

リ  
子

Rix-Ueno

上  
野

Die approbierte Originalversion dieser Diplom-/  
Masterarbeit ist in der Hauptbibliothek der Tech-  
nischen Universität Wien aufgestellt und zugänglich.

<http://www.ub.tuwien.ac.at>



The approved original version of this diploma or  
master thesis is available at the main library of the  
Vienna University of Technology.

<http://www.ub.tuwien.ac.at/eng>



## DIPLOMARBEIT

# Felice „Lizzi” Rix-Ueno: Der Japonismus kehrt heim

**ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines  
Master of Science (MSc)**

unter der Leitung von

Ao. Univ. Prof. Dipl.-Ing. Dr.-Ing. Dörte Kuhlmann

E 251/1

Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege

**eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung**

von

Verena Sander

Matrikel-Nr.: 9808972

Wien, am

---





## Abstract (Deutsch)

**Hintergrund:** Felice Rix-Ueno ist eine der produktiven österreichischen Architektinnen des 20. Jahrhunderts, die, trotz ihrer engen Zusammenarbeit mit namhaften Kollegen, bisher in Österreich kaum Beachtung findet. Dies ist unrecht, da sie durch ihre Kenntnis, nicht nur der europäischen, sondern auch der japanischen Kultur für die Vereinigung der beiden von Bedeutung ist.

**Ziel:** Ziel ist es, durch die Betrachtung des Lebenslaufes, sowie des Austausches mit Zeitgenossen, den Einfluss und Beitrag der Künstlerin auf den internationalen Architekturdiskurs der Moderne, darzustellen.

**Methode:** Durch eine intensive Werksanalyse der Künstlerin und der zeitgenössischen Strömungen in Europa und Japan, wird dargestellt, inwiefern Rix von namhaften KollegInnen beeinflusst wird, und inwiefern sie diese beeinflusst. Unter Berücksichtigung ihres Lebenslaufes, wird ihr berufliches und persönliches Netzwerk untersucht, und daraus entstandene Einflüsse auf ihre Arbeit erläutert.

**Ergebnis:** Es kann gezeigt werden, dass Felice Rix-Ueno, durch ihr internationale Tätigkeit, eine Transformation des *Japonismus* nach Japan gebracht hat. Des Weiteren hat sie zu einem wichtigen Austausch, von europäischem zu japanischem Architekturdiskurs in den 1920er beigetragen und über ihre gesamte Schaffensperiode hinweg, sowohl japanische als auch europäische Künstler beeinflusst.

## **Abstract (English)**

**Background:** Felice Rix-Ueno is one of the productive Austrian architects of the twentieth century, who does not get hardly any attention in Austria, despite her close co-operation with famous colleagues.

**Aim:** The aim is to show her influence and participation on the international architectural discourse.

**Method:** An intensive analysis of her work and of the contemporary movement in Europe and Japan shows how Rix was influenced by her colleagues and how she influenced them. Her private and professional network are analysed and the influence on her work resulting from this is presented.

**Result:** Because of her international activity, Felice Rix-Ueno brings a transformation of *Japonism* back to Japan. She promotes the exchange of the European and Japanese architectural discourse in the 1920s. During her complete creative period she influenced Japanese as well as European artists.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Abstract (Deutsch)</b> .....	<b>II</b>
<b>Abstract (English)</b> .....	<b>III</b>
<b>Inhaltsverzeichnis</b> .....	<b>IV</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis</b> .....	<b>VI</b>
<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Biographie</b> .....	<b>3</b>
<b>3. „Fräulein Rix“ – ein „Stempel“ für Zwei</b> .....	<b>17</b>
3.1 Ein Vergleich .....	20
3.2 Expo 1925 .....	23
3.3 Mode der Wiener Werkstätte .....	25
3.4 Shippo .....	28
<b>4. Der Ursprung der Kunst</b> .....	<b>32</b>
4.1 Die Mutter aller Künste .....	32
4.2 Ornament und Architektur .....	37
<b>5. Moderne Raumgestaltung</b> .....	<b>46</b>
5.1 Josef Frank .....	47
5.2 Bauhaus .....	51
5.3 „Bordell“ Frank .....	53
5.3.1 Zwei Duos: Frank & Ericson und Rix & Ueno .....	60
5.4 Ueno Architectural Office in Kyoto .....	62
5.5 Bruno Taut .....	63
5.6 Die Wiener Sezession .....	66
5.7 Jean Nouvel .....	68
<b>6. Japanischer Architektenbund</b> .....	<b>72</b>
6.1 Kokusai kenchiku .....	73

<b>7. Identität und Japonismus.....</b>	<b>79</b>
7.1 Japonismus in Wien .....	80
7.2 Identität in Japan – Japanische Identität .....	86
<b>8. Die japanische Moderne .....</b>	<b>94</b>
<b>9. Lehre .....</b>	<b>102</b>
9.1 Das Bauhaus .....	102
9.2 Lehre am Bauhaus.....	105
9.3 Lehre in Wien.....	108
9.4 Lehre in Japan .....	110
<b>10. Schlussbemerkung .....</b>	<b>116</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>119</b>
<b>Eidesstattliche Versicherung .....</b>	<b>128</b>

## Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
bzgl.	bezüglich
bzw.	beziehungsweise
DWB	Deutscher Werkbund
et.al.	et altera
IARI	Industrial Arts Research Institute
Jhd.	Jahrhundert
ggf.	gegebenenfalls
Hg.	Herausgeber
MAK	Museum für angewandte Kunst
momak	The National Museum of Modern Art Kyoto
o.g.	oben genannte(n)
o.J.	ohne Jahresangabe
S.	Seite(n)
sog.	sogenannte(n)
u. a.	unter anderem
u.U.	unter Umständen
WW	Wiener Werkstätte

# 1. Einleitung

In dieser Arbeit wird der Einfluss, der österreichischen Künstlerin Felice Rix-Ueno auf die Herstellung von Kunstgegenständen im Sinne der *Wiener Werkstätte* sowie der mögliche Abdruck ihrer Arbeit und ihrer Lehrtätigkeit als Professorin und Gründerin des „International Design Research Institute“ (später *The Kyoto Interactive School of Art*) in Kyoto, in Japan, erörtert.

Anfangs wird ein Überblick über das Leben in Wien, Ausbildung, Einflüsse und Entwurfstätigkeit in Wien gegeben. Kunstgewerbeschule, *Wiener Werkstätte*, Josef Hoffmann und Franz Cizek, wie auch Freunde, Kollegen und Bekannte werden im Zuge dessen in Bezug auf die Künstlerin erforscht.

In weiterer Folge wird versucht, den theoretischen Hintergrund ihrer Arbeit in Bezug auf den Architekturdiskurs der 1920er Jahre in Europa zu finden. Des Weiteren wird ihre Tätigkeit in Japan beleuchtet und das Mitwirken an dem japanischen Architekturbund „Nihon Intanashonaru Kenchikukai - International Architecture Association of Japan“, als moderne Strömung japanischer Baukultur, erforscht. Ob durch Felice Rix ein gegenseitiger Einfluss über das internationale Netzwerk des Bundes stattgefunden hat, und inwiefern sie an den Bauprojekten ihres Ehemanns, dem japanischen Architekten Isaburo Ueno, mitwirkte, wird herausgearbeitet.

