherien“ oder „Orient“ bezeichneten Gebiete innerhalb der Doppelmonarchie geworfen werden, wie beispielsweise bei „Textile Transfers“ ein sensibilisierter Umgang angestrebt wurde; siehe Houze 2023; Kitzberger/Klimpel 2024; Kitzberger/Klimpel 2025.

³⁷⁶ Siehe Forstner, Kunst und Kunsthandwerk 1918.

³⁷⁷ Bauer 2016, S. 165-166, 169-170; siehe Fischel, Kunst und Kunsthandwerk 1918.

Die Einberufung Alfred Basels

Solche Ausstellungen waren während der Kriegsjahre keine Seltenheiten, im Gegenteil, sie entsprachen dem Programm und gewünschtem Zweck des k. k. Kriegsministeriums. Mit Kriegsbeginn oblag der sogenannten „Kunstgruppe“ die künstlerische Darstellung der Kriegsereignisse. Im Rahmen des Kriegspressequartiers wurde das künstlerische Können gezielt für Propagandazwecke genutzt.³⁷⁸ Neben Forstner hatte auch Alfred Basel in dessen Auftrag gehandelt, nachdem er seiner Wehrpflicht als Reserveoffizier nachgekommen war (bis März 1915 als Oberleutnant und Zugskommandant im Feld), in weiterer Folge krankheitsbedingt als untauglich außer Dienst gestellt und daraufhin im November desselben Jahres als Kriegsmaler in das Kriegspressequartier aufgenommen wurde. Im Laufe der nächsten Kriegsjahre reiste Basel an viele Kriegsschauplätze, um diese malerisch einzufangen (bspw. nach Albanien, Tirol, in die Ukraine oder zum Isonzo). Die Ergebnisse wurden zeitgleich vom Kriegsministerium aus patriotisch-propagandistischen Gründen im Rahmen von „Kriegsbilderausstellungen“ – auch international – ausgestellt, zum Teil an die Sammlung des Heeresgeschichtlichen Museums übergeben bzw. hatte das Museum direkt bei den Künstlern³⁷⁹ angekauft. Im Jahr 1981 präsentierte das HGM in der Schau „Vom ‚Hurra‘ zum Leichenfeld. Gemälde aus der Kriegsbildersammlung 1914-1918“ eine kleine Auswahl ihrer zusammengetragenen Werke, so auch Werkbeispiele von Alfred Basel. Die langjährige Leiterin der Kunstsammlungen Liselotte Popelka begründet Basels künstlerischen Durchbruch erst mit dem Ersten Weltkrieg, so folgte 1919 eine erstmalige Präsentation im *Wiener Künstlerhaus*. Sein mögliches Potenzial nicht ausschöpfend starb Basel jedoch kurze Zeit später am 24.01.1920 an den Folgen eines Jagdunfalls.³⁸⁰ Die Vereinigung verlor somit unerwartet ein Mitglied.

4.2 Die Zwischenkriegszeit bis 1925

Nach dem Ersten Weltkrieg und dem damit einhergehenden Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Vielvölkermonarchie siedelte Forstner endgültig nach Stockerau und wagte dort sowohl privat als auch beruflich einen Neubeginn. Mit Kriegsende gingen neue Anforderungen, Bedürfnisse und Ausrichtungen einher, die zur Jahrhundertwende angestrebte „Zweckmäßigkeit“ erfuhr nun eine neue Bedeutung. Nachdem Forstner vom Wehrdienst entlassen wurde, war es unumgänglich sein Unternehmen neu auszurichten und dementsprechend abzusichern. Zwar erfolgte bereits 1914 die gewünschte Umwandlung in eine

³⁷⁸ Bauer 2016, S. 153; Popelka 1981, S. 3.

³⁷⁹ Es waren ausschließlich Werke männlicher Künstler vertreten, siehe Popelka 1981.

³⁸⁰ Popelka 1981, S. 4-5, 16.

Ges. m. b. H., jedoch war die Auflösung im Laufe der Kriegsjahre unausweichlich. Trotz der schwierigen Umstände unternahm Forstner bereits 1919 einen Neuversuch und gründete eine *Werkstätte zur Erzeugung und Bearbeitung von Edelglas*, Ges. m. b. H. in Stockerau. Eine Umwandlung zu den *Österreichischen Edelglaswerken Aktiengesellschaft* folgte rasch im darauffolgenden Jahr.³⁸¹ Forstner ist zwar bis 1922 als Vereinsleiter im Wiener Adressbuch zu finden, jedoch ist anzunehmen, dass er durch seine Umsiedlung nach Stockerau und der dortigen Unternehmensgründung als künstlerischer Leiter (bis zu seinem Ausscheiden 1925)³⁸² zur Gänze in Anspruch genommen wurde und eine Abwendung vom Verein in Wien damit einhergehen musste. Dies bedeutete allerdings nicht, dass sich Forstner von seinen bisherigen Wegbegleiter*innen ebenso distanzierte. Martina Bauer bestätigt, dass zumindest 1921 eine Zusammenarbeit mit Rosalia Rothansl, Therese Trethan, Fanny Harlfinger-Zakucka sowie Jutta Sika erfolgte, denn Forstner bot seinen Kolleg*innen an, ihre Entwürfe auszuführen.³⁸³

Jutta Sikas Glasentwurf

In Forstners künstlerischem Nachlass ist beispielsweise der Entwurf einer Glasarbeit von Sika enthalten (Abb. 4.5). Versehen mit ihrem unverkennbaren Monogramm, das auch die Postkarten der *Wiener Werkstätte* in selber Form zierte, wird ihr Entwurf zusätzlich mit dem eindringlichen Hinweis „Alle Rechte vorbehalten“ sowie dem Vereinsstempel „Vereinigung ‚Wiener Kunst im Hause‘ I., Kumpfgasse 6“ geschützt. Ein direkter Beleg, dass die Vereinigung bemüht war, einen rechtlichen Rahmen zu schaffen.

Fraglich ist, warum und wie der Entwurf in Forstners Nachlass Eingang fand. Zwar ist die Zeichnung nicht datiert, es liegt aber die Vermutung nahe, dass sie im Zuge der neuen Unternehmensgründung von 1919 in Forstners Besitz kam. Schließlich fokussierte sich Forstner nicht mehr auf die Mosaikproduktion, sondern auf die Herstellung von Edel- und Hohlgläsern. Martina Bauer dürfte beabsichtigt haben, Forstners künstlerischen Austausch mit vertrauten Kunstschaaffenden zu veranschaulichen, indem sie den genannten Entwurf Sikas heranzog. Aus ihrer Monografie geht leider nicht hervor, warum dieser im Künstlernachlass enthalten ist und wie dieser mit Forstners neuem Unternehmen in Verbindung gebracht werden kann.³⁸⁴ Es bestehen durchaus Zweifel, ob dieser in den Jahren zwischen 1919 und 1925 von Sika angefertigt wurde, um in Forstners neuer Werkstatt ausgeführt zu werden. Mehrere Gründe

³⁸¹ Bauer 2016, S. 48, 175, 179, 219.

³⁸² Bauer 2016, S. 220.

³⁸³ Bauer 2016, S. 175, 181.

³⁸⁴ Siehe Bauer 2016, S. 175.

sprechen für eine frühere Datierung, die zum Abschluss dieses Unterkapitels kurz dargelegt werden sollen.

Wie bereits festgehalten, signierte Sika den Entwurf mit ihrem Monogramm und dem Vereinsstempel. Diesem zufolge hatte die Vereinigung ihr Lokal bereits in die 1., Kumpfgasse 6 verlegt, was erst ab dem Jahr 1909 belegt werden kann. Sika war laut ihrem Lebenslauf bis 1914 als Vereinsmitglied aktiv. Das Dokument verrät ebenso, dass es bereits ab 1921 Bestrebungen gegeben hatte, den Verein in den späteren *Wiener Arbeitsbund* umzuwandeln.

Eine Datierung zwischen 1909 und 1914 könnte in Bezug auf die gestalterischen Merkmale des Weinglases vertreten werden. So lassen sich stilistische Ähnlichkeiten zu anderen Wiener Glasarbeiten dieser Zeitspanne beobachten, beispielsweise bei einem Kelchglas aus dem Jahr 1911, entworfen von Ludwig Heinrich Jungnickel für die auftraggebende Firma J. & L. Lobmeyr (Abb. 4.6). Sowohl bei der Form als auch hinsichtlich des Dekors können mehrere Überschneidungen festgehalten werden: Während der Glasrand bei Sika ebenfalls niedrig gehalten ist und der Kelch für ein Weinglas ungewöhnlich breit ausfällt,³⁸⁵ verweist insbesondere der in die Höhe gezogene Stiel Ähnlichkeiten zu Jungnickels langstieligem Entwurf.³⁸⁶ Was den Dekor betrifft, füllt in beiden Fällen ein auf geschwungene Spiralen reduziertes Blattwerk den Kelch. Das florale Motiv eines stilisierten Weinstocks war naheliegend. Ob und wie Sikas Entwurf schlussendlich Ausführung fand, bleibt offen. Angedacht war jedenfalls die Farbigkeit auf Blau zu reduzieren. Die handschriftlichen Vorgaben verraten, dass ein blaues Überfangglas in Planung gewesen sein musste, welches geätzt und geschliffen werden sollte (bei einer tatsächlichen Ausführung beschränkt sich die Ätzung vermutlich auf den Kelch, während der Stiel geschliffen wurde).

Fazit und Ausblick

Ob die Zeichnung schlussendlich den frühen 1920er Jahren zuzuordnen ist und innerhalb Forstners neugegründeter Werkstätte für Edelgläser entstand oder bereits zehn Jahre zuvor ausgeführt wurde, bleibt unklar. Für die künftige Forschung ist es jedenfalls unerlässlich, sich den einzelnen noch bestehenden Künstler*innennachlässen zu widmen und diese neu zu kontextualisieren. So kann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der *Wiener Kunst im Hause* auch in Zukunft neue Ergebnisse hervorbringen, um die Vereinszeit überblicken zu können.

³⁸⁵ Die Form erinnert eher an ein Schaumweinglas, jedoch kann der handschriftlichen Notizen auf dem Entwurf entnommen werden, dass es sich hierbei um ein Weinglas handeln soll.

³⁸⁶ Auch mit früheren Glasarbeiten von Sika oder bspw. Otto Prutscher sowie Koloman Moser vergleichbar.

Auch wenn die Vereinszeit von 1910 bis 1925 schwieriger zu rekonstruieren und anzunehmen ist, dass diese weitgehend eingestellt wurde, zeigen die exemplarischen Einblicke in die Biografien einzelner Mitglieder, wie jede und jeder sich bemühte, trotz weltgeschichtlicher und -politischer Einschnitte und weitreichender Wandlungen, weiterhin einer künstlerischen Tätigkeit nachzugehen. Auf unterschiedliche Weise blieben die Mitglieder über diese lange Zeitspanne verbunden, versorgten sich gegenseitig mit Aufträgen und fanden nach einem schwierigen Start Anschluss im Museumsbetrieb und anderen Vereinigungen, wie dem *Österreichischen Werkbund*, der *Secession*, dem *Hagenbund* oder der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, deren Rolle für das nächste und schlussendlich letzte Kapitel in der Vereinszeit keine geringe war.

5 Von einer Umbildung zur endgültigen Auflösung

Das folgende und letzte Kapitel dieser Abschlussarbeit widmet sich dem Zeitraum von 1925 bis 1938, in dem sich die Vereinigung unter dem Titel *Wiener Arbeitsbund* neu strukturierte und fortan ausschließlich von Frauen verantwortet wurde.³⁸⁷ Die erzwungene Auflösung 1938 infolge des „Anschlusses“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland bedeutete das Ende der Vereinigung. In diesem Zeitraum wird die tragende Rolle der Künstlerinnen besonders deutlich: Seit der „Umbildung“³⁸⁸ von 1925 führten sie das Vereinslokal in der 1., Kumpfgasse 6 weiter, stellten bis zur Löschung 1938 eine rein weibliche Vereinsleitung und zählten ausschließlich Frauen als Mitglieder. Dies wird durch die Abschlussarbeit festgehalten; zugleich gilt es, anhand von Archivalien die zentrale Rolle der Künstlerinnen zu belegen, ihr dichtes Netzwerk sichtbar zu machen und ihre persönlichen Verbindungen untereinander herauszuarbeiten. Der *Wiener Arbeitsbund* war in der Folge seines Bestehens eng mit der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)* sowie dem daraus abgespaltenen *Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen – Wiener Frauenkunst* verbunden, wobei sich die Protagonistinnen in allen drei Künstlerinnengruppen überschneidend engagierten.

5.1 Die Umbildung in den *Wiener Arbeitsbund* 1925

Nach Jutta Sikas Lebenslauf ließ sich der Verein bereits 1922 in den *Wiener Arbeitsbund* umbenennen,³⁸⁹ allerdings lässt sich diese Umstrukturierung durch den Vereinsakt erst einige Jahre später 1925 von Seiten der Behörden offiziell fixieren. Ein Schreiben vom 25.04.1925 an das Vereinsbüro der Polizeidirektion in Wien bestätigt den Vereinssitz weiterhin in der 1., Kumpfgasse 6 (Abb. 5.1) und verrät die Ergebnisse der Neuwahlen des Arbeitsausschusses in der Generalversammlung vom 23.04.1925.³⁹⁰ Den Vorsitz hatte Elisabeth Niessen inne, die – nach dem Abschluss der Architekturklasse bei Prof. Heinrich Tessenow an der Kunstgewerbeschule – als „Wiens erste Architektin“³⁹¹ bekannt wurde.³⁹² Ihre Stellvertreterin war Gertrud Bartl, als Kassiererin fungierte Elisabeth Laske-Kesselbauer, die Schriftführung

³⁸⁷ Für dieses Kapitel wird der nachfolgende Vereinsakt, enthalten im Österreichischen Staatsarchiv, herangezogen und behandelt: AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“, Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 2.

³⁹⁰ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“, Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

³⁹¹ Neues Wiener Journal 31.05.1918, S. 3.

³⁹² Plakolm-Forsthuber 2019, S. 42.

übernahmen Jutta Sika sowie Grete Wieden-Veit, Revisorinnen waren Fanny Harlfinger-Zakucka und Stephanie Hollenstein. Die Magistratsabteilung 49 bestätigte die Umbildung am 11. Mai desselben Jahres und genehmigte damit die vorgelegten Statuten. Diese entsprachen zum Großteil der Fassung zum Zeitpunkt ihrer kurzlebigen Umbenennung zur *Kunst im Hause* von 1904. Es wurden lediglich stellenweise Änderungen sowie Ergänzungen vorgenommen (siehe Katalogteil). In einem späteren Brief vom 30.06.1925 wird nachträglich die Anzahl der zehn ordentlichen Mitglieder ergänzt.³⁹³ Ab diesem Jahr ist der Verein unter dem neuen Namen wieder in *Lehmanns Adressbuch* verzeichnet.³⁹⁴

Ein Debüt in Paris

Die Pariser „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ bot einen prominenten Rahmen für ein mögliches Debüt des *Wiener Arbeitsbunds*. Der Verein stellte erfolgreich von Anfang Mai bis Anfang November 1925 bei der Internationalen Kunstgewerbeausstellung aus und wurde dafür mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet.³⁹⁵

Die Vereinsorganisation bis 1938

Neben dem Einblick in die Umbildung lässt das Archivmaterial auch die nachfolgende Vereinszeit bis zur Auflösung 1938 nachvollziehen. Der Verein war weiterhin gemäß § 12. des Gesetzes vom 15.11.1867 über das Vereinsrecht, Reichsgesetzblatt Nr. 134/1867, verpflichtet nach jeder Neubestellung des Vereinsvorstands seine Mitglieder der Polizeidirektion zu melden. Diese jährlichen Bekanntmachungen sind nach der Umbildung 1925 zum Großteil erhalten geblieben und können erstmals tabellarisch dokumentiert werden (siehe Katalogteil). Im Nachfolgenden sollen die wichtigsten Änderungen festgehalten werden.

Nach der Umbildung wurde bei der Generalversammlung am 07.07.1926 Jutta Sika zur Vorsitzenden gewählt. Getrud Bartl³⁹⁶ übernahm diese Funktion von 1927 bis 1929. Ab 1930 leitete Therese Trethan die Vereinigung durchgehend bis zur Auflösung im Jahr 1938.

Im Laufe des Bestands traten mehrere Lebensereignisse hervor, die im Kontext des Vereins Erwähnung finden sollen: Das erschütternde Schicksal der ehemaligen Kunstgewerbeschülerin und Architekturpionierin Elisabeth Niessen bahnte sich unmittelbar nach der

³⁹³ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

³⁹⁴ Lehmanns Adressbuch 1925, S. 456.

³⁹⁵ Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 29.10.1925, S. 8.

³⁹⁶ Geboren am 04.11.1884 in Wien, gestorben am 17.01.1945 ebenda; Blumesberger 2016, S. 209. Sie besuchte die Fachklasse für Malerei bei Koloman Moser an der Kunstgewerbeschule und war dort in den Schuljahren 1902/03 bis 1908/09 eingeschrieben; Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Gertrud Bartl.

Generalversammlung vom 04.07.1931 an.³⁹⁷ Obwohl ihre aktive Rolle als Revisorin beschlossen wurde und sie wenige Monate zuvor ihren Wohnsitz bei ihrer Vereinskollegin und stellvertretenden Vorsitzenden Edith Knaffl-Granström (verehelicht Lenz) meldete, folgte bald darauf ihre Entmündigung aufgrund einer vermeintlichen „Geisteskrankheit (Trunksucht)“. Ihr Bruder Ernst Niessen, der zu diesem Zeitpunkt in Hannover lebte, übernahm mit Jahresbeginn 1932 die Vormundschaft;³⁹⁸ anschließend verliert sich die Spur der ersten Architektin der Kunstgewerbeschule. In der Generalversammlung am 29.04.1932 erscheint ihr Name nicht mehr; an ihrer Stelle traten neue Vereinsmitglieder in Erscheinung: Elfriede Payer, Helene Trampler und Johanna Meier-Michel, die Trethan als Stellvertreterin unterstützte.³⁹⁹ Meier-Michel besuchte von 1901 bis 1905 mehrere Hilfsfächer und Special-Ateliers der Kunstgewerbeschule, wo sie ihrem Klassenkollegen und späteren Ehemann Emil Meier begegnete. Gemeinsam lernten sie im Special-Atelier für Metallplastik und Ziselierkunst bei Prof. Stefan Schwartz; die Heirat folgte 1905. Nach ihrem Tod 1945 verehelichte der Witwer Meier im Jahr 1947 ihre Vereinskollegin Trethan.⁴⁰⁰

Für das Jahr 1933 ist hervorzuheben, dass das Gründungsmitglied Marietta Peyfuss als Revisorin in Funktion erscheint, nachdem sie zuletzt in den Wahlergebnissen von Oktober 1909 als Kassiererin genannt wurde.⁴⁰¹

Tätigkeitsbericht

Die Vereinsaktivität des *Wiener Arbeitsbunds* lässt sich zusammenfassend im letzten Tätigkeitsbericht nachlesen. Das von der Vorsitzenden Therese Trethan am 25.10.1938 unterzeichnete Dokument wird gemeinsam mit weiteren Vereinsunterlagen (Kassenbericht, Inventar, Statuten und Mitgliederverzeichnis) im heutigen Archiv der VBKÖ aufbewahrt:

Eine Gruppe von Absolventen d. k. k. Kunstgewerbeschule in Wien gründete aus eigenen Mitteln im Jahre 1902 den Verein ‚Wiener Kunst im Haus‘ [sic!] zum Zwecke einer Arbeitsgemeinschaft für zeitgemäße [sic!] Entwürfe und Ausführungen von Inneneinrichtungen, wovon die 1. Ausstellung 1901 im Wiener Kunstgewerbeverein I., Schauflegasse, Zeugnis ablegte. Der Verein bekam im Jahre 1902 staatliche Arbeitsräume kostenlos zugewiesen.

³⁹⁷ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

³⁹⁸ Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), 2.5.1.4.K11 - Prominentensammlung 19.Jh.-20. Jh., Meldezettel: Elisabeth Niessen, geboren 14.06.1885, Sign. 2.5.1.4.K11.Niessen Elisabeth.14.6.1885.

³⁹⁹ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

⁴⁰⁰ Rossberg u.a. 2020, S. 246, 273; Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Johanna Michel und Emil Meier.

⁴⁰¹ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

Das Zusammenarbeiten mit Industriellen verschiedener Zweige verschaffte den Mitgliedern, nebst ihrer künstlerischen Betätigung, auch ihren Erwerb.

Die Beschickung in- und ausländischer Ausstellungen und Messen, gehörte in das Tätigkeitsgebiet.

Seit einer Reihe von Jahren, veranstaltet der Wiener Arbeitsbund Weihnachtsausstellungen, bei welchen den Mitgliedern und Gästen Gelegenheit geboten ist, ihre Erzeugnisse zu verkaufen.

Die Räume, die sich im Zentrum der Stadt, I., Kumpfgasse 6, befinden, dienen noch heute dazu, den Kontakt zwischen Entwerfern und Ausführenden herzustellen.⁴⁰²

Das Dokument und die Vereinsstatuten (siehe Katalogteil) bestätigen, dass der *Wiener Arbeitsbund* über Jahrzehnte hinweg seine anfänglichen Ansprüche und Ziele verfolgte und im Rahmen des Möglichen agierte. Seit dem Umzug im Jahr 1909 in die 1., Kumpfgasse 6 bot das Vereinslokal, bestehend aus zwei Zimmern und einem Vorraum,⁴⁰³ einen Austragungsort für die Weihnachtsausstellungen. Mit dem Jahr 1938 endet die nahezu lückenlose jährliche Eintragung in *Lehmanns Adressbuch*.⁴⁰⁴

Ausstellungen im Vereinslokal

Aus dem Vereinsakt geht zudem hervor, dass sich die Vereinsleitung bis 1938 ausschließlich aus Frauen konstituierte.⁴⁰⁵ Die Erwähnungen einer Zeitgenossin bestätigt, dass ausschließlich Frauen am Werk waren:⁴⁰⁶ Alexandra Ankiewicz-Kleehoven, die selbst bereits 1909/1910 gemeinsam mit der Vereinigung bei der „Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe“ ihre Werke präsentiert hatte (siehe Kapitel 3.1), gewährte in der *Wiener Zeitung* einen kleinen Einblick in die Vereinstätigkeit und machte auf eine bis zum 16.06.1930 andauernde Ausstellung aufmerksam. Zudem nannte sie Ella Rothe und Maria Cyrenius als weitere Mitglieder.⁴⁰⁷ Gemeinsam präsentierte die „kleine Gruppe kunsthandwerklich tätiger Frauen“⁴⁰⁸ ihre „praktischen und luxuriösen Kleingegenstände“⁴⁰⁹ im Vereinslokal. Ihre Werke

⁴⁰² Wiener Arbeitsbund, Tätigkeitsbericht, 25.10.1938, VBKÖ-Archiv, Wiener Arbeitsbund/Wiener Kunst im Haus, ARCH 35.

⁴⁰³ Wiener Arbeitsbund, Inventar, 25.10.1938, VBKÖ-Archiv, Wiener Arbeitsbund/Wiener Kunst im Haus, ARCH 35.

⁴⁰⁴ Lehmanns Adressbuch 1938, S. 81.

