Katharina Hövelmann

Bauhaus in Wien?



Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer

böhlau

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Katharina Hövelmann

Bauhaus in Wien?

Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 783-G



Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0;
siehe http://creativecommons.org/licenses/by/nc 4.0



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen.

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

© 2021 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Korrektorat: Philipp Rissel
Umschlagabbildung: Gästehaus Auersperg-Hériot, Dachterrasse, Bauhaus-Archiv Berlin © Daniela Singer
Umschlagsgestaltung: Michael Haderer, Wien
Layout: Bettina Waringer, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage |
www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN (Print) 978-3-205-21309-3
ISBN (OpenAccess) 978-3-205-21316-1

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Inhalt

1 Einleitung 9

1.1 Ein vergessenes Kapitel Wiener Design- und Architekturgeschichte 9
1.2 Forschungsstand 10
1.3 Quellenlage 15
1.4 Forschungsziele und Methodik 21

2 Dickers und Singers künstlerische Ausbildung im Zeichen von Kunstschulreform und Lebensreformbewegung 27

2.1 Die Zeit in Wien 27
2.1.1 Herkunft und Ausbildung bis 1916 27
2.1.2 Kunstschule Johannes Itten und Netzwerke 1916–1919 33
2.2 Studienzeit am Bauhaus in Weimar 1919–1923 47
2.2.1 Die Wiener Gruppe um Johannes Itten 47
2.2.2 Unterricht 56
2.2.3 Erste Architekturentwürfe – Vier Einfamilienhäuser 77

3 Berufliche Anfänge 89

3.1 Aufträge für Theater in Dresden und Berlin 1921–1922 89
3.2 *Werkstätten Bildender Kunst GmbH*, Berlin 1923–1926 92
3.2.1 Arbeiten für *Die Truppe* 107
3.2.2 Die Auflösung 114

4 Die Wiener Ateliergemeinschaft 1925–1938 117

4.1 Die Zusammenarbeit von Dicker und Singer 1925–1931 117
4.2 Architekturfachkenntnis im Hintergrund – Die AteliermitarbeiterInnen . . 134
4.3 AuftraggeberInnen 140

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

4.4 Strategien der Bewerbung 147
4.4.1 Axonometrie und Modell 147
4.4.2 Fotografie 154
4.4.3 Publikationen 157
4.5 Dickers und Singers Wege ab 1933/1934 162

5 „Das moderne Wohnprinzip" – Zwischen Bauhaus und Wien 173

5.1 Das Bauhaus als Basis 173
5.2 Zur Situation in Wien – Innenraumgestaltung und Architektur 175
5.2.1 Die Wiener Moderne um 1900 175
5.2.2 Wien in der Zwischenkriegszeit 177
5.3 Theorie und Anspruch der Ateliergemeinschaft 182
5.4 Einrichtungsgegenstände: Möbel, Leuchten und Kachelöfen 185
5.4.1 Vom Einzelstück zur Typisierung – Frühe Möbel 1925–1929 185
5.4.1.1 Bauhaus und De Stijl als Vorbild 185
5.4.1.2 Verwandelbarkeit als Prinzip 202
5.4.1.3 Verbindungen zum Wiener Jugendstil und Biedermeier 210
5.4.1.4 Zwischen sozialem und künstlerischem Anspruch: Typisierungstendenzen 216
5.4.1.5 Möbeltischler und Hersteller 228
5.4.2 Wege zur Serienfabrikation – Stahlrohr- und Sperrholzmöbel 1929–1938 230
5.4.2.1 Der Stahlrohrstapelstuhl von Bruno Pollak 234
5.4.2.2 Stahlrohrmöbelentwürfe der Ateliergemeinschaft 238
5.4.2.3 Hersteller und Produktionsversuche der Stahlrohrmöbel 251
5.4.2.4 Entwürfe für die Firma *Metz & Co* 253
5.4.2.5 Sperrholzmöbel 261
5.4.2.6 Produktionsversuche der Sperrholzmöbel 264
5.4.3 Eine Welt für Kinder – Kindermöbel und Baukastenspiele 1927–1938 . . 266
5.4.4 Leuchten und andere Metallarbeiten 289
5.4.5 Kachelöfen 302
5.5 Raumgestaltungen und Architektur 309
5.5.1 Verwendung von Farbe als Gestaltungsmittel 309

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

5.5.2 Intervention im Haus Moller von Adolf Loos und im dazugehörigen Garten 319
5.5.2.1 Ein neu entdeckter Möblierungsentwurf 319
5.5.2.2 Das Zimmer für Anny Wottitz-Moller 334
5.5.2.3 Das Gartenhaus 337
5.5.3 Wohnkonzepte auf kleinster Fläche 339
5.5.3.1 Einwohnräume 339
5.5.3.2 „Wachsende Häuser" – Entwürfe für Kleinhauswohnbauten in Palästina 362
5.5.4 Fulminanter Höhe- und Endpunkt – Das Gästehaus Auersperg-Hériot . 379
5.6 Epilog: Sozialer Anspruch oder Zeitgeist? – Eine kritische Bewertung 411

6 Resümee und Ausblick 417

7 Anhang 425

7.1 Quellentexte 425
7.2 Biografie Friedl Dicker / Franz Singer 428
7.3 Archive und Sammlungen 431
7.4 Literatur 436
7.5 Webseiten 473
7.6 Bildnachweis 477
7.7 Abkürzungen 480
7.8 Abstract 481
7.9 Register 482

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

1 Einleitung

1.1 Ein vergessenes Kapitel Wiener Design- und Architekturgeschichte

Innerhalb der Bauhausforschung bildet die Untersuchung der Wiener Gruppe um Johannes Itten eine Leerstelle. Einer der Gründe mag dem Umstand geschuldet sein, dass sich die aus Wien stammenden Bauhaus-SchülerInnen meist nur kurze Zeit in Weimar aufhielten und sich später vorwiegend der freien Kunst und Kunstpädagogik widmeten. Sie waren demzufolge nicht in jenen Bereichen tätig, mit denen das Bauhaus heute vor allem in Verbindung gebracht wird: Architektur und Design. Anders verhält es sich hingegen im Fall von Friedl Dicker und Franz Singer, die sich in ihrer Wiener Ateliergemeinschaft von 1925 bis 1931 auf Raumgestaltungen und Architektur spezialisierten und mit dieser Arbeit Gropius' Ziel vom „neuen Bau der Zukunft"[1] verfolgten. Gleichwohl ist das innenraumgestalterische und architektonische Werk der beiden Bauhaus-SchülerInnen bisher nahezu unerforscht.

Dicker und Singer wuchsen beide in Wien auf und begannen dort ihre künstlerischen Ausbildungen. Als Schülerin und Schüler der privaten Kunstschule Johannes Ittens, in der sie sich um 1917 kennengelernt hatten, wechselten sie 1919 mit Itten ans neu gegründete Bauhaus in Weimar. 1923 verließen sie die dortige Schule, arbeiteten für Theateraufführungen und in den von Franz Singer gegründeten *Werkstätten Bildender Kunst* in Berlin, in der Bühnenbilder, Theaterkostüme, Textilien, Bucheinbände und Schmuck gefertigt wurden, bevor sie 1925 nach Wien zurückkehrten, um dort ihre Ateliergemeinschaft zu gründen.

Der in Österreich stetig anwachsende Antisemitismus, der die Arbeitssituation für die jüdische Dicker und den jüdischen Singer zunehmend erschwerte, führte schließlich dazu, dass beide 1933/1934 ihren Lebensmittelpunkt ins Ausland verlegten – Dicker nach Prag und Singer nach London. Singer arbeitete dort weiterhin im Bereich der Innenraumgestaltung und auch Dicker war, neben anderen Tätigkeiten, auf diesem Gebiet tätig. Das Atelier in Wien, ab Ende 1931 unter der alleinigen Führung von Franz Singer, blieb unter Aufsicht seiner Mitarbeiterin Leopoldine Schrom bis 1938 bestehen.

Neben den AtelierbegründerInnen flohen auch die meisten der aus einem vorwiegend jüdisch-intellektuellen Milieu stammenden Wiener AuftraggeberInnen vor dem Nationalsozialismus ins Ausland. Die zum hauptsächlichen Tätigkeitsfeld von Dicker und Singer gehörenden Wiener Innenraumgestaltungen sind heute nicht mehr erhalten, da

1 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, April 1919, in: Wingler 2002[4], S. 39.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

die jüdischen AuftraggeberInnen ihre Haushalte fluchtbedingt auflösten oder die Wohnungen im Krieg zerstört wurden. Die bisher unzureichende Erforschung von Dickers und Singers Werk ist Grund dafür, dass eine bis um 1990 nahezu vollständig erhaltene Wiener Wohnraumgestaltung verloren ging.

Nach derzeitiger Kenntnislage sind heute noch 42 Möbel und vier Leuchten in Europa sowie drei Möbel und eine Leuchte in den USA nachweisbar. Die noch vorhandenen Möbel und Leuchten fristen zumeist ihr Dasein in Depots von Museen oder befinden sich in Privatsammlungen, was dazu führt, dass das innenraumgestalterische und architektonische Werk von Dicker und Singer in der Öffentlichkeit – abgesehen von zwei gezeigten Einzelausstellungen 1970 in Darmstadt und 1988 in Wien – weitgehend vergessen ist. Friedl Dicker wurde 1942 nach Theresienstadt deportiert und 1944 in Auschwitz ermordet. Franz Singer verstarb 1954 bei einem Besuch in Berlin.

1.2 Forschungsstand

Eine umfassende und kontextualisierende Aufarbeitung des Werkbestands der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer liegt bisher nicht vor. Zwei Ausstellungskataloge liefern jedoch erste grundlegende Informationen: Dem von Peter Wilberg-Vignau unter dem Direktor des Bauhaus-Archivs Hans M. Wingler[2] erarbeiteten Katalog der Ausstellung *Friedl Dicker, Franz Singer*[3] sind erste Eckdaten zu Dickers und Singers Biografie, eine erste Präsentation ausgewählter Projekte und Möbel sowie einzelne Hinweise auf Zeitschriften, in denen das Atelier publizierte, zu entnehmen. Zudem wurde eine erste, chronologische Auflistung der einzelnen Projekte vorgenommen, deren Datierungen jedoch teilweise fehlerhaft sind. Anlass und Grundlage der Ausstellung war die Schenkung eines Teilnachlasses von Franz Singer durch seine Schwester Frieda Stoerk ans Bauhaus-Archiv in Darmstadt.[4]

2 Hans M. Wingler gilt als Initiator der Bauhaus-Forschung. 1955 hatte Wingler bei der Eröffnung der Hochschule für Gestaltung in Ulm den Gründungsdirektor Walter Gropius sowie ehemalige Studierende des Bauhauses kennengelernt und beschloss daraufhin eine fundierte Publikation zu verfassen. Er gründete 1960 das Bauhaus-Archiv in Darmstadt, das sich heute in Berlin befindet. Zum Standardwerk der Forschungsliteratur zählt seine erstmals 1962 erschienene Monografie *Das Bauhaus. 1919–1933, Weimar, Dessau, Berlin*, die mit der 1968 erschienenen Publikation *Das Bauhaus 1919–1933, Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago 1937* erweitert wurde.

3 Wilberg-Vignau 1970. Die Ausstellung wurde vom 31. Januar bis 24. März 1970 im Bauhaus-Archiv Darmstadt gezeigt.

4 Dies geht aus der Eröffnungsrede für die 1970 gezeigte Ausstellung „Friedl Dicker, Franz Singer" des damaligen Direktors Hans M. Wingler hervor, zu deren Anlass die Objekte erstmals präsentiert wurden. Siehe: BHA, Nachlass Hans M. Wingler, Mappe Manuskripte 1961–1970, Eröffnungs-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Ab Mitte der 1980er-Jahre beschäftigten sich Georg Schrom[5] und Stefanie Trauttmannsdorff mit dem Nachlass der Ateliergemeinschaft in Wien, den Georg Schroms Tante Leopoldine Schrom bis zu ihrem Tod 1984 verwaltete. Sie war die am längsten beschäftigte Mitarbeiterin im Atelier bis zu dessen Auflösung 1938. Die Recherchen von Schrom und Trauttmannsdorff wurden in der Ausstellung *Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien*[6] präsentiert, die vom 9. Dezember 1988 bis zum 27. Januar 1989 im Heiligenkreuzerhof der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien und anschließend im Architekturmuseum Basel zu sehen war. Im Ausstellungskatalog werden die Biografien von Dicker und Singer um neue Details ergänzt und durch Zeitzeugenaussagen bereichert. Außerdem sind erstmals Beschreibungen einzelner Bau- und Innenraumgestaltungsprojekte aufgenommen, wobei nur zwölf von insgesamt circa 149 Projekten ausführlich zur Sprache kommen.[7] Ausgehend von Dickers und Singers Bühnenbildern und Kostümen aus den von ihnen gegründeten *Werkstätten Bildender Kunst* in Berlin wird der Bogen bis zu den ab 1925 realisierten Wohnungen, Bauten und Möbeln gespannt.

Dienten die genannten Ausstellungen von 1970 und 1988 erstmals einer Präsentation der Atelierarbeiten, wurde das Werk jedoch nicht näher vor dem architektur- und designhistorischen Hintergrund ihrer Heimatstadt Wien und dem Bauhaus kontextualisiert. Allerdings kommt Hans M. Wingler zu dem Schluss, dass das Werk Dickers und Singers durch eine „ins romantisch Überhöhende zielende Tendenz der Anfangsperiode des Bauhauses, das seine Normen primär noch aus der handwerklichen Begriffswelt herleitete“[8] geprägt sei und „nicht ganz im Sinne einer Entwicklung, die zur Industrieform“[9] strebe.

Eine kurze Einschätzung zum innenraumgestalterischen und architektonischen Beitrag von Dicker und Singer liefert auch der Architekturhistoriker Friedrich Achleitner, der in seinem Beitrag für den Ausstellungskatalog von 1988 in Dickers und Singers Werk die sozialen und politischen Aspekte und im Klappen und Stapeln der Möbel „bauhäuslerische“[10] Merkmale erkennt. Er konstatiert jedoch, dass Dicker und Singer keine „Bauhäusler“ geblieben seien, weil sie ihre „Individualität nicht einer Dokt-

---

rede für die Ausstellungseröffnung „Friedl Dicker, Franz Singer“ am 31.1.1970 im Bauhaus-Archiv Darmstadt.

5 Architekt Georg Schrom in Wien verwaltet den Wiener Nachlass der Ateliergemeinschaft. Er übernahm diesen von seiner Tante Leopoldine Schrom (1900–1984), die von 1929–1938 im Atelier tätig war.

6 Kat. Ausst., Heiligenkreuzerhof 1988.

7 Das im Zuge der Dissertation erstellte Werkverzeichnis der Raumgestaltungen und Bauten umfasst insgesamt 194 Einträge. Die Anzahl von 149 ergibt sich durch Ausschließen der Theaterarbeiten und der durch Franz Singer ausgeführten Aufträge in Großbritannien. Siehe: Hövelmann 2018.

8 Wingler 1970, S. 7.

9 Ebd.

10 Achleitner 1988, S. 6.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

rin opferten“[11], künstlerisch ungebunden blieben und die Verwandlungsfähigkeit ihrer Räume als ästhetischer „Luxus“[12] interpretiert werden könne. Diese Einschätzung teilt Peter Haiko in seinem Artikel „Traditionalistische Moderne und undogmatische Avantgarde. Optimale Wohnqualität versus modernen Formenkanon 1918–1934“[13] insofern, als er die funktionalen und gleichzeitig künstlerischen Raumgestaltungen der Ateliergemeinschaft als „spielerisch-undogmatisch“[14] charakterisiert. Im Gegensatz zu Achleitners Einschätzung, dass Dickers und Singers Arbeiten „gar nichts gemein [hätten] mit dem versöhnlichen Realismus der Wiener Gemeindebauten, mit dem Hang zum expressiven Pathos oder zur Idyllik der zweiten Biedermeierrezeption“[15], kommt Haiko allerdings zu dem Schluss, dass sich die Arbeiten in die österreichische Entwicklung der Zwischenkriegszeit einfügen würden.

Vor dem Hintergrund des Architekturgeschehens der 1930er-Jahre untersuchte Doris Weigel 1991 drei von Dickers und Singers mehrfunktionalen Interieurs für ihre Diplomarbeit[16], die fünf Jahre später unter dem Titel *Die Einraumwohnung als räumliches Manifest der Moderne. Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre*[17] veröffentlicht wurde. Als Gestaltungsgrundlage von Dickers und Singers Raumgestaltungen gibt sie die abstrakte Malerei am Bauhaus und den russischen Konstruktivismus an.[18] Das Interesse für die in den Wohnungen eingesetzte Raumökonomie begründet sie mit der „wirtschaftlich angespannten Lage Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre“[19].

Ute Maasberg und Regina Prinz schätzen dagegen in ihrem Buch *Die Neuen Kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der 20er Jahre*[20] Dickers und Singers Einrichtungen als Ausdruck „luxuriöse[r] Mentalität und Exzentrik ihrer Auftraggeber“[21] ein und nicht „mit Blick auf das Existenzminimum“[22]. Sie knüpfen damit in ihrem 2004 erschienenen Forschungsbeitrag an die Position Achleitners an. Zudem gehen sie erstmalig auf weitere MitarbeiterInnen der Ateliergemeinschaft wie Leopoldine Schrom und Anna Szabó näher ein.[23]

---

11 Ebd.
12 Ebd.
13 Haiko 1995, S. 23–30.
14 Ebd.
15 Achleitner Wien 1988, S. 6.
16 Weigel 1991.
17 Weigel 1996.
18 Ebd., S. 104 und 107.
19 Ebd., S. 110.
20 Maasberg/Prinz 2004. Die gleichnamige Ausstellung war 2004 im Architekturmuseum der TU München und 2005 im Ringturm in Wien zu sehen.
21 Maasberg/Prinz 2004, S. 77.
22 Ebd.
23 Ebd., S. 81–82.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Auch Andreas Nierhaus folgt dieser Einschätzung. In seinen Beiträgen für den Ausstellungskatalog der vom Wien Museum organisierten Ausstellung *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*[24] verweist er am Beispiel des Gästehauses Hériot ebenfalls auf die spielerische und technische Raffinesse der Interieurs, die zum Teil dazu angelegt gewesen sei „Überraschungseffekte"[25] anstatt „Raumökonomie im Sinn von Sparsamkeit"[26] zu erzielen.

Abseits von diesem Forschungsdiskurs zur Ateliergemeinschaft sind zwei Artikel zum Werk von Franz Singers Atelier erschienen. Michael Pick, der den Londoner Nachlass von Singer an verschiedene Sammlungen veräußert hat, veröffentlichte 1987 den Artikel „Franz Singer & Peter Jones" in der Zeitschrift *The Antique Collector. The fine & decorative arts magazine*.[27] Er greift dabei auf erhaltene Fotografien zurück, die sich seit 1982 im Archiv des Victoria & Albert Museums in London befinden. Singers Inneneinrichtungen für das Peter Jones Warenhaus mit seiner geschwungenen Glasfassade der Architekten Slater & Moberley, Crabtree und Reilly am Sloane Square begreift Pick als Meilenstein innerhalb Londons Architektur- und Designgeschichte: „If the exterior was novel for London the interior was revolutionary and marks a milestone in shop design."[28] Bis auf eine Beschreibung des nicht mehr erhaltenen von Singer gestalteten Friseursalons in der Peter-Jones-Filiale am Sloane Square und der Erwähnung des von ihm eingerichteten Restaurants in der John-Lewis-Filiale in der Oxford Street enthält der Artikel jedoch keine weitergehenden Angaben über die Zusammenarbeit von Singer mit der Warenhausgruppe John Lewis / Peter Jones.

Frederike Huygen setzte sich für ihren Artikel „Naar aanleiding van de Weense modernisten Dicker en Singer"[29], der aus Anlass des Ankaufs eines Stahlrohrstuhls durch das Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam entstand, mit der Zusammenarbeit des Ateliers von Franz Singer und der Firma *Metz & Co* in Amsterdam auseinander. Huygen wertete jedoch lediglich die Archivunterlagen aus dem Nachlass der Firma *Metz & Co* und nicht aus dem Archiv Georg Schrom aus, womit Grundlegendes dieser Zusammenarbeit ungeklärt bleibt.

Was allen diesen Beiträgen fehlt, ist die Kenntnis des Gesamtwerks, um sich mit Einflüssen und Entwicklungstendenzen im Werk von Dicker und Singer auseinanderzusetzen. Als Phänomen der Bauhaus-Forschung, die nach dem Studium geschaffenen Arbeiten von Bauhaus-Studierenden weitestgehend auszuklammern, erschöpft sich auch die

24 Nierhaus 2009, S. 244–251.
25 Nierhaus 2009, S. 517.
26 Ebd.
27 Pick 1987, S. 84–87.
28 Ebd., S. 84.
29 Huygen 1993, S. 134–144.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Darstellung von Dickers und Singers Beiträgen zumeist auf das vereinzelte Abdrucken von Abbildungen ihrer am Bauhaus entstandenen Arbeiten, ohne diese näher im Text zu erläutern.[30]

Erste Ansätze einer Einordnung in die Architektur- und Designgeschichte liefert eine eigene Vorgängerarbeit zur vorliegenden Untersuchung, die 2012 als Diplomarbeit mit dem Titel „*Das moderne Wohnprinzip*". *Kleinwohnungsgestaltungen der Ateliergemeinschaft unter der Leitung von Friedl Dicker und Franz Singer*[31] verfasst wurde. Gegenstand war die Untersuchung fünf exemplarischer Kleinwohnungen. Neben den bereits in der Literatur behandelten Wohnungen Reisner und Lehr kamen dabei auch die bisher gänzlich unbearbeiteten Wohnungen von Hans Heller, Ella Reiner-Lingens und Viktor Kraus zur Betrachtung. Die vorliegende Publikation basiert auf einer gleichnamigen Dissertation aus dem Jahr 2018. Darüber hinaus erschienen 2019 Beiträge zu den Textilien von Friedl Dicker und den Theaterarbeiten sowie 2020 zum Montessori-Kindergarten im Goethehof.[32]

Der Umfang der biografischen Forschungen zu Friedl Dicker und Franz Singer weicht bisher stark voneinander ab, so exisitiert eine Forschung zur Person Franz Singers bisher nicht. Eine erste Darstellung zu Singers Leben und Werk liefert Stefan Poglayen-Neuwall mit seinem 1937 noch zu Lebzeiten Singers verfassten Eintrag in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*[33], dessen Angaben vermutlich Franz Singer selbst beisteuerte. Die bisher informativsten Lebensläufe wurden für die beiden Ausstellungskataloge 1970 und 1988 erstellt. Über diese kommen nachfolgende Beiträge jedoch nicht hinaus. Helmut Weihsmanns 2005 erschienener Eintrag in der Publikation *In Wien erbaut. Lexikon der Wiener Architekten des 20. Jahrhunderts* weist in einigen Punkten inhaltliche Fehler auf.[34]

30 Vgl. dazu: Wolsdorff 2002, S. 41. Für Abbildungen von Dicker und Singer in der Bauhaus-Literatur siehe beispielsweise: Kat. Ausst. Kunstsammlungen zu Weimar 1994, S. 302 (Kat. 71).

31 Hövelmann 2012.

32 Hövelmann 2018, Hövelmann 2019a, Hövelmann 2019b, Hövelmann 2020. Bei der im Wien Museum gezeigten Ausstellung „Spiele der Stadt. Glück, Gewinn und Zeitvertreib" wurden der Montessori-Kindergarten und der „Phantasus"-Tierbaukasten vorgestellt, doch fehlen im Beitrag des Ausstellungskatalogs vergleichende Studien. Siehe: Felderer 2012, S. 171–175, 412–413. In einer Diplomarbeit wurde der Baukasten eingehend untersucht. Siehe: Klein 2015.

33 Poglayen-Neuwall 1978, S. 88–89.

34 Nicht korrekt ist, dass Singer Malerei auf der Kunstgewerbeschule studierte. Auch werden einige Namen falsch angegeben. So ist von einem „Hans Möller" und einer „Anna Moller" die Rede, mit denen Hans Moller und Anny Wottitz-Moller gemeint sein dürften. Siehe: Weihsmann 2005, S. 374.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Mit dem Leben und Werk von Friedl Dicker als Künstlerin und Pädagogin hat sich dagegen ausführlich die russisch-israelische Kunstpädagogin Elena Makarova befasst.[35] Ihre umfangreichen Recherche-Ergebnisse veröffentlichte sie in verschiedenen Publikationen. Der 1999 herausgegebene Ausstellungskatalog der weltweit gezeigten Ausstellung *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre*[36] schildert erstmals eine umfangreiche Biografie der Künstlerin, für die Makarova zahlreiche Zeitzeugen interviewte. Die Angaben aus Makarovas Katalog sind jedoch nicht immer durch verifizierbare Quellen belegt. Neben Dickers Malerei und den Kinderzeichnungen aus ihrem Unterricht in Theresienstadt werden auch einige Beispielarbeiten aus der Zusammenarbeit mit Franz Singer präsentiert.[37] Details zur Wiener Ateliergemeinschaft und der bereits vor der Gründung bestehenden Arbeitsgemeinschaft der beiden wurden nicht aufgearbeitet. Später erschienene biografische Beiträge über Friedl Dicker beziehen sich stets auf die Angaben von Makarova bzw. die beiden Ausstellungskataloge von 1970 und 1988.[38]

1.3 Quellenlage

Die Grundlage für die wissenschaftliche Erforschung der Projekte und Möbelentwürfe der Ateliergemeinschaft bildet der Nachlass, der sich in Privatbesitz und öffentlichen Sammlungen erhalten hat. Er setzt sich zusammen aus Möbeln, Leuchten, Modellen, Textilien, Skizzen, Planzeichnungen, Fotografien, zwei Werklisten Franz Singers, Korrespondenzen, programmatischen Texten sowie Zeitschriften- und Buchpublikationen.

Die umfangreichsten Bestände befinden sich im privaten Archiv von Georg Schrom in Wien und im Bauhaus-Archiv Berlin. Kleinere Bestände werden im Archiv der Universität für Angewandte Kunst in Wien, im Archive of Art and Design des Victoria & Albert

35 Eine erste Biografie zu Dicker erschien in der amerikanischen Ausgabe des Ausstellungskatalogs *50 Years Bauhaus.* Siehe: Kat. Ausst. Illinois Institute of Technology 1969, S. 344. Grundlage war der deutsche Ausstellungskatalog der zunächst in Stuttgart gezeigten Ausstellung: Kat. Ausst. Württembergischer Kunstverein 1968.

36 Makarova 1999. Die Ausstellung „Friedl Dicker-Brandeis: Life, Art, Teaching" wurde in Wien, Czesky Krumlov, Paris, Stockholm, Berlin, Atlanta, Los Angeles, New York, Tokio und fünf anderen japanischen Orten gezeigt. Siehe: Makarova 2017d.

37 Weitere Ausstellungen von Elena Makarova zu Friedl Dicker wurden 1990 in der Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem und 1991 im Jüdischen Museum in Frankfurt gezeigt. In russischer Sprache erschien auch eine romanhafte Biografie über Friedl Dicker von Elena Makarova. Siehe: Makarova 2012. Bisher liegt keine Übersetzung vor. Die unter Dickers Unterricht in Theresienstadt angefertigten Kinderzeichnungen wurden erstmals 1988 im Jüdischen Museum in Prag ausgestellt. Siehe: Pařík 1988.

38 Siehe beispielsweise: Müller 2009; Prokop 2016, S. 201–206; Romauch 2003; Fritzsch 2010.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Museums in London und im Archiv der Firma *Metz & Co* im Stadsarchief Amsterdam aufbewahrt.

Plan- und Fotobestand

Franz Singer hielt sich seit 1934 überwiegend in London auf und nahm zahlreiche Zeichnungen und den Großteil der Fotosammlung aus dem Wiener Atelier mit nach Großbritannien. Diese Bestände befinden sich heute im Bauhaus-Archiv Berlin und im Archive of Art and Design des Victoria & Albert Museums in London. Nach Singers Tod 1954 schenkte seine in London lebende Schwester Frieda Stoerk den „größeren Teil des Singer-Nachlasses“[39] dem Bauhaus-Archiv in Darmstadt. Mit der Übersiedlung des Bauhaus-Archivs 1971 gelangten die Darmstädter Bestände schließlich nach Berlin.[40]

Über den Londoner Antiquar Ben Weinreb[41] konnten weitere Zeichnungen und über Michael Pick[42] die umfangreiche Fotosammlung vom Bauhaus-Archiv erworben werden.[43] Zeichnungen, Korrespondenzen und Möbel gelangten über Pick 1982 in das Archive of Art and Design des Victoria & Albert Museums in London.[44]

Das Planmaterial, das Franz Singer in Wien zurückließ, wurde von der langjährigen Mitarbeiterin Leopoldine Schrom bis zu ihrem Tod 1984 in ihrem Atelier aufbewahrt. Seitdem befinden sich diese Bestände im Privatbesitz ihres Neffen, dem Architekten Georg Schrom.[45] Es handelt sich dabei um ca. 52 Kartons mit Zeichnungen, Schriftverkehr und Fotos und zwei Planschränke mit ca. 400 Zeichnungen. Im Archiv der Universität für Angewandte Kunst befinden sich ca. 90 Zeichnungen und Fotos.

---

39 Dies berichtet der damalige Direktor Hans M. Wingler in seiner Eröffnungsrede für die Ausstellung „Friedl Dicker, Franz Singer“ 1970, zu deren Anlass die Objekte erstmals präsentiert wurden. Siehe: BHA, Nachlass Hans M. Wingler, Mappe Manuskripte 1961–1970, Eröffnungsrede für die Ausstellungseröffnung „Friedl Dicker, Franz Singer“ am 31.1.1970 im Bauhaus-Archiv Darmstadt.

40 Zur Geschichte des Bauhaus-Archivs siehe: Bauhaus-Archiv Berlin 2016.

41 Der Antiquar Weinreb war Experte für die Geschichte Londons und gab die Publikation *The London encyclopaedia* 1983 heraus.

42 Ob ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen Michael Pick und der Familie Singer besteht, ist nicht geklärt. Ein Stammbaum aus Privatbesitz legt nahe, dass es sich um den 1953 in Melbourne geborenen Michael Georg Pichler (bzw. Pick) handeln könnte, der ein Cousin dritten Grades von Franz Singer war. Denkbar wäre, dass Pick nach dem Tod von Frieda Stoerk 1978 den Nachlass von Franz Singer verwaltete.

43 BHA, Auskunft Sybille Hoiman, E-Mail, 4.12.2015.

44 AAD/V&AM, Auskunft Victoria Platt und James Sutton, E-Mail, 5.2.2016, 21.3.2016.

45 Architekt Georg Schrom übernahm den Nachlass des Ateliers von seiner Tante Leopoldine Schrom (1900–1984), die von 1929–1938 im Atelier tätig war.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Da zwischen der Ateliergemeinschaft und der niederländischen Firma *Metz & Co* ab 1935 eine Zusammenarbeit bestand, sind einige Möbel-Planpausen im Nachlass dieser Firma erhalten. Sie werden im Stadsarchief Amsterdam aufbewahrt.[46]

Weitere bedeutende Pläne aus der Ateliergemeinschaft Dickers und Singers konnten im Zuge von Recherchen zum Haus Moller von Adolf Loos erschlossen werden. Dicker und Singer wurden 1927 damit beauftragt, einen Entwurf für die Inneneinrichtung dieses Hauses vorzulegen. Erstmals konnten nun mehrere Zeichnungen aus dem in der Architektursammlung der Albertina verwahrten Adolf Loos-Nachlass der Ateliergemeinschaft zugeschrieben werden.[47] Zwei Indizien weisen darauf hin: Zum einen sind auf den Plänen Möbel eingezeichnet, die als gesicherte Entwürfe der Ateliergemeinschaft gelten und zum anderen lassen sich die handschriftlichen Beschriftungen einem Ateliermitarbeiter zuordnen.

Darüber hinaus befinden sich im Wiener Stadt- und Landesarchiv Planunterlagen in den Bauakten des 1933 nach Entwürfen der Ateliergemeinschaft errichteten, nicht mehr erhaltenen Gästehauses für das Ehepaar Hildegard Auersperg-Hériot und Auguste-Olympe Hériot.[48] Zu zwei weiteren ebenfalls abgerissenen Bauten der Ateliergemeinschaft – einem Tennisklubhaus für Hans Heller und einem Gartenhaus für die Familie Moller – sind nach derzeitigem Kenntnisstand keine Bauakten mehr erhalten.

Möbel und Leuchten

Im Gegensatz zum umfangreichen Nachlass von Plänen und Fotografien haben sich nur wenige originale Möbel erhalten. Im Archiv von Georg Schrom, das den in Wien zurückgelassenen Bestand der Ateliergemeinschaft umfasst, befinden sich zwölf Möbel-Prototypen und drei Leuchten. Darüber hinaus konnte Georg Schrom bei seiner Recherchereise 1985 in den USA Möbel von emigrierten AuftraggeberInnen ausfindig machen. Sie wurden von ihm fotografisch dokumentiert, sind jedoch heute größtenteils nicht mehr eruierbar.[49]

---

46 SAA, 977 – Archiv der Firma Metz & Co., Franz Singer, Inv.-Nr. 203, 312–317, 364.

47 Siehe: AWA, Inv.-Nr. ALA909–932.

48 Siehe: WStLA, M. Abt. 236, A16 – EZ-Reihe: Altbestand (Bez. 1–9, 20): KG: Leopoldstadt, EZ 1415.

49 Georg Schrom hat für die Recherchen zu der 1988 gezeigten Ausstellung „Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien" in den USA noch erhaltene Möbel und Leuchten in Privatbesitz ausfindig gemacht. Diese Möbelstücke stammen aus Familien emigrierter AuftraggeberInnen der Ateliergemeinschaft und wurden von ihm fotografisch dokumentiert. Im Zuge dieser Forschungsarbeit fanden keine erneuten Recherchen in den USA statt. Indes konnte der Standort der Möbel aus dem Besitz des Ehepaars Ella und Josef Deutsch ausfindig gemacht werden, die 1938 nach Chicago emi-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Das Archive of Art and Design des Victoria & Albert Museums besitzt vier Möbel aus dem Londoner Nachlass von Franz Singer, die Michael Pick an das Museum veräußerte. Zudem kaufte das Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam 1992 einen Stahlrohrstuhl an, der ebenfalls der Ateliergemeinschaft zugeschrieben wird.[50]

Wie sich im Zuge der Recherchen herausstellte, haben sich vornehmlich Möbel aus dem Besitz der mit Dicker und Singer befreundeten Familien Téry-Buschmann, Moller und Deutsch erhalten, die heute in öffentlichen Sammlungen wie dem Museum für Angewandte Kunst Wien, dem Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien, der Stiftung Bauhaus Dessau, der Neuen Sammlung in München und dem Smart Museum of Art – University of Chicago oder in Privatbesitz aufbewahrt werden.[51] Im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Arbeit konnte rekonstruiert werden, das fünfzehn der noch erhaltenen Möbel aus der Berliner Wohnung von Margit Téry-Buschmann und Hugo Buschmann und acht aus den Wiener Wohnungen von Anny Wottitz-Moller und Hans Moller stammen.

Auf dem Kunstmarkt sind bisher nur selten Möbelstücke der Ateliergemeinschaft angeboten worden. Beim *Dorotheum* wurde 2006 ein Tisch versteigert und 2008 das gleiche Modell beim französischen Auktionshaus *Artcurial*.[52] Ferner wurde 2019 beim *Dorotheum* ein Stuhl angeboten.

Textdokumente

Im Kölner Tageblatt wurden 1931 Abbildungen von Möbeln zusammen mit dem Text „Das moderne Wohnprinzip. Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven. Franz Singer Möbel“[53] veröffentlicht. In diesem Artikel formulierte die Ateliergemeinschaft ihre Ansprüche an moderne Möbel und Architektur. Zusammen mit dem

grierten. Diese Möbel befinden sich heute in der Sammlung des Smart Museum of Art – University of Chicago.

50 Die Zuschreibung an die Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer erscheint jedoch aufgrund von Abweichungen im Vergleich mit einem historischen Foto zweifelhaft. Nach Auskunft des Museums wurde das Möbel über einen Kölner Händler bezogen, der keine näheren Auskünfte zur Provenienz angab.

51 Friedl Dicker und Franz Singer lernten Anny Wottitz, die 1924 Hans Moller geheiratet hatte, und Margit Téry, die in erster Ehe mit Bruno Adler (Heirat 1918) und in zweiter Ehe mit Hugo Buschmann (Heirat 1928) verheiratet war, bereits vor ihrer Zeit am Bauhaus in Wien kennen. Beide gaben verschiedene Wohnraumgestaltungen in Auftrag. Judith Adler, die Tochter von Anny Wottitz-Moller, heiratete Florian Adler, den Sohn von Margit Téry aus der Ehe mit Bruno Adler.

52 Siehe: Artnet 2015.

53 Der Text „Das richtige Wohnen. Das moderne Wohnprinzip: Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven. Franz Singer Möbel“ wurde 1931 im Kölner Tageblatt veröffentlicht. Im Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988 ist angegeben, dass der Text bereits 1927 entstanden sei. Siehe:

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“[54] bildet der Text eine wichtige Quelle in Bezug auf das Selbstverständnis und die Ziele der Atelierarbeit.

Wichtige Referenzquelle für das Werk ist außerdem eine von Franz Singer erstellte Werkliste aus dem Jahr 1937.[55] Diese reichte er beim Österreichischen Bundesministerium für Handel und Verkehr ein, um eine Befugnis zur Ausübung des Architekenberufs zu erhalten. Die Liste umfasst sämliche Arbeiten, die im Zeitraum von 1921 bis 1937 entstanden sind, sowie die Initialen der AuftraggeberInnen und die Adressen (ohne Angabe der Hausnummer).

Überdies bieten die Briefkorrespondenzen zwischen Anny Wottitz-Moller, Dicker und Singer aus dem Archiv der Universität für Angewandte Kunst Wien, zwischen Singer und der Ateliermitarbeiterin Leopoldine Schrom sowie zwischen Atelier und AuftraggeberInnen aus dem Archiv Georg Schrom Aufschluss über den Arbeitsalltag und das Netzwerk des Ateliers.[56] Elena Makarova hat gemeinsam mit Georg Schrom die von Friedl Dicker an ihre Freundin Anny Wottitz-Moller gerichteten Briefe transkribiert und auf ihrer Website veröffentlicht.[57]

Eine zusätzliche aussagekräftige Quelle der architektonischen und innenraumgestalterischen Arbeiten stellen die zahlreichen Zeitschriften, Magazine und Zeitungen dar, in denen unter Franz Singers Namen Projekte und Möbel der Ateliergemeinschaft ab 1927 publiziert wurden. Namhafte internationale Publikationsorgane wie die belgische *La Cité. Revue d'architecture et d'urbanisme*, die französische *L' architecture d'aujour'hui*, die italienische *Domus*, die in Polen und Russland herausgegebenen Zeitschriften *Architektura i Budownictwo*[58], *Wnetrze*[59], *Архитектура*[60], *Архитектура за рубежом*[61] sowie die im anglo-amerikanischen Raum erscheinenden Zeitschriften *The Studio, The Studio*

Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 10. Diese Datierung kann mit der Publikation aus dem Jahr 1931 widerlegt werden.

54 AGS, Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“.

55 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten“, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS. Eine weitere den Zeitraum 1905–1935 umfassende Biografie und Werkliste von Franz Singer aus dem AGS wurde ebenfalls herangezogen.

56 Im AGS haben sich zahlreiche Durchschläge bzw. Kopien von Briefen erhalten, die aus dem Atelier versendet wurden. Wenn im Folgenden aus diesen zitiert wird, sind diese mit „Brief“ angegeben.

57 Siehe: Makarova 2017a. Die Transkription bedarf jedoch einer umfassenden Überarbeitung, weshalb für Zitate die originalen Briefe unbedingt heranzuziehen sind.

58 Architektur und Bauwesen (Übersetzung d. Verf.).

59 Der Innenraum (Übersetzung d. Verf.).

60 Architektur (Übersetzung d. Verf.).

61 Architektur im Ausland (Übersetzung d. Verf.).

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Year-Book of Decorative Art, *Architectural Forum, Independent Woman* zählten dazu. Im deutschsprachigen Raum erschienen Beiträge in *Das Werk, Die Form, Innendekoration, Neue Hauswirtschaft, Die neue Linie* oder *Die Bau- und Werkkunst*. Der Großteil befindet sich als Konvolut im Bauhaus-Archiv Berlin. Es handelt sich hierbei um die Belegexemplare von Franz Singer. Vereinzelte Ausgaben sind auch im Archiv Georg Schrom erhalten. Allerdings gilt es zu bedenken, dass hier der kritische Blick zumeist fehlt, da die Artikel oftmals von eigens vom Atelier beauftragten Autorinnen verfasst wurden.

Zeichnungen und Gemälde

Friedl Dicker und Franz Singer hinterließen zudem beide Zeichnungen und Gemälde, die einen Einblick in ihre künstlerische Herangehensweise geben. Diese entstanden zum einen während ihres Studiums. Zum anderen beschäftigte sich Dicker auch nach dem Austreten aus der Ateliergemeinschaft wieder verstärkt mit Malerei. Ihr künstlerischer Nachlass hat sich zu einem großen Teil in Privatbesitz, im Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien, im Bauhaus-Archiv Berlin, in den Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar, im Jüdischen Museum in Prag, im Simon Wiesenthal Center und im Getty Research Institute in Los Angeles erhalten. Franz Singers künstlerische Arbeiten befinden sich im Archiv Georg Schrom, im Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien, im Bauhaus-Archiv Berlin, in den Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar, im Wien Museum[62] und im Archive of Art and Design des Victoria & Albert Museums.

Interviews und Gespräche

Um das private Umfeld und berufliche Netzwerk von Dicker und Singer rekonstruieren zu können, wurden für die vorliegende Untersuchung Interviews, Gespräche und Korrespondenzen mit einer Nachfahrin in London, bei der es sich um die Tochter von Singers Bruder Paul Singer handelt, sowie mit BesitzerInnen von Einrichtungsgegenständen von Dicker und Singer geführt. Die heutigen EigentümerInnen der Möbel sind entweder Kinder der ursprünglichen AuftraggeberInnen oder stehen in einem Naheverhältnis zu diesen. Es wurden Judith Adler (1926–2018), die Tochter einer engen Freundin von Friedl Dicker und eine weitere Tochter von Wiener AuftraggeberInnen befragt. Aufschlussreich waren auch die Gespräche mit in Deutschland ansässigen Besitzerinnen von Möbeln, die ursprünglich der in Berlin lebenden Margit Téry-Buschmann gehörten.

62 Nach Auskunft des Wien Museums gelangten die Gemälde durch eine Schenkung von Franz Singers Schwester Frieda Stoerk in die Sammlung des Wien Museums.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Über den gesamten Forschungszeitraum wurden zudem zahlreiche Gespräche mit Georg Schrom geführt, der Informationen zum Atelier über seine Tante Leopoldine Schrom erhielt.

1.4 Forschungsziele und Methodik

Die vorliegende Studie versteht sich als Grundlagenarbeit und verfolgt als Forschungsziel, das innenraumgestalterische und architektonische Werk von Friedl Dicker und Franz Singer auf Basis umfangreicher Quellenrecherchen erstmals umfassend darzustellen. Ausgehend von dieser Gesamtschau kann eine Werkanalyse vor dem Hintergrund damaliger architektur- und designtheoretischer Bewegungen und Tendenzen sowie soziokultureller Faktoren erfolgen. Insbesondere Dickers und Singers Rezeption der Studienzeit am Weimarer Bauhaus soll dabei kontinuierlich reflektiert werden, um die Bedeutung des Bauhauses für die Ateliergemeinschaft zu erschließen.

In der Wiener Zwischenkriegszeit nehmen Dickers und Singers Arbeiten eine Sonderstellung ein, da sie sich vordergründig aufgrund ihrer formalen Bezüge – beispielsweise der Formgestaltung und Materialwahl – auf das Bauhaus beziehen. Da Dicker und Singer in Wien aufwuchsen, den Großteil ihrer Ausbildungen in der österreichischen Hauptstadt absolvierten und dort 1925 ihre Ateliergemeinschaft gründeten, stellt sich die Frage, ob sie auch Ideen aus dem Wiener Umfeld aufgriffen. Schließlich war Wien eine Stadt, die bereits um 1900 die internationale Moderne – neben Beiträgen aus Kunst, Musik und Literatur – architektonisch mitgestaltet hatte und auch in den 1920er-Jahren im sozialen Wohnbau bedeutende Maßstäbe setzte.

Die Erschließung von Dickers und Singers Werkbestand erfolgt somit im Rahmen von drei zentralen Fragestellungen:

Wie rezipierten Dicker und Singer das am Bauhaus Gelernte?
Sind Parallelen zu Wiener EntwerferInnen und ArchitektInnen feststellbar?
Was zeichnet die individuelle Handschrift ihres Werks aus?

Anhaltspunkte über den gestalterischen Anspruch der Ateliergemeinschaft liefert der von Franz Singer 1931 veröffentlichte Text „Das moderne Wohnprinzip“[63]. Darin wird festgehalten, mit welchen Eigenschaften und Merkmalen Möbel, Raumgestaltungen und Bauten realisiert werden sollen. So wird Wert gelegt auf die Verwandlungsfähigkeit der Möbel durch Eigenschaften wie Schachteln, Klappen, Stapeln und die damit einhergehende Raumersparnis, die in der Schrift mit sozialen und funktionalen Überlegungen

63 Kölner Tageblatt 1931; Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 11.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

begründet werden. Einerseits zeigen sich bei den Möbeln Parallelen zu am Bauhaus ausgebildeten EntwerferInnen, wie beispielsweise Marcel Breuer, Erich Brendel oder Alma Buscher, andererseits lässt sich auch eine Verwandtschaft zu Wiener ArchitektInnen, wie Anton Brenner, Franz Schuster und Margarete Schütte-Lihotzky, ablesen, die für den sozialen Wohnbau tätig waren.

Obgleich der mit Dicker und Singer befreundete Kunsthistoriker Hans Hildebrandt[64] (1878–1957) ihre Möbelformfindungen als „ganz aus der Funktion"[65] abgeleitet verstand, gab es auch kritische Einschätzungen. In der Zeitschrift des deutschen Werkbunds *Die Form* wurden die Möbel der Ateliergemeinschaft für eine Serienfertigung als ungeeignet eingestuft: „Daß man aus einem Speisezimmerschrank zwei Tische und drei Sessel herausholen kann, wirkt fast wie ein Tischlein-deck-dich-Scherz. [...] Auf alle Fälle muß aber betont werden, dass [...], es sehr schwer sein wird, diese Dinge dauerhaft herzustellen, weil sie exakt wie Maschinenteile gearbeitet sein müssten."[66] Hier kommt ein Aspekt zur Sprache, der in der vorliegenden Arbeit ebenfalls thematisiert wird und Aufarbeitung findet: der Produktionsprozess der Möbel. Mit welchen Firmen wurde zusammengearbeitet, mit welchen Materialien wurde gearbeitet und gab es Bestrebungen einer seriellen Fertigung? Zur Beantwortung dieser Fragen wurden erstmals die noch erhaltenen Aufzeichnungen von Herstellern, die Korrespondenzen mit Firmen, Patent-Anwälten und die entsprechenden Patentschriften ausgewertet, die Rückschlüsse auf das Verhältnis zu Typisierung und Serienfabrikation ermöglichen.

Da die raumsparenden Möbel nicht ausschließlich in beschränkten Wohnverhältnissen eingesetzt wurden, stellt sich die Frage nach möglichen weiteren Motiven für die raumökonomische Funktion. Friedrich Achleitner meint, dass es bei Dickers und Singers Raumgestaltungen nicht nur darum ging, Platz zu sparen, sondern dass auch „ästhetischer Luxus" betrieben und somit primär ein „künstlerisches Prinzip" verfolgt wurde.[67] Dies gilt es zu überprüfen.

Dass Dicker und Singer auch in der Wiener Architekturszene beheimatet waren, beweist neben den oben erwähnten ArchitektInnen auch ihre Involvierung in dem von Adolf Loos entworfenen Haus Moller. 1932 richteten sie darin das Schlafzimmer für Anny Wottitz-Moller ein, von dem einige in Privatbesitz erhaltene Möbel im Zuge der

64 Der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt war durch seine Frau, die Malerin Lily Uhlmann, in Kontakt mit dem Kreis um Adolf Hölzel gekommen. Er pflegte in den 1920er-Jahren enge Kontakte zu zeitgenössischen ArchitektInnen, KünstlerInnen und Persönlichkeiten des Bauhauses und förderte ihre Ideen durch Veröffentlichungen und Ausstellungen. Grundlegend hierfür war sein kunstwissenschaftliches Handbuch *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* von 1924. Siehe: Wendland 1999b, S. 300–305.

65 Hildebrandt 1931, S. 291.

66 Lotz 1931, S. 42.

67 Achleitner 1988, S. 6.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Recherchen nun wiederentdeckt wurden. Bei Recherchen im Loos-Archiv der Albertina tauchten zudem um 1928 entstandene Möblierungspläne für das gesamte Haus Moller auf. Die Verbindung zu Loos schlägt sich bei nachfolgenden Wohnraumgestaltungen im Aufgreifen Loos'scher Spezifika (Podeste, Sitznischen, Raumplankonzept) nieder. Bei den frühen Möbelentwürfen gibt es zudem auffällige Übereinstimmungen mit Möbeln von Josef Hoffmann und Koloman Moser. Demzufolge gilt es in der Analyse diese vielfältigen Bezüge zu untersuchen. Im Speziellen wird einerseits im Abgleich mit RepräsentantInnen des Bauhauses und andererseits in der Gegenüberstellung mit aus Wien stammenden EntwerferInnen und ArchitektInnen der spezifische Beitrag von Dicker und Singer herausgearbeitet und erstmals eine kritische Bewertung ihrer Werke vorgenommen.

Aufbau der Arbeit und methodisches Vorgehen

Zunächst wird ein Überblick über Dickers und Singers Ausbildungen gegeben, wobei die jeweiligen privaten Verhältnisse und das kulturelle Umfeld der beiden Berücksichtigung finden. Bisher waren die Angaben in der bestehenden Literatur hierzu im Falle von Dicker teilweise ungenau oder nicht korrekt sowie oftmals nicht durch entsprechende Quellen belegt und im Falle von Singer stark lückenhaft. Über ihr berufliches und privates Netzwerk herrschte weitestgehend Unklarheit. Durch vertiefende Recherchen in den Archiven ihrer Ausbildungsstätten kann ihre Ausbildung nun vollständig rekonstruiert werden. Weiters lässt die erstmalige Auswertung der umfangreichen Briefkorrespondenzen zwischen Friedl Dicker und ihrer Freundin Anny Wottitz sowie zwischen Franz Singer und der Ateliermitarbeiterin Leopoldine Schrom ihr privates und berufliches Umfeld sichtbar werden.

Da die vorliegende Arbeit das gemeinsame Werk Dickers und Singers im Rahmen ihrer Ateliergemeinschaft fokussiert, werden die Biografien nicht in separaten Kapiteln behandelt, sondern als parallel verlaufende Lebensläufe in den einführenden Kapiteln zwei bis vier chronologisch vorgestellt. Diese strukturelle Entscheidung geht mit der Auffassung einher, dass Dicker und Singer im entsprechenden Zeitraum beruflich ein Team bildeten, ihre Arbeit somit als Gemeinschaftswerk verstanden werden kann und daher eine getrennte Schilderung nicht geeignet erschien. Separate tabellarische Lebensläufe sind der Studie angehängt.

Anschließend kommt die Ateliergemeinschaft zur eingehenden Betrachtung. Dabei wird erörtert, in welchem Zeitraum und an welchen Standorten diese wirkte, wie die Aufgaben zwischen Dicker, Singer und den MitarbeiterInnen des Ateliers verteilt waren und an welchen Projekten Dicker und Singer gemeinsam arbeiteten.

Da die in Zeitschriften publizierten Projekte stets als Entwürfe Franz Singers ausgewiesen sind, stellt sich auch die Frage nach dem Selbstverständnis von Dicker und

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Singer innerhalb der Ateliergemeinschaft. Hier besteht ein eklatanter Widerspruch zu der vermeintlich offiziellen Bezeichnung „Atelier Singer-Dicker", die bis heute von der Literatur ohne Hinterfragen verwendet wird. Diese Bezeichnung wurde jedoch, wie sich nun herausstellte, nie von Dicker und Singer geführt. Aus diesen Gründen wird im Folgenden der Begriff „Ateliergemeinschaft" bzw. „Atelier" gewählt. Da Dicker 1931 aus der Arbeitsgemeinschaft austrat, wird bei nachfolgenden Projekten auch der Begriff „Atelier Franz Singer" verwendet.

Darüber hinaus gilt es zu klären, wie die Ateliergemeinschaft zu Aufträgen gelangte und wer zur Auftragsklientel gehörte. Zeichnungen, Modelle, Publikationen und Ausstellungen waren strategische Hilfsmittel, um neue KundInnen zu akquirieren. Durch die auf der von Singer erstellten Werkliste angegebenen Adressen und Namensinitialen konnten die zumeist jüdischen AuftraggeberInnen, ihre Berufsstände und Schicksale während des Nationalsozialismus im historischen Wiener Adressbuch *Lehmanns Wohnungsanzeiger* und im Österreichischen Staatsarchiv recherchiert werden. Hilfreich war zudem das Nachschlagewerk *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800 – 1938*[68] des Historikers Georg Gaugusch sowie die Internet-Datenbank www.geni.com[69].

Darauf folgt die Analyse des Werks mit einführenden Kapiteln über das Bauhaus und den Entwicklungen in Wien sowie den zentralen Kapiteln „Einrichtungsgegenstände: Möbel, Leuchten und Kachelöfen" sowie „Raumgestaltungen und Architektur". Die Untergliederung der Kapitel über die Möbel ergab sich aus der Untersuchung von Dickers und Singers Verhältnis zu Materialien, Herstellern und Produktionsmethoden. Eine Aufteilung in Möbel-Gruppen nach Material und eine jeweils separate, dem Material entsprechende Abhandlung der Hersteller erschien sinnvoll, um die Entwicklungstendenzen darzustellen. Das Kapitel wird abgerundet durch Betrachtungen der Kindermöbel, Leuchten und Kachelöfen. Im anschließenden Teil über „Raumgestaltungen und Architektur" werden zunächst die Farbkonzepte behandelt, um nachfolgend die in Verbindung mit dem von Adolf Loos geplanten Wohnhaus realisierten Aufträge für das Ehepaar Wottitz-Moller näher zu untersuchen und die neuen Forschungsergebnisse zu präsentieren. In den folgenden Kapiteln über Wohnkonzepte auf kleinster Fläche werden neben Bezügen zu ArchitektInnen des sozialen Wohnbaus auch Verbindungen zu Adolf Loos herausgearbeitet. Den Abschluss bildet ein Kapitel über das Gästehaus Auersperg-Hériot, bei dem es sich um den einzigen realisierten Wohnbau des Ateliers handelt. Eine kritische Betrachtung der multifunktionalen und raumsparenden Möbel und Raumgestaltungen rundet schließlich die Analyse ab.

68 Gaugusch 2011.

69 www.geni.com ist eine genealogische Website, die von der israelischen Firma MyHeritage 2007 gegründet wurde.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Grundlage der vorliegenden Analyse der Einrichtungsgegenstände, Raumgestaltungen und Bauten von Dicker und Singer bildet das für die Dissertation erstellte Werkverzeichnis, in dem alle eruierten Möbel, Leuchten, Textilien, Kachelöfen sowie Innenraumgestaltungs- und Bauprojekte der Wiener Ateliergemeinschaft katalogisiert und kommentiert wurden. Darüber hinaus wurden im Werkverzeichnis die in London entstandenen Projekte von Franz Singer und die in Wien selbstständig ausgeführten Projekte der AteliermitarbeiterInnen dokumentiert.[70]

Voraussetzung für das 805 Einträge umfassende Werkverzeichnis war eine systematische Recherche in Archiven und Sammlungen. Im ersten Schritt wurden daher Planunterlagen, Fotos und Publikationen gesichtet und fotografisch dokumentiert, ebenso wurde den noch erhaltenen Möbeln und Einrichtungsgegenständen nachgegangen. Auf letztere verwiesen einerseits die Angaben im Ausstellungskatalog *Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien*[71]. Andererseits dienten der Erschließung die Auskünfte der Archive und Museen zur Provenienz ihrer Bestände.[72] Ausgangspunkt für die chronologische Sortierung der Dokumente und Objekte war die oben bereits erwähnte von Franz Singer 1937 erstellte Werk- und Publikationsliste für sein „Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten“[73]. Erstmals wurde nun diese von der Forschung bisher nicht berücksichtigte Liste als Referenzquelle für die Zuordnung der Pläne, Fotos, publizierten Artikel sowie der originalen Möbel, Leuchten und Textilien aus Archiven und Sammlungen herangezogen. Durch die oben erwähnte Recherche der gelisteten Namen und Adressen konnte zudem die Auftragsvergabe mithilfe des Wiener Adressbuchs nahezu vollständig aufgeschlüsselt werden.[74] Basis für die nach 1937 entstandenen Projekte war die von Wilberg-Vignau erarbeitete Werkliste im Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1970.[75]

70 Siehe: Hövelmann 2018. Eine Veröffentlichung des Werkverzeichnisses ist geplant.

71 Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 111–120.

72 Auskünfte erteilten Silvia Herkt vom UAKKA, Lutz Schöbe von der SBD und Georg Schrom, der den Nachlass der Ateliergemeinschaft in Wien verwahrt.

73 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS. Eine weitere den Zeitraum 1905 bis 1935 umfassende Biografie und Werkliste von Franz Singer aus dem AGS war ebenso hilfreich für die Aufarbeitung.

74 Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adressbuch für d. k.k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung 1889–1922 bzw. Wiener Adreßbuch, Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1922–1941.

75 Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 65–72.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

2 Dickers und Singers künstlerische Ausbildung im Zeichen von Kunstschulreform und Lebensreformbewegung

2.1 Die Zeit in Wien

2.1.1 Herkunft und Ausbildung bis 1916

Franz Karl Singer kam als viertes Kind von Hermine Singer (1866–1934), geborene Haurowitz, und Siegmund Singer (1857–1909)[1] am 8. Februar 1896 in Wien zur Welt. Seine Eltern, die 1888 in Prag geheiratet hatten, stammten aus Familien der Textilindustrie. Franz Singer und seine älteren Geschwister Friederike (1889–1978), genannt Frieda, Paul (1893–1969) und Julius (1891–1979) wuchsen daher in großbürgerlichen Verhältnissen auf (Abb. 1).[2]

Franz Singers Urgroßvater väterlicherseits Samuel Singer (1798–1850) gründete in Wien die Möbelfedernfabrik und Roßhaarsiederei „Samuel Singer". Die im 2. Bezirk in der Fischergasse 4 ansässige Firma wurde von seinen Söhnen Adolf (1824–1892) und Julius Singer (1826–1890) unter dem Namen „Samuel Singer's Erben" weitergeführt. Julius Singer, Franz' Großvater, war außerdem Zensor der Österreichisch-Ungarischen Bank in Wien.[3] Dessen Sohn Dr. Siegmund Singer war Franz' Vater und k.k. Kommerzialrat. Er richtete 1885 die „Färberei und Appretur Stockerau Siegmund Singer" in den ehemaligen Gebäuden der Kotzenfabrik[4] Schaumann in Stockerau ein, die bis 1906 in Betrieb war.[5]

Franz' Mutter Hermine Singer stammte ebenfalls aus einer wohlhabenden in der Textilindustrie tätigen Familie. Ihr Vater Sigmund Haurowitz (1833–1927) war Großindustrieller und Inhaber der von seinem Vater 1867 gegründeten Weberei „L. Haurowitz" in Grottau (tsch.: Hrádek nad Nisou) mit Firmensitz in Prag, die er zu einem der bedeutendsten Baumwollbetriebe der Tschechoslowakei ausbaute.[6] Hermines Schwestern Olga

1 Das Geburtsdatum ist durch ein erhaltenes Geburtszeugnis aus dem Jahr 1874 aus Privatbesitz einer Nachfahrin der Familie Singer belegt.
2 Gaugusch 2011, S. 717–718. Die Geburts- und Sterbedaten wurden teilweise ergänzt mithilfe der Stammbäume aus Privatbesitz einer Nachfahrin der Familie Singer.
3 Gaugusch 2011, S. 713–718.
4 süddeutsch/österr.: „die Kotze/der Kotzen" beschreibt eine grobe, dicke Wolldecke.
5 Gaugusch 2011, S. 717. Zur Firmengeschichte siehe: Stadtgemeinde Stockerau 2017.
6 Gaugusch 2011, S. 1088–1089.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 1: Franz Singer mit seinen Geschwistern. Von links nach rechts: Paul, Julius, Franz und Frieda, um 1904.

(1871–1942) und Paula (1861–1944) heirateten Rudolf (1862–1907) und Richard Neumann (1858–1924), die ebenfalls aus Familien der Textilindustrie in Reichenberg stammten.[7] Sigmund Haurowitz und sein Schwiegersohn Rudolf Neumann gründeten später die Firma „Neumann & Haurowitz".[8]

Die sechsköpfige Familie Franz Singers wohnte ab 1890 in der Eßlinggasse 2 im 1. Bezirk in Wien.[9] Nach dem Tod des Vaters 1909 musste die Wohnung im 1. Bezirk offenbar bald aufgegeben werden. 1914 wurde eine Wohnung in der Frankgasse 4 im 9. Bezirk bezogen, in der Franz Singers Schwester Frieda mit ihrem Mann Walter Stoerk (1874–1939) bis zu ihrer Emigration nach London lebte.[10]

Während die älteren Brüder Paul und Julius später im Bankgeschäft tätig waren, förderten die Eltern bzw. die Mutter nach dem frühen Tod des Vaters die künstlerischen Neigungen von Frieda und Franz. Frieda spezialisierte sich auf die Herstellung von Taschen und Stickereien auf Stoff.

Der Lebenslauf, den Singer seinem „Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten"[11] 1937 beilegte, sowie ein weiterer um 1935 entstandener Lebenslauf aus dem Archiv Georg Schrom geben genauere Hinweise über seine Ausbildung in Wien.[12]

7 Gaugusch 2011, S. 1092–1093.

8 Engelmann 2012, S. 92–94 und 251–252.

9 Siehe: Siegmund Singer, in: Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger Wien, 1890. In den vorherigen Jahren ist als Adresse Eßlinggasse 9 angegeben.

10 Siehe: Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger Wien.

11 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

12 AGS, Biografie und Werkliste für den Zeitraum 1905–1935.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Franz Singer besuchte zunächst die Volksschule bei den Schotten und von 1905–1907 einen Kinderkurs im Atelier der Malerin Emma Schlangenhausen[13] (1882–1947) unter der Oberleitung von Alfred Roller[14] (1864–1935) (Abb. 2). In seinem Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten schildert Franz Singer seinen weiteren schulischen Werdegang wie folgt: „Die ersten zwei Mitteljahre besuchte ich das akademische Gymnasium, die nächsten fünf Jahre das neu gegründete Franz-Josefs' Realgymnasium, lernte – wegen Krankheit – die achte Klasse zu Hause und legte, im Sommer 1914, als Externist, im Elisabeth-Realgymnasium in Brünn mit Erfolg die Reifeprüfung ab"[15]. Parallel zur Schulzeit nahm er von 1910 bis 1913 Zeichenunterricht bei dem Radierer Ferdinand Gold (1882–1981), der Mitglied des Künstlerhauses war. Nach der Schulzeit wurde Singer schließlich von September 1914 bis März 1915 Schüler des Malers Felix Albrecht Harta[16] (1884–1967). Der Besuch der im November 1913 in der Wiener Galerie Miethke[17] gezeigten Adolf Hölzel-Ausstellung und ein Vortrag jenes Künstlers dürften Singer darin bestärkt haben, das Studium der Malerei weiterzuverfolgen, da er diese Erfahrung in seinem Lebenslauf von 1937 als „entscheidenden Eindruck"[18] bezeichnet.

Friedl Dicker wurde am 30. Juli 1898 als Friederike Dicker geboren (Abb. 3). Ihre Eltern stammten beide aus Prag. Ihre Mutter Karoline Dicker (1865–1902), geborene Fanta, starb bereits mit nur 37 Jahren, als Friedl Dicker drei Jahre alt war. Ihr Vater, der

13 Emma Schlangenhausen war Grafikerin und Malerin. Sie studierte bis 1905 bei Alfred Roller, Ludwig Michalik und Koloman Moser an der Wiener Kunstgewerbeschule. Ein weiterer Lehrer war Cuno Amiet. Nach anfänglicher Ölmalerei konzentrierte sie sich auf den Holzschnitt. Siehe: Wally 1991, S. 369.

14 Alfred Roller war seit 1901 Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule und von 1909–1934 Direktor. Siehe: Fliedl 1986, S. 296.

15 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

16 Felix Albrecht Harta (eigtl. Hirsch) (1884–1967), österreichischer Maler, Grafiker und Zeichner. Stand in freundschaftlichem Kontakt mit den Künstlern Kokoschka, Schiele, Klimt, von Gütersloh und Oppenheimer. Sein Werk repräsentiert die österreichische Kunst der Zwischenkriegszeit und orientiert sich am Expressionismus. Siehe: Schaffer 2011, S. 462.

17 Die Galerie Miethke war eine bedeutende Kunsthandlung in Wien. 1864 als Buch- und Antiquariatshandel Miethke & Wawra von dem in Potsdam geborenen Hugo Othmar Miethke und Josef Karl Eduard Wawra gegründet, profilierte sie sich unter der künstlerischen Leitung von Carl Moll zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer der bedeutendsten Avantgarde-Galerien Österreich-Ungarns. Siehe: Natter 2003, S. 262–263.

18 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 2: Franz Singer, um 1918.



Abb. 3: Friedl Dicker mit ihrem Vater, 1903.

Händler Simon Dicker (1857–1942), heiratete 1904 Charlotte Schön (1866–1943).[19] Als Friedl Dicker geboren wurde, wohnte die Familie in der Hahngasse 30 im 9. Bezirk. Ab 1909 ist bis zum Jahr 1941 im Adressbuch die Bleichergasse 18 im 9. Bezirk als Adresse des Vaters angegeben.[20] Dem Wiener Adressbuch zufolge verdingte sich der Vater mit verschiedenen Arbeiten. Von 1896 bis 1899 wird er als „Lebensversich. Agent" angegeben, 1906 als „Hdl.-Reisender [Handlungs-Reisender]" und in der Folge als „Kaufmann" (1907–1919) und „Warenvermittler" (1920–1923), schließlich erscheint er im Zeitraum 1924–1925 mit dem Zusatz „Spielwrhdl. [Spielwarenhändler]".[21] Im Zeitraum

19 Makarova 1999, S. 11. Simon und Charlotte Dicker starben 1942 und 1943 im Ghetto Theresienstadt. Siehe: Institut Theresienstädter Initiative/Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands 2005, S. 255.

20 Siehe: Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger Wien bzw. Wiener Adreßbuch, Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1909–1941.

21 Siehe: Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger bzw. Wiener Adreßbuch, Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1896–1925.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

vom 1.9.1924 bis 27.2.1939 ist für Simon Dicker in der Bleichergasse 18/19 eine Handelsagentur eingetragen.[22] Auf einem erhaltenen Briefbogen lautet der Briefkopf: „Simon Dicker, Wien, Mal- und Bilderbücher, Jugendschriften, Briefmarkenalbum in allen Sprachen. Gesellschaftsspiele. ‚Austria' Präcisions- Fachschul- u. Schulreisszeuge. Mathem. Instrumente. Taschen-Kino mit Film."[23] Möglicherweise handelte es sich also um ein Büro für den An- und Verkauf jener Waren.[24]

Die finanzielle Lage des Vaters war teilweise prekär, so berichtet Friedl Dicker an ihre Freundin Anny Wottitz (1900–1945) um 1920: „Mein Vater schindet sich, ist vielleicht da er aus Deutschland alles bezieht insolvent und ähnliches. [...] aber der Winter steht vor der Tür, meine Eltern haben fast keine Kohle."[25]

Den wechselnden Einkommensquellen des Vaters zufolge wuchs Dicker in deutlich bescheideneren Verhältnissen als Franz Singer auf, umso bemerkenswerter ist die Förderung der künstlerisch begabten Tochter.[26] Nach dem dreijährigen Besuch einer Volks- und Bürgerschule für Mädchen entschied Dicker sich dazu, die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt zu besuchen, um dort vom Wintersemester 1912/1913 bis zum Sommersemester 1915 eine Ausbildung zur Fotografin und Reproduktionstechnikerin zu absolvieren.[27] Anschließend schrieb sie sich am 16. Oktober 1915 für die Textilklasse bei Rosalia Rothansl (1870–1945)[28] an der Wiener Kunstgewerbeschule ein und belegte nebenher Kurse bei Franz Cizek (1865–1946), der dort einen Kurs für „Ornamentale

22 WÖA, Auskunft Rita Tezzele, E-Mail, 21.3.2017.

23 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1922, Inv.-Nr. 13.705/3.

24 Bei Makarova ist angegeben, dass der Vater ein Papierwarengeschäft führte, dies scheint jedoch durch die Auskunft des WÖA, dass Simon Dicker an diesem Standort als „Warenvermittler" tätig war, unwahrscheinlich. Vgl. Makarova 1999, S. 11; WÖA, Auskunft Rita Tezzele, E-Mail, 21.3.2017.

25 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1920, Inv.-Nr. 13.709/1.

26 Jüdische, zumeist assimilierte Familien legten besonderen Wert auf die Ausbildung ihrer Kinder, da sie gesellschaftlichen Aufstieg und soziale Anerkennung in der westlichen Gesellschaft anstrebten. Bildung war in einer von Antisemitismus geprägten Umwelt die Grundlage weiblicher Emanzipation. Siehe dazu: Göllner 1995, S. 11–12.

27 Dickers Studienzeit an der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt umfasste den Zeitraum WS 1912/13 bis SoSe 1914/15. Im SoSe 1916/17 erscheint sie noch einmal in der Sektion für „Lithographie, Radierung, Xylographie und zugehörige Grafik". Die Graphische, Auskunft Klaus Walder, E-Mail, 15.4.2013.

28 Rosalia Rothansl war an der Wiener Kunstgewerbeschule als Vertragslehrerin von 1901 bis 1909 im Spezialkurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung, von 1909 bis 1911 im Sonderkurs für Textilarbeiten und ab 1911 in der Werkstätte für Textilarbeiten tätig. Ab 1914 wurde sie festangestellte Lehrerin und übernahm auch die Verwaltung und Pflege der Kostümsammlung. Als erste Frau mit Professortitel an der Kunstgewerbeschule war sie von 1920–1925 Professorin der Werkstätte für Textilarbeiten. Siehe: Patka/Vogelsberger 1986, S. 399.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 4: Leinenstickerei mit der Darstellung „Christus auf dem Ölberge", 1916.

Formenlehre" abhielt.[29] Ihre spätere pädagogische Arbeit mit Kindern lässt darauf schließen, dass sie ebenfalls seiner „Klasse für Jugendkunst" Besuche abstattete. Cizek hatte 1896 eine private Mal- und Zeichenschule für Kinder eingerichtet, in der er die freie Entfaltung der spontanen künstlerischen Aktivität der Kinder förderte. Sein Konzept fand weltweit Anerkennung. 1904 wurde Cizeks Schule in die Kunstgewerbeschule integriert und 1909/1910 zur sogenannten „Klasse für Jugendkunst" erklärt.[30] Am Abend besuchte Dicker ein freies Lyzeum.[31]

Aus dem Unterricht bei der Textil-, Teppich- und Gobelinspezialistin Rosalia Rothansl ist ein Foto einer Leinenstickerei mit der Darstellung „Christus auf dem Ölberge" aus dem Jahr 1916 erhalten (Abb. 4).[32] Für alle Bewertungskriterien der „Werkstätte für Textilarbeiten" wie „Fleiß", „Fortgang" und „Verhalten" erhielt Dicker die Note Eins. Im Einschreibe-Katalog

29 Dass Dicker den Kurs „Ornamentale Formenlehre" bei Cizek besuchte, belegt ein Zitat ihrer Freundin Gisela Jäger-Stein: „Im Jahre 1915 waren Friedl Dicker und ich Schülerinnen der damaligen Wiener Kunstgewerbeschule: In der Zeichenklasse von Professor Franz Cizek traf ich Friedl – wir wurden Freunde und verbrachten jede mögliche freie Zeit miteinander." Siehe: Jäger-Stein 1988, S. 15. Makarova gibt fälschlicherweise an, dass Dicker die Textilklasse bei Cizek besucht hätte. Vgl. Makarova 1999, S. 238. Die Textilklasse leitete jedoch nicht Cizek, sondern Rosalia Rothansl.

30 Krammer 2011, S. 220–227.

31 Siehe: BHA, Nachlass Hans M. Wingler, Mappe Manuskripte 76, von Peter Wilberg zusammengestellter Lebenslauf Friedl Dickers. Um welches „freie Lyzeum" in Wien es sich dabei handelte, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Denkbar wäre ein Besuch der „Schwarzwaldschen Schulanstalten", die Eugenie Schwarzwald 1901 gegründet hatte, um Mädchen das Ablegen der Matura zu ermöglichen.

32 UAKKA, Fotosammlung, Friedl Dicker, Christus auf dem Ölberge, Leinenstickerei, 1916, Inv.-Nr. 12912/FW.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ist vermerkt, dass sie ihr Studienzeugnis am 30. Juni 1916 erhielt.[33] Demzufolge studierte sie lediglich acht Monate an der Kunstgewerbeschule. Das Studiengeld finanzierte sie sich durch Tätigkeiten beim Theater. Sie assistierte als Requisiteurin, entwarf Kostüme und schrieb selbst Theaterstücke, wie beispielsweise das erhaltene Manuskript für ein „Blaubartpuppenspiel" aus dem Jahr 1916.[34]

2.1.2 Kunstschule Johannes Itten und Netzwerke 1916–1919

Im September 1916 zog der junge Schweizer Maler Johannes Itten (1888–1967) von Stuttgart nach Wien und richtete dort eine private Kunstschule ein, die Friedl Dicker ab der zweiten Jahreshälfte 1916 besuchte.[35] Obwohl Singer von März 1915 bis Ende 1918 Militärdienst zu leisten hatte, gelang es ihm seine künstlerischen Interessen weiter zu verfolgen.[36] Laut eigener Angabe besuchte er seit Ende 1917 die Kunstschule Ittens, war mit dem Lehrer jedoch spätestens seit Mai 1917 bekannt.[37] Dicker und Singer, die wenig später künstlerisch zusammenarbeiteten und eine Liebesbeziehung eingingen, lernten sich in Ittens Kunstschule kennen (Abb. 5–6).[38]

Ausschlaggebend für Singers Kontaktaufnahme zum Hölzel-Schüler Johannes Itten war vermutlich die von ihm 1913 besuchte Hölzel-Ausstellung in der Galerie Miethke,

33 UAKKA, Einschreibeformular von Friedl Dicker vom 16.10.1915 sowie Einschreibekatalog der Textilklasse von 1915/1916. Auch Dickers Freundin Gisela Jäger besuchte die Textilklasse.

34 Makarova 1999, S. 12.

35 Makarova 1999, S. 238.

36 Siehe: Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

37 Erstmals gibt Singer in dem Schreiben an das Kriegspressearchiv von Mai 1917 als Lehrer neben Felix Albrecht Harta bereits den Schweizer Maler Itten an. Siehe: Undatierte handschriftliche Auskunft Franz Singers als Beilage eines Briefes von Hugo Schwarz an Max Ritter von Hoen, 1.5.1917. Siehe: ÖStA/KA FA AOK KPQ Akten 39 Kunstgruppe, KPQ-Mitglieder (Ansuchen um Aufnahme, diverse Personalunterlagen), Namen S, 1914–1918 (Karton (Faszikel)).
In seinem Lebenslauf, der um 1935 entstand, schreibt Franz Singer: „Ende 1917 bei Johannes Itten (Hölzel-Schüler)". Siehe: AGS, Lebenslauf, um 1935. In seinem Lebenslauf von 1937 gibt er schließlich an, erst seit 1918 bei Johannes Itten unterrichtet worden zu sein. Siehe: Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

38 Siehe: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 8.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 5: Franz Singer, um 1919/1920.



Abb. 6: Friedl Dicker, um 1920.

die er für sich retrospektiv als „entscheidenden Eindruck“[39] bezeichnet. Da Singer in seinen beiden Lebensläufen aus den Jahren 1935 und 1937 angibt, dass Itten ein Hölzel-Schüler war, bestätigt sich diese Verbindung.[40] Zudem gehörte Johannes Itten bald nach seiner Ankunft in Wien zum Kreis der Pädagogin und Schulreformerin Eugenie Schwarzwald[41] (1872–1940), mit der Singers spätere Frau Emmy Heim seit den 1910er-

39 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

40 Siehe: Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

41 Die Pädagogin, Schulreformerin und Germanistin Eugenie Schwarzwald, geb. Nußbaum (1872–1940), übernahm 1901 ein Mädchenlyzeum in Wien und ermöglichte Mädchen in ihren „Schwarzwaldschen Schulanstalten“ erstmals eine in Österreich öffentlich anerkannte Matura abzulegen und somit anschließend ein Studium aufnehmen zu können. Siehe: Martischnig 2001, S. 34–35; Göllner 1999.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 7: Oskar Kokoschka, Porträt Emmy Heim, 1916, Lithografie.

Jahren befreundet war (Abb. 7).[42] Über diese Verbindung könnte Singer Itten persönlich kennengelernt haben.

Wie Dicker von dem neu nach Wien zugezogenen Lehrer erfuhr, ist bisher nicht bekannt. Der Besuch der neuen Kunstschule erscheint jedoch durchaus konsequent, nachdem sie bereits Cizeks Kurs an der Kunstgewerbeschule belegt hatte. So vertraten beide Lehrer reformpädagogische Unterrichtskonzepte. Obschon kein näherer Kontakt zwischen Cizek und Itten bestand, belegt die Tagebuchnotiz von Cizek am 14. Mai 1919 „In der Ausstellung des Malers Johannes Itten“[43], dass er über den Fortgang von Ittens Arbeiten informiert war. Beide Lehrer vertraten eine Reformpädagogik, die sich um 1900 im Bereich der „künstlerischen Erziehung als sog. Kunsterziehungsbewegung“[44] ausformte. Zudem schrieben beide dem „Phänomen des Rhythmus eine herausragende Bedeutung zu“[45]. Deutlich wird dies an Ittens Aufzeichnungen aus seiner Wiener Zeit. So lautet der erste Eintrag in seinem Tagebuch am 20. Oktober 1916: „Rhythmus. [...] Alles Lebendige, Seiende lebt, das heisst, ist in Bewegung. Parallelen, Rhythmus, dann Kontraste von gebogenen und geraden Linien.“[46]

Itten hatte seine Kunstschule auf Anregung der Wienerin Agathe Mark-Kornfeld (1894–1973) eingerichtet, die eine seiner ersten Schülerinnen in Stuttgart war.[47] Zusammen mit ihrem Bruder Richard Mark (1902–unbek.), Marie Cyrenius (1872–1959) und Elisabeth Laske (1884–1977) gehörte sie zur Gruppe seiner ersten Wiener SchülerInnen.[48]

42 Vgl. Ackermann 2017, S. 3–5.
43 Tagebuch Franz Cizek, 14.5.1919. Zitiert nach: Wick 2011, S. 16.
44 Wick 2011, S. 20.
45 Ebd.
46 Tagebuch Johannes Itten, 20.10.1916, in: Badura-Triska 1990a, S. 136.
47 Bogner 2003, S. 85; Wick 1994b, S. 136.
48 Bogner 2003, S. 85. Zu seinen Schülerinnen gehörten außerdem: Emmy Anbelang (1896–1918), Anna Höllering (1895–1987), Edith Knaffl-Granström (1884–1956) und Margarethe Wieden-Veit (1879–1959).

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 8: Franz Singer, Studie, 1917, Feder auf Papier, 35 x 17,9 cm, BHA.

Zunächst mietete Itten ein Wohnatelier im Dachgeschoss eines Hauses in der Peter Jordanstraße 86 im 19. Bezirk. Dort unterrichtete er auch seine ersten SchülerInnen und verlegte dann aufgrund des Zuwachses im Herbst 1917 sein Atelier in die Nußdorferstraße 26–28 im 9. Bezirk.[49] Agathes Freundinnen Margit Téry (1892–1977) und Anna Höllering (1895–1987) sowie deren Freundin Emmy Anbelang (1896–1918), mit der sich Itten verlobte, besuchten nun ebenfalls seine Schule.[50] Carl Auböck (1900–1957), Josef Breuer, Max Bronstein (1896–1992), Walter Heller (1899–unbek.), Alfred Lipovec (1898–unbek.), Vally Neumann (1893–unbek.), Olga Okuniewska (1902–1985), Gyula Pap (1899–1983), Franz Probst (1903–1980), Franz Scala (1892–1975), Naum Slutzky (1894–1965) und Anny Wottitz dürften weitere seiner SchülerInnen gewesen sein, da Itten später angibt, dass sie ihm aus Wien ans Bauhaus gefolgt seien.[51] Anny Wottitz wurde eine enge Freundin von Friedl Dicker und Franz Singer. Margit Téry war mit Singer bereits seit der Schulzeit befreundet.[52]

Aus dem Unterricht der privaten Kunstschule Ittens sind bisher nur wenige SchülerInnen-Arbeiten bekannt. Die zumeist unsignierten und undatierten Zeichnungen im Nachlass der Schülerin Elisabeth Laske liefern jedoch Erkenntnisse zu Ittens Unterricht

49 Bogner 2003, S. 86.

50 Badura-Triska 1990b, S. 19.

51 In seinem Buch „Mein Vorkurs am Bauhaus" gibt Itten sechzehn SchülerInnen an, die ihm 1919 ans Bauhaus folgten: Carl Auböck, Josef Breuer, Max Bronstein, Marie Cyrenius, Friedl Dicker, Walter Heller, Alfred Lipovec, Vally Neumann, Olga Okuniewska, Gyula Pap, Franz Probst, Franz Scala, Franz Singer, Naum Slutzky, Margit Téry und Anny Wottitz. Siehe: Itten 2003, S. 6.

52 Franz Singer kannte Margit Téry aus der Schulzeit wie Judith Adler, Margits Schwiegertochter, der Verfasserin mitteilte. Gespräch am 25.1.2014.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 9: Franz Singer, Akt, 1918, Kohle auf Papier, 31,3 x 18,2 cm, BHA.

in Wien. So setzen sich die Zeichnungen nicht mit den geometrischen Kompositionen auseinander, die Itten selbst in Wien anfertigte, sondern greifen die Aufgabe der Formgewinnung aus dem Hell-Dunkel-Kontrast auf, die der Künstler von seinem Lehrer Adolf Hölzel (1853–1934) übernommen hatte.[53] Dies spiegelt sich auch in den erhaltenen Zeichnungen von Franz Singer und Friedl Dicker wider. Die mit 1917 und 1918 datierten Zeichnungen Franz Singers aus dem Bauhaus-Archiv Berlin entstanden höchstwahrscheinlich in Ittens Unterricht in Wien (Abb. 8–9).[54]

Itten verfolgte in seinem Unterricht eine ganzheitliche Herangehensweise und verlangte dies auch von Künstlerin und Künstler. In seinem Vortrag, den er 1917 bei der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs in Wien hielt, wird dies deutlich: „[...] Sie werden mir sagen, ein Maler hat sich nur an das zu halten, was er sieht. Ich sage nein. Ein gesunder Mensch hat viele Sinne. Er hat Augen, Ohren, Nase, Mund, Tasten. Er hat Sinne, die in fast unbekannten Tiefen der Seele Wirkungen der Außenwelt auf die Innenwelt vermitteln und aufzeichnen. [...] Das über alle Maße große Empfinden, das allumfassende Empfinden ist erste und höchste Bedingung, um Beziehungen zur Kunst zu haben. Kann der Mensch ein Empfundenes, Erfühltes durch künstlerische Mittel, durch Form und Farbe rein faßbar uns darstellen, dann ist er ein Künstler. [...]“[55] Das Ideal der Ganzheitlichkeit, das er von seinen SchülerInnen forderte, wurzelte in den pädagogischen Überlegungen Ernst Schneiders, der Vorsteher des Lehrerseminars war, das

53 Bogner 2003, S. 86–87.

54 Zeichnungen von Franz Singer befinden sich in folgenden Sammlungen: BHA, KSW, AAD/V&AM. Frühe Zeichnungen von Friedl Dicker werden im UAKKA verwahrt.

55 Johannes Itten, Vortrag „Über Komposition“, 1917, Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, in: Badura-Triska 1990a, S. 227.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Itten in Bern besucht hatte. Schneider hatte bereits beschrieben, dass das pädagogische Ziel die „Bildung des ganzen Menschen von innen heraus durch die persönliche Leistung (Arbeit) innerhalb der Gemeinschaft für die Gemeinschaft“[56] sein müsse.

Wie Itten dieses ganzheitliche Prinzip in seinem Unterricht umsetzte, veranschaulicht ein Tagebucheintrag von 1918: „Wesen der Distel: Ich liess eine Distel zeichnen, und natürlich zeichneten alle mehr oder weniger gut die Distel nach. Ich zeigte darauf die Kreuzschleppung Dürers (Distel = Schmerzmotiv). Ich verlange nun, daß der Schüler zuerst sich von der Naturdistel stechen lasse. – Er spürt das Schmerzhafte, Spitze, Aggressive der Distel. Dieses soll er dann als reine Bewegungsempfindung wiedergeben auf dem Blatt. Dann hat er das Wesen der Distel empfunden und gestaltet.“[57]

Über Agathe Mark-Kornfeld gelangte Itten in den Kreis der Pädagogin Eugenie Schwarzwald, die in Wien eine fortschrittliche private Mädchenschule betrieb. Oskar Kokoschka (1886–1980), Adolf Loos (1870–1933), Egon Wellesz (1885–1974), Arnold Schönberg (1874–1951), Alfred Polgar (1873–1955), Egon Friedell (1878–1938), Robert Musil (1880–1942) und Karin Michaelis (1872–1950) verkehrten in Schwarzwalds Salon und unterrichteten zum Teil an ihrer Schule.[58] Bald darauf lernte Itten vermutlich Alma Mahler (1879–1964) kennen, die seit 1915 mit Walter Gropius (1883–1969) verheiratet war. Er war häufiger Gast in ihrem Salon und ihrem Haus auf dem Semmering.[59] 1917 schreibt Alma Mahler in einem Brief an die Kunsthistorikerin Erika Tietze-Conrat[60] (1883–1958): „In Itten hatten wir uns nicht getäuscht. Er ist ein fabelhafter Kerl. Ich war in seinem Atelier und sah seine ältesten Anfänge und seine letzten, und in dem Ganzen steckt eine solche Folgerichtigkeit, daß ich mich nun nicht mehr beirren lasse. Der Mensch Itten mag eine Weile gestrauchelt sein – aber der Künstler ist es nicht.“[61] Und auch Itten schwärmt in einem Brief an seine Freundin Anna Höllering am 3. Juli 1918: Alma Mahler sei „ein ganz anderer Mensch, als alle andern glauben. Kannst Du Dir denken[,] dass diese Frau sich vor dem Krieg bereits in einem Kloster in Benares (Indien) angemeldet hatte.“[62] Wie Mahler beschäftigte sich Itten mit den theosophischen

56 Zitiert nach: Tavel 1994, S. 44.
57 Tagebuch Johannes Itten, Oktober 1918, in: Badura-Triska 1990a, S. 402.
58 Badura-Triska 1990b, S. 19.
59 Laven 2006, S. 248.
60 Erika Tietze-Conrat war die erste Frau, die an der Universität Wien in Kunstgeschichte promovierte. Sie war verheiratet mit dem Kunsthistoriker Hans Tietze.
61 Zitiert nach: Wagner 2009, S. 111.
62 Siehe: Rotzler 1978, S. 54.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Schriften von Annie Besant (1847–1933) und wandte sich der Mazdaznanlehre[63] zu.[64] Itten und Mahler führte neben der Kunst also auch das Interesse für Theosophie zusammen. Über sie lernte Itten weitere Persönlichkeiten Wiens kennen, wie beispielsweise die Komponisten Arnold Schönberg, Alban Berg (1885–1935) und Josef Matthias Hauer (1883–1959), den Kunsthistoriker Josef Strzygowski (1862–1941) und den Architekten Adolf Loos.[65] Letzterer schätzte den jungen Lehrer Itten besonders. So initiierte er 1919 die Präsentation der Itten-Ausstellung in den Räumen der Künstlergruppe *Freie Bewegung* in der Kärntnerstraße und führte in seinen 1919 erschienenen „Richtlinien für ein Kunstamt" zur Reform des Kunstbetriebs Itten unter der Rubrik „Schule" sogar namentlich auf: „Zeichenunterricht hat nur als Mittel zum Zweck zu dienen. Der Zweck ist die Schärfung der Sinne. Die Art des Malers Itten sei die Grundlage."[66]

Eine besondere Beziehung bestand zu Josef Matthias Hauer, der nach einer langen künstlerischen Blockade in Reaktion auf die geometrischen Kompositionen Ittens 1919 das „Zwölftonspiel" *Opus 19* entwickelte.[67] Inspiration hierfür war die in Ittens Bildern „angestrebte Totalität aller Farben des zwölfteiligen Farbenkreises, der methodische Einsatz komplementärer Farbkontraste und die auf Zahlenverhältnissen aufbauende kompositorische Grundstruktur"[68]. Ittens Verehrung für Hauers Kompositionen wird in einem undatierten, wahrscheinlich 1920 entstandenen Brief an Hildegard Anbelang deutlich, die nach dem frühen Tod ihrer Schwester Emmy Anbelang Ittens Ehefrau wurde: „Der Sonnenmelos[69] ist wohl das schönste was Hauer geschrieben hat und was ich überhaupt bis jetzt an Musik hörte (meine eigene natürlich – hors concours)."[70]

Wie Itten standen auch Dicker und Singer dem Kreis um Schwarzwald nahe. In einem Brief von 1924 bezeichnet Schwarzwald Franz Singer als guten Freund und dessen 1921 geborener Sohn besuchte später ihre „Schwarzwaldschen Schulanstalten".[71]

63 Die Mazdaznanlehre, eine Mischreligion mit zarathustrischen, christlichen und hinduistischen-tantrischen Vorstellungen, einer vegetarischen Ernährungslehre, einer am Yoga orientierten Atemlehre sowie einer von theosophischen Vorstellungen Helena Blavatskys weiterentwickelten Rassenlehre wurde von Otoman Zar-Adusht Ha'nish (Otto Hanisch, 19.12.1844, Teheran – 29.2.1936, Los Angeles) begründet. Siehe: Wagner 2009, S. 119.

64 Wagner 2009, S. 111–112.

65 Laven 2006, S. 248–249.

66 Zitiert nach: Kat. Ausst. Museum Villa Stuck 1982, S. 40.

67 Bogner 2003, S. 90.

68 Ebd., S. 90.

69 Beim „Sonnenmelos" handelt sich um eine Reihe von Bausteinen aus *Opus 19*, denen Hauer einen eigenen Text unterlegte. Siehe: Ebd., S. 95.

70 Zitiert nach: Ebd., S. 95.

71 Schwarzwald schrieb eine Anfrage an Stadtrat Max Winter, in der sie um Rat in Bezug auf den Vertrieb des Phantasus-Baukastens von Franz Singer bat. In diesem Brief bezeichnet sie Franz Singer als guten „Freund". Siehe: AGS, Brief Eugenie Schwarzwald an Max Winter, 28.10.1924. Schwarz-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Dicker besuchte von Oktober 1918 bis Juni 1919 Arnold Schönbergs „Seminar für Komposition“[72], in dem sie als Hauptgegenstand „Harmonielehre I“ und im Nebengegenstand „Analyse“ belegte.[73] Der Kurs wurde in den Räumen der Schule von Eugenie Schwarzwald im 1. Bezirk abgehalten.[74]

Das Seminar bei Schönberg besuchten ebenso MitschülerInnen Dickers und Singers aus der privaten Kunstschule von Itten sowie Freunde und spätere AuftraggeberInnen, wie die Komponisten Hanns Eisler (1898–1962) und Viktor Ullmann (1898–1944), der Musiker Eduard Steuermann (1892–1964) sowie Alice Moller (1871–1962), Erwin Ratz (1898–1973), Viktor Schlichter[75] (1903–1986), Dolly Schlichter (1897–1948) und Anny Wottitz.[76]

Für Singer, der seit 1915 Kriegsdienst leistete, dürfte Ittens ganzheitliche Unterrichtsmethode, die eine individuelle Selbstfindung und die Erziehung zum schöpferischen Sein anstrebte, hoffnungsvoll und kraftspendend gewesen sein. Im Alter von 19 Jahren rückte er im März 1915 als „Einj.[ährig] Freiwilliger zum Feldkanonen-Regiment 29 nach Oedenburg“ [heute Sopron, Ungarn] ein, „wurde zum F.K.R.28 transferiert und dem Infanterie Reg.[iment] No. 4 zugeteilt“, mit dem er von Juni 1916 bis Ende 1918 im Feld war.[77] Bereits im Juli 1916 schreibt er resigniert in einem Feldpostbrief an seine Schulfreundin Margit Téry: „meine Lebens u. Zivilisationsbedürfnisse muss ich [...] ohne Ausnahme vergessen“ [...] „Die Briefe sind das einzige [sic!] was hier Freude bereiten kann.“[78] Singer litt seit Dezember 1916, wie ein Entlassungsbefund an die k. k. Offizierssammelstelle eines Arztes der „k. k. Klinik für Psychiatr. und Nervenkrankheiten“ belegt,

wald gab bei Franz Singer auch Buchbindearbeiten in Auftrag, für deren Ausführung Anny Wottitz vorgesehen war. Siehe: UAKKA, Brief Franz Singer an Anny Wottitz, um 1923, Inv.-Nr. 13.741/10, 13.741/20. Der Besuch der „Schwarzwaldschen Schulanstalten“ von Singers Sohn Michael Peter ist durch ein Zeugnis belegt. Siehe: AGS, Schulzeugnis von Michael Peter Singer, Schuljahr 1927/1928.

72 Scharenberg 2002, S. 145–152.

73 Ebd., S. 342.

74 Die „Schwarzwaldschen Schulanstalten“ befanden sich zunächst in der Wallnerstraße 9 und wurden am 1. November 1914 in die Herrengasse 10 überführt. Siehe: Neue Freie Presse 1914, S. 9.

75 Viktor Schlichter wurde später Dirigent in Buenos Aires. Auskunft Iris Lindberg, E-Mail, 24.11.2017.

76 Scharenberg 2002, S. 324–327.

77 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

78 AGS, Feldpostbrief Franz Singer an Margit Téry, 13.7.1916.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

an „Verstimmung, Angst [...], Erregungszuständen und Weinanfällen".[79] Dokumente aus dem Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs legen nahe, dass Franz Singer sich deshalb um Aufnahme als Maler in die Kunstgruppe des Kriegspressequartiers bemühte. Auf einem handschriftlichen Schreiben vom Mai 1917 heißt es: „War bis zum 11.1.17 an der Front[,] dann bis zum 12. April im Spital u. habe bis zum 9. Mai Urlaub. Beim Verlassen des Spitals erhielt ich ein ärztl. Zeugnis, nachdem ich Urlaub zu bekommen habe, dann zu leichtem Dienst tauglich bin, später eventuell zu Ausbildungszwecken beim Kader. Ich möchte nun am 9. V. nicht zum Kader einrücken, sondern für die Dauer meiner Felddienstuntauglichkeit irgendeine Verwendung, wo möglich als Maler bekommen. (Heeresmuseum, Kriegsgräberabtlg., Kriegsarchiv, Kriegspressequartier o. sonst etwas ähnliches) [sic!]."[80]

Empfehlungsschreiben, die seine Begabung als Maler attestieren, zeigen Singers ausgezeichnete Kontakte. In den Akten des Kriegspressearchivs im Kriegsarchiv befinden sich u. a. Schreiben des Kunsthistorikers Felix Braun (1885–1973), des Philosophen Oskar Ewald (1881–1940), des Kunsthistorikers Hans Tietze (1880–1954), des Kunstkritikers Arthur Roessler (1877–1955) sowie Schreiben von Alfred Roller, dem Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule, und sogar von Josef Hoffmann (1870–1956), der Singer am 8. Mai 1917 bescheinigt: „Endesgefertigter bestätigt die Arbeiten des Herrn Franz Singer zu kennen. Dieselben zeigen hohe künstlerische Qualitäten und würde daher seine Verwendung im k. u. k. Kriegspressequartier sehr zu empfehlen sein."[81] Singers Wunsch wurde vom Kriegspressequartier jedoch abgelehnt.[82]

Trotzdem gelang es Singer, sich parallel zum Kriegsdienst innerhalb der Wiener Kunstszene weiterhin zu vernetzen. Durch einen im Zuge der Recherchen neu aufgetauchten Brief von Johannes Itten ist nun belegt, dass Franz Singer bereits 1917 engen Kontakt

79 Entlassungsbefund des Arztes Prof. Wagner v. Jauregg an die k. k. Offizierssammelstelle, 1917. Siehe: ÖStA/KA FA AOK KPQ Akten 39 Kunstgruppe, KPQ-Mitglieder (Ansuchen um Aufnahme, diverse Personalunterlagen), Namen S, 1914–1918 (Karton (Faszikel)).

80 ÖStA/KA FA AOK KPQ Akten 39 Kunstgruppe, KPQ-Mitglieder (Ansuchen um Aufnahme, diverse Personalunterlagen), Namen S, 1914–1918 (Karton (Faszikel)).

81 Empfehlungsschreiben Josef Hoffmanns vom 8.5.1917. Siehe: ÖStA/KA FA AOK KPQ Akten 39 Kunstgruppe, KPQ-Mitglieder (Ansuchen um Aufnahme, diverse Personalunterlagen), Namen S, 1914–1918 (Karton (Faszikel)).

82 Im Schreiben der Kunstgruppe des Kriegspressequartiers an das Kommando des Ersatzbataillons des k.u.k. Infanterieregiments 4 vom 21.6.1917 heißt es: „Der in den Stand des dortigen Ersatzbataillons gehörende Leutnant i. d. Reserve Franz SINGER (früher des k.u.k. Feldhaubitzregiments Nr. 2) wolle verständigt werden, daß seinem Ansuchen um Einteilung als Kriegsmaler in die Kunstgruppe des Kriegspressequartiers nicht entsprochen werden kann." Siehe: ÖStA/KA FA AOK KPQ Akten 39 Kunstgruppe, KPQ-Mitglieder (Ansuchen um Aufnahme, diverse Personalunterlagen), Namen S, 1914–1918 (Karton (Faszikel)).

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

zu seiner späteren Frau, der Konzertsängerin Emmy Heim[83], pflegte und möglicherweise mit ihr bereits liiert war (Abb. 10).[84] Sie war zu diesem Zeitpunkt noch mit dem angehenden Schriftsteller Emil Alphons Rheinhardt[85] (1889–1945) verheiratet, lebte aber bereits getrennt von ihm.[86] Singer könnte Heim bei einem ihrer Konzerte kennengelernt haben oder über Itten, der musikbegeistert und mit dem finnischen Sänger Helge Lindberg befreundet war.[87]

Vermutlich auf Anregung seines Lehrers Felix Albrecht Harta schloss Singer sich bereits 1916 der „Kunstschau" – dem „Bund österreichischer Künstler"[88] – an und stellte seine dem Expressionismus verpflichteten Ölgemälde mit dieser Gruppe bei der von März bis April 1918 gezeigten 49. Ausstellung der Vereinigung bildender Künst-

83 Die in Wien geborene Konzertsängerin Emmy (eigtl. Emilie) Heim (1885–1954) studierte Gesang, debütierte 1911 in Wien und gab zahlreiche Konzerte. In erster Ehe war sie vom 30. Juni 1915 bis 1. April 1920 mit dem angehenden Schriftsteller Emil Alphons Rheinhardt (1889–1945) verheiratet. Sie war mit der Pädagogin Eugenie Schwarzwald befreundet und wurde 1916 von Oskar Kokoschka porträtiert. Siehe: Scheu 1985, S. 47; Ackermann 2017, S. 1–8.

84 Siehe: AAD/V&AM, Brief Johannes Itten an Emmy Heim, 29.12.1917, AAD 3-1982, PL6. Der Brief, in dem sich Itten für sein Fehlen bei einem Konzert bei Heim entschuldigt, ist an Emmy Heim, Schadekgasse 18 adressiert und endet mit dem Satz: „An Sie und Franz Singer meine besten Grüsse!". Auf einer undatierten Einladungskarte lädt Itten beide zu einem Konzert von Helge Lindberg ein: „Lieber Franziskus, ich würde mich sehr freuen Sie Mittwoch den 23. Oktober mit Frau Emmy und ihrer Schwester Frieda im Konzert meines Freundes Helge Lindberg zu sehen. Soll ich Ihnen Karten besorgen?" Siehe: AAD/V&AM, Einladungskarte von Johannes Itten an Franz Singer, undatiert, AAD 3-1982, PL6.

85 Siehe: Georget 2012.

86 Laut der Scheidungsakte lebte das Ehepaar Rheinhardt/Heim bereits seit 1917 getrennt voneinander. Siehe: AGS, Scheidungsakt, 1.4.1920. Ein Brief von Itten belegt, dass sich Emmy und Franz bereits 1917 kannten und vermutlich auch gemeinsam in der Schadekgasse 18 lebten. Siehe: AAD/V&AM, Brief Johannes Itten an Emmy Heim, 29.12.1917, AAD 3-1982, PL6. Am 17. März 1921 heirateten Emmy Heim und Franz Singer in Weimar. Trauzeugen waren Bruno Adler und Margit Téry-Adler. Siehe: Heiratsurkunde 17.3.1921, Privatbesitz. Offiziell war Heim für die Wohnung in der Schadekgasse 18 seit dem 3.6.1922 und Singer seit dem 10.2.1925 gemeldet. Auskunft WStLA, Brief, 17.6.2011, 17.2.2017.

87 Dass Itten mit Lindberg befreundet war, geht aus einer undatierten Einladung von Itten an Franz Singer, seine Schwester Frieda und Emmy Heim zu einem Konzert von Helge Lindberg hervor. Siehe: AAD/V&AM, Einladungskarte von Johannes Itten, undatiert, in: AAD 3-1982, PL6. Ebenso findet sich ein Hinweis auf die Freundschaft in der Erzählung der Schülerin Ida Kerkovius. Siehe: Itten o. J. (um 1960), S. 9. Franz Singer besaß ein Exemplar dieses Büchleins. Siehe: AAD/V&AM, AAD 3-1982, PL6. Konzerte von Heim sind durch erhaltene Plakate dokumentiert. Siehe bspw.: ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, Plakat des Konzerts „Kriegsfürsorge-Veranstaltung [...] zu Gunsten des k.u.k. Reservespitales Nr. 1 und des k.u.k. Kriegsspitales Nr. IV in Meidling" im Großen Musikvereinssaal u. a. mit Emmy Heim, 14.5.1917.

88 Der „Bund österreichischer Künstler, Kunstschau" hatte sich in Abspaltung zur Secession auf Veranlassung von Gustav Klimt gebildet.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 10: Emmy Heim, um 1910/15.

ler in der Wiener Secession und der von Mai bis Juni 1918 gezeigten Ausstellung „Ein Jahrhundert Wiener Malerei“[89] im Kunsthaus Zürich aus. Bei der Ausstellung in der Wiener Secession, dessen Hauptraum Egon Schiele bespielte, war Singer mit den vier Ölgemälden „Der Pflug“[90], „Landschaft“[91], „Gewitterlandschaft“[92] und „Wirtshausgarten“[93] und im Kunsthaus Zürich nochmals mit dem Gemälde „Wirtshausgarten“ vertreten (Abb. 11).[94] Zudem studierte er vom Wintersemester 1917/1918 bis zum Wintersemester 1918/1919 an der Universität Wien die Fächer Kunstgeschichte, Musikgeschichte und Philosophie. Mehrere Lehrveranstaltungen belegte Singer bei dem Musikwissenschaftler Egon Wellesz, dem Kunsthistoriker Josef Strzygowski und dem Philosophen Oskar Ewald.[95]

1918 entstand sein erster Bühnenentwurf für die Volksbühne bzw. das Komödienhaus unter der Direktion

89 Siehe: Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS. Siehe auch: Kat. Ausst. Wiener Secession 1918; Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1918, S. 17.

90 Bei dem Bild aus dem Wien Museum mit der Inv.-Nr. HMW_117322 handelt es sich vermutlich um das ausgestellte Bild „Der Pflug“, Öl auf Leinwand, 56 x 70 x 62 cm.

91 Das Bild könnte den Inventarnummern HMW 117318 oder HMW 117320 aus dem Wien Museum entsprechen.

92 Das Bild könnte den Inventarnummern HMW 117318 oder HMW 117320 aus dem Wien Museum entsprechen.

93 Kat. Ausst. Wiener Secession 1918.

94 Ebd.

95 Siehe: Archiv Universität Wien, Einschreibebücher der Semester: WiSe 1917/1918, SoSe 1918 und WiSe 1918/1919.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 11: Franz Singer, Wirtshausgarten, 1914, Öl auf Leinwand, 50 x 75 cm, AGS.

von Arthur Rundt (1881–1939) sowie sein erster ausgeführter „Wohnungseinrichtungsentwurf", der ihm, wie er in seinem Lebenslauf 1937 schreibt, „ein Lob von Adolf Loos einbrachte".[96] Möglicherweise arbeiteten Dicker und Singer an diesen Bühnenentwürfen bereits gemeinsam.

Beide bewegten sich im Kreis der Wiener Jugendkulturbewegung, die durch politisch links stehende Intellektuelle und den Psychologiestudenten Siegfried Bernfeld begründet wurde, mit dem Singer befreundet war.[97] Diese vorwiegend aus aufgeklärten jüdischen Familien stammenden Jugendlichen kritisierten gesellschaftliche Normen wie sexuelle Abstinenz bis zur Ehe und forderten umfassende Schulreformen, wobei sie sich an der Psychoanalyse und dem Sozialismus orientierten. Im Zentrum dieser Bewegung standen auch der mit Dicker befreundete angehende Psychoanalytiker Otto Fenichel, die Schwestern Elisabeth und Josephine Neumann, der Mediziner Paul Stein und Max Ermers.[98]

96 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS. Zeugnisse dieser frühen Bühnen- und Inneneinrichtungs-Arbeiten sind bisher nicht bekannt.

97 Siegfried Bernfeld war offenbar eng mit Franz Singer befreundet, wie ein Brief aus dem AGS verdeutlicht. Siehe: AGS, Brief Siegfried Bernfeld an Franz Singer, 20.7.1934.

98 Siehe: Zwiauer 2004, S. 225–230. Die Tochter von Josephine (Pepa) Neumann, Edith Kramer, war Dickers wichtigste Schülerin und wurde später Kunsttherapeutin. Elisabeth Neumann war von 1930 bis 1933 mit Siegfried Bernfeld verheiratet. Später heiratete sie den Regisseur Berthold Viertel.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 12: Annonce Dicker-Wottitz, Neue Erde, 1919.

Auf die politische Ausrichtung verweisen zwei im April 1919 von Dicker und ihrer Freundin Anny Wottitz veröffentlichte Annoncen in der Zeitschrift *Neue Erde. Kultursozialistische Wochenschrift*[99], die „den raschesten und vollständigsten Ausbau der sozialistischen Gesellschaft" erwirken wollte und dessen Herausgeber der Leiter des Siedlungsamtes Max Ermers war. Eine Annonce bewirbt die in ihrem Atelier in der Hintzerstrasse 6 im 3. Bezirk gezeigte Ausstellung ihrer „mod.[ernen] Holz- und Batikarbeiten, Stickereien, Zeichnungen etc." (Abb. 12).[100]

Aufgrund einer Ausstellung von SchülerInnenarbeiten im November 1918 wurden Itten Lehraufträge in Wien angeboten, die er jedoch ablehnte.[101] In einem Brief an seinen Berner Freund Otto Morach schreibt er: „Eine Schülerausstellung hatte sehr viel Erfolg, [...]. Die bedeutendsten Leute Wiens kamen hin. Man macht Anstrengungen, mich an die Kunstgewerbeschule zu bringen. Auf der Universität soll ich Vorträge und Kurse halten [...] ich habe aber keine Lust mit den 50jährigen zusammenzuarbeiten."[102] Die Angebote, die Itten unterbreitet wurden, verdeutlichen die große Wertschätzung, die

99 Herausgeber der Zeitschrift *Neue Erde. Eine Wochenschrift für kulturellen Sozialismus* war Max Ermers (1881–1950), der von 1919–1923 Leiter des Siedlungsamtes der Stadt Wien war. Als Redakteur fungierte Ludwig Neumann. Ziel der Zeitschrift war es, „den raschesten und vollständigsten Ausbau der sozialistischen Gesellschaft" zu erwirken. Als Lesepublikum sollten vor allem Intellektuelle und KünstlerInnen angesprochen werden, um sie für den sogenannten „Kultursozialismus" zu gewinnen.

100 Annonce für „Ausstellung „mod. Holz- u. Batikarbeiten, Stickereien, Zeichnungen etc." im „Atelier Anny Wottitz – Friedl Dicker, III. Hintzerstrasse 6, ab 10. April" in: Neue Erde. Kultursozialistische Wochenschrift 1919a, S. 84; Annonce für eine Ausstellung Friedl Dicker – Anny Wottitz, in: Neue Erde. Kultursozialistische Wochenschrift 1919b, S. 193. Siehe auch: Wallas 1995, S. 346, 353.

101 Eine Einladungskarte zu dieser Ausstellung mit dem Wortlaut: „Die Schüler des Malers Johannes Itten erlauben sich, Sie höflichst zur Ausstellung ihrer Arbeiten im Atelier, IX. Nußdorferstraße Nr. 26, Tür 43, einzuladen. Geöffnet ab Sonntag, den 17. November 1918 täglich von 10 – 1 Uhr" hat sich im Bestand zu Franz Singer im AAD/V&AM erhalten. Siehe: AAD/V&AM, correspondence from Itten, AAD 3-1082, PL6.

102 Zitiert nach: Laven 2006, S. 249.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ihm in Wien entgegengebracht wurde und zeigen darüber hinaus die Fortschrittlichkeit der Kunstgewerbeschule unter Alfred Roller.[103] Dicker beschreibt diese Zeit rückblickend in einem Brief aus Berlin an ihre Freundin Anny Wottitz 1922/1923: „Gestern erzählte ich von Wien. Von unserer Atelierausstellung u.s.w. [...] Damals war es schön. Man hatte einen Grund und Boden; Itten. Opposition als einzigen Gradmesser, Mut, der alle Verwirrung nicht gekannt oder unterschätzt hat; einfach sich. Und doch tausch ich heute nicht, und mit nichts."[104]

Vermutlich zu Beginn des Jahres 1919 vermittelte Alma Mahler ihrem Mann Walter Gropius den Kontakt zu Johannes Itten, der ihn schließlich als Lehrkraft für das in Planung befindliche Bauhaus in Weimar gewinnen konnte.[105] Ende Februar 1919 hatte er bei Itten dafür brieflich angefragt. Nachdem Itten sich vor Ort über die neue Schule informiert hatte, gab er im Juni seine Zusage.[106] In einem Brief von September 1919 erkundigt sich Itten allerdings noch besorgt bei Gropius bezüglich der Wohnungsfrage in Weimar: „Mein Schüler Franz Singer ist seit 10 Tagen in Weimar und sucht Wohnungen für meine Wiener Schüler und mich aber ohne jeden Erfolg. Kann die Wohnungsfrage nicht gelöst werden, so fällt natürlich alles dahin. Denn alle Schüler im Stich lassen kann ich nicht [...] Die Wohnungsfrage ist das Einzige was mich die ganze Zeit bedrückt. Für alles andere freue ich mich nun wirklich sehr und hoffentlich wird alles gut werden."[107]

Anfang Oktober zog Itten mit seiner Frau Hildegard Anbelang schließlich nach Weimar.[108] Die 21-jährige Friedl Dicker und der 23-jährige Franz Singer folgten ihm mit weiteren Wiener SchülerInnen nach Weimar. Nach dem Krieg, dem Zusammenbruch der alten Ordnungen in Staat, Gesellschaft und im kulturellen Bereich war das Bauhaus die Hoffnung auf einen grundsätzlichen Neuanfang. Dicker und Singer, die aus dem Umkreis der Wiener Jugendbewegung kamen und von lebensreformerischen Idealen durchdrungen waren, bot sich hier die Hoffnung, eine bessere und sozial gerechtere Welt zu gestalten.[109]

103 Ebd., S. 250.
104 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1922/1923, Inv.-Nr. 13.702/5.
105 Badura-Triska 1990b, S. 20.
106 Ebd., S. 20–21.
107 Brief Johannes Itten an Walter Gropius, undatiert, nach 19.9.1919. Zitiert nach: Kat. Ausst. Kunstsammlungen zu Weimar 1994, S. 449, Dokument 9.
108 Badura-Triska 1990b, S. 20–21.
109 Hahn 1994, S. 16–17.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 13: Dolly Schlichter, Friedl Dicker, Stefan Wolpe (von links nach rechts), Weimar, um 1920.

2.2 Studienzeit am Bauhaus in Weimar 1919–1923

2.2.1 Die Wiener Gruppe um Johannes Itten

„Sie unterschieden sich von allen anderen. Sie waren der Sauerteig, der den Prozeß der organischen Entwicklung am Bauhaus einleitete. Sie durchsetzten den anfangs etwas groben Geist durch auflockernde Gelassenheit und durch die Liebenswürdigkeit, die sie mitgebracht hatten, und durch die Anmut ihrer frei waltenden Phantasie. [...] Sie brachten geeignete Elemente bildnerischen Gestaltens bereits mit aus dem Unterricht, den Itten ihnen in Wien gegeben hatte. Unter ihnen waren selbstbewußte Menschen. Sie waren nicht das, was später ganz allgemein ‚Bauhäusler' genannt wurde, denn sie ließen

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

sich nicht zu Vereinfachungen verleiten. Sie waren und blieben kunstbegeistert."[110] So beschrieb Georg Muche rückblickend die Wiener Gruppe um Johannes Itten (Abb. 13).

Zu den aus Wien kommenden Itten-SchülerInnen zählen noch weitere als die von Itten in seinem 1963 erschienenen Buch *Mein Vorkurs am Bauhaus*[111] erwähnten sechzehn SchülerInnen Carl Auböck[112], Josef Breuer[113], Max Bronstein[114], Marie Cyrenius[115], Friedl Dicker, Walter Heller[116], Alfred Lipovec[117], Vally Neumann[118], Olga Okuniewska[119], Gyula Pap[120],

110 Itten o. J. (um 1960), S. 14–15. Siehe: AAD/V&AM, AAD 3-1982, PL6.

111 Itten 2003, S. 6.

112 Carl Auböck hospitierte vom WS 1919/20 bis SoSe 1920 in der Holzbildhauerei. Siehe: Winkler 2006, S. 228. Im WS 1920/21 besuchte er die Metallwerkstatt. Siehe: Winkler 2007, S. 168. In der Meisterratssitzung vom 7. Februar 1921 wurde beschlossen Auböck von der SchülerInnenliste zu streichen, da er „ohne Urlaub oder Abmeldung vom Bauhaus weggegangen" sei. Siehe: BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle. Siehe: Wahl 2001, S. 118.

113 Josef Breuer taucht weder in den Meisterratsprotokollen noch in den Bauhaus-Alben auf.

114 Max Bronstein war vom WS 1920/21 bis SoSe 1924 am Bauhaus. Er sollte in die Gold-Silber-Kupferschmiede oder in die Glaswerkstatt aufgenommen werden, wurde später aber zu den Lehrlingen in der Druckerei gezählt. Siehe: Winkler 2009, S. 256–257.

115 Marie Cyrenius besuchte im SoSe 1920 die Metallwerkstatt. Siehe: Winkler 2007, S. 168. In der Meisterratssitzung vom 7. Februar 1921 wurde beschlossen, Cyrenius von der SchülerInnenliste zu streichen, da sie „voraussichtlich nicht vom Urlaub zurückkehren kann". Siehe: BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle. Siehe: Wahl 2001, S. 118.

116 Walter Heller besuchte im WS 1919/20 bereits probeweise die Tischlerei und war dort bis WS 1920/21 als Lehrling tätig. Anschließend besuchte er im SoSe 1921 die Metallwerkstatt. Siehe: Winkler 2006, S. 74–75; Winkler 2007, S. 168. In der Meisterratssitzung am 12. Oktober 1921 wurde beschlossen, den seit länger als einem Jahr beurlaubten Heller aus der Schülerliste zu streichen. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 105–106, in: Wahl 2001, S. 144.

117 Alfred Lipovec hospitierte im SoSe 1920 in der Holzbildhauerei. Siehe: Winkler 2006, S. 228. Vom WS 1920/21 bis zum WS 1921/22 besuchte er die Metallwerkstatt. Siehe: Winkler 2007, S. 168. In den Meisterratsprotokollen erscheint Lipovec das letzte Mal am 6. Dezember 1920 mit dem Verweis, dass er eine Schulgeldzahlung und ein Stipendium erhalten soll. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 77–78, in: Wahl 2001, S. 116–117.

118 Vally Neumann wurde laut Protokoll der Meisterratssitzung am 30. März 1920 definitiv am Bauhaus aufgenommen. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 43–45, in: Wahl 2001, S. 79. Letztmalig erscheint sie im Protokoll der Sitzung am 24. März 1922, Vallita [sic!] Neumann sei zu fragen, „ob sie zum Sommer-Semester in der Werkstatt arbeiten oder aus der Liste der Studierenden gestrichen werden" will. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 112, in: Wahl 2001, S. 159.

119 In der Meisterratssitzung vom 12. Oktober 1921 wurde beschlossen, die seit länger als einem Jahr beurlaubte Olga Okuniewska von der SchülerInnenliste zu streichen. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 105–106, in: Wahl 2001, S. 144.

120 Gyula Pap war seit WS 1920/21 am Bauhaus und besuchte vom SoSe 1921 bis zum WS 1923/24 die Metallwerkstatt. Er legte im SoSe 1924 seine Gesellenprüfung ab. Siehe: Winkler 2007, S. 168.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Franz Probst[121], Franz Scala[122], Franz Singer, Naum Slutzky[123], Margit Téry-Adler[124] und Anny Wottitz[125]. So gibt Folke Dietzsch als „Wiener Ittenschüler" in seiner Dissertation über die Studierenden am Bauhaus zusätzlich Rudolf Braun[126], Rudolf Lutz[127], Richard Mark[128],

121 Franz Probst besuchte vom SoSe 1920 – in diesem Semester absolvierte er auch eine Werklehre – bis WS 1920/21 die Metallwerkstatt. Siehe: Winkler 2007, S. 168–169. In der Meisterratssitzung vom 7. Februar 1921 wurde beschlossen Probst von der SchülerInnenliste zu streichen, da er „ohne Urlaub oder Abmeldung vom Bauhaus weggegangen" sei. Siehe: BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle, in: Wahl 2001, S. 118.

122 Franz Scala wurde in der Meisterratssitzung am 20. September 1920 für die Leitung der Werkstatt für Wandmalerei vorgeschlagen. Es konnte jedoch kein Vertrag abgeschlossen werden, da keine Bescheinigung über sein Lehrrecht vorlag. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 54 und Erläuterungstext 50, 29–30, in: Wahl 2001, S. 97, 387. Scala beteiligte sich 1920 beim Gemüseanbau für die Bauhäusler und half dabei den Oberlichtsaal im Hauptgebäude auszumalen. Für sein besonderes Engagement erhielt er Stipendien und Lehrgeldfreistellen. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 79–82 und Erläuterungstext 95, 17, in: Wahl 2001, S. 126, 422–423.

123 Naum Slutzky arbeitete vom WS 1919/20 bis WS 1920/21 und vom WS 1921/22 bis WS 1923/24 als Jungmeister in der Metallwerkstatt. Siehe: Winkler 2007, S. 168.

124 Am 30. März 1920 wurde beschlossen Margit Téry-Adler definitiv am Bauhaus aufzunehmen. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 43–45, in: Wahl 2001, S. 78. Danach erscheint sie in den Meisterratsprotokollen nicht mehr.

125 Wottitz besuchte vom SoSe 1920 bis SoSe 1922 die Buchbinderei. Im letzten Semester legte sie ihre Gesellenprüfung im SoSe 1922 in Wien ab. Siehe: Winkler 2008, S. 182–183; BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokoll 8.4.1922, in: Wahl 2001, S. 175. Erich Pfeiffer-Belli beschreibt die Studienkollegin folgendermaßen: „[...] Anni Wotiz [sic!], eine eigenartig spukhafte Person, der „Aschenkasten" genannt, weil sie immer in voluminösen Beuteln nebst ihrer gesamten Habe Farben, Kohlestifte, Papierfetzen, Materialien aller Art für sehr schöne Materialstudien mit sich herumschleppte [...]." Siehe: Pfeiffer-Belli 1986, S. 312.

126 In der Meisterratssitzung vom 30. März 1920 wurde beschlossen, dass Rudolf Braun „wegen ungenügender Fortschritte" als Studierender ausscheidet. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 43–45, in: Wahl 2001, S. 79.

127 Rudolf Lutz erscheint das letzte Mal in den Meisterratsprotokollen am 30. März 1920 mit dem Vermerk der definitiven Aufnahme am Bauhaus. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 43–45, in: Wahl 2001, S. 79.

128 Richard Mark besuchte vom WS 1920/21 bis SoSe 1922 die Tischlerei. Siehe: Winkler 2006, S. 74–75. Mark erhielt Schulgeldfreistellen. Ab dem 24. März 1922 wird er als krank geführt. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 113, in: Wahl 2001, S. 159–160. Am 20. Oktober 1922 erscheint Mark letztmalig mit dem Vermerk: „Mark ist weiter als krank zu führen." Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 235–242. Siehe: Wahl 2001, S. 269.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Milan Morgenstern[129], Viktor Schlichter[130], Helga Valeur[131] und Richard Winkelmayer[132] an.[133] Und die Publikation *Das staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926* beruft sich auf ein Dokument aus dem Hauptstaatsarchiv Weimar, in dem noch zwei weitere Itten-Schülerinnen angegeben werden: Sofie Korner[134] und Julie Moller[135].[136] In einem Brief an Anny Wottitz erwähnt Dicker den ebenfalls aus Wien stammenden Erwin Ratz, der eine Zeit lang als Sekretär von Gropius am Bauhaus arbeitete: „Etwas Liebes und Lustiges. Erwin soll als Koch oder Buchführer nach Weimar. Itten hat mich gefragt, ob er wollen wird und geeignet ist."[137] Dicker und Singer waren mit vielen dieser vorwiegend jüdischen MitschülerInnen auch später freundschaftlich oder beruflich verbunden.[138]

Aus weiteren Briefen Dickers an Wottitz dieser Zeit geht die Identifizierung mit den zumeist jüdischen Wiener Studierenden deutlich hervor: „Es wäre viel drüber zu reden

129 Im WS 1919/1920 besuchte Morgenstern probeweise die Buchbinderei. Siehe: Winkler 2008, S. 182. In der Meisterratssitzung vom 30. März 1920 wurde beschlossen, dass Morgenstern „wegen ungenügender Fortschritte" als Studierender ausscheidet. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 43–45, in: Wahl 2001, S. 79. Am 14. Mai 1920 taucht er letztmalig wegen Schulgeldrückständen in den Meisterratsprotokollen auf. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 46–49, in: Wahl 2001, S. 86.

130 Viktor Schlichter hospitierte im WS 1919/20 und im SoSe 1920 in der Holzbildhauerei. Siehe: Winkler 2006, S. 228. Laut Meisterratsprotokoll vom 8. Oktober 1920 bestand Viktor Schlichter das Probesemester am Bauhaus nicht und wurde infolgedessen nicht aufgenommen. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 62–65, in: Wahl 2001, S. 101, 104.

131 Helga Valeur taucht nur ein einziges Mal in den Meisterratsprotokollen als Itten-Schülerin „Helga Valuer [sic!]" im Oktober 1919 auf. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 9–10, in: Wahl 2001, S. 54.

132 Winkelmayer besuchte vom WS 1920/21 bis SoSe 1923 die Metallwerkstatt und war auch in der Druckerei aktiv. Im letzten Semester absolvierte er die Gesellenprüfung. Siehe: Winkler 2007, S. 168–169.

133 Dietzsch 1990, S. 323.

134 In der Meisterratssitzung vom 7. Februar 1921 wurde beschlossen, dass Sofie Korner von der Werkstattarbeit befreit wird. Siehe: BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle, in: Wahl 2001, S. 119. Es wurde ihr auch ein Stipendium für das SoSe 1921 gewährt. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 87, in: Wahl 2001, S. 129.

135 Julie Moller war eine Cousine von Hans Moller, dem späteren Ehemann von Anny Wottitz. Im Meisterratsprotokoll vom 30. März 1920 ist vermerkt, dass die definitive Aufnahme von Julie Moller „bis Schluß des Sommersemesters zurückgestellt" werde. Danach erscheint ihr Name in den Meisterratsprotokollen nicht mehr. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 43–45. Siehe: Wahl 2001, S. 79.

136 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 6–8 und Erläuterungstext 195, in: Wahl 2009, S. 18–19, 54, 300.

137 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1920, Inv.-Nr. 13.706/5.

138 Siehe: Kap. 4.3 AuftraggeberInnen.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

über die jetzige Bauhausphisignomie [sic!] in Bezug auf uns. Wir (Juden) müßten die Stellung, die wir beanspruchen, brauchen[,] uns schaffen allein durch oder trotz allen [sic!]. Hast Du die Energie dazu? Ich glaube Du sollst kommen. Aber ohne Erwartungen[,] Ansprüchen [sic!] nur Dir Deines Willens bewußt, sonst nicht."[139] Erich Pfeiffer-Belli, ebenfalls Schüler von Itten, berichtet über die Neuankömmlinge aus der österreichischen Hauptstadt: „Diese Handvoll Wiener brachte in die sehr deutsche, eher schwerblütige Welt des Bauhauses einen Schuß musischer Heiterkeit, ein Gran Literatur und gar nicht wenig graziösen Wiener Humor. Sie waren ohne Zweifel eine große Bereicherung, auch zogen sie, in Weimar heimisch geworden, andere Künstler nach. Mit Recht galten sie als höchst talentiert und gaben sich als eine etwas hochmütige Elite. Ich erinnere mich an den begabten Architekten Franz Singer, seine nicht weniger begabte Freundin Friedl Dicker, [...]."[140]

In der Weimarer Öffentlichkeit wurden Programm und Arbeitsweise des Bauhauses kritisch beobachtet und hinterfragt und auch die meisten ehemaligen Studierenden der nun ins Bauhaus eingegliederten Hochschule für bildende Kunst waren der neuen Schule gegenüber skeptisch eingestellt. Hans Groß, ehemaliger Schüler der Hochschule für Bildende Kunst, ergriff am 12. Dezember 1919 bei einer von der Freien Vereinigung für städtische Interessen einberufenen Versammlung zum Thema „Die neue Kunst in Weimar" das Wort. Seine Rede wirkte innerhalb der Schülerschaft polarisierend, da er „mit Nachdruck den Bauhausgedanken auf deutscher Grundlage"[141] vertrat, woraufhin er von der anwesenden Bauhausschülerschaft aufgefordert worden sein soll, das Bauhaus zu verlassen.[142] Hans Groß, der bis Mai 1919 zweiter Vorsitzender der Schülervertretung gewesen war, hatte bereits bei der im Oktober 1919 stattfindenden Wahl mittels einer Kandidatenliste versucht, ausschließlich SchülerInnen nicht-jüdischer Herkunft in die Schülervertretung zu lancieren. Sein Vorhaben scheiterte jedoch. Zum ersten Vorsitzenden der Schülervertretung wählten die Studierenden den im Sommer eingetretenen Konrad Schwormstedt und zum zweiten Vorsitzenden Franz Singer.[143] Singer war ebenso Obmann der „Ittenklasse".[144]

Aufgrund einer angeblichen Maßregelung von Gropius als Reaktion auf Groß' Rede und die auch sonst am Bauhaus „herrschenden Zustände" wandten sich Weimarer Bür-

139 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1920. Inv.-Nr. 12.882/Aut/3.

140 Pfeiffer-Belli 1986, S. 312.

141 ThHStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 276, Bl. 6–7 (Abschrift), in: Wahl 2009, S. 532.

142 ThHStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 276, Bl. 6–7 (Abschrift), in: Wahl 2009, S. 532.

143 Erläuterungstext 50, 29–30, in: Wahl 2001, S. 387–388.

144 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 7, Bl. 139 (Ausfertigung), Bl. 118–122 (Abschrift), in: Wahl 2009, S. 566.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

gerInnen und KünstlerInnen, kurz nach der von Groß gehaltenen Rede, am 19. Dezember 1919 an das Staatsministerium des Freistaates Sachsen-Weimar-Eisenach: „Was die Leitung des Bauhauses angeht, so wird behauptet, daß sie zielbewußt daraufhin arbeite, das Bauhaus seines Charakters als Kunstinstitut immer mehr zu entkleiden und es zu einem Betriebe zu gestalten, der schließlich nur noch der Ausbildung gehobener Handwerker dienen soll. Die ganze Überlieferung des Kunstinstituts werde über Bord geworfen und mit geflissentlich zur Schau getragener Verachtung werde alles behandelt, worauf früher Weimar stolz war [...]. Insbesondere wird Herrn Gropius einseitige Begünstigung fremdstämmiger Elemente zum Vorwurf gemacht, unter der der größte Teil der Schüler deutschen Stammes zu leiden hätte. [...] Wenn das wahr ist, daß Herr Groß für die Vertretung seines Deutschtums in solcher Weise behandelt worden ist, dann ist es unabweisbare Pflicht der Staatsregierung, ihn mit allen zu Gebote stehenden Mitteln in Schutz zu nehmen und dafür zu sorgen, daß solch unerhörte Vorkommnisse am Bauhaus sich nicht wiederholen können."[145]

In der Folge wurden durch das Ministerium Befragungen von Personen durchgeführt, die mit dem Bauhaus in Verbindung standen. So berichtet beispielsweise der Schüler Gerd Schniewind am 14. Februar 1920: „Ich habe den Krieg mitgemacht und bin im Januar 1919 aus dem Felde in die Hochschule zurückgekehrt. Ich hatte gleich nach meiner Rückkehr den Eindruck, als ob der Ton unter der Schülerschaft sich etwas geändert habe. Das wurde immer stärker der Fall, namentlich auch nach dem Kommen von Gropius, und am stärksten änderte sich der Ton nach dem Eintritt der Ittenschüler. Wir Deutschen hatten immer mehr das Gefühl, als ob wir von den Ausländern, die in Morgenstern, Singer und Frl. Friedländer[146] starke Vertreter hatten, bei Seite gedrängt würden. Zum Beispiel beim Abendakt drängten sich sichtlich die Ittenschüler vor, suchten ihre Gedanken über das Stehen des Aktes durchzusetzen und brachten schließlich es dahin, daß darunter der ganze Lehrplan litt."[147] Und die Schülerin Thekla Diedrich äußert am 9. Februar 1920: „Im Herbst war Herr Itten aus Wien als Lehrer im Bauhaus eingezogen mit ca. 25 Schülern, zumeist Juden österreichischer, tschechoslowakischer und ungarischer Nationalität. Herr Gropius unterstützte diese eben Eingetretenen anscheinend durch Freitisch, Atelier und Stipendien, worüber unter der deutschen Schülerschaft Unzufriedenheit herrschte."[148]

145 ThHStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 276, Bl. 6–7 (Abschrift), in: Wahl 2009, S. 531–532.

146 Es dürfte Marguerite Friedlaender-Wildenhain gemeint sein, die sich am Bauhaus auf Töpferei spezialisierte. Siehe: Müller 2009, S. 76–83.

147 ThHStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 276, Bl. 104, in: Wahl 2009, S. 235.

148 ThHStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 276, Bl. 76 (Ausfertigung), in: Wahl 2009, S. 229.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Gropius selbst wies die Vorwürfe der deutschnational gesinnten SchülerInnen in einem Schreiben an das Kultusministerium vom 27. Februar 1920 entschieden zurück: „Die Behauptung, österreichische, tschechische und ungarische Schüler seien ohne Beibringung der nötigen Unterlagen aufgenommen, ist unwahr, worüber die Akten ausweisen. Die Äußerungen der Frau Diedrich über die „Moral" der Schüler insbesondere über Fräulein Friedländer sind haltlos und leichtfertig. Schüler (nicht Schülerinnen) stehen sich mit Wissen der Lehrer bisweilen gegenseitig Modell, es liegt kein Grund vor, dies zu untersagen. [...] Die Angaben, die österreichischen Studierenden seien bevorzugt worden, sind aus der Luft gegriffen. Freitische – aus privat eingesammelten Stiftungen – wurden an besonders bedürftige Schüler gegeben, die meist von den gewählten Vertretern der Studierenden, die über die wirtschaftliche Lage der einzelnen Schüler am besten unterrichtet waren, der Leitung schriftlich vorgeschlagen wurden. Darunter waren auch einige Österreicher."[149] Und auch Franz Singer wird von Gropius in Schutz genommen: „Der Schüler Singer (Klasse Itten) ist ein außergewöhnlich intelligenter und selbstbewußter Mann. Er tritt zuweilen etwas herrisch auf."[150] In einem undatierten Brief schreibt er allerdings an die Künstlerin Lily Hildebrandt und Frau des Kunsthistorikers Hans Hildebrandt zur Lage am Bauhaus: „[...] Die geistvoll-jüdische Gruppe Singer-Adler ist zu utopig geworden und hat leider auch Itten ernstlich beeinflußt. Mit diesem Hebel wollen sie das ganze Bauhaus in die Hand bekommen. Da lehnten sich die Arier begreiflicherweise Weise auf. Ich muß nun schlichten. Nun ebbt die Sintflut ab und es scheint, daß es meiner maßlosen Kraftanstrengung gelungen ist, die Kämpfer einschließlich Itten fürs erste klein zu kriegen. Es ist mir klar, daß Leute wie Singer-Adler nicht ans Bauhaus gehören und mit der Zeit fort müssen, wenn Ruhe eintreten soll. Sie spüren beide, daß sie Fiasko gemacht und sind beide recht betreten. [...]"[151]

Die Vorwürfe gegen das Bauhaus wurden am 31. Mai 1920 schließlich offiziell durch das amtliche Untersuchungsergebnis des Kultusministeriums entkräftet: „Die gegen die Leitung des Bauhauses und gegen die Schülerschaft erhobenen Vorwürfe stellen sich da-

149 ThHStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 276, Bl. 113–133 (Ausfertigung), in: Wahl 2009, S. 246.

150 ThHStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 276, Bl. 113–133 (Ausfertigung), in: Wahl 2009, S. 245–246.

151 Brief Walter Gropius an Lily Hildebrandt, undatiert, ca. April 1920, in: Kat. Ausst. Kunstsammlungen zu Weimar 1994, S. 455–456. Es ist darauf hinzuweisen, dass das Zitat in der Literatur über Dicker und Singer oftmals nicht korrekt zitiert wurde. So heißt es fälschlicherweise bei Makarova, der Satz stamme aus einem Brief von Friedl Dicker[!] an Lily Hildebrandt. Zudem heißt es die „geistvoll-jüdische Gruppe Singer-Adler" sei „zu mächtig", anstatt korrekt „zu utopig" geworden. Vgl. Makarova 1999, S. 19, 39 (Fußnote 26); Ausst. Kat. 1988, S. 9.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

nach als größten Teils unbegründet, vielfach stark übertrieben dar“[152]. Die Hochschule für bildende Kunst gründete sich im Frühjahr 1921 neu und existierte fortan wieder getrennt, aber unter demselben Dach weiter.[153]

Viele der Itten-SchülerInnen aus Wien schieden bereits während der ersten Semester wieder aus dem Bauhaus aus. Einige wurden nach dem Vorkurs nicht aufgenommen, aufgrund zu vieler Fehlstunden von der SchülerInnenliste gestrichen oder verließen das Bauhaus aus eigener Entscheidung. Dicker und Singer gehörten mit der Beendigung ihres Studiums 1923 zu den SchülerInnen der Wiener Gruppe, die am längsten am Bauhaus studiert hatten. Ähnlich lange Studienaufenthalte können lediglich Richard Winkelmayer, der bis zum Sommersemester 1923, Max Bronstein, der bis zum Sommersemester 1924 und Gyula Pap, der bis zum Wintersemester 1923/1924 am Bauhaus studierte, vorweisen.[154] Die Buchbinderin Anny Wottitz und der Silberschmied Naum Slutzky betrieben nach Ablegen ihrer Gesellenprüfungen bereits eigene Werkstätten am Bauhaus, Wottitz vom 23. September 1922 bis Mai 1923 und Naum Slutzky bis zum 1. Januar 1924.[155]

Einige der ehemaligen Itten-SchülerInnen führten später Ittens lebensreformerische Bestrebungen und kunstpädagogische Prinzipien weiter, indem sie selbst in diesen Bereichen tätig wurden. Ittens Ideal der Ganzheitlichkeit hatten sich Milan Morgenstern und Franz Scala mit ihren heilpädagogischen und naturheilkundlichen Ausrichtungen verschrieben. Morgenstern wurde in Wien Leiter der heilpädagogischen Abteilungen im Kinderheim des Zentralkrippenvereins und des ersten öffentlichen Kinderkrankeninstituts.[156] Nach seiner Emigration nach London 1938 entwickelte er pädagogisch wertvolles Spielzeug für die britische Firma *Abbatt Toys*.[157] Scala gründete in Wien 1926 eine „Masdasnan-Lebensschule“, 1932 ein Diät-Restaurant und leitete 1946 ein Kurzentrum in Schweden.[158]

Der Großteil der SchülerInnen widmete sich jedoch neben anderen beruflichen Tätigkeiten der Kunstpädagogik. Téry-Adler gab von 1923 bis 1926 Kurse zur Bildbetrachtung für Laien und unterrichtete Kinder und Jugendliche nach der Itten-Methode in

152 ThHStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 276, Bl. 146–155, in: Wahl 2009, S. 32–33.

153 Ackermann 2009, S. 31.

154 Siehe Winkelmayer: Winkler 2007, S. 168–169. Siehe Bronstein: Winkler 2009, S. 256–257. Siehe Pap: Winkler 2007, S. 168.

155 Siehe Slutzky: Joppien 1995, S. 8–10. Siehe Wottitz: Winkler 2008, S. 178.

156 Morgenstern veröffentlichte zusammen mit Helene Löw-Beer 1936 das Buch *Heilpädagogische Praxis. Methoden und Material*.

157 Siehe: VAM 2017b.

158 BHA, Dokumentensammlung, Franz Scala, Mappe 1, Text von Siegfried P. Eder, Franz Johannes Scala – 75.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Karlsbad.[159] Gyula Pap und Max Bronstein unterrichteten an der 1926 gegründeten Itten-Schule in Berlin. Pap, der 1934 in seine Heimat Ungarn zurückging, eröffnete dort 1947 eine Malschule für Arbeiterkinder und war von 1949 bis 1962 Professor an der Hochschule für Bildende Kunst in Budapest.[160] Bronstein, der nach Palästina emigrierte, wurde 1935 an die Bezalel-Kunstakademie in Jerusalem berufen und war von 1940 bis 1952 ihr Direktor.[161] Anny Wottitz, die ebenfalls 1940 nach Palästina emigrierte, unterrichtete Kinder in Haifa.[162] Olga Okuniewska erteilte nach ihrer Emigration 1938 PatientInnen und verhaltensauffälligen Kindern Malunterricht in London.[163] Marie Cyrenius wurde ab 1924 Lehrerin an einem Reform-Realgymnasium für Mädchen in Salzburg und Winkelmayer war als Lehrer am Nachfolge-Institut des Bauhauses, der Bauhochschule Weimar, von 1926 bis 1929 tätig.[164] Auch Friedl Dicker erteilte Kindern Zeichen- und Malunterricht in Wien, Prag und in ihrer Gefangenschaft im Konzentrationslager Theresienstadt. In Wien gab sie ab 1931 ihre Kenntnisse auch in Kursen für Kindergärtnerinnen weiter.[165]

Die pädagogischen Tätigkeiten der Wiener SchülerInnen spiegeln ein besonderes Naheverhältnis zu Itten und der Heimatstadt Wien wider, wo sich Anfang des 20. Jahrhunderts eine Vielfalt reformpädagogischer Konzepte entfaltet hatte.

159 BHA, Dokumentensammlung, Margit Téry-Adler bzw. Téry-Buschmann, Mappe 1, Faltblatt der Ausstellung Margit Téry-Adler und Freunde – Neues aus dem frühen Bauhaus, Kunstsammlungen zu Weimar, 1997. Von 1945 bis 1962 entwarf sie Werbebroschüren für die *Eternit AG* in Berlin und entwickelte ein Farbkonzept für die Büroräume und Fabrikationshallen in Berlin-Rudow. Siehe: Kat. Ausst. Galerie in der europäischen Akademie 1973, S. 20–21.

160 BHA, Dokumentensammlung, Gyula Pap, Mappe 5, Manuskript von Lenke Haulisch, Dokumente aus der Korrespondenz von Gyula Pap und Johannes Itten. Siehe auch: Hartmann/Hintz, 1990 S. 352.

161 BHA, Dokumentensammlung, Max Bronstein bzw. Mordecai Ardon, Mappe 1, Ulrich Seelmann-Eggebert, Vom Bauhaus nach Jerusalem – Der Maler Mordecai Ardon.

162 BHA, Dokumentensammlung, Anny Wottitz, Mappe 1, Ergänzungen zur Biografie von Anny Wottitz nach Angaben von Frau Judith Adler, Tochter von Anny Wottitz und Hans Moller anlässlich ihres Besuches im Bauhaus-Archiv am 5.10.2000.

163 BHA, Dokumentensammlung, Ola [sic!] Okuniewska, Mappe 1, Manuskript, Katharina Wolpe und Guillem Ramos-Poqui, Ola Okuniewska (Ola Wolpe), Exhibition Proposal, London 2002.

164 Siehe zu Cyrenius: Wally 1991, S. 322. Siehe zu Winkelmayer: BHA, Dokumentensammlung, Richard Winkelmayer, Mappe 2, Biografie Richard Winkelmayer.

165 Makarova 1999, S. 21.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

2.2.2 Unterricht

Zentrale Grundidee in Gropius' Bauhaus-Manifest ist die Vereinigung von Kunst und Handwerk, um als „Endziel aller bildnerischen Tätigkeit" den „neuen Bau der Zukunft" zu schaffen. In Abgrenzung zu den Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen forderte Gropius daher: „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ‚Kunst von Beruf'. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. [...] Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte!"[166]

Gropius' Forderungen hatten Vorbilder.[167] Bereits in Henry van de Veldes Kunstgewerbeschule war die praktische Werkstattarbeit für die Ausbildung vorgesehen und diente neben der Lehre auch der Produktion.[168] Gropius' Besuche in Wien könnten ebenso inspirierend für seine neue Schule gewesen sein. Rainer Wick hat dazu angemerkt, dass auch die Wiener Kunstgewerbeschule bereits Versuche unternommen hatte, einen Werkstattbetrieb einzuführen und die Wiener Werkstätte zwar nur in „einem sehr erweiterten Sinne ein pädagogisches Motiv in den Mittelpunkt"[169] rückte, nämlich jenes der Geschmackserziehung durch Qualitätshandwerk, aber dennoch als jener Ort betrachtet werden könne, an dem die Wiener Kunstgewerbeschule „ihre eigentliche Erfüllung"[170] fand.

Ittens Wiener Tagebuchaufzeichnungen zeigen, dass er sich in Wien nicht nur mit Fragen der künstlerischen Gestaltung beschäftigte, sondern auch Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs sowie Bauten entwarf und ihm demnach jene „Synthese von Kunst, Handwerk und Architektur, wie sie an der Wiener Kunstgewerbeschule angestrebt"[171] wurde und die Gropius für das Bauhaus forderte, bekannt war.[172] Mit Itten hatte Gropius damit einen Künstler gewinnen können, der einem „Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander"[173], nämlich von Architekten, Malern und Bildhauern, positiv gegenüberstand. 1919 hielt Itten in seinem Tagebuch zu dem geplanten Weihnachtsfest am Bauhaus fest: „Bauhaus / bauen / aufbauen / zusammenfügen – Leute verschiedener

166 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, April 1919, in: Wingler 2002⁴, S. 39.
167 In seinem Buch *Staatliches Bauhaus Weimar* von 1923 gibt Gropius als Vorläufer dieser angestrebten Verbindung von Kunst und Handwerk John Ruskin und William Morris, Henry van de Velde, Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens und den Deutschen Werkbund an. Vgl. Gropius 1923, S. 8.
168 Hahn 1994, S. 21.
169 Wick 1994a, S. 12–13, 17.
170 Ebd.
171 Wick 2011, S. 15.
172 Ebd.
173 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, April 1919, in: Wingler 2002⁴, S. 39.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Kräfte, verschiedene Kräfte zur Einheit fügen / verschiedene Kräfte zu organisieren – verschiedene Kräfte zum einheitlichen Organismus zusammenbauen [...]."[174]

Die Ausbildungen am Bauhaus sollten mit Meister- und Gesellenprüfungen abgeschlossen werden. In der Anfangszeit standen jedoch vorerst kaum handwerkliche LehrerInnen zur Verfügung und so lag im ersten Jahr ein stärkeres Gewicht auf der künstlerischen Ausbildung. Neben Johannes Itten, der zu den prägendsten Lehrpersonen des frühen Bauhauses zählt, und den von der ehemaligen Kunstschule übernommenen Lehrern nahmen der Maler Lyonel Feininger (1871–1956), der Bildhauer Gerhard Marcks (1889–1981), später dann Georg Muche (1895–1987), Lothar Schreyer (1886–1966), Oskar Schlemmer (1888–1943), Paul Klee (1879–1940) und Wassily Kandinsky (1866–1944) Lehraufträge an. Die Berufung handwerklicher Lehrer für die Werkstätten entpuppte sich als schwieriger, da sich nur wenige Kandidaten fanden, die den Anforderungen genügten und zur Ausbildung von Lehrlingen berechtigt waren. Unmittelbar 1919 schlossen sich jedoch Otto Dorfner (1885–1955) mit seiner Buchbinderei und Helene Börner (1867–unbek.) mit ihrer Weberei dem Bauhaus an – beide waren bereits an van de Veldes Kunstgewerbeschule tätig. Auch die Druckerei konnte sofort mit der Arbeit beginnen.[175] Im Laufe der ersten Semester wurden zudem Werkstätten für Glasmalerei, Holzbildhauerei, Metall, Tischlerei / Drechslerei, Steinbildhauerei / Gipsgießerei, Töpferei und Wandmalerei eingerichtet.[176]

Als Dicker und Singer 1919 ans Bauhaus kamen, bestand der erst im Oktober 1920 verabschiedete und ab 1921 endgültig institutionalisierte von Itten geleitete Vorkurs noch nicht. Sie konnten demzufolge sofort in den Werkstätten arbeiten, wobei jedoch nach einem halbjährigen „Probesemester" über ihre definitive Aufnahme entschieden wurde.[177] Die Aufteilung des Werkstattunterrichts zwischen Form- und Werkmeister und der Abschluss mit einer Gesellenprüfung gemäß den Vorschriften der Handwerkskammer wurde ebenfalls erst mit den im Februar 1921 vorliegenden Lehrplänen festgelegt.[178]

Im Gründungsmanifest des Bauhauses wurde eine gleichberechtigte Ausbildung von Frauen und Männern beworben. Für die damalige Zeit war der Frauenanteil daher am Bauhaus relativ hoch. Durchschnittlich war ein Drittel der Studierenden weiblich.[179] Zunächst waren die Frauen in verschiedenen Werkstätten tätig. Um jedoch die Werkstattplätze den männlichen Studierenden vorzubehalten, entschlossen sich die Formmeister bereits 1920 dazu eine „Frauenabteilung" einzurichten, in der Applikationen, Puppen,

174 Tagebuch Johannes Itten X. Zitiert nach: Tavel 1994, S. 55.
175 Weber 1994, S. 217–218.
176 Ebd., S. 215–281.
177 Wick 1994b, S. 119; Droste 1994, S. 172.
178 Weber 1994, S. 219.
179 Baumhoff 1994, S. 91.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Tiere und Webarbeiten angefertigt wurden.[180] Nach der Neuregelung des Lehrbetriebs 1921 ging die Frauenklasse in der bereits 1919 gegründeten Weberei auf, die zunächst formal von Itten und ab 1921 von Georg Muche geleitet wurde.[181] Aus einem Brief wird Gropius' konservative Einstellung zur Ausbildung von Frauen ersichtlich: „Nach unseren Erfahrungen ist es nicht ratsam, daß Frauen in schweren Handwerksbetrieben wie Tischlerei usw. arbeiten. Aus diesem Grunde bildet sich im Bauhaus mehr und mehr eine ausgesprochene Frauenabteilung heraus, die sich namentlich mit textilen Arbeiten beschäftigt, auch Buchbinderei und Töpferei nehmen Frauen auf. Gegen Ausbildung von Architektinnen sprechen wir uns grundsätzlich aus."[182] Auch Johannes Itten trat für eine traditionelle Geschlechterkonzeption ein, die sich deutlich an seinen Assoziationsketten: Männlich – positiv – Rationalität – Kultur; Weiblich – negativ – empfangend – Natur widerspiegelt.[183] Künstlerisches Schaffen war nach seinem Verständnis mit Männlichkeit verbunden.[184] Die noch im Gründungsmanifest postulierte Gleichberechtigung existierte de facto am Bauhaus weder formal noch in den Köpfen des überwiegend männlichen Lehrkörpers.[185]

In seinem Unterricht knüpfte Itten an seine Kunstpädagogik an, die er bereits in seiner privaten Kunstschule in Wien hatte erproben können.[186] Sein Unterricht fand anfangs einmal wöchentlich am Samstag statt.[187] Itten war überzeugt, dass bei der Suche nach den Grundlagen künstlerischen Schaffens das rationale Wissen überschritten werden müsste und fand in der Mazdaznan-Lehre eine neue geistige Orientierung, der sich auch der 1920 ans Bauhaus berufene Georg Muche und einige seiner Studierenden anschlossen.[188] In seinem späteren Rückblick auf seinen Vorkurs schrieb er: „Es galt, den Menschen in seiner Ganzheit als schöpferisches Wesen aufzubauen, ein Programm, das ich auch im Meisterrat immer vertreten habe."[189] Ittens Vorkurs sollte die „schöpferischen Kräfte und damit die künstlerische Begabung der Lernenden" freimachen, „nach und nach von aller toten Konvention befreien und Mut fassen für eigene Arbeit", wobei die „Material- und Texturübungen" die Wahl einer Werkstätte zur Fortsetzung des Studiums erleichtern sollten.[190] Für seinen Unterricht war insbesondere sein ehemaliger Lehrer Adolf Hölzel

180 Elste 2008, S. 14.
181 Ebd.; Erläuterungstext 85,4, in: Wahl 2001, S. 419.
182 Brief Walter Gropius an Annie Weil, 23.2.1921. Zitiert nach: Baumhoff 2006², S. 102.
183 Siehe Ittens Tagebucheinträge: Badura-Triska 1990a, S. 179, 195, 256.
184 Baumhoff 1994, S. 93.
185 Baumhoff 2006², S. 102.
186 Wick 2011, S. 16.
187 Droste 1994, S. 172.
188 Hahn 1994, S. 29.
189 Itten 2003, S. 8.
190 Itten 2003, S. 7.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

prägend. So führte Itten in seine Lehre gymnastische Übungen zur Lockerung und Einstimmung auf die anschließenden Rhythmusstudien ein, die Hölzel regelmäßig selbst betrieb.[191] „Bewegung und Rhythmus als existentielles Urprinzip und als grundlegendes bildnerisches Organisationsprinzip" waren so physisch unmittelbar erfahrbar.[192] Zudem übernahm er Hölzels Kontrastlehre, seine auf Goethe zurückgehende Farbenkontrastlehre und die Material-Studien.[193] Itten ließ „Analysen" nach alten Meistern anfertigen, bei denen die Studierenden einerseits den konstruktiv-gesetzmäßigen Aufbau der Bilder herausarbeiten sollten, um Fragen der Kontrastlehre und Bildkomposition nachzugehen. Andererseits dienten die Bildanalysen auch einer „gefühlsmäßigen" Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk.[194] Auch bei der Beschäftigung mit den Grundformen Quadrat, Dreieck und Kreis ging es um die symbolischen und qualitativen Werte der gegensätzlichen Formen, die sowohl auf Ittens Studium bei Hölzel als auch Eugène Gilliard zurückzuführen sind.[195] Zudem erneuerte Itten das Aktzeichnen, indem das Augenmerk nicht auf anatomische Präzision, sondern auf „Ausdrucksform" und „innere Bewegung" gelegt wurde.[196] Die aus dieser Zeit erhaltenen Studien Friedl Dickers und Franz Singers verdeutlichen Ittens Unterrichtsübungen Aktzeichnen, Analyse alter Meister und Materialstudium.[197]

Dicker und Singer genossen bei Itten eine ganzheitliche ästhetische Erziehung, die Körper und Geist gleichermaßen einbezog. Hierauf fußte auch Gertrud Grunows ab 1921 stattfindende „Harmonisierungslehre", durch welche die Bauhaus-Idee einen „betont anthropologisch-psychologischen Akzent"[198] erhielt.[199] Grunows „Harmonisie-

191 Wick 1994b, S. 136.

192 Ebd., S. 138. Angemerkt sei in diesem Zusammenhang, dass im Rahmen der Vorlehre die Musikpädagogin Gertrud Grunow ab 1921 einen „Harmonisierungskurs" am Bauhaus leitete, der zunächst in Kleingruppen und ab Wintersemester 1921/1922 als Einzelunterricht geführt wurde. Ihre Assistentin Hildegard Heitmeyer kommentierte Grunows Unterricht wie folgt: „Sich durch innere Vorstellung ganz unter den Eindruck einer Farbe stellen, andererseits einen Ton ganz in uns aufzunehmen, bis er unser Eigen wird und in unserem Körper klingt, und sich davon bewegen lassen, ganz frei, wie es der Körper verlangt, und wie er dann allmählich selber seine Ordnung findet, das ist das Neue, was Gertrud Grunow bringt und wodurch sie sich von allen anderen Bewegungsmethoden unterscheidet." Siehe: Steckner 1994, S. 202–204.