„[...] und die Künstlerin Felice Rix heiratete mit Ueno Isaburo einen Japaner, der in Wien Architektur studiert hatte, und ihr gemeinsames Schaffen trug dazu bei, die moderne Kunst mit der japanischen Tradition zu versöhnen.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Quelle: <http://www.edu.uni-graz.at/~03hoedlh/Beziehungen%20Oesterreich-Japan.html>  
abgerufen am 27.06.2017

Insbesondere der mehrjährige Aufenthalt von Bruno Taut, der sich intensiv mit dem japanischen Kunsthandwerk beschäftigt und einen sehr engen Kontakt zu dem Paar Ueno gepflegt hat, erscheint als guter Ausgangspunkt, um die Verknüpfungen zwischen Berlin, Dessau, Wien, Kyoto und Tokyo herzustellen.

Ein Vergleich mit zeitgenössischen KünstlerInnen der Zwischenkriegszeit in Österreich und Deutschland, deren Arbeiten und Werdegang, wird angestrebt, um die, im Verborgenen gebliebene Wienerin, die in Japan durchaus einen Bekanntheitsgrad erlangt hat, nun auch in ihrem Heimatland als Begriff zu etablieren.

## 2. Biographie

Felice „Lizzi“ Rix-Ueno wird am 1. Juni 1893<sup>7</sup> (†15.10.1967 Kyoto/Japan), in der Praterstraße 16, 1020 Wien<sup>3</sup> geboren. Aus der Ehe ihrer Eltern, dem Vater Josef Julius Rix<sup>4</sup> (\*1893 – †1927), einem wohlhabenden, ungarischen Kaufmann und der Mutter Valerie Rix<sup>5</sup>, gehen weiters drei jüngere Schwestern hervor: Editha Wilma Lawitz (\*1898)<sup>2</sup>, Gertrude Ilse Schwarz (\*1899)<sup>2</sup> sowie Katharina Laura Rix-Tichacek<sup>2,6</sup>. Die junge Felice besucht in den Jahren 1910-1913 „Photographie und Reproduktions-verfahren“ an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, wie auch, für ein Jahr, die Malschule Streblow<sup>7</sup>, bevor sie die zukunftssträchtige Möglichkeit wahrnimmt, sich 1912 an der Wiener Kunstgewerbeschule einzuschreiben. Zu Beginn besucht sie die Werkstätte für Textil bei Prof. Rosalia Rothansl und die Fachklasse für allgemeines Aktzeichnen bei Prof. Kenner.<sup>7</sup> Im darauffolgenden Schuljahr soll sie bis 1916 ordentliche Schülerin der Fachklasse für Architektur unter dem Designer, Architekten und Gründer der „Wiener Sezession“ Josef Hoffmann werden, der sich folglich als langjähriger Begleiter und Vorbild erweist. Auch die Fachklasse für „Ornamentale Formenlehre“<sup>6</sup> unter dem Reformpädagogen

---

<sup>2</sup> Wohnung: 1910 in 13., Hofstattg. 21; 1911-13 in 9., Berggasse 17, Austritt aus der Schule am 25.01.1913; Vorbildung: 3 Lycealclassen; 1 Jahr Malschule Streblow; Quelle: Stammdatenblatt („Nationale“) aus Schülerinnenverzeichnis der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt (ehemals K. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt), Wien

<sup>3</sup> geb. 1893 in 2., Praterstrasse 16; Quelle: Österreich, Niederösterreich, Wien, Matriken der Israelitischen Kultusgemeinde, 1784-1911; Felice: Geburts-Anzeige Lit.Nr. 1333; Edith: Geburts-Anzeige Lit. U Nr. 17; Katharina: Geburts-Anzeige Lit. I Nr. 400

<sup>4</sup> \*20.12.1858, Althofen (Budapest)/Ungarn, Austritt 1907; STAUDACHER (2009) S. 490

<sup>5</sup> geb. Löwy; \*15.06.1875 in Wien, Austritt 1907; ebenda; Später mit Anatal Weisz verheiratet, <https://www.geni.com/people/Valerie-Rix/6000000010891695204> abgerufen am 14.11.2017

<sup>6</sup> Künstlername „Kitty Rix“, Keramikerin und Textilkünstlerin an der Wiener Werkstätte (\*1901 – †1951 USA)

<sup>7</sup> Stammdatenblatt der Universität für angewandte Kunst Wien – Sammlungen; Exportiert am 29.01.2015

Franz Cizek beeinflusst Lizzi nachhaltig, sie übernimmt seine Lehrmethoden zu einem späteren Zeitpunkt in ihrem Leben in Kyoto.

„Fräulein Felice Rix ist ein höchst eigenartiges Talent, selbständig im Geschmack und von großer Geschicklichkeit. Sie bekündete ihre Fähigkeiten durch graphische Arbeiten illustrativer Art, auch durch Herstellung ausgezeichneter Stoffmuster, Stickereien und Textilarbeiten. Fleiß und Verlässlichkeit [sic!] zeichnen sie aus.“<sup>8</sup> Josef Hoffmann

Durch den Besuch der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt macht sie 1910 die Bekanntschaft mit ihrer Klassenkameradin Liane Zimble<sup>9</sup>, geb. Juliane Fischer, die 1938 als erste Frau Österreichs die Ziviltechnikerprüfung ablegen wird. Besonders aber die Kunstgewerbeschule vermittelt Felice zahlreiche Kontakte zu heute bekannten ZeitgenossInnen. Darunter Charlotte Calm, Mathilde Flögl, Karl Hagenauer, Hilda Jesser, Bernadette Kuhn, Maria Likarz, Friederike Löw, Irene Schaschl, Anna Schröder, Vally Wieselthier<sup>10</sup> und viele mehr, während sie selbst in Österreich noch relativ unbekannt ist. Bereits 1913 wird die Schülerin Felice, in weiterer Folge auch Lizzi genannt, Mitglied der *Wiener Werkstätte*<sup>7</sup> (WW), die von 1903 bis 1932 als Folge des Jugendstils besteht und für die Erneuerung der Kunst und des Kunstgewerbes eintritt. Auf Anraten ihres Lehrers Josef Hoffmann<sup>11</sup>, der gemeinsam mit dem Künstler Koloman Moser auch Gründungsmitglied<sup>12</sup> dieser Vereinigung ist, beginnt sie bereits neben ihrer Ausbildung in den WW-Betriebswerkstätten zu arbeiten. Ihre Tätigkeit umfasst verschiedenste Bereiche der Herstellung von Kunstgegenständen, besonders die Erzeugung von Stoffmustern<sup>13</sup>. Ihr Vater Julius Rix wird von 1926 bis zu seinem Tod 1927, gemeinsam mit Hermann Baer als

---

<sup>8</sup> Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien – Abgangszeugnis K.u.K. Kunstgewerbeschule vom 30. Juni 1916

<sup>9</sup> Schülerverzeichnis MitschülerInnenliste I. Sektion Photographie und Reproduktionsverfahren Schuljahr 1910-11 Winter-Semester I. Kurs, Quelle: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt Wien

<sup>10</sup> Kataloge der Kunstgewerbe-Schule des k.k. österr. Museums für Kunst u. Industrie von 1912–1919; Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien

<sup>11</sup> vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 30/31

<sup>12</sup> vgl. SCHWEIGER, W. J. (1982) S. 26

<sup>13</sup> 113 Muster von Felice Rix / 128 von Mathilde Flögl; vgl. VÖLKER, Angela (1990) S. 178

Geschäftsführer<sup>14</sup> der Werkstätte eingesetzt. Zuvor unterhält er den Familienbetrieb „Anton Rix und Bruder“<sup>15</sup> im Rix Hof auf der Praterstrasse 16.