⁴⁰⁵ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

⁴⁰⁶ Für die Jahre 1931 und 1932 wurde in *Lehmanns Adressbuch* der Vereinstitel um „kunsthandwerklich tätige Frauen“ ergänzt; Lehmanns Adressbuch 1931, S. 229; Lehmanns Adressbuch 1932, S. 178.

⁴⁰⁷ Ankiewicz, Wiener Zeitung 14.06.1930, S. 7.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd.

hatten sie, laut Ankwicz-Kleehoven, selbst entworfen, ausgeführt und „trotzdem aber zu erschwinglichen Preisen“⁴¹⁰ angeboten. Zu erwerben waren:

geschmackvolle Reiseandenken, seidenbemale Pölster und Schals, Lederarbeiten, Emailleschmuck, Gürtel und Krawatten, auch Graphiken und Aquarelle, durchgehends [sic!] künstlerische Arbeiten, die dem Rufe der Wiener Frauenarbeit alle Ehre machen.⁴¹¹

Des Weiteren empfahl die Kunstkritikerin zum Jahresende die alljährliche Weihnachtsschau im Vereinslokal.⁴¹² Der „kleine Bazar“⁴¹³ bot der Kundschaft eine bunte Fülle an „niedliche[n] Kleinigkeiten, als Christbaumschmuck verwendbar, Keramiken, Glaswaren, Textilien, Bast- und Lederwaren“.⁴¹⁴ Zuversichtlich äußerte sie: „Wo so geschickte Frauenhände am Werke sind, wird der Erfolg nicht ausbleiben!“⁴¹⁵

5.2 Die Eingliederung und Auflösung des Vereinigung 1938

Unmittelbar nach dem „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland wurde am 18.03.1938 die Dienststelle „Stillhaltekommissar für Vereine, Organisationen und Verbände“ eingerichtet. Sie verfolgte vorrangig das Ziel, Vereinigungen mit denen des Deutschen Reichs gleichzustellen. Bis zur Volksabstimmung sollten die Tätigkeiten sämtlicher Vereine und Verbände ruhen.⁴¹⁶ Am 14.05.1938 folgte das Gesetz über die Überleitung und Eingliederung von Vereinen, Organisationen und Verbänden,⁴¹⁷ das dem Stillhaltekommissar die gesetzliche Befugnis verlieh, Vereinigungen aufzulösen oder unter Verlust der Rechtspersönlichkeit in andere Organisationen einzugliedern. Insgesamt wurden rund 115.000 Vereine, Organisationen und Verbände gelöscht; lediglich etwa 5.000 Vereine bestanden

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ankwicz, Wiener Zeitung 20.12.1930, S. 7.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Leidner 2018, S. 54-55.

⁴¹⁷ „§ 1. Der vom Reichskommissar für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich bestellte Stillhaltekommissar für Vereine, Organisationen und Verbände ist berechtigt, die zur Neuordnung der Vereine, Organisationen und Verbände, insbesondere auch zu deren Überführung und Eingliederung in andere Organisationen, erforderlichen Verfügungen zu treffen.

§ 2. Den auf Grund des §1 zu treffenden Verfügungen stehen die einschlägigen gesetzlichen Bestimmungen oder die Satzungen der Vereine, Organisationen und Verbände, insbesondere auch hinsichtlich der Vermögensverwertung, nicht entgegen.

§ 3. Auf Antrag des Stillhaltekommissars können die zuständigen Behörden Vereine, Organisationen und Verbände auflösen. Der Auflösungsbescheid bedarf keiner weiteren Begründung und ist unanfechtbar.“; §1-3, Gesetzblatt für das Land Österreich, 14.05.1938, Nr. 136/1938.

weiter, wurden jedoch größtenteils in den Deutschen Reichsverband eingegliedert und in weiterer Folge ebenfalls aufgelöst.⁴¹⁸

Im Fall des *Wiener Arbeitsbunds* findet sich ein entsprechender Antrag auf eine Löschung im Vereinsregister vom 17.08.1938 durch den Polizeipräsidenten („Vereins-Bureau in Wien“).⁴¹⁹ So hieß es in diesem Schreiben an das Wiener Magistrat (Abteilung 2):

Weitergeleitet mit dem Antrage, die Löschung des Vereines im Vereinskataster zu verfügen, da durch dessen Eingliederung unter Aufhebung seiner Rechtspersönlichkeit die Bedingungen seines rechtlichen Bestandes weggefallen sind. Der Vollzugsbericht an den Stillhaltekommissar sowie die Verständigung des Vereinsvorstandes wird von hieramts durchgeführt werden.⁴²⁰

Am Vortag der Löschung wurde die Vereinigung unter Aufhebung der Rechtspersönlichkeit in den *Künstlerverband Wiener Frauen* eingegliedert.⁴²¹ Zuvor als *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)* etabliert und bekannt, beschloss die 1910 gegründete Künstlerinnenvereinigung mit dem nationalsozialistischen Regime zu kollaborieren. Ursprünglich wurde die Vereinigung aufgrund des Ausschlusses von Frauen aus dem *Künstlerhaus* sowie der *Secession* gegründet und bot vielen Künstlerinnen erstmals eine Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeit. Im Jahr 1926 kam es zu internen Auseinandersetzungen, es folgte eine Abspaltung auf Initiative von Fanny Harlfinger-Zakucka. Die daraus resultierende Vereinigung *Wiener Frauenkunst* wurde schlussendlich, wie der *Wiener Arbeitsbund*, 1938 in den *Künstlerverband Wiener Frauen* eingegliedert.⁴²²

Einzelschicksale der Gründungsmitglieder

Nachdem die Vereinigung mit dem „Anschluss“ ihre Tätigkeit einstellen musste, stellt sich nun die Frage, wie die Künstlerinnen ihrem Beruf nachgehen konnten. Um als Einzelperson weiterhin künstlerisch tätig sein zu dürfen, war eine Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste vorausgesetzt.⁴²³ Von den anfänglichen weiblichen Gründungsmitgliedern der *Wiener Kunst im Hause* stellten Marietta Peyfuss und Jutta Sika den Antrag. Else Unger-Holzinger erkrankte zuvor an der Tuberkulose und starb in Folge eines Blutsturzes am

⁴¹⁸ Leidner 2018, S. 56-57.

⁴¹⁹ AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus“/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Sabine Plakolm-Forsthuber, „Zur Geschichte der VBKÖ“, in: Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ), 17.-26.03.2004 (04.03.2026), URL: <https://www.vbkoe.org/geschichte/>; siehe Lackner 2017, S. 91-100; Brandow-Faller 2010; Brandow-Faller 2020, S. 189-207.

⁴²³ Siehe Holzschuh/Plakolm-Forsthuber 2021.

21.03.1936 in Zirl.⁴²⁴ Gisela Falke wandte sich von einer künstlerischen Karriere ab und verstarb 1944 im Alter von 73 Jahren als Ordensschwester des Instituts des Englischen Fräuleins in St. Pölten.⁴²⁵ Marietta Peyfuss wurde hingegen 1939 von der Zugehörigkeit zur Reichskammer befreit, da sie „nur gelegentlich und in sehr geringem Umfang eine kammerpflichtige Tätigkeit ausübt, was bei einem Alter von 71 Jahren kaum verwunderlich ist.“⁴²⁶

Therese Trethans weiterer Weg lässt sich nur schwer rekonstruieren; sie stellte keinen Antrag zur Aufnahme in die Reichskammer, heiratete im Jahr 1947 den Bildhauer Meier und verstarb schlussendlich am 22.06.1957. Im Herbst desselben Jahres lud Jutta Sika Editha Moser-Hauska, die Witwe ihres Mentors, und ihre ehemalige Vereinskollegin Alexandra Ankiewicz-Kleehoven in das von ihr übernommene Atelier in der Kumpfgasse ein (Abb. 5.2). In der Einladung an Ankiewicz-Kleehoven merkte sie abschließend an: „Könnte Ihnen auch über unsere liebe Collegien [sic!] Trethan, die ein so trauriges Ende genommen hat mitteilen.“⁴²⁷

Hinsichtlich der Tätigkeit von Jutta Sika lässt sich festhalten, dass sie am 09.07.1938 den Antrag auf Aufnahme in die Reichskammer stellte, der in weiterer Folge genehmigt wurde.⁴²⁸ Ihr Ansuchen befindet sich gemeinsam mit weiteren Dokumenten zu ihrer Person im heutigen Archiv der *Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, Niederösterreich, Burgenland*. Enthalten ist auch ein Schreiben vom 06.04.1943 im Auftrag des ersten Geschäftsführers der Reichskammer, Marcel Kammerer, betreffend die Nutzung der ehemaligen Vereinsräume in der Kumpfgasse, die demnach weiterhin von Sika für ihre künstlerische Tätigkeit genutzt wurden:

Frau Jutta Sika ist auf die Benützung der beiden Räume in der Kumpfgasse [sic!] durchaus angewiesen, da sie sonst nicht in der Lage ist, ihren Beruf als Malerin ausüben zu können. Abgesehen davon, dass durch eine Hinderung der Berufsausübung die Existenzmöglichkeit der Genannten entzogen würde, besteht über Auftrag des Führers für alle Kunschtchaffenden die Weisung, in der Produktion von Kulturwerten in keiner Hinsicht nachzulassen. Aus den oben angeführten Gründen ist von einer Anforderung der oben bezeichneten Räume Abstand zu nehmen.⁴²⁹

⁴²⁴ Digitales Oberösterreichisches Raum-Informationssystem (DORIS): Pfarrmatriken, Evangelische Kirche A.B., Gmunden, Sign. 301/01, Bild 166.

⁴²⁵ AT-OeStA/HHStA SB Partezettelsammlung 25-136 Partezettel Falke-Lilienstein, Gisela Mater M., 06.09.1944.

⁴²⁶ Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Marietta Peyfuss.

⁴²⁷ Jutta Sika an Alexandra Ankiewicz-Kleehoven, Schreiben vom 10.10.1957, Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161932, S. 2.

⁴²⁸ Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Jutta Sika.

⁴²⁹ Ebd.

Unklar bleibt, ob die Bundesfinanzverwaltung des Deutschen Reichs, in dessen Eigentum das Gebäude ab 1940 übergang,⁴³⁰ dieses für eigene Zwecke oder aus anderen Gründen beanspruchte und weshalb die Reichskammer der bildenden Künste in diesem Zusammenhang einschreiten musste. Fest steht, dass Sika auch nach dem Kriegsende bis ins hohe Alter ihrer künstlerischen Tätigkeit in den Räumlichkeiten des ehemaligen Vereinslokals nachging (Abb. 5.3). Sie wandte sich verstärkt der Malerei zu; entsprechend sind zahlreiche Blumenstillleben aus dieser Phase überliefert (Abb. 5.4). Aus den Unterlagen im heutigen Archiv der Berufsvereinigung geht hervor, dass Sika unter prekären Lebensumständen versuchte, das Atelier weiterhin zu nutzen, weshalb sie am 11.06.1949 um Unterstützung aus dem Sozialfond der Berufsvereinigung ersuchte:

Durch die aussergewöhnlichen Verhältnisse, den Mangel an Verdienst u. Absatz-Möglichkeiten sowohl, als die enorme Teuerung andererseits, ist sie in die traurige Lage versetzt, ihren Verpflichtungen nicht mehr nachkommen zu können, wie den Mietzins für ihr Arbeitslokal (I., Kumpfgasse 6) sowie die laufenden hohen Spesen, Versicherung etc. etc. zu decken. Sie bewohnt ein Kabinet im Haushalt ihrer Schwester mit Nichte, Kind u. Neffe. Die kleine Rente als gewesene Fachlehrerin a. d. gewerbl. Fortbildungsschulen reicht kaum den Lebensmittelbedarf zu erstehen.⁴³¹

Nachdem sie über viele Jahre hinweg darum gerungen hatte, ihrer künstlerischen Berufung nachgehen zu können, verstarb die Künstlerin am 02.01.1964 in Wien. Mit ihrem Tod verlor die Vereinigung ihr letztes weibliches Gründungsmitglied und zugleich die persönliche Verbindung zum ehemaligen Vereinslokal in der Kumpfgasse 6 im 1. Wiener Gemeindebezirk.

⁴³⁰ Seit 1885 im Eigentum des Staates (bis 1905 k. k. Aerar, ab 1919 Österreichischer Bundesschatz, ab 1940 Bundesfinanzverwaltung des Deutschen Reichs, ab 1946 Republik Österreich). Das Haus wurde im April 1945 nur unwesentlich beschädigt und 1971 endgültig abgetragen, heute befindet sich an dieser Stelle eine Garage; Harrer-Lucienfeld 1955, S. 658; „Zur goldenen Bethen“, in: Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 25.04.2021 (05.03.2026), URL:

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Zur_goldenen_Bethen&oldid=511477.

⁴³¹ Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Jutta Sika.

6 Schlussfolgerung

Die vorgelegte Abschlussarbeit verfolgt das Ziel, den Schaffensdrang einer bislang wissenschaftlich vernachlässigten Künstler*innenvereinigung der Wiener Moderne zu erfassen, einzuordnen und zu rekonstruieren. Dass sich daraus schlussendlich eine über Jahrzehnte andauernde Vereinsgeschichte als zentraler Untersuchungsgegenstand entwickelte, war zu Beginn der Recherchen nicht absehbar. Der im Österreichischen Staatsarchiv aufgefundene Vereinsakt sowie die Vereinsunterlagen im Archiv der VBKÖ ermöglichen es erstmals, die *Wiener Kunst im Hause* und ihre spätere Umbildung zum *Wiener Arbeitsbund* in ihrer Gesamtheit zu dokumentieren und einen chronologischen Rahmen für die Vereinsorganisation und -tätigkeit zu erschließen. Die Ergebnisse der Auswertung dieser Archivalien sind im Katalogteil zusammengeführt und gewähren Einblicke in die Statuten, die jährlich wechselnde Vereinsleitung in den Zeiträumen 1902-1922 und 1925-1938 sowie in ein rekonstruiertes Mitglieder- und Gästeverzeichnis. Diese Grundlage war entscheidend, um in weiterer Folge die Gründungsgeschichte und den Verlauf der Vereinstätigkeit nachvollziehen und festigen zu können.

Ihren Ursprung fand die Gruppe in der zeitgleich reformierten Kunstgewerbeschule in Wien. Dort begegneten sich die späteren Protagonist*innen im ersten Jahrgang der Klassen für Malerei bei Koloman Moser und für Architektur bei Josef Hoffmann und entwickelten den Wunsch, das Erlernte gemeinsam in der Praxis zu erproben. Die leitenden Prinzipien ihrer secessionistischen Professoren – Materialgerechtigkeit, Zweckmäßigkeit und Stileinheit – bildeten dabei eine selbstverständliche Grundlage, um das Ideal eines Gesamtkunstwerks zu verwirklichen. Die jungen Nachwuchskünstler*innen der Wiener Jahrhundertwende fanden sich in einer Phase des Umbruchs in einem experimentellen Umfeld wieder, das nicht nur ihre Ausbildung nachhaltig prägte, sondern auch den weiteren Verlauf der Vereinigung bestimmte.

Ihre Abschlussarbeiten präsentierten die Absolvent*innen 1901 erfolgreich in den Ausstellungsräumen des Museums für Kunst und Industrie. Ermutigt durch den Zuspruch entschieden sie sich, die ersten Schritte ihrer künstlerischen Laufbahn gemeinsam zu gehen und eine Vereinigung ins Leben zu rufen. Unter dem Titel *Wiener Kunst im Hause* debütierten sie jedoch nicht im Museum für Kunst und Industrie, sondern im *Wiener Kunstgewerbeverein* – ein Umstand, der auf die entstandenen Spannungen zwischen Museums- und Schuldirektion zurückzuführen ist und schließlich zur institutionellen Trennung führte. Unterstützung erhielten sie hingegen von ministerieller Seite, was ihnen ermöglichte, ein eigenes Vereinslokal in der damaligen 1., Jakobergasse 3 zu beziehen.

Da das Künstler*innennetzwerk um 1900 stark verflochten war, konnte sich die Vereinigung auf etablierte Gruppierungen, Galerien und Firmen stützen. Es folgten zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen, unter anderem in der *Secession*, im *Oberösterreichischen Kunstverein* in Linz und in der Galerie Miethke. Im weiteren Verlauf schlossen sich ihnen gleichgesinnte Kolleg*innen aus der Ausbildungsstätte an, wodurch sich der Kreis erweiterte und sich ein Raum eröffnete, ihre Ideen und Fähigkeiten gemeinsam vorzustellen. Die Bemühungen wurden von zeitgenössischen Berichten überwiegend wohlwollend aufgenommen. Die bedeutendste Fürsprecherin war die namhafte Journalistin Berta Zuckerkandl, die der *Wiener Kunst im Hause* in ihren Feuilletons große Aufmerksamkeit widmete und das ambitionierte Bestreben der Vereinigung nachdrücklich unterstützte. Dennoch verschaffte ihnen ihr Engagement nicht die erhoffte finanzielle Absicherung, sodass sie mehrmals auf weniger prestigeträchtige Verkaufsstände am Weihnachtsmarkt angewiesen waren. Immerhin konnten sie ihre Arbeiten auch außerhalb der Hauptstadt, etwa beim *Klub Deutscher Künstlerinnen* in Prag vorstellen und verkaufen.

Nach beinahe zehnjährigem Bestand gelang es der Vereinigung nach einem Direktionswechsel Anklang im Museum für Kunst und Industrie zu finden und dort zu exponieren, weshalb mehrere Ankäufe aus dem Jahr 1910 in der heutigen Museumssammlung zu finden sind. Parallel dazu bemühte sich die Vereinigung um eine Umgründung in eine Produktivgenossenschaft mit beschränkter Haftung, deren Umsetzung jedoch aufgrund von finanziellen Hürden scheiterte. Die darauffolgende Präsentation im Rahmen der „Ersten Internationalen Jagdausstellung“ von 1910 markiert das vorläufige Ende ihrer Aktivitäten.

Erst in den 1920er Jahren lassen sich wieder Spuren der Gruppe nachweisen, als die weiblichen Mitglieder die Initiative ergriffen und 1925 eine Umbildung in den *Wiener Arbeitsbund* veranlassten. Bis zur erzwungenen Eingliederung in den *Künstlerverband Wiener Frauen* und der in Folge des „Anschlusses“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland erfolgten Löschung im Jahr 1938 wurde der Verein ausschließlich von Künstlerinnen geführt. Das spätere Vereinslokal in der 1., Kumpfgasse 6 wurde von Jutta Sika bis in die späten 1950er Jahre als Atelier genutzt. Neben ihr waren die beiden Gründungsmitglieder Marietta Peyfuss und Therese Trethan bis zum Ende des Vereins daran beteiligt, den *Wiener Arbeitsbund* weiterzuführen. Dies belegt den emanzipatorischen Prozess, der sich trotz der herrschenden patriarchalen Strukturen und zahlreicher Hindernisse konsolidierte. Der rote Faden, der sich sowohl durch die Recherchetätigkeit als auch durch die vorliegende Abschlussarbeit zieht, zeigt sich in der unterschiedlichen Ausgangslage der weiblichen Mitglieder und den sich wandelnden

Bedingungen, unter denen sie wirken und sich behaupten mussten. Die Vereinsstruktur bot ihnen einen offiziellen Rahmen, um ihrer künstlerischen Tätigkeit nachzugehen, sich innerhalb der Arbeitsgemeinschaft zu vernetzen und zugleich ein Einkommen zu sichern. Im Gegensatz dazu waren ihre männlichen Kollegen auf einen solchen Zusammenschluss nicht angewiesen; sie erhielten Zugang zu Vereinigungen wie der *Secession* oder dem *Hagenbund*, die Frauen lange Zeit eine ordentliche Mitgliedschaft verwehrten. Darüber hinaus konnten die männlichen Vereinsmitglieder eigene Firmen gründen oder fanden Anstellung als Lehrende an Kunstgewerbe- und Fachschulen.

Unter diesen patriarchal geprägten Bedingungen erscheint die enge Verbindung des *Wiener Arbeitsbunds* zur *VBKÖ* sowie zur *Wiener Frauenkunst* folgerichtig. Eine vertiefende Untersuchung dieser Netzwerke wäre künftig wünschenswert: Wie lässt sich der *Wiener Arbeitsbund* in dieses dichte Gefüge weiblicher künstlerischer Bestrebungen einordnen? In diesem Zusammenhang spielten insbesondere die Mitglieder Fanny Harlfinger-Zakucka und Stephanie Hollenstein eine zentrale Rolle. Angesichts der im Vorjahr erschienenen Publikationen zu Hollensteins ambivalenter Biografie⁴³² und der diesjährigen Eröffnung der Sonderausstellung „Wiener Moderne. Weiblich. Widerständig. Fanny Harlfinger-Zakucka und die Wiener Frauenkunst“ anlässlich ihres 100. Jubiläums⁴³³ bietet sich eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem *Wiener Arbeitsbund* als Desiderat zukünftiger Forschung an. Die Neueröffnung des Archivs der *VBKÖ* sowie die neu konzipierte Schausammlung im MAK „Wien 1900 – Alltag. Gesamtkunstwerk“⁴³⁴ eröffnen hierfür einen geeigneten Rahmen und neue Perspektiven, um die Präsenz der Vereinigung *Wiener Kunst im Hause/Wiener Arbeitsbund* zu stärken, zusätzliche Blickwinkel zu erschließen und ihr Wirken vor dem Vergessen zu bewahren.

⁴³² Nina, Schedlmayer, Hitlers queere Künstlerin. Stephanie Hollenstein – Malerin und Soldat, Wien 2025; Brigitte Herrmann, Die Suche nach der eigenen Farbe. Das widersprüchliche Leben der Malerin Stephanie Hollenstein (Roman), Meßkirch 2025.

⁴³³ „Wiener Moderne. Weiblich. Widerständig“, in: Kunstmeile Krems Betriebs GmbH, zuletzt aufgerufen am 24.03.2026, URL: <https://www.kunstmeile.at/de/ausstellungen/wiener-moderne.weiblich.widerstaendig>.

⁴³⁴ „Wien 1900 – Alltag. Gesamtkunstwerk, Neuauftellung der MAK Schausammlung“, in: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, zuletzt aufgerufen am 24.03.2026, URL: <https://www.mak.at/ausstellung/wien1900>.

7 Katalog

7.1 Statuten des Vereins *Kunst im Hause/Wiener Arbeitsbund*⁴³⁵

1. Titel, Sitz und Zweck des Vereines

Der Verein, welcher den Namen *Kunst im Hause/Wiener Arbeitsbund* führt und seinen Sitz in Wien hat, strebt an, durch gemeinsame Arbeit der Mitglieder künstlerische Bedürfnisse der Allgemeinheit zu befriedigen. Sein Ziel liegt in der Bewältigung aller Fragen des formalen Lebens und in der Herstellung eines lebendigen Kontaktes zwischen Schaffenden und Publikum.

2. Mittel zur Erreichung des Zweckes

- a) Die künstlerische und kunstgewerbliche Tätigkeit des Vereines.
- b) Pflege und Verbreitung moderner Kunstanschauung.
- c) Ausstellungen von Arbeiten der Mitglieder.
- d) Vorträge, Diskussionsabende und sonstige Veranstaltungen.
- e) Gelegentliche Publikationen ~~und Herausgabe einer Zeitschrift.~~

3. Mitglieder

Der Verein besteht aus ordentlichen und außerordentlichen Mitgliedern, aus Gründern und Ehrenmitgliedern.