193 Wick 1994b, S. 134.

194 Ebd., S. 134, 148.

195 Ebd., S. 140–141.

196 Ebd., S. 147.

197 Unterrichtsstudien von Franz Singer und Friedl Dicker sind im BHA erhalten. Weitere Zeichnungen Dickers befinden sich im UAKKA und in Privatbesitz. Fotografien aus dem BHA und dem AAD/V&AM zeigen auch Materialstudien von Franz Singer. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7226/4, 7226/7, 7227/20.

198 Düchting 1996, S. 45.

199 Steckner 1994, S. 202–204.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

rungslehre“ ging von der Annahme aus, dass Klang und Farbe zusammenhängen und bestimmte Bewegungen bzw. Formen auslösen. Ihre Unterrichtsübungen zur Schulung der Sinne dienten dazu, den Gestaltungsprozess von innen her zu verstehen und in Gang zu setzen.[200] Grunows Lehrmethoden entsprachen Ittens Überzeugung: „Alles Lebendige offenbart sich dem Menschen durch das Mittel der Bewegung. Alles Lebendige offenbart sich in Formen. So ist alle Form Bewegung und alle Bewegung offenbar in Form. Die Formen sind Gefäße der Bewegung und Bewegungen das Wesen der Form.“[201] Es ist annehmbar, dass auch Dicker und Singer ihren Kurs besuchten.[202]

Da Itten seit 1921 mit Gropius hinsichtlich Eigenart und Zielrichtung des Bauhauses zunehmend in Konflikt geriet, zog er sich ab Sommersemester 1922 nach und nach vom Unterricht zurück.

Aus dem wissenschaftlichen Interesse an einem gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen Form und deren Wirkung war am Bauhaus das Ziel der Entwicklung einer universell gültigen Gestaltungssprache entstanden.[203] Paul Klee, der am 1. Dezember 1920 eine Stelle am Bauhaus angetreten hatte, hielt ab 1921 seinen Unterricht in „Bildnerischer Formlehre“ ab, der den Rahmen von Ittens Unterricht erheblich erweiterte. Klees Vorträge im Wintersemester 1922/1923 waren ausschließlich einer systematischen Farbenlehre gewidmet, wobei er diese „aus der Pendelbewegung zwischen komplementären Farbpaaren“[204] ableitete, gleich dem musikalischen Prinzip der Polyphonie.[205] In einer Studie aus dem Unterricht bei Klee hat Singer den Komplementärkontrast von gelber und violetter Farbe nachvollzogen (Abb. 14). Dicker orientiert sich an Klees Malerei in zwei Aquarellen (Abb. 15–16).

Obwohl Friedl Dickers schwerpunktmäßiger Besuch der Weberei vom Sommersemester 1920 bis zum Wintersemester 1923/24 als Fortsetzung ihrer an der Wiener Kunstgewerbeschule begonnenen Ausbildung stringent erscheint, ist zu beachten, dass die Ausbildung von Frauen in anderen Bauhaus-Werkstätten im Prinzip nicht vorgesehen war.[206] Ausnahmen bildeten hier nur einige wenige weibliche Studierende wie Marianne Brandt, die der Metallwerkstatt beitreten durfte, und Alma Buscher, die zwar als einzige Frau am

200 Düchting 1996, S. 42.
201 Itten 1921, S. 33.
202 Vgl. Düchting 1996, S. 41.
203 Stasny 1994, S. 174 und 184.
204 Ebd., S. 178.
205 Schimma 2009, S. 258.
206 Winkler 2008, S. 20–22. In der Meisterratssitzung vom 30. März 1920 wurde beschlossen, Dicker „definitiv“ aufzunehmen. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 42, in: Wahl 2001, S. 78.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 14: Franz Singer, Farbstudie, um 1922/23, Aquarell über Bleistift auf Papier, 23,3 x 10 cm, BHA.



Abb. 16: Friedl Dicker, Aquarell, um 1922/23, Privatsammlung.



Abb. 15: Friedl Dicker, „Lieber Gott", um 1922/23, aquarellierte Zeichnung, GRI.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 17: Friedl Dicker, Wandteppich, um 1920–1924.



Abb. 18: Friedl Dicker, Wandteppich, 1920–1924.

Weimarer Bauhaus Möbel entwarf, jedoch nicht in der Tischlereiwerkstätte ausgebildet wurde, sondern gastweise in der Holzbildhauerei arbeitete.

In den Bauhaus-Alben wurden zwei Textilarbeiten von Dicker aufgenommen, die im Zeitraum 1920 bis 1924 entstanden sind. Die Fotografien zeigen einen collageartigen Knüpfteppich, der abstrakte Formen einer Berg- und Flusslandschaft zeigt, sowie einen Gobelin, der ebenfalls einen Landschaftsraum suggeriert (Abb. 17–18).[207] Durch die Kontrasterzeugung mithilfe der flachen Gewebepartien und der teils mit Flor versehenen Bereiche sowie der verschiedenen geometrischen Formen beziehen sich die Textilarbeiten auf die abstrakte Malerei. Das Weben erfuhr am Bauhaus eine Aufwertung, da die rein

207 Winkler 2008, S. 24, 36.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

handwerkliche Umsetzung einer Vorgabe durch das künstlerische Entwerfen ergänzt und somit Entwurf und Ausführung wieder zusammengeführt wurden.[208]

Dickers Textilarbeiten wurden besonders geschätzt, wie aus dem Protokoll einer Meisterratssitzung vom 2. Februar 1921 hervorgeht: „Ankäufe von Schülerarbeiten. Es kommt als fertige Arbeit ein Teppich von Frl. Dicker zur Vorlage. Frl. Dicker hat den Wunsch, dieses Stück anderweit zu verkaufen, da sie sich hierbei einen größeren Erlös verspricht, als das Bauhaus zahlen dürfte. [...] Es müsse verhütet werden, daß gerade die besten Arbeiten dem Bauhaus verlustig gehen, dieses käme dann nie in die Lage, eine Sammlung hochwertiger Erzeugnisse zu besitzen. [...] Er [Gropius] schlägt vor, Frl. Dicker den Arbeitswert des Teppichs mit M[ark] 2000,– zu zahlen, womit der Meisterrat einverstanden ist."[209] In einem Brief an ihre Freundin Anny Wottitz geht Dicker auf diesen Verkauf ein: „Für den Teppich (hab) werd ich 2000 M[ark] bekommen. Na Schwamm drüber. Uns ist es nicht bestimmt irgendwie reich zu werden, und es ist gut so wir brauchen es nicht und überlege, so oft uns die Geduld reißt, und es schien, es wäre des Geldes wegen, hatte es immer eine innere Ursache."[210] An diesem Vorgehen zeigt sich jedoch, dass die gewinnbringende Veräußerung der Textilarbeiten verhindert wurde. Ein gravierender Nachteil der Weberei gegenüber den anderen Werkstätten war zudem, dass bei der lokalen Innung kein Gesellenbrief erworben werden konnte, wie es eigentlich im Programm des Bauhauses vorgesehen war. Ermöglicht wurde dies erst in Dessau, als die ehemalige Schülerin Gunta Stölzl die Webereiwerkstatt übernahm und die Werkstattarbeit neu strukturierte, indem sie eine Lehr- und Produktionswerkstatt einrichtete.[211]

Neben der Textilwerkstatt besuchte Dicker auch die 1921 gegründete Bühnenwerkstatt unter Lothar Schreyer und Oskar Schlemmer.[212] Über die praktische und lehrende Tätigkeit Schreyers ist wenig überliefert. Neben Tanz- und Bewegungsspielen mit Masken und Instrumenten entstanden am Bauhaus ein „Marienlied", ein „Tanz der Windgeister" und ein „Landknechtstanz".[213] Anschließend entwickelte Schreyer das „Mondspiel", ein Bühnenstück, das eine „inhaltslose Abstraktion von Bewegung und Sprache"[214] darstellte und damit seine Forderung „Das Bühnenwerk ist Kunstwerk" umsetzte.[215] Die interne Probeaufführung des „Mondspiels" fand am Bauhaus keinen Anklang und so verließ

208 Baumhoff 2006²a S. 476.
209 BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle, 7.2.1921. Siehe: Wahl 2001, S. 119.
210 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1921, Inv.-Nr. 12.871.
211 Baumhoff 2006²a, S. 473.
212 Winkler 2008, S. 216–217.
213 Vogelsang 1994b, S. 344.
214 Ebd., S. 349.
215 Ebd., S. 325.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 19: Friedl Dicker, Marionettenfiguren, um 1923.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 20: Margit Téry-Adler, Umschlaggestaltung Utopia, 1921, 32,6 x 24 cm, BHA.

Schreyer im März 1923 die Schule.[216] Schreyer hatte, kurz bevor er sich in Weimar niederließ, die Marionetten- und Maskenfiguren *Erde, Geburt* und *Mann* angefertigt, Figuren dieser Art wurden auch in seinem Werkstattunterricht hergestellt.[217]

In den Meisterratsprotokollen erscheint Dicker im Mai 1923 zwei Mal in Verbindung mit einem „Marionettentheater" als Punkt in der Tagesordnung (Abb. 19).[218] Zu jener Zeit leitete bereits Oskar Schlemmer die Bühnenwerkstatt, der wie Schreyer auf die Bedeutung des Marionettentheaters zur Erprobung der künstlerischen Mittel der Bühne verwies.[219]

Außerdem arbeitete Dicker in der Druckerei an der Publikation *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*[220] mit, die 1921 im *Utopia-Verlag* erschien und von Bruno Adler[221] (1889–1968), dem Ehemann von Margit Téry, herausgegeben wurde. Margit Téry-Adler[222] entwarf den Umschlag der Publikation, die als „utopische Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft"[223] und nach dem

216 Ebd., S. 327.

217 Keith-Smith 1994, S. 105.

218 Siehe: Sitzung der Formmeister am 26. Mai 1923 und Sitzung der Form- und Werkmeister am 24. Mai 1923, ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 305, 307, in: Wahl 2001, S. 305, 308.

219 Bestgen 2009, S. 149.

220 Eine Originalausgabe befindet sich im BHA und in Privatbesitz. Einzelne Druckfahnen des Buches befinden sich im AGS.

221 Der studierte Kunsthistoriker, Journalist und Schriftsteller Bruno Adler heiratete 1918 die Itten-Schülerin Margit Téry. 1919 ging er mit der Wiener Gruppe um Itten nach Weimar, wo er den Utopia Verlag gründete und von 1920 bis 1930 Kunstgeschichte am Bauhaus und an der Staatlichen Kunstakademie Weimar unterrichtete. 1936 emigrierte er nach London und arbeitete zunächst bei der deutschen Abteilung der BBC. Siehe: Wendland 1999a, S. 1; Storck 1991, S. 211–224. Über sich selbst schrieb er: „B. A. – der geborene, nicht nur gewordene backroom-boy. Im Hinterzimmer mag nicht viel zu sehen sein, aber schon das Wenige genügt, um den Blick auf den Marktplatz zu meiden." Zitiert nach: Storck 1991, S. 224.

222 Margit Téry heiratete 1928 Hugo Buschmann und wird im Folgenden daher Margit Téry-Buschmann genannt.

223 Wick 2009, S. 176.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

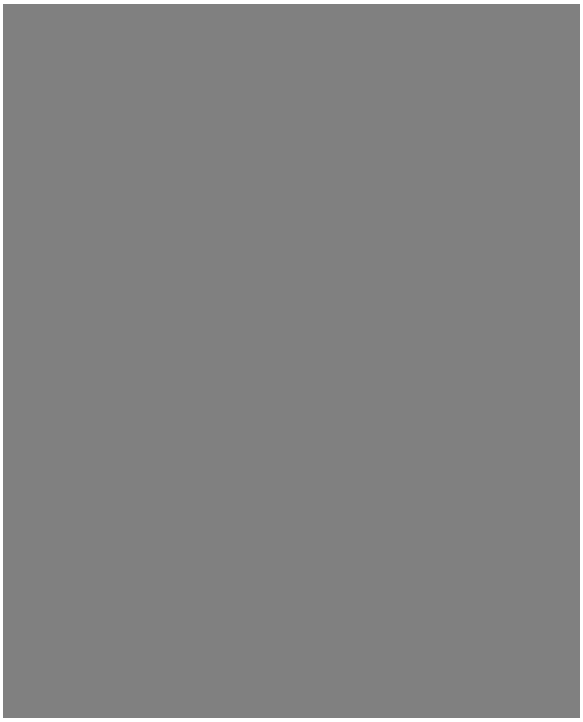


Abb. 21: Johannes Itten, Friedl Dicker, Analysen alter Meister, Blatt 10, um 1921, Korrekturbogen mit Collage und Anmerkungen in Bleistift, 33 x 24 cm, BHA.

ersten Weltkrieg als Versprechen einer neuen Zeit, einer besseren Zukunft verstanden werden kann (Abb. 20).[224] Im Vordergrund stand die „Frage nach dem Sinn der Kunst vor dem Geist“[225]. Texte und Abbildungen beziehen sich auf „Weisheit und Welterkenntnis früherer Epochen“[226] und außereuropäische Kulturen, wobei „der Schöpfungshymnus aus der altindischen Rigveda, altägyptische, tibetische und chinesische Texte über Form und Geist, Texte der Philosophen Plotin, Marsilio Ficino, Nicolaus Cusanus und Theophrastus Paracelsus sowie des romantischen Malers Philipp Otto Runge“[227] herangezogen werden. Hierauf folgen die „Analysen alter Meister“, die formal in zwei Teile gegliedert sind. Zehn in roter und schwarzer Farbe gedruckte, collageartige Textblätter mit „Analyse“-Anleitungen legen Ittens Wirklichkeitsverständnis und seine Weltanschauung offen. Ergänzt werden diese Blätter durch die eigentlichen „Analysen“ der folgenden Werke: „Die Erschaffung Evas“, eine französische Miniatur aus dem 13. Jahrhundert, „Die Anbetung der Könige“ und „Die Geburt Christi“ von Meister Francke, um 1424, „Arhat Vanavasi“ von Mu-chi aus dem 13. Jahrhundert und das „Porträt des Generalinquisitors Don Fernando Niño de Guevara“ von El Greco, um 1600. Auf einem erhaltenen Korrekturbogen mit dem Schlusssatz „Du erlebst das Kunstwerk, es wird in Dir wiedergeboren“ ist Dickers Handschrift bei den

224 Ebd., S. 175.
225 Ebd.
226 Ebd.
227 Ebd.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 22: Friedl Dicker, Plastik „Anna Selbdritt“, um 1921, Metall.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 23: Friedl Dicker, Zeichnung „Anna Selbdritt", um 1921, Bleistift, Gouache, Folienpapier auf Papier, 149 x 34 cm, UAKKA.

Änderungsvermerken zu erkennen (Abb. 21).[228] Demzufolge arbeitete Dicker eng mit ihrem Lehrer Itten für das Buchprojekt zusammen.[229]

Um 1921 entwarf Dicker eine aus geometrischen Formen wie Metallkugeln und -zylindern konstruierte Plastik mit dem Thema der Heiligen Anna Selbdritt, die von Dicker allerdings durch eine vierte Figur ergänzt wurde (Abb. 22).[230] Dem Material zufolge müsste die Plastik in der Metallwerkstatt entstanden sein, die zu diesem Zeitpunkt ausschließlich männliche Studierende besuchten. In Zeichnungen hatte sich Dicker bereits mehrfach mit dem Thema der Heiligen auseinandergesetzt, vermutlich war sie ein Thema im Unterricht bei Itten gewesen.[231] Eine Entwurfszeichnung für die Plastik zeigt die Figuren in jeweils silberner, schwarzer, roter und brauner Farbe. Dieses Farbkonzept wurde bei der ausgeführten Variante offenbar zum Teil umgesetzt, wie die matt wirkenden Metallelemente bei genauerer Betrachtung der Schwarz-Weiß-Fotografie vermuten lassen (Abb. 23). Zudem entwarf und litografierte Dicker die Einladungen für verschiedene „Bauhaus-Abende" – den 1. mit Else Lasker-Schüler, den 8. mit Helge Lindberg und den 12. mit Emmy Heim – in den Jahren 1920/1921 (Abb. 24–26).[232]

In dem 1923 erschienenen Buch *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923* wurden von Dicker eine Studie mit dem Titel „Helldunkel Verwerfung" sowie die bereits

228 BHA, Dokumentensammlung, Johannes Itten, Mappe 1, Analysen alter Meister, Korrekturbogen mit Collage und Anmerkungen in Bleistift von Friedl Dicker, Bl. 10, 23 x 44 cm, 1921, Inv.-Nr. 1027/3. Siehe Abb.: Makarova 1999, S. 48.

229 Dicker berichtet vom Setzen der Seiten an ihre Freundin Wottitz. Siehe: UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1920/1921, Inv.-Nr. 13.705/5.

230 Siehe: Hildebrandt 1928, S. 144, 147, Abb. 260. Die Plastik gilt als verschollen.

231 Wendermann 1994, S. 426.

232 BHA, Friedl Dicker, Einladung 1. Bauhaus-Abend Else Lasker Schüler, Inv.-Nr. 7692, Einladung 8. Bauhaus-Abend Helge Lindberg, Inv.-Nr. 715, Einladung 12. Bauhaus-Abend Emmy Heim, Inv.-Nr. 3098. Im UAKKA befinden sich ebenfalls Exemplare der Einladungen für den 8. Bauhaus-Abend mit Helge Lindberg: Inv.-Nr. 12.204, 13.713, 13.714, 13.714/2.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 24: Friedl Dicker, Einladung 1. Bauhaus-Abend mit Else Lasker-Schüler, 1920, Lithografie, 30,8 x 24,7 cm, BHA.



Abb. 25: Friedl Dicker, Einladung 8. Bauhaus-Abend mit Helge Lindberg, Lithografie, 32,6 x 20,9 cm, BHA.



Abb. 26: Friedl Dicker, Einladung 12. Bauhaus-Abend, Liederabend mit Emmy Heim, 1921, Lithografie, 29,5 x 46,2 cm, BHA.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 27: Friedl Dicker, Hell-Dunkel-Verwerfung, 1919, Tusche und Deckfarbe auf ausgeschnittenem Karton, 26 x 18 cm, BHA.

erwähnten Aquarelle abgedruckt (Abb. 27).[233] Bemerkenswert daran ist, dass keine ihrer Textilarbeiten abgebildet und somit der Fokus auf ihre malerischen Fähigkeiten gelenkt wurde. Die Wertschätzung Dickers am Bauhaus verdeutlicht sich an einem Meisterratsprotokoll vom 25. Juni 1921, in dem sie bezüglich einer „Ausnahmestellung"[234] betreffend dem Besuch der Werkstätten erwähnt wird; außerdem hinsichtlich des am 1. Oktober 1921 gefällten Beschlusses, ihr ein eigenes Atelier zuzuteilen.[235] Ihre künstlerische Vielseitigkeit und Produktivität wurde vom Bauhaus auch finanziell gefördert. Dies belegen die Hinweise auf Zuteilungen für Stipendien und Freistellungen von der Bezahlung des Lehrgeldes. Im März 1921 wurde entschieden, Dicker ein Stipendium von 500 Mark zu erteilen, das „für Bedürftige und begabte Lernende" vorgesehen war. Für das Sommersemester 1921 erhielt sie eine „Lehrgeldfreistelle" bzw. ein Stipendium zur Zahlung des Lehrgeldes „à 60 Mark" und bis Ostern 1922 und für die „2. und 3. Rate Winter-Semester [19]22/23"[236] wurde sie ebenfalls vom Lehrgeld freigestellt.

Gropius' Anerkennung wird auch in einem nachträglich ausgestellten Zeugnis aus dem Jahr 1931 deutlich: „fräulein friedl dicker war in der zeit vom juni 1919 bis september 1923 studierende des staatlichen bauhauses in weimar. sie hat sich während dieser zeit durch ihre seltene ausserordentliche künstlerische begabung dauernd hervorgetan und das besondere augenmerk der ganzen lehrerschaft auf ihre arbeiten gerichtet. die vielseitigkeit ihrer begabung und ihre grosse energie hatten zur folge, dass ihre leistungen und arbeiten zu den allerbesten des instituts gehörten und dass sie schon während ihrer studienzeit zur tätigkeit als lehrerin mit herangezogen werden konnte."[237] Und auch Johannes Itten schrieb in seinem Zeugnis 1931: „Sie ist ein künstlerisch aussergewöhnlich

233 Siehe: Das Staatliche Bauhaus Weimar/Karl Nierendorf 1923, S. 50, Abb. 21, S. 205, Abb. 133, S. 213, Abb. 141.

234 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 93–95, in: Wahl 2001, S. 134.

235 BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle, Durchschrift, in: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 96–101, in: Wahl 2001, S. 139.

236 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 83–84, 85, 105–106, 235–242, in: Wahl 2001, S. 126, 129, 143, 269.

237 BHA, Dokumentensammlung, Friedl Dicker, Mappe 2, Zeugnis von Gropius, 29.4.1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

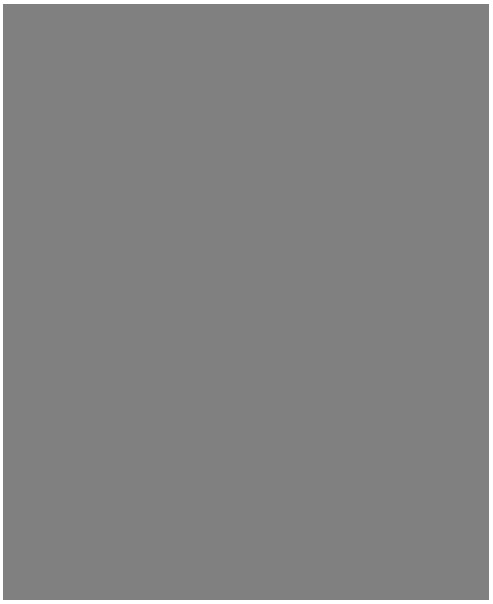


Abb. 28: Franz Singer, Heft mit Textauszügen aus dem von Lasker-Schüler 1916 verfassten Nachruf *An Franz Marc,* 1920, V&AM.

begabter Mensch, den ich als eine wertvolle und selbständige Persönlichkeit sehr hochschätze [sic!]“[238].

Franz Singer meldete kurz nach der Ankunft in Weimar „ein Maler-Atelier“ in Weimar an, wie ein erhaltener Gewerbe-Anmeldeschein vom 16. Oktober 1919 belegt.[239] Für die Jahre 1922 und 1923 ist bescheinigt, dass Franz Singer sich in der Carl Alexander-Allee 15 niederließ.[240]

Vermutlich inspiriert durch den 1. Bauhaus-Abend mit Else Lasker-Schüler am 14. April 1920, fertigte er im Sommer 1920 ein kalligrafisch gestaltetes Heft mit Auszügen aus dem von Lasker-Schüler 1916 verfassten Nachruf *An Franz Marc* an (Abb. 28).[241] Eine Art Monogramm mit dem Wortlaut *Der blaue Reiter* – der Bezeichnung für die Ausstellungs- und Publikationstätigkeit von Wassily Kandinsky und Franz Marc – erscheint auf den Seiten insgesamt sechs Mal. Verschiedene Auszüge sind lesbar, wobei die Reihenfolge der Wörter nicht immer sofort eindeutig ist. Die Ode an den im Krieg verstorbenen Maler Franz Marc sprach Singer vermutlich nach den selbst erlebten Kriegserlebnissen an. So heißt es im Text von Lasker-Schüler: „Der blaue Reiter ist gefallen, ein Grossbiblischer, an dem der Duft Edens hing. Über die Landschaft warf er einen blauen Schatten. Er war der, welcher die Tiere noch reden hörte; und er verklärte ihre unverstandenen Seelen. Immer erinnerte mich der blaue Reiter aus dem Kriege daran: Es genügt nicht alleine, zu den Menschen gütig zu sein und was du namentlich an den Pferden, da sie unbeschreiblich auf dem Schlachtfeld leiden müssen, gutes tust, tust du mir. [...] So viele Vögel fliegen durch die Nacht. Sie können noch Wind und Atem spielen. Aber wir wissen nichts mehr hier unten

238 BHA, Dokumentensammlung, Friedl Dicker, Mappe 2, Zeugnis von Itten, 28.4.1931.
239 AGS, Gewerbe-Anmeldeschein von Franz Singer, Weimar, 16.10.1919.
240 AGS, Bestätigung über Nichtbedarf einer Aufenthaltsbescheinigung 1922; Polizeiliche Anmeldungen, 1923.
241 AAD/V&AM, Franz Singer, Kalligraphisch gestaltetes Heft zu Franz Marc, AAD 3-1982, PL1.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

davon. Wir können uns nur noch zerhacken oder gleichgültig aneinander vorbeigehen."[242] Die Schriftgestaltung des Heftes verweist auf Ittens kalligrafische Schriftbilder, die beispielsweise in der ein Jahr später erschienenen Publikation *Utopia* integriert wurden. Im selben Jahr entwarf Singer auch eine Einladung zum „Drachenfliegen"[243].

Im Wintersemester 1919/1920 arbeitete er probeweise in der Tischlereiwerkstatt, besuchte ab dem Sommersemester 1921, wie Friedl Dicker, die Bühnenwerkstatt und vom Wintersemester 1921/1922 bis Sommersemester 1923 die Tischlereiwerkstatt, mit der er am 20. Mai 1922 einen Lehrvertrag für den Zeitraum vom 1. Januar 1922 bis 1. Januar 1925 abschloss.[244] Es sind allerdings keine Möbelentwürfe aus der Studienzeit von Singer überliefert. Und auch über die Werkstattberichte lassen sich nur wenige Informationen über Singers dortige Tätigkeiten ausfindig machen. So taucht in den Werkstattberichten von Erich Brendel, der vom Wintersemester 1922/1923 bis Sommersemester 1923 Werkmeister der Tischlereiwerkstatt war, der Name „Singer" nur zwei Mal auf. In Brendels Bericht von Dezember 1922 heißt es: „Es arbeiteten [...] Lehrg. Singer: an einem Stuhl" und im Januar 1923: „überhaupt nicht arbeiteten: [...], Singer, Breuer. [...] Singer und Breuer sind beurlaubt."[245] In der Meisterratssitzung am 20. Oktober 1922 schildert Gropius, dass Singer „sich von der Mitarbeit an dem allgemeinen Ziel [einer geplanten Ausstellung]"[246] ausgeschlossen habe und in einem Meisterratsprotokoll vom 11. Dezember 1922 wird von Singer im Zusammenhang der Rentabilität der Werkstattarbeit Folgendes berichtet: „In manchen Werkstätten kann man direkt von Bummelei sprechen. Er [Gropius] weist dabei auf einzelne Fälle, Umbehr, Singer usw. hin."[247] Diesen Quellen zufolge scheint Singer in der Tischlereiwerkstatt nicht sonderlich produktiv gewesen zu sein. Zum einen plagten ihn offensichtlich zeitweise Selbstzweifel. In einem undatierten Brief an Anny Wottitz schreibt er: „Ich fühl' mich zu werken vollkommen unfähig. Ich weiß nicht, ob ich wieder werde malen können, ich hab gar kein Vertrauen mehr zu mir. Wenn ich nur so weit ausreiche, daß ich tischlern kann, werde ich schon zufrieden

242 AAD/V&AM, Franz Singer, Kalligraphisch gestaltetes Heft zu Franz Mark, AAD 3-1982, PL1.

243 KSW, Graphische Sammlungen, Franz Singer, Einladung zum Drachenfligen, Inv.-Nr. L 2035.

244 Siehe: Winkler 2008, S. 74–75; Winkler 2009, S. 216. In der Meisterratssitzung vom 30. März 1920 wurde beschlossen, Singer „definitiv" am Bauhaus aufzunehmen. Siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 42, in: Wahl 2001, S. 79. Am 1. Oktober 1921 wurde beschlossen, ihn in die Tischlerei aufzunehmen. Siehe: BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle, Durchschrift, in: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 96–101, in: Wahl 2001, S. 138. Lehrvertrag siehe: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 133, Bl. 143; AGS.

245 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 174, Bl. 4 und 5.

246 Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle. Durchschrift, in: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 235–242, in: Wahl 2001, S. 268.

247 Dies ist der letzte Eintrag zu Singer in den Meisterratsprotokollen. Siehe: BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle. Durchschrift, in: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar 12, Bl. 259–264, in: Wahl 2001, S. 280.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 29: Emmy mit Sohn Michael und Frieda Stoerk, um 1921.



Abb. 30: Emmy mit Sohn Michael, um 1922/23.

sein, aber irgendwo glaub ich jetzt nicht einmal daran mehr. Plötzlich bemerke ich, wie schwach wir alle sind. Nur der Stephan ist stark u[nd] vielleicht die Friedl (in ganz anderer Art), für uns andre hab ich Angst. Ich hatte dieses Gefühl noch nie u[nd] jetzt kann ichs nicht loswerden."[248] Zum anderen hatten sich in Singers Privatleben einschneidende Veränderungen ereignet. Am 17. März 1921 heiratete er die Wiener Konzertsängerin Emmy Heim, mit der er seit etwa 1917 bekannt war.[249] Vier Tage später, am 21. März 1921, kam ihr Sohn Michael Peter in Berlin zur Welt (Abb. 29–30).[250] Die Hochzeit fand also – recht unkonventionell für die Zeit – erst kurz vor der Geburt ihres Sohnes statt.

Ab Februar 1922 hatte Walter Gropius als Formmeister die Werkstattleitung der Tischlerei von Johannes Itten übernommen, was die Hinwendung zu einer konstruktivistischen Ästhetik zur Folge hatte, die auch von Theo van Doesburg (1883–1931), dem holländischen Wortführer der De Stijl-Gruppe, lanciert wurde.[251] Van Doesburg war 1921 nach Weimar gezogen und versuchte in die künstlerische Ausrichtung am Bauhaus ein-

248 UAKKA, Brief Franz Singer an Anny Wottitz, undatiert, um 1921, Inv.-Nr. 13.741/3.
249 Heiratsurkunde von Emmy Heim und Franz Singer, Privatbesitz.
250 AGS, Geburtsurkunde von Michael Peter Singer; Auskunft WStLA, 17.2.2017.
251 Seckendorff 2006, S. 403–405.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

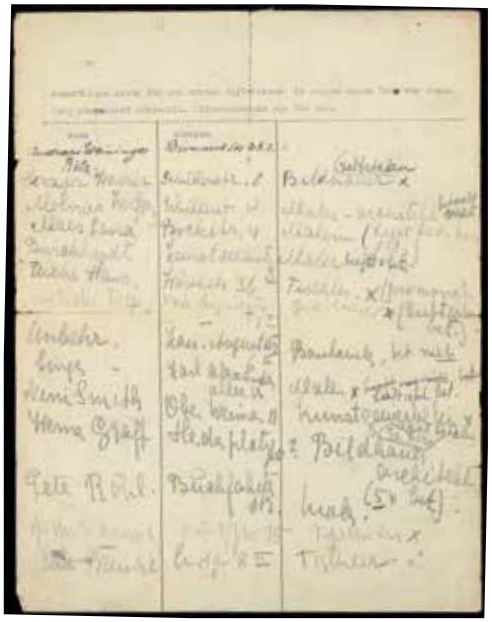


Abb. 31: Theo van Doesburg, Teilnehmerliste De Stijl-Kurs, 1922, RKD.

zugreifen, indem er in Weimar von März bis Juli 1922 einen De Stijl-Kurs einrichtete, der Grundlagen für architektonisches Gestalten vermitteln sollte.[252] Denn trotz des obersten Ziels von Gropius, eine neue Architektur zu schaffen, fehlte eine Architektenausbildung am Bauhaus.[253] Im Herbst 1922 organisierte van Doesburg einen Konstruktivisten-Kongress in Weimar, mit dem er das Bauhaus an die aktuellsten Strömungen wie Dada, De Stijl und russischen Konstruktivismus heranführte.[254]

Wie sich aus der erhaltenen „Namentliche[n] Liste für den ersten Styl-Kursus in Weimar durch Theo van Doesburg Kursuszeit März-Juli. Mittwochabends von 7–9 Uhr“[255] aus dem Jahr 1922 entnehmen lässt, war Franz Singer Teilnehmer des De Stijl-Kurses (Abb. 31). Er trug sich in die Anmeldeliste jedoch nicht als Tischler, sondern als Maler ein, womit sein eigenes Selbstverständnis deutlich wird. Für die Möbel, die später in seiner Ateliergemeinschaft mit Friedl Dicker in Wien von 1925 bis 1928 entstanden, ist eine Orientierung an van Doesburgs konstruktivistischen Gestaltungsgrundsätzen erkennbar. 1937 wird Singer neben Lehrpersonen des Bauhauses auch den ihn prägenden „Van Doesburg von der holländischen Stijl-Gruppe“[256] in seinem Lebenslauf angeben.

252 Warncke 1990, S. 154.

253 Warncke 1990, S. 157.

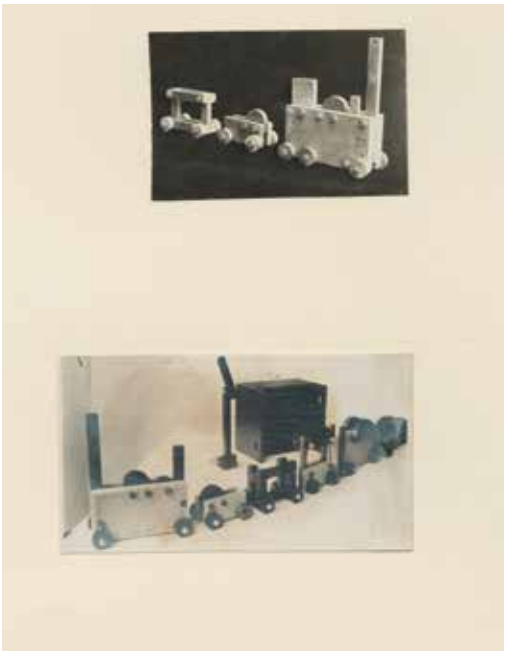
254 Herzogenrath 1994, S. 114.

255 Siehe: RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archiv von Theo und Nelly van Doesburg, Teilnehmerlisten des „Stijl-Kursus“ März-Juli 1922, Inv.-Nr. 0408-1217. Dass es sich bei der Angabe „Singer“ um Franz Singer handelt, obwohl der Vorname nicht angegeben ist, bestätigt die Angabe der Adresse „Karl Alexander Allee 15“. Diese Adresse ist auch auf einer Meldebestätigung von Singer im AGS angegeben. Auf der Kursliste erscheinen außerdem: Walther Herzger, Wolfgang Molnar, Lena Maes, Burchhardt, Hans Fuchs, Fritz Gorodiski, Umbehr, Nini Smith, Werner Gräff, Peter Röhl, Jutta Zitzewitz, Erich Brendel, Pap, Erna Niemeyer, Georg Teltscher, Burgharz, Erffa, Berson, Fräulein Norden, Schönfeld, Schneiders und Meister Josef Zachmann. Mit der Angabe „Pap“ dürfte Gyula Pap gemeint sein. Siehe dazu: Kat. Ausst. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1990, S. 31.

256 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, Lebenslauf, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0





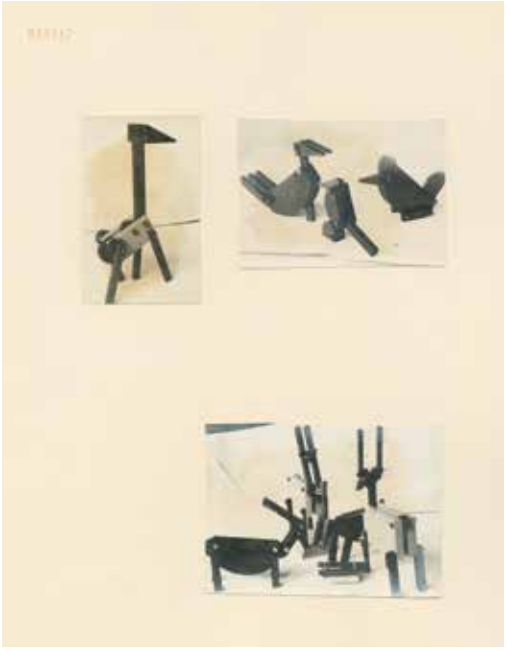


Abb. 32–34: Gebrauchtsmusterentwurf, Holzbaukasten zum Bauen von Tieren, Entwurf und Ausführung Singer-Scala, 1919 gesetzl. geschützt in allen Staaten, BHA.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

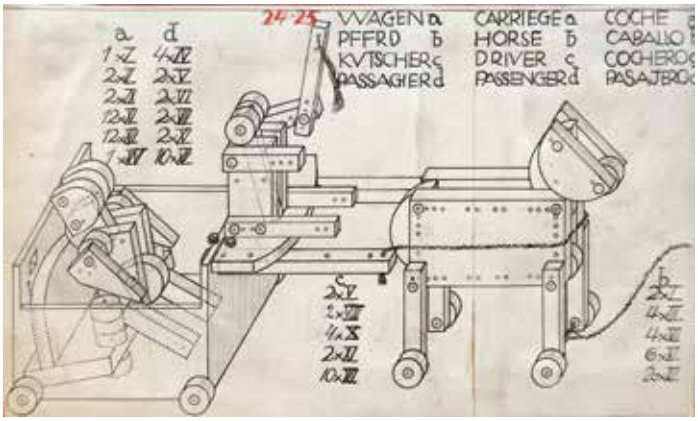


Abb. 35: Entwurfszeichnung des Holzbaukastens mit Bezeichnung in verschiedenen Sprachen, um 1924, AGS.

Im Gegensatz zu Friedl Dicker, deren Arbeiten sowohl in den Bauhaus-Alben als auch in der Publikation *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923* aufgenommen wurden, ist jedoch kein einziges Möbel aus der Bauhaus-Studienzeit von Singer dokumentiert. Auch die im Lehrvertrag mit dem Bauhaus vereinbarte Gesellenprüfung legte er nicht ab.

Der im Rahmen dieser Forschungsarbeit neu entdeckte Gebrauchsmusterentwurf für das Spiel „Holzbaukasten zum Bauen von Tieren" unter der Angabe „Entwurf und Ausführung: Singer-Scala, 1919 gesetzl. geschützt in allen Staaten"[257] (Abb. 32–35) legt jedoch nahe, dass der bisher mit dem Jahr 1925 datierte Baukasten bereits am Bauhaus auf Anregung von Itten zur Spielzeugherstellung kurz vor Weihnachten 1919 oder wenig später entstanden sein könnte.[258] An seine Freundin Anna Höllering schrieb Itten: „Ich möchte, dass auch nach Weihnachten noch immer ‚Spielzeug', das heißt ‚gespieltes Zeug' gemacht würde. Einige Schüler fangen überhaupt jetzt erst an, ‚richtig' zu arbeiten."[259] Die Spielzeugherstellung entsprach Ittens Credo, dass der pädagogische Impuls des Bauhauses vom Spiel auszugehen habe: „[...] Spiel wird Fest – Fest wird Arbeit – Arbeit wird Spiel. Daß unser Spiel zur Arbeit und unsere Arbeit zum Fest und unser Fest zum Spiel werde – dies scheint mir höchste Vollendung des menschlichen Wirkens. Das Spiel der

71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

257 BHA, Dokumentensammlung, Franz Scala, Mappe 3, Holzbaukasten zum Bauen von Tieren, Entwurf und Ausführung Singer-Scala, 1919 gesetzl. geschützt in allen Staaten.

258 Itten rief im November 1919 unter der Devise „Fest-Arbeit-Spiel" das ganze Bauhaus zur Spielzeugherstellung auf. Siehe: Droste 1994, S. 169.

259 Brief Johannes Itten an Anna Höllering, 3.11.1919. Zitiert nach: Glemnitz 2006, S. 222. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass Michael Siebenbrodt formale Parallelen zwischen Baukästen von Wiener Künstlern wie Dagobert Peche, Josef Hoffmann und dem Bauhaus erkennt. Siehe: Siebenbrodt 2004, S. 24.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Kräfte in uns – außer uns – in selbstvergessener Arbeit zur festlichen Tat gestalten – heißt Gestalten nach Kinder Art."[260]

2.2.3 Erste Architekturentwürfe – Vier Einfamilienhäuser

Bereits kurz nach dem Amtsantritt als Direktor des Bauhauses formulierte Gropius in einem Brief an den Intendanten des Weimarer Theaters, Ernst Hardt, seine Baupläne für Weimar, die dem Bedürfnis nach angemessenem Wohnraum entsprangen: „Ich stelle mir vor, daß in Weimar eine große Siedlung sich um den Belvedereberg bilden soll, mit einem Zentrum von Volksbauten, Theatern, Musikhaus und als letztem Ziel einen Kultbau, und daß jährlich im Sommer große Volksfestspiele dort stattfinden, bei denen das Beste geboten werden soll, was die neue Zeit an Theater, Musik und bildender Kunst zu geben weiß. Ich bin entschlossen, in meinem Kunstinstitut mit Hilfe aller Meister und Studierenden zunächst auf dem Papier große Pläne dieser Art aufzustellen und zu propagieren."[261] Die Idee des Kulturzentrums als Mittelpunkt der Siedlung entsprang dem von Bruno Taut 1918 verfassten Architekturprogramm. Gropius beabsichtigte die Siedlung mit Taut zu planen und im Arbeitsrat für Kunst zu diskutieren, doch dazu kam es nicht.[262]

Im September 1920 bat Gropius um Ideenvorschläge von allen MeisterInnen und SchülerInnen für eine geplante Bauhaussiedlung.[263] Vor allem Walter Determanns Siedlung von 1920 entspricht dem von Gropius geplanten Vorhaben am Belvedereberg.[264] Prismatische Formen dominieren den Lageplan und die sechseckige Grundform weckt „Assoziationen an Initiationsteppiche der Freimaurer"[265] (Abb. 36). Es gelang Gropius jedoch nicht, die ambitionierten Siedlungspläne umzusetzen, daher konzentrierte er sich auf die Einbeziehung der Schule in Arbeiten seines privaten Baubüros. So entstand 1920 als erstes realisiertes Architekturprojekt am Bauhaus in Zusammenarbeit mit Adolf Meyer ein Holzblockhaus für den Bauunternehmer Adolf Sommerfeld in Berlin-Lichterfelde (Abb. 37). Bei diesem Bau, der sich an die Prärie-Häuser Frank Lloyd Wrights anlehnt, zeichnet sich Gropius' Beschäftigung mit der Architektur des amerikanischen Architekten ab, dessen 1910 in Deutschland erschienenes Buch *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*[266] er sorgfältig studiert hatte.[267] Der Holzbau führte mit den Schnitzarbeiten an

260 Brief Johannes Itten an Anna Höllering, 15.12.1919. Zitiert nach: Bestgen 2009, S. 146.
261 Brief Walter Gropius an Ernst Hardt, 14.4.1919, in: Goetz-Hardt/Meyer 1975, S. 109-110.
262 Jaeggi 2005, S. 40–41.
263 Winkler 1994, S. 289.
264 Jaeggi 2005, S. 41.
265 Jaeggi 2005, S. 40.
266 Wright 1910.
267 Kieren 2006², S. 192.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 36: Walter Determann, Lageplan einer Bauhaus-Siedlung Weimar, 1920, Tusche, Tinte, Gouache, Aquarell, Graphit auf Transparentpapier, 67 x 51,1 cm, KSW.

den äußeren Balkenköpfen, den Türen und dem Treppengeländer die Kunst des Zimmermannhandwerks vor. Im Inneren wurde durch Variation des Dreiecks, Kristalls und Prismas eine expressionistische Formensprache eingesetzt (Abb. 38).[268] Diese „Holzbauromantik" weiter fortsetzend, entwarf Determann 1920 eine Bauhaussiedlung aus Blockhäusern für das Gebiet am „Tannenwäldchen" in Weimar (Abb. 39).[269]

Um 1921/1922 erfolgte am Bauhaus schließlich die Auseinandersetzung mit aktuellen baupolitischen Fragen, wie der Dringlichkeit neuen Wohnraums und dem damit verbundenen „rationellen" Bauen und einem daraus hervorgehenden Wandel der Formauffassung.[270] Im April 1922 wurde die Bauhaus-Siedlungsgenossenschaft GmbH gegründet. Von dem Studenten Farkas Molnár hat sich eine 1922 entstandene Kohlezeichnung der von Gropius und Fred Forbát geplanten Bauhaussiedlung Am Horn erhalten (Abb. 40).[271] Sie zeigt kubische Gebäude und ein Hauptgebäude mit Turm, an das sich die Werkstätten in strenger Reihung wie moderne Fabrikgebäude nach Süden anschließen. Am Hang sind Einfamilienhäuser gruppiert.[272] Der junge ungarische Architekt Fred Forbát, der als Planer 1920 ans Bauhaus berufen worden war, entwickelte mit Gropius darüber hinaus einen als „Wabenbau" bezeichneten Typenbaukasten aus standardisierten kubischen Raumkörpern, aus denen individuelle Einfamilienhäuser entstehen konnten (Abb. 41). Diese Entwürfe ließ Gropius von Forbát für den „Baukasten im Großen" weiterentwickeln, der 1923 auf der Bauhausausstellung gezeigt wurde (Abb. 42).[273] Die Stadtverwaltung in Weimar lehnte jedoch alle geplanten

268 Winkler 1994, S. 296.
269 Winkler 1994, S. 297.
270 Winkler 1994, S. 299.
271 In der Literatur ist die Beschriftung der Zeichnung teilweise nicht präzise angegeben. Teils wird nur Farkas Molnár oder Fred Forbát angegeben. Korrekt ist, dass Farkas Molnár hier Gropius' und Forbáts Idee einer Bauhaussiedlung zeichnerisch festgehalten hat. Siehe dazu: Winkler 2009, S. 176.
272 Siebenbrodt 2009a, S. 239.
273 Siebenbrodt 2009a, S. 239.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 37: Haus Sommerfeld, Berlin-Lichterfelde, Ansicht von Norden, Eingangsseite, 1920/21.



Abb. 38: Haus Sommerfeld, Berlin-Lichterfelde, Vestibül und Treppenaufgang mit Sesseln, 1920/21.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 39: Walter Determann, Entwurf für die Bauhaussiedlung mit Blockhäusern am Tannenwäldchen, 1920, Bleistift, Kohle auf Transparentpapier, 70 x 309 cm, ADM.

Bauvorhaben des Bauhauses ab.[274] Schließlich wurde aber Gropius' Idee der Errichtung eines Versuchshauses im Rahmen der ersten großen Bauhausausstellung 1923 auf dem Gelände Am Horn realisiert (Abb. 43).[275] Das Haus entstand als Typ für ein Siedlungshaus unter Verwendung von industriellen Fertigfabrikaten und neuartigen Baustoffen. Forbáts Siedlungsbau-Entwürfe wurden hierfür von Georg Muche – mit Unterstützung durch Adolf Meyer – modifiziert.

Obwohl am Bauhaus zunächst keine Klasse für Architektur eingerichtet war, bemühte sich Gropius um eine Kooperation mit der Weimarer Baugewerkenschule unter Paul Klopfer und hielt selbst Vorträge zu Raumkunde und Bauformenlehre. Begleitend dazu gab ab 1920 der Architekt und Mitarbeiter in Gropius' Baubüro Adolf Meyer Unterricht im Werkzeichnen.[276] Im Wintersemester 1921/1922 und im Sommersemester 1922 richteten Gropius und Meyer den Kurs „Raumkunde – praktisches Werkzeichnen" als Versuch ein, eine eigene Architekturlehre aufzubauen. Meyer wurde zudem im Herbst 1922 zum außerordentlichen Meister für Architektur berufen, was jedoch keine Auswirkung auf das Lehrangebot hatte. Im gleichen Jahr wurde auch ein Bauversuchsplatz eingerichtet, der sich jedoch nicht etablierte. Einzige Möglichkeit zur praktischen Mitwirkung an Bauplanungen war demzufolge das Baubüro von Gropius.[277]

Vier Wohnhauspläne von Dicker und Singer sind die frühesten erhaltenen Dokumente, die ihre Auseinandersetzung mit dem Thema Wohnen veranschaulichen. Vermutlich handelt es sich dabei um ihre einzigen am Bauhaus entworfenen Wohnhausentwürfe.

Die undatierten Pläne entstanden möglicherweise im Rahmen der geplanten Siedlungsvorhaben und dürften aufgrund ihrer geometrischen Formensprache um 1921/1922

274 Winkler 1994, S. 399.
275 Winkler 1994, S. 300.
276 Adolf Meyer war von 1909/1910 bis 1914 und dann wieder ab 1919 Mitarbeiter in Gropius Büro. Siehe: Jaeggi 1994, S. 56, 105.
277 Winkler 1994, S. 288.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 40: Walter Gropius und Fréd Forbát, Planung der Bauhaussiedlung Am Horn in Weimar, 1922, ADM.

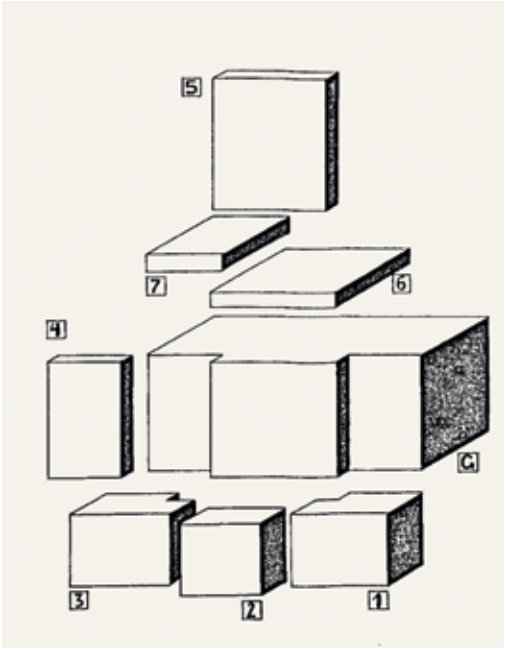


Abb. 41: „Wabenbau“, Schema der Raumzellen, 1922.



Abb. 42: Walter Gropius, Baukasten im Großen, 1922/23, aus: *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar,* Bauhausbücher 3, München 1925.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 43: Georg Muche, Musterhaus am Horn, 1923.

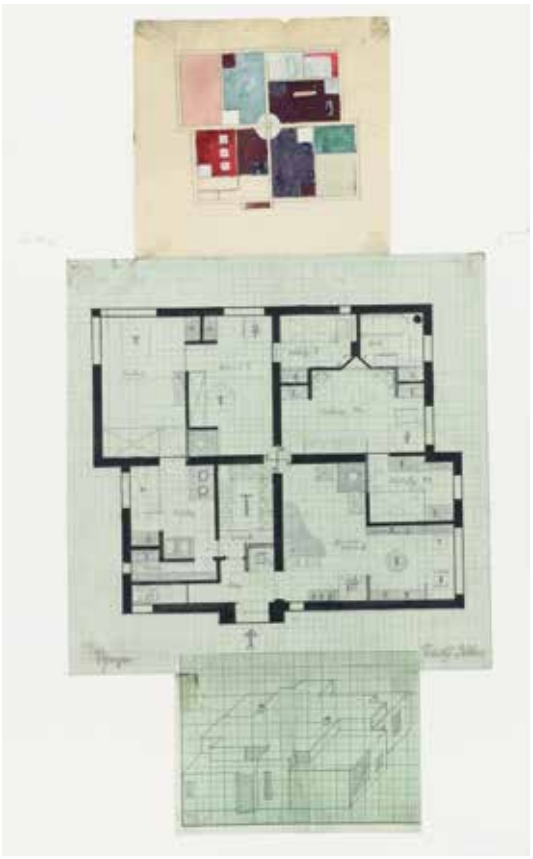


Abb. 44: Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Grundriss, um 1922, Bleistift, Tusche auf Papier, 57,7 x 29,9 cm, BHA.

zu datieren sein. Da Dicker und Singer keinerlei Vorkenntnisse im Architekturzeichnen besaßen, ist anzunehmen, dass die Entwürfe unter Anleitung von Adolf Meyer entstanden sind, der den Studierenden im fachgerechten Zeichnen zur Verfügung stand.[278] Die auf Millimeterpapier gezeichneten Grundrisse sind ergänzt durch eine Ansicht des jeweiligen Gebäudes und von Dicker als auch Singer signiert. Es scheint so, als seien zunächst die Grundrissformen entwickelt und anschließend die etwas willkürlich wirkenden Zimmeraufteilungen vorgenommen worden zu sein.

278 Jaeggi 1994, S. 122–123.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

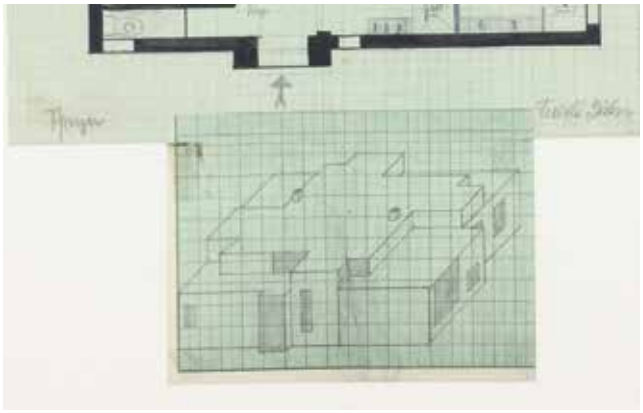


Abb. 45: Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Ansicht, um 1922, Bleistift auf Papier, 57,7 x 29,9 cm, BHA.

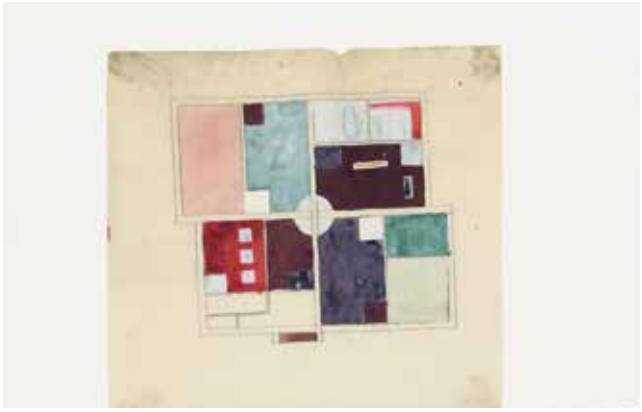


Abb. 46: Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Farbplan, um 1922, Aquarell auf Papier, 57,7 x 29,9 cm, BHA.

Ein Hausentwurf, für den auch ein Farbplan erstellt wurde, zeigt einen Grundriss mit vier großen rechteckigen, in der Haus-Hälfte leicht versetzt angeordneten Raumeinheiten, die wiederum in einzelne Zimmer unterteilt und – äußerst unkonventionell – im Zentrum durch eine Drehtür verbunden sind (Abb. 44). Über das Vorzimmer führt der Weg in die Küche und das Speisezimmer, rechts führt er ins Gemeinschaftswohnzimmer mit Klavierflügel. Über die Drehtür sind das hinter dem Gemeinschaftswohnzimmer liegende Wohnzimmer für den Mann mit Abzweigung ins Schlafzimmer des Mannes und das Badezimmer erreichbar. Auf der anderen Seite ist über dem Esszimmer das Wohnzimmer der Frau mit Zugang zum Schlafzimmer der Frau und Kinderzimmer angeordnet. Ungewöhnlich wirken neben den damals durchaus üblichen, getrennten Schlafzimmern die zusätzlichen Wohnzimmer für Mann und Frau, womit möglicherweise eine adäquate Wohnform für ein egalitäres Geschlechterverhältnis angestrebt wurde.[279] Allerdings wurde

279 Bauer 2003, S. 68.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

das Kinderzimmer dem Bereich der Dame zugeordnet, was wiederum eine traditionelle Auffassung nahelegt.

Außen springt der Eingangsbereich vor und das Flachdach ist im Bereich der zentralen Wohnräume erhöht, wodurch sich eine abwechslungsreiche Gestaltung ergibt (Abb. 45).

Nur für diesen der vier Hausentwürfe entwickelten Dicker und Singer einen Farbgestaltungsentwurf (Abb. 46). Für das Speisezimmer und das Herrenwohnzimmer ist ein Rotbraun-Ton, für das Damenwohnzimmer Blau, für das Herrenschlafzimmer Wassergrün, für das Damenschlafzimmer Hellblau, für das gemeinsame Wohnzimmer Violett, für das Kinderzimmer Rosa und für die Küche Rot vorgesehen. Inspirierend mag hierfür der von Singer besuchte De Stijl-Kurs bei van Doesburg gewesen sein, in dem farbig gestaltete Wohnhäuser niederländischer Architekten beispielsweise von J. J. P. Oud (1890–1963) vorgestellt wurden. Aber auch Gropius' Baubüro hatte bereits 1921/1922 Farbe zur Akzentuierung der Raumfolge beim Um- und Anbau des Stadttheaters in Jena eingesetzt und Oskar Schlemmer ließ Foyer und Treppenhaus des Bauhausgebäudes mit einer Wand- und Deckenflächen integrierenden Wandmalerei ausstatten.[280]

Bei einem weiteren Haus-Entwurf von Dicker und Singer befindet sich der Eingang an der linken Seite, der in das gemeinsame zentrale Wohnzimmer führt (Abb. 47). Auf dieser Seite ist auch das Kinderzimmer angeordnet. Auf der rechten Seite sind die Küche, die Speisekammer und das Speisezimmer untergebracht. Der Hauptfassade gegenüberliegend schließen sich zwei vom Wohnzimmer begehbare Flügel mit Damen- und Herrenwohnzimmer an, von denen wiederum die separaten, im Hauptraum untergebrachten Schlafzimmer erreichbar sind. Auch hier zeichnen sich die Wohnräume außen durch eine leichte Erhöhung des Daches ab, wobei im Bereich des Badezimmers ein Satteldach zum Einsatz kommt (Abb. 48). Die Hauptfassade ist durch zwei kleine gerundet ausgebildete Raumkompartimente aufgelockert, in denen im Inneren ein WC und eine Treppe untergebracht sind.

Ein dritter Entwurf lässt einerseits an den Grundriss eines Kirchenschiffes und andererseits an die kreuzförmigen Grundrisse aus dem Frühwerk Frank Lloyd Wrights – beispielsweise das Haus für Ward W. Willets in Illinois von 1901 oder die Wohnhäuser des Gebäudekomplexes für Darwin Martin in Buffalo von 1904 – denken (Abb. 49–50). Beide sind in dem von Gropius studierten Buch Frank Lloyd Wrights *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*[281] abgedruckt. Wie bei den vorherigen Hausentwürfen ist auch bei diesem Plan das Dach im Bereich der drei zentral angeordneten Wohnzimmer erhöht (Abb. 51). In den seitlich auskragenden Gebäudeteilen befinden sich das Kinderzimmer, das Speisezimmer, die Küche und das Badezimmer.

280 Winkler 1994, S. 298.

281 Wright 1986. Zu den genannten Häusern siehe: Tafel XXV., S. 37, Tafel XXVI., S. 38, Tafel XXXII., S. 48.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

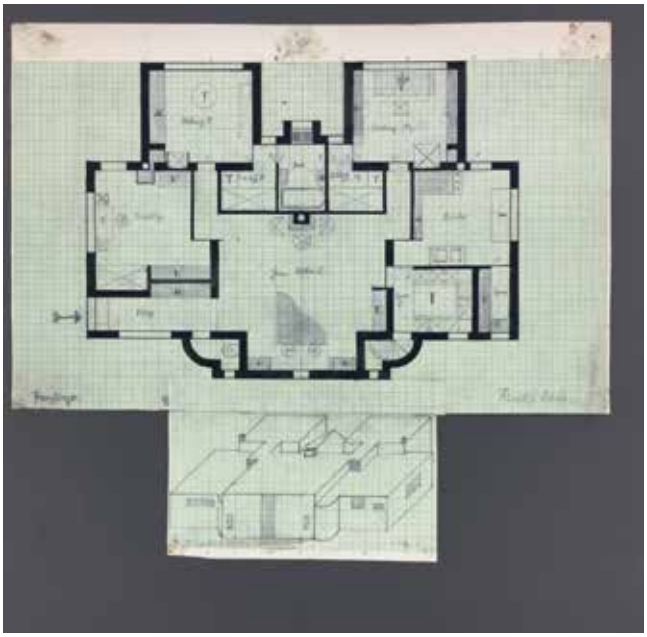


Abb. 47: Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Grundriss, um 1922, Bleistift, Tusche auf Papier, 41 x 45,4 cm, BHA.

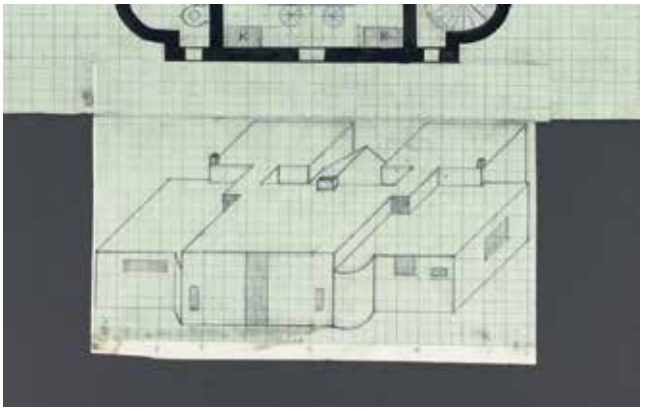


Abb. 48: Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Ansicht, um 1922, Bleistift auf Papier, 41 x 45,4 cm, BHA.

Der vierte Entwurf zeigt einen länglichen, in die Tiefe fluchtenden Bau, bei dem sich das Gemeinschaftswohnzimmer, das Speisezimmer und die Küche im vorderen Teil befinden (Abb. 52–53). Daran schließen Damen- und Herrenwohnzimmer an, um von dort – wie beim Entwurf mit Farbplan – über eine Drehtür in die Schlafzimmer sowie in das Kinder- und Badezimmer zu gelangen.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

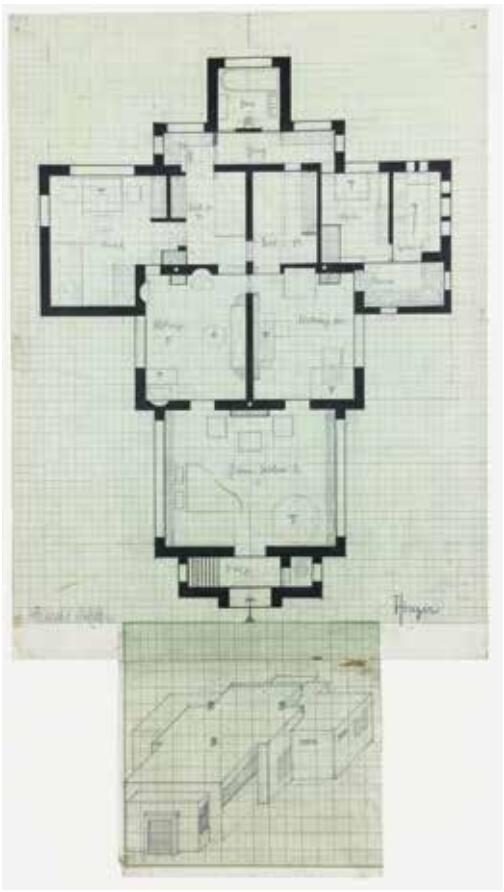


Abb. 49: Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Grundriss, um 1922, Bleistift, Tusche auf Papier, 53,7 x 29,7 cm, BHA.



Abb. 50: F. L. Wright, Villa D. Martin, Buffalo, 1904.

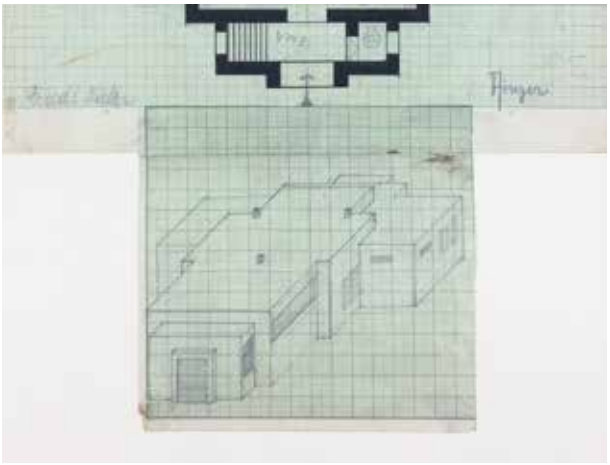
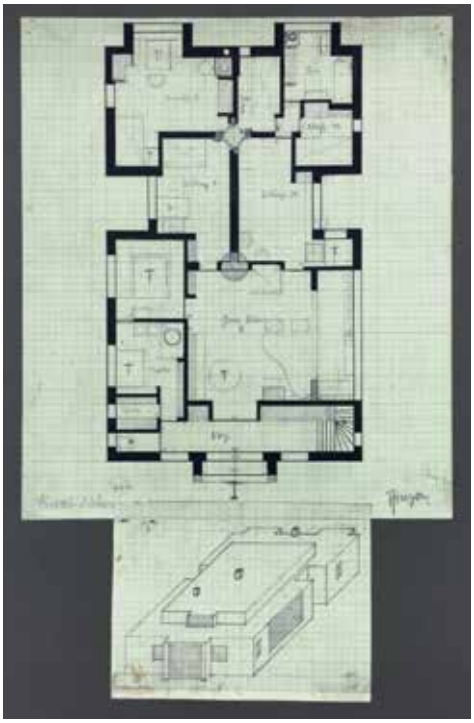


Abb. 51: Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Ansicht, um 1922, Bleistift auf Papier, 53,7 x 29,7 cm, BHA.

Anders als bei Forbáts Baukastensystemen war bei diesen Häusern keine Typisierung von Bauelementen angestrebt. Im Gegensatz zum Haus Am Horn, das unter Verwendung des Quadratschemas für den Grundriss entstanden war, weisen die Häuser von Dicker und

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



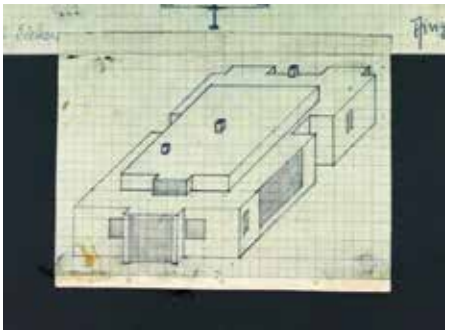


Abb. 52 (links): Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Grundriss, um 1922, Bleistift, Tusche auf Papier, 47,5 x 30 cm.

Abb. 53 (oben): Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurf eines Hauses, Ansicht, um 1922, Bleistift, Tusche auf Papier, 47,5 x 30 cm, BHA.

Singer abwechslungsreichere Gestaltungen auf, die sich in den verschachtelten Grundrissen, den vorspringenden Fassadenelementen und den partiell erhöhten Dächern zeigen (Abb. 54). Gleichwohl handelt es sich jedoch um Ideen zum modernen Einfamilienhausbau, was sich im Suchen nach einer zweckmäßigen Grundrissorganisation und den zusätzlichen, separaten Wohnzimmern für Mann und Frau widerspiegelt. Analog zum Versuchshaus Am Horn waren auch bei Dicker und Singer die Wohnzimmer als Zentrum des Familienlebens mittig angeordnet, die Zimmer der Frau dem Kinderzimmer zugeordnet, die Flachdächer über dem zentralen Wohnzimmer erhöht, die Nebenräume um diesen Raum rundherum gruppiert und die Flure weitestgehend eingespart. Die kaum belichteten zentralen Wohnzimmer, die sehr kompakten Schlafzimmer im Verhältnis zur Größe der übrigen Räume, die schmalen Durchgangsbreiten der Drehtüren und die Treppenlängen zeigen jedoch, dass Dickers und Singers Entwürfe noch unzureichend in der Detailausführung sind. Die Überspitzung der „Zweckidee“[282], wie Bruno Adler das Haus Am Horn in der Zeitung „Das Volk“ 1923 charakterisierte, kann für Dickers

282 ThHStA Weimar, Dokument Nr. 199, Artikelfolge von Bruno Adler über die Bauhaus-Ausstellung in der Jenaer Zeitung Das Volk vom August/September 1923, Nr. IV, in: Wahl 2009, S. 312.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

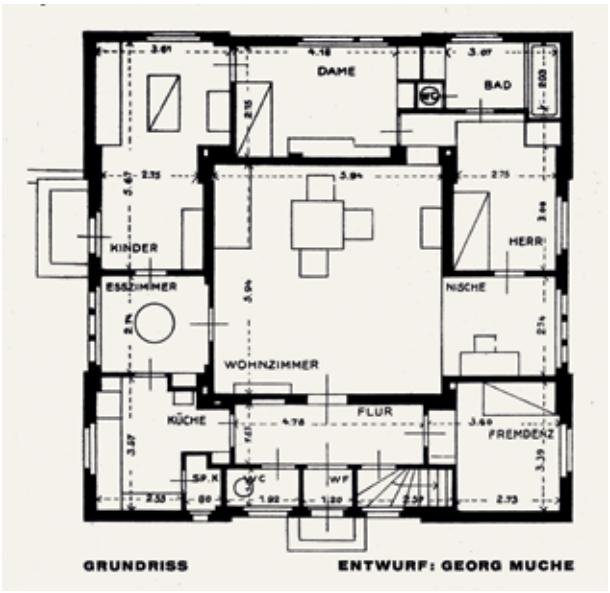


Abb. 54: Grundriss, Musterhaus am Horn, 1923.

und Singers Entwürfe daher nicht bestätigt werden. Schließlich entstanden ihre Häuser auch nicht unter dem Primat des industriellen Bauens. Ihre Häuser wirken vielmehr wie geometrische Formkompositionen und verweisen somit auf Dickers und Singers künstlerischen Zugang.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

3 Berufliche Anfänge

3.1 Aufträge für Theater in Dresden und Berlin 1921–1922

Bereits während der Ausbildung am Bauhaus arbeiteten Dicker und Singer für mehrere Theaterproduktionen unter der Regie von Berthold Viertel (1885–1953). Dieser hatte seine Theaterlaufbahn unter Arthur Rundt an der Wiener *Volksbühne*[1] begonnen, wo ihn Singer wahrscheinlich kennengelernt hatte, da er 1918 selbst für dieses Theater gearbeitet hatte.[2] Dicker hatte als Jugendliche ebenso für Wiener Theater gearbeitet und selbst Stücke geschrieben.[3]

In dem Lexikoneintrag zu Franz Singer in Thieme-Becker von 1937 heißt es, dass sämtliche Theaterarbeiten gemeinsam mit Friedl Dicker entstanden seien.[4] Dass Dicker und Singer beide an den Entwürfen arbeiteten, wird auch an den Signaturen auf den Bühnenentwürfen, den Anzeigen im Berliner Tageblatt und den Brieferzählungen von Dicker an ihre Freundin Anny Wottitz deutlich.[5] Dicker erwähnt an Wottitz ein Haus in Kalkberge, in dem die Bühnenbilder vermutlich entstanden.[6] Die Ortschaft Kalkberge, heute Rüdersdorf bei Berlin, wurde aufgrund ihrer Kalksteinbrüche in der Stummfilmzeit von zahlreichen Filmgesellschaften als Drehort genutzt.[7]

Für das Jahr 1921 notiert Singer auf seiner Werkliste, dass er am Staatlichen Schauspielhaus Dresden gastweise als „Theaterarchitekt" tätig war und es im Mai zur „Erstaufführung von zwei Stücken von August Stramm" unter Berthold Viertels Regie kam.[8]

---

1 Das Theater war von 1917–1918 in den ehemaligen Räumlichkeiten des Varietés „Colosseum" in der Nußdorferstraße 4–6 im 9. Bezirk untergebracht, anschließend nannte es sich von 1918–1924 *Komödienhaus*. Siehe: Dalinger 2003, S. 184.

2 Völker 1988, S. 14.

3 Makarova 1999, S. 12.

4 Im zeitgenössischen Lexikonbeitrag über Franz Singer heißt es zu den Theaterarbeiten „sämtl. zus. mit Friedl Dicker": Siehe: Poglayen-Neuwall 1978, S. 88–89.

5 In den Zeitungsanzeigen ist Friedl Dicker als „Frieda Dicker" namentlich aufgeführt. Siehe: Berliner Tageblatt, 9.9.1923, S. 14, 3.10.1923, S. 8. Die erhaltenen Bühnenbild- und Kostümentwürfe befinden sich in Privatbesitz. Eine Auswahl wurde im Ausstellungskatalog von Elena Makarova publiziert. Siehe: Makarova 1999, S. 69–76. Im AGS haben sich zudem Fotografien von Bühnenbildentwürfen erhalten, die jedoch aufgrund fehlender Beschriftungen den verschiedenen Stücken nicht mehr zugeordnet werden können.

6 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.708/3.

7 Laser 2001, S. 133.

8 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 55: Friedl Dicker und Franz Singer, Bühnenbildentwurf für die Aufführung „Die Haidebraut“ am Dresdner Staatstheater, 1921, Privatsammlung.

Bereits hier war Friedl Dicker involviert. So schreibt sie in einem undatierten Brief um 1921 an ihre Freundin Anny Wottitz über das Kennenlernen des Ehepaars Viertel: „Jetzt sind wir bei Viertels. Die Salka ist eine prachtvolle Frau. Er ist wunderbar aber ein bisschen Literat und Schmuser und durch dieses Dresden ganz aus dem Konzept gebracht. Nicht so revolutionär in seinem Fach wie man sich wünscht, [...].“[9]

Am 14. Mai 1921 wurden die beiden Stücke *Die Haidebraut* und *Erwachen* von August Stramm (1874–1915) am Staatstheater Dresden uraufgeführt.[10] Dicker und Singer entwarfen die farbenreichen Bühnenbilder und Kostüme. Auf den Bühnenbildern für *Die Haidebraut* ist am linken Bildrand die Hütte mit einer davor angeordneten Sitzbank zu sehen, in der sich die Hauptdarstellerin *Maruschka* in der zweiten Szene vor ihren Eltern einschließt (Abb. 55). Rechts daneben führt eine Art Steg in den hinteren Bühnenraum, der nach vorne in eine Kugel mündet. Die Pfeile deuten möglicherweise Verwandlungseffekte an. Farblich verschieden ausgearbeitete Szenen-Entwürfe legen nahe, dass offenbar die Arbeit mit Lichteffekten vorgesehen war. Der Bühnenbildentwurf für das Stück *Erwachen* zeigt einen durch eine seitliche Treppe erreichbaren möblierten Kubus auf einem Gestell, der das Hotelzimmer darstellt, in dem die erste Szene spielt.

Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

9 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um April 1921, Inv.-Nr. 12.883/Aut/3.

10 Siehe: Historisches Archiv, Staatsschauspiel Dresden, Theaterzettel, Sächsische Staatstheater, Schauspielhaus Dresden, *Die Haidebraut* und *Erwachen*, 14. Mai 1921.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

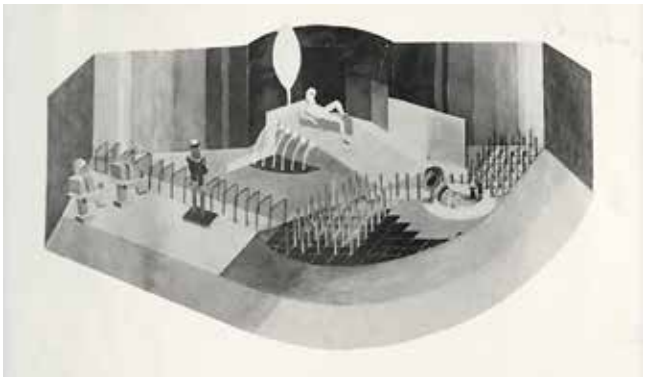


Abb. 56: Friedl Dicker, Franz Singer, Bühnenentwurf, um 1921, Foto einer Zeichnung.



Abb. 57: Friedl Dicker, Franz Singer, Bühnenentwurf, um 1921, Foto einer Zeichnung.

Auffällig ist bei beiden Bühnenbildern die reduzierte und farbenfreudige Gestaltung, die vor dem Hintergrund von Dickers und Singers Ausbildung am Bauhaus unter Schreyer und Schlemmer zu sehen ist und sich mit der expressionistischen Spielweise in Schramms Stücken ergänzt haben dürfte.

Nach den Aufführungen schreibt Dicker an ihre Freundin Anny Wottitz: „Ich weiß nicht, ob ich Dir schon vom Theater erzählt hab, aber es war so halb, da die Schauspieler nicht mitgegangen sind. Du wirst vielleicht in den Dresdner oder Berliner Blättern gelesen haben, im Ganzen ist wenig davon zu erzählen. Wir waren ehrlich, das ist genug für diesmal.“[11]

Für das Jahr 1921 listet Singer auf seiner Werkliste außerdem Entwürfe für Bühne und Zuschauerraum für das Schlossparktheater Berlin-Steglitz auf. Hierfür entstanden Bühnenentwürfe „zu Stücken von Herbert Eulenberg, Fried[rich] Wolf, Hasenclever“

11 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um August 1921, Inv.-Nr. 13.701/2.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

und zu „Büchners *Leonce & Lena*“ (Abb. 56–57).[12] 1922 erarbeiteten Dicker und Singer zudem das Bühnenbild für Ibsens *John Gabriel Borkman,* das am Staatlichen Schauspielhaus Berlin ebenfalls unter der Regie von Berthold Viertel aufgeführt wurde. Auch für diese Aufführung haben sich Entwürfe von Dicker und Singer erhalten, bei denen die fantasievollen, mit Schnörkeln versehenen Möbel auffällig sind.[13] Nach ihrer Studienzeit am Bauhaus setzten sie die Arbeit am Theater weiter fort.

3.2 Werkstätten Bildender Kunst GmbH, Berlin 1923–1926

Zu Ostern 1923 verließ Itten das Bauhaus, da er die sich seit 1922 abzeichnende Wende zu einer Industrie-orientierten Gestaltungs- und Produktionslehre nicht befürwortete.[14] Im Sommer suchten Dicker und Singer bereits nach einem Atelier im Raum Berlin und verließen im Herbst 1923 das Bauhaus. Bei der Bauhaus-Ausstellung, die vom 15. August bis 30. September in Weimar gezeigt wurde, waren bis auf einige Vorkursstudien von Dicker vermutlich keine weiteren Werke der beiden ausgestellt (Abb. 58).[15] Kritisch schrieb Dicker zuvor an Anny Wottitz: „Hier wird eine Bauhausausstellung sein. Was wirds da geben! Ich glaube es ist erledigt.“[16]

Am 12. Juni 1923 gründete Franz Singer die *Werkstätten Bildender Kunst GmbH* in Berlin-Friedenau.[17] 1923 schreibt Dicker an Wottitz: „Allmählich beginnen die Werkstätten zu werden, sehr langsam. Wir haben ein Atelier, Fehlerstr. 1., wo wir solange wohnen, bis unsere Wohnung frei wird, eine vollständige Weberei[,] 3 Webstühle mit allem was

12 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten“, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

13 Privatbesitz. Siehe: Makarova 1999, S. 72.

14 Vogelsang 1994a, S. 519.

15 Die Studie „Hell-Dunkel Verwerfung“ von Dicker wurde in dieser Ausstellung als Beispiel des Vorkurses gezeigt. Siehe: Winkler 2006, S. 22.

16 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiet, um 1923, Inv.-Nr. 13.710/3.

17 Ein Eintrag der Berliner-Börsenzeitung lautet: „32690 Werkstätten bildender Kunst Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Sitz: Berlin. Gegenstand des Unternehmens ist die Herstellung und der Betrieb von Bauten nebst Einrichtung, von Theaterausstattungen und Kunstgegenständen jeder Art und Verlag von Büchern. Stammkapital: 800 000 000 M. Geschäftsführer: Maler Franz Singer in Weimar. Die Gesellschaft ist eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Der Gesellschaftsvertrag ist am 12. Juni bzw. 18. August 1923 abgeschlossen. Sind mehrere Geschäftsführer bestellt, so erfolgt die Vertretung durch zwei Geschäftsführer. Die Geschäftsführer sind befugt, namens der durch diesen Vertrag begründeten Gesellschaft mit sich die Anstellungsverträge abzuschließen. Oeffentliche Bekanntmachungen der Gesellschaft erfolgen nur durch den Deutschen Reichsanzeiger.“ Siehe: Berliner-Börsenzeitung, 23.11.1923, S. 8.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 58: Bauhaus-Ausstellung, Weimar, 1923.

dazugehört. (ganz ganz billig gekauft.)“[18] Ursprünglich hatte Singer die Werkstätten in Österreich einrichten wollen. In einem undatierten Brief an Berthold Viertel führt er sein geplantes Vorhaben näher aus: „Wie ich Ihnen schon in Berlin erzählt habe, will ich mich irgendwo in der unmittelbaren Nähe einer Stadt (momentan steht Salzburg im Vordergrund) ankaufen (o. etwas pachten), einige Werkstätten einrichten u.s.w. Dabei gehe ich von keinem andern Prinzip aus, als von dem, nur das zu machen, wofür die richtigen Menschen da sind, um etwas grundlegend Gutes zustande zu bringen. Daher auch die Auswahl der Werkstätten, nämlich: Tischlerei (für mich) Weberei (Friedl) Buchbinderei (Anny) eventuell: Buchdruckerei u. Verlag (Adler) und Metallwerkstatt (Slutzky). Alle fehlenden Werkstätten werde ich erst errichten bis der geeignete Mensch von selbst da sein wird, der in der gleichen Art zu arbeiten gewillt ist, wie wir andern. Das Ziel dieser Werkstätten ist natürlich die Zusammenfassung dieser Einzelarbeiten zu Arbeiten großen Umfangs, also: Architektur auf der einen, Theater auf der andern Seite, mit beiden mehr o. minder verbunden, aber doch auch selbständig, ein Verlag. Ich mache keine Programme u. ähnliches; ich will nur arbeiten. Ich verspreche niemandem die Beglückung durch einen neuen Stil, sondern will im Gegenteil alle Werkstätten so einrichten, daß sie jede Arbeit leisten können, nicht nur solche die ich formal künstlerisch für wichtig halte. So werde ich z.B. eine Restaurierungswerkstatt für antike Möbel Plastiken u. Bilder (Franz Skala[19]) anschließen, will Kinder -möbel -spielzeug und -bücher machen u. vieles andre. Meine eigenen Wege werde ich nur dort gehen wo mir die Auftraggeber die nötige volle Freiheit gewähren. Es ist selbstverständlich, daß ich auch in Bezug auf diese Werkstattarbeiten ein genaues Ziel vor mir habe, das sich nur durch lange intensive Arbeit wird realisieren lassen. Es wird mit der Zeit eine durchgreifende Änderung in der Arbeitsart

18 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.711/3.

19 Neben „Scala“ wurde auch die Schreibweise „Skala“ verwendet.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

u. wahrscheinlich auch in der technischen Einrichtung solcher Werkstätten hervorrufen. Daher habe ich mir auch die Mitarbeit eines gerade in dieser Hinsicht sehr tüchtigen Maschineningenieurs gesichert (Hubert Isepp[20]); den kaufmännischen Teil wird auch ein Freund von uns leiten (Erwin Ratz). In Bezug auf architektonische Arbeiten denke ich natürlich nicht nur an Einzelarbeiten, sondern hauptsächlich an Siedlungsbauten u. Ähnliches. Doch dürfte das in der nächsten Zeit noch nicht in Frage kommen."[21]

Mit den Werkstätten wurde – wie mit dem Namen *Werkstätten bildender Kunst* unmissverständlich zum Ausdruck kommt – eine künstlerische Ausrichtung verfolgt. Dicker und Singer strebten demzufolge nicht die neue Ausrichtung an, die am Bauhaus ab 1923 „Kunst und Technik – eine neue Einheit"[22] lautete, sondern setzten weiterhin den Leitsatz des frühen Bauhauses fort, bei dem das künstlerische, handwerklich gefertigte Einzelstück im Vordergrund stand.[23]

Für Singer war ähnlich wie in Gropius' Bauhaus-Manifest das Ziel der „Einzelarbeiten" die Architektur. Die Wichtigkeit der künstlerischen Arbeit verdeutlicht sich auch in der geplanten Arbeit für das Theater. In diesem Zusammenhang schreibt er in seinem Brief an Viertel auch von Oskar Schlemmer: „Er hat ein Ballett gemacht, ganz anders als der jetzt übliche Tanz, mit starren Kostümen. Dieses möchte ich übernehmen d.h. die Mittel aufbringen, um es zu zeigen u., da es zweifellos ein Erfolg sein wird, seine Reise auch nach Amerika u.s.w. ermöglichen."[24] Darüber hinaus schlägt er eine Zusammenarbeit mit Viertels „Wandertruppe" vor, mit der *Die Truppe* gemeint ist, für die Dicker und Singer ab 1923 arbeiteten.

In seiner Werkliste von 1937 gibt Singer die folgenden Tätigkeitsbereiche der *Werkstätten Bildender Kunst* an: „Tischlerei, Weberei, Stoffspritzerei, Buchbinderei, Goldschmiedewerkstätte, Spielzeug, Marionettentheater. Entwürfe für alle diese Werkstätten, für Einzel-

20 Bei Hubert Isepp könnte es sich um den Bruder des dem Nötscher Kreis zugehörigen Malers Sebastian Isepp (1884–1954) handeln. Dicker erwähnt ihn als Mitarbeiter in einem Brief: „[...] jetzt ist auch der Bruder vom Isepp da, der ist reizend und prachtvoll." Siehe: UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.708/3.

21 DLM, Bestand: A:Viertel, Salka, 80.1.594, Brief Franz Singer an Berthold Viertel, undatiert. Den Hinweis zu diesem Brief gab freundlicherweise Topper Sherwood per E-Mail, dem an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

22 „Kunst und Technik – eine neue Einheit" lautete ein Vortrag, den Gropius im Sommer 1923 anlässlich der Bauhaus-Woche hielt und der fortan für das Programm des Bauhauses maßgeblich war. Er nutzte den Wortlaut auch in einem „Brevier für Bauhäusler", dass vermutlich im Frühjahr 1924 entstand. Siehe: Wingler 2002[4], S. 15, 90.

23 Auch Hans M. Wingler kommt in Bezug auf Dickers Werk zu diesem Schluss: „Die ins romantisch Überhöhende zielende Tendenz der Anfangsperiode des Bauhauses, das seine Normen primär noch aus der handwerklichen Begriffswelt herleitete, prägte die Arbeiten Friedl Dickers auf Jahre hinaus, [...]". Siehe: Wingler, 1970, S. 7.

24 DLM, Bestand: A:Viertel, Salka, 80.1.594, Brief Franz Singer an Berthold Viertel, undatiert.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

stücke und Innenarchitektur."[25] Wie Singer in seinem Brief an Viertel angekündigt hatte, schlossen sich den Werkstätten tatsächlich ehemalige Studierende vom Bauhaus an. Hierzu gehörten beispielsweise der Gold- und Silberschmied Naum Slutzky und die Buchbinderin Anny Wottitz.[26] In den Briefen an Wottitz erwähnt Dicker im Zusammenhang mit der Arbeit für die Werkstätten auch die Namen „Dolly"[27], „Hedy", „Eva"[28], „Wanda"[29] „Gorodisky"[30] und „Schachtitz" die zum Teil ebenfalls am Bauhaus studiert hatten.

Naum Slutzky hatte in Wien 1911 eine Goldschmiedelehre abgeschlossen und war danach der Wiener Werkstätte beigetreten, wo er u. a. nach Schmuckentwürfen von Josef Hoffmann, Carl Otto Czeschka (1878–1960) und Eduard Wimmer arbeitete. Im Juli 1919 bewarb er sich für die Stelle als Werkmeister der Metallwerkstatt am Bauhaus. Zum

25 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

26 Laut einer Biografie schloss sich auch Otto Umbehr (1902–1980) den *Werkstätten Bildender Kunst* an. Siehe: Kaiser-Schuster 1994, S. 495.

27 Bei „Dolly" könnte es sich um die ehemalige Studierende der Werkstatt für Buchbinderei am Bauhaus Dolly Borkovsky, die Itten-Schülerin Dolly Roth oder die Wiener Bekannte Dolly Schlichter (später verheiratete Kriser) handeln. Dolly Borkovsky (später verheiratete Stefan) gehörte wie Anny Wottitz zu den Lehrlingen in der Werkstatt für Buchbinderei am Bauhaus, die Werkmeister Otto Dorfner nach seinem Weggang vom Bauhaus nicht übernehmen wollte. Dolly Borkovsky verließ das Bauhaus am 8. April 1922. Siehe: Winkler 2008, S. 177. Es könnte sich allerdings auch um Dora Roth handeln, die in den Meisterratsprotokollen als Itten-Schülerin genannt wird. Siehe: Wahl 2001, S. 54, 59. Oder aber es handelt sich um eine Bekannte aus Wien namens Dolly eigtl. Dora Schlichter (1897–1948), eine Schwester von Viktor Schlichter, der kurze Zeit am Bauhaus war. Sie war eine Nichte von Franz Singers Frau Emmy Heim und heiratete den Maler Rudolf Kriser, der den Modesalon „Kriser & Co" 1929 durch die Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer einrichten ließ. Dolly und Rudolf Kriser emigrierten nach dem „Anschluss" nach Argentinien. Siehe: Scharenberg 2002, S. 324; ÖStA/AdR E-uReang AHF K Kriser Rudolf Kriser, Rudolf, 08.10.1885, 1955–1962 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)).

28 Die Person „Eva", in einem Brief von Dicker an Wottitz „Evchen" genannt, konnte bisher nicht identifiziert werden: „Die kl[eine] Stadt von Dolly ist ganz lieb geworden. Evchens kl[eine] St[adt] wird gewiss noch besser." Siehe: UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.701/3.

29 Nicht identifizierte Mitarbeiterin.

30 In einem Brief von Dicker an Wottitz werden die Namen „Gorodisky" und „Schachtitz" bezüglich der Arbeiten in den *Werkstätten Bildender Kunst* erwähnt: „Gorodisky geht, hoff ich, bald. [...] Der Schachtitz ist zu teuer." Siehe: UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1925, Inv.-Nr. 13.701/3. Fritz Gorodiski war von 1921–1922 und Friedrich Jonas Schachtitz von 1919–1920 Schüler am Bauhaus. Siehe: Wahl 2001, S. 53, 71, 135, 171. Gorodiski besuchte zudem den Stijl-Kurs van Doesburgs. Siehe: RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archiv von Theo und Nelly van Doesburg, Teilnehmerlisten des „Stijl-Kursus" März–Juli 1922, Inv.-Nr. 0408-1217.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

1. Dezember 1919 trat er schließlich eine Stelle als „Hilfsmeister der Metallabteilung" an. Nachdem er kurzzeitig das Bauhaus verlassen hatte, kehrte er wieder zurück und erhielt schließlich im Oktober 1921 eine vertraglich geregelte Sonderstellung als „Jungmeister" in der unabhängigen und separaten „Werkstatt für Edelmetallverarbeitung". Am 18. April 1922 legte Slutzky in Weimar seine Meisterprüfung als Goldschmied ab.[31] Er beschäftigte sich vorwiegend mit der Herstellung von Schmuckstücken wie Ringen, Broschen und Anhängern. Charakteristisch sind seine auf einfachen Grundformen basierenden Rundscheiben-Anhänger und -Broschen aus Edelmetallen wie Gold- und Silber in Kombination mit Holz, Elfenbein, Perlmutt, Horn, Bernstein und Mondstein (Abb. 59). Auf einem Porträtfoto von Lily Hildebrandt trägt Dicker eine runde Brosche von Slutzky (Abb. 60).[32] 1923 heiratete Slutzky Hedwig Arnheim (geschiedene Dülberg), die er als neue Weberei-Schülerin am Bauhaus im Wintersemester 1922/1923 kennengelernt hatte. Mit der von Dicker erwähnten Mitarbeiterin „Hedy"[33] ist demzufolge vermutlich die in der Kunststickerei geschulte Frau von Naum Slutzky gemeint.[34] Beide hatten zum 1. Januar 1924 das Bauhaus verlassen und schlossen sich bis etwa Sommer 1924 den *Werkstätten Bildender Kunst* an.[35] Bereits im Frühjahr hatte Slutzky seinen Vertrag mit Singer neu ausgehandelt, um selbstständiger arbeiten zu können.[36] Seine Schmuckstücke, die er vermutlich in einer eigenen Werkstatt in Berlin anfertigte, wurden möglicherweise als Kommissionsware über die *Werkstätten Bildender Kunst* verkauft.[37]

Anny Wottitz hatte am Bauhaus in der Buchbinderei unter Otto Dorfner eine Lehre begonnen. Das Lehrer-Schülerin-Verhältnis war jedoch angespannt. So legte Dorfner, als traditioneller Buchbinder, großen Wert auf handwerkliche Perfektion, Wottitz dagegen

31 Zarate 2007, S. 160-161.

32 Siehe: BHA, Fotosammlung, Friedl Dicker, Portrait Friedl Dickers von Lily Hildebrandt, um 1930, Inv.-Nr. 2862/F 4050.

33 In einer Fußnote der Transkription von Makarova/Schrom der Briefe von Dicker an Wottitz wird die Vermutung geäußert, dass mit dem Namen „Hedy" die Wienerin Hedwig Schlichter (1898–1984), eine Schwester von Viktor, Dolly und Friederike Schlichter, gemeint sei. Dies erscheint jedoch unwahrscheinlich, da Hedwig Schlichter Schauspielerin war.

34 Hedwig Arnheim (1894–1944) studierte an der Kunstgewerbeschule in Hamburg und war von 1915 bis 1921 mit dem Künstler und dortigen Lehrer Ewald Dülberg verheiratet. Arbeiten der Kunststickerin sind beispielsweise publiziert in: Deutsche Kunst und Dekoration 1919/1920, S. 150, 158; Deutsche Kunst und Dekoration 1920, S. 227.

35 Rudolph 1990, S. 42; Joppien 1995, S. 10; Zarate 2007, S. 162.

36 Hedwig Arnheim-Slutzky berichtet im Mai 1924 an die Eltern: „Seitdem Naum seinen festen Vertrag mit Singer, auf seinen eigenen Wunsch, auf einer anderen, gelockerten Basis erneuerte, ist es für uns natürlich wieder schwerer, den kleinen Verpflichtungen, die wir jeden 1. des Monats haben, nachzukommen." Siehe: Brief Hedwig Arnheim-Slutzky an die Eltern, 19.5.1924, Privatbesitz Hamburg. Zitiert nach: Joppien 1995, S. 40.

37 Rudolph 1990, S. 42. In dem am 11.2.1924 ausgestellten Zeugnis von Gropius heißt es, dass Slutzky das Bauhaus verlasse, um eine eigene Werkstatt in Berlin zu errichten. Siehe: Rudolph 1990, S. 41.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

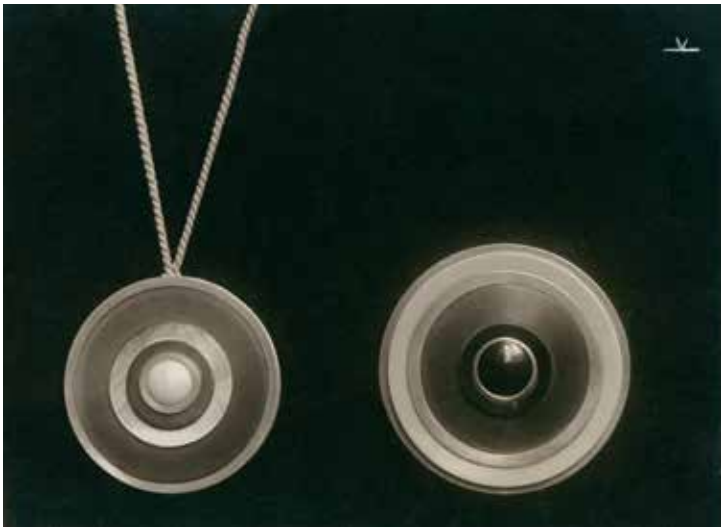


Abb. 59: Naum Slutzky, Anhänger und Brosche, 1923/24.



Abb. 60: Friedl Dicker mit Brosche von Slutzky, um 1930, Foto Lily Hildebrandt.

bevorzugte eine experimentelle Gestaltung der Einbände.[38] Sie ging unbefangen an die Buchbindearbeit heran und versuchte mittelalterliche Techniken zu imitieren, wie durch Holzdeckel gezogene Befestigungen, breite Bünde und Edelsteineinlagen.[39] Von ihrer

38 Siehe: Winkler 2008, S. 177.

39 Das Foto eines Einbandes zu einem Buch von Jacob Böhme aus der Präsentationsmappe im BHA (Inv.-Nr. 9030/1) zeigt die Initialen mit einer ausgeschnittenen Kupferplatte und drei darin ein-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

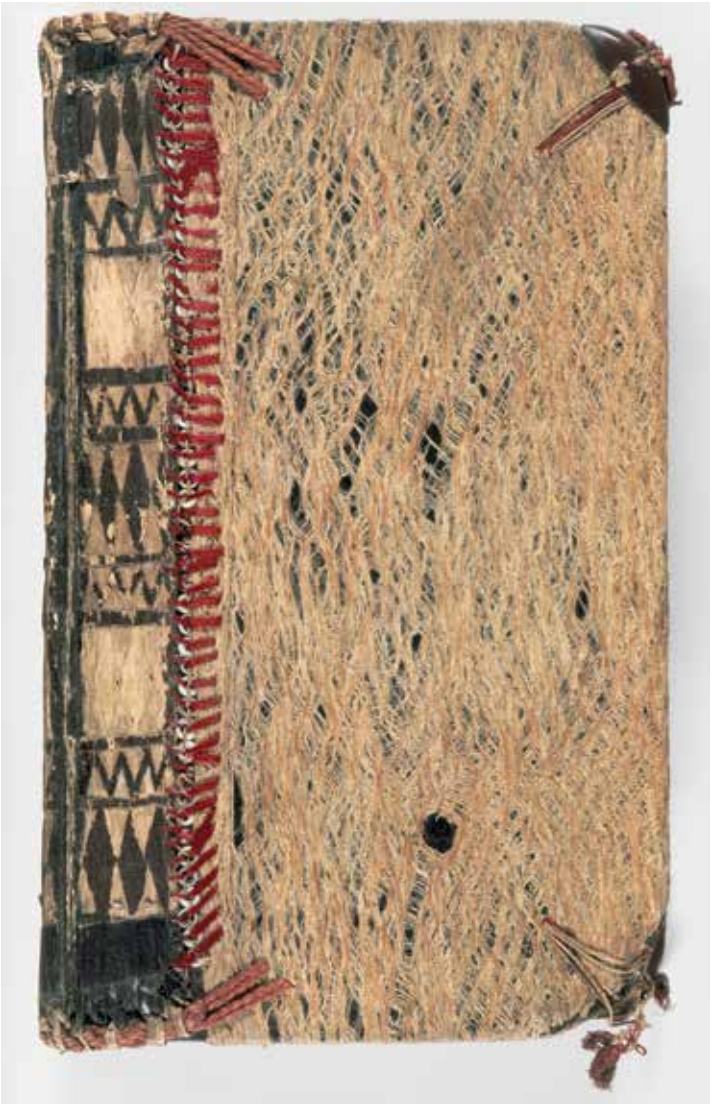


Abb. 61: Anny Wottitz, Bucheinband Afrikanische Märchen, 1922/23, Kordel, Faden, Glasperlen, Schneckengehäuse, Spiegel, Papier, 21 x 13 x 3,3 cm, BHA.

künstlerischen Herangehensweise zeugt auch die Verwendung unterschiedlicher zum Teil exotischer Materialien, die Bezug auf den Inhalt des Buches nehmen. Wottitz verwendete häufig Holzplatten als Buchdeckel, die leicht brechen konnten und verzichtete teilweise auf den Falz an der Seite des Buchrückens, was zum Ablösen des Rückens vom Buchblock

gelassenen Opalen. Die Angaben zu den verarbeiteten Materialien vermerkte Singer rückseitig auf demselben Foto aus dem Bestand des AAD/V&AM. Siehe: AAD/V&AM, AAD 3-1982, PL8.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

führte.[40] In einem undatierten Briefentwurf an den Meisterrat des Bauhauses distanziert sie sich von der technischen Herangehensweise Dorfners: „Im Sinne des B.[auhauses] gibt es keine bestehende Technik, die ohne weiteres übernommen werden muß sondern es sucht, u.[nd] findet sie jeder in jedem einzelnen Fall durch die Verwirkl.[ichung] seiner Formvorstellg.[ung].“[41] Am 8. April 1922 heißt es über sie in einem Meisterratsprotokoll: „Meister Schreyer äußert sich über Frl.[Fräulein] Wottitz dahin, daß sie handwerklich noch sehr unvollkommen sei, künstlerisch sei ihr Begabung nicht abzusprechen. [...] Wenn sie ihr Gesellenstück in der Werkstatt noch machen will, steht nichts im Wege.“[42] Im Sommersemester 1922 legte sie ihre Gesellenprüfung in Wien ab und betrieb vom 23. September 1922 bis 1. Mai 1923 eine eigene Buchbindewerkstatt in den Räumen des Bauhauses.[43]

Einige ihrer Buchbindearbeiten haben sich im Bauhaus-Archiv Berlin, im Archive of Art and Design des Victoria & Albert Museums in London, in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar und in Privatbesitz erhalten (Abb. 61–62). Unter den Exemplaren befinden sich die im Utopia-Verlag erschienenen Bände *Patmos*[44] und *Gesammelte Werke*[45] von Friedrich Hölderlin (1922/1923) sowie *Die Sage von St. Julian dem Gastfreien*[46] von Gustave Flaubert (1923).[47] Wottitz scheint aber nicht allein als Buchbinderin für die *Werk-*

40 Vgl. Glemnitz 2008, S. 178; Lobisch/Wiedermeyer 2009, S. 123–126.

41 KSW, Neue Sammlungen – Bauhausmuseum, Briefentwurf von Anny Wottitz, undatiert, um 1921/1922, Inv.-Nr. Gr-2016/377. Vermutlich handelt es sich um das von Gropius im Protokoll der Meisterratssitzung am 8.4.1922 erwähnte von Wottitz am 22.3.1922 verfasste Schreiben. Im Protokoll ist festgehalten, dass Gropius Wottitz' Forderungen teilweise für „unerfüllbar“ hält. Siehe: BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle, Protokoll der Sitzung des Meisterrats am 8.4.1922. Siehe: Wahl 2001, S. 175.

42 BHA, Archiv W. Gropius, Meisterratsprotokolle, Protokoll der Sitzung des Meisterrats am 8.4.1922, in: Wahl 2001, S. 175.

43 Glemnitz 2008, S. 178.

44 BHA, Objektsammlung, Anny Wottitz, Inv.-Nr. 1759.

45 BHA, Objektsammlung, Anny Wottitz, Bd. 3 der vierbändigen Hölderlin-Ausgabe, Inv.-Nr. 1753. In der HAAB in Weimar befindet sich eine vierbändige Hölderlin-Ausgabe in farbigen Kartonumschlägen aus dem Jahr 1923. Im vierten Band ist angegeben, dass die Einbände von Anny Wottitz und Franz Singer entworfen und hergestellt worden seien.

46 Laut Impressum einer Ausgabe in der HAAB (um 1924) dieses Buches mit einer Auflage von 150 Stück gab es 15 Vorzugsausgaben, die von Anny Wottitz teils in Fell und Schildpatt, teils in Holz gebunden wurden. Eine nicht nummerierte der Vorzugsausgabe entsprechende Ausgabe mit Holzeinband mit Provenienz Georg Haar befindet sich in der HAAB in Weimar.

47 In weiteren Verlagen erschienen die Bände: Chorus Mysticus. Alchimistische Transmutations-geschichten aus Schmieders Geschichte der Alchemie (1923), BHA, Objektsammlung, Anny Wottitz, Inv.-Nr. 1754, Inv.-Nr. 3103; Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg (um 1923), BHA, Objektsammlung, Anny Wottitz, Inv.-Nr. 1761; Afrikanische Märchen (1922/23), BHA, Objektsammlung, Anny Wottitz, Inv.-Nr. 1758. Ein weiteres Exemplar befindet sich in Privatbesitz Familie Adler; Entzweit-Einsam (1923) von August Strindberg, BHA, Objektsammlung,

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

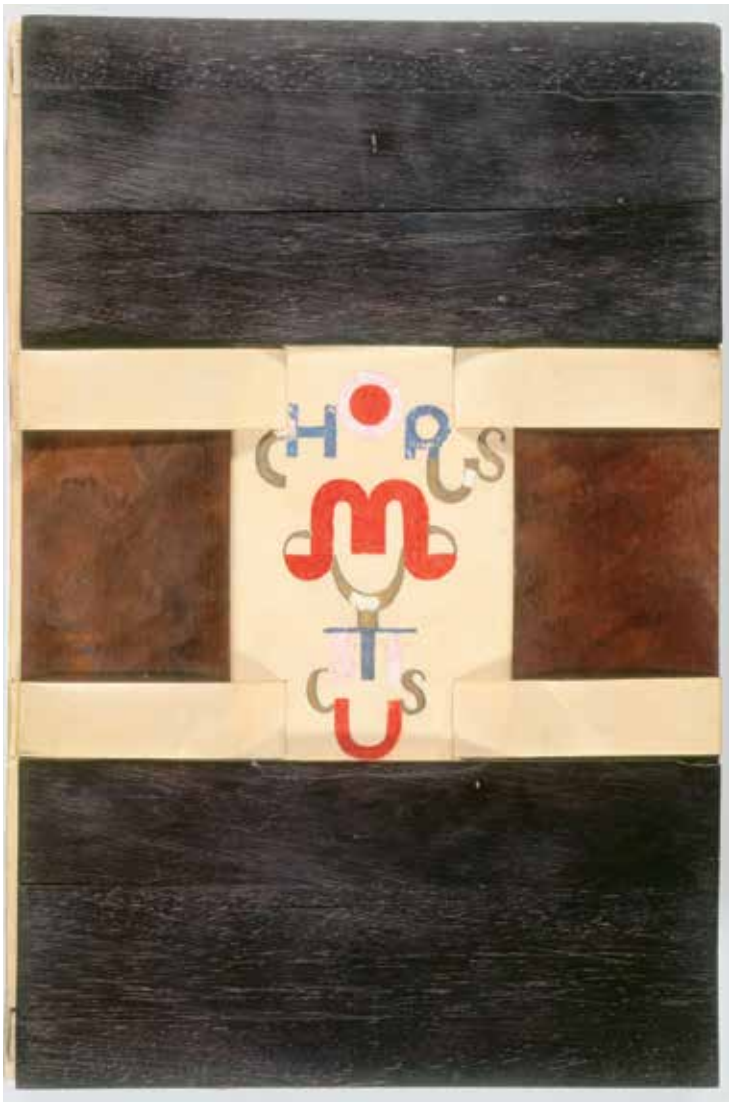


Abb. 62: Anny Wottitz, Bucheinband Chorus Mysticus, 1923, Mahagoni, Ebenholz, Tusche, Deckfarbe, Goldfarbe auf Pergament, 23,4 x 15,8 cm, BHA.

Anny Wottitz, Inv.-Nr. 1756; Inferno. Legenden von August Strindberg (1923), Privatbesitz, Familie Adler; Pan von Knut Hamsun (1922/23), BHA, Objektsammlung, Anny Wottitz, Inv.-Nr. 1752; Bubu vom Montparnasse von Charles-Louis Philippe (um 1923) AAD/V&AM, AAD 3-1982, PL1; La mère et l'enfant von Charles-Louis Philippe (um 1923), Privatbesitz, Familie Adler; Der Diktator von Karl Widmaier (1923/24), BHA, Objektsammlung, Anny Wottitz, Inv.-Nr. 1760; Ekstatische Konfessionen (um 1923) von Martin Buber. Wingler hat in seinem Buch Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937 den Einband zu Martin Bubers Ekstatische

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

stätten Bildender Kunst tätig gewesen zu sein, denn Dicker erwähnt in einem Brief auch „einen sehr netten Buchbinder“[48].

Für sich selbst hatte Singer in den Werkstätten eine Tischlerei vorgesehen. Die Arbeit in diesem Bereich bezieht sich vermutlich auf die Bühnenbilder für das von 1923 bis 1924 bestehende Theater *Die Truppe* von Berthold Viertel. So sind auf den Bühnenbildentwürfen Möbel zu erkennen, die in den Werkstätten entstanden sein könnten. Singer tischlerte die Entwürfe jedoch nicht selbst, da Dicker in der Briefkorrespondenz mit Wottitz einen in den Werkstätten beschäftigten „Tischler“ und eine „Grete Sillmann“ als „Tischlersfrau“ erwähnt.[49] Nur ein einziger Hinweis aus einem Brief von Dicker an Wottitz weist darauf hin, dass auch unabhängig für die Theaterarbeiten Möbel geplant waren: „Die Pölster kriegte man gewiß los, wenn die Möbel dazu fertig gemacht werden könnten, damit die Leute sehen, wie sie glücklich zu verwenden sind.“[50] Dicker selbst arbeitete in der Textilabteilung, in der, ihren Berichten zufolge, zeitweise „9 Leute“[51] arbeiteten.

Ebenso wurde versucht, den Vertrieb des „Phantasus“-Baukastens für Kinder voranzutreiben.[52] Die früheste Erwähnung dieses Spiels ist das bereits erwähnte Dokument mit der Bezeichnung „Holzbaukasten zum Bauen von Tieren, Entwurf und Ausführung: Singer-Scala, 1919 gesetzl. geschützt in allen Staaten“[53]. 1924 wurde der Baukasten in Ös-

Konfessionen von Wottitz abgedruckt. Als Besitzerin ist im Abbildungsnachweis „Paula Stockmar (Weimar)“ angegeben. Siehe: Wingler 2002⁴, S. 335, 550. Es sind weitere Entwürfe für Bucheinbände erhalten, die unter Mitarbeit Franz Singers entstanden sein dürften: Das neue Wien (1926–1928), Leo Tolstois Krieg und Frieden (1869), Olympische Kunst (1923). Siehe: AAD/V&AM, AAD-1983-2, PL1. Deutsche Köpfe des Mittelalters (1922). Siehe: AAD/V&AM, AAD-3-1982, PL6.

48 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1924, Inv.-Nr. 13.702/2.

49 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1925, Inv.-Nr. 13.701/3.

50 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1924, Inv.-Nr. 13.702.

51 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.708/2.

52 Der Baukasten wird in der Literatur üblicherweise als „Phantasus-Baukasten“ bezeichnet.

53 Im Zuge der Recherchen konnte im BHA in der Dokumentensammlung Franz Scalas, einem Bauhaus-Kollegen, den Singer ebenfalls für die Mitarbeit in den *Werkstätten Bildender Kunst* erwähnt, das Dokument mit der Bezeichnung „Holzbaukasten zum Bauen von Tieren, Entwurf und Ausführung: Singer-Scala, 1919 gesetzl. geschützt in allen Staaten“ ausfindig gemacht werden. Demnach entstand der Entwurf des Spiels vermutlich bereits um 1919. Siehe: BHA, Dokumentensammlung, Franz Scala, Mappe 3. Paul-Reza Klein, der sich in seiner Diplomarbeit intensiv mit der Entwicklung des Spiels auseinandergesetzt hat, nennt als früheste Erwähnung des Spiels eine undatierte Gebrauchsmusteranmeldung aus dem AGS, in der das Spiel als „Bau-Zoo Tierbaukasten“ benannt ist. In einer zweiten Anmeldung sind als Anmelder des Spiels die *Werkstätten Bildender Kunst* angegeben, der Baukasten wird hier als „Quadreikei der Tierbaukasten“ bezeichnet. Siehe: Klein 2015, S. 43, 112–113.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

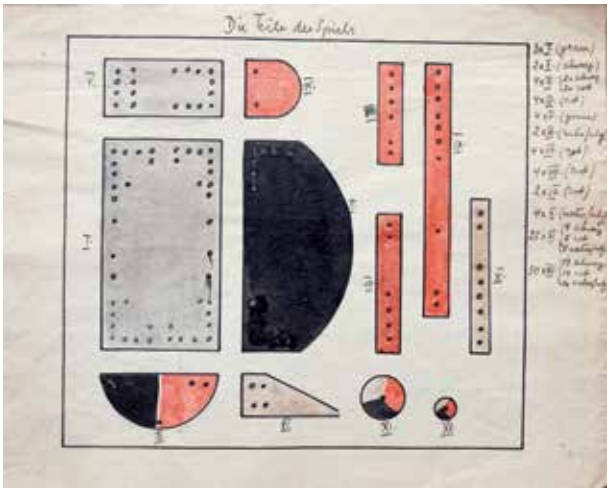


Abb. 63: Grundelemente des Baukastenspiels, um 1924, AGS.



Abb. 64: Anny Wottitz, Einband der Präsentationsmappe, um 1924, 30,5 x 26,5 x 4 cm, BHA.

terreich als „Bauspielzeug" von den *Werkstätten Bildender Kunst* zum Patent angemeldet.[54] In einem undatierten Entwurf für eine Gebrauchsmuster-Anmeldung wird das Spiel noch als „Quadreikrei der Tierbaukasten" bezeichnet, der sich aus den Wörtern Quadrat, Dreieck und Kreis zusammensetzt.[55] 1925 setzte sich schließlich die Bezeichnung „Phantasus"-Tierbaukasten durch, um dessen Produktion und Vertrieb sich Singer in Österreich jedoch erfolglos bemühte (Abb. 63).[56]

Eine von Wottitz gefertigte lederne Präsentationsmappe enthielt eingeheftete farbige Kartons mit aufgeklebten Fotos der angebotenen Produkte der *Werkstätten Bildender Kunst* (Abb. 64).[57] Die Fotos zeigen Wottitz' Bucheinbände, Slutzkys Ringe und Rundscheiben-Anhänger, das Kostüm der *Portia* für das Bühnenstück *Der Kaufmann von Venedig*, ein „Klappbuch zum Einkleben von Kinderbildern"[58] und verschiedene Textilarbeiten (Abb. 65). Hierzu gehörten u. a. die beiden Gobelins von Dicker, die auch in den

54 Werkstätten Bildender Kunst GesmbH, Bauspielzeug, Patentamt Österreich, 108707, angemeldet: 16.10.1924, Beginn: 15.9.1927, ausgegeben: 25.1.1928.

55 Klein 2015, S. 118–119.

56 Klein 2015, S. 44–45. In den 1920er-Jahren erlebte der 1903 von dem Österreicher Johann Korbuly auf den Markt gebrachte und ebenfalls mit einem Stecksystem arbeitende Matador-Baukasten große Erfolge, möglicherweise ein Grund dafür, warum Singer es nicht gelang, einen Produktions- und Vertriebspartner zu finden. Siehe: Klein 2015, S. 16, 78.

57 BHA, Objektsammlung, Anny Wottitz, Inv.-Nr. 9030/1.

58 Vgl. Rückseitige Beschriftung von Singer auf dem Foto im AAD/V&AM, AAD 3-1982, PL8.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 65: Friedl Dicker, Kostüm der Portia für *Der Kaufmann von Venedig*, 1923, Foto Wanda von Debschitz-Kunowski.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

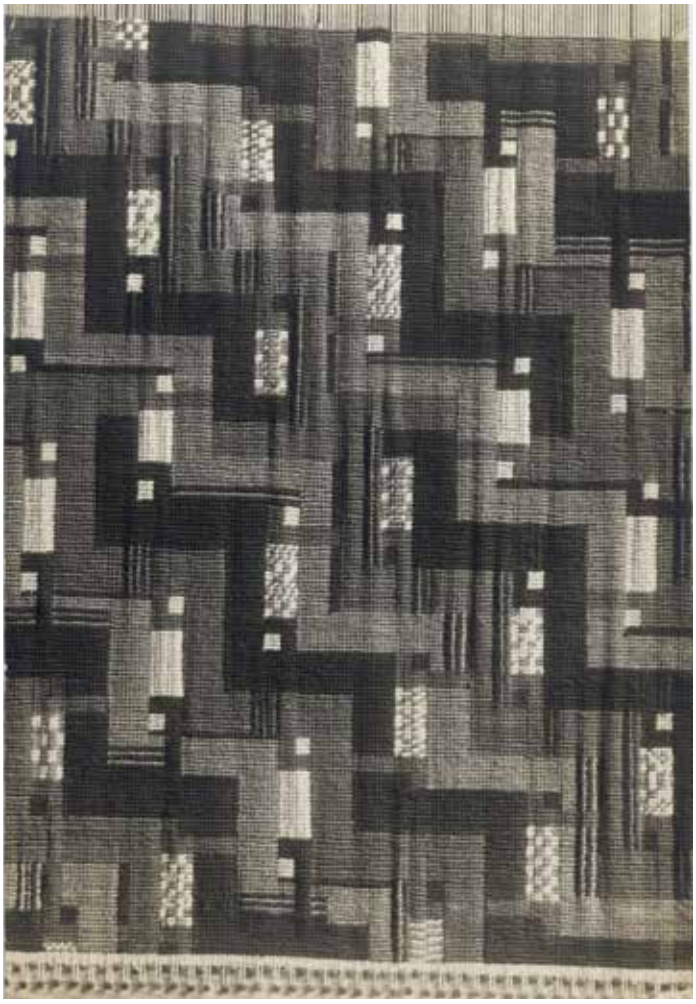


Abb. 66: Friedl Dicker, Möbelstoff, 1924, Baumwolle.

Bauhaus-Alben aufgenommen sind, ein Wandteppich für Kinder, Spitzendeckchen, ein heute noch erhaltener Wandteppich und zwei Bezugsstoffe mit geometrischem Muster, die in den Farben grün-weiß, grün-blau, rot-blau und braun-schwarz erhältlich waren (Abb. 66).[59] Auf den Rückseiten der Fotos hat Singer teilweise die Preise der Produkte angegeben. So kostete der Einband des *Chorus Mysticus* aus Ebenholz, Nussholz und Pergament 20 bzw. 25 Mark, ein zu Jacob Böhme entstandener Einband aus einer mit Opalen

59 Siehe: BHA, Fotosammlung Friedl Dicker, Inv.-Nr. 7718/1–3. Der 1926 in der Zeitschrift *Stickereien und Spitzen* abgebildete Entwurf „Der endlose Irrgarten" für einen Tüllstoff mit Stickerei weist ein ähnliches Muster auf. Siehe: Stickereien und Spitzen 1926, S. 91.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

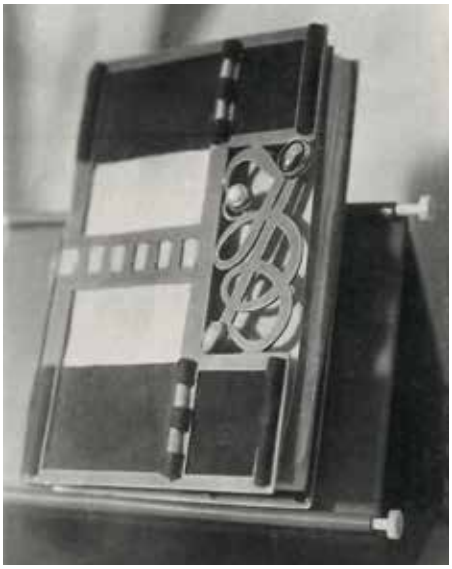


Abb. 67: Anny Wottitz zug., Bucheinband, um 1923/24, Kupferplatte, Opale, Wildleder, Pergament.

Abb. 68: Verkaufsstand, *Werkstätten Bildender Kunst*, um 1924.



© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

besetzten Kupferplatte, Wildleder und Pergamentpapier stattliche 150 Mark (Abb. 67).[60] Für den heute noch erhaltenen Wandteppich von Dicker sind 400 Schilling und für den Möbelbezugsstoff 240 Schilling bzw. 75 Mark pro Meter angegeben.[61]

Ein weiteres Foto, das ebenfalls in der Präsentationsmappe eingeheftet war, zeigt einen Verkaufsstand mit den angebotenen Produkten (Abb. 68). Die kunsthandwerklichen Erzeugnisse wurden auf Messen in Berlin, Frankfurt und Leipzig ausgestellt.[62] Auf der Zweiten Deutschen Spitzenmesse in Berlin wurde den *Werkstätten Bildender Kunst* 1924 für die ausgestellten Textilien „als Anerkennung für hervorragende Leistungen" ein Ehrendiplom ausgestellt.[63]

Es ist nicht bekannt, ob in Berlin ein Kundenkreis bestand. Wahrscheinlich gehörten vorwiegend Wiener FreundInnen und Familienmitglieder von Dicker und Singer zu den KäuferInnen der Produkte. Als Auftraggeberin für Buchbindearbeiten von Anny Wottitz ist beispielsweise die Wiener Pädagogin Eugenie Schwarzwald belegt, wobei ungeklärt bleibt, ob dieser Auftrag tatsächlich in Zusammenhang mit den *Werkstätten Bildender Kunst* erteilt wurde.[64]

60 AAD/V&AM, AAD 3-1982, PL8.

61 BHA, Fotosammlung, Friedl Dicker, Inv.-Nr. 7718/1-3.

62 Die Beteiligung auf Messen in Leipzig und Frankfurt geht aus Briefen von Friedl Dicker an Anny Wottitz hervor. Vgl. UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1924, Inv.-Nr. 13.702.

63 BHA, Dokumentensammlung, Franz Singer, Mappe 8.

64 Wie aus den Briefkorrespondenzen hervorgeht, versuchte Singer Wottitz Aufträge zu beschaffen: „[...] gestern war ich bei [Eugenie] Schwarzwald, hab auch von dir erzählt u[nd] um Bücher zum Binden gebeten. [...] Laß dir auch von Friedl helfen, die Bände entwerfen u[nd] lesen! [...] Bitte vergiß die Dinge jetzt nicht, notier dir alles genau, es ist für uns alle jetzt eine Lebensfrage, daß die Dinge gehen, wir bekommen ja sonst kein Geld u[nd] keine Aufträge, wenn wir versagen." Siehe: UAKKA, Brief Franz Singer an Anny Wottitz, um 1923, Inv.-Nr. 13.741/10. Wottitz reagierte offenbar empört auf diesen Brief und fühlte sich in ihrer Selbständigkeit angegriffen. Obwohl ihr Antwortbrief nicht erhalten ist, geht ihre Reaktion aus einem zweiten Brief von Singer hervor: „‚Mehr' zu arbeiten habe ich Dir nie ‚empfohlen' sondern Dich nur gebeten, in Deinem eigenem Interesse, die Arbeit besser einzuteilen, besonders in Bezug auf die Gesellen. Deine Selbständigkeit Dir zu nehmen liegt mir sehr ferne u[nd] ich begreife kaum, wie Du das sagen kannst. Daß ich mir wünsche, daß Deine Buchbinderei sich auf Kosten von Adlers materieller Existenz aufbaut ist nicht wahr u[nd] hat nichts mit den Aufträgen zu tun. Wenn Du Aufträge hast, wird die Buchbinderei gut gehen u[nd] Du eventuell dem Adler helfen können. Wenn die Druckerei Aufträge hat, wird es möglich sein die notwendigen Werke des Verlags erscheinen zu lassen. Wenn beides nicht der Fall sein wird, wird auch der Verlag nicht gehen, Du dem Adler u[nd] umgekehrt materiell eine Last sein. Ich verspreche, daß ich mir nichts mehr für andre ‚ausdenken' werde." Siehe: UAKKA, Brief Franz Singer an Anny Wottitz, um 1923, Inv.-Nr. 13.741/20.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

3.2.1 Arbeiten für *Die Truppe*

Nach der erfolgreichen Premiere von *John Gabriel Borkman* im April 1923 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin mit einem von Dicker und Singer entworfenen Bühnenbild, beschlossen Berthold Viertel und der Schauspieler Fritz Kortner das genossenschaftliche Theaterensemble *Die Truppe* zu gründen. Viertel wollte durch *Die Truppe* eine Vergesellschaftung des Theaters herbeiführen und der Krise des Theaters entgegenwirken.[65] Möglichst viel Mitbestimmung sollte durch ein Rätesystem etabliert werden und damit einhergehend die Mitwirkung aller Beteiligten in der Regie, Ensemblebildung und Spielplanerstellung. Außerdem verpflichteten sich die SchauspielerInnen „während dieser Zeit keinen einzigen Tag zu filmen"[66]. Im Manuskript „Wege zur Truppe" heißt es: „So wurde während des Streiks [gemeint ist der Schauspielerstreik 1922 in Berlin], im hochgespannten Augenblick eines Kampfes, der Todeskampf des heutigen Theaters war, die junge Schauspielerschaft, auf ihr ideelleres Selbst gestellt, initiativ und rief nach ihren künstlerischen Führern, die ihnen die Form und den Plan, die Idee und den Halt des Ganzen bringen und sie ermächtigten sollten, die bisherigen Betriebe zu verlassen, sie zu Truppen zu sammeln und die Arbeit eines neuen Aufbaus sofort zu beginnen. So regten sich damals in der Tiefe der Schauspielerschaft, als sich die Schauspieler jenseits von Trust und Startum, Betrieb und Organisation mit sich allein fühlten, neue Lebewesen, Organismen – eben Truppen."[67] Zum Ensemble gehörten als stellvertretender Direktor Ernst Josef Aufricht (1898–1971), der Dramaturg Heinrich Fischer und unter anderem die SchauspielerInnen Paul Bildt (1885–1957), Sybille Binder (1895–1962), Rudolf Forster (1884–1968), Walter Franck (1896–1961), Heinz Hilpert (1890–1967), Johanna Hofer (1896–1988), Oscar Homolka (1898–1978), Fritz Kortner (1892–1970), Lothar Müthel (1896–1964), Salka Viertel (1889–1978) (geb. Mea Steuermann), Erna Schöller, Leonhard Steckel (1901–1971) und Aribert Wäscher (1895–1961). Die Bühnenbilder und Kostüme für die Aufführungen der *Truppe* entwarfen neben Dicker und Singer auch George Grosz (1893–1959) und Friedrich Kiesler (1890–1965).[68] Als Finanziers fungierten anfangs der Vater von Ernst Josef Aufricht und der wohlhabende aus Wien

65 Völker 1988, S. 14.

66 Aufricht 1966, S. 50. Im Gegensatz hierzu waren vermutlich auch Tätigkeiten für den Film vorgesehen. Auf einer Quittung ist zu lesen: „Die Truppe. Theater & Film m.b.H.". Siehe: AGS, Quittungen von Franz Singer für *Die Truppe*, 1923.

67 Berthold Viertel, Wege zur Truppe, Manuskript, 1923. Zitiert nach: Völker 1988, S. 17.

68 Friedl Dicker fragte bei ihrer Wiener Freundin Gisela Jäger-Stein an, ob sie als Kostümbildnerin für *Die Truppe* arbeiten wolle: „Friedl kam zu mir, um mir die Kostümarbeiten anzubieten – für sie bestand kein Zweifel, daß ich diesen Vorschlag sehr gerne annehmen werde. Meine Freude, mein Stolz waren unbeschreiblich. Es waren aber noch einige Probleme zu bewältigen – mein Atelier aufzugeben und meine junge Ehe zu unterbrechen –, um mit dieser interessanten Gruppe zu ‚wandern'. Das

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

stammende Richard Weininger sowie der Kunsthistoriker Ludwig Münz.[69] Spielort war das von Heinz Saltenburg[70] (1882–1948) geleitete Berliner Lustspielhaus in der Friedrichstraße 236, das heute nicht mehr existiert.[71]

Die Schauspielerin und Frau des Gründers, Salka Viertel, schreibt rückblickend über *Die Truppe*: „Die Hauptdarsteller, Kassenmagneten wie Kortner und Forster, sollten am Anfang zwischen sieben und neun Millionen Mark jährlich, Johanna Hofer, Sibylle Binder, Berthold, ich und die anderen entsprechend weniger, alle aber einen prozentualen Anteil von den Nettoeinnahmen bekommen; die Anfänger mussten sich mit Gehältern laut dem Normalvertrag der Deutschen Bühnengenossenschaft begnügen."[72] Auch Singer wurde Mitglied der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, wie sein Mitgliedsbuch aus dem Jahr 1923 nachweist.[73] Über Dicker und Singer schreibt Salka: „In meiner Studienzeit bei Fanny Mütter hatte ich Franz Singer kennengelernt, einen jungen, vom Weimarer Bauhaus beeinflussten Maler. Er und seine Freundin Friedl Dicker, ebenfalls eine begabte Malerin, glaubten fanatisch an neue Ausdrucksmittel, mit denen sie vierzig Jahre später zweifellos großen Erfolg gehabt hätten."[74] Für die erste Aufführung der *Truppe* im September 1923 im Berliner Lustspielhaus entwarfen Dicker und Singer das Bühnenbild und die Kostüme für Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* (Abb. 69).[75] Dicker berichtet an ihre Freundin Anny Wottitz: „Wir arbeiten, Franz und ich am Kaufmann von Venedig, und den Bacchantinnen. Es ist so ziemlich klar. Viertel war zufrieden."[76]

Problem löste sich von selbst: Berthold Viertel erhielt ein exzellentes Angebot, nämlich das Große Stadttheater in Hamburg als Leiter zu übernehmen." Siehe: Jäger-Stein 1988, S. 15.

69 Völker 1988, S. 14; Aufricht 1966, S. 50, 55.

70 Der Schauspieler, Regisseur, Intendant, Librettist und Produzent Heinz Saltenburg galt als einer der größten Theatermacher und Theaterbetreiber in der Weimarer Republik. Er übernahm die Leitung zahlreicher Berliner Theater: das Deutsche Künstlertheater, das Lessing-Theater, das Theater am Kurfürstendamm, das Theater am Schiffbauerdamm, das Wallner-Theater und das Lustspielhaus. Da Saltenburg jüdisch war, endete seine Karriere nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten schlagartig und er zog zunächst nach Wien, wo er erfolglos versuchte, leer stehende Theater zu übernehmen. Schließlich emigrierte er 1935 nach London, wo er zunächst ein kleines Kabarett leitete und später das Emigrantenkabarett „Blue Danube Club". Siehe: Kosch/Bigler-Marschall 2017, S. 374.

71 Das Berliner Lustspielhaus war ein 1904 gegründetes Theater, das im 2. Weltkrieg zerstört und nicht wieder aufgebaut wurde. Es befand sich in der Friedrichstraße 236. 1921/1922 übernahm Heinz Saltenburg das Theater samt Ensemble und vermietete es ab 1923 an Ensembles ohne Haus, wie das von Berthold Viertel und Ernst Josef Aufricht gegründete *Die Truppe*.

72 Viertel 2011, S. 147.

73 AGS, Mitgliedsbuch Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger für Franz Singer, 1923.

74 Viertel 2011, S. 146.

75 Anzeige für *Der Kaufmann von Venedig*, gespielt ab 12. September 1923, in: Berliner Tageblatt 9.9.1923, S. 14. Stefan Wolpe (1902–1972) komponierte die Musik und Regisseur Reinhard Bruck (1885–1929) ist neben Berthold Viertel unter „Direktion" angegeben.

76 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.701/4.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Entwürfe und Fotografien geben eine Vorstellung von den Kostümen des erstmals am 12. September 1923 aufgeführten Bühnenstücks. Auf den Fotos von Wanda von Debschitz-Kunowski[77] präsentiert die Schauspielerin Sibylle Binder die Kostüme der *Portia* und des *Lorenzo* (Abb. 65).[78] Ein Gruppenfoto zeigt die kostümierten SchauspielerInnen (Abb. 70). Im Hintergrund des Fotos sind auch Teile des aus unterschiedlich bemalten Feldern bestehenden Bühnenbildes erkennbar. Die ausdrucksstarken Kostüme verweisen auf die an einem geometrischen Formenvokabular orientierten Kostümierungen des „Triadischen Balletts" von Oskar Schlemmer und spiegeln auch in der starken Farbigkeit den künstlerischen Bezug zu Schreyer und Schlemmer wider (Abb. 71). Aus Briefen von Dicker und Singer geht die Bewunderung für Schlemmer hervor. Singer berichtete bereits in seinen Planungen für die *Werkstätten Bildender Kunst* an Viertel, dass er Schlemmers Ballett „mit starren Kostümen" übernehmen wolle.[79] Und Dicker schreibt nach dem Besuch einer Schlemmer-Aufführung an ihre Freundin Wottitz: „Gestern waren wir beim Stück vom Karl Hauptmann, bei dem Schlemmer insceniert [sic!] hat. [...] Er ist zu begabt – drum macht er sich so leicht. Ein glückliches Temperament überhaupt."[80]



Abb. 69: Friedl Dicker, Kostümentwurf der Portia für *Der Kaufmann von Venedig*, 1923, Privatsammlung.

Einige Mitglieder der *Truppe* waren von der ungewöhnlichen Kostüm- und Bühnengestaltung für *Der Kaufmann von Venedig* nicht überzeugt. Salka Viertels Beschreibung zufolge waren die Entwürfe u. a. Grund einer „heftigen Auseinandersetzung", die ein „gespaltenes Ensemble" bewirkt hatten: „Man holte Ludwig Münz aus Hamburg herbei,

77 Wanda von Debschitz-Kunowski (1870–1935) war eine deutsche Fotografin. Siehe: Kat. Ausst. Museum Folkwang/Fundació La Caixa/The Jewish Museum 1994, S. 313–314.

78 BHA, Fotosammlung, Friedl Dicker, Inv.-Nr. 2011/13, DLDebschitz1977.

79 DLM, Bestand: A: Viertel, Salka, 80.1.594, Brief Franz Singer an Berthold Viertel, undatiert.

80 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 12.884/Aut/4.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 70: Leonhard Steckel als *Prinz von Marokko*, Johanna Hofer als *Portia*, Aenne Röttgen als *Nerissa* (sitzend), Lothar Müthel als *Bassanio* und Aribert Wäscher als *Prinz von Arragon* (von links nach rechts) vor dem Bühnenbild, 1923.



Abb. 71: Oskar Schlemmer, Das Triadische Ballett, Gruppenfoto aller Figurinen aus dem Regieheft von Hermann Scherchen, 1927.

und da er die einzige Autorität für moderne Kunst war, die Franz und Friedl anerkannten, gelang es ihm, sie zu Änderungen zu überreden. Die Premiere brachte Kortner und dem Ensemble Erfolg. Über Bertholds Regie waren die Kritiker geteilter Meinung, aber die Ausstattung lehnten sie einstimmig ab. Die Kostüme waren Franz und Friedl tatsächlich missglückt, aber die Bühnenbilder in ihren Farben und Formen, mit denen Venedig angedeutet wurde, künstlerisch und eigenartig. Leider hatte das Berliner Publikum das ‚echte' Venedig Max Reinhardts gesehen und mochte es nicht in Drei- und Vierecken."[81]

81 Viertel 2011, S. 148. Auch Dicker berichtet Wottitz von einem „grossen Publikumserfolg, aber schlechte[r] Presse". Siehe: UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.706.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Aufricht, dem stellvertretenden Direktor und Darsteller des *Lanzelot*, sagten weder die Kostüme noch das Bühnenbild zu. Überspitzt bemerkt er im Rückblick: „Die Dicker war ein winziges Fräulein, das immer an einer Handarbeit stickte. Sie war jedem Einspruch vollkommen verschlossen und verehrte den Singer, einen hageren blonden in einer Russenbluse. Die Dekoration bestand aus Kuben, Würfeln und spanischen Wänden. [...] Viertel, der mit dieser Aufführung originell sein wollte, lehnte alle meine Einwände ab. [...] Kortner trat in der ersten Kostümprobe in einer schwarzen Tonne auf, die nur die Unterarme frei ließ. Nach den ersten Sätzen zerfetzte er zu meiner Genugtuung seine Zwangsjacke und zog ein eignes Kostüm an."[82] Und auch der Theaterkritiker Julius Bab war wenig überzeugt von den Kostümen Dickers und Singers: „Diese Inszenierung des ‚Kaufmann von Venedig' stand leider unter dem Zeichen eines dekorativen Elements, von dem abzusehen nur in wenigen Augenblicken gelang. Die Maler (Franz Singer und Frieda Decker [sic!]) hatten sich der russischen Mode hingegeben: farbiger Kubismus, blauweißgestreifte Leinewand als Luftprospekt, bunte Vorhänge, einige Stufen, austauschbare bunte Blöcke bilden die Szene. Kostüme möglichst als Würfel oder Kugeln wirkend — Kopfbedeckungen im Stil von Wagenrädern oder Ofenröhren. Dieser exzentrische Spielschachtelstil kann auf das Theater innerlich angewandt nur die Zurückdrängung des Schauspielers zur denaturierten Marionette bedeuten. [...] Erstaunlich, daß ein Künstler wie Viertel der Suggestion einer nichts als merkwürdigen Mode soweit erliegen kann, um dergleichen nicht zu spüren."[83] Und auch der Theaterkritiker Alfred Döblin kommt wie Bab zu dem Schluss, dass Dicker und Singer mit den „Kulissen, in prächtig konstruktivistischen und kubistischen Kostümen" gezeigt hätten, „was sie am Weimarer Bauhaus gelernt [...] und was sie den Russen [...] abgesehen" hätten; außerdem, dass mit den Kostümen ein lebhaftes Schauspiel verhindert worden wäre: „Und hier liegt der Hund begraben: man kann nicht auf dem Kopf stehen und zugleich auf den Beinen normale Gehbewegungen machen (ich meine: der Hund bei Berthold Viertel). Man spielt Shakespeare gut, solide, aber oft sehr lebendig, aufgelockert und frisch durchdrungen, manches traditionell, vieles sehr poesievoll, fabelhaft und naturalistisch: es kümmert sich niemand um sein Kostüm. Das heißt: es waren konstruktivistische Maler da und shakespearespielende Mimen."[84] Die an Schlemmer angelehnten Kostüme von Dicker und Singer wurden demzufolge als problematisch empfunden, da sie lediglich einem klassischen Bühnenstück aufgestülpt worden waren. Schlemmer hingegen hatte seine Kostüme für das völlig neuartige „Triadische Ballett" entwickelt.

82 Aufricht 1966, S. 53–54.
83 Bab 1923, S. 2.
84 Alfred Döblin, Der halbentfesselte Tairow, 19.9.1923, in: Beyer 1976, S. 207.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

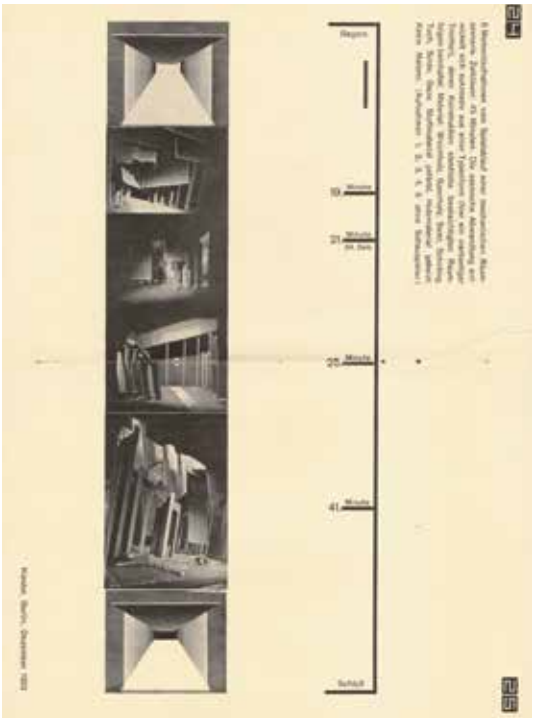


Abb. 72: Friedrich Kiesler, Raumszene Kaiser Jones, 1924.

Für *Die Truppe* entstanden von Dicker und Singer weitere Entwürfe für die Aufführungen von Knut Hamsuns *Vom Teufel geholt*[85] (Oktober 1923), Robert Musils *Vinzenz oder die Freundin bedeutender Männer*[86] (Dezember 1923) sowie Entwürfe für Euripides' *Bacchantinnen* und Shakespeares *Sommernachtstraum*.[87] Der Künstler George Grosz war für das Stück *Nebeneinander* von Georg Kaiser zuständig (Oktober 1923) und Friedrich Kiesler[88] entwarf das Bühnenbild für Eugene O'Neills Theaterstück *Kaiser Jones*, das am 18. Januar 1924 Premiere hatte (Abb. 72).[89]

Uneinigkeiten innerhalb des Ensembles und Finanzierungsprobleme waren jedoch Grund dafür, dass *Die Truppe* nur kurze Zeit bestand. Dies wird an einem undatierten Brief von Ludwig Münz an Franz Singer

85 Siehe: Anzeige *Vom Teufel geholt*, gespielt ab 6. Oktober 1923, in: Berliner Tageblatt, 3.10.1923, S. 8. Herbert Ihering schrieb über Viertels Inszenierung: „Diese seelische Distanz drückt sich auf der Bühne in den Stellungen und in der Wortführung aus. Aber Viertel hatte weder ein Gefühl für die Stellungen der Personen zueinander noch für die Kontrastierung und Überleitung des Dialoges. [...] Ist Viertel ein Ensemblebildner? Es ist gut, daß er ohne Stars inszeniert. Aber sein Ensemble hat keine innere Gemeinschaft. Es ist nicht aus einem einheitlichen schauspielerischen Ausdrucksgefühl gewählt." Siehe: Berliner Börsen-Courier, 9.10.1923, in: Fetting/Krull 1986, S. 135.

86 Alfred Döblin schrieb über die Aufführung: „Man veränderte das Stück recht bei der Aufführung. [...] So fiel zwar manches, sehr manches unter den Tisch, aber das [Leben] war doch da. Und so half Kaiser und der langsame genius loci mit zu dem sehr schönen Erfolg." Siehe: Alfred Döblin, Robert Musil: Vinzenz, 11.12.1923, in: Beyer 1976, S. 229.

87 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

88 Kiesler organisierte die 1924 gezeigte „Internationale Ausstellung moderner Bühnentechnik" in Wien, bei der er seine „Raumbühne" präsentierte. Siehe: Bogner 1988.

89 Dicker erwähnt Grosz' Aufführung in einem Brief: UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.710/3. Zu Kiesler siehe: Boeckl/Bogner 1988, S. 13.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

deutlich: „Ich bin so wie Sie mit der jetzigen Art der Führung der Truppe nicht einverstanden [...]. Zu den berechtigten Forderungen ist zu bemerken, daß ich mit aller Kraft versuche das Geld für Sie zu verschaffen leider ohne Erfolg, da die Truppe kein Geld hat, wie mir mitgeteilt wurde."[90] Bald darauf löste sich *Die Truppe* auf. Fritz Kortner und Berthold Viertel hatten sich bereits bei den Proben von *Der Kaufmann von Venedig* zerstritten, woraufhin Kortner zusammen mit seiner Frau, der Schauspielerin Johanna Hofer, das Ensemble nach der Laufzeit von nur einem Monat verließ.[91]

1924 beschloss Viertel anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Zeitschrift „Die Fackel" zwei Stücke von Karl Kraus, *Das Traumstück* und *Traumtheater*, aufzuführen und hielt bei der Aufführung eine Laudatio auf seinen Freund. Salka Viertel vermerkte hierzu: „Bertholds Rede wurde schweigend aufgenommen. Nur ein paar besonders Mutige wagten zu applaudieren."[92] Als Folge darauf habe der Finanzier Richard Weininger der *Truppe* die finanzielle Unterstützung entzogen.[93] Aufricht schreibt hingegen, das der „Abgesang" der *Truppe* eine schwache Aufführung des Stückes *Der Liebestrank* von Wedekind gewesen sei. Nach nur acht Monaten löste sich das Theaterensemble im Mai 1924 auf, da Viertel erklärte, dass die „Mittel an Geld und die Möglichkeiten neues aufzutreiben erschöpft wären" und demzufolge nicht weitergespielt werden könnte.[94]

Angesichts einer herben Kritik von Herbert Ihering schreibt Berthold Viertel an Karl Kraus resigniert über seine Berliner Theaterarbeit im Juni 1924: „Dieser Mensch hat den weitaus größten Teil meiner Theaterarbeiten (Wien und Dresden) überhaupt nicht gesehen, nur die Berliner Arbeiten, die fast alle aus der Not und dem Mangel entstanden sind. [...] Und um dieser Beurteilung willen muss man durch die Berliner Theaterwelt Spießruten laufen."[95] Aufricht resümierte, dass *Die Truppe* mit großem Idealismus unter sehr schwierigen Verhältnissen Anfang der Zwanzigerjahre arbeitete: „Wir hatten acht Monate gespielt, wir hatten täglich Vormittag und Nachmittag und viele Nächte in einem ungeheizten Theater probiert, wir hatten einen Würgevertrag mit der Direktion des Theaters, wir hatten kaum Einnahmen, wir machten alle Erschütterungen der Währung mit, wir mußten unterbezahlte Schauspieler bei der Stange halten und wären glücklich gewesen, unter denselben Bedingungen weiterspielen zu können. Die Aufführungen der ‚Truppe' hatten trotz ihrer Mängel das Niveau der ersten Berliner Theater."[96]

90 AGS, Brief Ludwig Münz an Franz Singer, undatiert, um 1923.
91 Viertel 2011, S. 148.
92 Viertel 2011, S. 150.
93 Völker 1988, S. 11; Viertel 2011, S. 150–151.
94 Aufricht 1966, S. 58–59.
95 Völker 1988, S. 17.
96 Aufricht 1966, S. 58.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

3.2.2 Die Auflösung

Finanziell hatten auch die *Werkstätten Bildender Kunst* gravierende Probleme. So schreibt der nicht identifizierbare Geschäftsführer in einem Brief an Ludwig Münz am 28. Januar 1924: „Die Werkstätten Bildender Kunst G.m.b.H. haben mich mit der geschäftlichen Leitung betraut. Bei der Durchsicht der Papiere der Gesellschaft bemerkte ich die erheblichen Posten, die die Truppe uns schuldet. [...] Die G.m.b.H. ist in der unangenehmsten wirtschaftlichen Lage, so daß ich Herrn Singer erklären mußte, daß ich jede Verantwortung für das Schicksal der G.m.b.H. ablehne, wenn nicht Schritte getan würden, wenigstens ein Teil der 3033,67 hereinzubringen. [...] Mir ist bekannt, daß Sie, verehrter Herr Doktor, die Truppe unter bedeutenden Opfern durchhalten, ich bitte Sie daher, meine Stellung nicht als die eines kaltherzigen Gläubigers aufzufassen, wir, die Truppe & die G.m.b.H. stehen vielmehr gemeinsam vor der Notwendigkeit, Geld aufzubringen. [...] Wie dringlich, wie grundlegend für unsere Existenz die Lösung dieser Frage ist, wollen Sie daraus entnehmen, daß wir vor der Frage stehen, ob wir nicht zum 15., spätestens 29. Feber unseren sämtlichen Arbeitern & Angestellten kündigen, sie brotlos machen & und unseren Betrieb einstellen müssen. Zudem bitte ich Sie zu beachten, daß Herr Singer nicht eigene, sondern fremde Gelder verwaltet & als Geschäftsführer der G.m.b.H. deren Gläubiger haftet, vor allem im Falle des nicht unmöglichen Konkurses."[97] Diese finanziellen Missstände hielten weiter an. Aus einem Brief von Juli 1924 der *Werkstätten Bildender Kunst GmbH* geht hervor, dass auch Berthold Viertel gebeten wurde, ausstehende Zahlungen, ein ihm von Franz Singer ausgegebenes Darlehen, wieder zurückzuzahlen: „In Folge der schlechten geschäftlichen Lage und der katastrophalen Geldknappheit, die unser Unternehmen in schwerster Weise gefährden, sind wir gezwungen, die schnellste Begleichung unserer Aussenstände zu verlangen. Wir bitten Sie daher höflichst, uns möglichst umgehend diese Summe zukommenlassen [sic!] zu wollen."[98]

Aus Briefen Dickers an ihre Freundin Anny Wottitz gehen auch Unstimmigkeiten mit einigen MitarbeiterInnen der Werkstätten hervor: „Sluzky [sic!] ist jetzt fleißig aber schwierig. – Mit Dolly ist es ‚ein Kreuz', sie kriegt einen Gehalt der ihr zu klein und uns zu groß ist, Du hörst über diesen Punkt mehr von Franz aus diesen Gründen, der zu teuren Arbeitskräfte, kommen unsere Sachen zu hoch, das alte Lied."[99] In einem weiteren Brief deutet sich die baldige Auflösung der Werkstätten an: „Gorodisky geht, hoff ich, bald. [...] Der Schachtitz ist zu teuer [...]. Die Werkstatt ohne Wanda[100] ist der blanke

97 AGS, Brief Geschäftsführer Dr. Rep[unleserlich] der Werkstätten Bildender Kunst GmbH an Ludwig Münz, 28.1.1924.

98 AGS, Brief Werkstätten Bildender Kunst GmbH an Berthold Viertel, 5.7.1924.

99 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1924, Inv.-Nr. 13.702.

100 Nicht identifizierte Mitarbeiterin.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Himmel. Evchen ist an ihrer Stelle [...] Dolly ist ‚ausgetreten'. Evchen[101] will auch. Die Arbeit ist ihnen zu groß und verantwortungsvoll. Der Tischler geht wahrscheinlich auch nach Paris, [...]. Slutzky wackelt auch bedenkl[ich]."[102]

Was Dickers und Singers berufliche Tätigkeit in Berlin betrifft, ist auffällig, dass sie sich vorwiegend in ihrem Wiener Freundes- und Bekanntenkreis bewegten. Für die *Werkstätten bildender Kunst* arbeiteten vornehmlich EntwerferInnen, die sie bereits aus ihrer Heimat kannten und die ebenfalls mit Itten ans Bauhaus gegangen waren. Auch der Theaterregisseur Berthold Viertel stammte aus Österreich. Nachdem weder die *Werkstätten bildender Kunst* noch das Theater *Die Truppe* erfolgreich waren, erscheint der Rückgang in die Heimatstadt Wien durchaus legitim. Dicker sah dies bereits in einem Brief an Anny Wottitz vorher: „Weisst du Liebes, als ich so die letzten Tage mit den alten Leuten Otto [Fenichel], Milan [Morgenstern] etc. beisammen war, hab ich erst wieder gesehen, was Freunde sind. Wie schwer schliesst sich so nach dem 22–24 Jahr eine Bekanntschaft, und wie halten die andern fest! Diese Jugendbewegung [...unleserlich] ist noch immer komisch und da. Ich erinnere mich so genau an unsere Zeit. Eines Tages sitzen wir übrigens alle in Wien! Sobald wird das ja nicht sein, aber es wird schon fühlbar."[103]

101 Nicht identifizierte Mitarbeiterin.

102 UAKKA, Brief Dicker an Wottitz, undatiert, um 1924/1925, Inv.-Nr. 13.701/3.

103 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923/1924, Inv.-Nr. 13.712.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

4 Die Wiener Ateliergemeinschaft 1925–1938

4.1 Die Zusammenarbeit von Dicker und Singer 1925–1931

In den Ausstellungskatalogen von 1970 und 1988 ist angegeben, dass Dicker bereits 1923 wieder nach Wien zurückkehrte und mit ihrer Freundin Anny Wottitz ein Atelier in der Hintzerstraße 8 im 3. Bezirk gründete.[1] Mit den Meldeakten aus dem Wiener Stadt- und Landesarchiv lässt sich das nicht nachweisen, da diese Dickers Aufenthalt in Wien nur für den Zeitraum vom 1. August 1930 bis zum 24. Juni 1933 belegen.[2] Die Annonce für eine Ausstellung in der Zeitschrift *Neue Erde. Kultursozialistische Wochenschrift* im April 1919 mit der Angabe „Atelier Anny Wottitz – Friedl Dicker III. Hintzerstrasse 6" weist jedoch darauf hin, dass Dicker und Wottitz sich bereits vor ihrer Zeit am Bauhaus ein Atelier in der Hintzerstraße eingerichtet hatten und dort gemeinsam ihre Arbeiten ausstellten.[3] Nachweisbar ist auch, dass Anny Wottitz' Mutter ihren Wohnsitz in unmittelbarer Nähe des Ateliers in der Hintzerstraße 3 hatte und folglich auch Anny Wottitz' Wohnsitz vor ihrer Bauhaus-Studienzeit dort angenommen werden kann.[4] Ein Atelierbetrieb in Wien von Dicker und Wottitz ab 1923 kann jedoch nicht belegt werden. Hinweise für ein neu geplantes Atelier liefert allerdings ein Brief von Dicker an Wottitz aus Berlin, in dem sie

1 Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 10; Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 10, 109.

2 WStLA, Meldeunterlagen, Friederike Dicker, Auskunft, 17.6.2011: 1.8.1930–23.1.1931 9., Bleichergasse 18/2/20, vorher: Berlin; 23.1.1931–6.5.1931 18., Cottagegasse 26; 7.5.1931–3.4.1933 9., Bleichergasse 18/2/19; 3.4.1933–24.6.1933 9., Latschkagasse 9/18, Abmeldevermerk: Franzensbad, C.S.R.

3 Auch Makarova schreibt, dass Dicker und Wottitz ein Atelier in Wien zu der Zeit gründeten, als sie die private Kunstschule von Itten besuchten. Siehe: Makarova 1999, S. 14. Zwei Annoncen von 1919 weisen ein gemeinsames Atelier der beiden in Wien nach: Annonce für „Ausstellung „mod. Holz- u. Batikarbeiten, Stickereien, Zeichnungen etc." im „Atelier Anny Wottitz – Friedl Dicker, III. Hintzerstrasse 6, ab 10. April". Siehe: Neue Erde. Kultursozialistische Wochenschrift 1919a, S. 84; Annonce für eine Ausstellung Friedl Dicker – Anny Wottitz, in: Neue Erde. Kultursozialistische Wochenschrift 1919b, 16.8.1919. Siehe auch: Wallas 1995, S. 346, 353. Herausgeber dieser Zeitschrift war Max Ermers (1881–1950), der von 1919–1923 Leiter des Siedlungsamtes der Stadt Wien war. Ziel der Zeitschrift war es, „den raschesten und vollständigsten Ausbau der sozialistischen Gesellschaft" zu erwirken. Als Leserpublikum sollten vor allem Intellektuelle und KünstlerInnen angesprochen werden, um sie für den sogenannten „Kultursozialismus" zu gewinnen.