Nachdem sich auch die Mode im Aufbruch befindet, kommt es 1911 zur Gründung der WW-Modeabteilung, deren langjährige künstlerische Leitung E. J. Wimmer-Wisgrill inne hat. Felice Rix steuert um 1914 erste eigene Modeentwürfe bei. Ihrer Lehrerin Rosalia Rothansl zufolge, hat Felice ein „feines Gefühl sowohl für die herrschende als auch die zukünftige Mode“<sup>16</sup>. Neben einem Beitrag 1914 in der Zeitschrift *Mode*<sup>17</sup>, entsteht das Mappenwerk *Mode Wien 1914/1915*, das die Etablierung des Wiener Stils zum Ziel hat<sup>18</sup>. Es handelt sich hierbei um 12 Hefte welche „wohl die Gruppe Wiener Künstler, die bei Eduard Kosmak seit Dezember [...] Mappen von je zwölf losen Blättern [...] herausgaben“<sup>19</sup>. Die zum Teil handkolorierte Originalgraphiken, Radierungen, Lithographien und Holzschnitte<sup>20</sup>, darunter *Zwei Damen in einem Hutladen*, *Interieur eines Modegeschäfts* und *Drei Frauengruppen in Winterlandschaft*<sup>21</sup>, von Felice Rix, werden in einer Auflage von 50-100 Stück erzeugt. Auch Lotte Calm, Lotte Frömmel-Fochler, Hilda Jesser, Fritzi Löw, Maria Likarz, Dagobert Peche, Irene Schaschl, Anny Schröder, Max Snischek, Eduard Wimmer-Wisgrill und weitere Künstler sind an diesem Projekt beteiligt. Im Dezember 1915 findet im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, dem heutigen Museum für angewandte Kunst in Wien (MAK) eine Modeausstellung mit 72.000 Besuchern<sup>22</sup> statt, deren künstlerischer Beirat Josef Hoffmann ist, und deren schwarzweiße Raumgestaltung

---

<sup>14</sup> *Amtsblatt der Wiener Zeitung*, Do. 15.06.1926 Nr. 434

<sup>15</sup> *Neue Freie Presse*, 24.02.1883 Blatt 10 Nr.6643

<sup>16</sup> Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien – Abgangszeugnis K.u.K. Kunstgewerbeschule vom 30. Juni 1916

<sup>17</sup> vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009)

<sup>18</sup> vgl. SKRYPZAK, J. (2003) S.74

<sup>19</sup> VÖLKER, A. (1984) S. 33

<sup>20</sup> vgl. SCHWEIGER, W. J. (1982) S. 229

<sup>21</sup> „Drei Frauengruppen in Winterlandschaft“ Nr.4/VII, „Zwei Damen im Hutsalon“ Nr. 9/XI, „Interieur eines Modegeschäfts“ Nr.5/VI; vgl. (Hg.) bel etage Kunsthandel GmbH, (2003) S. 53

<sup>22</sup> HOUZE, R., (2015) S. 287

Dagobert Peche übernimmt<sup>23</sup>. Neben Felice Rix<sup>24</sup> sind unter anderem auch Mela Köhler und Emmy Zweibrück-Prochaska vertreten<sup>20</sup>. 1916 entsteht ein weiteres Wiener Mappenwerk mit dem Titel *Das Leben einer Dame*<sup>25</sup> mit 20 kolorierten Holzschnitten. Zu den GestalterInnen dieses Werkes zählen „Lotte“ Calm, Mathilde Flögl, „Reni“ Schaschl, Anny Schröder und „Vally“ Wieseltier wie auch „Fritzi“ Löw und Gertrud Weinberger.

Nach dem Weggang Wimmer-Wisgrills 1922 werden die Aufzeichnungen zu den Mode-Erzeugnissen der Werkstätte spärlich. In diesem Zusammenhang hervorzuheben ist eine „Reinzeichnung“<sup>26</sup> nach Felice Rix, da sie die einzige ist, die neben jenen von Max Snischek und Maria Likarz mit Namen versehen ist.<sup>27</sup> Ihre Stoffkreationen finden zu dieser Zeit nachweislich in einigen Modeentwürfen ihrer KollegInnen Verwendung<sup>28</sup>.

Um 1916 entsteht „eine Reihe privater Kinderbücher aus dem Kreis der KünstlerInnen, die für die Wiener Werkstätte arbeiteten.“<sup>29</sup> Felice Rix, die möglicherweise bereits Vorkenntnisse hinsichtlich Buch- und Druckkunst aus ihrer Zeit an der graphischen Lehr- und Versuchsanstalt hat, wo „illustrierte Kinderbücher als ‚Meisterstücke‘ hergestellt werden“<sup>30</sup>, entwirft ein Leporello-Bilderbuch mit dem Titel *Zirkus*, das „gedruckte und gemalte Bilder auf Japanpapier“<sup>31</sup> enthält und bis 1920 in der Filiale der WW verkauft wird. Einerseits ist besonders Lizzis Lehrer, Franz Cizek in diesem Zusammenhang zu erwähnen, andererseits die damals verwendete Drucktechnik.

---

<sup>23</sup> vgl. *Neues Wiener Tagblatt* 16.12.1915 <http://www.digital.wienbibliothek.at/wk/periodical/pageview/822562> abgerufen am 6.11.17

<sup>24</sup> vgl. SCHWEIGER, W. J. (1982), S.267

<sup>25</sup> KOROTIN I. (Hg.) (2016), S. 2722

<sup>26</sup> VÖLKER, A., (1984) S. 232 Abb. 325

<sup>27</sup> ebenda S. 207

<sup>28</sup> in VÖLKER, A., (1984) S. 116 Abb. 159 ein Tuniquekleid im Stoff „Archibald“ von 1918 und S. 216 Abb. 307-309 Entwürfe von Maria Likarz mit Stoffen von F. Rix

<sup>29</sup> HELLER, F. C. (2008) S. 49

<sup>30</sup> ebenda S. 21

<sup>31</sup> ebenda S. 216 Mit einem Verweis auf „das in Ramsamperl Nr. 165 gezeigte Fragment – Möglicherweise ident mit dem in Kat. Wiener Werkstätte 1967 unter Nr. 459 gezeigten Bilderbuches“

Franz Cizek ist bis heute für seine visionäre Kunsterziehung bekannt. Seine revolutionäre Methode die Kreativität und Phantasie des Kindes zu fördern, entwickelt er im Zug der zur Jahrhundertwende stattfindenden pädagogischen Reformbewegung, dem „Jahrhundert des Kindes“.

Nicht nur der Unterricht, auch die graphische Aufbereitung von Kinderbüchern verändert sich. Die Forderung nach Klarheit und Schlichtheit in der Darstellung kommt auf. Umgesetzt wird sie durch den Einsatz der japanischen, flächenbetonten Druckgrafik, dem Schablonendruck.<sup>32</sup> Hier wird erstmals Rix Faszination für japanische Kulturtechniken deutlich, die sie ihr Leben lang begleiten wird.

In Europa finden Anfang des 20ten Jahrhunderts zahlreiche Ausstellungen zur japanischen Kunst statt und das „Katagami“ – die Herstellung von Schablonen für das Färben von Stoff – wird ein wichtiges Vorbild und eine Vorlage für Lehrer und Künstler. Koloman Moser kopiert sie<sup>33</sup> und Josef Hoffmann, der „zu den wichtigsten Mittlern zwischen der japanischen Formenwelt und derjenigen Europas im 20. Jahrhundert gezählt“<sup>34</sup> wird, verwendet sie in der Kunstgewerbeschule.

Nach Lizzis Abschluss entstehen zahlreiche florale Textilentwürfe, die in weiterer Folge auch in Josef Hoffmanns Architekturbüro zur Anwendung kommen.