- a) Ordentliche Mitglieder können nur ausübende Künstler und Künstlerinnen und Angehörige kunstverwandter Berufe sein. Die ordentlichen Mitglieder stellen ihre Arbeit in den Dienst des Vereines, sie zahlen Mitgliedsbeiträge nur in der Höhe des für jedes Jahr zu bestimmenden Erfordernisses.
- b) Außerordentliche Mitglieder sind Kunstfreunde, welche an den Aufgaben und Interessen des Vereines fördernd teilnehmen. Sie zahlen einen bestimmten Jahresbeitrag.
- c) Förderer oder Gründer sind solche, die dem Vereine einen einmaligen Betrag von 500 S. zuwenden.
- d) Personen, welche sich um den Verein besondere Verdienste erwerben, kann derselbe zu Ehrenmitgliedern ernennen.

4. Aufnahme der Mitglieder

⁴³⁵ Jegliche Änderungen, die mit der Umbildung von 1925 vorgenommen wurden, werden kursiv hervorgehoben. Die Vereinsstatuten sind in den nachfolgenden Archiven zu finden: AT-OeStA/AdR BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus"/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938; Wiener Arbeitsbund, Statuten, 1925, VBKÖ-Archiv, Wiener Arbeitsbund/Wiener Kunst im Haus, ARCH 35.

Ordentliche Mitglieder können sich zur Aufnahme nicht selbst anmelden. Sie werden auf Vorschlag eines ordentlichen Mitgliedes vom Plenum mittels *Ballotage Einstimmigkeit erforderlich gewählt*. Außerordentliche Mitglieder können sich zum Beitritt melden und werden mittels Ballotage sämtlicher ordentlicher Mitglieder *mit zwei Drittel-Majorität aufgenommen*.

5. Rechte der Mitglieder

Jedes ordentliche Mitglied hat gleiches Stimm- und Wahlrecht bei den Versammlungen, ferner das Recht der Antragstellung und Interpellation. Beteiligung an den vom Vereine veranstalteten oder beschickten Ausstellungen, vorbehaltlich der Genehmigung der Jury. Die außerordentlichen Mitglieder genießen die ideelle Förderung seitens des Vereines in allen Angelegenheiten der künstlerischen und persönlichen Kultur, soweit sie im Rahmen der Vereinstätigkeit liegt und können sich in dieser Hinsicht jederzeit Rat und Anregung holen. Sie haben kein Stimm- und Wahlrecht. Das Gleiche gilt von den Gründern.

6. Pflichten der Mitglieder

Jedes Mitglied hat die Vereinsinteressen jederzeit zu fördern und die Statuten, ebenso die Geschäftsordnung und die Beschlüsse genau zu befolgen, sowie über Vereinsangelegenheiten nach außen strengstes Schweigen zu bewahren. Die Jahresbeiträge und die von der Hauptversammlung fallweise festgesetzten Beiträge zu den bestimmten Terminen pünktlich zu leisten.

7. Erlöschen der Mitgliedschaft

Dieselbe erlischt: Durch schriftliche Erklärung an die Vereinsleitung, entbindet jedoch nicht von fällig gewordenen Verpflichtungen gegenüber dem Vereine. Durch Ausschluß, welcher wegen unehrenhafter, den Interessen des Vereines zuwiderlaufenden Handlungen oder fortgesetztem Versäumnis der Mitgliederpflichten über Antrag der Vereinsleitung oder eines ordentlichen Mitgliedes von *zwei Drittel* der ordentlichen Mitglieder verlangt wird.

8. Besorgung der Vereinsangelegenheiten

Dieselben werden von der Hauptversammlung, der Vereinsleitung und dem Arbeitsausschusse besorgt.

9. Vorbehalt der Hauptversammlung

Der Hauptversammlung wird vorbehalten:

a) Die Wahl der Vereinsleitung, der Kassa-Revisoren und des Arbeitsausschusses aus den ordentlichen Mitgliedern.

- b) Die Entgegennahme des Rechenschaftsberichtes und Erteilung des Absolutatoriums für den abgeschlossenen Zeitabschnitt.
- c) Beschlußfassung über Anträge der Vereinsleitung, der Kassa-Revisoren und einzelner ordentlicher Mitglieder.
- d) Beschluß über den Ausschluß von Mitgliedern.
- e) Beschlußfassung über Änderung der Statuten.
- f) Beschlußfassung über Auflösung des Vereines.

10. Hauptversammlung.

Dieselbe findet einmal im Jahre statt (Jänner, Februar), doch kann nach Bedarf von der Vereinsleitung eine außerordentliche Hauptversammlung einberufen werden. *Zur Beschlussfähigkeit ist die Anwesenheit von zwei Drittel der ordentlichen Mitglieder notwendig.*

11. Vollversammlung

Dieselbe findet jeden Monat einmal an einem von der Vereinsleitung festzusetzenden Tage statt und kann fallweise sowohl vom Präses, als auch auf Wunsch zweier ordentlicher Mitglieder einberufen werden. Zur Beschlussfähigkeit ist die Anwesenheit von *zwei Drittel* der ordentlichen Mitglieder nötig. *Die Beschlüsse werden mit einfacher Stimmmehrheit gefasst. Bei Stimmgleichheit entscheidet der Präses.*

12. Wahlen

Die Hauptversammlung wählt die Vereinsleitung, zwei Kassa-Revisoren, sowie die Mitglieder für den Arbeitsausschuß mit Dreiviertel-Majorität.

13. Vereinsleitung

Dieselbe bildet zugleich den Arbeitsausschuß und besteht aus dem Präses und Vizepräses, dem Kassier, zwei Schriftführern und den für den Arbeitsausschuß beigezogenen Mitgliedern. Der Präses oder dessen Stellvertreter vertritt den Verein nach außen und bei den Behörden und ist zu Ausfertigungen und Bekanntmachungen namens des Vereines berechtigt. – Der Kassier ist zur rechtsgültigen Quittierung empfangener Gelder ermächtigt. – Zahlungsanweisungen müssen die Zustimmung der Vereinsleitung haben, *bei einem Betrag über 5 S. Die Vereinsleitung ist bei Anwesenheit von zwei Drittel der Mitglieder beschlussfähig und beschliesst mit einfacher Stimmenmehrheit. Bei Stimmgleichheit entscheidet der Präses.*

14. Schiedsgericht

Aus dem Vereinsverhältnisse entspringende Streitigkeiten zwischen einzelnen Vereinsmitgliedern sowie Vereinsmitgliedern einerseits und der Vereinsleitung oder dem

Vereine als solchen andererseits werden durch ein Schiedsgericht geschlichtet, in welches jede Streitpartei je zwei Vereinsmitglieder als Schiedsrichter wählt; diese wählen alsdann ein fünftes Vereinsmitglied als Vorsitzenden. Bei Stimmengleichheit wird die Wahl des Vorsitzenden durch das Los entschieden.

Die Erkenntnisse des Schiedsgerichtes werden mit absoluter Stimmenmehrheit gefaßt; eine Berufung gegen dieselben ist nicht zulässig.

15. Kassa-Revisoren

Die Hauptversammlung wählt jährlich zwei Kassa-Revisoren, welche die Pflicht haben, monatlich die Kassa-Gebahrung zu prüfen.

16. Auflösung des Vereines

Die Hauptversammlung entscheidet die Auflösung des Vereines mit Dreiviertel-Majorität aller ordentlichen Mitglieder und beschließt sodann mit Stimmenmehrheit die Verwendung des etwaigen Vereinsvermögens.

7.2 Vereinsleitung *Wiener Kunst im Hause* 1902-1922

Jahr	Vorsitz	Stellvertretung	Kassa	Revision	Schriftführung	Mitglieder
1902	Karl Sumetsberger				Jutta Sika	
1903	Wilhelm Schmidt					
1904	Leopold Forstner					
1905	Alexander Hartmann	Georg Klimt				
1906	Jutta Sika	Fanny Harlfinger-Zakucka				
1907	Therese Trethan	Jutta Sika	Marietta Peyfuss	Johanna Poller-Hollmann	Jutta Sika & Marietta Peyfuss	11
1908	Therese Trethan					
1909	Leopold Forstner	Alfred Basel	Marietta Peyfuss	Hugo Scheyrer & Karl Sumetsberger	Therese Trethan	
1910	Leopold Forstner					
1911 - 1922	Leopold Forstner					

7.3 Vereinsleitung *Wiener Arbeitsbund* 1925-1938

Jahr	Vorsitz	Stellvertretung	Kassa	Revision	Schriftführung	Mitglieder
1925	Elisabeth Niessen	Gertrud Bartl	Elisabeth Laske-Kesselbauer	Fanny Harlfinger-Zakucka & Stephanie Hollenstein	Jutta Sika & Grete Wieden-Veit	10
1926	Jutta Sika	Grete Wieden-Veit	Gertrud Bartl	Therese Trethan & Elisabeth Niessen	Edith Knaffl-Granström & Elisabeth Laske-Kesselbauer	10
1927	Gertrud Bartl	Therese Trethan	Elisabeth Niessen	Elisabeth Laske-Kesselbauer & Edith Knaffl-Granström	Jutta Sika & Grete Wieden-Veit	8
1928	Gertrud Bartl	Elisabeth Laske-Kesselbauer	Elisabeth Niessen	Grete Wieden-Veit & Edith Knaffl-Granström	Jutta Sika & Therese Trethan	9
1929	Gertrud Bartl	Elisabeth Laske-Kesselbauer	Elisabeth Niessen	Grete Wieden-Veit & Edith Knaffl-Granström	Jutta Sika & Therese Trethan	9
1930	Therese Trethan	Edith Knaffl-Granström	Jutta Sika	Gertrud Bartl & Elisabeth Niessen	Elisabeth Laske-Kesselbauer	
1931	Therese Trethan	Edith Knaffl-Granström	Jutta Sika	Gertrud Bartl & Elisabeth Niessen	Elisabeth Laske-Kesselbauer	14
1932	Therese Trethan	Johanna Meier-Michel	Jutta Sika	Gertrud Bartl & Helene Trampler	Elfriede Payer & Elisabeth Laske-Kesselbauer	15
1933	Therese Trethan	Gertrud Bartl	Jutta Sika	Helene Trampler & Marietta Peyfuss	Elisabeth Laske-Kesselbauer & Elfriede Payer	16
1934	Therese Trethan	Gertrud Bartl	Jutta Sika	Helene Trampler & Marietta Peyfuss	Elisabeth Laske-Kesselbauer & Elfriede Payer	17
1935	Therese Trethan	Gertrud Bartl	Jutta Sika	Helene Trampler & Marietta Peyfuss	Elisabeth Laske-Kesselbauer & Elfriede Payer	16
1936	Therese Trethan	Gertrud Bartl	Jutta Sika	Helene Trampler & Marietta Peyfuss	Elfriede Payer & Edith Knaffl-Granström	
1937	Therese Trethan					
1938	Therese Trethan	Gertrud Bartl	Jutta Sika	Elisabeth Laske-Kesselbauer & Marietta Peyfuss	Edith Hartwich Lang & Maria Augustin	17

7.4 Mitglieder- und Gästeverzeichnis⁴³⁶

Wiener Kunst im Hause (1901-1925)

Ehrenmitglieder

Hoffmann, Josef

Moser, Koloman

Myrbach, Felician

Gründungsmitglieder

Falke von Lilienstein, Gisela

Holzinger, Emil

Messner, Franz

Peyfuss, Marietta

Schmidt, Wilhelm

Sika, Jutta

Sumetsberger, Karl

Trethan, Therese

Unger-Holzinger, Else

Vollmer, Hans

Ordentliche Mitglieder und Gäste

Basel, Alfred

Brick, Yvonne

Eisterer, Hans

Forstner, Leopold

Hanke, Rudolf

Harlfinger-Zakucka, Fanny

Hartmann, Alexander

Hossner, Agnes

Klimt, Georg

Luksch-Makowskaja, Elena

Maletzky, Adelheid

Poller-Hollmann, Johanna

⁴³⁶ Das Verzeichnis erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und basiert ausschließlich auf den bereits behandelten Primärquellen.

Powolny, Michael
Rothansl, Edmund
Sauer-Csáky, Alexandra (verh. Ankwicz-Kleehoven)
Scheyrer, Hugo
Sodoma, Camilla
Taussig-Roth, Paula

Wiener Arbeitsbund (1925-1938)

Augustin, Maria
Bartl, Gertrud
Cyrenius, Maria
Harlfinger-Zakucka, Fanny
Hartwich Lang, Edith
Hollenstein, Stephanie
Knaffl-Granström, Edith
Laske-Kesselbauer, Elisabeth
Meier-Michel, Johanna
Nechansky, Fritzi (Friederike)
Niessen, Elisabeth
Payer, Elfriede
Pevetz, Maria
Peyfuss, Marietta
Rothe, Ella
Schachner, Gusti (Auguste)
Schlangenhäuser, Emma
Sika, Jutta
Trampler, Helene
Trethan, Therese
Wieden-Veit, Grete

7.5 Lebenslauf Jutta Sika⁴³⁷

Jutta Sika, Malerin und Kunstgewerblerin,
geboren 17. September 1877 zu Linz a. D./O.Oe.
seit 1887 in Wien.

Studiengang

Graphische Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren 1895-1897.

Professor Josef Hörwarter, Zeichnen und Aquarellmalen,

Professor Lenhart, Retouche für Photographie.

Kunstgewerbeschule 1897-1902.

Professor R. Rybarz, Blumen und Landschaften,

Professor Kolo Moser, Einführung in sämtliche Techniken des Kunstgewerbes, Naturstudien, Entwürfe und Ausführungen.

Professor Linke, Keramikkurs 1900-1901.

1913/1914: Kostümkurs Professor A. Roller.

1921: Fachkurs für Modezeichnen, arrangiert von der Handels- und Gewerbekammer, Melitta Bartsch.

1925-1926: Radierkurs für Künstler, Maria Augustin.

1932: Kostümkurs, Maler E. Stella.

Ausstellungen

Im Rahmen der Kunstgewerbeschule 1901,

Mitbegründerin des Vereins „Wiener Kunst im Hause“ (Vorläufer der „Wiener Werkstätte“).

Im Rahmen der „W. K. i. H.“, Ausstellung Palais Herberstein (Alter Kunstverein), Herbst 1901.

Sezession März und November 1902.

Linz 1903.

Berlin 1904.

Beschickung aller Veranstaltungen der „W. K. i. H.“.

Jakoberhof 1904

Christkindlmarkt, Weihnachtsausstellung im Oesterr. Museum.

Kunstschau Gruppe Klimt 1908-1909.

Jagdausstellung 1910.

Adriaausstellung 1913.

Seit 1920 Beschickung sämtlicher Ausstellungen der „Vereinigung bildender Künstlerinnen Oesterreichs.“ (Künstlerhaus, Glaspalast, Hagenbund).

1922: Umbildung der „W. K. H.“ [sic!] in Wiener Arbeitsbund, Beteiligung an sämtlichen Ausstellungen des Wiener Arbeitsbundes: Weihnachtsausstellung, Osterausstellung etc.

Internationale Ausstellung Paris 1925.

Frankfurter Mustermesse 1927.

Ausstellung im Rahmen der Modellgesellschaft, arrangiert von der Handels-Gewerbekammer.

⁴³⁷ Jutta Sika, Lebenslauf, o. J., Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankiewicz-Kleehoven, H.I.N.-161934, S. 1-4.

Im Rahmen des Gewerbevereinsverbandes „Das befreite Handwerk“ im Oesterr. Museum für Kunst und Industrie 1935.

1935-1936 Wiener Messe.

Weihnachtsschau des Verbandes der Absolventen der Kunstgewerbeschule 1936.

Mitgliedschaft

„Wiener Kunst im Haus“ 1901-1914.

Vom Gründungsjahr – 1932 „Deutscher Werkbund“.

1913-1920 „Oesterreichischer Werkbund“

Seit 1920 Mitglied der „Vereinigungen bildender Künstlerinnen Oesterreichs“.

Seit 1925 Mitglied des „Zentralverbandes bildender Künstler Oesterreichs“.

Seit 1921 – jetzt „Wiener Arbeitsbund“.

Seit der Gründung Mitglied des „Verbandes der Absolventen der Kunstgewerbeschule“.

Arbeiten für Firmen

1902: Firma Josef Böck in Kontrakt Entwürfe für Porzellanservice.

Zur gleichen Zeit: Bakalowits Söhne, Glasservice, Beleuchtungen und Vasen.

1905-1910: Salon Pflöge, Entwürfe für Modeartikel, Aufputz für Kleider. Kostümpuppen und Ansichtskarten für die „Wiener Werkstätte“.

1906-1912: „Wiener Stickerei“ Alle Arten von Stickereien, Kostüme, Gobelins, Paravents, (Wittgenstein).

1914-1924: Salon Hilda Kulmer, Abendkleider, Wandbilder, Vorhänge, Schals und Batik ausgeführt.

Für die Firma Kohansky, Danzig, Teepackungen.

1930-1933: Firma Demel's Söhne, Bonbonnieren und Christbaumschmuck.

1934: Firma Spitzer & Löwith, Entwürfe für Kartonnagen.

Für Private Aufträge Kunstgewerbe aller Art.

Malerei

Landschaften und Blumenstücke in Oel und Guache [sic!]. Radierungen und Graphik.

Lehrtätigkeit

Von 1911-1933: an den gewerblichen Fortbildungsschulen als Zeichenlehrerin für Wäschewarenerzeuger und Sticker.

Auszeichnungen: Titel einer Fachlehrerin 1927.

Während der Kriegszeit an Lyceen [sic!] Stern und Fliegelmann Zeichenlehrerin.

Privatunterricht und Kurse, Schülerausstellungen

Reise bei Konkurrenzen, Emailvase Pariser Weltausstellung, Preis der Stadt Wien für Fremdenartikel für Wien.

Auszeichnungen für Aussteller

Saint Louis 1904, bronzene Medaille.

In der Gruppe W. K. i. H. silberner Staatspreis 1910 Jagdausstellung.

Gruppe Kunst, Jagdausstellung 1910, bronzene Medaille.

Diplom Pariser Ausstellung 1925.

Ehrenurkunde für Mitarbeiter der Ausstellung „Befreites Handwerk“ 1935.

Reisestipendien 1909 aus der Rothschild-Stiftung vom Oesterr. Museum für Kunst und Industrie.

Für Paris, London, Deutschland.

Reproduktionen in diversen Kunstzeitschriften, Besprechungen in den Tagesblättern.

Literaturverzeichnis

Arlt/Weilinger 2018

Thomas Arlt/Arthur Weilinger, Wiener Keramik. Bertold Löffler, Michael Powolny, Werkverzeichnis, Catalogue Raisonné, Wien 2018.

Bauer 2016

Martina Bauer, Leopold Forstner (1878-1936). Ein Materialkünstler im Umkreis der Wiener Secession, Köln/Weimar/Wien 2016.

Behal 1988

Vera J. Behal, Möbel des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien, München 1988.

Bisanz-Prakken 2007

Marian Bisanz-Prakken, Koloman Moser und der „Heilige Frühling“ der Wiener Secession, in: Rudolf Leopold/Gerd Pichler (Hg.), Koloman Moser 1868-1918 (Kat. Ausst., Leopold Museum, Wien 2007), Wien u. a. 2007, S. 68-129.

Blumesberger 2016

Susanne Blumesberger, Bartl Gertrud, in: Ilse Korotin (Hg.), biografiA. Lexikon österreichischer Frauen, Band 1, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 209.

Brandow-Faller 2010

Megan Marie Brandow-Faller, An Art of Their Own. Reinventing Frauenkunst in the Female Academies and Artist Leagues of Late-Imperial and First Republic Austria, 1900-1930, Diss. (unpubl.), Georgetown University Washington DC 2010.

Brandow-Faller 2020

Megan Brandow-Faller, The female Secession. Art and the decorative at the Viennese Women's Academy, Pennsylvania 2020.

Chadzis 2000

Athina Chadzis, Die Malerin und Bildhauerin Elena Luksch-Makowsky (1878-1967). Biografie und Werkbeschreibung, Diss. (unpubl.), Universität Hamburg 2000.

Chlebecek 2008

Friedrich Chlebecek, Edmund Rothansl (1876-1937), Kierling 2008.

Derenda 2018

Maria Derenda, Kunst als Beruf. Käthe Kollwitz (1867-1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878-1967), Frankfurt am Main 2018.

Fellner 2022

Sabine Fellner, Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950, in: Andrea Bina/Sabine Fellner (Hg.), Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950 (Kat. Ausst., Nordico Stadtmuseum Linz, Linz 2022), Salzburg 2022, S. 45-65.

Fliedl 1986

Gottfried Fliedl, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918, hg. von Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Salzburg/Wien 1986.

Forsthuber 1991

Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991.

Fougère/Klimpel/Malmgren 2024

Manon Fougère/Eva Klimpel/Emilie Malmgren, Rosalia Rothansl (1870-1945), in: Stefanie Kitzberger/Eva Klimpel (Hg.), Sammeln, Aneignen, Übersetzen. Rosalia Rothansl, Mileva Stoisavljevic-Roller und die moderne Hausindustrie, Wien 2024, S. 58.

Gmeiner/Pirhofer 1985

Astrid Gmeiner/Gottfried Pirhofer, Der österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung, hg. von Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Salzburg/Wien 1985.

Harrer-Lucienfeld 1955

Paul Harrer-Lucienfeld, Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur, Band 4, Teil 3, Wien 1955.

Holzschuh/Plakolm-Forsthuber 2021

Ingrid Holzschuh/Sabine Plakolm-Forsthuber, Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien, Die Reichskammer der bildenden Künste (Kat. Ausst., Wien Museum MUSA, Wien 2021/2022), Basel 2021.

Houze 2002

Rebecca Houze, From Wiener Kunst im Hause to the Wiener Werkstätte. Marketing Domesticity with Fashionable Interior Design, in: Design Issues, 18, 1, 2002, S. 3-23.

Houze 2023

Rebecca Houze, Appropriating the Peasant. Wiener Werkstätte Fashions before World War I, in: Régine Bonnefoit/Marie-Eve Celio-Scheurer (Hg.), Tracing Wiener Werkstätte Textiles. Viennese Textiles from the Cotsen Textile Traces Study Collection, Basel 2023, S. 73-87.

Kapfinger 2025

Otto Kapfinger, Neue Technik – Neue Räume. Forschungsmotive, Resultate, Danksagung, in: Otto Kapfinger (Hg.), Anatomie einer Metropole. Bauen mit Eisenbeton in Wien 1890-1914 (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2025), Basel 2025, S. 8-15.

Kapfinger/Prokop/Templ 2025

Otto Kapfinger/Ursula Prokop/Stephan Templ, Dianabad, in: Otto Kapfinger (Hg.), Anatomie einer Metropole. Bauen mit Eisenbeton in Wien 1890-1914 (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2025), Basel 2025, S. 350-355.

Kat. Ausst. Leopold Museum-Privatstiftung 2007

Rudolf Leopold/Gerd Pichler (Hg.), Koloman Moser 1868-1918 (Kat. Ausst., Leopold Museum, Wien 2007), Wien/u.a. 2007.

Kitzberger/Klimpel 2024

Stefanie Kitzberger/Eva Klimpel (Hg.), Sammeln, Aneignen, Übersetzen. Rosalia Rothansl, Mileva Stoisavljevic-Roller und die moderne Hausindustrie, Wien 2024.

Kitzberger/Klimpel 2025

Stefanie Kitzberger/Eva Klimpel, Textile Transfers. Die Sammlungen von Rosalia Rothansl und Mileva Stoisavljevic-Roller (Begleittext zur Ausst., Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2025), Wien 2025.