4 Im Wiener Adressbuch ist unter der Adresse Hintzerstrasse 3 eine Irene Wottitz (1869–1943) angeführt, bei der es sich um die Mutter von Anny Wottitz handelt. 1924 heiratete Anny Wottitz Hans Moller und bezog mit ihm 1925/26 eine Wohnung in der Wasagasse 36.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ihrer Freundin über den Aufbau der *Werkstätten Bildender Kunst* berichtet und schreibt, dass sie „mindestens ein Atelier in Wien“[5] bräuchte.

Als gesichert gilt, dass Dicker um 1925/1926 unter Mitarbeit von Martha Hauska-Döberl[6] ein Atelier in der Wasserburgergasse 2 im 9. Bezirk einrichtete.[7] Hier entstanden Textilien sowie Taschen im Auftrag von Singers Schwester Frieda Russ[8], die von der Verkaufsstelle des Österreichischen Werkbunds in Kommission genommen wurden (Abb. 73).[9] Singer gibt auf einer „Konsignation“ für den Österreichischen Werkbund von 1926 an: „Textilabteilung: Friedl Dicker, Abteilung Taschen: Frieda Russ“[10]. Die Fertigung von Textilien in der Wasserburgergasse ist durch einen an diese Adresse gerichteten Brief der Textilfirma *B. Spiegler & Söhne*[11] an Friedl Dicker aus dem Jahr 1926 belegt, in dem um die Bestätigung der Zusendung eines „Handwebstuhl[s] mit 400er Maschine“

5 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 13.711.

6 Martha Hauska-Döberl, geb. Damian (1901–1983) war mit Friedl Dicker und mit Thea Knopp, einer Auftraggeberin des Ateliers, befreundet. Mündliche Auskunft Helen Rupertsberger-Knopp, 15.9.2016. Dem Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970 zufolge, war Martha von 1925 bis 1932 für das Atelier von Dicker und Singer tätig. Siehe: Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 61. Von 1924 bis 1927 war sie mit dem Musiker Hans Hauska (1901–1965) und anschließend mit Gustav Döberl (1908–1976) verheiratet. Der Schlosser und Sportlehrer Gustav Döberl war als Kommunist und Schutzbündler aktiv. 1934 emigrierte das Paar daher in die UdSSR. 1938 wurde Gustav Döberl aufgrund des Vorwurfs der Spionage verhaftet und war von 1940–1947 in einem sibirischen Straflager interniert. 1954 kehrten Martha und Gustav Döberl mit Sohn Peter zurück nach Wien. Siehe: Barry McLoughlin/Josef Vogl 2013a; Barry McLoughlin/Josef Vogl 2013b; Makarova 2017b.

7 Noch heute befinden sich im Dachgeschoss des Hauses Atelierräume. Es könnte sich dabei um die Räumlichkeiten handeln, die damals von Dicker und Hauska genutzt wurden. Der Hinweis auf die Türnummer auf einigen Telefonrechnungen „Wasserburgergasse 2/1“ – mit der Nr. 1 dürfte die Türnummer gemeint sein – lässt allerdings darauf schließen, dass sich das Atelier im Erdgeschoss des Hauses befand. Im Februar 2015 ermöglichte freundlicherweise die derzeitige Mieterin Inge Kerschbaumer-Palacz die Besichtigung des von ihr gemieteten Ateliers im Dachgeschoss des Hauses in der Wasserburgergasse 2. Den Hinweis dazu gaben Georg Schrom und Elena Makarova.

8 Frieda Stoerk, geb. Singer, zunächst verheiratete Russ.

9 AGS, Österreichischer Werkbund, Konsignation über Textilarbeiten von Friedl Dicker und Taschen von Frieda Russ, 19.2.1926. Siehe auch: Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 10. Frieda Stoerk (zuvor verheiratete Russ) hatte für den Standort ihrer Wohnung in der Frankgasse 4 im 9. Bezirk eine Gewerbeberechtigung für die Herstellung von Handtaschen sowie Stickereien auf Stoff. Siehe: Bestätigung, Landesinnung Wien der Sticker, 5.3.1963, Privatbesitz. Inwiefern und in welchem Zeitraum eine Zusammenarbeit von Dicker und Stoerk bestand, lässt sich heute nicht mehr genau ermitteln.

10 AGS, Österreichischer Werkbund, Konsignation über Textilarbeiten von Friedl Dicker und Taschen von Frieda Russ, 19.2.1926.

11 Die Textilfirma *B. Spiegler & Söhne* wurde zwischen 1879 und 1880 gegründet. Der Firmensitz war in Wien, Schottenbastei 11, die Produktionsstätte befand sich in Hronov in Böhmen. 1936 wurde die Firma von der von Hugo Moller geleiteten Textilfirma *S. Katzau* mit Sitz in Wien und Produktionsstandort in Nachod-Babi (C.S.R.) übernommen. Siehe: Prager Tageblatt, 10.4.1936, S. 10.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

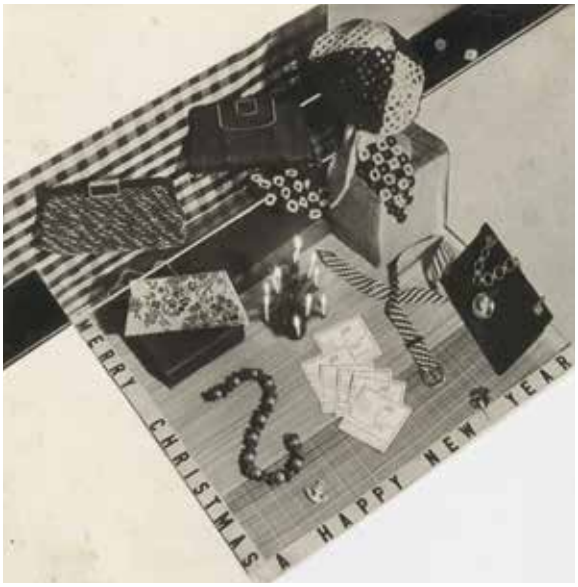


Abb. 73: Frieda Stoerk, Präsentation von Taschen, um 1925/26.

gebeten wird.[12] Durch Erinnerungen der Mitarbeiterin Hauska-Döberl anlässlich der Vorbereitungen für die 1970 gezeigte Ausstellung im Bauhaus-Archiv Darmstadt wird dies bestätigt: „Friedl hatte ihr Atelier in der Wasserburgergasse 2, Wien IX., wo auch ihre beiden Webstühle aufgestellt waren. Sie machte darauf Taschen aus Ledergarn [...] auf dem Jaquardstuhl [sic!]. Die Taschen machte sie im Auftrag der Frau Stoerk (Singers Schwester), die sie montieren ließ und verkaufte. Es waren ausschließlich Friedls Entwürfe."[13]

Franz Singer meldete sich am 10. Februar 1925 unter der Adresse Schadekgasse 18 im 6. Bezirk in Wien.[14] Dort wohnte er zusammen mit seiner Frau, der Konzertsängerin Emmy Heim und ihrem gemeinsamen vierjährigen Sohn Michael Peter Singer (Abb. 74).[15] Im gleichen Jahr begann die Zusammenarbeit mit Friedl Dicker. Die *Werkstätten Bildender Kunst* in Berlin löste er 1926 offiziell auf.[16]

In der Folge wurde die Arbeit im Atelier durch den Entwurf von Möbeln, die Einrichtung von Häusern, Wohnungen, Geschäften, Kindergärten, Arztpraxen und den Entwurf von Bauten erweitert.

12 AGS, Brief B. Spiegler & Söhne an Friedl Dicker, 1.4.1926.

13 BHA, Ordner Dicker/Singer Ausstellung 1970, Brief Martha Hauska-Döberl an Margit Téry-Buschmann, 14.9.1969.

14 WStLA, Meldeunterlagen, Franz Singer, Auskunft, 17.6.2011: 10.2.1925–15.5.1939, 6. Schadekgasse 18, Abmeldevermerk: Anfang März 1938 nach England.

15 Heim war in der Schadekgasse 18/13 seit dem 3.6.1922 gemeldet. In den Meldeunterlagen heißt es unter dem Abmeldevermerk: „It. Dupl. V. 1.2.1940 ? [sic!] / im Hause nicht mehr wohnhaft", Auskunft WStLA, 17.2.2017. Ein an diese Adresse adressierter Brief von Itten an Emmy Heim aus dem Jahr 1917 legt nahe, dass Heim und Singer bereits 1917 die Wohnung in der Schadekgasse bewohnten. Siehe: AAD/V&AM, Brief Johannes Itten an Emmy Heim, 29.12.1917, AAD 3-1082 PL6.

16 Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 10, 61; Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 10, 108.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

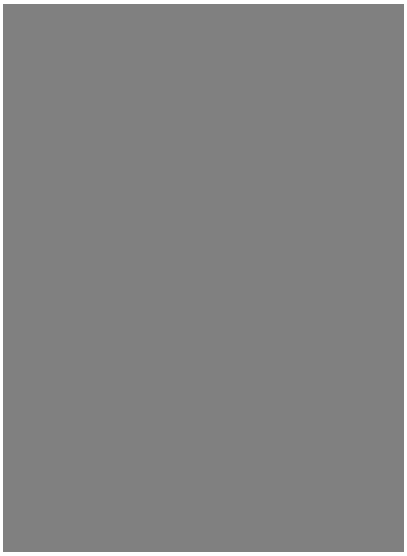


Abb. 74: Michael Singer, um 1926/1927.

Die Rekonstruktion des Atelieralltags und die offizielle Bezeichnung des Ateliers sind mithilfe der Adressangaben von Briefen und Rechnungen überprüfbar. Manche Korrespondenzen der einzelnen Projekte sind an die Privatadresse von Singer, die Schadekgasse 18, adressiert, so zum Beispiel ein Kostenvoranschlag des Tapezierers Max Strass für das erste auf Singers Werkliste angeführte Wohnungsprojekt für die Freundin Anny Wottitz-Moller aus dem Jahr 1925.[17] Singer scheint demzufolge auch in seiner Privatwohnung gearbeitet zu haben, wo er sich nachweislich einen Atelierraum eingerichtet hatte.[18] Andere Briefe sind an die Wasserburgergasse adressiert. Von Bruno Pollak, einem Mitarbeiter des Ateliers, ist zum Beispiel ein Brief von 1929 mit eigenem Briefkopf erhalten, der ebenfalls die Wasserburgergasse 2 angibt: „Pat. Ang. BP Stühle u. Tische Bruno Pollak Wien, IX. Wassserburgergasse 2“[19] (Abb. 75). Eine offizielle Gewerbeanmeldung bestand aber weder für die Schadekgasse noch für die Wasserburgergasse.[20] Martha Hauska-Döberl berichtete: „Erst später wurde der Architekturbetrieb in die Wasserburgergasse verlegt, Bruno Pollak als erster, dann Joseph Seibeld [sic!], Anna Szabó, Poldi Schrom usw. [...] arbeiteten ständig und regelmäßig in Friedls Atelier an Singers Projekten. Er [Singer] selbst arbeitete auch damals noch in der Schadekgasse, kam aber fast täglich mit meist nachts ausgedachten Plänen und Neuigkeiten, die er sowohl, d.h. zuerst mit Friedl und dann mit den anderen Mitarbeitern durchsprach; dann arbeitete jeder an ‚seiner Wohnung‘.“[21]

Aus den aus den frühen Jahren erhaltenen Rechnungen, die meist keine Anschrift auf dem Briefbogen enthalten, können bezüglich einer Benennung des gemeinschaftlich geführten Ateliers keine definitiven Rückschlüsse gezogen werden. Wie die noch erhaltenen Telefonrechnungen belegen, war jedenfalls im Atelier in der Wasserburgergasse das

17 AGS, Rechnung Max Strass, 24.3.1925.

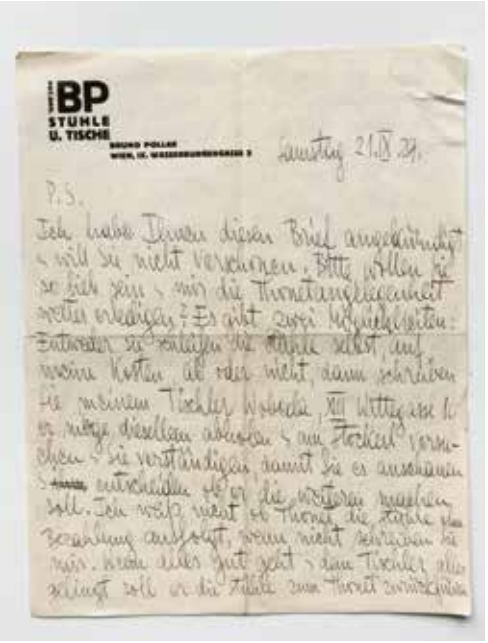
18 Aus einer erhaltenen Vereinbarung vom 28.12.1937 zur Untervermietung der Wohnung in der Schadekgasse 18 an Dr. Josef Stadler ab dem 1.1.1938 geht hervor, dass Stadler die „Wohnung samt Einrichtung, Geschirr etc. mit Ausnahme des Atelierraumes“ mietete. Siehe: AGS.

19 Siehe: AGS, Brief Bruno Pollak an Franz Singer, 21.9.1929.

20 Recherchen beim Archiv der Wirtschaftskammer Österreich in Wien haben ergeben, dass dort weder von Friedl Dicker noch von Franz Singer Gewerbe-Anmeldungen vorliegen.

21 BHA, Ordner Dicker/Singer Ausstellung 1970, Brief Martha Hauska-Döberl an Margit Téry-Buschmann, 14.9.1969.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0


BP
STUHLE
U. TISCHE
BRUNO POLLAK
WIEN, VI. WALLGASSE 3

Samstag 21.VI.29.

P.S.

Ich habe Ihnen diesen Brief angekündigt
will sie nicht verlieren, Bitte wollen Sie
so lieb sein, mir die Tischlerangelegenheit
später erledigen? Es gibt zwei Möglichkeiten:
Entweder sie bestellen die Möbel selbst auf
meine Kosten ab oder nicht, dann schreiben
sie meinem Tischler Wenda, XII Wattgasse 6
er möge dieselben abholen u. an Friedl versenden
sie verständigen damit sie es ausnehmen
entweder ich oder die Möbel müssen
soll. Ich weiß nicht ob Thonet die Kosten
berechnung ausfolgt, wenn nicht schreiben sie
mir. Wenn alles gut geht, dann Tischler also
schlimmst soll er die Möbel zum Thonet zurückgeben

Abb. 75: Brief von Bruno Pollak an das Atelier, 1929, AGS.



Abb. 76: Briefkopf Atelier Franz Singer, AGS.

Telefon auf Friedl Dicker angemeldet. Eine Zahlungsaufforderung ist an „Dicker Friedl Malerin“ adressiert, ein anderes Mal gibt Dicker in einem Brief als Absender „Atelier Friedl Dicker“[22] an. Die Bezeichnung „Atelier Singer-Dicker“, die sich in der Sekundärliteratur durchgesetzt hat, war damals nicht gebräuchlich, sondern wurde erstmals im 1970 erschienenen Ausstellungskatalog verwendet und 1988 auch für die von Georg Schrom und Stefanie Trauttmansdorff kuratierte Ausstellung aufgegriffen.[23] Auffindbar war die Bezeichnung „Atelier Singer-Dicker“ lediglich auf Rechnungen der Firma *Haus & Garten* von 1929.[24] Dies ist jedoch kein Beleg dafür, dass Dicker und Singer selbst ihre Ateliergemeinschaft so bezeichneten.

22 AGS, Brief Friedl Dicker an die Telegraphendirektion, 5.12.1930.

23 Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 10, 61; Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 108.

24 AGS, Rechnung Haus & Garten an „Atelier Singer-Dicker“ betreffend Projekt Buschmann, 15.10.1929.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Hinzu kommt die Tatsache, dass die Raumgestaltungen in Zeitschriften stets als Werke von „Architekt Franz Singer“[25] publiziert wurden. Daher ist anzunehmen, dass Dicker von Franz Singer nicht als Partnerin unter formalen Gesichtspunkten verstanden wurde, sondern als Angestellte für ihn tätig war. So findet sich im Nachlass auch kein offizielles Briefpapier mit der Benennung „Atelier Singer-Dicker“, jedoch mit dem Briefkopf „Atelier Franz Singer“ (Abb. 76).[26]

Der Großteil der erhaltenen Zeichnungen ist zudem mit folgendem Stempeldruck versehen: „Franz Singer, VI. Schadekgasse 18, Atelier, Diese Zeichnung ist mein geistiges Eigentum und darf ohne meine Genehmigung weder kopiert noch dritten Personen mitgeteilt werden (Gesetz vom 26/12 1895 R. G. B. 197)“ (Abb. 77). Obgleich der Stempel frühestens ab 1931 verwendet worden sein dürfte, als die Ateliergemeinschaft mit Dicker aufgelöst war und Singer offiziell sein Atelier in die Schadekgasse verlegt hatte, wird deutlich, dass Franz Singer die Urheberschaft der Ideen für sich allein beanspruchte.[27] Die gemeinsame Tätigkeit von Dicker und Singer ist daher vielmehr als projektbezogener Arbeitsverbund zu verstehen.

Da bereits ab 1927 Bruno Pollak (1902–1985) und ab 1929 Leopoldine Schrom (1900–1984) und Anna Szabó (1907–1988) ihre Tätigkeit im Atelier aufnahmen und sie alle an der Technischen Hochschule Wien Architektur studiert hatten, kann davon ausgegangen werden, dass insbesondere die Perspektivzeichnungen von ihnen angefertigt wurden.[28] Der überwiegende Teil der Zeichnungen wurde nicht signiert, womit die Zuschreibung zumeist nicht geklärt werden kann. Die Beschriftungen auf den Zeichnungen lassen sich aber zum Teil den Handschriften der MitarbeiterInnen zuordnen. Da diese

25 Offiziell durfte Singer sich seit 1937 als Architekt bezeichnen. Einem Bescheid des „Bundesministeriums für Handel und Verkehr“ vom 2.12.1937 zufolge wurde seinem „Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten“ stattgegeben. Im Schreiben heißt es, dass er sich allerdings noch der „vorgeschriebenen Prüfung“ zu unterziehen habe. Es ist nicht bekannt, ob Singer die Prüfung ablegte. Siehe: Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten“, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

26 Briefpapier von Franz Singer befindet sich im AGS.

27 Da auch vor 1931 entstandene Pläne gestempelt sind, ist davon auszugehen, dass die Stempelungen nachträglich erfolgten. In einem Brief von September 1937 erwähnt die Mitarbeiterin Leopoldine Schrom noch fehlende Stempelungen von Plänen. Siehe: AGS, Postkarte Leopoldine Schrom an Fritz Lederer, 6.9.1937.

28 Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Anna Szabó, 29.4.1973[?]. Darin berät Schrom Szabó offenbar zu Angaben ihres Lebenslaufs: „Ich würde angeben, dass Du Dich 1938, weil im Ganzen das Atelier weniger Aufträge hatte, für die Farbgebung massgebend warst, da Du allein im Sinne von F. S. das fertig brachtest. Und daher die farbigen Schaubilder jeweils ausarbeiten musstet.“

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 77: Stempel Franz Singer, AGS.

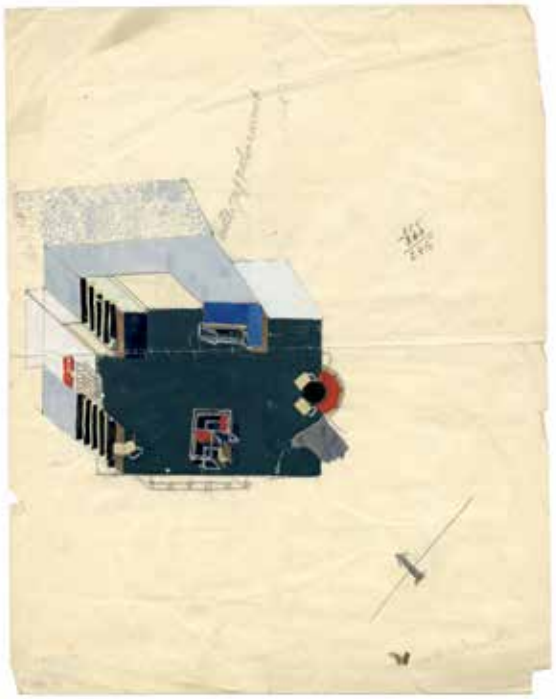


Abb. 78: Entwurf Büro Buschmann, um 1930, Bleistft; Gouache auf Papier, 28 x 22 cm, UAKKA.

allerdings auch nachträglich erfolgt sein können, bleiben diese Zuordnungen Vermutungen.

Ob und welche Zeichnungen Dicker anfertigte, lässt sich nicht mit Sicherheit klären.

Bei den Beschriftungen der skizzenhaften Zeichnungen für das Büro Buschmann aus dem Jahr 1930 könnte es sich um die Handschrift von Dicker und folglich um eine von ihr angefertigte Zeichnung handeln (Abb. 78). Eine Anekdote besagt, dass Singer in der Verhandlung, als Dicker 1932 aufgrund von Passfälschung angeklagt war, aussagte, dass sie keine gerade Linie ziehen und damit keine Pässe gefälscht haben könnte.[29] Demzufolge erscheint es äußerst unwahrscheinlich, dass Dicker Architektur- oder Möbelzeichnungen, die ein besonders exaktes Zeichnen voraussetzen, im Atelier hinterlassen hat. Handschriftliche Beschriftungen von Zeichnungen ihrerseits – ihre Handschrift ist gut erkennbar – sind bis auf wenige Ausnahmen nicht zu eruieren (Abb. 79–80).

29 Makarova 1999, S. 23.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

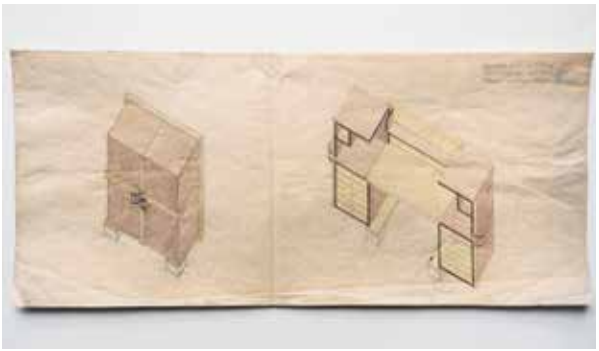


Abb. 79: Entwurf eines Schreibsekretärs, um 1927, AGS.

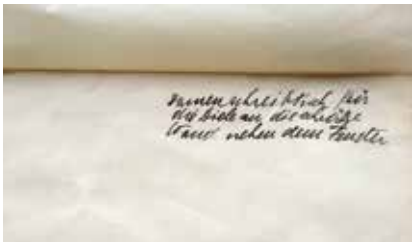


Abb. 80: Beschriftung Dicker, Entwurf eines Schreibsekretärs, um 1927, AGS.



Abb. 81: Beschriftung Singer, Entwurf eines Sessels für Hans Moller, um 1925/26, AGS.

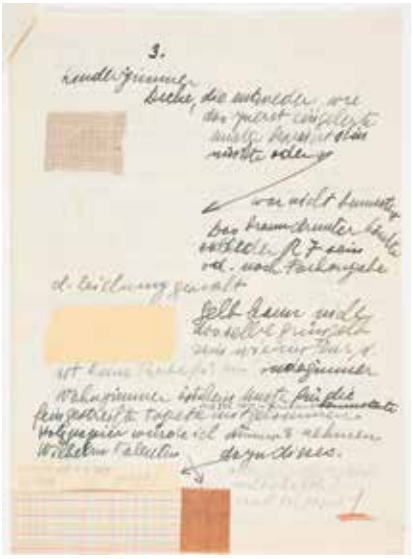


Abb. 82: Brief Friedl Dickers, um 1930, AGS.

Auch bei Franz Singer ist nicht gewiss, welche Zeichnungen er ausführte. Die farbigen Möbelentwürfe der Jahre 1925 bis 1929 wurden meist auf Millimeterpapier in einfacher Vorder-, Rück- und Seitenansicht gezeichnet. Andere Zeichnungen zeigen Möbel in räumlicher Darstellung, wobei erst um 1930 diese Darstellungsform vermehrt einsetzt. Obschon die Zeichnungen nicht von Singer signiert sind, ist auf einigen dieser Pläne bei der Angabe von AuftraggeberInnen und Materialien seine Handschrift identifizierbar

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

(Abb. 81). Möglicherweise ist das ein Indiz dafür, dass Singer diese frühen Möbelzeichnungen zum Teil selbst gezeichnet hat.

Bei den Innenraumgestaltungen war Dicker offenbar vermehrt für Farben und Materialien zuständig. Zu der 1930 eingerichteten Wohnung in Berlin-Wilmersdorf für ihre Freundin und Studienkollegin Margit Téry, die ab 1928 mit Hugo Buschmann[30] (1899–1983) verheiratet war, ist ein Brief von Dicker erhalten, der detaillierte Farb- und Materialangaben sowie Musterproben für Wände und Böden enthält (Abb. 82).[31] Weitere Briefe belegen zudem Dickers Mitarbeit bei der Wohnung Reisner in Wien (1929), der Villa Neumann in Reichenberg (1930) und der Wohnung Neumann in Prag (1937).[32] Darüber hinaus sind auf sämtlichen fotografischen Wohnungsaufnahmen bis 1930 Textilien zu erkennen, die aus der Hand von Dicker stammen dürften. Auf den Rückseiten der Fotos ist den – teilweise Dicker zuschreibbaren – Vermerken zu entnehmen, dass die Textilien in Handarbeit entstanden sind.[33] Dazu gehören beispielsweise die Vorhänge mit abstrakt-geometrischen Mustern in den Wohnungen Wottitz-Moller (1925) und Hunger (1928) (Abb. 83). Ebenso wurden von ihr die Gurtbespannungen, Möbelbezugsstoffe, Wandteppiche und Tagesdecken entworfen und angefertigt (Abb. 84–85).[34] Für die Möbelstoffe kamen „Bast, Lederriemchen, polierte Holzstäbe" und „dicke Schafwolle" zum Einsatz, die Dicker auf dem „Bauernwebstuhl" mit Leinenbindung webte.[35] Plausibel erscheint die Konzentration von Dicker auf diesen Tätigkeitsbereich innerhalb der Ateliergemeinschaft umso mehr, da sie an der Wiener Kunstgewerbeschule die Textilklasse und

30 Hugo Buschmann war tätig bei der *Eternit AG* in Berlin.

31 AGS, Brief Friedl Dicker an unbekannte Person, um 1930.

32 Siehe: AGS.

33 BHA, Fotosammlung, Franz Singer. Vermerke, die auf eine Fertigung in Handarbeit hinweisen, finden sich beispielsweise auf folgenden Fotografien: Wohnung Hans Moller und Anny Wottitz-Moller 1925/26, Sessel Herrenzimmer: „handgewebter Stoff" (Handschrift Dicker!), Inv.-Nr. 7825/18, Sitzgarnitur Damenzimmer: „handgewebtes Leinen", Inv.-Nr. 7825/48; Wohnung Koritschoner 1927, Sessel Herrenzimmer: „handgewebter Baumwollstoff", Inv.-Nr. 9420/8; Einraumwohnung Hans Heller 1927, Vorhang: „handgewebte Seide", Inv.-Nr. 7751/8, Sessel: „farbig geflochtene Gurtenbespannung", Inv.-Nr. 7751/25; Wohnung Wachtel 1928, Vorhang Wohnzimmer: „Bast", Inv.-Nr. 7851/16, Stühle: „handgewebter Baststoff", Schlafzimmer: „Handgewebter Stoff" Inv.-Nr. 7851/35, Hocker: „Handgewebtes Leinen" Inv.-Nr. 7851/39; Kunstschau 1927, Stühle: „Bespannung geflochten", Inv.-Nr. 7917/8; Wohnung Pollak 1928, Damenzimmer: Wandbehang „Bastbespannung", Inv.-Nr. 7842/25; Wohnung Alice und Hugo Moller 1928, Musikzimmer Sitzgarnitur: „handgewebte Bastbespannung" (Handschrift Dicker!), Inv.-Nr. 7825/47.

34 Vgl. Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 10. Rechnungen belegen darüber hinaus, dass vom Atelier auch Stoffe von Haus & Garten verwendet wurden. So hat sich beispielsweise für den Auftrag Téry-Buschmann eine Rechnung für einen Leinenstoff „Peter Altenberg" erhalten. Siehe: AGS, Rechnung Haus & Garten an Atelier, 15.10.1929.

35 BHA, Ordner Dicker/Singer Ausstellung 1970, Brief Martha Hauska-Döberl an Margit Téry-Buschmann, 14.9.1969.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 83: Wohnung Hunger, Speisezimmer mit Vorhang, um 1928.

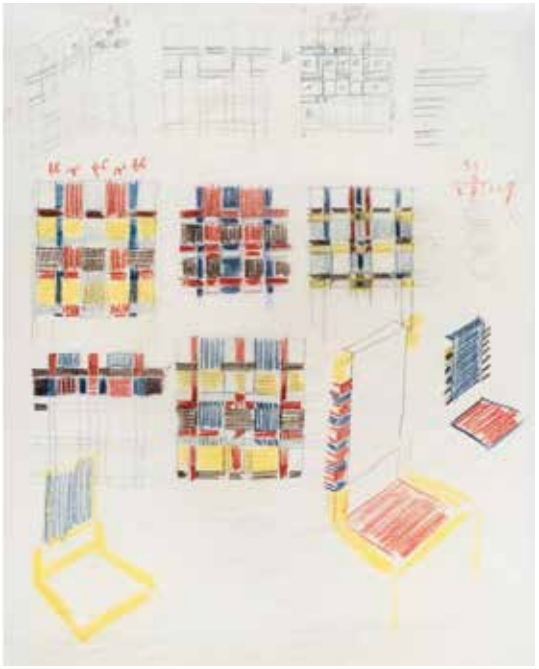




Abb. 84: Entwurf für Gurtbespannung von Sitzmöbeln, um 1924–1930, 29 x 21 cm, AGS.

Abb. 85: Detail der Gurtbespannung des erhaltenen „Diwanbetts“, um 1927–1930, AGS.

am Bauhaus die Webereiwerkstatt besucht hatte. Die Fokussierung auf diesen Bereich wird zudem durch die Erinnerung einer weiteren Zeitzeugin bekräftigt. Ihre Nachbarin Anna Sládková in Hronov berichtete rückblickend: „Die Möbel, so erklärte sie [Dicker] mir, kamen aus dem Studio. Singer hatte sie entworfen und sie hatte sie dekoriert.“[36]

36 Zitiert nach: Makarova 1999, S. 125.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Die Konzentration auf das Textile scheint jedoch dem Umstand geschuldet, dass Dicker als Frau am Bauhaus die freie Wahl einer Werkstätte im Grunde versagt war und sie daher wie fast alle Studentinnen die Webereiwerkstätte besuchte. Dass ihre Begabungen vielseitiger waren, haben ihre Schöpfungen in den Bereichen Lithografie, Plastik, Malerei und Theater verdeutlicht.

Eine mit ihrem Namen versehene Ausgabe des Buchs *L'art décoratif d'aujourd'hui* von Le Corbusier aus dem Jahr 1925 verdeutlicht überdies, dass Dicker die Entwicklungen der internationalen Moderne interessiert verfolgte und möglicherweise sogar die im gleichen Jahr stattfindende Ausstellung „L' Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes" in Paris besucht hatte.[37]

Abgesehen von den Textilien ist belegt, dass Dicker sich während ihrer Arbeit im Atelier auch mit den Fotoaufnahmen der Wohnungen und Möbel beschäftigte. Darauf weisen sowohl eine Fotoliste mit ihren Notizen als auch ihre rückseitigen Retusche-Vermerke auf Fotografien hin.[38] Für diese Tätigkeiten konnte sie vermutlich auf die Kenntnisse zurückgreifen, die sie sich an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt angeeignet hatte.

Obwohl ihre Entwurfstätigkeit im Bereich des Möbeldesigns nicht unmittelbar nachweisbar ist, kann angenommen werden, dass ihre Ideen auch hier eingeflossen sind: Auf der Rückseite einer Fotografie, die einen Sessel für Hans Moller[39] (1896–1962) zeigt, demonstriert sie beispielsweise mithilfe von Skizzen und schriftlicher Beschreibungen den Mechanismus des Möbels (Abb. 86).

Neben den Arbeiten für die Ateliergemeinschaft war Dicker auch als Textilentwerferin für zwei Firmen tätig.[40] Vom 1. Juli 1928 bis April 1930 arbeitete sie als künstlerische Mitarbeiterin für die in Stuttgart ansässige Textilfirma *Pausa A.G.*[41], die ihre Produkti-

37 Siehe: AGS, Le Corbusier, L'art décoratif d'aujourd'hui, Paris 1925. Auf der ersten Seite hat Dicker in Handschrift ihren Namen angegeben.

38 Siehe: AGS; BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Fotoliste, um 1929/30.

39 Der Textilfabrikant Hans Moller war der Sohn des Inhaberehepaars der Textilfirma *S. Katzau* Alice und Hugo Moller. Ab 1936 wurde auch die Firma *Spiegler & Söhne* übernommen. 1924 heiratete Hans Moller Dickers und Singers Studienkollegin Anny Wottitz. Nach der Trennung 1938 emigrierte er nach Palästina.

40 Im AGS ist eine Stoffmustersammlung erhalten. Dabei handelt es sich jedoch vermutlich größtenteils um Webmuster für Handtaschen, die in Zusammenarbeit mit Frieda Stoerk gefertigt wurden. Im AAD/V&AM befinden sich ebenfalls einige Stoffmuster. Siehe: AAD/V&AM, AAD 3-1982, PL9.

41 Arthur und Felix Löwenstein hatten 1911 die *Mechanische Weberei Pausa* in Pausa im Vogtland gepachtet, erwarben diese 1919 und verlegten sie in die *Buntweberei Bernheim* in Mössingen, die nun unter dem Namen *Pausa A.G.* mit Geschäftssitz in Stuttgart firmierte. Die Inhaber führten den modernen Textildruck ein und nahmen früh Kontakt zum Bauhaus-Umkreis auf, waren befreundet mit der Künstlerin Lily Hildebrandt und dem Kunsthistoriker Hans Hildebrandt, die ebenfalls zu den AnhängerInnen des Bauhauses zählten. Neben Friedl Dicker arbeiteten auch die Bauhaus-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 86: Rückseite eines Fotos mit Beschriftung von Dicker, 1925/26.

onsstätte in Mössingen betrieb.[42] Die InhaberInnen Artur und Felix Löwenstein und deren Ehefrauen Flora und Helene waren begeisterte Anhänger der Moderne und suchten früh den Kontakt zum Bauhaus (Abb. 87). Auch andere AbsolventInnen des Bauhauses arbeiteten für diese Firma. Laut Vertrag war Dicker bei der *Pausa A.G.* zuständig für die Anfertigung von Entwürfen für Web- und Druckstoffe sowie Web- und Druck-Decken, für die Kolorierung eigener und fremder Entwürfe, künstlerische Versuche an Maschinen, Vorschläge und Pläne für das Arrangement von Ausstellungen, Orientierungs-Reisen im Inland oder Ausland und war berechtigt, *Pausa*-Stoffe nach ihren eigenen Ideen zu entwerfen und auszuführen.[43] Von 1928 bis 1930 nahm Dicker auch Tätigkeiten für die Wiener Firma *B. Spiegler & Söhne* auf, die ihre Produktionsstätte in Hronov in Böhmen hatte. Für diese Firma arbeitete sie selbst nach ihrer Emigration und erhielt auf der

Absolventinnen Ljuba Monastirskaja und Lisbeth Oestreicher für die Firma. Die Verbindung mit modernen künstlerischen Entwicklungen wurde zum Erfolgskonzept der Firma. 1936 wurde der Betrieb „arisiert". Siehe: Toury 1984, S. 215; Berner/Fifka 2006, S. 24, 144, 156; Scherer 2013, S. 321–365.

42 Scherer 2013, S. 343.

43 Ebd. In der Mappe Franz Neumann im AGS befindet sich eine Rechnung vom 18.12.1929 der Pausa A.G. die an Friedl Dicker, Olgastrasse 93a in Stuttgart adressiert ist.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 87: Gruppenfoto im Haus Hans und Lily Hildebrandt, um 1928/29:
1. Reihe von links: Hans Hildebrandt, Hans Swarowsky
2. Reihe: Helene Löwenstein, Bodo Rasch, Lily Hildebrandt, Friedl Dicker, Felix Löwenstein
3. Reihe: unbekannt, Oskar Schlemmer, Richard Herre, Hans Spiegel, Heinz Rasch, Olga von Waldschmidt, Arnhold Waldschmidt.

Ausstellung „Vystava 38 Nachód“[44] eine Goldmedaille.[45] Dicker hielt sich jedoch nicht ständig an den Standorten der Textilfirmen auf, sondern arbeitete parallel für Projekte der Ateliergemeinschaft.

Angesichts dieser großen Anzahl erteilter Aufträge gibt es allerdings wenige konkrete Belege für Dickers Mitarbeit bei den Innenraumgestaltungen. Georg Schrom kann aus den Erzählungen seiner Tante Leopoldine Schrom berichten, dass Friedl Dicker umfassend im Atelier mitarbeitete, ihre Tätigkeiten aber nicht dokumentierte.[46] Der Überlieferung nach wird sie als energiegeladenes Temperament und sprudelnd vor Ideen beschrieben.[47] Dicker ermunterte ihre Freundin, die Buchbinderin Anny Wottitz-Moller,

44 dt.: „Die Erfindung 1938“. Diese Ausstellung fand vom 19.6.1938 bis 21.8.1938 statt. Siehe: Makarova 1999, S. 39, Anmerkung 33.

45 Makarova 1999, S. 26.

46 Schrom 1988, S. 10.

47 Wingler 1970, S. 8. Judith Adler berichtete, dass das Verhältnis zwischen ihrer Mutter Anny Wottitz-Moller und Friedl Dicker eng gewesen sei, ihre sensible und kränkliche Mutter jedoch auch unter der Dominanz von Dicker gelitten habe. Gespräch am 24.4.2016.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

immer wieder zur Selbstständigkeit, schätzte die beruflichen Möglichkeiten der Frau zu jener Zeit aber realistisch ein: „Ich ahne jetzt die Grenzen der Frau; Ihre Entscheidung zwischen Mann und Talent [...]."[48] Die künstlerische Begabung der Frau war damals gesellschaftlich noch nicht akzeptiert. Dies wird auch daran deutlich, dass Franz Singer in einem Brief an Berthold Viertel Dickers Begabung ausdrücklich betont: „Sie ist sehr klug u. ich fürchte, daß Sie sie in jeder Beziehung unterschätzen."[49] Singer selbst sparte Dickers Beteiligung im Zusammenhang mit den Innenraumgestaltungen aber sowohl in den Zeitschriftenpublikationen als auch in seiner 1937 verfassten Werkliste aus. Auch in dem zeitgenössischen Lexikoneintrag zu Franz Singer wird Dicker nicht als Mitarbeiterin in Bezug auf die Innenraumgestaltungen und Bauten genannt. Lediglich bei den Theater-Arbeiten ist vermerkt, dass diese gemeinsam mit Dicker entstanden seien.[50] Damit betont Singer einmal mehr seine leitende Funktion im Atelier.[51]

Charlotte Zwiauers Einschätzung, dass „jeder seinen Part, aber nicht im Sinne einer Über/Unterordnung, sondern einer ebenbürtigen, fruchtbaren Gemeinschaft"[52] innerhalb des Ateliers gespielt habe und beide in der „Außenwahrnehmung [...] als eigenständige künstlerische Persönlichkeiten angesehen"[53] wurden, lässt sich nur durch singuläre Beispiele belegen. Die gleichberechtigte Tätigkeit geht beispielsweise aus einem Brief der Auftraggeberin Else Reisner an Dicker und Singer hervor, bezüglich der für sie 1929 eingerichteten Wohnung: „Wir haben wirklich das Bedürfnis Ihnen beiden zu sagen, wie wohl wir uns in der Wohnung fühlen, wie günstig sie unsere Stimmung durch die ihr innewohnende Harmonie und Heiterkeit beeinflusst und wie sehr wir uns auf den, leider so seltenen, Aufenthalt in ihr freuen. Unsere, vorläufig noch, glückliche Ehe ist folglich zum grossen Teil Ihr Verdienst! Ich bemerke zwar, dass der Brief so ähnlich wie die gewissen, in den Zeitungen veröffentlichten Anpreisungen medizinischer Präparate klingt, versichere Ihnen aber, dass er keine konventionelle Angelegenheit, sondern nur der Ausdruck unserer aufrichtigen Dankbarkeit sein soll. [...] Wir würden uns sehr, sehr freuen, wenn Sie einmal Zeit fänden uns zu besuchen [...]."[54]

Allein der mit Friedl Dicker befreundete Kunsthistoriker Hans Hildebrandt, der auch ein Freund von Gropius und Unterstützer des Bauhauses war, führt Dicker in Bezug auf die Innenraumgestaltungen in seinem 1931 publizierten *Handbuch der Kunstwissenschaft*[55] an (Abb. 88): „Abseits gelangten Franz Singer und Friedel [sic!] Dicker zu

48 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz-Moller, undatiert, um 1923, Inv.-Nr. 12.884/Aut/4.
49 DLM, Bestand: A: Viertel, Salka, 80.1.594, Brief Franz Singer an Berthold Viertel, undatiert.
50 Poglayen-Neuwall 1978, S. 88–89.
51 Maasberg/Prinz, 2004, S. 127.
52 Zwiauer 2004, S. 236.
53 Zwiauer 2004, S. 236.
54 AGS, Brief Else Reisner an Friedl Dicker, 20. November 1929.
55 Hildebrandt 1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 88: Friedl Dicker und Hans Hildebrandt im Cabriolet, um 1930.

einer Rationalisierung der Innenarchitektur und Möbel, die höchste Zweckmäßigkeit, Sparsamkeit mit reiner, edler, ganz aus der Funktion abgeleiteter Form vereint."[56] Trotzdem vertrat Hildebrandt ein zutiefst konservatives Bild der künstlerisch begabten Frau. Obwohl er in seinem 1928 erschienenen Buch *Die Frau als Künstlerin*[57] Abbildungen von Dickers Plastik „Anna Selbdritt", einen Kinder-Wandteppich und die Zeichnung eines Theaterkostüms aufnahm und Dicker „zu den vielseitigsten und originalsten Frauenbegabungen der Gegenwart"[58] zählte, misst er der Frau keine Eigenständigkeit zu: „Die Kunst der Frau begleitet die Kunst des Mannes. Sie ist die zweite Stimme im Orchester, nimmt die Themen der ersten Stimme auf, wandelt sie ab, gibt ihnen neue, eigenartige Färbung: aber sie klingt und lebt von jener."[59] Der Wille der Frau zum Schöpferischen hänge mit dem „Trieb, das Leben zu verschönern" zusammen, woran „Instinkt der Liebesbeziehung und Instinkt der Mütterlichkeit" Anteil hätten.[60] Im Kapitel zur „Künstlerin der Gegenwart", in dem auch Arbeiten von Sophie Täuber-Arp und Mar-

56 Hildebrandt 1931, S. 291.
57 Abbildungen der Arbeiten von Dicker siehe: Hildebrandt 1928, S. 147, 175, 180.
58 Hildebrandt 1928, S. 144.
59 Hildebrandt 1928, S. 108–109.
60 Hildebrandt 1928, S. 12.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

garete Schütte-Lihotzky vorgestellt werden, ist er durchaus voll Lob für deren Arbeiten, nichtsdestotrotz heißt es in seiner Einleitung des Buches: „Das Allerhöchste aber hat eine Frau als gestaltende Künstlerin noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht. Und es fragt sich, ob sie es je erreichen wird."[61] In Bezug auf die Frau als Architektin schreibt er sogar: „Die Zahl der Baukünstlerinnen hingegen ist bis an die Schwelle der Gegenwart – die eine allmähliche Wandlung vorzubereiten scheint – so verschwindend gering, und was sie geschaffen haben, ist so belanglos neben den Gestaltungen des Mannes, daß man der Frau keine Unbill zufügt, wenn man sie als unfruchtbar im Bereiche der Architektur bezeichnet."[62] Obwohl er der Frau also durchaus künstlerische Begabung zusprach – er selbst war mit der Künstlerin Lilly Hildebrandt[63] (1887–1974) verheiratet –, waren für ihn die Arbeiten der Frauen gegenüber denen der Männer zweitrangig. Dieses durchaus zeittypische Bild der Frau erklärt vielleicht auch, warum Dickers Ideen und Arbeiten innerhalb der Ateliergemeinschaft aufgingen. Einerseits ließ Singer Dickers Mitarbeit in Zeitschriftenpublikationen unerwähnt und andererseits legte Dicker offensichtlich selbst keinen großen Wert darauf, ihren Anteil im Atelier deutlich zu machen. Ein Phänomen, das sich bei zahlreichen Künstlerpaaren dieser Zeit, beispielsweise auch bei der Zusammenarbeit von Lilly Reich und Mies van der Rohe, beobachten lässt.[64]

Als Grund für das Ende der gemeinsamen Ateliergemeinschaft wird die sich verkomplizierende Liebesbeziehung zwischen Dicker und Singer angenommen, die auch nach der Heirat von Emmy Heim und Franz Singer weiterbestand.[65] Die private Beziehung zu Singer war für Dicker nicht unproblematisch, obwohl sie gegenüber ihrer Freundin Anny Wottitz-Moller behauptete: „Ich war nie auf die Emmy eifersüchtig."[66] In Prag unterzog Dicker sich einer Psychoanalyse bei Annie Reich, die in eine Falldarstellung einfloss, in der Dickers Beziehung zu Singer als psychische Abhängigkeit charakterisiert wird.[67] Der

61 Hildebrandt 1928, S. 8.

62 Hildebrandt 1928, S. 12.

63 Lilly Hildebrandt, geb. Uhlmann.

64 Vgl. Günther 1988, S. 13; Lange 2006, S. 97–101.

65 Dicker hatte in der Zeit am Bauhaus ein Verhältnis mit dem späteren Komponisten Stefan Wolpe, der sich kurzzeitig am Bauhaus aufhielt und später die Bauhaus-Studierende und Itten-Schülerin Olga Okuniewska heiratete. Aus Briefen des vier Jahre jüngeren Wolpe geht sein Begehren für Dicker hervor. An seine Mäzenin Else Schlomann, die Gattin eines jüdischen Anwalts, schreibt er am 26.6.1924: „[...] Aus der Tasche der Friedl, die heute hinunterfiel, fiel eine Photographie des Franz – Oh, ich versteh innig, daß sie ihn liebt – doch die anderen haben gut reden, es mir zu untersagen. [...] Aber, daß diese Frau – Friedl – mich heute sehr aufregt, ich sie begehrlich finde, das mehrt zum Problem einen heftigen Inhalt." Siehe: PSS, Sammlung Stefan Wolpe, Brief Stefan Wolpe an Else Schlomann, 26.6.1924.

66 UAKKA, Brief Friedl Dicker an Anny Wottitz-Moller, undatiert, um 1921/1922, Inv.-Nr. 13.701.

67 Reich schreibt über Friedl: „[Friedl] had lost her mother when she was four, after which she was sent from one foster home to another for a year until her father finally provided a new mother by

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

frühe Tod von Franz Singers und Emmy Heims Sohn Michael Peter am 28. Juni 1929[68] aufgrund einer Meningitis-Erkrankung soll bei Dicker Schuldgefühle ausgelöst haben, die schließlich zur endgültigen privaten Trennung von Dicker und Singer geführt hätten.[69] In den Jahren 1929 und 1930 arbeiteten sie allerdings noch nachweislich gemeinsam an Projekten. Der Tod von Singers Sohn wird daher nicht unmittelbar eine berufliche Trennung ausgelöst haben. Um 1931 bezog Dicker jedenfalls ein eigenes Atelier in der Heiligenstädter Straße 11 im 19. Bezirk, wo sie fortan verstärkt kunstpädagogischen Tätigkeiten nachging.[70]

Taucht Singers Privatadresse, die Schadekgasse 18, hin und wieder bereits vor dem Jahr 1932 in der Korrespondenz auf, so ist mit Beginn des Jahres 1932 das Atelier in der Wasserburgergasse nicht mehr und fortan nur noch die Schadekgasse 18 als Adresse des Ateliers angegeben.[71] Der Standortwechsel in die Schadekgasse 18 kündigt sich im „Verzeichnis der Teilnehmer des Fernsprechnetzes in Wien" jedoch bereits etwas früher an: Ab Juli 1931 ändert sich dort Singers Eintrag von „Maler" zu „Atelier".[72]

Ein weiterer Grund für das Ende der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer war sicherlich auch die Aktivität von Dicker in kommunistischen Kreisen; sie war um 1931 der KPÖ beigetreten.[73] Am 4. November 1931 wurde sie wegen dem Vorwurf der Passfälschung verhaftet. Innerhalb einer „geheime[n] kommunistische[n] Organisation"[74], so

marrying again. The child clung to her new mother desperately and wanted to be cleaned, fed, loved and cared for all the time. In her later life, the same continual demand for attention of all kinds was seen. In masochistically yielding to a very brilliant man, she tried to find fulfillment of these desires through the bliss of an ecstatic union." Siehe: Reich 1973, S. 93.

68 Das Todesdatum von Michael Peter Singer, genannt Bibi, war bisher unklar, konnte aber mithilfe des WStLA in Erfahrung gebracht werden. Auskunft WStLA, 17.2.2017.

69 Vgl. Schrom 1988, S. 12. Bei Makarova heißt es: „Die Beziehung zwischen Franz Singer und Friedl Dicker komplizierte sich ins immer Unerträglichere, und als schließlich auch noch Singers einziger Sohn Bibi starb, ging sie in Brüche." Siehe: Makarova 1999, S. 22.

70 Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 12, 109. Dicker war jedoch in der Heiligenstädterstraße nicht gemeldet, wie die Auskunft des WStLA ergeben hat.

71 Bis Ende 1931 sind die Telefonrechnungen weiterhin an Friedl Dicker in die Wasserburgergasse adressiert. Im Februar 1932 ergeht eine Zahlungsaufforderung über offene Telefonrechnungen des bereits nicht mehr bestehenden Telefonanschlusses in der Wasserburgergasse an Dickers Privatadresse Bleichergasse 18 im 9. Bezirk. Auch dies sind Indizien für die Auflösung des Ateliers gegen Ende des Jahres 1931. Siehe: AGS, Zahlungsauftrag der Telegraphendirektion Wien an Friedl Dicker, Wien 9. Bleichergasse 18, 19.2.1932.

72 Im August 1931 publizierte Singer allerdings im *Kölner Tageblatt* noch unter seinem Namen mit der alten Adressangabe Wasserburgergasse 2. Siehe: Kölner Tageblatt, 29./30.8.1931.

73 Es gibt keine unmittelbaren Quellen, die Dickers Mitgliedschaft in der KPÖ belegen. Makarova erhielt diese Information aus Gesprächen mit Zeitzeugen wie beispielsweise Edith Kramer, die eine Schülerin von Friedl Dicker war. Siehe: Makarova 1999, S. 22.

74 Zitiert nach: Das kleine Blatt 1932, S. 9.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

der Vorwurf der Polizei, sollten unter anderem in den Räumlichkeiten ihres Ateliers in der Heiligenstädterstraße 11 und in einer Wohnung in der Wasserburgergasse 2 – vermutlich das ehemalige Atelier – die Passfälschungen vorgenommen worden sein.[75] Friedl Dicker musste sich am 23. März 1932 vor Gericht verantworten, wobei sie die Vorwürfe mit der Begründung zurückwies, dass sie von den Passfälschungen in ihrem Atelier nichts gewusst habe. Sie wurde jedoch zu drei Monaten Gefängnis wegen versuchten Betruges verurteilt und verbüßte schließlich eine Haftstrafe vom 11. bis 27. September 1932.[76] Bisher wurde fälschlicherweise angenommen, Dicker sei im Zuge der Februar-Kämpfe 1934 verhaftet worden, dies deckt sich jedoch nicht mit der Tatsache, dass sie sich von ihrem letzten Wohnsitz in Wien bereits 1933 nach Franzensbad abmeldete.[77]

4.2 Architekturfachkenntnis im Hintergrund – Die AteliermitarbeiterInnen

Im Wiener Atelier waren über den Zeitraum von 1925 bis 1938 verschiedene MitarbeiterInnen beschäftigt. Auffällig erscheint, dass vorwiegend StudentInnen oder AbgängerInnen der Technischen Hochschule Wien angestellt wurden. Angesichts der Tatsache, dass Friedl Dicker und Franz Singer selbst nicht in Architektur und Bauzeichnen ausgebildet waren, ist dies ein nachvollziehbares Vorgehen (Abb. 89–90).

Um 1927 begann Bruno Pollak im Atelier mitzuarbeiten. Er hatte mit Unterbrechungen von 1921 bis 1930/1931 an der Technischen Hochschule Wien studiert, sein Studium aber nicht abgeschlossen.[78] Während seiner Zeit im Atelier entwarf er einen stapelbaren Stahlrohrstuhl, der in Wien von dem Stahlmöbelhersteller *Josef und Leopold Quittner* und schließlich von der britischen Firma *PEL* ausgeführt wurde. Es heißt,

75 Dicker war zusammen mit den folgenden Personen angeklagt: Wilhelm Gramsamer, Emmerich Kliwar, Wilhelm Klose und Raimund Reichel. Diese Informationen sind folgenden Zeitungsartikeln zu entnehmen: Prager Tagblatt, 5.11.1931, Die Rote Fahne, 22.3.1932, 24.3.1932, Das kleine Blatt, 23.3.1932, Reichspost, 23.3.1932.

76 Haftentlassungszettel Friedl Dicker, 27.9.1932. Siehe: WStLA 2017.

77 Auch Martha Hauska-Döberl berichtet, dass Dicker in der Heiligenstädterstraße im „Herbst 1931" verhaftet worden sei. Siehe: BHA, Ordner Dicker/Singer Ausstellung 1970, Brief Martha Hauska-Döberl an Margit Téry-Buschmann, 14.9.1969. Im 1970 erschienenen Ausstellungskatalog ist jedoch angegeben, dass Dicker 1934 verhaftet wurde. Vgl. Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 11. Die Biografie im Ausstellungskatalog von 1988 und auch Makarovas Ausstellungskatalog folgen dieser falschen Angabe. Vgl. Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 109; Makarova 1999, S. 23, 238. Von weiteren AutorInnen wurde diese Angabe ebenfalls ungeprüft übernommen. Laut den Meldeunterlagen lebte Dicker jedoch nur bis Juni 1933 in Wien: WStLA, Meldeunterlagen, Friederike Dicker, Auskunft 17.6.2011: 3.4.1933–24.6.1933 9., Latschkagasse 9/18, Abmeldevermerk: Franzensbad, C.S.R.

78 Benton 1995, S. 196.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 89: Atelier-MitarbeiterInnen Bruno Pollak (zug.), Anna Szabó, Leopoldine Schrom, um 1929.



Abb. 90: Atelier, links stehend Leopoldine Schrom, um 1930.

Singer habe das Patent für den von Pollak entwickelten, stapelbaren Stahlrohrstuhl auf seinen Namen anmelden wollen und Pollak habe aufgrund einer diesbezüglichen Auseinandersetzung im November 1929 das Atelier verlassen.[79] Im Februar 1929 meldete Pollak tatsächlich ein Patent auf seinen Namen an.[80] Aus einem Brief von September 1929 ist jedoch kein Zerwürfnis zwischen ihm und Singer ablesbar. Pollak, der sich zum Zeitpunkt des Verfassens des Briefes offenbar auf Reisen befand, erkundigt sich freund-

79 Die Angaben über Pollaks Mitarbeit im Atelier weichen voneinander ab. So ist im Ausstellungskatalog von 1970 der Zeitraum 1925–1930, im Ausstellungskatalog von 1988 der Zeitraum 1925–1928 angegeben und bei Benton der Zeitraum 1927–1930. Siehe: Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 61; Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 11; Benton 1995, S. 196. Im Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970 wird von einer Kontroverse von Franz Singer mit Bruno Pollak wegen stapelbaren Stahlrohrstühlen berichtet. Siehe: Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 61. Von der Streitigkeit über die Patentanmeldung berichtet ebenfalls Georg Schrom, der diese Information von seiner Tante Leopoldine Schrom erhielt. Charlotte Benton bezieht sich bei den Informationen auf die unpublizierte Bachelorarbeit von Pollaks Neffen Frankie Pollak *Bruno Pollak and the development of the tubular steel stacking chair*, die am Edinburgh College of Art eingereicht wurde (ohne Jahresangabe, um 1989).

80 Bruno Pollak, Stapelbare Stühle u. dgl., Patentamt Österreich, 125498, angemeldet: 1.2.1929, Beginn: 15.7.1931, ausgegeben: 25.11.1931. Das Patent geht auch aus dem Briefkopf des Schreibens von Pollak an Singer hervor, der mit September 1929 datiert ist. Siehe: AGS, Brief Bruno Pollak an Franz Singer, 21.9.1929. Der Briefkopf gibt an: „Pat. Ang. BP Stühle u. Tische Bruno Pollak Wien, IX. Wassserburgergasse 2". In einem Magazin wird das Patent ebenfalls erwähnt: „Stahlsitzgarnitur, Patent B P". Siehe: Bilder von der XVIII. Wiener internationalen Messe, in: Das interessante Blatt 1930, S. 11.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

schaftlich nach Neuigkeiten aus dem Atelier und der gedruckte Briefkopf attestiert ihm eine selbstständige Stellung im Büro: „Pat. Ang. BP Stühle u. Tische Bruno Pollak Wien, IX. Wassserburgergasse 2“[81]. 1939 emigrierte Bruno Pollak nach London.[82]

Leopoldine Schrom, genannt „Poldi“, studierte seit 1923/1924 Architektur an der Technischen Hochschule in Wien und schloss das Studium ebenfalls nicht ab. Bevor sie ab 1929 ihre Tätigkeit in der Ateliergemeinschaft aufnahm, arbeitete sie für die niederländische Übersetzerin Else Otten.[83] Nachdem Singer sich seit 1934 ständig in London aufhielt, übernahm Schrom auch buchhalterische Tätigkeiten des Ateliers und führte mit Singer ausführliche Korrespondenzen über den Fortgang der Projekte, die heute Aufschluss über die Arbeit im Atelier liefern. 1936 bezog sie ein eigenes Atelier in der Lerchenfelderstraße im 8. Bezirk, wobei sie diese Adresse in geschäftlichen Korrespondenzen für das Atelier nicht anführte. Sie war als Mitarbeiterin bis zur Auflösung 1938 im Atelier Franz Singers beschäftigt und verwahrte den Nachlass nach dem Krieg in ihrem eigenen Atelier. Nach der Auflösung des Ateliers war sie als selbstständige Architektin in Wien tätig.[84]

Die in Budapest geborene Anna Szabó, genannt „Nusi“, arbeitete von 1929 bis 1935 im Atelier. Sie studierte seit 1925/1926 an der Technischen Hochschule Wien, hielt sich mit Reisestipendien 1928 in Schweden, 1929 in Spanien und 1930 in Paris auf und legte im Juli 1929 die 1. Staatsprüfung ab.[85] Ab 1934 arbeitete sie auch selbstständig, half aber zur Unterstützung Leopoldine Schroms bis 1935 im Atelier aus.[86] 1938 ging sie zurück nach Ungarn, arbeitete bei einem Architekturbüro in Budapest und kehrte nach dem Krieg zurück nach Wien, bis sie schließlich um 1957 nach London emigrierte um dort beim London County Council, ab 1965 Greater London Council, zu arbeiten.[87]

81 Siehe: AGS, Brief Bruno Pollak an Franz Singer, 21.9.1929.

82 Benton 1995, S. 197.

83 Im Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988 ist als Eintritt in das Atelier für Leopoldine Schrom das Jahr 1929 angegeben. Siehe: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 11. Dies bestätigt sich durch einen Brief Leopoldine Schroms von 1935, in dem sie angibt: „[...] nach 6 Jahren Zugehörigkeit zum Atelier [...]“. Siehe: AGS, Brief Lepoldine Schrom an Emmy Heim, 28.1.1935. Ihre Mitarbeit für Else Otten geht aus Unterlagen im AGS hervor.

84 Maasberg/Prinz 2004, S. 82.

85 Die Hinweise zu den von Anna Szabó während des Studiums eingelegten Reisen mit Stipendien der Technischen Hochschule Wien gehen aus dem Mitgliedsantrag für das Royal Institute of British Architects hervor. Siehe: RIBA Drawings & Archive Collection, AAD/V&AM, Application for Associationship, Anna Szabo [sic!], 1965.

86 Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Anna Szabó, 2.3.1972.

87 Anna Szabó war unter jenen ausländischen, jüdischen Studierenden, die sich im Frühsommer 1938 um eine Zulassung zur Inskription an der Technischen Hochschule Wien bewarben. Kurz darauf ging Szabó vermutlich nach Ungarn. Neben ihrer selbstständigen Tätigkeit seit 1935 arbeitete sie von 1941–1943 bei „M. Roman“ in Budapest. Nach dem Krieg war sie 1946/1947 an der Technischen Hochschule Wien für Hochbau eingeschrieben, die 2. Staatsprüfung legte sie jedoch nicht ab. 1948 erhielt sie ein „Unesco grant for hospital building“. Von 1949–1955 arbeitete sie im Staats-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Hans Biel[88] (1907–2000) hatte seit 1925 an der Technischen Hochschule Architektur studiert und 1929 die 2. Staatsprüfung abgelegt. Während des Studiums arbeitete er in verschiedenen Architekturbüros im Bereich des sozialen Wohnungsbaus und ging 1929 nach Frankfurt am Main, um dort mit dem Architekten Fritz Nathan zu arbeiten.[89] 1931 kehrte er nach Wien zurück und war neben seiner selbstständigen Tätigkeit bis zu seiner Emigration nach London 1934 im Wiener Atelier von Franz Singer beschäftigt.[90] Mit Singer vereinbarte er, dass er auch für seine selbstständigen Projekte Singers Atelierräume nutzen durfte.[91] Dies erklärt, warum einige Pläne und Korrespondenzen eigener Projekte unter Angabe von Biels Adresse Gärtnergasse 8 im Nachlass der Ateliergemeinschaft erhalten sind.[92] In London arbeitete Biel mit Franz Singer und Wells Coates[93] (1895–1958) an einem Ausbausystem für Altbauwohnungen, das jedoch aufgrund von Unstimmigkeiten zwischen Singer und Coates scheiterte. Ab 1936 entwickelte er zusammen mit Singer Sperrholzmöbel.[94]

1934 nahm die Ingenieurin Eugenie Pillat (1904–1996), genannt Jenny, ihre Tätigkeit im Atelier auf und blieb bis 1936. Pillat hatte sich 1924/1925 an der Technischen Hochschule eingeschrieben und legte 1930 ihre 2. Staatsprüfung ab. Damit gehört sie zu den wenigen Frauen, die vor dem Zweiten Weltkrieg in Österreich die Baumeisterbefugnis

---

dienst und zog um 1957 nach London, wo sie 1965 assoziiertes Mitglied des Royal Institute of British Architects wurde. 1988 verstarb sie durch einen Autounfall. Siehe: AAD/V&AM, RIBA Drawings & Archive Collection, Application for Associationship, Anna Szabo [sic!], 1965. Weitere Auskünfte erteilten Georg Schrom (AGS), Juliane Mikoletzky (TU Archiv) und Vicky Wilson (AAD/V&AM, RIBA, Drawings & Archive Collection).

88 Hans Biel war der Sohn des Inhabers des Neustifter Hammerwerkes Ing. Ludwig Biel, einem Handel für Schmiedeartikel, Waggonbestandteilen und Pflugwaren. Seine Briefe geben im Briefkopf dieselbe Adresse wie bei Ludwig Biel an: Gärtnergasse 8 im 3. Bezirk. Außerdem befand sich im AGS unbeschriebenes Briefpapier von Ludwig Biel.

89 Benton 1995, S. 140.

90 Hans Biel erwähnt diese Vereinbarung mit Singer in einem Brief. Dies erklärt, warum auch Unterlagen von Projekten im AGS erhalten sind, die Biel eigenständig ausführte. Siehe: AGS, Brief Hans Biel an Georg Schrom, 24.4.1988.

91 AGS, Brief Hans Biel an Georg Schrom, 24.4.1988.

92 Auf einem Brief für das von Biel ausgeführte Wohnungsprojekt des Auftraggebers Winternitz vom 7.5.1934 ist als Absender „Architekt Ing. Hans Biel Wien III. Gärntergasse 8" angegeben. Siehe: AGS.

93 Der Architekt Wells Coates, geboren in Tokio als Sohn kanadischer Eltern, ließ sich 1929 in London nieder und entwarf zunächst Geschäftseinrichtungen für *Cresta* und andere Firmen. Im Verbund mit Chermayeff und McGrath arbeitete er von 1931–1932 für die Inneneinrichtung der Rundfunkanstalten der BBC in London. Zudem entwarf er 1934 das Isokon House in London-Hampstead und das Embassy Court House in Brighton. Coates war Mitbegründer der MARS Gruppe 1933 und trat 1938 dem RIBA (Royal Institute of British Architects) bei. Siehe: Sharp 1977, S. 30.

94 Siehe: AGS, Brief Hans Biel an Georg Schrom, 24.4.1988.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 91: Franz Singer mit unbekannter Mitarbeiterin, um Mitte 1930er-Jahre.



Abb. 92: Leopoldine Schrom und Anna Szabó, um Mitte 1930er-Jahre.

erwarben.[95] Sie war Inhaberin einer eigenen Baufirma in Wien, die sich hauptsächlich mit dem Wohnhausbau aus Mitteln des Wiener Assanierungsfonds[96] beschäftigte.[97]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die weiblichen Angestellten Leopoldine Schrom, Anna Szabó und Eugenie Pillat zu den ersten Frauen gehörten, die in den 1920er-Jahren an der Technischen Hochschule in Wien Architektur studierten. Erst seit 1919/1920 waren Frauen überhaupt zum Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Wien zugelassen. Leopoldine Schrom war beispielsweise eine von fünf weiblichen Studierenden, die sich im Studienjahr 1923/24 für die Studienrichtung Architektur einschrieben.[98] Eugenie Pillat war die einzige Frau ihres Inskriptionssemesters 1924/25

95 Georgeacopol-Winischhofer 1997, S. 219.

96 Unter Bürgermeister Richard Schmitz wurde 1934 der Wiener Assanierungsfonds eingerichtet, bei dem es sich um den im Ständestaat unter Dollfuß gegründeten, geförderten privaten Wiener Wohnhausbau von 1934 bis 1938 handelte, der „die Beseitigung besonders verkehrshindernder Baulichkeiten", den „Ersatz veralteter Wohnhäuser" und „Verbesserungsarbeiten an solchen Häusern" fördern sollte. Siehe: Magistrat Wien 1937, S. 6; Plischke 1994, S. 216–223.

97 Georgeacopol-Winischhofer 1997, S. 219.

98 Georgeacopol-Winischhofer/Mikoletzky 1997, S. 327.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

und im Einschreibesemester von Anna Szabó 1925/26 schrieb sich nur eine weitere Frau für das Architekturstudium ein.[99]

Zu den MitarbeiterInnen, die für eine kürzere Dauer im Atelier tätig waren, gehören Josef Seibelt, Mitarbeiter bis 1929, Willi Winternitz[100], Mitarbeiter von 1929–1931, der Cousin von Leopoldine Schrom Richard Erdoes, der als Volontär im Atelier tätig war, der spätere Fotograf und Architekturhistoriker Ladislaus Fußmann[101] (später Ladislav Foltyn), Mitarbeiter von 1933–1934 und Ing. Bruno Eliahu Friedjung, Mitarbeiter von 1933–1934, der später nach Haifa emigrierte.[102] Zudem arbeiteten um 1931 Paul Fuchs[103], um 1935 Wolfgang Roth[104] (1910–1988) und um 1934–1936 Irma Stadler[105] im Atelier (Abb. 91).

Zum Kern der MitarbeiterInnen, die am längsten und intensivsten im Atelier mitwirkten, gehörten Hans Biel, Leopoldine Schrom und Anna Szabó (Abb. 92). Da Biel 1934 und Szabó 1935 das Atelier jedoch verlassen hatten, dürften ab diesem Zeitpunkt nur Schrom, Pillat und Stadler für das Wiener Atelier gearbeitet haben. Ihre Tätigkeiten gehen aus handschriftlichen Aufzeichnungen hervor, mit denen Schrom und Pillat ihre Arbeitszeiten und die Stundenanzahl für die jeweiligen Projekte dokumentierten.[106]

---

99 Ebd.

100 Hans Biel gibt an, dass Winternitz nach Südamerika auswanderte. Siehe: AGS, Brief Hans Biel an Georg Schrom, 24.4.1988.

101 In einem Brief vom 18.6.1970 und einer Eidesstattlichen Erklärung bestätigt Leopoldine Schrom Ladislav Foltyn seine Mitarbeit im Atelier von Franz Singer, Schadekgasse 18, für den Zeitraum 15.5.1933 bis 15.6.1934. Siehe: AGS.

102 Schrom 1988, S. 11.

103 AGS, Brief Paul Fuchs an Elsa Majdic, 13.8.1931.

104 Der in Berlin geborene Wolfgang Roth studierte an der Kunstgewerbeschule und Kunstakademie in Berlin und arbeitete als Theaterausstatter und Bühnenbildner. 1929 war er Assistent des Bühnenbildners Traugott Müller an der Piscator-Bühne in Berlin und lernte dort Bertolt Brecht kennen. Darüber hinaus war er Bühnenbildner an verschiedenen Theatern in Berlin u. a. für Erwin Piscator. 1933 emigrierte er über Prag nach Wien, von dort in die Schweiz und schließlich 1938 nach New York. Siehe: Kosch/Bigler-Marschall 2017b, S. 321–322. Leopoldine Schrom erwähnt Roth mehrmals in einem Brief. Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Emmy Heim, 28.1.1935.

105 Leopoldine Schrom erwähnt „Irma" 1934 in einem Brief an Singer und auch Singer richtet in einem Brief von 1936 Grüße an „Irma" aus. Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 27.7.1934; Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 1.4.1936. In der Familie Schrom wird vermutet, dass es sich um Irma Stadler (Mädchenname unbekannt) handeln könnte, die mit Leopoldine Schrom befreundet war. Franz Singer und Emmy Heim vermieteten ihre Wohnung in der Schadekgasse 1938 an Irma Stadler und ihren Mann, den Chemiker Dr. Josef Stadler. Obwohl Irma Stadler Jüdin war, überlebten sie und ihr Mann den Nationalsozialismus in Wien, unternahmen aber kurz nach Kriegsende einen Selbstmordversuch, den Irma Stadler nicht überlebte. Dass „Irma" Selbstmord begangen habe, berichtet auch Schrom nach dem Krieg an Franz Singer. Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 31.12.1946.

106 Siehe: AGS, handschriftliche Aufzeichnungen über die Arbeitszeiten von Leopoldine Schrom und Eugenie Pillat.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

4.3 AuftraggeberInnen

Obwohl sich die Ateliergemeinschaft stark bemühte, durch internationale Publikationen eigens beauftragter Autorinnen in der Öffentlichkeit sichtbar zu werden, erhielt sie vorwiegend Aufträge in Wien. Franz Singer gibt – bis auf wenige Ausnahmen – auf seiner Projektliste aus dem Jahr 1937 die Initialen der AuftraggeberInnen, die Straße und den Ort des Projekts an. Im Abgleich mit den einzelnen Projektunterlagen im Archiv Georg Schrom, die ebenfalls Namen und Adressangaben der AuftraggeberInnen aufweisen, konnten die Angaben im Wiener Adressbuch überprüft werden. Über diese Einträge konnten die Berufe der AuftraggeberInnen und der Zeitraum ihres Aufenthalts in der Wohnung bestimmt werden.

In erster Linie war Dickers und Singers soziale Vernetzung in Wien Voraussetzung für die erteilten Aufträge an sie. Ein großer Teil ihrer AuftraggeberInnen stammte aus Singers enger und entfernterer Familie und dem Freundeskreis von Dicker und Singer. Einige Freundinnen und Freunde, die Wohnraumgestaltungen in Auftrag gaben, kannten sie bereits seit ihrer Jugend.

Die Wiener AuftraggeberInnen Erwin Ratz, Margit Téry-Buschmann und Anny Wottitz hatten wie Dicker und Singer eine Zeit lang am Bauhaus studiert bzw. gearbeitet und waren somit besonders empfänglich für Dickers und Singers Wohnungsgestaltungen. Für Anny Wottitz und Hans Moller, die seit 1924 verheiratet waren, wurde 1925 das früheste auf Singers Werkliste angegebene Wohnungsprojekt realisiert. Darüber hinaus wurde 1928 ein Möblierungsentwurf für ihr von Adolf Loos entworfenes Haus in Wien-Pötzleinsdorf angefertigt. 1932 wurde in diesem Haus ein Zimmer für Anny Wottitz eingerichtet. Dicker, Singer und Wottitz kannten sich bereits von der privaten Kunstschule Johannes Ittens. Annys Mann Hans Moller, der aus einer Textilfabrikantenfamilie stammte, war seit der Schulzeit ein Freund Franz Singers. Auch die Eltern von Hans, Alice und Hugo Moller, die die Textilfirma *S. Katzau* leiteten, gaben 1925/1926 und 1928 Raumgestaltungen in Auftrag.

Gisela Jäger-Stein[107] (1897–1994), die mit ihrem Mann Paul Stein (1897–1962) 1932 eine Wohnungseinrichtung in Auftrag gab, hatte mit Dicker die Kunstgewerbeschule besucht. Für Dolly Schlichter und ihren Mann Rudolf Kriser (1885–unbek.) wurde 1936 eine Wohnungseinrichtung ausgeführt. Dolly hatte wie Dicker das Schönberg-Seminar besucht und war Schülerin des Pianisten Eduard Steuermann, der dem Atelier 1927 ebenfalls einen Auftrag erteilte. Steuermann war der Bruder der Schauspielerin Salka

107 Gisela Jäger-Stein betrieb von 1917 bis 1928 ein Atelier für Frauenkleider in der Czapkagasse 8 im 3. Bezirk, das von Oswald Haerdtl eingerichtet worden war. Danach verlegte sie ihr Atelier in die Obere Donaustrasse 33. Siehe: AGS, Brief Gisela Jäger-Stein an Georg Schrom, 8.7.1988.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Viertel (geb. Mea Steuermann), die Dicker und Singer bei ihrer Arbeit für das Theater *Die Truppe* von Berthold Viertel in Berlin kennengelernt hatten.

Durch die Freundschaft zu dem Kunsthistoriker Ludwig Münz[108] (1889–1957) dürfte sich der 1930 erteilte Auftrag für ein Wohnungsprojekt für dessen Schwester und ihren Ehemann Max Hendrik Reymers ergeben haben. Mit den AuftraggeberInnen Gustav Fischer, Julius Toch und Eugen Tarnay unterhielt Franz Singer ebenfalls engere Kontakte.

Neben dem Freundeskreis stammte die zweite größere Auftragsgruppe aus Singers großbürgerlicher Familie. So entstanden Wohnungs- und Büroumgestaltungen 1937 für seinen Bruder Paul und 1929 für dessen erste Ehefrau Phyllis, 1936 für seine Schwester Frieda Stoerk und 1932 für seine Schwägerin Marianne, die Frau seines Bruders Julius Singer. 1927 gab Singers Cousin Julius Koritschoner (1891–1928) mit seiner Frau Mia, geborene Hasterlik (1900–1973), eine Wohnraumgestaltung in Auftrag. Nach dessen Selbstmord 1928 bezog Mia Koritschoner 1936 schließlich eine neue, vom Atelier eingerichtete Wohnung. Mias Vater, der Arzt Paul Hasterlik (1866–1944), hatte bereits 1925/1926 ein Zimmer in seiner Wohnung umgestalten lassen.

Der Rechtsanwalt Hugo Kallberg (1873–1949), der die Umgestaltung eines Zimmers in Auftrag gab, war mit Franz Singers Cousine Maria Anna Kornfeld (1881–1955) verheiratet.[109] Franz Neumann (1900–1988), ein weiterer Cousin Franz Singers, gab um 1930 die Umgestaltung einer Villa in Reichenberg (heute Liberec) in Auftrag, in der er mit seiner Frau Grete (1909–1969) und seiner Mutter Olga Neumann (1871–1942) wohnte. In der gleichen Stadt ließ sich auch Franz Stross (1877–1956) nieder, der mit Hildegard Neumann (1886–1945), wiederum einer Cousine von Franz Singer, verheiratet war. Die vom Atelier für Stross entwickelten Leuchten-Entwürfe waren vermutlich alle für dessen Villa in Reichenberg vorgesehen, die nach einem Entwurf von Thilo Schoder (1888–1979) von 1923 bis 1925 errichtet wurde.[110]

Auch über die Verwandtschaft von Singers Frau Emmy Heim ergingen Aufträge an das Atelier. 1925/1926 wurde die Wohnung des mit Johannes Itten befreundeten, finnischen Sängers Helge Lindberg eingerichtet. Dieser war mit Heims Nichte, der Sängerin

108 Der Kunsthistoriker Ludwig Münz, der bis 1922 als Dozent an den Wiener Volkshochschulen arbeitete, wurde nach der Rückkehr aus seiner Emigration nach London ab 1946 Direktor der Akademie der bildenden Künste Wien. Münz, der in Wien studiert hatte, reichte 1923 eine Dissertation an der Universität Hamburg ein, die jedoch aufgrund antisemitisch motivierter Widerstände nicht angenommen wurde. Siehe: Wendland 1999c, S. 448–449.

109 Franz Singers Tante Henriette Singer (1853–1913) war mit dem bekannten Wiener Rechtsanwalt Ignaz Kornfeld (1846–1921) verheiratet. Sie hatten fünf Kinder. Ihre Tochter Maria Anna Kornfeld (1881–1955) heiratete 1905 den Rechtsanwalt Hugo Kallberg (1873–1949). Siehe: Gaugusch 2011, S. 1530–1532.

110 Engelmann 2012, S. 92–94; Vgl. Gröbe 1927, S. 229. Leuchten-Entwürfe: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Friederike Schlichter[111] (1900–unbek.) verheiratet. Friederike und ihre Schwester, die bereits oben erwähnte Dolly Schlichter, waren Töchter von Emmy Heims älterer Schwester Rosa Schlichter (1876–unbek.).

Die dritte AuftraggeberInnen-Gruppe des Ateliers bildeten bürgerliche, gut situierte Personen wie UnternehmerInnen aus der Textil- und Süßwarenbranche und MedizinerInnen.

1928 erfolgten Änderungen in dem Wirkwarengeschäft Asser und 1933 im Modegeschäft Else Fritz. 1928 wurden der Kleidersalon Anna Kende, 1929 der Modesalon Lore Kriser & Co. und 1933/34 der Hutsalon Liese Friedmann umgestaltet. Darüber hinaus erfolgten Aufträge für in der Textilbranche tätige Fabrikanten. Wie oben bereits erwähnt, gehörte hierzu die Familie Moller, welche Inhaber der Textilfirma *S. Katzau* war und ab 1936 auch die Textilfirma *B. Spiegler & Söhne*[112] übernahm, Franz Singers Cousin Franz Neumann, der Gesellschafter der Textilfirma *S. S. Neumann* in Reichenberg war, und Franz Stross, der für dieselbe Firma arbeitete.[113] Darüber hinaus entstand 1931 eine Wohnungsgestaltung für Viktor Kraus, der für die Textilfirma *Carl Kraus Sohn Viktor* in Reichenberg arbeitete.[114] Einerseits war die Verbindung zur Textilbranche durch die Familie von Franz Singer auf mütterlicher sowie auf väterlicher Seite gegeben, andererseits entstanden bereits im Zeitraum 1928 bis 1930 Werbegrafik-Entwürfe für die Firma *B. Spiegler & Söhne*, für die Friedl Dicker auch Webmuster entwarf.

Neben den mit der Textilbranche verbundenen AuftraggeberInnen erteilten die Söhne der Wiener Süßwarenfabrikanten Gustav und Wilhelm Heller fünf Aufträge. Der besonders kunstinteressierte Sohn von Gustav, Hans Heller (1896–1987), erteilte neben vier Wohnraumeinrichtungen zwischen 1927 und 1931 als ersten Bauauftrag 1928 die Errichtung eines Tennisklubhauses an das Atelier.[115] Für Hans Hellers Cousin Karl Heller (1899–1980) wurde 1928 eine Wohnung eingerichtet.

Zahlreiche Aufträge von MedizinerInnen und PsychoanalytikerInnen ergingen ebenfalls an das Atelier. Wohnungseinrichtungen und Entwürfe, zum Teil mit integrier-

111 Friederike Schlichter nahm mit 20 Jahren Gesangsunterricht bei Helge Lindberg. Ab etwa 1930 gehörte sie der Gesangsgruppe *The Singing Babies* bzw. *Viennese Singing Sisters* an und tourte nach dem frühen Tod ihres Mannes 1928 mit dieser u. a. in Amerika. Die Gruppe nahm Schallplatten auf und hatte Auftritte im Radio und in diversen Filmen wie dem österreichischen Film *Die große Liebe* aus dem Jahr 1931 nach einem Drehbuch von Artur Berger und Siegfried Bernfeld. Siehe: Wiener Zeitung 1928, S. 5; Lehl u. a. 2015, S. 52–59; Auskunft Iris Lindberg, E-Mail, 24.11.2017.

112 Die Textilfirma *B. Spiegler & Söhne* wurde zwischen 1879 und 1880 gegründet. Der Firmensitz war in Wien, Schottenbastei 11, die Produktionsstätte befand sich in Hronov, Böhmen. 1936 wurde die Firma von der von Hugo Moller geleiteten Textilfirma *S. Katzau* mit Sitz in Wien und Produktionsstandort in Nachod-Babi (C.S.R.) übernommen. Siehe: Prager Tageblatt 1936, S. 10.

113 Engelmann 2012, S. 91–104, 252.

114 Engelmann 2012, S. 80, 254.

115 Heller 1985, S. 33.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ten Behandlungszimmern, entstanden 1928 für die angehende Psychoanalytikerin Lia Laszky-Swarowsky[116] (1899–1974), 1931 für die Juristin und angehende Medizinerin Ella Reiner-Lingens[117] (1908–2002), 1931 für den Gynäkologen Hans Heidler, 1932 für den Psychoanalytiker Eduard Kronengold (1899–1993) und seine Frau, die Gynäkologin Stefanie Kronengold (1899–1957), 1932 für den Arzt Gustav Jellinek, 1932 für die Modedesignerin Gisela Jäger-Stein und ihren Mann, den Kardiologen Paul Stein[118], 1932/1935 für die Internistin Ella Deutsch-Eszenyi (1898–1986) und ihren Mann, den Gynäkologen Josef Deutsch (1898–1966), 1932 für die Psychoanalytikerin Helene Deutsch (1884–1982) und ihren Mann, den Psychiater Felix Deutsch (1884–1964), 1933 für das Ärztepaar Gertrude Waltuch-Löwenstein und Egon Waltuch (1899–1971), 1933 für den Arzt Artur Kriser (1878–1938) und seine Frau Annie Kriser, 1933 für den Psychoanalytiker Walther Marseille (1901–unbek.) und seine Frau Hansi Ehrmann-Marseille[119], 1933 für den Arzt Arpad Lux, der im Sanatorium Fürth in Wien tätig war, und 1934 für die Gynäkologin Olga Diben in Jelgava in Lettland.[120]

Weitere AuftraggeberInnen anderer Berufsbranchen waren der Verleger Hans Epstein (1897–1932), die Tänzerin Lilian Harmel (1908–1982), der beim *Österreichischen Verband für Wohnungsreform* tätige Ludwig Neumann, der Lehrer Bernhard Taglicht, der an der Schule von Eugenie Schwarzwald (1872–1940) unterrichtete, Helene Kann[121], eine

116 Lia (eigtl. Juliana) Laszky-Swarowsky war von 1921 bis 1928 mit dem Komponisten Hans Swarowsky verheiratet. 1927 begann sie eine Beziehung mit dem Psychoanalytiker Wilhelm Reich, den sie während ihres Medizinstudiums kennengelernt hatte und der mit der Psychoanalytikerin Annie Reich verheiratet war. Zur Zeit dieses Auftrags war Lia Laszky als Erzieherin in einer Montessori-Einrichtung tätig und trat in die KPÖ ein. 1936 heiratete sie den Rechtsanwalt Hugo Knöpfmacher und emigrierte mit ihm 1939 über Großbritannien in die USA, wo sie als Psychoanalytikerin arbeitete. Siehe: Nölleke 2017. Dicker fertigte Porträts und Aktstudien von Lia Laszky-Swarowsky an. Siehe: Makarova 1999, S. 66–67.

117 1931 erteilte die 23-jährige Reiner-Lingens den Auftrag für den Umbau ihrer Atelierwohnung in der Piaristengasse 54. Nach dem Krieg, den sie von 1942 bis 1945 als Häftlingsärztin in KZs verbringen musste, da sie jüdischen Mitbürgern zur Flucht verholfen hatte, übergab sie aus Kostengründen die Wohnung gegen eine Möbelablöse den Personen, die im Krieg dort zur Miete gewohnt hatten. Siehe: Scheuba-Tempfer 2005, S. 105. Recherchen ergaben, dass die Wohnungseinbauten bis 1990 nahezu im Originalzustand erhalten waren.

118 Siehe: Müller 2012.

119 Walther Marseilles Frau, deren Name in den Projektunterlagen mit „Hansi Ehrmann" angegeben ist, konnte nicht identifiziert werden.

120 Dicker und Singer waren mit dem Ärztepaar Deutsch befreundet und auch mit weiteren MedizinerInnen bestanden Freundschaften: Friedl Dicker war zeitlebens mit dem Psychoanalytiker Otto Fenichel befreundet, den sie im Frühjahr 1917 als jungen Medizinstudenten kennengelernt hatte und mit dem sie bis Dezember 1918 liiert war. Siehe: Mühlleitner 2008, S. 76.

121 Helene Kann (geb. Pollak) archivierte später Karl Kraus' Schriften. Siehe: Avery 2002, S. 418, 654.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Freundin von Karl Kraus (1874–1936), und die Rechtsanwälte Robert Koessler (1883–1931) und Hugo Knöpfmacher (1890–1980).

Das einzig gebaute Wohnhaus des Ateliers war das Gästehaus für das Ehepaar Auersperg-Hériot aus dem Jahr 1933. Geplant war auch der Umbau ihres Wohnhauses, der jedoch nicht ausgeführt wurde. Über das Ehepaar Auersperg-Hériot ergab sich 1934 ein weiterer Auftrag an das Atelier durch deren Nachbarn Baron Gutmann.[122]

Als einziges öffentliches Projekt wurde von 1930 bis 1932 im Auftrag der Gemeinde Wien die Einrichtung des Montessori-Kindergartens im Gemeindebau Goethehof übernommen. Bei dem Projekt bestand eine enge Zusammenarbeit mit der Leiterin des Kindergartens Hedwig Schwarz[123] (1892–1968). Nachdem der Kindergarten während der Februarkämpfe 1934 teilweise zerstört und Schwarz entlassen worden war, richtete das Atelier für sie einen Privatkindergarten und eine Wohnung im Hochhaus von Theiss & Jaksch in der Herrengasse ein.[124] In Verbindung mit dem Verein „Jugend in Arbeit" von Alois Jalkotzy gab es zudem 1933 Pläne, das Erdgeschoss im Alten Rathaus in der Wipplingerstraße in ein Jugendheim mit einer Bibliothek und einer „Kunststelle"[125] umzubauen und einzurichten. Parallel startete das Atelier zudem das Projekt „Möbelhilfe". Obwohl der Abschluss dieser Projekte durch die Februarunruhen 1934 zum Erliegen kam, offenbart sich damit das Interesse, soziale Projekte für die Allgemeinheit umzusetzen. Dass die Ateliergemeinschaft vorwiegend private Aufträge einer wohlhabenden Kundenklientel ausführte, dürfte in Zusammenhang mit den politischen Umbrüchen der 1930er-Jahre stehen, in denen es schwierig war, öffentliche Aufträge zu erhalten.

Einige AuftraggeberInnen teilten mit Dicker und Singer das sozial-politische Engagement, indem sie sich der kommunistischen Bewegung anschlossen. Der mit Dicker befreundete Gynäkologe Josef Deutsch war wie sie der KPÖ beigetreten.[126] Der Psychoanalytiker Eduard Kronengold und die Psychoanalytikerin Lia Laszky arbeiteten in der Sozialistischen Gesellschaft für Sexualberatung und Sexualforschung.[127] Der Kardiologe

122 AGS, Brief Franz Singer an Hans von Gutmann, 22.8.1934.

123 Schwarz betrieb auch ein Ferienheim in der Villa Redlich in Reichenau an der Rax.

124 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7912/1–46, 7912/47–83.

125 Eine „Kunststelle" wird von Permoser folgendermaßen beschrieben: „Charakteristische Organisationsstruktur der Ersten Republik. Die Entscheidung des Wiener Gemeinderates vom Juni 1919, Musik- und Theaterveranstaltungen für Arbeiter, Angestellte und Schüler mit 10% (später nur mehr 6 %) der Lustbarkeitsabgabe zu subventionieren, führte zur Gründung mehrerer sogenannter *Kunststellen*. Parteipolitisch geprägt (Sozialdemokratische *K.*, christlich-soziale *K.*, Deutsche Kunst- und Bildungsstelle) oder an Interessensvertretungen orientiert (*K.* der öffentlichen Angestellten, *K.* des Zentralrates der geistigen Arbeiter), traten die *K.n* als Vermittler, Organisatoren und Veranstalter unterschiedlichster kultureller Aktivitäten in Erscheinung." Siehe: Permoser 2011.

126 Makarova 1999, S. 105.

127 Siehe: Nölleke 2017.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Paul Stein war neben seiner Tätigkeit als Arzt Funktionär der „Sozialdemokratischen Ärzte“ sowie Chefredakteur des medizinischen Teils der „Arbeiterzeitung“.[128]

Der Verleger Sigmund Rubinstein, ebenfalls ein Auftraggeber, publizierte 1921 sein Buch *Romantischer Sozialismus. Ein Versuch über die Idee der deutschen Revolution*.[129]

Größtenteils waren die AuftraggeberInnen wie Dicker und Singer jüdisch. An den Einträgen des Wiener Adressbuchs ist ihre Verfolgung nach dem „Anschluss“ von Österreich 1938 deutlich ablesbar. Häufig erscheinen die BewohnerInnen der Wohnungen oder InhaberInnen der Geschäfte im Adressbuch ab 1938/1939 nicht mehr, da sie emigrierten oder vom NS-Regime verfolgt wurden. Die Vermögensakten aus dem Österreichischen Hauptstaatsarchiv – 1938 mussten Juden in Österreich ihre Besitztümer angeben – legen Zeugnis über die Schicksale der AuftraggeberInnen ab. Zum Teil konnten sie noch rechtzeitig flüchten und emigrierten vorwiegend nach Palästina und Großbritannien, in die USA sowie nach Südamerika. Ihre Geschäfte mussten sie unter Wert verkaufen. Else Fritz' Modesalon wurde beispielsweise für 20.000 Reichsmark verkauft und „arisiert“. Sie heiratete nach Schweden und konnte so dem NS-Regime entkommen.[130] Auch der Verlag des bereits 1932 verstorbenen Hans Epstein wurde „arisiert“.[131]

Das Vermögen von Rudolf Kriser, der Inhaber des Modesalons Lore Kriser & Co. war, wurde 1941 beschlagnahmt.[132] Er floh mit seiner Frau Dolly nach Südamerika, wo er als Zeichner von Schnitten tätig war. Nach dem Krieg wurde er vom „Österreichischen Hilfsfonds für politisch Verfolgte“ entschädigt.[133]

---

128 In einem Bericht über einen Kongress für Sexualreform wird Paul Steins fortschrittliche Haltung deutlich: „Zahlreiche Redner sprachen auf dem Kongreß über die unseligen Wirkungen jener Sexualmoral, die die bürgerliche Gesellschaft als eine ‚Stütze der Gesellschaft' bewahrt wissen will, die aber aus vielen Gründen viel sexuales Unheil verschuldet. [...] Diese Moral schädigt vor allem aber die Frauen. Sie will den Frauen nicht zubilligen, was den Männern freisteht, sie will auch selbständig arbeitenden, ehelosen Frauen ihre Freiheit nicht gönnen, sie verfemt noch immer die alleinstehende Frau, die einen Liebesgefährten gefunden hat, und sie verfemt das uneheliche Kind und stellt es dem ehelichen nicht gleich an Recht und Geltung.“. Siehe: Kongreßbericht, 11, 1930. Zitiert nach: Kat. Ausst. Jüdisches Museum 2004, S. 169–170.

129 Sint 1988, S. 310.

130 Siehe: ÖStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe F 50055 Fritz, Else, 1.4.1887, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)).

131 Hall 1985, S. 119–122.

132 ÖStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe K 39305 Kriser, Rudolf, 8.10.1885, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)).

133 ÖStA/AdR E-uReang AHF K Kriser Rudolf Kriser, Rudolf, 08.10.1885, 1955–1962 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)).

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Nachdem die Wiener Süßwarenfabrik der Familie Heller ebenfalls „arisiert" worden war, baute Hans Heller mit anderen Familienmitgliedern eine neue Produktion in den USA auf.[134]

Das Ehepaar Hans Moller und Anny Wottitz-Moller trennte sich 1938. Hans Moller, der für die familieneigene Textilfirma *S. Katzau*[135] in Náchod-Babí in der damaligen Tschechoslowakei arbeitete, emigrierte im September 1938 nach Palästina. Sein Cousin Erich Moller (1895–1995) hatte dort seit 1934 die Textilfirma *Ata Textile Co.* aufgebaut, für die Hans Moller nun ebenfalls arbeitete.[136] Auch seine Eltern Alice und Hugo Moller emigrierten nach Palästina.[137] Anny Wottitz-Moller floh mit ihrer Tochter Judith 1938 erst nach London und 1940 schließlich nach Palästina, wo sie 1945 verstarb. Nach dem Krieg bemühte sich Hans Moller um die Rückgabe des von Adolf Loos geplanten Hauses durch die Republik Österreich. Doch diese wollte das Gebäude nur unter der Bedingung zurückgeben, dass Moller zunächst für die in seiner Abwesenheit angefallenen Steuern aufzukommen habe.[138] Daraufhin bot Moller das Haus dem neu gegründeten Staat Israel an, der im Jahr 1950 für die geforderte Summe von 45.000 Schilling aufkam und es seither als Residenz der israelischen Botschafterin bzw. des Botschafters nutzt.[139] 1949 war das Haus inklusive der eingebauten Inneneinrichtungen unter Denkmalschutz gestellt worden.[140]

Hildegard Auersperg emigrierte nach der Trennung von Auguste-Olympe Hériot 1938 in die USA und heiratete dort den Bankier Louis Rothschild (1882–1955).[141]

Das Ehepaar Gisela Jäger-Stein und Paul Stein, Eduard und Stefanie Kronengold, die Witwe Helge Lindbergs, Friederike Schlichter-Lindberg, die Witwe Julius Koritschoners,

134 Templ/Walzer 2001, S. 180.

135 Gesellschafter der Firma *S. Katzau* waren neben Hans Moller seine Eltern Hugo und Alice Moller, sein Cousin Erich und seine Cousine Julie. Siehe: ÖStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe M 43805 Moller, Hugo, 6.7.1865, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Zur Entstehung der Firma *S. Katzau* siehe: Gaugusch, S. 1368. Zu Erich und Hans Moller siehe: Foitzik 1980, S. 506.

136 Mündliche Auskunft Judith Adler, 24.4.2016. Im *Biographischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933* heißt es: „Hans Moller Gründer der Spinnerei, Weberei und Textilfabrik Ata Textile Co. Ab 1950 Gründer und geschäftsführender Vizepräsident Moller Textile Corp. in Nahariyyah, Mitglied mehrerer AR, Kuratoriumsmitglied Haifa." Siehe: Foitzik 1980, S. 506.

137 Mündliche Auskunft Judith Adler, 24.4.2016.

138 Mündliche Auskunft Judith Adler, 25.1.2014. Siehe auch: Templ/Walzer 2001, S. 134.

139 Zu den näheren Hintergründen siehe: Templ/Walzer 2001, S. 110; Weiss 2016, S. 17.

140 EZ1081/MA 37, Gebietsgruppe West, Wien, Schreiben Bundesdenkmalamt an Emmy Moller, 2.9.1949, Baupolizei.

141 Mandl 2012.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Mia Koritschoner[142], Eduard Steuermann, Hugo Knöpfmacher, Selma Reisner[143] und Franz Singers Bruder Julius Singer emigrierten ebenfalls in die USA oder nach Südamerika. Die Tänzerin Lilian Harmel, der Rechtsanwalt Hugo Kallberg, die Kindergartenpädagogin Hedwig Schwarz, der Schriftsteller und Kunsthändler Paul Wengraf und Franz Singers Schwester Frieda Stoerk und ihr Mann Walter Stoerk flüchteten nach London.

Andere AuftraggeberInnen blieben in Wien zurück und gerieten in die Fänge der NS-Diktatur. Paul Hasterlik, der Vater von Mia Koritschoner, wurde 1942 in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert und starb dort 1944.[144]

4.4 Strategien der Bewerbung

4.4.1 Axonometrie und Modell

Seit dem 19. Jahrhundert wurde an Ingenieurschulen das perspektivische Darstellungsverfahren der Axonometrie gelehrt und ab den 1920er-Jahren bevorzugt verwendet.[145] Einflussreich für die Verbreitung war Theo van Doesburg, der zusammen mit Cornelis van Eesteren auf einer Ausstellung 1923 in Paris die Axonometrie bei den Entwürfen für das „Maison particulière" verwendet hatte (Abb. 93). Van Doesburg sah bei dieser Methode die Möglichkeit, mehrere Seiten eines Gebäudes darzustellen und gleichzeitig die Komposition aus rechtwinkligen Ebenen zu betonen. So verlaufen bei der Axonometrie die in die Tiefe führenden Linien parallel zueinander, im Gegensatz zur Zentralperspektive, bei der sich die Linien in einem Fluchtpunkt bündeln.[146] Über das Bauhaus verbreitete sich diese Darstellungsform. So wurden das Direktorenzimmer von Gropius und das Haus Am Horn mithilfe von Axonometrien zeichnerisch dargestellt (Abb. 94–95).

142 Mia Koritschoner, geb. Hasterlik (1900–1973), flüchtete erst nach London und von dort nach New York. Siehe: Arnbom 2014, S. 211, 215.

143 Selma Sara Reisner verkaufte 1941 unter dem Druck des Nationalsozialismus das Anwesen, in dem sich ihr Sohn Erwin und dessen Frau Else Reisner, geb. Ashkenazi (1906–unbek.), 1929 im Dachgeschoss eine Wohnung hatten einrichten lassen. Selma Reisner emigrierte nach Buenos Aires. Siehe: Dokument „Antrag, Verkauf eines inländischen Grundstücks durch Devisenausländer an Deviseninländer, [...] Genehmigung zur Durchführung des Verkaufs des Grundstücks: Wien XVIII. Koschatgasse 110, [...] Verkäufer: Selma Sara Reisner, Buenos Aires, [...] ausgewandert im Feber 1941", Grundbuch EZ, 978 Pötzleinsdorf; VVSt 5046 Liegenschaften (AGS, Kopie). Siehe auch: Templ/Walzer 2001, S. 134.

144 Arnbom 2014, S. 211–213.

145 Bois 1981, S. 42.

146 Fanelli 1985, S. 142.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

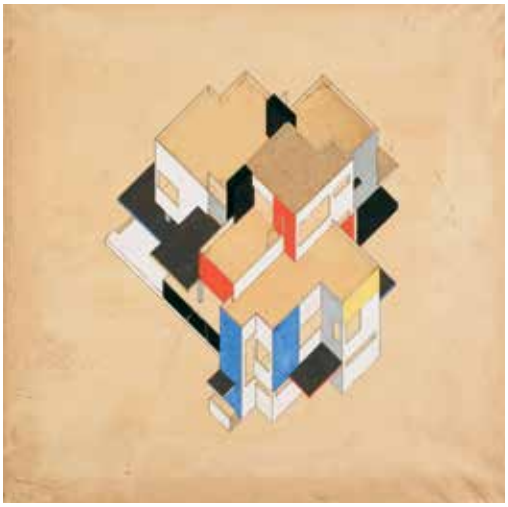


Abb. 93: Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Axonometrie, 1923, Tinte, Gouache, Collage, 57 x 57 cm, NDB.



Abb. 94: Herbert Bayer, Direktorenzimmer Bauhaus Weimar, Isometrie, 1923, KSW.

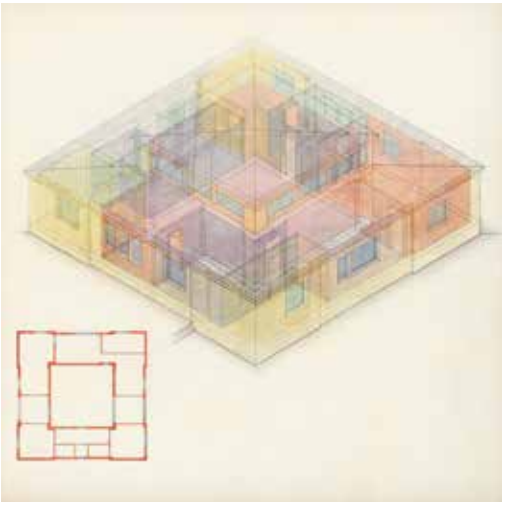


Abb. 95: Benita Koch-Otte, Isometrie, Haus Am Horn, in *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, 1923.

In der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer wurde die isometrische Axonometrie bei vielen Projekten als Darstellungsform verwendet und fungierte als eine Art zweidimensionales Modell für die AuftraggeberInnen. Die Zeichnungen wurden farbig gestaltet und die Schaubilder der Räume zum Teil mit verschiedenen Materialien wie Textilien und Papieren montageartig beklebt, wodurch die Zeichnungen besonders anschaulich wurden und eine haptische Qualität erhielten (Abb. 96).[147] Der Vorteil der isometrischen Axonometrie war der, dass beispielsweise gemusterte Stoffe auf die Zeichnung geklebt werden konnten, da die Grundlage

147 Tusch 2005, S. 53.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ein unverzerrtes Grundrissbild in seiner maßstäblichen Größe war.[148] Die häufige Verwendung dieser Darstellungsmethode verdeutlicht Dickers und Singers Verbundenheit mit dem Bauhaus. Zum Einsatz kamen die Zeichnungen auch bei Ausstellungen. Auf einer Fotografie, die den „Schrankraum" bei der von Dezember 1929 bis Februar 1930 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie veranstalteten Ausstellung „Wiener Raumkünstler" zeigt, sind an der Wand angebrachte Axonometrien des Einbaumöbels erkennbar.[149]



Abb. 96: Gästezimmer II., Gästehaus Auersperg-Hériot, Axonometrie, 1931/32, Bleistift, Farbstift, Tempera, Stoff, Papier, Silberpapier, Glanzpapier auf Papier unter Kartonmaske, 41,5 x 34 cm, BHA.

Auch Modelle der im Atelier entworfenen Möbel dienten der Veranschaulichung. Dazu gehören das „Diwanbett"[150] Li11, der begehbare „Schrankraum" Li/Sch9 mit herausdrehbarem Doppelbett, der Schreibtisch Ti15 und Ti16, das Bett Li5 für den Auftraggeber Viktor Kraus, die Stahlrohrstühle S1 und S9, Möbel des Projekts „Möbelhilfe" sowie drei Modelle nicht realisierter Möbel (Abb. 97–107).[151] Das „Diwanbett", der „Schrankraum" und das Bett für Viktor Kraus sind aus Sperrholz hergestellt. Die Betten des „Schrankraums" und die Liegeflächen des „Diwanbetts" und des Bettes Li5 sind hingegen aus Messing und Drahtnetz gefertigt. Am „Diwanbett" konnte ursprünglich der Effekt der Hebefunktion nachvollzogen werden, darauf weisen die noch erhaltenen Scharniere hin, wobei der Mechanismus heute nicht mehr funktioniert. Die Liegefläche ist wie bei der großen Ausführung mit farbigen Gurten bespannt. Das Modell wurde demnach neben dem Mechanismus auch in Bezug auf die Materialien in Miniatur originalgetreu nachgebaut. Die Stühle und Tische wurden aus Draht in Form gebogen. Um Bezüge von Sitzfläche und Rückenlehnen zu imitieren, wurden die Stühle

148 Tusch 2005, S. 53, 57.

149 Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Ausstellung „Wiener Raumkünstler", Inv.-Nr. 7917/19.

150 Der Möbeltyp „Diwan" leitet sich aus seinem orientalischen Ursprung ab und ist eine alternative Bezeichnung für das Kanapee, das zentrale Sitzmöbel im Biedermeier. Die heutige Bezeichnung „Sofa" kam erst wesentlich später auf. Siehe: Ottomeyer/Schlapka 2000, S. 202–203.

151 Nicht realisiert wurden der Stahlrohrstuhl „S3", der Tisch „Ti11" und ein Hocker.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 97: „Diwanbett“, Modell, um 1927–1930, AGS.



Abb. 98: „Schrankraum“ mit zwei Betten, Modell, um 1930.

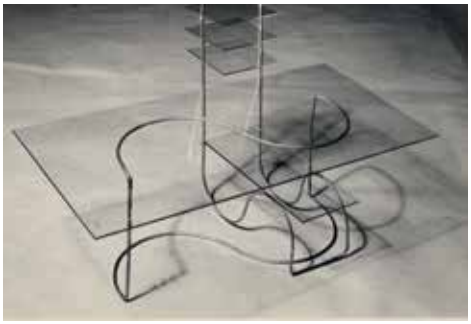


Abb. 99: Tisch Ti15, Modell, um 1930.

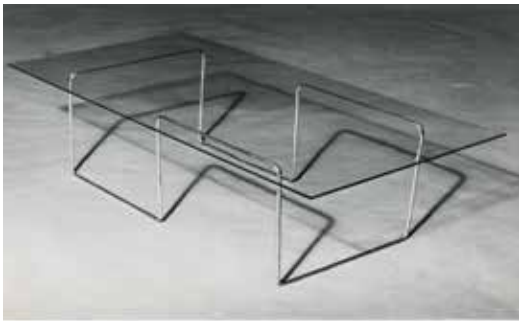


Abb. 100: Tisch Ti16, Modell, um 1930.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 101: Bett Li5, Modell, um 1929–1931, AGS.



Abb. 102: Stuhl S1, Modell, um 1930/31.



Abb. 103: Stuhl S9, Modell, um 1930, AGS.

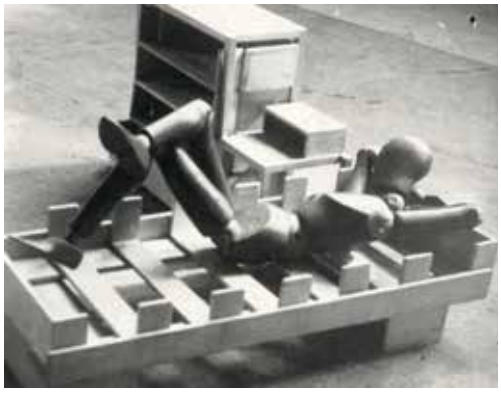


Abb. 104: Möbel des Projekts Möbelhilfe, Modell, um 1933.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 105: Stuhl, Modell, um 1930.

mit einem gelöcherten Kunststoffmaterial umspannt.[152] Die Armlehnen beim Stuhl S1 wurden mit Bastgeflecht zur Imitation des Rohrgeflechts umwickelt (Abb. 102). Diese besonders getreue Nachbildung in Miniaturgröße verweist auf die Funktion der Modelle als Anschauungsmaterial.

152 Auch zu den vom Team Le Corbusier, Pierre Jeanneret und Charlotte Perriand entwickelten Metallmöbeln wurden Drahtmodelle gefertigt. Diese sind aber nicht erhalten. Siehe: Rüegg 2012, S. 114.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

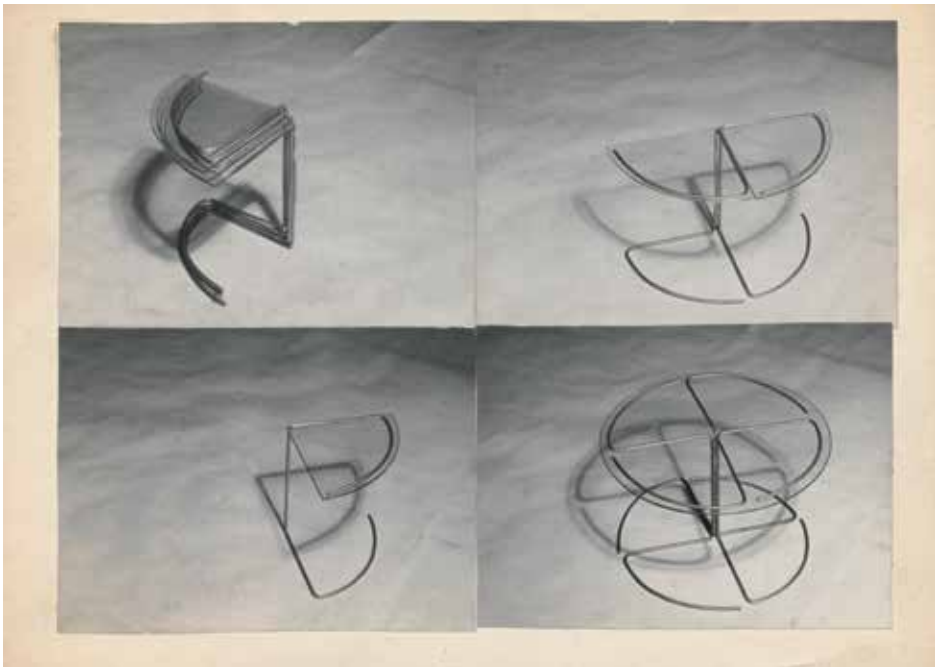


Abb. 106: Tisch, Modell, um 1930.

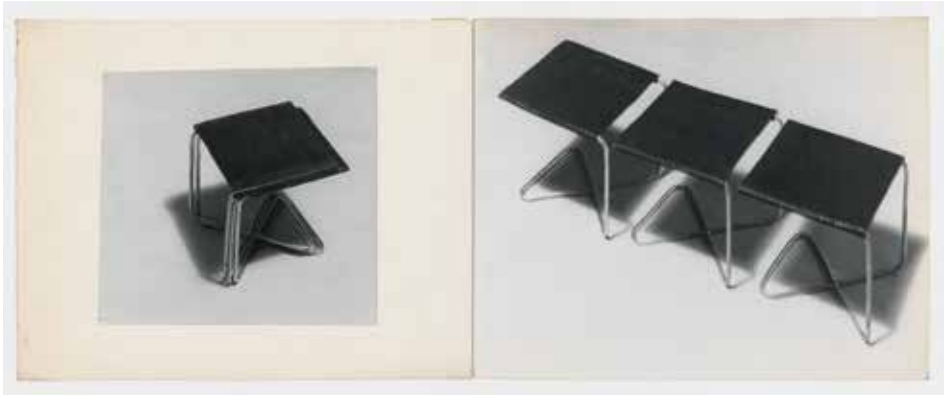


Abb. 107: Hocker, Modell, um 1930.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Wie die perspektivischen Zeichnungen wurden auch die Modelle auf Ausstellungen gezeigt. Auf einer weiteren Fotografie der Ausstellung „Wiener Raumkünstler" ist das Modell eines „Diwanbetts" erkennbar, das neben der großen Variante auf einem Konsolbrett an der Wand steht und möglicherweise eine alternative Ausführung demonstrieren sollte.[153] Franz Singer war überzeugt von deren Wirkung. In einem undatierten Brief schreibt er an eine Mitarbeiterin – vermutlich Dicker –, die mit dem Entwurf für die Ausstellung betraut war: „Bist Du ganz von der Idee der Modelle abgekommen? Das scheint mir nicht ganz richtig. Das würde den Charakter, der gemeint ist, noch sehr betonen u. das kann nicht klar genug gemacht werden. Außerdem fehlen dadurch eine Reihe der uns schon vorhandenen Möbeltypen u. das ist schade. Am richtigsten wäre es sogar das Hauptgewicht auf die Modelle zu legen (nur kostet das wahrsch. unser Geld), d. h. alles in Modellen zu zeigen u. nur als Beispiel das Eine oder Andre in Originalgröße."[154] Auch für Ausstellungen der Firma *Metz & Co* schlug Singer die Verwendung von Modellen vor: „Das Ganze zu ergänzen durch Modelle, welche teilweise dazu dienen, Alternativfälle darzustellen, [...] teilweise Räume, resp. ganze Wohnungen [...] in verkleinertem Massstab darstellen und den Sinn dieser Einrichtungsart verdeutlichen sollen [sic!]."[155]

4.4.2 Fotografie

Die Ateliergemeinschaft ließ die meisten Projekte und Möbel fotografisch dokumentieren. Hierfür arbeitete sie mit verschiedenen in Wien, Berlin und Reichenberg ansässigen Fotostudios zusammen. Hinweise dazu liefern handschriftliche Vermerke und Stempel auf den Rückseiten der Fotografien. Einige frühe Projekte wurden durch den Fotografen Julius Scherb[156] (1881–1958) (VI. Gumpendorfestr. 26) abgelichtet. Dies betrifft die Wohnungen von Anny und Hans Moller, Alice Moller, Hans Heller, Karl Heller, Julius Koritschoner, Ernst Wachtel, Viktor Emanuel Pollak, Hunger, die Villa Neumann, die *Kunstschau* 1927 und die Ausstellung „Wiener Raumkünstler" 1929/1930. Ab 1929 taucht erstmals bei Fotografien rückseitig der handschriftliche Hinweis „Photo: Pfitzner-

153 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7921/4.

154 AGS, Brief Franz Singer an eine Mitarbeiterin, undatiert, um 1929. Da Singer die Adressatin mit Du anredet und er seine enge Mitarbeiterin Leopoldine Schrom in Briefen im Zeitraum 1934 bis 1938 stets siezte, könnte es sich bei der Adressatin um Friedl Dicker handeln.

155 BHA, Liste für Metz & Co, um 1936 (o. Inv.-Nr.).

156 Julius Scherb eröffnete 1919 ein eigenes Atelier in Wien und spezialisierte sich auf Architekturfotografie, fertigte auch Fotoreproduktionen von Gemälden und Kunstwerken sowie Sachaufnahmen an und arbeitete als Fotograf des Künstlerhauses. Zahlreiche seiner Aufnahmen erschienen in der Zwischenkriegszeit in der Presse. Er wurde 1942 NSDAP-Mitglied und war als Fotograf bis in die 1950er-Jahre aktiv. Siehe: Holzer 2013, S. 216.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Haus“ auf. Leopoldine Schrom erwähnt „Herrn Pfitzner“ und einen Fotografen „Haus“ in der Briefkorrespondenz mit Franz Singer.[157] Bei Pfitzner handelt es sich um den Fotografen Walter Pfitzner, dessen Artikel und Fotografien in der Zeitschrift für Amateurfotografie *Photo-Börse* abgedruckt wurden.[158] Leo Haus entwickelte die Fotos.[159] Pfitzner ist für die meisten Projekte des Ateliers als Fotograf belegt. Vereinzelte Fotos weisen aber auch Stempel bzw. Hinweise von Bruno Reiffenstein[160] (1868–1951) (VIII. Bennogasse 24), Alois Beer[161] (Westbahnstr. 56–58), dem „Miroplast-Atelier“[162] (VII. Lindengasse 57), „Foto ILK Bohl“[163] und Siegfried Schramm[164] (V. Nikolsdorfer Gasse 7–9) auf.[165] Im Ausland wurden ortsansässige Fotografen beauftragt. So fotografierte in Berlin u. a. Max Krajewsky[166] (1892–1972) die Wohnung des Ehepaars Téry-Buschmann und die am Bauhaus tätig gewesene Lucia Moholy (1894–1989) die Wohnung von Fritz Lehr.[167] Die Inneneinrichtungen der Villa Neumann und der Wohnung von Alfred Breslauer in

157 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 16.10.1935.

158 Pfitzner 1932a, S. 101–105; Pfitzner 1932b, S. 169–172.

159 AGS, Brief Hans Biel an Georg Schrom, 24.4.1988.

160 Reiffenstein war Absolvent der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt und spezialisierte sich in seinem Atelier auf Stadt-, Gebäude- und Baufotografie. Siehe: Holzer 2013, S. 214. Bei den Projekten Modesalon Kriser und Gartenhaus Moller findet sich der Hinweis auf Reiffenstein. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer.

161 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Öfen aus der Wohnung Heidler, Inv.-Nr. 9427/47, 9427/48–49. Der Stempel auf Inv.-Nr. 9427/47 lautet: „Spezial-Werkstätte, für plastische Fotos und Vergrößerungen, Inh. Alois Beer, VII. Westbahnstr. 56–58, Telephon B 35-8-85“.

162 Bei folgenden Projekten findet sich der Hinweis auf das Miroplast-Atelier: Kleidersalon Kende (Die Fotos wurden bisher nicht als Kleidersalon Kende identifiziert und sind einsortiert unter Hutsalon Friedmann: Inv.-Nr. 7903/1–6), Wohnung Reisner, Modesalon Kriser. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer. Der Miroplast Verlag wurde um 1930 von dem Fotografen Karl Marinkovic (Atelier Marinkovic) in Wien gegründet. Marinkovic firmierte seinen Verlag auch unter dem Namen Miroplast-Atelier. Verlagsprodukte waren Stereofotos für Privatpersonen, Tourismus und Werbung sowie der dazugehörige Stereobetrachter. Siehe: Schulte 2017.

163 Bei einigen Fotografien des Montessori-Kindergartens im Goethehof findet sich der Hinweis „Foto ILK Bohl“. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7911/53, 7911/134, 7911/167. Die Bezeichnung „ILK Bohl“ taucht auch in einem Zeitungsartikel auf. Siehe: Wiener Bilder 1933, S. 9.

164 Bei Fotografien der Wohnung Wottitz-Moller findet sich der Hinweis „Photo: Schramm“. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9421/26-27.

165 Verschiedene Fotografien weisen auch die Namensbezeichnung „V. Goldschmidt“ auf. Im Adressbuch ist dieser Name nicht verzeichnet. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Wohnung Reiner-Lingens, Inv.-Nr. 9416/18.

166 Der Fotograf Max Krajewsky arbeitete mit renommierten Architekten der Moderne zusammen. Er zählte in der Region Berlin zu den bedeutendsten Architekturfotografen seiner Zeit, arbeitete jedoch in der NS-Zeit für den GBI und andere NS-Behörden. Siehe: Kat. Ausst. Stiftung Deutsches Technikmuseum 2010.

167 Die neue Linie 1931, S. 10–11.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Reichenberg lichtete ein dort ansässiger Fotograf ab und die Aufnahmen für den Ausstellungsstand *Trim Fashions Ltd* 1939 in London wurden von der emigrierten Österreicherin Lotte Meitner-Graf[168] (1899–1973) erstellt.

Im Fotobestand haben sich auch bearbeitete Fotos und deren ursprüngliche Versionen erhalten. Teilweise wurden die Fotos stark retuschiert. Bei Fotos des „Mädchenzimmers" aus der Wohnung von Karl Heller wird die Retusche besonders deutlich.[169] Bei der Seitenansicht der Treppe wurde das Geländer von der ursprünglichen Positionierung außerhalb der Treppe auf die unterste Stufe versetzt (Abb. 108). Auch bei der Frontalansicht der Treppe wurde das offenbar nicht ganz optimal verlegte Linoleum, das auf dem ursprünglichen Foto Wellen wirft, mittels Retusche ausgebessert.[170] Die Änderungen verhalfen somit zu einer gesteigerten Symmetrie und Ästhetik. Es ist anzunehmen, dass die Retuschen bereits im Atelier von MitarbeiterInnen vorgenommen wurden. Franz Singer hat bei den Fotos der Wohnung von Karl Heller die gewünschten Veränderungen rückseitig vermerkt: „Leintuch weiss, Lehne von d. Treppe versetzen, Stufen gerade nachziehen."[171] Friedl Dickers Handschrift erscheint jedoch noch häufiger auf den Rückseiten der Fotos in Bezug auf Änderungsangaben. Vermutlich konnte sie dabei auf ihre Kenntnisse zurückgreifen, die sie sich bei ihrer Lehre an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt angeeignet hatte. Bei den Aufnahmen des Modesalons Kriser gibt sie an: „Schatten des Mannequin heller, Schneiderin nach Photo"[172] und „2 Stufe Podium grauer, Schirmständer weg, Sesselrohr am Boden länger"[173]. Diese Veränderungen sind auf den Fotos entsprechend der Beschreibung eingezeichnet. Weitere Vermerke von ihr finden sich auf Fotos zu den Projekten Wohnung Téry-Buschmann[174] und Wohnung Epstein[175].

Im Fotobestand aus dem Bauhaus-Archiv Berlin befinden sich außerdem auf Karten aufgeklebte Fotos, die seitlich mit Beschriftungen in roter Maschinenschrift versehen sind. Die Machart der Karten weist darauf hin, dass diese zu Präsentationszwecken für potenzielle AuftraggeberInnen angefertigt wurden. Mithilfe der Foto-Karten konnten verschiedene Möbel, Leuchten, Kachelöfen und deren Funktionen zur Auswahl gezeigt und veranschaulicht werden (Abb. 365). Die Fülle der erhaltenen Fotografien verdeut-

168 Lotte Meitner-Graf absolvierte die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Um 1930 eröffnete sie ihr eigenes Atelier und spezialisierte sich auf Künstler-, Wissenschaftler- und Prominentenporträts sowie Modeaufnahmen. 1938 emigrierte sie nach London. Dort entstanden Porträtaufnahmen von Franz Singer. Siehe: Holzer 2013, S. 211.

169 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Wohnung Karl Heller, Inv.-Nr. 7778/15, 7778/16.

170 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Wohnung Karl Heller, Inv.-Nr. 7778/10, 7778/11.

171 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7778/15

172 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7905/52.

173 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7905/65.

174 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7746/73.

175 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7748/42.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 108: Retusche eines Fotos, Bettnische mit Treppe im Mädchenzimmer, Wohnung Karl Heller, 1928.

licht die sehr akribische Dokumentation der realisierten Projekte und Möbel, die vor allem als Bebilderung der zahlreichen Publikationen dienten.

4.4.3 Publikationen

Die Entwürfe des Ateliers wurden unter Franz Singers Namen in mindestens 47 verschiedenen Magazinen, Zeitschriften, Zeitungen und Büchern veröffentlicht, wobei sich darunter elf speziell an ein weibliches Lesepublikum wendeten. Friedl Dickers Name wird im Zusammenhang mit den Möbeln, Raumgestaltungen und Bauten in den Publikationen bis auf eine einzige Ausnahme nicht angegeben.

Erstmals wurden 1927 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* Abbildungen von Möbeln des Ateliers veröffentlicht.[176] Eine kontinuierliche Publikationstätigkeit auf

176 Tietze 1927, S. 69–76.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Initiative der Ateliergemeinschaft setzte jedoch erst ab 1930 ein. In diesem Jahr wurden die Wohnungen von Hans Heller[177], Karl Heller[178] und Hunger[179] von 1928, ein Möbel der Wohnung Téry-Buschmann[180] von 1930 und die auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler"[181] 1929/1930 gezeigten Möbel veröffentlicht. Dabei wurden insbesondere raumsparende Zimmerlösungen und Möbel publiziert. Die Wohnung von Karl Heller wurde beispielsweise nicht vollständig abgedruckt, sondern nur das Mädchenzimmer und die Küche mit Einbau- und Stapelmöbeln gezeigt.

Publikationsorgane im Jahr 1930 waren Magazine und Zeitschriften aus Deutschland wie *Beyers für Alle, Ullsteins Blatt der Hausfrau*[182]*, Neue Hauswirtschaft*[183] und *Mode und Kultur*, aber auch die englische Zeitschrift *The Studio* oder die polnische *Architektura i Budownictwo*[184].

Ein Jahr später wurden neue Projekte veröffentlicht, wie die Möbel aus dem Kinderzimmer der Wohnung Koritschoner von 1927 in der Zeitschrift *Das schöne Heim*[185], der Modesalon Kriser von 1929 in der *Commercial Art*[186], neuerlich die Möbel der Ausstellung „Wiener Raumkünstler" in der Zeitschrift *Die Form* und als brandaktuelles Projekt wurde in der u. a. von den Bauhauskünstlern Herbert Bayer und László Moholy-Nagy gestalteten Mode- und Gesellschaftszeitschrift *die neue linie*[187] die Wohnung Lehr in Berlin von 1931 präsentiert, deren Fotos Lucia Moholy aufgenommen hatte.[188] Die Veröffentlichungen in dieser erst seit 1929 bestehenden Zeitschrift verdeutlichen den Kontakt zu KünstlerInnen, die dem Bauhaus nahe standen. In der Tageszeitung *Kölner Tageblatt* wurden darüber hinaus unter dem Titel „Das richtige Wohnen. Franz Singer Möbel"

177 Levetus 1930, S. 446–448; Janneau 1930, S. 181–182; Frischauer 1930a, S. 8.

178 Ullsteins Blatt der Hausfrau 1930, S. 7–8; Frischauer 1930b, S. 23; Neue Hauswirtschaft 1930, S. 222.

179 Neue Hauswirtschaft 1930, S. 222.

180 Janneau 1930, S. 181–182.

181 Marzynski 1930, S. 273–275; Architektura i Budownictwo 1930, S. 116.

182 *Ullsteins Blatt der Hausfrau* ist die Vorgängerin der heutigen Frauenzeitschrift *Brigitte*.

183 Erna Meyer, wissenschaftliche Haushaltsexpertin, die mit ihrem Mann die Zeitschrift *Neue Hauswirtschaft* gegründet hatte, verstand sich vor allem als Vermittlerin zwischen den Frauen als Nutzerinnen und den Architekten als Planern. Siehe: Maasberg/Prinz, 2004, S. 127, 131.

184 Architektur und Bauwesen (Übersetzung d. Verf.).

185 Urban 1931, S. 432–434.

186 Levetus 1931, S. 267–269.

187 Mit der Mode- und Gesellschaftszeitschrift *die neue linie*, die von 1929–1943 erschien, wurde eine modebewusste, intellektuelle Oberschicht, insbesondere die Frau angesprochen. Themen waren neben Mode und Literatur, Reise, Technik und Architektur. Siehe: Rössler 2009[2].

188 Die neue Linie 1931, S. 10–11. In der gleichen Zeitschrift erschienen 1932 auch Abbildungen des Esszimmers aus der Wohnung Téry-Buschmann in Berlin. Siehe: Die neue Linie 1932, S. 10–11.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

verschiedene Möbelentwürfe des Ateliers und der programmatische Text „Das moderne Wohnprinzip: Ökonomie der Zeit, des Raumes und der Nerven" veröffentlicht.[189]

Mit insgesamt 24 Veröffentlichungen erschienen 1932 die meisten Publikationen. Neben älteren Projekten wurden die in diesem Jahr abgeschlossenen Projekte Konfiserie Garrido & Jahne und der Montessori-Kindergarten im Goethehof publiziert. In der *Bau- und Werkkunst* erschienen Abbildungen des Kindergartens und die *Arbeiter-Zeitung* brachte einen ausführlichen Artikel.[190]

1933 ließ die Anzahl der Publikationen wieder nach, so erschienen in nur acht Zeitschriften Möbel und Wohnungen. In Deutschland gaben nur noch zwei Blätter ein bereits älteres Projekt, die Wohnung von Karl Heller aus dem Jahr 1928, heraus.[191] Die Publikationstätigkeit wurde nun in anderen Ländern verstärkt, was vermutlich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland zusammenhing. So kamen als neue Publikationsorgane die Schweizer Zeitschrift *Das ideale Heim*[192], in der die Wohnung von Alfred Breslauer abgedruckt wurde, und die polnische Zeitschrift *Wnetrze*[193] hinzu. In diesem Jahr erschien auch das Buch *Mobili tipici moderni* der Redaktion der italienischen Zeitschrift *Domus* von Giancarlo Palanti, in dem zahlreiche Abbildungen von Wohnungen und Möbeln aus dem Atelier abgedruckt sind.[194]

1934 folgten zahlreiche Veröffentlichungen in der Zeitschrift *Domus,* die in insgesamt sieben verschiedenen Ausgaben Möbel und Wohnungen des Ateliers abdruckte.[195] Die Italienerin Carmela Prati-Haerdtl, die mit dem Architekten Oswald Haerdtl verheiratet war, fungierte für *Domus* als Korrespondentin des Ateliers.[196]

Grund dafür, dass auch in Großbritannien die Publikationstätigkeit zunahm, war sicherlich Franz Singers Verlegung seines Lebensmittelpunkts ab 1934 nach London. So brachten neben der Zeitschrift *The Studio,* in der bereits seit 1930 publiziert worden war, ab 1934 weitere englische Zeitschriften wie *Children's Outfitter*[197], *Decoration*[198,] *Design for To-day, The Architectural Review, The Nursery World*[199] und die Londoner Tageszeitung *The Evening Standard* Beiträge.

189 Kölner Tageblatt, 29./30.8.1931, o. S.
190 Die Bau- und Werkkunst 1932a, S. 65–67; Arbeiter-Zeitung 1932a, S. 2.
191 Neue Moden 1933, S. 34; Urban 1933b, S. 5-6.
192 Das ideale Heim 1933, S. 140–142.
193 Wnetrze 1933, S. 142–143; Wnetrze 1933/1934, S. 182–183.
194 Palanti 1933, S. 18–19, 49, 92, 127-128, 136, 149–150.
195 Domus 1934a–1934h, Haerdtl 1934, Domus 1935, Ponti 1936.
196 Dies belegen Korrespondenzen zwischen Schrom und Singer. Siehe: AGS. Italienische Beschriftungen auf einigen Fotografien belegen zudem Prati-Haerdtls Involvierung. Siehe: SAA, Archiv Metz & Co, 2 Fotos von Möbeln der Wohnung Reiner-Lingens, Inv.-Nr. 977–364.
197 The Children's Outfitter 1938, S. 74.
198 Decoration 1935, S. 45.
199 The Nursery World 1935, S. 711.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Der Montessori-Kindergarten gehört zu den am häufigsten publizierten Projekten der Ateliergemeinschaft. Neben österreichischen Zeitschriften und Tageszeitungen stellten die belgische Zeitschrift *La Cité. Revue d'architecture et d'urbanisme*[200], die russischen Zeitschriften *архитектура*[201] und *Архитектура за рубежом*[202], die Schweizer Zeitschrift *Das Werk*[203] und die italienische *Domus*[204] den Montessori-Kindergarten im Goethehof im Zeitraum 1932 bis 1936 vor. Am zweithäufigsten wurde das Gästehaus Auersperg-Hériot publiziert, das in *Die Österreicherin*[205], *Die Pause*[206], *Domus*[207], *The Studio*[208], *Architectural Review*[209], *Gardens and Gardening*[210], *Architektura i Budownictwo*[211] und in der spanischen Zeitschrift *Viviendas*[212] erschien.

Als Autorinnen der Artikel fungierten Gisela Urban[213], Alma Stefanie Frischauer[214], Amelia Sarah Levetus[215] und die bereits genannte Carmela Prati-Haerdtl.

Bis 1936 veröffentlichte das Atelier regelmäßig in Zeitschriften und Zeitungen Möbel und Wohnraumgestaltungen, 1937 und 1938 erschienen nur noch vereinzelt Arti-

200 La Cité 1934, S. 136–137.
201 Архитектура 1935, S. 8–12.
202 Архитектура за рубежом 1935, o. S.
203 Das Werk 1936, S. 26–29.
204 1934a, S. 10–19.
205 Urban 1933a, S. 3–4.
206 Die Pause 1936, S. 38–39.
207 Domus 1934b, S. 32–33.
208 The Studio 1935, S. 31, 36.
209 The Architectural Review 1936, S. 154–156.
210 Gardens and Gardening 1937, S. 120–121.
211 Architektura i Budownictwo 1935, S. 14–16.
212 Viviendas 1935, S. 6–35.
213 Gisela Urban, geb. Stern (1871–1943) war Redakteurin, Schriftstellerin und Frauenrechtlerin, stellvertrende Vorsitzende vom Bund Österreichischer Frauenvereine, Mitbegründerin des österreichischen Frauenstimmrechtskomitees, Mitglied der Presse- und Zeitungskommission und der Pressekommission des Internationalen Frauenweltbundes. Sie starb im KZ Theresienstadt. Siehe: Baumgartner 2015, S. 146; Ariadne ÖNB 2017.
214 Alma Stefanie Wittlin-Frischauer studierte von 1919–1922 u. a. Kunstgeschichte in Wien und promovierte 1925. Sie war Dozentin und Museumsmitarbeiterin und emigrierte 1937 zunächst nach Großbritannien und später in die USA. Siehe: Blumesberger 2002, S. 1494
215 Die seit 1891 in Wien lebende Britin Amelia Sarah Levetus hatte in England Volkswirtschaft studiert und hielt 1897 als erste Frau einen öffentlichen Vortrag an der Universität Wien über die Genossenschaftsbewegung in Großbritannien. Sie war Korrespondentin der ab 1893 erstmals in Wien erhältlichen britischen Zeitschrift *The Studio* und berichtete darin über die neuesten künstlerischen Entwicklungen in Österreich mit kunsthistorischem Wissen. Zudem engagierte sie sich im „Volksheim Ottakring", wo sie Präsidentin der englischen Fachgruppe „John-Ruskin-Club" war und in ihren Kursen nicht nur Englisch unterrichtete, sondern auch als Kulturvermittlerin fungierte. Siehe: Filla 2001, S. 24–39.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

kel oder Abbildungen. Nach dem Krieg erschienen in dem Magazin *Blick in die Welt* zwei Artikel mit den Titeln „Der Bauhausgedanke“[216] von Lucia Moholy und „Moderne Sitzmöbel“[217], in denen zur Bebilderung u. a. Einrichtungsgegenstände Franz Singers abgedruckt waren. Auch in dem Magazin *The Listener* erschien 1949 in dem Artikel „The Bauhaus and its Influence“[218] eine Abbildung des Gästehauses Auersperg-Hériot zusammen mit einer Ansicht des Bauhausgebäudes in Dessau.

Abseits der Zeitschriftenpublikationen wurden Dicker und Singer auch in Monografien genannt. 1931 erschien das Buch *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaft* des befreundeten Kunsthistorikers Hans Hildebrandt, in dem er Dicker und Singer im Zusammenhang mit der Entwicklung der Architektur in der Nachkriegszeit aufnimmt. So seien „Franz Singer und Friedel [sic!] Dicker zu einer Rationalisierung der Innenarchitektur und Möbel“ gelangt, „die höchste Zweckmäßigkeit, Sparsamkeit mit reiner, edler, ganz aus der Funktion abgeleiteter Form vereint.“[219] Hildebrandt erwähnt auch Dickers „konstruktivistisch durchgebildete“ Teppiche und ihre „phantasiereichen“ Malereien und Skulpturen.[220]

Der Architekt Gustav Adolf Platz nahm Franz Singer in seinem 1933 erschienenen Band *Wohnräume der Gegenwart* auf, er schreibt: „Für solche [kleinen] Räume sind die Serienmöbel von Franz Singer in Wien besonders geeignet, in denen die Aufgabe des Ineinanderschiebens von Möbeln für Transport und Aufbewahrung gut gelöst ist. Die Vorläufer dieser Möbel sind die Satztische und Satzschemel; doch geht Singer insofern weiter, als er den Satzmöbeln übereinstimmende Formen gibt, was den Entwurf erschwert, aber den Nutzen erhöht.“[221] Dazu wurden Abbildungen der Wohnung Reisner, Reymers-Münz, Téry-Buschmann und zwei verschiedene Stühle gezeigt.[222] 1936 erschien schließlich das Buch *Architettura arredamento del negozio* von Mario Labò, in dem ebenfalls Abbildungen aufgenommen sind.[223]

Die rege Publikationstätigkeit in renommierten Publikationen ist bemerkenswert und zeigt das Engagement Franz Singers, Bekanntheit zu erlangen. Tatsächlich verhalfen die Veröffentlichungen auch zu neuen Projekten. So berichtet Leopoldine Schrom in einem Brief 1935 an Franz Singer in London über den Besuch von zwei Mitarbeitern der Firma *Metz & Co*, aus der sich später eine Zusammenarbeit ergab: „[...] gestern waren 2 junge

216 Moholy 1946, S. 30–31.
217 Blick in die Welt 1947, S. 50–51.
218 Martin 1949, S. 527–529.
219 Hildebrandt 1931, S. 291.
220 Platz 1933, S. 403, 407.
221 Platz 1933, S. 150.
222 Platz 1933, S. 282, 282b, 430–434, 444, Tafel VII.
223 Labò 1936.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

holländische Architekten im Atelier, die Ihre Arbeiten aus den verschiedenen Zeitschriften kennen."[224]

4.5 Dickers und Singers Wege ab 1933/1934

Bis zum 24. Juni 1933 war Dicker in Wien unter der Adresse Latschkagasse 9/18 gemeldet, dann gab sie diese Unterkunft auf und übersiedelte in die Tschechoslowakei.[225] Sie zog nach Prag, wo sie im Kreise österreichischer und deutscher EmigrantInnen politisch aktiv war. Am 30. April 1936 heiratete sie ihren Cousin Pavel Brandeis[226] (1904–unbek.), führte nun dessen Namen Brandeis und lebte in einer Wohnung in Prag XIV. Jaromírova 44 (Abb. 109).[227] Neben Zeichenunterricht, den sie Kindern erteilte, richtete sie in Zusammenarbeit mit Grete Bauer-Fröhlich[228] und Karola Bloch[229] (1905–1994) Wohnungen in Prag ein.[230] 1937 arbeitete Dicker zusammen mit Bauer-Fröhlich noch einmal im Auftrag von Singers Atelier für Franz Neumann, der aus seiner 1930 eingerichteten Villa in Reichenberg nach Prag in eine Wohnung zog. Die Ateliermitarbeiterin Leopoldine Schrom in Wien blieb deswegen weiterhin mit Friedl Dicker in Kontakt und gab ihr Tipps „für ihre fernere Wohnungseinrichterei".[231]

Singer verlegte ab 1934 seinen Wohnsitz nach London, wo er sich spätestens seit September aufhielt. Dies dürfte vor allem mit den politischen Umwälzungen in Ös-

224 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 14.3.1935.

225 WStLA, Meldeunterlagen, Friederike Dicker. Auskunft 17.6.2011: 1.8.1930–23.1.1931 9., Bleichergasse 18/2/20, vorher: Berlin; 23.1.1931–6.5.1931 18., Cottagegasse 26; 7.5.1931–3.4.1933 9., Bleichergasse 18/2/19; 3.4.1933–24.6.1933 9., Latschkagasse 9/18; Abmeldevermerk: Franzensbad, C.S.R.

226 Pavel Brandeis war der Sohn von Friedl Dickers Tante Adele Brandeis, geb. Fanta (1874–1942) und Gustav Brandeis (1867–1911). Adele war die Schwester von Dickers Mutter Karoline Dicker, geb. Fanta (1865–1902). Siehe: Geni 2017c.

227 Siehe: Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 11. Dickers Adresse geht aus dem Absender eines Briefes hervor. Siehe: AGS, Brief Friedl Dicker an Franz Singer, 14.6.1937.

228 Eine Visitenkarte im AGS gibt an: „Dr. Ernst Fröhlich, Arch. Grete Bauer (geb. Schwarz), Vermählte, Prag, im Juni 1933, Prag XII. Mánesova 3. Wien XVIII. Dittesgasse 35."

229 Karola Bloch, geb. Piotrkowska stammte aus einer jüdisch-polnischen Fabrikantenfamilie. 1921 zog die Familie nach Berlin. Bloch studierte Architektur in Wien, Berlin und Zürich. 1932 trat sie in die KPD ein und informierte die KP in Moskau über die Vorgänge in Deutschland. 1934 heiratete sie den Philosophen Ernst Bloch und flüchtete mit ihm über Wien, Prag und Paris in die USA. 1949 kehrten sie nach Deutschland zurück. Siehe: Geni 2017b.

230 Um wie viele Wohnungen es sich dabei handelte, ist nicht bekannt. Elena Makarova gibt in ihrem 2. Namenindex eine Wohnungsgestaltung von Friedl Dicker für die Ärztin „Frederike Hauer" in Prag an. Siehe: Makarova 2017c.

231 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Friedl Dicker, 4.3.1935.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 109: Briefumschlag von Friedl Dicker-Brandeis an Franz Singer, 1937, AGS.

terreich zusammenhängen, wo sich nach den Februar-Kämpfen 1934 die Auftragslage in Wien durch das faschistische Dollfuß-Regime zunehmend verschlechterte. Auch andere ArchitektInnen und EntwerferInnen wie Marcel Breuer (1902–1981) und Walter Gropius waren aufgrund der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland 1934 nach London übersiedelt. Singers Wahl, nach London zu gehen, hing sicherlich mit seinen privaten Verbindungen dorthin zusammen. Sein ältester Bruder Paul hatte bereits in jungen Jahren seinen Lebensmittelpunkt nach London verlegt und vermittelte seinem jüngeren Bruder bereits seit 1929 Kontakte zu potenziellen AuftraggeberInnen in Großbritannien.[232] Auch Singers Frau, die Konzertsängerin Emmy Heim, hatte seit 1930 ihren Wohnsitz in London.[233]

Das Wiener Atelier in der Schadekgasse blieb weiterhin bestehen, doch die finanzielle Lage wurde ab 1934 zunehmend prekär. Franz Singer galt als Chef des Wiener Ateliers, war dort jedoch nur selten anzutreffen und ließ sich auch mit der Beantwortung der Briefe von Leopoldine Schrom Zeit, sodass die vollständige Verantwortung für die Wiener Projekte im Wesentlichen bei den zurückgebliebenen Mitarbeiterinnen Schrom und

232 Paul Singer entschied 1912 während eines Summerschool-Aufenthalts, in London zu bleiben. Seit 1917 besaß er nicht mehr die österreichische Staatsbürgerschaft. Er arbeitete für die englisch-österreichische Bank, während er an der LSE (London School of Economics) studierte, gewann den Gladstone Prize of Honour als bester Student des Jahres, wurde Dozent am LSE und verbrachte ein Jahr beim Völkerbund in Genf, um „Internationale Währungsgesetze" zu veröffentlichen. Später war er Vizepräsident der amerikanischen Investment Company, die mit Palästina verbunden war. Aus einem Dokument von 1929 geht hervor, dass er auch Sekretär der zionistischen Organisation Englands war. Dies ergab die Durchsicht von Unterlagen bei seiner Tochter und ein Interview mit ihr in London am 8.11.2015.

233 Emmy Heim hatte ihren ersten Auftritt in Großbritannien 1929. 1930 zog sie nach London. Parallel dazu unterhielt sie im Sommer ein Atelier in Salzburg. Von 1934 bis 1939 hielt sie sich jährlich vier Monate in Kanada auf, wo sie Gesangskonzerte gab und am Royal Conservatory of Music in Toronto lehrte. Während des Zweiten Weltkriegs hatte sie Auftritte in den Red Cross Hospitals und in Militärcamps und war Gastdozentin in Oxford und Cambridge. 1946 zog sie nach Kanada und lehrte von da bis zu ihrem Tod am 13. Oktober 1954 am Royal Conservatory of Music in Toronto. Zu ihren SchülerInnen gehörten: Joan Hall, Frances James, Eileen Law, Margo MacKinnon, Lois Marshall, Joan Maxwell, James Milligan, Mary Morrison, Jan Simons and Joyce Sullivan. Siehe: Willis 2007.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Szabó lag. Aus der Briefkorrespondenz zwischen Singer und Schrom aus dem Jahr 1935 werden die Probleme des Ateliers deutlich. Schrom sorgte sich über die finanzielle Situation und bemängelte Singers seltene Anwesenheit in Wien. Am 17. Januar 1935 erkundigte sie sich salopp bei Singer: „Was arbeiten Sie? Wann kommen Sie? Zerbrechen Sie sich niemals den Kopf wegen der bald dreckig werdenden Schulden? Wenn Sie zurückkommen werden Sie für dringendste Sachen Geld haben müssen oder inkognito sich hier aufhalten."[234] Diese unverblümten Zeilen müssen Singer sehr verstimmt haben, da Schrom mit der Finanzierungsthematik einen wunden Punkt ansprach, der auch die Frage mit sich brachte, ob das Wiener Atelier überhaupt weiter aufrecht erhalten werden könne. Singers Frau Emmy Heim schrieb daraufhin in einem Antwortbrief am 21. Januar 1935 bestürzt an Schrom: „Ihren letzten Brief habe ich gelesen, nachdem ich gesehen hab' wie sehr sich mein Mann über diesen aufgeregt hat, und – ich muss sagen, dass ich seine Aufregung verstehe. [...] Glauben Sie denn eigentlich, dass er zu seinem Vergnügen hier ist? [...] Ausserdem sind – wie Sie vielleicht schon wissen – seine Aussichten mit Wells Coates zu arbeiten in unangenehmster Weise an der Gewissenlosigkeit dieses Herrn gescheitert. Jetzt versucht er alles mögliche Andere, hat auch einige Aussichten aus denen vielleicht etwas werden kann, und kann daher nicht alles Eingefädelte stehen lassen und nach Wien fahren wo es gar keine Aussicht hat, Arbeit und Verdienst zu bekommen. Hier aushalten kann er aber nur, wenn er wirklich verlässliche Berichte aus Wien von Ihnen bekommen könnte. Finden Sie denn nicht auch, dass eine Aufrechterhaltung des Ateliers in Wien nur möglich ist, wenn er wirklich alle seine Fragen an Sie, beantwortet bekommt und ausserdem über alle neuen Vorkommnisse ständig informiert ist. Eigentlich sind Sie ja ihm gegenüber verantwortlich für Ihr Tun und haben das bisher auch im vollsten Maße bewiesen. [...] Es scheint mir eigentlich selbstverständlich und ganz Ihrem Wesen entsprechend, dass Sie den Kontakt mit ihm aufrecht erhalten wollen und es wäre für alle Beteiligten wünschenswert, wenn wieder mehr Vertrauen und normale Ordnung im Atelier geschehen würde. Ich weiß nicht, ob Ihnen bewusst ist, wie sehr meinem Mann daran gelegen ist, das Atelier in Wien aufrecht zu erhalten und wie sehr er Sie als Mitarbeiterin schätzte. Bitte besinnen Sie sich doch! Stellen Sie sich auch seine Situation vor. Das Wenige das er von seiner Mutter geerbt hat, ist noch nicht flüssig zu machen, aber er wird sich etwas Geld ausborgen und nach Wien schicken."[235] Die Kommunikation über Briefe gestaltete sich offenbar problematisch, da Singer sich nicht ausreichend über die Arbeit des Wiener Ateliers informiert fühlte. In ihrem Antwortbrief an Emmy Heim geht Schrom nochmals auf die Details zu den Finanzierungsproblemen des Ateliers ein: „Die Schulden selbst sind nichts Neues. Sie sind seit dem August festgestellt und damals erst dem Atelier in vollem Umfang bekannt geworden. Das Budget wurde damals

234 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 17.1.1935.
235 AGS, Brief Emmy Heim an Leopoldine Schrom, 21.1.1935.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

für 7 Wochen aufgestellt, wofür noch Geld aufzutreiben gewesen wäre. Wie und wann, wurde nicht bestimmt, weil es nicht zu bestimmen war. Das Budget wurde eingehalten, der Entscheid was nach der Zeit geschehen soll, konnte nicht gefällt werden, da ständig kleine Arbeiten und Entwürfe da waren, die nicht einmal gestatteten, Vorarbeiten für eine evtl. Liquidierung (über die auch gesprochen wurde) zu machen, eben wegen der laufenden kleinen Arbeiten [...]."[236] Schrom schildert auch Singers Augenverschließen vor dieser Tatsache: „F.[ranz] S.[inger] betonte immer wieder die ideelle Lösung selbst unter Hintansetzung der materiellen Frage. Sehr ideal. Damals waren [wir] mit Sorgen der Geldgebarung nicht belastet [sic!]. Das arbeitsreiche Jahr ([...] - dessen Bewältigung von uns Dreien [Biel, Szabó, Schrom] bestritten wurde) ergab eine endliche Fixierung der brauchbaren Typen, ergab Ahnungen, dass vom materiellen Erfolg – der da war – nichts für ein Weiterausbauen des Ateliers in ideeller, architektonischer Hinsicht übrig sein würde (wie sehr – das haben wir damals nicht zu befürchten gewagt) ergab daher langsam und immer dringender Forderungen nach Sparmassnahmen überhaupt und in der Arbeitsweise [...]. [...] Trotz der in Brüche gegangenen ideellen Einstellung und katastrophalen Enttäuschung. Das Atelier besteht nach aussen hin vollkommen, halt unter der bösen Zeit leidend, sonst mit einem aussichtsreichen Chef in London. Was sich gut macht. Bitte, dies ist ohne Bosheit gesagt. Ich meine es wirklich so."[237] Und zu ihrer eigenen finanziellen Situation fügte sie noch hinzu: „Was ich noch zu sagen habe ist, dass wir vom Ertrag unserer Arbeit leben das heisst, angefangen vom Wohnen, Essen, etc. von sonst nichts. Dass wir keinerlei Ressourcen haben, auch keine Position hatten und haben, die uns momentan ein anderes Einkommen bringen könnte, da man nur ein Atelierdasein geführt und diesem alle Zeit und vorhandenes Können gegeben. Weil man Vertrauen gehabt zur Arbeit und Freude an der ideellen Einstellung und daher keinerlei Phantasie besitzen konnte, die einem auch nur hätte aufdämmern lassen, dass man einmal, dazu noch unter so unschönen Umständen, enttäuscht und beschuldigt dastehen würde, aber mit Verantwortung für die Ueberdauerung eines nicht verschuldeten desolaten Zustandes."[238] Demnach identifizierten sich die Mitarbeiterinnen mit den Arbeiten des Ateliers und arbeiteten für vergleichsweise kleine Gehälter. Allerdings hätte in Wien zu dieser Zeit vermutlich auch keine Aussicht auf eine rentablere Arbeit bestanden. Schrom listet ihren monatlichen Verdienst auf, der seit Singers Abreise im „September 183,40", im „Oktober 161", im „November 74,90" und von „Dezember bis incl. 5.1." 84 Schilling betragen hätte und fügt hinzu, dass sie „nach 6 Jahren Zugehörigkeit zum Atelier, [...], aus lauter Rücksicht auf Atelierbestand und gut vor sich gehende Arbeit in

236 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Emmy Heim, 28.1.1935.
237 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Emmy Heim, 28.1.1935.
238 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Emmy Heim, 28.1.1935.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

London F. S. [damit] nicht behelligt" habe.[239] Abschließend schreibt Schrom an Heim in ihrem sechsseitigen Brief: „Und dass mein Brief in dem keinen falschen Ton zu finden bitte, Sie bei aufmerksamem Durchgehen überzeugt, wie wenig begründet F. S. Besorgungen sind und dass mein Brief genügend klar ist, dass Sie aus ihm entnehmen, wie Sie beruhigen können."[240] Es ist zwar kein Antwortbrief von Singer auf die seitens der Mitarbeiterin gestellten Vorwürfe erhalten, doch dürfte sich die angespannte Lage erst einmal wieder beruhigt haben, da in der Briefkorrespondenz zwischen Schrom und Singer im März 1935 nicht mehr auf die Finanzierungsprobleme des Wiener Ateliers eingegangen wird.[241] Schrom hatte jedoch offenbar nach wie vor Bedenken über die Führung und den Weiterbestand des Ateliers und schrieb im April 1935 an Singer: „Ich möchte nun auf die seit langem latent vorhandenen Widerstände des Ateliers gegen die absolut einseitige Art des Entwerfens ohne jede Rücksichtnahme auf Kostenabrechnung (z.B. Aufbau einer Siedlung in Palästina nur auf Grund von Schiebe- und Drehbetten, dessen einzige Auflockerung Biels Idee mit dem zweigeschossigen Entwurf bedeutete) kommen und das Ausweichen Ihrerseits, eine Besprechung darüber auch nur zuzulassen was Sie dazu geführt hat, die von uns oft besprochene und zu kritisierte begonnene wirtschaftliche Führung des Ateliers, die durch einige Wochen unserem Gutdünken, ohne jede vorherige genügende Instruktion der ganzen Sachlage, überlassen war, zum Vorwand äusserster Unzufriedenheit mit dem Atelier zu nehmen. [...] Es ist ein Entschluss bei der eingangs geschilderten Lage des Wiener Ateliers notwendig. Wie überhaupt – auch bei Besserung der Wiener Lage. Sie müssen sich jetzt klar werden. [...] Vielleicht liquidieren Sie das Wiener Atelier [...] wenn Sie mit uns für die Zukunft aus all den von mir angeführten Einwänden nicht zu einem reibungslosen Auskommen zu gelangen glauben können."[242] Singer reagiert darauf schließlich in einem ausführlichen Brief, in dem er auf die im August besprochene Einführung zur Organisationsverbesserung des Ateliers verweist und schreibt, dass es ihm durch die in London gewonnenen Aufträge nun hoffentlich gelänge, „die Restschulden in Wien endlich los zu werden"[243]. Daraufhin war Schrom offenbar wieder beruhigt, jedenfalls lieferte sie ab diesem Zeitpunkt pflichtbewusst und detailreich Bericht über die Arbeit in Wien.