1920 kommt es erneut zu einer Teilnahme an einer Kunstausstellung. Die „Wiener Kunstschau“ im Kunstgewerbemuseum in Wien (heute Museum für angewandte Kunst), die in „ihrem Kern die Gedächtniskollektionen“<sup>35</sup> Gustav Klimt, Koloman Moser und Egon Schiele umschließt. Auch Margarethe

---

<sup>32</sup> vgl. HELLER, F. C. (2008), S. 91

<sup>33</sup> vgl. WIENINGER, J. (2012) S. 57

<sup>34</sup> WIENINGER, J. (2012) S. 61

<sup>35</sup> KOCH Alexander (Hg.) (1917) Deutsche Kunst und Dekoration: Wiener Kunstschau 1920 in Band XLVII, XXIV. Okt-Nov. 1920. 12, S. 101, S.103, Darmstadt, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1920\\_1921/0118](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1920_1921/0118)

Neuwalder-Breuer, die von 1935-1938<sup>36</sup> Zuflucht bei ihrer Freundin Felice in Japan finden wird, Vally Wieselthier, Dina Kuhn und Mathilde Flögl sind mit ihren keramischen Arbeiten vertreten<sup>35</sup>. 1924 folgt die Teilnahme an der 40-jährigen Jubiläumsausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins<sup>37</sup>, ein weiteres Mal im heutigen MAK, gefolgt von der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* im Oktober 1925 in Paris<sup>38</sup>, wo Österreich neben Belgien einer der Hauptteilnehmer ist. Josef Hoffmann gestaltet den österreichischen Pavillon und die Exponate von Felice Rix, die einen Preis gewinnt<sup>39</sup>, sind zu sehen. Auch ihre Schwester Kitty, zahlreiche KollegInnen<sup>40</sup>, darunter u.a. die französische Künstlerin Sonia Delaunay und die Jugendkunstklasse von Franz Cizek, stellen aus.

Felice Rix lernt ihren zukünftigen Mann Isaburo Ueno kennen – es kommt zu einer Wende. Der 1892 geborene Isaburo Ueno wurde in eine traditionelle Zimmermannsfamilie (Miya daiku) geboren. Die Firma *Ueno Builder's Office* in Kyoto, die schon im Kaiserpalast tätig war, auf Schreine und Tempel spezialisiert war, wurde durch den Vater zu einem Architekturbüro für Häuser. Auch Isaburo hat die Ausbildung zum Zimmermann gemacht, sich jedoch zudem dazu entschieden zusätzlich Architektur zu studieren. Er ist 1922 nach dem Abschluss an der Universität in Waseda (1917-1922) nach Berlin gereist, um dort an der Technischen Universität von 21.04.1923 – 26.02.1924<sup>41</sup> Architektur zu studieren. Es folgte ein Studium an der Universität in Wien. Was ihn dazu bewegt hat nach Wien zu gehen, ist unklar; es gibt allerdings

---

<sup>36</sup> Grete Neuwalder-Breuer \*1891-1942, 1914-19 Kunstgewerbeschule in Wien bei Strnad, Böhm und Kenner. Keramikerin an der WW und Frau des Architekten, Bauhaus- und Loos-Schülers Otto Breuer; vgl. JOHNSON, J. (2012) S. 388 und MEDER, Iris, *Lebens- und Arbeitsbedingungen jüdischer Architekten in Österreich* in SENARCLENS de GRANCY, A., ZETTELBAUER, H. (Hg.) (2011) S. 74

<sup>37</sup> vgl. Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 192

<sup>38</sup> VÖLKER A. (1990) S. 119 mit einer Abbildung auf S. 118 wo das Tapetenmuster Purpurnelke zu sehen ist und einem Vermerk zu dem Stoff „Mandarin“

<sup>39</sup> vgl. Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 192

<sup>40</sup> vgl. SCHWEIGER W. J. (1982) S. 259-269; Teilnehmer sind u.a.: Fritzi Löw, Maria Likarz, Grete Neuwalder-Breuer, Susi Singer, Max Snischek, Vally Wieselthier, Carl Witzmann, Franz von Zülow, Lotte Calm, Mathilde Flögl, Jesser Hilde, Kopriva Erna, Kuhn Dina und Herta Bucher

<sup>41</sup> Ueno Isaburo – 21.04.1923-26.02.1924 – Architektur In: HARTMANN, R. (2003) S. 195

Hinweise darauf, dass er Dagobert Peche näher kennen lernen wollte. Da dieser im selben Jahr verstorben ist, ist es jedoch zu keiner Begegnung gekommen. Ueno arbeitet 1924 vorübergehend im Architekturbüro Hoffmann, welches an die Produktionsstätte der WW in der Neustiftgasse 32 in Wien VII, angegliedert<sup>42</sup> ist. Das Paar heiratet im darauffolgenden Jahr und übersiedelt bereits 1926 nach Kyoto/Japan, wo sie das Gebäudebüro *Ueno Architectural Office* gründen, und Isaburo Chef der Bauabteilung ist, während Felice Rix-Ueno die Chefin der Kunst- und Handwerksabteilung ist.<sup>43</sup> Die Firma befindet sich im Wohnhaus der Uenos, welches ihr Ehemann Isaburo entworfen hat, und wofür sie für die Wanddekoration kreiert. Als künstlerische Leiterin, ist es größten Teils ihre Aufgabe, in den, von ihrem Mann gestalteten Gebäuden, die Einrichtung zu planen.<sup>44</sup>

Der Architekturdiskurs der damaligen Zeit wird von dem Paar mitbestimmt. Ueno, der zuvor durch seinen Aufenthalt in Deutschland, wo er an der Technischen Hochschule Berlin studiert hat, zahlreiche Kontakte zu anderen Architekten wie Walter Gropius und Bruno Taut hat<sup>45</sup>, gründet 1927 in seinem Haus<sup>46</sup> mit sechs weiteren Architekten der Kyoto-Osaka Region<sup>47</sup>, den Architektenbund „Nihon Intanashonaru Kenchikukai“ (International Architecture Association of Japan). Diese sind Ishimoto Kikuji, Seigo Motono, Seibun Ito, Kazuo Shinmyô und Tamotsu Nakao. Diese modernistische Baubewegung, der Felice Rix als Gastmitglied angehört, veröffentlicht ab 1927 die den Bund begleitende Zeitschrift „Dezain“ (Design), welche ab 1929, bis zur Auflösung des Bundes 1933 unter dem Namen „Intanashonaru kenchiku“ an die europäischen Mitglieder in Europa versendet wird. Auch die Werke von „Lizzi“

---

<sup>42</sup> vgl. SCHWEIGER W. J. (1982) S. 30

<sup>43</sup> vgl. Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 192, 193

<sup>44</sup> KAKUYAMA T. (2013) S. 118

<sup>45</sup> vgl. MATSUBARA, Naoko, u.a. (2003) S. 8

<sup>46</sup> vgl. KAKUYAMA, T. (2013) S. 120

<sup>47</sup> vgl. REYNOLDS, J. M. (2001) S. 34

Rix-Ueno, werden darin veröffentlicht, einmal sogar am Titelblatt des zweiten Heftes von 1932<sup>48</sup>.