Koller 1983

Gabriele Koller, Die Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie Wien 1899-1905, Diss. (unpubl.), Universität Wien 1983.

Lackner 2017

Rudolfine Lackner, Für die lange Revolution! Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs 1910-1985 und der Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst 1926-1938/1946-1956. Eine Re-/Konstruktion, Diss. (unpubl.), Universität Wien, 2017.

Leidner 2018

Barbara Leidner, Rechtshistorische Entwicklung des Vereinswesens unter der besonderen Berücksichtigung von Frauenvereinen, Masterarbeit (unpubl.), Universität Wien 2018.

Lillie 2023

Sophie Lillie, Fürstin Paulines Frühlingsfeste. Weibliche Wohltätigkeit auf dem Weg zur Wiener Moderne, in: Anne-Katrin Rossberg/Elana Shapira (Hg.), Gestalterinnen. Frauen, Design und Gesellschaft im Wien der Zwischenkriegszeit, Berlin/Boston 2023, S. 31-48.

Mabuchi/Wieninger 1994

Akiko Mabuchi/Johannes Wieninger (Hg.), Japonisme in Vienna (Kat. Ausst., Tobu Museum of Art/u.a., Tokyo/u.a. 1994/1995), Tokyo 1994.

Maier 1988

Ingrid Maier, Die Lehrtätigkeit Josef Hoffmanns und seine Schüler in der Kunstgewerbeschule Wien von 1898 bis 1914, Diss. (unpubl.), Universität Wien 1988.

Michitsch 1993

Elisabeth Johanna Michitsch, Frauen – Kunst – Kunsthandwerk. Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte, Dipl. (unpubl.), Universität Wien 1993.

Mrazek 1981

Wilhelm Mrazek, Leopold Forstner. Ein Maler und Material-Künstler des Wiener Jugendstils, Wien 1981.

Müller 1980

Dorothee Müller, Klassiker des modernen Möbeldesign. Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Koloman Moser, München 1980.

Natter 1998

Tobias G. Natter, Ausstellungen der Galerie Miethke 1904-1912, in: Gerbert Frodl/Tobias G.

Natter (Hg.), Carl Moll (1861-1945) (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998), Salzburg 1998, S. 151-190.

Natter 2003

Tobias G. Natter, Die Ausstellungen 1896 bis 1914, in: Jüdisches Museum Wien/Tobias G. Natter (Hg.), Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne (Kat. Ausst., Jüdisches Museum Wien, Wien 2003/2004), Wien 2003, S. 184-226.

Nebhay 1986

Christian M. Nebhay, Secession. Kataloge und Plakate der Wiener Secession 1898-1905, Wien 1986.

Pausch 2007

Oskar Pausch, Kolo Moser und die Gründung der Secession, in: Rudolf Leopold/Gerd Pichler (Hg.), Koloman Moser 1868-1918 (Kat. Ausst., Leopold Museum, Wien 2007), Wien/u.a. 2007, S. 58-67.

Peyfuss 1999

Max Demeter Peyfuss, Carl J. Peyfuss. Ein Maler in Maria Enzersdorf 1865-1932, Maria Enzersdorf 1999.

Pichler 2021

Gerd Pichler, Trethan, Therese, in: Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 110, Berlin/Boston 2021, S. 236-237.

Plakolm-Forsthuber 2019

Sabine Plakolm-Forsthuber, Beruf: „Frau Architekt“. Zur Ausbildung der ersten Architektinnen in Wien, in: Marcel Bois/Bernadette Reinhold (Hg.), Margarete Schütte-Lihotzky. Architektur, Politik, Geschlecht, Neue Perspektiven auf Leben und Werk, Basel 2019, S. 38-51.

Ploil 2013

Ernst Ploil, Glass and ceramics, in: Christian Witt-Döring (Hg.), Koloman Moser. Designing modern Vienna 1897-1907 (Kat. Ausst., Neue Galerie New York, New York 2013), London/München/New York 2013, S. 246-287.

Popelka 1981

Liselotte Popelka, Vom „Hurra“ zum Leichenfeld. Gemälde aus der Kriegsbildersammlung 1914-1918, hg. von Heeresgeschichtliches Museum/Militärwissenschaftliches Institut, Wien 1981.

Prokop/Kapfinger 2025

Ursula Prokop/Otto Kapfinger, Riunione Adriatica di Sicurtà, in: Otto Kapfinger (Hg.), Anatomie einer Metropole. Bauen mit Eisenbeton in Wien 1890-1914 (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2025), Basel 2025, S. 346-347.

Prokop/Siegrist/Kapfinger 2025

Ursula Prokop/Felix Siegrist/Otto Kapfinger, Hotel Astoria. Kärntnerhof, in: Otto Kapfinger

(Hg.), *Anatomie einer Metropole. Bauen mit Eisenbeton in Wien 1890-1914* (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2025), Basel 2025, S. 344-345.

Rainer 2003

Paulus Rainer, *Eine Chronologie der Wiener Werkstätte*, in: Peter Noever (Hg.), *Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte* (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 2003/2004), Wien 2003, S. 23-400.

Rossberg/u.a. 2020

Anne-Katrin Rossberg/u.a., *Biografien. Johanna Meier-Michel*, in: Christoph Thun-Hohenstein/u.a. (Hg.), *Die Frauen der Wiener Werkstätte* (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Wien 2020, S. 246.

Rossberg/u.a. 2020

Anne-Katrin Rossberg/u.a., *Biografien. Therese Trethan*, in: Christoph Thun-Hohenstein/u.a. (Hg.), *Die Frauen der Wiener Werkstätte* (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Wien 2020, S. 273-274.

Schedlmayer/u.a. 2020

Hermi Schedlmayer/u.a., *Otto Prutscher 1880-1949. Architekt und Designer zwischen Tradition und Moderne* (Band 1), hg. von Claas Duit, Basel 2020.

Schmuttermeier 2017

Elisabeth Schmuttermeier, *Die Verbindung zwischen der Wiener Kunstgewerbeschule und der Wiener Werkstätte*, in: Gerald Bast/Anja Seipenbusch-Hufschmied/Patrick Werkner (Hg.), *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung*, Berlin/Boston 2017, S. 164-167.

Schmuttermeier 2020

Elisabeth Schmuttermeier, *Auftakt zur Wiener Werkstätte. Die Vereinigung Wiener Kunst im Hause*, in: Christoph Thun-Hohenstein/u.a. (Hg.), *Die Frauen der Wiener Werkstätte* (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Wien 2020, S. 36-49.

Schweiger 1982

Werner J. Schweiger, *Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932*, Wien 1982.

Stöver 2019

Kerstin Stöver, Johanna Hollmann, in: Tulga Beyerle/Klára Němečková (Hg.), *Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938* (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2018/2019), München 2019, S. 196.

Thun-Hohenstein 2013

Christoph Thun-Hohenstein (Hg.), *Wien 1900. Design/Kunstgewerbe 1890-1938*, München 2013.

Völker 1994

Angela Völker, „Much of what they were striving for had already been achieved by the Japanese.” *The Influence of Japan on Viennese Applied Arts around 1900*, in: Akiko

Mabuchi/Johannes Wieninger (Hg.), Japonisme in Vienna (Kat. Ausst., Tobu Museum of Art/u.a., Tokyo/u.a. 1994/1995), Tokyo 1994, S. 215-218.

Werkner 2017

Patrick Werkner, Von der Kunstgewerbeschule zur Angewandten. Schlaglichter auf die 150jährige Geschichte des Hauses, in: Gerald Bast/Anja Seipenbusch-Hufschmied/Patrick Werkner (Hg.), 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin/Boston 2017, S. 22-43.

Werkner 2019

Patrick Werkner, „Nachmittags Kompositionsaufgaben“. Koloman Mosers Lehrtätigkeit an der Wiener Kunstgewerbeschule, in: Christoph Thun-Hohenstein/Christian Witt-Döring/Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), Koloman Moser. Universalkünstler zwischen Gustav Klimt und Josef Hoffmann (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 2018/2019), Wien/Basel 2019, S. 188-207.

Witt-Döring 2019

Christian Witt-Döring, Koloman Moser. Ein Multitalent der Wiener Moderne, in: Christoph Thun-Hohenstein/Christian Witt-Döring/Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), Koloman Moser. Universalkünstler zwischen Gustav Klimt und Josef Hoffmann (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 2018/2019), Wien/Basel 2019, S. 18-81.

Wurzer, Der Standard 16.07.2025

Markus Wurzer, Österreich – ein (nicht) koloniales Land?, in: Der Standard, 16.07.2025, S. 19.

Quellenverzeichnis

Archivalien

Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld

Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Marietta Peyfuss.

Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Jutta Sika.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Gertrud Bartl.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Alfred Basel.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Hans Eisterer.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Alexander Hartmann.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Johanna Hollmann.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Emil Meier.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Johanna Michel.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Eduard [sic!] Rothansl.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Michael Powolny.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Hugo Scheyrer.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Jutta Sika.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Karl Sumetsberger.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Schulakten Therese Trethan.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Fachschule für Malerei bei Prof. Koloman Moser, Klassenkatalog 1900/01.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Fachschule für Malerei bei Prof. Koloman Moser, Klassenkatalog 1901/02.

Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Inv.nr. 13.678/7/Aut.

MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst

MAK-Aktenarchiv, AZ 1908-481.

MAK-Aktenarchiv, AZ 1909-369.

MAK-Aktenarchiv, ZI 1909-902.

Österreichisches Staatsarchiv (AT-OeStA)

AT-OeStA/Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA) Unterricht UM allg. Akten 3793, Nr. 36987, 28.08.1907.

AT-OeStA/AVA Unterricht UM allg. Akten 3789-3802, 1899-1915.

AT-OeStA/AVA Handel MföA-Allg. Fasz. 1139, Z. 427-XXIc, 1910.

AT-OeStA/Archiv der Republik (AdR) BKA BKA-I BPDion Wien VB Signatur XIV 523, Verein „Wiener Kunst im Haus"/„Wiener Arbeitsbund“, 1902-1925/1925-1938.

AT-OeStA/Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA) SB Partezettelsammlung 25-136 Partezettel Falke-Lilienstein, Gisela Mater M., 06.09.1944.

Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)

VBKÖ-Archiv, Wiener Arbeitsbund/Wiener Kunst im Haus, ARCH 35.

Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession

Archiv der Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession, I 43.1.13. – 10615.

Archiv der Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession, I 36.3.1. – 8807.

Wienbibliothek im Rathaus

Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, H.I.N.-161540.

Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, H.I.N.-161931.

Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, H.I.N.-161934.

Wienbibliothek im Rathaus, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, H.I.N.-161932.

Wienbibliothek im Rathaus, Kunstarchiv Werner J. Schweiger, ZPH-1605.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA)

WStLA, 2.5.1.4.K11 - Prominentensammlung 19.Jh.-20. Jh., Meldezettel: Elisabeth Niessen, geboren 14.06.1885, Sign. 2.5.1.4.K11.Niessen Elisabeth.14.6.1885.

Ausstellungskataloge

Kat. Ausst. Galerie Miethke 1904

Aubrey Beardsley. Ausstellung von Werken alter und moderner Kunst (Kat. Ausst., Galerie Miethke, Wien 1904/1905), Wien 1904.

Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1901

Führer durch die Ausstellung der Arbeiten der Wiener Kunstgewerbeschule (Kat. Ausst., k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1901), Wien 1901.

Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1910

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe (Kat. Ausst., k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1909/1910), Wien 1910.

Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1911

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe (Kat. Ausst., k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1910/1911), Wien 1911.

Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1912a

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe (Kat. Ausst., k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1911/1912), Wien 1912.

Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1912b

Frühjahrsausstellung österr. Kunstgewerbe verbunden mit einer Ausstellung der k. k. Kunstgewerbeschule Wien (Kat. Ausst., k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1912), Wien 1912.

Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1913

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe (Kat. Ausst., k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1913/1914), Wien 1913.

Kat. Ausst. k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1915

Mode-Ausstellung (Kat. Ausst., k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1915/1916), Wien 1915.

Kat. Ausst. Secession 1901

Katalog der XII. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien 1901/1902), Wien 1901.

Kat. Ausst. Secession 1902

XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien 1902), Wien 1902.

Kat. Ausst. Secession 1906

XXVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien 1906), Wien 1906.

Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause 1903

Leopold Forstner, Katalog der in den Räumen der Vereinigung Wiener Kunst im Hause ausgestellten Kunst- und kunstgewerblichen Gegenstände (Kat. Ausst., Wiener Kunst im Hause, Wien 1903/1904), Wien 1903.

Kat. Ausst. Wiener Kunst im Hause/Oberösterreichischer Kunstverein 1903

Leopold Forstner, Katalog der Kunstaussstellung der Vereinigung "Wiener Kunst im Hause" in Linz (Kat. Ausst., Wiener Kunst im Hause/Oberösterreichischer Kunstverein, Linz 1903), Linz 1903.

Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910a

Offizieller Führer (Kat. Ausst., I. Internationale Jagdausstellung, Wien 1910), Wien 1910.

Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910b

Offizieller Katalog (Kat. Ausst., I. Internationale Jagdausstellung, Wien 1910), Wien 1910.

Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910c

Kunstpavillon (Kat. Ausst., I. Internationale Jagdausstellung, Wien 1910), Wien 1910.

Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910d

Kunstgewerbe-Pavillon (Kat. Ausst., I. Internationale Jagdausstellung, Wien 1910), Wien 1910.

Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910e

Pavillon der N.-Ö. Landes-Gewerbe-Förderung. Spezialführer durch die Kollektiv-Ausstellungen des heimischen Kunst- und Kleingewerbes (Kat. Ausst., I. Internationale Jagdausstellung, Wien 1910), Wien 1910.

Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1912

Die erste internationale Jagd-Ausstellung Wien 1910. Ein monumentales Gedenkbuch (Kat. Ausst., I. Internationale Jagdausstellung, Wien 1910), Leipzig/Wien 1912.

Weitere Primärquellen**Amtsblatt der Stadt Wien 13.12.1904**

Allgemeine Nachrichten. Gewerbe-Unternehmungen, in: Amtsblatt der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, Nr. 100, 13. Jg., 13.12.1904, S. 2460.

Amtsblatt der Stadt Wien 09.10.1908

Allgemeine Nachrichten. Demolierungsanzeigen, in: Amtsblatt der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, Nr. 81, 17. Jg., 09.10.1908, S. 2409.

Amtsblatt der Stadt Wien 04.08.1911

Allgemeine Nachrichten. Realitäten-Verkehr in Wien, in: Amtsblatt der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, Nr. 62, 20. Jg., 04.08.1911, S. 1948.

Eisler 1916

Max Eisler, Österreichische Werkkultur, hg. von Österreichischer Werkbund, Wien 1916.

Kur- und Fremden-Liste des Badeortes Aussee 21.09.1912

Marietta Peyfuß, in: Kur- und Fremden-Liste des Badeortes Aussee, Nr. 36, 21.09.1912, S. 1.

Lehmanns Adressbuch 1904

Lehmanns Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adreßbuch für die k. k. Reichs-Haupt- und Residenzstadt Wien nebst Floridsdorf und Jedlersdorf, 1. Band, 46. Jg., 1904, S. 313.

Lehmanns Adressbuch 1925

Wiener Adreßbuch. Lehmanns Wohnungs-Anzeiger für Wien, 3. Band, 66. Jg., 1925, S. 456.

Lehmanns Adressbuch 1931

Wiener Adreßbuch. Lehmanns Wohnungsanzeiger, 2. Band, 72. Jg., 1931, S. 229.

Lehmanns Adressbuch 1932

Wiener Adreßbuch. Lehmanns Wohnungsanzeiger, 2. Band, 73. Jg., 1932, S. 178.

Lehmanns Adressbuch 1938

Wiener Adreßbuch. Lehmanns Wohnungsanzeiger, 2. Band, 79. Jg., 1938, S. 81.

Leisching 1910

Eduard Leisching, Vorwort, in: Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe (Kat. Ausst., k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1909/1910), Wien 1910, S. 3-6.

Moser 2007

Koloman Moser, Mein Werdegang, in: Rudolf Leopold/Gerd Pichler (Hg.), Koloman Moser 1868-1918 (Kat. Ausst., Leopold Museum, Wien 2007), Wien/u.a. 2007, S. 14-19.

Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien 15.10.1929

Kundmachungen, in: Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien, 17. Stück, 15.10.1929, S. 191.

Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien 15.09.1931

Kundmachungen, in: Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien, 14. Stück, 15.09.1931, S. 99.

Zuckermandl 1908

Berta Zuckermandl, Zeitkunst Wien 1901-1907, Leipzig/Wien 1908.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel**Abels, Das Interieur 1901**

Ludwig Abels, Die Jahresausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 2, 1901, S. 177-192.

Abels, Das Interieur 1902a

Ludwig Abels, Wiener Kunst im Hause, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 3, 1902, S. 97-98.

Abels, Das Interieur 1902b

Ludwig Abels 1902, Die Preisfrage in der Möbel-Industrie, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 3, 1902, S. 99-112.

Abels, Kunstgewerbeblatt 1902

Ludwig Abels, Vom Wiener Kunstgewerbe 1901-1902, in: Kunstgewerbeblatt. Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin u. a., 13, 11, 1902, S. 205-214.

Ankwicz, Wiener Zeitung 14.06.1930

Alexandra Ankwicz, Wiener Arbeitsbund, in: Wiener Zeitung, Nr. 136, 227. Jg., 14.06.1930, S. 7.

Ankwicz, Wiener Zeitung 20.12.1930

Alexandra Ankwicz, Atelierausstellungen, in: Wiener Zeitung, Nr. 292, 227. Jg., 20.12.1930, S. 7.

B. G., Neues Wiener Journal 02.12.1903

B. G., Theater und Kunst. Kunst und Kunstgewerbe, in: Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt, Nr. 3628, 11. Jg., 02.12.1903, S. 8.

Breuer, Deutsche Kunst und Dekoration 1910/1911

Robert Breuer, Die Wiedergeburt des Monumentalen, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, 27, 1910/1911, S. 139-148.

Burckhard 1898

Max Burckhard, Ver Sacrum, in: Ver Sacrum. Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, 1, 1, 1898, S. 1-3.

Das Interieur 1903a

Wilhelm Schmidt. Ein Speisezimmer, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 4, 1903, S. 65-67.

Das Interieur 1903b

Künstler-Vereinigung „Wiener Kunst im Hause“, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 4, 1903, S. 225-232.

Das Interieur 1903c

Die Kunstgewerblichen Ausstellungen in Aussig und Klagenfurt, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 4, 1903, S. 218-221.

Deutsches Volksblatt (Morgen-Ausgabe) 05.05.1910

Internationale Jagdausstellung 1910. Der Pavillon der niederösterreichischen Landesgewerbeförderung, in: Deutsches Volksblatt (Morgen-Ausgabe), Nr. 7664, 22. Jg., 05.05.1910, S. 5-6.

Die Zeit (Morgenblatt) 12.05.1906

Hohe Warte-Gartenfest, in: Die Zeit (Morgenblatt), Nr. 1303, 5. Jg., 12.05.1906, S. 5.

Dokumente der Frauen 1901

Zur Frauenbewegung. Frauenfrage im Allgemeinen, Wiener Kunst im Hause, in: Dokumente der Frauen, 6, 16, 1901, S. 491-492.

Enderes, Ostdeutsche Rundschau 26.05.1910

R. v. Enderes, Die Jagdausstellung. Die Kunstgruppe der Jagdausstellung, in: Ostdeutsche Rundschau. Deutsches Tagblatt, Nr. 118, 17. Jg., 26.05.1910, S. 6-7.

Fischel, Kunst und Kunsthandwerk 1918

Hartwig Fischel, Ausstellung zur Volkskunde der besetzten Balkangebiete, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 21, 1, 2, 1918, S. 69.

Folnesics, Das Interieur 1900

Josef Folnesics, Das Wiener Interieur, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 1, 1900, S. 3-6.

Folnesics, Die Kunst 1902

Josef Folnesics, Wiener Kunstgewerbeverein, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 5, 6, 1902, S. 132-139.

Forstner, Kunst und Kunsthandwerk 1918

Leopold Forstner, Studien in Albanien und Mazedonien, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 21, 8, 9, 10, 1918, S. 349-358.

Gayrsperg, Neuigkeits-Welt-Blatt (Provinz-Ausgabe/Land-Ausgabe) 28.03.1906

X. v. Gayrsperg, Sezession, in: Neuigkeits-Welt-Blatt (Provinz-Ausgabe/Land-Ausgabe), Nr. 71, 33. Jg., 28.03.1906, S. 9.

Haas, Linzer Volksblatt 16.10.1903

Ed. Haas, Wiener Kunst im Hause, in: Linzer Volksblatt, Nr. 237, 35. Jg., 16.10.1903, S. 1-2.

Hevesi, Kunstchronik 1902

Ludwig Hevesi, Sammlungen und Ausstellungen. Wien, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 14, 10, 1902, S. 164-166.

Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1899

Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 2, 11, 1899, S. 399-409.

Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1902

Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 5, 11 und 12, 1902, S. 614-627.

Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1906

Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 9, 4, 1906, S. 248-258.

Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1910

Ludwig Hevesi, Ausstellung Österreichischer Kunstgewerbe im Österreichischen Museum, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 13, 1, 1910, S. 1-52.

hh, Die Zeit (Abendblatt) 30.11.1903

hh, Theater und Kunst. Wiener Kunst im Hause, in: Die Zeit (Abendblatt), Nr. 421, 2. Jg., 30.11.1903, S. 3.

Hoffmann 1901

Josef Hoffmann, Einfache Möbel, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 2, 1901, S. 193-208.

Hohe Warte 1904/1905

Gute moderne Erzeugnisse, und wo man sie kauft, in: Hohe Warte. Illustrierte Halbmonatsschrift zur Pflege der künstlerischen Bildung und der städtischen Kultur, 1, 1904/1905, S. 72.

Illustriertes Wiener Extrablatt 15.11.1901

Die Ausstellung des Wiener Kunstgewerbevereines, in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 314, 15.11.1901, S. 3.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1903

IV. Künstler-, Kunst und Kunstgewerbe-Verbände, in: Jahrbuch der bildenden Kunst, 2, 1903, Spalte 300.

J., Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt) 19.11.1901

J., Wiener Kunstgewerbeverein, in: Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt). Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokratie, Nr. 318, 19.11.1901, S. 6-7.

Kunstchronik 06.11.1902

Sammlungen und Ausstellungen. Wien, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 14, 5, 06.11.1902, S. 83-84.

Leisching, Kunst und Kunsthandwerk 1901

Eduard Leisching, Die Ausstellung der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 4, 6 und 7, 1901, S. 274-296.

Levetus 1910

Amelia Sarah Levetus, Austrian architecture and decoration, in: The Studio. Yearbook of decorative art, 1910, S. 219-220.

Lux 1904/1905

Joseph August Lux, Die Spaltung der Wiener Sezession, in: Hohe Warte, 1, 1904/1905, S. 318.

Mensi, Allgemeine Zeitung (Morgenblatt) 21.12.1901

Alfred Freiherr von Mensi, Österreichische Kunstarbeit. Österreichisches Museum – „Wiener Kunst im Hause“, in: Allgemeine Zeitung (Morgenblatt), Nr. 353, München 21.12.1901, S. 1-2.

Miss Eddy 1901

Miss Eddy, Die Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, in: Wiener Mode, 14, 23, 1901, S. 969.