Auffällig ist jedoch, dass 1935 nur noch vier und 1936 nur noch fünf neue Projekte in Wien realisiert wurden. Das Wiener Atelier beschäftigte sich seit Singers Aufenthalt in London vorwiegend mit Ergänzungen und Reparaturen in bereits vor 1935 umgestalteten Wohnungen, mit Möbelentwürfen und dem „Möbelspiel" für die niederländische

239 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Emmy Heim, 28.1.1935.
240 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Emmy Heim, 28.1.1935.
241 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Emmy Heim, 6.3.1935.
242 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Emmy Heim, 4.4.1935.
243 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 23.4.1935.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Firma *Metz & Co* sowie der Entwicklung neuer Möbel wie dem V-Stuhl aus Stahlrohr und Möbeln aus Sperrholz. 1938 löste Schrom schließlich mit Singers Einverständnis das Wiener Atelier in der Schadekgasse auf und überführte die Planunterlagen in ihr Atelier.[244] Die Wohnräume in der Schadekgasse wurden seit Januar 1938 bereits an einen Dr. Josef Stadler und dessen Frau vermietet.[245]

Um 1939 bezog Singer in London eine Wohnung mit der Adresse Cadogan Gardens 39. 1949 gibt er auf Planunterlagen die in unmittelbarer Nähe seiner bisherigen Wohnung befindliche Adresse Culford Mansions, Culford Gardens 9 an.[246]

Franz Singer führte, teilweise in Zusammenarbeit mit Hans Biel, vorwiegend Aufträge in Großbritannien aus. Um dort als emigrierter Architekt arbeiten zu dürfen, war jedoch zeitweise eine Arbeitsgemeinschaft mit einem einheimischen Architekten einzugehen. Nachdem eine anfängliche Zusammenarbeit von Franz Singer mit Wells Coates nicht lange andauerte, entwarf er 1939 gemeinsam mit dem Architekten William Crabtree (1905–1991) zwei Geschäftsfilialen für *The Mill Bakeries*[247] in London.[248] Crabtree war auch an dem Entwurf für das von 1935 bis 1939 entstandene Kaufhaus *Peter Jones* am Sloane Square beteiligt, für das Singer 1937 mit der Innenraumgestaltung beauftragt wurde.[249] Mit Hans Biel entwickelte er Prototypen für Sperrholzmöbel und arbeitete an

244 Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 13, 108.

245 AGS, Dokument: „Information, aufgenommen am 28.12.1937 mit Herrn Dr. Josef Stadler, welcher angibt: Ich habe mit Herrn Franz und Frau Emmi [sic!] Singer eine Vereinbarung getroffen, derzufolge ich ab 1. Jänner 1938 als Untermieter in deren Wohnung 6., Schadekgasse 18 ziehe und sie mir diese Wohnung samt Einrichtung, Geschirr etc. mit Ausnahme des Atelierraumes vermieten."

246 Siehe: BHA, Architektursammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 2019/262.1–13; 2019/264.1–16.

247 Siehe: BHA, Architektursammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7632; 2019/61; 2019/87.

248 Siehe: Benton 1995, S. 45. Zwischen Franz Singer und Wells Coates dürften Unstimmigkeiten bestanden haben. Im BHA haben sich Möbel-Zeichnungen von Franz Singer auf Zeichenpapier von Coates' Atelier mit Kommentaren von Coates in Rotstift erhalten. Er lehnte alle Entwürfe Singers ab, so ist beispielsweise auf der Zeichnung eines Toilettentischs vermerkt: „not carried out at Brighton or elsewhere, Wells Coates" und auf einer für Hocker: „chairs to similar design (not stacking) have been made by me since 5 yrs. Not made as this at Brighton, Wells Coates". Siehe: BHA, Franz Singer, Dokumentensammlung, o. Inv.-Nr. Ebenso haben sich in Singers Fotosammlung Fotografien einer Wohnung erhalten, welche ein Apartment aus dem von Wells Coates entworfenen Embassy Court House in Brighton zeigen könnten. Siehe: BHA, Franz Singer, Fotosammlung, Inv.-Nr. 7854/1–10. Diese Hinweise deuten darauf hin, dass Singer möglicherweise mit Entwürfen für die Inneneinrichtung des Embassy Court House in Brighton von Coates beschäftigt wurde.

249 William Crabtree entwarf das Kaufhaus *Peter Jones* am Sloane Square in London gemeinsam mit der Architektenpartnerschaft Slater & Moberly (John Alan Slater und Arthur Hamilton Moberly) sowie Charles Herbert Reilly. Das Gebäude zeichnet sich durch seine geschwungene Glasvorhangfassade aus, für die der zeitweise an der Universität Liverpool lehrende Erich Mendelsohn inspirierend gewirkt haben könnte, an der Reilly als Professor arbeitete und Crabtree studiert hatte. Das Gebäude gehört heute zu den „listed buildings" in Großbritannien. Siehe: Stamp 1997, S. 348; VAM 2017a.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

einem Ausbausystem für Wohnungen, das er 1934 in Großbritannien und 1935 in den USA patentieren ließ.[250] Zu seiner Haupteinkommensquelle in London zählten die Aufträge für die Warenhausgruppe *John Lewis Co. Ltd.* und das dazugehörige Kaufhaus *Peter Jones.* Nach der Bombardierung der Hauptfiliale von *John Lewis* in der Oxford Street 1940 fertigte er 1943 Entwürfe für eine neue Fassade an.[251]

Friedl Dicker und ihr Mann Pavel Brandeis zogen im Sommer 1938 nach Hronov, einen nordöstlich von Prag gelegenen Ort, in dem sich die Produktionsstätte der Weberei *B. Spiegler & Söhne* befand. Diese Firma gehörte seit 1936 zu der Weberei *S. Katzau* der mit Dicker und Singer befreundeten Familie Moller. Der Produktionsstandort von *S. Katzau* lag in der nicht weit entfernt liegenden Ortschaft Babí bei Nachód. Friedl Dicker hatte für die Firma *Spiegler & Söhne* bereits während ihrer Wiener Zeit gearbeitet und nahm nun eine erneute Tätigkeit auf. Ihr Mann trat in der Firma eine Stelle als Buchhalter an.[252] Ihre dortige Wohnung war mit Möbeln aus dem Wiener Atelier eingerichtet, wie sich die Nachbarin Anna Sládková in Hronov erinnerte.[253]

Nachdem die Inhaber der Firma *Spiegler* noch 1938 flüchteten, gab es für beide jedoch keine Arbeit mehr. Dicker vertiefte sich nun in ihre Malerei und Pavel Brandeis arbeitete als Zimmermann.[254] Obwohl aus Briefen an Freunde hervorgeht, dass Dicker bereits um 1934 Pläne hegte, die Tschechoslowakei in Richtung Großbritannien oder Palästina zu verlassen – sie schreibt an ihren Freund Stefan Wolpe: „Ich hoffe immer noch auf das Wunder, das mich zu Euch nach Palästina bringen soll“[255] –, soll sie ein durch Hans Moller organisiertes Visum ausgeschlagen haben, da sie Pavel Brandeis nicht zurücklassen wollte.[256] Im Herbst 1942 wurden beide erst nach Theresienstadt und von dort im Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert. Dicker wurde ermordet, ihr Mann überlebte.[257]

250 Franz Singer, Improvements relating to Combination Cabinet and like Furniture, Patentamt Großbritannien, 443024, eingereicht: 15.08.1934, eingetragen: 13.08.1935, veröffentlicht: 17.2.1936; Franz Singer, Constructions of Buildings, Patentamt USA, 2049088, angemeldet: 27.9.1935, patentiert: 28.7.1936.

251 BHA, Architektursammlung, Franz Singer Inv.-Nr. 2019/500; 2019/503.

252 Makarova 1999, S. 26.

253 Makarova 1999, S. 125.

254 Makarova 1999, S. 28.

255 PSS, Sammlung Stefan Wolpe, Brief Friedl Dicker an Stefan Wolpe, um 1934, Transkript Heidy Zimmermann. In einem anderen Brief an Stefan Wolpe schreibt Dicker: „Meine Pläne sind etwas vage. Es besteht die Möglichkeit nächstes Jahr nach England zu gehen. Ich würde das gern machen, wenn die π.α.[?] es zulässt.“ Siehe: PSS, Sammlung Stefan Wolpe, Brief Friedl Dicker an Stefan Wolpe, um 1934, Transkript Heidy Zimmermann.

256 Makarova 1999, S. 26.

257 Makarova 1999, S. 38.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Nach dem Krieg, den Singer eine Zeit lang in einem Internierungslager in Großbritannien verbringen musste, bittet er um ein Lebenszeichen von Schrom: „Meine liebe Poldi! Vor ein paar Tagen – ich bin gerade krank im Bett gelegen – hat mich die Hedi[258] angerufen. Sie hat mir erzählt, daß gerade eine Wiener Bekannte bei ihr ist, die aus Wien einen Brief hatte, in dem sowohl Sie als auch Nusi [Szabó] genannt werden! Ich habe mich unendlich darüber gefreut!! Das erste Lebenszeichen von Euch beiden! Leider sind keine Adressen genannt. So versuche ich es doch noch einmal an die alte Adresse zu schreiben (Ich habe das vor langer Zeit schon einmal getan, gleich wie der Postverkehr eröffnet wurde – aber ohne Antwort. Vielleicht ist der Brief verloren gegangen?) Ich flehe Sie an, gleich zu antworten, falls Sie diesen Brief bekommen. Schreiben Sie bitte wie es Ihnen ergangen u. wie es Ihnen geht u. auch vor allem alten Freunden u. Bekannten, soweit deren Schicksal Ihnen bekannt ist. Und bitte Adressen! Und was Sie brauchen u. wünschen. Soweit ich kann, möchte ich gerne helfen! – Ich bin so kurz, weil ich ja nicht weiß, ob dieser Brief Sie erreicht?? Alles Liebe und Gute!! Schreiben Sie gleich Ihrem alten Freund Franz Singer."[259]

Zwei Monate später antwortet Schrom ausführlich. Aus ihrem Brief wird die Tragik der nationalsozialistischen Diktatur und des Krieges deutlich: „Also: ich lebe und habe Ihren Brief vom 4.XI.46 erhalten. Vorher ni[cht]s. Was kein Wunder ist. Es verschwinden spurlos Menschen, ganze Waggons, etc. – was ist da ein Brief!? Nusi lebt auch, das gehört bereits in die Kategorie ‚Wunder'." [...] „Unsere Handwerker leben, bis auf Sonnenschein. [...] Von Strass hoffe [ich], dass er nach England gekommen ist. Dittler ist nach der Befreiung nach einer Operation gestorben. Wejtasa lebt – [...] Julius Donner ist noch in Gefangenschaft – [...] Schlosser Gowal auch zurück, der alte geblieben lässt grüssen.[...] Denes lebt, Nusi traf ihn in Pest, aus dem Lager Belsen kommend. War erschüttert, denn er verabschiedete sich von mir, um nach Neuseeland zu fahren. [...] Irma[260] ist tot. Selbstmord. 10 Tage nach der Beerdigung. Es war draussen in Villengegend sehr arg. Ihre Schwägerin hat langsam den Verstand darüber verloren und starb ihr nach. [...] Und Fritz Lederer[261] ist tot. Er war für viele ein ruhiger Pol, so lange er da war. Die Tragik war

258 Gemeint ist wahrscheinlich die Montessori-Pädagogin Hedwig Schwarz, die wie Singer nach London emigrierte. Sie war Leiterin des Montessori-Kindergartens im Goethehof in Wien, den das Atelier von 1930–1932 gestaltete.

259 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 4.11.1946.

260 In der Familie Schrom wird vermutet, dass es sich um die Jüdin Irma Stadler (Mädchenname unbek.) handeln könnte, die mit Leopoldine Schrom befreundet und mit dem Chemiker Josef Stadler verheiratet war. Leopoldine Schrom erwähnt „Irma" 1934 in einem Brief an Singer und auch Singer richtet in einem Brief von 1936 Grüße an „Irma" aus. Demzufolge arbeitete sie vermutlich zeitweise im Atelier von Franz Singer. Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 27.7.1934; Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 1.4.1936.

261 Fritz Lederer fungierte für das Atelier in Patent-Angelegenheiten.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

sein Verwurzeltsein hier. Man kriegte ihn nicht raus. [...] Dann Theresienstadt: Da waren Friedl und die Schwestern Quittner[262] (Mutter Quittner starb Gott sei Dank 2 Monate früher in Wien) Nur Friedls Mann Paul Brandeis ist nach Prag zurückgekommen. Aber das werden Sie wohl schon genauer geschrieben bekommen haben. [...] Der Hass der eine Lösung verhindert hat war kein Hass, sondern Neid, dass der eine mehr hat als der andere. [...]"[263] Sarkastisch führt sie fort: „Früher hatte man seinen Hausjuden, jetzt hat man seinen Hausnazi – man hat ja ein menschliches Herz und somit ist man salviert und sieht und hört [...] nix. Also Prosit. [...] Ich will nur noch sagen, dass ich ein ziemlich kaputtes Atelier habe und es mir nicht gelungen ist, es gerichtet zu bekommen. Was kein Wunder ist. Aber da die gesamte Familie bis auf paar Möbel und was auf dem Leib hatte, alles dem Krieg opfern musste, ist es nicht einfach vor der Zeit etwas zu erreichen. [...] Ansonsten wird noch viel zu schreiben sein. Erhalten haben sich die reduzierten Akten, alle Patentakten und diverse Möbel in verschiedenen Lagern."[264] In einem im Januar 1947 verfassten Brief an Singer wird Schroms inneres Befinden deutlich. Sie bittet ihren ehemaligen Chef um Zusendung zuversichtlicher Literatur und seiner in London entstandenen Arbeiten: „Ich aber bin erledigt. [...] Neues ist inzwischen nichts eingetroffen – das ich noch mitteilen sollte. Und mir fällt auch nicht mehr ein. Sie werden fragen müssen – mein Kopf ist ein Gefängnishof – immer im Kreis herum. [...] Ja– eine Bitte hätte ich: Das Buch *Anatomy of Peace*[265] von Emery Reves, ausser den erbetenen Reproduktionen oder Ähnlichem Ihrer Arbeiten."[266]

Singer arbeitete nach dem Krieg nur noch etwa neun Bau- und Innenraumgestaltungsprojekte in Großbritannien aus, die jedoch zumeist über das Entwurfsstadium nicht hinausgingen. Wien besuchte Singer nach dem Krieg vermutlich nicht mehr. Er starb am 5. Oktober 1954 bei seiner langjährigen Freundin Margit Téry-Buschmann in Berlin, bei der er zu Besuch war, um die Einrichtung ihres Hauses zu planen. Téry-

262 Bei den „Schwestern Quittner" handelt es sich vermutlich um die Töchter des Metallwarenfabrikanten Leopold Quittner (1847–1892) der Firma Josef & Leopold Quittner und seiner Frau Emilie Quittner, geb. Löwit (Lebensdaten unbek.): Henriette (1882–unbek.), Martha (1886–unbek.) Helene (1889–unbek.) und Margarethe (1889–unbek.) Quittner. Siehe: Geni 2017d; Neue Freie Presse 1892, S. 18. Im Theresienstädter Gedenkbuch finden sich eine am 29.1.1889 geborene Helene Quittner, gestorben am 20.3.1943 in Theresienstadt und eine am 10.8.1890 geborene Margarete Quittner, gestorben am 23.1.1943 in Auschwitz. Es könnte sich dabei um die Töchter von Leopold und Emilie Quittner handeln. Siehe: Institut Theresienstädter Initiative/Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands 2005, S. 409.

263 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 31.12.1946.

264 Ebd.

265 1945 wurde das Buch *The Anatomy of Peace* von Emery Reves veröffentlicht. Darin plädierte Reves für die Idee eines föderalen Weltstaates mit international gültigem Recht, um so Kriege zu verhindern.

266 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 30.1.1947.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

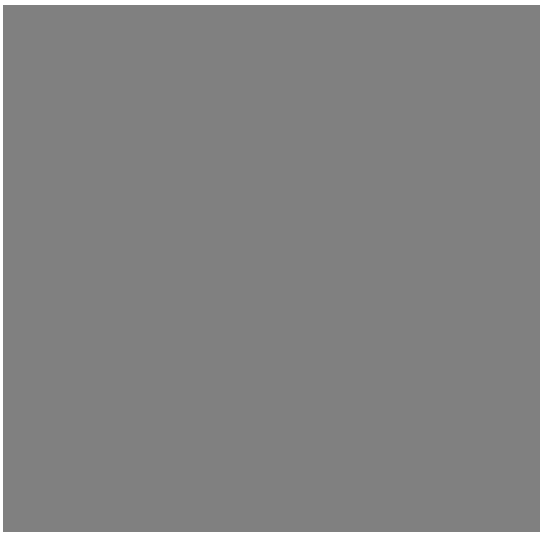


Abb. 110: Emmy Heim und Franz Singer, etwa 1940er-Jahre.

Buschmann berichtet in einem Brief: „Bei uns hat sich was sehr Trauriges ereignet. Franz Singer, der seinen lang projektierten Besuch endlich ausgeführt hat, ist bei uns ganz plötzlich gestorben. Ich habe ihn morgens wecken wollen, wie gewöhnlich – und er war für immer eingeschlafen. [...] Wie es mich getroffen hat, brauche ich erst nicht zu sagen, schliesslich war er der älteste Freund."[267] Emmy Heim, die zu dieser Zeit in Toronto lebte, verstarb acht Tage später (Abb. 110).

267 Brief Margit Téry-Buschmann an unbekannte Person, 1954, Privatbesitz.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

5 „Das moderne Wohnprinzip" – Zwischen Bauhaus und Wien

5.1 Das Bauhaus als Basis

Die Entstehung eines „Bauhausstils" lehnte der Gründungsdirektor Walter Gropius vehement ab.[1] In dem 1930 veröffentlichten Band *Bauhausbauten Dessau* stellte er klar: „das ziel des bauhauses ist eben kein ‚stil', kein system, kein dogma oder kanon, kein rezept und keine mode! es wird lebendig sein, solange es nicht an der form hängt [...]. [...] ein ‚bauhausstil' aber wäre ein rückschlag in die akademische stagnation, in den lebensfeindlichen trägheitszustand, zu dessen bekämpfung das bauhaus einst ins leben gerufen wurde. vor diesem tod möge das bauhaus bewahrt bleiben!"[2]

Der Begriff „Bauhaus" wird zumeist als Synonym für Design und Architektur der Moderne verstanden und mit Ikonen wie dem „Stahlclubsessel" von Marcel Breuer oder der Tischleuchte von Wilhelm Wagenfeld und Carl Jakob Jucker gleichgesetzt. Diese unvollständigen Assoziationen mit dem Bauhaus wurden allerdings durch Walter Gropius' unermüdliche Publikations- und Öffentlichkeitsarbeit gelenkt, die zu der Vorstellung eines „Gropius-Bauhaus" führten.[3] Primär war das Staatliche Bauhaus jedoch eine Kunstschule, die Gropius 1919 zur „Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplin zu einer neuen Baukunst"[4] gegründet hatte und die auch durch die Ausrichtungen der zwei nachfolgenden Direktoren Hannes Meyer und Mies van der Rohe geprägt wurde. Alle drei Direktoren verfolgten in der kurzen, nur vierzehn Jahre währenden Existenz des Bauhauses unterschiedliche Ziele, wenngleich für alle, mit unterschiedlicher Gewichtung, die Schaffung von Modellen im Fokus stand.[5] Für Gropius war im Gründungsmanifest noch die Verbindung von Kunst und Handwerk mit dem „Bau" als

1 Vgl. Wolsdorff 2002, S. 52.

2 Gropius 1930, S. 11. Mit der Ablehnung des Stil-Begriffs beabsichtigte Gropius möglicherweise auch eine dezidierte Abgrenzung und Unabhängigkeit von der De Stijl-Bewegung aus den Niederlanden, die sich ins Deutsche übersetzt als „Der Stil" bezeichnete. Obschon Gropius' Gesamtgestaltungsanspruch im Wesentlichen mit den Ansichten von De Stijl übereinstimmte, ist der Kunsthistoriker Andreas Haus der Ansicht, dass Gropius' Bevorzugung eines Gestaltungsprozesses, der offen für Veränderung sein sollte, von der Befürwortung einer harmonisch gestalteten Form des De Stijl abzugrenzen sei. Siehe dazu: Haus 2003, S. 183.

3 Wolsdorff 2002, S. 52.

4 Gropius 1923, S. 9.

5 Jaeggi 2009, S. 13.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

„Endziel“ zentral. Ab 1923 gab er schließlich die Parole „Kunst und Technik – Eine neue Einheit“ aus, womit eine zunehmende Zusammenarbeit mit der Industrie angestrebt wurde. Unter dem ab 1928 amtierenden Hannes Meyer wurde erstmals eine Architekturklasse am Bauhaus eingerichtet, die paradoxerweise zuvor noch nicht existiert hatte. Für ihn galt die Parole „Volksbedarf statt Luxusbedarf!“. Das Einwirken der Kunst im Gestaltungsprozess lehnte er völlig ab: „bauen ist ein biologischer vorgang. bauen ist kein ästhetischer prozeß.“[6] Für Mies van der Rohe, der 1930 den Direktorenposten des Bauhauses übernahm, bildete wiederum die ästhetische Erfahrung der Architektur oberste Voraussetzung.[7]

Für das Schaffen der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer ist als wesentliche Inspirationsquelle ihre Studienzeit am Bauhaus anzusehen. Für die Analyse muss daher insbesondere der Studienzeitraum von Dicker und Singer einbezogen werden. Sie studierten am gerade neu gegründeten Bauhaus, das zu Beginn noch von einer neuromantischen, sozialutopischen Ausrichtung geprägt war. In der Anfangszeit war für sie der charismatische Lehrer Johannes Itten prägend, der nicht nur den Vorkurs leitete, sondern anfangs auch Formmeister der meisten Werkstätten war. Ab 1922 zeichnete sich jedoch zunehmend eine Wende in Richtung einer Betonung von Konstruktion und Technik am Bauhaus ab, die durch den De Stijl-Mitbegründer Theo van Doesburg beschleunigt wurde.[8] Ihm steht das Verdienst zu, das Bauhaus an die aktuellen Avantgarde-Bewegungen jener Zeit wie Konstruktivismus, Dada und De Stijl herangeführt zu haben.[9] Die konstruktivistische Bewegung hatte ihren Anfang zunächst in der abstrakten Malerei in Russland genommen, aus der sich dann zunehmend eine Raumkunst entwickelte, bei der das Kunstwerk als visualisierte Raumstruktur aufgefasst wurde und damit eine Verbindung zur Architektur erfuhr (Kasimir Malewitschs perspektivische Konstruktionen, Vladimir Tatlins Kontra-Reliefs, El Lissitzkys Proun-Bilder).[10] Neben den russischen Anregungen und den abstrakten Materialexperimenten des Dadaismus wurde der europäische Konstruktivismus vor allem von der De Stijl-Bewegung (Piet Mondrians Neoplastizismus, Theo van Doesburg) bestimmt. Mit der Idee einer Einheit von freier und angewandter Kunst und dem Gestaltungsgrundsatz einer Reduzierung auf wenige, geometrische Grundformen verfolgte auch das Bauhaus Prinzipien der konstruktivistischen Bewegung.[11]

6 Meyer 1928, S. 12.
7 Droste 2007, S. 83.
8 Wendermann 2008, S. 375–376.
9 Herzogenrath 1994, S. 114.
10 Anton 1994, S. 79–84.
11 Vgl. Hoffmann 2008, S. 11–14.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Franz Singer hatte diese neue Ausrichtung mit Interesse verfolgt und sich sogar für den von März bis Juli 1922 stattfindenden De Stijl-Kurs von van Doesburg in Weimar angemeldet.[12] In dem zeitgenössischen Lexikonbeitrag wird diese Orientierung Franz Singers auch herausgestrichen: „[...] Anschluß an Walter Gropius u. die Stijl-Gruppe."[13]

Im Werk von Dicker, die am Bauhaus die Weberei- und Bühnenwerkstätte besucht hatte, zeichnet sich diese Ausrichtung ebenfalls ab. So wurden ihre zu dieser Zeit entstandenen Malereien, Skulpturen und Wandteppiche von dem Kunsthistoriker Hans Hildebrandt aufgrund des „hohen Grad[es] der Formenklarheit"[14] dem Konstruktivismus zugeordnet.

Wie bereits die in Berlin gegründeten *Werkstätten Bildender Kunst* so kann auch die 1925 gegründete Wiener Ateliergemeinschaft, bei der sich Dicker und Singer der Inneneinrichtung und Architektur widmeten, insofern als Fortführung früher Bauhausgedanken von Gropius verstanden werden, als sie hiermit das von ihm geforderte „Einheitskunstwerk" ohne „Grenze [...] zwischen monumentaler und dekorativer Kunst" schufen.[15] In nachfolgenden Kapiteln gilt es zu klären, welche Gestaltungsgrundsätze sich in ihrem Werk widerspiegeln und wie sie sich zu den späteren Entwicklungen am Bauhaus positionierten.

5.2 Zur Situation in Wien – Innenraumgestaltung und Architektur

5.2.1 Die Wiener Moderne um 1900

Dem „Vater der Wiener Moderne"[16] Otto Wagner (1841–1918) gelang es, die historischen Stile zu überwinden.[17] Mit seiner Berufung auf den Lehrstuhl für Architektur an der Wiener Akademie der bildenden Künste 1894 fanden seine Überlegungen zu einem zeitgenössischen, modernen Stil größere Breitenwirkung.[18] Daran anknüpfend schloss sich 1895 eine Gruppe junger gleichgesinnter Künstler und Architekten, darunter auch

12 Siehe: RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archiv von Theo und Nelly van Doesburg, Teilnehmerlisten des „Stijl-Kursus" März–Juli 1922, Inv.-Nr. 0408-1217. Dass es sich bei der handschriftlichen Angabe „Singer" um Franz Singer handelt, obwohl der Vorname nicht angegeben wurde, bestätigt die Angabe der Adresse „Karl Alexander Allee 15", die auch als Adresse auf einer Weimarer Meldebestätigung von Franz Singer angegeben ist.

13 Poglayen-Neuwall 1978, S. 88.

14 Hildebrandt 1931 S. 403, 407.

15 Gropius 1923, S. 9.

16 Witt-Dörring 2015b, S. 64.

17 Witt-Dörring 2015b, S. 64.

18 Witt-Dörring 2015c, S. 102.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

einige von Wagners Schülern und Mitarbeitern, wie Joseph Maria Olbrich (1867–1908) und Josef Hoffmann sowie Koloman Moser (1868–1918) und Gustav Klimt (1862–1918), zum Siebener-Club zusammen. Aus diesem Kreis ging schließlich die 1897 gegründete *Vereinigung bildender Künstler Österreichs Wiener Secession* hervor, deren Ziel es war, die historistische Formenwelt durch einen modernen, bürgerlichen und österreichischen Stil zu ersetzen.[19] Überzeugt davon, Leben und Kunst zu verbinden, plädierten sie für den individuellen künstlerischen Ausdruck als Gegenreaktion auf die als international austauschbar empfundenen Formen der Industrialisierung. Den Gedanken von der Einheit der Künste, bei der die Verschmelzung von bildender und angewandter Kunst angestrebt war, übernahmen die Secessionisten von der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung.[20] Josef Hoffmann schrieb 1901 in seinem Text „Einfache Möbel": „Ich glaube, dass ein Haus wie aus einem Guss dastehen sollte [...]."[21]

Adolf Loos, der nach einem dreijährigen Aufenthalt in den USA 1896 über London nach Wien zurückkehrte und sich nun für seine Wohnraumeinrichtungen am angelsächsischen Wohnstil orientierte, nahm eine kritische Position gegenüber dem von den Secessionisten angestrebten Gesamtkunstwerk ein.[22] In seiner Schrift „Vom armen reichen Mann" schreibt er über den Bewohner und seine neu eingerichtete Wohnung sarkastisch: „Bequem war die Wohnung, aber den Kopf strengte sie gar sehr an. Der Architekt überwachte daher in den ersten Wochen das Wohnen, damit sich kein Fehler einschleiche. Der reiche Mann gab sich alle Mühe. Aber es geschah doch, daß er ein Buch aus der Hand legte und es im Gedanken in jenes Fach schob, das für die Zeitungen angefertigt war."[23] Loos vertrat die Ansicht, dass neue Formen aus der Realität des Alltags entstehen müssten. Funktionstüchtige, zeitgemäße Gebrauchsgegenstände sah er nicht in der bisher üblichen Weise durch das Zeichnen von Entwürfen verwirklicht, sondern ausgehend vom Material in der Werkstatt wie es in Großbritannien bereits praktiziert wurde.[24]

Obwohl 1903 Josef Hoffmann, Koloman Moser und der Industrielle Fritz Waerndorfer (1868–1939) die Wiener Werkstätte nach dem Vorbild der von Charles Robert Ashbee (1863–1942) 1888 in Großbritannien eingerichteten „Guild of Handicraft" gründeten, ging dort die Gestaltung nicht von der Werkstattarbeit aus, sondern vom zeichnerischen Entwurf. Im Unterschied zum Bauhaus war also der Handwerker noch nicht schöpferisch gleichgestellt mit dem Entwerfer.[25] Nach Meinung von Rainer Wick besaßen jedoch die künstlerischen Direktoren der Wiener Werkstätte, Hoffmann und

19 Witt-Dörring 2015c, S. 102.
20 Witt-Dörring 2015a, S. 138.
21 Hoffmann 1901, S. 203.
22 Witt-Dörring 2015c, S. 102.
23 Opel 2010, S. 264.
24 Witt-Dörring 2015a, S. 138.
25 Witt-Dörring 1998, S. 22.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Moser, die auch als Lehrkräfte die Wiener Kunstgewerbeschule künstlerisch prägten, die Möglichkeit, beide Einrichtungen aneinander zu binden und in Wien damit „so etwas wie ein Proto-Bauhaus“[26] einzurichten, auch wenn tatsächlich keine organisatorische Verschmelzung bestand.[27] Wick vermutet, dass diese offensichtlichen Parallelen vielleicht Grund dafür waren, warum Gropius in seiner Vorgeschichte zum Bauhaus in dem Band *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*[28] Wien gänzlich unerwähnt ließ und weist darauf hin, dass Gropius in seinem Aufsatz mit keinem Wort den Wiener Beitrag zur Erneuerung von Kunst, Kunstgewerbe und Pädagogik anführt. Dies ist insofern bemerkenswert, als Gropius seit seiner Begegnung 1910 mit der Wienerin Alma Mahler – mit der er von 1915 bis 1920 verheiratet war – bestens mit der Wiener Avantgarde vertraut gewesen sein dürfte.[29] Den jungen Johannes Itten, der in den Anfangsjahren wesentlich den Unterricht am Bauhaus prägte, hatte er in Wien beispielsweise über sie kennengelernt. Fest steht, dass sich durchaus formale Korrespondenzen zwischen den am Bauhaus ab 1922 und den von Josef Hoffmann und Koloman Moser in den Jahren 1902 bis 1904 entstandenen Möbeln herstellen lassen.[30] So verfolgten auch die beiden Wiener Werkstätten-Gründer eine geometrische, geradlinige und kubische Gestaltung für ihre Möbelentwürfe, die ihrerseits durch die Entwürfe des Briten Charles Robert Ashbee angeregt worden waren.[31]

5.2.2 Wien in der Zwischenkriegszeit

Österreich hatte bereits um 1900 mit Otto Wagner, Josef Hoffmann und Adolf Loos den europäischen Architekturdiskurs maßgeblich geprägt.[32] In den 1920er-Jahren, so Friedrich Achleitner, hatten die Wiener Architekten „ihre Moderne als ästhetische Revolution schon lange hinter sich“[33]. Gegenüber dem Bauhaus und dem Neuen Bauen war aus Wien Skepsis zu vernehmen, die sich vor allem in den Schriften Josef Franks (1885–1967)

26 Wick 1994a, S. 10.
27 Wick 1994a, S. 17.
28 Gropius 1923, S. 7–18.
29 Wick 1994a, S. 10.
30 Wick 1994a, S. 9–10, 22–23.
31 Der Architekturhistoriker Sekler schreibt, dass Hoffmann um 1900 in der Formensprache seiner Möbel in erster Linie durch Ashbee und nicht, wie vielfach angenommen, durch Macintosh geprägt gewesen sei: „[...] während Hoffmann betont rechtwinklig, geradlinig und schmucklos bleibt, finden sich bei Macintosh subtile Kurven, zart skulptierte Verzierungen und dekorative Einsätze, so daß die Gesamtwirkung komplexer und eleganter erscheint. Hoffmann steht daher in diesem Falle Ashbee stilistisch viel näher als Macintosh, was bei seinem erwiesenen Interesse für Ashbee und der Guild of Handicraft nicht verwunderlich ist [...].“ Siehe: Sekler 1986², S. 40.
32 Nierhaus 2009, S. 245.
33 Achleitner 1996, S. 100.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

und Otto Neuraths (1882–1945) widerspiegelt.[34] Josef Frank rechnete 1931 in seinem Buch *Architektur als Symbol*[35] mit der sich in Deutschland entwickelnden Architektur ab: „Modern ist das Haus, das alles in unserer Zeit Lebendige aufnehmen kann und dabei doch ein organisch gewachsenes Gebilde bleibt. Die moderne deutsche Architektur mag sachlich sein, praktisch, prinzipiell richtig, oft sogar reizvoll, aber sie bleibt leblos."[36]

1912 war das Buch *Houses and Gardens* des britischen Architekten und Vertreters der Arts-and-Crafts-Bewegung Mackay Hugh Baillie Scott (1865–1945) in deutscher Sprache erschienen, in dem als zentraler Ort des Familienlebens eine „Wohnhalle" vorgeschlagen und die Integration alter und neuer Formen in die Wohnwelt befürwortet wurde. Der englische Wohnstil und das Biedermeier als Vorbilder regten die jungen Architekten wie Josef Frank, Hugo Gorge (1883–1934), Viktor Lurje (1883–1944), Oskar Strnad und Oskar Wlach (1881–1963), die gemeinsam bei Carl König (1841–1915) an der Technischen Universität in Wien studiert hatten, zu neuen Wohnraumgestaltungen an.[37]

1916 war vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie das Vorlagenwerk *Einfacher Hausrat* herausgegeben worden, das mehr als 50 Möbelentwürfe von Oskar Strnad (1879–1935), Karl Hagenauer (1898–1956) und Franz Schuster (1892–1972) im bäuerlichen und englischen Stil zeigte. Das Vorlagenwerk erschien anlässlich eines ausgeschriebenen Wettbewerbs des k. k. Ministeriums für öffentliche Arbeiten, um der mittellosen Bevölkerung in kriegsbetroffenen Gebieten preiswerte und brauchbare Typen für neuanzufertigende Möbel anzubieten.[38]

Christian Witt-Dörring ist der Ansicht, dass Oskar Strnad im Verband mit Josef Frank „eine unverkennbare wienerische Ausdrucksform des Innenraums"[39] geschaffen habe, ein Interieur, das „mit seinen Bewohnern mitlebt, sie nicht durch einen Formenkanon oder Zugeständnisse an ein Repräsentations-Denken einschränkt, sondern erst durch die Person oder den Charakter des Bewohners seinen Stimmungsgehalt"[40] erhalten habe. Oskar Strnad vertrat die Auffassung, dass das Möbelstück ein „selbständiges Wesen"[41] sei, das deshalb beweglich und mobil sein müsse. Josef Frank unterstützte diese Auffassung und sprach sich für ein durch Zufälligkeiten entstandenes Ambiente aus, das „nie fertig [ist] und [...] alles in sich aufnehmen [kann], um die wechselnden Ansprüche seines Be-

34 Nierhaus 2009, S. 245.
35 Frank 1931.
36 Frank 1931, S. 135.
37 Ottillinger 2009, S. 22.
38 Ottillinger 2009, S. 22.
39 Witt-Dörring 1980, S. 28.
40 Witt-Dörring 1980, S. 28.
41 Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst 1980, S. 93.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

wohners zu erfüllen“[42]. Mit der Ablehnung eines allumfassenden gestalterischen Prinzips knüpfte er damit an die theoretischen Ansichten von Adolf Loos an.[43] Im Gegensatz zu Frank entwarf Loos jedoch nur wenige Möbel selbst und griff zumeist auf bestehende zurück. Josef Frank entwarf hingegen eine Vielzahl von Möbeln, Lampen, Wohnaccessoires und Textilien, die über die 1925 gemeinsam mit Oskar Wlach und Walter Sobotka (1888–1972) gegründete Einrichtungsfirma *Haus & Garten* vertrieben wurden.[44] Ursprünglich waren die frei im Raum beweglichen Möbel Franks im Zusammenhang mit der Wiener Siedlerbewegung entstanden. Diese Entwürfe bildeten die Grundlage für *Haus & Garten*, deren Käuferschicht allerdings aus einem gegensätzlichen Umfeld stammte – der vermögenden Oberschicht.[45] Die vereinheitlichenden Formvorstellungen der Internationalen Moderne, wie auch des Bauhauses, lehnte Josef Frank ganz entschieden ab: „Ein Streben, das wieder in Mode gekommen ist, allen Gegenständen eine geometrisch-kubische Form aufzuzwingen, ist unmodern, da es neuerlich nur Einheitlichkeit zwischen Haus und Mobiliar bezweckt, welche nichts miteinander zu tun haben. Das ist die Idee des alten Stileinrichtens, die Form ist wohl eine andere aber der Geist ist derselbe.“[46] Den Innenraum seines Hauses in der 1927 eröffneten Werkbundsiedlung in Stuttgart-Weißenhof richtete er im Gegensatz zu seinen Kollegen wie Gropius, Le Corbusier (1887–1965) oder Mart Stam (1899–1986) mit traditionellen Möbeln, bunt gemusterten Kissen, Vorhängen und Teppichen ein.

Das Wachstum der Metropole Wien hatte bereits um 1900 zu einer erheblichen Wohnungsnot geführt, die sich nach dem Ersten Weltkrieg noch verschlimmerte.[47] Der private Wohnbau kam fast vollständig zum Erliegen, was dazu führte, dass die Bevölkerung am Rande der Stadt Behelfsunterkünfte, sogenannte „Brettldörfer“, errichtete und von der Gemeinde Wien die Bereitstellung von Bauland forderte. Unter der sozialdemokratischen Regierung wurde daher Max Ermers als Siedlungsreferent mit dem Aufbau eines Siedlungsamtes beauftragt. Hans Kampffmeyer (1876–1932) – wie Ermers ein Verfechter der Gartenstadt – wurde 1920 Leiter dieses Siedlungsamtes. Durch die Gründung des Österreichischen Verbandes für Siedlungs- und Kleingartenwesen (ÖVSK) und der

42 Josef Frank, Akzidentismus, 1958, in: Bojankin 2012, S. 376. Die praktische Umsetzung von Franks Wohnraumgestaltungen widersprach jedoch hin und wieder seiner Forderung. Er hatte oftmals eine genaue Vorstellung von der Positionierung der Möbel, die durch die Deckenbeleuchtung vorgegeben wurde. Außerdem verwendete er nicht ausschließlich leichte Möbel, sondern auch voluminöse Sofas oder Ohrensessel, die seinem Wunsch nach einer behaglichen Wohnatmosphäre entsprachen. Siehe dazu: Ott 2009a, S. 53.

43 Ott 2009a, S. 29.

44 Ott 2009b, S. 122.

45 Ott 2009b, S. 123.

46 Frank 1931, S. 64.

47 Haiko 1995, S. 25–26.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

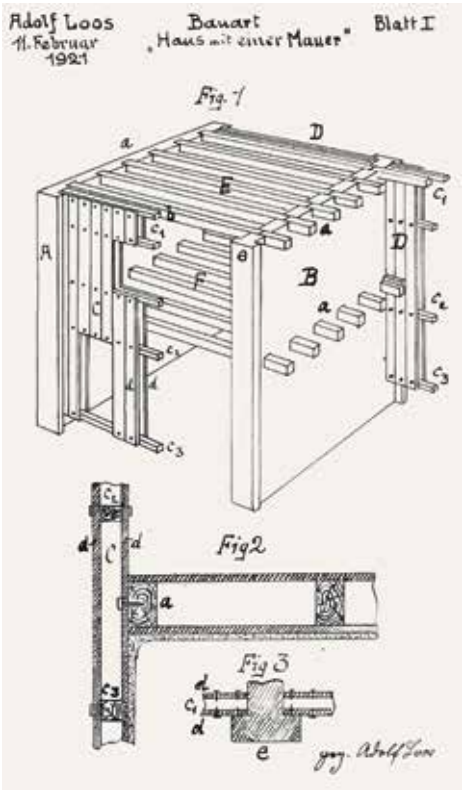


Abb. 111: Adolf Loos, Haus mit einer Mauer, Konstruktionszeichnung des Patents, 1921.



Abb. 112: Margarete Schütte-Lihotzky, Einrichtung der Wohnküche im Kernhaus Typ 7, 1923.

Gemeinwirtschaftlichen Siedlungs- und Baustoffanstalt (GESIBA) wurden 1921 genossenschaftliche Organisationsformen hierfür entwickelt.[48] Von 1921 bis 1924 war Adolf Loos Chefarchitekt beim Wiener Siedlungsamt. In diesem Zusammenhang entwickelte er ein „Haus mit einer Mauer“, das er patentieren ließ, und beschäftigte sich auch mit der Selbstversorgung der Siedler durch Gartenbau (Abb. 111). Zudem plante er 1921 die Siedlung „Friedensstadt“ im 13. Bezirk und war beteiligt bei den Siedlungen „Hirschstetten“ im 22. Bezirk und „Wien-West“ am Heuberg im 17. Bezirk. Sein Prinzip der eingebauten Schränke als Teile der Wand, das er bereits bei seinen Raumgestaltungen seit 1900 verfolgte, empfand er auch für die Siedlerhäuser als bestens geeignet.

Die junge Architektin Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000), die ab 1921 mit Loos für die Siedlungen zusammenarbeitete, setzte die raumangepasste Einrichtung praktisch um. Sie hatte von 1915 bis 1919 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad und Heinrich Tessenow studiert und bei einem Aufenthalt in Rotterdam 1919 die Wohnverhältnisse und genossenschaftlichen Arbeitersiedlungen der Niederlande studiert.[49] Das von

48 Ottillinger 2009, S. 28.

49 Schütte-Lihotzky begleitete ihre Schwester in die Niederlande, die dort in einem Hilfskomitee für Kinder aus Wien tätig war. Sie selbst unterrichtete Vormittags Kinder im Schreiben und Lesen und

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ihr 1923 geplante „Kernhaus Typ 7" stattete sie mit raumgenau angepassten Möbeln aus und entwickelte erstmals 1922 eine Einbauküche (Abb. 112).[50]

Josef Frank, wie Loos ein starker Verfechter der Siedlungs- bzw. Gartenstadtbewegung, war ab 1921 Architekt des Österreichischen Verbandes für Siedlungs- und Kleingartenwesen (ÖVSK). 1923 löste ihn der jüngere Architekt Franz Schuster ab, der wie Schütte-Lihotzky bei Tessenow studiert und mit diesem von 1919–1921 für die Gartenstadt Hellerau zusammengearbeitet hatte. In Wien plante er zusammen mit Franz Schacherl (1895–1943) mehrere Siedlungen, wobei er sich mit Fragen der Typisierung und Normierung auseinandersetzte.[51]

1923 zeichnete sich eine Wende im kommunalen Wohnbau ab, da unter dem Wiener Finanzstadtrat Hugo Breitner eine Wohnbausteuer eingeführt worden war und nun die innerstädtische Blockverbauung stärker in den Vordergrund rückte, um der akuten Wohnungsnot entgegenwirken zu können.[52] Im Zeitraum von 1923 bis 1933 entstanden im Auftrag der Gemeinde Wien 60.000 neue Wohnungen. Die ehemaligen Schüler Otto Wagners, die viele dieser Wohnbauten realisierten, vertraten jedoch keineswegs experimentelle Lösungsansätze für die Wohnungsgrundrisse, sondern konzentrierten sich weitgehend auf die äußere Gestaltung dieser Mietshäuser.[53] Es gab jedoch eine Gruppe von ArchitektInnen, die mit ihren Entwürfen vom Erscheinungsbild der in die „Nähe barocker Schlossanlagen"[54] geratenen Gemeindebauten abwichen. Vordenker hierfür waren Frank, Strnad und Tessenow, die ihre Ideen an der Kunstgewerbeschule an die neue Generation von ArchitektInnen wie Anton Brenner (1896–1957), Margarete Schütte-Lihotzky und Franz Schuster weitergaben. Stetiges Thema dieser ArchitektInnen war es, kleine Wohnräume möglichst optimal nutzbar zu machen. So entwickelte Anton Brenner für sein 1924/1925 errichtetes Wohnhaus an der Ecke Rauchfangkehrergasse/Heinikegasse im 15. Bezirk, dessen Standardwohnungen 38 qm groß waren, ein Einrichtungskonzept mit wandhohen Einbauschränken zwischen Wohn- und Schlafzimmer und stattete das Wohnzimmer mit Klappbetten für die Kinder aus (Abb. 113).

Die Architektin Schütte-Lihotzky wurde 1926 beim Stadtbauamt Frankfurt unter Ernst May in der Abteilung zur Typisierung von Einrichtungsgegenständen angestellt und arbeitete dort ihre Ideen für Einbauküchen 1927 zur „Frankfurter Küche" aus. Auch Brenner und Schuster arbeiteten ab 1927 als freie Architekten in Frankfurt und setzten

arbeitete bei dem Architekten Vermeer. Parallel hörte sie Vorlesungen von Hendrik Petrus Berlage. Siehe: Zwingl 1996[2]a, S. 19, Zwingl 1996[2]b, S. 269.

50 Ottillinger 2009, S. 30.

51 Förster 1978, S. 142–143.

52 Ottillinger 2009, S. 30.

53 Haiko 2010, S. 70.

54 Haiko 1995, S. 27.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

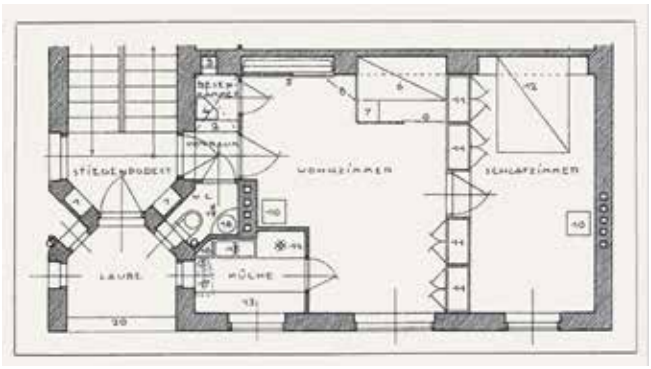


Abb. 113: Anton Brenner, Volkswohnhaus Rauchfangkehrergasse, Grundriss, 1924.

dort ihre innovativen Entwicklungen mit der Typisierung von Möbeln weiter fort, so entwarf Schuster 1929 sein „Aufbaumöbel“-Programm.

Josef Frank, Vizepräsident des Österreichischen Werkbunds, eröffnete 1932 die von ihm initiierte Wiener Werkbundsiedlung. Im Gegensatz zur Werkbundsiedlung in Stuttgart-Weißenhof aus dem Jahr 1927 hatte Frank aber nicht die Absicht, Fragen der Rationalisierung und Normierung nachzugehen oder etwa neue Technologien zu erproben.[55] Der Wiener Ökonom und Philosoph Otto Neurath unterstützte ihn dabei: „Diese Ausstellung will nicht zeigen, was für Erfindungen man gemacht hat, wie man technisch den kürzesten Weg innerhalb der Wohnung schafft, innerhalb der Küche, wie man am besten bei der Küchenarbeit sitzen kann usw., sondern wie man in der nächsten Zeit wohl am glücklichsten in wirklichen Wohnungen leben dürfte. Die optimale technische Lösung deckt sich keineswegs immer mit dem Glücksmaximum.“[56]

5.3 Theorie und Anspruch der Ateliergemeinschaft

Zwei Texte der Ateliergemeinschaft verdeutlichen die theoretischen Grundlagen der Möbel, Innenraumgestaltungen und Bauten und verweisen auf den zeitgenössischen Diskurs zu diesen Themenfeldern. Bei einem Text handelt es sich um ein undatiertes Manuskript aus dem Archiv Georg Schrom mit dem Titel „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“[57] (Dok. 1). Der zweite Text „Das moderne Wohnprinzip: Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven. Franz Singer Möbel“[58]

55 Nierhaus 2009, S. 248.
56 Neurath 1932, S. 214.
57 AGS, Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“.
58 Der Text „Das moderne Wohnprinzip: Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven. Franz Singer Möbel“ wurde in der Ausgabe 29./30. August 1931 im *Kölner Tageblatt* ver-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

wurde im August 1931 im *Kölner Tageblatt* veröffentlicht (Dok. 2). Möglicherweise ist das erhaltene Manuskript ein erster Versuch, die Ziele festzuhalten, da diese im zweiten Text kürzer und prägnanter formuliert werden und auch der Titel „Das moderne Wohnprinzip" eingängiger wirkt als der Titel des Manuskripts.

In beiden Schriften wird auf die beschränkten Wohnverhältnisse hingewiesen und die daraus entstandene Idee der Konzeption von Wohnräumen, die mehrere Funktionen miteinander verbinden. Im Text „Das moderne Wohnprinzip" heißt es dazu: „Die geringe Zahl meist enger Räume gestatten nicht [sic!], sie für einen Einzelzweck dem ständigen Gebrauch zu entziehen. Ein Wohnzimmer ist zugleich Esszimmer, oft Gastzimmer, das Schlafzimmer ist zugleich Arbeitszimmer und alle Räume müssen für den Tagesaufenthalt zu verwenden, müssen verwandelbar sein."[59] Dieser Haltung entspricht der Inhalt des Manuskripts: „Es mussten wegfallen: das Staatszimmer und dessen Gegenstände, längst komisch, im täglichen Gebrauch aber unerträglich. Nippes, Decken und Schoner sind im Aussterben [...]. [Der] Mensch muss nun von seiner Einrichtung das folgende verlangen können: in wenigen Räumen alles zum Leben Erforderliche unterbringen zu können, alle, also auch die Schlafräume tagsüber verfügbar zu haben, sie stets mit der kleinsten Mühewaltung, wenigem oder keinem Personal in Ordnung halten zu können. Zu diesem Zweck muss der Raum aufs äusserste ausgenützt werden."[60]

Die Nutzung eines Raumes zu verschiedenen Zwecken wurde vor allem mit den Klein- und Einraumwohnungen für Heller, Reisner, Lehr, Reiner-Lingens, Breslauer, Schwarz, aber auch bei Projekten wie dem Montessori-Kindergarten im Goethehof, dem Gartenhaus Moller, der Wohnung Taglicht, der Ordination für das Ärztepaar Deutsch, dem Gästehaus Auersperg-Hériot und der Wohnung für die Tänzerin Harmel-Rubinstein verwirklicht. Darin spiegelt sich das zeitaktuelle Thema der Wohnungsknappheit in Wien wider, dem neben der Erbauung von Gemeindewohnungen auch durch Teilungen von Großwohnungen in Kleinwohnungen entgegengewirkt wurde.[61]

Als Konsequenz der sich verkleinernden räumlichen Verhältnisse ergab sich daraus für die Ateliergemeinschaft die Entwicklung von Möbeln mit den Eigenschaften „Raumersparnis und Verwandelbarkeit"[62]. Die Forderungen an die Möbel lauteten: „Das Möbel

öffentlicht. Im Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1988 wird angegeben, dass der Text bereits 1927 entstand. Siehe: Schrom 1988, S. 10. Diese Datierung kann mit der Publikation im Jahr 1931 widerlegt werden, da eine frühere Datumsangabe bisher nicht bekannt ist. Der Autor des Textes wird nicht angegeben. Aufgrund der Wortwahl und den inhaltlichen Parallelen zum Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen" aus dem AGS, kann das Atelier als Urheber angenommen werden.

59 Kölner Tageblatt 1931.

60 AGS, Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen".

61 Witt-Dörring 1980, S. 35.

62 Kölner Tageblatt 1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

muss beweglich sein, d. h. es wird nur im Gebrauchsfalle hervorgeholt. Im Nichtgebrauchsfalle muss es an einem für es bestimmten Platz zurückkehren, das [sic!] der Bewegungsraum nicht verringert werde. Es muss variabel sein, mehreren Zwecken entsprechen s. [sic!] Diwanbett. Bei all dem darf es weder empfindlich in der Mechanik, schwierig im Gebrauch, noch unbequem hässlich oder teuer werden."[63] Die beschränkten räumlichen Verhältnisse hätten dazu geführt, dass „der Mangel zum formenden Prinzip geworden"[64] sei: „Das brachte einen anderen großen Vorteil mit sich, neben dem, auf das Unnötige und Belastende verzichten zu müssen: Man hat erkannt, auf welchem kleinsten Raum man den Bedürfnissen an nötigstem Komfort gerecht werden kann, und wäre jetzt fähig, ein Haus von innen her angenehm, rationell in der Bewirtschaftung und daher sparsam zu gestalten."[65] Im Text heißt es weiter, man könne nun „rationelle" Häuser nicht nur für den „Mittelstand", sondern auch für die „Arbeiterschaft" entwickeln.[66] Dennoch genüge es nicht, „ein Haus mit vielen kleinen Zellen wie für Bienen herzustellen und nun den Bewohner seinem Schicksal zu überlassen, ihn mit seinen zu vielen altmodischen, raumfressenden [sic!], in jeder Richtung unrationellen Möbeln einziehen zu lassen", sondern eine „Wohnkultur" zu schaffen, indem dieses Haus schon so gestaltet sei, „daß es allen Notwendigkeiten entspricht", und dem Bewohner „Möbel zur Verfügung zu stellen, die dafür zweckmäßig sind, und ihn anzuweisen, wie er sich damit einzurichten hat."[67] Jene Haltung steht in starkem Gegensatz zu Adolf Loos', Josef Franks und Oskar Strnads Vorstellung eines gewachsenen Wohnambientes, das unterschiedliche Möbel aufnimmt und stimmt viel eher mit der Ansicht Josef Hoffmanns überein, der befürwortete, dass „ein Haus wie aus einem Guss dastehen sollte [...]."[68]

Mit dem idealistischen Wunsch, eine Lösung für soziale Probleme zu finden, standen Dicker und Singer aber auch ganz im Geiste des bis 1928 amtierenden Bauhaus-Direktors Walter Gropius.[69] 1930 formulierte dieser zur Integration der Funktionalität im Alltag in dem Band *Bauhausbauten Dessau*: „Reibungsloses, sinnvolles Funktionieren des täglichen Lebens ist kein Endziel, sondern bildet nur die Voraussetzung, um zu einem Maximum an persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit zu gelangen. Die Standardisierung der praktischen Lebensvorgänge bedeutet daher keine neue Versklavung und Mechanisierung des Individuums, sondern befreit das Leben von unnötigem Ballast, um es desto ungehemmter und reicher sich entfalten zu lassen."[70] Und in dem 1926 er-

63 AGS, Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen".
64 Kölner Tageblatt 1931.
65 Ebd.
66 Ebd.
67 Ebd.
68 Hoffmann 1901, S. 203.
69 Vgl. Colin 2006², S. 24
70 Gropius 1930, S. 8.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

schienenen Text „Bauhaus Dessau – Grundsätze der Bauhausproduktion“ schrieb er, dass „die Schaffung von Typen für die nützlichen Gegenstände des täglichen Gebrauchs“ eine „soziale Notwendigkeit“[71] sei. Gropius verlangte dabei vor allem funktional durchdachte Entwürfe, die praktisch, haltbar, billig und schön sein müssten.[72] Im Text „Das moderne Wohnprinzip“ ist die Wortwahl ähnlich. Häufig wird das Wort „rationell“ verwendet, mit dem auf die Wichtigkeit der Funktion des Möbels verwiesen wird, das weder schwierig in der Handhabung noch „unbequem, hässlich oder teuer“[73] sein dürfe.

5.4 Einrichtungsgegenstände: Möbel, Leuchten und Kachelöfen

5.4.1 Vom Einzelstück zur Typisierung – Frühe Möbel 1925–1929

5.4.1.1 Bauhaus und De Stijl als Vorbild

Singer hatte seine vertraglich abgeschlossene Lehre in der Tischlerei-Werkstätte des Bauhauses ab 1922 begonnen. Nachdem Gropius die Leitung der Tischlereiwerkstätte von Johannes Itten ab Februar 1922 übernommen hatte, zeichnete sich dort eine Wende in der Formgestaltung ab. Dies äußerte sich in der Abwendung von expressionistischen Formvorstellungen hin zu einer zunehmenden Geometrisierung. Einerseits lässt sich dies auf die Entwicklung des gestalterischen Konsenses am Bauhaus zurückführen, der sich an geometrischen Grundformen orientierte und sich sowohl im Vorkurs bei Itten als auch im Unterricht von Paul Klee und Wassily Kandinsky ausbildete.[74] Der Wandel wurde andererseits auch durch den Niederländer Theo van Doesburg begünstigt, der 1922 seinen De Stijl-Kurs in Weimar im Atelier des Bauhaus-Studierenden Karl Peter Röhl abhielt.[75] Diesen Kurs besuchten neben Franz Singer weitere Studierende der Tischlerei wie Hans Ulrich Fuchs und Erich Brendel sowie der Handwerksmeister der Tischlerei Josef Zachmann.[76] Kursteilnehmer waren zudem die Studierenden Fred Forbát, Peter Keler, Farkas Molnár, Gyula Pap, Kurt Schmidt und Andor Weininger, die sich in Opposition zu Itten

71 Walter Gropius, Bauhaus Dessau – Grundsätze der Bauhausproduktion, 1926, in: Wingler 2002⁴, S. 120.

72 Walter Gropius, Bauhaus Dessau – Grundsätze der Bauhausproduktion, 1926, in: Wingler 2002⁴, S. 120.

73 Kölner Tageblatt 1931.

74 Elbe/Glemnitz 2006, S. 69.

75 Elbe/Glemnitz 2006, S. 68–69.

76 Siehe: RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archiv von Theo und Nelly van Doesburg, Teilnehmerlisten des „Stijl-Kursus“ März–Juli 1922, Inv.-Nr. 0408-1217. Siehe auch: Svestka 1990, S. 31.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

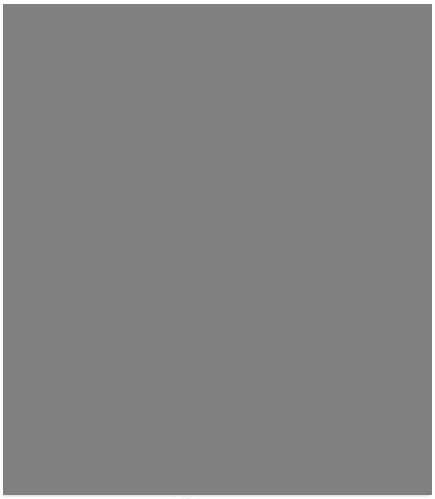


Abb. 114: Gerrit Rietveld, Rot-Blau-Stuhl, Entwurf 1918, Ausführung 1925, Buche, Sperrholz, 88 x 60 x 84 cm, CMU.

1922 in der KURI-Gruppe (konstruktiv, utilitär, rationell, international) zusammengeschlossen hatten.[77]

Die Parole aus Gropius' Bauhaus-Manifest von 1919, dass das „Endziel aller bildnerischen Tätigkeit“[78] der Bau und ihn „zu schmücken [...] die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste“[79] sei, stimmte insofern mit den Ansichten der De Stijl-Bewegung überein, als auch sie eine enge Zusammenarbeit zwischen Künstler und Architekt sowie Architektur und farblicher Gestaltung anstrebte.[80] In seinem Vortrag „Der Wille zum Stil“, den van Doesburg am 3. April 1922 in Weimar hielt, zeigte er in Lichtbildern Arbeiten seiner niederländischen Kollegen wie beispielsweise die Villa Allegonda von J. J. P. Oud in Katwijk aan Zee und einen „Lehnstuhl“[81] von Rietveld, bei dem es sich vermutlich um den heute als Rot-Blau-Stuhl bekannten Armlehnstuhl gehandelt haben dürfte, der zu jener Zeit noch nicht farbig lackiert war (Abb. 114).[82] Durch konkretes Anschauungsmaterial vermittelte van Doesburg so die Prinzipien von De Stijl, die er bei Rietvelds Möbeln vorbildlich umgesetzt sah.

Gropius' Deckenleuchte aus Soffitten für sein auf konstruktivistischen Gestaltungsprinzipien basierendes Direktorenzimmer aus dem Jahr 1923 bezog sich unverkennbar auf Rietvelds Leuchte für das Haus des Arztes Hartog in Maarssen aus dem Jahr 1922 (Abb. 115–116).[83] Und auch Marcel Breuers Stuhlentwürfe wie beispielsweise der Lat-

77 Ex 2000, S. 39; Wendermann 2008, S. 377–378.

78 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, April 1919, in: Wingler 2002⁴, S. 39.

79 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, April 1919, in: Wingler 2002⁴, S. 39.

80 Ex 2000, S. 34.

81 Der Stuhl erhielt seine charakteristische Lackierung erst um 1923 und müsste demzufolge im Lichtbildvortrag noch ohne farbige Fassung präsentiert worden sein. Siehe: Küper/Zijl 1992, S. 76.

82 RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archiv von Theo und Nelly van Doesburg, Manuskript des in Weimar 1922 gehaltenen Vortrags „Der Wille zum Stil“, Inv.-Nr. 0408-340. Doesburg veröffentlichte diesen Vortrag. Siehe: Doesburg 1922, S. 33–41. Als Beispielabbildungen sind im Text die Villa Allegonda von J. J. P. Oud in Katwijk aan Zee und ein Lehnstuhl von Rietveld angegeben. Siehe auch: Wendermann 2008, S. 381.

83 Winkler 1994, S. 301; Herzogenrath 1994, S. 113.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

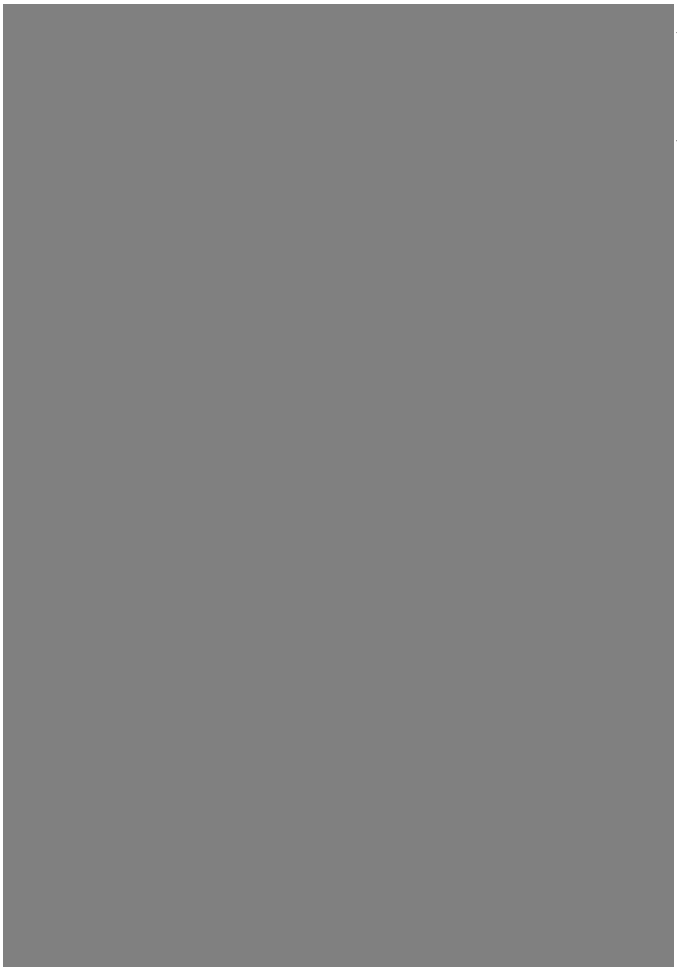


Abb. 115: Walter Gropius und Studierende des Bauhauses, Direktorenzimmer, 1923, nachkoloriertes Foto von Lucia Moholy, um 1924–1925, in Velhagen & Klasings Monatshefte 1927.

tenstuhl von 1922 verweisen auf die Prinzipien von De Stijl, obwohl er nicht den De Stijl-Kurs besuchte (Abb. 117).[84]

Charakteristisch für die ab 1918 entstandenen Möbel von Rietveld ist die Betonung der Konstruktion durch die übereinander gelegt wirkenden Elemente und die sich zu-

84 Herzogenrath 1994, S. 112. Christopher Wilk schreibt zu Breuer in Bezug auf De Stijl: „All of his known furniture from 1921 until 1925 showed the clear and unmistakable influence of de Stijl, particularly of Rietveld's furniture, which played a singularly important role in Breuer's art." Siehe: Wilk 1981, S. 26. Droste schreibt über Marcel Breuer und De Stijl: „Breuer besuchte zwar den De Stijl-Kursus nicht, begriff aber die De Stijl-Grundsätze als gestalterische Herausforderung." Siehe: Droste 1992, S. 9.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

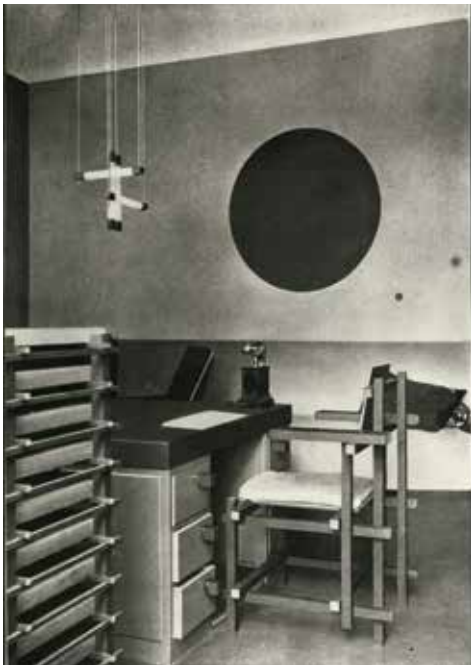


Abb. 116: Gerrit Rietveld, Einrichtung im Haus des Arztes Hartog in Maarssen, 1922.

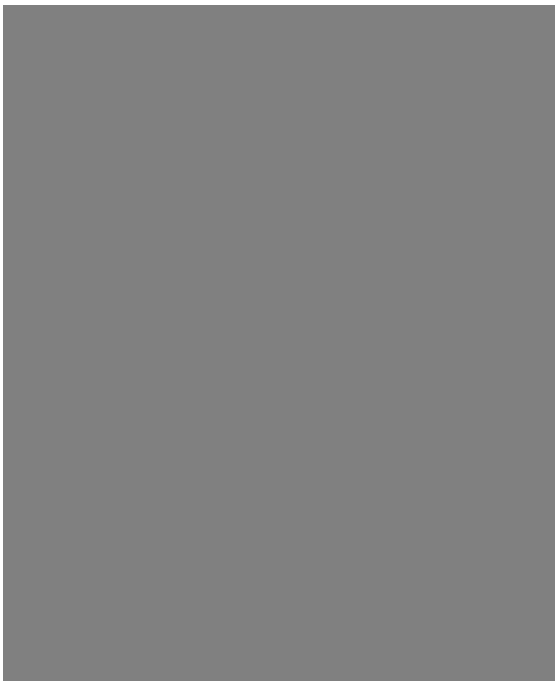


Abb. 117: Marcel Breuer, Lattenstuhl ti 1a, Entwurf 1922, Ausführung 1924, Ahorn, schwarze Rosshaarbespannung, 97 x 56 x 60,5 cm, BHA.

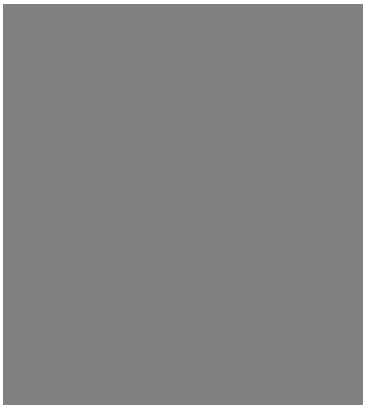


Abb. 118: Frank Lloyd Wright, Stuhl, Larkin Company Administration Building, Buffallo, New York, 1904.

meist rechtwinkelig kreuzenden, überstehenden Lattenhölzer. Für seine Stuhlentwürfe ist zudem die Schrägstellung der Lehne ohne eine direkte Verbindung mit den hinteren Stuhlbeinen kennzeichnend. Ein Detail, das sich wiederum auf Entwürfe Frank Lloyd Wrights zurückführen lässt (Abb. 118).[85] Der gerüsthafte und flächige Aufbau sowie die Betonung der einzelnen Formelemente des Möbels setzten sich ab 1922 bei den Entwürfen der Tischlerei-Werkstätte am Bauhaus durch. Weitere Merkmale für Möbel dieser Zeit sind der Kubus als Formgrundlage, umlaufende beziehungsweise rahmende Bänder und eine farbliche

85 Küper/Zijl 1992, S. 75.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 119: Stuhl für Hans Moller, 1927.

Differenzierung der einzelnen Formelemente sowohl durch verschiedene Hölzer als auch durch unterschiedliche Lackierung.

Da Franz Singer, im Gegensatz zu seinem Werkstatt-Kollegen Marcel Breuer, nachweislich den De Stijl-Kurs besuchte, kann dieser als Inspirationsquelle für seine Möbelentwürfe angenommen werden. Herausgegriffen seien Sitzmöbel von Singer, die konstruktivistische Prinzipien erkennen lassen. Ein aus Latten konstruierter Schreibtischstuhl entstand 1927 für Hans Heller (Abb. 119). Der Stuhl scheint aus zwei Einheiten zusammengesetzt: Sitzrahmen, Hinterbeine und Rückenlehne waren schwarz gebeizt und Vorderbeine, Armlehnen und die Rahmen der Rückenlehne holzsichtig. Von vorne betrachtet waren die Latten der Vorderbeine, der Armlehnen und der Sitzrahmen mit der Schmalseite zu sehen, die Hinterbeine und die schräg gestellte Lehne zeigten sich dagegen mit der Breitseite. Bei diesem optischen Effekt lässt sich eine Parallele zu einem 1923 von Marcel Breuer entworfenen Stuhl ziehen (Abb. 120).

1928 entwarf Singer für die Wohnung von Ernst Wachtel einen Armlehnstuhl, bei dem er das für Rietveld typische Charakteristikum der an- bzw. aufeinandergelegt wirkenden Elemente aufgriff (Abb. 121). Zwei u-förmige Rahmen aus Lattenhölzern bilden die vorder- und rückseitige Abgrenzung des Sitzes. Auf jeder Seite laufen Rundhölzer durch diese Rahmen hindurch und ragen, wie die auch darüber angebrachten Rund-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 120: Marcel Breuer, Stuhl, 1923.

hölzer der Armlehnen, über den vorderen Rahmen hinaus. Der Aufbau des Möbels wurde so besonders betont und zeigt auch mit dem Überstehen der Hölzer ein Spezifikum der Rietveld-Möbel (Abb. 122). Trotzdem unterscheidet sich der Stuhl von den Sitzmöbeln des Niederländers insofern, als es Singer nicht gelang die Rietvelds Stühlen innewohnende Leichtigkeit zu vermitteln. Durch die genaue Einpassung der die u-förmige Rahmenkonstruktion durchbrechenden Rundhölzer entsteht ein wesentlich massiverer Eindruck. Letztendlich griff Singer bei diesen Sitzmöbeln also nur optische Details Rietvelds auf, um damit seinen Entwürfen einen modernen Anstrich zu verleihen, was schließlich zu diesen recht eigentümlichen Formgestaltungen führte.



Abb. 121: Stuhl für Ernst Wachtel, 1927.

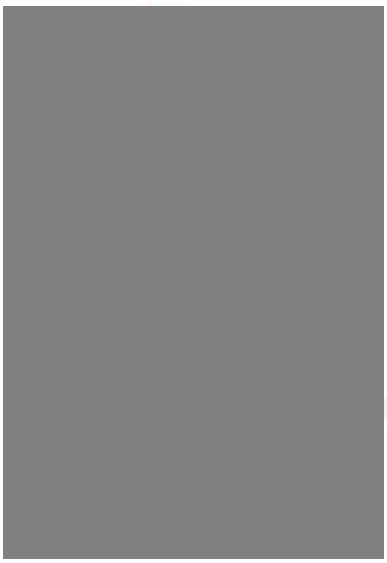


Abb. 122: Gerrit Rietveld, Klavierstuhl, Entwurf 1923, Ausführung 1926, Buche, Leder, 75 x 35,6 x 43 cm, CMU.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 123: Fauteuil für Hans Moller, 1925.



Abb. 124: Sitzgruppe mit Fauteuils für Hans Moller, 1925.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

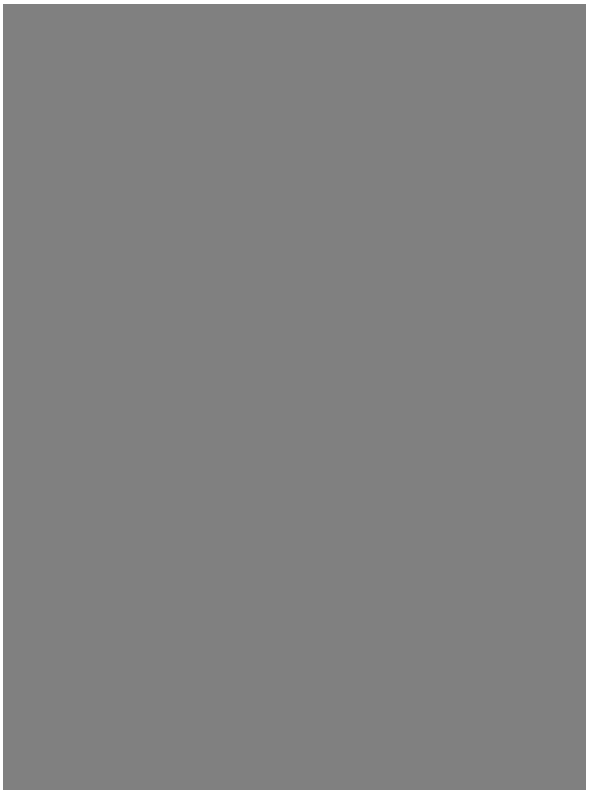


Abb. 125: Walter Gropius, Sessel für das Direktorenzimmer im Bauhaus, 1923.

Für Singers frühe Möbel sind zudem geometrische Formbestandteile und insbesondere kubische Formen kennzeichnend. 1925 entstanden Möbel für Anny Wottitz-Moller und Hans Moller für ein Damen- und Herrenzimmer in ihrer Wohnung in der Wasagasse im 9. Bezirk in Wien. Bei den Sitzmöbeln für das Herrenzimmer, die auf kubische Stuhlentwürfe des Bauhauses verweisen, ruhte auf vier gedrungenen würfelförmigen Füßen eine quaderförmige Unterkonstruktion (Abb. 123–125). Die darauf angebrachte Sitzfläche schloss auf der Rückseite bündig ab und kragte nach vorne und zu den Seiten über den unteren Teil aus. Zwischen Rückenlehne und Unterkonstruktion befand sich ein Spalt, der die Kompaktheit des Möbels etwas auflockerte und die Konstruktion des Möbels betonte. Vier lose aufgelegte Polster bildeten Sitzfläche, Armlehnen und Rückenlehne.

Die heute noch erhaltenen Sitzmöbel des Damenzimmers sind durch runde Formen wie halbkreisförmige Lehnen, runde Sitzflächen, säulenartige Vorderbeine und die aus Stoff-Zylindern zusammengesetzte Polsterung charakterisiert (Abb. 126). Wie bei den Sitzmöbeln des Herrenzimmers findet sich auch hier die Betonung der geometrischen Grundformen wieder, die durch Durchsichten zwischen der halbkreisförmigen Lehne und den säulenartigen Vorderbeinen sowie der kreisförmigen Sitzfläche zusätzlich unterstützt werden. Die Abstandhaltung zur Unterstreichung der einzelnen Formelemente wurde auch von anderen Schülern des Bauhauses angewandt. So fügte Erich Dieckmann beispielsweise bei dem Tisch für das Herrenzimmer des Hauses Am Horn 1923 Abstandhalter zwischen Tischplatte und Zarge ein (Abb. 127).

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 126: Sessel für Anny Wottitz-Moller, 1925, Rotbuche, Esche, Nadelholz, Kirschholz, zinnoberroter Schleiflack, Rosshaarpolsterung, handgewebtes Leinen, 71,5 x 71 x 61 cm, DNSM.



Abb. 127: Erich Dieckmann, Tisch für Herrenzimmer im Haus Am Horn, 1923.

Wie stark bei Singer Bezüge zu Bauhaus-Kollegen auszumachen sind, zeigt auch ein Blick auf den für das Herrenzimmer von Hans Moller entworfenen Bücherschrank (Abb. 128). Der Schrankkorpus wird von vier mäanderartig verlaufenden Holzverstrebungen umrahmt und zeigt damit ganz dezidiert Parallelen zu einem Bücherschrank von Marcel Breuer von 1921 (Abb. 129).

Um 1925/1926 entwarf Singer für die Eltern von Hans Moller, Alice und Hugo Moller, die Einrichtung ihres Speisezimmers, die einer konventionellen Ausstattung weitaus mehr entsprach als den für ihren Sohn und ihre Schwiegertochter entwickelten Möbeltypen. Hierzu gehörten ein ausziehbarer Esstisch mit Stühlen, ein kleinerer Tisch mit Sesseln, ein Sofa, zwei „Kredenzen“[86] und eine Vitrine. Dennoch fällt auch bei diesen Möbeln die starke Betonung der Formelemente und der Konstruktion auf. Eine eigenwillige

86 Das Wort „Kredenz“ wird in Österreich für das in Deutschland gewöhnlich als „Anrichte“ bezeichnete Möbel verwendet.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 128: Bücherschrank für Hans Moller, 1925.

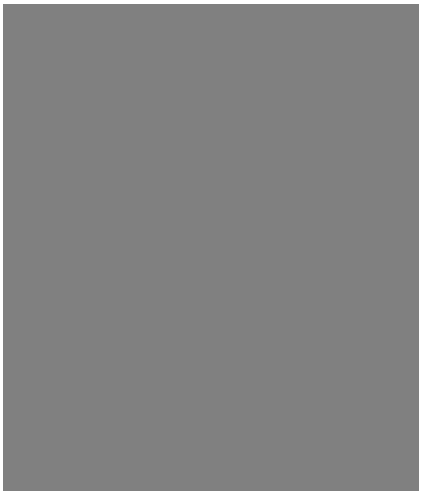


Abb. 129: Marcel Breuer, Bücherschrank, 1921.

Formensprache ergab sich bei den „Kredenzen“, deren Korpusse an den Vorderkanten abgeschrägt waren (Abb. 130). Nach oben und unten waren diese durch leicht überstehende Platten abgeschlossen. Besonders charakteristisch war die Unterkonstruktion mit mäanderartig verlaufenden Beinen. Neben den vier abgewinkelten Beinen unterhalb des Schrankelements waren zwei weitere Beine vorne an den Schranktüren montiert, die sich beim Öffnen mit den Türen zur Seite schwenkten (Abb. 131). Für die Anrichte wurde Nuss-, Palisander- und Thujaholz verwendet. Das unterschiedliche Oberflächenbild dieser Hölzer betonte zusätzlich die verschiedenen Bestandteile der Anrichte.

Kubische Formen als Grundlage der Möbelgestaltung wurden auch für die 1927 eingerichtete Einraumwohnung für Hans Heller aufgegriffen.[87] Bestandteil dieser Wohnung

87 In einem Zeitschriftenartikel ist als Bewohnerin eine „business woman“ angegeben. Siehe: Urban 1932a, S. 400–401. Vermutlich verbrachte Heller dort vorwiegend Zeit mit seiner damaligen Partnerin, der Schauspielerin Sybille Binder. So schreibt Heller in seiner Autobiografie: „Meine nächste Beziehung war ernster. Sybille Binder, eine begabte Schauspielerin [...]. In dieser Zeit mietete ich eine Wohnung in der inneren Stadt, um mein Doppelleben konsequent weiterführen zu können.“ Siehe: Heller 1985, S. 43.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0





Abb. 130: Anrichte für Alice und Hugo Moller, um 1925/26.

Abb. 131: Anrichte für Alice und Hugo Moller, geöffnet, um 1925/26.

war der bereits erwähnte, aus Latten konstruierte Schreibtischstuhl. Dazu entwarf Singer einen in den Abmessungen auf den Stuhl abgestimmten Schreibtisch, sodass der Stuhl passgenau unter die Tischplatte geschoben werden konnte (Abb. 132). Eine dreiteilige Sitzgarnitur bestand aus einem Armlehnstuhl, in den zwei weitere Sitzmöbel eingeschoben werden konnten. Die doppelwandigen Armlehnen nahmen die Armstützen des zweiten Sitzmöbels auf, in das wiederum im unteren Bereich ein Hocker eingestellt werden konnte (Abb. 133). Bei zwei weiteren Sesseln dieser Wohnung konnten ebenfalls Hocker im unteren Bereich eingeschoben werden. Erstmalig wurde für alle diese Sitzmöbel die Bespannung mit Gurtbändern gewählt. Das sich ergebende Würfelmuster der Gurten korrespondierte mit der kubischen Form der Möbel und verweist auf die farbige Bespannung des am Bauhaus entstandenen Stuhls von Gunta Stölzl und Marcel Breuer aus dem Jahr 1921 (Abb. 134).[88]

88 Winkler 2006, S. 88.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 132: Stuhl und Schreibtisch für Hans Heller, 1927.

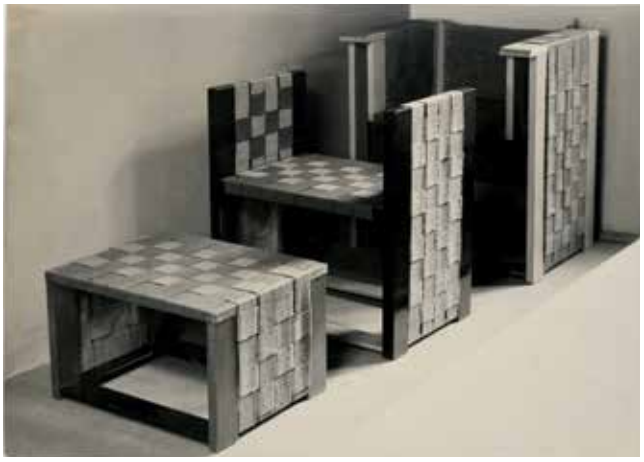


Abb. 133: Dreiteilige Sitzgarnitur für Hans Heller, 1927.

Für das Schlafzimmer Koritschoner aus dem Jahr 1927 wurde ein Toilettentisch mit zur Seite schwenkbaren Schrankkorpussen und ein kubischer Sekretär entworfen, der erst nach Aufschwingen der Türen seine Funktion verriet (Abb. 135–136). Das ästhetische Spiel mit der Entstehung und Auflösung des Kubus wurde vielfach variiert. Bei den Sitzmöbeln für die Wohnungen von Hunger und Reisner konnte die Lehne der Stühle heruntergeklappt werden, sodass sich ein Würfel ergab, der

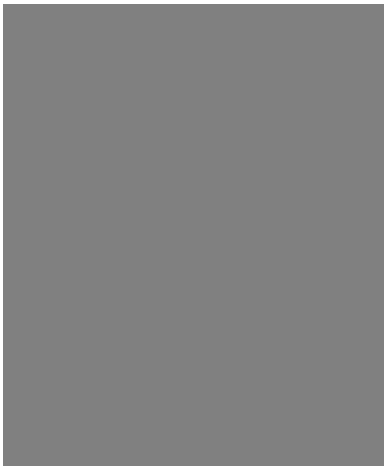


Abb. 134: Marcel Breuer, Gunta Stölzl, Stuhl, 1921, Holz, Wolle, 75,5 x 49 x 49,5 cm, KSW.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 135: Sekretär für Wohnung Koritschoner, 1927.

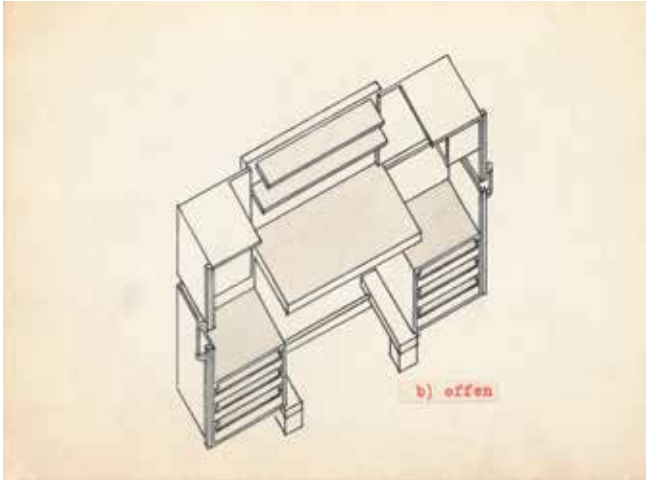


Abb. 136: Zeichnung des geöffneten Sekretärs Koritschoner, Detail Fotokarte, 1927, BHA.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 137: Sessel für Wohnung Reisner, 1929.

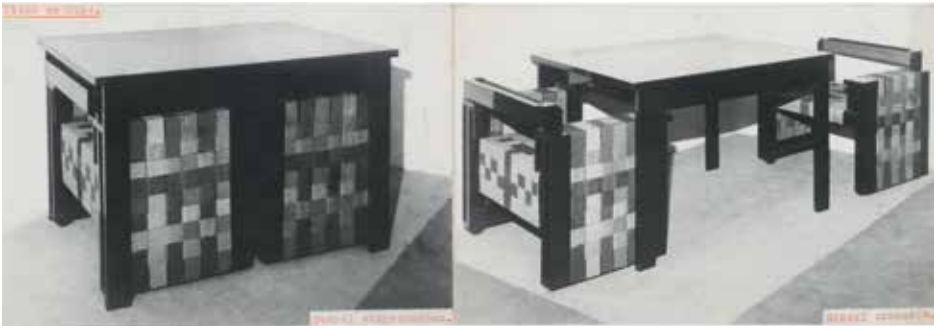


Abb. 138: Tisch mit eingeschobenen Sesseln, 1927–1930.

dann in den „Kistenkasten“[89] oder unter den Schreibtisch eingeschoben werden konnte (Abb. 137). Das Prinzip ergab sich auch für die Möbelkombination eines Speisetisches in der Wohnung Téry-Buschmann, unter den zwei Armlehnstühle geschoben werden konnten. Mit dem Einschieben der Stühle unter den Speisetisch entstand ein quaderförmiger Block, der seitlich das Würfelmuster der Gurtbespannung der Armlehnstühle zeigte (Abb. 138).

89 Das Wort „Kasten“ ist die in Österreich gebräuchliche Bezeichnung für einen Schrank.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 139: Sessel des Damenzimmers, *Kunstschau* 1927.

Auf der *Kunstschau* 1927 präsentierte das Atelier eine Auswahl seiner Möbelentwürfe. Bei den Sitzmöbeln für das Damenzimmer wurde die strenge, rechtwinklige Formensprache durch gerundete Formen aufgelockert (Abb. 139). Bei den Stühlen der Sitzgruppe bildeten Vorderbeine, Zargen und Lehne formal eine Einheit. Die Verbindung der leicht schräg gestellten Hinterbeine mit den Zargen war durch runde Scheiben verdeckt. Den Sitz bildeten auf den Zargen aufliegende geschwungene Rahmen, an denen die Bespannung aus Bast[90] befestigt war. Ein ebenfalls mit Bast bespanntes zylinderförmiges Polster diente als Rückenlehne. Das Damenzimmer wurde ergänzt durch eine formal zu den Stühlen passende Sitzbank, einen Schreibtischstuhl und einen Hocker für den Toilettentisch. Die Gurtbänder und handgewebten Bezugsstoffe dieser Sitzmöbel verweisen auf die Textilbespannungen der Möbel des frühen Bauhauses, wie sie beispielsweise bei den Entwürfen von Marcel Breuer und Gunta Stölzl zum Einsatz kamen. So waren bei den

90 Da Bastfasern aus unterschiedlichen Pflanzen gewonnen werden, könnte es sich um ein Gewebe aus Flachs, Jute oder Hanf handeln.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 140: Sessel des Damenzimmers, *Kunstschau* 1927.

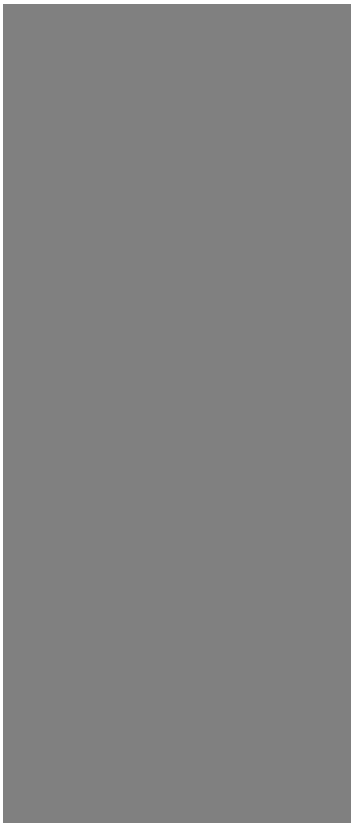


Abb. 141: Marcel Breuer, Gunta Stölzl, Afrikanischer Stuhl, Holz, geschnitzt und bemalt, Sitzbespannung aus handgewebter Wolle, 1921.

auf der *Kunstschau* ausgestellten Sitzmöbeln die Kettfäden der Bespannung ähnlich wie beim „Afrikanischen Stuhl“[91] an den Sitzrahmen gespannt (Abb. 140–141).[92]

Die Form der gerundeten Sitzrahmen wurde für die Schlafzimmermöbel der Wohnungen von Ernst Wachtel und Karl Heller sowie für Sitzmöbel der für Margit Téry-Buschmann eingerichteten Wohnung in Berlin aufgegriffen. Obschon Marcel Breuer hin und wieder auch Bögen oder gerundete Formen einsetzte, wie beispielsweise bei dem

91 Der Stuhl wird bei Wingler als „Afrikanischer Stuhl“ bezeichnet. Siehe: Wingler 2002⁴, S. 300. In den Bauhaus-Alben ist der Stuhl mit der Bezeichnung „Romantischer Lehnstuhl“ betitelt. Siehe: Winkler 2006, S. 76–77.

92 Vgl. Winkler 2006, S. 76.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 142: Marcel Breuer, Bett für Haus Am Horn, 1923.

Damenbett für das Haus Am Horn, bei dem das Fußende aus einem gewölbten Brett bestand, oder einem Stuhl aus dem Jahr 1922, bei dem das Rückenpolster aus einem halbierten Zylinder gebildet war, fällt auf, dass Rundungen von der Ateliergemeinschaft weitaus häufiger eingesetzt wurden als von ihren Kollegen am Bauhaus (Abb. 142).

In Singers Brief an Berthold Viertel über den Aufbau der *Werkstätten Bildender Kunst* schreibt Singer, dass er seine „eigenen Wege [...] nur dort gehen" würde, wo ihm „die Auftraggeber die nötige volle Freiheit gewähren" würden.[93] Diese Haltung galt offenbar hin und wieder auch für seine Möbelentwürfe. Für das um 1928 für Alice Moller gestaltete Musikzimmer wurden beispielsweise Sitzmöbel entwickelt, bei denen der geometrische Aufbau durch volutenartige Formelemente ergänzt wurde. Es entstanden jeweils zwei unterschiedliche Typen. Bei einem Modell ergaben die seitlichen volutenförmigen Rückenelemente eine Wölbung der Lehne und bei dem zweiten Modell waren die Armlehnstützen in dieser Form ausgebildet (Abb. 143). Denkbar ist, dass die ornamenthaften Elemente auf Wunsch der Auftraggeberin Alice Moller integriert wurden, um die strenge rechtwinklige Form aufzulockern. Auffällig erscheint zudem, dass diese möglicherweise dem Geschmack der Besitzer angepassten Möbel nicht publiziert wurden. Damit wird deutlich, dass die Ateliergemeinschaft insbesondere mit den Möbelentwürfen in Verbindung gebracht werden wollte, die Prinzipien wie das Platzsparen und Verwandeln durch Funktionen wie Stapeln, Klappen oder Ineinanderschieben veranschaulichten.

Je nach Budget der AuftraggeberInnen wurden entweder günstige oder kostbare Hölzer verwendet. Für die Wohnung von Anny und Hans Moller wurden beispielsweise Birne, Eschenwurzel, Vogelaugenahorn, Rotbuche, Kirschholz und Nadelholz verwendet, für die Möbel von Ernst Wachtel zudem Eiche, Nuss, Buchs und Erlensperrplatten.

93 DLM, Bestand: A:Viertel, Salka, 80.1.594, Brief Franz Singer an Berthold Viertel, undatiert.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 143: Sessel für das Musikzimmer von Alice und Hugo Moller, 1928.

Wertvolle Hölzer wie Palisander, Thuja, Makassar-Ebenholz, Mahagoni und Rosenholz kamen für die Möbel der Wohnungen von Alice und Hugo Moller und Julius und Mia Koritschoner zum Einsatz. Tischplatten und Regalbretter wurden oftmals mit farbigem Linoleum überzogen oder mit schwarzem Opalglas abgedeckt.

Für die Möbel im Zeitraum 1925 bis etwa 1929 ist festzustellen, dass sich formal zahlreiche Gestaltungsgrundlagen mit denen des Bauhauses decken. Hierzu sind die Betonung der Konstruktion, der Aufbau aus geometrischen Formelementen, die Verwendung von Lattenhölzern, rahmenden, umlaufenden Hölzern, die Kombination unterschiedlicher Holzsorten, farbige Lackierungen und textile Bespannungen wie Gurt- und Bastgeflechte sowie handgewebte Leinenstoffe zu zählen. Kennzeichnend für die Entwürfe der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer ist im Vergleich zu Möbeln anderer Bauhaus-Studierender jedoch der häufige Einsatz gerundeter Formen und der Einsatz von Klapp- und Schiebefunktionen.

5.4.1.2 Verwandelbarkeit als Prinzip

Für den Großteil der Möbel aus der Ateliergemeinschaft ist als Charakteristikum die Veränderung und damit einhergehende Variabilität in der Nutzung der Möbel markant.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

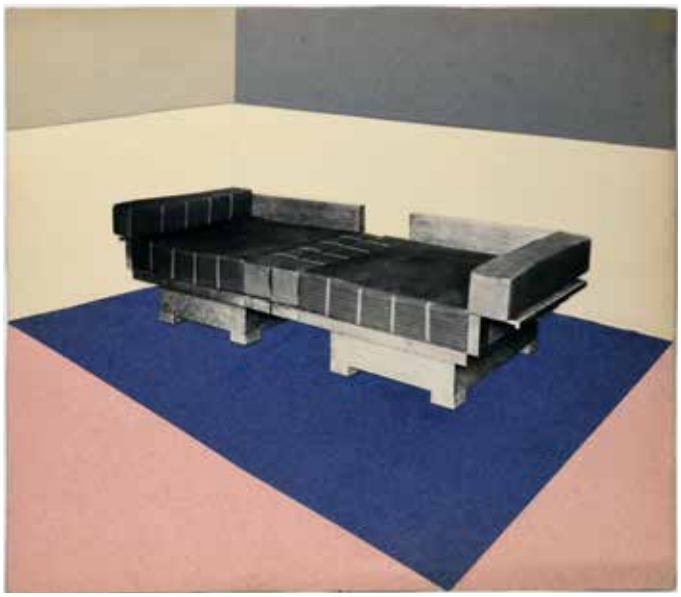


Abb. 144: Fauteuils für Hans Moller als Liege zusammengestellt, 1925.

Mehrfunktionalität war auch für Bauhaus-Möbel der Weimarer Zeit kennzeichnend. Im Zuge der Bauhaus-Ausstellung 1923 entwickelte Alma Buscher für die Einrichtung des Kinderzimmers im Haus Am Horn Möbel mit mehreren Funktionen. Bei Entwürfen der übrigen Bauhaus-Kollegen wie Erich Dieckmann oder Marcel Breuer blieb die Verwandlungsmöglichkeit von Möbeln hingegen selten.

Bereits bei den 1925 entstandenen Möbeln für das Herrenzimmer von Hans Moller waren sowohl die Sessel als auch der dazugehörige Tisch veränderbar. Bei den Sesseln konnten seitlich angebrachte Elemente mit hochschwenkbaren Abstellflächen heruntergeklappt werden, womit sich eine erweiterte Fläche ergab, die, angeschoben an Sessel des gleichen Typs, eine Couch beziehungsweise eine Liege ergaben (Abb. 144).

Aus einem in den Fuß des Tisches integrierten Rahmen konnte ein aufklappbarer Würfel entnommen werden, in dem Likör und Gläser aufbewahrt wurden. Der Würfel verwandelte sich wiederum nach dem Herunterklappen von zwei seitlichen Platten in ein separat aufstellbares Schränkchen (Abb. 145). Ähnliche Prinzipien wandte Erich Brendel, Werkmeister der Tischlereiwerkstatt ab Wintersemester 1922, bei seinem würfelförmigen Klapptisch an, dessen Abstellfläche durch Hochklappen der seitlichen Platten vergrößert werden konnte (Abb. 146).

Für die 1927 eingerichtete Wohnung Koritschoner wurden ebenfalls innovative Mehrzwecklösungen entwickelt. Das Ehebett im Schlafzimmer war zu einem Teil in die Wand eingelassen und reichte so weit in den Raum hinein, dass durch das Zuziehen der Nische

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

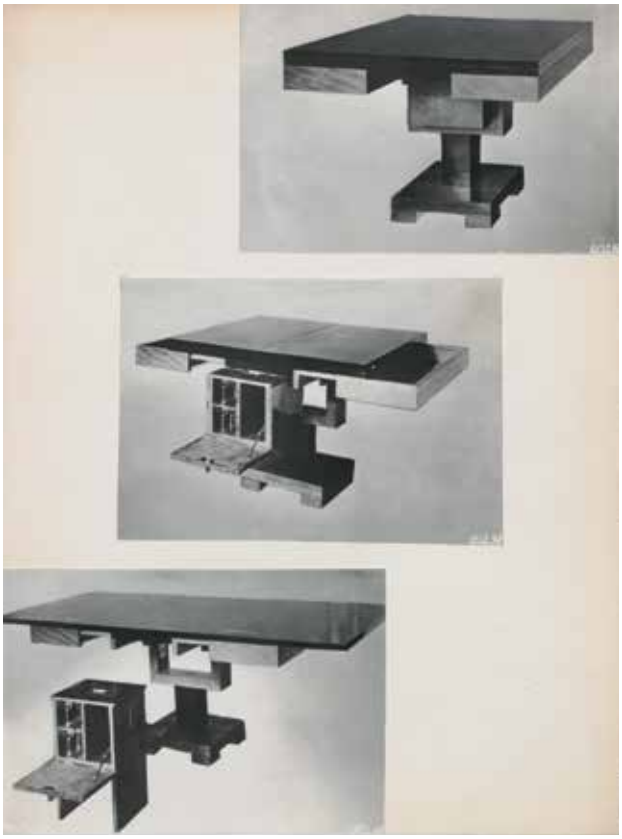




Abb. 145 (links): Tisch mit Likörschränkchen für Hans Moller, 1925.

Abb. 146 (oben): Erich Brendel, Klapptisch, Entwurf 1924, Ausführung 1928, Padouk, Tischlerplatte, Nadelholz, grauer Linoleumsockel, vernickeltes Klavierband, 60,5 x 54,2 x 54 cm, BHA.

mit Vorhängen und das Auflegen von Polstern eine Couch entstand (Abb. 147). Die Funktion des „Diwanbetts“, das als Sofa und Bett verwendet werden konnte, schloss an diese Idee an. Beim Öffnen des mit Gurten bespannten Deckels hob sich die integrierte Matratze mittels eines Scherenmechanismus an (Abb. 148).

Beim sogenannten „Rollauszugstisch“, der erstmals 1925/1926 für das Speisezimmer von Alice und Hugo Moller entstand, konnte die Rollschiebe-Tischplatte auf Walzen auf- und abgerollt werden, um so die Tischfläche zu vergrößern oder zu verkleinern (Abb. 149). Diese Technik wurde auch für die Speisetische der Häuser von Julius Koritschoner 1927 und Franz Neumann 1930 angewandt.

Besonders deutlich wird der Bezug zur Bewegung bei dem von Singer als „Transmissions-Stuhl“[94] bezeichneten Armlehnstuhl (Abb. 150). Für das 1929 entworfene Möbel

94 Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7844/1.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

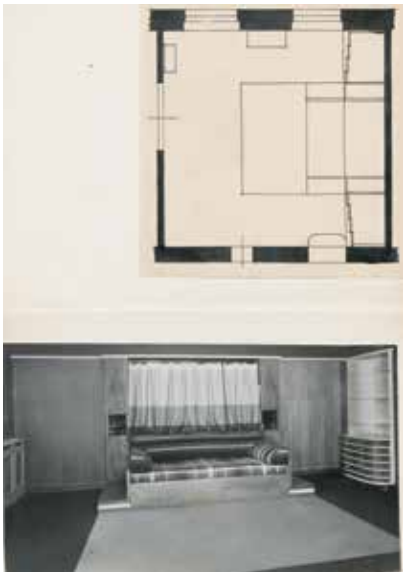


Abb. 147: Bett/Sofa Koritschoner, 1927.

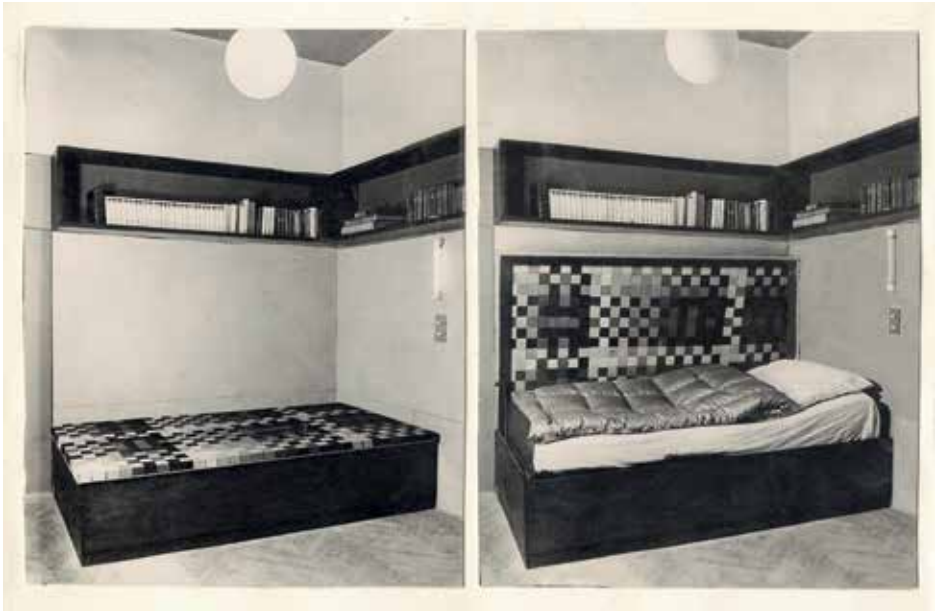


Abb. 148: „Diwanbett“, 1927.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0





Abb. 149 (links): Rollauszugstisch für Alice und Hugo Moller, um 1925/26.

Abb. 150 (oben): „Transmissionsstuhl“ für Franz Neumann, 1930.

wurde eine Bezeichnung aus dem Maschinenbau verwendet, obwohl hier der Begriff der Transmission nicht der Funktion eines Treibriemens entspricht. Beim Verstellen der Sitzlehne bewegten sich lediglich die Armlehnriemen über Räder. Bei heruntergeklappter Rückenlehne entstand die Form eines Würfels. Die Transmission bezog sich also nur auf die Optik der Armlehnriemen.

Obwohl diese Entwicklungen stets mit der Raumknappheit argumentiert wurden, zeigt sich dabei ein Widerspruch. So wurden die Möbel von der Ateliergemeinschaft auch in großen Altbauwohnungen eingesetzt, obwohl ihr Einsatz nicht notwendig gewesen wäre. Insbesondere bei den Wohnungen Téry-Buschmann und Reymers-Münz fällt auf, dass die platzsparenden Klapptische und Stapelstühle im Grunde ungerechtfertigt waren, da die Räume einerseits groß genug waren, um sie aufgestellt zu lassen, und andererseits offenbar ausschließlich als Speisezimmer genutzt wurden (Abb. 151).

Funktionswechsel durch Klapp- und Schiebetechniken waren Dicker und Singer von ihrer Theaterarbeit bekannt und wirkten sicherlich inspirierend für ihre Möbelentwürfe.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

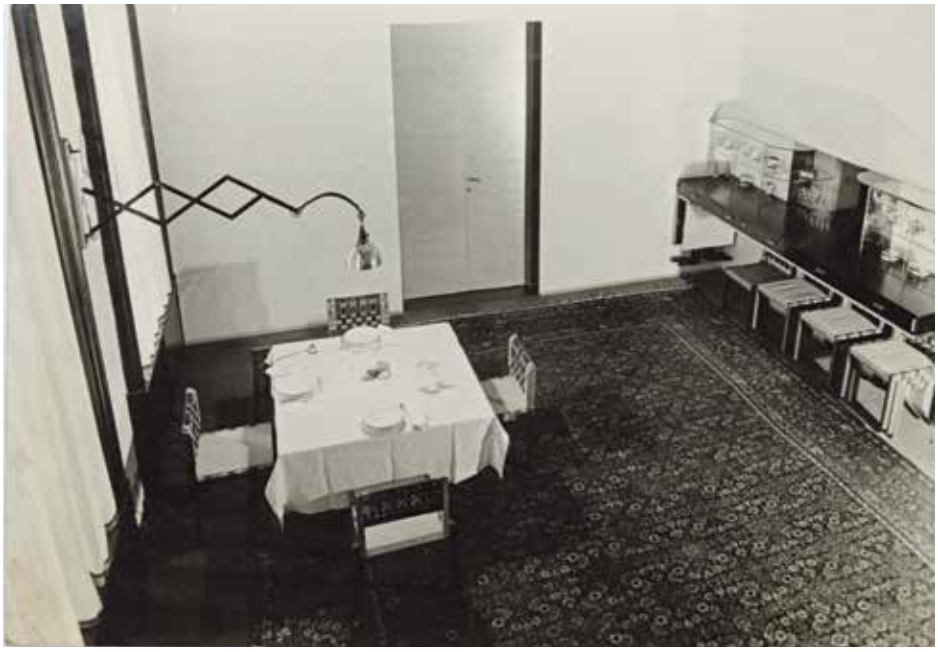


Abb. 151: Wohn-Speisezimmer Reymers-Münz, 1930.

Andererseits sind Verbindungen zu Möbeln russischer KünstlerInnen des Konstruktivismus erkennbar, die kinetische Aspekte ihrer Kunstwerke auf Möbel übertrugen. Bei Alexander Rodtschenkos im sowjetischen Pavillon auf der Ausstellung *Arts Décoratif* 1925 in Paris gezeigtem Arbeiterklub mit einem langen Klapptisch und beweglichen Wandvitrinen basierten fast alle Möbel auf dem Prinzip der Beweglichkeit (Abb. 152).[95] In der Werkstatt für Metallbearbeitung der WChUTEMAS[96], deren Leitung Rodtschenko seit 1922 innehatte, war die Variabilität von Gebrauchsgegenständen ebenso Aufgabengebiet der StudentInnen.[97] El Lissitzky, der ab 1925 in dieser Abteilung unterrichtete, präsentierte auf der Hygieneausstellung in Dresden 1930 ein „Wandmobil" mit Schiebewand, das je nach Bedarf mit Klappbetten, Arbeitstisch, Kleiderschrank und Spiegeltoilette möbliert

95 Alexander Rodtschenko, Der Arbeiterklub, Manuskript, Archiv von W. A. Rodtschenko. Siehe: Chan-Magomedow 1993, S. 47.

96 Die 1920 gegründete WChUTEMAS (Künstlerisch-Technische Werkstätten), ab 1927 WChUTEIN (Höheres Künstlerisch-Technisches Institut) war eine bis 1930 bestehende Kunsthochschule in Moskau, die ähnlich dem Bauhaus Kunst und Handwerk durch Zusammenlegung mehrerer Schulen verband. Sie war u. a. geprägt durch KünstlerInnen der russischen Avantgarde wie Alexander Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Wladimir Tatlin und El Lissitzky.

97 Chan-Magomedow 1993, S. 44.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 152: Alexander Rodtschenko, Arbeiterklub, Internationale Kunstgewerbeausstellung Paris 1925.

Abb. 153: El Lissitzky, Wand-Mobil für Kommunenhaus, 1929, in *Das neue Frankfurt*, Heft 1, 4, 1930.



werden konnte (Abb. 153). Auch hier ist eine konzeptionelle Nähe zum Theater offenkundig.[98] Daniela Stöppel hat zu den russischen Konstruktivisten präzise bemerkt, dass „der

98 Simons 1993, S. 84.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 154: Eileen Gray, S-Stuhl, entworfen für Villa Tempe à Pailla, in voller Größe und zusammengeklappt, 1932–1934, V&A.

geforderten Multifunktionalität etwas Selbstzweckhaftes anhaftete“[99] und die BenutzerInnen durch den Prozess des Schiebens und Klappens bei der Nutzung der Möbel aktiv in den neuen Kunstbegriff mithilfe einer „taktilen Erfahrungsebene“[100] einbezogen wurden.

Dies lässt sich auch für Dicker und Singer beobachten: Durch die Herausnahme der beispielsweise in den „Kistenkasten“ eingeschachtelten Tische und Stühle wurde der Schrank ähnlich einem Baukasten genutzt. Sitzmöbel verwandelten sich durch Herunterklappen der Lehne in Würfel. Der spielerische Umgang mit Beweglichkeit erinnert auch an Möbel der in Frankreich tätigen irischen Designerin Eileen Gray (1878–1976). Mit der Bewegung ihres 1932 bis 1934 entwickelten S-Stuhls, der sich platzsparend zusammenfalten ließ, verbanden sich vielmehr ästhetische als praktische Aspekte (Abb. 154).[101] Demzufolge wurden „elementaristische Vorstellungen aus der Kunst in die angewandten Bereiche“[102] übertragen. Stöppel interpretiert die Klapp- und Schiebefunktionen im Möbeldesign dieser Zeit als „neuartigen Umgang mit Gegenständen und Objekten“, um so im Übertragenen „eine utopische Neuordnung der Welt in Gang zu setzen“.[103] Bei Dicker und Singer kann zudem Ittens Maxime von Bewegung und Rhythmus als existenziellem Urprinzip als grundlegend angenommen werden, nach der sich „alles Lebendige [...] dem Menschen durch das Mittel der Bewegung“[104] zeigt.[105]

99 Stöppel 2016, S. 143–144.
100 Stöppel 2016, S. 135.
101 Im niederländischen *Bouwkundig Weekblad* wurde über Eileen Grays Raumgestaltungen am 14.7.1923 festgehalten: „Die Verwandtschaft mit ‚De Stijl ist augenfällig, weniger orthodox und weniger puristisch.“ Zitiert nach: Adam 2007, S. 73.
102 Stöppel 2016, S. 154
103 Stöppel 2016, S. 135–136.
104 Itten 1921, S. 33.
105 Wick 1994b, S. 138.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

5.4.1.3 Verbindungen zum Wiener Jugendstil und Biedermeier

Wie der Bauhausforscher Rainer Wick treffend analysiert hat, besteht bei der von Hoffmann und Moser gegründeten Wiener Werkstätte und beim Bauhaus Übereinstimmung hinsichtlich der Forderung nach funktional gestalteten Gebrauchsgegenständen, die, so Wick, „[...] einen oft rigorosen formalen Reduktionismus auf geometrische bzw. stereometrische Grundformen, insbesondere auf Kubus, Kugel und Zylinder“[106] bedeutete. Um 1900 finden sich in Wien ebenso rechtwinklige, geradlinige und auf Grundformen basierende Möbel, wie sie auch charakteristisch für das Bauhaus sind. Insbesondere lassen sich zwischen den Entwürfen der Ateliergemeinschaft und Möbeln von Josef Hoffmann und Koloman Moser starke Übereinstimmungen aufzeigen.

Beispielhaft sei hier ein Schreibschrank von Kolo Moser aus dem Jahr 1903 für Berta Waerndorfer herausgegriffen (Abb. 155). Die nahezu quadratische Front des Schreibschranks ist durch sich absetzende Furniere an den rechteckigen Türen und Schubladen gegliedert. Diese Gestaltung wird auch im Inneren bei heruntergeklappter Schreibtischplatte fortgeführt. Die seitlich angebrachten Schrankelemente können über Schienen in der Schreibtischplatte herausgezogen werden. Der Typ des Schreibschranks war im Empire und Biedermeier besonders beliebt und verweist auf die Inspiration durch diese Epochen. Während er sich nach außen ruhig und verschlossen präsentiert, überrascht er im Inneren mit „raffinierten Geheimfächern, die gleichzeitig das Bedürfnis nach Spiel und Sicherheit befriedigen“[107].

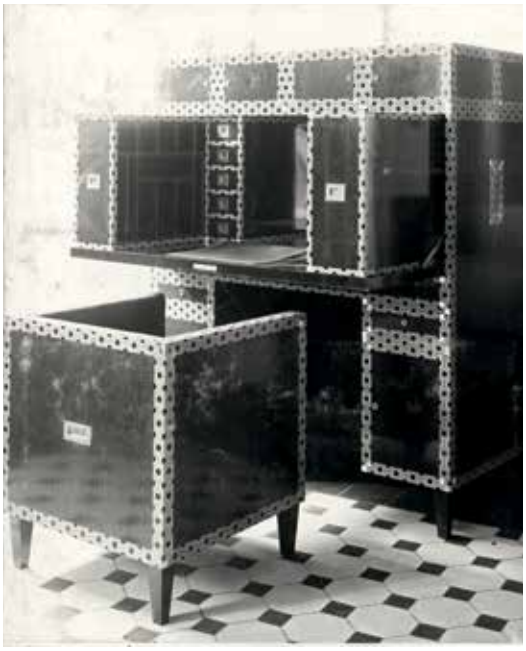


Abb. 155: Koloman Moser, Schreibschrank, 1903.

Ein würfelförmiger Armlehnstuhl konnte passgenau in den Schreibschrank von Koloman Moser eingeschoben werden. Im Vergleich mit Singers Schreibtisch Ti28, insbesondere einer Ausführung dieses Schreibtischs für Margarete Neumann aus dem Jahr 1930, fällt die Übereinstimmung bei der kubischen Gesamtform des Möbels, die verdeckte innere Gestaltung und das Einschachteln des auf einer Würfelform beruhenden Sitzmöbels auf

106 Wick 1994a, S. 22.
107 Ottomeyer/Witt-Dörring 2006, S. 122.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 156: Schreibtisch Ti28, Ausstellung „Wiener Raumkünstler“, 1929/30.



Abb. 157: Schreibtisch für Margarete Neumann, 1929/30.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 158: „Kistenkasten“ für Hans Heller, 1927.



Abb. 159: Koloman Moser, Sitzgruppe in der Eingangshalle des Sanatorium Purkersdorf, Entwurf 1903, 1904/05.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

(Abb. 156–157). Das Prinzip des Einschachtelns ist auch übereinstimmend mit dem „Kistenkasten", in dessen quadratische Fächer ebenso würfelförmige Sitzmöbel eingeschoben werden konnten (Abb. 158). Obwohl Singer seine Sitzmöbel für den Schreibtisch Ti28 und den „Kistenkasten" zumeist mit Klappfunktionen ausstattete, die Mosers und Hoffmanns Möbel nicht aufweisen, erscheinen manche Entwürfe frappierend ähnlich: Die von Koloman Moser entworfenen Armlehnstühle, die auf der 18. Secessionsausstellung 1903 zu sehen waren und im Sanatorium Purkersdorf zur Einrichtung der Eingangshalle gehörten, weisen mit Singers Sitzmöbeln nicht nur eine Übereinstimmung in der kubischen Form, sondern auch in der Bespannung mit einem Geflecht in Würfelmuster auf (Abb. 159–160). Geflochtene Gurtbänder waren für die Entwürfe der Ateliergemeinschaft ein wiederkehrendes Motiv, das für Sitzmöbel als auch für das „Diwanbett" aufgegriffen wurde. Ein weiteres Beispiel zeigt die Nähe zu einem Entwurf Josef Hoff-



Abb. 160: Sitzgruppe, *Kunstschau* 1927.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 161: „Kanadier“ für Karl Heller, 1928.

Abb. 162: Josef Hoffmann, Sitzmaschine, 1905.



manns: Ein für Karl Heller 1928 entworfener „Kanadier“[108] mit gerundeten Sitzrahmen und einer schrägen, verstellbaren Rückenlehne erinnert an Hoffmanns 1905 entworfene Sitzmaschine (Abb. 161–162).

Obschon Singer seine reduzierte, konstruktionsbetonte und auf Grundelementen basierende Formensprache über das Bauhaus aufnahm, war sie ihm bereits durch den geometrischen Jugendstil aus seiner Heimatstadt Wien vertraut und könnte ausschlaggebend für das bevorzugte Zurückgreifen auf die Form des Kubus bei Sitzmöbeln gewirkt haben. Um 1900 war neben Österreich auch in den Niederlanden eine Vorliebe für Möbel mit sichtbarer Konstruktion zu verzeichnen, die ihren Ursprung in Großbritannien und den USA hatte. Wurde Josef Hoffmanns Formenkanon insbesondere durch den Briten Charles Robert Ashbee geprägt, so entwickelte sich in den Niederlanden diese For-

108 In Österreich in den 1920er/1930er-Jahren gebräuchliche Bezeichnung für einen ausladenden Armlehnstuhl, zumeist mit aufgelegten Polstern und verstellbarer Rückenlehne.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 163: Piet Klaarhamer, Armlehnstuhl, 1905.



Abb. 164: Josef Hoffmann, Armlehnstuhl, Nr. 729/F, J&J Kohn, 1907, MAK.



Abb. 165: Schreibtisch, 1825, Kirschbaumholz, Ahornholz, Weichholz, Metall, MAK.

mensprache ausgehend von dem durch Frank Lloyd Wright geprägten Hendrik Petrus Berlage über dessen Schüler Piet Klaarhamer (Abb. 163). Gerrit Rietveld, der zeitweise Schüler von Klaarhamer war, entwickelte diese Ideen weiter und durch die Vermittlung van Doesburgs wurden seine Möbel schließlich wegweisend für die Möbelwerkstätte des Bauhauses.[109]

Weitere Parallelen zu Josef Hoffmann lassen sich auch zwischen den für J. & J. Kohn entworfenen Sitzgarnituren No. 723 und No. 729 aus den Jahren 1906 und 1907 und der Sitzgarnitur für Anny Wottitz-Moller aus dem Jahr 1925 herstellen (Abb. 126, 164). Insbesondere die Reduzierung auf Grundelemente wie beispielsweise die Halbkreisform der Lehnen als auch deren Stabilisierung durch gitterartig gereihte Holzstäbe bzw. Holzlatten findet sich hier wieder. Die aus massiven Rundhölzern gearbeiteten Vorderbeine der Sitzgarnitur für Anny Wottitz-Moller erinnern hingegen auch an Säulenmotive bei Biedermeier-Möbeln, wie sie ein Schreibtisch der Möbelfabrik Danhauser zeigt (Abb. 165). Hiermit lässt sich eine Parallele zu anderen MöbelentwerferInnen der Zwischenkriegszeit wie Josef Frank ziehen, die sich durch die klaren, einfachen, materialbewussten und funktionellen Möbelformen des Empire und Biedermeiers inspirieren ließen.[110] Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang umso mehr, dass Biedermeier-Möbel aus dem

109 Siehe: Küper/Teunissen 2014, S. 138–149; Warncke 1990, S. 120.
110 Ott 2009b, S. 125; Witt-Dörring 2004, S. 195.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Bestand der AuftraggeberInnen der Ateliergemeinschaft auch für die Neugestaltungen der Wohnungen umgearbeitet wurden.[111] In der Wohnung von Stefanie und Eduard Kronengold aus dem Jahr 1932/33 war im Herrenzimmer ein Diwan aufgestellt, der aus einem alten Biedermeier-Sofa gefertigt worden war und als Liege der Patienten des Psychoanalytikers Eduard Kronengold genutzt wurde. Im Wohn- und Schlafzimmer der Dame wurde der Schrankeinbau unter dem Fenster aus einer alten Biedermeier-Kommode hergestellt. Diese Möbel wurden in der britischen Zeitung *The Evening Standard* unter dem Titel „New furniture for old" veröffentlicht.[112] Bei den Entwürfen lässt sich demzufolge durchaus eine Verbundenheit zu den Kulturepochen beobachten, die in Österreich besondere Leistungen auf dem Gebiet der Möbelkultur erbrachten – dem Biedermeier und Jugendstil.

5.4.1.4 Zwischen sozialem und künstlerischem Anspruch: Typisierungstendenzen

Aufgrund der finanziellen Not am Bauhaus kam Gropius 1921 zu dem Schluss, dass die Werkstätten Geld zur finanziellen Sicherung der Schule erwirtschaften müssten: „Es wäre denkbar, daß die Arbeit in den Werkstätten des Bauhauses mehr und mehr zur Schaffung typischer Einzelstücke führen wird."[113] Unter der Parole „Kunst und Technik – Eine neue Einheit" wurden in der Folge am Bauhaus erste Prototypen hergestellt, mit denen der Gegensatz von künstlerischem Entwurf und industrieller Produktion überwunden werden sollte.[114]

Die 1931 im *Kölner Tageblatt* publizierten Möbel und der begleitende Text „Das moderne Wohnprinzip. Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven. Franz Singer Möbel" verdeutlichen, dass das Atelier die Entwicklung von Möbeltypen anstrebte und den Versuch unternahm, diese Möbel über eine deutsche Tageszeitung zu bewerben. Im Text wurde aus einer sozialen Perspektive die Formfindung für Möbel argumentiert, die „nicht nur für den Mittelstand, sondern auch für die Arbeiterschaft"[115] vorgesehen seien: „Aus den Schwierigkeiten der heutigen Wohnverhältnisse mußte notwendigerweise ein Stil entstehen. Die Bewußtwerdung und Erfüllung aller aus dem Mangel entstandenen Erfordernisse hatten eine Komprimierung zur Folge gegenüber der Reduzierung des pseudo-modernen Stils."[116]

111 Auch in der Wohnung für Prof. Taglicht wurden vorhandene Möbel umgearbeitet.
112 The Evening Standard 1934, S. 24.
113 Zitiert nach: Seckendorff 2006², S. 404.
114 Seckendorff 2006², S. 404.
115 Kölner Tageblatt 1931.
116 Ebd.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Singers reformerischer Anspruch drückt sich sowohl in seiner Mitgliedschaft im *Österreichischen Verband für Wohnungsreform*[117] aus, der 1929 eine Beratungsstelle für Inneneinrichtung und Wohnungshygiene (BEST) in Wien eröffnete, als auch an seinem Interesse, ein Sitzmöbel auf der von September bis Oktober 1928 gezeigten Ausstellung „Der Stuhl"[118] in Stuttgart zu präsentieren. Dafür kamen Stühle infrage, die, so der Österreichische Werkbund, „entweder in der Massenfabrikation hergestellt werden oder als Modelle hierfür dienen sollen."[119]

Dass der Gedanke der Typisierung früh bei der Atelierarbeit im Vordergrund stand, geht aus dem für das Jahr 1925/1926 genannten Eintrag aus dem Architekten-Ansuchen von 1937 hervor. Darin nennt Singer „nicht ausgeführte Entwürfe für Serienherstellung von Möbeln für die Wiener Gemeindewohnungen im Zusammenhang mit der Z.V. (Prof. Oerley)"[120]. Höchstwahrscheinlich ist hier eine Zusammenarbeit mit dem Architekten und Entwerfer Robert Oerley gemeint, nach dessen Entwurf von 1923–1925 der „Hanusch-Hof", ein Wiener Gemeindebau im 3. Bezirk, errichtet wurde. Für diesen Bau könnten die von Singer erwähnten Möbel vorgesehen gewesen sein, deren Entwürfe sich aber nicht erhalten haben.

An den in Wien stattfindenden Werkbundausstellungen wie beispielsweise „Neues Bauen" 1929 oder „Der gute billige Gegenstand" 1931/1932 stellte die Ateliergemeinschaft ihre Möbel allerdings nicht aus, obwohl der Österreichische Werkbund an Franz Singer mit der Bitte um einen Beitrag für Letztere herangetreten war.[121] Mit der Teilnahme an der 1927 stattfindenden *Kunstschau* und der 1929/1930 gezeigten Ausstellung „Wiener Raumkünstler" deutet sich vielmehr der künstlerische Schwerpunkt der Atelierarbeit an. Obschon laut Hans Tietze auf der *Kunstschau* 1927 erstmals der Versuch unternommen worden sei, „nicht einem kleinen Kreis raffinierter Kenner und Liebhaber zu gefallen, sondern der Allgemeinheit zu nützen"[122], Themen wie „Kleinwohnungen, Ar-

117 Siehe: AGS, Mitgliedskarte Franz Singers beim *Österreichischen Verband für Wohnungsreform*. Präsident des Verbands war Ludwig Altmann, Sekretär Ludwig Neumann. Letzterer hatte bei der Ateliergemeinschaft 1929 die Einrichtung seiner Wohnung in Auftrag gegeben und stand mit Franz Singer auch für das Projekt der Landarbeiter-Häuser in Palästina in Kontakt.

118 Die erste Station der Ausstellung „Der Stuhl" war 1928 in Stuttgart, anschließend wurde sie 1929 in Frankfurt sowie in Berlin und Dresden gezeigt.

119 AGS, Brief Österreichischer Werkbund an Franz Singer, 11.6.1928. Ein Abgleich mit dem Katalog der Ausstellung ergab, dass Franz Singer dort letztendlich aber keinen Stuhl ausstellte. Siehe: Kat. Ausst. Der Stuhl 1928.

120 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

121 AGS, Brief Österreichischer Werkbund an Franz Singer, September 1931.

122 Tietze 1927, S. 71.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

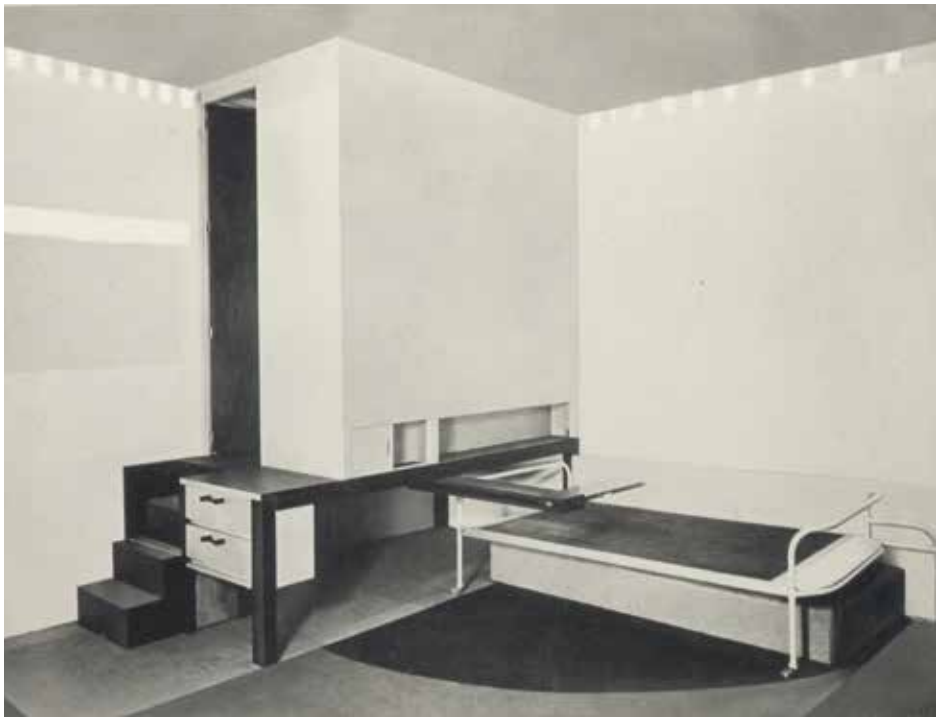
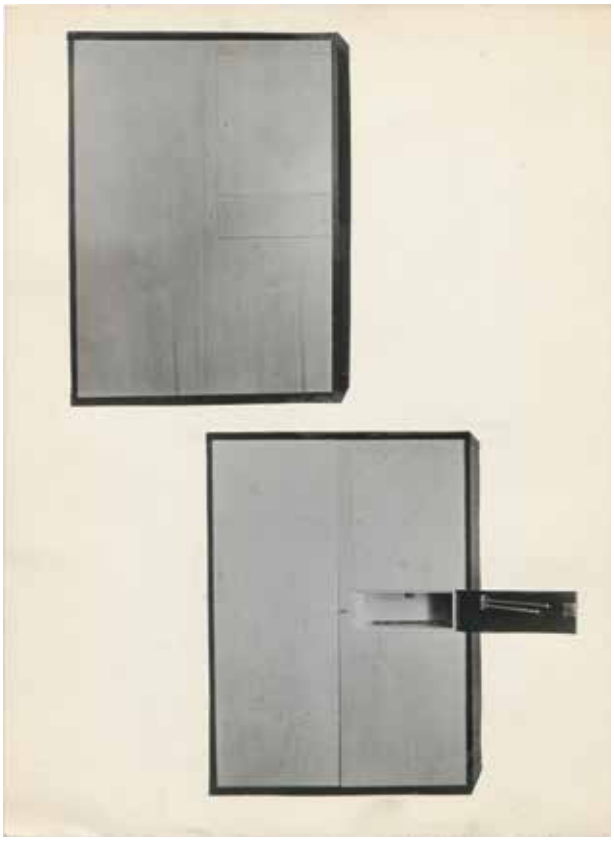


Abb. 166: „Schrankraum“, Ausstellung „Wiener Raumkünstler“, ÖMKI, 1929/30.



Abb. 167: Klapptisch Ti7, 1930/31.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



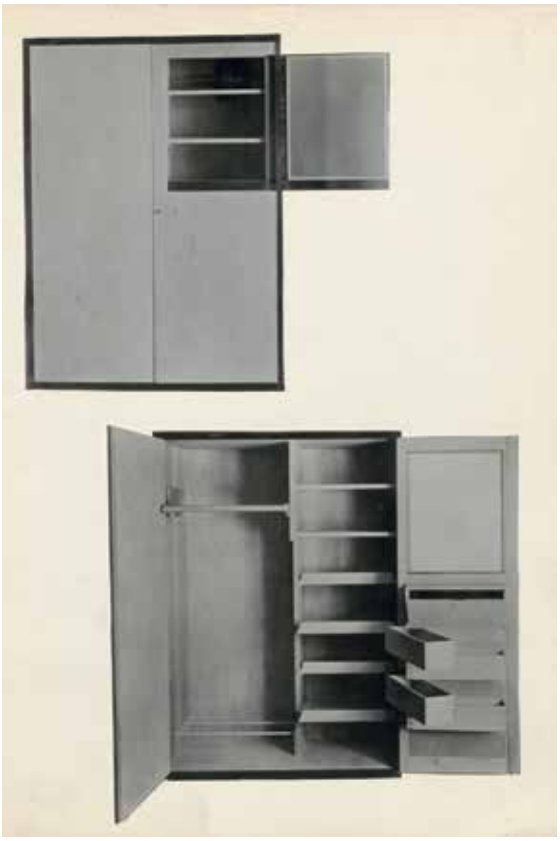


Abb. 168–169: Schrank, Ausstellung „Wiener Raumkünstler", ÖMKI, 1929/30.

beitsräume, einfacher Hausrat"[123] im Vordergrund gestanden hätten und Singer attestiert wurde, „durch Einschachtelung und Kombinierung der Möbel [...] dem zur Verfügung stehenden Raum ein Maximum an Bequemlichkeit und Wohnlichkeit abzugewinnen"[124], richtete sich sowohl die *Kunstschau* als auch die Ausstellung „Wiener Raumkünstler" an eine wohlhabende bürgerliche Käuferschicht. Obwohl die Möbel den vorhandenen Raum optimal ausnützten und damit das aktuelle Thema des Rationalisierens von Wohnvorgängen aufgriffen, legt eine in der Zeitschrift *Die Form* geübte Kritik nahe, dass jedenfalls die

123 Tietze 1927, S. 71.
124 Tietze 1927, S. 76.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 170: Ferdinand Kramer, Kombinationsschrank B 111, 1928, Leimholz überfurniert, Sperr- und Massivholz, Metall, 180 x 60 x 60,5 cm, BHA.

häufig eingesetzten Klappmechanismen von Singer für eine Serienfabrikation letztendlich wenig geeignet waren.[125]

Auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ wurden „Typen neuer Möbel und Beleuchtungskörper“[126] gezeigt, die im Gegensatz zu den 1927 auf der *Kunstschau* präsentierten Möbeln Typisierungstendenzen aufweisen. Gezeigt wurden das „Diwanbett“ Li11, der „Kistenkasten“ Sch11 mit einklappbaren Fauteuils und Klapptischen, der Schreibtisch Ti28, der „Schrankraum“ Li/Sch10, der Klapptisch Ti7, der Schrank Sch1, der auffällige Parallelen zum „Kombinationsschrank“ von Ferdinand Kramer aufweist, „wachsende Stühle“ S6 und eine Auswahl verschiedener Leuchten, Aschenbecher, ein Schreibset und Buchstützen (Abb. 166–170).[127] Die Möbeltypen wie „Diwanbett“ und „Kistenkasten“ wurden bereits 1927 entworfen und anschließend bis in die 1930er-Jahre stetig weiterentwickelt. Sie weisen starke Parallelen zu Möbeln zeitgenössischer ArchitektInnen auf. Durch ein im Nachlass erhaltenes Heft der Monatsschrift *Das neue Frankfurt* von 1927 ist die Beschäftigung mit den Entwürfen des Frankfurter Wohnbauprogramms nachgewiesen, die sicherlich vorbildhaft für die Typisierungsentwicklungen in der Wiener Ateliergemeinschaft waren.[128] Um die neue Ausrichtung des Ateliers sichtbar zu machen, wurden der Schreibtisch Ti28, verschiedene Versionen des „Kistenkastens“, der „Schrankraum“ und der auf der *Kunstschau* 1927 präsentierte Toilettentisch zur Illustration in dem Artikel „Das moderne Wohnprinzip“ abgedruckt.[129]

125 Lotz 1931, S. 42.
126 Kat. Ausst. ÖMKI 1929, S. 8.
127 Kat. Ausst. ÖMKI 1929, S. 4; Rochowanski 1929/1930, S. 417–418.
128 AGS, Das neue Frankfurt, 5, April–Juni 1927.
129 Vgl. Kölner Tageblatt 1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Im Folgenden werden einige Möbel, bei denen Typisierungstendenzen abzulesen sind, näher vorgestellt:

Das „Diwanbett"

Das „Diwanbett", das in Hans Hellers 1927 eingerichteter Einraumwohnung noch eine zweigeteilte Deckelplatte aufwies, wurde in der Folge häufiger in einer Variante verwendet, bei der die Deckelplatte aus einem Element bestand (Abb. 148). Diese Vereinfachung und der schlichte, kistenähnliche Aufbau verdeutlichen den Wunsch nach einer serienmäßigen Herstellung. Um sich den Mechanismus der sich hochhebenden Matratze nach Aufklappen der Deckelplatte schützen zu lassen, meldete Singer das „Diwanbett" am 24. September 1929 beim Österreichischen Patentamt an.[130]

Sofabetten mit ähnlichen Klappmechanismen hatte bereits die in Berlin ansässige Firma *Richard Jaekel's Patentmöbelfabrik* 1891 im Deutschen Reich und 1904 in Österreich zum Patent angemeldet (Abb. 171).[131] Da sich ab den 1890er-Jahren auch Standorte der Firma in Wien befanden und sich im Nachlass der Ateliergemeinschaft auch ein Prospekt der Firma *Richard Jaekel's* aus den 1920/1930er-Jahren erhalten hat – bei einem Schlafsofa sind sogar Bleistiftskizzen erkennbar –, kann angenommen werden, dass insbesondere diese Klappmöbel inspirierend waren. Die Kombination von Sofa und Bett wurde beispielsweise auch bei dem Doppelsofa für das Wohnzimmer im Haus von Walter und Ise Gropius in Dessau aufgegriffen, das Marcel Breuer und Gropius einrichteten (Abb. 172).[132] Sie wurde aber auch von Wiener ArchitektInnen wie Franz Schuster genutzt. 1927 präsentierte dieser ein „Liegesofa" in der Publikation *Eine eingerichtete Kleinstwohnung*, das als Sitz- wie als Liegemöbel verwendet werden konnte.

130 Patent, Franz Singer, Diwanbett, Patentamt Österreich, 125629, angemeldet: 24.09.1929, Beginn: 15.07.1931, ausgegeben: 25.11.1931.

131 Siehe: R. Jaekel's Patentmöbel-Fabrik in Berlin, Bettsopha, Patentamt Deutsches Reich, 73244, angemeldet: 7.8.1891, patentiert: 8.8.1891, ausgegeben: 23.1.1894; R. Jaekel's Nachf. Jos. & Leop. Quittner in Wien, Bettsofa, Patentamt Österreich, 27558, angemeldet: 20.1.1904, Beginn: 15.4.1904. Vgl. auch: Patent-Bett-Chaiselongue „Reformator". Siehe: Jaekel's Patent-Möbel 1910, S. 23. Die Berliner Firma *Richard Jaekel's Patentmöbelfabrik* besaß auch einen Standort in Wien und wurde im Februar 1899 von *J.& L. Quittner* übernommen.

132 Gropius 1930, S. 110.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

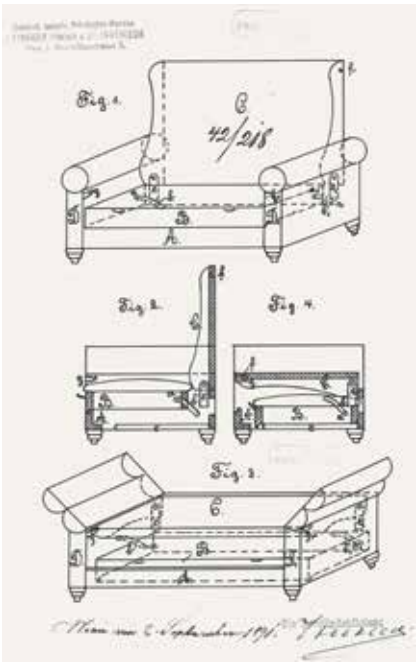


Abb. 171: R. Jaekel's Patent-Sofa, um 1904, Zeichnung für die Patent-Anmeldung, Österreichisches Patentamt.

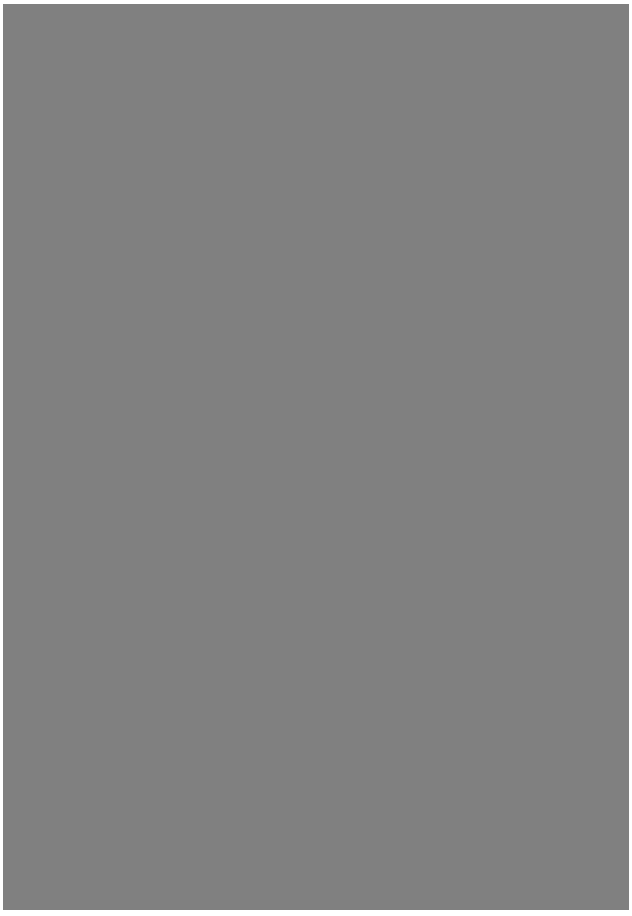


Abb. 172: Ise Gropius demonstriert das von Walter Gropius und Marcel Breuer entworfene Sofabett im Haus Gropius in Dessau, Ausschnitt aus dem Film „Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?“, 1926.

Der „Kistenkasten“

Bei dem sogenannten „Kistenkasten“, der ebenfalls erstmals 1927 in der Wohnung von Hans Heller zum Einsatz kam, handelte es sich um ein Schrankmöbel aus versetzt angeordneten würfelförmigen Korpussen, das aus beliebig vielen Einheiten zusammengesetzt werden konnte (Abb. 158). In den sich bildenden Zwischenräumen waren im oberen Bereich häufig Glasablagen eingelassen und in den unteren Auslassungen fanden Sitzmöbel und Klapptische Platz. Das Aufbauprinzip und die vielseitige Verwendbarkeit

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 173: Marcel Breuer, Schranksystem, 1926.

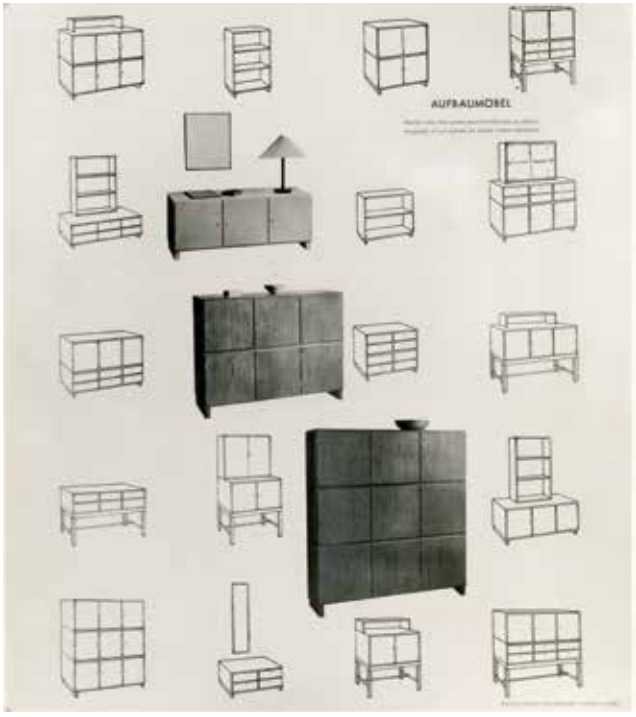


Abb. 174: Franz Schuster, Aufbaumöbel, 1929.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 175: „Kistenkasten“, Ausstellung „Wiener Raumkünstler“, 1929/30.

als Bücherschrank oder Geschirraufbewahrung veranschaulichen die Kombination von Bücherschrank, Anrichte und Vitrine in einem Möbel, um damit auf die klassischen Ausstattungsstücke des Wohnzimmers verzichten zu können. Der „Kistenkasten“ griff das Baustein-Prinzip auf, das bereits mit dem Projekt zum typisierten Hausbau „Baukasten im Großen“ 1922 am Bauhaus entwickelt wurde. Auch Marcel Breuer übertrug den Baukasten-Gedanken auf ein von ihm 1926 entwickeltes Schranksystem, das er in fast allen seiner eingerichteten Wohnungen verwendete (Abb. 173). Parallelen bestehen auch zu den erweiterbaren Möbeln von Walter Gropius, der 1929/30 das „Anbaumöbel“ entwickelte, und Franz Schusters „Aufbaumöbel“, das dieser 1929 in seinem *Möbelbuch* präsentierte (Abb. 174).

Auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ wurde der „Kistenkasten“ in einer Version mit Schleiflacktüren gezeigt. Zum Einschieben in die unteren Fächer des Schranks wurden dort Klappsessel mit Gurtbespannung und zwei Tische aus Stahlrohr präsentiert (Abb. 175). Für eine Serienfabrikation wurde das Möbel von der Fachpresse jedoch als nicht geeignet betrachtet, dies verdeutlicht die Kritik in der Zeitschrift *Die Form* von 1931: „Daß man aus einem Speisezimmerschrank zwei Tische und drei Sessel herausholen kann, wirkt fast wie ein Tischlein-deck-dich-Scherz. [...] Auf alle Fälle muß aber betont werden, dass [...], es sehr schwer sein wird, diese Dinge dauerhaft herzustellen, weil sie exakt wie Maschinenteile gearbeitet sein müssten.“[133]

133 Lotz 1931, S. 42.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Der Stuhl S10

Erstmals erscheint der stapelbare, bis 1935 stets weiter entwickelte Holzstuhl S10 in der Wohnungseinrichtung von Margit Téry-Buschmann in Berlin aus dem Jahr 1929/1930 (Abb. 176). Der Stuhl wurde mit farbigen, ein Würfelmuster ergebenden Gurten bespannt. Die Hinterbeine sind im unteren Bereich seitlich der Lehne angebracht und stehen etwas über die Breite der Sitzfläche hinaus, wodurch das Stapeln ermöglicht wird. Bei dem noch erhaltenen Stuhl sind die Hinterbeine und eine zwischen den Vorderbeinen eingesetzte Quersprosse optisch durch die schwarze Beize von den holzsichtigen Elementen getrennt. Neben diesen Stühlen aus der Wohnung von Téry-Buschmann gab es auf demselben Prinzip basierende Armlehnstühle und Hocker.[134] Die noch erhaltenen Stühle zeigen allerdings die Schwächen der Konstruktion. Da die Hinterbeine nicht direkt mit dem Rahmen des Sitzes verbunden sind, haben sich die Hinterbeine und Lehne aufgrund der Sitzbelastung verzogen. Es sind jedoch auch Sitzmöbel dieses Typs erhalten, die eine höhere Belastbarkeit aufgrund der Verarbeitung von stärkeren Holzteilen aufweisen und daher bis heute als Speisezimmerstühle verwendet werden.[135]



Abb. 176: Stapelstuhl S10, um 1930, Buche, teilweise schwarz gebeizt, weißes Gurtband, 70,5 x 49 x 45 cm, SBD.

Der „Schrankraum“

1929 wurde auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ der „Schrankraum“ mit herausdrehbarem Bett, Nachttisch und Lesefläche sowie einer schmalen Klapptreppe, die in den Schrank führte, präsentiert (Abb. 166). Der „Schrankraum“ weist Ähnlichkeiten zu den Einbauschränken mit Schiebebetten auf, die Le Corbusier und Pierre Jeanneret mit Alfred Roth für die Weissenhof-Siedlung 1927 entwarfen (Abb. 177). Übereinstimmung besteht auch mit dem Wandverbau des Kleinstwohnungtyps „ZWOFA“ von Schütte-Lihotzky aus dem Jahr 1928, bei dem ebenfalls unterhalb eingeschobene Betten heraus-

134 Jeweils zwei Stühle aus dem Besitz Margit Téry-Buschmanns befinden sich heute in der SBD und im UAKKA. Zwei Armlehnstühle gehören zur Sammlung des AAD/V&AM.

135 Sechs dieser Stühle befinden sich heute im Privatbesitz in Wien und werden als Speisezimmerstühle genutzt.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 177: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Alfred Roth, Einbauschränke mit Schiebebetten, Werkbundsiedlung Stuttgart-Weissenhof, 1927.



Abb. 178: Margarete Schütte-Lihotzky, Schrank mit herausdrehbaren Betten, Kleinstwohnungstyp „ZWOFA“, 1928.

gedreht werden konnten (Abb. 178). 1934 meldete Franz Singer den „Schrankraum“ in Großbritannien und 1935 in den USA zum Patent an, das ihm 1936 erteilt wurde.[136] In den Studien „über die Lösung der Wohnungsfragen in London“ und für die Studien zu Kleinhauswohnbauten in Palästina, bei denen das Verhältnis der Wohnfläche zur verbauten Fläche Thema war, wurde die Idee wieder aufgegriffen. Bis in die späten

136 Franz Singer, Improvements relating to Combination Cabinet and like Furniture, Patentamt Großbritannien, 443024, eingereicht: 15.08.1934, eingetragen: 13.08.1935, veröffentlicht: 17.2.1936; Franz Singer, Constructions of Buildings, Patentamt USA, 2049088, angemeldet: 27.9.1935, patentiert: 28.7.1936.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

1930er-Jahre wurde der „Schrankraum“ in Großbritannien und für die Firma *Metz & Co* weiterentwickelt.

„Möbelhilfe“-Möbel

Bei dem 1933 initiierten Projekt „Möbelhilfe“ in Verbindung mit dem Verein „Jugend in Arbeit“ wurden fünf einfache Möbeltypen eines Tisches, einer Bank, eines Hockers, eines Schrankmöbels und eines Bettes entwickelt (Abb. 179–180). Zum Stapeln waren die Hinterbeine von Tisch, Bank und Hocker breiter als die Vorderbeine gearbeitet und griffen damit auf das Prinzip des Stapelstuhls S10 zurück. Bei einem etwaigen Umzug konnten die Bestandteile einfach zerlegt und auch für einen anderen Gebrauch nutzbar gemacht werden. So wurden für Bank, Tisch und Hocker Aufsätze entwickelt, welche die Möbel zu Schreibtischen mit Ablage umfunktionierten.

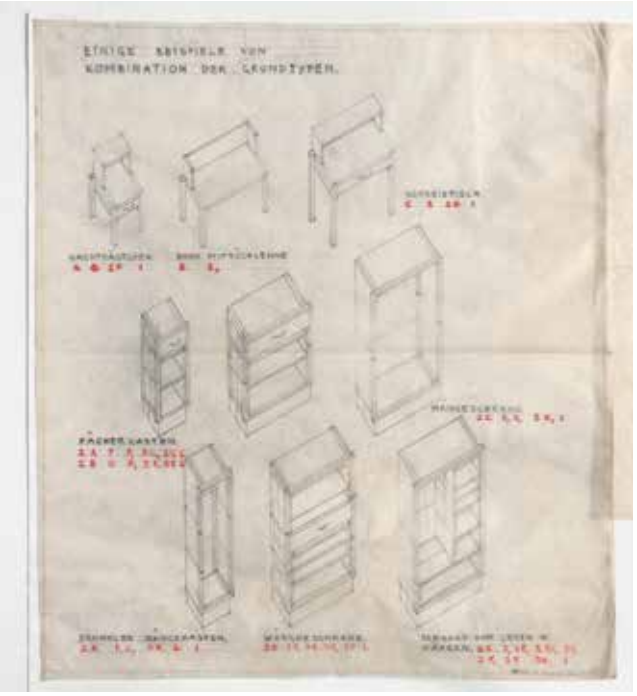


Abb. 179: Möbel des Programms „Möbelhilfe“, Entwurfszeichnung, 1933, AGS.

Die Möbel wurden von arbeitslosen Jugendlichen gefertigt und Menschen in Notlage kostenlos zur Verfügung gestellt. Für die ersten dreißig vom Wohlfahrtsamt der Gemeinde Wien zugewiesenen „Elendswohnungen“ wurden Aufnahmen, Entwürfe und

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

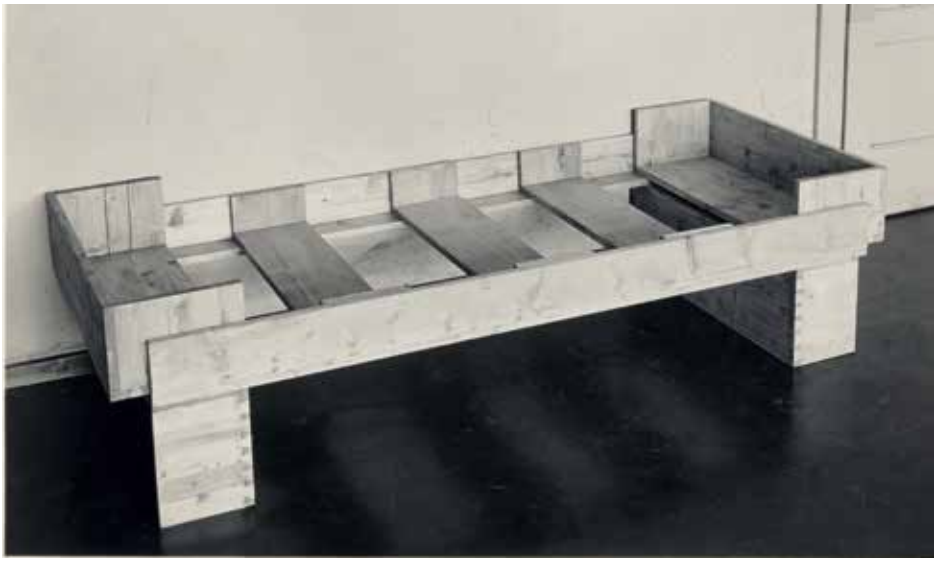


Abb. 180: Bett des Programms „Möbelhilfe“, 1933.

die ersten Möblierungen mit diesen Möbeln durchgeführt.[137] Durch die politischen Umbrüche in Wien 1934 kam das Projekt jedoch zum Erliegen.

5.4.1.5 Möbeltischler und Hersteller

Die Ateliergemeinschaft arbeitete mit verschiedenen Möbeltischlern zusammen. Für Möbel der 1920er-Jahre ist die Zusammenarbeit mit der *Möbelfabrik Prof. Hartmann und Co.* belegt. In Zeitschriftenartikeln aus den Jahren 1930 bis 1934 wurden Wohnungen aus den Jahren 1927 und 1928 publiziert, die als Hersteller diese Firma angeben. Informationen des Archivs der Wirtschaftskammer, Unterlagen im Wiener Stadt- und Landesarchiv und die Einträge im Adressbuch liefern nähere Informationen zu dem Betrieb und seinem Inhaber Alexander Hartmann (1880–1973).