Felice kehrt immer wieder nach Wien zurück. Sie ist 1927 auf der Ausstellung „Österreichische Malerei und Kunst 1900-1927“<sup>49</sup> vertreten, wie vermutlich auch im Leipziger Grassi-Museum an jener für Europäisches Kunstgewerbe<sup>50</sup>. Weiters nimmt sie 1927/28 in Den Haag, 1929 an „Wiener Raumkünstler“ in Wien und 1930 an der Werkbundausstellung, die gemeinsam mit der um zwei Jahre verschobenen Eröffnung der Werkbundsiedlung stattfinden sollte, teil.<sup>51</sup>

Immer wiederkehrende finanzielle Engpässe an der *Wiener Werkstätte* führen dazu, dass es 1927 zu einer Experimentierphase kommt. Es entstehen einige wenige Webstoffe, darunter das von Lizzi entworfene Webstoffmuster „Wellen“.<sup>52</sup>

Aus Japan schickt sie ihre Entwürfe nach Wien und bleibt bis 1930 Mitglied der *Wiener Werkstätte*, des „Österreichischen Werkbundes“ und der „Wiener Frauenkunst“<sup>53,54</sup>, „eine weibliche „Sezession“, die alle gärenden, vorwärtsdrängenden Elemente vereinigt und an Modernität der Gesinnung nichts zu wünschen übrig läßt [sic!]“<sup>55</sup>, wo sie an der Kunstaustellung *Das Bild im Raum* im Gebäude des Österreichischen Museums (Wollzeile 41, Wien) mit Mathilde Flögl zeigt „wie ein moderner „Modesalon“ aussehen soll.“<sup>56</sup> 1930 hält der Wiener Architekt Richard Neutra (\*1892-1970), einen, vom japanischen

---

<sup>48</sup> vgl. KAKUYAMA, T. (2013) S. 121, Originalquell: *Intanashonaru kenchiku-kai* (Hg.), 2008: 911

<sup>49</sup> vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 193; Anm. annehmlich 1924 die „Österreichische Kunstausstellung 1900-1924“

<sup>50</sup> vgl. VÖLKER A. (1990) S. 206/207 Das Museum kaufte anlässlich der Ausstellung vierzehn Stoffbahnen der WW oder beglich mit diesen die Miete für den Messestand. Darunter waren „Palamos“, „Sommerfalter“ und „Kobra“ von Felice Rix

<sup>51</sup> vgl. SCHWEIGER W. J. (1982) S. 267

<sup>52</sup> vgl. VÖLKER A. (1990) S.122

<sup>53</sup> KOROTIN I. (Hg.) (2016) S.2722

<sup>54</sup> eine von 1926-1956 bestehende, links-radikale Abspaltung der „Vereinigung bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen“. Mitglieder: Hilde Jesser-Schmid, Dina Kuhn, Maria Cyrenius, Fritzi Löw-Lazar, Elisabeth Niessen und Grete Neuwalder-Breuer

<sup>55</sup> ANKWICZ-KLEEHOVEN, Dr. Hans (1928) „Wiener Frauenkunst“, *Wiener Zeitung*, 225, 1. Jänner 1928/Nr.1, S.7

<sup>56</sup> ANKWICZ-KLEEHOVEN, Dr. Hans (1929) „Kunstaustellungen – Die Ausstellung „Das Bild im Raum“. (Wiener Frauenkunst.) *Wiener Zeitung*, 226, 9. April 1929/Nr.83, S.1/2

Architekturbund organisierten Vortrag, in Osaka und Tokyo. Er tritt dem Bund bei und bereist die Städte Osaka und Kyoto mit Ueno und einigen anderen Mitgliedern der Organisation.<sup>57</sup> Zur selben Zeit entwirft Lizzi die Inneneinrichtung für die von ihrem Mann Isaburo geplante, „Starbar“, die 1932 im „Museum of Modern Arts“ in New York, auf der Ausstellung „Modern Architecture: International Exhibition“ gezeigt wird<sup>58</sup>. Erfahrung hatte sie bereits 1918 bei der Mitgestaltung des Verkaufslokals<sup>59</sup> der *Wiener Werkstätte* auf der Kärntner Straße in Wien unter Josef Hoffmann, wie auch des eigenen Wohnhauses in Kyoto, gesammelt. Auch der deutsch-jüdische Architekt, Stadtplaner und Exil-Kunstgewerbehersteller Bruno Taut wird auf eigenen Wunsch hin, über den Architekturbund, von Isaburo Ueno 1933 nach Japan eingeladen, wo er bis 1936 verweilt. Ueno, als Freund und Übersetzer, verbringt während dessen Aufenthalts ausgesprochen viel Zeit mit Taut. Gemeinsame Aktivitäten gehören zum Alltag der Uenos und Taut, der in Begleitung seiner Freundin Erica Wittich anreist.<sup>60</sup> Die Zeit ist geprägt von zahlreichen Architektur-Exkursionen durch das Land, zu denen sich abwechselnd andere europäische Besucher wie, auch vielen japanische Geschäftsleute, Bekannte und Künstler einfinden. Seit dem Eintreffen Tauts finden zum Beispiel häufige Treffen wie mit der russischen Malerin Barbara Bubnowa<sup>61</sup>, die an der Waseda Universität Russisch unterrichtet, sowie Vorträge zur japanischen und europäischen Kultur statt. Lizzi organisiert im Juli 1933 einen „deutschen Abend“, wo u.a. der deutsche Philosoph Dr. Trautz, Leiter des japanisch-deutschen Forschungsinstituts in Kyoto<sup>62</sup>, Frau Garnier,

---

<sup>57</sup> vgl. KAKUYAMA, T. (2013) S. 121

bezieht sich auf *Intanashonaru kenchiku-kai* (Hg.) (1930) Heft 7, Jg.2

<sup>58</sup> RILEY, T. (2004) *Yoshio Taniguchi: Nine Museums*, New York: MOMA, S. 23

<sup>59</sup> Abbildungen in KOCH Alexander (Hg.) (1919) *Deutsche Kunst und Dekoration: Vom Bühnenbild* in Band XLIII, XXII. März 1919. 5, S. 373-376 Darmstadt, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1918\\_1919/0389](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1918_1919/0389)

<sup>60</sup> vgl. TAUT, B. (2013/2015/2016)

<sup>61</sup> Abbildung in TAUT, B. (2015) S. 82; Malerin und Grafikerin die 1922 emigriert. 1958 kehrt sie wieder in die Sowjetunion zurück. Ehemann A.W. Golowtshinkokw, später Voldemar Matvey

<sup>62</sup> Dr. Friedrich Maximilian Tautz – Direktor des Deutschen Kulturinstitutes in Kyoto, der als offizieller deutscher Vertreter bei den Jubiläumsfeierlichkeiten 1936 anlässlich der Setzung des zweiten „Brüderlichkeits-Gedenkstein“ Japan/Deutschland vgl. Diss. JOHANNSEN, P. (2014) *Geschichte und Struktur der Japanisch-Deutschen Gesellschaft* Heidelberg, S. 108

eine Lehrerin für Französisch am Gymnasium in Kyoto und Bruno Taut zusammenfinden, um ihre Eindrücke zu diskutieren.<sup>63</sup>

1934/35 hält sich Felice Rix ein Jahr lang in Wien auf. Nach ihrer Rückkehr wird die Bekanntschaft zwischen Taut und Grete Neuwald-Breuer durch sie ermöglicht, wie Bruno Taut in seinem Tagebuch 1936 schreibt: „Frau Neuwald (»Michelangelo«) mit Frau Ueno bei Shimomura.“<sup>64</sup>