Neue Freie Presse (Morgenblatt) 28.11.1903

Wiener Kunst im Hause, in: Neue Freie Presse (Morgenblatt), Nr. 14101, 28.11.1903, S. 8.

Neue Freie Presse (Morgenblatt) 13.12.1903

Wiener Kunst im Hause, in: Neue Freie Presse (Morgenblatt), Nr. 14116, 13.12.1903, S. 11.

Neue Freie Presse (Morgenblatt) 26.05.1907

Ein Gartenfest, in: Neue Freie Presse (Morgenblatt), Nr. 15358, 26.05.1907, S. 13.

Neues Wiener Journal 10.05.1906

Hohe Warte-Gartenfest, in: Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt, Nr. 4506, 14. Jg., 10.05.1906, S. 5.

Neues Wiener Journal 15.05.1906

Hohe Warte-Gartenfest, in: Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt, Nr. 4511, 14. Jg., 15.05.1906, S. 6.

Neues Wiener Journal 31.05.1918

Wiens erste Architektin. Im Stadtbauamt, in: Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt, Nr. 8826, 26. Jg., 31.05.1918, S. 3.

Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 15.11.1901

Die Ausstellung des Kunstgewerbevereins, in: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe). Demokratisches Organ, Nr. 314, 35. Jg., 15.11.1901, S. 9.

Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 29.05.1907

Das Gartenfest in Weigls Dreherpark, in: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe). Demokratisches Organ, Nr. 145, 41. Jg., 29.05.1907, S. 12.

Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 03.10.1910

Die Preisverteilung in der Jagdausstellung. Minister für öffentliche Arbeiten Ritt, in: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe). Demokratisches Organ, Nr. 271, 44. Jg., 03.10.1910, S. 11-12.

Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 29.10.1925

Österreich auf der Pariser Kunstausstellung. Die Liste der Prämierten, in: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe). Demokratisches Organ, Nr. 297, 59. Jg., 29.10.1925, S. 8.

Photographische Korrespondenz 1909

Aus dem Österreichischen Museum, in: Photographische Korrespondenz. Zeitschrift für Photographie und photomechanische Verfahren, 46, 590, 1909, S. 550-551.

Prager Tagblatt (Morgen-Ausgabe) 23.12.1906

Kunst. Weihnachtsmesse des Klubs deutscher Künstlerinnen, in: Prager Tagblatt (Morgen-Ausgabe), Nr. 353, 30. Jg., 23.12.1906, S. 13.

Prager Tagblatt (Morgen-Ausgabe) 13.12.1907

Kunst. Weihnachtsmarkt im Klub deutscher Künstlerinnen, in: Prager Tagblatt (Morgen-Ausgabe), Nr. 344, 31. Jg., 13.12.1907, S. 8.

Pudor, Das Interieur 1902

Heinrich Pudor, Kunstpflege im Hause, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 3, 1902, S. 169-184.

Reichspost (Morgenblatt) 02.10.1918

Neue Direktoren und Fachlehrer an den gewerblichen Fachfortbildungsschulen in Wien und in Niederösterreich, in: Reichspost (Morgenblatt). Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns, Nr. 453, 25. Jg., 02.10.1918, S. 8.

S., Neue Freie Presse (Morgenblatt) 30.05.1903

S., Kunstausstellungen, in: Neue Freie Presse (Morgenblatt), Nr. 13922, 30.05.1903, S. 11.

Stern, Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 30.03.1906

Friedrich Stern, Von den Frühjahrsausstellungen. Sezession, in: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe). Demokratisches Organ, Nr. 88, 40. Jg., 30.03.1906, S. 1-4.

st., Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) 03.12.1903

st., Die Vereinigung „Wiener Kunst im Hause“, in: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe). Demokratisches Organ, Nr. 332, 37. Jg., 03.12.1903, S. 12.

Ulmann, Blatt der Hausfrau 1901-1902

Regine Ulmann, Wohnung und Hausrath. „Kunst im Hause“, in: Blatt der Hausfrau. Oesterr. Ungar. Zeitschrift für Angelegenheiten des Haushaltes sowie für Mode, Kindergarderobe, Wäsche und Handarbeiten, 12, 14, 1901-1902, S. 336.

Ver Sacrum 1903

Vereinigung Wiener Kunst im Hause, in: Ver Sacrum. Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, 6, 19, 1903, S. 319-331.

Wiener Caricaturen 12.04.1903

Inserat, in: Wiener Caricaturen, Nr. 15, 23. Jg., 12.04.1903, S. 8.

Wiener Zeitung 22.11.1902

Sezessions-Ausstellung, in: Wiener Zeitung, Nr. 269, 22.11.1902, S. 5.

Wiener Zeitung 20.03.1906

Sezession, in: Wiener Zeitung, Nr. 64, 20.03.1906, S. 7.

x., Das Interieur 1903

x., Wiener Kunst im Hause, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 4, 1903, S. 28-29.

Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904

Berta Zuckerkindl, Wiener Kunst im Hause, in: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, 12, 1904, S. 169-190.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 27.11.1901

Berta Zuckerkindl, Die Winter-Ausstellung des Oesterreichischen Museums. Allgemeine Betrachtungen, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 7114, 27.11.1901, S. 2.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 14.12.1901

Berta Zuckerkindl, Kunstgewerbe, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 7129, 14.12.1901, S. 5.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 12.10.1902

Berta Zuckerkindl, Wiener Kunst im Hause. Bedeutsame Neugründung im Kunstgewerbe, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 7376, 12.10.1902, S. 6-7.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 23.11.1902

Berta Zuckerkindl, Secession, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 7410, 23.11.1902, S. 2-3.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 21.12.1902

Berta Zuckerkindl, Geschenke. Weihnachtsgedanken, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 7433, 21.12.1902, S. 2-3.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 20.10.1903

Berta Zuckerkindl, Die Wiener Kunst im Hause – in Linz, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 7678, 20.10.1903, S. 2.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 06.12.1904

Berta Zuckerkindl, Die Wiener Kunst im Hause – und auf der Straße, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 8016, 06.12.1904, S. 2.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 23.12.1904

Berta Zuckerkindl, Beardsley-Ausstellung bei Miethke, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 8030, 23.12.1904, S. 3.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 14.12.1907

Berta Zuckerkindl, Kunst und Kultur. Wie es geworden ist, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 8917, 14.12.1907, S. 4-5.

Zuckerkindl, Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt) 04.11.1909

Berta Zuckerkindl, Österreichisches Museum, in: Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt), Nr. 9481, 04.11.1909, S. 3-5.

Abbildungsnachweis

Kapitel 2

- Abb. 2.1:** Folnesics, Die Kunst 1902, S. 135.
Abb. 2.2: Folnesics, Die Kunst 1902, S. 133.
Abb. 2.3: Abels, Das Interieur 1902, S. 98.
Abb. 2.4: Abels, Kunstgewerbeblatt 1902, S. 209.
Abb. 2.5: Abels, Kunstgewerbeblatt 1902, S. 209.
Abb. 2.6: Folnesics, Die Kunst 1902, S. 130.
Abb. 2.7: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Helmut Groh, Inv.nr. KE 9625-1.
Abb. 2.8: Abels, Das Interieur 1902b, S. 103.
Abb. 2.9: Folnesics, Die Kunst 1902, S. 132.
Abb. 2.10: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Nathan Murrell, Inv.nr. KE 9791-1.
Abb. 2.11: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Katrin Wißkirchen, Inv.nr. KI 13758-98.
Abb. 2.12: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 13758-100.
Abb. 2.13: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 13758-138.
Abb. 2.14: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Katrin Wißkirchen, Inv.nr. KE 9787-1.
Abb. 2.15: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Georg Mayer, Inv.nr. KE 9625-14.
Abb. 2.16: Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien,
Inv.nr. 7794/2/Q.
Abb. 2.17: Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien,
Inv.nr. 7794/2/Q.
Abb. 2.18: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 13758-141.
Abb. 2.19: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 13758-139.
Abb. 2.20: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 13758-144.
Abb. 2.21: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Kristina Wissik, Inv.nr. KE-9788-2.
Abb. 2.22: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 14635-3.
Abb. 2.23: Folnesics, Die Kunst 1902, S. 132.
Abb. 2.24: Folnesics, Die Kunst 1902, S. 131.
Abb. 2.25: Folnesics, Die Kunst 1902, S. 134.
Abb. 2.26: Folnesics, Die Kunst 1902, S. 134.
Abb. 2.27: Abels, Das Interieur 1902a, S. 97.
Abb. 2.28: Abels, Kunstgewerbeblatt 1902, S. 209.
Abb. 2.29: Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien,
Inv.nr. 7794/3/Q.
Abb. 2.30: © Leopold Museum, Wien, Inv.nr. 2679.
Abb. 2.31: Burckhard 1898, S. 1.
Abb. 2.32: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. PI 117.
Abb. 2.33: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Georg Mayer, Inv.nr. PI 139.
Abb. 2.34: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. PI 136.
Abb. 2.35: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. WWGG 552-2.
Abb. 2.36: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.nr. EG1990.6.157.
Abb. 2.37: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.nr. EG1990.6.155.
Abb. 2.38: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.nr. EG1990.6.156.

Abb. 2.39: © Stadt Wien – ViennaGIS.

Abb. 2.40: Wien Museum, Inv.nr. 24497, CC0.

Abb. 2.41: Wien Museum, Inv.nr. 79000/1405, CC0.

Abb. 2.42: © Stadt Wien – ViennaGIS.

Abb. 2.43: Wien Museum, Inv.nr. 33279/2, CC0.

Abb. 2.44: Wien Museum, Inv.nr. 32905/1, CC0.

Abb. 2.45: Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Inv.nr. 7794/1/Q.

Abb. 2.46: Pudor, Das Interieur 1902, S. 181.

Abb. 2.47: Pudor, Das Interieur 1902, S. 183.

Abb. 2.48: Pudor, Das Interieur 1902, S. 184.

Abb. 2.49: Pudor, Das Interieur 1902, S. 182.

Abb. 2.50: Pudor, Das Interieur 1902, S. 180.

Abb. 2.51: Pudor, Das Interieur 1902, S. 182.

Abb. 2.52: Pudor, Das Interieur 1902, S. 169.

Abb. 2.53: © Bundesmobilienvverwaltung, Möbelmuseum Wien, Foto: Fritz Simak, Inv.nr. MD 068045.

Abb. 2.54: Pudor, Das Interieur 1902, S. 181.

Abb. 2.55: Pudor, Das Interieur 1902, S. 183.

Abb. 2.56: Pudor, Das Interieur 1902, S. 184.

Abb. 2.57: Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Inv.nr. 7794/1/Q.

Abb. 2.58: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 169.

Abb. 2.59: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. BI 16614.

Abb. 2.60: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. BI 16614.

Abb. 2.61: © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. BI 16614.

Abb. 2.62: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Tibor Rauch, Inv.nr. PI-1657-1.

Abb. 2.63: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 170.

Abb. 2.64: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 171.

Abb. 2.65: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 171.

Abb. 2.66: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 171.

Abb. 2.67: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 171.

Abb. 2.68: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 175.

Abb. 2.69: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 172.

Abb. 2.70: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 172.

Abb. 2.71: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 189.

Abb. 2.72: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 173.

Abb. 2.73: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 186.

Abb. 2.74: © MAK – Museum für angewandte Kunst/Katrin Wißkirchen, Inv.nr. WI-472.

Abb. 2.75: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 169.

Abb. 2.76: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.nr. EG1990.6.154.

Abb. 2.77: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 183.

Abb. 2.78: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 189.

Abb. 2.79: Zuckerkindl, Dekorative Kunst 1904, S. 170.

- Abb. 2.80:** Zuckerkandl, Dekorative Kunst 1904, S. 181.
- Abb. 2.81:** Zuckerkandl, Dekorative Kunst 1904, S. 180.
- Abb. 2.82:** Zuckerkandl, Dekorative Kunst 1904, S. 176.
- Abb. 2.83:** Kat. Ausst. Secession 1902, o. S.
- Abb. 2.84:** x., Das Interieur 1903, S. 28.
- Abb. 2.85:** x., Das Interieur 1903, S. 29.
- Abb. 2.86:** Das Interieur 1903a, S. 65.
- Abb. 2.87:** Das Interieur 1903a, S. 66.
- Abb. 2.88:** Das Interieur 1903a, S. 67.
- Abb. 2.89:** Das Interieur 1903b, S. 227.
- Abb. 2.90:** Ver Sacrum 1903, S. 321.
- Abb. 2.91:** ALBERTINA, Wien, Inv.nr. DG2003/191.
- Abb. 2.92:** OÖ Landes-Kultur GmbH, Sign. I-90765/1903, Deckblatt.
- Abb. 2.93:** Münchner Stadtmuseum,
<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/phalanx-1-ausstellung-von-werken-der-malergioplastikarchitekturgraphik-finkenstrasse-2-gegenueber-dem-kgi-odeon-eroeffnung-15-august-schluss-ende-nov-originaltitel-10106155>, Sammlung Reklamekunst, Inv.nr. P-35/788, CC BY-SA 4.0.
- Abb. 2.94:** Kat. Ausst. Secession 1906, o. S.
- Abb. 2.95:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 15854-41-3.
- Abb. 2.96:** © MAK – Museum für angewandte Kunst/Christian Mendez, Inv.nr. PI-2043.
- Abb. 2.97:** Wien Museum, Inv.nr. 234532, CC0.
- Abb. 2.98:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 13744-12.
- Abb. 2.99:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 13744-11.

Kapitel 3

- Abb. 3.1:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Aktenarchiv, Sign. ZI 1909-902.
- Abb. 3.2:** Bauer 2016, S. 129.
- Abb. 3.3:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 7738-127.
- Abb. 3.4:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 7738-47.
- Abb. 3.5:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 7738-50.
- Abb. 3.6:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 7738-115.
- Abb. 3.7:** Ver Sacrum. Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, 4, 4, 1901, S. 85.
- Abb. 3.8:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 7738-128.
- Abb. 3.9:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 7738-131.
- Abb. 3.10:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 14636-4.
- Abb. 3.11:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 14664-12.
- Abb. 3.12:** © MAK – Museum für angewandte Kunst/Georg Mayer, Inv.nr. WI-805.
- Abb. 3.13:** © MAK – Museum für angewandte Kunst/Georg Mayer, Inv.nr. WI-806.
- Abb. 3.14:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI-7738-112.
- Abb. 3.15:** © MAK – Museum für angewandte Kunst/Georg Mayer, Inv.nr. H-1008-2.
- Abb. 3.16:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Hevesi, Kunst und Kunsthandwerk 1899, S. 405.

- Abb. 3.17:** © MAK – Museum für angewandte Kunst/Katrin Wißkirchen, Inv.nr. WI 97.
- Abb. 3.18:** Abels, Das Interieur 1901, S. 179.
- Abb. 3.19:** Mabuchi/Wieninger 1994, S. 128.
- Abb. 3.20:** Mabuchi/Wieninger 1994, S. 128.
- Abb. 3.21:** OÖ Landes-Kultur GmbH, Sign. I-90765/1903, S. 13.
- Abb. 3.22:** © MAK – Museum für angewandte Kunst/Katrin Wißkirchen, Inv.nr. WI-807.
- Abb. 3.23:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI-7738-4.
- Abb. 3.24:** Wienbibliothek im Rathaus, A-54767, Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910a, o. S.
- Abb. 3.25:** Wienbibliothek im Rathaus, A-54777, Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910c, S. 25.
- Abb. 3.26:** Wienbibliothek im Rathaus, A-54777, Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910c, S. 31.
- Abb. 3.27:** Wienbibliothek im Rathaus, A-54777, Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910c, S. 37.
- Abb. 3.28:** ALBERTINA, Wien, Inv.nr. DG2003/82.
- Abb. 3.29:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 14274-442-2.
- Abb. 3.30:** © MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.nr. KI 14274-442-2.
- Abb. 3.31:** Wienbibliothek im Rathaus, A-54771, Kat. Ausst. I. Internationale Jagdausstellung 1910e, o. S.
- Abb. 3.32:** Breuer, Deutsche Kunst und Dekoration 1910/1911, S. 145.
- Abb. 3.33:** Foto: Jelisaveta Gordić.

Kapitel 4

- Abb. 4.1:** Bauer 2016, S. 40.
- Abb. 4.2:** Bauer 2016, S. 95.
- Abb. 4.3:** Wien Museum, Inv.nr. 236062, CC0.
- Abb. 4.4:** © kunst-dokumentation.com/Manuel Carreon Lopez, Wien Museum.
- Abb. 4.5:** Bauer 2016, S. 175.
- Abb. 4.6:** © MAK – Museum für angewandte Kunst/Peter Kainz, Inv.nr. WI 1650.

Kapitel 5:

- Abb. 5.1:** Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA)/Franz Hulan,
<https://wais.wien.gv.at/document/ba9e29e8-2f9a-40e9-bb9f-06d957283508>,
 Fotosammlung C 7017/183: 1., Kumpfgasse 6, Sign. 3.3.5.FC.7017/183,
 CC BY-NC-ND 4.0.
- Abb. 5.2:** Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler
 Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Jutta Sika.
- Abb. 5.3:** Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler
 Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Jutta Sika.
- Abb. 5.4:** Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler
 Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld., Mitgliedsakt Jutta Sika.

Abbildungsteil

Kapitel 2



Abb. 2.1: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Speisezimmer, K. Caspar und Kostka (Ausführung), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.2 (links): Hans Vollmer (Entwurf), Schlafzimmer, Ludwig Schmitt (Ausführung), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.

Abb. 2.3 (rechts): Emil Holzinger, Karl Sumetsberger, „Herrenzimmer“, Heinrich Sumetsberger (Ausführung), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.4: Marietta Peyfuss (Entwurf und Ausführung), „Damenwäsche“, 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.

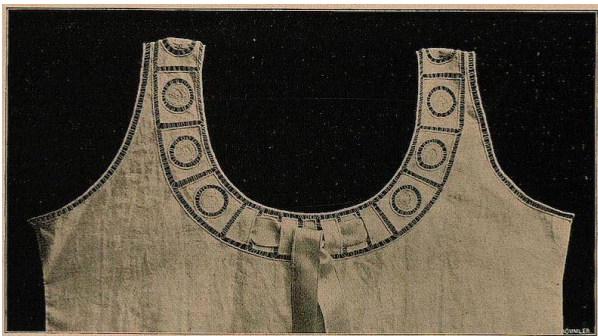


Abb. 2.5: Marietta Peyfuss (Entwurf und Ausführung), „Damenwäsche“, 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.6: Gisela Falke (Entwurf), Glasservice, E. Bakalowits Söhne (Ausführung?), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.7: Jutta Sika, Koloman Moser (Entwurf), Porzellankanne und -tasse, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), 1901-1902, MAK, Wien.



Abb. 2.8: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Teil eines Speisezimmers, K. Caspar und Kostka (Ausführung), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.9: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Serviertisch, K. Caspar und Kostka (Ausführung), Jutta Sika (Entwurf), Porzellanservice, 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.10: Therese Trethan, Koloman Moser (Entwurf), Terrine, Wiener Porzellanmanufaktur Josef Böck (Ausführung), 1900-1905, MAK, Wien.

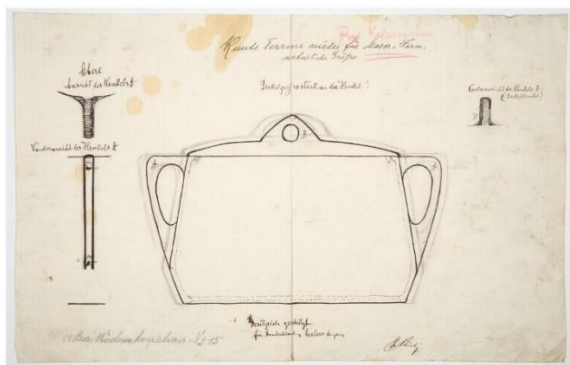


Abb. 2.11: Koloman Moser, Entwurf für ein Speiseservice, Suppenterrine in "Moser-Form", Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), 1900-1901, MAK, Wien.

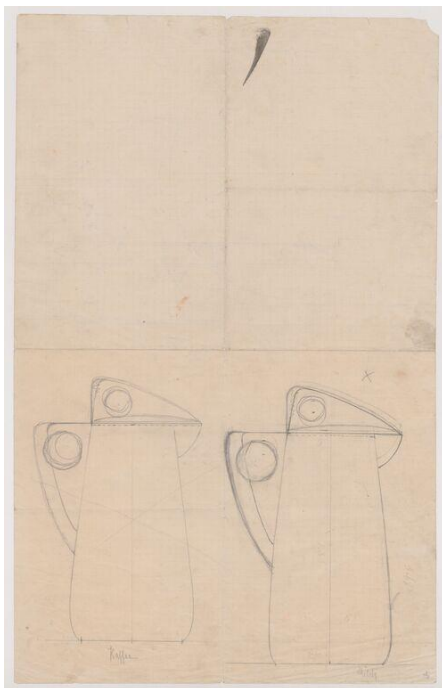


Abb. 2.12: Koloman Moser, Entwurf für ein Kaffeeservice, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), um 1900, MAK, Wien.

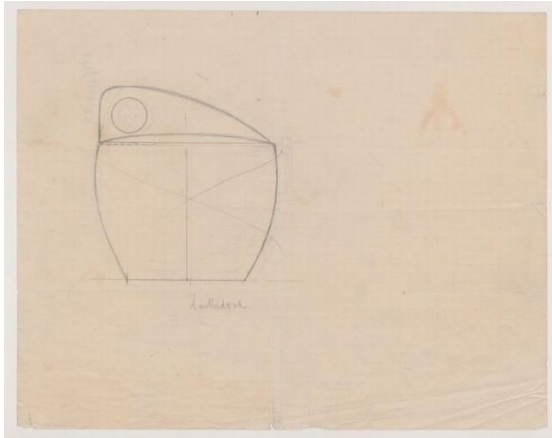


Abb. 2.13: Jutta Sika, Entwurf für eine Zuckerdose, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), nach 1900, MAK, Wien.



Abb. 2.14: Jutta Sika (Entwurf), Tasse mit Untertasse, 1901-1902, Gipsmodell, MAK, Wien.



Abb. 2.15: Jutta Sika (Entwurf), Untertasse, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), 1901-1902, MAK, Wien.

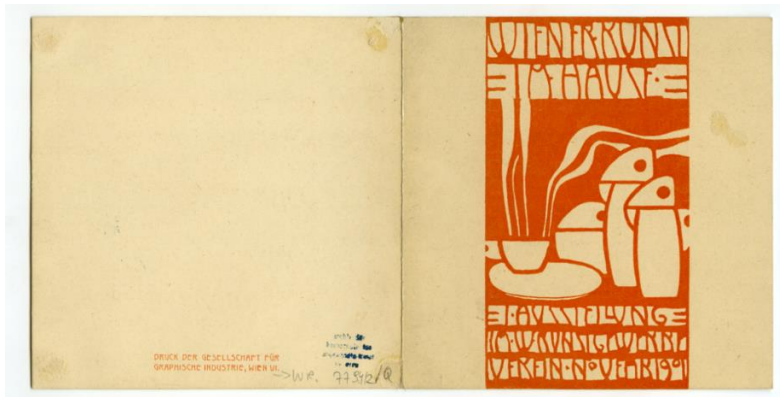


Abb. 2.16: Jutta Sika, Einladung zur 1. Ausstellung der Wiener Kunst im Hause im Wiener Kunstgewerbeverein, November 1901, Lithografie, 11 x 11 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.