Die Firma wurde am 3. Mai 1922 ins Handelsregister eingetragen und von Dr. Walter Fröhlich, dem Maler und Innenarchitekten Prof. Alexander Hartmann und dem Baumeister Alois Koller gegründet. Der Geschäftsbetrieb ist beschrieben als „fabrikmäßiger Betrieb des Tischlergewerbes, Handel mit den das Tischlergewerbe betreffenden Materia-

137 Siehe: Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten“, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

lien, Ganz- und Halbfabrikaten“[138] und beschäftigte zu Beginn „20 qualifizierte Arbeiter, 4 Lehrlinge und 1 Maschinisten“[139]. Zunächst befand sich der Betrieb unter der Adresse „Wien XII Kriegsspital IV Baracke 23“[140] (später umbenannt in Wien XII Schwenkgasse 4). Als Adressen sind außerdem von circa 1927 bis 1929 die Josefstädter Straße 35[141] und ab circa 1929/30 die Bräuhausgasse 6[142] angegeben. Möglicherweise handelte es sich dabei um Geschäftslokale.

Wer aber war Alexander Hartmann und wie kam die Zusammenarbeit mit der Ateliergemeinschaft zustande? Durch die Nachverfolgung der Einträge im Adressbuch konnte rekonstruiert werden, dass Hartmann akademischer Maler, Lehrer und von 1915 bis 1922 Redakteur der Zeitschrift *Kunst und Schule* war.[143] Der Kunst- und Reformpädagoge Franz Cizek hatte 1914 den Verein „Kunst und Schule“ und die gleichnamige Zeitschrift gegründet, die ab 1922 in der Zeitschrift *Die Quelle* aufging.[144] Dass Hartmann als Redakteur des Blattes fungierte und selbst Lehrer war, weist darauf hin, dass er zum Kreis der Reformpädagogen in Wien gehörte. Dicker und Singer waren in ihrer Jugend selbst Nutznießer der reformpädagogischen Bewegung in Wien gewesen, so hatte Dicker sogar 1915/1916 Kurse bei Cizek an der Kunstgewerbeschule besucht. Die Verbindung zu Hartmann muss sich somit über ihre Kontakte zu diesem Kreis ergeben haben.

Im Nachlass sind nur wenige Dokumente der Firma erhalten.[145] Im brieflichen Austausch mit einer Ateliermitarbeiterin über die Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ geht Franz Singer auf Hartmann in Zusammenhang mit einem neuen Geschäftslokal ein: „Ob man nicht trachten sollte, falls das neue Lokal von Hartmann dafür brauchbar ist (hast du es schon gesehen?) dort eine solche ständige Typenausstellung zu machen? Viele fremde Sachen (M.R. Türen [...] Stahlfenster u.s.w.) haben noch keinen österreichischen Vertreter. Wir könnten gemeinsam mit Hartmann diese Vertretungen übernehmen? Das

138 Auskunft Rita Tezzele, WÖA, E-Mail, 11.2.2016.

139 WStLA, Handelsgericht, A43 – A – Registerakten: A65/92 Prof. Hartmann und Co., Brief, Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie, 28.4.1922.

140 WStLA, Handelsgericht, A43 – A – Registerakten: A65/92 Prof. Hartmann und Co., Eintragung einer Gesellschaftsfirma, 3.5.1922.

141 Siehe: Wiener Adreßbuch, Lehmanns Wohnungsanzeiger, Handel- und Gewerbetreibende Wiens bzw. Branchenverzeichnis, 1927-1929: Prof. Hartmann & Co, VII. Schwenkg. 4, VII. Josefstädter Str. 35, 1930–1933: Hartmann, Prof. & Co, VII. Schwenkg. 4. Ab 1934 erscheint die Firma nicht mehr.

142 Siehe: WStLA, Handelsgericht, A43 – A – Registerakten: A65/92 Prof. Hartmann und Co.

143 Hartmann wurde am 15.4.1880 in Brumow in Mähren geboren und starb am 7.1.1973 in Wien. Er studierte an der Kunstakademie in Wien und spezialisierte sich auf Landschaften und Veduten. Siehe: Fuchs 1973, S. K148.

144 Bruckmüller 2004, S. 225.

145 AGS, Liste der Möbelfabrik Prof. Hartmann mit Möbeln für die Wohnung von Margit Téry-Buschmann und Hugo Buschmann, um 1929/1930.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

wäre nach u. nach eine ‚Architekturbedarfs'gesellschaft [sic!]. Das wäre doch sehr wichtig u. gut."[146] Singer hegte demnach weiterführende Pläne mit Hartmann, die aber nicht umgesetzt worden sein dürften. So schreibt er in einem weiteren Brief an die Mitarbeiterin: „Es ist sehr ekelhaft vom Hartmann, daß er das Bett nicht machen will! [...] Macht der Hartmann auch sonst Schwierigkeiten?? [...] Was mit dem Hartmann eigentlich los ist, verstehe ich nicht."[147]

Konkrete Vereinbarungen mit Hartmann zur Ausführung seiner Möbel scheint Singer vor seiner Emigration nach London nicht getroffen zu haben. 1937 berichtet er der Mitarbeiterin Leopoldine Schrom: „Es hat keine besondere Abmachung mit Hartmann gegeben. Er hatte nur seinerzeit die Erlaubnis ein paar Stücke herzustellen (ich glaube ein Dutzend) und zu verkaufen. Da seit vielen Jahren nichts mehr mir gutgeschrieben wurde, nehme ich an, daß er den Vertrieb aufgegeben hat."[148] Eine direkte Zusammenarbeit mit der Firma dürfte bereits um 1930 ausgelaufen sein, da die Firma bei Wohnungsprojekten, die ab diesem Jahr entstehen, in Zeitschriften nicht mehr angegeben ist. Am 19. August 1938 wurde die Firma von Alexander Hartmann liquidiert und am 22. Mai 1939 gelöscht.[149]

Wie erhaltene Rechnungen belegen, wurden ab 1930 verschiedene kleinere Wiener Tischlereibetriebe herangezogen.[150] Für Wohnungsprojekte in der Tschechoslowakei zog das Atelier auch ortsansässige Betriebe heran. Für die Polsterungen der Sitzmöbel wurde im Zeitraum von 1925 bis 1936 der Tapezierer und Dekorateur Max Strass (VI. Garbergasse 20) vom Atelier beauftragt.

5.4.2 Wege zur Serienfabrikation – Stahlrohr- und Sperrholzmöbel 1929–1938

Mit dem Umzug des Bauhauses im März/April 1925 nach Dessau übergab Gropius die Leitung der Tischlereiwerkstätte Jungmeister Marcel Breuer. Dieser hatte an der Idee

146 AGS, Brief Franz Singer an Mitarbeiterin, undatiert, um 1929.

147 Ebd.

148 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 23.4.1937.

149 Alexander Hartmann hatte am 27.3.1938 für den Standort Wien V. Bräuhausgasse 6 nochmals ein Tischlergewerbe angemeldet. Dieses wurde am 4.1.1940 abgemeldet. Die Auskünfte erteilte Rita Tezzele, WÖA, E-Mail, 11.2.2016. Siehe auch: WStLA, Handelsgericht, A43 – A – Registerakten: A65/92 Prof. Hartmann und Co.

150 AGS, Firmenrechnungen: Karl Dittler (IX. Severingasse 18–20), Adalbert Havlicek (V. Anzengrubergasse 2), Thomas Kubitschek (XVI. Paletzgasse 26), Franz Langer (V. Hamburgerstrasse 18), Johann Nosek (X. Landgutgasse 35), H. Ott (VII. Zieglergasse 42), Emil und Alfred Pollak (XII. Meidlinger Hauptstraße 56–58), Adalbert Sedivec (VI. Wallgasse 3), Josef Suchanek (XII. Breitenfurter Str. 23), Rudolf Sonnenschein (VI. Liniengasse 33) und Franz Quant (VIII. Langegasse 20–22).

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

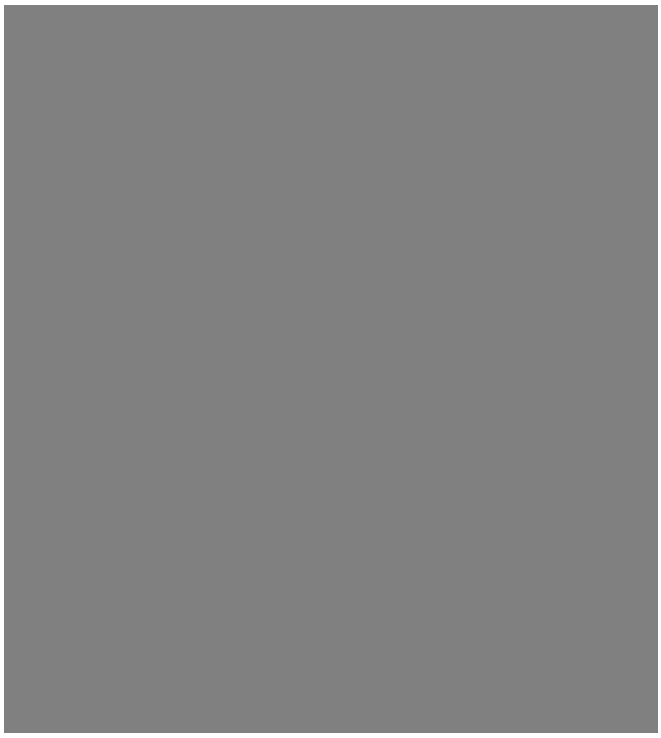


Abb. 181: Marcel Breuer, Stahlrohrsessel, Entwurf 1925, Ausführung 1926, Stahlrohr, Eisengarn, 74 x 77 x 70,1 cm, BHA.

seines Lattenstuhls von 1922 weitergearbeitet und präsentierte im Dezember 1926 einen „Stahlclubsessel", den er in den Lehrwerkstätten der Flugzeugfirma Junkers in Dessau fertigen ließ (Abb. 181). Dieses Möbel bedeutete einen wichtigen Schritt in Richtung industriell produzierbarer Möbel und legte am Bauhaus die Weichen für das Aufgeben der traditionellen Tischlerei. Stahlrohr galt gegenüber Holz als funktional, leicht, federnd, preisgünstig und hygienisch.[151] Abseits des Bauhauses entstanden ebenfalls innovative Entwürfe aus diesem Material. Mart Stam präsentierte 1927 auf der Stuttgarter Werkbundausstellung den ersten von ihm 1926 entwickelten hinterbeinlosen Stahlrohrstuhl, einen sogenannten „Freischwinger" (Abb. 182). Mies van der Rohe zeigte auf der gleichen Ausstellung einen Stuhl, der auf demselben Prinzip basierte, jedoch halbkreisförmige Biegungen aufwies (Abb. 183).[152] In Wien experimentierten neben der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer nur wenige KollegInnen wie beispielsweise Ernst

151 Seckendorff 2006², S. 409–410.
152 Siehe: Máčel 1989, S. 97–98.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 182: Mart Stam, Stuhl für Werkbundsiedlung Stuttgart-Weissenhof, 1927.



Abb. 183: Ludwig Mies van der Rohe, Stuhl MR10, 1927, Stahlrohrgestell rot, Rohrgeflecht, 78,1 x 48,8 x 73,9 cm, BHA.



Abb. 184: Ernst Plischke, Stuhl, 1930.

Plischke mit diesem Material (Abb. 184).[153] Josef Frank lehnte Stahlrohr vehement ab.[154] Auch wenn Wien mit Stahlrohrmöbeln nicht in Verbindung gebracht wird, so war es die Wiener Metallmöbelfabrik *August Kitschelt*[155], die sich bereits im 19. Jahrhundert

153 Plischke kehrte jedoch zur Verwendung von Holzmöbeln zurück und entwickelte für sein Haus in der Wiener Werkbundsiedlung 1932 und das Haus Gamerith am Attersee 1933/1934 Holzmöbeltypen eines Armlehnstuhls, eines Stuhls und eines Hockers, die er immer wieder verwendete. Siehe: Ottillinger 2003b, S. 122.

154 Ott 2009a, S. 127.

155 Der Wiener Metallmöbelhersteller *August Kitschelt* wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründet und fusionierte 1931 mit Quittner zu der Firma *J. & L. Quittner und August Kitschelt.*

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 185: Marcel Breuer, Stuhl B32, 1928, Stahlrohr, Bugholz, Peddigrohr, 80,3 x 47,5 x 57,8 cm, BHA.



Abb. 186: Bauhaus-Wandersausstellung, Kunstgewerbemuseum Basel, 1929, ausgestellt: Klapptisch von Gustav Hassenpflug und Armlehnstuhl ti 244 von Josef Albers, 1929.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

auf Stahlrohr- und Messingrohrmöbel spezialisiert hatte. Insbesondere im Schlafzimmer waren diese im bürgerlichen Bereich bereits verbreitet.[156]

Die avantgardistischen Stahlrohrmöbel der 1920er- und 1930er-Jahre, die auch im Wohnbereich Einzug hielten, waren jedoch keineswegs günstig.[157] Eine weniger teure Variante war der Stahlrohrstuhl mit Sperrholzteilen für Sitz- und Rückenlehne. Die Freischwinger B32, B33 und B64 von Thonet blieben aber immer noch kostspielig (Abb. 185). Mitte der 1930er-Jahre setzte sich aber ein leicht abgewandeltes Modell der Firma *Mauser* durch.[158]

Nachdem von 1928 bis 1930 Hannes Meyer die Leitung des Bauhauses übernommen hatte, traten für die sogenannte „Ausbauwerkstatt" – zusammengelegt aus der Metallwerkstatt, der Wandmalerei und der Tischlerei – soziale Aufgaben in den Vordergrund. Ab 1929 wurden in der von Alfred Arndt geleiteten Werkstatt preisgünstige Möbelentwürfe aus Sperrholz für die „Volkswohnung" entwickelt (Abb. 186).[159] Breuer entwarf ab 1935 in Großbritannien Möbel aus diesem Material für die Firma Isokon[160].

Die Verwendung sowohl von Stahlrohr als auch von Sperrholz für Möbel verdeutlicht die enge Verbundenheit der Ateliergemeinschaft mit dem Bauhaus.

5.4.2.1 Der Stahlrohrstapelstuhl von Bruno Pollak

Das erste innerhalb der Ateliergemeinschaft entstandene Stahlrohrmöbel, ist der Stapelstuhl von Bruno Pollak aus dem Jahr 1927. Auch wenn dieser Stuhl nicht in Einrichtungen von Dicker und Singer verwendet wurde und Pollak das Möbel auf seinen Namen patentieren ließ, erscheint es berechtigt, auf diesen Stuhl näher einzugehen, entstand er doch während Pollaks Mitarbeit in der Ateliergemeinschaft.[161] Ein Prototyp mit einer Bespannung aus Rohrgeflecht hat sich im Nachlass erhalten und ein historisches Foto dokumentiert eine Variante mit Gurtbespannung (Abb. 187–189). Seine Form erinnert an den Stahlrohrstuhl B5 von Marcel Breuer aus dem Jahr 1926/1927 (Abb. 190). So stimmen die sich seitlich bildende quadratische Rahmenform, die auskragende Rückenlehne, die Konstruktion aus zwei Stahlrohrelementen und das Aufeinandertreffen der Stahlrohrenden im Fußbereich überein.

156 Wolsdorff 2002, S. 45.
157 Vgl. Bauhaus-Archiv/Landesbildstelle Berlin 1996.
158 Wolsdorff 2002, S. 50.
159 Seckendorff 2006², S. 410–412.
160 Die Firma Isokon (Isometric Unit Construction) bestand seit 1931.
161 Es befindet sich ein Foto im AGS, das mehrere Stapelstühle Pollaks in einem Schrank zeigt. Welche Wohnung hier aufgenommen wurde, ist nicht bekannt. Vermutlich handelt es sich um ein Einrichtungsprojekt von Bruno Pollak.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



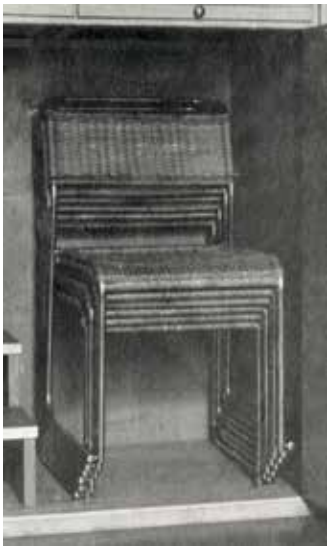


Abb. 187: Bruno Pollak, Stuhl, 1927, Stahlrohr, Rohrgeflecht, 88,4 x 51,6 x 45,5 cm, AGS.

Abb. 188: Stuhl im Wandschrank, um 1927.



Abb. 189: Mitarbeiterin im Atelier, oben links Pollaks Stuhl mit Gurtbespannung.

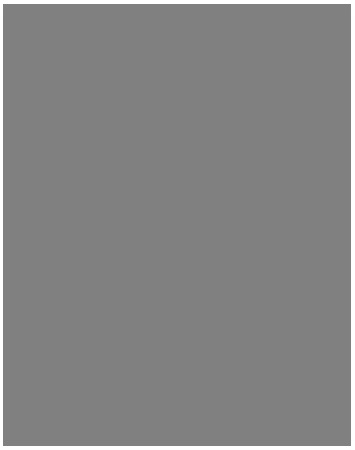


Abb. 190: Marcel Breuer, Stuhl B5, 1926/27, Stahlrohr, 83,5 x 46,5 x 63,5 cm, VDM.

Zunächst wurde Pollaks Stuhl von dem Wiener Stahlmöbelhersteller *Josef & Leopold Quittner* in verchromtem oder lackiertem Stahlrohr und mit einer Sitzfläche in Rohrgeflecht, Stoffbespannung oder Lattenhölzern ausgeführt (Abb. 191).[162] Bei *Quittner* waren auch ein stapelbarer Armlehnstuhl, Hocker und Tisch von Pollak erhältlich. Die

162 Siehe: Das interessante Blatt 1930a, S. 11; Das interessante Blatt 1930b, S. 20.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

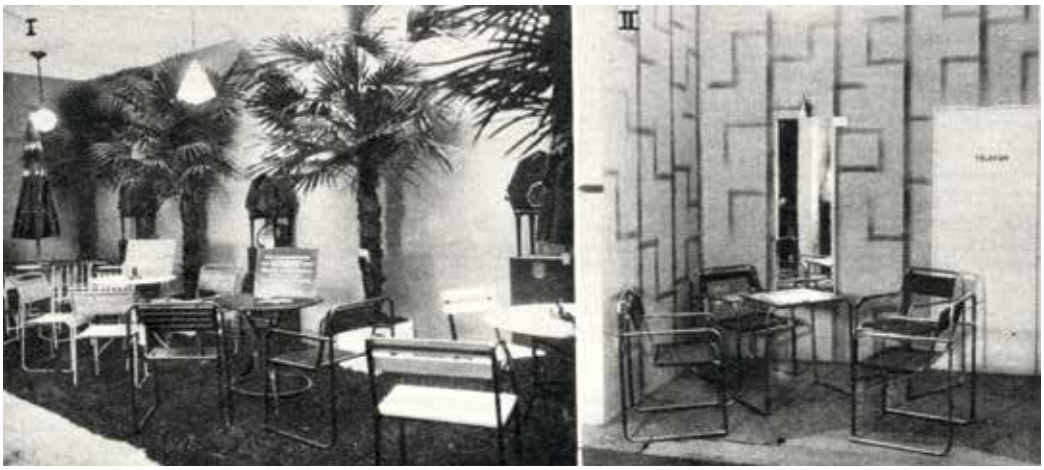


Abb. 191: Pollaks Möbel auf der Kochkunstschau und V. österr. Gastgewerbe-Fachausstellung in Linz, *Das interessante Blatt*, Mai 1930.

Stapelbarkeit der Möbel ließ Pollak zunächst 1929 in Österreich und anschließend in Dänemark, Frankreich, Großbritannien, im Deutschen Reich, in der Schweiz und in den USA patentieren.[163]

Um 1931 wurde Pollaks Stuhl der Ergonomie angepasst, indem die Rückenlehne leicht nach hinten geneigt und die Sitzfläche mit einer Vertiefung ausgeführt wurde.[164] Die nun *Vereinigten Eisen- und Metallmöbelfabriken Josef & Leopold Quittner und August*

163 Bruno Pollak, Stapelbare Stühle u. dgl., Patentamt Österreich, 125498, angemeldet: 1.2.1929, Beginn: 15.7.1931, ausgegeben: 25.11.1931; Bruno Pollak, Durch waagerechtes Ineinanderschieben stapelbare Stühle, Tische o. dgl., Patentamt Deutsches Reich, 552781, patentiert: 5.5.1929, Erteilung: 2.6.1932, ausgegeben: 16.6.1932; Bruno Pollak, chair, table, and the like adapted for stacking, Patentamt USA, 1989426, angemeldet: 30.1.1930, patentiert: 29.1.1935; Bruno Pollak, Stackable Chairs, Tables and the like, Patentamt Großbritannien, 344159, angemeldet: 29.1.1930, genehmigt: 5.3.1931; Bruno Pollak, Chaises, tables et meubles analogues, susceptibles d'être empilés, Patentamt Frankreich, 689237, angemeldet: 1.2.1930, erteilt: 26.5.1930, veröffentlicht: 3.9.1930; Bruno Pollak, Stole, Borde og lignende, som kan stables sammen, Patentamt Dänemark, 46375, geschützt: 5.3.1931, erteilt: 15.10.1932, veröffentlicht: 24.10.1932; Bruno Pollak und J. und L. Quittner Aktiengesellschaft, Stuhl oder Tisch, Patentamt Schweiz, 156070, eingereicht: 15.7.1930, eingetragen: 31.7.1932, veröffentlicht: 1.10.1932.

164 In der Publikation *Bauhaus-Möbel. Eine Legende wird besichtigt* wird die der Ergonomie angepasste Variante des Stuhls als Fabrikat der Firma PEL ausgewiesen. Siehe: Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv/Bauhaus-Museum 2002, S. 51, 268. Dass diese Version jedoch bereits vorher in Österreich von den *Vereinigten Eisen- und Metallmöbelfabriken Josef & Leopold Quittner und August Kitschelt* ausgeführt wurde, belegen die publizierten Abbildungen von der XX. Wiener Jubiläums-Frühjahrsmesse 1931 in Wien. Siehe: Das interessante Blatt 1931, S. 20.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

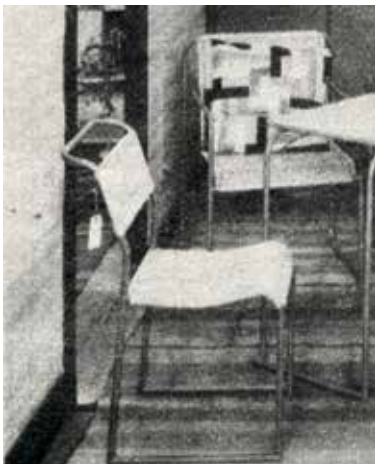


Abb. 192: Pollaks Stuhl auf der XX. Wiener Jubliäums-Frühjahrsmesse, *Das interessante Blatt*, März 1931.



Abb. 193: Stühle RP6, RP7 aus dem Katalog von PEL Ltd., 1934.

Kitschelt brachten diese überarbeitete Version 1931 auf den Markt, bei der nun auch für die Hinterbeine und die auf dem Boden aufliegenden Stahlrohre separate, miteinander verschweißte Stahlrohre verwendet wurden. Bisher war hierfür nur ein Stahlrohr verwendet worden.[165] Bei der *XX. Wiener Jubiläums-Frühjahrsmesse*[166] 1931 wurde dieser Entwurf gezeigt und 1932 in der Mustereinrichtung im Haus von Anton Brenner in der Wiener Werkbundsiedlung 1932 verwendet (Abb. 192).[167]

1934 erwarb die britische Firma *Practical Equipment Ltd.* – kurz *PEL* – die Rechte, Pollaks Patent zu verwenden, nachdem sie für die nicht genehmigte Nutzung des Ent-

165 Siehe: Das interessante Blatt 1931, S. 20.

166 Siehe: Das interessante Blatt 1931, S. 20.

167 Vgl. Kat. Ausst. Wien Museum 2012, S. 137. Im Haus von Eugen Wachberger, das Ernst Lichtblau einrichtete, kam jedoch die Version mit Rohrgeflecht ohne ergonomische Form zum Einsatz. Siehe: Kat. Ausst. Wien Museum 2012, S. 149.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

wurfs seit 1932 verklagt worden war.[168] *PEL* führte den Stuhl unter den Modellnummern RP6 und in der Version mit Armlehnen als RP7 (Abb. 193).[169] Die konkurrierenden Firmen *Cox & Co* und *Steelchrome Ltd.* griffen den Entwurf – im Falle von *Cox & Co* in abgewandelter Form – auf und mussten daraufhin *PEL* pro verkauftem Stuhl eine Lizenzgebühr zahlen.[170]

Das Besondere des Entwurfs war gegenüber anderen Stahlrohrstühlen wie beispielsweise denen von Marcel Breuer die Stapelbarkeit. Die Stahlrohre waren außerdem nicht verchromt und verschraubt, sondern lackiert und verschweißt, wodurch die Rohrstärke und -qualität herabgesetzt werden konnte. Dies führte zu einem geringen Gewicht und ermöglichte einen günstigen Verkaufspreis. Der Stuhl gehörte demzufolge zu einem der erfolgreichsten Stahlrohrstühle der Firma *PEL*.[171]

5.4.2.2 Stahlrohrmöbelentwürfe der Ateliergemeinschaft

Auf einer Zeichnung für das Tennisklubhaus von Hans Heller, das 1928 erbaut wurde, erscheinen Stahlrohrstühle mit der für Franz Singer typischen schlaufenförmigen Überkreuzung im Fuß (Abb. 194). Ob es sich um eine 1928 oder eine später angefertigte Zeichnung handelt, lässt sich heute nicht mehr ermitteln, da sie undatiert ist.[172] Wenn die Zeichnung bereits 1928 entstand, so verzögerte sich die Umsetzung des Stuhls um vier Jahre, denn erst ab 1930 setzte sich Stahlrohr insbesondere bei den Sitzmöbelentwürfen der Ateliergemeinschaft durch.

Im 1929 gestalteten Modesalon Kriser gehörte der Stahlrohrstuhl MR10 von Mies van der Rohe und in der 1930 eingerichteten Villa Neumann der B33 von Marcel Breuer zur Einrichtung (Abb. 195–196). Ob diese Möbel auf Vorschlag der Ateliergemeinschaft gekauft wurden oder ob die AuftraggeberInnen die Integration dieser Möbel wünschten,

168 Sharp schreibt, dass Bruno Pollak die Erfindung des ab 1932 von der Firma PEL produzierten Entwurfs RP6 aufgrund der Stapelfunktion für sich beansprucht hätte. Auch Wolsdorff schreibt die der Ergonomie angepasste Version anonymen Entwerfern bei PEL zu. Da dieser Entwurf aber bereits 1931 von der Wiener Firma *J. & L. Quittner und August Kitschelt* präsentiert wurde, kann angenommen werden, dass PEL den Stuhl kopierte. Vgl. Wolsdorff 2002, S. 51; Sharp 1977, S. 24–25; Das interessante Blatt 1931, S. 20.

169 Benton 1995, S. 196. Im Verkaufskatalog der Firma PEL aus dem Jahr 1934 werden zwei Beispiele der Aufstellung gezeigt: ein Teepavillon im Valley Garden in Harrogate und eine Rundfunkanstalt der BBC. In der Ausführung mit Drahtnetz werden die Stühle außerdem als Gartenmöbel präsentiert. Siehe: Verkaufskatalog PEL, 1934.

170 Sharp 1977, S. 25, 52.

171 Wolsdorff 2002, S. 51.

172 AGS, Axonometrie des Tennisklubhauses, um 1927. Vgl. Abb.: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 76–77.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

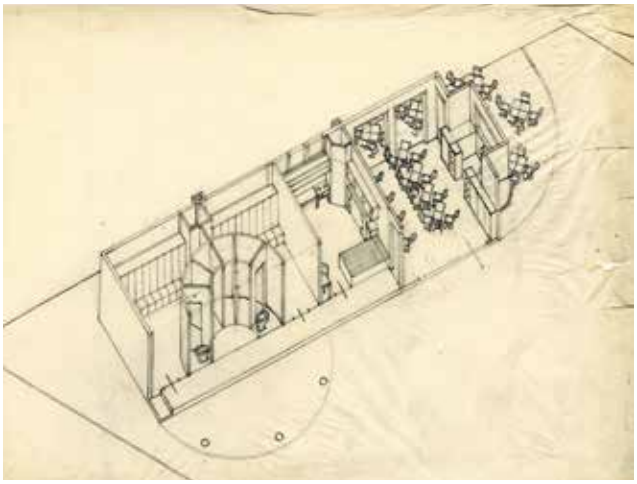


Abb. 194: Tennisklubhaus Hans Heller, Axonometrie, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 42 x 66,5 cm, AGS.



Abb. 195: Modesalon Kriser mit MR10, 1929.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 196: Speisezimmer der Villa Neumann mit Breuer-Stühlen, 1930.



Abb. 197: Damenzimmer der Wohnung Kronengold mit Stuhl MR10, 1932.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

muss offenbleiben. Jedenfalls waren die Stühle von Mies van der Rohe auf den Perspektivzeichnungen des Modesalons Kriser bereits eingezeichnet.

Oftmals finden sich auf den Zeichnungen allerdings die eigenen Stahlrohrmöbelentwürfe, die aber schließlich nicht auf den nach Fertigstellung der Einrichtung erstellten Fotografien zu sehen sind. Anzunehmen ist, dass sich der Herstellungsprozess der selbst entworfenen Stahlrohrmöbel, für die in Wien erst geeignete Handwerker akquiriert werden mussten, verzögerte. Dies war vermutlich ein Grund, warum anfangs Möbel von Mies van der Rohe und Breuer vermehrt eingesetzt wurden. Zudem wurden auch Stahlrohrmöbel anderer Entwerfer mit eigenen Modellen innerhalb einer Wohnung kombiniert (Abb. 197).[173]

Erst ab 1931/32 wurden von der Ateliergemeinschaft verstärkt eigene Stahlrohrmöbel in den Raumgestaltungen eingesetzt. Insgesamt ist für 17 Projekte, davon 14 in Wien, der Gebrauch von eigenen Stahlrohrmöbeln nachweisbar.[174]

Auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler" 1929/1930 wurden erstmals Stahlrohrmöbel unter dem Namen Franz Singer präsentiert. Die aktuelle Entwicklung des Freischwingers aufgreifend, wurden hier hinterbeinlose, sogenannte „Wachsende Stühle" gezeigt, die sich durch ihre ateliertypische Multifunktionalität auszeichneten (Abb. 198). Formal waren diese Stühle wie der Freischwinger B34 von Breuer aus dem Jahr 1928 aufgebaut, bestanden jedoch aus zwei Teilen, dem rot lackierten Sitzelement und dem weiß lackierten Untergestell (Abb. 199). Durch eine Verklammerung des Sitzelements mit den Stuhlbeinen des Untergestells war das Sitzelement höhenverstellbar. Auf einem Foto ist eine Kette an der Rückseite der Lehne zu erkennen, die unter den Sitz läuft und vermutlich der Fixierung der jeweiligen Sitzhöhe diente. Auffällig ist die zweifarbige Lackierung zur Betonung der zweiteiligen Konstruktion. Dasselbe Modell wurde auf der Ausstellung auch aus verchromtem Stahlrohr gezeigt. Die Verwendung dieser Stühle ist allerdings nur für eine Wohnung belegt: Sie gehörten zur Einrichtung im Kinderzimmer von Florian Adler in Berlin, dem Sohn von Margit Téry-Buschmann und Bruno Adler. Danach wurden sie offenbar nicht mehr hergestellt.

173 Eigene und Stahlrohrmöbel anderer Entwerfer wurden beispielsweise in der Wohnung Kronengold von 1932 kombiniert. Ein Foto des Wohn- und Schlafzimmers der Dame zeigt den Stuhl B33 und einen Tisch B9 von Marcel Breuer in Kombination mit einem Stahlrohrstuhl von Franz Singer. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9427/44.

174 Stahlrohrmöbel wurden in folgenden Wohnungen verwendet: Wohnung Téry-Buschmann 1930, Wohnung Epstein 1930, Wohnung Reymers-Münz 1930, Montessori-Kindergarten im Goethehof 1930/32, Gartenhaus Moller 1931, Wohnung Hans Heller und Inge Schön 1931, Wohnung/Ordination Heidler 1931, Wohnung Breslauer 1931, Wohnung Lehr 1931, Wohnung Reiner-Lingens 1931, Konfiserie Garrido & Jahne 1932, Zimmer Anny Moller 1932, Wohnung Kronengold 1932, Gästehaus Auersperg-Hériot 1933, Hutsalon Friedmann 1933/34, Wohnung Josef und Ella Deutsch 1935 sowie Wohnung Kriser 1936.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

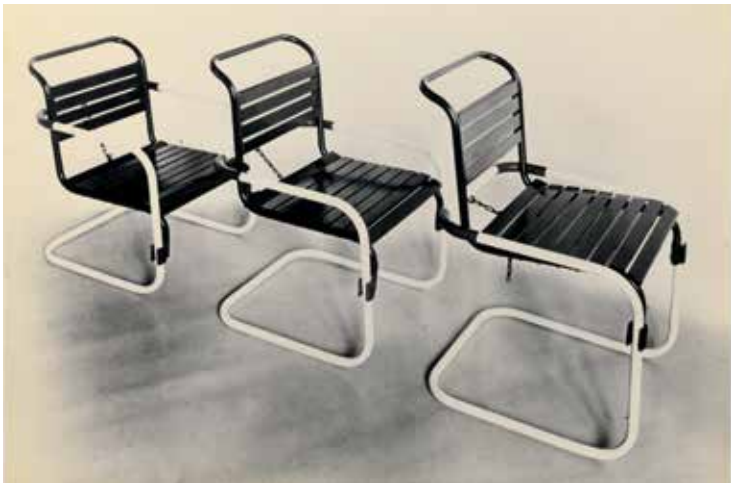


Abb. 198: „Wachsende Stühle“, 1929/30.

Abb. 199: Marcel Breuer, Stuhl B34, 1928, Stahlrohr, Eisengarnstoff, Buche, 81,8 x 54 x 65,1 cm, BHA.



Abb. 200: Stuhl S1, 1930/31, AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Zu dieser 1930 eingerichteten Wohnung Téry-Buschmann gehörte auch eine Couch L/S1 mit Stahlrohrfüßen, die seither zunehmend anstelle des „Diwanbetts" Li11 in den Wohnungseinrichtungen verwendet wurde. Die quadratischen Module konnten in unterschiedlichen Formationen als Couch oder Schlafgelegenheit zusammengestellt werden und griffen somit ebenfalls das Prinzip der Multifunktionalität auf (Abb. 361).

Um 1930/1931 entwickelte die Ateliergemeinschaft den Freischwinger S1 mit Armlehnen aus Rohrgeflecht (Abb. 200). Es gab verschiedene Ausführungen mit Sitzflächen aus Drahtnetz, eingehängten dünnen Polstern oder einer Stoffbespannung. Namensgebend für diesen intern auch als „Breslauer-Fauteuil" bezeichneten Stuhl war Alfred Breslauer, in dessen Einraumwohnung der Stuhl zur Einrichtung gehörte.[175]

Der S1 war auch Bestandteil im 1931 errichteten Gartenhaus der Mollers. Ergänzend kam hier jedoch noch ein weiterer Freischwinger zum Einsatz, der auch auf der oben erwähnten Zeichnung für das Tennisklubhaus für Hans Heller zu sehen ist.[176] Die tatsächliche Ausführung dieses Stuhltyps ist jedoch erst mit dem Auftrag für die Familie Moller 1931 belegbar. Dieser Stuhl war stapelbar und wies im Fuß eine an die Formgestaltung von Bugholzmöbeln erinnernde schlaufenförmige Überkreuzung auf (Abb. 201–202).[177] Dieses optische Charakteristikum wurde in der Folge zu einer Art Markenzeichen der Entwürfe von Franz Singer. Die Konstruktion aus gekreuzten Stahlrohren und die Stapelbarkeit meldete Singer erstmals 1935 in Großbritannien, 1936 in Frankreich und 1937 in der Schweiz, Ungarn und dem „Deutschen Reich" zum Patent an.[178] Der Stuhl wies eine Bespannung aus Rohrgeflecht auf, die am Stahlrohr so befestigt war, dass sich durch die Freistellen ein würfelförmiges Muster ergab. Dieser Stuhl gehörte auch zur Einrichtung

175 Die Bezeichnung des Stuhls S1 als „Breslauer-Fauteuil" findet sich beispielsweise auf einer Liste vom 16.10.1933 für die Wohnung von Rola Turnau im AGS.

176 AGS, Axonometrie des Tennisklubhauses, um 1928. Vgl. Abb.: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 76–77.

177 1927 wurde die Überkreuzung bereits für Holzstühle in der Wohnung von Ernst Wachtel aufgegriffen.

178 AGS, Franz Singer, Provisional specification: Improvements relating to Tables, Stands, and like Articles of Furniture, Patentamt Großbritannien, 462419, angemeldet: 06.06.1935, genehmigt: 08.03.1937; Franz Singer, Provisional specification: Improvements relating to Chairs, Tables, Stands and like Furniture, Patentamt Großbritannien, 462381, angemeldet: 06.06.1935, genehmigt: 08.03.1937; Franz Singer, Gestell für frei tragende, stapelbare Tische, Stühle oder ähnliche Möbel, Patentamt Deutsches Reich, 688149, patentiert: 07.03.1937, bekanntgemacht: 25.01.1940, ausgegeben: 14.02.1940; Franz Singer, Rahmengestell für freitragende, stapelbare Möbelstücke, insbesondere Stühle, Patentamt Schweiz, 197539, eingereicht: 04.03.1937, eingetragen: 15.05.1938, veröffentlicht: 01.08.1938; Franz Singer, Meubles emboîtable à profil encorbellé, Patentamt Frankreich, 813019, angemeldet: 04.06.1936, ausgegeben: 15.02.1937, veröffentlicht: 25.05.1937; Franz Singer, bútorkeret, Patentamt Ungarn, 119004, angemeldet: 06.03.1937, ausgegeben: 19.07.1938, veröffentlicht: 15.09.1938.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 201: Gartenhaus Moller, 1931.



Abb. 202: Bugholzstuhl für Palais Liechtenstein, Michael Thonet & Söhne, 1843–1847, Palisander, Rohrgeflecht. © Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna.



Abb. 203: Stuhl S9b, 1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 204: Armlehnstuhl Prototyp, Stahlrohr, Rohrgeflecht, Holz, 75 x 56 x 54 cm, um 1932/33, AGS.

des 1932 gestalteten Zimmers für Anny Wottitz-Moller in dem von Adolf Loos entworfenen Wohnhaus. In einer Ausführung mit Stoffbespannung wurde der Stuhl zur Einrichtung der Wohnung von Hans Heller und Inge Schön verwendet. Singer bezeichnete diesen Stuhl als Typ S9 (Abb. 203).

Ab 1932 wurde die Bespannung mit Rohrgeflecht variiert. Auf Fotografien der Wohnung Kronengold sind Stühle mit der typischen Überkreuzung zu sehen, die eine Bespannung aus Wiener Geflecht – auch Achteck- oder Wabengeflecht genannt – in einem Holzrahmen aufweisen, ähnlich dem von Breuer entwickelten Stuhl B32 von 1928 (Abb. 185). Für das Gästehaus von Hildegard Auersperg-Hériot entstand eine Variante mit Armlehnen. Ein Prototyp dieses Modells ist heute noch erhalten (Abb. 204).

Eine andere Fußkonstruktion wies der 1933 entwickelte, sogenannte „V-Stuhl" auf. Bei diesem stapelbaren Stuhl waren die Beine v-förmig ausgebildet und liefen nach hinten aus, wie bei dem etwas früher 1932/33 für die Firma *Metz & Co* entstandenen Stuhl 07c des niederländischen Entwerfers J. J. P. Oud (Abb. 205–206). Die V-Form wurde von Singer 1937 in Frankreich zum Patent angemeldet.[179]

Um auf den vormals noch verwendeten Holzrahmen zur Befestigung des Geflechts verzichten zu können, wurde für dieses Modell eine Technik entwickelt, um das Rohrgeflecht direkt im Stahlrohr zu befestigen. Diese Einflechtung in das mit weicherem Material gefüllte Stahlrohr wurde 1936 in Österreich und 1938 in Frankreich zum Patent angemeldet (Abb. 207).[180] Im April 1936 hatte Singer Leopoldine Schrom von dieser Idee aus London berichtet: „Wegen der Sessel würde ich Sie bitten, Versuche zu machen. Wir werden diese auch für hier brauchen. Es handelt sich darum, eine Methode

179 Franz Singer, Chaises en porte-à-faux pouvant être empilées et autres meubles en porte-à-faux similaires, Patentamt Frankreich, 838240, angemeldet: 22.5.1937, veröffentlicht: 1.3.1939.

180 AGS, Franz Singer, Metallrohrmöbel und Verfahren zu deren Herstellung, Patentamt Deutsches Reich, Zweigstelle Österreich, 156087, angemeldet: 09.12.1936, Beginn: 15.12.1938, ausgegeben: 10.05.1939; Franz Singer, Meubles en tubes métalliques et procédé pour leur fabrication, Patentamt Frankreich, 840764, angemeldet: 16.7.1938, veröffentlicht: 3.5.1939.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Abb. 205: V-Armlehnstuhl, um 1933.

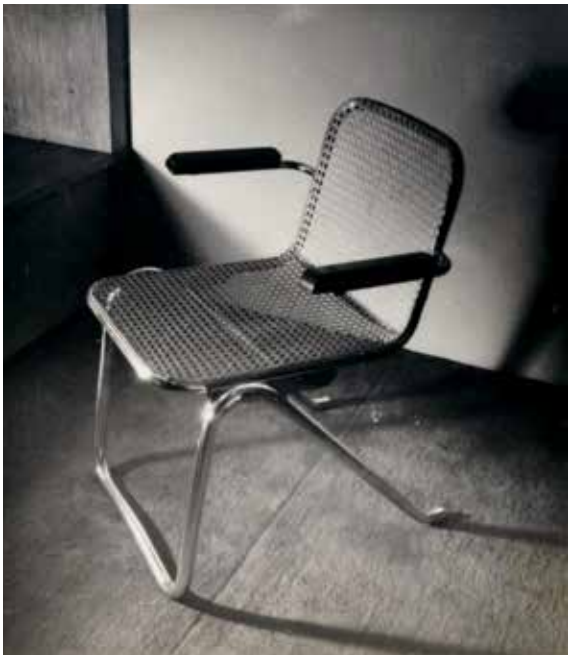


Abb. 206: J. J. P. Oud, Stuhl 07c, 1932/33, Metz & Co.



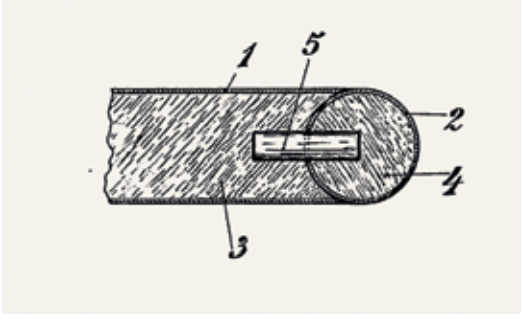


Abb. 207: Zeichnung der Patentschrift „Metallrohrmöbel und Verfahren zu deren Herstellung“, 1936.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ausfindig zu machen um das Sesselgeflecht unter Vermeidung von Holzrahmen, direkt ins gelochte Stahlrohr flechten zu können. Das ist möglich, wenn das Stahlrohr mit Holzstangen gefüllt wird. Da das an den Biegungsstellen Schwierigkeiten macht, möchte ich das Stahlrohr so füllen, dass an den geraden Stellen Holz, den Biegungsstellen Kork enthalten ist. Wenn sich zeigen sollte, dass die Korkfüllung für das Flechten ebenso gut ist wie Holz, könnte man das Ganze Rohr mit Kork füllen. Ich glaube Sie sollten zwei Rahmen bei Gowal bestellen. Der eine mit Holz und Kork, der zweite ganz mit Kork gefüllt und sie beide bei Czengel[?] lochen und flechten lassen."[181] In der Patentschrift wurde die Technik so beschrieben: „Metallrohrmöbel, bei welchem die Befestigung einzelner Teile an dem Rohrgerippe mittels Elementen (wie Schnüre, Bänder, Geflechte od. dgl.) erfolgt, die durch Rohrkanten verletzbar sind, dadurch gekennzeichnet, daß die Befestigungselemente durch Querbohrungen der Rohre und in denselben befindliche weichere Kerne gezogen sind, wobei die Kanten der Bohrlöcher in den Rohren durch das weichere Kernmaterial abgedeckt sind."[182] Mit der unsichtbaren Einflechtung anstatt eines bespannten Holzrahmens wurde eine Technik entwickelt, die zwar hohen ästhetischen Maßstäben gerecht wurde, jedoch für eine massenweise Herstellung kompliziert, teuer und somit nicht geeignet war.

Obwohl sich bei den Stahlrohr-Stühlen Typen herausbildeten, blieben sie dennoch Einzelanfertigungen, die in den Details wie beispielsweise Höhe und Neigung der Lehne voneinander abwichen. Zwei Stahlrohrstühle waren dagegen dezidierte Einzelstücke. Ein Stuhl bezieht sich unverkennbar auf den Stuhl LC7 aus dem Jahr 1927, der von der im Büro Le Corbusier tätigen Charlotte Perriand entworfen wurde. Dieser Stuhl wurde für das 1933 errichtete Gästehaus von Hildegard Auersperg-Hériot entworfen. Abweichend zu Perriands Entwurf wurde allerdings die für Singer typische Überkreuzung im Fußbereich des Stuhls gewählt (Abb. 208).[183] Ein weiterer Stuhl wurde für die Kindergärtnerinnen des Montessori-Kindergartens im Goethehof in Wien entworfen.[184]

Neben Sitzmöbeln wurden auch Tische und Liegemöbel aus Stahlrohr entwickelt. Skulptural wie Möbelentwürfe von Eileen Gray wirkt der für den Verleger Hans Epstein 1930 entworfene Schreibtisch, bei dem die Unterkonstruktion aus zwei wellenförmi-

181 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 1.4.1936.

182 AGS, Franz Singer, Metallrohrmöbel und Verfahren zu deren Herstellung, Patentamt Deutsches Reich, Zweigstelle Österreich, 156087, angemeldet: 09.12.1936, Beginn: 15.12.1938, ausgegeben: 10.05.1939.

183 In einem Brief an Hildegard Auersperg-Hériot gibt Singer Besichtigungsempfehlungen für verschiedene Bauten in Paris an, unter anderem die Villa Stein-de-Monzie von Le Corbusier. Möglicherweise sah Auersperg-Hériot bei ihrem Paris-Aufenthalt den Stuhl LC7 und ließ sich daraufhin vom Atelier ein ähnliches Modell entwerfen. Siehe: AGS, Brief Franz Singer an Hildegard Auersperg-Hériot, 25.5.1933.

184 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9408/2.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0





Abb. 208 (links): Stuhl Gästehaus Auersperg-Hériot, 1933.

Abb. 209 (oben): Schreibtisch Ti15, um 1930.

Abb. 210 (unten): Schreibtisch Ti19, 1930/1931.



© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 211: Wohnung Schön/ Heller, 1931.

gen Stahlrohren eine rechteckige Glastischplatte trug (Abb. 209). Konventioneller waren die Schreibtische für Alfred Breslauer, den Montessori-Kindergarten und Fritz Lehr aus dem Jahr 1931. Hervorzuheben sind bei dem Schreibtisch für Breslauer jedoch die praktischen, drehbaren seitlichen Tischelemente (Abb. 210). Die an der Tischplatte befestigten, raumgreifenden Ablageflächen verweisen zudem auf den von Walter Gropius entworfenen Schreibtisch aus dem Direktorenzimmer in Weimar.

Dem Prinzip der Variabilität, das viele der im Zeitraum 1925 bis 1929 entwickelten Möbel kennzeichnete, war auch der Stahlrohrtisch Ti10 verpflichtet. Dieser Beistelltisch mit rechteckiger oder halbrunder Tischplatte besaß einen seitlich montierten Fuß, der aus zwei lackierten Stahlrohren bestand, die in einen gebogenen, verchromten Fuß mündeten. Kurz unterhalb der Tischplatte waren die beiden Stahlrohre durch ein horizontales Zwischenelement aus Stahlrohr stabilisiert. Mehrere Tische dieses Typs konnten zu größeren Tisch-Einheiten zusammengestellt werden (Abb. 211). Bei Nichtgebrauch wurde das Möbel gestapelt und konnte so platzsparend aufbewahrt werden. Dieses praktische Möbel wurde im Gartenhaus Moller, in der Wohnung von Hans Heller und Inge Schön

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 212: Tisch, 1931.



Abb. 213: Tisch Ti1, 1931.



Abb. 214: Bett im Gästezimmer I, Gästehaus Auersperg-Hériot, 1933.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

sowie im Gästehaus Auersperg-Hériot verwendet und war durch dasselbe Patent wie das für die Stapelstühle ab 1935 in Großbritannien geschützt.[185]

Wenig später entstand ein weiterer Beistelltisch mit der bereits für Sitzmöbel eingesetzten schlaufenförmigen Überkreuzung im Fußbereich (Abb. 212). Im Nachlass des Ateliers hat sich ein Prototyp dieses Tisches mit rot lackiertem Stahlrohr erhalten. Verwendet wurde dieser Tisch 1931 im Wartezimmer der Arztpraxis von Hans Heidler, zu dessen Einrichtung auch ein weiterer Stahlrohr-Tisch mit Glastischplatte gehörte, dessen Prototyp sich ebenfalls erhalten hat: Die Konstruktion besteht aus vier sich an ihren Scheiteln berührenden Halbkreisen, die durch vier Stahlrohrbeine vertikal miteinander verbunden sind (Abb. 213). Bei diesem als Ti1 bezeichneten Entwurf wird der Bezug zur Geometrie deutlich: Die zwei aneinandergelegten Halbkreise bilden ebenso die Eckpunkte eines unsichtbaren Quadrats.

Auch für Liegemöbel wurde seit der Ausstellung „Wiener Raumkünstler" 1929/1930 Stahlrohr eingesetzt. Das herausdrehbare Bett des dort gezeigten „Schrankraums" war aus lackiertem Stahlrohr gefertigt (Abb. 166).[186] Ein häufig eingesetztes Bett war das ursprünglich für die Wohnung Reymers-Münz entwickelte Modell mit bogenförmigen Stahlrohren an Kopf- und Fußende. Bei den Betten für das Gästehaus Auersperg-Hériot wurde die für Sitzmöbel beliebte Kombination von Stahlrohr und Rohrgeflecht aufgegriffen, hier war das Fußende mit Rohrgeflecht bespannt (Abb. 214).

5.4.2.3 Hersteller und Produktionsversuche der Stahlrohrmöbel

Für die Ausstellung „Wiener Raumkünstler" 1929/1930 im damaligen Museum für Kunst und Industrie ist als ausführende Firma der Stahlrohrmöbel die *Josef & Leopold Quittner A.G.*, die auch Bruno Pollaks Stapelstuhl herstellte, belegt.[187] Dass über die

185 Franz Singer, Provisional specification: Improvements relating to Tables, Stands, and like Articles of Furniture, Patentamt Großbritannien, 462419, angemeldet: 06.06.1935, genehmigt: 08.03.1937; Franz Singer, Provisional specification: Improvements relating to Chairs, Tables, Stands and like Furniture, Patentamt Großbritannien, 462381, angemeldet: 06.06.1935, genehmigt: 08.03.1937; Franz Singer, Gestell für frei tragende, stapelbare Tische, Stühle oder ähnliche Möbel, Patentamt Deutsches Reich, 688149, patentiert: 07.03.1937, bekanntgemacht: 25.01.1940, ausgegeben: 14.02.1940; Franz Singer, Rahmengestell für freitragende, stapelbare Möbelstücke, insbesondere Stühle, Patentamt Schweiz, 197539, eingereicht: 04.03.1937, eingetragen: 15.05.1938, veröffentlicht: 01.08.1938; Franz Singer, Meubles emboîtable à profil encorbellé, Patentamt Frankreich, 813019, angemeldet: 04.06.1936, ausgegeben: 15.02.1937, veröffentlicht: 25.05.1937; Franz Singer, bútorkeret, Patentamt Ungarn, 119004, angemeldet: 06.03.1937, ausgegeben: 19.07.1938, veröffentlicht: 15.09.1938.

186 Franz Singer, Improvements relating to Combination Cabinet and like Furniture, Patentamt Großbritannien, 443024, eingereicht: 15.08.1934, eingetragen: 13.08.1935, veröffentlicht: 17.2.1936.

187 Kat. Ausst. ÖMKI 1929, S. 8.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Ausstellung hinaus weitere Möbel durch diese Firma gefertigt wurden, lässt sich allerdings nicht bestätigen. Obwohl die Firma *Quittner* erst 1930 mit dem traditionsreichen Metallmöbelhersteller *Kitschelt* fusioniert hatte und nun unter *Josef & Leopold Quittner und August Kitschelt A.G.* firmierte, stellte sie 1931 ihren Betrieb ein. Demzufolge musste das Atelier danach neue Hersteller akquirieren.

Die in der Wohnung von Margit Téry-Buschmann verwendete Stahlrohr-Couch wurde vom *Berliner Metallgewerbe Josef Müller* in Berlin-Neukölln ausgeführt, einer Firma, bei der auch Mies van der Rohe bis 1930 seine Stahlrohrmöbel herstellen ließ.[188] Der Hersteller ist vermutlich mit dem Standort der Wohnung in Berlin zu begründen und blieb singulär.

1932 wurden bei der „Bau- und Kunst-Schlosserei Georg Wittek" (VI. Liniengasse 22) Kostenvoranschläge für Stahlrohrmöbel eingeholt, ob tatsächlich auch Möbel hergestellt wurden, ist nicht bekannt.[189] In der Folge fertigten zumeist der Metallwarenfabrikant Josef Anton Talos[190] (XII. Dörfelstraße 6–8) und der Schlossermeister Walter Gowal[191] (VI. Mollardgasse 20) Stahlrohrmöbel für das Atelier an. Talos meldete bereits 1935 Konkurs an und so stellte vermutlich vorwiegend Gowal ab 1935 für das Atelier Stahlrohrmöbel her, der ab diesem Jahr auch erstmals im Adressbuch erscheint.[192] Nachträgliche Beschriftungen von Singer auf erhaltenen Rechnungen von Gowal geben Aufschluss über die Aufträge. So sind diese mit den Namen der AuftraggeberInnen und den Angaben „Versuchs-Sessel", „Sesselgeflecht-Versuch", „Riegel-Versuche für Tische" beschriftet. Demzufolge wurden mit dem Schlosser Gowal neue Techniken und Prototypen entwickelt. Insbesondere entwickelte und testete die Mitarbeiterin Leopoldine Schrom neue Versionen zusammen mit diesem Schlosser. In einem Brief vom 12. Mai 1935 berichtet sie Franz Singer in London sehr detailliert von der Entwicklung und dem Mechanismus eines Möbels: „Das Divanbett funktioniert. Das Modell ist heute fertig geworden, sehr roh gearbeitet, mit einem von Gowal provisorisch verfertigten Deckelrahmen. [...] Mein Vorschlag, starkwandigeres Stahlrohr zu nehmen, um das Federn zu vermindern, bedeutet sofort eine erhebliche Verteuerung. Darüber muss mit Gowal jetzt

188 Máčel 1989, S. 105.

189 AGS, Kostenvoranschlag von Georg Wittek für ein Tischgestell und ein Bett, 22.8.1932.

190 Josef Anton Talos erscheint erstmals 1929 im Adressbuch mit der Bezeichnung „Schaufenster" und ab 1930 mit der Angabe „Metallwrfabrk.". Siehe: Wiener Adreßbuch, Lehmanns Wohnungsanzeiger.

191 Walter Gowal erscheint erstmals 1935 im Adressbuch mit der Bezeichnung „Schlossermstr." Siehe: Wiener Adreßbuch, Lehmanns Wohnungsanzeiger.

192 In einem Brief von April 1935 berichtet Schrom an Singer, dass die Firma Talos Konkurs angemeldet habe. Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 4.4.1935.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

sprechen und die ganze Sache, soweit sie von ihm gemacht wird, kalkulieren lassen, nachdem noch die ganzen Verfeinerungen durchgehen müssen [sic!].“[193]

Obwohl einzelne Typen beibehalten wurden, weichen die Stahlrohrmöbel in den Details voneinander ab. Oftmals wurden sie für die jeweiligen AuftraggeberInnen neu gezeichnet. Die wiederkehrenden Typen, die Patent-Anmeldungen und das Bestreben, internationale Vertriebspartner zu finden, verdeutlichen jedoch das Interesse an der Serienproduktion der Möbel. Im Juli 1934 wandte sich eine Rozsi Delmar in einem Brief an Franz Singer und berichtet, dass ihr Schwager Béla Policer in Brüssel eine „Verchromungsanstalt und eine Stahlrohrmöbelfabrik“[194] betreibe und fragt, ob Singer nicht Interesse habe, mit ihm für Belgien zusammenzuarbeiten. Singer antwortete im August 1934: „Ich wäre selbstverständlich sehr froh, wenn ich in irgend einer Weise für Ihren Schwager und mit ihm arbeiten könnte, [...]. Natürlich wäre es gut zu wissen, was und wer sein Absatzgebiet und wie gross sein Aktionsradius und daher seine Produktion ist.“[195] Erst im Februar 1935 wandte sich Policer wieder an Singer: „Ich habe am hiesigen Markt grosse Möglichkeiten insbesondere fuer Kaffeehausterrassen geeignete Stahlrohrmöbel abzusetzen. – Das Modell dieser Stühle muss in erster Reihe praktisch, in einanderschiebbar, und zur billigen Ausführung geeignet sein [sic!].“[196] Die Mücke-Melder Werke in der Tschechoslowakei bekundeten 1937 Interesse an einer Lizenz des „Geflechtverfahren“ bei Stahlrohrstühlen.[197] Direktor Melder kam sogar nach Wien, um die Möbel in Augenschein zu nehmen.[198] Doch aus all diesen vielversprechenden Kontakten entwickelte sich keine Zusammenarbeit. Einen Erfolg, wie Pollak ihn mit seinem Stapelstuhl in Großbritannien erzielte, erreichte Singer nicht. Auch die Mitarbeiterin Leopoldine Schrom gab im Zusammenhang mit der 1970 gezeigten Ausstellung an, dass „der Durchbruch [...] eindeutig Bruno Pollak gelungen“ sei und nicht Franz Singer.[199]

5.4.2.4 Entwürfe für die Firma *Metz & Co*

Im März 1935 besuchten zwei „junge holländische Architekten“ der Firma *Metz & Co* aus Amsterdam das Wiener Atelier, die, so berichtet Schrom in einem Brief an Singer, sich für Möbel interessierten, „die man serienweise herstellen kann“.[200] *Metz & Co* war kein Hersteller im eigentlichen Sinn, sondern ein Kaufhaus mit einer Abteilung für In-

193 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 12.5.1936.
194 AGS, Brief Rozsi Delmar an Franz Singer, 26.7.1934.
195 AGS, Brief Franz Singer an Rozsi Delmar, 22.8.1934.
196 AGS, Brief Béla Policer an Franz Singer, 25.2.1935.
197 AGS, Brief Franz Singer an Herrn Melder[?], 2.2.1938.
198 AGS, Brief Fritz Lederer an Julius Singer, 9.11.1937.
199 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Anna Szabó, 2.3.1972.
200 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 14.3.1935.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 215: Kaufhaus Metz & Co in Amsterdam, Foto 1971.

nenraumeinrichtung, das Stahlrohrmöbel anderer Produzenten verkaufte, aber auch Möbel in eigener Regie von kleinen Metallbetrieben anfertigen ließ (Abb. 215).[201] *Metz & Co* bot zu jener Zeit Modelle von Marcel Breuer, Djo Bourgeois, Jean Burkhalter, J. J. P. Oud, Gerrit Rietveld, Mart Stam und Mies van der Rohe an.[202] Aufmerksam auf die Arbeiten des Ateliers von Franz Singer war die Firma durch verschiedene Zeitschriftenpublikationen geworden.[203]

Die Besucher aus den Niederlanden – einer der beiden war Elmar Berkovich, der Leiter der Möbelwerkstätte bei *Metz & Co* – interessierten sich insbesondere für die Möbel „Kisten-Kasten, Divanbett, übereinanderstellbare Tische, Schrankraum"[204] und den Schreibtisch Ti28 und zeigten sich von den Fotos der Wohnungen Harmel, Waltuch und des Montessori-Kindergartens „sehr begeistert"[205]. Die Niederländer baten darum, dass Singer nach Amsterdam kommen solle, um zu verhandeln. Hoffnungsvoll schrieb Singer am 17. März 1935 von London an seine Mitarbeiterin Schrom nach Wien: „Es scheint sich aber doch etwas mit der Zeit zu rühren! Hoffentlich haben die Holländer nicht nur die Photos haben wollen!"[206] Das Treffen in den Niederlanden muss im Zeitraum Ende April bis Anfang Juli stattgefunden haben.[207] Anschließend begann die Arbeit im Atelier mit der Ausfertigung von Möbel-Zeichnun-

201 Máčel 1989, S. 107.
202 Broekman/Lim 2011, S. 14; Metz & Co 1936.
203 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 14.3.1935.
204 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 14.3.1935.
205 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 14.3.1935.
206 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 17.3.1935.
207 Am 23. April 1935 schreibt Singer an Schrom, dass Metz & Co ihn aufgefordert hätte, nach Amsterdam zu kommen. Siehe: AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 23.4.1935. Im Juli 1935 bedankt sich Singer bei Elmar Berkovich für die „Freundlichkeit und Gastfreundschaft", die ihm bei dem Treffen entgegenbracht wurden. Siehe: SAA, Archiv der Firma Metz & Co, Brief Singer an Elmar Berkovich, 7.7.1935, Inv.-Nr. 977-203.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

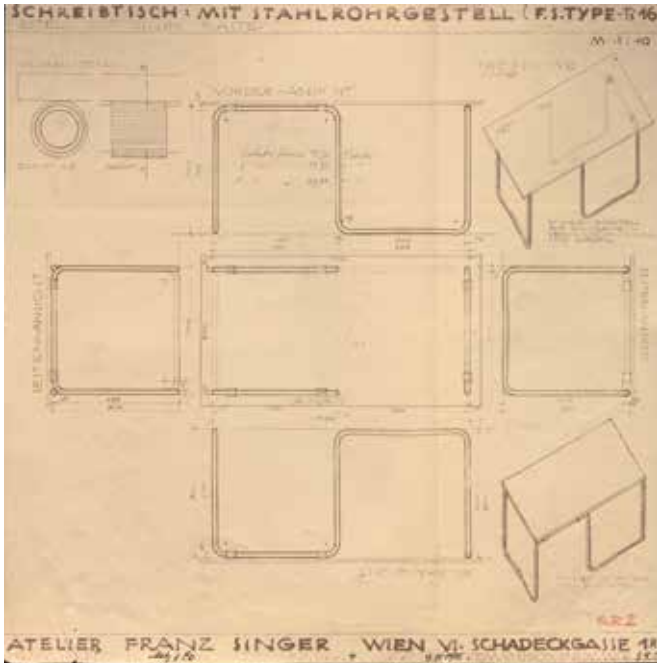


Abb. 216: Schreibtisch Ti16, Entwurfszeichnung, SAA.

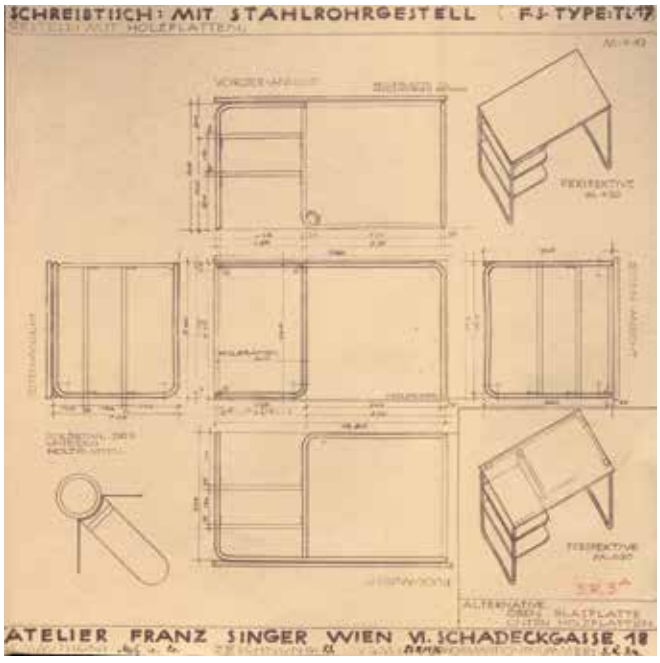


Abb. 217: Schreibtisch Ti17, Entwurfszeichnung, SAA.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

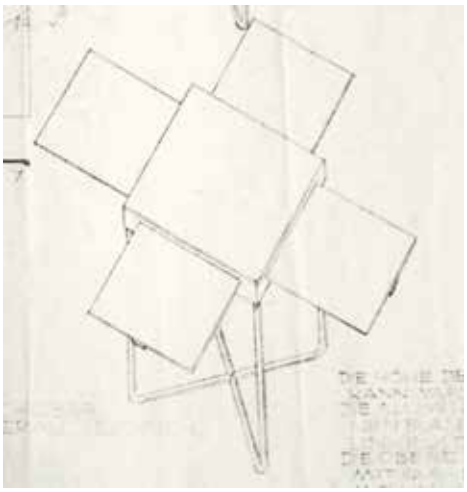


Abb. 218: Tisch Ti6, Entwurfszeichnung, Detail, SAA.

gen, die vor allem von der Mitarbeiterin Schrom ausgeführt wurden.[208] In einem Brief an den Direktor der Firma Joseph de Leeuw schreibt Singer am 19. Januar 1936, dass er bereits 40 Zeichnungen an *Metz & Co* geschickt habe.[209] Am 1. April 1936 heißt es in einem Express-Brief der Firma: „Bis heute warten wir noch immer auf Ihre Antwort. Wie wollen Sie, Herr Singer, dass wir mit unserer Arbeit fordern [sic!] wenn Sie auf unsere Fragen nicht antworten!"[210] Kurz darauf muss Singer nach Amsterdam gereist sein, da er Schrom davon berichtet.[211]

Im Zeitraum von 1935 bis 1938 reichte Franz Singers Atelier mehr als 23 Möbelentwürfe bei der Firma *Metz & Co* ein. Den zur Ausführung geplanten Modellen wurden von *Metz & Co* Kommissionsnummern vergeben. Hauptsächlich wurden bestehende Entwürfe wie der „Kistenkasten" Sch11 (Kom.-Nr. S.R.10-11) oder der Stapelstuhl S10 (Kom.-Nr. S.R.6), der zusätzlich in einer Version mit stärkerer Holzlehne (S10d) eingereicht wurde, überarbeitet. Überwiegend wurden jedoch Stahlrohrmöbel vorgeschlagen. Hierzu gehörte der bereits um 1929 entworfene Schreibtisch Ti15 (Kom.-Nr. S.R.7) mit wellenförmig gebogener Unterkonstruktion, der Schreibtisch Ti16 (Kom.-Nr. S.R.2) und der Schreibtisch Ti17 (Kom.-Nr. S.R.3) (Abb. 209, 216–217). Letzterer entspricht dem Schreibtisch, der zur Einrichtung der Wohnung von Fritz Lehr gehörte. Verschiedene Varianten des Schreibtischs zeigen seitliche Ablageflächen, Laden und Ausführungen mit Glas-, Holz- oder Linolplatte.

Zudem wurden die bisher aus Holz gefertigten Klapptische Ti7 (Kom.-Nr. S.R.5) und Ti27 (Kom.-Nr. S.R.8b) nun mit Tischbeinen aus Stahlrohr und der Holztisch Ti6 (Kom.-Nr. S.R.12a) in einer Variante mit sich in der Mitte überkreuzenden Stahlrohrbeinen vorgelegt (Abb. 218). Auf dem Tisch Ti6 basierten auch Entwürfe für einen Arbeitstisch Ti6 (Kom.-Nr. S.R.12d) und einen Cocktailwagen Ti/Sch6a (Kom.-Nr. S.R.12c).

208 Dass Schrom sehr detailreich in den Prozess des Entwerfens eingebunden war, wird an einem Brief deutlich, in dem sie sich bei Berkovich zu Ausführungsdetails erkundigt. Siehe: SAA, Archiv der Firma Metz & Co, Brief Schrom an Berkovich, 15.9.1936, Inv.-Nr. 977-203.

209 SAA, Archiv Firma Metz & Co, Brief Franz Singer an De Leeuw, 19.1.1936, Inv.-Nr. 977-203.

210 SAA, Archiv Firma Metz & Co, Brief Metz & Co an Franz Singer, 1.4.1936, Inv.-Nr. 977-203.

211 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 1.4.1936.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

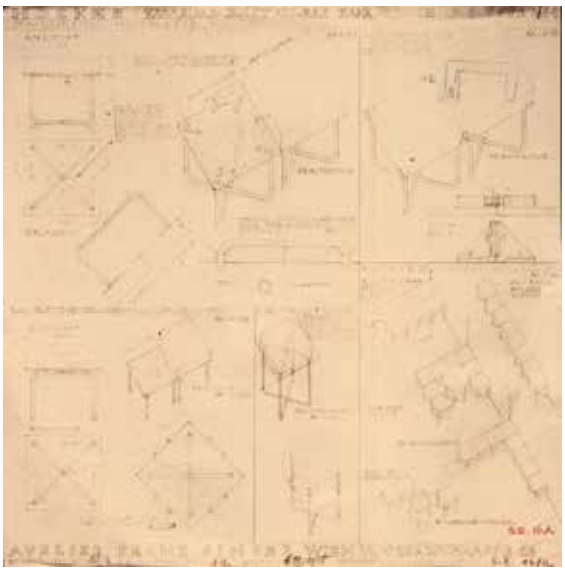


Abb. 219: Hocker S.R.16a, Entwurfszeichnung, SAA.

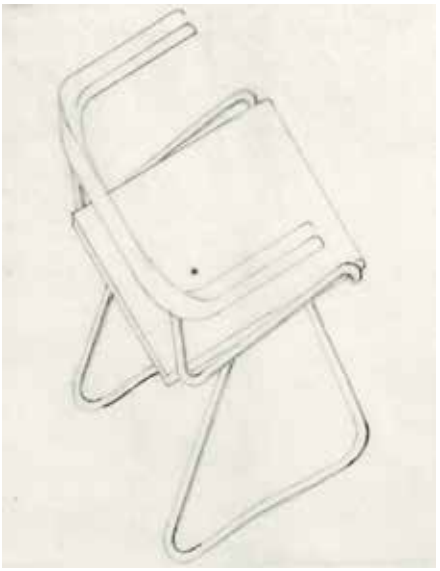


Abb. 220: Stuhl S12, Entwurfszeichnung, Detail, SAA.

Der Arbeitstisch zeigt fächerartig ausdrehbare Schubladen, die bereits für um 1930 entworfene Nähtische aufgegriffen wurden. Beim Cocktailwagen sind unten eine drehbare Servierplatte und oben Schubladen mit Fächern und Hängevorrichtungen für Gläser und Flaschen integriert.

Das Prinzip der aus verschiedenen quadratischen Modulen zusammensetzbaren Couch wurde mit dem Hocker-Modul (Kom.-Nr. S.R.16a) aufgegriffen, das durch verschiedene Elemente zu Stühlen, Armlehnstühlen, Bänken und Sofas erweitert werden konnte (Abb. 219). Unter den Zeichnungen befindet sich auch eine Variante (Kom.-Nr. S.R.16b) mit sich kreuzenden Sperrholzplatten als Untergestell.

Als neu für *Metz & Co* entworfene Möbel können nach derzeitigem Kenntnisstand nur ein sogenannter „Maschinschreibtisch" Ti30 (Kom.-Nr. S.R.14), dessen Schreibfläche durch zwei seitlich ausziehbare Platten erweitert werden konnte, und ein drehbarer Schreibtischstuhl S12 (Kom.-Nr. S.R.6d) gelten (Abb. 220).

Warum Berkovich die meisten Entwürfe für eine Produktion jedoch schließlich ablehnte, geht aus einer Liste hervor, in der er die von der Möbel-Werkstätte von *Metz & Co* probeweise ausgeführten Möbel unter technischen und ästhetischen Gesichtspunkten kommentierte.[212]

212 Die Liste weist die Kommissionsnummern S.R.1, S.R.3–S.R.4, S.R.6–S.R.8, S.R.10–S.R.17 und S.R.19–S.R.20 auf. Siehe: SAA, Archiv Metz & Co, Liste von Elmar Berkovich, Inv.-Nr. 977-203.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Den Tisch Ti27 und den Cocktailwagen Ti/Sch6a ließ Berkovich gar nicht erst versuchsweise herstellen, da er die Produktionskosten für die Klapptechnik des Tischs als zu hoch erachtete und die Schiebetechnik des Cocktailwagens für unbrauchbar hielt: „Oppervlakte afmeting (44 cm) en te kleine rollen maken deze meubel onbruikbaar daar op tapijt zelfs op oude materiaal niet zal rollen."[213] [Oberflächengröße (44 cm) und kleine Rollen machen dieses Möbel unbrauchbar, weil es auf Teppich, sogar auf altem Material, nicht rollen wird.][214] Als zu teuer in der Produktion beurteilte er auch den Drehstuhl S12, zu dem er notierte: „Als bureaustoel zeer kostbaar. Tegenover de in de handel zijnde modellen biedt weinig voordeelen en 100% duurder."[215] [Für einen Bürostuhl sehr teuer. Gegenüber den im Handel erhältlichen Modellen wenig Vorteile und 100% teurer.][216]

Zu den Entwürfen, für die sich *Metz & Co* dagegen ernsthaft interessierte, gehörte das 1936/1937 entwickelte Möbelspiel, ein Baukasten zum Bauen von Kindermöbeln und Spielzeug (Kom.-Nr. S.R.21), mit dessen zeichnerischer Ausarbeitung vor allem die Mitarbeiterin Eugenie Pillat beschäftigt war (Abb. 221).[217] Durch einen Brief von *Metz & Co* an Franz Singer ist die Suche nach einem Hersteller belegt: „Weiter ist heute ebenfalls das Spielzeug fertiggekommen auszer [sic!] den zwei groszen [sic!] Rädern. Wir haben ja endlich eine Fabrik gefunden, die dieses Spielzeug machen kann. [...] Jetzt möchten wir postwendend von Ihnen eine Angabe empfangen von den Farben des Kinderspielzeuges und weiter eine Erklärung, wie man die Spiele kombinieren kann."[218] Trotz dieses Hinweises bleibt eine tatsächliche Produktion ungewiss.[219]

Ins Sortiment aufgenommen wurden definitiv zwei runde Stahlrohrtische (Kom.-Nr. S.R.1a, Kom.-Nr. S.R.1b). Beide sind in dem um 1936 erschienenen Verkaufskata-

---

Im Archiv der Firma befinden sich jedoch noch weitere Zeichnungen mit den Kommissionsnummern S.R.2, S.R.5, S.R.9, S.R.22–S.R.23.

213 SAA, Archiv Metz & Co, Liste von Elmar Berkovich, Inv.-Nr. 977-203.

214 Übersetzung d. Verf.

215 SAA, Archiv Metz & Co, Liste von Elmar Berkovich, Inv.-Nr. 977-203.

216 Übersetzung d. Verf.

217 Pillat war vornehmlich mit der Ausarbeitung des Möbel-Spiels betraut, dies belegen die Angaben ihrer Arbeitszeitnachweise. Siehe: AGS, Arbeitszeitnachweise von Eugenie (Jenny) Pillat aus dem Jahr 1936: 13.–18.7.1936, 26.–31.7.1936, 2.–8.8.1936, 31.8–6.9.1936, 7.–12.9.1936, 14.–19.9.1936, 21.–26.9.1936, 28.9–3.10.1936, 5.–10.10.1936, 12.–17.10.1936, 26.–31.10.1936, 1.–7.11.1936, 30.11.–5.12.1936, 7.–12.12.1936, 14.–19.12.1936.

218 SAA, Brief Metz & Co an Franz Singer, um 1936, Inv.-Nr. 977-203.

219 Frederike Huygen schreibt, dass der Baukasten tatsächlich von *Metz & Co* ausgeführt worden sei, bezeichnet ihn jedoch mit dem Namen des früher entstandenen Phantasus-Baukasten: „Deze bouwdoos, een ontwerp van Dicker en Singer genaamd ‚Phantasius' uit ca 1924, was in de jaren dertig in Engeland geproduceerd en werd in 1937 door Metz uitgevoerd." Siehe: Huygen 1993, S. 143. [Dieser Baukasten, ein Entwurf von Dicker und Singer mit der Bezeichnung ‚Phantasius' von etwa 1924, wurde in den 1930er-Jahren in England hergestellt und 1937 von Metz ausgeführt.] Übersetzung d. Verf.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

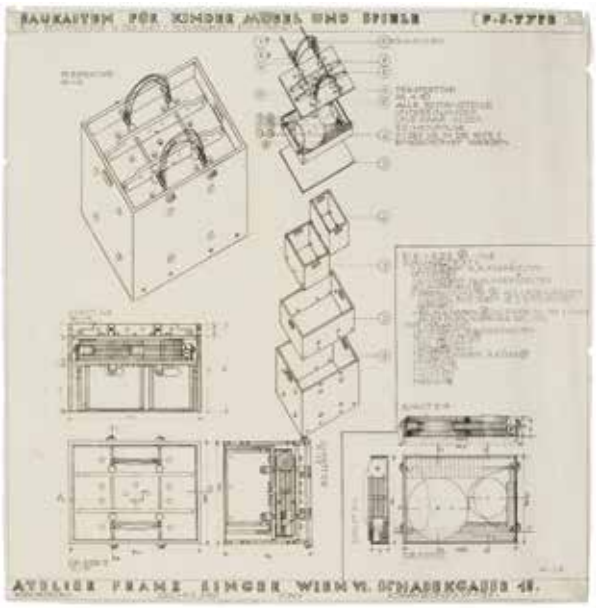


Abb. 221: Möbelspiel, Entwurfszeichnung, 1937, SAA.

log von *Metz & Co, Stalen Meubelen, Amsterdam / Den Haag* abgebildet und als Entwurf Franz Singers ausgewiesen (Abb. 222–223).[220] Der Entwurf des S.R.1a – von Singer als T11 bezeichnet – wurde erstmals 1930 für die Einrichtung der Praxis von Hans Heidler in Wien hergestellt. Beim S.R.1b wurden für die Unterkonstruktion keine Stahlrohre, sondern Metallbänder verwendet. Berkovich bewertete diesen Entwurf als „geslaagder en logischer"[221] [gelungener und logischer][222] als sein Pendant.[223]

220 Metz & Co 1936, S. 23.

221 SAA, Archiv Metz & Co, Liste von Elmar Berkovich, Inv.-Nr. 977-203.

222 Übersetzung d. Verf.

223 Metz & Co 1936, S. 23. Marijke Küper und Ida van Zijl schreiben den Tisch Gerrit Rietveld zu. Siehe: Küper/Zijl 1992, S. 177. Harry Broekman und Madeleine Lim hingegen weisen in ihrer 2011 erschienenen Publikation über Elmar Berkovich den Entwurf korrekt Franz Singer zu. Siehe: Broekman/Lim 2011, S. 120–121. Im Kunsthandel tauchen häufig Sofabetten mit Armlehnen zum Herunterklappen auf, die Franz Singer zugeschrieben werden. Obschon die Firma *Metz & Co* solche Möbel im Sortiment hatte, ist die Zuschreibung zu Singer nicht gerechtfertigt, da weder im SAA noch in anderen Archiven Zeichnungen von Singer zu diesem Möbel eruierbar sind. In dem um 1936 erschienenen Verkaufskatalog von *Metz & Co* ist das Sofabett ohne Angabe eines Entwerfers abgebildet. Von Piet Zwart, der ebenso für *Metz & Co* arbeitete, ist die Zeichnung eines ähnlichen Sofabetts erhalten. Vgl. Abb.: Brentjens 2008, S. 241. Die Firma *Richard Jaekel's Patentmöbelfabrik* in Berlin, die auch einen Standort in Wien hatte, vertrieb ebenfalls ein ähnliches Sofabett aus Stahlrohr. Den Klappmechanismus für ein „Sofabett" meldete die Firma bereits 1891 im Deutschen Reich und 1907 in Österreich zum Patent an. Wahrscheinlicher scheint deshalb, dass die auf dem

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0





Abb. 222 (links): Verkaufskatalog Metz & Co, um 1936.

Abb. 223 (oben): Tisch S.R.1b, Verkaufskatalog Metz & Co, um 1936.

Die beiden ins Sortiment der Firma aufgenommenen Tische waren für das Atelier jedoch nur eine kleine Ausbeute gemessen an der Menge der eingereichten Entwürfe, mit deren Ausarbeitung vorwiegend die Mitarbeiterinnen Leopoldine Schrom und Eugenie Pillat in Wien betraut waren.[224] Dazu kam noch die durch *Metz & Co* vorgesehene, geringe Gewinnbeteiligung von 10 Prozent pro verkauftem Möbel.[225]

Kunstmarkt häufig in Berlin und Wien erhältlichen Sofabetten aus *R. Jaekel's Patentmöbelfabrik* stammen. Siehe: R. Jaekel's Patentmöbel-Fabrik in Berlin, Bettsopha, Patentamt Deutsches Reich, 73244, angemeldet: 7.8.1891, patentiert: 8.8.1891, ausgegeben: 23.1.1894; R. Jaekel's Nachf. Jos. & Leop. Quittner in Wien, Bettsofa, Patentamt Österreich, 27558, angemeldet: 20.1.1904, Beginn: 15.4.1904. Vgl. auch: Jaekel's Patent-Möbel 1910.

224 Dies ist beispielsweise durch einen Brief von Schrom an Berkovich belegt. Siehe: SAA, Archiv Metz & Co, Brief Leopoldine Schrom an Elmar Berkovich, 15.9.1936, Inv.-Nr. 977-203. Darin heißt es: „Ich will nun von all den vorbereiteten Arbeiten, diejenigen fertig machen, die nicht mehr seiner [Singers] Durchsicht benötigen.“

225 AAD/V&AM, Vertragsentwurf der Firma Metz & Co für Franz Singer, 20.7.1935, AAD-1982, PL9.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Beabsichtigt war auch die Ausstellung von Möbeln in Geschäftsfilialen von *Metz & Co* in Amsterdam und Den Haag. Franz Singer und Hans Biel arbeiteten dafür Einrichtungsbeispiele mit dem „Schrankraum" Li/Sch10 und Podien mit Schiebebetten aus. Die geplanten Ausstellungen kamen jedoch vermutlich nicht zustande.[226]

5.4.2.5 Sperrholzmöbel

Eine günstige Produktionsweise wurde mit den Sperrholzmöbelentwürfen ab 1935/1936 angestrebt. Singers Bauhaus-Kollege Marcel Breuer, der ebenfalls nach London emigriert war, entwickelte dort zur gleichen Zeit Möbel aus diesem Material (Abb. 224). Neben gebogenem Sperrholz arbeitete er zudem mit ausgeschnittenem Sperrholz, das einen kostensparenden Produktionsprozess ermöglichte.[227] Diese Vorgehensweise wandte auch Franz Singer für seine Entwürfe an. Insbesondere Hans Biel, der wie Singer 1934 nach London emigriert war, beteiligte sich an der Entwicklung der Sperrholzmöbel.[228]

Für den Prototyp des „X-Stuhls 44/2" wurden u-förmige Rahmen aus vorgefertigten Sperrholzplatten ausgeschnitten (Abb. 225–226). Diese Elemente wurden mit einer Kreuzüberblattung verbunden und bildeten so Lehne und Unterkonstruktion des Stuhls. Zusammen mit jeweils einem Element für Sitz und Lehne bestand der Stuhl somit lediglich aus vier Teilen. In der Patentschrift wurde die Form damit argumentiert, dass „Ecken oder Knie solcher Holzgerippe" widerstandsfähiger wären, wenn die Sperrholzschichten annähernd parallel zur Belastung verlaufen würden.[229] Das Ausschneiden der „Holzgerippe" aus vorgefertigten Sperrholzplatten war zudem günstiger in der Herstellung als die

226 Erstmals wird die Ausstellung 1936 erwähnt. Siehe: SAA, Archiv Metz & Co, Brief Franz Singer an Elmar Berkovich, 19.1.1936, Inv.-Nr. 977-203. Darin heißt es: „Unter der Annahme, dass diese 40 Zeichnungen Sie erreicht haben, glaube ich sagen zu können, dass die Vorbereitungsarbeiten zur Herstellung der Modelle für die Ausstellung in vollem Gang sein könnten, unbeschadet davon, dass noch weitere Zeichnungen teils in Arbeit, teils zu arbeiten beabsichtigt sind. [...] Zurückgreifend auf die noch nicht nummerierten Modelle, glaube ich, dass für die Ausstellung nur eines unerlässlich wäre (nämlich Podium mit Schrankraum und Schiebebett) [...]." Briefe von Hans Biel an Franz Singer betreffend der Ausstellung sind mit 1937 datiert. Siehe: BHA, Objektsammlung, Franz Singer, Mappe VIII/d, Briefe Hans Biel an Franz Singer, 22.1.1937, 29.10.1937. Offenbar ging die Arbeit nur schleppend voran, denn die im Nachlass der Firma *Metz & Co* erhaltenen Zeichnungen sind mit 1938 datiert. Vgl. SAA, Archiv Metz & Co, Zeichnungen mit der Kommissionsnummer S.R.23, Inv.-Nr. 977-316.

227 Droste 1992, S. 28–31.

228 Dass insbesondere Biel an der Konstruktion der Sperrholzmöbel arbeitete, geht aus einem Brief hervor, in dem Biel eine finanzielle Beteiligung an den Entwürfen bei Singer einfordert. Siehe: AAD/V&AM, Brief Hans Biel an Franz Singer, 21.1.1937, AAD 3-1982, PL9.

229 Franz Singer, Holzgerippe, insbesondere für Möbel und Verfahren zu seiner Herstellung, Patentamt Schweiz, 195918, eingereicht: 27.03.1937, eingetragen: 28.02.1938, veröffentlicht: 02.05.1938.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 224: Marcel Breuer, BC3 Isokon Dining Chair, 1936, Sperrholz, 75,5 x 41,3 x 53,2 cm, VDM.

Abb. 225: X-Stuhl 44/2 Prototyp, 1936, Sperrholz, 69,3 x 48 x 46,3 cm, AGS.

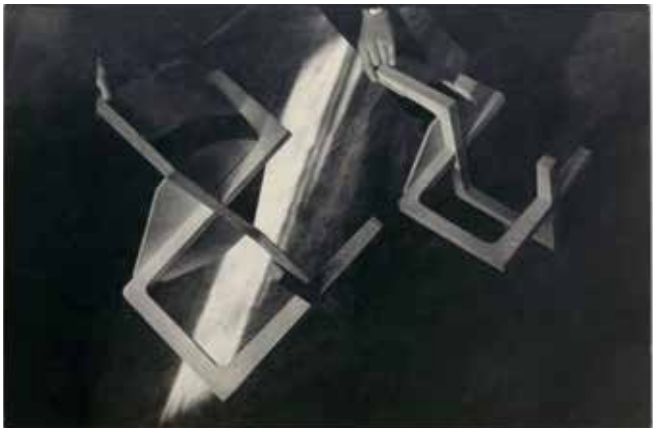


Abb. 226: Unteransicht des X-Stuhls.

Technik des Biegens von Sperrholz, die bei den Möbeln von Alvar Aalto[230] und Marcel Breuer noch angewandt wurde. Technisch wurde demzufolge eine Serienherstellung begünstigt. Da die Konstruktion aus den ursprünglich vier Teilen vermutlich keine ausreichende Stabilität gewährleistete, wurden in einer überarbeiteten Ausführung die Halterungen der Rückenlehne als separate Elemente mit der Unterkonstruktion verschraubt (Abb. 227).

230 1932 hatte Alvar Aalto mit dem Armlehnstuhl 41 den ersten federnden Stuhl aus Schichtholz für das Tuberkulose-Sanatorium in Paimio entworfen. Aaltos Möbel erfreuten sich besonders in Großbritannien großer Beliebtheit, wo sie von der Firma *Finmar* vertrieben wurden. Siehe: Eisenbrand 2014, S. 159, Biografie S. 631.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 227: Unteransicht des überarbeiteten X-Stuhls.



Abb. 228: Tisch, um 1936.

Die Verwendung der u-förmigen Sperrholzrahmen wurde 1937 in Großbritannien patentiert. 1938 wurden auch Patente für die Schweiz, Jugoslawien und Ungarn ausgegeben.[231] Neben dem X-Stuhl, dessen Überkreuzung formal auf die früheren Stahlrohrmö-

231 Franz Singer, Improvements relating to Chairs, Tables and like Articles of Furniture, Patentamt Großbritannien, 474367, angemeldet: 30.03.1936, genehmigt: 01.11.1937; Franz Singer, Impro-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

belentwürfe Bezug nahm, wurden noch weitere Prototypen für Stühle, Sessel und Tische aus Sperrholz entwickelt. Die entwickelten Beistelltische orientierten sich formal an dem Beistelltisch Ti10 und dem Beistelltisch mit Überkreuzung aus Stahlrohr (Abb. 228). Bei der Entwurfsarbeit wurden auch ältere Möbelentwürfe für eine Fertigung in Sperrholz aufgegriffen, wie beispielsweise ein für die Wohnung Koritschoner 1927 entworfener Damensekretär (Abb. 135–136).

Nach wie vor blieben für die Sperrholzmöbel die Charakteristika prägend, die auch schon für die früher entstandenen Möbel entscheidend waren. So wurde auch hier die Konstruktion betont, wie an dem klar ersichtlichen „Holzgerippe"-Aufbau des X-Stuhls deutlich wird. Markenzeichen der Stuhl-Entwürfe, eine Überkreuzung im Fußbereich und die Stapelbarkeit blieben auch für die Sperrholzmöbel kennzeichnend.

5.4.2.6 Produktionsversuche der Sperrholzmöbel

Singer nahm für eine Produktion der Sperrholzmöbel Kontakt zu Firmen in London auf. Am 23. April 1935 berichtet er seiner Mitarbeiterin Schrom in Wien: „Bezüglich eines Vertrages über Möbelherstellung nach unseren Entwürfen, insbesondere auf Grund des hier angemeldeten Patentes, stehe ich mit jener Firma in Verhandlung, die die Aalto-Möbel führt."[232] Der Möbeltischler Paul Ostersetzer[233] fertigte um 1936 eine Probeproduktion von 220 Stück des X-Stuhls 44/2 aus Sperrholz und dürfte auch die Prototypen der anderen Sperrholz-Möbel ausgeführt haben (Abb. 229).[234]

---

vements relating to the Framework of Chairs, Tables, Stools and Seats, Patentamt Großbritannien, 476962, angemeldet: 19.06.1936, genehmigt: 20.12.1937; Franz Singer, Holzgerippe, insbesondere für Möbel und Verfahren zu seiner Herstellung, Patentamt Schweiz, 195918, eingereicht: 27.03.1937, eingetragen: 28.02.1938, veröffentlicht: 02.05.1938; Franz Singer, Faváz vagy keret, különösen, butorokhoz, valamint eljárás elöállítására, Patentamt Ungarn, 119421, angemeldet: 27.03.1937, Beginn: 15.11.1938; Franz Singer, Leseno ogrodje ali okvir, zlasti za pohistvo in pod., in pos'opek za njegovo izdelovanje, Patentamt Jugoslawien, 14210, angemeldet: 29.03.1937, Beginn: 01.02.1938.

232 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 23.4.1935. Mit der erwähnten Firma wird *Finmar* gemeint sein, ein Unternehmen, das Aaltos Möbel in Großbritannien vertrieb.

233 Paul Benjamin Ostersetzer, später mit Nachnamen genannt „Oster", stammte gebürtig aus Wien und fertigte dort als Tischler zeitweise Spielzeug für ein Montessori-Kinderheim an, das von Dr. Annemarie Jolles geleitet wurde, die zum Kreis um Eugenie Schwarzwald gehörte. Siehe: Scheu 1985, S. 83. Ostersetzers Adresse in London war: London 17 Rylett Road W.12.

234 AGS, Brief Paul Ostersetzer an Franz Singer, 6.7.1937. Dass Ostersetzer eine Probeproduktion ausführte, geht aus einer Fotobeschriftung von Franz Singer hervor: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9389/60.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0





Abb. 229 (links): Probeproduktion von 220 Gestellen für den X-Stuhl bei Ostersetzer, um 1936/37.

Abb. 230 (oben): Kindergartenmöbel, um 1936/37.

Die Warenhausgruppe *John Lewis* hatte Interesse am Vertrieb der Kindermöbel aus Sperrholz.[235] Erhaltene Fotografien zeigen die Präsentation dieser Möbel in einem Warenhaus, bei dem es sich um eine Filiale von *John Lewis* handeln könnte (Abb. 230).

Julius Singer, der ältere Bruder von Franz Singer, verhandelte mit der britischen Firma *The Grovewood Company*, die vorschlug, die Lizenz für den X-Sessel für ein Jahr zu übernehmen. Doch Franz Singer äußerte sich skeptisch zu einer Massenherstellung durch diese Firma: „Mir scheint es immer sehr gewagt, sich so ganz in die Hand einer Firma zu begeben. Es könnte auch der Fall sein, dass die Firma durch die verschiedensten [sic!] Umstände es vorteilhafter findet, in diesem Jahr ausser den Mustern gar nichts zu erzeugen. Der Vorteil der Grovewood Co. besteht nur darin, dass es eine relativ grosse und eingeführte Firma ist. Die Gefahr für uns besteht darin, dass diese Firma lauter Massenartikel (d. h. in England Artikel schlechter Qualität) zu führen gewohnt ist und dass eine zu schlechte Qualität eventuell den Doppel-X-Sessel ruinieren kann. [...] Obwohl ich es vollkommen Dir überlasse, zu tun was Du für richtig hälts [sic!] würde ich es doch für richtig halten, vor Abschluss mit der Grovewood-Co. die jetzigen Aussichten

235 AGS, Brief Fritz Lederer an Julius Singer, 9.11.1937: „Meiner Meinung nach kann es nicht so schwer sein, das Verhältnis von J. L. [John Lewis] und G. C. [Grovewood Company] reibungslos zu gestalten, nachdem erstere bei zu erhoffenem [sic!] Einschlagen des Artikels das grösste Interesse haben, von G. C., reichlichst und bevorzugt beliefert zu werden, während diese einen so grossen [sic!] Konsumenten, wie J. L. bestimmt richtig einschätzen werden."

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

von Ostersetzer zu eruieren und die Vorteile gegeneinander abzuwägen. Mir erscheint es keineswegs sicher, ob nicht eine kleine Firma, die sich sehr bemüht, mit einem Artikel in besserer Qualität in England mehr erreicht, als eine grosse?"[236] Singer befürchtete also eine Qualitätsminderung seines Entwurfs, präferierte nach wie vor kleinere Hersteller und distanzierte sich damit per se von der Massenherstellung. So versuchte er es mit den Sperrholzmöbeln auch noch einmal bei *Metz & Co* und reichte um 1938 die Entwürfe für einen Kindertisch, einen stapelbaren Kinder- und Beistelltisch, einen Kinderstuhl in X-Form 44/2, einen Polstersessel, einen Stapeltisch und einen Damensekretär ein.[237] Die Möbel wurden jedoch nicht in das Sortiment der Firma aufgenommen.

5.4.3 Eine Welt für Kinder – Kindermöbel und Baukastenspiele 1927–1938

Zentral im Schaffen der Ateliergemeinschaft war das Entwerfen von Kindermöbeln und -spielen. Sie zeigen eine Orientierung an der Reformpädagogik und weisen Parallelen zu den von Alma Buscher 1923 am Bauhaus entwickelten innovativen und multifunktionalen Kindermöbeln auf.

Auch andere Studierende am Bauhaus waren in diesem Bereich tätig. Zeigen das 1920 für seinen Sohn entworfene Kinderbett von Johannes Itten und die zur Ikone gewordene Wiege Peter Kelers die neuen Gestaltungsabsichten am Bauhaus, so sind diese Möbel jedoch nicht auf kindliche Bedürfnisse abgestimmt (Abb. 231–232). Und auch Marcel Breuers Sitzensemble für Kinder aus dem Jahr 1924 stellt lediglich eine Miniaturausgabe der von ihm bereits entworfenen Möbel für Erwachsene dar (Abb. 233).[238] Die am Dessauer Bauhaus entstandenen Möbel, wie beispielsweise ein von Breuer entworfenes Kinderbett und ein Kleiderschrank von Katt Both aus dem Jahr 1927, knüpfen ebenso nicht an die Innovation von Alma Buschers Kindermöbeln an. Buscher fasste das Kind als eigenständiges Wesen auf und setzte sich für ihre Entwürfe mit den Bedürfnissen des Kindes auseinander: „Kinder sollten, wenn irgend möglich einen Raum haben, in dem sie das sein können, was sie wollen, in dem sie herrschen. Jedes Ding darin gehöre ihnen, – ihre Fantasie gestaltet es – [...] die Form entspreche der Größe, der praktische Zweck hindere nicht die Spielmöglichkeiten. – Lichte bunte Farbe steigere fröhliche, helle Stimmung [...]"[239]. Damit verfolgte sie die neuen pädagogischen Ideale einer Erziehung, die vom Kind ausging, wie sie durch die 1900 und 1909 veröffentlichten Bücher *Das Jahrhundert des Kindes* von Ellen Key und Maria Montessoris *Die Entdeckung des*

236 AGS, Brief Franz Singer an Julius Singer, 18.10.1937.
237 SAA, Archiv der Firma Metz & Co, Inv.-Nr. 977-315.
238 Wolsdorff 2002, S. 26–27.
239 Zitiert nach: Fiedler 2007, S. 50. Siehe auch: Baumhoff 2009, S. 245.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

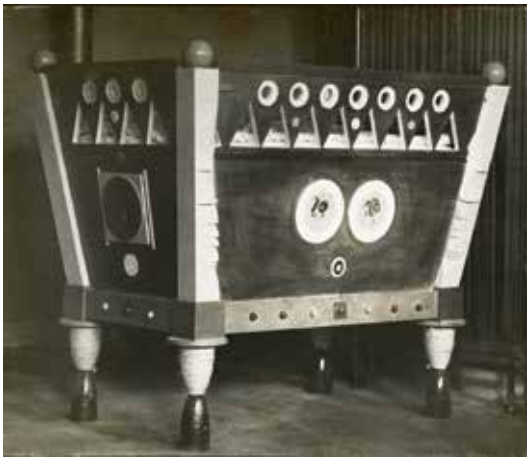


Abb. 231: Johannes Itten, Kinderbett, um 1921.



Abb. 232: Peter Keler, Kinderwiege mit Webarbeiten aus der Textilwerkstatt, Bauhaus Weimar, 1922, KSW.

Abb. 233: Marcel Breuer, Kindermöbel, Tisch und Stühle, Sperrholz, farbig lackiert, 1924.



© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Kindes propagiert wurden.[240] Obwohl Buscher den reformpädagogischen Ansätzen nahe kam, ordnete sie sich jedoch nicht dort ein und ging sogar darüber hinaus: „Die Spiele, die ich für Kinder baute, nenne ich freie Spiele, im Gegensatz zu den Fröbel- und Pestalozzispielen, die aus rein pädagogischen Überlegungen geschaffen wurden."[241] Dicker und Singer hingegen waren mit den reformpädagogischen Strömungen enger verbunden. Die italienische Medizinerin und Reformpädagogin Maria Montessori pflegte eine besondere Beziehung zu Wien und war seit 1924 regelmäßig dort zu Gast, 1926 schrieb sie in der *Neuen Freie Presse*: „Zwischen meiner pädagogischen Methode und der Wiener Schulreform besteht eine so innige geistige Verwandtschaft, dass es für mich einen besonderen Reiz hat, die Analogien und Verschiedenheiten beider Systeme immer wieder zu prüfen und zu untersuchen. Beide Methoden streben auf ähnlichen Wegen dem gleichen Ziele zu: der Befreiung des Kindes."[242] In Wien hatte Lili Roubiczek der Montessori-Pädagogik mit ihrer 1921/1922 eingerichteten Montessori-Schule in der Troststraße im 10. Bezirk den Weg bereitet.[243] Im Herbst 1930 eröffnete das „Haus der Kinder" am Rudolfsplatz 2, das nach Plänen von Franz Schuster in Zusammenarbeit mit Montessori-Pädagoginnen entstanden war.[244]

Auch Eugenie Schwarzwald richtete an ihren der Reformpädagogik verpflichteten „Schwarzwaldschen Schulanstalten" 1927 einen Kindergarten ein, der sich an der Montessori-Pädagogik orientierte.[245] Dicker und Singer standen ihrem Kreis nahe. So belegte Dicker 1918 das dortige von Schönberg geleitete Kompositionsseminar und Franz Singers Sohn Michael Peter besuchte die fortschrittliche Schule ab etwa 1927.[246] Der während der Studienzeit am Bauhaus geborene Sohn von Franz Singer und Emmy Heim war möglicherweise auch ein Grund für Singers fortwährend ausgeprägtes Interesse für Kindermöbel und -spiele, wobei dieser tragischerweise bereits mit acht Jahren verstarb. An die Freundin und Studienkollegin Anny Wottitz berichtet Singer begeistert von seinem frisch geborenen Nachwuchs: „Aber von ihm zu erzählen ist nicht leicht, denn das kann man wohl nur erleben aber nicht schreiben. Sein Leben u[nd] alle Äußerungen desselben sind ja vorläufig wirklich rein physischer Natur u[nd] nie kann ich dir beschreiben, daß, trotzdem [...], diese Handlungen doch noch irgend etwas enthalten, – eben weil sie doch ‚Leben' sind – das unendlich rührend ist u[nd] so sehr als Wunder erscheint, daß man nichts damit vergleichen möchte und sehr geneigt ist, alles aufzugeben und nichts mehr zu tun, als diesem Leben zuzusehen. [...] Schon die winzigen Proportionen des Ganzen

240 Baumhoff 2009, S. 244.
241 Glemnitz 2006, S. 223.
242 Montessori 1926, S. 7.
243 Hammerer 1997, S. 44.
244 Hammerer 1997, S. 106; Hammerer 1995, S. 269.
245 Vgl. Neue Freie Presse 1927, S. 16.
246 AGS, Schulzeugnis von Michael Peter Singer, Schuljahr 1927/1928.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 234: Friedl Dicker, Gegenwart und Zukunft des Kindes, Fotomontage, 1932–1933, 27,3 x 18 cm, UAKKA.

u[nd] der Einzelheiten, seine Händchen u[nd] Füßchen, die märchenhaften Bewegungen u[nd] ersten leisen Reaktionen auf Licht u[nd] Tastempfindungen!"[247]

Dickers Interesse für Kinder verdeutlicht sich vor allem durch ihr kunstpädagogisches Bestreben. Abseits der Ateliertätigkeit erteilte sie Kindern in Wien, Prag und in ihrer Gefangenschaft im Konzentrationslager Theresienstadt Zeichen- und Malunterricht. In Wien gab sie ab 1931 ihre Kenntnisse in Kursen für Kindergärtnerinnen weiter.[248] Zu dieser Zeit wurde Dicker auch Mitglied der Kommunistischen Partei. In einer Fotocollage von 1932/1933 thematisierte sie ihre Vorstellung von der erzieherischen Prägung der Kinder im sozialistischen Staat gegenüber dem kapitalistischen System (Abb. 234).[249] Ihre kunsttherapeutischen Gedanken hielt sie in Theresienstadt in dem Aufsatz „Kinderzeichnen" fest.[250]

247 UAKKA, Brief Franz Singer an Anny Wottitz, undatiert, um 1921, Inv.-Nr. 13.740.
248 Makarova 1999, S. 21.
249 UAKKA, Friedl Dicker, Fotocollage, „Gegenwart und Zukunft des Kindes", 1932, Inv.-Nr. 12.252/F/W/7. Siehe Abb.: Romauch 2003, S. 60.
250 Makarova 1999, S. 201–209.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 235: Wickelkommode für Kinderzimmer Koritschoner, 1927.



Abb. 236: Wickelkommode für Kinderzimmer Koritschoner, 1927.

Die frühesten belegbaren Kindermöbel, die in der Ateliergemeinschaft entstanden, wurden für die Wohnung von Julius und Mia Koritschoner 1927 entwickelt. Wie bei den in dieser Zeit entworfenen Möbeln für Erwachsene dominierte die Betonung der Konstruktion, die durch über- und ineinander gelegt wirkende Elemente und die un-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 237: Alma Buscher, Wickelkommode, 1924.

terschiedliche Lackierung entstand. Das Kinderzimmer der Koritschoners wurde mit einem Gitterbett und einer Wickelkommode für die Tochter Giulia, einem Bett für das Kindermädchen und einer Sitzgarnitur bestehend aus einem Tisch und drei Stühlen ausgestattet. Besonders innovativ war die Wickelkommode, die nach der Wickelzeit zu zwei separaten Schränken umfunktioniert werden konnte und an die wandlungsfähige Wickelkommode von Alma Buscher anknüpft, die nach Entfernen einer Schublade vom heranwachsenden Kind als Schreibtisch genutzt werden konnte (Abb. 235–237). Verwandte Lösungen entwickelte der für das Frankfurter Stadtbauamt tätige Franz Schuster, in dessen Musterwohnung das in einer Nische im Schlafzimmer-Schrank eingesetzte Gitterbett später durch einen Schrankteil ersetzt werden konnte.

Formal setzte sich die Wickelkommode für Koritschoner aus mehreren Kuben zusammen. Zum einen bestand sie aus zwei trennbaren Schrankelementen und zum anderen waren die Schränke durch asymmetrisch angeordnete Schubladenfronten und Türen gegliedert. Beide Schrankelemente waren ähnlich konzipiert, indem jeweils im oberen Teil links eine quadratische, dreistufig kassettierte Schubladenfront angebracht war, an die sich rechts eine rechteckige Schubladenfront anschloss, die in ihrer Höhe auf die Hälfte der quadratischen Schubladenfront reduziert war und oberhalb einen Hohlraum zur Ablage freigab. Unter den Schubladen waren Türen angebracht. Bei dem Schrankelement mit der größeren Wickelfläche kragten die Schubladenelemente über den unteren Bereich mit den Türen hervor. Diese Asymmetrie verstärkte den Eindruck des Aufbaus aus verschiedenen Elementen bzw. eines wie aus einem Baukasten aufgebauten Möbels. Bei dem linken Schrankelement der Wickelkommode hingegen standen die Schubla-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



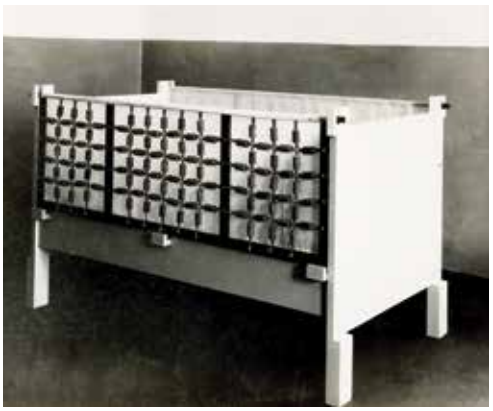


Abb. 238 (links): Kinderbett Koritschoner, 1927.

Abb. 239 (oben): Alma Buscher, Kinderbett, 1923.

Abb. 240: Sitzgarnitur für Kinderzimmer Koritschoner, 1927.



© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

denelemente nicht über die untere Türe hervor, sondern schlossen bündig ab, womit sich ein harmonisches Bild der Wickelkommode in der Vorderansicht ergab. An der oberen Abschlussplatte der Schränke waren seitlich Rahmen mit vertikal verlaufenden Gitterstäbchen zur Sicherung des Kindes beim Wickeln angebracht. Die Farbigkeit der Wickelkommode, die einer Perspektivzeichnung zufolge in Weiß, Hellgelb und Rosa lackiert war, unterstrich zudem die verschiedenen Elemente.[251]

Die Sichtbarmachung des Aufbaus und der einzelnen Elemente wurde auch für das Gitterbett und die Sitzgarnitur des Kinderzimmers aufgegriffen. Das Gitterbett bestand aus vier Rundholzpfosten, die unten durch einen an den Stirnseiten leicht gebogenen Rahmen verbunden waren (Abb. 238). An den Seiten war das Bettchen mit durch Quersprossen verstärkten Gitterstäben geschlossen und vorne war ein Textilnetz angebracht, das bei Bedarf abgenommen werden konnte. Das Stecksystem, mit dem sich das Textilnetz herausnehmen ließ, verweist auf ein Kinderbett von Alma Buscher von 1924, das die gleiche Funktion aufwies, um so dem größer werdenden Kind das selbstständige Verlassen des Bettes zu ermöglichen (Abb. 239). Bei den Stühlen wurde die Konstruktion durch die aus Rundhölzern gefertigten Stuhlbeine, die durch die Sitzfläche hindurchführten, die auskragende Sitzfläche und die obere Querstrosse der Lehne sowie deren unterschiedliche Lackierung betont (Abb. 240). Für eine erhöhte Bequemlichkeit waren bei den Stühlen Polster aus Bast aufgelegt, die mit Bändern an den Stuhlbeinen und der Lehne befestigt waren. Als verbindendes Motiv wurden bei allen Kindermöbeln dieses Zimmers Gitterstäbe verwendet.

Die Idee der „mitwachsenden" Möbel, wie sie sich durch die Funktion der Wickelkommode und des Kinderbettes für Koritschoner bereits andeutete, wurde in der Folge immer wieder aufgegriffen. Die Umnutzung wurde zu einem Spezifikum der Kindermöbel. 1928 entstanden Entwurfszeichnungen für das Kinderzimmer der Familie Koessler, die höhenverstellbare Stühle und einen Tisch mit derselben Funktion zeigen (Abb. 241).[252] Ob diese Möbel umgesetzt wurden, ist nicht belegt.

Auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler" 1929/30 wurden erstmals „wachsende Stühle" aus Stahlrohr präsentiert. Diese gehörten zur Einrichtung im Kinderzimmer von Florian Adler, dem Sohn von Margit Téry-Buschmann (Abb. 198). Um 1931 entstand ebenso ein Entwurf für ein Kinderbett, das der zunehmenden Größe des Kindes angepasst werden konnte (Abb. 242). Die Länge des Bettes mit Stahlrohrfüssen konnte dadurch geändert werden, dass der Rahmen „in verschiedenen Stellungen auf die Stahlfüsse

251 Die beiden Schränke der Wickelkommode sind auch auf der Entwurfszeichnung für die Möblierung des Kinderzimmers von Judith Adler im Haus Moller von Adolf Loos aus dem Jahr 1928 eingezeichnet. Siehe: AWA, Adolf Loos-Archiv, Inv.-Nr. 916.

252 Siehe: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

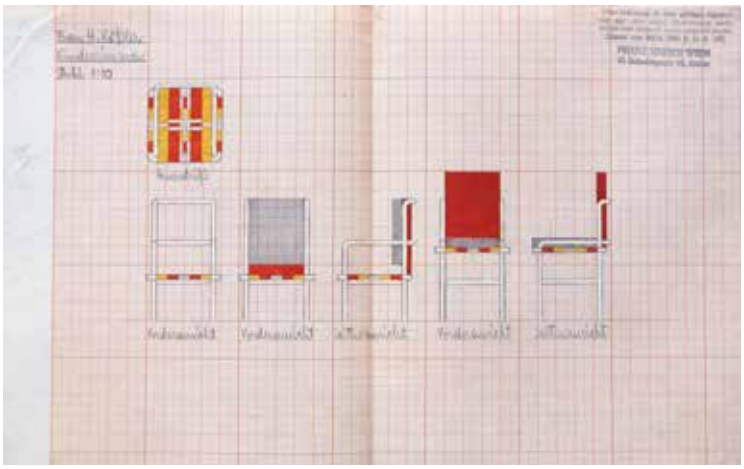


Abb. 241: Möbel Kinderzimmer Kössler, Entwurfszeichnung, 1928, AGS.

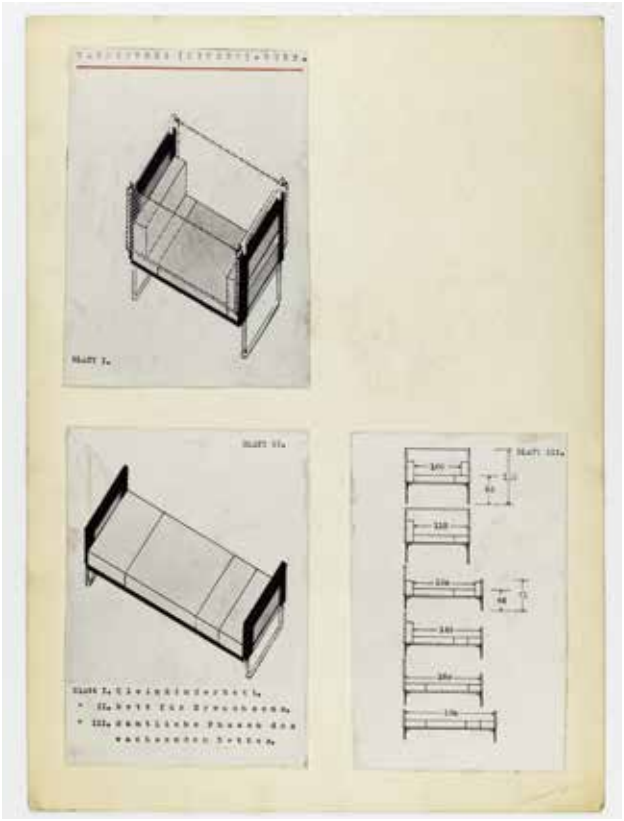


Abb. 242: Wachsendes Kinderbett Li6, Foto einer Entwurfszeichnung, um 1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

gesteckt werden“[253] konnte. Das Bett erscheint neben Einzelzeichnungen auf Entwürfen für das Kinderzimmer der Wohnung Riemer-Steiner in Budapest.[254] Da der Auftrag für die Wohnungseinrichtung nicht ausgeführt wurde, ist jedoch fraglich, ob das Bett jemals hergestellt wurde.

Nachdem der bei der Gemeinde Wien tätige Architekt Hugo Mayer plötzlich verstorben war, erhielt die Ateliergemeinschaft 1930 den Auftrag für die Innenausstattung des Montessori-Kindergartens, den Mayer zusammen mit einem Architektenteam für den Gemeindebau Goethehof geplant hatte.[255] Im Zusammenhang mit einer russischen Publikation über den Kindergarten schrieb Singer 1935 über das fertiggestellte Projekt an die damals bei der Architekturakademie in Moskau beschäftigte Architektin Margarete Schütte-Lihotzky, die sich ebenfalls mit der Entwicklung von Kindermöbeln beschäftigte: „Ich halte ihn für einen Kindergarten schlecht angelegt und ich hatte die grösste Mühe, ihn halbwegs brauchbar zu machen. Er stellt, wie ich glaube, durch seine Einrichtung, ein neues und interessantes Experiment dar.“[256]

Bei der Entwicklung der Kindergarten-Einrichtung wurde eng mit der Leiterin Hedy Schwarz zusammengearbeitet. Ziel war die Verwirklichung von Montessoris pädagogischen Ideen: „Je vollkommener die Umgebung dem Kinde entspricht, desto mehr kann die Tätigkeit des Erwachsenen zurücktreten. [...] Soll die Umgebung des Kindes sorgfältig vorbereitet sein, so ist unsere Aufgabe groß: wir haben ja eine ganze, neue Welt zu schaffen, die Welt der Kinder.“[257] Hierzu zählte auch die Idee der „Selbsterziehung des Kindes“ durch die Verrichtung alltäglicher Dinge, die „Erziehung der Sinne“ und den Bezug zur Natur durch Gartenarbeit.

Die Räume waren klar gegliedert und die Einrichtungsgegenstände an die Bedürfnisse der Kinder angepasst, wobei die Funktionen im Gebrauch erprobt und weiterentwickelt werden sollten: „Es war gedacht, einige Jahre lang zu beobachten, wie die einzelnen Raumteile sich im Gebrauch bewähren und wie die praktische und psychische Wirkung der Formen, der Farben, der Materialien auf die Kinder ist“[258] Als Idee verfolgte Singer dabei die Entwicklung eines „System[s] von normierten Bauelementen [...], die

253 AGS, Schriftstück, in dem die Funktion des Kinderbettes beschrieben wird, mit der Angabe „Harry Wengraf“, undatiert.

254 Siehe: AGS, Planunterlagen Projekt Riemer-Steiner.

255 Hugo Mayer entwarf auch den im Zeitraum 1928 bis 1930 entstandenen Wohnbau mit 727 Parteien unter Mitarbeit von Rudolf Frass, Viktor Mittag, Karl Hauschka, Heinrich Schopper, Alfred Chalusch und Johann Rothmüller. Siehe: Achleitner 2010, S. 312.

256 BHA, Dokumentensammlung, Franz Singer, Mappe 6, Brief von Franz Singer an Margarete Schütte-Lihotzky, 13.8.1935, Inv.-Nr. 9345. Siehe auch: AGS.

257 Montessori 1928, S. 55–56.

258 BHA, Dokumentensammlung, Franz Singer, Mappe 6, Brief von Franz Singer an Margarete Schütte-Lihotzky, 13.8.1935, Inv.-Nr. 9345. Siehe auch: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 243: Lageplan des Montessori-Kindergartens, Goethehof, Foto einer Zeichnung, 1931/32.



Abb. 244: Beschäftigungsraum, Montessori-Kindergarten, Goethehof, Entwurfszeichnung, 1930–1931, Bleistift, Tempera auf Transparentpapier unter Kartonmaske, 34,9 x 30 cm, BHA.

serienweise, also billig, produziert, in verschiedenster Zusammenstellung und grösster Anpassbarkeit an die jeweilige Umgebung, montiert werden“[259] sollten. Verfolgt wurde damit eine Art Baukastensystem, das den Ideen am Bauhaus entsprach.

Im Erdgeschoss waren eine Garderobe, die gleichzeitig als Ruhehalle genutzt werden konnte, zwei Beschäftigungsräume, ein Spielsaal, der auch für die musikalische Erziehung genutzt wurde, Waschräume, die Küche und die Kanzlei mit einer Nische zur ärztlichen Untersuchung untergebracht. Im Obergeschoss befanden sich zwei weitere Beschäftigungsräume, ein Hort, eine Werkstatt und ein Ruheraum für die Kindergärtnerinnen. Für die Beschäftigungsräume und den Raum der Kindergärtnerinnen im Obergeschoss wurde erst 1933 der Gemeinde Wien ein Kostenvoranschlag vorgelegt, diese Raumge-

259 BHA, Dokumentensammlung, Franz Singer, Mappe 6, Brief von Franz Singer an Margarete Schütte-Lihotzky, 13.8.1935, Inv.-Nr. 9345. Siehe auch: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

staltungen wurden nicht umgesetzt.[260] Ein Übersichtsplan der Ateliergemeinschaft zeigt auch Planungen für die Außenanlage mit Klettergerüst, Tunneln, halbkreisförmigem Schwimmbassin, Kleintierställen und Garten (Abb. 243).[261]

Alle Beschäftigungsräume verfügten längs der Wände über Funktionsbereiche, die mit unterschiedlichen Farben an Wänden und Böden kenntlich gemacht waren (Abb. 244). Zu den Funktionsbereichen gehörten Schränke an den Fensterseiten, in denen die Montessori-Materialien und Spielsachen aufbewahrt wurden, ein Ruhebereich, ein Gartenbereich mit Blumenkästen, der von den Kindern bepflanzt wurde, ein Haushaltsbereich mit Geschirrschränken und Spüle sowie ein Waschbereich. Auch Franz Schuster hatte in seinem 1930 eröffneten „Haus der Kinder" am Rudolfsplatz unterschiedliche Funktionsbereiche eingerichtet, die jedoch bis auf die integrierten Zimmergärten von den Beschäftigungsräumen separiert waren.

Charakteristisch war die Multifunktionalität der Kindergarten-Möbel. Die bereits oben erwähnte Garderobe, die gleichzeitig als Ruhebereich genutzt werden konnte, bestand aus einer im Grundriss u-förmigen Stellage aus Holzlatten, in der sich hochkant aufgestellte Liegen befanden, die bei Bedarf für den Mittagsschlaf der Kinder entnommen und in der Mitte des Raums aufgestellt wurden (Abb. 245–247). Waren die Matratzen in der Stellage, bot der Raum Platz für einen runden Klapptisch und Stühle. Ferdinand Kramer hatte bereits 1928 zusammenklappbare Liegen aus Aluminium mit einer Bespannung aus Segeltuch für den Frankfurter Kindergarten der Siedlung Bruchfeldstraße entworfen.[262] Diese wurden, wie neu aufgefundene Fotos belegen, offenbar auch im Wiener „Haus der Kinder" von Franz Schuster verwendet und könnten Singer zu seinem Entwurf inspiriert haben (Abb. 248).

Zu den weiteren Möbeln der Beschäftigungsräume gehörten der Stuhl S10, der Hocker S10 und der Klapptisch Ti7, die durch Stapeln und Zusammenklappen einfach verstaut werden konnten, um Platz für Bewegungsspiele oder anderes zu schaffen (Abb. 249). Diese Möbeltypen wurden auch für Erwachsene hergestellt und waren der Kindergröße angepasst. Der höhenverstellbare Klapptisch fungierte, auf der Längsseite der Tischplatte aufgestellt, auch als Raumtrenner. Die Spielwürfel mit Tragegriffen im Spielsaal konnten sowohl als Hocker als auch als Bausteine zum Spielen verwendet werden, womit Paral-

260 AGS, Kostenvoranschlag für die Gemeinde Wien, 14.4.1933. Siehe auch: AGS, Kopie einer Mappe von Hedy Schwarz zu Montessori-Einrichtungen in Wien, 1930/1940er-Jahre: „In 1932 the other 3 Playrooms were furnished, partly with old equipment because the Municipality had already great political difficulties in getting enough financial support for their Welfare Work."

261 Die Umgebung des Kindergartens wurde letztendlich aber nicht als Garten angelegt, sondern asphaltiert. Hedy Schwarz berichtet, dass erst durch die tatkräftige Hilfe von Eltern ein Garten umgesetzt werden konnte. Siehe: AGS, Kopie einer Mappe von Hedy Schwarz zu Montessori-Einrichtungen in Wien, 1930/1940er-Jahre.

262 Siehe: Breuer 2014, S. 144–145.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 245: Gang, Garderobe, Sammel- und Schlafraum, Montessori-Kindergarten, Goethehof, Entwurfszeichnung, 1930–1931, Bleistift, Tempera auf Transparentpapier unter Kartonmaske, 35,3 x 30,5 cm, BHA.

Abb. 246: Stellage im Gang, 1932/33.

Abb. 247: Kinder beim Mittagsschlaf, 1932/33.







Abb. 248 (links): Kinder beim Mittagsschlaf auf Liegen von Ferdinand Kramer, vermutlich „Haus der Kinder“ Wien, um 1930.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 249: Kinder in der Haushaltsnische, 1932/33.

lelen zu dem von Buscher 1923 entwickelten „Kinderspielschrank" bestehen, bei dem kastenförmige Elemente entnommen werden konnten, um diese dann als Tische, Hocker und Bausteine zu verwenden (Abb. 250–252).

Bei der Ausführung des Stuhls S10 für die Leseecke waren Rückenlehne und Sitz des Stuhls wie bei der Variante für Erwachsene mit Gurten bespannt. Der größere Anteil der Stühle im Kindergarten wurde jedoch vollständig aus Holz ausgeführt und bei den Armlehnstühlen konnten die Lehnen zum Stapeln hochgeklappt werden (Abb. 253–254).[263] Auf den farbigen Entwurfszeichnungen des Kindergartens sind noch Kinderstühle aus Stahlrohr eingezeichnet. Letztendlich wurden jedoch alle Möbel bis auf die Kindergärtnerinnen-Stühle und wenige Ausstattungsstücke der Kanzlei aus Holz gefertigt. Das natürliche Material war offenbar auch besser in Einklang mit der Montessori-Pädagogik zu bringen. Die in der Wohnung von Margit Téry-Buschmann verwendeten „wachsenden Stühle" blieben somit die einzigen Kindermöbel aus Stahlrohr.

263 Zeichnungen von Schütte-Lihotzky aus dem Jahr 1938 demonstrieren eine unmittelbare Orientierung an Franz Singers Kindermöbeln. Vgl. Abb., Noever 1996², S. 253.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0









Abb. 250 (links oben): Hedy Schwarz und Kinder mit Spielwürfeln, um 1943.

Abb. 251–252 (oben): Alma Buscher, Kinderspielschrank, 1923.

Abb. 253 (links): Stapelstuhl S10 für Kinder, 1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

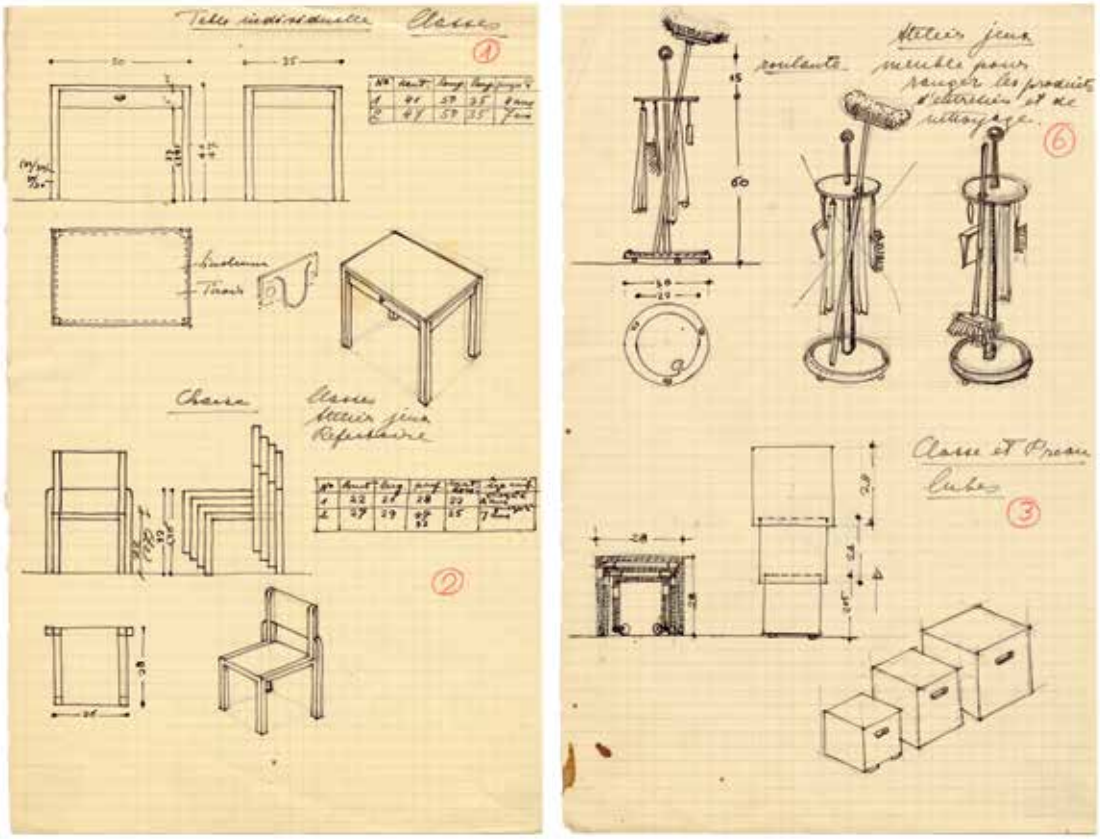


Abb. 254: Margarete Schütte-Lihotzky, Entwurfszeichnung für Kindergartenmöbel, 1938, Tusche auf Papier, 21 x 30 cm, UAKKA. Offenbar inspiriert durch Singers Entwürfe.

Auffällig sind die hygienischen Vorkehrungen des Kindergartens, die auch bei Schusters „Haus der Kinder" zum Tragen kamen. Die Böden und Tischflächen waren mit Linoleum überzogen, das als besonders pflegeleicht und hygienisch galt. Die auf Höhe der Kinder angebrachten Waschbecken waren flankiert von Stahlrohrstangen mit Befestigungen für Handtücher, Schürzen, Haarkämme, Zahnbürsten und Zahnputzbecher. Die umgedrehten Becher waren auf Korkpilzen platziert und schützten so die Zahnbürsten vor Staub. Ähnliche Vorrichtungen verwendete auch Franz Schuster. Spiegel ermöglichten eine Hilfe für das eigenständige Frisieren und Ankleiden der Kinder und die Kleidung wurde auf Kleiderbügeln aufgehängt (Abb. 255–257).

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 255: Kinder beim Zähneputzen, 1932/33.



Abb. 256: Stahlrohrstangen mit Befestigungen für Handtücher, Schürzen, Haarkämme, Zahnbürsten und Zahnputzbecher, 1932/33.



Abb. 257: Franz Schuster, Ankleideraum im „Haus der Kinder“, Sonderdruck *Moderne Bauformen*, 1935.

Die Kinder richteten selbst die Speisen an, deckten den Tisch und wuschen in der Haushaltnische ab (Abb. 258). All dies waren Maßnahmen der Montessori-Pädagogik, um

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 258: Georg Eisler beim Abwaschen, 1932/33.

den Kindern die eigenständige Erledigung und das Erlernen der täglichen Arbeiten nach Montessoris Prinzip „Hilf mir, es selbst zu tun" zu ermöglichen.

In der Öffentlichkeit fand der im April 1932 offiziell von Bürgermeister Karl Seitz eröffnete Montessori-Kindergarten große Anerkennung und galt als Prestigeprojekt der Sozialdemokratie.[264] Wie kein anderes Projekt der Ateliergemeinschaft wurde er vielfach in der Presse aufgegriffen. Nachdem die Einrichtung während der Februarkämpfe 1934 Schäden erlitt und die Pädagoginnen unter dem Dollfuß-Regime entlassen wurden, gründete Hedy Schwarz 1935 einen privaten Kindergarten in der Philippovichgasse.[265] Auch diesen richtete die Ateliergemeinschaft mit Stapelstühlen und Spielwürfeln ein. Für einen Kindergarten in Budapest entstand 1933 unter Mitarbeit von Anna Szabó eine Einrichtung, die sich ebenfalls an den Möbeln des Kindergartens im Goethehof orientierte.[266]

264 Arbeiter-Zeitung 1932a, S. 2.

265 Die dort ebenfalls tätige Hermine Donner wurde wie Hedy Schwarz versetzt. Sie hatte bereits in dem ersten Montessori-Kindergarten Wiens gearbeitet. Nach dem Krieg war sie Pädagogische Leiterin des Sonderkindergartens im Auer-Welsbach-Park „Schweizer Spende", später Leiterin des Kindergartens und Horts des AKH und schließlich des Ausbildungskindergartens für Kindergärtnerinnen Siebeneichengasse 15 in 1140 Wien. Auskunft Christian Donner, E-Mail, 17.1.2017.

266 Siehe: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 259: Kinder beim Spielen mit dem Möbelspiel, um 1936/37.

Ab 1936 entwickelte Franz Singer unter Mitarbeit der Ateliermitarbeiterinnen Leopoldine Schrom und Jenny Pillat das „Möbelspiel – Baukasten für Kindermöbel und Spiele“ (Abb. 259).[267] Dieses bestand aus Kisten und plattenförmigen Grundelementen und war für den Aufbau von Spielzeugen, aber auch Gebrauchsgegenständen vorgesehen.

Bereits im Zeitraum um 1919 bis 1924 hatte sich Singer in Zusammenarbeit mit dem ebenfalls aus Wien stammenden Bauhaus-Studenten Franz Scala mit der Entwicklung eines Baukastenspiels für Kinder, dem „‚Phantasus‘-Tierbaukasten“, beschäftigt. Ähnlich wie beim 1924 entworfenen „Kugelspiel“ von Alma Buscher konnten mithilfe eines Stecksystems aus flachen geometrischen Bausteinen räumliche Tiere und Figuren konstruiert werden (Abb. 260–261). Wurde neben dem Bezug zur Tier- und mechanischen Welt auch die kindgerechte Vermittlung von „Ausdrucksformen [...] moderner

267 Die Datierung für eine Entstehung im Zeitraum 1936–1937 ergibt sich aus den handschriftlichen Aufzeichnungen über die Arbeitszeiten und Tätigkeiten von Leopoldine Schrom und Eugenie Pillat und die Datierungen der Zeichnungen im Archiv der Firma *Metz & Co*. Siehe: AGS, Handschriftliche Belege über Arbeitszeiten von Schrom und Pillat; SAA, Archiv der Firma Metz & Co, Inv.-Nr. 977-313. In der Werkliste Singers sind 1937 „Entwürfe für ein Baukasten-Möbel für Kinder“ gelistet, mit dem das „Möbelspiel“ gemeint sein dürfte. Siehe: Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten“, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 260: Phantasus-Baukasten, um 1924, AGS.



Abb. 261: Alma Buscher, Kugelspiel, 1924.



Abb. 262: Kinderspielhaus „Sun-Play House", Faltblatt der Firma Abbatt Toys Ltd., um 1935.

Kunstanschauung"[268] angestrebt, so bot das später entwickelte „Möbelspiel" dem Kind nun die Möglichkeit, kindgerechte Gebrauchsgegenstände und Möbel selbst zusammenzubauen. Dies knüpfte wiederum an die Montessori-Prinzipien an. Das Spiel war für eine Kommission bei der Firma *Metz & Co* vorgesehen, wurde aber vermutlich nicht in das Sortiment aufgenommen.[269]

1935 transformierte Singer das Baukastenprinzip in einen größeren Maßstab mit der Entwicklung eines Kinderspielhauses, dem „Sunplayhouse", das „vom kleinen Gartenhaus bis zum Kindergartengruppenhaus"[270] – wie Singer es selbst beschrieb – aus ver-

268 AGS, Gebrauchsmuster-Anmeldung, undatiert.

269 In einem Brief der Firma *Metz & Co* an Franz Singer heißt es am 1. April 1936: „Weiter ist heute ebenfalls das Spielzeug fertiggekommen [sic!] auszer [sic!] den zwei groszen [sic!] Rädern. Wir haben ja endlich eine Fabrik gefunden, die dieses Spielzeug machen kann." Siehe: SAA, Archiv Metz & Co, Inv.-Nr. 977-203. Siehe dazu: Huygen 1993, S. 143.

270 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

schiedenen Modulen zusammengesetzt werden konnte (Abb. 262).[271] Es war ebenfalls dem Anspruch der Montessori-Pädagogik verpflichtet, da das Haus und die dafür speziell entwickelten Möbel ganz auf die Größe der Kinder abgestimmt waren. 1935 wurde es auf der „Ideal Home Exhibition" in London am Stand der britischen Spielzeugfirma *Abbatt Ltd.* gezeigt, die den Vertrieb des Spielhauses übernahm.

Das Londoner Ehepaar Paul und Marjorie Abbatt, das ursprünglich eine eigene Schule gründen wollte, betrieb intensive Forschung im Bereich der Kinderpädagogik. 1931 reisten sie nach Wien, um das nach Montessori-Prinzipien geführte und von Franz Schuster geplante „Haus der Kinder" am Rudolfsplatz 2 und den Unterricht von Franz Cizek an der Kunstgewerbeschule zu besuchen. Bei ihrem Aufenthalt lernten sie auch den ehemaligen Bauhausstudenten Milan Morgenstern und Helene Löw-Beer (1908–1980) kennen, die gemeinsam Methoden zur Lehre von Kindern mit Behinderungen und Lernschwächen entwickelt hatten.[272] Während dieses Aufenthalts könnten die Abbatts auch Franz Singer kennengelernt haben.

Bei einer 1932 organisierten Ausstellung in ihrer Privatwohnung in London zeigten die Abbatts die bei ihren Europareisen gesammelten Spielzeuge. Diese Schau war ein so großer Erfolg, dass sie im gleichen Jahr eine Spielzeugfirma gründeten.[273] Neben dem „Sunplayhouse" wurden offenbar auch die Spielwürfel, die in Singers Wiener Montessori-Kindergärten zur Einrichtung gehörten, in das Sortiment der Firma aufgenommen, da diese auf dem Foto eines Ausstellungsraums für die *Abbatt Ltd.* zu sehen sind.[274] Singer entwarf neben einem Ausstellungsraum für die Geschäftsstelle am Midford Place in London auch den Ausstellungsstand auf der 1935 stattfindenden „British Industrial Fair" sowie den Prospekt für das „Sunplayhouse".

Parallel zur Entwicklung des stapelbaren „X-Stuhls" aus Sperrholzplatten entstand auch eine Variante für Kinder, die Singer zusammen mit zwei verschiedenen stapelbaren Tischen auf Veranlassung der *Nursery School Association of Great Britain*[275] und des *Edu-*

Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

271 BHA, Franz Singer, Fotosammlung, Mappe Kinderspielhaus, Faltprospekt der Firma Abbatt Toys Ltd., Inv.-Nr. 9434/1. Im AGS ist ebenfalls ein solcher Prospekt erhalten.

272 Morgenstern entwarf, nachdem er 1938 nach London emigriert war, ebenfalls Spielzeug für die *Abbatt Ltd*. Siehe: VAM 2017b.

273 Zur Geschichte der Firma *Paul and Marjorie Abbatt Ltd.* siehe: VAM 2017b.

274 Siehe: BHA, Fotosammlung Franz Singer, Inv.-Nr. 9435/3.

275 Die *Nursery School Association of Great Britain* (NSA) wurde 1923 gegründet. Von 1942 bis 1948 wurde Lady Allen of Hurtwood (1897–1976) Präsidentin der Organisation. Siehe: Koslowski 2013, S. 210; Cook/Weeks 1978, S. 3. Im BHA befindet sich ein Brief von Lady Allen of Hurtwood an Franz Singer aus dem Jahr 1943, Einladungen zu Veranstaltungen der Organisation und ein Rundschreiben aus dem gleichen Jahr. Siehe: BHA, Franz Singer, Dokumentensammlung, Mappe 5.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 263: X-Kinderstuhl 41a, Prospekt von E. S. Andrews, um 1936/1937.

Abb. 264: Kindertisch, Faltblatt Peter Jones, um 1936/37.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 265: Kindertisch, Faltblatt Peter Jones, um 1936/37.

cation Committee des *London County Council* entwickelte (Abb. 263–265).[276] Die Stühle und Tische waren in drei Größen erhältlich, wobei die Stühle wahlweise holzsichtig oder farbig lackiert und die Tische mit einer Tischplatte aus Holz, farbigem Linoleum oder Leder ausgestattet waren. Ab 1936 bemühte Singer sich intensiv darum, die von ihm in Zusammenarbeit mit Hans Biel entworfenen Kindermöbel in Großbritannien zu bewerben. Sie wurden im Londoner Rathaus und bei der Jahresversammlung der *Nursery School Association* ausgestellt.[277] Singer schlug die Kindermöbel für eine Kommission bei *Metz & Co* vor. In Prospekten von *Peter Jones* und *Ewart S. Andrews*[278] wurden sie auf-

276 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

277 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

278 Es könnte sich um Ewart Sigmund Andrews handeln, der Bücher wie *The Theory and Design of Structures* (1908) oder *An introduction to Applied Mechanics* (1915) verfasste. Zu jener Zeit unterrichtete er am Engeneering Department am Goldsmith's College, am Westminster Technical Institute sowie am University College in London.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

grund ihrer Leichtigkeit als geeignete Möbel für Kindergärten angepriesen, ob sie tatsächlich verkauft wurden, bleibt unklar.[279]

1938 entstand schließlich eine komplexere Entwurfsserie für Kindergartenmöbel, bei denen ebenfalls vorgefertigte Sperrholzplatten die Grundlage bildeten. Die Entwürfe zeigen verschiedene Spielzeug-Schränke, einen Einbauschrank, ein Bücherregal, hängende Regale, tragbare Aufbewahrungen, Schreibtische, einen Frisiertisch mit Hocker, eine Sitzbank sowie stapelbare Tische und Stühle.[280] Diese Kindermöbel-Serie wurde vermutlich nicht umgesetzt, da sich keine Fotos von realisierten Möbeln erhalten haben.

Der Entwurf von Sperrholzmöbeln für Kindergärten war insofern innovativ, als sie besonders leicht und günstig herzustellen waren. Da jedoch eine Serienproduktion bei den X-Sesseln für Erwachsene scheiterte, ist fraglich, ob jemals ein britischer Kindergarten tatsächlich mit Singers Kindermöbeln ausgestattet wurde.[281] Die Zusammenarbeit mit der Firma *Paul and Marjorie Abbatt Ltd.* und der *Nursery School Association of Great Britain* verdeutlicht aber, dass Singer seine reformpädagogischen Bestrebungen auch in Großbritannien intensiv weiterverfolgte.[282]

5.4.4 Leuchten und andere Metallarbeiten

Die Ateliergemeinschaft entwarf im Zeitraum 1925 bis 1930 eine erstaunliche Vielzahl an Leuchten unterschiedlichen Typs wie Decken-, Hänge-, Wand-, Steh- und Tischleuchten. Bereits auf der *Kunstschau* 1927 wurden einige Typen gezeigt und auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler" 1929/1930 ein erweitertes Sortiment präsentiert (Abb. 266). Ab 1930 entstanden nur noch einige neue Modelle.[283] Die Ausführung von circa 60 verschiedenen Leuchten ist durch Fotografien belegt, darüber hinaus sind zusätzlich noch einmal mehr als 60 Entwürfe erhalten.[284] Auf einigen Zeichnungen ist das Kürzel „F. S." für Franz Singer angegeben. Demzufolge könnte es sich bei den erhaltenen

279 BHA, Franz Singer, Dokumentensammlung, Mappe 5, Faltblatt, Ewart S. Andrews, „The perfect chair for the Nursery School"; Faltblatt, Peter Jones „Nursery School Furniture".

280 Siehe: BHA, Architektursammlung Franz Singer, Inv.-Nr. 2019/260.1–72.

281 Ein Hinweis lässt darauf schließen, dass die Möbel zumindest probeweise in der *Chelsea Open Air Nursery School* verwendet wurden. Siehe: BHA, Mappe V./d, Brief Peter Jones an Natalie Davies, 10.1.1939.

282 Fotografien von britischen Kindergärten haben sich nicht erhalten. Im BHA befindliche Dokumente belegen jedoch, dass Singer bis in die 1940er-Jahre mit der *Nursery School Association of Great Britain* in Verbindung stand. Siehe: BHA, Franz Singer, Dokumentensammlung, Mappe 5.

283 Für 1936 sind Entwurf und Ausführung für eine Leuchte in der Wohnung von Rudolf und Dolly Kriser und 1937/1938 für eine Deckenleuchte in der Snack-Bar im Kaufhaus *John Lewis & Co* in der Oxford Street in London belegt. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7908/13.

284 Siehe: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 266: Leuchten auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler", 1929/30

Zeichnungen ohne diese Angabe auch um Modelle der ausführenden Firma *Erzgießerei, Bronze- und Metallwarenfabrik AG* (Zentralbüro und Verkauf: VIII. Josefstädter Straße 44 / Gießerei: VII. Zieglergasse 64) handeln, die lediglich als Muster vom Atelier angefordert und für Innenraumgestaltungen verwendet wurden. Dies muss ungeklärt bleiben, da aus den erhaltenen Korrespondenzen keine genaueren Details zum Entwurfsprozess hinsichtlich der Leuchten-Entwürfe und der Zusammenarbeit mit der Firma *Erzgießerei, Bronze- und Metallwarenfabrik AG* hervorgehen.[285] Ein Foto des Verkaufslokals zeigt

285 Nach Auskunft der Wiener Firma Kalmar sind Unterlagen, die nähere Aufschlüsse zur Zusammenarbeit geben könnten, im Firmenarchiv nicht mehr erhalten.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

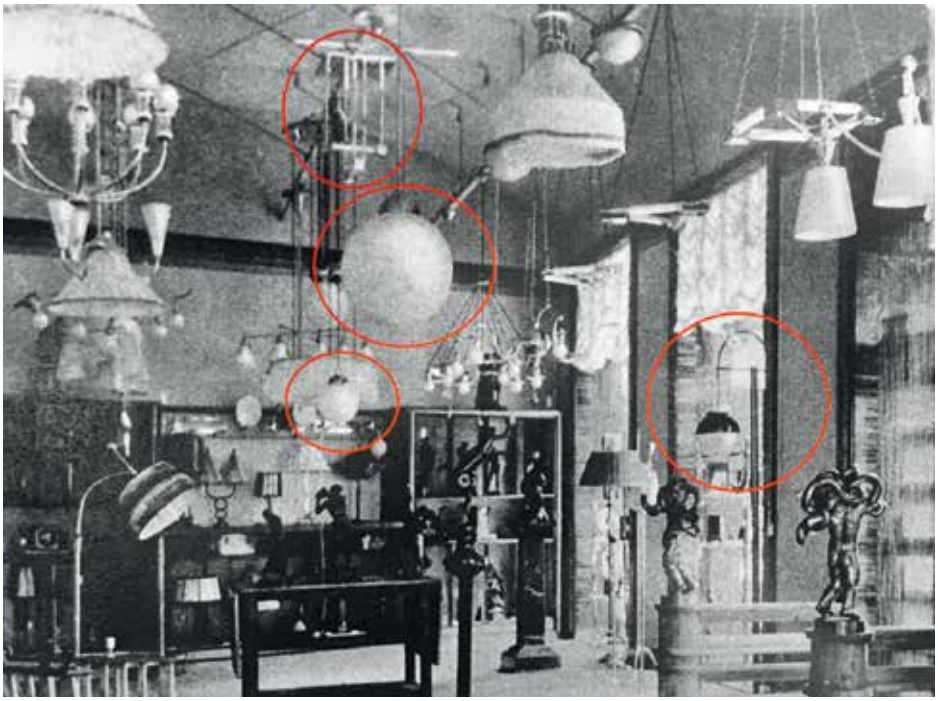


Abb. 267: Verkaufsraum der Erzgiesserei A.G., 1930er-Jahre.

jedenfalls Modelle, die das Atelier verwendete: eine Hängeleuchte mit Soffitten, eine Kugelleuchte und die Stehleuchte „Adapta“ (Abb. 267).

Die Firma *Erzgießerei, Bronze- und Metallwarenfabrik AG* entstand nach dem Ersten Weltkrieg aus der Firma *Kalmar – vormals Böhm*, die mit vier weiteren Unternehmen unter der Direktion von Julius Theodor Kalmar fusionierte. 1931 gründete Kalmar schließlich die *J. T. Kalmar Metallwerkstätte*, die noch heute unter dem Namen *Kalmar Werkstätten*[286] existiert. Julius Theodor Kalmar hatte an der Wiener Kunstgewerbeschule studiert, verbrachte ein Jahr an der Birmingham School of Art und wurde 1928 Vorstandsmitglied des Österreichischen Werkbunds. Er war jungen Entwerfern gegenüber aufgeschlossen, stellte das Leuchten-Sortiment der Firma neu auf und verstand es, das Unternehmen technisch an die damals modernsten Standards heranzuführen. Hierfür konnte er neben Franz Singer auch Architekten wie Josef Frank gewinnen.[287]

Ab 1905 hatte sich allmählich die elektrische Glühbirne durchgesetzt, die jedoch erst in den 1920er-Jahren ihren unaufhaltsamen Siegeszug antrat. Dementsprechend standen

286 Kalmar 2017.
287 Burzler 2011, S. 60-67.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 268: Deckenleuchte für das Speise-Wohnzimmer Alice und Hugo Moller, 1925/26.



Abb. 269: Hängeleuchte B10, ab 1925/26.

nun gegenüber den bisher vorherrschenden Petroleum-, Gas- und Kohlebogenleuchten beliebige Mengen künstlichen Lichts zur Verfügung. Die Blendung des leistungsstarken elektrischen Lichts erforderte die Gestaltung neuer Leuchten für unterschiedliche Anwendungsgebiete. Demzufolge wurden Beleuchtungen mit indirekter Lichtquelle entwickelt, die das Licht gleichmäßiger verteilten.[288] Auch in der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer entstanden Leuchten mit indirektem Licht, für die vorwiegend Mattglas eingesetzt wurde.

Die ersten abgeblendeten Hängeleuchten wurden für die AuftraggeberInnen Anny Wottitz-Moller, Alice Moller und Helge Lindberg 1925/1926 entwickelt. Bei dem Modell für Wottitz-Moller war der Leuchtkörper in einem textilen Schirm verborgen und bei der Hängeleuchte für Alice Moller waren die beiden auf unterschiedlichen Ebenen angebrachten Glühbirnenkränze unterhalb durch eine Opalglasplatte verdeckt, sodass diese nicht blendeten. Oberhalb der Glühbirnen waren Metallplatten angebracht, die das Licht reflektierten (Abb. 268). Zu den frühen Entwürfen gehört auch eine Leuchte mit drei kegelförmigen Schirmen und einer tellerförmigen „Reflektorplatte aus grün über-

288 Kleine 2002, S. 65.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 270: Adolf Meyer, Deckenleuchte Speisezimmer Haus Am Horn, 1923, Rekonstruktion 1999, KSW.



Abb. 271: Deckenleuchte für Speisezimmer Koritschoner, 1927.

fangenem Glas“[289] für Anny Wottitz-Moller (Abb. 269). Ein ähnliches Modell entstand für Helge Lindberg und Ernst Wachtel, hier allerdings mit zwei Reflektorplatten aus Messing. Auch bei diesen Leuchten wurde das Licht in Richtung Decke gestrahlt.

Es wurden auch Leuchten mit kegelförmigen Lampenschirmen aus Metall mit darunter angebrachten Opalglasschalen zum Abblenden des Lichts entwickelt.[290]

Darüber hinaus wurde das Prinzip des abgeblendeten Lichts auch für Wand- und Tischleuchten aufgegriffen. 1927 entstand für die Wohnung von Ernst Wachtel eine Wandleuchte mit einer runden Mattglasscheibe (Abb. 266). Bei einer Wandleuchte und einer Tischleuchte für Hans Heller konnte die Lichtquelle mittels einer Metallblende beliebig weit geöffnet werden.[291]

Vorbildhaft für das Prinzip der Abblendung dürften die Leuchten des Bauhauses gewesen sein. Bei der von Adolf Meyer entworfenen Deckenleuchte aus dem Speisezimmer im Haus Am Horn wurde das Licht der Glühbirnen durch eine Mattglasplatte abgefangen und an einer an der Decke angebrachten Spiegelglasplatte reflektiert (Abb. 270).[292] Ähnliche Modelle entwickelte das Atelier 1927 für Hans Heller und Julius Koritschoner. Bei diesen Deckenleuchten reflektierte das Licht an einer verchromten Metallplatte

289 Rückseitige Beschriftung eines Fotos durch Franz Singer. Siehe: BHA, Franz Singer, Fotosammlung, Inv.-Nr. 9426/45.

290 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9426/71.

291 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9426/120.

292 Weber 1992, S. 18.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

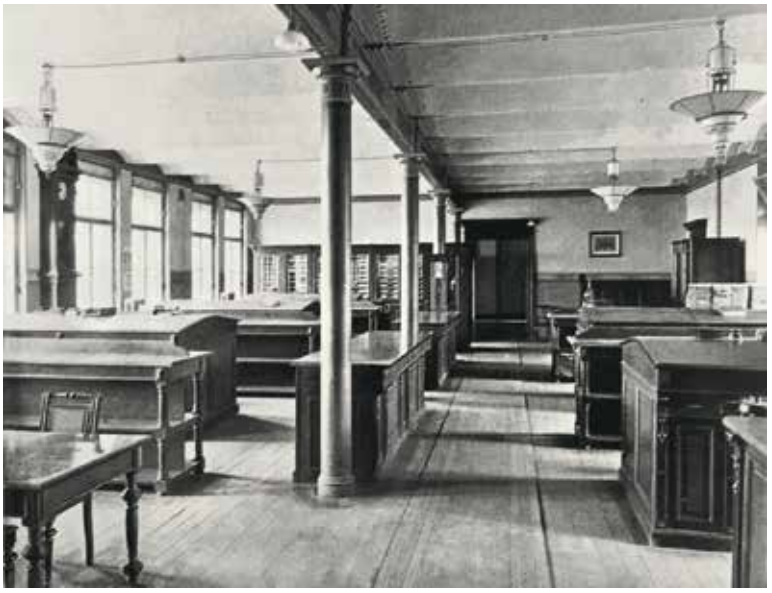


Abb. 272: Büro von Kandem mit Kohlebogenleuchten mit kegelförmigen Schirmen, 1899.

(Abb. 271). Scheibenförmige Reflektorplatten aus Glas, die bei den oben genannten Entwürfen zum Einsatz kamen, nutzte auch der Bauhaus-Kollege Naum Slutzky für seine in Hamburg von 1927 bis 1929 entstandenen Deckenleuchten.[293]

Das Prinzip der indirekten Beleuchtung war jedoch auch vor dem Bauhaus von Entwerfern aufgegriffen worden. Die sehr helles Licht erzeugenden Kohlebogenleuchten, die beispielsweise durch die Firma Kandem erfolgreich produziert wurden, erforderten ebenfalls eine indirekte Strahlungsausrichtung. Im Büro von Kandem hingen aus diesem Grund Kohlebogenleuchten mit kegelförmigen Schirmen, die einen Lichtkreis an die Decke warfen, um so den Raum zu beleuchten (Abb. 272).[294]

Bei den Hängeleuchten für Alice Moller (1925/1926), Julius Koritschoner (1927) und Hans Heller (um 1927) wurden die Kabel über an der Deckenplatte montierte, freihängende Rädchen geführt (Abb. 273). Vermutlich dienten diese Rädchen dazu, die Leuchtkörper in der Höhe zu verstellen. Auch wenn Zugpendelleuchten bereits um 1900 eingesetzt wurden, spiegelt diese offensichtliche Zurschaustellung der Technik mit Blick auf die von Carl Jakob Jucker 1923 entworfene ausziehbare Wandleuchte auch hier den Bezug zum Bauhaus wider (Abb. 274).