Bruno Taut, dem das Bauen in Japan verwehrt bleibt, entwirft bis 1936 ungefähr 300 Kunstgegenstände, die u.a. das Ergebnis seiner Arbeit als Berater am staatlichen Forschungsinstitut für Handwerkskunst (kogeï shido sho) in Sendai sind. Tauts Aufgabe besteht darin, „Künstlerwerkstätten in Kyoto, Osaka und Tokio aufzusuchen, um eine Sammlung guter Modelle für Gebrauchsgegenstände anzulegen, aus deren Studium neue Gegenstände konzipiert werden sollten“<sup>65</sup>, nachdem das japanische traditionelle Kunstgewerbe sich für den Export zu billiger und kitschiger Massenproduktion entwickelt hat. Diese Maßnahme ist dazu gedacht, diesem Trend entgegenzuwirken. Auch Felice Rix erzeugt und verkauft in Tokio auf der Einkaufsstraße Ginza und in Karuizawa zahlreiche Gegenstände die den Grundsätzen des Architektenbundes entsprechen, zum Teil sogar erfolgreicher als ihr Kollege Taut, der dort seit 1935 mit Fusaichiro Inoue das Geschäft „Miratiss“ betreibt, das von zahlreichen Touristen besucht wird.<sup>66</sup>

„At MIRATISS we invite you to see products in pure Japanese material, technic [sic] and taste, for souvenir and gifts suitable to life of today.“<sup>67</sup>

Visitenkarte „Miratiss“

---

<sup>63</sup> TAUT, B. (2013) S. 87

<sup>64</sup> TAUT, B. (2016) S. 203

<sup>65</sup> vgl. TAUT, B. (2011) S. 134

<sup>66</sup> vgl. KAKUYAMA, T. S. 122 Originalquelle: OKU 2006:133

<sup>67</sup> SPEIDEL, M. (2003) (wie Anm. 13), S. 38 (Anm. 27) zit. nach KRÜGER, M., WOLDT, I. (Hg) (2011) S. 59

Darunter der, von 1926 bis 1939 in Japan lebende, tschechische Architekt Antonin Raymond, Frank Lloyd Wrights Schüler, und Freund von Fusaichiro Inoue.<sup>68</sup> Den Besuch von Noémi Raymond, dessen Frau, erwähnt Taut in den Tagebüchern. Auch sie ist als Designerin von Stoffen und Möbeln aber auch als Keramikerin tätig.<sup>69</sup>

Felice betätigt sich von 1935 bis 1944 in einer Versuchsanlage für Färben in Kyoto, wo sie Probestücke für Textilwaren und Stickereien anfertigt.<sup>70</sup> Isaburo übernimmt 1936 die Nachfolge Bruno Tauts als Direktor am Institut für Handwerkskunst in Tagasaki, in der Präfektur Gunma. Nun beginnt auch Felice bis 1939 dort als „*Beauftragte für Experimentaldesign*“ zu arbeiten und beschäftigt sich „tiefgehend mit japanischen Materialien und Techniken“<sup>71</sup> Neben den neuen regionalen Materialien, wie Bambus, den sie zur Erzeugung der Gegenstände verwendet, ist besonders der Einsatz von emakimono - japanischen Schriftrollen - zu erwähnen. Es eröffnen sich völlig neue Dimensionen, da die bisher gekannten Grenzen des Papiers, aufgelöst werden. Zwischen 1940 und 1955 entstehen einige Bilder, die durch Kalligraphien ihres Mannes ergänzt werden. Hierbei handelt es sich um Reflexionen der japanischen, chinesischen und Wiener Gesellschaft die mit Gedichten versehen werden.

Der zweite Sino-japanische Krieg beginnt 1937, und das Paar muss bis 1940 am chinesischen Festland, in der, bis 1945 von Japan besetzten, Mandschurei leben, wo Isaburo als Techniker von der Armee einberufen wird. Felice reist im Auftrag der Färbungsanlage<sup>72</sup> in Kyoto am 20. September 1940 mit dem Schiff

---

<sup>68</sup> [http://www.geocities.jp/gl\\_kanko/Jinbutsu/GLK-Antonin-Raymond-E.html](http://www.geocities.jp/gl_kanko/Jinbutsu/GLK-Antonin-Raymond-E.html)  
abgerufen am 15.05.18

<sup>69</sup> vgl. TAUT, B. (2015) S. 212, 293

<sup>70</sup> vgl. Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 196 und KAKUYAMA, T. S. 123

<sup>71</sup> KAKUYAMA, T. S. 122, Originalquelle: OKU, Kaya (2006) *Richi Ueno-Rix: Soshoku to modanizumu*, Kuroda Tomoko (Hg.) Kindai Nihon no sakkatchi, Tokio: Gakugei Shuppansha, S. 133

<sup>72</sup> vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 197

nach San Francisco/USA<sup>73</sup>, wo inzwischen ihrer Schwester Kitty lebt. Sieben Tage später wird der Dreiländerpakt „Achse Berlin-Rom-Tokio“ zwischen den drei Mittelmächten geschlossen. Auch die Keramikerin Susi Singer, die sie bereits aus der *Wiener Werkstätte* kennt, emigriert 1938 in die USA. Sie betreibt ein Keramikstudio in Pasadena, wo sie bis zu ihrem Tod 1955 lebt.<sup>74</sup>

Zu Beginn des Pazifikkriegs 1941 ist Felice wieder in Japan und arbeitet bis 1944 am Forschungsinstitut für Architektur- und Gewerbeteknik in Osaka, und ist an der Frauenabteilung für Forschung in der Architektur, tätig.<sup>75</sup> 1947 wird in Japan das Frauenwahlrecht eingeführt. Das Ehepaar unterrichtet nun bis 1949 – Felice bis 1951 – an der Universität in Osaka. Von 1947 bis 1963 ist Rix Mitglied des *Wiener Künstlerinnen Verbands* und des *Österreichischen Künstlerverbands*.<sup>76</sup>

In den 50er Jahren besucht sie auch das traditionsreiche Unternehmen *Inaba Cloisonne Company*. Erst nach vermehrtem Bitten, kommt man dort ihrem Wunsch nach, die Werkstatt besichtigen zu dürfen. Die Firma ist eine der letzten ihrer Art, die bis in die 1990er Jahre besteht. Von den japanischen Meistern erlernt sie die Shippo-Technik von Grund auf, obwohl sie bereits zahlreiche Erfahrungen mit Email aus der Zeit in der *Wiener Werkstätte* hat. Ihre Entwürfe für Schmuckboxen und Platten werden von den Meistern als geheimnisvoll empfunden, da sie sich mit ihren Mensch und Tierdarstellungen klar von den Pflanzenmotiven, wie sie zu dieser Zeit in Kyoto üblich sind, unterscheiden.<sup>77</sup> Über ein Jahr besucht sie wöchentlich den auf japanisch stattfindenden Unterricht, wodurch sich ihre Sprachkenntnisse deutlich

---

<sup>73</sup> California, San Francisco Passenger Lists, 1893-1953. *FamilySearch*. Citing NARA microfilm publication M1410. Washington, D.C.: National Archives and Records Administration

<sup>74</sup> Susi (Selma), geb. Singer (Wien 1891 – Pasadena 1955) Malerin, Kunstgewerblerin und Keramikerin vgl. KOROTIN Ilse (Hg.) (2016), biografiA. Lexikon österreichischer Frauen: Band 3 P-Z, Wien/Köln/Weimar: Böhlau S. 3082/3083

<sup>75</sup> vgl. KAKUYAMA, T. (2013) S. 123 Quellenverweis auf einen Vortrag von Kasahara Kazuto, Vortrag im Meguro Museum am 18. April 2009

<sup>76</sup> vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 197

<sup>77</sup> ebenda S. 24

verbessern. 1955 entstehen erneut Textilentwürfe wie „Sweet Pea“ für die Firmen *Onogi Seni Kako Co., Ltd* und „Vegetables“ für *Yoshichu Co. Limited*.