Abb. 2.17: Jutta Sika, Einladung zur 1. Ausstellung der Wiener Kunst im Hause im Wiener Kunstgewerbeverein, November 1901, Lithografie, 11 x 11 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

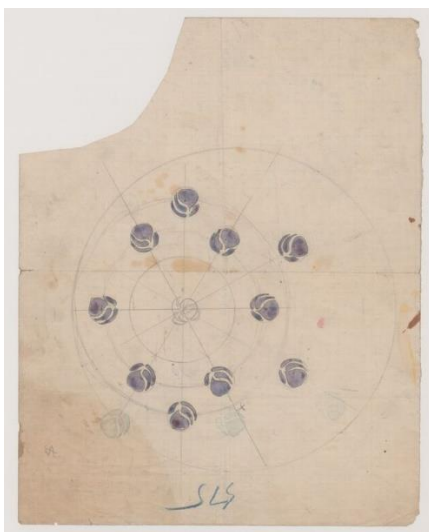


Abb. 2.18: Jutta Sika, Entwurf für einen Unterteller, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), 1904, MAK, Wien.

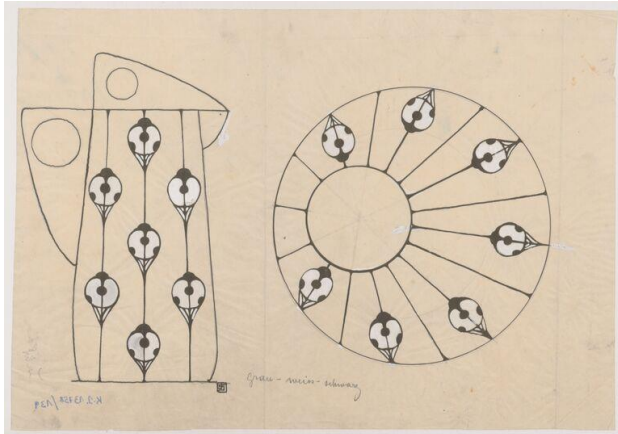


Abb. 2.19: Jutta Sika, Entwurf für eine Kaffeekanne und einen Unterteller, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), nach 1900, MAK, Wien.



Abb. 2.20: Jutta Sika, Entwurf für eine Tasse mit Unterteller, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), nach 1900, MAK, Wien.



Abb. 2.21: Jutta Sika (Entwurf), Porzellantasse- und -untertasse, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Ausführung), 1901-1902, MAK, Wien.

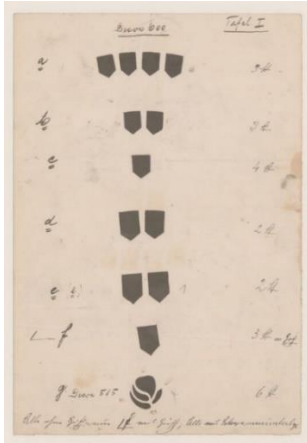


Abb. 2.22: Therese Trethan, Entwurf, Dekor 600 und 515, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), 1900, MAK, Wien.



Abb. 2.23: Hans Vollmer (Entwurf), Toilettespiegel, Ludwig Schmitt (Ausführung), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.24: Emil Holzinger, Karl Sumetsberger (Entwurf), Stuhl und Spieltisch in Eichenholz, Heinrich Sumetsberger (Ausführung), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.25: Emil Holzinger, Karl Sumetsberger (Entwurf), Liqueur- und Zigarrenkasten, Heinrich Sumetsberger (Ausführung), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.

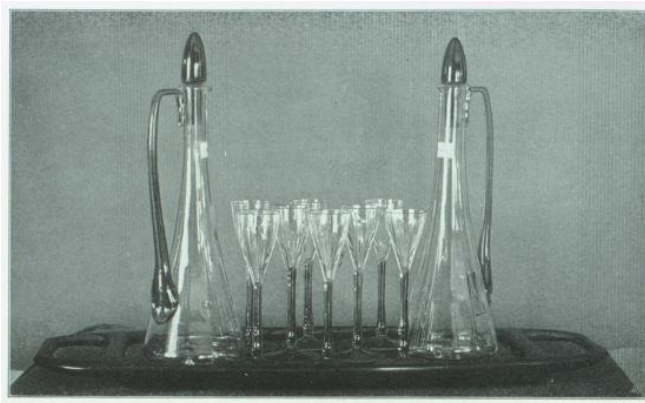


Abb. 2.26: Jutta Sika (Entwurf), Glasservice, E. Bakalowits Söhne (Ausführung?), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.27: Hans Vollmer (Entwurf), Teil eines Schlafzimmers, Ludwig Schmitt (Ausführung), 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.

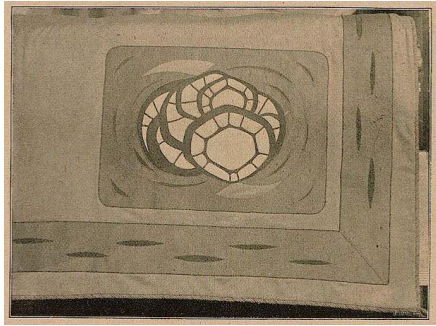


Abb. 2.28: Else Unger, Ecke einer Bettdecke mit Applikation, 1901, Wiener Kunstgewerbeverein.



Abb. 2.29: Einladungskarte zur Weihnachtsbude am 1., Mölkersteig, 1903, Lithographie auf Korrespondenzkarte, 14,2 x 9 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.



Abb. 2.30: Koloman Moser, Entwurf für das Emblem der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1897, Druck auf Karton, 26,7 × 28,5 cm, Leopold Museum, Wien.

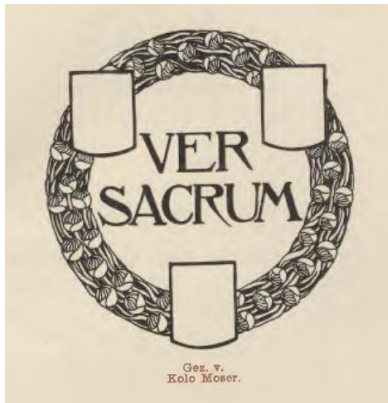


Abb. 2.31: Koloman Moser, Flächengestaltung für die Zeitschrift Ver Sacrum, 1898.

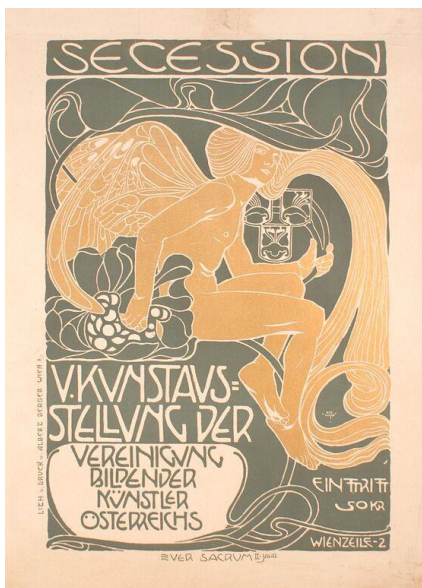


Abb. 2.32: Koloman Moser, Plakat, V. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1899, Lithografie, 100 x 70,5 cm, MAK, Wien.

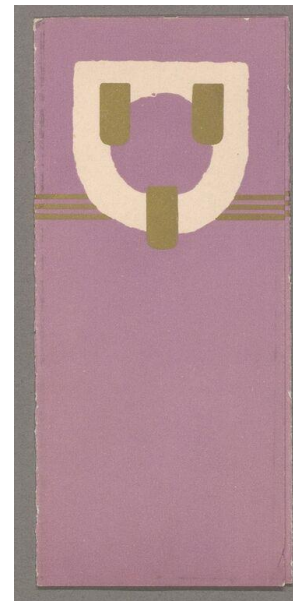
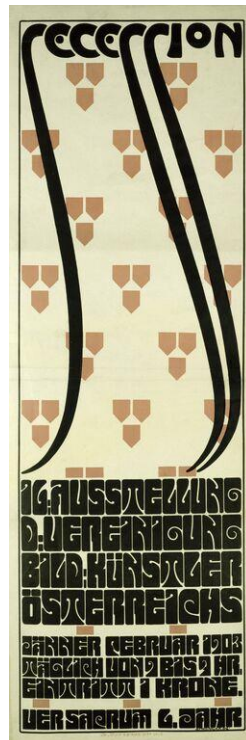
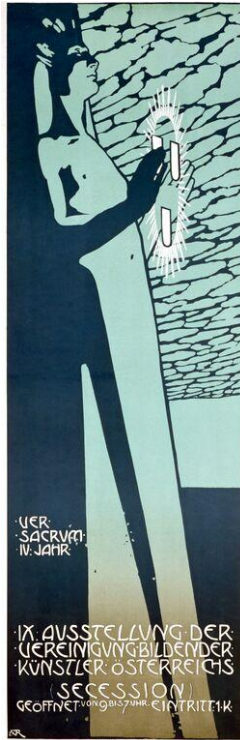


Abb. 2.33 (links): Alfred Roller, Plakat, IX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1901, Lithografie, 189,2 x 63 cm, MAK, Wien.

Abb. 2.34 (mittig): Alfred Roller, Plakat, XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1903, Lithografie, 94,2 x 31,3 cm, MAK, Wien.

Abb. 2.35 (rechts): Hubert von Zwickle, Einladung zum Kostümfest der Wiener Kunstgewerbeschule "Kunstfrühling", 1901, Lithografie, 15,8 x 7 cm, MAK, Wien.



Abb. 2.36: Elena Luksch-Makowskaja, Entwurfszeichnung für das Vereinssignet der Kunst im Hause, um 1903, Federzeichnung auf Papier, 6,5 x 9 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

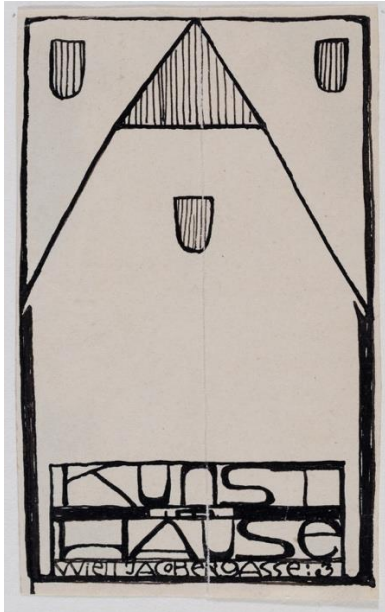


Abb. 2.37: Elena Luksch-Makowskaja, Entwurfszeichnung für das Vereinssignet der Kunst im Hause, um 1903, Federzeichnung auf Papier, 9 x 5,6 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

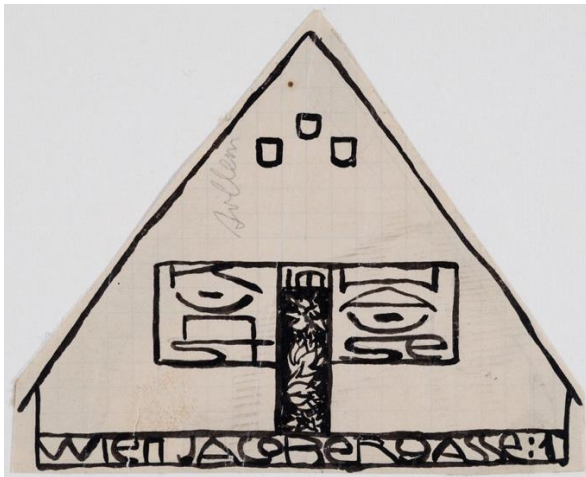


Abb. 2.38: Elena Luksch-Makowskaja, Entwurfszeichnung für das Vereinssignet der Kunst im Hause, um 1903, Federzeichnung auf Papier, 9,3 x 11,5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

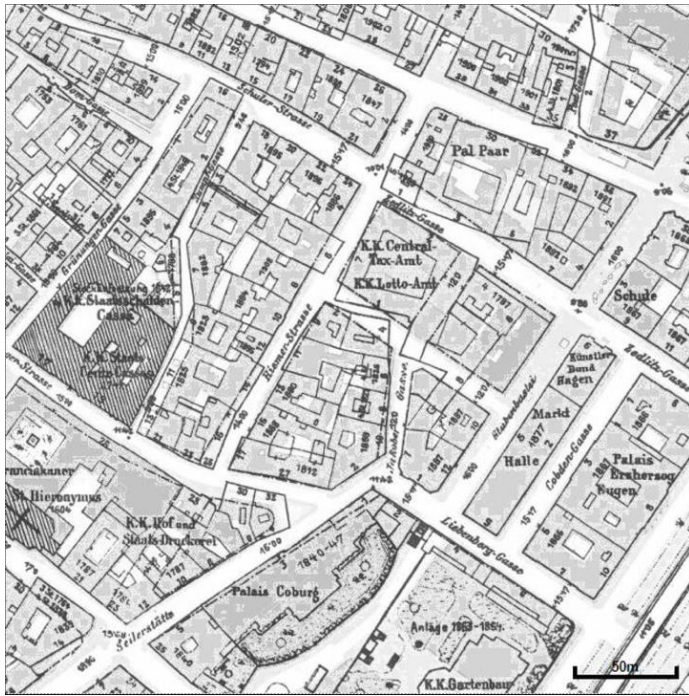


Abb. 2.39: Historischer Stadtplan, Wiener Generalstadtplan, Areal des ehemaligen Jakoberhofs, 1. Wiener Gemeindebezirk, 1904.



Abb. 2.40: August Stauda (Fotograf), 1., Jakobergasse 1-5 – "k. k. Tax - u. Stempelamt" – Blick von Seilerstätte/Liebenberggasse, 1901, Albuminpapier, 33 × 42,1 cm, Wien Museum.



Abb. 2.41: Verlag Reinhold Entzmann & Sohn (Verlag), 1., Jakobergasse 1 und 3, um 1900, Silbergelatinepapier, $8,8 \times 14$ cm, Wien Museum.

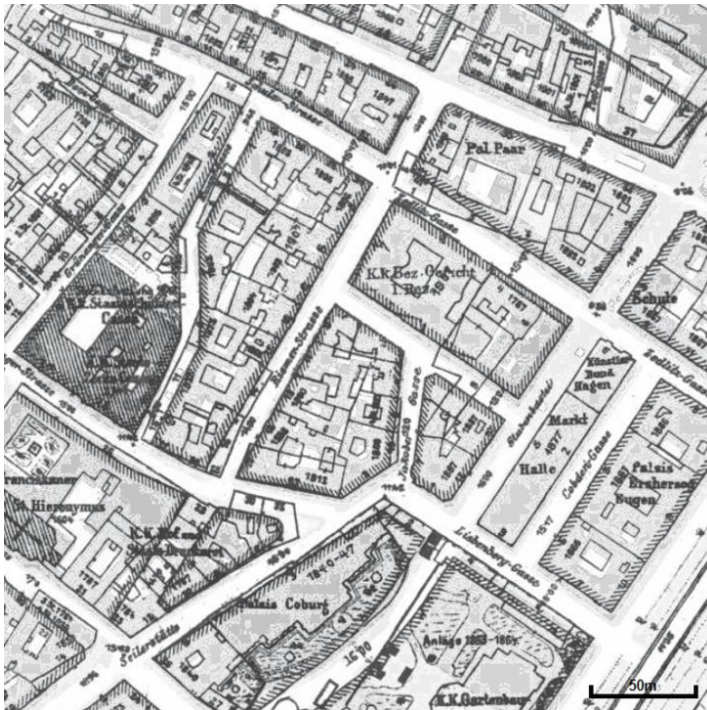


Abb. 2.42: Historischer Stadtplan, Wiener Generalstadtplan, Areal des ehemaligen Jakoberhofs, 1. Wiener Gemeindebezirk, 1912.



Abb. 2.43 (links): August Stauda (Fotograf), 1., Jakobergasse 1-3, Jakoberhof, Innenansicht, um 1907, Albuminpapier, 26,8 × 19,8 cm, Wien Museum.



Abb. 2.44 (rechts): August Stauda (Fotograf), 1., Jakobergasse 1-3, Jakoberhof, Innenansicht, um 1906, Albuminpapier, 26,6 × 20,5 cm, Wien Museum.

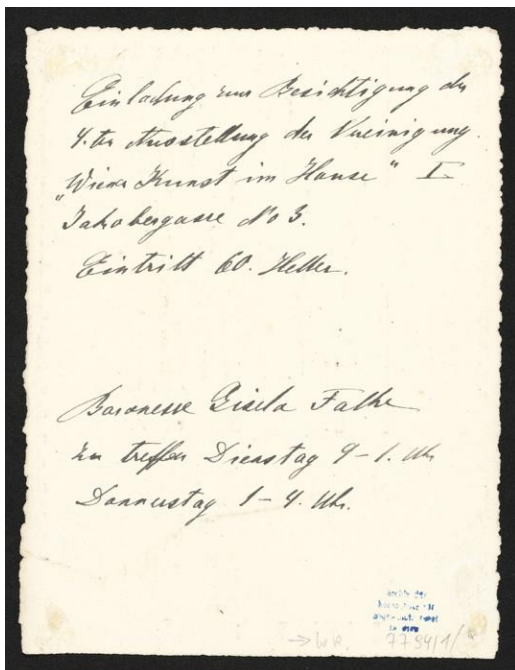


Abb. 2.45: Leopold Forstner, Einladungskarte zur 4. Ausstellung der Vereinigung Wiener Kunst im Hause in der 1., Jakobergasse 3 (Rückseite), 1903, Lithografie, 14,8 x 11,2 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.



Abb. 2.46: Franz Messner, Schlafzimmer, Wohnung „Herr List“, 1902.

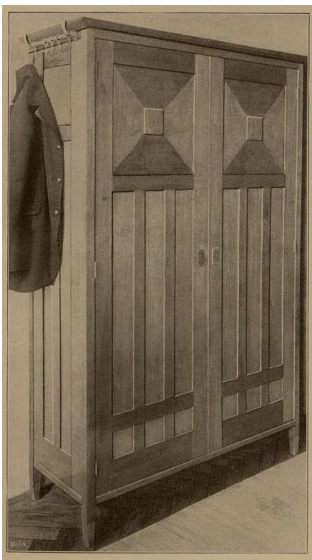


Abb. 2.47: Franz Messner, Schrank aus dem Schlafzimmer, Wohnung „Herr List“, 1902.

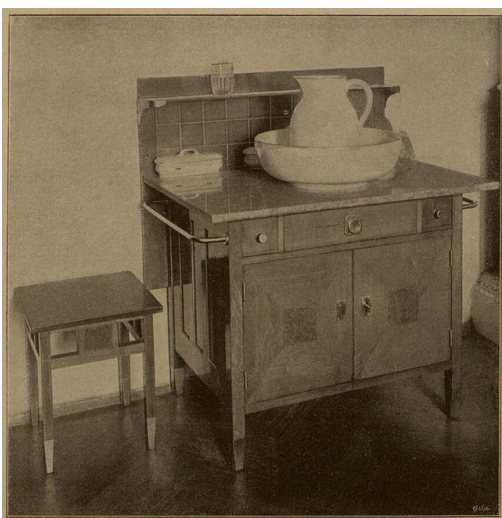


Abb. 2.48: Franz Messner, Ausschnitt aus dem Schlafzimmer, Wohnung „Herr List“, 1902.

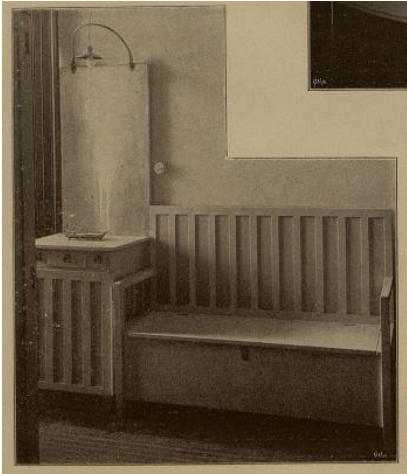


Abb. 2.49: Wilhelm Schmidt, Garderobe, Vorzimmer, Wohnung „Herr List“, 1902.



Abb. 2.50: Hans Vollmer, Sitzecke im Salon, Wohnung „Herr List“, 1902.

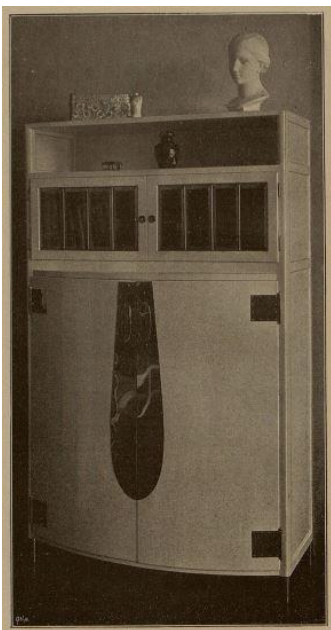


Abb. 2.51: Hans Vollmer, Schrank aus dem Salon, Wohnung „Herr List“, 1902.

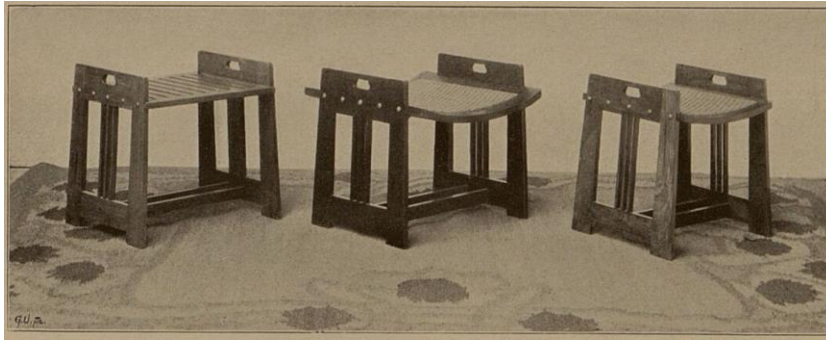


Abb. 2.52: Wilhelm Schmidt, drei Hocker, 1902.



Abb. 2.53: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Hocker Nr. 508, Prag-Rudniker Korbwarenfabrik (Ausführung), um 1902/03, Ruste, weiß lackiert, Sitzfläche: Gurtengeflecht, Möbelmuseum Wien.

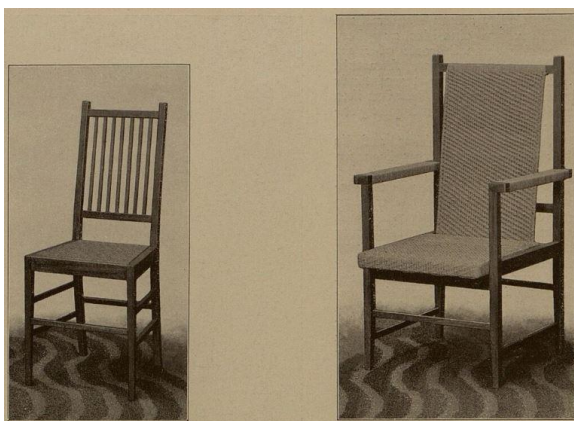


Abb. 2.54: Hans Vollmer (Entwurf), Stühle, Prag-Rudniker Korbwarenfabrik (Ausführung), 1902.