293 Vgl. Abb.: Rudolph 1990, S. 36–38, 183–135.
294 Struve 2002, S. 57.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 273: Deckenzugleuchte für Herrenzimmer Koritschoner, 1927.



Abb. 274: Carl Jakob Jucker, Ausziehbare Wandleuchte, 1923.

In Anlehnung an die von Gerrit Rietveld 1920 entwickelte Leuchte für Dr. Hartog aus vier Soffitten mit würfelförmigen Fassungen, die mittels dünner Metallstangen an der Decke befestigt waren, entwarf Walter Gropius 1923 für sein Direktorenzimmer am Bauhaus ebenfalls eine aus Soffitten konstruierte Deckenleuchte (Abb. 116, 275). In der

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0





Abb. 276 (oben): Soffittenleuchten, Haus Am Horn, 1923.

Abb. 275 (links): Walter Gropius, Deckenleuchte, Direktorenzimmer, 1923.

Folge setzte sich die Verwendung von Soffitten am Bauhaus durch und auch von Dicker und Singer wurden blendfreie Soffitten aus Mattglas verwendet. Einzelne Soffitten mit würfel- oder zylinderförmigen Fassungen, mit oder ohne Blende, wurden an der Wand montiert oder dienten als Leuchtmittel in Hänge-, Decken- und Wandleuchten. Auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ wurden auf einer Tafel verschiedene Anwendungsmöglichkeiten der Soffitte präsentiert (Abb. 266). Die formale Darstellung zeigt die Kombination verschieden vieler Soffitten zu unterschiedlichen Beleuchtungskörpern.[295] Hiermit wurde auf das vielfach eingesetzte Bausteinprinzip zurückgegriffen.

László Moholy-Nagy hatte Soffittenleuchten mit würfelförmigen Fassungen entworfen, die im Haus Am Horn einzeln oder paarweise an Wänden und Decken angebracht waren (Abb. 276).[296] Im von der Ateliergemeinschaft 1925 eingerichteten Herrenzimmer von Hans Moller waren Soffittenleuchten mit würfelförmigen Fassungen aneinandergereiht und übereck effektvoll an der Wand angebracht (Abb. 277). Und auch die Deckenleuchte „Alice“ mit überkreuzt angeordneten Soffitten in einer kastenförmigen Fassung

295 BHA, Franz Singer, Fotosammlung, Leuchten der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“, Inv.-Nr. 7919/14, 7919/15.

296 Weber 1992, S. 18.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 277:
Herrenzimmer Hans Moller mit Soffittenbeleuchtung, 1925.

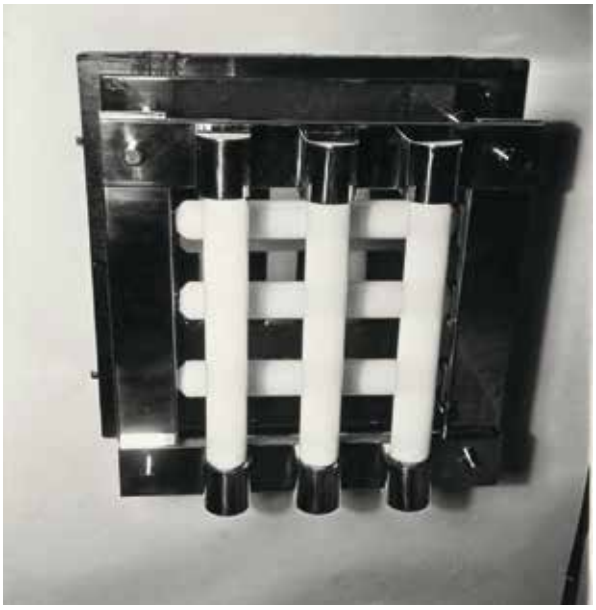


Abb. 278 (links): Deckenleuchte „Alice“ B42, 1929.

Abb. 279 (oben): Josef Albers zug., Deckenleuchte, 1925.

hat starke Ähnlichkeit mit einer 1925 am Bauhaus entstandenen Leuchte, die Josef Albers zugeschrieben wird (Abb. 278–279).[297]

Die heute noch erhaltene, von Franz Singer als „Helge“ benannte Hängeleuchte zeigt eine Konstruktion aus zehn dreidimensional gekreuzten Soffitten mit roten, würfelförmi-

297 Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung 1992, S. 131.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

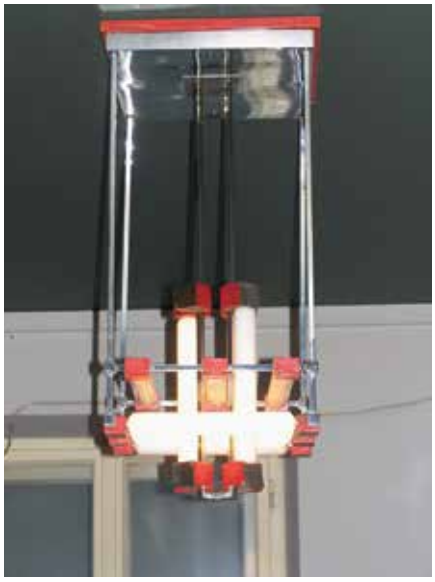


Abb. 280: Deckenleuchte „Helge“ B39, um 1927, Holz lackiert, Metall verchromt, Soffitten, 80 x 35,5 x 35,5 cm, AGS.



Abb. 281: Hängeleuchte B43, 1930, Metall, Soffitten, 84 x 42,1 x 42,1 cm, Haus Moller, Wien.

gen Fassungen, die mit vierkantigen, verchromten Metallstäben an einer quadratischen Deckenplatte montiert sind (Abb. 280). Der Name könnte sich von dem finnischen Sänger Helge Lindberg ableiten, für den 1925/1926 eine Atelierwohnung in Wien eingerichtet wurde. Diese Leuchte wurde 1927 auf der *Kunstschau* gezeigt und 1929/1930 in einer Variante mit zylinderförmigen Fassungen auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ präsentiert.

Im Haus Moller hat sich ebenfalls eine aus überkreuzten Soffitten konstruierte Leuchte erhalten. Ihre Metallverstrebungen sind jedoch nicht verchromt (Abb. 281). Obwohl beide Leuchtentypen wesentlich statischer und kompakter als die Leuchten von Rietveld und Gropius wirken, zeigen sie unverkennbar den Bezug zu diesen Vorgängern.

Bei der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ zeigte das Atelier neben diversen anderen Leuchten mit Soffitten als Leuchtkörpern auch konventionellere Entwürfe mit Pendelzügen. Ein „Luster“ erzeugte sowohl direktes als auch indirektes Licht und eine Kugelleuchte verweist einerseits auf Entwürfe der Jahrhundertwende, andererseits auf die Kugelleuchten des am Bauhaus geschulten Hin Bredendieck, die ab 1929 von der Firma Kandem produziert wurden (Abb. 267).

Besonders häufig wurden Scherenarm-Leuchten eingesetzt, die vom Atelier zumeist im Arbeits- und Speisebereich der eingerichteten Wohnungen verwendet wurden

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

(Abb. 282).[298] Der flexible Wandarm dieser Leuchten ermöglichte Variationen in der Beleuchtung. Einige Entwurfszeichnungen weisen die Bezeichnung „Midgardscherenarm" auf und zeigen Scherenarme mit selbst entworfenen Lampenschirmen oder Leuchtkörpern aus Soffitten (Abb. 283). Wie sich im Zuge der Recherchen herausstellte, stammten die verwendeten Scherenarm-Leuchten tatsächlich von der Firma *Midgard*.[299] Obschon sich keine Rechnungen dieser Firma im Nachlass erhalten haben, die den Kauf belegen könnten, weist eine erhaltene Scherenarmleuchte, auf deren Arm „Midgard D.R.G.M.R.P. Ausl. Pat. Oesterr. Patent 89896"[300] eingraviert ist, darauf hin, dass offenbar selbstentworfene Schirme auf vorfabrizierte Midgard-Scherenarme montiert wurden (Abb. 284–285). So bestätigt auch die Österreichische Patentschrift des Konstrukteurs Curt Fischer für den „Verstellbaren Wandarm", dass am Kopfstück ein Lampenträger mit dem Leuchtkörper angebracht werde und die „Konstruktion und Ausführung dieses Lampenträgers [...] eine ganz beliebige und zweckentsprechende" sein könne.[301] Ein im Nachlass erhaltenes Faltblatt von *Midgard* weist zudem auf die Beschäftigung des Ateliers mit Anwendungsbeispielen dieser Leuchten hin.[302]

Am Bauhaus wurde auf diese unter technischen, formalen und funktionalen Gesichtspunkten kaum zu übertreffenden *Midgard*-Leuchten ebenfalls zurückgegriffen. Im Haus Gropius in Dessau gehörte beispielsweise eine Klemmleuchte von *Midgard* zur Einrichtung im Wohnzimmer.[303] Mit der Wahl dieses Typs griff die Ateliergemeinschaft also auf ein Fabrikat zurück, das auch am Bauhaus außerordentlich geschätzt wurde und von der Metallwerkstätte des Bauhauses nicht übertroffen werden konnte. Über die dort entwickelte Arbeitsleuchte mit Gelenkarm bemerkte Marianne Brandt: „Beneidet haben

298 Anhand der Fotografien ist die Verwendung von Scherenarm-Leuchten in folgenden Innenraumgestaltungen des Ateliers nachweisbar: Wohnung Breslauer, Wohnung Téry-Buschmann, Wohnung Epstein, Wohnung Hunger, Wohnung Kraus, Modesalon Kriser, Wohnung Reiner-Lingens, Wohnung Reisner, Wohnung Singer, Wohnung Taglicht.

299 1919 wurde das Industriewerk Auma Ronneberger & Fischer, Werkzeug- und Maschinenfabrik von Curt Fischer und Konrad Ronneberger gegründet, aus der später die MIDGARD-Licht GmbH hervorging. Entstanden aus dem eigenen Bedarf für seine Fabrik entwickelte Fischer Scheren- und Gelenkleuchten. 1919 wurde das Patent für einen „Verstellbaren Wandarm für elektrische Lampen" angemeldet. Die Leuchten wurden fortan für Arbeitsplätze und Büros produziert. Siehe: Specht/Struve 2015, S. 20–25.

300 Beim Österreichischen Patentamt meldete Curt Fischer aus Auma in Thüringen 1921 ein Patent für seinen „Verstellbaren Wandarm" an: Curt Fischer, Verstellbarer Wandarm, Patentamt Österreich, 89896, Anmeldung: 4.1.1921, Beginn: 15.3.1922.

301 Curt Fischer, Verstellbarer Wandarm, Patentamt Österreich, 89896, Anmeldung: 4.1.1921, Beginn: 15.3.1922.

302 Siehe: AGS. Zudem befindet sich im AGS ein Prospekt mit „Typerlite"-Schwenkarmleuchten aus Großbritannien.

303 Weber 2002, S. 52.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 282: Scherenarmleuchte, Gästehaus Auersperg-Hériot, 1933.

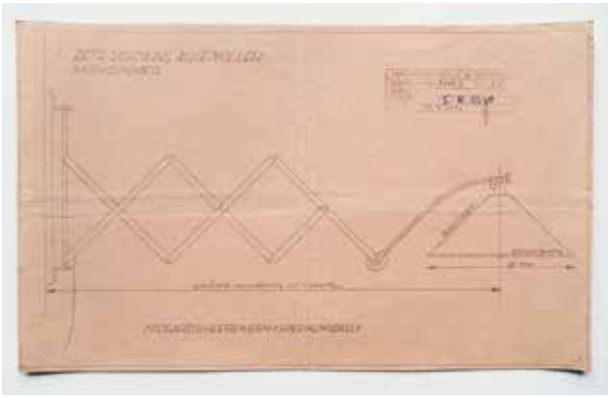


Abb. 283: Scherenarmleuchte mit Soffitte für Alice Moller, Entwurfszeichnung, Lichtpause, 1930.



Abb. 284: Scherenarmleuchte, um 1933, Metall, 41 x 61 cm, AGS.



Abb. 285: Gravur der Scherenarmleuchte.

wir später die Erfinder des Armes der Midgardleuchte – unsere Lampe war zwar auch verstellbar, aber eben nicht so elegant.“[304] Neben den eigenständig entworfenen Leuch-

304 Zitiert nach: Weber 2002, S. 52.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 286: Tischleuchte, 1931.

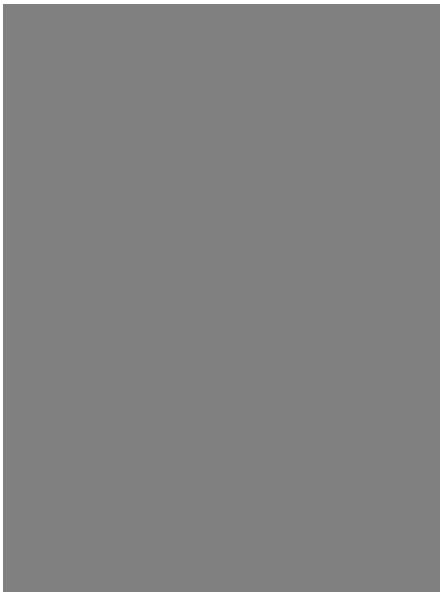


Abb. 287: Wilhelm Wagenfeld, Carl Jakob Jucker, Tischleuchte, Glasversion MT 9 / ME 1, 1923/24, Ausführung 1927, Messing vernickelt, Felsenglasrohr mit eingeschmolzenem blauen Faden, Spiegelglas, Opalglas, 38 x 19 x 19 cm, BHA.

ten, die formale Ähnlichkeiten zu Entwürfen von Bauhaus-KollegInnen aufweisen, entstand jedoch auch ein Entwurf, der sich stark an die von Wilhelm Wagenfeld 1923/1924 entworfene Tischleuchte in Metallversion anlehnt. Ein Foto gibt an, dass Franz Singer der Entwerfer dieser Leuchte sei, von dem Vorbild ist keine Rede (Abb. 286).[305] Die Unterschiede zu Wagenfelds Entwurf zeigen sich bei genauerer Betrachtung in den Details (Abb. 287). Der Schaft ist im oberen Teil glatt gearbeitet und nicht mit Rillen versehen, der Fuß besteht aus einer hohen zylinderförmigen Platte und entspricht nicht dem Durchmesser des Lampenschirms wie bei Wagenfeld. Zudem fällt die Metalleinfassung des opaken Lampenschirms deutlich breiter aus. Diese Tischleuchte wurde in der Wohnung Reiner-Lingens und im Haus der Mollers im Schlafzimmer von Anny Wottitz-Moller verwendet und somit frühestens 1931 von der *J. T. Kalmar Metallwerkstätte* in Wien hergestellt.

Von der Firma wurden nach Entwürfen von Franz Singer auch verschiedene Aschenbecher und ein Tintenfass mit dazugehöriger Schreibablage ausgeführt.[306] Bei zwei Ent-

305 BHA, Franz Singer, Fotosammlung, Inv.-Nr. 9426/113.

306 Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9429/1–5, Inv.-Nr. 9430.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 288: Marianne Brandt, Aschenschale, 1924, Ausführung um 1926, Messing vernickelt, 7 x 12 x 10 cm, BHA.



Abb. 289: Aschenbecher, um 1930.

würfen lehnte Singer sich sehr stark an ein Modell aus der Metallwerkstätte des Bauhauses an – den aus einer Halbkugel gebildeten Aschenbecher von Marianne Brandt aus dem Jahr 1924 (Abb. 288). Wie bei der Tischleuchte veränderte Franz Singer bei seinem Modell die Proportionen, indem er den Fuß aus größeren und breiteren Metallteilen herstellen ließ, verschob die runde Öffnung in die Mitte und fügte eine halbrunde Abdeckung hinzu, die sich mit einem seitlichen Hebel öffnen ließ (Abb. 289).

5.4.5 Kachelöfen

Bei der Ausstattung des Hauses Am Horn und des Meisterhauses Gropius war das Bauhaus bestrebt, Geräte der aktuellsten Technik einzusetzen. Das 1923 erbaute Haus Am Horn war in der Küche mit einem Gasherd und einem Schnellwassererhitzer, im Badezimmer mit einem Gasbadeofen sowie in der Waschküche mit einer Gasheizung ausgestattet. Beheizt wurde das gesamte Haus mit einer Warmwasser-Zentralheizung.[307] Das zwei Jahre später errichtete Haus in Dessau, das von Walter und Ise Gropius bewohnt wurde, entsprach ebenfalls dem neuesten Stand der Technik. Im Wohnzimmer war eine Lüftung installiert, die mit dem zentralen Heizungssystem verbunden war, sodass auch

307 Meyer 1923, S. 44–53, 56–57, 63.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

im Winter warme, aber frische Luft in die Räume strömte.[308] In dem Band *Bauhausbauten Dessau* von 1930 räumte Gropius dazu ein: „heute wirkt noch vieles als Luxus, was übermorgen zur Norm wird!"[309] Der technische Stand dieser Häuser entsprach also keineswegs dem Durchschnitt der Ausstattung eines damaligen Hauses.

In Wien wurden viele Wohnungen und Häuser in den 1920er- und 1930er-Jahren mit Kachelöfen beheizt, was dazu führte, dass die Ateliergemeinschaft für ihre Einrichtungen auch Kachelöfen entwarf, die sich formal in die Raumgestaltungen einfügten.

In einem in der Zeitschrift *Die Form* abgedruckten Aufsatz mit dem Titel „Werkbund-Gedanken", der zuvor als Beiblatt im *Stuttgarter Neuen Tagblatt* veröffentlicht worden war, heißt es über den Kachelofen: „Mit der Erfindung der zentralen Beheizung als erster wichtiger Fortschritt [...] kamen auch für den Kachelofen schwere Zeiten, die seine Daseinsberechtigung in Frage stellten. [...] Auf Grund von Versuchen hat man gefunden, daß der Kachelofen wirtschaftlich, hygienisch und ästhetisch den anderen Heizungssystemen nicht nachsteht, sondern diese durch seine Anpassungsfähigkeit in mancher Hinsicht weit übertrifft. Seine innere Struktur hat der Kachelofen mit dieser Tatsache gänzlich verändert. Die Rostfläche wurde der Art und Menge des Brennstoffes angepaßt. Die Heizgase wurden so durch die Züge geführt, daß ein Höchstmaß von Wärme durch die Kachelwände an die Raumluft abgegeben wird. Oefen die an der Wand stehen, erhielten Luftkanäle, die auch eine Ausnützung der Rückwand als Wärmequelle ermöglichten. Die Wirtschaftlichkeit war damit von 10–15% auf 85% gestiegen."[310]

Auf der Rückseite eines Fotos von einem Kachelofen für Alice Moller hob auch Franz Singer die Vorteile des Heizens mit Kachelöfen hervor: „Die Öfen sind für Holzheizung. Sind aber in der Wirkung wie Dauerbrandöfen, d. h. sie werden nur in der Früh, oder, wenn durchgeheizt werden soll, Früh u. Abends beheizt. Die Heizkosten sind aber niedriger als bei Ko[hle]. Der Vorteil liegt in der angenehmen, ganz gleichmäßigen Durchwärmung. Es entsteht überhaupt kein Schmutz (auch nicht in der Luft), keine wegzuräumende Asche, der Ofen muss nie geputzt werden; sehr hygienisch."[311] Auch wenn Singers Argumente nicht ganz korrekt sind, so mag die Wärmespeicherung durch die Kacheln jedenfalls kostensparend gewesen sein.

Der 1925/1926 entworfene Kachelofen für das Speise- und Wohnzimmer von Alice Moller aus schwarzen Kacheln und mit Akzenten in roten, grauen und rosa Kacheln ist der früheste fotografisch dokumentierte Ofen der Ateliergemeinschaft (Abb. 290). Er

308 Schuldenfrei 2009, S. 79.

309 Gropius 1930, S. 112.

310 Greisch 1926.

311 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9427/9. Das Foto trägt rückseitig neben Singers Beschriftung auch einen Stempel der Zeitschrift *Die Frau und Mutter*, in welcher der Ofen 1932 abgedruckt wurde. Singers Text war möglicherweise ein Muster für den Beschreibungstext des Artikels.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 290: Kachelofen für das Speisezimmer von Alice und Hugo Moller, 1925/26.

war aufgebaut aus einem hochkant aufgestellten Quader, der durch rote Stützen unterbrochen und übereck von einer Sitzbank umfasst war. Die angrenzenden Wandkacheln waren hellrosa glasiert. Singer beschreibt diesen Ofen so: „Die Form zeigt nach außen projiziert die inneren Führungen des Abzugs. Dadurch entstehen die Öffnungen. Da der Heizort abhängig ist von der Größe der Heizfläche, entsteht bei gleichem Rauminhalt eine ungleich größere Wärmefähigkeit des Ofens durch diese Formgebung.“[312] Die Formgestaltung argumentierte er demzufolge aus einer besseren Wärmeverteilung. Gisela Urban griff dies in ihrem Artikel „Der Platz am Feuer, wie er sich gewandelt hat“ auf: „Die Form des Ofens wurde den inneren Führungen des Abzuges angepaßt, wodurch Öffnungen entstanden, die die Wucht des Kachelaufbaues vorteilhaft auflockern. Durch diese Formgebung, die die Heizfläche erheblich vergrößerte, wurde erzielt, daß der Ofen eine stärkere Wärme spendet.“[313]

Für die Wohnung Reymers-Münz aus dem Jahr 1930 wurden insgesamt fünf Kachelöfen entworfen. Jeweils drei und zwei der Öfen waren dort miteinander verbunden. Auf einer Zeichnung wurde die Installation der Dreier-Ofengruppe dargestellt und auch in einem Modell nachgebaut (Abb. 291). Befeuert wurde nur ein Kachelofen, der über Leitungen mit den anderen Kachelöfen im Wohnzimmer und einem weiteren Zimmer verbunden war. Die erzeugte Wärme wurde von den Kacheln aufgenommen und in den Raum abgegeben. Weitere Verbindungen von Kachelöfen gab es in Hans Hellers Wohnung in der Karolinengasse (1930), in der Wohnung mit angeschlossener Praxis des Gynäkologen Hans Heidler (1931) und in der Wohnung von Eduard und Stefanie Kronengold (1932).

Die annähernd dreißig nach Entwürfen der Ateliergemeinschaft entstandenen Kachelöfen wiesen stets eine kubische Formensprache auf, womit dem traditionellen Ka-

312 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9427/9.
313 Urban 1932b, S. 28.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 291: Foto einer Illustration von drei verbundenen Kachelöfen, 1930.

chelofen ein der Moderne entsprechendes Aussehen verpasst wurde. Tatsächlich finden sich in dieser Zeit kaum Kachelöfen, die optisch den Entwürfen der Ateliergemeinschaft nahestehen. Obschon es aus einfachen Grundformen gebildete Kachelöfen gab, waren diese dennoch zumeist mit dekorativen Elementen verziert. Die schlichte Mäanderform des Kachelofens im Haus von Josef Hoffmann in der Wiener Werkbundsiedlung aus dem Jahr 1932 wurde beispielsweise durch konische Säulen, die mit Ringen verziert waren, aufgelockert (Abb. 292). Der Artikel im *Stuttgarter Neuen Tagblatt* ist mit einem Kachelofen der „Keramischen Werkstätte H. Schuppmann" aus Harlaching bei München bebildert (Abb. 293). Dieser Ofen weist trotz der einfachen Grundform eines Mäanders zahlreiche Verzierungen mit keramischen Köpfen und anderen Ornamenten auf. Auch die in Österreich ansässige *Gmundner Keramik GmbH* präsentierte in den 1920er-Jahren zum Teil überbordend reich dekorierte Kachelöfen, wobei hier auch die Gesamterscheinung den Kachelöfen früherer Jahrhunderte entsprach.[314]

In Zeitschriftenpublikationen fallen die Kachelöfen der Ateliergemeinschaft im Vergleich mit zeitgenössischen Modellen ebenfalls durch ihre untypische Formensprache auf. In *Frau und Welt* wurde neben vier Beispielen aus der Ateliergemeinschaft auch ein Kachelofen von Hertha Bucher[315] (1898–1960) gezeigt, der, obgleich in der Grundform geometrisch, wiederum dekorative Verzierungen aufweist (Abb. 294). In den bereits

314 Vgl. Abb. Deutsche Kunst und Dekoration 1922/1923, S. 58–61.

315 Hertha Bucher war Schülerin von Michael Powolny und Oskar Strnad an der Wiener Kunstgewerbeschule. Sie war Mitglied der Wiener Werkstätte, des Österreichischen Werkbunds und der Wiener Frauenkunst.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 292: Josef Hoffmann, Haus in der Werkbundsiedlung, *Innendekoration* 1932.



Abb. 293: Werkbund-Gedanken „Der Kachelofen“ von Hermann Greisch, Beiblatt zum *Stuttgarter Neuen Tagblatt*, 1926.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 294: „Der Platz am Feuer“ von Gisela Urban, *Frau und Welt*, 1936.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

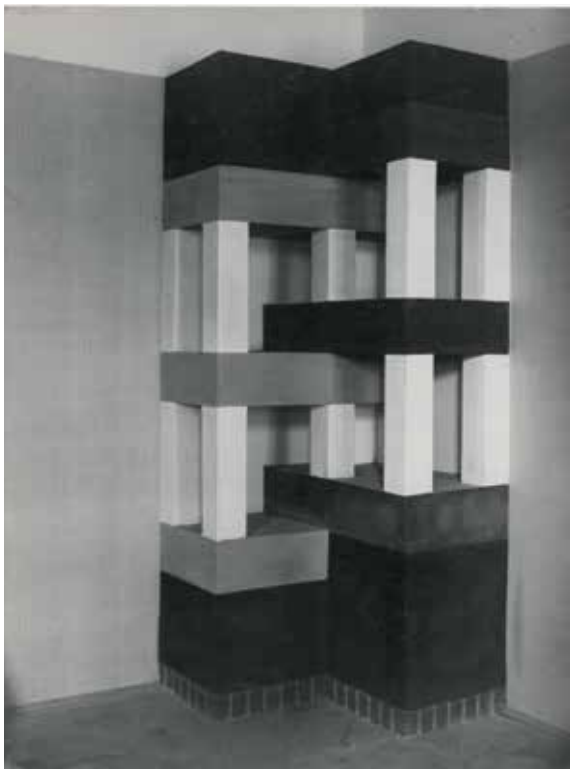


Abb. 295: Kachelofen Wohnzimmer Reymers-Münz, 1930.

erwähnten „Werkbund-Gedanken“ hieß es zur Gestaltung der damaligen Kachelöfen: „Trotz diesem Wandel in der inneren Anlage, hat sich sein äußeres Bild bis heute kaum verändert. Man begnügte sich damit, die Formen vergangener Zeiten nachzuahmen oder im Sinne des modernen ‚Kunstgewerbes‘ etwas ‚zeitgemäß‘ zu frisieren. Wie immer erscheint der technische Fortschritt in der Maske seines früheren Daseins. Kleine Anfänge sind vorhanden, diese Veränderungen der inneren Struktur nach außen zu tragen und damit auch den Kachelofen zum vollendeten Organismus funktioneller Notwendigkeiten zu gestalten. Die Kacheln sind keine Attrappen, die in erster Linie zur Betätigung kunstgewerblicher Laune da sind, sondern Glieder einer Maschine. Soll deren restlose Wirtschaftlichkeit erreicht werden, muß die Kachelhülle der inneren Notwendigkeit nachgeben und organisch aus dieser heraus gestaltet werden.“[316]

Einerseits wurde mit der Optik der Kachelöfen der Ateliergemeinschaft der Verlauf der Wärmeströmung nachempfunden, andererseits verdeutlicht sich mit der Formge-

316 Greisch 1926.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

bung jedoch ein künstlerisches Prinzip. Auch wenn Singers Argument, dass eine vergrößerte Fläche die Heizkraft vermehrt, theoretisch korrekt ist, wird dies nicht mit den durchbrochen gearbeiteten Kachelöfen erreicht worden sein, da eine gleichmäßige, effiziente Wärmeverteilung im Inneren so erschwert worden sein dürfte. Die erhaltenen Entwurfszeichnungen weiterer Kachelöfen der Ateliergemeinschaft zeigen einen großen Farbreichtum. Letztendlich handelte es sich demzufolge um ein modisches „Frisieren" des bewährten Kachelofens. Ein aus senkrechten und waagerechten, miteinander verschränkten Elementen bestehender Kachelofen für die Auftraggeber Reymers-Münz wirkt geradezu wie eine konstruktivistische Plastik (Abb. 295).

Offen für diese unkonventionelle Formgestaltung war Alfred Fritzsche, der Schwiegersohn von Karl Fessler, der seit 1926 Alleininhaber der traditionsreichen Öfen- und Tonwarenfabrik *Eduard Fessler* in Wien war.[317] Das 1794 gegründete Unternehmen belieferte beispielsweise die Schlösser Schönbrunn, Laxenburg, Konopischt, Chlumec, die Hofburg in Wien und verschiedene Ringstraßenpalais. Nach dem Ersten Weltkrieg geriet die Auftragslage jedoch ins Stocken, da nun die aristokratischen Aufträge ausblieben. Die Firma orientierte sich neu und führte unter Fritzsche beispielsweise Kachelöfen von Hertha Bucher aus, deren Entwürfe jedoch formal wesentlich konventioneller als die der Ateliergemeinschaft ausfielen.[318] Dickers und Singers Anspruch, auch die Kachelöfen der Wohnungen zu entwerfen, verdeutlicht ihren Willen zur Gesamtgestaltung. Zimmerbereiche mit noch vorhandenen, alten Kachelöfen wurden beim Fotografieren ihrer fertiggestellten Einrichtungen weitestgehend ausgespart oder später wegretuschiert.[319]

5.5 Raumgestaltungen und Architektur

5.5.1 Verwendung von Farbe als Gestaltungsmittel

Farbe war am Bauhaus nicht nur Basis der Malerei, sondern fungierte als umfassendes Gestaltungsmittel in der gesamten Geschichte des Bauhauses.[320] Obgleich eine systematische Farbenlehre für die ersten Bauhaus-Jahre schwer nachweisbar ist, flossen durch Ittens Vorkurs Hölzels Kunstlehre und damit auch die Farbenlehre in der Tradition von

317 Fessler 2017; Haslinger 1996, S. 58–59.

318 Vgl. Abb.: Innendekoration 1923, S. 243.

319 Solche Retuschen sind beispielsweise für die Wohnung Reiner-Lingens und die Wohnung Wottitz-Moller nachweisbar.

320 Düchting 1996, S. 13. Für Bruno Taut, der abseits vom Bauhaus arbeitete und vehementer Verfechter von Farbe am Bau war, symbolisierte diese Lebensfreude und Schönheit. Siehe: Schmidt-Thomsen 2005, S. 20.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Goethe und Philipp Otto Runge in den Unterricht am Bauhaus ein.[321] Die von Hölzel geforderte Notwendigkeit von Kontrastbeziehungen beim Einsatz von Farben wurde in einigen Abwandlungen (Hell-Dunkel-, Kalt-Warm-, Komplementär-, Simultan-, Qualitäts- und Quantitätskontrast) in Ittens Unterricht aufgegriffen.[322] In *Utopia* veröffentlichte Itten 1921 seine „Farbakkordik“ mithilfe einer zwölfteiligen „Farbenkugel“.[323]

Paul Klees 1921 eingerichteter Unterricht der *Bildnerischen Formlehre* war insbesondere im Wintersemester 1922/1923 einer systematischen Farbenlehre gewidmet, wobei er diese „aus der Pendelbewegung zwischen komplementären Farbpaaren“[324] ableitete, gleich dem musikalischen Prinzip der Polyphonie.[325] Kann seine Farblehre auf bewegungstheoretischer Grundlage als sein eigenständiger Beitrag verstanden werden, so bezog sie sich ebenfalls auf Goethe, Runge, Delacroix und Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“.[326] Kandinsky, der zwei Jahre später ans Bauhaus berufen wurde, hatte seine Farbenphänomenologie aufbauend auf Goethes Farbenlehre entwickelt. Er stellte Farbe und Klang in Zusammenhang und setzte dies in seinen Farbopern wie *Der gelbe Klang* als synästhetisches Projekt um, wobei er später im Gegensatz zu Goethe den Farben auch bestimmte Formen zuordnete.[327]

Entscheidend war die Farbe insbesondere in der Werkstatt für Wandmalerei, die zunächst Itten – wenig später zusammen mit Oskar Schlemmer – leitete. 1920 wurden unter Itten als erstes Projekt die Korridore im Bauhausgebäude in Weimar ausgemalt. Die bunte und kontrastreiche Farbwahl wurde in der Berliner Zeitung *Tägliche Rundschau* kritisch als „Farbenterror“[328] kommentiert. Bei der nicht mehr erhaltenen Wandmalerei kamen offenbar hellere Farben und keine komplementären Kontraste zum Einsatz, wie Itten sie eigentlich in seiner Farblehre postulierte.[329] Ittens eigene abstrakte Bilder waren dagegen von starker Farbigkeit geprägt, die aus seinen Überlegungen zur „Totalität der Farben“ resultierte: „Gelb, Rot und Blau können als die Totalität aller Farben gesetzt werden. Das Auge fordert, um befriedet zu sein, diese Totalität, es befindet sich dann im harmonischen Gleichgewicht.“[330] 1917, also in der Zeit, als er seine private Kunstschule in Wien betrieb, hielt er bereits zur Farbenharmonie in seinem Tagebuch fest: „Nur das Nebeneinander aller Farben erzeugt Harmonie. Denn das Auge sucht das Helle wie das

321 Düchting 1996, S. 13–15.
322 Düchting 1996, S. 23; Schimma 2009, S. 257.
323 Dittmann 2003, S. 185.
324 Stasny 1994, S. 178.
325 Schimma 2009, S. 258.
326 Stasny 1994, S. 181–182.
327 Schimma 2009, S. 258.
328 Tägliche Rundschau, 2.12.1920. Zitiert nach: Düchting 1996, S. 112.
329 Düchting 1996, S. 111.
330 Itten 1961, S. 22.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 296: Oskar Schlemmer, Farbgestaltung im Foyer und Treppenhaus des Weimarer Bauhausgebäudes, 1923, Rekonstruktion.

Dunkle, das Gelbe, Rote und Blaue möglichst auf einmal zu fassen. Es ist dann gleichmäßig erregt."[331]

Oskar Schlemmer schuf im Foyer und Treppenhaus des Weimarer Bauhausgebäudes ein Werk aus Reliefs und Wandmalerei, das alle Wand- und Deckenflächen umfasste (Abb. 296).[332] Ab dem Sommersemester 1922 leitete Kandinsky als Formmeister die Werkstatt für Wandmalerei bis zur Schließung des Weimarer Bauhauses im Frühjahr 1925. Er war als Jura-Student 1889 in die Region Vologda in Russland gereist, um anthropologische Forschungen über bäuerliches Recht zu betreiben. In seinen „Rückblicken" von 1913 beschreibt er seinen Eindruck der farbenprächtigen und mit Ikonen und Volkskunst ausgestatteten Holzhäuser der Bauern: „In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich, im Bilde mich zu bewegen, im Bilde zu leben."[333] Diese Erfahrung ließ in ihm den Wunsch aufkommen, in seinem eigenen Werk einen ähnlichen Effekt zu erzielen: „Ich habe viele Jahre die Möglichkeit gesucht, den Beschauer im Bilde ‚spazieren' zu lassen, ihn zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen."[334] Mit der von der Werkstatt für Wandmalerei für die Juryfreie Kunstausstellung 1922 ausgeführten Wandmalerei wurde Kandinskys synthetisches Ideal erzielt, wobei der Ausgangspunkt mit farbigen, geometrischen Formen noch ein bildlicher war.[335] Im Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau erhielten schließlich ganze Wände eine Farbe. Diese nicht-bildhafte Wandmalerei ermöglichte eine direkte Interaktion mit der

331 Tagebuch Johannes Itten, 22.4.1917, in: Badura-Triska 1990a, S. 196.
332 Siebenbrodt 2009b, S. 139.
333 Zitiert nach: Poling 1982, S. 39.
334 Zitiert nach: Poling 1982, S. 39.
335 Poling 1982, S. 39.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

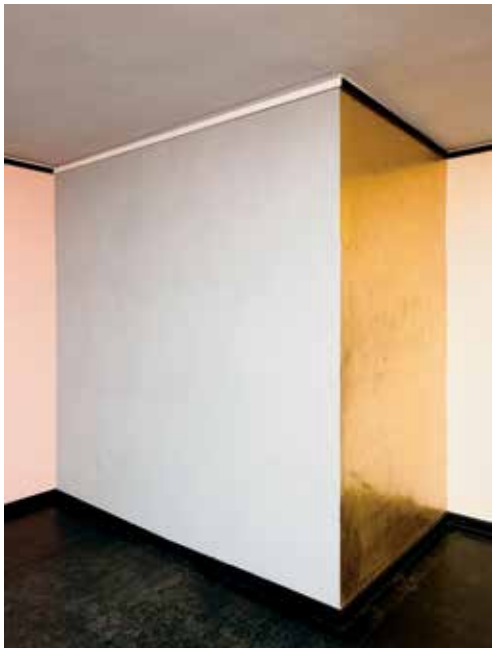


Abb. 297: Wandgestaltung im Meisterhaus Kandinsky-Klee, Wohnzimmer Kandinsky, 1925/26, Rekonstruktion 1999.



Abb. 298: Goldene Nische im Wohnzimmer Kandinsky, um 1930.

Architektur.[336] Kandinskys und Klees Farblehren lassen sich in der Wandgestaltung nicht systematisch nachvollziehen, es wurden aber Farbkontraste eingesetzt.[337] Im Wohnzimmer Kandinskys waren die Wände hellrosa, hellblau und hellgelb gehalten, deren Wirkung Weichheit und Immaterialität für ihn hervorrufen sollten. Einen Kontrast dazu bildeten die schwer wirkenden schwarzen Türen, eine elfenbeinfarbene Wand, die grau gestrichene Decke und die blattvergoldete Wand in der Nische (Abb. 297–298).[338] Im Atelier von Klee stellten die blauen und gelben Wände „die Goetheschen Extreme der Farbentwicklung“[339] sowie den Gegensatz von kalter und warmer Farbe dar.[340] Kandinsky und Klee fassten die Farbschemata demnach als komplexe dreidimensionale Kompositionen auf, wobei die Farben wie in ihren Gemälden auf den Betrachter kalt, warm, leicht,

336 Poling 1982, S. 43.
337 Vgl. Michels 2000, S. 48–49.
338 Poling 1982, S. 44.
339 Michels 2000, S. 50–51.
340 Michels 2000, S. 50–51.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 299: Friedl Dicker, Raumstudie, um 1920, Pastellkreide auf Papier, 47,5 x 31,5 cm, UAKKA.

schwer, hell oder dunkel wirken sollten. Die Farbe war für sie ein Mittel, die Architektur in eine illusionäre, abstrakte Raumqualität umzuformen, wobei sie damit weder besonders betont werden sollte noch unter funktionalistischen Kriterien behandelt wurde. Vielmehr wurde damit jenes synthetische Kunstwerk verfolgt, das Ziel von Kandinskys Lehrprogramm war.[341]

Eine Studie von Friedl Dicker, die um 1920 datiert wird, zeigt einen Raum in Zentralperspektive, der in Braun-, Grün- und Grautönen gehalten ist und in dem eine mittig angeordnete Figur zu einer quadratischen Öffnung in der Decke blickt (Abb. 299). Ein roter Stuhl an der rechten Wand bildet einen Komplementärkontrast zum Grün des Bodens und der gegenüber liegenden Wand. In der Verschiedenfarbigkeit von Wänden und Decke, dem Komplementärkontrast, der Veränderung von Farbe durch Lichteinfall und der Beziehung von Mensch und Raum werden in dieser Studie Wirkung und Empfindung von Farbigkeit im Raum thematisiert.[342]

Für Dickers und Singers farbige Raumgestaltungen erscheint zunächst zentral, dass sie bevorzugt die Primärfarben Rot und Blau sowie Schwarz, Grau und Weiß verwendeten.[343] Rot wurde als Wand- und Deckenfarbe, für Linoleum-Böden, Möbel und Kachelöfen verwendet. Blau- und Grautöne sowie Schwarz – in der Anfangszeit wurden auch Möbel schwarz gebeizt – wurden zumeist für die Gestaltung der mit Linoleum aus-

341 Poling 1982, S. 44.

342 UAKKA, Friedl Dicker, Raumstudie, Pastellkreide auf Papier, um 1920, Inv.-Nr. 12.213.

343 Düchting schreibt zum Gebrauch der Primärfarben in der De Stijl-Bewegung: „Erstaunlich undogmatisch ging man im De Stijl-Kreis auch mit dem Grundfarbenproblem um. Zeigen schon die Bilder Mondrians und van Doesburgs differenzierte Farbtöne, die mitunter auch die verpönte „vierte Grundfarbe" Grün einschließen [...], so konnte der farbige Purismus erst recht nicht in der Architektur durchgehalten werden. So zeigt die Farbgestaltung des „Café Aubette" (Straßburg, 1928) wieder eine tonale Farbigkeit mit Brechungen von Weiß und Schwarz, die sich durchaus mit der gängigen Farbpraxis des traditionellen Anstrichs verbinden lassen." Siehe: Düchting 1996, S. 121.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

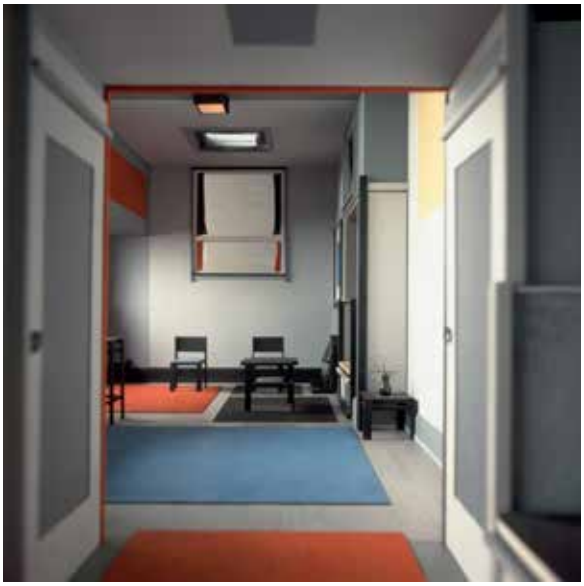


Abb. 300: Vilmos Huzár, Atelier Berssenbrugge, Den Haag, 1921, Modell-Rekonstruktion 1985, Holz und Farbe, 45 x 58,5 x 102,5 cm, CMU / Technische Universität Delft.

gelegten Böden eingesetzt. Diese Farbskala verweist auf die typischen Farben der De Stijl-Bewegung, Rot, Gelb, Blau, Schwarz und Weiß, die über Theo van Doesburg auf das Bauhaus einwirkten. In van Doesburgs Vortrag „Der Wille zum Stil“, den er am 3. April 1922 in Weimar hielt, konstatierte er am Beispiel des in jenen Farben gehaltenen Fotoateliers Henri Berssenbrugge[344] in Den Haag, über die Wichtigkeit des Zusammenspiels von Architektur und Farbe: „Im Gegensatz zur dekorativen Ausführung des Barock verstärkt die Malerei die Architektur, statt sie zu vernichten. [...]. In der modernen Architektur ist das Farb-Raumproblem das wichtigste und schwierigste Problem unserer Zeit. Ich bin der Meinung, daß die Lösung nur von einer monumentalen Synthese zu erwarten ist. Der Ausgleich von räumlichen und zeitlichen Momenten ist nur in der Chromo-Plastik zu finden, d. h. in der malerischen Komposition des dreidimensionalen Raumes. [...] Hierdurch haben die monumentalen Maler wieder ihre eigentliche Aufgabe: die Einführung der Malerei in die Architektur“[345] (Abb. 300). Van Doesburgs Überlegungen entsprechen weitestgehend den Zielen des Bauhaus-Manifests von 1919, in dem „der Bau“ als „Endziel aller bildnerischen Tätigkeit“ angesehen und dessen Schmückung durch „Mit- und Ineinanderwirken“ von Architekten, Bildhauern und Malern als „die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste“ bezeichnet wird.[346] Ebenso scheinen sie Kandinskys Vorstellung einer „synthetische[n] Arbeit im Raum, [...] mit dem Bau zusammen [...]“[347] vergleichbar. Eine dekorative Verwendung von Farbe und Form im Raum wurde abgelehnt, vielmehr sollte abstrakte Tafelbild-Malerei in Raumkunst aufgelöst werden: „Konstruktion und Komposition, Raum und Zeit, Statik und Dynamik in einem Griff gefasst. Die gestal-

344 Architekt dieses Ateliers war Jan Wils, die Farbgestaltung hatte Vilmos Huszár und die Möblierung Gerrit Rietveld übernommen.

345 Doesburg 1922, S. 33–41.

346 Walter Gropius, Bauhaus-Manifest, April 1919, in: Wingler 2002⁴, S. 39.

347 Brief Wassily Kandinsky an Will Grohmann, Juli 1924. Zitiert nach: Poling 1982, S. 38.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 301: Herrenzimmer Hans Moller, Axonometrie, 1925, Bleistift und Tempera auf Karton, 65 x 62 cm, BHA.



Abb. 302: Damenzimmer Anny Wottitz-Moller, Axonometrie, 1925, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Karton, 73 x 61 cm, BHA.

tende Raum-Zeit-Malerei des 20. Jahrhunderts ermöglicht dem Künstler, seine grosse Form zu verwirklichen: Den Menschen statt vor – in die Malerei zu stellen“[348], so Theo van Doesburg.

Das 1923 gestaltete und auf einem orthogonalen Liniennetz basierende Direktorenzimmer von Walter Gropius bezog die Prinzipien der De Stijl-Bewegung ein. In der Zimmerecke mit Sitzbank war übereck ein quadratisches Feld mit einer umrahmten Bespannung angebracht. Wände und Decke waren in hellgelbe und hellgraue Farbfelder zoniert (Abb. 115).[349] Bezugnehmend auf jene räumlichen Farbkonzepte gestalteten Dicker und Singer 1925 die Wände in der Wohnung des mit ihnen befreundeten Ehepaares Wottitz-Moller. Dies wird besonders beim Herrenzimmer von Hans Moller deutlich: Im Bereich der Sitzecke war der Beigeton des oberen Wandfelds in den unteren braunen Bereich eingezogen und in der Zone der Eckbank von einer Reihe Soffittenleuchten umsäumt. Graue Farbfelder an Wand und Decke und die rot gestrichenen Türrahmen ergänzten

348 Zitiert nach: Michels 2000, S. 42.

349 Die Raumgestaltung wurde 1999 rekonstruiert.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

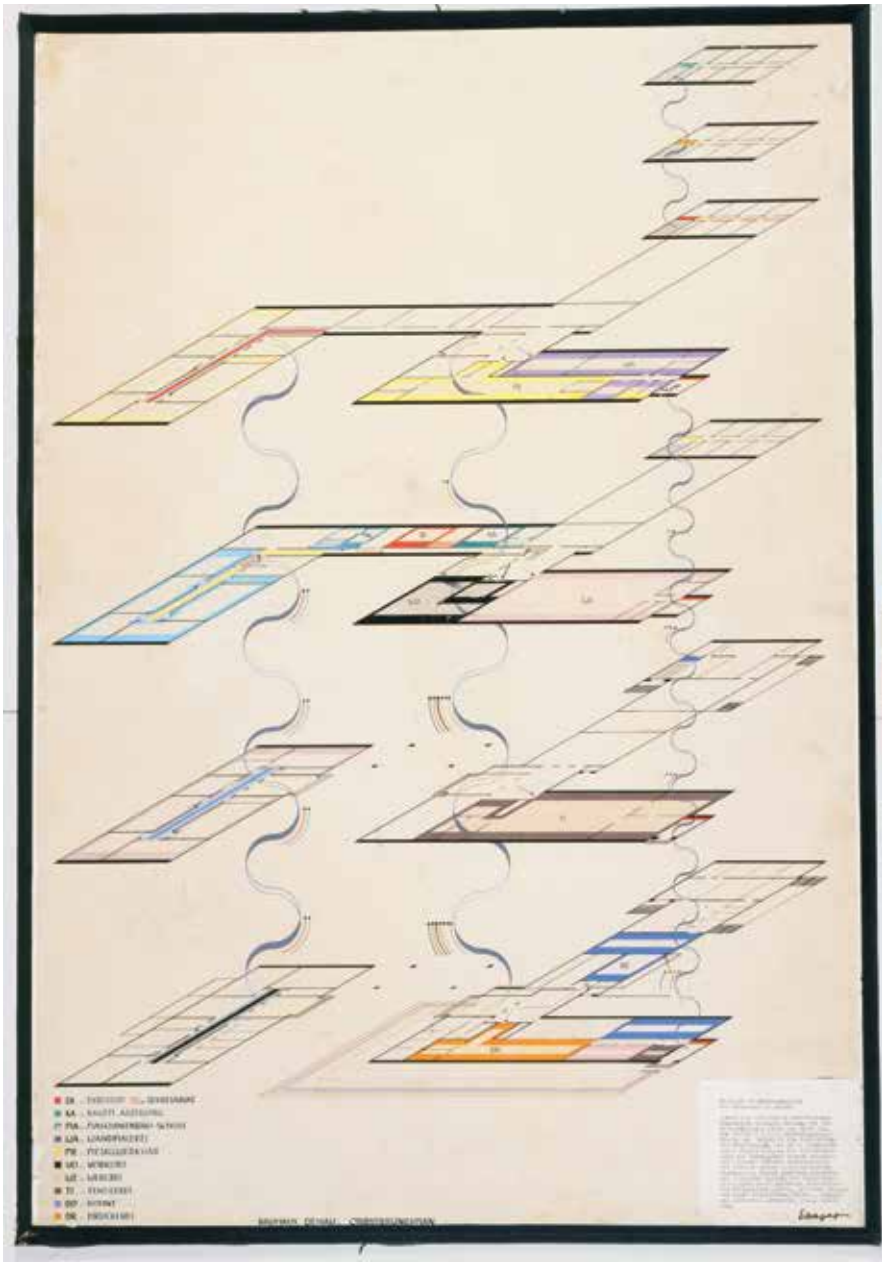


Abb. 303: Hinnerk Scheper, Farbiger Orientierungsplan, Bauhaus Dessau, 1926, Tempera und Tusche auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 44,5 x 59,1 cm, BHA.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 304: Einraumwohnung Hans Heller, Perspektive, 1927, Tempera, Bleistift auf Papier, 58,7 x 41,8 cm, UAKKA.

die Gestaltung. Der Entwurf sah ursprünglich auch einen Boden in Dunkelblau vor, der aber nicht umgesetzt wurde (Abb. 301).

Dickers und Singers Farbpalette beschränkte sich aber nicht auf die für De Stijl typischen Farben, wie das nebenan liegende Damenzimmer von Anny Wottitz-Moller in Lila- und Rosatönen veranschaulicht (Abb. 302). Bereits der Farbentwurf für ihren um 1922 am Bauhaus entstandenen Wohnhausplan zeigt eine Farbskala von Sekundär- und Tertiärfarben in Rosa, Hellblau, Braunrot, Violett, Blaugrün und Hellgrün. In ihren späteren Raumgestaltungen setzten sie als Wand- und Deckenfarbe am häufigsten Mauve und Rosa, gefolgt von Weiß, Beige, Grau, Hellblau und Hellgelb ein (Abb. 46).[350] Ähnlich den hellen und kühlen Farben im Haus Am Horn in Weimar oder dem von Kandinsky in seinem Meisterhaus verwendeten Rosa bildeten diese Farbtöne einen Kontrast zu den stark farbigen Möbeln. Es wurden jedoch auch kräftigere und dunklere Farbtöne wie Braun, Rot, Schwarz, Dunkelblau oder Blaugrün als Wandfarbe gewählt. Türrahmen wurden oftmals in kontrastierenden Tönen lackiert, wie dies in den Meisterhäusern in Dessau der Fall war. Auch waren für vereinzelte Projekte metallische Töne vorgesehen, die an Kandinskys goldene Nische im Wohnzimmer oder die silberne Wand im Schlafzimmer Nina Kandinskys im Meisterhaus denken lassen. Auf den Entwurfszeichnungen für die *Kunstschau* 1927, das Wirkwarengeschäft Asser, das Esszimmer der Villa Neumann, das Parfümeriegeschäft Wollisch und die Gästezimmer im Gästehaus Auersperg-Hériot waren einzelne Wand- und Bodenpartien in Silber vorgesehen. Belegt ist zudem eine glänzende Kupferplattenverkleidung im Modesalon Kriser im Bereich des Pults zum Präsentieren von Stoffen, die an der Wand und einem Teil der Decke angebracht war.

350 Dies ergab eine Auswertung aller erhaltenen Zeichnungen im AGS und BHA.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Im Gegensatz zur künstlerischen Wandgestaltung im Meisterhaus Kandinsky-Klee fungierte die farbige Differenzierung im Bauhausgebäude in Weimar und im 1926 errichteten Schulgebäude des Bauhauses in Dessau als Orientierungssystem (Abb. 303).[351] Dieses funktionsbezogene Farb-Konzept ist verwandt mit dem von Dicker und Singer, da sie ebenfalls verschiedene Nutzungsbereiche durch unterschiedliche Farben kenntlich machten. Auf der Zeichnung für das Wohn- und Speisezimmer für Alice und Hugo Moller aus dem Jahr 1925/1926 sind die verschiedenen Raumbereiche durch unterschiedlich farbige Bodenelemente gekennzeichnet und die Möbel damit fixen Standorten zugewiesen. Der Essbereich ist am Boden durch ein rotes Feld markiert, das von einem hellgrauen U – die Bewegungszone kennzeichnend – umschlossen wird. Den äußeren Rand des Raumes umläuft wiederum ein Band in dunklerem Grau. Dickers und Singers Farbgestaltungen gingen jedoch über die Funktionszuweisung hinaus, was die Kombinierung verschiedener Farbfelder innerhalb einer Wand- oder Bodenfläche verdeutlicht.[352] Auf der Entwurfszeichnung für das kompakte, nur acht Quadratmeter große Speise- und Wohnzimmer Hunger sind insgesamt sechs verschiedene Wand- und Deckenfarben sowie drei verschiedene Farbtöne für den Boden vorgesehen.[353] Die zu erahnenden Farbfelder auf der Schwarz-Weiß-Fotografie des Zimmers lassen vermuten, dass diesem Farbkonzept gefolgt wurde, und auch Gisela Urban hebt in einem Zeitschriftenartikel die besondere Farbauswahl dieses Zimmers hervor: „die Schönheit erblüht aus der kühnen Farbigkeit, die das Auge gefangen nimmt und [...] das Vorurteil gegen Raumkleinheit vergessen läßt. Die Farbigkeit leuchtet von den Wänden, die, in Flächen geteilt, [...] den Raum zu einer Einheit zusammenfaßt."[354]

Die aufwändigen Farbkonzepte veranschaulichen Dickers und Singers starken Bezug zur abstrakten Kunst, der sowohl van Doesburgs Überzeugung der „malerische[n] Kompositionen des dreidimensionalen Raumes"[355], wie sie beispielsweise in Gerrit Rietvelds Haus für Truus Schröder-Schräder in Utrecht realisiert wurde, als auch Kandinskys Vor-

351 Siebenbrodt 2009b, S. 139; Vgl. BHA, Architektursammlung, Hinnerk Scheper, Farbiger Orientierungsplan des Bauhauses Dessau, 1926. Im aufgeklebten maschinegeschriebenen Textfeld heißt es dazu von Scheper: „Farbiger Orientierungsplan des Bauhauses Dessau deutet die von seinen verschiedenen Funktionen bedingte Ordnung des Gebäudekomplexes durch die Farbe an. [...] Bei der Gestaltung des Innenraumes werden tragende und füllende Flächen unterschieden und dadurch dessen architektonische Spannung zu klarem Ausdruck gebracht."

352 Auch Adolf Loos verwendete Farben, um die Struktur von Räumen zu betonen. Die Verwendung von Farbe bei Loos ist jedoch bisher wenig erforscht. Vgl. Maldoner 2008, S. 23–30.

353 Siehe: BHA, Architektursammlung, Franz Singer Inv.-Nr. 2019/22. Die Malerarbeiten wurden durchwegs vom Wiener Maler Felix Giuliani ausgeführt. Die Böden waren zumeist mit unterschiedlich farbigem Linoleum ausgelegt.

354 Urban 1930, S. 179.

355 Doesburg 1922, S. 33–41.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

stellung, sich „im Bilde [...] zu bewegen, im Bilde zu leben“[356], entspricht. Florian Adler, der als Kind in der von Dicker und Singer gestalteten Wohnung für seine Mutter Margit Téry-Buschmann in Berlin wohnte, kam zu dem Schluss, dass in Singers „Falle ein Maler sich auch in seiner Architektur ausgedrückt hat“[357]. Dem enstpricht Singers Beschreibung der 1927 gestalteten Einraumwohnung für Hans Heller als „zusammenhängende Raumkomposition“[358] (Abb. 304).

5.5.2 Intervention im Haus Moller von Adolf Loos und im dazugehörigen Garten

5.5.2.1 Ein neu entdeckter Möblierungsentwurf

Vermutlich zu Beginn des Jahres 1927 beauftragte das Ehepaar Moller den renommierten Architekten Adolf Loos mit der Planung eines Einfamilienhauses in der Starkfriedgasse 19 in Wien-Pötzleinsdorf.[359] Die Buchbinderin Anny Wottitz-Moller und der Textilunternehmer Hans Moller waren seit 1924 verheiratet und hatten sich zunächst 1925 von Dicker und Singer ein Damen- und Herrenzimmer in ihrer Wohnung in der Wasagasse im 9. Bezirk einrichten lassen. Als im Juli 1926 ihre Tochter Judith geboren wurde, war dies für die jungen Eltern vermutlich der Grund, ein größeres Domizil mit Garten zu beziehen. Dass das Ehepaar Moller Loos verehrte, verdeutlicht ein im Zuge der Recherchen neu aufgetauchter Filmausschnitt, der Loos beim Zeichnen – vermutlich ihres Hauses – zeigt, wobei ihm das Ehepaar Moller interessiert zusieht (Abb. 305–306).[360] Hans Moller

356 Zitiert nach: Poling 1982, S. 39.

357 Adler 1988, S. 34.

358 Auf der Rückseite eines Fotos aus dem BHA vermerkte Singer zu der Wohnung Heller: „Decke und Farben in einfärbigen verschiedenen Farbflächen komponiert (Hauptfarben: bläuliches Grün und tabakbraun, Decken und Wandfarben, Möbel, Lampen, Bodenbelag, Stoffe bilden eine zusammenhängende Raumkomposition.“ Siehe: BHA, Fotosammlung Franz Singer, Inv.-Nr. 7751/68.

359 Allgemein wird die Auftragserteilung zum Zeitpunkt von Loos’ Aufenthalt in Wien von Februar bis April 1927 angenommen. Siehe: Rukschcio/Schachel 1982², S. 329. Ursula Prokop nimmt eine frühere Auftragsvergabe an, da ein erhaltener Brief von Groag an Loos von Mai 1927 die bereits weit vorangeschrittenen Planungsarbeiten dokumentiert. Siehe: Prokop 2005, S. 32–33. Prokops Annahme bestätigt sich auch dadurch, dass Singer offenbar bereits 1927 einen ersten Entwurf für das Haus Moller vorlegte. Vgl. Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten“, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

360 Anny Wottitz-Moller besaß eine 9-mm-Kamera und eine Kodak-Kamera, mit der sie Filme drehte. Siehe: BHA, Dokumentensammlung, Anny Wottitz, Mappe 1, Ergänzungen zur Biografie von Anny Wottitz nach Angaben von Frau Judith Adler, Tochter von Anny Wottitz und Hans Moller anlässlich ihres Besuches im Bauhaus-Archiv am 5.10.2000.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 305: Adolf Loos und Hans Moller, Filmstill aus Filmaufnahmen von Anny Wottitz-Moller, um 1927.



Abb. 306: Adolf Loos, Hans Moller, Anny Wottitz-Moller, Filmstill aus Filmaufnahmen von Anny Wottitz-Moller, um 1927.

war auch begeisterter Anhänger von Karl Kraus, der mit Adolf Loos befreundet war.[361] Dass auch Singer Loos schätzte, verdeutlicht die Erwähnung in seinem Lebenslauf, 1918 ein Lob von Loos für eine Wohnungseinrichtung erhalten zu haben.[362]

Loos, der ab Mitte der 1920er-Jahre vorwiegend in Paris lebte, erhielt bei der Umsetzung der Pläne Unterstützung durch seinen Schüler Zlatko Neumann.[363] Der mit Hans Moller und Anny Wottitz-Moller freundschaftlich verbundene Jacques Groag übernahm die Bauleitung und war bereits Anfang 1927 in die Planung des Hauses intensiv einbezogen.[364] Carl Fleischer fungierte als Baumeister.[365]

361 Judith Adler, die Tochter von Hans Moller, teilte dies in einem Gespräch der Verfasserin am 25.01.2014 mit. Siehe auch: Rukschcio/Schachel 1982², S. 685.

362 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten“, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS. Der Kontakt zu Loos dürfte über Johannes Itten zustande gekommen sein, der von Loos in Wien unterstützt wurde. Loos ermöglichte Itten die Ausstellung seiner Werke bei der Künstlergruppe „Freie Bewegung“ und schlug seine Lehrmethode in seinen „Richtlinien für ein Kunstamt“ 1919 vor. Siehe: Wick 2011, S. 16; Kat. Ausst. Museum Villa Stuck 1982, S. 40.

363 Rukschcio/Schachel 1982², S. 329.

364 Prokop 2005, S. 32.

365 Das Atelier zog Baumeister Carl Fleischer und Jaquces Groag ebenfalls für eigene Projekte heran. So fungierte Groag auch als Bauleiter für das im gleichen Jahr realisierte Tennisklubhaus für Hans Heller.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 307: Haus Moller, um 1930.



Abb. 308: Haus Moller, Gartenseite, 1929.



Abb. 309: Adolf Loos, Hans Moller, Anny Wottitz-Moller und Heinrich Kulka auf der Terrasse, 1928.

Am 30. November 1927 wurde die offizielle Baugenehmigung für den Bau in der Starkfriedgasse erteilt.[366] Loos entwarf einen Kubus, der zur Gartenseite dreistufig ausgebildet ist. Der verschlossen wirkende Eindruck der nahezu quadratischen Schauseite mit einem vorkragenden Erker und wenigen Fenstern kontrastiert mit der Gartenseite, die

366 EZ1081/MA 37, Gebietsgruppe West, Wien, Bauakten Starkfriedgasse 19 1180 Wien.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 310: Friedl Dicker geht entlang der Gartenseite des Hauses Moller, Filmstill aus Filmaufnahmen von Anny Wottitz-Moller, um 1930.



Abb. 311: Friedl Dicker und Hans Hildebrandt im Garten des Hauses Moller, Filmstill aus Filmaufnahmen von Anny Wottitz-Moller, um 1930.

mithilfe der großen Türen und Fenster die Außenwelt miteinbezieht (Abb. 307–309).[367] Diese Diskrepanz zwischen den Fassaden wird darauf zurückgeführt, dass Groag die Gartenseite des Hauses geplant haben könnte.[368] Generell überließ nämlich Loos, der mittlerweile keine ständigen Mitarbeiter mehr in seinem Büro beschäftigte, die Ausführung seiner Aufträge seinen ehemaligen Assistenten und fertigte lediglich ein Konzept an. Groag hatte daher einen gewissen Spielraum in der Ausführung.[369] Am 24. Dezember 1928 wurde das Haus zum Bezug freigegeben.[370] Ein weiterer Filmausschnitt aus dem Besitz der Mollers zeigt Friedl Dicker, wie sie entlang des frisch fertiggestellten Hauses in den Garten spaziert und einen Handkuss von dem Kunsthistoriker Hans Hildebrandt erhält (Abb. 310–311).[371]

Innen ist das Haus im Hochparterre nach Adolf Loos' Raumplan-Konzept gestaltet, bei dem die Räume in unterschiedlichen Niveaus angeordnet wurden. Nur die Außenmauern sind tragend ausgebildet (Abb. 312–314).[372] Nach Eintritt in einen kleinen Vorraum führen sechs Stufen zur Kleiderablage und schließlich eine übereck verlaufende Treppe zum Niveau der kleinen Halle. Sie wird überhöht durch eine wiederum über eine kleine Treppe erreichbare Sitzecke im straßenseitigen Erker (Abb. 315). Auf gleichem

367 Rukschcio/Schachel 1982², S. 600.
368 Prokop 2005, S. 35–36.
369 Prokop 2005, S. 32.
370 EZ1081/MA 37, Gebietsgruppe West, Wien, Bauakten Starkfriedgasse 19 1180 Wien.
371 Film, Privatbesitz.
372 Rukschcio/Schachel 1982², S. 600.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

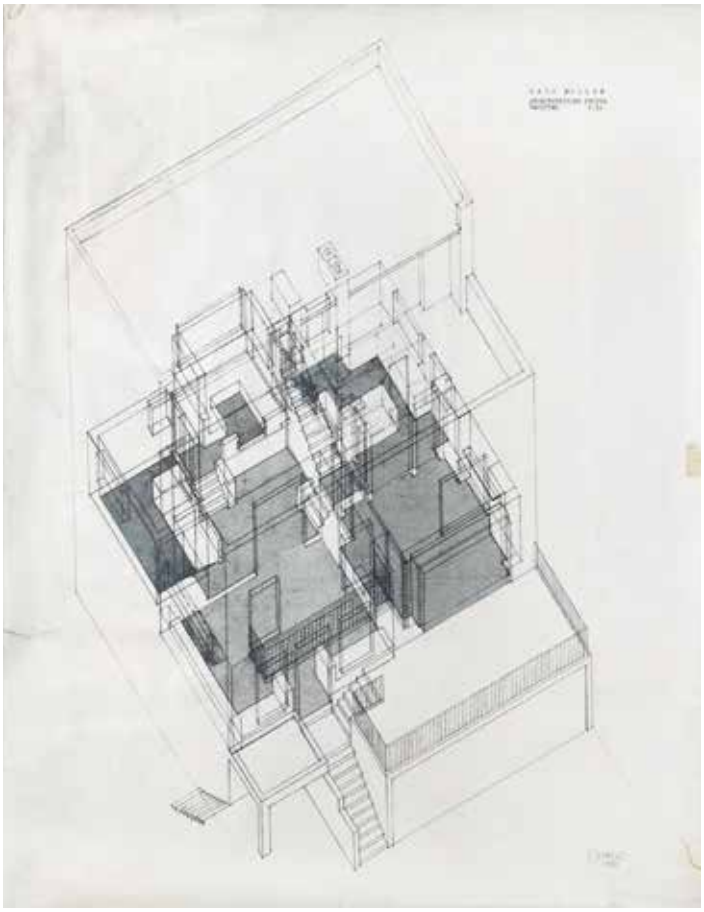


Abb. 312: Haus Moller, Axonometrie, Johannes Spalt, Lichtpause, 30 x 40 cm, 1964, Az W.

Niveau mit der Sitzecke liegt auch die Bibliothek (Abb. 316). Das Musikzimmer liegt wiederum auf gleicher Ebene der Halle (Abb. 317). Von dort sind das Esszimmer und die Küche im höher gelegenen Niveau über Treppen erreichbar (Abb. 318). Im Obergeschoss befinden sich die Schlafräume und das Badezimmer. Vom ersten Obergeschoss führt eine Wendeltreppe ins zweite Obergeschoss mit zwei weiteren Räumen und einer Terrasse. Im Erdgeschoss befinden sich die Personal- und Wirtschaftsräume sowie die Garagen. Insgesamt ist die sparsame, schlichte und zurückhaltende Innenraumgestaltung des Hauses auffallend, die sich von den übrigen Loos-Bauten der 1920er-Jahre unterscheidet.

1932 richtete Singers Atelier in dem Haus ein Zimmer für Anny Wottitz-Moller ein. Nach den neuesten Forschungserkenntnissen befasste sich die Ateliergemeinschaft jedoch bereits 1927 mit Entwürfen für das Haus Moller. Auf Singers Werkliste ist für

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

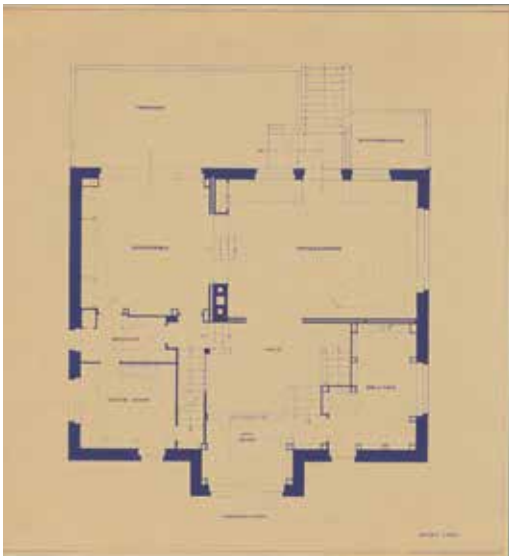


Abb. 313: Haus Moller, Grundriss, Hochparterre und 1. Stock, 1927–1928, Lichtpause, 34,2 x 38,8 cm, AWA.

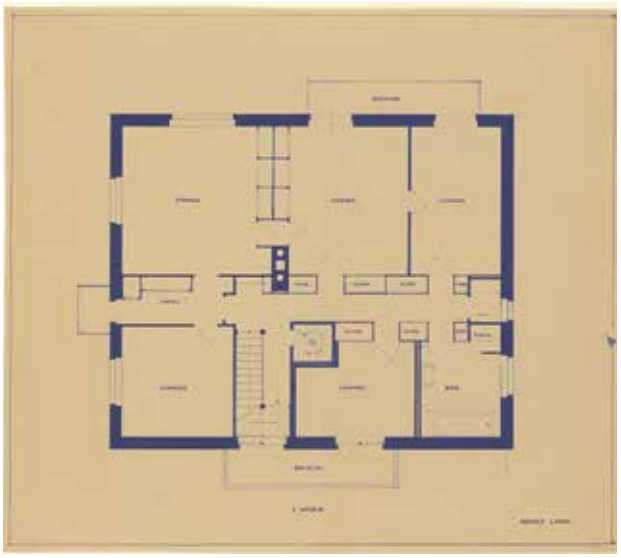


Abb. 314: Haus Moller, Grundriss, 1. Stock, 1927–1928, Lichtpause, 34,2 x 38,8 cm, AWA.



Abb. 315: Halle mit Aufgang, 1930.

das Jahr 1927 ein „Projekt für das Einfamilienhaus M.“ im 18. Bezirk verzeichnet, mit dem höchstwahrscheinlich ein Entwurf für die Mollers gemeint sein dürfte, der jedoch

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 316: Bibliothek, 1930.



Abb. 317: Blick vom Speisezimmer ins Musikzimmer, 1930, AWA.



Abb. 318: Blick vom Musikzimmer ins Speisezimmer, 1930, AWA.

nicht erhalten ist.[373] 1928 listet sein Verzeichnis schließlich einen „Entwurf für die Einrichtung des Hauses M. von Adolf Loos“[374]. Bisher war weder dieser Auftrag bekannt noch der Entwurf identifiziert. Die in der Architektursammlung der Albertina im Loos-Archiv erhaltenen Entwürfe können aufgrund zweier Indizien nun der Ateliergemeinschaft zugeschrieben werden: Zum einen sind Möbeltypen der Ateliergemeinschaft eingezeichnet, die bereits in der Wohnung des Ehepaars Moller in der Wasa-

373 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten“, 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

374 Ebd.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

gasse verwendet wurden, und zum anderen können die Beschriftungen Bruno Pollaks Handschrift zugeordnet werden, der seit 1927 Mitarbeiter in der Ateliergemeinschaft war.[375] Erhalten sind Grundriss-Pläne mit Möblierungsentwürfen für das Musikzimmer, das Speisezimmer, die Bibliothek, das Kinderzimmer und die weiteren Zimmer im ersten und zweiten Obergeschoss. Zudem weisen auch die im Loos-Archiv erhaltenen Aufrisse und Ansichten des Hauses teilweise Beschriftungen auf, die Pollaks Handschrift entsprechen.

Singer schreibt in seiner Werkliste, dass der Einrichtungsentwurf für das Haus Moller „nur teilweise ausgeführt" wurde.[376] Dies würde bedeuten, dass einzelne Zimmereinrichtungen tatsächlich nach den Ideen der Ateliergemeinschaft umgesetzt wurden. Welche Entwürfe realisiert wurden, lässt sich heute allerdings nicht mehr rekonstruieren. Dennoch ist ein Vergleich mit den historischen Fotografien und dem heutigen Zustand des Hauses äußerst aufschlussreich und ermöglicht Einblick in die Ideen der Ateliergemeinschaft für die Einrichtung des Hauses Moller.[377]

Der Plan für das Musikzimmer zeigt als Aufgang zum höher gelegenen Esszimmer zwei kleine Treppen statt einer mittigen wie in der realisierten Fassung (Abb. 319).[378] Dazwischen war Stauraum für von der Ateliergemeinschaft entworfene stapelbare Notenpulte vorgesehen.[379] Vor dem höheren Niveau waren Sitzgelegenheiten geplant. Die vertikal verlaufenden Linien der Zeichnung deuten mehrere geplante Sitzmodule an. Auch im hinteren Teil des Raumes, in dem Loos einen halbhohen Schrank einbauen ließ, waren weitere Sitzbänke und ineinandergeschobene Tische vorgesehen. Eine Detailzeichnung zeigt zudem die Planung einer Wandnische für einen „Notenkasten", die allerdings im Gegensatz zur heutigen Fassung einen Wandvorsprung in der Bibliothek bewirkte (Abb. 320–321).[380] Die heute noch erhaltene Schiebetür, mit der sich das Musik- und das

375 Markus Kristan von der AWA äußerte die Vermutung, dass Heinrich Kulka, der für die Erstellung seines 1931 erschienenen Buches *Adolf Loos. Das Werk des Architekten* Unterlagen zu Loos' Projekten sammelte und die Pläne, die sich ursprünglich im Besitz von Hans Moller befanden, an sich genommen haben könnte. Alternativ könnten sie schon zuvor Bestandteil der Sammlung gewesen sein, die Loos bei seinem Weggang aus Wien zurückließ. E-Mail, 10.7.2015. Zur Sammlung siehe: AWA, Inv.-Nr. ALA909-932.

376 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

377 Die israelische Botschafterin ermöglichte der Verfasserin freundlicherweise den Zutritt zu dem von ihr heute bewohnten Haus am 5.1.2016.

378 AWA, Inv.-Nr. ALA932.

379 UAKKA, Entwurfszeichnung, „Übereinanderschiebbare Notenpulte Hans Moller", Inv.-Nr. 9397/1-4. Weitere Entwurfszeichnungen befinden sich im BHA und AGS.

380 AWA, Inv.-Nr. ALA930, ALA917.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

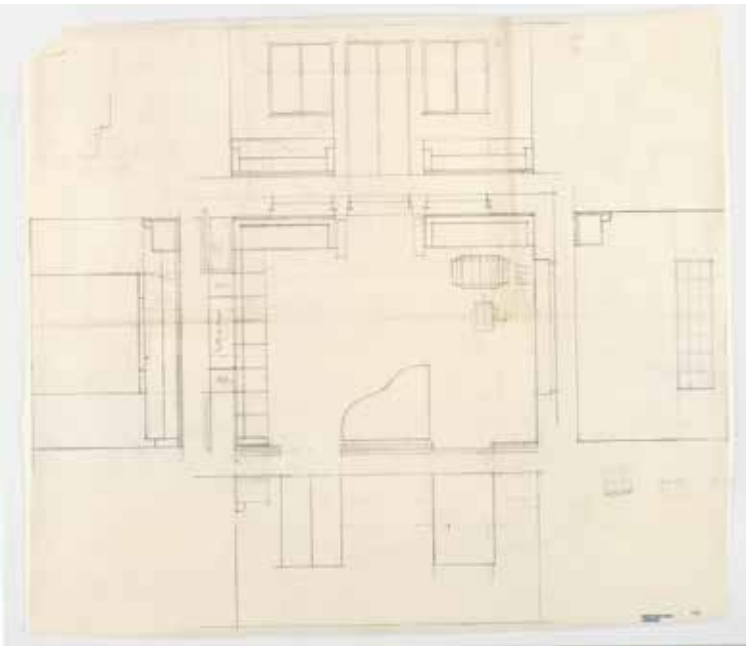


Abb. 319: Musikzimmer, Entwurfszeichnung, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 66 x 75,6 cm, AWA.

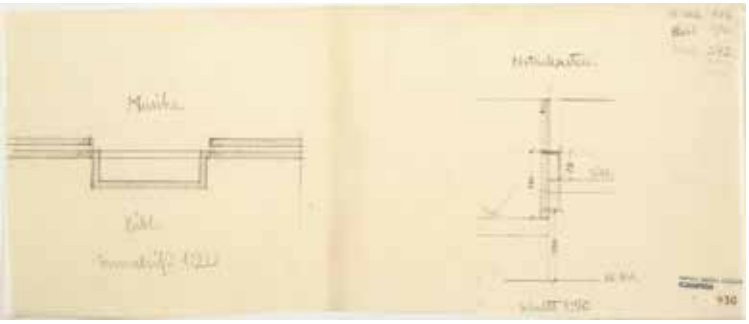


Abb. 320: Wandnische, Entwurfszeichnung, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 16,8 x 40,5 cm, AWA.

Speisezimmer voneinander abtrennen lassen, verweist auf ein häufig eingesetztes Element der Ateliergemeinschaft, lässt sich dieser jedoch nicht zuschreiben.

Der Entwurf für den Wandschrank zwischen Speisezimmer und Küche sieht „doppelte Türen“[381] vor und sollte vermutlich als Durchreiche fungieren (Abb. 322). Heute ist dieser Bereich des Wandschranks mit einem Brett verschlossen (Abb. 323). Eine historische Fotografie zeigt jedoch an dieser Stelle einen der Zeichnung entsprechenden viergeteilten Bereich, wobei es sich um Schiebetüren nach einer Idee der Ateliergemeinschaft handeln

381 AWA, Inv.-Nr. ALA918.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

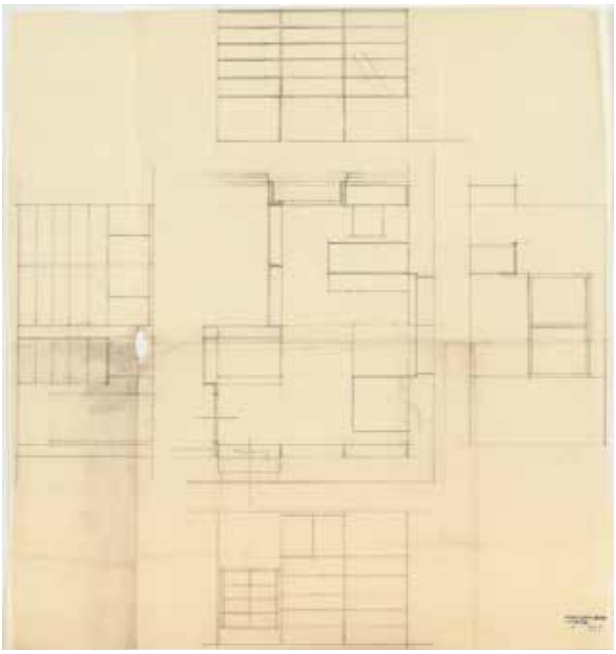


Abb. 321: Bibliothek, Entwurfszeichnung, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 54 x 49,1 cm, AWA.

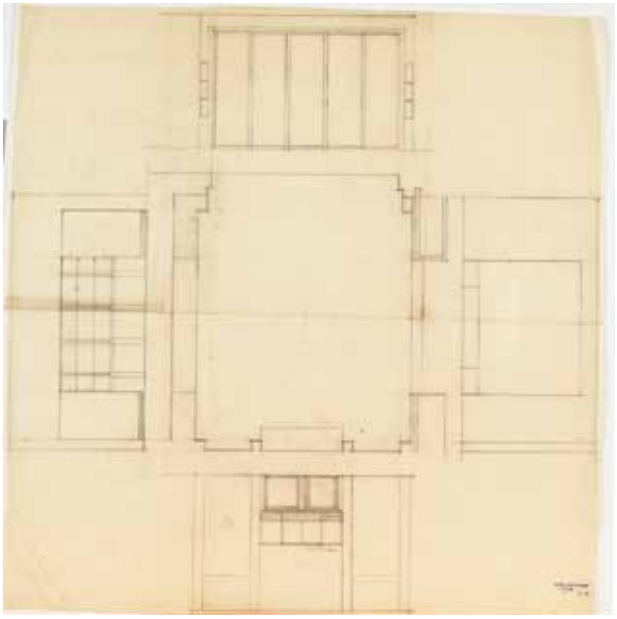


Abb. 322: Speisezimmer, Entwurfszeichnung, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 58,2 x 57 cm, AWA.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 323: Schrank zwischen Speisezimmer und Küche, Speisezimmerseite, Zustand Anfang 2016.



Abb. 324: Max Hendrik Reymers, Frau Reymers-Münz, Judith Adler (Tochter von Anny), Anny Wottitz-Moller, Ludwig Münz, Marie Münz (von links nach rechts) im Speisezimmer Haus Moller, 1932/33.

könnte (Abb. 324). Auf der Zeichnung war im unteren Bereich des Wandschranks Raum für das Einstellen von stapelbaren Tischen vorgesehen. Wie der Stauraum für Notenpulte entspricht auch diese Entwurfsidee dem für die Ateliergemeinschaft typischen Konzept, Stapel- und Klappmöbel in Schränken entlang der Wände zu verstauen und bei Bedarf hervorzuholen. Für die Wand des Speisezimmers, an der sich heute eine eingebaute Ablage mit Schubladen befindet, war ein durch vier vertikale Sprossen gegliederter Schrank mit Ablageflächen im oberen Bereich vorgesehen.[382]

Im Obergeschoss war im Kinderzimmer ein sechsteiliger Schrank geplant, in dem die zweiteilige Wickelkommode integriert war, die auch im Kinderzimmer der Wohnung Koritschoner verwendet wurde (Abb. 235). Realisiert wurde jedoch ein deckenhoher Wandschrank, der heute noch erhalten ist (Abb. 325–326). Die wie eine Schranktür wirkende, zum Nebenzimmer führende Durchgangstür ist im Plan der Ateliergemeinschaft als gewöhnliche Tür vorgesehen.

382 AWA, Inv.-Nr. ALA918, ALA920.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

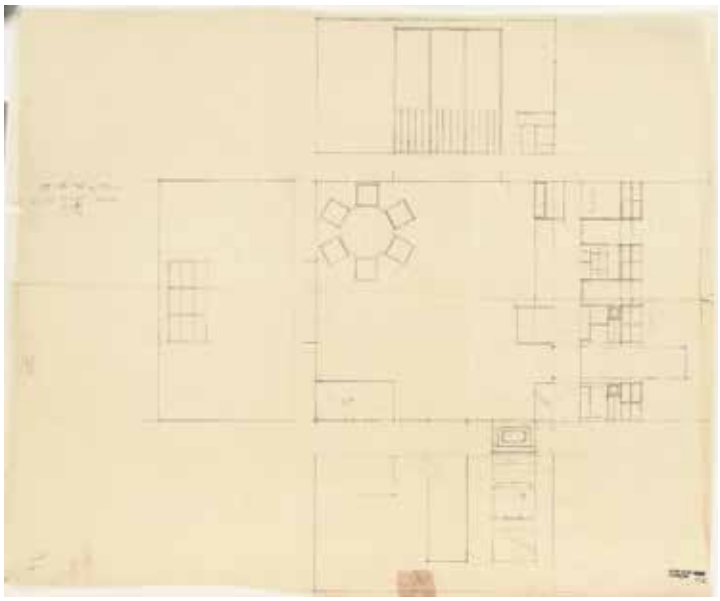


Abb. 325: Kinderzimmer, 1. Obergeschoss, Entwurfszeichnung, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 56 x 71,2 cm, AWA.



Abb. 326: Kinderzimmer, um 1930.

Gegenüber dem Kinderzimmer lag das Zimmer der Hausangestellten, für das ebenfalls ein Plan erhalten ist. Ein Vermerk auf der Zeichnung weist darauf hin, dass als Schlafmöbel hier ein „Diwanbett“ vorgesehen war (Abb. 327).[383]

383 AWA, Inv.-Nr. ALA923.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

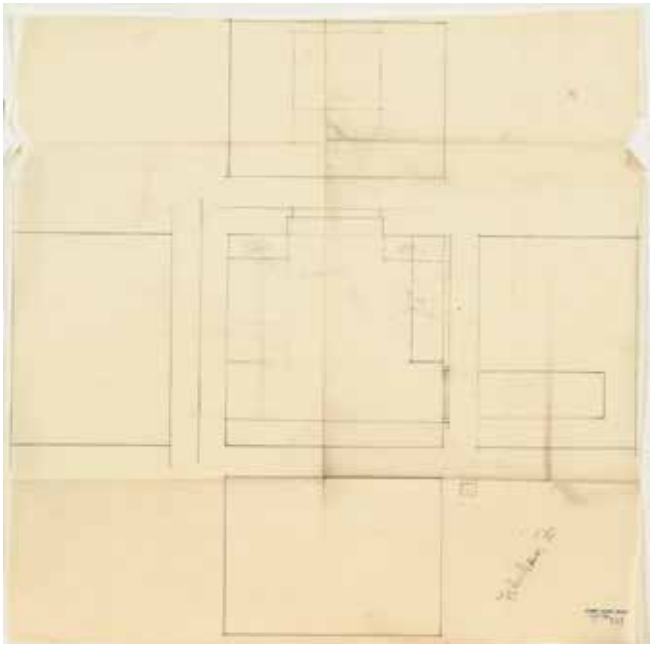


Abb. 327: „Fräuleinzimmer“, 1. Obergeschoss, Entwurfszeichnung, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 50,9 x 50 cm, AWA.

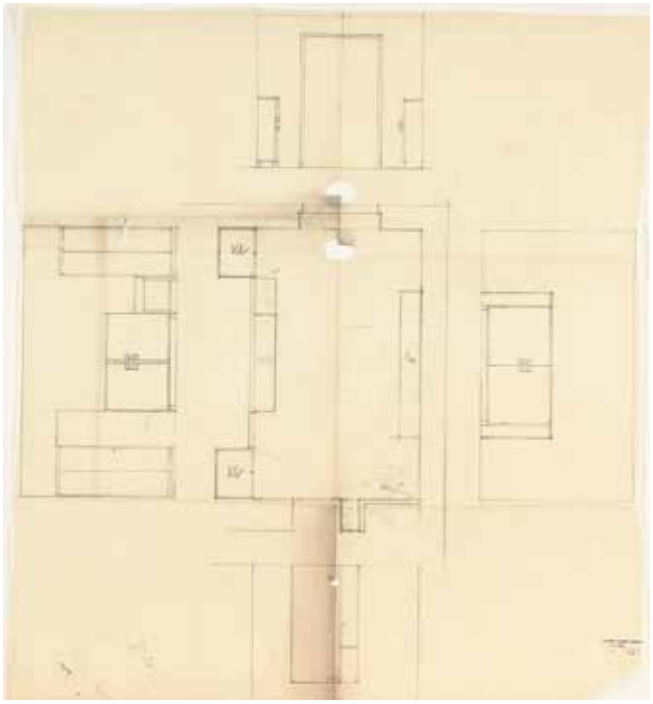


Abb. 328: Westliches Zimmer, 1. Obergeschoss, Entwurfszeichnung, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 61,1 x 54,2 cm, AWA.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

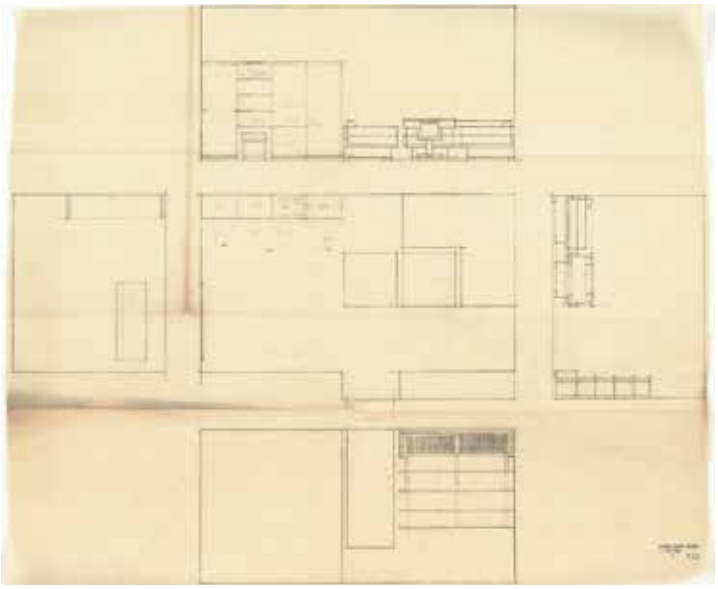


Abb. 329: Entwurfszeichnung eines nicht identifizierten Zimmers, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 50,3 x 57,7 cm, AWA.

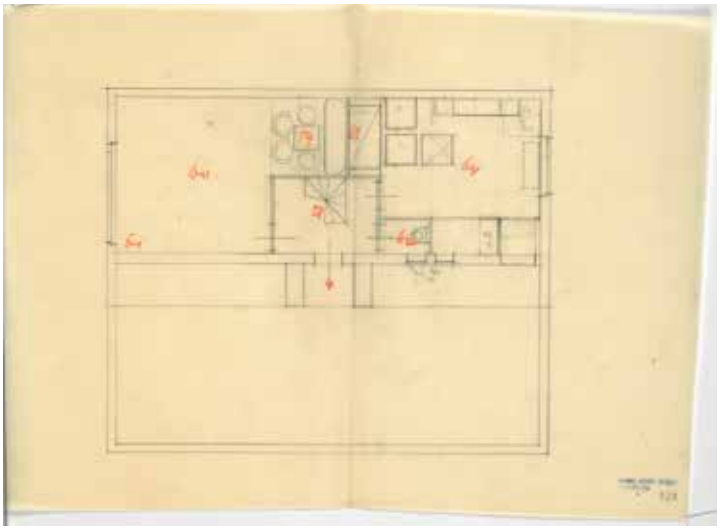


Abb. 330: Atelier von Anny Wottitz-Moller, 2. Obergeschoss, Entwurfszeichnung, um 1928, Bleistift auf Transparentpapier, 29,4 x 39,8 cm, AWA.

Drei weitere Pläne, die den Räumen im ersten und zweiten Obergeschoss zugeordnet werden können, zeigen die Integration der Möbel, die sich das Ehepaar Moller-Wottitz 1925 von der Ateliergemeinschaft für ihre Wohnung in der Wasagasse entwerfen ließ. Die Zeichnung, die dem westlichen Zimmer im ersten Obergeschoss zugeordnet werden kann, zeigt den Wäscheschrank mit integrierter Toilettentischfunktion und das „Schrank-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

bett" aus dem ehemaligen Damenzimmer von Anny Wottitz-Moller (Abb. 328).[384] Ein weiterer Plan zeigt die Integration der Möbel aus dem Herrenzimmer von Hans Moller. Auf der Zeichnung sind die Sitzgarnitur mit dazugehörigem Tisch und der Bücherschrank eingezeichnet (Abb. 329). Dieser Plan lässt sich keinem Zimmer des Hauses sicher zuordnen, da die Markierung der Fenster fehlt. Aufgrund des länglichen Zimmergrundrisses könnte es sich jedoch um einen Alternativentwurf für das besagte westliche Zimmer im ersten Obergeschoss handeln.

Für das über eine Wendeltreppe erreichbare zweite Obergeschoss, in dem sich das nordwestlich ausgerichtete Atelier von Anny Wottitz-Moller mit großem Fenster befand, war für die Nische die von der Ateliergemeinschaft entworfene Sitzgarnitur aus dem ehemaligen Damenzimmer in der Wasagasse vorgesehen (Abb. 330).

Die 1931 erschienene Publikation von Heinrich Kulka *Adolf Loos. Das Werk des Architekten* weist keine Fotos der Zimmer in den Obergeschossen auf, also jenen Zimmergestaltungen, bei denen Loos nicht ausschließlich involviert war und die deshalb nicht aussagekräftig für die Publikation über Loos waren.[385] Im Loos-Archiv hat sich lediglich eine Fotografie des Kinderzimmers erhalten, die jedoch nicht in Kulkas Publikation abgebildet ist. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass in den weiteren Zimmern der Obergeschosse tatsächlich die Möblierungen der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer umgesetzt wurden. Belegt ist, dass offensichtlich die Sitzgarnitur von Anny Wottitz-Moller aus ihrem ehemaligen Damenzimmer in der Wasagasse zur Einrichtung des Hauses gehörte.[386] Ungewöhnlich ist jedoch, dass von der Ateliergemeinschaft keine Fotos von diesen Räumen zur Dokumentation angefertigt wurden, wie sonst üblich. Dies könnte jedoch darauf zurückzuführen sein, dass es sich nicht um neu entworfene Möbel handelte, sondern Entwürfe aus dem Jahr 1925.[387] Da die Möbel beim Einzug in das neue Haus erst drei Jahre alt waren, ist es zudem sehr wahrscheinlich, dass sich das Ehepaar Wottitz-Moller von den Möbeln noch nicht trennen wollte und sie in ihrem neuen Haus nutzte. Bis heute hat sich im Eingangsbereich des Hauses eine Decken-

384 Erhalten ist in diesem Zimmer heute noch ein eingebauter hoher, schmaler Schubladenschrank mit einer Ablagefläche, die entlang der Wand weitergeführt wird. Dieses Möbel könnte ein Rest von der Möblierung der Ateliergemeinschaft sein. Zum einen wird der Schrank auf dem Zimmerentwurf zeichnerisch angedeutet und zum anderen ähnelt die Formensprache den Schrankelementen, die für die Gestaltung von Anny Wottitz-Mollers 1932 entstandenem Zimmer verwendet wurden.

385 Die Fotografien des Hauses Moller fertigte der Fotograf M. Gerlach aus Wien 1930 an. Siehe: Kristan 2001. Siehe: AWA, Inv.-Nr. ALA2450.

386 Der Architekt Friedrich Kurrent hat die Möbel nach eigener Aussage 1966 beim Hausmädchen der Mollers erworben. Heute befindet sich die Garnitur in der Neuen Sammlung in München. Diese Information erhielt die Verfasserin von Josef Straßer, Neue Sammlung München, E-Mail, 14.09.2015.

387 Ähnliches ist für das Einrichtungsprojekt der Villa von Franz Neumann zu beobachten. Nach der Übersiedlung der Einrichtung in eine Wohnung in Prag ließ man ebenfalls keine Fotografien anfertigen.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

leuchte mit Leuchtkörpern aus Soffitten erhalten, die definitiv als gesicherter Entwurf der Ateliergemeinschaft belegt werden kann (Abb. 281).[388]

5.5.2.2 Das Zimmer für Anny Wottitz-Moller

1932 wurde das mittige Zimmer im ersten Obergeschoss gestaltet, das durch Türen mit dem Kinderzimmer und dem westlichen Zimmer verbunden war. Die Einrichtung ist durch Fotografien und farbige Axonometrien gut dokumentiert (Abb. 331–332).[389] An der rechten Wand neben der Tür stand ein Stahlrohrbett, dem ein aus Holz gefertigter Nachttisch mit ausziehbarem Tischelement und darüber angebrachtem Bücherregal zugeordnet war. Auf der gegenüberliegenden, zum Garten ausgerichteten Seite mit Fenstertür zum Balkon war ein Schreibtisch aus Holz positioniert, über dem ein Regalelement angebracht war, dessen obere Abschlussplatte entlang der Wand weitergeführt wurde. Unter den Schreibtisch konnte ein Tisch vom Typ Ti6 eingeschoben werden, der bei Bedarf zu einer Sitzgruppe mit einem Stahlrohrstuhl und einem gepolsterten Stahlrohrsofa hervorgeholt werden konnte. Über dem Sofa hing ein Stillleben mit Zitronen von Anny Wottitz-Mollers Freund Max Bronstein[390], der wie sie am Bauhaus studiert hatte (Abb. 333).

Gegenüber der Sitzecke war in einem Wandschrank ein Toilettentisch eingebaut (Abb. 334). Dieser bestand aus einem großen Spiegel, Glasablageflächen, einem Hutschrank und einem weiteren Schrankelement. Die Heizung daneben war mit Glasstäben verkleidet. Ein Stahlrohr-Hocker mit Rohrgeflecht fungierte als Sitzgelegenheit. Zur Einrichtung des Zimmers gehörten auch eine Nachttischleuchte und eine Deckenleuchte, die ebenfalls nach Entwürfen Franz Singers ausgeführt wurden.

Die Wände waren den farbigen Axonometrien zufolge in einem hellen Zitronengelb gestrichen. Diese Farbwahl erfolgte vermutlich in Abstimmung auf das Gemälde von Max Bronstein. Nur im Bereich des Bettes war die Wand mit einem dunkleren Ton versehen. Der Boden war im Bereich der Sitzecke und in der Ecke neben der Tür mit anth-

388 Dies bestätigte sich bei einem Besuch des Hauses durch die Verfasserin am 5.1.2016. Die Deckenleuchte konnte aufgrund der noch erhaltenen Entwurfszeichnung im AGS gesichert der Ateliergemeinschaft Dicker und Singer zugeschrieben werden.

389 BHA, Architektursammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9352, 9353.

390 Max Bronstein, später genannt Ardon Mordecai (1896–1992) war vom WS 1920/1921 bis SoSe 1924 am Bauhaus. Er sollte in die Gold-Silber-Kupferschmiede oder in die Glaswerkstatt aufgenommen werden, wurde später aber zu den Lehrlingen in der Druckerei gezählt. Siehe: Winkler 2009, S. 256–257. 1925 besuchte er die Staatliche Kunstakademie in München und war von 1929 bis 1933 Lehrer an Johannes Ittens Schule in Berlin. Anschließend emigrierte er nach Palästina und war von 1940–1952 Leiter der Bezalel Kunst- und Designhochschule in Jerusalem. Siehe: BHA, Dokumentensammlung, Ardon Mordecai (Max Bronstein), Mappe 1–3.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 331: Schlafzimmer Anny Wottitz-Moller, Haus Moller, Axonometrie, um 1931/32, Bleistift, Buntstift, Tempera, Silberpapier, Transparentpapier auf Karton, 52,5 x 45 cm, BHA.



Abb. 332: Schlafzimmer Anny Wottitz-Moller, Haus Moller, Axonometrie, um 1931/32, Bleistift, Buntstift, Tempera, Silberpapier, Transparentpapier auf Karton, 51 x 44,5 cm, BHA.

razitfarbenem Filz ausgelegt. Durch den Einsatz von helleren und dunkleren Farbtönen wurde das Zimmer so in verschiedene Bereiche gegliedert. Mit der Farbskala in Grau und Zitronengelb wurde zudem eine für die Nutzung als Schlafzimmer geeignete, ruhige und harmonische Raumatmosphäre erzielt. Auf den farbigen Perspektivzeichnungen sind zudem drei Bereiche in einem kräftigen Rot gestaltet: ein zylinderförmiges Kissen auf dem Sofa, der untere Bereich des Toilettentischs und die Seitenwand des Schrankelements am Schreibtisch. Ob diese punktuelle farbliche Akzentsetzung umgesetzt wurde, ist nicht mehr feststellbar. Neben der Farbauswahl war auch die Materialkombination von gemaserten Furnierhölzern, Rohrgeflecht, Linoleum und Stahlrohr kontrastreich. Wie Loos auf dieses Zimmer reagierte, ist nicht bekannt, allerdings soll er bei einer Feier zu einer von Franz Singer neu eingerichteten Wohnung für Hans Heller und Inge Schön „Singer an diesem Abend ins Gesicht" gesagt haben, dass er ein Gegner des Bauhauses sei.[391]

In veränderter und teilweise unvollständiger Form sind der Nachttisch, der Schreibtisch und das untere Schrankelement des Toilettentischs in Privatbesitz erhalten.[392] Diese

391 Heller 1985, S. 45–46.
392 Privatbesitz.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 333: Schlafzimmer Anny Wottitz-Moller, um 1932.



Abb. 334: Toilettentisch, 1932.

Möbel reisten mit Anny Wottitz-Moller erst in die Emigration mit nach London, dann nach Haifa, wieder nach London und schließlich in die Schweiz.[393] Ein aus der Familie Wottitz-Moller stammender Tisch des Typs Ti6 befindet sich heute in der Sammlung des MAK und könnte das Exemplar sein, das ursprünglich zu dieser Zimmereinrichtung gehörte.

393 Judith Adler teilte der Verfasserin am 24.4.2016 mit, dass ihre Mutter die Möbel im März 1938 erst nach London und im April 1940 nach Haifa mitnahm.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 335: Gartenhaus Moller, Entwurfszeichnung, um 1931, AGS.

5.5.2.3 Das Gartenhaus

Ein Jahr bevor Singers Atelier das Zimmer von Anny Wottitz-Moller einrichtete, wurde 1931 im Garten ein heute nicht mehr erhaltenes Gartenhaus gebaut und eingerichtet. Nach Aussage der Tochter Judith Adler traf sich dort vor allem ihre Großmutter Alice Moller mit Freundinnen, um Bridge zu spielen.[394] Das Häuschen wurde an die Wand des Nachbarwohnhauses gesetzt und war zum Garten durch im Viertelkreis verlaufende Glasfalttüren abgeschlossen, die vollständig zu den Seiten geschoben werden konnten, sodass eine Verbindung zwischen Garten und Haus hergestellt und ein Panorama-Blick in den Garten ermöglicht wurde. Das quadratische Flachdach überragte den Terrassenbereich. Eine farbige Perspektivansicht des Ateliers sah auch die Bepflanzung des Daches mit Zugang durch eine Außentreppe vor (Abb. 335). Dies wurde jedoch nicht realisiert.

Im Inneren gehörten eine Couch, der höhenverstellbare Tisch Ti7, Stahlrohr-Stühle mit Rohrgeflecht und die Stahlrohr-Beistelltische Ti10 zur Ausstattung (Abb. 201). Einbauschränke, in die Stühle und Tische eingeschoben werden konnten, ergänzten das Mobiliar. Durch Hervorziehen eines drehbaren Durchreicheschranks und das Schließen einer Schiebetür konnten die in den Durchreicheschrank integrierte Kochstelle, der Waschtisch, die Kleiderablage und die rückseitige Eingangstür vom Wohnraum separiert werden (Abb. 336). Die Integration einer Spüle und Kochstelle ermöglichte sogar die temporäre Bewohnung des Häuschens. Im *Wiener Kunstwanderer* hieß es dazu 1933: „Franz Singers Sommerhaus im Garten ist eine Art moderner Eremitage. Es enthält

394 Gespräch mit Judith Adler 24.4.2016.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

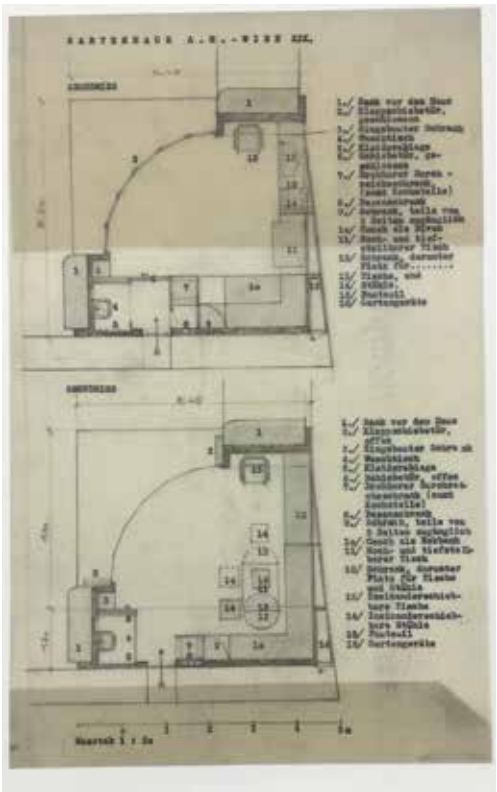


Abb. 336: Gartenhaus Moller, Grundriss, 1931, BHA.



Abb. 337: Gartenhaus Moller, Farbentwurf, um 1931, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Karton, 30,4 x 51 cm, BHA.

auf engstem Raume alles, was ein Mensch mit den Lebensgewohnheiten des Städters braucht, wenn er für eine Weile Einkehr bei der Natur sucht.“[395]

Der Linoleum-Boden war der Beschreibung in der Zeitschrift *Design of To-day* zufolge grün und braun gesprenkelt, womit auf den umgebenden Garten farblich eingegangen wurde.[396] Eine Perspektive aus dem Bauhaus-Archiv Berlin zeigt hingegen eine wesentlich farbenreichere Gestaltung des Innenraums (Abb. 337). Auffällig für den Bau ist die naturbelassene Holzverkleidung außen und innen, die offenbar den Gartenhaus-Charakter unterstreichen sollte.

In Blickrichtung des Häuschens führte ein Laubenweg zu einer weiteren Terrasse (Abb. 338). Von dort und vom Gartenhaus selbst führten Wege über eine Treppe zum Wohnhaus. Die Gartenarchitektin Anna Lang – die spätere Frau des Architekten Ernst Plischke – plante die Bepflanzung des Gartens mit Blumenbeeten.[397]

395 Der Wiener Kunstwanderer 1933, S. 22–23.
396 Levetus 1934, S. 264–265.
397 Ottillinger 2003a, S. 237.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 338: Gartenhaus Moller, Außenansicht, um 1931.

Neben diesen privaten Aufträgen realisierte die Ateliergemeinschaft ebenso Projekte für die Firma *S. Katzau* der Mollers. 1930 wurde eine Wohnung in Náchod-Babí eingerichtet und 1931 das Büro der Firma in Wien in der Reichsratstrasse 15 umgebaut und mit „Einzelstücken" ausgestattet.[398] Adolf Loos entwarf 1931 eine Arbeitersiedlung in Náchod-Babí mit acht Häusern für die Mitarbeiter der Firma *S. Katzau*.[399] Sowohl Loos als auch die Ateliergemeinschaft wurden von der Familie Moller demzufolge mehrfach für Bauten und Innenraumgestaltungen beauftragt.

5.5.3 Wohnkonzepte auf kleinster Fläche

5.5.3.1 Einwohnräume

Alle Räume müssten „für den Tagesaufenthalt zu verwenden"[400] sein und demzufolge mehrere Funktionsbereiche miteinander kombinieren, da enge Räume nicht erlauben

398 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

399 Rukschcio/Schachel 1982², S. 635.

400 Kölner Tageblatt 1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

würden, diese „für einen Einzelzweck dem ständigen Gebrauch zu entziehen"[401] heißt es in Franz Singers publiziertem Text „Das moderne Wohnprinzip"[402].

Dieses Konzept eines mehreren Nutzungsansprüchen gerecht werdenden Wohnraums verbreitete sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgehend von Amerika und Großbritannien. Insbesondere Frank Lloyd Wright ist als Vorreiter dieser flexiblen Wohnräume anzusehen. In Sigfried Giedions Buch *Raum, Zeit, Architektur* heißt es über Wright: „Er arbeitete fundamental, so weit wie möglich, nahm das Haus als einen einzigen Raum. Der Innenraum wurde nur entsprechend besonderen Notwendigkeiten differenziert. [...] Um 1910 hatte Wright eine bis dahin unvorstellbare Flexibilität des freien Grundrisses erreicht. Damals waren in anderen Ländern der freie Grundriß und das flexibel gestaltete Innere und Äußere noch nahezu unbekannt. Wrights flexible Behandlung des Innenraumes war vielleicht sein größter Dienst, den er der heutigen Architektur erwies. Sie brachte Leben, Bewegung und Freiheit in den versteiften Körper der damaligen Architektur."[403] Inspirierend für die Unterteilung des Wohnraums in verschiedene Nutzungsbereiche war darüber hinaus auch die aus englischen Landhäusern bekannte „Wohnhalle", deren Verwendung durch die 1904 und 1906 erschienenen Publikationen *Das englische Haus* von Hermann Muthesius sowie *Houses and Gardens* von Mackay Hugh Baillie Scott angeregt wurde.[404]

Frühe Beispiele für die Konzeption einer Wohnhalle in Wien wurden beispielsweise im von Adolf Loos geplanten Wohnzimmer im Haus Steiner in Wien-Hietzing (1910) sowie im von Josef Frank gestalteten Wohnzimmer im Haus Bunzl in Ortmann bei Pernitz in Niederösterreich (1914) realisiert (Abb. 339–340).[405] Die Einteilung in einzelne abgetrennte Zimmer, wie Speise-, Wohn- und Musikzimmer, wurde aufgegeben und Aufteilungen in verschiedene Zimmerbereiche erfolgten beispielsweise durch Vorhänge.

Die Auflösung einer funktionsbedingten Einteilung von Zimmern und die Zusammenlegung bisher räumlich separierter Wohnfunktionen war infolge der angespannten Wohnungssituation nach dem Ersten Weltkrieg in Wien jedoch auch ein Mittel, um Wohnraum einzusparen.[406] In dem „Musterzimmer mit Kochnische", das 1927 in Franz Schusters Publikation *Eine eingerichtete Kleinstwohnung*[407] abgebildet war, sind die Bereiche Wohnen, Essen, Kochen und Schlafen in einem Raum vereint. Nur mithilfe eines Vorhangs konnte die Küche vom Wohnraum separiert werden (Abb. 341).

401 Kölner Tageblatt 1931.
402 Kölner Tageblatt 1931.
403 Giedion 2015, S. 262–263.
404 Ottillinger 2009, S. 21–22.
405 Ottillinger 2009, S. 20–21.
406 Witt-Dörring 1980, S. 35.
407 Schuster 1927.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 339: Adolf Loos, Wohnzimmer Haus Steiner, 1910.



Abb. 340: Josef Frank, Wohnzimmer Haus Bunzl, um 1914.

Aber auch abseits des sozialen Wohnbaus griffen Wiener ArchitektInnen das Konzept des „Einwohnraums" bzw. der funktionsübergreifenden Wohnräume häufig auf. In der um 1926 eingerichteten „Einzimmer-Wohnung eines jungen Ehepaares" von Otto Niedermoser und dem von Fritz Gross auf der Ausstellung „Die neuzeitliche Wohnung"

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 341: Franz Schuster, Wohnküche in *Eine eingerichtete Kleinstwohnung*, 1927.

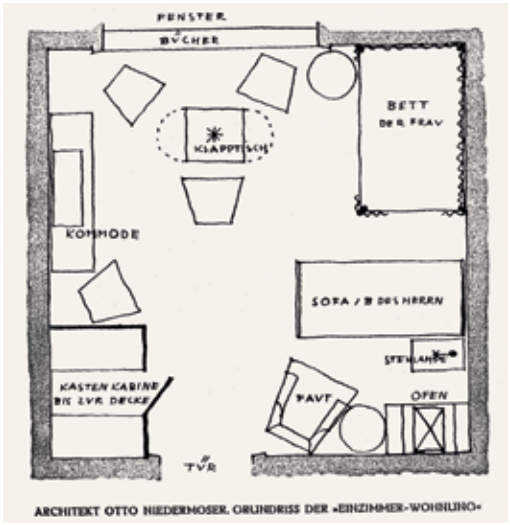


Abb. 342: Otto Niedermoser, Grundriss einer Einzimmerwohnung, *Innendekoration* 1926.

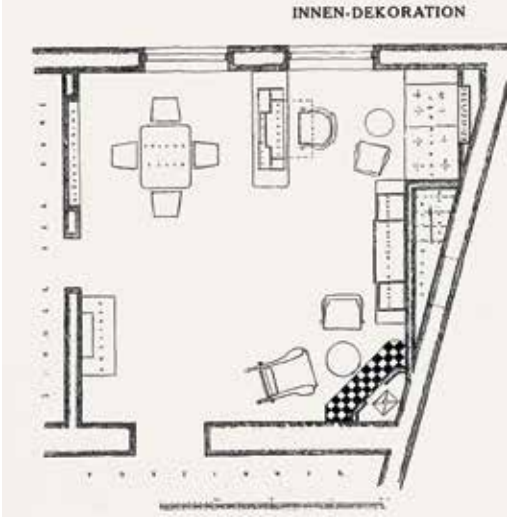


Abb. 343: Fritz Gross, Grundriss eines Einwohnraums, Ausstellung „Die neuzeitliche Wohnung“, ÖMKI, *Innendekoration* 1929.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 344: Ernst Plischke, Kleinwohnung mit Wohnküche, Ausstellung „Der gute billige Gegenstand“, ÖMKI, 1931/32.

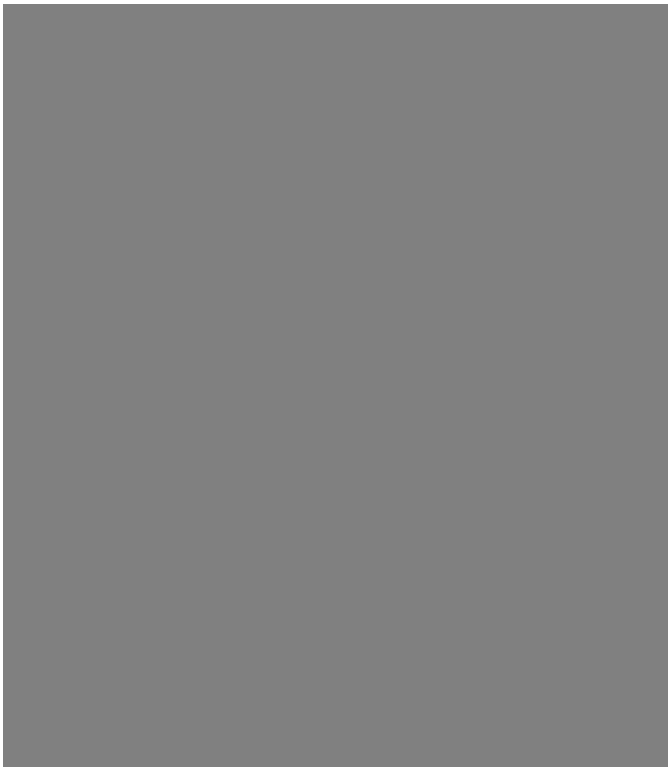


Abb. 345: Ernst Plischke, Wohnzimmer Wohnung Lucie Rie, 1928.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

1928 präsentierten „Einwohnraum" waren Schlaf-, Speise- und Wohnbereich innerhalb eines Raums kombiniert (Abb. 342–343).[408] Der Architekt Ernst Plischke setzte sich ebenfalls mit der optimalen Raumausnutzung auseinander und zeigte auf der Ausstellung „Der gute billige Gegenstand" 1931/32 eine Einraumwohnung mit Kochnische und Bad (Abb. 344).[409] 1928 richtete er für die Keramikerin Lucie Rie und ihren Ehemann Hans Rie eine kleine Zweizimmerwohnung mit Diele in der Wollzeile 24 ein (Abb. 345). Aus seiner Beschreibung geht ebenso die Abkehr von der funktionalen Festlegung der Zimmer hervor: „Es war eine kleine Wohnung, und ich habe versucht, durch eine gewisse Gleichförmigkeit der drei Räume eine größere, offene Wohneinheit zu erreichen, also die Unterteilung Wohndiele, Wohnraum und Wohnschlafraum formal und damit wirklich zu überwinden. [...] Dadurch bleibt der Raum selbst leer und neutral, ein Wohnraum ohne eindeutige Bestimmung."[410] Der ruhige, einheitliche Charakter der Wohnung wurde durch Einbauschränke erzielt, die ein Aufstellen von zusätzlichen Schränken überflüssig machten. Helle Vorhänge zum Abteilen der Funktionen unterstützten die Luftigkeit der Räume.[411] Plischke bezog sich hiermit auf ein Konzept von Loos, der die Auffassung vertrat, dass dem Architekten die Konzeption von eingebautem Mobiliar obliege und dieses mit flexiblen mobilen Einrichtungsgegenständen zu kombinieren sei: „Die Herstellung der mobilen Möbel überlasse man dem Tischler und dem Tapezierer. [...] Aber die Wände gehören dem Architekten. Hier kann er frei schalten. Und zu den Wänden die Möbel, die nicht mobil sind. Sie dürfen nicht als Möbel wirken. Sie sind Teile der Wand und führen nicht das Eigenleben der unmodernen Prunkschränke."[412] Wie aus dem zweiten Band der Reihe „Haus und Raum. Ratgeber für Bauen und Wohnen"[413] hervorgeht, in dem auch die Wohnung Rie aufgenommen war, wurden diese Wiener Wohnraumgestaltungen besonders geschätzt: „Die Wiener Architekten bieten uns besonders gute Beispiele für die Umwandlung alter Mietwohnungen in Wohnräume, die

408 Innendekoration 1926, S. 307–308; Ankwicz-Kleehoven 1929, S. 3–9.

409 Ottillinger 2003b, S. 110.

410 Zitiert nach: Leitner 2003, S. 28.

411 Mit dem Einsatz der Wandschränke und den Raum abtrennenden Vorhängen stand Plischke in der Tradition von Adolf Loos. Dieser war nämlich der Auffassung, dass die Gestaltung der Wände in einer Wohnung dem Architekten überlassen werden sollten. Siehe: Ottillinger 2009, S. 20–21. Und doch gelingt es Plischke mit der Wohnung Rie, so Ottillinger, „aufbauend auf den Wohnvorstellungen von Loos, Frank und Strnad und mit einem interessierten Blick auf die internationale Moderne [...] eine eigenständige Position als Innenarchitekt und Möbeldesigner" einzunehmen. Siehe: Ottillinger 2003b, S. 104–105, 111.

412 Adolf Loos, Die Einrichtung der modernen Wohnung (Die Abschaffung der Möbel), 1924, in: Opel 2010, S. 594-595.

413 Hoffmann 1934, S. 28.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Abb. 346: Mies van der Rohe, Haus Tugendhat, Brünn, Grundriss, 1928–1930, Tusche und Bleistift auf Transparentpapier, 50,2 x 81,9 cm, MoMA.



Abb. 347: Le Corbusier, Pavillon L' Esprit Nouveau, Internationale Kunstgewerbeausstellung, Paris 1925.

den heutigen Anschauungen entsprechen. Sie verwenden dabei Schrankeinbauten der verschiedensten Art und abgrenzende leichte Vorhänge mit großem Geschick."[414]

In Deutschland war es insbesondere Mies van der Rohe, der den offenen Grundriss von Wright aufgriff und multifunktionale Wohnräume verwendete. In seinem von 1929 bis 1930 errichteten Haus für die Familie Tugendhat in Brünn sind Wohn-, Ess-, Arbeits- und Musikraum in einem großen Wohnraum kombiniert (Abb. 346). Die Wände, die

414 Hoffmann 1934, S. 28.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

diese Bereiche optisch voneinander trennen, haben jedoch keine tragende Funktion mehr. Diese offene Grundrissgestaltung wird durch die Konstruktion des Hauses in Stahlskelettbauweise ermöglicht, deren kreuzförmige Stützen die Lasten des Hauses tragen.

Le Corbusier hatte bereits 1925 mit dem zweigeschossigen Wohnraum mit Galerie im Pavillon de l’Esprit Nouveau als Prototyp und schließlich im Mietshaus Clarté in Genf (1930–1932) einen einzigen Raum zum Wohnen, Essen und Schlafen verwirklicht (Abb. 347).[415] Er plädierte ebenso für die Gestaltung von Häusern mit offenem Grundriss ohne abgeschlossene Zimmer. In seinem Entwurf für das „Dom-Ino“ Haus, einen Eisenbetonskelettbau, verwendete er das Prinzip bereits 1914.[416]

Die sich aus diesem Raumgestaltungskonzept ergebenden Einwohnräume wurden von Adolf Platz besonders befürwortet: „Der Einheitswohnraum ersetzt ihm [dem ‚selbständig denkende[n] Mensch[en]‘] die Fülle von Räumen, die er nicht ausnutzen und heizen könnte. Dieser Wohnraum wird aus einem Speise-, Arbeits-, oder Musikteil kombiniert; er wird in entsprechende Abteilungen durch Einbauten, Möbel, Teilwände, Schiebetüren zerlegt; er wird beweglich, ‚elastisch‘, teilbar, er läßt sich vergrößern und verkleinern – er wird zu einem Instrument des Lebens auch in den bescheidensten Verhältnissen.“[417] Auch Siegfried Giedion plädierte für „einen großen ‚unteilbaren‘ Raum, in dem Beziehungen und Durchdringungen herrschen, an Stelle von Abgrenzungen. [...] Unsere innere Einstellung fordert heute vom Haus: Möglichste Überwindung der Schwere. Leichte Dimensionierung. Öffnung. Durchspültsein von Luft [...].“[418]

Vorschläge für verschiedene Lösungen der „Raumlockerung“[419] lieferten auch die Architekten für die Häuser der Werkbundsiedlung in Stuttgart-Weißenhof von 1927. Mies van der Rohe setzte zur Raumteilung neben Glaswänden bewegliche Sperrholzwände ein, Mart Stam verwendete mehrteilige Schiebetüren, Le Corbusier in Schränken einzuschiebende Wände, Bruno Taut Faltwände aus Leder und Adolf Rading Harmonikatüren.[420]

Auch wenn sich bei den Bauten, die unter Gropius am Bauhaus entstanden, noch keine unmittelbare Bevorzugung des Einwohnraums erkennen lässt, so wurden dennoch mehrere Wohnfunktionen innerhalb eines Raums kombiniert. Im Haus von Gropius in Dessau war das Speisezimmer vom Wohnzimmer nur durch einen Vorhang getrennt, hier befand sich auch der große, von Breuer entworfene Schreibtisch für Walter und Ise Gropius, der die Funktion des Arbeitens in den Wohnraum integrierte (Abb. 348). Aller-

415 Weigel 1991, S. 66.
416 Giedion 2015, S. 329; Kieren 2006², S. 195.
417 Platz 1933, S. 65.
418 Zitiert nach: Platz 1933, S. 62.
419 Platz 1933, S. 62.
420 Platz 1933, S. 62.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 348: Schreibtisch im Haus Gropius, Dessau, 1925/26.

dings blieb bei den Meisterhäusern die klassische Aufteilung von Wohnzimmer, Speisezimmer und Küche noch beibehalten.

Die Abgänger des Bauhauses waren jedoch offen für die Konzeption von Einwohnräumen. Marcel Breuer, der zeitweise parallel mit Franz Singer am Bauhaus studiert hatte, sprach sich in einem Artikel mit dem Titel „Raum Sparen!“[421], erschienen in der Zeitschrift *die neue linie*, explizit für solche Wohnräume aus, er befürwortete darin: „Nicht viele abgeschlossene Spezialzimmer, sondern wenige größere, durch Schiebewände teilbar [...] mit modernen, raum- und arbeitssparenden Apparaten [...].“[422] Übereinstimmend mit der Ansicht im Text „Das moderne Wohnprinzip“ von Singer, dass Möbel mobil sein und nur Diwans, Schreibtische und Bänke nicht „täglich anders“[423] stehen müssten, formuliert Breuer, dass „die großen Möbelstücke eingebaut, die kleineren beweglich und in der Erscheinung durchsichtig“[424] sowie „vielseitig verwend- und kombinierbar“[425] sein müssten.

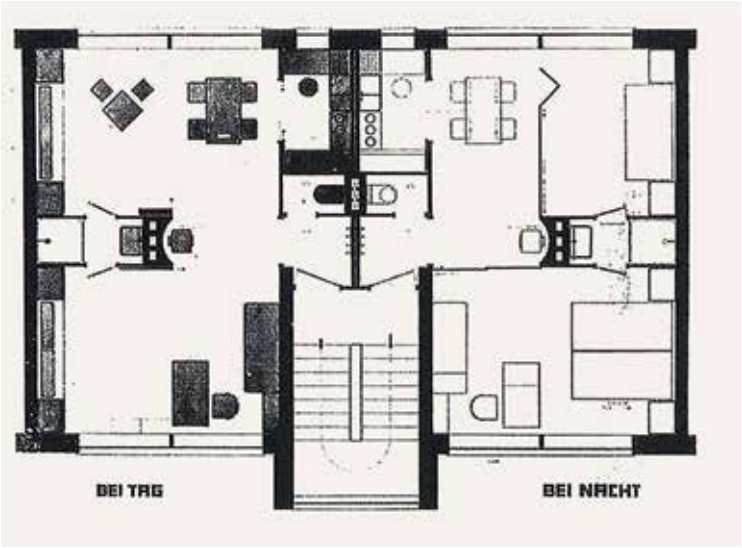
421 Breuer 1931, S. 24.
422 Breuer 1931, S. 24.
423 Kölner Tageblatt 1931.
424 Breuer 1931, S. 24.
425 Breuer 1931, S. 24.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 349: Lilly Reich, Einraumwohnung, Bauausstellung, Berlin 1931.

Abb. 350: Carl Fieger, Grundriss einer Etagenwohnung, Bauausstellung, Berlin 1931.



Die auf der „Internationalen Bauausstellung“ in Berlin 1931 präsentierten Wohnungstypen „Wohnung für den alleinstehenden Mann, für die ledige Frau, Wohnung für zwei Frauen, Wohnung für ein Ehepaar und die Wohnung für den ‚geistigen Arbeiter‘“[426] ver-

426 Weigel 1991, S. 91.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

anschaulichen das neue Wohnkonzept. Marcel Breuer zeigte hier eine „Etagenwohnung für ein Mietshaus“ mit Schiebewänden zwischen Wohn- und Schlafzimmern. Die von Lilly Reich eingerichteten Wohnungen – eine Einraumwohnung und eine Zweizimmerwohnung für ein „Boardinghouse“ – waren mit raumtrennend verwendeten Küchenschränken und Möbeln ausgestattet (Abb. 349).[427] Mies van der Rohe wandte in seinem dort präsentierten Wohnbau – wie schon beim Haus Tugendhat umgesetzt – sein Prinzip des offenen Grundrisses an, indem das Dach anstatt durch Wände von Stützen getragen wurde. Die Wände konnten somit frei im Raum aufgestellt werden und dienten der optischen Separierung der Bereiche Wohnen, Essen, Arbeiten und Schlafen.

Weitere Lösungen für Kleinwohnungen präsentierte Carl Fieger, ein enger Mitarbeiter von Walter Gropius, mit seiner „Etagenwohnung“ auf 40 qm Grundfläche, die „aus einem einzigen ost-west besonnten Raum, der am Tage im Zusammenhang benutzt, bei Nacht durch Schiebewände in zwei Schlafräume unterteilt werden“[428] konnte. Klappbetten und Schrankwände gehörten in dieser Wohnung zum Mobiliar (Abb. 350).

Die Kombinierung mehrerer Wohnfunktionen innerhalb eines Raumes war auch ein Betätigungsfeld der Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer. Zum einen wurden insgesamt sechs Klein- bzw. Einraumwohnungen für die AuftraggeberInnen Hans Heller (1927), Else und Erwin Reisner (1929), Fritz Lehr (1931), Ella Reiner-Lingens (1931), Alfred Breslauer (1931) und Hedy Schwarz (1932) eingerichtet, zum anderen wurden in größeren Wohnungen häufig einzelne Zimmer mit mehreren Funktionen ausgestattet.

Mit der zeichnerischen Ausarbeitung dieser Wohnungen anhand von Grundrissen im Vorher- und Nachher-Zustand sowie aufwendigen farbigen Perspektivzeichnungen wurden die Prinzipien dieser Wohnraumgestaltungen veranschaulicht. Durch eine raumausnützende Anordnung der Möbel sollten innerhalb eines Raumes mehrere Funktionen vereint und dennoch ein großzügiger Raumeindruck in kleinen Räumen verwirklicht werden.

Das Zusammenklappen, Ausklappen, Zusammenschieben und Stapeln von Stühlen und Tischen ermöglichte die Verwandelbarkeit und damit Mehrfachnutzung der Räume.

Diese Lösungen des Einrichtens zeigen Parallelen zu zeitgenössischen Wiener Klein- und Einraumwohnungen sowie Übereinstimmungen in der Kombination verschiedener Funktionsbereiche innerhalb eines Raums aus dem Umkreis der Vertreter des „Neuen Bauens“.

Das früheste Beispiel der Ateliergemeinschaft für die Kombination von Wohnfunktionen in einem Raum ist die Wohnung des Ehepaars Anny Wottitz-Moller und Hans Moller in der Wasagasse. Damen- und Herrenzimmer waren mit Möbeln ausge-

427 Platz 1933, S. 368.
428 Hilberseimer 1931, S. 257.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

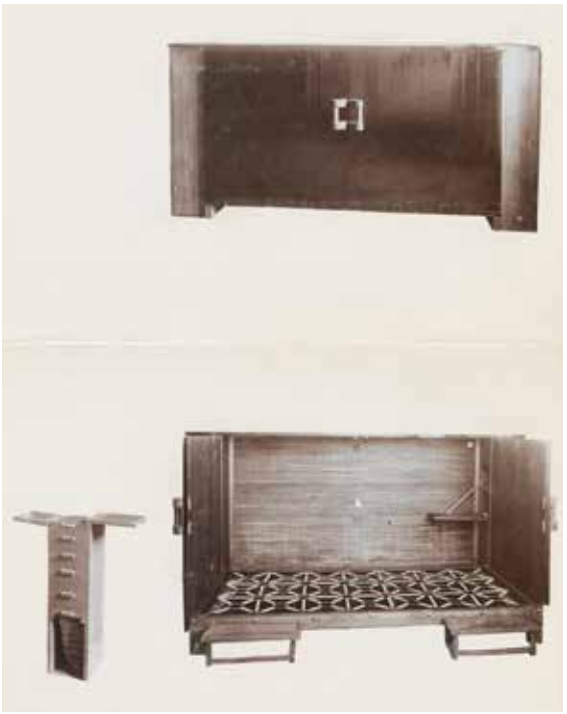


Abb. 351: Klappbett für Anny Wottitz-Moller, 1925.



Abb. 352: Schlafnische im Mädchenzimmer, Wohnung Karl Heller, 1928.

stattet, die eine Nutzung bei Tag und Nacht ermöglichten. Zur Einrichtung gehörten ein Schrank mit Klappbett im Damenzimmer und Fauteuils im Herrenzimmer, die zur Schlafgelegenheit umfunktioniert werden konnten (Abb. 351, 144). Die Kombination von Wohnen und Schlafen wurde auch in dem Bedienstetenzimmer der Wohnung Karl Hellers von 1928, in der Zweizimmerwohnung des Ehepaars Reisner von 1929 und im Gästehaus Auersperg-Hériot von 1933 angewandt (Abb. 352). Kombiniert wurden auch häufig Wohn- und Speiseraum. In der Wohnung Hunger richtete das Atelier ein Zimmer als „kombiniertes Speise- und Wohnzimmer“ auf nur 8 qm ein. Größere Wohnungen wie die der Familie Reymers-Münz erlaubten auch die Aufstellung eines Flügels im Speise- und Wohnzimmer, das demzufolge auch als Musikzimmer genutzt werden konnte.

Die Kombination der Funktionen wurde vielfach variiert. In der Wohnung von Emmy Hirsch (1932) wurde ein Zimmer als Wohn-, Arbeits- und Musikzimmer eingerichtet und in der Wohnung von Prof. Taglicht ein Zimmer mit den Funktionen eines Wohn-, Arbeits- und Schlafzimmers ausgestattet. Für die Tänzerin Lilian Harmel entstand 1933

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 353: Studio, Wohnung Lilian Harmel-Rubinstein, 1933.

ein Zimmer, das neben dem Tanztraining durch Verwendung eines „Schrankraums", in dem die Möbel verwahrt wurden, auch als Wohn-, Speise- und Schlafzimmer genutzt werden konnte. Wie in der von Marcel Breuer 1934 gestalteten Wohnung für Hilde Levy-Strobel in Berlin war das Studio also direkt in die Wohnung integriert (Abb. 353–354). Dicker und Singer gingen sogar so weit, die zwei Ordinationen einer Internistin und eines Gynäkologen des Ärzte-Ehepaares Deutsch (1932) innerhalb eines Zimmers zu kombinieren (Abb. 355). In den Einraumwohnungen für Hans Heller (1927), Alfred Breslauer (1931), Ella Reiner-Lingens (1931) und Hedy Schwarz (1932) wurden alle Wohnfunktionen wie Wohnen, Essen, Arbeiten und Schlafen innerhalb eines Raums kombiniert. In den Kleinwohnungen von Else und Erwin Reisner (1929) und Fritz Lehr (1931) befand sich jeweils ein weiteres Zimmer mit Schlaffunktion in der Wohnung.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Abb. 354: Marcel Breuer, Wohnung Hilde Levy-Strobel mit integriertem Gymnastikstudio, Berlin 1930.

Abb. 355: Kombinierte Ordination, Wohnung Ella und Josef Deutsch, 1932.



© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 356: Speisezimmer, Wohnung Téry-Buschmann, 1930.

Separierungen der Räume erfolgten durch Vorhänge sowie Schiebe- und Faltschiebetüren. In der 1930 eingerichteten Wohnung von Margit Téry-Buschmann und Hugo Buschmann konnten durch Öffnung einer Faltschiebetür zwischen Wohn- und Speisezimmer beide Räume miteinander verbunden werden (Abb. 356). Dieses raumverändernde Prinzip mittels Faltschiebetüren wurde ebenso für die Villa Neumann in Reichenberg, das Gartenhaus Moller und das Gästehaus Auersperg-Hériot, bei Letzteren als Öffnung zum Außenraum und damit als Verbindung zum Garten, aufgegriffen.

In der Verwendung solcher Schiebe- und Faltschiebetüren und deren raumverändernder Funktion erscheint insbesondere Gerrit Rietveld als Vorbild für die Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer legitim. Zum einen konnte Singers Orientierung an Rietvelds Möbeldesigns bereits dargelegt werden und zum anderen besaß Singer die Publikation *Holländische Architektur* von J. J. P. Oud aus der Reihe der Bauhausbücher, in der das Haus von Rietveld für Truus Schröder-Schräder aus dem Jahr 1924 aufgenommen ist.[429] Bei dem in enger Zusammenarbeit mit der Bauherrin entworfenen Haus nimmt

429 Oud 1926. Auf der ersten Seite hat Singer in Handschrift seinen Namen vermerkt. Siehe: AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 357: Gerrit Rietveld, Haus Truus Schröder-Schräder, 1924, Bleistift und Aquarell auf Papier, 13,5 x 15,8 cm, CMU.

der Raum im Obergeschoss die gesamte Grundfläche des Gebäudes ein und kann mittels Faltschiebetüren in verschiedene Nutzungsbereiche geteilt werden (Abb. 357). Insgesamt ist die Abteilung von drei Schlafzimmern durch Separierung mittels der Faltschiebetüren vom übrigen Wohnraum möglich, die für die beiden Töchter, für den Sohn und für Truus Schröder-Schräder vorgesehen waren. Auf dem mit Dielen ausgelegten Boden sind durch unterschiedlich farbige Lackierungen die verschiedenen Raumbereiche markiert.

Die Sichtbarmachung der einzelnen Nutzungsbereiche durch farbliche Differenzierung innerhalb eines Raumes wandten auch Dicker und Singer an. Durch den Einsatz von unterschiedlich farbigem Linoleumboden zum Teil in Kombination mit Teppichfeldern – wobei auch Perserteppiche aus dem Besitz der AuftraggeberInnen zum Einsatz kamen – wurde ein ähnlicher Effekt erzielt. In der Wohnung Lehr beispielsweise war der Fußboden in drei Segmente unterteilt. Für den vorderen Bereich am Fenster war auf der Seite des Schreibtisches dunkelblaues Linoleum zur Markierung des Arbeitsbereichs, im Bereich des Bücherregals braunes und im Bereich der Sitzecke anthrazitfarbenes Linoleum zur Kennzeichnung des Speisebereichs vorgesehen. Die Auslegung mit verschieden farbigem Linoleum wurde in fast allen vom Atelier realisierten Projekten vorgenommen.

Ein Spezifikum der Wohnungen waren zudem Einbauschränke, die einerseits mit den Entwicklungen des „Neuen Bauens“ vergleichbar sind und andererseits auf Loos’ Bekleidungskonzept verweisen. Auch wenn die Ateliergemeinschaft wandbildende Einbauschränke nur im Bereich der Küchen verwendete, waren eingebaute Schränke fester Bestandteil ihrer Wohnungseinrichtungen und wurde dieses Konzept auch mit dem 1929 konzipierten „Schrankraum“ und den direkt ins Zimmer eingebauten Podesten aufgegriffen (Abb. 166).

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 358: Adolf Loos, Wohnung Haberfeld, 1902, *Das Interieur* 1903.

Darüber hinaus setzte die Ateliergemeinschaft eingebaute Sitznischen ein, die Loos erstmals 1899 in der Wohnung Haberfeld verwendet hatte und anschließend in vielen seiner Wohnraumgestaltungen wie dem Haus Moller sowie in seiner eigenen Wohnung einsetzte (Abb. 358).[430] Bei der von der Ateliergemeinschaft 1929 eingerichteten Wohnung Reisner befand sich eine eingebaute Sitzbank auf einem Podest und bei dem 1928 eingerichteten Wohn- und Esszimmer Hunger gehörte eine Eckbank zur Ausstattung. Auf den Fotos der Wohnung Hunger lässt sich zudem hinter den hellen Rückenpolstern eine mithilfe kleiner Ösen an der Wand fixierte, dunklere Stoffbespannung erkennen, die dem Sitzbereich einen fixen Platz zuwies und damit an die Loos'schen Sitznischen erinnert (Abb. 83).[431] In der Wohnung Reiner-Lingens war zudem ein Alkoven mit Bücherregalen eingebaut, dem gegenüber ein Kamin mit Sitzbänken lag. Diese Kombination erinnert besonders auffällig an die von Loos in zahlreichen Wohnungseinrichtungen integrierten Kamine mit seitlich eingebauten Sitznischen und Bücherregalen nach britischem Vorbild des „Inglenook" (Abb. 359–360).[432] Bei den Wohnraumgestaltungen der Ateliergemeinschaft findet sich demzufolge Loos' Prinzip der eingebauten Sitzbänke in Zimmerecken abseits der Durchgangswege in Kombination mit leichten und damit einfach zu verstellenden Möbeln wieder, entsprechend Loos' Ansicht: „Der Zimmergrundriß

430 Ottillinger 1994, S. 103–104.

431 Die Zuweisung eines fixen Sitzbereichs durch Stoffbespannungen findet sich auch in den Wohnungen: Pollak, Reisner, Reiner-Lingens, Singer und Kriser. Bei der Wohnung Pollak befand sich die Sitzbank mit einer dahinter angebrachten Stoffbespannung im Damenzimmer, in dem auch Möbel von Adolf Loos zur Einrichtung gehörten. Dies ist einem handschriftlichen Hinweis auf der Rückseite eines Fotos zu entnehmen. Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7842/25.

432 Ottillinger 1994, S. 113.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 359: Wohnung Reiner-Lingens, 1931.



Abb. 360: Adolf Loos, Kaminnische seiner eigenen Wohnung, 1903.

ist heute zentrifugal. Die Möbel stehen in der Zimmerecke (aber nicht schräg, sondern gerade). Die Mitte bleibt frei (Bewegungsraum) [...] eine betonte Mitte gibt es nicht.“[433] Diesem Konzept folgend heißt es in dem Text „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“ der Ateliergemeinschaft: „Im Nichtgebrauchsfalle muss es [das Möbel] an einen für es bestimmten Platz

433 Zitiert nach: Kulka 1931, S. 28.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

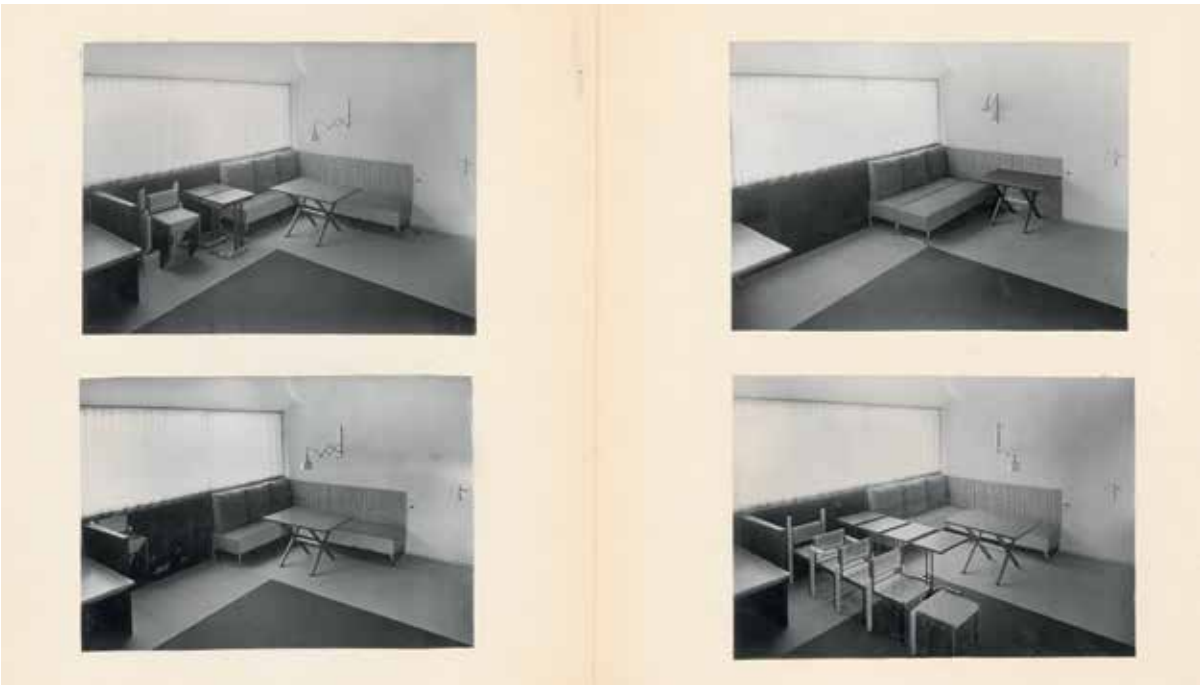


Abb. 361: Wandschrank Wohnung Reiner-Lingens, 1931.

zurückkehren, das [sic!] der Bewegungsraum nicht verringert werde."[434] Obschon Adolf Loos in seinen Wohnungen Wandschränke nicht wie die Ateliergemeinschaft zur Aufbewahrung der mobilen Möbel vorsah und die Verwendung bereits bestehender Möbel, beispielsweise der Firma Thonet, befürwortete, ist der Grundgedanke der Einbauten und die axiale Möbelpositionierung im Raum übereinstimmend (Abb. 361).

Küchen wurden im Gegensatz zu Schusters Kleinwohnung oder Lilly Reichs auf der Bauausstellung 1931 gezeigter Einraumwohnung bei Dicker und Singer nicht in die Mehrzweckwohnräume integriert. Ausnahme bildet hier lediglich die Einraumwohnung von Alfred Breslauer, in der eine Art Küchenschrank eingebaut war, der an den von Lilly Reich erinnert und mithilfe eines Vorhangs verdeckt werden konnte (Abb. 362). Die Küchen waren kompakt und rationell in der Anordnung, ähnlich der „Frankfurter Küche" von Schütte-Lihotzky (Abb. 363). Für die Küche von Karl Heller aus dem Jahr 1928 wurde ein dreiteiliges Regal mit Abtropfvorrichtung über der Spüle, ein klappbares Bügelbrett und ein herunterziehbares Gestell zum Wäschetrocknen an der Decke entwor-

434 AGS, Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen".

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 362: Wohnung Breslauer, 1931.



Abb. 363: Margarete Schütte-Lihotzky, Frankfurter Küche, 1927.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 364: Küche mit Durchreiche zum Wohnraum, Wohnung Reiner-Lingens, Illustration, 1931, AGS.

Abb. 365: Küche, Wohnung Reiner-Lingens, 1931.



© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

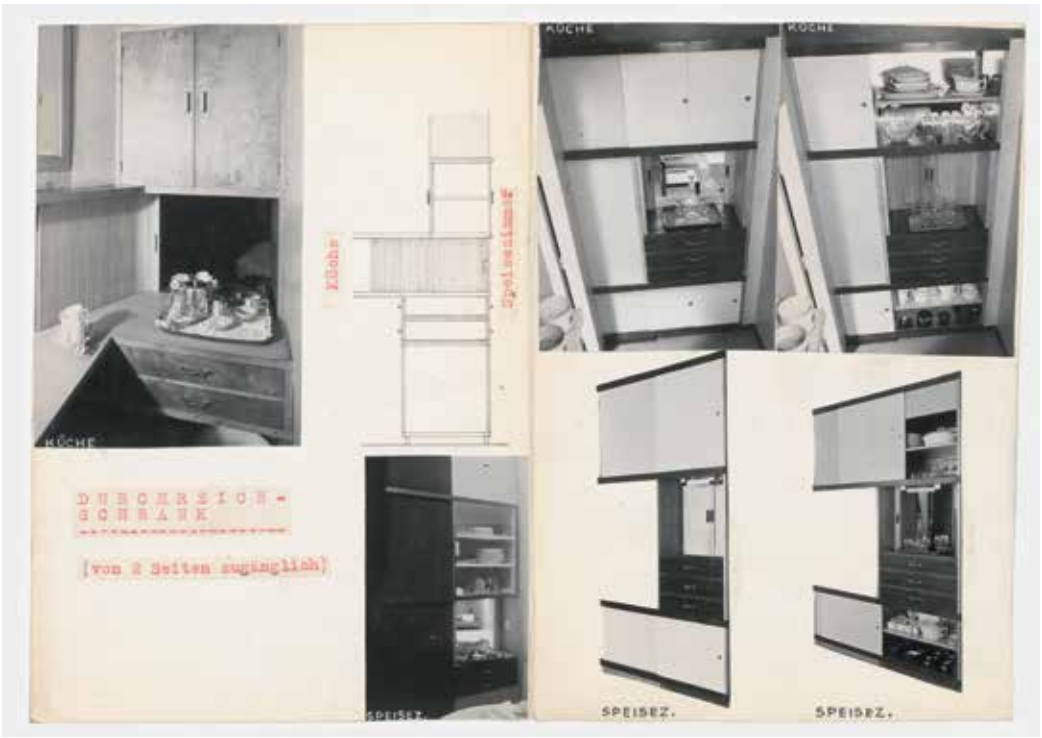


Abb. 366: Präsentationskarte mit Durchreiche aus der Wohnung Singer und Reiner-Lingens, um 1931, BHA.

fen.[435] Die 1931 konzipierte Einbauküche für Ella Reiner-Lingens zeigt ebenso Parallelen: Die Wand zum angrenzenden Wohnzimmer war als Schrankwand mit Durchreiche konzipiert und schuf so eine Verbindung zwischen Küche und Wohnbereich (Abb. 364).[436] Mittels eines Schiebe-Mechanismus konnte die Durchreiche geöffnet werden, unter der drei Schubladen integriert waren. Auf der gegenüberliegenden Seite der Durchreiche befand sich wie in Schütte-Lihotzkys „Frankfurter Küche“ eine Arbeitsfläche mit einem Hocker darunter (Abb. 365).

Diese Verbindung von Küche und Wohnraum mittels Durchreiche wurde ebenso in den Wohnungen Téry-Buschmann, Lehr, Reisner, Reymers-Münz und Singers Privatwohnung genutzt und verweist auf die Durchreichen in den Meisterhäusern in Dessau

435 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7778/70.

436 Schütte-Lihotzkys Entwurf einer 1926 entwickelten Einbauküche weist ebenfalls eine Durchreiche auf. Es ist nicht nachgewiesen, ob diese Pläne für eine Küche zur Ausführung kamen. Sie sind als Vorstufe zur späteren „Frankfurter Küche“ interpretiert worden. Siehe: Allmayer-Beck 1996², S. 90.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 367: Durchreiche im Speisezimmer, Haus Gropius, Dessau, 1926.

(Abb. 366–367). Dort war die Durchreiche in einen Wandschrank zwischen dem Speisezimmer und einem als „Anrichte" bezeichneten Raum integriert, hinter dem die Küche lag. Auch Le Corbusier griff in Form der raumteilenden Schränke mit offenem Regal in der Werkbundsiedlung in Stuttgart-Weißenhof 1927 und seiner 1929 im Salon d' Automne präsentierten Einraumwohnung auf Durchreichen zurück. Mithilfe dieser wurde trotz räumlicher Abgrenzung der Küche eine Verbindung zum Wohnraum hergestellt.

Mit den Forderungen nach Möbeln und Einrichtungsgegenständen, die auf kleinstem Raum „den Bedürfnissen an nötigstem Komfort gerecht werden"[437] und trotzdem „rationell"[438] sein sollten, wurde den damals aktuellen Überlegungen des „Neuen Bauens" entsprochen, Wohnräume möglichst funktional zu gestalten. Der Vergleich der Raumgestaltungen der Ateliergemeinschaft mit zeitgleich entstandenen „Einwohnräumen" und Kleinwohnungen anderer ArchitektInnen verdeutlicht, dass die Anwendung

437 Kölner Tageblatt 1931.
438 Kölner Tageblatt 1931.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

der aufgezeigten Raumsparmaßnahmen in den 1920er- und 1930er-Jahren eine beliebte Möglichkeit in der Gestaltung von Wohnräumen war, die als innovativ und zukunftsweisend galt. Die Einraum- und Kleinwohnungen richteten sich allerdings an eine wohlhabende, bürgerliche Klientel und waren Ausdruck einer sich strukturell verändernden Gesellschaft.[439]

5.5.3.2 „Wachsende Häuser“ – Entwürfe für Kleinhauswohnbauten in Palästina

Seit 1922 wurde am Bauhaus die Hinwendung zu den Problemfeldern der Zeit, wie der Wohnungsfrage und dem Rationalisieren von Bauvorgängen, grundlegend. Im Zuge der Siedlungsplanung für die 1922 gegründete Bauhaus-Siedlungsgenossenschaft GmbH wurden von Fréd Forbát und Walter Gropius Pläne zur Typisierung des Wohnbaus ausgearbeitet. Forbát entwarf einen zweigeschossigen Grundkörper mit Mittelrisalit und ein Sortiment aus sieben standardisierten Raumkörpern, aus denen unterschiedliche Haustypen – von Gropius als „Wabenbau“ bezeichnet – entstehen konnten (Abb. 368–369). Nach Ablehnung der ersten für einen Bau vorgesehenen Häuser durch die Stadtverwaltung Weimar ließ Gropius, basierend auf Forbáts Entwürfen, eine zweite Typenreihe entwickeln, den auf der Bauhausausstellung 1923 gezeigten „Baukasten im Großen“ (Abb. 42).[440] Der Grundkörper wird hier vom Wohnraum ausgefüllt und von den übrigen Raumkörpern ergänzt (Abb. 370).[441] Ausgehend von der Vorstellung einer Maschinenmontage aus vorgefertigten Teilen markiert der „Baukasten im Großen“ den Wendepunkt am Bauhaus zum rationalen Industriezeitalter.[442]

Die etwa zeitgleich mit den Planungen Forbáts am Bauhaus entstandenen Hausentwürfe von Dicker und Singer greifen das Prinzip des Baukastens noch nicht auf. Erst ab 1929 befasste sich die Ateliergemeinschaft mit dem Thema eines typisierten Wohnhausbaus in ihren Studien zu „wachsenden“ Wohnhaustypen für die Besiedlung Palästinas.

Für das Projekt vermittelte Franz Singers ältester Bruder Paul, der in London lebte und für die *Palestine Economic Corporation* tätig war. Die Gesellschaft mit Sitz in den USA war Basis für Investitionen amerikanischer Juden in Palästina und veranlasste aufgrund des regen Zustroms in das junge Land auch den Bau neuer Häuser.[443]

---

439 Weigel 1991, S. 4, 7.

440 Winkler 1994, S. 299–300.

441 Winkler 1993, S. 84–86. Martin Kieren verweist in diesem Zusammenhang auf den bereits 1914 von Corbusier entwickelten „Dom-Ino-Baukasten“. Siehe: Kieren 2006², S. 195.

442 Winkler 1993, S. 86.

443 Zunächst investierte und operierte die Gesellschaft mit der Zentralbank für Genossenschaftsinstitutionen in Palästina: Palestine Mortgage und Credit Bank Ltd., Palestine Water Company Ltd., Bayside Land Corporation Ltd. und Loan Bank Ltd. Siehe: AICE 2017.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

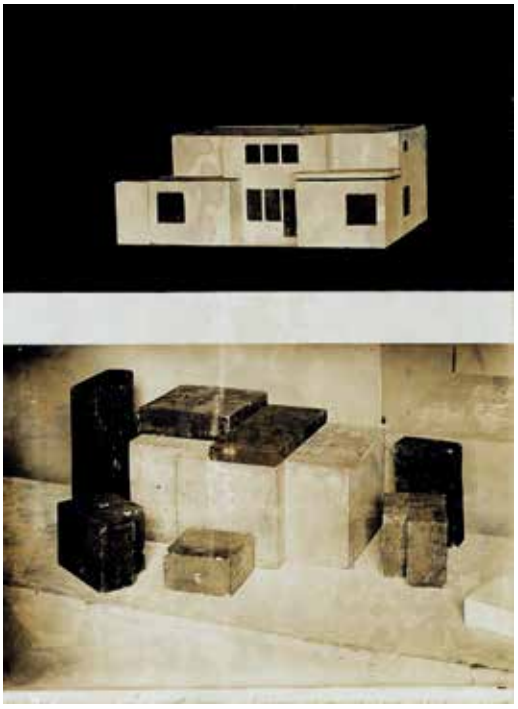


Abb. 368: Walter Gropius, Fréd Forbát, „Wabenbau“, Modell der Module, 1922.