Ein Lehrauftrag an der Städtischen Kunstakademie in Kyoto, heute *Kyoto City University of Arts* wird zum Zentrum ihres späten Schaffens. Auch während dieser Zeit bleibt der Kontakt zu Josef Hoffmann erhalten<sup>78</sup>. Felice kehrt 1954 für ein weiteres Jahr nach Wien zurück und reist 1958 zu Forschungszwecken durch Europa, während ihr Mann Isaburo 1955 ein Buch über Josef Hofmann verfasst, nachdem er bereits 1948 eines von Bruno Taut ins Japanische übersetzt hat. Nach ihrer Rückkehr lehrt sie als Professorin an der *Kyoto City University of Arts*. Gemeinsam mit Isaburo vergrößert sie die Schule 1950 um eine Abteilung für Design und gemeinsam erweitern sie das Spektrum von Grafikdesign, Industriedesign und Innendesign um vier weitere Kurse, in welche Produktdesign, Färben und Weben, Keramik und Lackarbeiten erlernt werden können.<sup>79</sup> Sie nennt ihren Unterricht, den ihr Mann für sie stets auf japanisch übersetzt, „Farbe und Komposition“. Dort lehrt sie, auf ähnliche Weise wie sie es bei Cizek und Hoffmann selbst erfahren hat, wie ein gutes Original entsteht.



<sup>80</sup> Abb. 1: 1954 Josef Hoffmann und Felice Rix in Wien

Neben der Lehrtätigkeit entsteht 1962 eine Kooperation mit dem japanischen Architekten Togo Murano (\*1891-1984), der u.a. das Nissei Theater in Tokio entwirft. Felice gestaltet im zugehörigen Restaurant „Actress“ die Wände mit figuralen Motiven, die in ihrer Entwurfsphase mit den Entwürfen des österreichischen Architekten Josef Frank vergleichbar sind.

---

<sup>78</sup> Abbildung in Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 27

<sup>79</sup> vgl. TANIMOTO, N. (2006) S. 6,

<sup>80</sup> Abb.1: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 27

Als einer der vermutlich letzten Entwürfe seien hier „Flower and Bird“ und „Flower and Tree“ genannt, die sie für das Miyako Hotel in Kyoto, heute *The Westin Miyako* entwirft, und die von der Firma *Kawashima Selcon Textile Co., Ltd.*, ausgeführt werden.<sup>81</sup> Dieses 1959 ebenfalls von Togo Murano, erbaute Hotel, leistet einen essentiellen Aspekt zur Debatte der 1920er zwischen Traditionalisten und Modernisten.<sup>82</sup>

Nachdem sie 1963 wieder von einem einjährigen Aufenthalt aus Wien zurückkehrt, kommt es zur Gründung der eigenen Privatschule. Dem „International Design Institute“, später „The Kyoto Interactive School of Art“, wo Felice Rix bis zu ihrem Tod am 15. Oktober 1967 unterrichtet. Die Schule schließt ihre Tore 2009 endgültig, doch Lizzi lebt in ihren Schülern wie Naoko Matsubara, die 1960 am Kyoto City College of Fine Arts graduiert und an Lizzi's International Design Institut unterrichtete, weiter.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> <http://www.momak.go.jp/English/collectionGalleryArchive/2015/collectionGallery2015No04table.html> abgerufen am 16.11.2017

<sup>82</sup> vgl. STEELE, J. (2017) S.67

<sup>83</sup> MERRITT, H., YAMADA, N. (1995) S.86

### 3. „Fräulein Rix“ – ein „Stempel“ für Zwei

Die frühen Arbeiten von Felice Rix an der Wiener Kunstgewerbeschule und der *Wiener Werkstätte* sind optisch – wie jene ihrer Kollegen – bedingt durch den engen Kontakt und den gegenseitigen künstlerischen Einfluss, stark von den gegenwärtigen Strömungen beeinflusst. Die keramischen Arbeiten der Rix Schwestern, die beide für die *Wiener Werkstätte* tätig sind und oft auf ihren Entwurfszeichnungen nur mit „Fräulein Rix“ vermerkt sind, also nur selten mit dem Vornamen, sorgen für Verwechslungen. Im Auktionskatalog von Sothebys ist zu lesen: „The enamel work has been attributed to Kitty (Katherina) Rix-Tichacek, who designed textiles and ceramics for the Wiener Werkstätte. She was one of the most prolific textile designers for the group, responsible for over 200 patterns.”<sup>84</sup> Wohl handelt es sich hierbei aber um die große Schwester Felice, die all diese Stoffe entwirft, während die 1901 geborene Kitty Rix ab 1924 vorwiegend Keramiken mit „tierfigürlichen Darstellungen innerhalb der Gebrauchskeramik“<sup>85</sup> erzeugt. Kitty nimmt nach dem Verlassen der Werkstätte den Platz ihrer Schwester ein, wo sie bis zu deren Schließung 1932 tätig ist.



<sup>87</sup> Abb. 2: ca. 1920, WW, Dekor: Kitty Rix; Entwurf: J. Hoffmann

---

<sup>84</sup> <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/important-20th-century-design-n07947/lot.539.html> abgerufen am 16.05.2018

<sup>85</sup> <https://www.galerie-albertina.at/kuenstler/13693/rix-kitty/> abgerufen am 16.05.2018

Adolf Loos, der damit Gottfried Semper zitiert, stimmt mit ein, dass besonders in der Keramik der kulturelle Hintergrund des Schöpfers ablesbar ist.<sup>86</sup> Dies kann als Grund angesehen werden, dass die keramischen Arbeiten verwechselt werden. „The covered box was formerly attributed to Kitty Rix, although evidence that it is the work of her sister Felice is more conclusive. Whereas Kitty's first documented Wiener Werkstätte ceramic work dates from 1924, Felice was active in the ceramic workshops from 1917-23, a period within which the date of the box falls. Moreover, the artist's stamp on the bottom of the box bears the initials, F.R. and an unbroken rectilinear outline found in other examples of Felice's monogram.”<sup>87</sup>



Abb. 3: Felice Rix WW 1920 I

Abb. 4: Felice Rix Tierkeramik WW I

Abb. 5: 1929 Kitty Rix Karusell

Abb. 6: 1929 Kitty Rix Entwurfszeichnung, Karusell

Die Einflüsse auf die Künstler der *Wiener Werkstätte* untereinander, Stile und Moden von „Außen“, Veränderungen durch Umfeld und Lebensbedingungen bis zur Diaspora: die Verbreitung des „Wiener Stils“ hinterlässt seine Spuren weltweit. In den zwanziger Jahren verlassen neben Felice viele andere KünstlerInnen die Produktionsstätte. „[...] Kitty übernahm dafür ihren »Platz« [...] Dina Kuhn wechselte zu Bimini, Susi Singer eröffnete 1924 eine eigene Werkstätte in Grünbach am Schneeberg, Hilde Jesser übernahm eine Lehrstelle

<sup>86</sup> vgl. FRANZ, R. „Gottfried Semper und die Wiener Kunstgewerbereform“, in: FRANZ, R., NIERHAUS, A., (2007) S. 77

<sup>87</sup> Abb. 2: Quelle: SKRYPZAK, J. (2003), S. 98

<sup>88</sup> Abb. 3: Quelle: SKRYPZAK, J. (2003), S. 40

<sup>89</sup> Abb. 4: Felice Rix KO-Nr. 5281 – Photo AWW in: NEUWIRTH, W. (1981) S. 78, Abb. 43

<sup>90</sup> Abb. 5: Quelle: <https://www.galerie-albertina.at/kunstwerke/16164/karusell/> abgerufen am 11.01.2018

<sup>91</sup> Abb. 6: Quelle: KO Nr. 6030 in: NEUWIRTH, W. (1981) S. 341, Nr. KO 6030

an der Kunstgewerbeschule, Mathilde Flögl war eine der wenigen, die bis zum Schluß [sic!] in der Werkstätte tätig waren.“<sup>92</sup>. Auch Kitty Rix verlässt Wien, sie emigriert in den 1930er Jahren in die USA und lebt mit ihrem Mann, dem Architekten Paul Tichacek in Kalifornien, wo sich auch Susi Singer mit einem Keramikgeschäft für einige Jahre niederlässt.