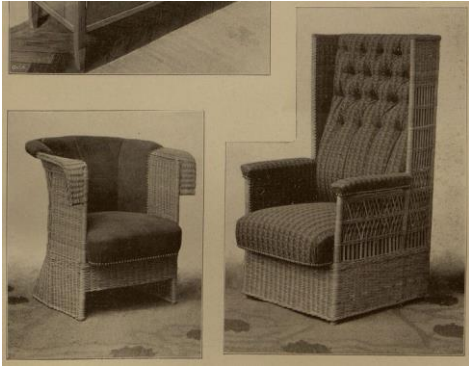


Abb. 2.55: Hans Vollmer (Entwurf), gepolsterte Lehnstühle, Prag-Rudniker Korbwarenfabrik (Ausführung), 1902.

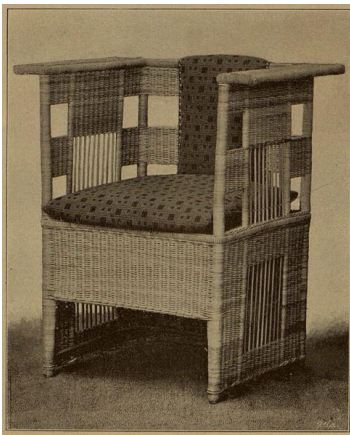


Abb. 2.56: Hans Vollmer (Entwurf), gepolsterter Lehnstuhl, Prag-Rudniker Korbwarenfabrik (Ausführung), 1902.



Abb. 2.57: Leopold Forstner, Einladungskarte zur 4. Ausstellung der Vereinigung Wiener Kunst im Hause in der 1., Jakobergasse 3, 1903, Lithografie, 14,8 x 11,2 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.



Abb. 2.58: Leopold Forstner, Plakat zur Besichtigung der Räume der Vereinigung Wiener Kunst im Hause in der 1., Jakobergasse 3, 1903/1904.



Abb. 2.59: Leopold Forstner, Katalog der in den Räumen der Vereinigung Wiener Kunst im Hause ausgestellten Kunst- und kunstgewerblichen Gegenstände (Einband), 1903, MAK, Wien.

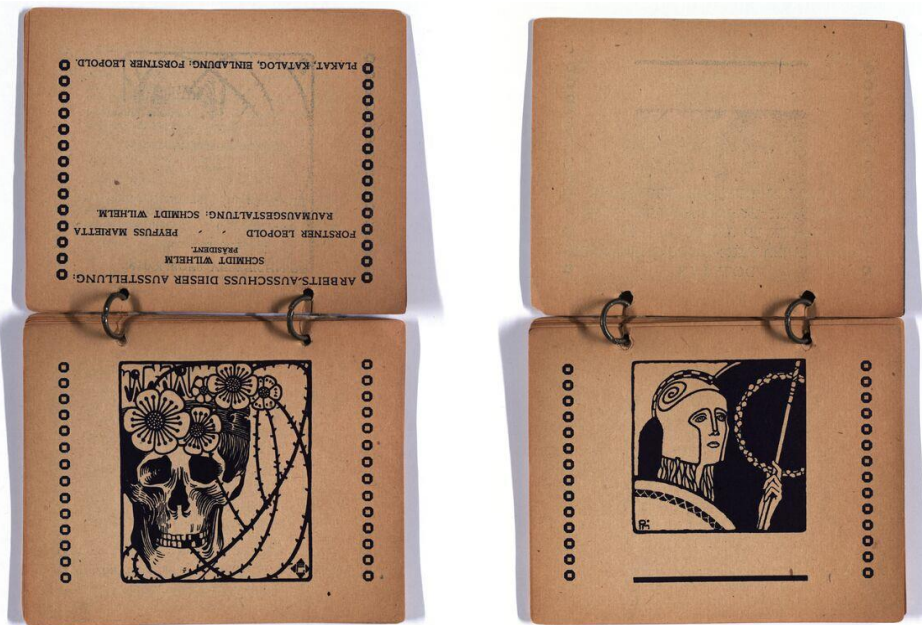


Abb. 2.60 (links): Leopold Forstner, Totenkopf, Katalog der in den Räumen der Vereinigung Wiener Kunst im Hause ausgestellten Kunst- und kunstgewerblichen Gegenstände, 1903, Druckgrafik, MAK, Wien.

Abb. 2.61 (rechts): Marietta Peyfuss, Pallas Athene, Katalog der in den Räumen der Vereinigung Wiener Kunst im Hause ausgestellten Kunst- und kunstgewerblichen Gegenstände, 1903, Druckgrafik, MAK, Wien.

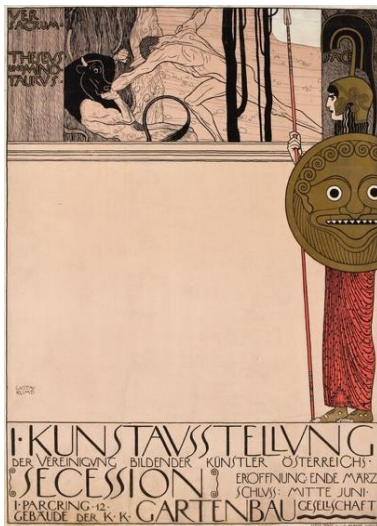


Abb. 2.62: Gustav Klimt, Plakat, I. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (zensierte Fassung), 1898, Lithografie, 96,1 x 69,4 cm, MAK, Wien.



Abb. 2.63: Michael Powolny, Entwurf für einen Brunnen, 1903/04.

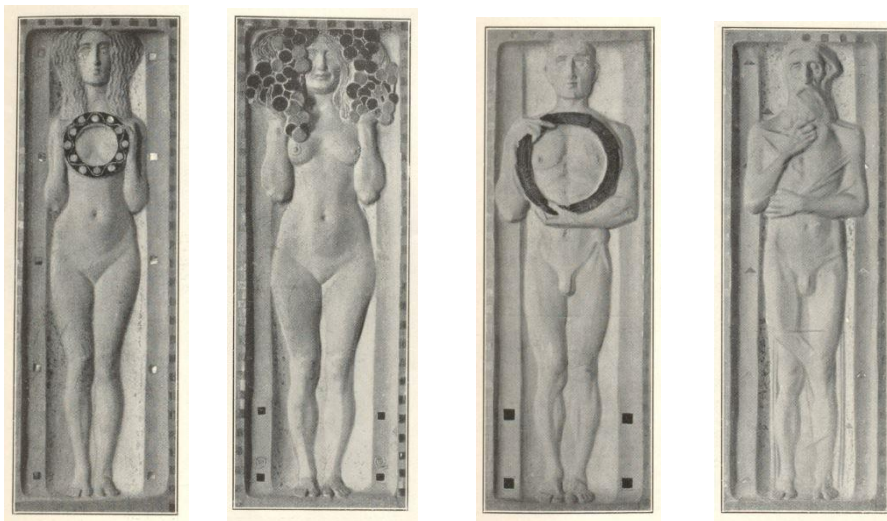


Abb. 2.64-67: Michael Powolny, Die vier Jahreszeiten, 1903/04, plastische Wandreliefs.



Abb. 2.68: Wilhelm Schmidt, Teesalon im Vereinslokal, Bernhard Ludwig (Ausführung), gelbe Wandfliesen von L. Habenicht, Beleuchtungskörper von E. Bakalowits Söhne, 1903/04, 1., Jakobergasse 3, Wien.

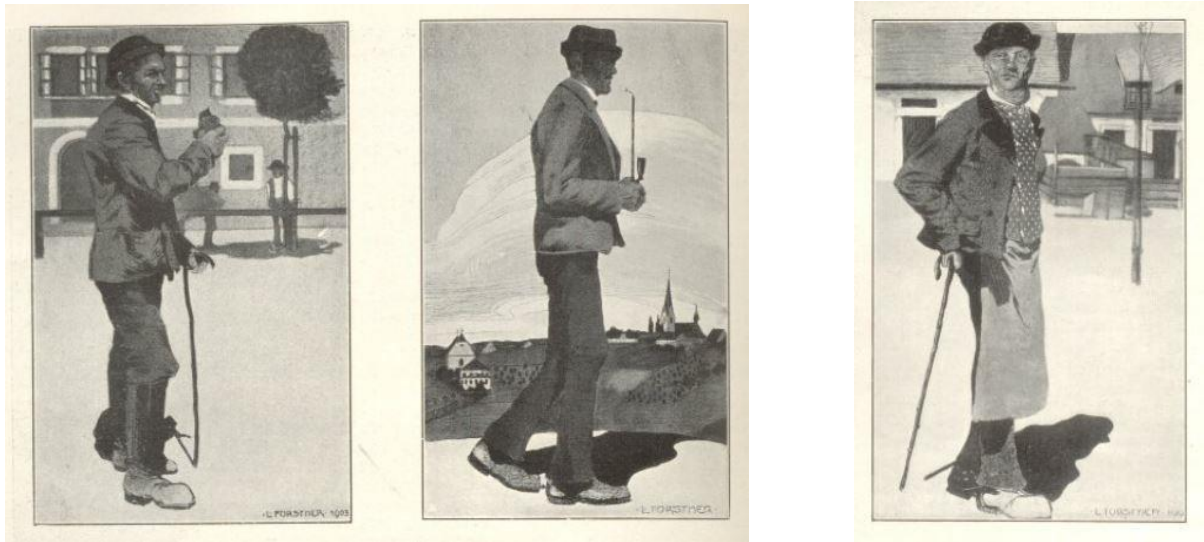


Abb. 2.69-70: Leopold Forstner, Oberösterreichische Bauertypen, 1903/04, Aquarelle.

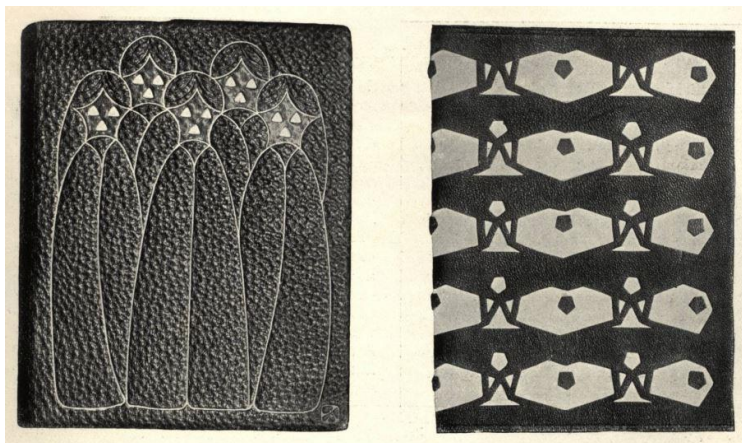


Abb. 2.71: Marietta Peyfuss, links: Bucheinband, schwarzes Leder mit Goldprägung, rechts: Buchhülle, weißes Leder und aufgelegtes schwarzes Leder, 1903/04.



Abb. 2.72: Michael Powolny, Hermen, 1903/04.

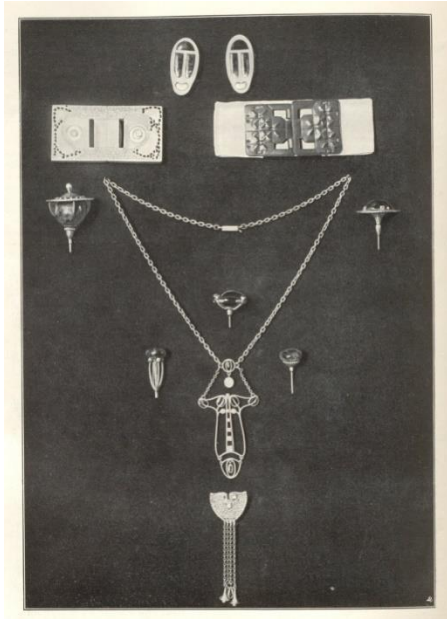


Abb. 2.73: rechts: Gisela Falke, zwei Kleiderraffer aus Silber und Email, Gürtelschließe aus gehämmertem Silber, links: Jutta Sika, Gürtelschließe aus Silber und Email, Franz Messner: Collier aus Silber und Email, Hutnadeln und Brosche aus Silber, 1903/04.

Abb. 2.74: Franz Messner (Entwurf), Brosche, Georg Stoer (Ausführung), 1903, Silber, Diamant, Beryll, MAK, Wien.



Abb. 2.75: Elena Luksch-Makowskaja, Ventilationsverkleidungen, 1903/04, in Messing getrieben.



Abb. 2.76: Elena Luksch-Makowskaja, Entwurf einer Bäuerin mit Obstkörben, 1903, Federzeichnung auf Papier, Durchmesser 23,5 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.



Abb. 2.77: Franz Messner (Entwurf), Schlafzimmer im Vereinslokal, Kunstschreinerei J. Seidl (Ausführung), Rüsternholz mit Marmoreinlagen, Leopold Forstner (Entwurf), Tapisserie, Rosa Rothansl (Ausführung), 1903/04, 1., Jakobergasse 3, Wien.

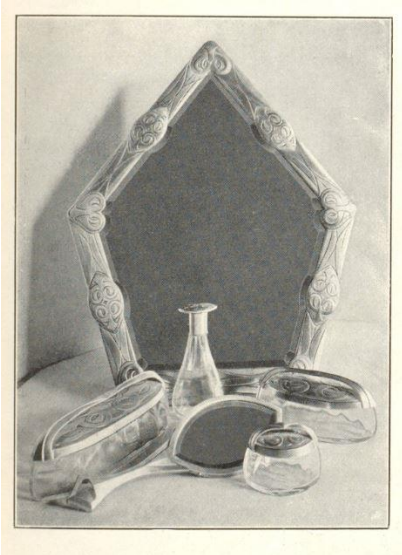


Abb. 2.78: Gisela Falke (Entwurf), „Toilettégarnitur“, E. Friedmann (Ausführung), 1903/04, in Silber getrieben.

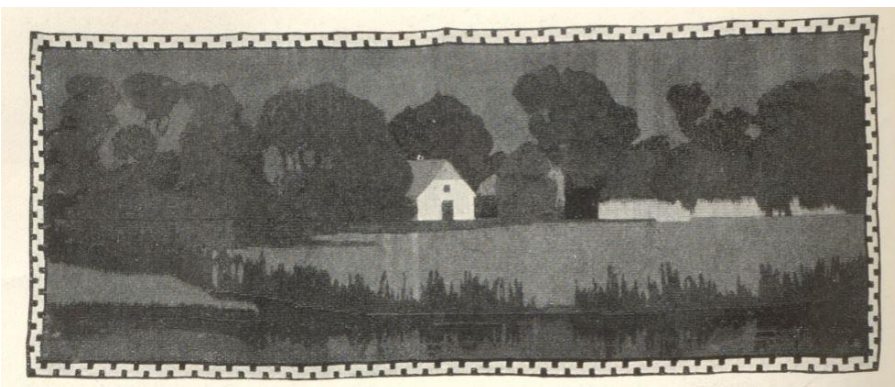


Abb. 2.79: Leopold Forstner (Entwurf), Tapisserie, Rosa Rothansl (Ausführung), 1903/04.



Abb. 2.80: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Speisezimmer im Vereinslokal, Kunstschreinerei W. Müller, Linz (Ausführung), Eichenholz, schwarz polierte Konstruktionsteile, naturfarbige Füllungen, Leopold Forstner (Entwurf), Glasfenster, Tiroler Glasmalerei, Innsbruck (Ausführung), 1903/04, 1., Jakobergasse 3, Wien.



Abb. 2.81: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Büfett im Speisezimmer des Vereinslokals, 1903/04, Eichenholz, 1., Jakobergasse 3, Wien.



Abb. 2.82: Leopold Forstner (Entwurf), Glasfenster, Carl Geylings Erben (Ausführung), Gisela Falke, Blumentisch, E. Bakalowits Söhne, Hans Vollmer (Entwurf), Korbmöbel, Prag-Rudniker Korbwarenfabrik (Ausführung), 1903/04, 1., Jakobergasse 3, Wien.

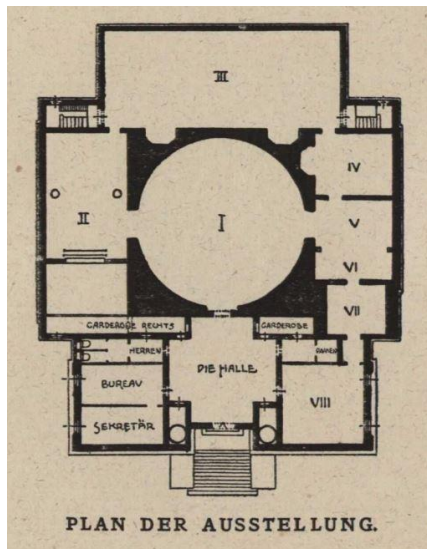


Abb. 2.83: XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Grundriss, 1902.



Abb. 2.84: Franz Messner (Raumgestaltung), VI. Saal, XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1902.



Abb. 2.85: Franz Messner (Raumgestaltung), VI. Saal, XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1902.

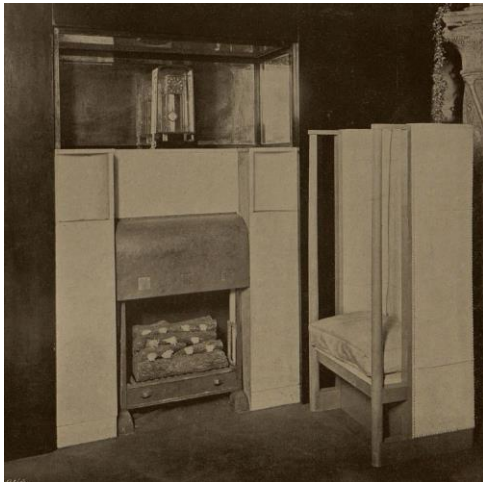


Abb. 2.86: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Speisezimmer, VII. Saal, XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1902.

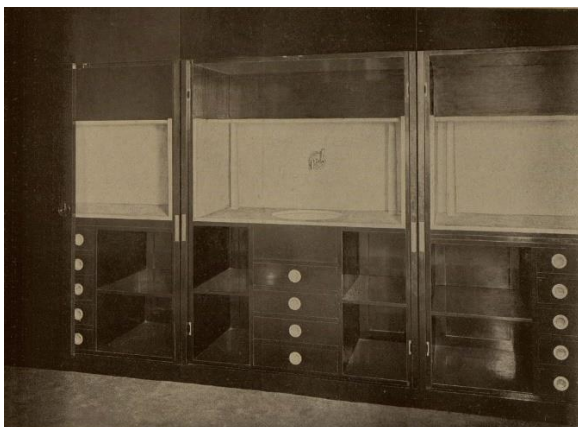


Abb. 2.87: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Speisezimmer, VII. Saal, XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1902.



Abb. 2.88: Wilhelm Schmidt (Entwurf), Speisezimmer, VII. Saal, XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1902.



Abb. 2.89: Karl Sumetsberger (Entwurf), Ausstellungsschrank, weiß gestrichen, Jutta Sika (Entwurf), Leinenvorhang, Franz Sandtner (Ausführung), VI. Saal, XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 1902.

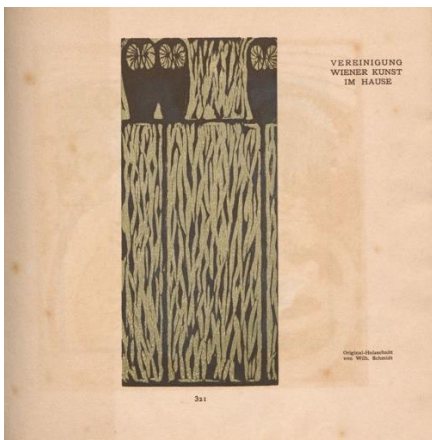


Abb. 2.90: Wilhelm Schmidt, Holzschnitt für die Zeitschrift Ver Sacrum, 1903.



Abb. 2.91: Leopold Forstner, Plakat für die Ausstellung im Oberösterreichischen Kunstverein in Linz, 1903, Farblithografie, 100 x 70 cm, ALBERTINA, Wien.

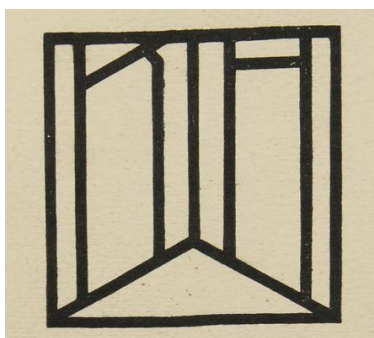


Abb. 2.92: Leopold Forstner, Monogramm der Wiener Kunst im Hause, Katalog der Ausstellung der Wiener Kunst im Hause im Oberösterreichischen Kunstverein in Linz (Deckblatt, Detail), 1903, OÖ Landes-Kultur GmbH, Linz.



Abb. 2.93: Vasily Kandinsky, Plakat, 1. Ausstellung der Phalanx, 1901, Farblithografie, 49 x 66 cm, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Reklamekunst.

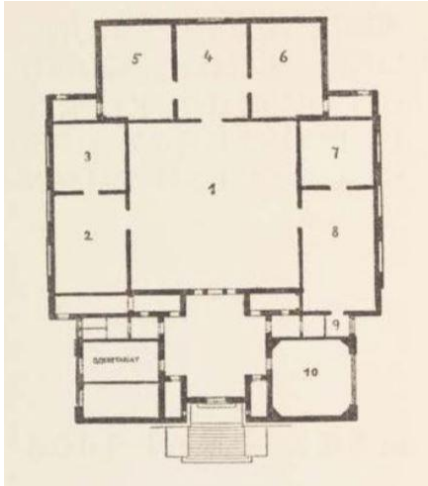


Abb. 2.94: XXVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Grundriss, 1906.



Abb. 2.95 (links): Fanny Harlfinger-Zakucka (Entwurf), Einladungskarte zum Hohewarte Gartenfest, 1906, Klischee, 16,6 x 8,6 cm, MAK, Wien.

Abb. 2.96 (rechts): Fanny Harlfinger-Zakucka (Entwurf), Plakat für das Hohewarte Gartenfest, 1906, Lithografie, 102,5 x 71 cm, MAK, Wien.



Abb. 2.97: Brüder Kohn KG (B. K. W. I.) (Hersteller), 12., Schönbrunner Straße 307, Weigl's Dreherpark, Ansichtskarte, 1900-1905, Lichtdruck, 9 x 14 cm, Wien Museum.



Abb. 2.98: Atelier Elsa (Fotografie), Stand der Wiener Werkstätte beim Künstler*innen-Gartenfest in Weigl's Dreher Park, rechts abgebildet: Berta Zuckerkandl, 1907, 10,4 x 16,4 cm, MAK, Wien.



Abb. 2.99: Atelier Elsa (Fotografie), Stand der Wiener Werkstätte für Lebkuchen und Bäckerei beim Künstler*innen-Gartenfest in Weigl's Dreher Park, rechts abgebildet: Berta Zuckerkandl, 1907, 10,4 x 16,4 cm, MAK, Wien.

Kapitel 3



Abb. 3.1: Leopold Forstner, Dankschreiben an den Museumsdirektor Eduard Leisching, 22.10.1909, MAK-Aktenarchiv, Wien.



Abb. 3.2: Leopold Forstner, Tympanonmosaik, um 1909, Haupteingang Weiskirchnerstraße 3, MAK, Wien.



Abb. 3.3: Wilhelm Gmeiner (Fotograf), Jutta Sika (Entwurf), Tafelservice, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Ausführung), vor 1909, MAK, Wien.



Abb. 3.4: Wilhelm Gmeiner (Fotograf), Hans Vollmer (Entwurf), Speisezimmer, W. Langer (Ausführung), vor 1910, Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909/1910 im Museum für Kunst und Industrie, MAK, Wien.