Abb. 369: Walter Gropius, Fréd Forbát, Grundriss eines Hauses aus „Wabenbau“-Modulen, 1922.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

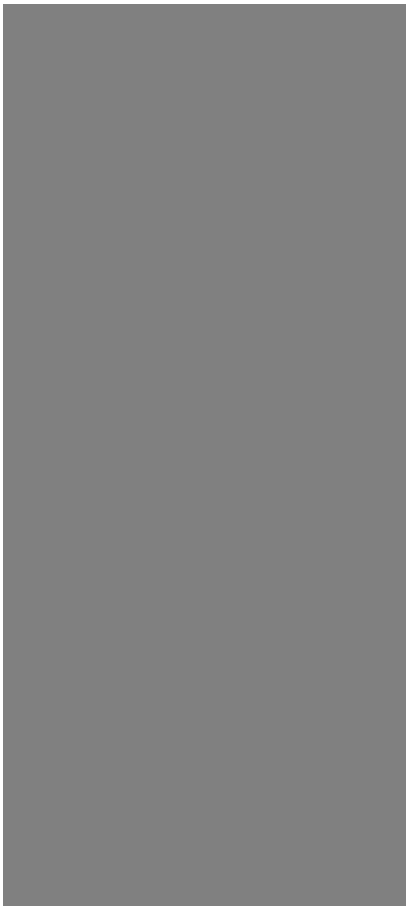


Abb. 370: Walter Gropius, Fréd Forbát, Grundriss eines Haustyps, „Baukasten im Großen“, 1923.

Von seinem Bruder erhielt Franz Singer 1929 Entwürfe von Landarbeiter-Häusern, von denen einige bereits in Palästina gebaut wurden. Paul Singer schreibt im Mai 1929 an seinen jüngeren Bruder: „Bitte sei so gut und sende mir sobald als möglich Deine Vorschläge und eventuell Deine Kritik über Bauweise und Bauplan.“[444] Vorerst kam das Projekt jedoch zum Erliegen und wurde erst 1934 wieder aufgenommen, als Paul Singer von seinem Vorgesetzten Julius Simon, Vorstandsmitglied der *Palestine Economic Corporation*, beauftragt wurde, ein Gutachten für die „Konstruktion und Innendekoration“[445] von Arbeiterhäusern einzuholen.[446] Er schreibt an Franz: „Wir werden eine Reihe von Ein-Zimmer Häusern in Dörfern finanzieren. Da ist die Einrichtungsfrage schwer, und wichtig. Um Dir etwas Konkretes zu geben sende ich Dir anbei die Pläne für Ein- Zwei- und Drei-Zimmer Häuser in Hazafon, d[as] i[st] eine Vorstadt von Tel Aviv. [...] Ferner einen Typen-Plan (No 7) für ländl[iche] Zwei-Zimmer-Häuser [...].“[447] In einem weiteren Brief konkretisiert er das Vorhaben: „Zweck wäre zu zeigen, dass trotz einer ev[entuell] möglichen Verkleinerung des Grundrisses und trotz Billigkeit doch völlig, und besser, bewohnbare Häuser sich herstellen lassen – vorausgesetzt, dass auch die Inneneinrichtung, beim Bau und nachher, entsprechend organisiert wird. [...] Ich möchte besonders hinzufügen, dass ich es für nötig halte von den bestehenden Typen (sage etwa Type 7, und die Einzimmerwohnung von Hazafon) vorläufig nicht ra-

444 AGS, Brief Paul Singer an Franz Singer, 29.5.1929.

445 AGS, Brief Paul Singer an Franz Singer, 23.3.1934.

446 Im Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970 ist angegeben, dass Singer mit seinen Entwürfen an dem vom Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrsamt der Stadt Berlin ausgeschriebenen Wettbewerb „Das wachsende Haus“ für die 1932 gezeigte Ausstellung „Sonne, Luft und Haus für Alle. Ausstellung für Anbauhaus, Kleingarten und Wochenende“ teilnahm. Siehe: Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv 1970, S. 69. Belege dafür sind bisher jedoch nicht verifizierbar. Zur Ausstellung siehe: Lotz 1932, S. 180–188.

447 AGS, Brief Paul Singer an Franz Singer, 28.3.1934.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

dikal ab[zu]weichen. [...] Es kommt mir vor allem auf die Raumausnützung durch bessere, und doch billige, Inneneinrichtung an."[448]

Franz Singer hielt jedoch das Zusammenspiel von Architektur und Inneneinrichtung für essenziell und teilte seinem Bruder mit: „[...] ich setz eben die Behauptung, dass die Trennung der Aussen-Architektur von der Innen-Architektur in der usuell geübten Weise falsch ist."[449] Dieser Standpunkt wird auch Grund dafür gewesen sein, warum Singer 1931 die vom Österreichischen Werkbund vorgeschlagene Einrichtung des Hauses Nr. 26 von André Lurcat in der Wiener Werkbundsiedlung mit den folgenden Worten ablehnte: „Ich habe bereits seinerzeit, nachdem Sie mich im Dezember 1929 zur Inneneinrichtung von Häusern der Werkbundsiedlung eingeladen hatten, meine prinzipielle Stellung zu dieser Frage in mehreren Unterredungen auseinandergesetzt. Ich bedauere, von meinem damaligen Standpunkt auch heute nicht abgehen zu können."[450]

Zeichnungen der „wachsenden Häuser" zeigen, dass Franz Singers Atelier sich auch mit der Außenarchitektur von Kleinhauswohnbauten auseinandersetzte.[451] Die Mehrzahl der erhaltenen Grundrissstudien und Entwürfe für Innenausbauten verdeutlichen jedoch, dass der Auftrag der *Palestine Economic Corporation* sich auf die Innenausstattung konzentrierte.[452]

Ausgehend von der Singer zugesandten Zeichnung des „Agricultural Workers House Type 7" mit den Ausmaßen von 6,20 x 6,60 Metern, wurden neue Entwürfe für Landarbeiter-Häuser entwickelt (Abb. 371). Die Grundrisse führen anhand von Berechnungen das Verhältnis von verbauter Fläche zur Wohnfläche vor (Abb. 372). Bei der ersten neuen Version von Singer – Entwurf 2 – ist die Anordnung der Räume weitestgehend beibehalten, jedoch die Größe des Schlafzimmers, des Wohnzimmers sowie der Terrasse verkleinert und die quadratische Küche in den Wohnraum hineingezogen. Entwurf 3 zeigt den Grundriss durch einen Einschnitt im linken Raum noch weiter verkleinert, zur Raumgewinnung wird hier ein Klappbett vorgeschlagen. Bei den beiden anschließenden Entwürfen 4 und 5 ist durch Planung eines Podiums mit darunter eingeschobenen Bet-

448 AGS, Brief Paul Singer an Franz Singer, 11.4.1934.

449 AGS, Brief Franz Singer an Paul Singer, 25.4.1934.

450 AGS, Brief Franz Singer an Österreichischen Werkbund, 17.12.1931. Siehe auch: Briefkorrespondenz im Zeitraum 13.12.1929–17.12.1931.

451 Geringfügige Änderungen an den Häusern wurden offenbar 1934 von der *Palestine Economic Corporation* genehmigt, ob diese aufgrund von Franz Singers Studien vorgenommen wurden, bleibt jedoch zweifelhaft: „Mr. Vilentshuk reported that Mr. Simon had agreed to slight increase in the area of the houses. Further the roofs are to be flat instead of being arched as in the previous houses and water is to be brought to the kitchen and a shower to be built in the house." Siehe: AGS, Beilage eines Briefes von Paul Singer, 6.11.1934.

452 Da die Pläne nicht datiert sind, ist bisher offen, welche Entwürfe 1929 und welche später entstanden sind.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 371: „Agricultural Workers House Type 7“, um 1929–1934, AGS.

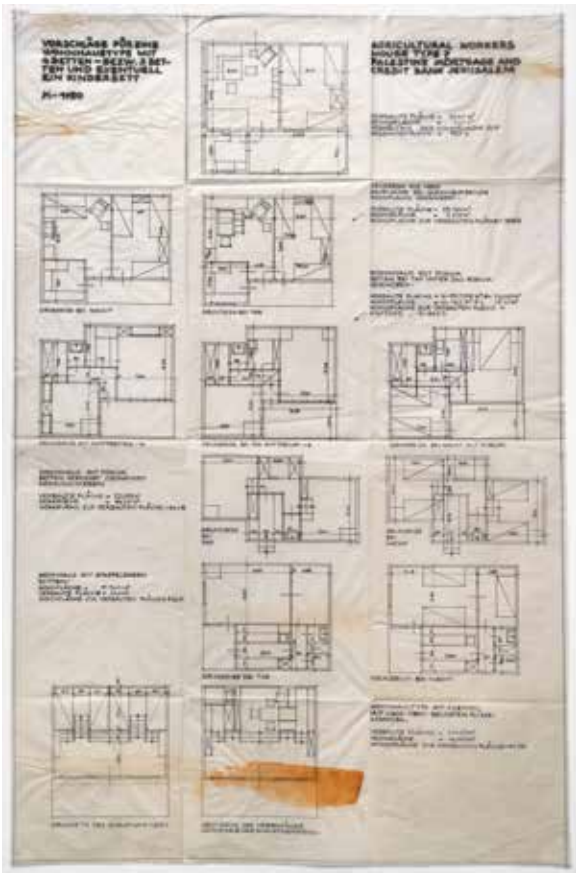


Abb. 372: Grundrissvarianten der „Agricultural Workers House Type 7“, Entwurfszeichnung, um 1934–1936, AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

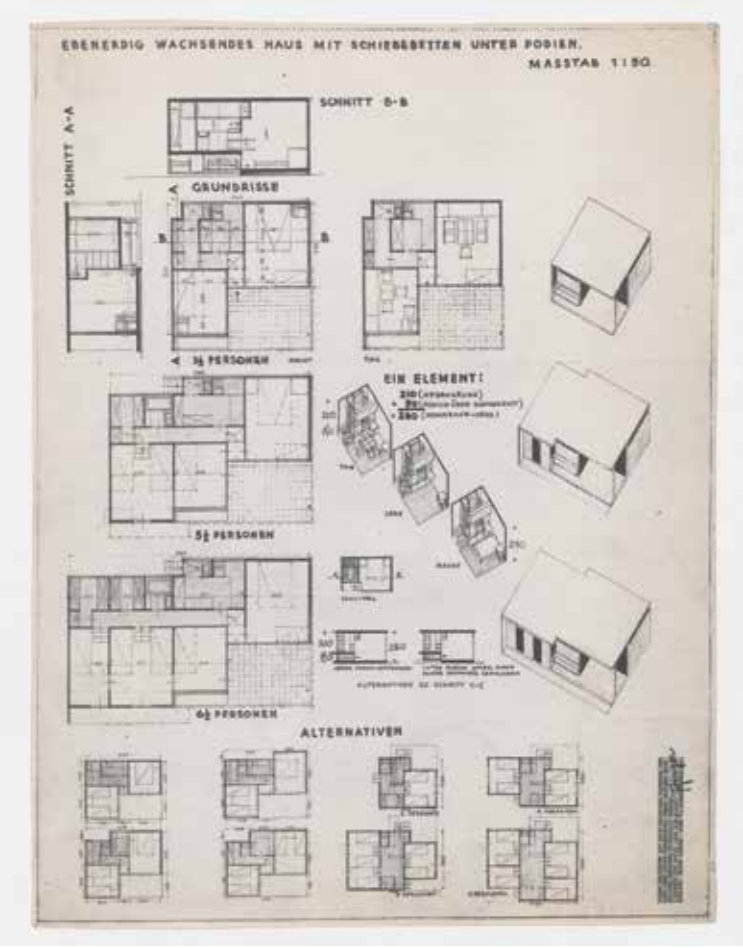


Abb. 373: „Ebenerdig wachsendes Haus mit Schiebebetten unter Podien", um 1934–1936, Foto einer Zeichnung.

ten eine noch stärker reduzierte Baufläche im Verhältnis zur Wohnfläche berechnet. Die beiden letzten Entwürfe 6 und 7 zeigen ein Beispiel mit stapelbaren Betten und eine Type mit nach oben gelegten Schlafkammern, ebenfalls Maßnahmen zur Gewinnung einer vergrößerten Wohnfläche im Verhältnis zur verbauten Fläche. Diese Entwürfe führte Singers Atelier in Detailstudien näher aus.[453]

453 Da Singer für seine Haustypen keine durchgehend verwendete Nummerierung vornahm, werden zum besseren Verständnis im Folgenden die Nummern der Zeichnung „Vorschläge für eine Wohnhaustype mit 4 Betten – bezw. 3 Betten und eventuell ein Kinderbett" verwendet. Diese Zeichnung zeigt ausgehend von der an Singer gesendeten Wohnhaustype „Agricultural Workers House Type 7" die stufenweise Entwicklung neuer Grundrisse.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

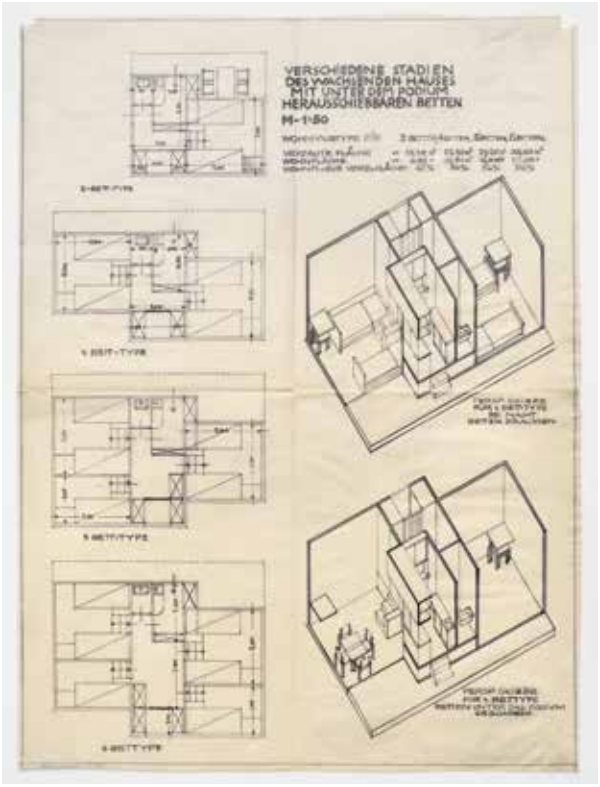


Abb. 374: „Verschiedene Stadien des wachsenden Hauses mit unter dem Podium herausschiebbaren Betten“, Entwurfszeichnung, um 1934–1936, AGS.

Die Zeichnung „Ebenerdig wachsendes Haus mit Schiebebetten unter Podien“ zeigt durch Anfügen an den Ausgangsgrundriss von Entwurf 4 Möglichkeiten zur Vergrößerung des Hauses (Abb. 373). Zudem wird hier auch die äußere Erscheinung der geplanten Häuser mit Flachdach, Fenstertüren und Fensterband vorgeführt. Im Gegensatz zu dem aus Palästina stammenden Plan des „Agricultural Workers House Type 7“ wirken die leicht versetzt angeordneten Raumkompartimente aus Singers Entwurf wesentlich raffinierter.

Bei Entwurf 5, der auf einer Zeichnung mit der Betitelung „Verschiedene Stadien des wachsenden Hauses mit unter dem Podium herausschiebbaren Betten“ weiter ausgearbeitet ist, geht jeder Grundriss von einem nahezu quadratischen 2,60 x 2,90 m großen Raumkörper aus, dem der Raumteil mit dem Podest-Einbau sowie weitere Räume zur Gewinnung einer 2-, 4-, 5- oder 6-Betttype angefügt sind (Abb. 374).

Das Prinzip der Vergrößerung des Hauses durch Anfügen weiterer Räume verdeutlicht die starke Übereinstimmung mit Fréd Forbáts am Bauhaus entwickelten Siedlungstypenhäusern, die auf einem Bausteinprinzip basierten. Bei Forbáts Häusern wurden je nach Bedarf ebenso kleinere Raumzellen an einen größeren Wohnraum angefügt.[454] Das additive Prinzip ist auch bei den Entwürfen von Singers Studienkollegen Marcel Breuer für ein Kleinmetallhaus und den BAMBOS-Häusern (Jungmeister-Häusern) aus den Jahren 1926 und 1927 angelegt (Abb. 375).[455] Die tatsächlich gebauten Meisterhäuser in Dessau von Gropius können ebenso als Weiterführung der mit dem „Baukasten im Großen“ begonnenen Typisierung verstanden werden. Diese Häuser wurden jedoch aus

454 Winkler 1994, S. 300.
455 Driller 1990, S. 53; Driller 1998, S. 26.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 375: Marcel Breuer, Jungmeister-Häuser BAMBOS 1, Perspektivzeichnung, 1927, XXX, AAASI.

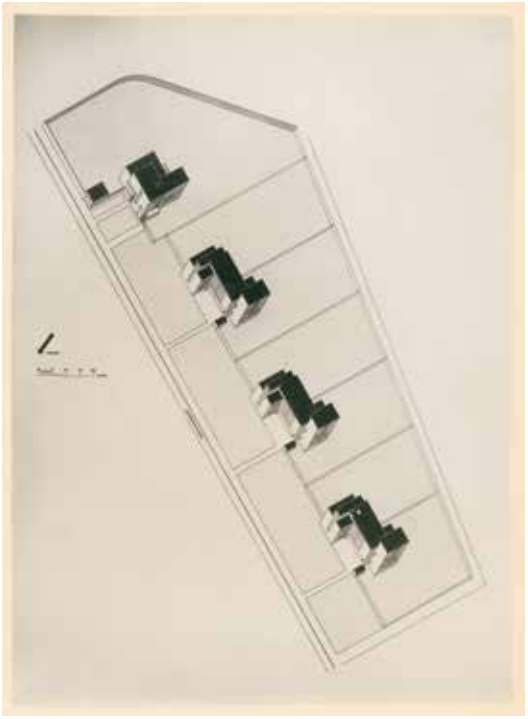


Abb. 376: Meisterhäuser Dessau, Isometrie der Gesamtanlage, um 1925/26, Foto einer Zeichnung.

rein formalen Überlegungen heraus entwickelt und nicht unter Berücksichtigung einer rationalisierten Baumethode errichtet (Abb. 376).[456]

Singers Entwürfe sind aber auch vor dem Hintergrund der Wiener Siedler-Bewegung zu sehen. Dort entstanden 1923 im Rahmen der sogenannten „Kernhausaktion" 20 verschiedene erweiterbare Kernhäuser, von denen Margarete Schütte-Lihotzky „Type 7" und „Type 4" entwickelte (Abb. 377).[457] Singer war also die Idee, Häuser aus verschiedenen Raumkörpern zusammenzufügen, sowohl vom Bauhaus als auch aus Wien vertraut.

Es wurden aber nicht nur Häuser entwickelt, die „ebenerdig" zu vergrößern waren.[458] Der Plan „Wachsendes Haus mit Wohn- und Schlafnischen"[459] zeigt im Obergeschoss eingebaute Betten (Abb. 378). Und ein weiterer Entwurfsplan veranschaulicht Entwürfe

456 Kieren 2006², S. 198.

457 Maasberg/Prinz 2004, S. 63.

458 Fotografierte Zeichnungen mit Außenansichten „wachsender Häuser". Siehe: BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9366/6.

459 BHA, Architektursammlung, Franz Singer, Zeichnung, „Wachsendes Haus mit Wohn- und Schlafnischen" Inv.-Nr. 2019/164; BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9366/6.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

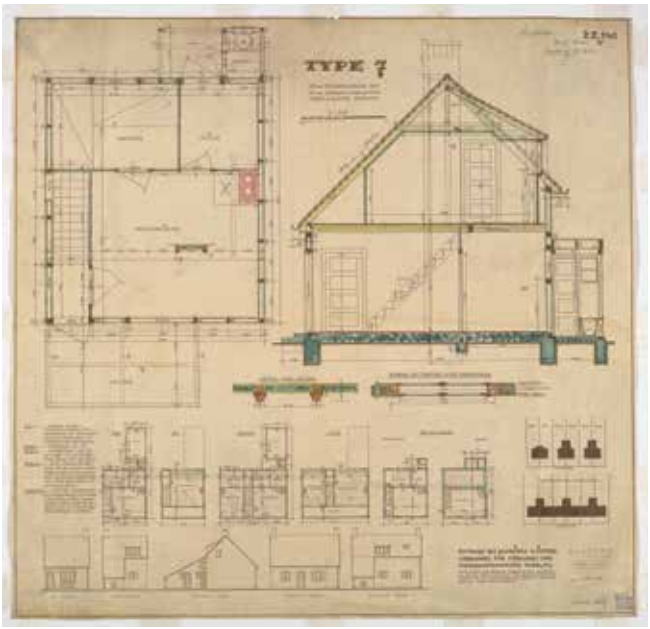


Abb. 377: Margarete Schütte-Lihotzky, Kernhaus Type 7, 1923, UAKKA.

für ein „in die Höhe“ wachsendes Haus mithilfe eines Systems „einander übergreifender Platten“, bei dem die einzelnen Raumkuben ineinander geschachtelt sind. Dadurch entstehen mehrere Niveaus innerhalb des Hauses, die über kleine Treppen erreichbar sind (Abb. 379).[460] Auch wenn Franz Singer damit die Wohnfläche seinen Berechnungen zufolge im Verhältnis zur Baufläche vergrößerte, handelte es sich um komplizierte Geschossabfolgen, die beim Bau hohe Kosten verursacht hätten. Bei genauerer Betrachtung des Hauses für „4 ½ Personen“[461] wird dies besonders deutlich (Abb. 380). Der Haupteingang führt über eine vierstufig erhöhte Eingangstür in das erste Schlafzimmer. Der zweite ebenerdige Zugang an der angrenzenden Terrasse führt direkt ins zentral angeordnete Treppenhaus, wobei das eigentliche Niveau des Hauses wiederum durch eine Treppe erreicht wird, die geradeaus in die Küche führt. Die Treppe im Zentrum führt zunächt in das zweite Schlafzimmer und nach einer Drehung nach rechts schließlich in einen Raum mit Schränken. Die spiralförmig aufsteigenden Räume erinnern an das von Forbát für

460 BHA, Architektursammlung, Franz Singer, Zeichnung, „In die Höhe wachsendes Haus mit wegschiebbaren Betten (System einander übergreifender Platten)“, Inv.-Nr. 2019/161; Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9366/8.

461 Siehe: BHA, Architektursammlung, Franz Singer, Zeichnung, „In die Höhe wachsendes Haus mit wegschiebbaren Betten (System einander übergreifender Platten)“, Inv.-Nr. 2019/161; BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 9366/8.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

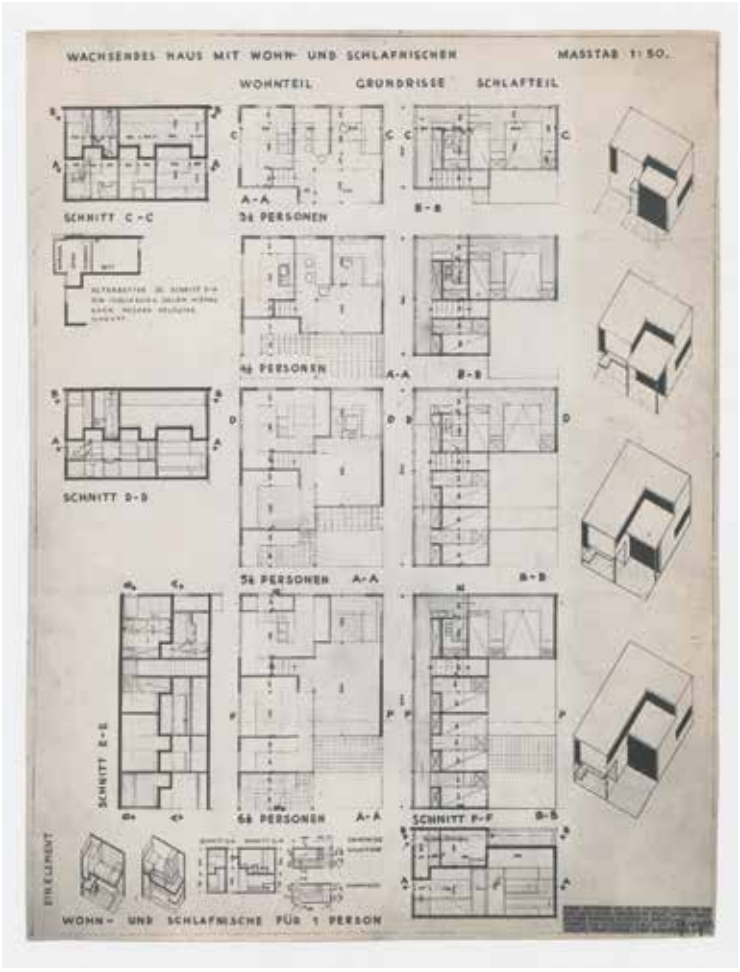


Abb. 378: „Wachsendes Haus mit Wohn- und Schlafnischen", um 1934–1936, Foto einer Zeichnung.

die Weimarer Bauhaussiedlung geplante Atelierhaus (Abb. 381) und können auch mit dem „Raumplan" von Adolf Loos in Verbindung gebracht werden.

Loos hatte nach der Ablehnung seines Haus-Entwurfs für die Werkbundsiedlung in Stuttgart-Weißenhof „das Lösen des Grundrisses im Raum" als „die große Revolution in der Architektur" verkündet.[462] Dieses Raumplanungskonzept hatte er erstmals in dem Bekleidungsgeschäft *Goldman & Salatsch* in seinem von 1909 bis 1911 erbauten Haus am Michaelerplatz realisiert (Abb. 382). Obwohl erst sein Schüler Heinrich Kulka den

462 Adolf Loos, Josef Veillich, in: Frankfurter Zeitung, 21.3.1929. Zitiert nach: Rukschcio/Schachel 1982², S. 318.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

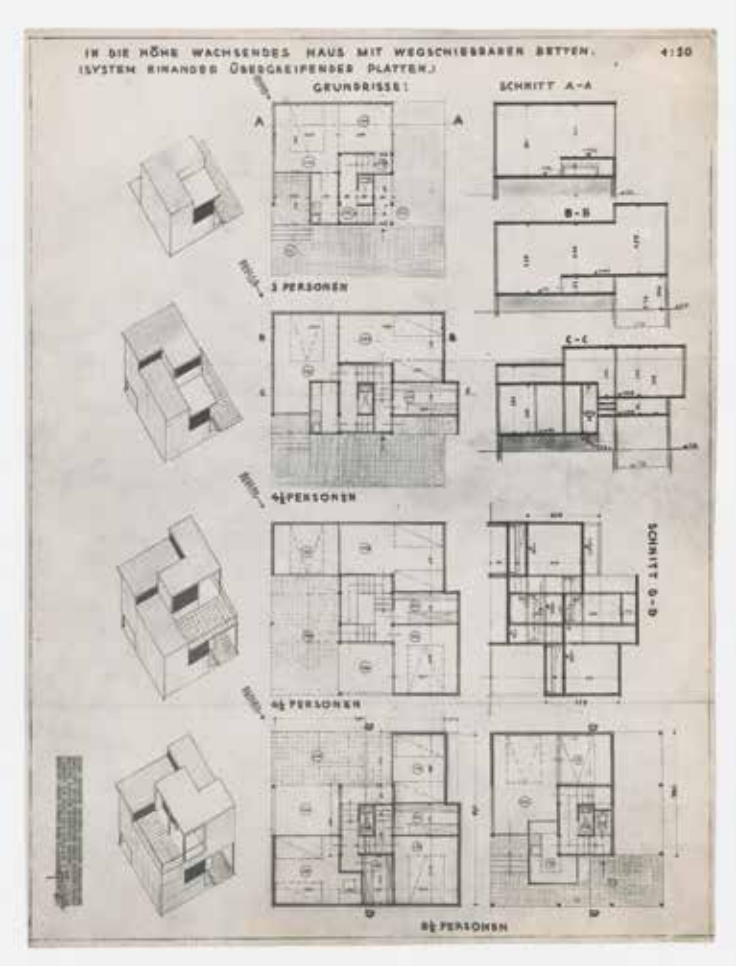


Abb. 379: „In die Höhe wachsendes Haus mit wegschiebbaren Betten (System einander übergreifender Platten)“, um 1934–1936, Foto einer Zeichnung.

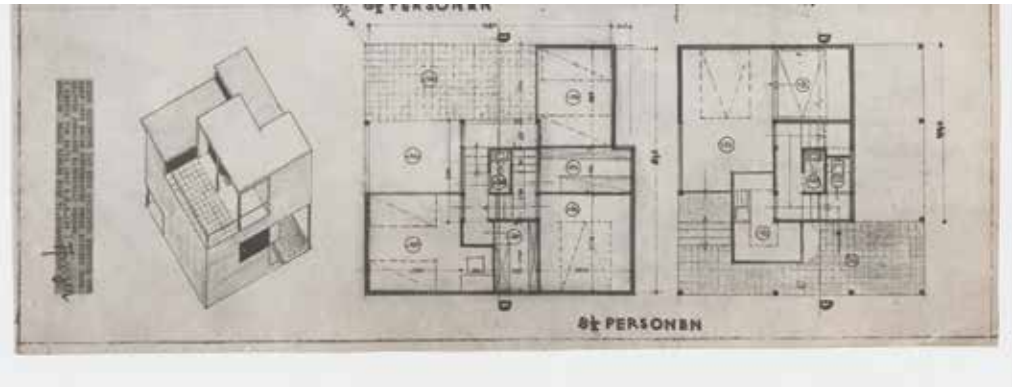


Abb. 380: Detail der Type für 4 ½ Personen.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

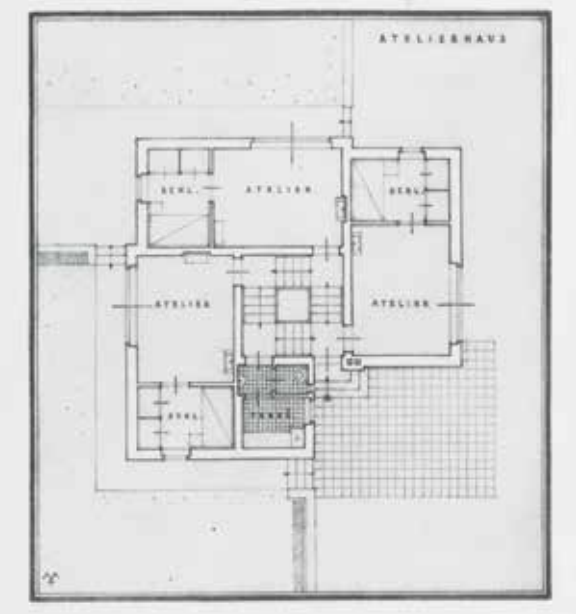


Abb. 381: Fréd Forbát, Entwurf für ein Atelierhaus der Bauhaussiedlung, 1922, ArkDes Collection, Stockholm.

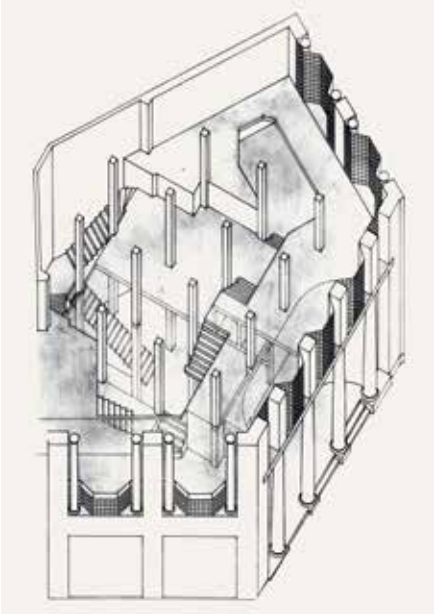


Abb. 382: Adolf Loos, Bekleidungsgeschäft Goldman & Salatsch in dem von 1909 bis 1911 erbauten Haus am Michaelerplatz, Isometrie von Hermann Czech und Wolfgang Mistelbauer, 1968, Privatsammlung.

Begriff des „Raumplans" einführte, argumentierte Loos diesen Bau bereits in dem 1911 gehaltenen Vortrag „Mein Haus am Michaelerplatz" mit einer gesteigerten Raumökonomie: „Gibt man jedem Raume nur die Höhe, die ihm seiner Natur nach zukommt, kann man ökonomischer bauen."[463] Der bei Loos durch den anglo-amerikanischen Wohnungsbau[464] inspirierte Raumplan wurde beispielsweise auch beim Haus Moller und dem Haus Müller in Prag angewandt, zu dem Loos bemerkte: „Eigentlich gibt es bei mir weder erdgeschoß, obergeschoß noch keller, es gibt nur verbundene räume, vorzimmer, terrassen"[465]. In Wirklichkeit war diese Bauweise aber keineswegs ökonomischer, sondern war „die logische Erweiterung des radikal sensualistischen Ansatzes, den Loos mit

463 Loos 2010, S. 418.

464 Auch Loos' Zeitgenossen wie Josef Hoffmann, Josef Olbrich und die jüngere Architektengeneration um Josef Frank rezipierte den angelsächsischen Wohnungsbau. Worbs bemerkt dazu: „Loos steht mit seiner Rezeption keineswegs so isoliert da, wie er es gern möchte, zumindest nicht in Wien." Siehe: Worbs 1983, S. 66–67.

465 Zitiert nach: Lhota 1933, S. 143. Übersetzung Worbs 1983, S. 65.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



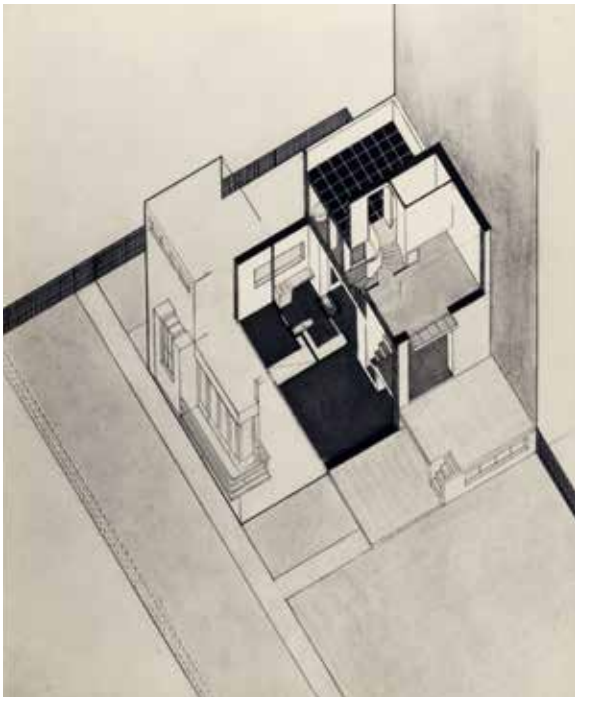


Abb. 383–384: Haus Schüller, 1931, Axonometrie, Foto einer Zeichnung.

der ‚Bekleidungstheorie‘ vertrat“[466]. Beim Raumplan ging es in erster Linie also um die Wirkung des Raums.[467]

Singer wandte Loos’sche Motive dieses Konzepts bereits bei dem Entwurf für ein Zweifamilienhaus für das Ehepaar Ernst und Grete Schüller in Brünn 1931 an. Die Teilung des Wohn- und Esszimmers in beiden Wohnungen durch einen Niveauunterschied von fünf Stufen weist darauf hin. Im Obergeschoss sind die Räume zudem in kontinuierlich höher gelegenen Niveaus angeordnet. Über die Treppe ist zuerst das straßenseitige Schlafzimmer, nach weiteren drei Stufen das Bad, nach wiederum sechs Stufen das zum Garten gelegene Kinderzimmer mit Balkon und schließlich nach nochmaligen vier Stufen das Schrankzimmer und die Dachterrasse erreichbar (Abb. 383–384). Da Franz Singer sich für seinen Möblierungsentwurf mit dem Haus Moller gründlich beschäftigt

466 Imorde 2006, S. 35.
467 Imorde 2006, S. 35–37.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 385: Wohnung Reisner, Podest in Zimmer B, 1929.

haben dürfte, erscheint die Inspiration durch Loos' Raumplan-Konzept naheliegend. Als Angehöriger der jüngeren Architektengeneration war Singer mit dem Aufgreifen dieses Konzepts allerdings nicht allein, auch Josef Frank verwendete es für das von ihm geplante Haus Beer.[468]

Das Planen im Raum kündigt sich bei der Ateliergemeinschaft bereits in früher entstandenen Wohnraumgestaltungen durch über Treppen zu erreichende Podeste an und wurde auch mit dem 1929 konzipierten „Schrankraum" aufgegriffen. In der für das Ehepaar Reisner 1929 eingerichteten Zweizimmerwohnung wurde über Schiebetüren der zweite Raum betreten. Die linke Schiebetür war auf Höhe der Stufen verkürzt, die auf ein Podest mit Sitzbank im zweiten Raum führten. Dieses Konzept erinnert sowohl an Loos' Raumplan als auch an seine Sitzlogen (Abb. 385–386).[469] Wie Loos argumentierte das Atelier für diese Raumgestaltungen mit der ökonomischen Ausnützung des Raumes, wobei sie eine andere Intention hatten, die Loos strikt ablehnte: Das Zusammenlegen von Wohn- und Schlafzimmer. In der Wohnung Reisner ließen sich unterhalb des Podests ein Doppelbett und Nachttische hervorziehen, womit demzufolge die räumliche Trennung von Wohnen und Schlafen aufgehoben war. Solche Podeste mit Schiebebetten wurden auch bei den zwei Gästezimmern im 1933 errichteten Gästehaus Auersperg-Hériot eingebaut und finden sich auch auf anderen Entwürfen für Wohnungen.[470]

468 Worbs 1983, S. 68.

469 Vgl. Stricker 2008, S. 245.

470 Vgl. Projekt Helene Riemer-Steiner, Projekt Wohnung Weitzenfeld, Wohnung Deutsch, Wohnung Waltuch, Haus Gustav Fischer Brünn, Projekt Baronin von Sacken, Ausstellungsprojekte für Metz & Co. Siehe: BHA, Architektursammlung, Franz Singer; AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 386: Wohnung Reisner, Blick von Zimmer A in Zimmer B, 1929.

Einem Bericht von Paul Singer zufolge stießen die Entwürfe für Palästina offenbar auf Skepsis bei den Verantwortlichen. In einem undatierten Brief berichtet er seinem Bruder Franz: „Ich habe mit den Herren Julius Simon und S. Schocken die Frage der Skizzen für Einrichtung der Palästina-Land-Arbeiter Häuschen besprochen. [...] Die Frage wurde sofort aufgerufen: ist in Palästina praktisch solch ein Podium zu bauen: denn a) Bodenpreis ist billig, [...] b) Holz ist dort teuer. Bitte überlege, ob Du, ohne zu viel Zeit und Mühe eine Alternative ohne Kasten auf Podium über Betten angehen kannst. Bitte gib jeweils Maß und Material an. Ich wurde gefragt wie hoch die Betten sind, was ich nicht weiss (Schocken zitierte und skizzierte sofort die Lösungen anderer, incl. Corbusier).“[471] Franz Singer hatte bei seinen Entwürfen die Theorie seines „modernen Wohnprinzips“ und seiner propagierten „Wohnkultur“ konsequent verfolgt. Darin forderte er nämlich den Bau „rationeller“ Häuser mit speziell dafür entworfenen „zweckmäßigen“ Möbeln.[472] Die Kritik war jedoch durchaus berechtigt, denn obwohl Paul Singer in früheren Briefen bei Franz Singer stets um eine „Verkleinerung des Grundrisses“[473] gebeten hatte – offenbar war dies jedoch nun nicht mehr gewünscht –, war der Entwurf für Palästina allein aufgrund des vorgesehenen Holzes wenig geeignet.

Kritik an den Podien wurde nicht nur von den Verantwortlichen in Palästina, sondern

471 AGS, Brief Paul Singer an Franz Singer, undatiert, um 1934.
472 Kölner Tageblatt 1931.
473 AGS, Brief Paul Singer an Franz Singer, 11.4.1934.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

auch vonseiten des Ateliers laut, so schrieb die Mitarbeiterin Leopoldine Schrom in einem Brief an Franz Singer: „Ich möchte nun auf die seit langem latent vorhandenen Widerstände des Ateliers gegen die absolut einseitige Art des Entwerfens [...] (z.B. Aufbau einer Siedlung in Palästina nur auf Grund von Schiebe- und Drehbetten, dessen einzige Auflockerung Biels Idee mit dem zweigeschossigen Entwurf bedeutete) kommen [...]“[474]. Schrom hatte bereits zuvor in einem Brief an Friedl Dicker gegen die Verwendung der Podien argumentiert: „[...] die Verwendung von Dreh- und Schiebebetten für die Pal[ästina]-Siedlungen, die eine minimale Ersparnis an verbauten Grund ergeben, dagegen eine stark vergrösserte Ausgabe für notwendiges Podium (d.i. Decke, die bekanntlich das teuerste am Bau ist) und die ganz grossen Kosten für eigens dazu angefertigten [sic!] Möbeln (Einbausachen bekanntlich immer teurer als freistehende) ist für diesen Fall meiner Meinung nach unangebracht. [...] Warum denn auf der ganzen Linie die Betten gschamig[475] verstecken? Das ist doch nicht überall angebracht, auch nicht wünschenswert. Und es sind nicht alles Haushalte mit Bedienung, abgesehen von der schlechten Reinhaltung unter den Podien [sic!].“[476] Singer ging auf den Vorwurf der erhöhten Kosten für Podien in seinem Antwortbrief an Schrom nicht ein: „Es war niemals unsere Aufgabe ‚eine Siedlung in P[alästina]‘ aufzubauen [...]. Unsere Aufgabe bestand darin, nach einer vorhergegangenen schriftlichen Auseinandersetzung, zeichnerisch (aber immer noch theoretisch) das Verhältnis von Raumgrösse und Anordnung zum Raumwert für den Bewohner zu bearbeiten. U[nd] zwar, ausgehend von einer bestimmten Type, als Discussions [sic!] und Vergleichsbasis sollten Richtungen angezeigt werden die zur Verbesserung gangbar waren.“[477]

In einem Brief Anfang 1935 empfiehlt Ludwig Neumann Franz Singer, den er für einen „der befähigsten, ideenreichsten und gründlichsten jüngeren jüdischen Architekten“ hält, dem Soziologen und Zionisten Arthur Ruppin (1876–1943) für eine „Verbauungsstudie“ des „Rushmia-Geländes“[478] in Palästina.[479] Obwohl Neumann in diesem Brief angibt, dass Franz Singer „nicht so sehr aus materiellen als aus ideellen Gründen“[480] die Erlangung einer größeren Aufgabe in Palästina anstreben würde, ist nicht davon auszugehen, dass Singer ein vehementer Verfechter der zionistischen Siedlungsbewegung war. Vielmehr ist anzunehmen, dass Neumann jene Worte wählt, um Singer attraktiver für eine Auftragsvergabe bei den Verantwortlichen in Palästina erscheinen zu lassen.

474 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 4.4.1935.
475 Wienerisch: schamhaft.
476 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Friedl Dicker, 4.3.1935.
477 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 23.4.1935.
478 Dabei handelt es sich heute um einen Stadtteil der Stadt Haifa in Israel.
479 AGS, Brief Ludwig Neumann an Arthur Ruppin, 4.1.1935.
480 AGS, Brief Ludwig Neumann an Arthur Ruppin, 4.1.1935.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 387: Thermosteine und Maschine zu deren Fertigung, vermutlich Palästina, Fotoalbum, 1937, AAD/V&AM.

Im April 1935 berichtet Singer an seine Mitarbeiterin Schrom in Wien zuversichtlich: „Für Palästina bestehen auch immer noch, momentan sogar sehr actuelle [sic!] Aussichten. Es kann sein, dass ich im Sommer hinfahren werde. President Simon ist jetzt in Pal[ästina] und ich dürfte wohl in einiger Zeit von ihm hören. [...] Die aktuelle Möglichkeit bezieht sich auf den Bau von Musterhäusern, nach einem unserer Entwürfe, in Verbindung mit einem neuen, für dieses Klima geeigneten Material.“[481] Bei dem „geeigneten Material“ könnte es sich um die athermanen, also für Wärmestrahlen undurchlässigen Thermosteine von Prof. A. Knapen handeln, mit denen sich Singer in London beschäftigte. Eine erhaltene Broschüre der Thermosteine von Knapen, Zeichnungen der Thermosteine und Fotografien von deren Herstellung und Verbau in Palästina dokumentieren Singers Beschäftigung mit diesem Material bis in die 1940er-Jahre (Abb. 387).[482] Die Auseinandersetzung mit für Palästina geeigneteren Baumaterialien könnte der in Paris ansässige Ingenieur E. Kalmanovsky angeregt haben. Singer schreibt bereits 1934 in einem Brief an ihn, dass er die Verbindung seiner Wohnideen mit dessen Bauelementen befürwortet, wobei diese nicht näher definiert werden.[483] Nachdem sich die Pläne für Palästina endgültig zerschlagen hatten, trat Kalmanovsky an Singer mit dem Vorschlag der Beteiligung an einem Siedlungs-Projekt in Casablanca heran.[484]

481 AGS, Brief Franz Singer an Leopoldine Schrom, 23.4.1935.

482 AAD/V&AM, published papers (including patent specification) on breeze block construction, 1935-1945; drawings, designs and notes on the use in breeze block construction 1935-1945; photographs of breeze block construction and building sites (includes 2 albums) c. 1930-1940, AAD 3-1982, PL2. Die Fotografien sind zum Teil mit den Jahren 1936 und 1937 datiert. Singer beschäftigte sich bis mindestens 1942 mit den Thermosteinen. Siehe: AAD/V&AM, „Summarised Outline of the Scheme“, AAD 3-1982, PL2.

483 AGS, Brief Franz Singer an E. Kalmanovsky, 3.12.1934.

484 AGS, Brief E. Kalmanovsky an Franz Singer, 3.11.1936.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Obschon Singer daran sehr interessiert war, kam letztendlich auch dieses Projekt nicht zustande.[485]

Den Korrespondenzen zufolge wurden die Planungen von Singers Atelier für die Ausstattungsprojekte der Landarbeiter-Häuser bereits Ende 1935 eingestellt.[486] Singer führt die „Entwürfe für Kleinhauswohnbauten in Palästina für die Palestine Economic Corporation" auf seiner Werkliste allerdings erst für das Jahr 1936 an. Da er anschließend keine weiteren Planungen in diesem Zusammenhang erwähnt, dürfte dieses Projekt damit abgeschlossen gewesen sein.[487]

5.5.4 Fulminanter Höhe- und Endpunkt – Das Gästehaus Auersperg-Hériot

Bei dem Gästehaus für das Ehepaar Hildegard von Auersperg-Hériot und Auguste-Olympe Hériot handelt es sich um den einzigen Wohnbau, der nach Entwürfen von Franz Singers Atelier ausgeführt wurde. Das Gästehaus kann somit als Höhepunkt in Singers Oeuvre bezeichnet werden, da hier – unter Mithilfe der AteliermitarbeiterInnen Hans Biel, Leopoldine Schrom und Anna Szabó – ein Wohnbau samt Inneneinrichtung als Gesamtwerk entworfen wurde. Friedl Dicker war an diesem Projekt vermutlich nicht mehr beteiligt, obgleich sich im Nachlass zwei von ihr unterzeichnete Zahlungsbestätigungen erhalten haben, die im weiteren Zusammenhang mit dem Auftrag Auersperg-Hériot stehen dürften.[488] In Singers baulichem Werk besiegelt das Gästehaus gleichzeitig

485 AGS, Brief Franz Singer an E. Kalmanovsky, 26.11.1936.

486 In den ausgewerteten Korrespondenzen zwischen Franz Singer und Leopoldine Schrom erwähnt Schrom das Projekt mit dem Hinweis „Ebenso Berechnungen Palästina beiliegend" in einem Brief im Oktober 1935 zum letzten Mal. Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 16.10.1935.

487 Franz Singer, Ansuchen um Verleihung der Befugnis eines Architekten, „Verzeichnis der von mir geleisteten Arbeiten", 31.7.1937, Original: ÖStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File)). Kopie: AGS.

488 Siehe: AGS, Zahlungsbestätigungen über 200 Schilling am 28.4.1933 und über 400 Schilling am 16.5.1933, beide von Dicker unterzeichnet. Wofür sie diese Zahlungen erhielt, geht aus den Bestätigungen nicht hervor. Walter Stoerk, der Mann von Singers Schwester, schrieb zudem in einem Brief: „Liebster Franzl! Mit treu-oberösterreichischem Gruss melde ich Dir, was Du ja ohnedies vielleicht weißt, dass Dein Geld zur Neige geht; die letzten grösseren Zahlungen 3000,–, 2500,– und diverse kleinere Posten einbezogen, hast Du noch S. 8.500,– ca. womit man sicher nicht viel bauen kann.- Friedl erzählte mir, dass Du aber schon recht weit bist, und daher vielleicht nicht mehr viel brauchst; hingegen war die Gräfin gegen Friedl entzückend was mich wirklich sehr gefreut hat, und wird deren Intervention sicher etwas nützen.- [...] Walter" Siehe: AGS, Brief Walter Stoerk an Franz Singer, 16.5.1933.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

auch den Schlusspunkt, da in Folge kein von ihm entworfenes Gebäude mehr ausgeführt wurde.

Auftraggeber des Gästehauses war die aus österreichisch-adeligem Geschlecht stammende Hildegard von Auersperg[489] (1895–1981) und der mit ihr seit 1928 verheiratete, wohlhabende Franzose Auguste-Olympe Hériot (1886–1951), dessen Vater Inhaber des Pariser Warenhauses *Grands Magasins du Louvre* war.[490] Bekanntheit erlangte Auguste-Olympe Hériot durch eine Liaison mit der Schriftstellerin Colette (1873–1954), die ihn zur Vorlage für die Hauptperson ihres 1920 erschienenen Romans *Chéri* nahm.[491] In einem Artikel über das Wohnhaus wird Hériot als „ehemaliger Kolonialoffizier, der weit in der Welt herumgekommen" sei, Sammler von Kleinplastiken und Kunstwerken, „Sportsmann" und „Freund der neuen Baukunst" beschrieben.[492] Der Auftrag an das Atelier ergab sich möglicherweise aus der Bekanntschaft von Singers Schwester Frieda Stoerk mit Hildegard Auersperg-Hériot, da diese bereits 1923 bei Stoerk handgefertigte Taschen erwarb.[493]

Um 1931 zog das Paar aus Wien-Hietzing in eine Villa in der Rustenschacherallee 30 beim Prater, die 1906 nach Plänen des Architekten Oskar Laske errichtet und von Fritz Reichl[494] (1890–1959) von 1930 bis 1931 modernisiert worden war (Abb. 388). Reichl entwarf zudem den Swimmingpool[495] und das Badehaus[496] im Garten und führte Änderungen im Wirtschaftsgebäude[497] mit Garage durch, das um 1900 die Pferdestallungen

489 Hildegard Karolina Johanna von Auersperg war die Tochter von Valerie Anna Elisabeth Josefine von Auersperg, geborene Schenk von Lédecz (1875–1945) und Anton Alexander von Auersperg (1868–1924). Siehe: Geni 2017a.

490 Thurmann 2001, S. 345.

491 Thurmann 2001, S. 408, 479–481, 508–510.

492 Innendekoration 1931, S. 3–4.

493 Hildegard von Auersperg stand mit der Familie Singer spätestens ab 1923 in Verbindung. Durch eine Rechnung ist belegt, dass sie bei Frieda Stoerk, Franz Singers Schwester, die sich auf die Herstellung von Taschen, Gürteln und Stickereien spezialisiert hatte, 1923 solche Objekte erwarb. Siehe: AGS, Rechnung Frieda Stoerk an Hildegard Auersperg, 28.5.1923.

494 Der jüdische Architekt Fritz Reichl hatte bei Karl König, Franz Krauss und Peter Simony an der Technischen Hochschule in Wien studiert. 1939 emigrierte er in die Türkei um dort die Leitung des Büros von Clemens Holzmeister in Istanbul, später in Ankara, zu übernehmen. Nach dem Krieg erhielt er eine Stelle bei seinem Freund Richard Neutra in Los Angeles und gründete anschließend mit Max Starkmann 1953 das Büro Reichl & Starkman. Siehe: Weihsmann 2005, S. 325

495 WStLA, M. Abt. 236, A16 - EZ - Reihe: Altbestand Bez. 1–9, 20: KG: Leopoldstadt, EZ: 1415, Bescheid vom 18.11.1931.

496 Ebd.

497 In diesem Gebäude waren ursprünglich die Pferdestallungen untergebracht. Der Bescheid für den Ausbau zu einer Garage erfolgte 1922 durch den Vorbesitzer. Siehe: WStLA, M. Abt. 236, A16 - EZ - Reihe: Altbestand Bez. 1–9, 20: KG: Leopoldstadt, EZ: 1415, Bescheid vom 18.10.1922.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 388: Fritz Reichl, Großes Wohnzimmer, Wohnhaus Auersperg-Hériot, *Innendekoration* 1931.



Abb. 389: Fritz Reichl, Swimmingpool und Badehaus, 1931.

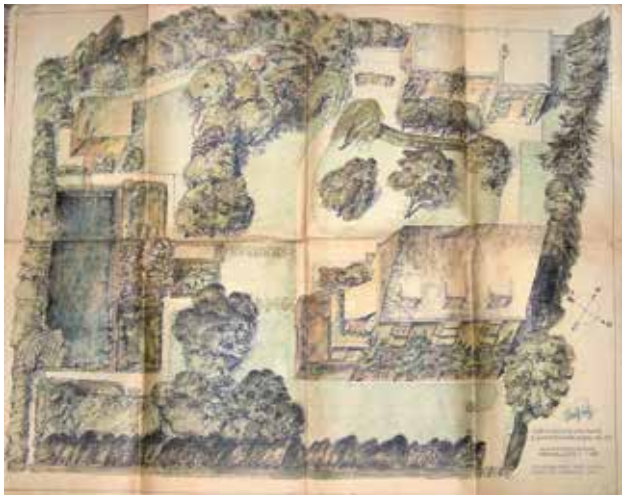


Abb. 390: Fritz Reichl, Axonometrie Grundstück, 1931, AGS.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 391: Baustelle, um 1932/33.

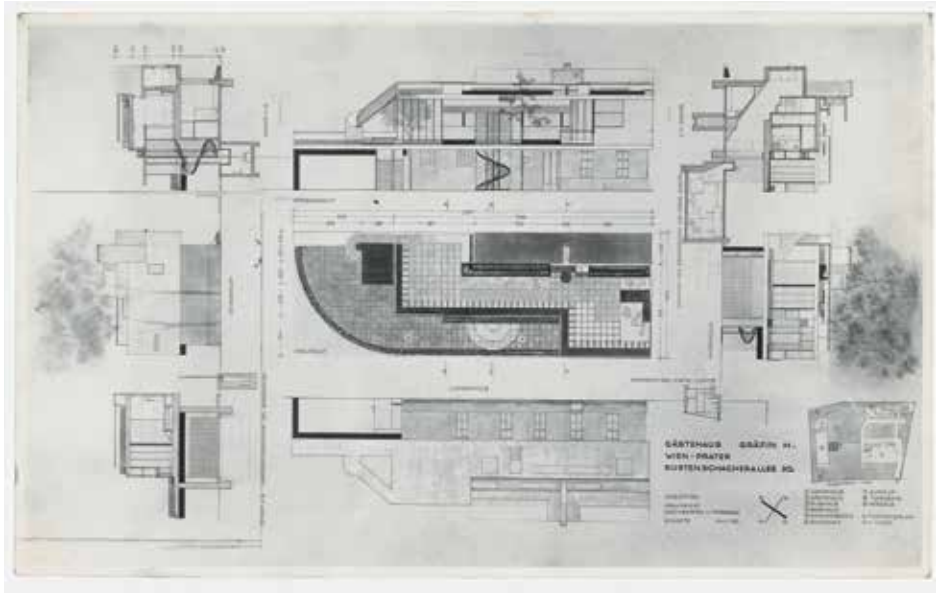


Abb. 392: Grundriss und Ansichten, um 1932/33, Foto einer Zeichnung.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

beherbergt hatte (Abb. 389–390).[498] Dieses Gebäude wurde nach Entwürfen der Ateliergemeinschaft zu einem Gästehaus umgebaut (Abb. 391–392).[499]

Stadtbaumeister Carl Fleischer fungierte als Bauleiter und verpflichtete sich bei Franz Singer bereits am 4. Oktober 1932 vertraglich dazu.[500] Spätestens zu Beginn des Jahres 1933 dürften die Bauarbeiten begonnen und bereits im Februar der Rohbau abgeschlossen worden sein, so schreibt Singer an Hildegard Auersperg-Hériot am 14. Februar 1933: „Der Baufortschritt ist in den letzten Tagen wieder günstig. (Es werden momentan die seitliche und rückwärtige Aussenmauer verputzt, die Podien betoniert, die letzten Mauerteile im Inneren errichtet, und der niedrige Dachteil über den Mädchenzimmer[n] fertiggestellt.)"[501] Der offiziellen Baubewilligung vom 5. April 1933 folgte am 12. Juli 1933 die Freigabe zur Benützung des Hauses.[502] In einer Collage in Form eines Leporellos wurden die Bauarbeiten vom Atelier dokumentiert.[503] Die Endabrechnung von Anfang August 1933 bezifferte die Bausumme auf insgesamt 433.500 Schilling.[504]

Für den Neubau wurde das erste Geschoss des besagten Gebäudes abgetragen und ein Aufbau in Eisenskelettbauweise aufgesetzt, wobei die Träger der Kappendecken des bestehenden Gebäudes verlängert und auf diese die Stützen der Außenwände für das neue Gebäude aufgesetzt wurden. Die ausladende, viertelkreisförmige Terrasse wurde an drei Punkten von dieser Eisenkonstruktion getragen: auf den beiden Ecken der Querwand des alten Gebäudes und einem neuen Pfeiler (Abb. 393). Der 16 Meter lange Querträger der Terrasse war aus drei zusammengeschweißten Breitflanschprofilen konstruiert. Die Decken des Hauses bestanden aus Eisenbeton mit „fertig betonierten Stegen", Korkplatten zur Wärmedämmung, „Gefällsbeton"[505], der Dachisolierung aus Aboxit-Pappe[506]

498 Ebd., Bescheide vom 5.11.1929, 15.3.1930, 18.2.1931, 23.2.1931 und 18.11.1931. Siehe auch: Innendekoration 1931, S. 3-16; Eisler 1932, S. 24-33.

499 WStLA, M. Abt. 236, A16 - EZ - Reihe: Altbestand Bez. 1–9, 20: KG: Leopoldstadt, EZ: 1415, Bescheid 5.4.1933.

500 AGS, Vertrag zwischen Atelier Franz Singer und Carl Fleischer, 4.10.1932.

501 AGS, Brief Franz Singer an Hildegard Auersperg-Hériot, 14.2.1933.

502 WStLA, M. Abt. 236, A16 - EZ - Reihe: Altbestand Bez. 1–9, 20: KG: Leopoldstadt, EZ: 1415, Bescheide vom 5.4.1933, 12.7.1933.

503 BHA, Architektursammlung, Franz Singer, Leporello, Inv.-Nr. 7898.

504 AGS, Rechnung Hans Biel für Hildegard Auersperg-Hériot, 2.8.1933.

505 Gefällsbeton bzw. Gefällebeton ist eine Betonschicht, deren ungleiche Stärke ein Oberflächengefälle bewirkt.

506 Aboxit war ein Baustoff der Firma *Aboxit* aus „hochsiedenden Ölen unter Zusatz von anorganischen Stoffen und Asbest hergestelltes, kalt verarbeitbares Erzeugnis." Siehe: Mohr 1950, S. 132.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

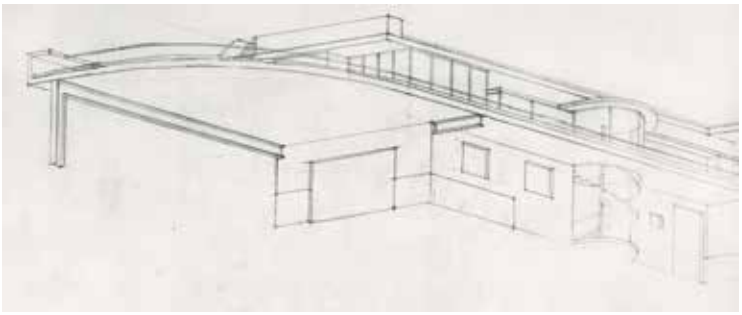


Abb. 393: Axonometrische Ansicht, um 1932/33, AGS.

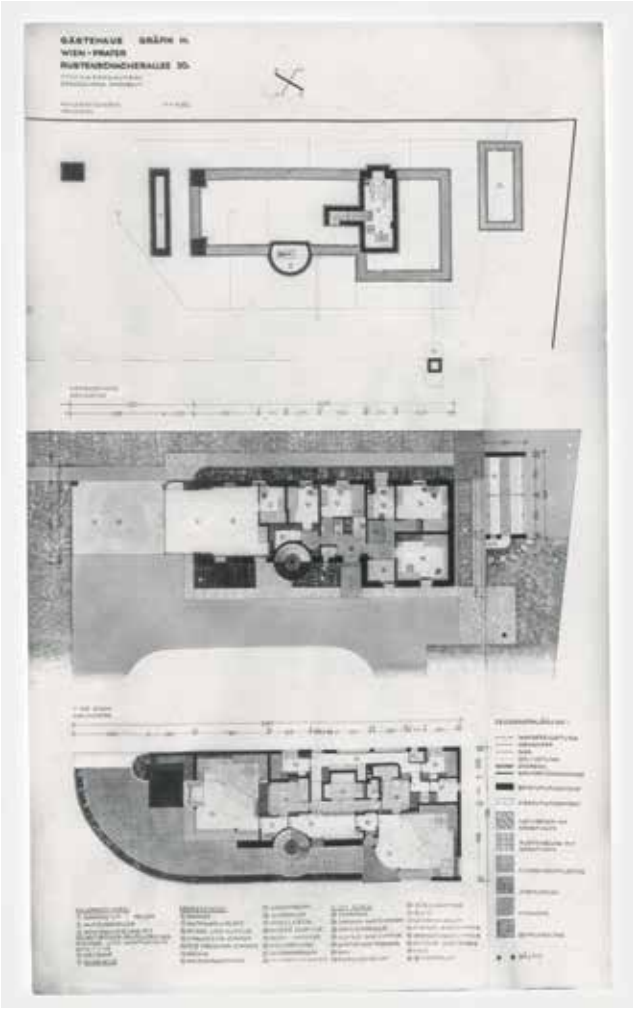


Abb. 394: Gesamtplan mit Legende, um 1932/33, Foto einer Zeichnung.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

und einer Kiesschüttung. Die Wände wurden mit Hohlsteinen aus Kieselgurbeton[507] aufgemauert und mit Putz sowie Monolith[508] verkleidet.[509]

Der Grundriss des Obergeschosses zeigt insgesamt 13 abgeschlossene Räume, die durch vor- und zurückspringende Wände miteinander verschränkt sind (Abb. 394). Das Ineinanderschachteln bietet zwar eine Auflockerung, negiert aber mit dem traditionellen Aufbau aus mehreren abgeschlossenen relativ kleinen Zimmern das Prinzip des offenen Grundrisses und knüpft damit an Bauhaus-Bauten wie das Haus Am Horn an.

Der Grundriss des Neubaus kragte über den alten Bau vor, wobei sich an der südöstlichen Seite die viertelkreisförmige Terrasse ausbildete. Das Dach des Baukörpers orientierte sich am Grundriss des alten Gebäudes (Abb. 395). An der Rückseite des Hauses fiel das Dach im Bereich des Wirtschaftsgangs und der kleinen Gästezimmer zur Belüftung der Ankleideräume und des Badezimmers niedriger aus (Abb. 396). Beim Gästezimmer II wurde das Dach in Richtung der Terrasse zu einem Vordach, da der Zimmergrundriss hier durch eine im Viertelkreis verlaufende Glasterrassentür begrenzt wurde. Eine solche Gestaltung war bereits beim Gartenhaus Moller 1931 verwendet worden (Abb. 335). Dieses Wechselspiel vor- und zurückspringender, ineinandergreifender, rechteckiger und gerundeter Bauelemente setzte sich weiter fort: Die Terrasse war durchbrochen von einem gläsernen, zylinderförmigen Aufzug, den eine Wendeltreppe umgab und der im Obergeschoss in den vorderen Gang des Gebäudes hineinragte.[510] Im unteren Bereich war für den Einbau von Wendeltreppe und Lift ein Mauerstück des bestehenden Gebäudes entfernt worden, um einen Zugang direkt vom Garten zu ermöglichen (Abb. 397–398). Von der viertelkreisförmigen Terrasse führte eine freitragende Treppe mit halbkreisförmiger Treppenwange auf die Dachterrasse mit einer eingebauten Laube mit wiederum halbkreisförmigem Dach (Abb. 399).

507 Ein aus den Schalen fossiler Kieselalgen gebildetes Sedimentgestein, das als Baustoff verwendet wird.

508 Das Fabrikat Monolith ist ein Sichtestrich – ein Estrich mit geschliffener Oberfläche – aus Zement. Siehe: Monolith 2016.

509 AGS, Baubeschreibung Atelier Franz Singer „Gästehaus Graf Hériot – Wien II. Prater", 16.5.1934; Brief Leopoldine Schrom an Hildegard Auersperg-Hériot, 4.5.1935. Siehe auch: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 84.

510 Der Aufzug wurde ausgeführt von der „Kassen- und Aufzugsfabrik F. Wertheim & Comp." Siehe: WStLA, M. Abt. 236, A16 - EZ - Reihe: Altbestand Bez. 1–9, 20: KG: Leopoldstadt, EZ: 1415, Bescheid vom 6.6.1933.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

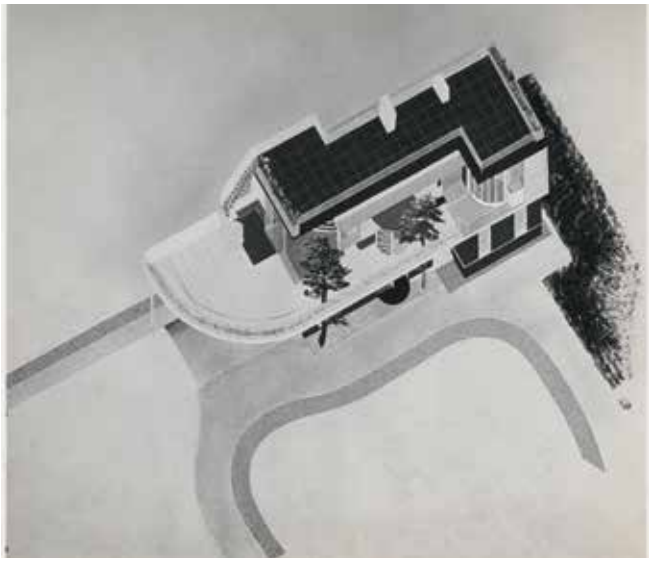


Abb. 395: Ansicht von oben, um 1932/33, Foto einer Zeichnung.



Abb. 396: Ansicht der Rückseite, um 1933.

Einige Details, wie die durch einen Pfeiler abgestützte Terrasse, die Wendeltreppe sowie die Treppe mit halbkreisförmiger Treppenwange, verweisen auf Motive von Le Corbusier, dessen Pariser Bauten, wie die Villa Stein-de-Monzie in Garches (1927), das Maison Amédée Ozenfant (1922) und das Maison la Roche-Jeanneret (1923–1925), Franz

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 397: Aufzug, um 1933.



Abb. 398: Aufzugskabine aufgenommen von der 1. Dachterrasse, um 1933.



Abb. 399: Dachterrasse I mit Sitzbereich und Treppe zu Dachterrasse II.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 400: Le Corbusier, Villa Savoye, Wendeltreppe, 1928.

Singer Hildegard von Auersperg-Hériot in einem Brief zur Besichtigung empfohlen hatte (Abb. 400).[511]

Mit den in sich geschlossenen Baukörpern, die additiv zusammengefügt wirken, lässt sich auch eine Parallele zu den Merkmalen der Bauten von Singers Bauhaus-Kollegen Marcel Breuer herstellen. Bei dessen 1932 errichtetem Haus Harnischmacher in Wiesbaden verfolgte Breuer ein System weitgehend autonomer, in sich geschlossener „Raumboxen“ in baukastenähnlicher Kombination, das als übernommenes Motiv aus dem Möbeldesign Breuers interpretiert worden ist (Abb. 401).[512] Das Thema des Baukastens zieht sich auch durch Singers Werk. Bereits um 1919 bis 1924 war der „Phantasus-Baukasten“ für Kinder entstanden, zu dem schon die scheibenähnlichen, geometrischen Formelemente gehörten, die sowohl bei seinen Möbeln als auch beim Gästehaus Auersperg-Hériot wiederzufinden sind (Abb. 260). Formal knüpft die Gesamtgestaltung an das von Singer 1928 entworfene Tennisklubhaus für Hans Heller an, das ebenfalls durch einen langgezogenen Gebäudekörper, ein viertelkreisförmiges Dach und eine offene Wendeltreppe mit Glaszylinder charakterisiert war (Abb. 402).

Im Erdgeschoss des Gästehauses wurde die ursprüngliche Zimmeraufteilung größtenteils beibehalten. Hier befanden sich die Zimmer für die Bediensteten und die Wirt-

511 In einem Brief an Hildegard Auersperg-Hériot gibt Singer Besichtigungsempfehlungen für verschiedene Corbusier-Bauten in Paris an. Siehe: AGS, Brief Franz Singer an Hildegard Auersperg-Hériot, 25.5.1933.

512 Driller 1990, S. 50-51; Driller 1998, S. 25.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Abb. 401: Marcel Breuer, Haus Harnischmacher, Wiesbaden, 1932.



Abb. 402: Tennisklubhaus, um 1928.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

schaftsräume: das zum Garten ausgerichtete Zimmer für die Hausverwalterin „Fräulein Marianne"[513], das Zimmer der Köchin, drei „Mädchenzimmer", ein Waschraum, ein Bereich für den Vogelkäfig, das Zimmer des Chauffeurs und die Garage. Eine Treppe führte von hier ins Obergeschoss und zum neuen Keller mit einer Öl-Heizanlage (Abb. 392).[514] Mit der Anordnung der Bedienstetenzimmer im Erdgeschoss und der Wohnräume im Obergeschoss – gleich einer Beletage – folgte man adeligen und großbürgerlichen Traditionen.

Die Verwandlungsmöglichkeit und angelegte Raumökonomie der beiden Gästezimmer im Obergeschoss deutet jedoch die neuen Zielvorstellungen der Moderne an, da diese Zimmer sowohl als Schlaf- als auch als Wohnzimmer genutzt werden konnten. Zur Ausstattung gehörten diagonal zur Zimmerecke angeordnete Podeste, unter denen jeweils ein Doppelbett mit Nachttischen hervorgedreht werden konnte (Abb. 403). Tagsüber fungierte die Rückseite der Betten als Treppe, um auf das Podest zu gelangen. Auf diesem waren eine Couch, ein Tisch mit vier Auszugsplatten vom Typ Ti6, eingebaute Schränke, Regale, ein Schreibtisch, eingebaute Sitzgelegenheiten sowie stapelbare Ti10-Tische und S9-Stapelstühle angeordnet (Abb. 404). Durch die Glasfaltschiebetüren gelangten die Gäste auf die Terrasse. Letztendlich spiegelte hier die Verwandlungsfähigkeit jedoch die „luxuriöse Mentalität und Exzentrik"[515] der AuftraggeberInnen wider, anstatt „Raumökonomie im Sinn von Sparsamkeit"[516] zu verfolgen.

Den Gästezimmern war jeweils ein separates Vorzimmer vorgelagert, von dem auch die Ankleidezimmer erreicht werden konnten. Letztere waren mit eingebauten Kleiderschränken, einem Toilettentisch mit Seiten- und Rückspiegel, einem Drehstuhl, einer klappbaren Liege, die als Sitz oder Massageliege verwendet werden konnte, sowie einer Waschnische mit Waschbecken und Dusche ausgestattet. Der Drehstuhl bezieht sich unverkennbar auf den Stuhl LC7 aus dem Jahr 1927 von Charlotte Perriand, wobei als Singer'sches Charakteristikum die typische Überkreuzung im Fußbereich hinzugefügt wurde (Abb. 208). Hildegard Auersperg-Hériot könnte auf Perriands Stuhl bei ihren Aufenthalten in Paris aufmerksam geworden sein.[517]

513 Die Hausverwalterin Marianne wird öfter in der Korrespondenz zwischen Leopoldine Schrom und Franz Singer erwähnt, da sie die Ansprechpartnerin für die AteliermitarbeiterInnen war, wenn Hildegard Auersperg-Hériot verreist war.

514 AGS, Brief Franz Singer an Hildegard Auersperg-Hériot, 14.2.1933. Der Bau einer Ölheizung wurde im April 1933 genehmigt. Siehe: WStLA, M. Abt. 236, A16 - EZ - Reihe: Altbestand Bez. 1–9, 20: KG: Leopoldstadt, EZ: 1415, Bescheid vom 12.4.1933.

515 Maasberg/Prinz 2004, S. 77.

516 Nierhaus 2009, S. 517.

517 In einem Brief an Hildegard Auersperg-Hériot empfiehlt Singer Besichtigungen verschiedener Bauten von Le Corbusier in Paris. Siehe: AGS, Brief Franz Singer an Hildegard Auersperg-Hériot,

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 403: Tag- und Nachtzustand Gästezimmer II, Gästehaus Auersperg-Hériot, um 1933.



Abb. 404: Gästezimmer II, um 1933.

Von der Diele mit Garderobe und an der Wand montierten Klapptischen und S9-Stühlen führte der Weg zudem in einen parallel verlaufenden Gang, von dem das zentral angeordnete Badezimmer mit Badewanne und ein WC erreichbar waren (Abb. 405–407). Vom rückwärtigen Gang mit Wirtschaftsnische und Nebentreppe für die Hausangestell-

25.5.1933. Möglicherweise sah Auersperg-Hériot bei ihrem Paris-Aufenthalt auch den Stuhl LC7 von Perriand und ließ sich daraufhin vom Atelier ein ähnliches Modell entwerfen.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



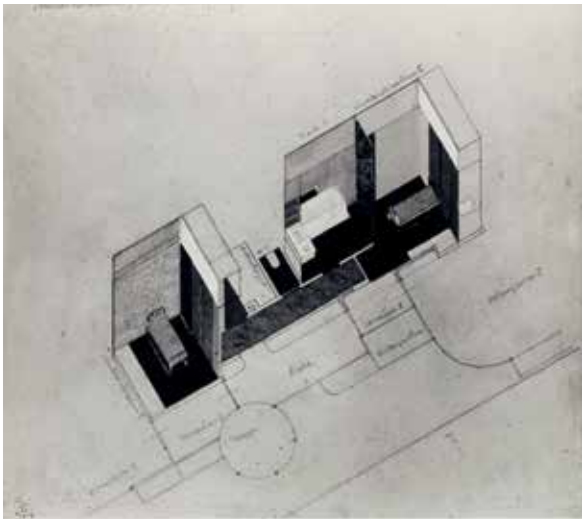


Abb. 405 (links): Diele, um 1933.

Abb. 406 (oben): Ankleideräume, Bad und mittlerer Gang, um 1932/33, Foto einer Zeichnung.

ten waren zudem zwei den Gästezimmern jeweils zugeordnete Bedienstetenzimmer, eine Bügelkammer und ein zweites WC erreichbar (Abb. 408–409). Die kompakten, mit „Diwanbett“, Einbauschrank mit Waschbeckennische, Tisch und Stuhl ausgestatteten „Dienerzimmer“ waren vermutlich für die mitreisenden Bediensteten der Gäste vorgesehen und konnten auch als Gästezimmer genutzt werden (Abb. 410).

Mit den zahlreichen Zimmern für das Hauspersonal, mitreisende Bedienstete und den vorgelagerten Vorzimmern der Gästezimmer verdeutlicht sich eine Verhaftung in großbürgerlichen Wohnansprüchen aus dem 19. Jahrhundert. Wie Tegethoff es dem Haus Tugendhat attestiert hat, offenbart sich damit „ein der Moderne selbst immanenter Konflikt, wobei abstrakte, allgemein-gesellschaftliche Zielvorstellungen mit konkreten individuell geprägten Wertmaßstäben kollidieren“[518].

Wie beim Direktorenhaus von Gropius in Dessau entsprach die technische Raffinesse des Hauses keineswegs dem zeitgenössischen Standard, sondern war Ausdruck von Luxus.[519] Das Haus war im neu errichteten Keller mit einer ölbefeuerten Zentralheizung

518 Tegethoff 2015, S. 130.
519 Schuldenfrei 2009, S. 78.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 407: Badezimmer, um 1933.

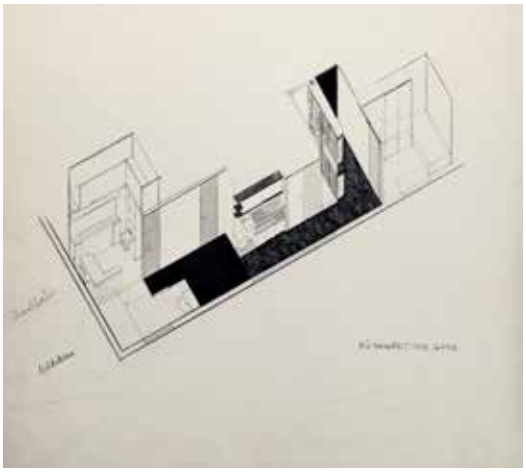


Abb. 408: Rückwärtiger Gang und kleine Gästezimmer, um 1932/33, Foto einer Zeichnung.



Abb. 409: Wirtschaftsnische, um 1933.

ausgestattet, die auch zur Warmwasserbereitung verwendet wurde. Die Gästezimmer und Duschräume besaßen elektrische Ventilatoren zur Belüftung.[520] Für den Aufzug wurde ein Schraubenspindelantrieb gewählt, womit ein sichtbarer Maschinenraum vermieden wurde, da der Antrieb im neu erbauten Keller untergebracht war (Abb. 411). Das Garagentor war versenkbar und die Pflanzen auf den Terrassen

520 AGS, Baubeschreibung Atelier Franz Singer „Gästehaus Graf Hériot – Wien II. Prater", 16.5.1934. Siehe auch: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 86.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

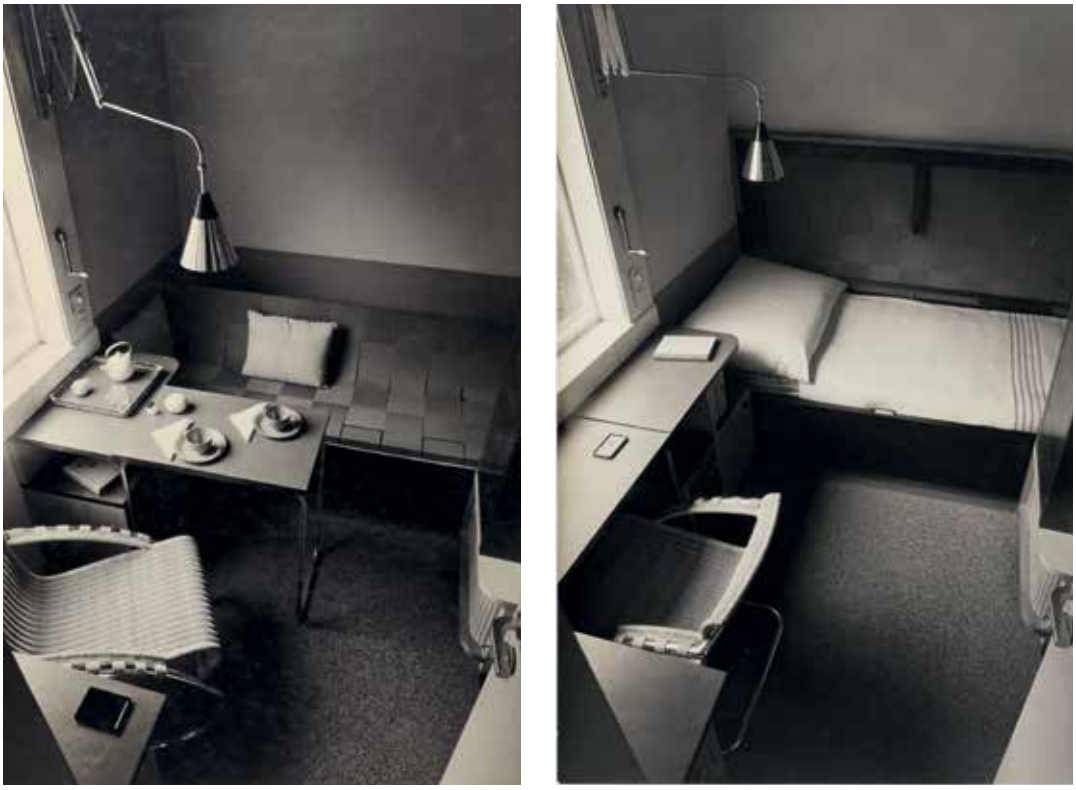


Abb. 410: Kleines Gästezimmer, um 1933.

wurden durch ein zentrales Wurzelbewässerungssystem mit „Druck-Klappenventilen“ versorgt.[521]

Im Inneren des Hauses kamen unterschiedliche Materialien zum Einsatz. In den Gästezimmern wurden Farben auf eine Juteunterlage aufgetragen, Salubratapete[522] verwendet und einige Bereiche mit Edelholz verkleidet. Die Gänge, Treppenaufgänge und WCs erhielten Wandverkleidungen aus poliertem *Eternit*[523] und *Monolith* und die Bade- und Ankleide-

521 AGS, Baubeschreibung Atelier Franz Singer „Gästehaus Graf Hériot – Wien II. Prater“, 16.5.1934. Siehe auch: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 85–86.

522 Mit Öl gestrichene Tapete, die abwaschbar war und von der Basler Tapetenherstellerin *Salubra AG* hergestellt wurde. Siehe: Rüegg 2012, S. 298, WV-Nr. 31-03-02.

523 Das Fabrikat *Eternit* ist ein Faserzement aus Zement und Asbestfasern. Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte der Österreicher Ludwig Hatschek diesen Baustoff. Das Verfahren wurde 1901 patentiert und 1903 der Markenname *Eternit* geschützt. Die 1894 von Hatschek gegründeten *Eternit-Werke* in Vöcklabruck sowie Werke in verschiedenen Ländern stellten den Baustoff her. 1929 gründete sich

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

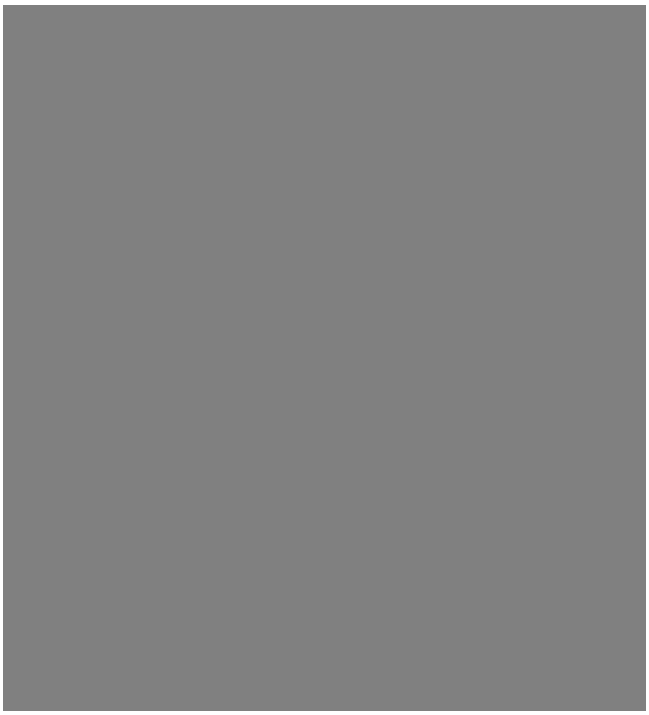


Abb. 411: Konstruktionszeichnung des Aufzugs mit Schraubenspindelantrieb, WStLA.

zimmer waren mit farbigem Glas und Spiegeln verkleidet. Die Böden waren mit Linoleum ausgelegt, wobei in den Gästezimmern auch Glas und Metall Verwendung fanden.[524]

Die Farbigkeit der Räume entsprach der Farbpalette, die auch bei anderen Innenraumgestaltungen des Ateliers verwendet wurde. Die Böden in den Gästezimmern waren teilweise in unterschiedliche Farbkompartimente in den Farben Blau, Rot, Schwarz, Grau, Anthrazit gesprenkelt, Braun und Beige unterteilt, wobei für die Setzstufen der Podeste eine silberfarbene Verkleidung – möglicherweise aus Metall – vorgesehen war (Abb. 412, 94).[525] Für die Wände wurde Rot, Blau und Grau gewählt und die Möbel

die *Deutsche Asbestzement AG* (DAZAG) in Berlin, die zum größten Hersteller aufstieg und nach dem Krieg in *Eternit AG* umbenannt wurde. Bei dieser Firma arbeiteten Hugo Buschmann und Margit Téry-Buschmann, die AuftraggeberInnen der Ateliergemeinschaft waren. Florian Adler, der Sohn von Margit Téry-Buschmann, arbeitete bei der Schweizer *Eternit AG*. Siehe: Eternit-Werke 1950, Eternit 2017; Mündliche Auskunft Judith Adler, 25.1.2014.

524 AGS, Baubeschreibung Atelier Franz Singer „Gästehaus Graf Hériot – Wien II. Prater", 16.5.1934; Brief Leopoldine Schrom an Hildegard Auersperg-Hériot, 24.4.1937. Leopoldine Schrom erwähnt in der Korrespondenz mit Hildegard Auersperg-Hériot auch die Verarbeitung von *Linkrusta*, einer dünnen Linoleumschicht auf Papier. Siehe: AGS, Brief Leopoldine Schrom an Hildegard Auersperg-Hériot, 24.4.1937. Siehe auch: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, S. 86.

525 Vgl. AGS, Baubeschreibung Atelier Franz Singer „Gästehaus Graf Hériot – Wien II. Prater", 16.5.1934.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 412: Gästezimmer I, Gästehaus Auersperg-Hériot, um 1931/32, Axonometrie, Bleistift, Buntstift, Tempera, Bast, Papier, Silberpapier auf Karton unter Kartonmaske, 41,6 x 30,9 cm, BHA.

wiesen schwarze und rote Elemente auf. Auf den Entwürfen sind für die Gänge dezentere Farbtöne wie Hellblau und Mauve für die Wände sowie Braun und Anthrazit gesprenkelt für die Böden gewählt.[526] In der Diele waren farblich abgesetzte Linoleum-Felder eingelassen, auf denen die Stühle positioniert waren.

Charakteristisch ist die starke Verbindung des Hauses zum umgebenden Garten, in dem die AuftraggeberInnen auch mehrere Hunde, Papageien und ein Rehkitz hielten.[527] Hiermit steht das Haus in Tradition der Wohnreform um 1900, bei der die Gartengestaltung integraler Bestandteil war. Neben Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich war vor allem Hermann Muthesius ein starker Verfechter des Architekturgartens nach englischem Vorbild.[528] In seinem 1907 veröffentlichten Buch *Landhaus und Garten*[529] plädierte er dafür, „daß Garten und Haus eine Einheit sind, deren Grundzüge von demselben Geist ersonnen sein müssen“[530]. Obwohl der umgebende Garten bereits vor dem Bau des Gästehauses angelegt worden war, schlug Singer Hildegard Auersperg-Hériot zwei Änderungen vor: Das Auflockern einer Gruppe von Sträuchern und das Versetzen einer Hecke, damit der Garten „wesentlich grösser aussehen und das neue Haus erst seinen Sinn“[531] bekommen könnte.[532]

Durch den großzügigen Einsatz von Glasfenstern an der nordöstlichen und südöstlichen Seite war die Blickrichtung zum Garten und dem dahinterliegenden Prater aus-

526 Vgl. BHA, Architektursammlung, Franz Singer, Gästezimmer I., Inv.-Nr. 9360/1, Gästezimmer II., Inv.-Nr. 9360/2, Hinterer Gang Inv.-Nr. 2019/33.
527 BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7898/320, 7898/322, 7898/335.
528 Schneider 2000, S. 7; Bergdoll 2002, S. 69.
529 Muthesius 1907.
530 Muthesius 1907, S. 25.
531 AGS, Brief Franz Singer an Hildegard Auersperg-Hériot, 30.5.1933.
532 AGS, Brief Franz Singer an Hildegard Auersperg-Hériot, 30.5.1933.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 413: Blick von Gästezimmer II in den Garten, um 1933.



Abb. 414: Blick von Gästezimmer I in den Garten, um 1933.

gerichtet. Die Fenster an der nordöstlichen Seite ließen sich durch einen Kurbelantrieb versenken und die Terrassentüren ließen sich vollständig zusammenfalten, um so die Räume zum Garten hin zu öffnen. Die Podien der Gästezimmer waren zudem diagonal zu den Terrassentüren ausgerichtet, um die Blickachse in den Garten zu unterstützen (Abb. 413–414). Auf den Terrassen boten zahlreiche Sitzgelegenheiten die Möglichkeit, den Wohnraum in den Sommermonaten nach draußen zu verlagern. Im Bereich der viertelkreisförmigen Terrasse sowie zur nordöstlichen Seite befanden sich eingebaute Sitz-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 415: Dachterrasse II, um 1933.

bänke sowie variable Liegepolster und auf der Dachterrasse die bereits erwähnte Laube mit eingebauter Sitzbank (Abb. 415).

Im Bezug zum Außenraum lässt sich damit eine Analogie zum 1929 fertiggestellten Haus Tugendhat in Brünn konstatieren, bei dem Mies van der Rohe ebenfalls Terrassen und große, versenkbare Fenster einsetzte (Abb. 416). Im Unterschied zum Gästehaus Auersperg-Hériot bezieht der Baukörper des Tugendhat-Hauses die Umgebung aber nur optisch mit ein, bleibt von dieser räumlich abgegrenzt und besitzt somit einen eher geschlossenen Gesamteindruck.[533] Beim Gästehaus Auersperg-Hériot wird vielmehr einer der von Le Corbusier festgelegten „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“ befolgt, den Dachgarten als zusätzlichen Wohnraum und „zum bevorzugtesten Orte des Hauses“[534] zu gestalten. Die Terrassen waren üppig bepflanzt und auch in den Wohnräumen waren Pflanzen in die Gestaltung integriert: Das Gästezimmer I verfügte über eine Fensternische mit Pflanzen, in der auch Polster zum Sitzen aufgelegt waren und auf der nordöstlichen Seite waren in beiden Gästezimmern an den Fenstern Blumen aufgestellt (Abb. 417). Außen wurde die Brüstung der viertelkreisförmigen Terrasse von einem langen Blumen-

533 Tegethoff 2015, S. 125–126.

534 Aus „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“, in: Kat. Ausst. Weissenhofmuseum im Haus Le Corbusier 2008, S. 114.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Abb. 416: Mies van der Rohe, Haus Tugendhat, Gartenansicht von Südosten, um 1930.



Abb. 417: Begrünte Sitznische, Gästezimmer I, um 1933.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 418: Gästehaus Auersperg-Hériot vom Wohnhaus gesehen, um 1933.



Abb. 419: Dachterrasse II, um 1933.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 420: Le Corbusier, Dachterrasse, Villa Savoye, 1928.

kasten gebildet, im Bereich der Diele war ebenfalls ein langer Blumenkasten angebracht und die Dachterrasse erhielt partiell Behältnisse für Pflanzen. Auf den Terrassen wurden die Fugen der Kunststeinplatten, die auf einer Kiesschüttung verlegt waren, mit Gras bepflanzt (Abb. 418–419). Eine solche, wenn auch weniger üppige Bepflanzung mithilfe eingebauter Behältnisse auf den Dachterrassen findet sich auch bei den von Le Corbusier und Pierre Jeanneret gemeinsam geplanten Häusern für die Werkbundsiedlung in Stuttgart 1927 und bei der Villa Savoye von 1928 (Abb. 420).

Die Begrünung des Gästehauses Auersperg-Hériot wurde im Vorhinein genauestens geplant, wie eine Zeichnung mit Angabe der Pflanzensorten veranschaulicht. Auf der Dachterrasse waren Steinpflanzen, Phlox, Sonnenblumen, Schlingrosen, Buschrosen, Rittersporn, Lupinen, hängende Nelken, Iris, Narzissen, Tulpen, Kapuzinerkresse und im Bereich der viertelkreisförmigen Terrasse Kletterrosen, Vergissmeinnicht, Schlingrosen, Sonnenblumen, Petunien und Pelargonien zur Bepflanzung vorgesehen.[535] Im unteren Bereich des Gebäudes wuchs Efeu die Hauswand empor. An der nordwestlichen Seite gab es auch ein Gewächshaus für die Züchtung spezieller Pflanzenarten und entlang der Rückseite des Hauses waren „Mistbeetfenster"[536] zum Anzüchten von Jungpflanzen aufgestellt (Abb. 421).[537]

Einen besonderen gestalterischen Effekt erzielten zudem zwei Durchlässe im Terrassenboden, durch die ein Kastanienbaum und eine Fichte wuchsen (Abb. 422–423). Bereits bei Le Corbusiers Pavillon l'Esprit Nouveau in Paris von 1925 wurde ein Baum

535 AGS, Bepflanzungsplan für das Gästehaus Auersperg-Hériot, um 1933.
536 Auch Frühbeetfenster genannt.
537 Vgl. BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7898/267, 7898/200.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 421: Gewächshaus, um 1933.



Abb. 422: Dachterrasse I mit Fichte, um 1933.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 423: Einfassung eines Baums, um 1933.



Abb. 424: Le Corbusier, Pavillon L' Esprit Nouveau, Internationale Kunstgewerbeausstellung, Paris 1925.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

durch eine kreisrunde Öffnung in der Decke geführt. Die Idee könnte für Singers Entwurf vorbildhaft gewesen sein (Abb. 424).

Die Außenbepflanzung hatte jedoch ihre Tücken, denn bereits zwei Jahre später zeigten sich erhebliche Frostschäden am Bau. Dies betraf die Blumenbehältnisse auf der Dachterrasse, deren Auskleidungen stark verwittert waren und daher ausgewechselt werden mussten. Auf der unteren Terrasse mussten die blauen Fliesen neu verlegt werden und der darunter „aufgefrorene“ Unterlagebeton sowie die an den Randstellen „aufgefrorenen“ schwarzen Terrassen-Platten vollständig erneuert werden.[538] Ursache war offenbar die Erde, die sich bei Frost in den Blumenbehältern und Grasfugen ausdehnte und den Bau stark beschädigte. Zudem wurden auch Wasserschäden am Bau festgestellt. Im Bedienstetenzimmer II und im Gästezimmer I hatten sich Wasserflecken aufgrund schadhafter Leitungen gebildet, am Dach des Aufzugs war der Wassereinlauf zu hoch versetzt, sodass das Wasser nicht richtig ablief, und der Aufzugsmotor hatte Schaden aufgrund der herrschenden Feuchtigkeit im Maschinenraum im Keller genommen.[539] Fotos, die einen späteren Zustand des Hauses dokumentieren, sind nicht erhalten. Allerdings bezeugen Fotografien des 1928 erbauten Tennisklubhauses für Hans Heller, dass auch dieses Gebäude wenige Jahre später bereits einen stark verwitterten Eindruck machte, vermutlich wurde es aus diesem Grund bereits um 1935 wieder abgetragen (Abb. 425).[540] Mit der Priorität der Optik ohne Rücksicht auf die Bauqualität zeigt sich ebenfalls eine Parallele zu anderen Bauten der Moderne, so war beispielsweise auch das zur Terrasse ausgebaute Flachdach der von Le Corbusier und Pierre Jeanneret geplanten Villa Savoye undicht und das Haus von den EigentümerInnen daher de facto nicht nutzbar.

Das frisch fertiggestellte Gästehaus war jedoch von den Auersperg-Hériots zunächst so positiv aufgenommen worden, dass 1934 der Gedanke aufkam, auch das erst wenig zuvor von Fritz Reichl 1931 eingerichtete Wohnhaus durch Singers Atelier nochmals umgestalten zu lassen. Aufwändige Axonometrien und Grundrisse zeigen Ideen für die Halle mit dem Treppenhaus, für das Wohn- und Bibliothekszimmer im Erdgeschoss, für das Wohnzimmer im Obergeschoss sowie für das Damen- und Herrenzimmer mit angrenzendem Ankleide- und Badezimmer (Abb. 426). Pläne veranschaulichen die raumsparende Umgestaltung des Damenschlafzimmers. Dort war wie im Gästehaus ein Podest mit Drehbett und dahinter liegendem „Schrankraum“ geplant (Abb. 427). Kennzeichnend für die Einrichtungsentwürfe sind die klar gegliederten Räume mit Wandschränken und wenigen frei im Raum aufgestellten Möbeln.

538 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Baumeister Carl Fleischer am 4.5.1935 als Beilage eines Briefes an Hildegard Auersperg-Hériot, 4.5.1935.

539 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Baumeister Carl Fleischer am 4.5.1935 als Beilage eines Briefes an Hildegard Auersperg-Hériot, 4.5.1935; Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 6.5.1935.

540 Vgl. BHA, Fotosammlung, Franz Singer, Inv.-Nr. 7909/108.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

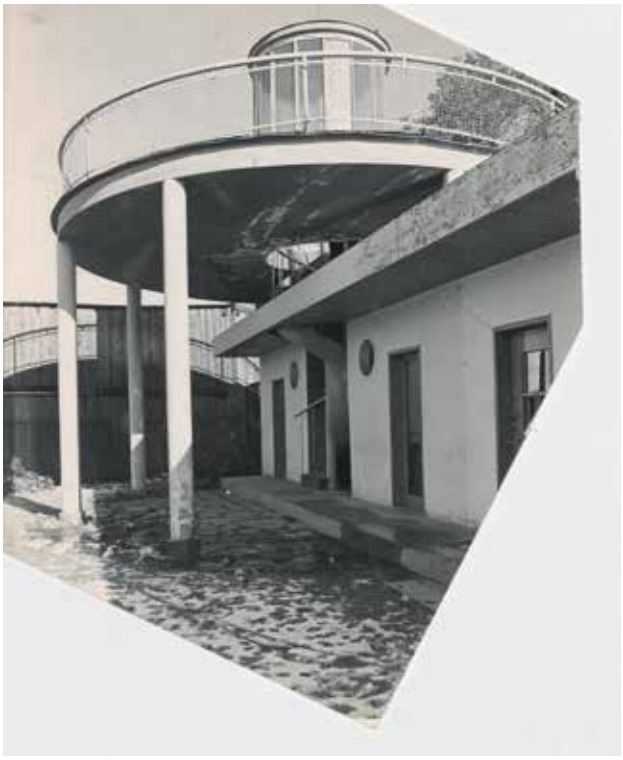


Abb. 425: Tennisklubhaus Hans Heller, Zustand Mitte 1930er-Jahre.

Eine weitere Zeichnung zeigt das Gebäude auch außen gänzlich verändert, ohne Giebel und mit Flachdach (Abb. 428).[541] Diese Entwürfe für die Umgestaltungen des Wohnhauses dürften größtenteils nicht umgesetzt worden sein, wobei Singer auf seiner Werkliste 1935 „Ergänzungen und Änderungen" für das Wohnhaus angibt, die jedoch nicht mehr verifizierbar sind.

Ab 1935 wurde das Gästehaus in internationalen Zeitschriften publiziert. Den ausführlichsten Bildbericht brachte die spanische Zeitschrift *Viviendas*[542], bei der sogar die Dachterrassen-Laube auf dem Titelblatt abgedruckt war. Abbildungen und kurze Be-

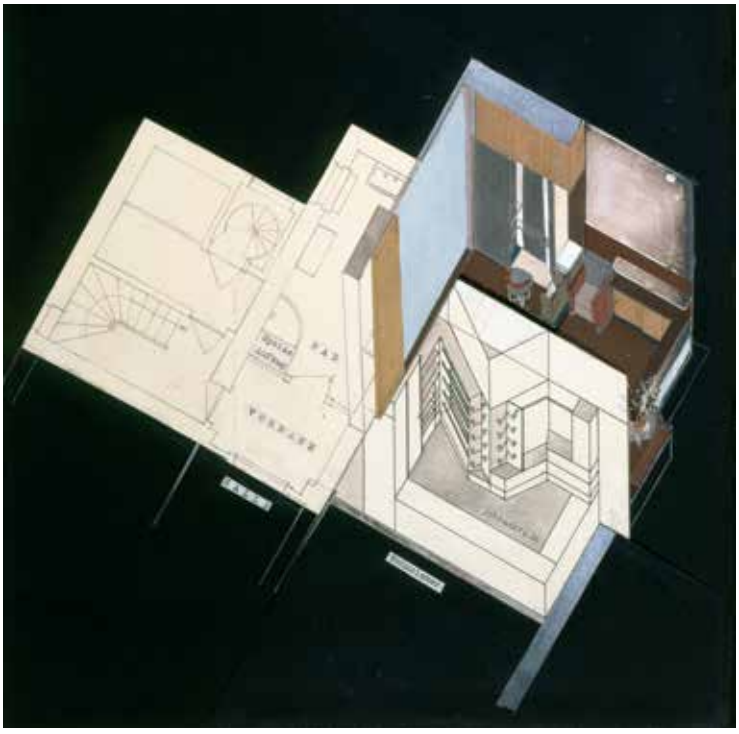
541 Siehe: AGS.
542 Vivendas 1935, S. 6–35.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 426: Eingangshalle mit Dickers Plastik „Anna Selbdritt“, Wohnhaus Auersperg-Hériot, um 1933/34, Blei- und Buntstift, Tempera auf Karton, 50,5 x 57,5 cm, AGS.

Abb. 427: Neugestaltung des Zimmers für Hildegard Auersperg-Hériot, um 1933/34, Grundriss und ausklappbare Isometrien, Tusche, Bleistift, Aquarell, Gouache und ausgeschnittene Fotografien auf Karton, 90 x 26 cm, BHA.



© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

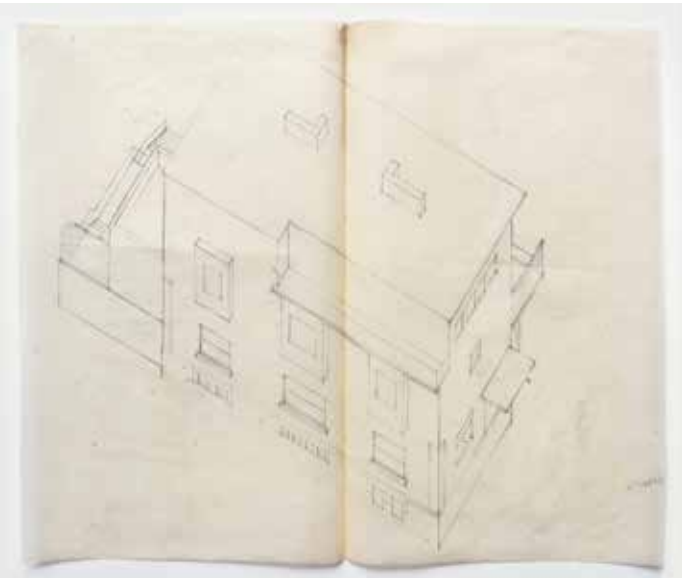


Abb. 428: Veränderte Außengestaltung des Wohnhauses Auersperg-Hériot, um 1934, Bleistift auf Transparentpapier, AGS.

schreibungen waren auch in *Domus*[543], *Architectural Review*[544], *Gardens and Gardening*[545] und *Architektura i Budownictwo*[546] nachzulesen. In der Zeitschrift *The Studio*[547] beschäftigte man sich eingehender mit dem Bau und ging auch auf Singers Baustein-Prinzipien ein: „Each is part of a whole entity yet in itself is complete in form and consists of smaller parts all of which are entities in themselves."[548]

In der österreichischen Presse wurde zum Gästehaus nur zwei Mal Stellung bezogen. Die Autorin Gisela Urban berichtet 1933 in der Zeitschrift *Die Österreicherin*[549] über das Haus, das bei einer vom Verbund österreichischer Frauenvereine organisierten Führung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Sie hebt die „ingeniöse Konstruktionskunst" der Einrichtung hervor und verweist auf die geschmackvolle Farbwahl und die Harmonie der Materialien.[550] Erstaunlicherweise wurde der Bau 1936 in der Zeitschrift *Die Pause*[551] vorgestellt, die dem kulturpolitischen Auftrag des „Ständestaat"-Regimes verpflichtet war. Hier zeigt sich das ambivalente Verhältnis des Blattes, das dem An-

543 Domus 1934b, S. 32–33.
544 The Architectural Review 1936, S. 154–156.
545 Gardens and Gardening 1937, S. 120–221.
546 Architektura i Budownictwo 1935, S. 14–16.
547 The Studio 1935, S. 31, 36
548 The Studio 1935, S. 31.
549 Urban 1933a, S. 3–4.
550 Urban 1933a, S. 4.
551 Die Pause 1936, S. 38–39.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

spruch gerecht werden wollte modern zu sein, eigentlich aber das jüdisch-intellektuelle Milieu ablehnte und christlich-national ausgerichtet war.[552] Dennoch wurde dieser Bau unter dem Stichwort „Modernes Wohnen" mit Wohnungseinrichtungen anderer österreichischer Architekten wie Ernst Plischke, Jaques Groag und Josef Hoffmann vorgestellt. Über das Gästehaus heißt es: „Alles in diesem Hause deutet auf eine heitere Leichtigkeit des Daseins, auf Entspannung und Erholung. Die Terrasse ist moderner Wohnraum im Freien. Man kampiert am Boden, variable, zusammenbaubare Liegepolster schaffen die ideale Möglichkeit dazu. – Dieses ‚Gästehaus' zeigt, wie der moderne Architekt auch mit so entlegenen Steigerungen des modernen Wohnbedürfnisses Schritt zu halten und eine so seltene Aufgabe in scharmanten [sic!] Formen zu lösen vermag."[553]

Singer, der mit Auersperg-Hériot, die sich während der Bauarbeiten offenbar zumeist in der Heimatstadt ihres Ehemannes in Paris aufhielt, über den Fortgang des Bauprojekts korrespondierte, stand auch nach Abschluss der Bauarbeiten mit ihr in Verbindung. Nachdem Auguste-Olympe Hériot in eine Klinik eingewiesen worden war und offenblieb, ob er nach Wien zurückkehren würde, schrieb Hildegard Auersperg-Hériot in einem undatierten Brief an Singer: „Abgesehen von alledem werde ich bis zu meinem Heimkommen hoffentlich über die Art meines weiteren Lebens etwas klarer sehen; es handelt sich dabei um die Frage ob Auguste überhaupt oder zeitweise aus der Anstalt herauskommt & Sie können sich denken, daß ich mein Leben – wenn ich in diesem Haus ohne ihn bleiben soll – anders einrichten möchte als die vergangenen, für seine Zerstreuung auf Geselligkeit & Blödeln & 10% Snobismus aufgebauten Zeiten. [...] Auguste [...] sagt, daß er sehr krank ist & nie mehr gesund wird & ist wie immer undurchsichtig."[554]

Offenbar nutzte Hildegard von Auersperg-Hériot das Gästehaus ab etwa September 1934 für sich selbst. Umänderungen, von denen Leopoldine Schrom an Singer berichtet, legen dies nahe: „Für Gräfin Hériot Bank kalkuliert: Sie wohnt im Gästehaus im WR. I, will [für] den WR. II mehr Platz mehr Sitzgelegenheiten. Haben Ihr vorgeschlagen und skizziert statt der Podiumstufen eine (etwas geneigte) Bank mit den für die Terrasse bestimmten Rosshaarpolstern aufgelegt."[555] Ob Auguste-Olympe Hériot jemals zurückkehrte, bleibt ungewiss. Ab 1937 ist er jedenfalls nicht mehr im Wiener Adressbuch verzeichnet. Viel länger wurde das Haus auch von Hildegard Auersperg-Hériot nicht mehr genutzt, denn 1938 ließ sie sich von Auguste-Olympe Hériot scheiden und verließ Österreich. 1946 heiratete sie Louis Rothschild in den USA. Somit blieben das Wohnhaus

552 Lasinger 1994, S. 62.
553 Die Pause 1936, S. 38–39.
554 AGS, Brief Hildegard Auersperg-Hériot an Franz Singer, 28.5. (o. J.).
555 AGS, Brief Leopoldine Schrom an Franz Singer, 29.9.1934.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 429: Gesamtansicht Gästehaus Auersperg-Hériot, um 1933/34.

und das Gästehaus im Garten wahrscheinlich ohne Aufsicht zurück. Die Möblierung ist heute verschollen.[556]

Nach dem Krieg ist als Verwalter des Grundstücks der Rechtsanwalt Dr. Adolf Weiss-Tessbach in den Bauakten eingetragen.[557] Das Wohnhaus wurde ab Oktober 1950 aufgrund von massiven Kriegsschäden abgetragen.[558] Wann das Gästehaus abgerissen wurde,

556 Ein Stapeltisch Ti10 wurde 2008 beim Französischen Auktionshaus *Artcurial* versteigert. Der jetzige Standort ist unbekannt. Da in Frankreich bisher keine Stücke der Ateliergemeinschaft von Dicker und Singer bekannt sind, könnte es sich um ein Möbel aus dem Besitz von Auguste-Olympe Hériot handeln, das er möglicherweise mit in seine Heimat nahm. Dagegen spricht wiederum, dass 2003 ebenfalls ein Stapeltisch Ti10 beim Dorotheum versteigert wurde. Es könnte sich dabei um denselben Tisch handeln, der in Frankreich fünf Jahre später erneut versteigert wurde.

557 Vgl. WStLA, M. Abt. 236, A16 - EZ - Reihe: Altbestand Bez. 1–9, 20: KG: Leopoldstadt, EZ: 1415, Bescheid vom 18.11.1952.

558 Ebd., Bescheid vom 22.9.1950.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



Abb. 430: Harry Glück & Partner, Kurt Hlaweniczka und Requat & Reinthaller, Wohnpark Alt-Erlaa, Wien, 1973–85.

geht aus den Akten nicht hervor.[559] Friedrich Achleitner erinnert sich jedoch, dass das Gebäude in den 1950er-Jahren nur noch als Ruine erhalten war.[560]

Der Swimmingpool und das Badehäuschen im Garten wurden weiterhin verwendet. Im September 1950 wurden die Umgestaltung und der Anbau einer seit Mai 1950 verwendeten Saunaanlage für ein „Körperbildungsinstitut“ genehmigt.[561] Heute ist das Areal mit Mehrfamilienhäusern bebaut.

Das Gästehaus Auersperg-Hériot wurde von der Ateliergemeinschaft vom Bau bis zur Innenausstattung über die Möbel, die Leuchten und Türbeschläge entworfen. Das geometrische Formenvokabular scheint dabei aus Singers entwickelten Baukästen entlehnt zu sein. Andererseits lassen sich explizite Bezüge zu Bauten von Le Corbusier und Pierre Jeanneret herstellen, wie die ausgreifende, von einem Pfeiler abgestützte Terrasse, die Wendeltreppe, die runden Durchlässe für Bäume oder die bepflanzten Terrassen mit integrierten Pflanzen-Behältnissen verdeutlichen. Im Gegensatz zu Le Corbusiers Bauten war das Gästehaus Auersperg-Hériot jedoch sehr üppig bepflanzt, womit die auf geome-

559 Im Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988 ist ohne Quellenbeleg angegeben, dass das Gästehaus 1962 abgerissen wurde. Siehe: Kat. Ausst. Heiligenkreuzerhof 1988, 87.

560 Achleitner 1988, S. 6.

561 WStLA, M. Abt. 236, A16 - EZ - Reihe: Altbestand Bez. 1–9, 20: KG: Leopoldstadt, EZ: 1415, Bescheid vom 5.9.1950 und Bescheid vom 18.11.1952.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

trischen Formen basierende Architektur gleichsam konterkariert wurde (Abb. 429). Für Bauten der Moderne stellt die buchstäbliche „Bepflanzung" des Hauses eine Ausnahmeerscheinung dar. Einerseits erscheint die gesteigerte Verbindung von Haus und Garten wie eine Fortführung der Reformgedanken zum Garten um 1900, andererseits nimmt sie Konzepte begrünter Architektur der 1970er- und 1980er-Jahre vorweg (Abb. 430).[562]

5.6 Epilog: Sozialer Anspruch oder Zeitgeist? – Eine kritische Bewertung

Mit der Konzeption von multifunktionalen und raumsparenden Möbeln griff die Ateliergemeinschaft *das* Architektur-Thema der Zwischenkriegszeit auf – kleine Räume optimal auszunützen und Wohnkomfort auf kleinster Fläche zu schaffen. Obwohl in Franz Singers Text „Das moderne Wohnprinzip" die Einrichtungen „nicht nur für den Mittelstand, sondern auch für die Arbeiterschaft"[563] gefordert wurden, ließ Singer die Möbel aber nicht in Serie bei großen Herstellern produzieren. Nur so hätten sie allerdings von breiteren Bevölkerungsschichten kostengünstig erworben werden können. Singer war zwar durchaus bemüht, Kontakte zu potenziellen Herstellern aufzubauen, doch eine tatsächliche Zusammenarbeit scheiterte oftmals aufgrund der zu aufwendigen Konstruktion der Möbel. In der Zeitschrift *Die Form* sprach man bei den auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler" präsentierten Klapptischen von einem „Tischlein-deck-dich-Scherz"[564] und in der Zeitschrift *Decorative Art* wurde das Design der Möbel als zwar raffiniert, aber willkürlich bewertet: „Very ingenious combination furniture: tables and chairs fold up, slide into another and are hidden away. He has evidently great intelligence, but the design is arbitrary and dry cut at times, and the furniture is too sensible to be graceful."[565] Daran schließt auch die Position von Architekt Florian Adler[566] an, der der Meinung war, dass die Möbel zwar durch ihre Originalität auffielen und innovativ, „aber in konstruktiver Hinsicht eher plump, alles andere als technologisch und ganz und gar nicht geeignet für die Herstellung in großer Serie" seien.[567] Elmar Berkovich von *Metz & Co* erachtete die meisten Entwürfe als zu kostspielig in der Produktion, was zur Folge hatte, dass letztendlich nur zwei Stahlrohr-Tische in das Sortiment der niederländischen Firma aufgenommen wurden. Ein zum Teil nicht ausreichend durchdachtes Design ist ebenso an

562 Vgl. Forschungsgesellschaft Landschaftsentwicklung Landschaftsbau e. V. 1983; Forschungsgesellschaft Landschaftsentwicklung Landschaftsbau e. V. 1989.

563 Kölner Tageblatt 1931.

564 Lotz 1931, S. 42.

565 The Studio Year-Book of Decorative Art 1931, S. 35.

566 Florian Adler war der Sohn von Margit Téry-Buschmann und Bruno Adler. Er war verheiratet mit Judith Adler, der Tochter von Anny Wottitz-Moller und Hans Moller.

567 Adler 1988, S. 34.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

einer zeitgenössischen Rückmeldung des Auftraggebers Erwin Reisner ablesbar, der bei Singer um Ausbesserung knarrender Fauteuils mit aufreißender Gurtbespannung bat.[568]

Dass die Möbel nicht seriell hergestellt wurden, mag auch ein Grund dafür gewesen sein, warum sie keine Verbreitung fanden und nur bei einem einzigen öffentlichen Auftrag zum Einsatz kamen, dem Montessori-Kindergarten der Gemeinde Wien im Goethehof.

Die auf der im Dezember 1929 eröffneten Ausstellung „Wiener Raumkünstler" präsentierten Möbel wiesen Analogien zu typisierten Möbeln zeitgenössischer DesignerInnen des Bauhauses und der beim Frankfurter Stadtbauamt beschäftigten ArchitektInnen auf. Der dort präsentierte Schrank Sch1 zeigt beispielsweise starke Ähnlichkeit zu Ferdinand Kramers Kombinationsschrank. Allerdings ist kein Foto einer Einrichtung mit diesem Schrank erhalten, was nahelegt, dass er kaum AbnehmerInnen gefunden haben dürfte. Andere Möbel wie der „Kistenkasten" oder das „Diwanbett" wurden wiederholt bei Wohnraumgestaltungen eingesetzt, blieben aber Einzelstücke, da sie jeweils speziell für die AuftraggeberInnen hergestellt wurden. Bei Stahlrohrstühlen zeigt die Einflechtung oder Ummantelung mit Rohrgeflecht zudem einen starken Einbezug von handwerklichen Techniken.

Erscheint der Einsatz der „rationellen" Raumlösungen bei den von einem wohlhabenden Bürgertum in Auftrag gegebenen Klein- und Einraumwohnungen durchaus sinnvoll, so ist hingegen die Ausstattung von geräumigen Wohnungen mit jenen Möbeln diskrepant. Im Grunde war es dort nicht notwendig, Tische, Stühle und Betten bei Nichtgebrauch in dafür vorgesehenen Schränken zu verstauen oder unter Podesten verschwinden zu lassen. Die Ateliermitarbeiterin Leopoldine Schrom kam in Bezug auf das Palästina-Projekt zu dem Schluss, dass die Verwendung von „Dreh- und Schiebebetten" auch bei beschränkten Raumkapazitäten im Grunde nur „eine minimale Ersparnis an verbauten [sic!] Grund ergeben" würde, dagegen aber hohe Kosten durch das Podium und die Einbaumöbel entstünden.[569] Die Stapel-, Klapp- und Schiebemechanismen – also die funktionale Intention der Möbel und Einbauten – wurde also zu einer Art Markenzeichen und hatte symbolischen Charakter. Für den Architekturhistoriker Friedrich Achleitner repräsentieren Dickers und Singer Interieurs „Ungebundenheit, Offenheit, Toleranz und – Symbol des Ganzen – [...] Mobilität"[570], Assoziationen, die auch die Auftragsklientel damit verbunden haben dürfte. Wie die Kulturwissenschaftlerin Regina Bittner es dem Bauhaus attestiert hat, wurde allerdings der Anschein erweckt, als stünden diese funktionalen Objekte für eine neue „klassenlose Gesellschaft", wobei sie dennoch

568 AGS, Brief Erwin Reisner an Franz Singer, 7.8.1929.
569 Wienerisch: schamhaft.
570 Achleitner 1988, S. 6.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Bestandteil des gehobenen Konsums blieben und damit ihre Ambivalenz aufzeigten.[571] In einem intellektuellen, politisch links orientierten Milieu wurde es modisch, sich von der Ateliergemeinschaft eine Wohnung einrichten zu lassen. Insbesondere die luxuriöse Ausstattung des Gästehauses Auersperg-Hériot spiegelt wider, dass die AuftraggeberInnen ihre „Gäste nicht nur beherbergen, sondern auch mit dem Zeitgeist unterhalten"[572] wollten. Ernst Kallais Vorwurf dem Bauhaus gegenüber, eine regelrechte „Objektästhetik" zu betreiben, kann auch für die Entwürfe der Ateliergemeinschaft beobachtet werden.[573] Der Auftraggeber Paul Wengraf entlarvte die Diskrepanz von Anspruch und tatsächlicher Auftraggeberschaft besonders drastisch, indem er zu einer für ihn ausgeführten Farbraumgestaltung – die er als „Raumkunst"[574] bezeichnet – an Franz Singer zurückmeldete: „Um es kurz zu sagen: wer an den Kollektivismus als an die zukünftige Lebensform glaubt, muss so individualistische Äusserungen wie Ihr Zimmer ablehnen. [...] In Russland würde man heute sagen, dass das eine konterrevolutionäre, hochverräterische Denkweise ist, dass Sie nach Sibirien zu verschicken sind! [...] es kann sich der soziale und kulturelle Aufstieg der Massen doch nicht im Handwerkstempo vollziehen, die Kultur und Schönheitsbelieferung der Massen durch Handwerk widerspricht absolut den wirtschaftlichen Möglichkeiten und auch den Anforderungen der zu wünschenden Entwicklung. Lauter Handwerker mit handwerklicher Treue und erzogenem Geschmack für lauter Handwerker arbeitend... da haben wir das Mittelalter, eine Welt von Zünften und Innungen. Ihre individualistische Raumkunst ist gegen die Maschine gerichtet, gegen die Zivilisation, daher gegen die nur durch die Zivilisation zu verwirklichende soziale Bewegung, ja sie ist sogar wirklich konterrevolutionär, weil sie den Aristokratismus, der aller individualen Kunst zugrundeliegt, auch auf die kleineren Künste erweitert."[575] Für sich selbst empfand Wengraf, der sich als „sehr individualistische" Person aus „kleinbürgerlichem Milieu" mit „intellektuell-ästhetisch-humanistischer Bildung" beschreibt, diese „Raumkunst" jedoch als durchaus geeignet.[576]

Bei anderen AuftraggeberInnen deuten sich allerdings Kritikpunkte an, zu denen Ella Reiner-Lingens meinte, dass diese sich „erst bei längerer Benützung der Wohnung herausgestellt"[577] hätten. Und Hans Heller, der insgesamt drei Wohnraumgestaltungen im Zeitraum 1927 bis 1931 in Auftrag gegeben hatte, empfand die Benutzerfreundlichkeit der Wohnungen als diskussionswürdig. 1934 schrieb er an Franz Singer: „Wundern Sie sich bitte nicht, wenn Sie nächstens einen Brief von mir bekommen, den der

571 Bittner 2003, S. 35.
572 Achleitner 1988, S. 6.
573 Bittner 2003, S. 33.
574 AGS, Brief Paul Wengraf an Franz Singer, 13.3.1929.
575 AGS, Brief Paul Wengraf an Franz Singer, 13.3.1929.
576 AGS, Brief Paul Wengraf an Franz Singer, 13.3.1929.
577 AGS, Brief Ella Reiner-Lingens an Franz Singer, 6.2.1932.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

langjährige Bewohner einer Franz Singer Wohnung an den Architekten richtet."[578] Von den Möbeln wenig überzeugt – die Sitzmöbel bezeichnete er rückblickend als „Lederriemen-Monster" und die Leuchten als „Metall-Quadranten" –, mietete er um 1936 eine Wohnung, die „viel konservativer eingerichtet" war.[579] Auch sein Sohn Peter Heller hatte weniger gute Erinnerungen an das für ihn bestimmte Kinderbett: „Unvergesslich an Singerscher Einrichtung bleibt mir das mir verhasste Klapp-Bett, das an Stelle meines Gitterbetts installiert wurde, und, wie das Meiste – so schien es mir – was Singer kuehn entwarf, vor lauter Sachlichkeit gar nicht so recht funktionierte."[580]

Die Schwächen der Wohnraumlösungen hinsichtlich Nutzung und Ökonomie lassen erahnen, dass weniger eine gebrauchsorientierte Gestaltung, als vielmehr ästhetische Gesichtspunkte im Vordergrund standen. Dies verdeutlichen insbesondere die bis 1930 zumeist individuell für die jeweiligen AuftraggeberInnen geschaffenen, auf Elementarformen basierenden Einrichtungsobjekte. Wie bei den Möbeln des Bauhauses, der russischen Konstruktivisten oder der Entwerferin Eileen Gray wurden dabei Vorstellungen aus der Kunst in die angewandten Bereiche übertragen.

Der Analogieschluss von Achleitner, dass Dickers und Singers „Prinzip zuerst ein künstlerisches" gewesen sei, sie „ihre Individualität nicht einer Doktrin" geopfert hätten und daher keine „Bauhäusler" geblieben seien, ist nun präzisierbar, denn der Einbezug der Kunst in den Gestaltungsprozess war zu Dickers und Singers Studienzeitpunkt am Bauhaus essenziell. Wie Hans M. Wingler bereits 1970 korrekt bemerkt hat, war das Werk von Dicker und Singer auf Jahre hinaus noch durch die „handwerkliche Begriffswelt" geprägt.[581] Demzufolge führten sie in ihren Möbeldesigns und Raumgestaltungen das künstlerische Prinzip des frühen Bauhauses stets weiter fort.[582] Dies wurde schließlich auch von den AuftraggeberInnen so empfunden: Ella Reiner-Lingens bedankt sich nach Abschluss ihrer Wohnraumgestaltung für die „wirklich künstlerische Arbeit"[583] und auch der Sohn von Hans Heller räumt ein, dass „die schwarz glänzende Bibliothek in der Karolinengasse [...] doch sehr schön"[584] gewesen sei. Dass ab 1929/1930 zunehmend wiederkehrende Möbeltypen entwickelt wurden, die zum Teil in Stahlrohr und Sperrholz gefertigt wurden und sich somit für serielle Fertigungsmethoden eigneten, zeigt aber, dass das Atelier mit den zeitgenössischen

578 AGS, Brief Hans Heller an Franz Singer, 7.2.1934.
579 Heller 1985, S. 49.
580 AGS, Brief Peter Heller an Matthias Boeckl, 10.2.1993. Mit freundlicher Genehmigung durch Matthias Boeckl.
581 Wingler 1970, S. 7.
582 Achleitner 1988, S. 6.
583 AGS, Brief Ella Reiner-Lingens an Franz Singer, 30.11.1931.
584 AGS, Brief Peter Heller an Matthias Boeckl, 10.2.1993. Mit freundlicher Genehmigung durch Matthias Boeckl.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Entwicklungen verbunden blieb. In diesem Zusammenhang erscheint insbesondere der von Singer zusammen mit Hans Biel um 1936 entwickelte X-Stuhl aus Sperrholz innovativ, dessen Einzelteile kostensparend aus Sperrholzplatten ausgeschnitten und anschließend zusammengesetzt werden sollten. Aufgrund von Singers Befürchtung einer zu schlechten Qualität kam es hier jedoch nicht zu einer Kooperation mit großen Herstellern.[585] Ungeachtet dieser Tatsache war der X-Stuhl ein Modell für einen industrialisierten Produktionsprozess. Wenngleich dieser, wie auch die Möbel anderer „Bauhäusler", letztendlich keine breiten Bevölkerungsschichten erreichte, so stellt er ein zukunftsweisendes Modell dar.[586]

585 Vgl. AGS, Brief Franz Singer an Julius Singer, 18.10.1937.
586 Vgl. Jaeggi 2009, S. 13.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

6 Resümee und Ausblick

Ziel war es, auf Basis eines breit angelegten Quellenstudiums das innerhalb der Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer geschaffene Werk umfassend darzustellen. Zunächst wurde der Herkunft und den Ausbildungen von Dicker und Singer in Wien und am Weimarer Bauhaus nachgegangen. Dicker hatte bereits die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt sowie die Textilklasse der Kunstgewerbeschule besucht und Singer ein privates, auf den Einflussbereich des Expressionismus verweisendes Studium der Malerei verfolgt, bevor sie sich 1917 in der privaten Kunstschule des Schweizer Malers Johannes Itten kennenlernten. Durch weitreichende Recherchen im privaten Archiv von Georg Schrom und Lektüre der zahlreich erhaltenen Briefkorrespondenzen konnte Licht in ihr bisher weitgehend im Dunkel liegendes Kontakte-Netzwerk in Wien gebracht werden. Zu jener Zeit standen sie neben Johannes Itten mit führenden Persönlichkeiten der Reformpädagogik und künstlerischen Avantgarde wie Eugenie Schwarzwald, Siegfried Bernfeld, Franz Cizek, Alfred Roller, Max Ermers, Adolf Loos und Arnold Schönberg in Verbindung.

Ausgehend von der Wiener Gruppe um Johannes Itten am Weimarer Bauhaus wurden zunächst exemplarische Arbeiten ihrer Studienzeit am Bauhaus beleuchtet. Neben der Bühnenwerkstätte, die beide besuchten, studierte Dicker in der Weberei-Werkstatt und Singer in der Tischlerei-Werkstatt. Publizierte Textilien, Grafiken und Malereien in den Bauhaus-Alben und dem 1923 erschienenen Band *Das Staatliche Bauhaus Weimar* zeugen davon, dass Dickers Begabung von Gropius und den Meistern am Bauhaus besonders geschätzt wurde. Von Singers künstlerischer Produktivität am Bauhaus finden sich dagegen kaum Spuren. Kein einziges von ihm am Bauhaus entworfenes Möbel ist überliefert. Seine Energie dürfte vorwiegend in die gemeinsam mit Dicker parallel zum Studium verfolgte Theaterarbeit mit Berthold Viertel geflossen sein. Im Rahmen der Recherchen konnte allerdings der für Singers künstlerische Ausrichtung signifikante Nachweis erbracht werden, dass er sich für den von Theo van Doesburg in Weimar 1922 eingerichteten Stijl-Kurs anmeldete. Vier gemeinsam von Dicker und Singer entwickelte Einfamilienhaus-Entwürfe, bei denen sie sich mit zweckmäßigen Grundrissorganisationen beschäftigten, deuten darüber hinaus ihre berufliche Zukunft in Wien an.

Da Dicker und Singer einander 1917 kennenlernten und während ihrer Bauhaus-Studienzeit und in der Folge beruflich gemeinsam arbeiteten, wurden anschließend ihre beruflichen Anfänge ab 1923 in Berlin – ihre Arbeit in den *Werkstätten Bildender Kunst* und ihre Theaterarbeiten für das Theaterensemble *Die Truppe* unter Berthold Viertel – näher untersucht. Erstmals konnte nachgewiesen werden, dass neben Dicker und Singer vorwiegend ehemalige „Bauhäusler" für die *Werkstätten Bildender Kunst* tätig waren. Hierzu

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

gehörten beispielsweise Naum Slutzky und Anny Wottitz, die wie Dicker und Singer ebenfalls aus Wien stammten und Itten ans Bauhaus gefolgt waren. Aufschlussreich ist zudem die Positionierung dieser Werkstätten, bei denen sich bereits im Titel eine künstlerische Ausrichtung manifestiert, die als Fortsetzung des frühen Credos des Bauhauses, der Verbindung von Kunst und Handwerk, interpretiert werden kann. Es entstanden vor allem Textilien, Buchbindearbeiten, Schmuck sowie Bühnenbilder und Kostüme für das Theaterensemble *Die Truppe*. Ihre von Oskar Schlemmer inspirierten Kostüme für das Stück *Der Kaufmann von Venedig* stießen, wie ein Blick auf die zeitgenössischen Kritiken nahegelegt hat, allerdings auf keine große Gegenliebe. Da *Die Truppe* wenig rentabel war, hatten schließlich auch die *Werkstätten Bildender Kunst* finanzielle Probleme, und aus diesem Grund löste Singer sie bereits 1926 wieder auf.

1925 gründeten Dicker und Singer ihre Ateliergemeinschaft in der Wasserburgergasse 2 in Wien, in der sie sich auf den Entwurf von Möbeln, Leuchten, Kachelöfen, Textilien, Raumgestaltungen und Bauten spezialisierten. In ihrer Heimatstadt konnten sie auf ein breites AuftraggeberInnen-Netzwerk aus Familie und Freundeskreis zurückgreifen.

Es konnte nachgewiesen werden, dass die im Zuge der ersten, 1970 gezeigten Ausstellung eingeführte Bezeichnung „Atelier Singer-Dicker" von Dicker und Singer nicht verwendet wurde. Obgleich sie von 1925 bis 1931 eng zusammenarbeiteten, verstand Singer Dicker vermutlich weniger als formale Partnerin, sondern vielmehr als Mitarbeiterin der Innenraumgestaltungsprojekte. Dies verdeutlicht sowohl die Tatsache, dass alle Raumgestaltungen und Bauten in Architekturzeitschriften unter seinem Namen publiziert wurden, als auch der von ihm auf Zeichnungen verwendete Stempel mit dem Wortlaut „Diese Zeichnung ist mein geistiges Eigentum. [...]". Obwohl angenommen werden kann, dass Dickers Ideen ebenso im Bereich des Möbeldesigns eingeflossen sind, konzentrierte sich ihr Tätigkeitsbereich vornehmlich auf Farbe, Textilien und Fotografie. Arbeitete sie in Wien zunächst im Auftrag von Singers Schwester Frieda Stoerk, die sich auf die Fertigung von Handtaschen spezialisiert hatte, so entwarf und fertigte sie innerhalb der Ateliergemeinschaft Möbelbezüge, Gurtbespannungen, Vorhänge, Tagesdecken und Wandteppiche. Zudem beschäftigte sie sich mit Retuschen der Fotos realisierter Wohnungsprojekte. Parallel arbeitete sie auch für Textilfirmen wie die in Stuttgart ansässige *Pausa A.G.* und die Wiener Firma *Spiegler & Söhne.* Vertiefende Studien zu den Textilarbeiten von Dicker, die im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehender untersucht werden konnten, könnten ihren Anteil in der Ateliergemeinschaft weiter präzisieren.

In der Literatur wird angegeben, dass Dicker, die um 1931 der KPÖ beitrat, aufgrund des Vorwurfs der Passfälschung 1934 verhaftet wurde und daraufhin Österreich verließ. Durch diesbezügliche Recherchen konnte nun nachgewiesen werden, dass sich diese Angabe nicht mit der historischen Faktenlage deckt und Dicker bereits am 4. November 1931 verhaftet wurde. Ihr verstärktes politisches Engagement wird neben privaten Grün-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

den auch Ursache dafür gewesen sein, warum sie in der Folge nicht mehr für die Ateliergemeinschaft tätig war. Ab 1931 verlegte Singer das Atelier in die Räumlichkeiten seiner Privatwohnung in der Schadekgasse 18.

Seit der Gründung waren die verschiedenen MitarbeiterInnen wichtiger Bestandteil der Ateliergemeinschaft. Zum Kern dieser im Hintergrund arbeitenden ArchitektInnen gehörten Bruno Pollak, Leopoldine Schrom, Anna Szabó und Hans Biel. Sie fertigten die aufwendigen Perspektivzeichnungen und isometrischen Axonometrien an und waren in den Entwurfsprozess von Möbeln, Raumgestaltungen und Bauten stark einbezogen. Es erscheint hier vielversprechend, in weiterführenden Studien der Frage nachzugehen, wie sich das am Bauhaus Gelernte von Dicker und Singer im eigenständigen Werk der bisher unerforschten MitarbeiterInnen auswirkte.

Die Bewerbung und Kundenakquise erfolgte über die Beteiligung an Messen wie der *Kunstschau* 1927 und der Ausstellung „Wiener Raumkünstler" 1929/1930 im damaligen Museum für Kunst und Industrie, auf denen auch kleine Möbel-Modelle und axonometrische Zeichnungen präsentiert wurden. Einen großen Stellenwert nahmen zudem die zahlreichen publizierten Fotografien und Besprechungen ihrer Möbel und Projekte in Architekturzeitschriften, Magazinen und Büchern ein. Nachweislich wurde beispielsweise die niederländische Firma *Metz & Co* über diese Veröffentlichungen auf das Wiener Atelier aufmerksam.

Die Auftragsklientel stammte vorwiegend aus dem familiären Umfeld und dem Freundes- und Bekanntenkreis von Dicker und Singer. Ausnahmen bildeten der von der Gemeinde Wien erteilte Auftrag für die Einrichtung des Montessori-Kindergartens im Goethehof, das Projekt „Möbelhilfe" und die zwei nicht ausgeführten Projekte in Zusammenarbeit mit dem Verein „Jugend in Arbeit": der Ausbau des Alten Rathauses zu einem Jugendhort, einer Volksbibliothek und einer „Kunststelle".

Zu den zu Beginn aufgestellten Forschungsfragen, wie sich das am Bauhaus Gelernte in Dickers und Singers Atelierarbeit niederschlägt und ob Parallelen zu Wiener EntwerferInnen und ArchitektInnen feststellbar sind, kann abschließend Folgendes festgehalten werden:

Formal orientieren sich die Möbel der Jahre 1925 bis 1929 an Entwürfen des Bauhauses, das ab 1922 durch die De Stijl-Bewegung – insbesondere die Entwürfe Gerrit Rietvelds – und den russischen Konstruktivismus geprägt war. Charakteristisch ist der Einsatz von Elementarformen, der Kubus als Formgrundlage, ein gerüsthafter Aufbau, bandartig umlaufende Holzrahmen, die Kombination unterschiedlicher Holzarten, farbige Beizungen und Lackierungen sowie die Multifunktionalität und die damit einhergehenden Klapp-, Schiebe- und Stapelmechanismen. In der Verwendung geometrischer Elemente lassen sich auch formale Parallelen zu Möbeln von Josef Hoffmann und Kolo-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

man Moser feststellen. Insbesondere die bis 1929 ausgeführten würfelförmigen Sitzmöbel weisen bemerkenswerte Übereinstimmungen auf.

Mit der Multifunktionalität der Möbel sollte der herrschenden Raumknappheit begegnet werden. Hiermit wurde *das* Problemfeld von ArchitektInnen der Zwischenkriegszeit aufgegriffen.

Obgleich man seit 1927 einzelne Typen wie das „Diwanbett" oder den „Kistenkasten" entwickelte, lassen erst die Möbel auf der von Dezember 1929 bis Januar 1930 gezeigten Ausstellung „Wiener Raumkünstler" eine verstärkte Hinwendung zur Typisierung erkennen. Zudem trat die Verwendung von Stahlrohr in den Vordergrund. In Wien, wo nur wenige MöbelentwerferInnen mit Stahlrohr experimentierten, zeigt dieses Vorgehen wiederum eine Orientierung an den fortschreitenden Entwicklungen am Bauhaus. Die einzelnen Möbeltypen weisen allerdings neben den Parallelen zum Bauhaus auch Ähnlichkeiten zu Entwürfen von ArchitektInnen der Zwischenkriegszeit wie Margarete Schütte-Lihotzky, Anton Brenner, Ferdinand Kramer und Franz Schuster auf, die ans Frankfurter Stadtbauamt berufen wurden. Dass in der Ateliergemeinschaft die Entwürfe jener EntwerferInnen studiert wurden, verdeutlicht das im Nachlass erhaltene Heft 5 der Monatsschrift *Das Neue Frankfurt*, in dem Schütte-Lihotzkys Frankfurter Küche abgedruckt ist. Darüber hinaus besaß Friedl Dicker Le Corbusiers *L'art décoratif* (1925) und Franz Singer J. J. P. Ouds *Holländische Architektur* aus der Reihe der Bauhausbücher, womit einmal mehr bewiesen ist, dass sie die aktuellen europäischen Entwicklungen auf dem Gebiet der Innenraumgestaltung und Architektur interessiert verfolgten.

Im Bereich des Möbeldesigns nehmen die Kindermöbel und Baukastenspiele eine wichtige Position ein, mit dem sich der pädagogische Gedanke verbindet, einen Beitrag für die Erziehung des „Neuen Menschen" zu leisten. Die Kindermöbel waren ebenfalls auf Multifunktionalität ausgelegt, wobei sich insbesondere Analogien zu den wegweisenden Möbeln der Bauhaus-Schülerin Alma Buscher feststellen lassen. Der „Phantasus"-Baukasten sollte Kindern durch das Zusammensetzen von Figuren aus einfachen geometrischen Bausteinen die wesentlichen Ausdrucksformen moderner Kunstanschauung begreifbar machen und der Baukasten „Möbelspiel" und das „Sunplayhouse" orientierten sich an der Montessori-Pädagogik, die Kinder dazu anregen sollte, eigenständig alltägliche Aufgaben zu verrichten.

Dickers und Singers individuelle Handschrift zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Variabilität zum Credo ihrer Möbel erhoben. Dieses Merkmal lässt neben der sozialen Komponente einerseits Verbindungen zum Bauhaus und andererseits zu russischen KünstlerInnen des Konstruktivismus erkennen, die kinetische Aspekte ihrer Kunstwerke auf Möbel übertrugen. Zudem scheint das Motiv der Veränderbarkeit auch aus der anfangs beruflich verfolgten Theaterarbeit inspiriert. Die Rezipienten wurden durch die Schiebe-, Klapp- und Stapelmechanismen der Möbel und Raumgestaltungen aktiv in die

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Nutzung und Gestaltung des Wohnraums miteinbezogen. Auf dem Weg einer taktilen Erfahrungsebene wurden demzufolge elementaristische und kinetische Aspekte der modernen Kunst in die angewandten Bereiche übertragen, womit sich ebenso die Forderung aus Ittens *Utopia*, das „Kunstwerk" zu erleben, erfüllt. Die proklamierte Funktionalität wurde so zu einem ästhetischen Merkmal, das größeres Gewicht einnahm als der praktische Nutzen. Im Unterschied zu anderen MöbelentwerferInnen des Bauhauses lässt sich feststellen, dass sich in der Variabilität vielmehr eine spielerische Umgangsweise mit Funktionalität offenbart, die an Entwürfe von Eileen Gray erinnert.

In Bezug auf die Herstellung ist zu verzeichnen, dass in Wien zumeist kleinere Handwerksbetriebe und Tischlereien für die Ausführung der Möbel herangezogen wurden. Hierzu gehörte für Holzmöbel die von Alexander Hartmann gegründete Möbelfabrik *Prof. Hartmann & Co*, für Stahlrohrmöbel Josef Anton Talos und Walter Gowal sowie als einziger größerer Hersteller *Josef & Leopold Quittner*. Ab 1935 begann eine Zusammenarbeit mit der niederländischen Firma *Metz & Co*, die aber letztendlich nur zwei Tische in ihr Sortiment aufnahm. In London konnte Franz Singer für eine Probeproduktion seiner Sperrholzmöbel den aus Wien stammenden Tischler Paul Ostersetzer und als Vertriebspartner für seine Kindermöbel und -spiele das Warenhaus *Peter Jones*, *E. S. Andrews* und die Spielzeugfirma *Abbatt Ltd.* gewinnen. Aufgrund einer aufschlussreichen Passage aus einem Brief von Singer ist deutlich geworden, dass er sich aus Sorge vor schlechter Qualität davor scheute, Lizenzen an größere Hersteller auszugeben.

Für die Leuchten, bei denen als Leuchtmittel vor allem Soffitten eingesetzt wurden, zeigen sich sowohl Übereinstimmungen zu Entwürfen des Bauhauses als auch zu Gerrit Rietvelds Leuchtkörpern. Ausgeführt wurden diese von der Wiener Firma *Erzgießerei, Bronze- und Metallwarenfabrik AG*, die sich 1931 in *J. T. Kalmar Metallwerkstätte* umbenannte. Kennzeichnend ist darüber hinaus der häufige Einsatz von Scherenarmleuchten der Firma *Midgard*, einem Fabrikat, das auch am Bauhaus besonders geschätzt wurde.

Einzigartig erscheinen die speziell für die jeweiligen AuftraggeberInnen entworfenen farbigen Kachelöfen, die wie große abstrakte Skulpturen wirken und von der Wiener *Öfen- und Tonwarenfabrik Eduard Fessler* ausgeführt wurden.

Diese umfassende Gestaltung von Möbeln, Leuchten, Kachelöfen und die farbige Fassung von Wänden, Decken und Böden, die Singer selbst als „Raumkomposition" bezeichnete, offenbart den Wunsch nach einer umfassenden Raumgestaltung und knüpft damit an die Forderung des Bauhaus-Gründungsmanifests an, künstlerische Prinzipien auf Gebrauchsgegenstände bzw. den „Bau" zu übertragen. Zugleich wird mit den Farbraumkonzepten ebenso van Doesburgs Anspruch erfüllt, das traditionelle Tafelbild aufzugeben und in „Raumkunst" zu überführen.

Diese Schlussfolgerungen bilden wiederum eine Brücke zum Bauhaus, dessen Widersprüchlichkeit darin bestand, als Ziel die Schaffung von Gebrauchsgegenständen für die

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Allgemeinheit zu verfolgen, letztendlich aber – jedenfalls was das von Dicker und Singer besuchte Bauhaus unter Gropius angeht – nur das wohlhabende Bürgertum erreichte.

Dass Dickers und Singers Ästhetik in Ausnahmefällen aber auch breitere Schichten gewinnen konnte, zeigt ihr viel gelobter Montessori-Kindergarten im Vergleich mit dem wenig zuvor eröffneten, recht nüchtern gestalteten „Haus der Kinder" von Franz Schuster. Darüber hinaus verdeutlicht die Entwicklung des X-Stuhls aus Sperrholz Mitte der 1930er-Jahre, dass Singer in Zusammenarbeit mit Hans Biel durchaus innovative Möbel-Modelle entwickelte, die das Potenzial gehabt hätten, günstig in Serie hergestellt zu werden. Im Gegensatz zu seinem Mitarbeiter Bruno Pollak, dessen um 1927 entwickelter stapelbarer Stahlrohrstuhl in Großbritannien reißenden Absatz fand, erfüllte sich das Erreichen breiter Bevölkerungsschichten für Singer aber nicht.

Bei der Planung von Gebäuden finden sich sowohl Bezüge zur Kunst als auch Versuche der Standardisierung. Das geometrische Formenvokabular des „Phantasus"-Bauspielkastens findet sich selbst bei dem letzten ausgeführten Gebäude, dem Gästehaus Auersperg-Hériot, wieder, das wie eine dem Konstruktivismus verpflichtete Formkomposition erscheint.

Darüber hinaus zeigen sich allerdings in der Planung von „wachsenden" Kleinhauswohnbauten mit Einbaumöbeln Übereinstimmungen mit der am Bauhaus verfolgten Standardisierung von Wohnhauselementen wie dem „Baukasten im Großen". In der verschachtelten Anordnung der einzelnen Raumkuben auf verschiedenen Niveaus, dem Einsatz von Podesten und dem „Schrankraum" lassen sich allerdings auch Korrespondenzen mit dem Raumplan-Konzept von Adolf Loos erkennen. Im Aufgreifen dieser vielfältigen Prinzipien, die sich bereits in der Bevorzugung des Kubus für Sitzmöbel ähnlich Hoffmann und Moser zeigt, verdeutlicht sich bei Dicker und Singer auch hier die Vertrautheit mit Wiener Entwürfen.

Beim Gästehaus Auersperg-Hériot kommen zudem auf Corbusier verweisende Motive wie die Ausgestaltung der Dachterrasse und die Verwendung von Pfeilern und Wendeltreppen hinzu, womit Dicker und Singer durchaus eine – wie Achleitner es formuliert – „künstlerische Ungebundenheit" attestiert werden kann.

In Bezug auf die im Titel aufgeworfene Frage „Bauhaus in Wien?" ist zu konstatieren, dass bei Dicker und Singer, angefangen bei der zeichnerischen Darstellung mithilfe isometrischer Axonometrien über die Multifunktionalität der Möbel und Raumgestaltungen, die Typisierungstendenzen für Möbel und Hausbau, die Verwendung von geometrischen Formen und Materialien wie Stahlrohr und Sperrholz sowie der Farbgestaltung, die Bezüge zum Bauhaus nachweisbar sind und ihre Arbeiten somit ein singuläres Moment im Wien der 1920/1930er-Jahre darstellen. Gleichwohl ist ihr Werk Ergebnis einer kontinuierlichen Entwicklung, für die auch das Wiener Umfeld maßgeblich war.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Als Einzige der Wiener SchülerInnen am Bauhaus spezialisierten sie sich beruflich auf Raumgestaltung und Architektur und hinterließen mit ihrem MitarbeiterInnen-Team eine Fülle von Entwürfen, die einen enormen Erfindungsreichtum und Gestaltungsdrang für das Wohnen des „Neuen Menschen" offenbaren. Mit der nun erstmalig vorliegenden umfassenden Aufarbeitung und Untersuchung ihres Werks konnte ein neuer Beitrag zur Bauhaus-Rezeption in Österreich geleistet werden.

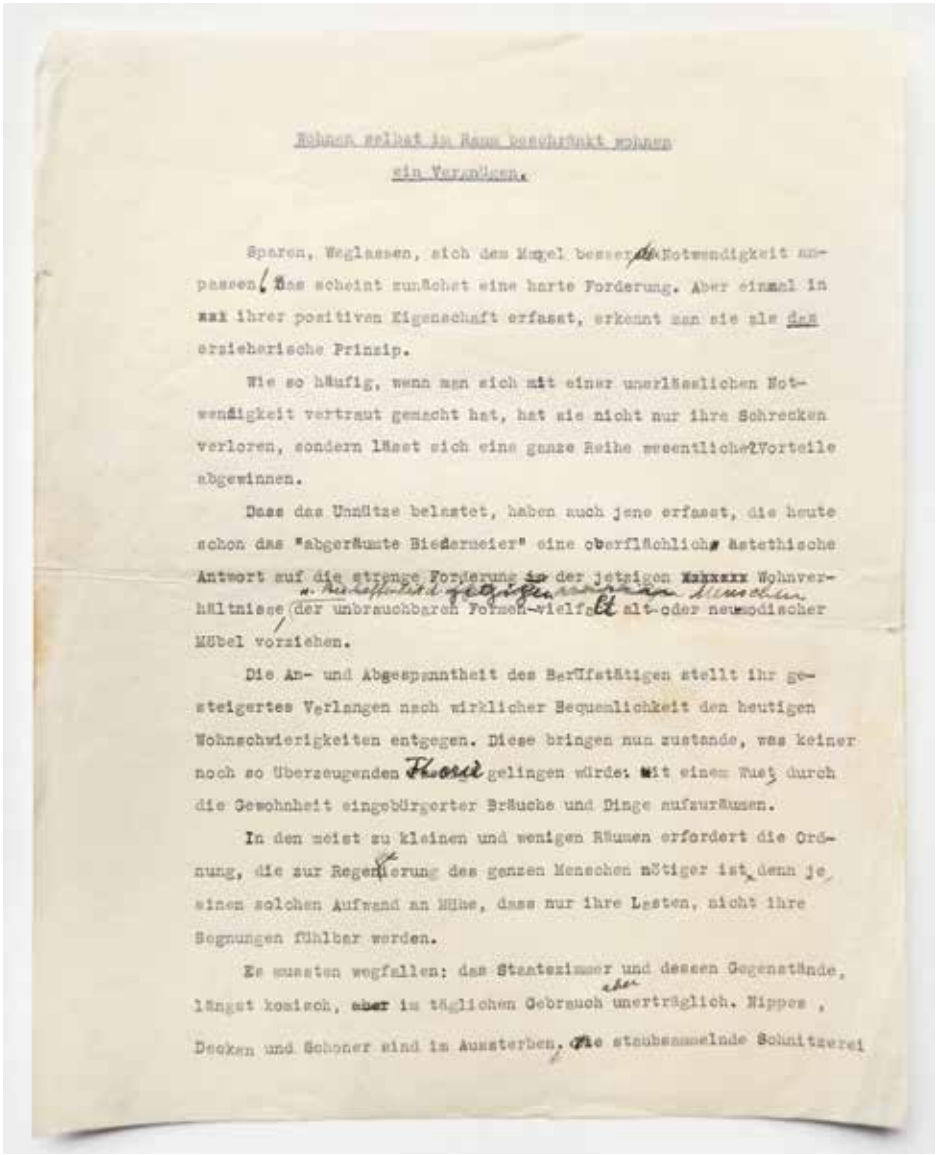
© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7 Anhang

7.1 Quellentexte

Dok. 1: Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“, um 1930/31, AGS.



Wohnen selbst im Raum beschränkt wohnen
ein Vergnügen.

Sparen, Weglassen, sich dem Mangel besser als Notwendigkeit anpassen. Das scheint zunächst eine harte Forderung. Aber einmal in ihrer positiven Eigenschaft erfasst, erkennt man sie als das erzieherische Prinzip.

Wie so häufig, wenn man sich mit einer unerläßlichen Notwendigkeit vertraut gemacht hat, hat sie nicht nur ihre Schrecken verloren, sondern läßt sich eine ganze Reihe wesentlicher Vorteile abgewinnen.

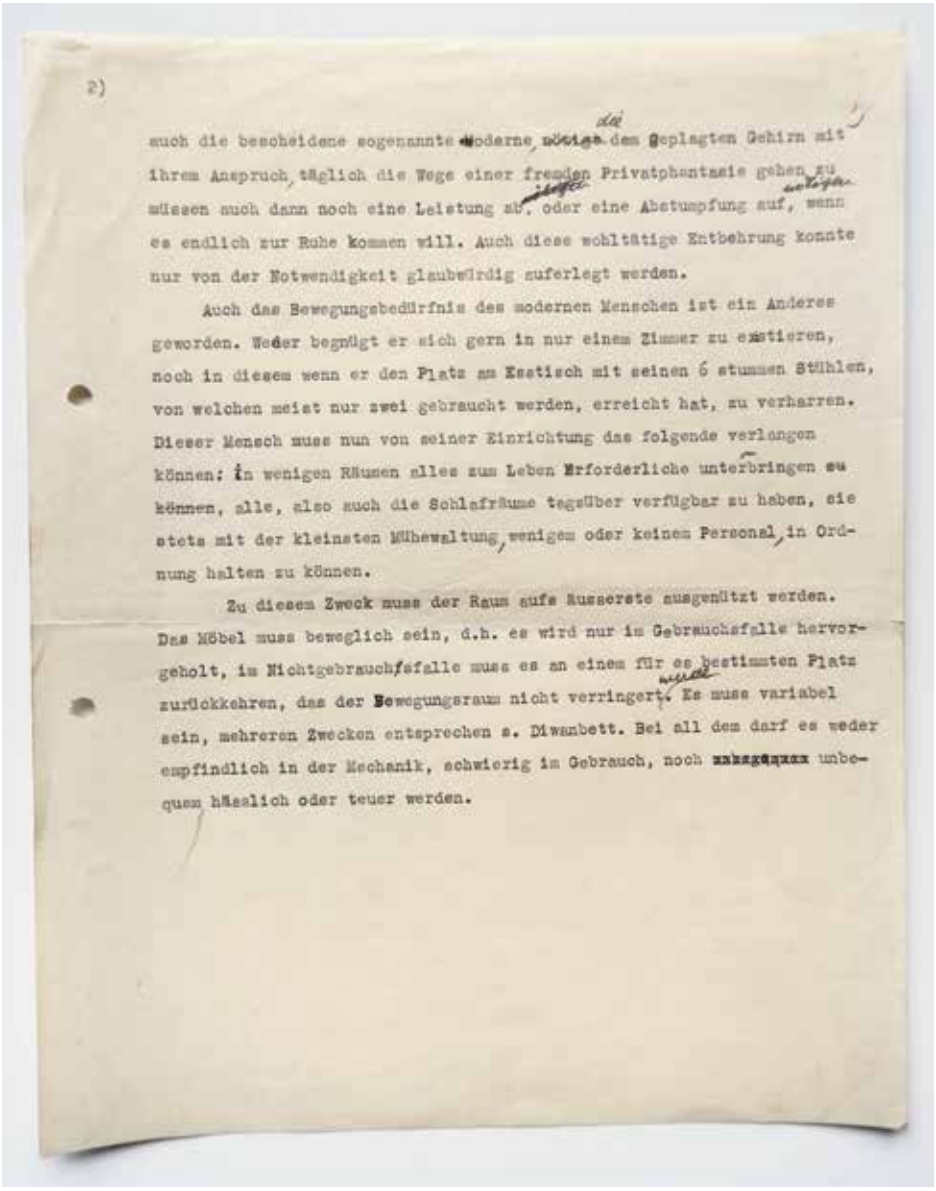
Dass das Unnütze belastet, haben auch jene erfasst, die heute schon das "abgerümpte Biedermeier" eine oberflächliche ästethische Antwort auf die strenge Forderung in der jetzigen Wohnverhältnisse der unbrauchbaren Formen-vielfalt alt- oder neumodischer Möbel vorziehen.