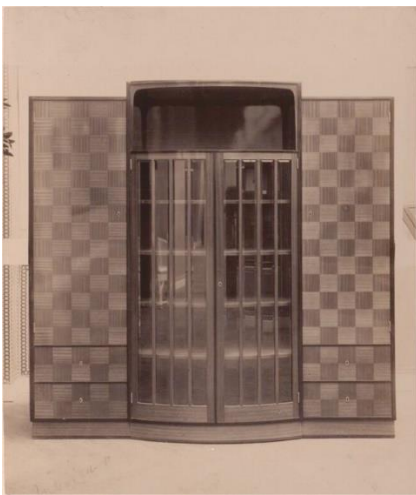


Abb. 3.5: Wilhelm Gmeiner (Fotograf), Hans Vollmer (Entwurf), Kasten für ein „Herrenzimmer“, Ignaz Maschik (Ausführung), vor 1909, Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909/1910 im Museum für Kunst und Industrie, MAK, Wien.

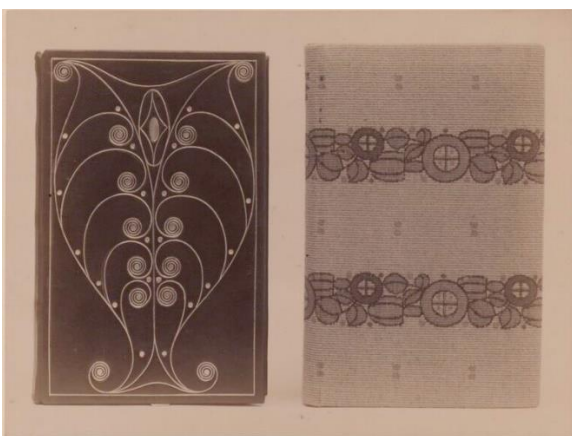


Abb. 3.6: Wilhelm Gmeiner (Fotograf), Johanna Poller-Hollmann (Entwurf und Ausführung), zwei Bucheinbände, rechts: schwarzer Ganzlederband mit Handvergoldung (Kat.nr. 1990), links: Einband aus grobwebtem Stoff (Kat.nr. 1993), 1909, MAK, Wien.

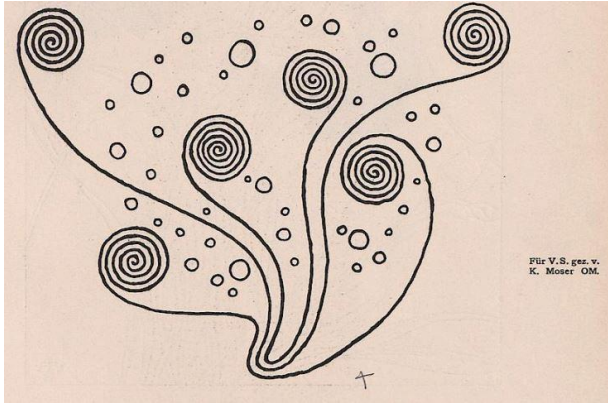


Abb. 3.7: Koloman Moser, Flächengestaltung für die Zeitschrift Ver Sacrum, 1901.



Abb. 3.8: Wilhelm Gmeiner (Fotograf), Johanna Poller-Hollmann (Entwurf), Teeservice, (Kat.nr. 2010), 1909, MAK, Wien.



Abb. 3.9: Wilhelm Gmeiner (Fotograf), Johanna Poller-Hollmann (Entwurf), Kaffeeservice (Kat.nr. 2011), 1909, MAK, Wien.

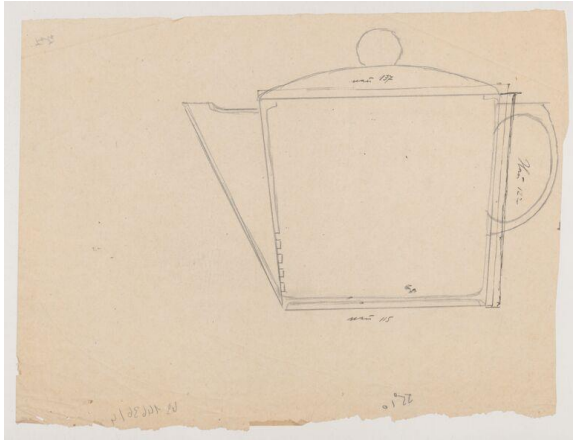


Abb. 3.10: Johanna Poller-Hollmann, Entwurf für eine Teekanne, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), 1910, MAK, Wien.



Abb. 3.11: Therese Trethan (?), Entwurf für Service, Porzellanmanufaktur Josef Böck (Auftrag), 1903, MAK, Wien.



Abb. 3.12 (links): Johanna Poller-Hollmann (Entwurf), Papiermesser (Kat.nr. 2012), 1909, Ahornholz, Marketerie aus Satin-, Eben- und Rosenholz, 28 cm, MAK, Wien.

Abb. 3.13 (rechts): Johanna Poller-Hollmann (Entwurf), Papiermesser (Kat.nr. 2012), 1909, Ahornholz, Marketerie aus Ahorn- und Ebenholz, 28,5 cm, MAK, Wien.



Abb. 3.14: Wilhelm Gmeiner (Fotograf), Johanna Poller-Hollmann (Entwurf), zwei Papiermesser (Kat.nr. 2012), 1909, MAK, Wien.



Abb. 3.15: Else Unger-Holzinger, Papiermesser, 1900, Ahornholz, 24,5 cm, MAK, Wien.

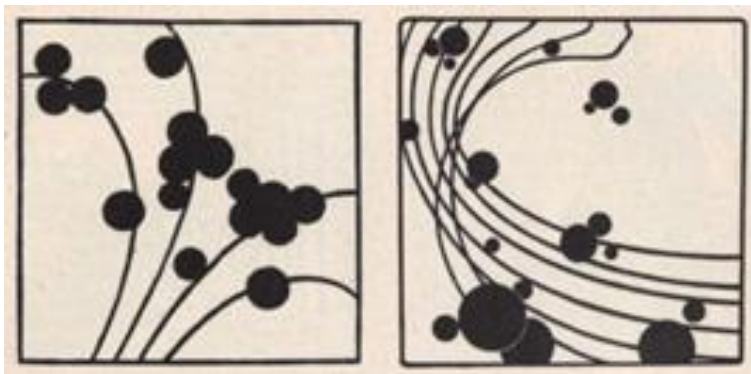


Abb. 3.16: Franz Demetz und Max Benirschke, Kompositionsaufgaben aus der allgemeinen Abteilung der Kunstgewerbeschule, 1899.

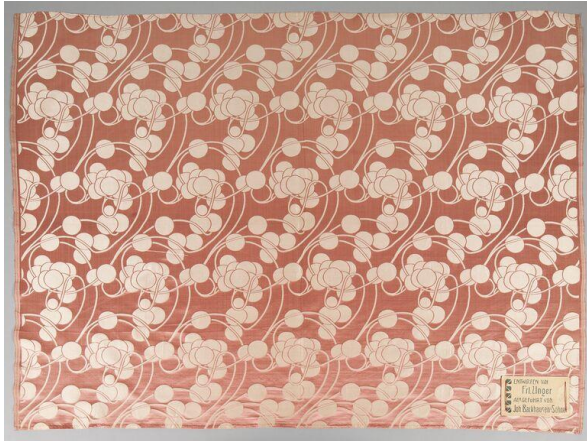


Abb. 3.17: Else Unger-Holzinger, Dekorstoff „Welträtsel“, Joh. Backhausen und Söhne (Ausführung), Seide, Damast, um 1900, MAK, Wien.



Abb. 3.18: Wilhelm Schmidt (Entwurf), „Mädchenzimmer“, Else Unger-Holzinger (Entwurf), Dekorstoff, „Welträtsel“, Tapezierer Leopold Loewy (Ausführung), Ausstellung der Abschlussarbeiten der Kunstgewerbeschulen in Wien und Prag, 1901, MAK, Wien.



Abb. 3.19: Katagami (Färberschablone), Japan, 19. Jahrhundert, 67 x 46 cm, Joh. Backhausen und Söhne, Archiv, Leopold Museum, Wien.

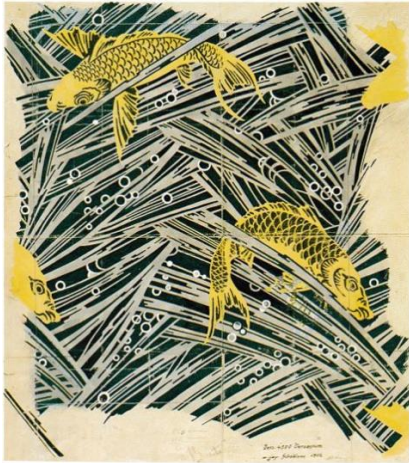


Abb. 3.20: Koloman Moser, Stoffentwurf „Ver Sacrum“ (Dess. 4500), Joh. Backhausen und Söhne (Auftrag), 1902, 68 x 63,5 cm, Joh. Backhausen und Söhne, Archiv, Leopold Museum, Wien.

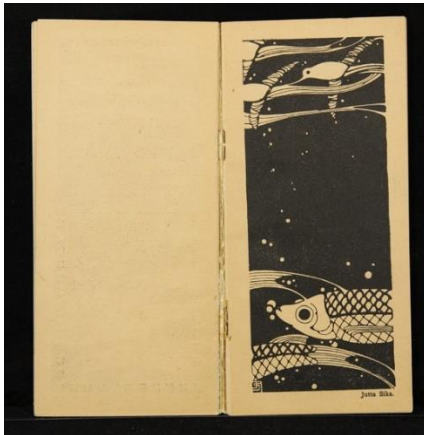


Abb. 3.21: Jutta Sika, Druckgrafik, Katalog der Ausstellung der Wiener Kunst im Hause im Oberösterreichischen Kunstverein in Linz, 1903, OÖ Landes-Kultur GmbH, Linz.

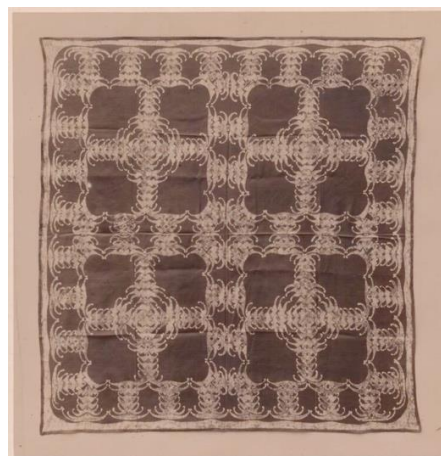


Abb. 3.22 (links): Marietta Peyfuss (Entwurf und Ausführung), Tuch (Kat.nr. 2209?), um 1910, Batikornament, 98 x 94 cm, MAK, Wien.

Abb. 3.23 (rechts): Wilhelm Gmeiner (Fotograf), Marietta Peyfuss (Entwurf und Ausführung), Batik-Tuch (Kat.nr. 2209?), 1909, MAK, Wien.

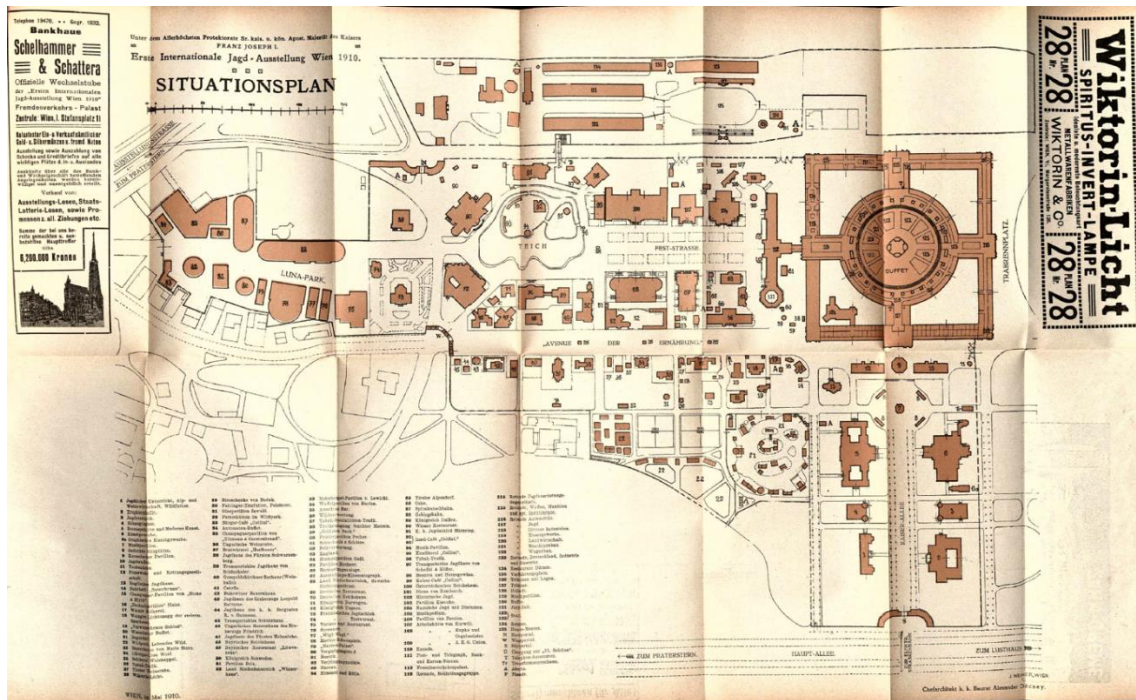


Abb. 3.24: Erste Internationale Jagdausstellung, Situationsplan, 1910, Wiener Prater, Wienbibliothek im Rathaus.



Abb. 3.25: Klimtgruppe, Saal VI, Kunstpavillon, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Wiener Prater, Wienbibliothek im Rathaus.



Abb. 3.26: International, Grafik, Saal VII., Kunstpavillon, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Wiener Prater, Wienbibliothek im Rathaus.

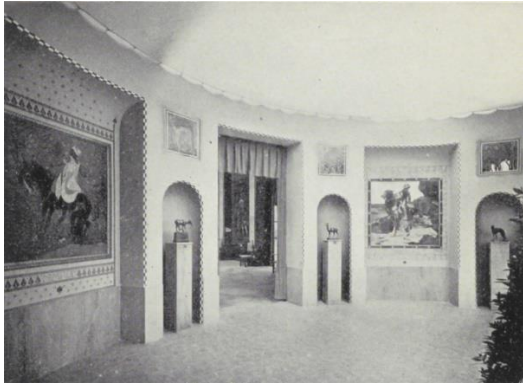


Abb. 3.27: Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Saal X., Kunstpavillon, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Wiener Prater, Wienbibliothek im Rathaus.

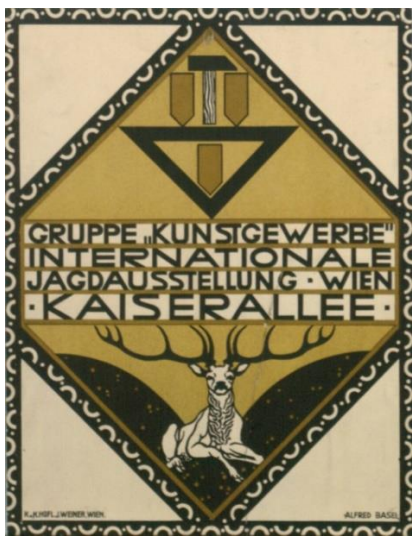


Abb. 3.28: Alfred Basel, Plakat für die Gruppe „Kunstgewerbe“, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Farblithografie, 30 x 23,5 cm, Wiener Prater, ALBERTINA, Wien.

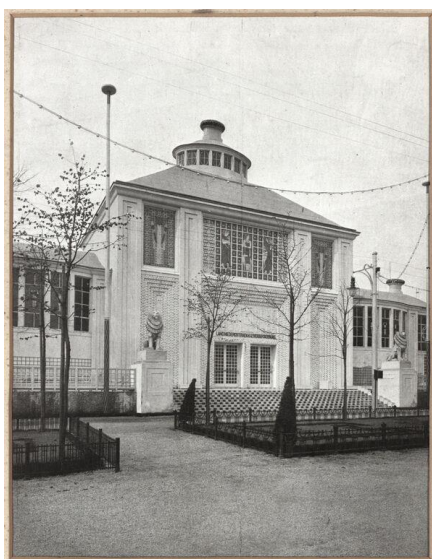


Abb. 3.29: Otto Prutscher, Pavillon des Niederösterreichischen Gewerbeförderungsdienstes, Außenansicht, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Wiener Prater, MAK, Wien.



Abb. 3.30: Otto Prutscher, Pavillon des Niederösterreichischen Gewerbeförderungsdienstes, Außenansichten, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Wiener Prater, MAK, Wien.

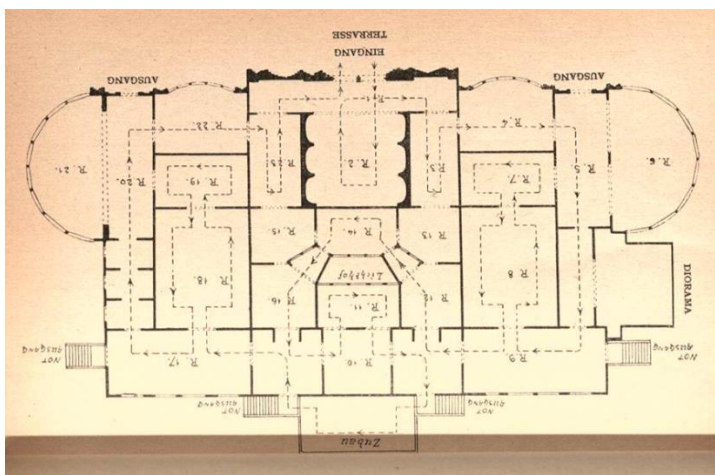


Abb. 3.31: Otto Prutscher, Pavillon des Niederösterreichischen Gewerbeförderungsdienstes, Grundriss, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Prater, Wienbibliothek im Rathaus.

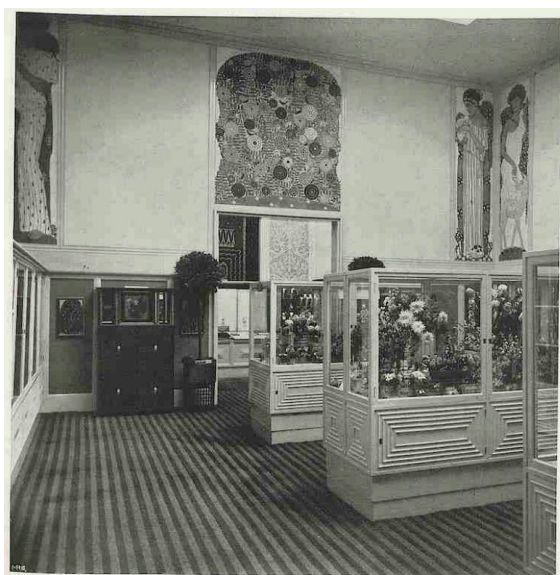


Abb. 3.32: Otto Prutscher, Pavillon des Niederösterreichischen Gewerbeförderungsdienstes, Saal VIII., Innenansicht, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Wiener Prater.



Abb. 3.33: Leopold Forstner und Prof. Györfyaloy (Entwurf und Ausführung), Mosaik des Altösterreichischen Staatswappens, Erste Internationale Jagdausstellung, 1910, Wiener Prater.

Kapitel 4:



Abb. 4.1: Leopold Forstner (Entwurf), Firmenlogo der Wiener Mosaikwerkstätte, um 1906, Künstlernachlass Leopold Forstner, Privatbesitz, Inv.nr. 24.



Abb. 4.2: Firmenlogo der Wiener Friedhofskunst, 1911, Künstlernachlass Leopold Forstner, Inv.nr. 766.



Abb. 4.3: "Anitta", C. Zöhling (Herstellung), Ansichtskarte, 1., Führichgasse 1, "Johann Rode's Kärntnerhof-Keller", Innenansicht, 1913, Lichtdruck, 9,4 × 14,2 cm, Wien Museum.



Abb. 4.4: Leopold Forstner, Mosaik aus der Kassenhalle des Zweiten Dianabads, Wiener Mosaikwerkstätte (Ausführung), 1917, Wien Museum.



Abb. 4.5: Jutta Sika, Glasentwurf, signiert mit JS und dem Vereinsstempel der Wiener Kunst im Hause, undatiert, Künstlernachlass Leopold Forstner.



Abb. 4.6: Ludwig Heinrich Jungnickel, Stengelglas, J. & L. Lobmeyr (Auftrag), 1911, MAK, Wien.

Kapitel 5



Abb. 5.1: 1., Kumpfgasse 6, "Zur goldenen Bethen (Rosenkranz)", Eingang, ca. 1950, Fotografie, 10 x 14cm, Wiener Stadt- und Landesarchiv (Magistratsabteilung 8).



Abb. 5.2: Jutta Sika, Visitenkarte, 1., Kumpfgasse 6, Atelier, datiert 05.01.1951, Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld.



Abb. 5.3: Jutta Sika, Textilien, „Schachteltiere als Zuckerlbehälter“, 1939, Fotografie, Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld.



Abb. 5.4: Jutta Sika, Blumenstillleben, 1938, Gouache auf Japanpapier, 40 x 60 cm, Fotografie, Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Landesverband Wien, NÖ, Bgld.

Abstract

Nach ihrer Ausbildung an der k. k. Kunstgewerbeschule (heutige Universität für angewandte Kunst Wien) gründete ein Kreis von zehn Absolvent*innen im Jahr 1901 die Vereinigung *Wiener Kunst im Hause*. Die Gründungsmitglieder waren: Gisela Falke von Lilienstein, Emil Holzinger, Franz Messner, Marietta Peyfuss, Wilhelm Schmidt, Jutta Sika, Karl Sumetsberger, Therese Trethan, Else Unger-Holzinger und Hans Vollmer. Die Künstler*innengruppe orientierte sich an den modernen Gestaltungsprinzipien und ideellen Ansprüchen ihrer Professoren Koloman Moser und Josef Hoffmann und verfolgten das Ziel, durch ganzheitliche Raumgestaltung und kunstvoll ausgeführte Gebrauchsgegenstände das Ideal des Gesamtkunstwerks umzusetzen. Gemeinsam konnten sie ein ungemein schöpferisches, produktives sowie jahrzehntelanges Bestehen darlegen. Im Schatten der kurze Zeit später von ihren Professoren gegründeten *Wiener Werkstätte* fand die Vereinigung in der wissenschaftlichen und musealen Auseinandersetzung bislang nur geringe Beachtung.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, diese Lücke zu schließen, indem sie das eigenständige Kunstschaffen der Mitglieder erstmals rekonstruiert. Grundlage bilden der Vereinsakt sowie weitere archivalische Zeugnisse, die eine umfassende Dokumentation der Vereinigung *Wiener Kunst im Hause* und ihrer späteren Umbildung zum *Wiener Arbeitsbund* ermöglichen. Durch die Auswertung dieser Quellen wird ein chronologischer Rahmen für die Vereinsorganisation und -tätigkeit bis zur erzwungenen Auflösung 1938 infolge des „Anschlusses“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland erschlossen. Ergänzend werden zeitgenössische Rezensionen herangezogen, die das künstlerische Potenzial der Gruppe belegen. Die Masterarbeit leistet somit einen Beitrag zur kunsthistorischen Rekonstruktion und Einordnung einer bislang unterschätzten Künstler*innenvereinigung der Wiener Moderne.