Die An- und Abgespanntheit des Berufstätigen stellt ihr gesteigertes Verlangen nach wirklicher Bequemlichkeit den heutigen Wohnschwierigkeiten entgegen. Diese bringen nun zustande, was keiner noch so überzeugenden Hand gelingen würde: mit einem Ruck durch die Gewohnheit eingebürgerter Bräuche und Dinge aufzuräumen.

In den meist zu kleinen und wenigen Räumen erfordert die Ordnung, die zur Regenerierung des ganzen Menschen nötiger ist, denn je einen solchen Aufwand an Mühe, dass nur ihre Lasten, nicht ihre Segnungen fühlbar werden.

Es mussten wegfallen: das Staatszimmer und dessen Gegenstände, längst komisch, aber im täglichen Gebrauch unerträglich. Nippes, Decken und Schoner sind im Aussterben, die staubsammelnde Schnitzerei

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0



2)

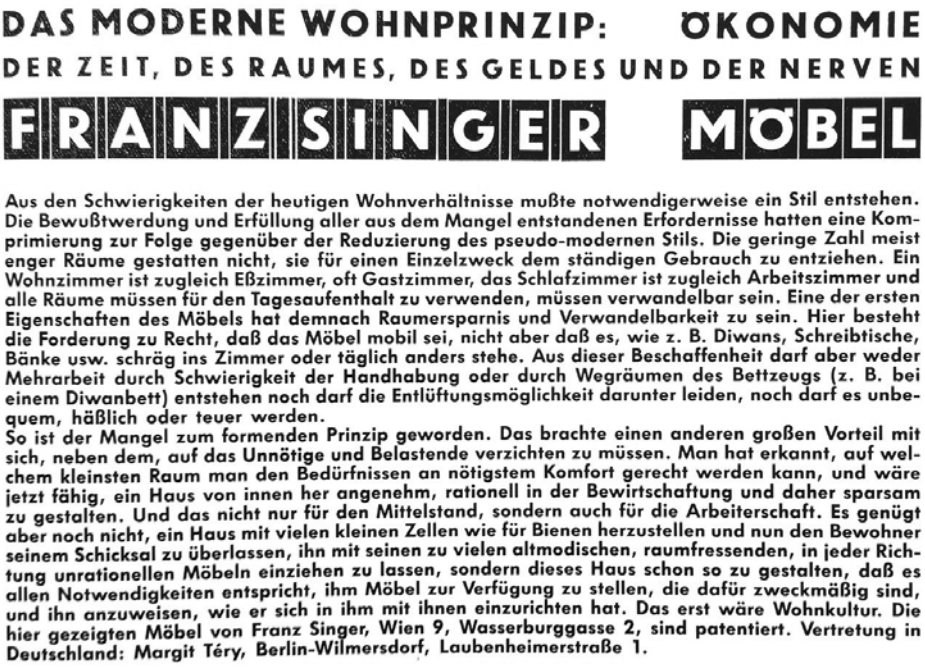
auch die bescheidene sogenannte moderne, die dem geplagten Gehirn mit ihrem Anspruch, täglich die Wege einer fremden Privatphantasie gehen zu müssen auch dann noch eine Leistung ab, oder eine Abstumpfung auf, wenn es endlich zur Ruhe kommen will. Auch diese wohltätige Entbehrung konnte nur von der Notwendigkeit glaubwürdig auferlegt werden.

Auch das Bewegungsbedürfnis des modernen Menschen ist ein Anderes geworden. Weder begnügt er sich gern in nur einem Zimmer zu existieren, noch in diesem wenn er den Platz am Esstisch mit seinen 6 stummen Stühlen, von welchen meist nur zwei gebraucht werden, erreicht hat, zu verharren. Dieser Mensch muss nun von seiner Einrichtung das folgende verlangen können: In wenigen Räumen alles zum Leben Erforderliche unterbringen zu können, alle, also auch die Schlafräume tagsüber verfügbar zu haben, sie stets mit der kleinsten Mühewaltung, wenigem oder keinem Personal, in Ordnung halten zu können.

Zu diesem Zweck muss der Raum aufs Äusserste ausgenützt werden. Das Möbel muss beweglich sein, d.h. es wird nur im Gebrauchsfalle hervorgeholt, im Nichtgebrauchsfalle muss es an einem für es bestimmten Platz zurückkehren, das der Bewegungsraum nicht verringert. Es muss variabel sein, mehreren Zwecken entsprechen s. Diwanbett. Bei all dem darf es weder empfindlich in der Mechanik, schwierig im Gebrauch, noch unbequem häßlich oder teuer werden.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Dok. 2: „Das moderne Wohnprinzip: Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven. Franz Singer Möbel", Kölner Tageblatt, 1931.



DAS MODERNE WOHNPRINZIP: ÖKONOMIE
DER ZEIT, DES RAUMES, DES GELDES UND DER NERVEN
FRANZ SINGER MÖBEL

Aus den Schwierigkeiten der heutigen Wohnverhältnisse mußte notwendigerweise ein Stil entstehen. Die Bewußtwerdung und Erfüllung aller aus dem Mangel entstandenen Erfordernisse hatten eine Komprimierung zur Folge gegenüber der Reduzierung des pseudo-modernen Stils. Die geringe Zahl meist enger Räume gestatten nicht, sie für einen Einzelzweck dem ständigen Gebrauch zu entziehen. Ein Wohnzimmer ist zugleich Eßzimmer, oft Gastzimmer, das Schlafzimmer ist zugleich Arbeitszimmer und alle Räume müssen für den Tagesaufenthalt zu verwenden, müssen verwandelbar sein. Eine der ersten Eigenschaften des Möbels hat demnach Raumersparnis und Verwandelbarkeit zu sein. Hier besteht die Forderung zu Recht, daß das Möbel mobil sei, nicht aber daß es, wie z. B. Diwans, Schreibtische, Bänke usw. schräg ins Zimmer oder täglich anders stehe. Aus dieser Beschaffenheit darf aber weder Mehrarbeit durch Schwierigkeit der Handhabung oder durch Wegräumen des Bettzeugs (z. B. bei einem Diwanbett) entstehen noch darf die Entlüftungsmöglichkeit darunter leiden, noch darf es unbequem, häßlich oder teuer werden.
So ist der Mangel zum formenden Prinzip geworden. Das brachte einen anderen großen Vorteil mit sich, neben dem, auf das Unnötige und Belastende verzichten zu müssen. Man hat erkannt, auf welchem kleinsten Raum man den Bedürfnissen an nötigstem Komfort gerecht werden kann, und wäre jetzt fähig, ein Haus von innen her angenehm, rationell in der Bewirtschaftung und daher sparsam zu gestalten. Und das nicht nur für den Mittelstand, sondern auch für die Arbeiterschaft. Es genügt aber noch nicht, ein Haus mit vielen kleinen Zellen wie für Bienen herzustellen und nun den Bewohner seinem Schicksal zu überlassen, ihn mit seinen zu vielen altmodischen, raumfressenden, in jeder Richtung unrationellen Möbeln einziehen zu lassen, sondern dieses Haus schon so zu gestalten, daß es allen Notwendigkeiten entspricht, ihm Möbel zur Verfügung zu stellen, die dafür zweckmäßig sind, und ihn anzuweisen, wie er sich in ihm mit ihnen einzurichten hat. Das erst wäre Wohnkultur. Die hier gezeigten Möbel von Franz Singer, Wien 9, Wasserburggasse 2, sind patentiert. Vertretung in Deutschland: Margit Téry, Berlin-Wilmersdorf, Laubenheimerstraße 1.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7.2 Biografie Friedl Dicker / Franz Singer

Biografie Friedl Dicker

1898	Friederike Dicker wird als Tochter von Karolina Fanta und Simon Dicker am 30. Juli 1898 in Wien geboren.
1902–1906	Karolina Fanta stirbt am 26. Februar 1902. Dicker bleibt in der Obhut ihres Vaters, der Kaufmann ist und u. a. mit Spielwaren handelt. 1904 heiratet er Charlotte Schön. Die Familie lebt zu Beginn in der Hahngasse 30 im 9. Bezirk und übersiedelt 1906 in die Bleichergasse 13 im selben Bezirk.
1909–1912	Besuch einer Bürgerschule für Mädchen.
1912–1915	Ausbildung als Fotografin und Reproduktionstechnikerin an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt vom WS 1912/13 bis SoSe 1914/15.
1915–1916	Besuch der Textilklasse an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Rosalia Rothansl von Oktober 1915 bis Juni 1916. Sie belegt auch den Kurs für „Ornamentale Formenlehre" bei Franz Cizek. Abends besucht sie ein freies Lyzeum.
1916–1919	Schülerin in Johannes Ittens privater Kunstschule in Wien. Lernt Franz Singer kennen, mit dem sie eine künstlerische und private Partnerschaft eingeht.
1918–1919	Besuch des Kompositions-Seminars bei Arnold Schönberg von Oktober 1918 bis Juni 1919 in den Räumen der von Eugenie Schwarzwald gegründeten Mädchenschule.
1919	Im April Ausstellung von „mod.[ernen] Holz- und Batikarbeiten, Stickereien, Zeichnungen etc." zusammen mit Anny Wottitz in ihrem gemeinsamen Atelier in der Hintzerstrasse 6 im 3. Bezirk.
1919–1923	Folgt im Oktober Johannes Itten mit weiteren Itten-SchülerInnen wie Franz Singer, Margit Téry und Anny Wottitz ans Weimarer Bauhaus. Besucht die Werkstätte für Weberei und die Bühnenwerkstatt, ist jedoch auch in anderen Werkstätten aktiv. Parallel arbeitet sie gemeinsam mit Franz Singer für verschiedene Theateraufführungen in Deutschland.
1923	Gründung und Arbeit für die *Werkstätten Bildender Kunst* in Berlin und für das Theaterensemble *Die Truppe* von Berthold Viertel.
1925	Rückkehr nach Wien, mietet mit Martha Hauska (später Döberl) ein Atelier in der Wasserburgergasse 2 im 9. Bezirk an und fertigt u. a. im Auftrag von Singers Schwester Frieda Stoerk Handtaschen. Im gleichen Jahr

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

schließt Franz Singer sich den Werkstätten an. Die *Werkstätten Bildender Kunst* werden 1926 aufgelöst.

1928–1930 Vom 1. Juli 1928 bis April 1930 arbeitet sie als künstlerische Mitarbeiterin für die in Stuttgart ansässige Textilfirma *Pausa A.G.*, zudem arbeitet sie um 1930 auch für die Wiener Textilfirma *B. Spiegler*.

1931 Ausstieg aus der Ateliergemeinschaft. Am 4. November 1931 wird sie – mittlerweile Mitglied der KPÖ – wegen des Vorwurfs der Passfälschung verhaftet. Am 23. März 1932 wird sie zu drei Monaten Haft verurteilt.

1933 Bis 24. Juni 1933 in Wien gemeldet, anschließend emigriert sie in die Tschechoslowakei.

1933–1938 Zieht nach Prag und widmet sich dem Malunterricht von Kindern und richtet mit der Architektin Grete Bauer-Fröhlich Wohnungen in Prag ein, 1937 im Auftrag des Wiener Ateliers von Franz Singer. Heirat mit ihrem Cousin Pavel Brandeis im April 1936. Erhält die tschechische Staatsbürgerschaft.

1938–1939 Zieht mit ihrem Mann nach Hronov, wo beide für die Textilfabrik *B. Spiegler* arbeiten, die dort ihren Produktionsstandort hat. 1939 verlieren sie ihre Arbeit.

1940 Ausstellung von Malereien zusammen mit Arbeiten von Gerald Davis in der Royal Arcade Gallery in London.

1942–1944 wird sie mit ihrem Mann in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert. Sie erteilt dort Kindern Malunterricht, organisiert eine Ausstellung und hält ihre Erkenntnisse in dem Aufsatz „Kinderzeichnen“ fest.

1944 Ende September wird Pavel Brandeis nach Auschwitz deportiert, Dicker Anfang Oktober. Sie stirbt dort am 9. Oktober 1944.

Biografie Franz Singer

1896 Franz Karl Singer wird als Sohn von Hermine Haurowitz und Siegmund Singer am 8. Februar 1896 geboren. Die Eltern stammen beide aus großbürgerlichen, in der Textilindustrie tätigen Familien. Der Vater betreibt bis zu seinem Tod 1909 eine Firma für Färberei und Appretur in Stockerau. Franz hat drei ältere Geschwister: Frieda, Paul und Julius.

1905–1907 Besuch der Volksschule bei den Schotten. Kinderkurs im Atelier der Malerin Emma Schlangenhausen unter der Leitung von Alfred Roller.

1910–1913 Besuch des akademischen Gymnasiums und Franz-Josefs' Realgymnasium in Wien. Schüler des Radierers Ferdinand Gold, Reifeprüfung am Elisa-

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

	beth-Realgymnasium in Brünn. Im November 1913 Besuch der Hölzel-Ausstellung in der Galerie Miethke.
1914–1915	September 1914 bis März 1915 Schüler des Malers Felix Albrecht Harta.
1915–1918	Militäreinsatz im 1. Weltkrieg. Bewirbt sich erfolglos beim Kriegspressequartier. Schließt sich 1916 der *Kunstschau* – dem „Bund österreichischer Künstler" – an. Lernt vermutlich zu dieser Zeit seine spätere Frau, die Konzertsängerin Emmy Heim, kennen.
1917	Ab Herbst Besuch der privaten Kunstschule von Johannes Itten. Lernt Friedl Dicker kennen.
1918	Beteiligung bei der von März bis April 1918 gezeigten 49. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler in der Secession sowie bei der von Mai bis Juni 1918 gezeigten Ausstellung „Ein Jahrhundert Wiener Malerei" im Kunsthaus Zürich.
1919–1923	Folgt im Oktober Johannes Itten mit weiteren Itten-SchülerInnen wie Friedl Dicker, Margit Téry und Anny Wottitz ans Weimarer Bauhaus. Besucht die Tischlerei- und Bühnenwerkstatt und arbeitet nebenher für verschiedene Theaterproduktionen.
1921	Heiratet am 17.3.1921 in Weimar Emmy Heim. Geburt des Sohnes Michael Peter Singer am 21.3.1921 in Berlin.
1923	Gründung der *Werkstätten Bildender Kunst* in Berlin. Parallel dazu Arbeit für Berthold Viertels Theater *Die Truppe*.
1925	Kehrt zurück nach Wien und schließt sich dem Atelier von Friedl Dicker in der Wasserburgergasse 2 an.
1931	Übersiedlung des Ateliers in seine Wohnung in der Schadekgasse 18.
1934	Emigriert nach London. Das Wiener Atelier bleibt in der Obhut seiner Mitarbeiterin Leopoldine Schrom bestehen.
1938	Auflösung des Wiener Ateliers. Singer arbeitet in London für die Kaufhäuser *John Lewis* und *Peter Jones*.
1943	Internierung in einem britischen Lager.
1954	Stirbt bei einem Besuch seiner langjährigen Freundin Margit Téry-Buschmann in Berlin.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7.3 Archive und Sammlungen

Deutschland

Archiv Stiftung Bauhaus Dessau
- Möbel Margit Téry-Buschmann

Archiv Vitra Design Museum, Weil am Rhein
- Nachlass Anton Lorenz, Akte Bruno Pollak

Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung
- Architektursammlung Franz Singer
- Dokumentensammlung: Carl Auböck, Max Bronstein, Marie Cyrenius, Friedl Dicker, Johannes Itten, Rudolf Lutz, Ola Okuniewska, Franz Probst, Franz Scala, Gyula Pap, Franz Singer, Ré Soupault (bzw. Erna Niemeyer), Margit Téry-Buschmann (bzw. Margit Téry-Adler), Hans Maria Wingler, Richard Winkelmayer, Elisabeth Winkelmayer-Hauck, Anny Wottitz
- Fotosammlung: Friedl Dicker, Franz Singer
- Objektsammlung: Carl Auböck, Marie Cyrenius, Friedl Dicker, Rudolf Lutz, Franz Scala, Franz Singer, Richard Winkelmayer, Anny Wottitz

Roswitha Fricke, Galerie M + R Fricke, Berlin

Literatur-Archiv Marbach
- Bestand Salka Viertel

Neue Sammlung München
- Möbel Anny Wottitz-Moller

Roosje Rave

Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar
- Graphische Sammlungen
- Bauhaus Sammlungen
- Karl Peter Röhl Stiftung
- Anna Amalia Bibliothek

Gabriele Thieme-Kütemeyer

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar
- Bestand Bauhaus Nr. 133, Lehrverträge für Lehrlinge
- Bestand Bauhaus Nr. 138, Namenslisten von Schülern und Gesellen
- Bestand Bauhaus Nr. 174, Werkstattbericht Tischlerei
- Bestand Bauhaus Nr. 185, Werkstattbericht Bühne

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Großbritannien

Archive of Art and Design, Victoria & Albert Museum London
AAD 3-1982, PL 1-9, Franz Singer Archive
Möbel Atelier Franz Singer
Royal Institute of British Architects (RIBA) Drawings & Archives Collection, London
Bestand Anna Szabó
Daniela Singer

Niederlande

RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag
Archive of Nelly and Theo van Doesburg
340 Typescript of the lecture ‚Der Wille zum Stil'. Weimar, 1922
1217 List of participants, attendance registers and costs involved in the Stijl course held by Theo van Doesburg in Weimar from March to July 1922
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam
Stadsarchief Amsterdam
977-203, 977-312-317, 977-364, Archief van de Firma Metz en Co.

Österreich

Albertina, Wien, Architektursammlung
Loos-Archiv, Haus Moller
Archiv Georg Schrom, Wien (privat)
Nachlass der Ateliergemeinschaft Friedl Dicker und Franz Singer bzw. Atelier Franz Singer
Archiv der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt
Auskunft zur Inskription von Friedl Dicker
Archiv der Pädagogischen Hochschule Wien
Nachlass Emma Plank
Archiv der Technischen Universität Wien
Auskunft zur Inskription von Leopoldine Schrom, Hans Biel, Bruno Pollak, Jenny Pillat und Josef Stadler
Archiv der Universität Wien
Inskriptionsbücher: Franz Singer
Archiv der Wirtschaftskammer Österreich, Wien

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Auskunft zu Möbelfabrik Professor Hartmann & Co; Handelsagentur Simon Dicker

Baupolizei, MA 37, Gebietsgruppe West, 1160 Wien, Spetterbrücke 4

Haus Moller, Adolf Loos, Starkfriedgasse 19, 1180 Wien (1927)

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Wien

Bestand Friedl Dicker, Gustav Döberl, Hugo Sonnenschein

Helen Knopp-Rupertsberger

Haus Moller, Residenz israelische/r BotschafterIn Wien

Museum für Angewandte Kunst Wien

Möbel Familie Moller bzw. Téry-Buschmann

ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, Wien

Plakate, Konzertauftritte Emmy Heim

Österreichisches Patentamt, Wien

Patentschriften: Franz Singer, Bruno Pollak, Kurt Fischer, Werkstätten Bildender Kunst Ges.MbH. Berlin-Friedenau, Richard Jaekel Patent-Möbel-Fabrik Berlin, Firma R. Jaekel's Nachf. Josef und Leopold Quittner Wien

Österreichisches Staatsarchiv, Wien

AT-OeStA/AdR HBbBuT BMfHuV Allg Reihe PTech Singer Franz Karl 08.02.1896 GZl. 71537/1937 Singer, Franz Karl, 08.02.1896, 1919–1938 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

AT-OeStA/KA FA AOK KPQ Akten 39 Kunstgruppe, KPQ-Mitglieder (Ansuchen um Aufnahme, diverse Personalunterlagen), Namen S, 1914–1918 (Karton (Faszikel)).

AT-OeStA/AdR E-uReang AHF S Stoerk Frieda Stoerk, Frieda, 18.11.1889, 1955–1962 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

AT-OeStA/AdR E-uReang AHF K Kriser Rudolf Kriser, Rudolf, 08.10.1885, 1955–1962 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe K 39305 Kriser, Rudolf, 8.10.1885, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe K 8217 Kriser, Artur, 2.4.1878, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe M 43806 Moller, Alice, 23.4.1871, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe M 43805 Moller, Hugo, 6.7.1865, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe R 11047 Reisner, Erwin, 04.03.1903, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

AT-OeStA/AdR UWFuK BMU PA Sign 2 Ratz Erwin Ratz, Erwin, 22.12.1898, 1945–1984 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))
AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe W 9287 Wengraf, Paul, 15.1.1894, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))
AT-OeStA/AdR BMfsV Kriegsbeschädigte Moller Erich Moller, Erich, 14.08.1895, 1969–1985 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))
AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe T 38359 Taglicht, Bernhard, 24.5.1884, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))
AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe F 50055 Fritz, Else, 1.4.1887, 1938–1945 (Akt (Sammelakt, Grundzl., Konvolut, Dossier, File))

Universität für Angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv
Inskriptionsunterlagen: Friedl Dicker
Bestand: Friedl Dicker und Franz Singer
Briefkorrespondenzen: Friedl Dicker und Anny Wottitz; Friedl Dicker und Hilde Angelini-Kothny; Franz Singer und Anny Wottitz

Wien Museum
Department Kunst: Franz Singer

Wiener Stadt- und Landesarchiv
Auskunft aus historischen Meldeunterlagen: Friedl Dicker, Emmy Heim, Franz Singer, Michael Peter Singer
WStLA, M. Abt. 119, A10/1 – Vereinsbehörde: Aktiengesellschaften: 2905/1921 – Erzgießerei, Bronze- u. Metallwarenfabriks-A.G.
WStLA, Handelsgericht, A43 – A – Registerakten: A 65/92 Prof. Hartmann & Co
WStLA, M. Abt. 119, A10/1 – Vereinsbehörde: Aktiengesellschaften: 6508/1922, Josef u. Leopold Quittner, A.G.
WStLA, M. Abt. 236, A16 – EZ – Reihe: Altbestand (Bez. 1-9, 20): KG: Leopoldstadt, EZ: 1415
WStLA, M. Abt. 114, A1 – EZ – Reihe: Allgemeine Baurechtliche Angelegenheiten: KG: Leopoldstadt, EZ: 4994

Schweiz

Familie Adler

Paul Sacher Stiftung, Basel
Nachlass Stefan Wolpe

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

USA

Smart Museum of Art – The University of Chicago
Möbel und Leuchte Ella und Josef Deutsch

Gespräche und Korrespondenzen

Judith Adler, Weesen am See, Gespräch am 25.1.2014 und 24.4.2016
Christian Donner, Wien, E-Mail am 17.1.2017
Roswitha Fricke, Berlin, E-Mail-Korrespondenz vom 9.9.2015–10.9.2015
Sibylle Hoiman, Bauhaus-Archiv Berlin, Gespräch am 3.6.2015, E-Mail am 4.12.2015
Markus Kristan, Albertina Wien, Gespräch am 23.3.2015, E-Mail am 10.7.2015
Mechthilde Kütemeyer, Neckarshausen, Telefongespräch am 16.09.2015
Iris Lindberg, Baltimore, E-Mailkorrespondenz vom 24.11.2017–27.12.2017
Eva B. Ottillinger, Wien, Gespräch am 5.12.2016
Victoria Platt, Victoria & Albert Museum, London, E-Mail am 5.2.2016
Roosje Rave, Berlin, Telefongespräch am 18.9.2015
Helen Rupertsberger-Knopp, Wien, Gespräch am 15.9.2015
Georg Schrom, Wien, regelmäßige Gespräche und Korrespondenzen von 2010 bis 2017
Michael Siebenbrodt, Weimar, Gespräch am 9.6.2015
Daniela Singer, London, Gespräch am 8.11.2015
Josef Straßer, München, E-Mail-Korrespondenz vom 9.9.2015–14.9.2015, Gespräch am 15.6.2016
James Sutton, Victoria & Albert Museum, London, E-Mail am 31.3.2016
Rita Tezzele, Wirtschaftskammer Österreich Archiv, Wien, E-Mail am 11.2.2016, 21.3.2017
Christian Witt-Dörring, Wien, Gespräch am 4.3.2015

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7.4 Literatur

ABBATT TOYS LTD. 1935
Faltblatt der Firma Abbatt Toys Ltd., um 1935

ACHLEITNER 1988
Friedrich Achleitner, Sondern der Zukunft, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien (Kat. Ausst., Heiligenkreuzerhof, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1988/1989), Wien 1988, S. 6

ACHLEITNER 1996
Friedrich Achleitner, Die geköpfte Architektur. Anmerkungen zu einem ungeschriebenen Kapitel der österreichischen Architekturgeschichte, in: Friedrich Achleitner, Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel, Wien 1996, S. 99–107

ACHLEITNER 2010
Friedrich Achleitner, Goethe-Hof, Schüttaustraße 1–39, in: Architekturzentrum Wien (Hg.), Österreichische Architektur im 20 Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden, Bd. 2, St. Pölten / Salzburg 2010, S. 312

ACKERMANN 2009
Ute Ackermann, „Viele schöne Rahmen, prachtvolle Aufmachung, fertige Bilder." Das Bauhaus und seine akademischen Erblasten, in: Ute Ackermann/Ulrike Bestgen (Hg.), Das Bauhaus kommt aus Weimar (Kat. Ausst., Bauhaus-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Neues Museum, Schiller-Museum, Haus am Horn, Weimar 2009), Weimar 2009, S. 25–41

ACKERMANN 2017
Ute Ackermann, Wien in Weimar: Emmy Heims Liederabend, in: Peter Bernhard (Hg.), Bauhaus-Vorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925, Berlin 2017, S. 1–8

ADAM 2007
Peter Adam, Eileen Gray, Leben und Werk. Die Biographie, München 2007

ADLER 1988
Florian Adler, Eine Wohnung im Rückblick, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien (Kat. Ausst., Heiligenkreuzerhof, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1988/1989), Wien 1988, S. 32–34

ALLMAYER-BECK 1996²
Renate Allmayer-Beck, Projekte Frankfurt 1926–1930, in: Peter Noever (Hg.), Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur. Zeitzeugin eines Jahrhunderts, Wien 1996², S. 83–123

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ANDREWS 1930ER-JAHRE
Faltblatt von E. S. Andrews, The perfect chair for the nursery school, 1930er-Jahre
ANKWICZ-KLEEHOVEN 1929
Hans Ankwicz-Kleehoven, Ein „Einwohnraum" und Anderes. Arbeiten von Architekt Fritz Gross – Wien, in: Innendekoration, 40, 1929, S. 3–21
ANTON 1994
Ferdinand Anton u.a., Konstruktivismus, in: Wolfgang Stadler (Hg.), Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Erlangen 1994, S. 79–84
АРХИТЕКТУРА 1935
o. A., Architektur jenseits der Grenze (Orig. russ.), in: Архитектура (Architektur), 5, 1935, S. 8–12
АРХИТЕКТУРА ЗА РУБЕЖОМ 1935
o. A., Kindergärten im Ausland, Kindergarten in Wien (F. Singer) (Orig. russ.), in: Архитектура за рубежом/ Arkhitektura za Rubezhom (Architektur im Ausland), 1935, o. S.
ARBEITER-ZEITUNG 1932A
o. A., Der Montessori-Kindergarten im Goethehof, in: Arbeiter-Zeitung, 11.04.1932, S. 2
ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO 1930
o. A., Wystawa wnetrz Viedneu, in: Architektura i Budownictwo, 3, 1930, S. 116
ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO 1935
M. S., Willa w Wiedenskim praterze projektu Arch. F. Singera, in: Architektura i Budownictwo, 1, 1935, 14–16
ARNBOM 2014
Marie-Theres Arnbom, Damals war Heimat. Die Welt des Wiener jüdischen Großbürgertums, Wien 2014
AUFRICHT 1966
Ernst Josef Aufricht, Erzähle damit du dein Recht erweist, Berlin 1966
BAB 1923
Julius Bab, Die Truppe, in: Berliner Volks-Zeitung, 14.9.1923, S. 2
BADURA-TRISKA 1990A
Eva Badura-Triska (Hg.), Johannes Itten. Tagebücher Stuttgart 1913–1916 Wien 1916–1919, Abbildung und Transkription, Bd. 1, Wien 1990
BADURA-TRISKA 1990B
Eva Badura-Triska (Hg.), Johannes Itten. Tagebücher Stuttgart 1913–1916 Wien 1916–1919, Kommentar, Bd. 2, Wien 1990
BAUER 2003
Corinna Isabel Bauer, Bauhaus- und Tessenow-Schülerinnen. Genderaspekte im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne, techn. Diss., Kassel 2003

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

BAUHAUS-ARCHIV/LANDESBILDSTELLE BERLIN 1996
Bauhaus-Archiv/Landesbildstelle Berlin (Hg.), Berliner Lebenswelten der zwanziger Jahre. Bilder einer untergegangenen Kultur – Photographiert von Martha Huth, Frankfurt 1996

BAUMHOFF 1994
Anja Baumhoff, „Ich spalte den Menschen." Geschlechterkonzeptionen bei Johannes Itten, in: Rolf Bothe u.a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 91–99

BAUMHOFF 2006²A
Anja Baumhoff, Die Webereiwerkstatt, in: Peter Feierabend/Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 466–477

BAUMHOFF 2006²B
Anja Baumhoff, Frauen am Bauhaus – Ein Mythos der Emanzipation, in: Peter Feierabend/Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 96–107

BAUMHOFF 2009
Anja Baumhoff, Verhaltenslehren der Kälte am Bauhaus? Implikationen moderner Diskursformen am Bauhaus Dessau am Beispiel der Geschichte von Alma Buscher, in: Christoph Wagner (Hg.), Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?, Regensburg 2009, S. 238–254

BENTON 1995
Charlotte Benton, A different world. Emigre architects in Britain 1928–1958, London 1995

BERGDOLL 2002
Barry Bergdoll, Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe, in: Barry Bergdoll/Terence Riley (Hg.), Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938 (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York 2001, Altes Museum, Berlin 2001/2002, Fundación La Caixa, Barcelona 2002), München u.a. 2002, S. 67–105

BERLINER BÖRSENZEITUNG 1923
Bekanntmachung des Unternehmens Werkstätten bildender Kunst Gesellschaft, Berliner-Börsenzeitung, 23.11.1923, S. 8

BERLINER TAGEBLATT 1923A
Theateranzeige Der Kaufmann von Venedig, in: Literarische Rundschau, Beilage des Berliner Tageblatts, 9.9.1923, S. 14

BERLINER TAGEBLATT 1923B
Theateranzeige Vom Teufel geholt, in: Berliner Tageblatt, 3.10.1923, S. 8

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

BERNER/FIFKA 2006
Hermann Berner/Werner Fifka (Hg.), Das Bauhaus kam nach Mössingen. Geschichte, Architektur und Design der einstigen Textilfirma Pausa, Mössingen-Talheim 2006
BESTGEN 2009
Ulrike Bestgen, Unser Spiel – Unser Fest – Unsere Arbeit. Bühne, Fest und Spiel am frühen Bauhaus, in: Ute Ackermann/Ulrike Bestgen (Hg.), Das Bauhaus kommt aus Weimar (Kat. Ausst., Bauhaus-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Neues Museum, Schiller-Museum, Haus am Horn, Weimar 2009), Weimar 2009, S. 145–179
BEYER 1976
Manfred Beyer (Hg.), Alfred Döblin, Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921–1924, Freiburg 1976
BITTNER 2003
Regina Bittner, Der Bauhausstil als Lebensstil? Einleitung, in: Regina Bittner (Hg.), Bauhausstil. Zwischen International Style und Lifestyle (Kat. Ausst., Stiftung Bauhaus Dessau 2003), Berlin 2003, S. 26–37
BLICK IN DIE WELT 1947
L. D. M., Moderne Sitzmöbel, in: Blick in die Welt, 3, 1947, S. 50–51
BLUMESBERGER 2002
Susanne Blumesberger u. a., Alma Stephanie Wittlin-Frischauer, in: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.), Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft. 18. bis 20. Jahrhundert, München 2002, S. 1494
BOECKL/BOGNER 1988
Matthias Boeckl/Dieter Bogner, Friedrich Kiesler 1890–1965, in: Dieter Bogner (Hg.), Friedrich Kiesler, Architekt, Maler, Bildhauer 1890–1965 (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1988), Wien 1988, S. 9–208
BOGNER 2003
Dieter Bogner, Itten in Wien, in: Christa Lichtenstern/Christoph Wager (Hg.), Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums, Ostfildern-Ruit 2003, S. 84–99
BOIS 1981
Yves-Alain Bois, Metamorphosen der Axonometrie, in: Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur, Zeichnung als Medium der Abstraktion, 1, Berlin 1981, S. 40–58
BOJANKIN 2012
Tano Bojankin/Christopher Long/Iris Meder (Hg.), Josef Frank. Schriften in zwei Bänden. Veröffentliche Schriften von 1931 bis 1965, Bd. 2, Wien 2012
BORN 1932
Wolfgang Born, Der Aufbau der Siedlung, in: Innendekoration, 43, 1932, S. 276–296

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

BRENTJENS 2008
Yvonne Brentjens, Piet Zwart 1885–1977. Vormingenieur (Kat. Ausst. Gemeentemuseum Den Haag 2008), Den Haag 2008
BREUER 1931
Marcel Breuer, Raum Sparen!, in: Die neue Linie, 11, 1931, S. 24
BREUER 2014
Gerda Breuer (Hg.), Ferdinand Kramer, Design für variablen Gebrauch, Tübingen / Berlin 2014
BROEKMAN/LIM 2011
Harry Broekman/Madeleine Lim, Elmar Berkovich. Meubelontwerper en interieurarchitect. 1897–1968, Rotterdam 2011
BRUCKMÜLLER 2004
o. A., Franz Cizek, in: Ernst Bruckmüller (Hg.), Österreich Lexikon. In drei Bänden, Wien 2004, S. 225
BURZLER 2011
Alfred Burzler, Kalmar reloaded, in: FAQ Magazine. Fashion, Music, Culture, 14, 2011, S. 60–67
CHAN-MAGOMEDOW 1993
Selim O. Chan-Magomedow, Design, Architektur, Agitations- und Gebrauchsgraphik im Schaffen Alexander Michailowitsch Rodtschenkos, in: Rodtschenko. Aufsätze, Autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen, Dresden 1993, S. 8–64
COLIN 2006²
Nicole Colin, Bauhaus philosophisch – Kulturkritik und soziale Utopie, in: Peter Feierabend/Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 22–25
COOK/WEEKS 1978
Chris Cook/Jeffrey Weeks, Sources in British Political History 1900–1951, Bd. 5, London/Basingstoke 1978
DALINGER 2003
Brigitte Dalinger, Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien, Tübingen 2003
DAS IDEALE HEIM 1933
o. A., Die Einraumwohnung A. B. in Reichenberg in Böhmen, in: Das ideale Heim. Eine schweizerische Monatszeitschrift für Haus, Wohnung, Garten, 4, 1933, S. 140–142
DAS INTERESSANTE BLATT 1930A
o. A., Bilder von der XVIII. Wiener internationalen Messe, in: Das interessante Blatt, 27.3.1930, S. 11
DAS INTERESSANTE BLATT 1930B
o. A., Die Kochkunstschau und V. österr. Gastgewerbe-Fachausstellung in Linz a. d. Donau 1930, in: Das interessante Blatt, 22.5.1930, S. 20

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

DAS INTERESSANTE BLATT 1931
Bilder von der XX. Wiener Jubliäums-Frühjahrsmesse 1931 in Wien, in: Das interessante Blatt, 26.3.1931, S. 20
DAS KLEINE BLATT 1932
o. A., Passfälscher an der Arbeit. Sie machen aus echten Pässen falsche, in: Das kleine Blatt, 23.3.1932, S. 9
DAS NEUE FRANKFURT 1927
Das neue Frankfurt, 5, April–Juni 1927
DAS NEUE FRANKFURT 1930
Das neue Frankfurt, 4, Januar 1930
DAS STAATLICHE BAUHAUS WEIMAR/KARL NIERENDORF 1923
Das Staatliche Bauhaus Weimar/Karl Nierendorf (Hg.), Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, Weimar/München 1923
DAS WERK 1936
o. A., Städtischer Kindergarten in der Schüttenstrasse Wien II. Architekt Franz Singer Wien, in: Das Werk. Architektur, Freie Kunst, Angewandte Kunst, 1, 1936, S. 26–29
DECORATION 1935
o. A., Random notes on the Ideal Home Exhibition, in: Decoration, 4–6, 1935, S. 45
DER WIENER KUNSTWANDERER 1933
o. A., Österreichische Wochenendhäuser, in: Der Wiener Kunstwanderer, 6, 1933, S. 22–23
DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION 1919/1920
o. A., Hedwig Dülberg. „Bildstickerei“, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 45, 1919/1920, S. 150, 158
DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION 1920
o. A., Hedwig Dülberg-Arnheim. „Bildstickerei“, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 46, 1920, S. 227
DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION 1922/1923
H. G., Kachelöfen, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 51, 1922/1923, S. 58–61
DIE BAU- UND WERKKUNST 1932A
o. A., Franz Singer. Montessori-Kindergarten der Gemeinde Wien, II. Schüttaustrasse, in: Die Bau- und Werkkunst. Monatsschrift für alle Gebiete der Architektur und Angewandten Kunst, 5, 1932, S. 65–67
DIE NEUE LINIE 1931
L. E. R., Junggeselle richtet sich ein, in: Die neue Linie, 11, 1931, S. 10–11
DIE NEUE LINIE 1932
o. A., Um den Tisch des Hauses, in: Die neue Linie, 3, 1932, S. 10–11
DIE PAUSE 1936
o. A., Das moderne Heim. Franz Singer, Terrasse, in: Die Pause, 4, 1936, S. 38–39

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

DIE ROTE FAHNE 1932A
o. A., Neue Vorwände zur Hetze werden gesucht. Der sogenannte Paßfälscherprozess, in: Die Rote Fahne, 22.3.1932, S. 2
DIE ROTE FAHNE 1932B
o. A., Basar im Gerichtssaal. Die staatsgefährliche Damenwatte – und der bolschewistische Hammer, in: Die Rote Fahne, 23.3.1932, S. 3
DIE ROTE FAHNE 1932C
o. A., Wieder eine Hetze gescheitert. Die Lügenhetze gegen die Kommunistische Partei aus Anlaß der „Paßfälscher"-Angelegenheit völlig zusammengebrochen. Unerhört harte Urteile, in: Die Rote Fahne, 24.3.1932, S. 3
DIETZSCH 1990
Folke F. Dietzsch, Die Studierenden am Bauhaus. Eine analytische Betrachtung zur strukturellen Zusammensetzung der Studierenden, zu ihrem Studium und Leben am Bauhaus sowie zu ihrem späteren Wirken, phil. Diss., Weimar 1990
DITTMANN 2003
Lorenz Dittmann, Die Farbtheorie Johannes Ittens, in: Christa Lichtenstern/Christoph Wagner (Hg.), Johannes Itten und die Moderne. Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums, Ostfildern-Ruit 2003, S. 178–207
DOESBURG 1922
Theo van Doesburg, Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik (Schluß), in: de Stijl, 3, 1922, S. 33–41
DOMUS 1934A
G. G., Un asilo Montessori a Vienna, in: Domus, 77, 1934, S. 10–19
DOMUS 1934B
H. C., Rinnovate applicazioni di tessuti di crine, in: Domus, 73, 1934, S. 32–33
DOMUS 1934C
o. A., Abitazione a un vano salo, in: Domus, 73, 1934, S. 10
DOMUS 1934D
o. A., Alcuni nuovi tipi di mobili in metallo di produzione italiana, in: Domus, 74, 1934, S. 16
DOMUS 1934E
o. A., Esempi da fuori un problema ben risolto, in: Domus, 80, 1934, S. 24–27
DOMUS 1934F
o. A., Essempi da fuori Archidetto F. S. Vienna. Recordinamento del' Alloggio di un insagnante, in: Domus, 79, 1934, S. 28–29
DOMUS 1934G
o. A., L' interessante arradamento di un piccolo appartamente a Vienna, in: Domus, 78, 1934, S. 17–21

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

DOMUS 1934H
o. A., Una abitazione minima, in: Domus, 82, 1934, S. 39
DOMUS 1935
o. A., Particolari di Arredamenti, in: Domus, 86, 1935, S. 32–33
DRILLER 1990
Joachim Driller, Marcel Breuer. Das architektonische Werk bis 1950, phil. Diss., Freiburg 1990
DRILLER 1998
Joachim Driller, Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973, Stuttgart 1998
DROSTE 1991
Magdalena Droste, Bauhaus 1919–1933, Köln 1991
DROSTE 1992
Magdalena Droste, Die Möbel von Marcel Breuer, in: Magdalena Droste, Manfred Ludewig, Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.), Marcel Breuer Design, Berlin 1992
DROSTE 1994
Magdalena Droste, Ittens Vorlehre und die Unterrichtsstruktur am frühen Bauhaus, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 169–173
DROSTE 2007
Magdalena Droste, Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde, Köln 2007
DÜCHTING 1996
Hajo Düchting, Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie, Berlin 1996
EISENBRAND 2014
Jochen Eisenbrand, Die organische Linie. Aaltos Möbel und der internationale Markt, in: Jochen Eisenbrand/Mateo Kries (Hg.), Alvar Aalto. Second Nature (Kat. Ausst., Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2014), Weil am Rhein 2014, S. 147–177
EISLER 1932
Max Eisler (Hg.), Wiener Architekten. Fritz Reichl. Zivilarchitekt Z.V. – G.B.K. – B.D.A. Eine Auswahl von ausgeführten Arbeiten und Entwürfen, Wien/Leipzig 1932, S. 24–33
ELBE/GLEMNITZ 2006
Sandra Elbe/Johannes Glemnitz, Die Tischlerei des Staatlichen Bauhauses in Weimar, in: Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 1. Vorkurs, Tischlerei, Drechslerei, Holzbildhauerei, Weimar 2006, S. 68–75

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

ELSTE 2008
Judith Elste, Die Weberei am Staatlichen Bauhaus Weimar, in: Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 3. Weberei, Wandmalerei, Glasmalerei, Buchbinderei, Steinbildhauerei, Weimar 2008, S. 14–23

ENGELMANN 2012
Isa Engelmann, Reichenberg und seine jüdischen Bürger. Zur Geschichte einer einst deutschen Stadt in Böhmen, Berlin 2012

ETERNIT-WERKE 1950
Eternit-Werke (Hg.), Festschrift der Eternit-Werke Ludwig Hatschek Vöcklabruck, 50 Jahre Asbestzement-Industrie, 50 Jahre Eternit-Werke Ludwig Hatschek, Vöcklabruck 1950

EX 2000
Sjarel Ex, Theo van Doesburg und das Weimarer Bauhaus, in: Jo-Anne Birnie Danzker (Hg.), Theo van Doesburg. Maler – Architekt (Kat. Ausst., Museum Villa Stuck, München 2000/2001), München u. a. 2000

FANELLI 1985
Giovanni Fanelli, Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne, Stuttgart 1985

FEIERABEND/FIEDLER 2006²
Peter Feierabend/Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006²

FELDERER 2012
Brigitte Felderer u.a., „Alle Rechte vorbehalten". Wiener Spieleerfinder: Schönberg, Singer/Dicker, Weigl, in: Spiele der Stadt. Glück, Gewinn und Zeitvertreib (Kat. Ausst., Wien Museum 2012), Wien 2012, S. 171–175, 411–413

FETTING/KRULL 1986
Hugo Fetting/Edith Krull (Hg.), Herbert Ihering, Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913–1933, Berlin 1986

FIEDLER 2007
Jeannine Fiedler, Raum für Kinder, kein Raum für Forschung? Über die Kindermöbel am Bauhaus, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Zappel, Philipp! Die Welt der Kindermöbel (Kat. Ausst., Hofmobiliendepot Möbel-Museum, Wien 2006/2007; Marta Herford 2007), Wien 2007, S. 45–51

FILLA 2001
Wilhelm Filla, Miss A. S. Levetus – Kunsthistorikerin und Volksbildnerin. Portrait einer grenzüberschreitenden Pionierin, in: Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung, 12, 2001, S. 24–39

FLIEDL 1986
Gottfried Fliedl, Lehrer und ihre Schüler, Alfred Roller, in: Fliedl/Oberhuber (Hg.), Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Wien 1986, S. 296

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

FOITZIK 1980
Jan Foitzik u.a., Erich und Hans Moller, in: Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933, Institut für Zeitgeschichte München und Research Foundation for Jewish Immigration Inc., New York (Hg.), Bd. 1, München u. a. 1980, S. 506

FORSCHUNGSGESELLSCHAFT LANDSCHAFTSENTWICKLUNG LANDSCHAFTSBAU E. V. 1983
Forschungsgesellschaft Landschaftsentwicklung Landschaftsbau e. V. (Hg.), Das begrünte Haus. Bedeutung und konstruktive Hinweise (Fundamente Alternativer Architektur, 10), Karlsruhe 1983

FORSCHUNGSGESELLSCHAFT LANDSCHAFTSENTWICKLUNG LANDSCHAFTSBAU E. V. 1989
Forschungsgesellschaft Landschaftsentwicklung Landschaftsbau e. V. (Hg.), Grundlagen der Dachbegrünung, Berlin 1989

FÖRSTER 1978
Wolfgang Förster, Die Wiener Gemeinde- und Genossenschaftssiedlungen vor dem zweiten Weltkrieg. Arbeiterwohnungsbau und Gartenstadtbewegung, techn. Diss., Graz 1978

FRANK 1931
Josef Frank, Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens, Wien 1931

FRISCHAUER 1930A
Alma Stefanie Frischauer, Der moderne Schrank, in: Mode und Kultur, 1930, S. 8

FRISCHAUER 1930B
Alma Stefanie Frischauer, Die Mansarde, in: Beyers für Alle. Die große Familien Illustrierte, 50, 1930, S. 23

FRITZSCH 2010
Katrin Fritzsch, Friedl Dicker-Brandeis. Bauhausschülerin, Malerin, Pädagogin, phil. Dipl., Wien 2010

FUCHS 1973
Heinrich Fuchs, Alexander Hartmann, in: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Ergänzungsband 1, A–K, Wien 1973, S. K 148

GARDENS AND GARDENING 1937
o. A., 20th century tendency, in: Gardens and Gardening, 1937, S. 120–121

GAUGUSCH 2011
Georg Gaugusch, Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800–1938, A–K, Bd. 1, Wien 2011

GEEST/MÁČEL 1997
Jan van Geest/Otakar Máčel, Stühle aus Stahl. Metallmöbel 1925–1940, Köln 1980

GEORGEACOPOL-WINISCHHOFER 1997
Ute Georgeacopol-Winischhofer, Ing. Eugenie (Jenny) Pillat, später verehel. Nagel, in: Juliane Mikoletzky u. a., Dem Zuge der Zeit entsprechend. Zur Geschichte des

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Frauenstudiums in Österreich am Beispiel der Technischen Universität Wien, Wien 1997, S. 219

GEORGEACOPOL-WINISCHHOFER/MIKOLETZKY 1997
Ute Georgeacopol-Winischhofer Juliane Mikoletzky, Verzeichnis der von 1919/20 bis 1944/45 an der Technischen Hochschule in Wien inskribierten Frauen nach Studienrichtungen, in: Juliane Mikoletzky u. a., Dem Zuge der Zeit entsprechend. Zur Geschichte des Frauenstudiums in Österreich am Beispiel der Technischen Universität Wien, Wien 1997, S. 327–337

GEORGET 2012
Jean-Louis Georget u. a. (Hg.), Emil Alphons Rheinhardt, „Meine Gefängnisse". Tagebücher 1943–1945, Berlin 2012

GIEDION 2015
Siegfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Basel 2015 (Nachdruck der erweiterten Neuauflage von 1965 des erstmals 1941 erschienenen Buches Space, Time and Architecture)

GLEMNITZ 2006
Johannes Glemnitz, Die Holzbildhauerei und die Spielwaren des Staatlichen Bauhauses Weimar, in: Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 1. Vorkurs, Tischlerei, Drechslerei, Holzbildhauerei, Weimar 2006, S. 222–229

GLEMNITZ 2008
Johannes Glemnitz, Die Werkstatt für Buchbinderei am Staatlichen Bauhaus Weimar, in: Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 3. Weberei, Wandmalerei, Glasmalerei, Buchbinderei, Steinbildhauerei, Weimar 2008, S. 176–183

GOETZ-HARDT/MEYER 1975
Tilla Goetz-Hardt/Jochen Meyer (Hg.), Briefe an Ernst Hardt. Eine Auswahl aus den Jahren 1898–1947, Marbach 1975

GÖLLNER 1995
Renate Göllner, Ein frühes reformpädagogisches Projekt. Eugenie Schwarzwald, eine Pionierin der Mädchenbildung (Retrospektiven in Sachen Bildung, 15), Klagenfurt 1995, S. 11–12

GÖLLNER 1999
Renate Göllner, Kein Puppenheim. Genia Schwarzwald und die Emanzipation, Frankfurt 1999

GREISCH 1926
Hermann Greisch, Der Kachelofen, in: Werkbund-Gedanken, Beiblatt zum Stuttgarter Neuen Tagblatt, 20.2.1926

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

GROPIUS 1923
Walter Gropius, Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses, in: Das Staatliche Bauhaus Weimar/Karl Nierendorf (Hg.), Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, Weimar/München 1923, S. 7–27
GROPIUS 1930
Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau, Reihe Bauhausbücher, Bd. 12, München 1930
GRÖBE 1927
Kurt Gröbe, Haus Stross in Reichenberg, in: Innendekoration, 38, 1927, S. 229
GÜNTHER 1988
Sonja Günther, Lilly Reich 1885–1947. Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin, Stuttgart 1988
HAHN 1994
Peter Hahn, Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 13–35
HAIKO 1995
Peter Haiko, Traditionalistische Moderne und undogmatische Avantgarde. Optimale Wohnqualität versus modernen Formenkanon 1918–1934, in: Friedrich Achleitner/Annette Becker (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich (Kat. Ausst., Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt 1995/1996; Architekturzentrum, Wien 1997), München/London/New York 1995, S. 23–30
HAIKO 2010
Peter Haiko, Die Wagner-Schule und die Wiener Gemeindebauten, in: Monika Wenzl-Bachmayer (Hg.), Wagner-Schule. Rotes Wien. Architektur als soziale Utopie (Kat. Ausst., Wagner-Werk Museum Postsparkasse, Wien 2010), Wien 2010, S. 59–71
HALL 1985
Murray G. Hall, Hans Epstein, in: Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938. Belletristische Verlage der Ersten Republik, Bd. 2, Wien/Graz 1985, S. 119–122
HAMMERER 1995
Franz Hammerer, Die Grundgedanken der Montessori-Pädagogik und deren Realisierung in Wien 1917–1938, phil. Diss., Wien 1995
HAMMERER 1997
Franz Hammerer, Maria Montessoris pädagogisches Konzept. Anfänge der Realisierung in Österreich, Wien 1997

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

HARTMANN/HINTZ 1990
Sabine Hartmann/Karsten Hintz, Biografie Gyula Pap, in: Jeannine Fiedler/Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.), Fotografie am Bauhaus (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv Berlin 1990), Berlin 1990, S. 325

HASLINGER 1996
Ingrid Haslinger, Kunde Kaiser. Die Geschichte der ehemaligen k. u. k. Hoflieferanten, Wien 1996

HAUS 2003
Andreas Haus, Bauhausstil? Gestalteter Raum! Warum hat Gropius den Begriff „Bauhausstil" abgelehnt?, in: Regina Bittner (Hg.), Bauhausstil. Zwischen International Style und Lifestyle (Kat. Ausst., Stiftung Bauhaus Dessau 2003), Berlin 2003, S. 176–193

HELLER 1985
Hans Heller, Zwischen zwei Welten. Erinnerungen, Dokumente, Prosa, Bilder, Wels 1985

HERZOGENRATH 1994
Wulf Herzogenrath, Theo van Doesburg und das Bauhaus 1994, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 107–116

HILBERSEIMER 1931
Ludwig Hilberseimer, Die Wohnung unserer Zeit, in: Die Form, 6, 1931, S. 249–258

HILDEBRANDT 1928
Hans Hildebrandt, Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928

HILDEBRANDT 1931
Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1931

HÖVELMANN 2012
Katharina Hövelmann, „Das moderne Wohnprinzip". Kleinwohnungsgestaltungen der Ateliergemeinschaft unter der Leitung von Friedl Dicker und Franz Singer, phil. Dipl., Wien 2012

HÖVELMANN 2018
Katharina Hövelmann, Bauhaus in Wien? Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer, phil. Diss, Wien 2018

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

HÖVELMANN 2019A
Katharina Hövelmann, Die Bühnenbilder von Friedl Dicker und Franz Singer für das Staatstheater Dresden, in: Olaf Thormann (Hg.), Bauhaus Sachsen (Kat. Ausst. Grassimuseum, Leipzig 2019), Leipzig 2019, S. 100–102

HÖVELMANN 2019B
Katharina Hövelmann, Die Textilien der Bauhaus-Künstlerin Friedl Dicker: Raumgestaltung und Möbeldesign, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Textile Moderne / Textile Modernism, Köln/Wien 2019, S. 205–215

HÖVELMANN 2020
Katharina Hövelmann, Eine „Welt der Kinder" – Die Innenraumgestaltung des Montessori-Kindergartens von Friedl Dicker und Franz Singer im Goethehof in Wien, in: Eselsohren. Journal of History of Art, Architecture and Urbanism, Bd. 3, 1–2, 2020, S. 83–97

HOFFMANN 1901
Josef Hoffmann, Einfache Möbel, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für Angewandte Kunst, 1901, S. 193–205

HOFFMANN 1934
Herbert Hoffmann, Haus und Raum. Ratgeber für Bauen und Wohnen, Bd. 2, Stuttgart 1934

HOFFMANN 2008
Tobias Hoffmann, Einführung, in: Tobias Hoffmann (Hg.), Bauhausstil oder Konstruktivismus? Aufbruch der Moderne in den Zentren Berlin, Bauhaus, Hannover, Stuttgart, Frankfurt (Kat. Ausst., Museum für Konkrete Kunst, Ingoldstadt 2008/2009), Ingolstadt 2008, S. 11–14

HOLZBAUER 1988
Wilhelm Holzbauer, Vorwort, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien (Kat. Ausst., Heiligenkreuzerhof, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1988/1989), Wien 1988, S. 5

HOLZER 2013
Anton Holzer, Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890–1955, Wien 2013

HUYGEN 1993
Frederike Huygen, Naar aanleiding van de Weense modernisten Dicker en Singer, in: Johannes R. Ter Molen/Michiel Nijhoff (Hg.), Vorm geven aan veelzijdigheid. Opstellen aangeboden aan Wim Crouwel ter gelgenheid van zijn atscheid als directeur van Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1993, S. 134–144

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

IMORDE 2006
Joseph Imorde, Adolf Loos. Der Raumplan und das Private, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 34, 2006, S. 33–48

INNENDEKORATION 1923
Augenfeld, Hertha Bucher u. E. Fessler, Kachelofen (Abb.), in: Innendekoration, 34, 1923, S. 243

INNENDEKORATION 1926
o. A., Eine „Einzimmer-Wohnung" und andere Arbeiten von Otto Niedermoser und Hans Vöth, in: Innendekoration, 37, 1926, S. 307–308

INNENDEKORATION 1931
A. W., Ein Haus im Prater in Wien. Eine Arbeit von Architekt Fritz Reichl – Wien, in: Innendekoration, 42, 1931, S. 3–16

INSTITUT THERESIENSTÄDTER INITIATIVE/DOKUMENTATIONSARCHIV DES ÖSTERREICHISCHEN WIDERSTANDS 2005
Institut Theresienstädter Initiative/Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (Hg.), Theresienstädter Gedenkbuch. Österreichische Jüdinnen und Juden in Theresienstadt 1942–1945, Prag 2005

ITTEN 1921
Johnnes Itten, Utopia. Dokumente der Wirklichkeit, Weimar 1921

ITTEN 1961
Johannes Itten, Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Ravensburg 1961

ITTEN O. J.
Johannes Itten gesehen von Freunden und Schülern, o. J. (um 1960)

ITTEN 2003
Johannes Itten, Gestaltungs- und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und später, Stuttgart 2003 (Neubearbeitung der 1963 unter dem Titel „Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre" erschienenen Ausgabe)

JAEGGI 1994
Annemarie Jaeggi, Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv Berlin 1994), Berlin 1994

JAEGGI 2005
Annemarie Jaeggi, Ein geheimnisvolles Mysterium: Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Kat. Ausst., Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 2005/2006, Museum im Kulturspeicher, Würzburg 2006), Bielefeld/Leipzig 2005, S. 37–45

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

JAEGGI 2009
Annemarie Jaeggi, Modell Bauhaus, in: Bauhaus-Archiv Berlin u. a. (Hg.), Modellbauhaus (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 2009), Ostfildern 2009, S. 13–20

JÄGER-STEIN 1988
Gisela Jäger-Stein, Jugend-Erinnerungen, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien (Kat. Ausst., Heiligenkreuzerhof, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1988/1989), Wien 1988, S. 15

JAEKEL'S PATENT-MÖBEL 1910
Verkaufskatalog R. Jaekel's Patent-Möbel-Fabriken, „Schlafe patent" – „Spare Raum", Berlin, um 1910

JANNEAU 1930
Guillaume Janneau, Modern Glass, 1930, S. 181–182

JOPPIEN 1995
Rüdiger Joppien (Hg.), Naum Slutzky 1894–1965. Ein Bauhauskünstler in Hamburg (Kat. Ausst., Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1995), Hamburg 1995

KAISER-SCHUSTER 1994
Britta Kaiser-Schuster, Biographien, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 473–498

KARGINOW 1979
German Karginow, Rodschenko, Budapest 1979

KAT. AUSST. ALBERTINA/HISTORISCHES MUSEUM/LOOSHAUS 1989
Adolf Loos (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1989; Historisches Museum der Stadt Wien 1989; Looshaus am Michaelerplatz, 1989/1990), Wien 1989

KAT. AUSST. BAUHAUS-ARCHIV 1970
Peter Wilberg-Vignau, Friedl Dicker, Franz Singer (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv Darmstadt, 1970), Darmstadt 1970

KAT. AUSST. BAUHAUS-ARCHIV/MUSEUM FÜR GESTALTUNG 1992
Klaus Weber (Hg.), Die Metallwerkstatt am Bauhaus (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung Berlin 1992), Berlin 1992

KAT. AUSST. BAUHAUS-ARCHIV/BAUHAUS-MUSEUM 2002
Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.), Bauhaus-Möbel. Eine Legende wird besichtigt (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv, Berlin 2002/2003; Bauhaus-Museum Weimar 2003), Berlin 2002

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

KAT. AUSST. BOIJMANS VAN BEUNINGEN 1988
Evert van Straaten, Theo van Doesburg. Schilder en Architect (Kat. Ausst., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1988/1989), 'S-Gravenhage 1988
KAT. AUSST. DER STUHL 1928
Der Stuhl (Kat. Ausst., Städtisches Ausstellungsgebäude auf dem Interimtheaterplatz, Stuttgart 1928), Stuttgart September/Oktober 1928
KAT. AUSST. FISCHER FINE ART LIMITED 1985
Fischer Fine Art Limited (Hg.), Frank Lloyd Wright, Architectural Drawings and Decorative Art (Kat. Ausst., Fischer Fine Art Limited, London 1985; Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt 1985; Galerie M. Knoedler, Zürich 1985/1986; Galerie Würthle, Wien 1986), London 1985
KAT. AUSST. GALERIE IN DER EUROPÄISCHEN AKADEMIE 1973
Margit Téry-Buschmann Bilder Collagen (Kat. Ausst., Galerie in der europäischen Akademie, Berlin 1973), Berlin 1973
KAT. AUSST. GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1989
Gerhard Bott (Hg.), Sitz-Gelegenheiten. Bugholz- und Stahlrohrmöbel von Thonet (Kat. Ausst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1989/1990), Nürnberg 1989
KAT. AUSST. HEILIGENKREUZERHOF 1988
Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien (Kat. Ausst., Heiligenkreuzerhof, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1988/1989), Wien 1988
KAT. AUSST. ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY 1969
Wulf Herzogenrath (Hg.), 50 Years Bauhaus (Kat. Ausst., Illinois Institute of Technology, Chicago 1969), Chicago 1969
KAT. AUSST. JÜDISCHES MUSEUM 2004
Joachim Riedl (Hg.), Wien, Stadt der Juden. Die Welt der Tante Jolesch (Kat. Ausst., Jüdisches Museum, Wien 2004), Wien 2004
KAT. AUSST. JÜDISCHES MUSEUM 2016
Andrea Winklbauer/Sabine Fellner (Hg.), Die bessere Hälfte – Jüdische Künstlerinnen bis 1938 (Kat. Ausst. Jüdisches Museum 2016/2017), Wien 2016
KAT. AUSST. KUNSTHAUS ZÜRICH 1918
Ein Jahrhundert Wiener Malerei (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1918), Zürich Mai–Juni 1918
KAT. AUSST. KUNSTSAMMLUNGEN ZU WEIMAR 1994
Rolf Bothe (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

KAT. AUSST. KUNSTVEREIN FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN 1990
Jiri Svestka (Hg.), Andor Weininger. Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst (Kat. Ausst., Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf 1990), Düsseldorf 1990

KAT. AUSST. KÜNSTLERHAUS 1994
Stefan Plischke, Wir müssen bauen! Der Assanierungsfonds und die Wohnbaupolitik in Wien 1934–1938, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994), Bd. 1, Wien 1994, S. 216–223

KAT. AUSST. MUSEUM FOLKWANG/FUNDACIÓ LA CAIXA/THE JEWISH MUSEUM 1994
Ute Eskildsen (Hg.), Fotografieren hieß Teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik (Kat. Ausst., Museum Folkwang, Essen 1994/1995; Fundació La Caixa, Lissabon 1995; The Jewish Museum, New York, 1995), Düsseldorf 1994

KAT. AUSST. MUSEUM VILLA STUCK 1982
Friedrich Kurrent (Hg.), Adolf Loos (Kat. Ausst., Museum Villa Stuck, München 1982), München 1982

KAT. AUSST. ÖMKI 1929
ÖMKI (Hg.), Ausstellung Wiener Raumkünstler (Kat. Ausst., ÖMKI, Wien 1929/1930), Wien 1929

KAT. AUSST. ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST 1980
Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Hg.), Neues Wohnen. Wiener Innenraumgestaltung 1918–1938 (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1980), Wien 1980

KAT. AUSST. STAATSGALERIE STUTTGART 2014
Ina Konzen/Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt (Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 2014/2015), München 2014

KAT. AUSST. STIFTUNG DEUTSCHES TECHNIKMUSEUM 2010
Katharina Steiner, Max Krajewsky. Architekturfotograf zwischen Handwerk und Kunst (Kat. Ausst. Stiftung Deutsches Technikmuseum, Berlin 2010), Tübingen 2010

KAT. AUSST. WEISSENHOFMUSEUM IM HAUS LE CORBUSIER 2008
Friedeman Gschwind (Hg.), Weissenhofmuseum im Haus Le Corbusier (Kat. Ausst., Weissenhofmuseum im Haus Le Corbusier, Stuttgart 2008), Stuttgart/Zürich 2008

KAT. AUSST. WIEN MUSEUM 2009
Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum 2009), Wien 2009

KAT. AUSST. WIEN MUSEUM 2012
Andreas Nierhaus/Eva-Maria Orosz (Hg.), Werkbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens (Kat. Ausst., Wien-Museum, Wien 2012/2013), Wien 2012

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

KAT. AUSST. WIENER SECESSION 1918
49. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler in der Secession (Kat. Ausst., Wiener Secession 1918), Wien März/April 1918
KAT. AUSST. WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN 1968
Wulf Herzogenrath (Hg.), 50 Jahre Bauhaus (Kat. Ausst., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1968), Stuttgart 1968
KEITH-SMITH 1994
Brian Keith-Smith, Lothar Schreyer – Bauhausmeister, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 101–106
KIEREN 2006²
Martin Kieren, Das eigene Leben und Werk im Visier – Der Architekt und Erfinder des Bauhauses Walter Gropius, in: Peter Feierabend/Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 188–203
KLEIN 2015
Paul-Reza Klein, Der „Phantasus"-Tierbaukasten von Friedl Dicker und Franz Singer. Baukästen zwischen technischem Spiel und künstlerischem Ausdruck, phil. Dipl., Wien 2015
KLEINE 2002
Peter M. Kleine, Licht zum Arbeiten – Mehr als das „Nur-Nützliche"?, in: Eva Maria Hoyer (Hg.), Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem, Stuttgart 2002, S. 64–73
KÖLNER TAGEBLATT 1931
o. A., Das richtige Wohnen. Das moderne Wohnprinzip: Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven. Franz Singer Möbel, in: Kölner Tageblatt, 29./30.8.1931, o. S.
KOSCH/BIGLER-MARSCHALL 2017A
Wilhelm Kosch/Ingrid Bigler-Marschall, Heinz Saltenburg, in: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch, Nachtragsband, Teil 5, Berlin 2017, S. 374
KOSCH/BIGLER-MARSCHALL 2017B
Wilhelm Kosch/Ingrid Bigler-Marschall, Wolfgang Roth, in: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch, Nachtragsband, Teil 5, Berlin 2017, S. 321–322

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

KOSLOWSKI 2013
Steffi Koslowski, Die New Era der New Education Fellowship. Ihr Beitrag zur Internationalität der Reformpädagogik im 20. Jahrhundert, Bad Heilbrunn 2013
KRAMMER 2011
Marion Krammer, Chronologie, in: Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne, Gerald Bast u. a. (Hg.), (Kat. Ausst., Unteres Belvedere, Wien 2011), Wien/New York 2011, S. 220–227
KRISTAN 2001
Markus Kristan, Adolf Loos. Villen. In zeitgenössischen Photographien aus dem Archiv des Architekten, Wien 2001
KÜPER/TEUNISSEN 2014
Marijke Küper/Monique Teunissen, Piet Klaarhamer. Architect en meubelontwerper, Rotterdam 2014, S. 138–149
KÜPER/ZIJL 1992
Marijke Küper/Ida van Zijl, Gerrit Th. Rietveld. The complete works, Utrecht 1992
KULKA 1931
Heinrich Kulka (Hg.), Adolf Loos. Das Werk des Architekten, Wien 1931
LA CITÉ 1934
o. A., Le prolème scolaire, in: La Cité. Revue d'architecture et d'urbanisme, 9, 1934, S. 136–137
LABÒ 1936
Mario Labò, Architettura arredamento del negozio, Mailand 1936
LANGE 2006
Christiane Lange, Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich. Möbel und Räume, Krefeld 2006
LASER 2001
Kurt Laser, Der Film in Berlin und Umgebung von den Anfängen bis 1914, in: Jürgen Wetzel (Hg.), Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin, Berlin 2001, S. 125–155
LASINGER 1994
Margarethe Lasinger, „Die Pause" und andere Kulturzeitschriften zur Zeit des Austrofaschismus. Ein Beitrag zur Erforschung historischer Kulturkommunikation und der Kulturpolitik des Ständestaates, phil. Dipl., Wien 1994
LAVEN 2006
Rolf Laven, Franz Cizek und die Wiener Jugendkunst, Wien 2006
LE CORBUSIER 1925
Le Corbusier, L'art décoratif aujourd'hui, Paris 1925

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

LEHL 2015
Karsten Lehl u. a., Die Singing Babies. Eine Spurensuche, in: Fox auf 78. Ein Magazin rund um die gute alte Tanzmusik, 28, 2015, S. 52–59

LEITNER 2003
Heidemarie Leitner, Wohnung Lucie Rie, Wien – London – Wien. Wie es zur Rekonstruktion der Wohnung Lucie Rie kam, in: E. A. Plischke. Architekt und Lehrer, Wien 2003, S. 26–38

LEVETUS 1930
Amelia S. Levetus, The space – saving „box" furniture of architect Franz Singer, in: The Studio Year-Book of Decorative Art, 12, 1930, S. 446–448

LEVETUS 1931
Amelia S. Levetus, The fashion parlour, in: Commercial art. World ideas of advertisers, 6, 1931, S. 267–269

LEVETUS 1934
Amelia S. Levetus, A garden house designed by Franz Singer, in: Design for To-Day, 7, 1934, S. 264–265

LHOTA 1933
Karel Lhota, Architekt A. Loos (Adolf Loos Hovoří (Ústřižek zápisu)), in: Architekt SIA, 1933, S. 137–143

LOBISCH/WIEDEMEYER 2009
Mechthild Lobisch/Nina Wiedemeyer, Unbefangenheit oder subversive Geste? Ein Bucheinband von Anny Wottitz, in: Bauhaus-Archiv Berlin u. a. (Hg.), Modellbauhaus (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin 2009), Ostfildern 2009, S. 123–126

LOTZ 1931
Wilhelm Lotz, Möbel und Wohnraum, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, 2, 1931, S. 41–59

LOTZ 1932
Wilhelm Lotz, Sonne, Luft und Haus für Alle, in: Die Form, 7, 1932, S. 180–188

MAASBERG/PRINZ 2004
Ute Maasberg/Regina Prinz, Die Seele des Menschen wohnt in den Räumen, in: Die Neuen kommen. Weibliche Avantgarde in der Architektur der 20er Jahre, Hamburg 2004

MÁČEL 1989
Otakar Máčel, Zwischen den Weltkriegen. Stahlrohrmöbel, in: Gerhard Bott (Hg.), Sitz-Gelegenheiten. Bugholz- und Stahlrohrmöbel von Thonet (Kat. Ausst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1989/1990), Nürnberg 1989, S. 95–110

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

MAGISTRAT WIEN 1937
Magistrat Wien (Hg.), Der Wiener Assanierungsfonds. Ein Überblick über die vom Bürgermeister Richard Schmitz eingeführte und durch Beschluss der Wiener Bürgerschaft fortgesetzte Förderung privater Bauvorhaben durch die Stadt Wien in den Jahren 1934–1936, Wien 1937

MAKAROVA 1999
Elena Makarova, Friedl Dicker. Ein Leben für Kunst und Lehre (Kat. Ausst., Palais harrach, Wien 1999), Wien/München 1999

MAKAROVA 2012
Elena Makarova, Fridl, Moskau 2012

MALDONER 2008
Bruno Maldoner, Neue Erkenntnisse zur Farbgestaltung des Hauses Moller von Adolf Loos, in: Hintergrund 39, 6, 2008, S. 23–30

MARTIN 1949
J. L. Martin, The Bauhaus and its Influence, in: The Listener, 31.3.1949, S. 527–529

MARTISCHNIG 2001
Michael Martischnig, Eugenie Schwarzwald, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Wien 2001, S. 34–35

MARZYNSKI 1930
St. Marzynski, Meble skladane. Projektu Arch. Franz Singera W Wiedniu, in: Architektura i Budownictwo, 7, 1930, S. 273–275

METZ & CO 1936
Verkaufskatalog Metz & Co, Stalen Meubelen, Amsterdam/Den Haag, um 1936

MEYER 1923
Adolf Meyer, Ein Versuchshaus des Bauhauses Weimar, Bauhausbauten 3, München 1923

MEYER 1928
Hannes Meyer, Bauen, in: Bauhaus 2, Heft 4, 1928

MICHELS 2000
Norbert Michels, Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau, Leipzig 2000

MODERNE BAUFORMEN 1935
Ein „Haus der Kinder", Sonderdruck Moderne Bauformen, Stuttgart 1935

MOHOLY 1946
Lucia Moholy, Der Bauhausgedanke, in: Blick in die Welt, 7, 1946, S. 30–31

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

MOHR 1950
Silvio Mohr, Der Hochbau. Eine Enzyklopädie der Baustoffe und der Baukonstruktion, Wien 1950
MONTESSORI 1926
Maria Montessori, Die Befreiung des Kindes, in: Neue Freie Presse, 26.11.1926, S. 7–8
MONTESSORI 1928
Maria Montessori, Das Kind in der Familie und andere Vorträge, Wien 1928, S. 55–56
MORGENSTERN/LÖW-BEER 1936
Milan Morgenstern/Helene Löw-Beer, Heilpädagogische Praxis. Methoden und Material, Wien 1936
MÜHLLEITNER 2008
Elke Mühlleitner, Ich – Fenichel. Das Leben eines Psychoanalytikers im 20. Jahrhundert, Wien 2008
MÜLLER 2009
Ulrike Müller u. a., Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München 2009
MUTHESIUS 1907
Hermann Muthesius, Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten, München 1907
NATTER 2003
Tobias G. Natter, Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne (Kat. Ausst., Jüdisches Museum, Wien 2003/2004), Wien 2003
NEUE ERDE. KULTURSOZIALISTISCHE WOCHENSCHRIFT 1919A
Annonce, Ausstellung mod. Holz- u. Batikarbeiten, Stickereien, Zeichnungen etc. im Atelier Anny Wottitz - Friedl Dicker, III. Hintzerstrasse 6, ab 10. April, in: Neue Erde. Kultursozialistische Wochenschrift, 4, 7.4.1919, S. 84
NEUE ERDE. KULTURSOZIALISTISCHE WOCHENSCHRIFT 1919B
Annonce, Ausstellung Friedl Dicker – Anny Wottitz, in: Neue Erde. Kultursozialistische Wochenschrift, 23/24, 16.8.1919, S. 193
NEUE FREIE PRESSE 1892
Todesanzeige Leopold Quittner, in: Neue Freie Presse, 18.11.1892, S. 18
NEUE FREIE PRESSE 1914
o. A., Schwarzwaldsche Schulanstalten, in: Neue Freie Presse, 18.9.1914, S. 9
NEUE FREIE PRESSE 1927
o. A., Die Kinderrepublik in der Schwarzwald-Schule. Die Montessori Schule, in: Neue Freie Presse, 4.12.1927, S. 16

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

NEUE HAUSWIRTSCHAFT 1930
Mn., Raumausnutzung in der Altwohnung, in: Neue Hauswirtschaft, 11, 1930, S. 222

NEUE MODEN 1933
o. A., Raumsparende Möbel, in: Neue Moden, 7, 1933, S. 34

NEURATH 1932
Otto Neurath, Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als „Ausstellung", in: Die Form, 7, 1932, S. 208–216

NIERHAUS 2009
Andreas Nierhaus, Eine kritische Moderne. Bauen und Wohnen in Wien um 1930, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst. Wien Museum 2009), Wien 2009, S. 244–251

NIERHAUS 2009
Andreas Nierhaus, Katalogtexte zum Gästehaus Hériot, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt (Kat. Ausst. Wien Museum 2009), Wien 2009, S. 517

NOEVER 1996²
Peter Noever (Hg.), Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur. Zeitzeugin eines Jahrhunderts, Wien 1996²

OPEL 2010
Adolf Opel (Hg.), Adolf Loos. Gesammelte Schriften, Wien 2010

OTT 2009A
Marlene Ott, Josef Frank (1885–1967) – Möbel und Raumgestaltung, phil. Diss., Wien 2009

OTT 2009B
Marlene Ott, Josef Frank und das Einrichtungsunternehmen Haus & Garten, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Möbel zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914–1941 (Kat. Ausst., Hofmobiliendepot Möbel-Museum, Wien 2009/2010), Wien 2009, S. 121–130

OTTILLINGER 1994
Eva B. Ottillinger, Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg/Wien 1994

OTTILLINGER 2003A
Eva B. Ottillinger, Annas Gärten: Eine Partnerschaft, in: Akademie der bildenden Künste und Hofmobiliendepot Möbel-Museum (Hg.), Ernst Plischke. Das neue Bauen und die neue Welt (Kat. Ausst., Akademie der Bildenden Künste, Wien 2003; Hofmobiliendepot Möbel-Museum, Wien 2003), München u. a. 2003, S. 231–253

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

OTTILLINGER 2003B
Eva B. Ottillinger, „Home Stories". Ernst Plischke als Innenarchitekt und Möbeldesigner, in: Akademie der bildenden Künste/Hofmobiliendepot Möbel-Museum (Hg.), Ernst Plischke. Das neue Bauen und die neue Welt (Kat. Ausst., Akademie der Bildenden Künste, Wien 2003; Hofmobiliendepot Möbel-Museum, Wien 2003), München u. a. 2003, S. 89–133

OTTILLINGER 2009
Eva B. Ottillinger, Die „andere" Moderne, Wiener Wohnungseinrichtungen der Zwischenkriegszeit, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Möbel zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914–1941 (Kat. Ausst. Hofmobiliendepot Möbel-Museum, Wien 2009/2010), Wien 2009, S. 15–61

OTTOMEYER/SCHLAPKA 2000
Hans Ottomeyer/Axel Schlapka, Biedermeier. Interieurs und Möbel, München 2000

OTTOMEYER/WITT-DÖRRING 2006
Hans Ottomeyer/Christian Witt-Dörring, Korpusmöbel, Tische und Furniere, in: Paul Asenbaum/Hans Ottomeyer (Hg.), Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit (Kat. Ausst., Milwaukee Art Museum 2006/2007; Albertina, Wien 2007; Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007; Musée du Louvre, Paris 2007/2008), Ostfildern 2006, S. 122–123

OUD 1926
J. J. P. Oud, Holländische Architektur, Bauhaus-Bücher 10, München 1926

PALANTI 1933
Giancarlo Palanti, Mobili tipici moderni, Mailand 1933

PAŘÍK 1988
Arno Pařík, Friedl Dicker-Brandeis 1898–1944. Ausstellung zum 90. Jahrestag der Geburt (Kat. Ausst., Staatliches Jüdisches Museum, Prag 1988), Prag 1988

PATKA/VOGELSBERGER 1986
Erika Patka/Vera Vogelsberger, Verzeichnis der Lehrpersonen und ihrer Tätigkeit an der Kunstgewerbeschule 1868–1918, in: Fliedl/Oberhuber (Hg.), Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Wien 1986, S. 393–400

PEL 1934
Verkaufskatalog PEL (Practical Equipment Limited), 1934

PETER JONES 1930ER-JAHRE
Faltblatt der Firma Peter Jones, Nursery School Furniture, 1930er-Jahre

PFEIFFER-BELLI 1986
Erich Pfeiffer-Belli, Junge Jahre in Frankfurt und eines langen Lebens Reise, Wiesbaden/München 1986

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

PFITZNER 1932A
Walter Pfitzner, Photographieren! Wie's gemacht wird und wie es gemacht werden soll!, in: Photo-Börse. Monats-Zeitschrift für Photo-Amateure, 4, 1932, S. 101–105

PFITZNER 1932B
Walter Pfitzner, Andere „Gesichtspunkte", in: Photo-Börse. Monats-Zeitschrift für Photo-Amateure, 6, 1932, S. 169–172

PICK 1987
Michael Pick, Franz Singer and Peter Jones, in: The Antique Collector. The Fine & Decorative Arts Magazine, 2, 1987, S. 84–87

PLAKOLM-FORSTHUBER 1994
Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994

PLATZ 1933
Gustav Adolf Platz, Wohnräume der Gegenwart, Berlin 1933

POGLAYEN-NEUWALL 1978
Stefan Poglayen-Neuwall, Franz Singer, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 31, Leipzig 1978 (Ersterscheinung 1937), S. 88–89

POLING 1982
Clark V. Poling, Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs, Berlin 1982

PONTI 1936
Gio Ponti, La battaglia di parigi, in: Domus, 106, 1936, S. 24

PRAGER TAGBLATT 1931
o. A., Kommunistische Paßfälschungszentrale in Wien, in: Prager Tagblatt, 5.11.1931, S. 4

PRAGER TAGBLATT 1936
Mitteilung über die Übernahme der Textilfirma B. Spiegler & Söhne, Wien, Schottenbastei 11 durch die Textilfirma *S. Katzau* in Wien, in: Prager Tagblatt, 10. April 1936, S. 10

PROKOP 2005
Ursula Prokop, Das Architekten- und Designer-Ehepaar Jacques und Jacqueline Groag. Zwei vergessene Künstler der Wiener Moderne, Wien 2005

PROKOP 2016
Ursula Prokop, Zum jüdischen Erbe in der Wiener Architektur. Der Beitrag jüdischer ArchitekInnen am Wiener Baugeschehen 1868–1938, Wien 2016

REICH 1973
Annie Reich, Psychoanalytic Contributions, New York 1973

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

REICHSPOST 1932
o. A., Aus dem Gerichtssaal. Die Wiener Dokumentenfabrik der Kommunisten, Reichspost, 23.3.1932, S. 9
REMMELE/VEGESACK 2003
Mathias Remmele/Alexander von Vegesack (Hg.), Marcel Breuer. Design und Architektur (Kat. Ausst. Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2003; Vitra Design Museum, Berlin 2003/2004), Weil am Rhein 2003
ROCHOWANSKI 1929/1930
Leopold Walter Rochowanski, Wiener Wohnungskunst und Kunstgewerbe, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 65, 1929/1930, S. 417–418
ROMAUCH 2003
Angelika Romauch, Friedl Dicker. Marxistische Fotomontagen 1923/33, phil. Dipl., Wien 2003
ROTZLER 1978
Willy Rotzler, Johannes Itten. Werke und Schriften, Zürich 1978
RÖSSLER 20092
Patrick Rössler, Das Bauhaus am Kiosk. die neue linie 1929–1943 (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 2007), Bielefeld 2009²
RUDOLPH 1990
Monika Rudolph, Naum Slutzky. Meister am Bauhaus, Goldschmied und Designer, Stuttgart 1990
RÜEGG 2012
Arthur Rüegg, Le Corbusier. Möbel und Interieurs 1905–1965, Zürich 2012
RUKSCHCIO/SCHACHEL 1982²
Burkhard Rukschcio/Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg/Wien 1982²
SAUER/REITER-ZATLOUKAL 2010
Barbara Sauer/Ilse Reiter-Zatloukal, Advokaten 1938. Das Schicksal der in den Jahren 1938 bis 1945 verfolgten österreichischen Rechtsanwältinnen und Rechtsanwälte, Wien 2010
SCHAFFER 2011
Nikolaus Schaffer, Felix Albrecht Harta, in: Günter Meißner (Hg.), De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Berlin/New York 2011, S. 462
SCHARENBERG 2002
Sointu Scharenberg, Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951, Saarbrücken 2002

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

SCHERER 2013
Irene Scherer, Bauhäuslerinnen in der Löwenstein'schen Pausa. Ljuba Monastirskaja, Lisbeth Oestreicher und Friedl Dicker, in: Irene Scherer (Hg.), Artur und Felix Löwenstein. Würdigung der Gründer der Textilfirma Pausa und geschichtliche Zusammenhänge, Mössingen-Talheim 2013, S. 321–365.

SCHEU 1985
Friedrich Scheu, Ein Band der Freundschaft. Schwarzwald-Kreis und Entstehung der Vereinigung Sozialistischer Mittelschüler, Wien 1985

SCHEUBA-TEMPFER 2005
Mena Maria Scheuba-Tempfer, Ella Lingens. Eine Biographie, phil. Dipl., Wien 2005

SCHIMMA 2009
Sabine Schimma, Die lebendigen Kräfte der Farben. Farbenlehren am Weimarer Bauhaus, in: Ute Ackermann/Ulrike Bestgen (Hg.), Das Bauhaus kommt aus Weimar (Kat. Ausst., Bauhaus-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Neues Museum, Schiller-Museum, Haus am Horn, Weimar 2009), Weimar 2009, S. 255–273

SCHMIDT-THOMSEN 2005
Helga Schmidt-Thomsen, Licht und Farbe bei Bruno Taut, in: Deutscher Werkbund Berlin e.V. (Hg.), Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin, Berlin 2005, S. 18–25

SCHNEIDER 2000
Uwe Schneider, Hermann Muthesius und die Reformdiskussion in der Gartenarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts, Worms 2000

SCHROM 1988
Georg Schrom, Friedl Dicker, Franz Singer, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien (Kat. Ausst., Heiligenkreuzerhof, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1988/1989), Wien 1988, S. 8–14

SCHULDENFREI 2009
Robin Schuldenfrei, Luxus, Produktion, Reproduktion, in: Anja Baumhoff/Magdalena Droste (Hg.), Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung, Berlin 2009, S. 71–89

SCHUSTER 1927
Franz Schuster, Eine eingerichtete Kleinstwohung, Frankfurt 1927

SECKENDORFF 2006²
Eva von Seckendorff, Die Tischlerei- und Ausbauwerkstatt, in: Peter Feierabend/Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 402–413

SEKLER 1986²
Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg/Wien 1986²

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

SHARP 1977
Dennis Sharp u. a., Pel and Tubular Steel Furniture of the Thirties, London 1977
SIEBENBRODT 2004
Michael Siebenbrodt, Spielerisch die Welt erkennen, in: Alma Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder (Kat. Ausst., Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, Weimar 2004/2005) Weimar 2004, S. 24–37
SIEBENBRODT 2009A
Michael Siebenbrodt, Architektur am Bauhaus in Weimar. Ideen und Pläne für eine Bauhaussiedlung, in: Ute Ackermann/Ulrike Bestgen (Hg.), Das Bauhaus kommt aus Weimar (Kat. Ausst., Bauhaus-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Neues Museum, Schiller-Museum, Haus am Horn, Weimar 2009), Weimar 2009, S. 237–253
SIEBENBRODT 2009B
Michael Siebenbrodt, Die Wandmalereiwerkstatt – Bild- und Farbräume in Weimar von Oskar Schlemmer bis Hinnerk Scheper, in: Ute Ackermann/Ulrike Bestgen (Hg.), Das Bauhaus kommt aus Weimar (Kat. Ausst., Bauhaus-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Neues Museum, Schiller-Museum, Haus am Horn, Weimar 2009), Weimar 2009, S. 139–143
SIMONS 1993
Katrin Simons, El Lissitzky Proun 23 N oder der Umstieg von der Malerei zur Gestaltung als Thema der Moderne, Frankfurt/Leipzig 1993
SINT 1988
Peter P. Sint, Sigmund Rubinstein, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Wien 1988, S. 310
SOMMER 1976
Herbert Sommer, Franz Schuster 1892–1972, Wien 1976
SPECHT/STRUVE 2015
Anja Specht/Klaus Struve, Das Industriewerk Auma in Thüringen. Entwurf und Produktion des Systems von Midgard-Lenklampen durch Curt Fischer, in: Restauratorin im Handwerk. Die Fachzeitschrift für Restaurierungspraxis, 2, 2015, S. 20–25
STAMP 1997
Gavin Stamp, Charles Reilly and the Liverpool School of Architecture, 1904–1933, Walker Art Gallery, Liverpool 25 October 1996 – 2 February 1997, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 56, 1997, S. 345–348
STASNY 1994
Peter Stasny, Von der Vorlehre zur Formlehre – Der Unterricht von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Ludwig Hirschfeld-Mack, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994;

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 174–199

STECKNER 1994

Cornelius Steckner, Die Musikpädagogin Getrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsgestalt, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit, S. 200–214

STICKEREIEN UND SPITZEN 1926

Friedl Dicker, Tüllstore mit einfacher Stickerei „Der endlose Irrgarten" (Abb.), in: Stickereien und Spitzen. Blätter für kunstliebende Frauen, 2, 1926, S. 91

STÖPPEL 2016

Daniela Stöppel, Falten, Klappen, Knicken als ästhetische Konzepte der Zwischenkriegszeit in Möbelgestaltung, Architektur und Grafikdesign, in: Rudolf Fischer/Wolf Tegethoff (Hg.), Modern Wohnen. Möbeldesign und Wohnkultur der Moderne, Berlin 2016, S. 135–164

STORCK 1991

Joachim W. Storck, Bruno Adler (Urban Roedl), in: Margarita Pazi/Hans Dieter Zimmermann (Hg.), Berlin und der Prager Kreis, Würzburg 1991, S. 211–224

STRICKER 2008

Eva Stricker, Raum als Bekleidung. Zur Bekleidungsthematik bei Adolf Loos am Beispiel des Pilsener Umbauprojekts Wohnung Dr. Teichner, in: Ákos Moravánszky, Adolf Loos – die Kultivierung der Architektur, Zürich 2008, S. 222–248

STRUVE 2002

Klaus Struve, Die Gestaltung von Lichtströmen in Arbeits- und Lebensräumen, in: Eva Maria Hoyer (Hg.), Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem, Stuttgart 2002, S. 56–63

TAVEL 1994

Hans Christoph von Tavel, Johannes Itten. Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 37–58

TEGETHOFF 2015

Wolf Tegethoff, Die „Villa" Tugendhat: Ein Wohnhaus der Moderne im Spannungsfeld seiner Zeit, in: Daniela Hammer-Tugendhat/Ivo Hammer/Wolf Tegethoff, Das Haus Tugendhat. Ludwig Mies van der Rohe, Basel 2015, S. 90–139

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

templ/walzer 2001
Stephan Templ/Tina Walzer, Unser Wien. „Arisierung" auf österreichisch, Berlin 2001
the architectural review 1936
o. A., Guest House in the Prater, Vienna. Franz Singer Architect, in: The Architectural Review. A Magazine of Architecture and Decoration, 10, 1936, S. 154–156
the children's outfitter 1938
o. A., The sun-play house, in: The Children's Outfitter, 2, 1938, S. 74
the evening standard 1934
o. A., New furniture for old, in: The Evening Standard, 1.3.1934, S. 24
the nursery world 1935
o. A., The Children's Garden, in: The Nursery World, 4, 1935, S. 711
the studio 1935
o. A., Designers of To-day. Franz Singer – Architect, in: The Studio, 7, 1935, S. 31–36
the studio year-book of decorative art 1931
o. A., Interior Decoration in Europe and America, Austria, in: The Studio Year-Book of Decorative Art, 1931, S. 35–42
thurmann 2001
Judith Thurmann, Colette. Roman ihres Lebens, Berlin 2001
tietze 1927
Hans Tietze, Wiener Kunstschau 1927, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 61, 1927, S. 69–76
toury 1984
Jacob Toury, Jüdische Textilunternehmer in Baden-Württemberg, 1683–1938, Tübingen 1984
trauttmansdorff 1988
Stefanie Trauttmansdorff, Prolog, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien (Kat. Ausst., Heiligenkreuzerhof, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1988/1989), Wien 1988, S. 7–8
tusch 2005
Roland Tusch, Architekturdarstellung. Ästhetische, technische und soziale Aspekte, techn. Diss., Wien 2005
ullsteins blatt der hausfrau 1930
J. B., Der gute Hausgeist. Gute Küche, halbe Arbeit, in: Ullsteins Blatt der Hausfrau, 8, 1930, S. 7–8
urban 1930
Gisela Urban, Wohnlichkeit im kleinsten Raum, in: Neue Hauswirtschaft, 9, 1930, S. 179

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

URBAN 1931
Gisela Urban, Ordnung im Kinderzimmer, in: Das schöne Heim. Haus Wohnung, Garten, Kunsthandwerk, 12, 1931, S. 432–434

URBAN 1932A
Gisela Urban, A Viennese Entertains, in: Independent Woman, 11, 1932, S. 400–401

URBAN 1932B
Gisela Urban, Der Platz am Feuer. Wie er sich gewandelt hat, in: Die Frau und Mutter, 12, 1932, S. 27–28

URBAN 1933A
Gisela Urban, Modernes Wohnen, in: Die Österreicherin. Monatsblatt für alle Interessen der Frau, 6, 1933, S. 3–4

URBAN 1933B
Gisela Urban, Zur modernen Küchengestaltung, in: Die Frau und ihr Haus, 1, 1933, S. 5–6

URBAN 1936
Gisela Urban, Der Platz am Feuer, in: Frau und Welt. Österreichische illustrierte Zeitschrift, 10, 1936, S. 8–9

VIERTEL 2011
Salka Viertel, Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 2011[2]

VIVENDAS 1935
o. A., Casa de invitados en el parque, Viena, in: Vivendas. Revista del Hogar, 10, 1935, S. 6–35

VOGELSANG 1994A
Bernd Vogelsang, Chronologie des Weimarer Bauhauses. 1919–1925, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 511–522

VOGELSANG 1994B
Bernd Vogelsang, Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 321–363

VÖLKER 1988
Klaus Völker, Zwei stichflammige Intelligenzen: Fritz Kortner – Berthold Viertel, in: Viertels Welt. Der Regisseur, Lyriker, Essayist Berthold Viertel (Kat. Ausst., Österreichisches Theatermuseum, Wien 1988/1989), Wien 1988, S. 11–19

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

WAGNER 2009
Christoph Wagner, Johannes Itten und die Esoterik: Ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?, in: Christoph Wagner (Hg.), Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?, Regensburg 2009, S. 108–149

WAHL 2001
Volker Wahl (Hg.), Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925, Weimar 2001

WAHL 2009
Volker Wahl (Hg.), Das staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926, mit CD-Rom, Köln u. a. 2009

WALLAS 1995
Armin A. Wallas, Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Bd. 1–2, München 1995

WALLY 1991
Barbara Wally (Hg.), Künstlerinnen in Salzburg, Salzburg 1991

WARNCKE 1990
Carsten-Peter Warncke, Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917–1931, Köln 1990

WEBER 1992
Klaus Weber, „Vom Weinkrug zur Leuchte". Die Metallwerkstatt am Bauhaus, in: Klaus Weber (Hg.), Die Metallwerkstatt am Bauhaus (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung Berlin 1992), Berlin 1992, S. 9–41

WEBER 1994
Klaus Weber, Kunsthandwerk – Geistwerk – Handwerk. Die Werkstätten in den ersten Jahren des Bauhauses, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 215–281

WEBER 2002
Klaus Weber, „Formal edel in einem neuen Sinn". Leipziger und andere Bauhaus-Leuchten, in: Eva Maria Hoyer (Hg.), Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem, Stuttgart 2002, S. 40–55

WEIGEL 1991
Doris Weigel, Das Prinzip von Einraumwohnungen als räumliches Manifest. Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre, phil. Dipl., Wien 1991

WEIGEL 1996
Doris Weigel, Die Einraumwohnung als räumliches Manifest der Moderne. Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre, Schliengen 1996

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

WEIHSMANN 2005
Helmut Weihsmann, Fritz Reichl, in: Helmut Weihsmann, In Wien erbaut. Lexikon der Wiener Architekten des 20. Jahrhunderts, Wien 2005, S. 325

WEIHSMANN 2005
Helmut Weihsmann, Franz Singer, in: Helmut Weihsmann, In Wien erbaut. Lexikon der Wiener Architekten des 20. Jahrhunderts, Wien 2005, S. 374

WEINREB 1983
Ben Weinreb (Hg.), The London encyclopaedia, London 1983

WEISS 2016
Alexia Weiss, Kein Ruhmesblatt, in: Wiener Zeitung, 10.3.2016, S. 17

WENDERMANN 1994
Gerda Wendermann, „Es bleibt das Metaphysische: Die Kunst.", in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 381–442

WENDERMANN 2008
Gerda Wendermann, Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922. Versuch einer Chronologie der Ereignisse, in: Hellmut Seemann (Hg.), Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents, Weimar 2008, S. 375–398

WENDLAND 1999A
Ulrike Wendland, Bruno Adler, in: Ulrike Wendland, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, München 1999, S. 1

WENDLAND 1999B
Ulrike Wendland, Hans Hildebrandt, in: Ulrike Wendland, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, München 1999, S. 300–305

WENDLAND 1999C
Ulrike Wendland, Ludwig Münz, in: Ulrike Wendland, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, München 1999, S. 448–449

WICK 1994A
Rainer K. Wick, Die Wiener Kunstgewerbeschule und die Wiener Werkstätte – Ein Bauhaus vor dem Bauhaus?, in: Perspektiven neuer Kunst, Josef Linschinger (Hg.), Gmunden 1994, S. 7–27

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

WICK 1994B
Rainer K. Wick, Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 117–167

WICK 2009
Rainer K. Wick, Kunst als mystische Schau. Johannes Ittens Beitrag zu Bruno Adlers Almanach ‚Utopia' 1921, in: Christoph Wagner (Hg.), Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?, Regensburg 2009, S. 174–192

WICK 2011
Rainer K. Wick, Die Wiener Kunstgewerbeschule, Johannes Itten und Franz Cizek, in: Gerald Bast u. a. (Hg.), Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne (Kat. Ausst., Unteres Belvedere, Wien 2011), Wien/New York 2011, S. 12–25

WIENER BILDER 1933
Ilk Bohl, in: Wiener Bilder, 12.11.1933, S. 9

WIENER ZEITUNG 1928
o. A., Sterbemeldung Helge Lindberg, in: Wiener Zeitung, 4.1.1928, S. 5

WILK 1981
Christopher Wilk, Marcel Breuer, Furniture and Interiors, New York 1981

WINGLER 1970
Hans Maria Wingler, Das Leben und die Arbeit von Friedl Dicker, in: Peter Wilberg-Vignau, Friedl Dicker, Franz Singer (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv, Darmstadt 1970), Darmstadt 1970, S. 7–9

WINGLER 20024
Hans Maria Wingler, Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Köln 2002[4] (Nachdruck der 1. Auflage 1968)

WINKLER 1993
Klaus-Jürgen Winkler, Die Architektur am Bauhaus in Weimar, Berlin/München 1993

WINKLER 1994
Klaus-Jürgen Winkler, In der Wiege lag noch kein weißer Würfel. Zur Architektur am frühen Bauhaus, in: Rolf Bothe u. a. (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Kat. Ausst., Kunstsammlungen zu Weimar 1994; Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 1994/1995; Kunstmuseum Bern 1995), Ostfildern-Ruit 1994, S. 283–318

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

WINKLER 2006
Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 1. Vorkurs, Tischlerei, Drechslerei, Holzbildhauerei, Weimar 2006

WINKLER 2007
Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 2. Keramische Werkstatt, Metallwerkstatt, Weimar 2007

WINKLER 2008
Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 3. Weberei, Wandmalerei, Glasmalerei, Buchbinderei, Steinbildhauerei, Weimar 2008

WINKLER 2009
Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 4. Bauhausausstellung 1923, Haus am Horn, Architektur, Bühnenwerkstatt, Druckerei, Weimar 2009

WITT-DÖRRING 1980
Christian Witt-Dörring, Wiener Innenraumgestaltung 1918–1938, in: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Hg.), Neues Wohnen. Wiener Innenraumgestaltung 1918–1938 (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien 1980), Wien 1980, S. 27–58

WITT-DÖRRING 1998
Witt-Dörring, Ahnenforschung. Gedanken zu einer Kulturgeschichte des österreichischen Möbels, in: Parnass, Sonderheft Möbel, 14, 1998, S. 12–22

WITT-DÖRRING 2004
Christian Witt-Dörring, Tradition als Ferment der Moderne. Die Wiederentdeckung des Biedermeier im Kunstgewerbe der Jahrhundertwende, in: Wolfgang Kos/Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war (Kat. Ausst. Wien-Museum, 2004/2005), Wien 2004, S. 191–197

WITT-DÖRRING 2015A
Christian Witt-Dörring, Das Gesamtkunstwerk, in: Christian Thun-Hohenstein u. a. (Hg.), Wege der Moderne. Adolf Loos, Josef Hoffmann und die Folgen (Kat. Ausst., Museum für Angewandte Kunst, Wien), Basel/Wien 2015, S. 138–141

WITT-DÖRRING 2015B
Christian Witt-Dörring, Die Überwindung des Historismus I. Der Nutzstil Otto Wagners, in: Christian Thun-Hohenstein u. a. (Hg.), Wege der Moderne. Adolf Loos, Josef Hoffmann und die Folgen (Kat. Ausst., Museum für Angewandte Kunst, Wien), Basel/Wien 2015, S. 64–67

WITT-DÖRRING 2015C
Christian Witt-Dörring, Die Überwindung des Historismus II. Ein moderner Stil oder ein moderner Mensch?, in: Christian Thun-Hohenstein u. a. (Hg.), Wege der

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Moderne. Adolf Loos, Josef Hoffmann und die Folgen (Kat. Ausst., Museum für Angewandte Kunst, Wien 2015), Basel/Wien 2015, S. 102–105

WNETRZE 1933

o. A., Proj. Franz Singer (Wiedeń), in: Wnetrze, 8, 1933, S. 142–143

WNETRZE 1933/1934

o. A., Proj. Arch. Franz Singer (Wiedeń), in: Wnetrze, 10, 1933/1934, S. 182–183

WOLSDORFF 2002

Christian Wolsdorff, Das Bauhaus und die Möbel, in: Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.), Bauhaus-Möbel. Eine Legende wird besichtigt (Kat. Ausst., Bauhaus-Archiv, Berlin 2002/2003; Bauhaus-Museum Weimar 2003), Weimar 2003 S. 14–52

WORBS 1983

Dietrich Worbs, Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos, in: Adolf Loos 1870–1933. Raumplan – Wohnungsbau (Kat. Ausst., Akademie der Künste, Berlin 1983/1984), Berlin 1983, S. 64–77

WRIGHT 1910

Frank Lloyd Wright, Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright, 1910 (Nachdruck der Originalausgabe), Tübingen 1986

ZARATE 2007

Ruben Zarate, Die Metallwerkstatt am Staatlichen Bauhaus Weimar, in: Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), Bauhaus-Alben 2. Keramische Werkstatt, Metallwerkstatt, Weimar 2007, S. 160–169

ZWIAUER 2004

Charlotte Zwiauer, Aufbruch der Geschlechter zwischen Moderne und Antimoderne. Die Künstlerin und Kunstpädagogin Friedl Dicker (1898–1944), in: Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit, Frankfurt 2004, S. 225–242

ZWINGL 1996²A

Christine Zwingl, Die ersten Jahre in Wien, in: Peter Noever (Hg.), Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur. Zeitzeugin eines Jahrhunderts, Wien 1996², S. 17–29

ZWINGL 1996²B

Christine Zwingl, Biographie, in: Peter Noever (Hg.), Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur. Zeitzeugin eines Jahrhunderts, Wien 1996², S. 268–278

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7.5 Webseiten

AICE 2017

American-Israeli Cooperative Enterprise, Palestine economic corporation (29.10.2017, 16:57), URL: *http://www.jewishvirtuallibrary.org/palestine-economic-corporation*

ARIADNE ÖNB 2017

Gisela Urban (27.10.2017, 11:35), URL: *http://www.fraueninbewegung.onb.ac.at/Pages/PersonDetail.aspx?p_iPersonenID=8675482*

ARTNET 2015

Franz Singer, Petite Table d'appoint, Auktion Artcurial (05.05.2015, 15:07), URL: *http://www.artnet.com/artists/franz-singer/petite-table-dappoint-z2MwBp-u1Z8QaUHr7n5-OA2*

BARRY MCLOUGHLIN/JOSEF VOGL 2013A

Barry McLoughlin/Josef Vogl, Österreichische Stalin-Opfer bis 1945, Hans Hauska, 2016 (18.3.2016, 15:25), URL: *http://www.doew.at/erinnern/biographien/oesterreichische-stalin-opfer-bis-1945/stalin-opfer-h/hauska-hans*

BARRY MCLOUGHLIN/JOSEF VOGL 2013B

Barry McLoughlin/Josef Vogl, Österreichische Stalin-Opfer bis 1945, Gustav Döberl, 2016 (18.3.2016, 15:25), URL: *http://www.doew.at/erinnern/biographien/oesterreichische-stalin-opfer-bis-1945/stalin-opfer-d/doeberl-gustav*

BAUHAUS-ARCHIV BERLIN 2016

Geschichte des Bauhaus-Archivs (25.1.2016, 14:40), URL: *http://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/2_profil/5_geschichte/*

DEUTSCHES PATENT- UND MARKENAMT 2017

Patente Franz Singer (7.12.2017, 12:27), URL: *https://depatisnet.dpma.de/DepatisNet/depatisnet?window=1&space=main&content=einsteiger&action=einsteiger*

ETERNIT 2017

Die Historie von Eternit (14.6.2017, 11:43), URL: *http://www.eternit.at/unternehmen/profil/geschichte/*

EUROPÄISCHES PATENTAMT 2017

Franz Singer, Chaises en porte-à-faux pouvant être empilées et autres meubles en porte-à-faux similaires, Französisches Patentamt, 838240, angemeldet: 22.5.1937, veröffentlicht: 1.3.1939, (14.6.2017, 12:43), URL: *https://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/biblio?FT=D&date=19390301&DB=&locale=en_EP&CC=FR&NR=838240A&KC=A&ND=4*

FESSLER 2017

Geschichte der Firma E. Fessler (6.12.2017, 20:24), URL: *http://www.fessler-kamine.at/geschichte.php*

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

GENI 2017A
Hildegard Karolina Johanna von Auersperg (14.6.2017, 20:05), URL: *https://www.geni.com/people/Hildegard-Hilda-von-Auersperg/6000000002765016543*

GENI 2017B
Karola Bloch, geb. Piotrkowska (6.3.2017, 21:42), URL: *https://www.geni.com/people/Karola-Bloch/6000000026066533023*

GENI 2017C
Adele Brandeis, geb. Fanta (9.11.2016, 17:17), URL: *https://www.geni.com/people/Adele-Brandeis/6000000015011001741*

GENI 2017D
Leopold Quittner (4.1.2018, 10:40), URL: *https://www.geni.com/people/Leopold-Quittner/6000000020909278800*

KALMAR 2017
Kalmar History (6.12.2017, 20:23), URL: *http://project.kalmarlighting.com/about-us/#about*

MAKAROVA 2017A
Elena Makarova, Anny Briefsammlung (7.12.2017, 12:36), URL: *http://www.makarovainit.com/friedl/anne_brief.pdf*

MAKAROVA 2017B
Namen-Index 1, 2017 (7.12.2017, 12:36), URL: *http://www.makarovainit.com/friedl/namenindex1.pdf*

MAKAROVA 2017C
Namen-Index 2, 2017 (7.12.2017, 12:36), URL: *http://www.makarovainit.com/friedl/namenindex2.pdf*

MAKAROVA 2017D
Ausstellungen, 2017 (31.5.2017, 11:49), URL: *http://www.makarovainit.com/exhib.htm*

MANDL 2012
Eva Maria Mandl, Der melancholische Schmerzensmann der Belle Époque Auguste-Olympe Hériot, Rustenschacherallee 30 (ab 1929), 2012 (3.11.2016, 15:05), URL: *http://www.pratercottage.at/2012/02/06/der-melancholische-schmerzensmann-der-belle-epoque/*

MONOLITH 2016
Fabrikat Monolith (12.1.2016, 15:22), URL:
http://a-monolith.at/#!/page_produkt

MÜLLER 2012
Reinhard Müller, Paul Stein, 2012 (6.11.2017, 11:31), URL: *http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/stein_paul.htm*

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

NÖLLEKE 2017
Brigitte Nölleke, Lia Swarowsky, geb. Laszky (26.10.2017, 17:00), URL: *https://www.psychoanalytikerinnen.de/oesterreich_biografien.html#Swarowsky*

PERMOSER 2001
Manfred Permoser, Art. „Kunststelle", in: Österreichisches Musiklexikon online, 2001 (17.11.2017, 13:09) URL: *http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kunststelle.xml*

RKD 2017A
Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Nelly and Theo van Doesburg, 0408.340 Typescript of the lecture ‚Der Wille zum Stil'. Weimar, 1922 (7.12.2017, 10:50), URL: *https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001923*

RKD 2017B
Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Nelly and Theo van Doesburg, 0408.1217, List of participants, attendance registers and costs involved in the Stijl course held by Theo van Doesburg in Weimar from March to July 1922 (7.12.2017, 10:50), URL: *https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110002821*

SCHULTE 2017
Dieter Schulte, Miroplast Verlag (31.5.2017, 15:56), URL: *http://www.stereoskopie.com/Raumbildbaende/Miroplast_Verlag/body_miroplast_verlag.html*

STADTGEMEINDE STOCKERAU 2017
Industriegeschichte (21.09.2015, 16:45), URL: *http://www.stockerau.gv.at/system/web/zusatzseite.aspx?menuonr=220163424&detailonr=220162640*

THHSTAW 2017A
Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Akten Staatliches Bauhaus Weimar (6.12.2017, 20:09), Lehrverträge Lehrlinge, URL: *https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_file_00000372*

THHSTAW 2017B
Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Akten Staatliches Bauhaus Weimar (6.12.2017, 20:09), Namenlisten von Schülern und Gesellen, URL: *https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_file_00000377*

THHSTAW 2017C
Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Akten Staatliches Bauhaus Weimar (6.12.2017, 20:09), Die Bauhausbühne, URL: *https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_file_00000424*

THHSTAW 2017D
Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Akten Staatliches Bauhaus Weimar (6.12.2017, 20:09), Werkstattberichte Tischlerei, URL: *https://archive.thulb.unijena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_file_00000413*

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

VAM 2017A

o. A., The Modern Shop: Architecture & Shopping between the Wars (15.6.2017, 10:03), URL: *http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/modern-shop-architecture-shopping-between-wars/*

VAM 2017B

o. A., Paul and Marjorie Abbatt Ltd. (9.3.2017, 12:54), URL: *http://www.vam.ac.uk/moc/paul-marjorie-abbatt-ltd/*

WIENER ADRESSBUCH, LEHMANNS WOHNUNGSANZEIGER 2017

Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adressbuch für d. k.k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung 1889–1922 bzw. Wiener Adreßbuch, Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1922–1941 (7.12.2017, 12:28), URL: *http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/titleinfo/5311*

WILLIS 2007

Stephen C. Willis, Emmy Heim, 2007 (15.11.2016, 18:00), URL: *http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/emmy-heim-emc/*

WSTLA 2017

WStLA, Haftentlassungszettel Friedl Dicker, 27.9.1932 (12.7.2017, 17:31), URL: *https://www.wien.gv.at/actaproweb2/benutzung/image.xhtml?id=IbjmQwNpoxyO6Gy3GJkKDOM0+8OkdD4Jp25sfgC2ACs1*

YAD VASHEM 2017

The Central Database of Shoah Victims' Names (7.12.2017, 9:44), URL: *http://yvng.yadvashem.org*

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7.6 Bildnachweis

© Österreichische Bildrecht, Wien 2021 für alle Werke von Herbert Bayer, Marianne Brandt, Marcel Breuer, Le Corbusier, Walter Gropius, Johannes Itten, J. J. P. Oud, Ernst Plischke, Gerrit Rietveld, Mies van der Rohe, Wilhelm Wagenfeld, Frank Lloyd Wright, Gunta Stölzl
Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien: 184, 344, 345
Albertina: 307, 308, 309, 313, 314, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 328, 329, 330
Albertina, Foto: Martin Gerlach: 315, 316, 317, 339, 360
Albertina, Foto: Paul Frankenstein: 326
Architekturzentrum Stockholm, ArkDes Collections, ARKM.1970-18-251-02: 381
Architekturzentrum Wien: 312
Archiv der Moderne, Hochschule für Bauwesen, Weimar: 17, 18, 40, 43, 54, 58, 231, 237, 239, 251, 252, 261, 274, 275, 368
Archiv der Universität für Angewandte Kunst, Wien: 23, 78, 112, 174, 176, 178, 234, 254, 299, 304, 340, 377
Archiv der Universität für Angewandte Kunst, Wien, Foto: Hermann Collischonn: 363
Archiv Georg Schrom: 11, 84, 89, 90, 91, 92, 101, 104, 148, 187, 188, 194, 204, 260, 393, 426
Archiv Georg Schrom, Foto: Katharina Hövelmann: 35, 63, 75, 76, 77, 80, 81, 85, 89–92, 97, 98, 101, 103, 109, 179, 188, 189, 225, 241, 262, 284, 280, 285, 335, 364, 371, 372, 374, 390, 428, Dok 1
Archiv Georg Schrom, Foto: Lentos Museum Linz: 82, Dok 2
Archive of Theo & Nelly van Doesburg, RKD – Netherlands Institute for Art History: 31
Bauhaus-Archiv Berlin: 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 37, 38, 59, 87, 170, 199, 242, 243, 376, 412
Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington: 375, 401
Archiv Pädagogische Hochschule Wien: 248
Bauhaus-Archiv Berlin © Alexandra Hildebrandt, Mauermuseum-Museum Haus am Checkpoint Charlie, Berlin: 60, 88
Bauhaus-Archiv Berlin © Bauhaus Stiftung Dessau: 186
Bauhaus-Archiv Berlin © Cami Stone: 348
Bauhaus-Archiv Berlin © Daniela Singer: 8, 14, 44–49, 65, 66, 83, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 119, 121, 123, 124, 128, 130–133, 135, 136–140, 143–147, 149–151, 156–158, 160, 161, 166–169, 175, 180, 195–198, 201, 203, 205, 208–214, 226–229, 235, 236, 238–240, 242–243, 246–247, 249, 250, 253, 255, 256, 258, 259, 263–266, 268, 269, 271, 273, 277, 278, 282, 286, 289, 290, 291, 295, 301, 302, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 351–353, 355, 356, 359, 361, 362, 365, 366, 373, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 391, 392, 394–396, 397–399, 402, 403, 404–410, 413–415, 417–419, 421–423, 425, 429
Bauhaus-Archiv Berlin © Else Mögelin: Frank Schnellert: 115
Bauhaus-Archiv Berlin, Filmausschnitt: Humboldt-Film G.m.b.H.: 172
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Atelier Hüttich-Oemler © Maya Bracher-Sernhac: 274
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Atelier Schneider: 24, 62
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Atelier Schneider © Daniela Singer: 96, 412
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Ernst Schneider, Reproduktion: Markus Hawlik: 71
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Fotostudio Bartsch: 146, 181, 183, 185, 233

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Gunter Lepkowski: 117, 287
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Hermann Kiessling: 303
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Katharina Hövelmann: 64
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Lucia Moholy: 367
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Lucia Moholy, Neuabzug: Labor Petersen: 125
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Markus Hawlik © Daniela Singer: 244, 245, 427
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Markus Hawlik: 61
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Reinhard Friedrich: 288
Bauhaus-Archiv Berlin © v. Bodelschwinghsche Stiftungen Bethel: 95
Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Wanda von Debschitz-Kunowski: 354
Botschaft des Staates Israel, Foto: Katharina Hövelmann: 281, 323
© Irena Brandeis, Foto: Elena Makarova: 3
Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Referat Dokumentation in Zossen (Bestände Staatliche Bildstelle Berlin, BLAfD, Messbildarchiv): 276
© Centraal Museum Utrecht: 116, 122, 163, 300, 357
© Centraal Museum Utrecht / Ernst Moritz: 114
© Daniela Singer: 1, 2, 5, 10, 29, 30, 69, 74, 110, 230
© Daniela Singer / Courtesy of Victoria and Albert Museum, London: 28, 387
Das neue Frankfurt, Heft 1, 4, 1930, S. 245: 153
Das interessante Blatt, 22.05.1930: 191
Das interessante Blatt, 26.03.1931: 192
Das Interieur, IV, 1903, S. 16: 358
Die Form, 6, 1931, S. 257: 350
Die Neue Sammlung – The Design Mueum, Foto: A. Laurenzo: 126
© Eileen Gray / Victoria and Albert Museum, London:154
Eine neue Erde, 1919, S. 84: 12
Eisler 1932, S. 32: 389
© Fondation Le Corbusier / Bildrecht, Wien 2021: 177, 347, 400
© Fondation Oskar Kokoschka / Bildrecht, Wien 2021: 7
© Getty Research Institute Collection: 15
© Hertha Hurnaus: 430
Innendekoration, 37, 1926, S. 308: 342
Innendekoration, 40, 1929, S. 21: 343
Innendekoration, 42, 1931, S. 7: 388
Katalog Pel Ltd., 1934: 193
Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung 1992, S. 131: 279
Kat. Ausst. Fischer Fine Art Limited 1985, S. 12: 118
Katharina Hövelmann: 85
Kiesler Stiftung: 72
Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Fotograf: Renno, Alle Rechte vorbehalten: 36, 39
Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen: 42
Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Foto: Renno: 94

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Foto: Roland Dreßler: 134
Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Foto: Roland Dreßler: 270
Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Foto: Alexander Burzik © Ines Thate: 232
© Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna: 202
Máčel 1989, S. 97: 182
© MAK / Georg Mayer: 162, 164
© MAK / Gerald Zugmann: 165
© MAK: 159
Nederlands Architectuurinstituut (N.A.I.), Rotterdam (Het Nieuwe Institut): 93
Österreichisches Patentamt: 111, 169, 171, 207
Paul-Sacher-Stiftung: 13
Privatsammlung Adler, Foto: Elena Makarova: 16, 324
Schuster 1927: 341
Stadsarchief Amsterdam: 216, 217, 218, 219, 220
Stadsarchief Amsterdam, Foto: Guido Hoogewoud: 215
Stiftung Bauhaus Dessau © Foto: Thomas Meyer: 297
© The Josef and Anni Albers Foundation / Bildrecht, Wien 2021
© 2021. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence: 346, 349
Hermann Czech: 382
© Ullstein Bild: 17
Verkaufskatalog / Prospekt Metz & Co: 206, 215, 222, 223
Villa Tugendhat, Brünn, Foto: Rudolf de Sandalo: 416
Vitra Design Museum, Foto: Jürgen Hans: 190, 224
Wiener Stadt- und Landesarchiv: 411
Winkler 1993, S. 84: 41; 369; S. 87: 370

Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die RechteinhaberInnen zu ermitteln. Es wird um Kontaktaufnahme bei berechtigten Ansprüchen gebeten.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7.7 Abkürzungen

AAASI:	Archives of American Art, Smithsonian Institution
AAD/V&AM:	Archive of Art and Design, Victoria & Albert Museum, London
ADM:	Archiv der Moderne, Hochschule für Bauwesen, Weimar
AGS:	Archiv Georg Schrom, Wien
AWA:	Albertina Wien, Architektursammlung
Az W:	Architekturzentrum Wien
BHA:	Bauhaus-Archiv Berlin
CMU:	Centraal Museum Utrecht
DLM:	Deutsches Literatur-Archiv Marbach
DNSM:	Die Neue Sammlung, München
GRI:	Getty Research Institute, Los Angeles
Kom.-Nr.:	Kommissionsnummer
KSW:	Klassik Stiftung Weimar
MAK:	Museum für Angewandte Kunst, Wien
MBB:	Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam
o. A.:	ohne AutorIn
o. Inv.-Nr.:	ohne Inventarnummer
o. S.:	ohne Seitenangabe
ÖMKI:	Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (heute MAK)
PSS:	Paul Sacher Stiftung, Basel
RKD:	Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag
SAA:	Stadsarchief Amsterdam
SBD:	Stiftung Bauhaus Dessau
SMA:	Smart Museum of Art - The University of Chicago
ThHStAW:	Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar
VDM:	Vitra Design Museum, Weil am Rhein
UAKKA:	Universität für Angewandte Kunst, Kunstsammlung und Archiv, Wien
V&AM:	Victoria & Albert Museum, London
WÖA:	Wirtschaftskammer Österreich, Archiv
WStLA:	Wiener Stadt- und Landesarchiv
zug.:	zugeschrieben

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7.8 Abstract

Die dem Bauhaus verpflichteten Bauten, Innenraumgestaltungen und Möbel von Friedl Dicker und Franz Singer stellen im Wien der 1920er- und 1930er-Jahre eine Ausnahmeerscheinung dar. Dicker und Singer hatten die private Kunstschule von Johannes Itten in Wien besucht und folgten ihm 1919 ans neu gegründete Bauhaus in Weimar, wo sie bis 1923 studierten. Die künstlerisch fruchtbare Tätigkeit ihrer 1925 gegründeten Ateliergemeinschaft endete mit dem aufkeimenden Nationalsozialismus ab 1934 in Wien. Dicker und Singer und ein Großteil ihrer AuftraggeberInnen – überwiegend jüdisch – emigrierten ins Ausland. Bis heute sind ihre am Bauhaus entstandenen Arbeiten und jene aus ihrer gemeinsamen Atelierarbeit weitgehend unerforscht und nahezu vergessen. Die Studie „Bauhaus in Wien? Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer“ schließt diese Forschungslücke auf Grundlage von umfangreichen Quellen-Recherchen in Amsterdam, Berlin, London, Weimar und Wien. Das Werk der Ateliergemeinschaft wird erstmals im Kontext des Bauhauses und der Wiener Architekturlandschaft analysiert.

The Bauhaus related architecture, interior design and furniture by Friedl Dicker and Franz Singer represent an exceptional phenomenon in Vienna in the 1920s and 1930s. Dicker and Singer had visited the private art school of Johannes Itten in Vienna and followed him in 1919 to the newly founded Bauhaus in Weimar, where they studied until 1923. The artistically fruitful activity of their studio community from 1925 ended with the burgeoning National Socialism starting from 1934 in Vienna. Dicker and Singer and a large part of their clients – mostly Jewish – emigrated abroad. To this day, their works, which were created at the Bauhaus, and those from their joint studio work are largely unexplored and almost forgotten. The study “Bauhaus in Vienna? furniture, interior design and architecture of the studio community of Friedl Dicker and Franz Singer” closes this research gap on the basis of extensive research in Amsterdam, Berlin, London, Weimar and Vienna. For the first time the work of the studio community is analyzed in the context of the Bauhaus and the Viennese architectural landscape.

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

7.9 Register

A
Aalto, Alvar 262, 264
Abbatt Toys Ltd. 54, *285*, 286, 289, 421
Abbatt, Marjorie 286, 289
Abbatt, Paul 289
Adler, Bruno 18, 42, 65, 87,
Adler, Florian 18, 241, 273, 319, 395, 411
Adler, Judith 18, 20, 36, 55, 129, 146, 319, 320
Albers, Josef 233, 297
Anbelang, Emmy 35, 36, 39
Anbelang, Hildegard 39, 46
Andrews, Ewart S. *287*, 288, 289, 421,
Arndt, Alfred 234
Arnheim-Slutzky, Hedwig [Dülberg] 96
Ashbee, Charles Robert 176, 177, 214
Ata Textile Co. 146
Auböck, Carl 36, 48, 431
Auersperg-Hériot, Hildegard 17, 146, 245, 247, 380, 383, 385, 388, 390, 395–396, 404, *406*, 408
Aufricht, Ernst Josef 107, 108, 111, 113

B
Bab, Julius 111
Bauer-Fröhlich, Grete 162, 429
Bauten und Projekte
Ausstellung Wiener Raumkünstler 149, 154, 158, *211*, 217–219, 224–225, 229, 241, 251, 273, 289–*290*, 296, 298, 411–412, 419–420
Ausstellungsstand Trim Fashions Ltd., London 156
Büro Phyllis Singer, London 141
Einraumwohnung Hans Heller, Wien 158, *189*, 194, *196*, *212*, 221–222, *317*, 319, 349, 351
Gartenhaus Moller, Wien 17, 155, 183, 241, 243, *244*, 249, 337–*339*, 353, 385
Gästehaus Auersperg-Hériot, Wien 17, 24, *149*, 161, 183, 241, 245, 247, *248*, *250*–251, *300*, 317, 350, 353, 375, 379, 388, *391*, 398, *400*–401, 404, *409*–410, 413, 422
Haus Ernst und Grete Schüller, Brünn 374
Haus Gustav Fischer, Brünn 141, 375
Haus Julius und Mia Koritschoner, Wien 125, 141, 154, 158, 196–*197*, 202–203, *205*, 264, 270–271, *272*–273, *293*–*295*, 329
Haus Moller, Wien 17, 22–24, 146, 241, 245, 273, *298*, 319–336, 355, 373–374, 433
Jugendheim/Bibliothek/Kunststelle, Wien 144, 419
Kleidersalon Anna Kende, Wien 142, 155
Konfiserie Garrido & Jahne, Wien 241
Kunstschau 42, 125, 154, 199–200, *213*, 217, 219–220, 289, 298, 317, 419, 430
Mill Bakeries 167
Möbelhilfe 144, 149, *151*, 227–*228*, 419
Möbelspiel 166, 258–*259*, 284–285, 420
Modesalon Else Fritz, Wien 142, 145, 434
Modesalon Lore Kriser, Wien 95, 142, 145, 155–156, 158, 238–*239*, 241, 299, 317
Montessori-Kindergarten Goethehof, Wien 14, 144, 155, 159–160, 169, 183, 241, 247, 249, 254, 275–283, 412, 419, 422
Ordination Arpad Lux, Wien 143
Phantasus-Baukasten 14, 39, 101–102, 258, 284, *285*, 288, 420, 422
Sunplayhouse 285–286, 420
Tennisklubhaus Hans Heller, Wien 17, 142, 238–*239*, 243, 320, 388–*389*, 404–*405*
Villa Franz Stross und Hildegard Neumann, Reichenberg 141–142
Villa Franz und Margarete Neumann, Reichenberg 125, 128, 141–142, 154–155, 162, 204, *206*, 210, *211*, 238, *240*, 317, 333, 353
Wachsende Häuser, Kleinhauswohnbauten für Palästina 362, 364–365
Wohnhaus Auersperg-Hériot, Wien 380, 404, *406*–*407*

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Wohnung Alfred Breslauer, Reichenberg 155, 159, 183, 241, 243, 249, 299, 349, 351, 357, *362*
Wohnung Alice und Hugo Moller, Wien 125, 140, 201–202, *206*, *292, 304*
Wohnung Anny Wottitz-Moller und Hans Moller, Wien 18, 117, *124*–125, 127, 140, 154–155, *191*–194, 203–*204*, *297*, 315, 317, 333
Wohnung Baronin von Sacken, Wien 375
Wohnung Bernhard Taglicht, Wien 143, 183, *216*, 299, 350
Wohnung Dolly und Rudolf Kriser, Wien 140, 289
Wohnung Eduard und Hilde Steuermann, Wien 40, 140, 147
Wohnung Ella Reiner-Lingens, Wien 14, 143, 159, 183, 299, 301, 309, 349, 351, 355–*357*, *359,* 360, 413–414
Wohnung Else und Erwin Reisner, Wien 14, 125, 130, 147, 155, 161, 183, 196, *198*, 299, 349, 350–351, 355, 360, 375–*376*, 412, 433
Wohnung Emmy Hirsch, Wien 29, 350
Wohnung Ernst Wachtel, Wien 125, 154, 189–*190*, 200–201, 243, 293
Wohnung Erwin Ratz, Wien 140, 434
Wohnung Frieda und Walter Stoerk, Wien 28, 118, 147
Wohnung Fritz Lehr, Berlin 14, 155, 158, 183, 241, 249, 256, 349, 351, 354, 360
Wohnung Gisela Jäger-Stein und Paul Stein, Wien 44, 140, 143, 145, 146
Wohnung Hans Epstein, Wien 143, 145, 156, 241, 247, 299
Wohnung Hans Heller und Inge Schön, Wien 241, 245, 249, 335
Wohnung Hans Heller, Karolinengasse, Wien 304, 414
Wohnung Hedy Schwarz, Wien 349, 351
Wohnung Helene Kann, Wien 143
Wohnung Helene Riemer-Steiner, Budapest 275, 375
Wohnung Helge Lindberg und Friederike Schlichter, Wien 141, 146, 292–293, 298
Wohnung Hugo Kallberg und Maria Anna Kornfeld, Wien 141
Wohnung Hunger, Wien 125–126, 154, 158, 196, 299, 318, 350, 355
Wohnung Julius und Mia Koritschoner, Wien 125, 141, 146–147, 154, 158, 196–*197*, 202–203, *205*, 264, *270*– 273, *293*–*295*, 329
Wohnung Karl Heller, Wien 142, 154, 156–159, 200, 214, 350, 357
Wohnung Käthe und Robert Koessler, Wien 144, 273, *241*
Wohnung Lia Laszky-Swarowsky, Wien 143–144
Wohnung Lilian Harmel-Rubinstein, Wien 143, 147, 183, 254, 350–*351*
Wohnung Ludwig Neumann, Wien 143
Wohnung Margit Téry-Buschmann und Hugo Buschmann, Berlin 18, 20, 125, 140, 155–156, 158, 161, 198, 200, 206, 225, 145, 241, 243, 252, 273, 279, 299, 319, *353*, 360, 431, 433
Wohnung Mia Koritschoner, Wien 141, 147
Wohnung Paul Hasterlik, Wien 141, 147
Wohnung Paul Singer, London 141
Wohnung Paul Wengraf, Wien 147, 413, 434
Wohnung Reymers-Münz, Wien 141, 161, 206–*207*, 241, 251, 304, *308*–309, 350, 360
Wohnung Sigmund Rubinstein, Wien 145
Wohnung Viktor Emanuel Pollak, Wien 125, 154, 355
Wohnung Viktor Kraus, Reichenberg 14, 142, 149
Wohnung Weitzenfeld, Budapest 375
Wohnung/Ordination Artur und Annie Kriser, Wien 143
Wohnung/Ordination Eduard und Stefanie Kronengold, Wien 143, 216, *240*, 241, 245, 304
Wohnung/Ordination Ella Deutsch-Eszenyi und Josef Deutsch, Wien 18, 143, 183, 241, *352*

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Wohnung/Ordination Gertrude Waltuch-Löwenstein und Egon Waltuch, Wien 143, 254, 375
Wohnung/Ordination Gustav Jellinek, Wien 143
Wohnung/Ordination Hans Heidler, Wien 143, 155, 241, 251, 259, 304
Wohnung/Ordination Helene und Felix Deutsch, Wien 143, 375
Wohnung/Ordination Olga Diben, Jelgava, Lettland 143
Wohnung/Ordination Walther Marseille, Wien 143

Bayer, Herbert *148*, 158
Beer, Alois 155
Behrens, Peter 56
Berg, Alban 39
Berkovich, Elmar 254, 256– 261, 411
Berliner Metallgewerbe Josef Müller 252
Bernfeld, Siegfried 44, 142, 417
Besant, Annie 39
BEST 217
Biel, Hans 137, 139, 155, 165–167, 261, 288, 377, 379, 383, 415, 419, 422, 432
Bildt, Paul 107
Binder, Sybille 107, 109, 194
Bloch-Bauer, Karola 162
Bohl, Ilk 155
Böhme, Jacob 97, 194
Börner, Helene 57
Both, Katt 266
Bourgeois, Djo 254
Brandeis, Pavel 162, 168, 170, 429
Brandt, Marianne 60, 299, 302
Braun, Rudolf 49
Bredendieck, Hin 298
Breitner, Hugo 181
Brendel, Erich 22, 72, 74, 185, *204*
Brenner, Anton 22, 181–*182*, 237, 420
Breslauer, Alfred 155, 159, 183, 241, 243, 249, 299, 349, 351, 357–*358*
Breuer, Josef 22, 72, 163, 173, 186–*190*, 193–*196*, 199, *200–201*, 203, 221–224, 230–*231*, *233–235*, 238, *240–242*, 245, 254, 261–*262*, 266–*267*, 277, 346–347, 349, 351–*352*, 368–*369*, 388–*389*
Bronstein, Max [Mordechai, Ardon] 36, 48, 54–55, 334, 431
Buber, Martin 100
Bucher, Hertha 305, 309
Büchner, Georg 92
Burkhalter, Jean 254
Buscher, Alma 22, 60, 203, 266, 268, *271–273*, 279–*280*, 284–*285*, 420
Buschmann, Hugo 18, 65, 125, 229, 353, 395

C
Cizek, Franz 31–32, 35, 229, 286, 417, 428
Coates, Wells 137, 164, 167
Cox & Co 238
Crabtree, William 13, 167
Cyrenius, Marie 35, 36, 48, 55, 431
Czeschka, Carl Otto 95

D
Danhauser Möbelfabrik 215
De Stijl 73–74, 84, 95, 173–175, 185–189, 209, 313– 315, 317, 417, 419, 432
Debschitz-Kunowski, Wanda 109
Determann, Walter 77, *78*, *80*
Deutsch-Eszenyi, Ella 143
Deutsch, Felix 143
Deutsch, Helene 143
Deutsch, Josef 17, 143–144, 435
Deutscher Werkbund 22, 56
Diben, Olga 143
Dicker, Karoline 29, 162
Dicker, Simon 30–31, 428, 433
Die Truppe 94, 101, 107–109, 112–115, 141, 417–418, 428, 430
Dieckmann, Erich 192, 203
Diedrich, Thekla 52–53
Döblin, Alfred 111–112

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Dollfuß-Regime 138, 163, 283
Dorfner, Otto 57, 95–96, 99

E
Ehrmann-Marseille, Hansi 143
Eisler, Hanns 40, 283, 383
Epstein, Hans 143, 145, 156, 241, 247, 299
Erdoes, Richard 139
Ermers, Max 44–45, 117, 179, 417
Erzgießerei, Bronze- und Metallwarenfabrik AG 290–291, 421, 434
Eulenberg, Herbert 91
Ewald, Oskar 41, 43

F
Februar-Kämpfe 134, 144, 163, 283
Feininger, Lyonel 57
Fenichel, Otto 44, 115, 143
Fessler, Eduard 421, 309
Fieger, Carl *348*, 349
Fischer, Curt 299
Fischer, Gustav 141, 375
Fischer, Heinrich 107
Flaubert, Gustave 99
Fleischer, Carl 320, 383, 404
Foltyn, Ladislav [Fußmann, Ladislaus] 139
Forbát, Fred 78, 80–*81*, 86, 185, 362–*364*, 368, 370, *373*
Forster, Rudolf 107–108
Franck, Walter 107
Frank, Josef 177–179, 181–182, 184, 215, 232, 291, 340–*341*, 373, 375
Friedell, Egon 38
Friedjung, Bruno Eliahu 139
Friedmann, Liese 142, 155, 241
Frischauer-Wittlin, Alma Stefanie 160
Fritz, Else 142, 145, 434
Fröhlich, Walter 228
Fuchs, Paul 139
Fußmann, Ladislaus [Foltyn, Ladislav] 139

G
Garrido & Jahne 159, 174
GESIBA 180
Giedion, Sigfried 340, 346,
Glück, Harry & Partner *410*
Gmundner Keramik GmbH 305
Gold, Ferdinand 29, 429
Goldman & Salatsch 371, *373*
Gorge, Hugo 178
Gorodiski, Fritz 74, 95
Gowal, Walter 169, 247, 252, 421
Gräff, Werner 74
Gray, Eileen *209*, 247, 414, 421
Greco, El 66
Groag, Jacques 319–320, 322, 408
Gropius, Ise *172*
Gropius, Walter 9–10, 38, 46, 48–53, 56, 58–60, 63, 70, 72–73, 77–78, 80–*81*, 84, 94, 96, 99, 130, 147, 163, *172*, 175, 177, 179, 184, 186–*187*, *192*, 216, 221–*222*, 224, 230, 249, 295–*296*, 298–299, 302–303, *314*–315, 346–*347*, 349, *361–364*, 368, 392, 417, 422
Gross, Fritz 341, *342*
Groß, Hans 51
Grosz, George 107, 112
Grunow, Gertrud 59–60
Gutmann, Hans 144

H
Haerdtl, Oswald 140, 159
Hagenauer, Karl 178
Hamsun, Knut 100, 112
Hanisch, Otto 39
Hardt, Ernst 77
Harmel-Rubinstein, Lilian 143, 147, 183, 350, *351*
Harta, Felix Albrecht 29, 33, 42, 430
Hartmann, Alexander 228–230, 421, 433–434
Hasenclever, Friedrich Wolf 91
Hasterlik, Paul 141, 147
Hauer, Josef Matthias 39
Haurowitz, Sigmund 27–28

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Haus & Garten 121, 125, 179
Haus, Leo 155
Hauska-Döberl, Martha 118–120, 125, 134, 428
Heidler, Hans 143, 155, 241, 251, 259, 304
Heim, Emmy 34–*35*, 42–43, 68–*69*, 73, 95, 119, 132–133, 136, 139, 141–142, 163–166, 171, 268, 430, 433–434
Heitmeyer, Hildegard 59
Heller, Gustav142
Heller, Hans 14, 17, 125, 142, 146, 154, 158, *196*, *212*, 221–222, 238–*239*, 241, 243, 245, 249, 293–294, 304, 317, 319, 335, 349, 351, 388, 404–*405*, 413–414
Heller, Karl 142, 154, 156–159, 200, 214, 350, 357
Heller, Peter 414
Heller, Walter 36, 48
Heller, Wilhelm 142
Hériot, Auguste-Olympe 17, 146, 379–380, 408–409
Herre, Richard *129*
Hildebrandt, Hans 22, 53, 127, *129*, 130–131, 161, 175, 322
Hildebrandt, Lily 22, 53, 96–*97*, 127, *129*
Hilpert, Heinz 107
Hlaweniczka, Kurt 410
Hofer, Johanna 107–108, *110*, 113
Hoffmann, Josef 23, 41, 76, 95, 176–177, 184, 210, 213–215, 305–*306*, 373, 396, 408, 419
Hölderlin, Friedrich 99
Höllering, Anna 35–36, 38, 76–77
Hölzel, Adolf 22, 29, 33, 37, 58–59, 309–310, 430
Homolka, Oscar 107

I
Ihering, Herbert 112–113
Isepp, Hubert 94
Isepp, Sebastian 94
Isokon 137, 234, *262*
Itten, Johannes 9, 33– 42, 45–60, 65–68, 70–73, 76–77, 92, 95, 115, 117, 119, 132, 140–141, 174, 177, 185, 209, 266–*267*, 309–311, 315, 320, 417–418, 421, 428, 430–431

J
Jäger-Stein, Gisela 32, 107–108, 140, 143, 146
Jalkotzy, Alois 144
Jeanneret, Pierre 152, 225, 401, 404, 410
Jellinek, Gustav 143
Jones, Peter 13, 167–168, *287*, 288–289, 421, 430
Jucker, Carl Jakob 173, 294–*295*, *301*

K
Kaiser, Georg 112
Kallai, Ernst 413
Kallberg, Hugo 141, 147
Kalmanovsky, E. 378–379
Kalmar Metallwerkstätte 290–291, 301, 421
Kampffmeyer, Hans 179
Kandem 294, 298
Kandinsky, Nina 317
Kandinsky, Wassily 57, 71, 185, 310–314, 317–318
Kann, Helene 143
Katzau, S. 118, 127, 140, 142, 146, 168, 339
Keler, Peter 185, 266, *267*
Key, Ellen 266
Kiesler, Friedrich 107, 112
Kitschelt, August 232, 236–238, 252
Klaarhamer, Piet 215
Klee, Paul 57, 60, 185, 310
Klimt, Gustav 42, 176
Knaffl-Granström, Edith 35
Knapen, A. 378
Koessler, Robert 144
Kokoschka, Oskar 29, *35*, 38, 42
König, Carl 178
Knöpfmacher, Hugo 143, 144, 147
Koritschoner, Julius 141, 146, 154, 202, 270, 293–294

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Koritschoner, Mia [Hasterlik, Mia] 141, 147, 202, 270
Korner, Sofie 50
Kornfeld, Maria Anna 141
Kortner, Fritz 107, 113
KPÖ 133, 143–144, 418, 429
Krajewsky, Max 155
Kramer, Ferdinand 220, 277, *278*, 420
Kraus, Karl 113, 143–144, 320
Kraus, Viktor 14, 142, 149
Kriser, Annie 143
Kriser, Artur 143, 433
Kriser, Lore 142, 145
Kriser, Rudolf 95, 140, 145, 289, 433
Kronengold, Eduard 143–144, 146, 216, 304
Kronengold, Stefanie 143, 146, 304
Kulka, Heinrich 321, 326, 333, 371
Kunstschau 125, 154, 199–200, *213*, 217, 219–220, 289, 298, 317, 419, 430

L
Labò, Mario 161
Laske, Elisabeth 35–36
Laske, Oskar 380
Lasker-Schüler, Else 68–69, 71
Laszky-Swarowsky, Lia 143–144
Le Corbusier 127, 152, 179, 225, *226*, 247, 346, 361–362, 376, 388, 390, 398, 401, *403*, 404, 410, 420, 422
Lederer, Fritz 122, 169, 253, 265
Lehr, Fritz 14, 155, 158, 183, 241, 249, 256, 349, 351, 354, 360
Levetus, Amelia Sarah 158, 160, 338
Levy-Strobel, Hilde 351–*352*
Lewis, John 13, 168, 265, 289, 430
Lindberg, Helge 42, 68, *69*, 141–142, 146, 292–293, 298
Lipovec, Alfred 36, 48
Lissitzky, El 174, 207–208
Loos, Adolf 17, 22–24, 38–39, 44, 140, 146, 176, 177, 179–181, 184, 245, 273, 318–323, 325–326, 333, 335, 339–*341*, 344, 354
Löw-Beer, Helene 54, 286
Löwenstein, Artur 127–128
Löwenstein, Felix 127–129
Löwenstein, Helene *129*
Lurcat, André 365
Lurje, Viktor 178
Lutz, Rudolf 49, 431
Lux, Arpad 143

M
Mahler, Alma 38–39, 47, 177
Makarova, Elena 15, 19
Malewitsch, Kasimir 174
Marc, Franz 71
Marcks, Gerhard 57
Marinkovic, Karl 155
Mark-Kornfeld, Agathe 35, 38
Mark, Richard 35, 49
Marseille, Walther 143
Martin, Darwin 84
May, Ernst 181
Mayer, Hugo 275
Meitner-Graf, Lotte 156
Mendelsohn, Erich 167
Metz & Co 13, 16–17, 154, 159, 161, 167, 227, 245–*246*, 253–254, 256–261, 266, 284–285, 288, 375, 411, 419, 421, 432
Meyer, Adolf 77, 80, 82, 293
Meyer, Erna 158
Meyer, Hannes 173–174, 234
Michaelis, Karin 38
Midgard-Licht GmbH 299–300, 421
Miethke, Galerie 29, 33, 430
Miroplast-Atelier 155
Moholy-Nagy, László 158, 296
Moholy, Lucia 155, 158, 161, 187
Moller, Alice 40, 125, 127, 140, 146, 154, 193, *195*, 201–202, 204, *206*, 292, 294, *300*, 303–*304*, 318, 337, 433
Moller, Erich 146
Moller, Hans 14, 17–18, 55, 117, *124*–125, 127, 140, 146, 154, 168, 189, *191*–194, 201,

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

203–204, 296–*297*, 315, 319–322, 326, 333, 349, 411
Moller, Hugo 118, 125, 127, 140, 146, 193, *195*, 201–202, 204, *206*, 292, *304*, 318
Moller, Julie 50, 146
Molnár, Farkas 78, 185
Monastirskaja, Ljuba 128
Montessori, Maria 266, 268, 275
Morach, Otto 45
Morgenstern, Milan 50, 54, 115, 286
Morris, William 56
Moser, Koloman 23, 29, 176–177, 210, *212*–213, 420, 422
Muche, Georg 48, 57–58, 80, *82*
Mücke-Melder Werke 253
Münz, Ludwig 108–109, 112–114, 141, *329*
Münz, Marie *329*
Musil, Robert 38, 112
Müthel, Lothar 107, 110
Muthesius, Hermann 340, 396
Mütter, Fanny 108

N
Nathan, Fritz 137
Neumann, Elisabeth 44
Neumann, Franz 128, 141–142, 162, 204, 206, 333
Neumann, Margarete 210–*211*
Neumann, Hildegard 141
Neumann, Josephine 44
Neumann, Ludwig 45, 143, 217, 377
Neumann, Olga 141
Neumann, Paula 28
Neumann, Richard 28
Neumann, Rudolf 28
Neumann, Vally 36, 48
Neumann, Zlatko 320
Neurath, Otto 178, 182
Niedermoser, Otto 341–*342*
Nursery School Association of Great Britain 286, 288–289

O
O'Neills, Eugene 112
Oerley, Robert 217
Oestreicher, Lisbeth 128
ÖVSK 179, 181
Okuniewska, Olga 36, 48, 55, 132, 431
Olbrich, Joseph Maria 56, 176, 373, 396
Ostersetzer, Paul 264–266, 421
Otten, Else 136
Oud, J. J. P. 84, 186, 245, *246*, 254, 353, 420

P
Palestine Economic Corporation 362, 364–365, 379
Pap, Gyula 36, 48, 54, 55, 74, 185, 431
Pausa A.G. 127–128, 418, 429
PEL Practical Equipment Ltd. 134, 236–238
Perriand, Charlotte 152, 247, 390–391
Pfeiffer-Belli, Erich 49, 51
Pfitzner, Walter 154–155
Philippe, Charles-Louis 100
Pillat, Eugenie 137–139, 258, 260, 284, 432
Platz, Gustav Adolf 161
Plischke, Ernst 138, 232, 338, *343*–344, 408
Polgar, Alfred 38
Policer, Béla 253
Pollok, Bruno 120–122, 134–136, 234–238, 251, 253, 326, 419, 422, 431, 432
Powolny, Michael 305
Prati-Haerdtl, Carmela 159–160
Probst, Franz 36, 49, 431

Q
Quittner, Josef & Leopold 134, 170, 221, 232, 235–236, 238, 251–252, 260, 421, 433, 434
Quittner, Helene 170
Quittner, Henriette 170
Quittner, Margarethe 170
Quittner, Martha 170

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

R
Rading, Adolf 346
Rasch, Bodo *129*
Rasch, Heinz *129*
Ratz, Erwin 40, 50, 94, 140, 434
Reich, Lilly 132, *348*–349, 357
Reichl, Fritz 380–*381*, 404
Reiffenstein, Bruno 155
Reiner-Lingens, Ella 14, 143, 159, 183, 299, 301, 309, 351, 355, *356*–*357*, *359*–360, 413–414
Reinhardt, Max 110
Reisner, Else [Ashkenazi] 130, 147, 349, 351
Reisner, Erwin 147, 349, 351
Reisner, Selma 147
Requat & Reinthaller *410*
Reves, Emery 170
Reymers, Max Hendrik 141
Rheinhardt, Emil Alphons 42
Richard Jaekel's Patentmöbelfabrik 221–*222*, 259–260, 433
Rie, Hans 344
Rie, Lucie *343*–344
Rietveld, Gerrit 186–190, 215, 254, 259, 295, 298, 314, 318, 353–*354*, 419, 421
Rodtschenko, Alexander 207–208
Roessler, Arthur 41
Röhl, Karl Peter 74, 185, 431
Roller, Alfred 29, 41, 46, 417, 429
Roth, Wolfgang 139
Rothansl, Rosalia 31–32, 428
Rothschild, Louis 146
Roubiczek, Lily 268
Rubinstein, Sigmund 145
Rundt, Arthur 44, 89
Runge, Philipp Otto 66, 310
Ruppin, Arthur 377
Ruskin, John 56, 160

S
Saltenburg, Heinz 108
Scala, Franz [Skala, Franz] 36, 49, 54, *75*–76, 93, 101, 284, 431
Schacherl, Franz 181
Schachtitz, Friedrich Jonas 95, 114
Scherb, Julius 154
Schiele, Egon 29, 43
Schlangenhausen, Emma 29, 429
Schlemmer, Oskar 57, 63, 84, 91, 94, 109–111, 129, 310–311, 418
Schlichter, Dora [Dolly] 40, *47*, 95, 140, 142
Schlichter, Friederike 142
Schlichter, Rosa 142
Schlichter, Viktor 40, 50, 95
Schmidt, Kurt 185
Schniewind, Gerd 52
Schocken, S. 376
Schoder, Thilo 141
Schöller, Erna 107
Schön, Charlotte 30, 428
Schön, Inge 245, 249, 335
Schönberg, Arnold 38–40, 140, 268, 417, 428
Schreyer, Lothar 57, 63, 65, 91, 99, 109
Schröder-Schräder, Truus 318, 353–354
Schrom, Georg 11, 13, 15–17, 19–20, 28, 121, 129, 417, 432, 435
Schrom, Leopoldine 16, 19, 129, 135, 138–139, 252
Schüller, Ernst 374
Schüller, Grete 374
Schuster, Franz 22, 178, 181–182, 221, *223*–224, 268, 271, 277, 281–*282*, 286, 340, *342*, 357, 420
Schütte-Lihotzky, Margarete 22, 132, 180–181, 225–*226*, 275–276, 279, *281*, 357–*358*, 360, 369, *370*, 420
Schwarz, Hedwig 144, 147, 169, 275, 277, *280*, 283, 349, 351
Schwarzwald, Eugenie 32, 34, 38–40, 42, 106, 143, 164, 268, 417, 428
Scott, Mackay Hugh Baillie 178, 340
Seibelt, Josef 139
Shakespeare 108, 111, 112
Sillmann, Grete 101

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

Simon, Julius 364, 376
Singer, Adolf 27
Singer, Daniela 432, 435
Singer, Hermine 27, 429
Singer, Julius 27
Singer, Marianne 141
Singer, Michael Peter 40, 73, 119–*120*, 133, 268, 434
Singer, Paul 20, 27–28, 141, 163, 362, 364–365, 376, 429
Singer, Phyllis 141
Singer, Samuel 27
Singer, Siegmund 27–28, 429
Sládková, Anna 126
Slater & Moberly 13, 167
Slutzky, Naum 36, 49, 54, 93, 95–*97*, 102, 115, 294, 418
Smith, Nini 74
Spiegler & Söhne 118–119, 127–128, 142, 168, 418, 429
Stadler, Irma 139, 169
Stadler, Josef 120, 139, 167, 169, 432
Stam, Mart 179, 231, *232*, 254, 346
Steckel, Leonhard 107, *110*
Steelchrome Ltd. 238
Stein, Paul 44, 140, 143, 145–146
Stepanowa, Warwara 207
Steuermann, Eduard 40, 140, 147
Steuermann, Mea [Salka Viertel] 107, 141
Stoerk, Frieda [Russ, Frieda] 10, 16, 20, 28, *73*, 118–*119*, 127, 141, 147, 380, 428, 433
Stoerk, Walter 28, 147, 379
Stölzl, Gunta 63, 195, *196*, 199–*200*
Stramm, August 89–90
Strass, Max 120, 230
Strindberg, August 99–100
Strnad, Oskar 178, 180, 181, 184, 305, 344
Stross, Franz 141–142
Strzygowski, Josef 39, 43
Swarowsky, Hans *129*, 143
Szabó, Anna 12, 120, 122, *135*–139, 164–165, 169, 253, 283, 379, 419, 432

T
Taglicht, Bernhard 143, 183, 216, 299, 350, 434
Talos, Josef Anton 252, 421
Tarnay, Eugen 141
Tatlin, Vladimir 174, 207
Taut, Bruno 77, 309, 346
Teltscher, Georg 74
Téry-Buschmann, Margit [Téry-Adler] 18, 20, 36, 40, 42, 49, 55, 65, 119–120, 125, 134, 140, 170–171, 200, 225, 229, 241, 252, 273, 279, 319, 353, 395, 411, 428, 430–431
Tessenow, Heinrich 180–181
The Grovewood Company 265
Theiss & Jaksch 144
Tietze-Conrat, Erika 38
Tietze, Hans 41, 217
Toch, Julius 141

U
Ullmann, Viktor 40
Umbehr, Otto 72, 74, 95
Urban, Gisela 158–160, 194, 304, *307*, 318, 407
Utopia 65, 72, 99, 310, 421

V
Valeur, Helga 50
Van de Velde, Henry 56–57
Van der Rohe, Mies 132, 173–174, 231–232, 238, 241, 252, 254, 345–346, 349, 398–*399*
Van Doesburg, Theo 73–74, 84, 95, 147–*148*, 174–175, 185–186, 215, 313–315, 318, 417, 421, 432
Van Eesteren, Cornelis 147–*148*
Vereinigung bildender Künstler Österreichs Wiener Secession 42–43, 176, 213, 430
Viertel, Berthold 44, 89, 90, 92–95, 101, 107–115, 130, 141, 201, 417, 428, 430
Viertel, Salka [Steuermann, Mea] 90, 94, 107–109, 113, 130, 140–141, 201, 431

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

W
Waerndorfer, Fritz 210
Wagenfeld, Wilhelm 173, 301
Wagner, Otto 175, 177, 181
Waldschmidt, Arnhold 129
Waldschmidt, Olga 129
Waltuch-Löwenstein, Gertrude 143
Waltuch, Egon 143
Wäscher, Aribert 107, 110
WChUTEMAS Werkstätten 207
Weininger, Andor 185
Weininger, Richard 108, 113
Weiss-Tessbach, Adolf 409
Wellesz, Egon 38, 43
Wengraf, Paul 147, 413, 434
Werkstätten Bildender Kunst 9, 11, 92–97, 99, 101–*103*, *105*–106, 109, 114–115, 118–119, 175, 201, 417–418, 428–430, 433
Widmaier, Karl 100
Wieden-Veit, Margarethe 35
Wimmer, Eduard 95
Winkelmayer, Richard 50, 54, 55, 431
Winternitz, Willi 137, 139
Wlach, Oskar 178–179
Wolpe, Stefan 47, 108, 132, 168, 434
Wottitz, Anny 14, 18–19, 22–24, 31, 36, 40, 45, 46, 49–51, 54–55, 63, 68, 72–73, 89–96, 98–102, 105–106, 108–110, 112, 114–115, 117–118, 120, 127, 129–130, 132, 140, 146, 192–193, 215, 245, 268–269, 292–293, 301, 309, 315, 317, 319–323, *329*, 333–337, 349–350, 411, 418, 428, 430–431, 434
Wottitz, Irene 117
Wright, Frank Lloyd 77, 84, *86*, 188, 215, 340, 345

Z
Zachmann, Josef 74

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0

© 2021 Böhlau Verlag | Brill Österreich GmbH
https://doi.org/10.7767/9783205213161 | CC BY-NC 4.0