Die Ähnlichkeiten zu Arbeiten von Kollegen und Zeitgenossen, sowie Einflüsse der Vorbilder sind auch aus den Werken Felice Rixs nicht wegzudenken. Als sie bereits in Japan tätig ist, kommt es in den 1930ern zu Verwechslungen mit den Arbeiten von Bruno Taut, die in Tokyo zum Verkauf stehen, obwohl sie einander stilistisch nur ähneln.<sup>93</sup>

In den ersten Textilentwürfen um 1913 von Felice Rix, die an der Kunstgewerbeschule und der *Wiener Werkstätte* entstehen, ist einerseits eine Kleinteiligkeit und Fragilität, andererseits Flächigkeit und Geometrie zu erkennen. „[...] Mathilde Flögl and Felice Rix, who combined a delicate, spindly graphic style with whimsical and fanciful organic and figurative motifs. Abstract patterns also formed part of the repertoire of both designers. Rix specialized in bold, criss-crossing diagonals, while Flögl's forte was richly coloured patchworks.“<sup>94</sup>

Doch „ohne die Motivation des Künstlers zu untersuchen, kann die einfache Anführung von Ähnlichkeiten jedoch nicht als Erklärung gelten“.<sup>95</sup> Um Felice Rix Arbeiten hinsichtlich Stil, Tradition, Mode, Moderne, stilistischer Wiederbelebung oder ihren gegenwärtigen Stellenwert einschätzen zu können, bedarf es der Zuwendung zu den einzelnen Einflussfaktoren, die über die Dauer ihr Werk veränderten, denn erst wenn „[...] alle kontextuellen Konstruktionen richtig ausgeführt wurden, weisen die Werke eines beliebigen Künstlers stilistische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den Werken anderer

---

<sup>92</sup> BRUGGER, I. (1999) S. 172

<sup>93</sup> vgl. KAKUYAMA, T. (2013) S. 122 Originalquelle: UENO, Isaburo (1964) Bruno Taut 2, Kenchiku kai (Architekturwelt) 7, S. 30

<sup>94</sup> JACKSON, L. (2002) S. 40

<sup>95</sup> JORMAKKA, K. (Hg.) (1997) S. 8

Künstler auf; so unterscheidet sich der Stil einer Schule vom Stil einer anderen; und wenn die Kunst einer Nation, Periode oder Kultur verglichen wird mit der Kunst einer anderen, erscheinen die distinktiven stilistischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede.“<sup>96</sup>

Um die Arbeit von Felice Rix besser einschätzen zu können, seien an dieser Stelle einige Vergleiche mit Zeitgenossen angeführt, die auf das Werk der Künstlerin Einfluss hatten, oder vor dem gleichen sozio-kulturellen Hintergrund stehen.

### **3.1 Ein Vergleich**

Neben den unterschiedlichen Zeichenstilen, Farbschemen oder der Motivwahl, ist bei einem Vergleich von Stoffen und Tapeten besonders auf das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund zu achten, wo oft einer mehr dominiert als der andere. Bei Betrachtung der Entwürfe „Schwalbenschwanz“ (1911/12) von Dagobert Peche und „Candy“ (1920) von Felice Rix, die sehr beladen wirken gegenüber „Blütenzweig“ (1911-13) und „Kirschgarten“ (1922), kann festgestellt werden, dass die Entwürfe verwandt, aber nicht gleich sind. 1922 entsteht auch „Ziergras“, das sich vom Stil Peches gänzlich abhebt. „Maria Likarz, Mathilde Flögl, Felice Rix oder Max Snischek verstanden es, obwohl von Peche beeinflusst [sic!], den damals aktuellen abstrakten Tendenzen auf ihrem Arbeitsfeld neue Impulse zu geben.“<sup>97</sup> Betrachtet man die Art der Abstraktion dieser organischen Form von „Ziergras“ mit dem, 1928 entstandenen, Gemälde „Oceanische Landschaft“ von Paul Klee oder „Burg und Sonne“ von 1928/29 mit „Krasnojarsk“ oder „Kreml“ (Abb. 156), kann auch hier eine Verwandtschaft erkannt werden, die möglicherweise auf die gleichen oder sogar unmittelbare Einflüsse zurückgeht.

---

<sup>96</sup> JORMAKKA, K. (Hg.) (1997) S. 10

<sup>97</sup> VÖLKER A. (1990) S. 116

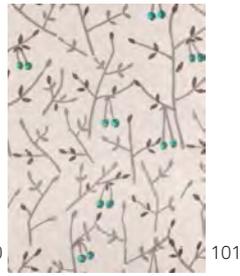
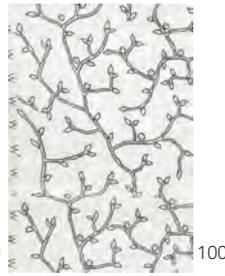


Abb. 7: 1911/12 Dagobert Peche „Schwalbenschwanz“

Abb. 8: 1920 Felice Rix „Candy“

Abb. 9: 1911-1913 Dagobert Peche „Blütenzweig“ Abb. 10:  
1922 Felice Rix „Kirschgarten“

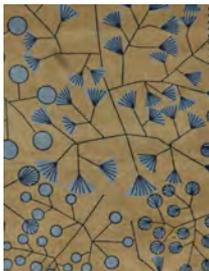


Abb. 11: 1922 Felice Rix „Ziergras“

Abb. 12: 1928 Paul Klee „Oceanische Landschaft“

Abb. 13: um 1926 Felice Rix „Simme“

Abb. 14: 1931 Felice Rix „Sandoza“

Tatsächlich verwechselt wird offenbar der florale Stoffentwurf im Salon der Wohnung der Familie Knips, in der Gumpendorfer Straße in Wien, der Felice Rix („Pelargonie“) zugeschrieben<sup>106</sup> wird, mit dem von ihrem Werkstätten-Kollegen Leopold Blonder entworfenen Dekor „Flora“. Ein Foto des Salons ist in einem Artikel zu „Harmonie und Stil“ von Karl Heckel-Mannheim in Deutsche Kunst und Dekoration XXI. November 1917 auf Seite 121 zu sehen. Blonders Motiv

<sup>98</sup> Abb. 7: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>99</sup> Abb. 8: Quelle: Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 62

<sup>100</sup> Abb. 9: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>101</sup> Abb. 10: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>102</sup> Abb. 11: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>103</sup> Abb. 12: Creative Common, Google

<sup>104</sup> Abb. 13: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>105</sup> Abb. 14: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>106</sup> vgl. VÖLKER, A. (1990) S. 100 Abb.: 171; 1913/16 Felice Rix „Pelargonie“ Entwurf: Josef Hoffmann auch unter [https://austria-forum.org/af/Bilder\\_und\\_Videos/Historische\\_Bilder\\_IMAGNO/Hoffmann%2C\\_Josef/00544542](https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hoffmann%2C_Josef/00544542) abgerufen am 16.05.18 Sitzgruppe mit rundem Tisch und Polstersesseln im Salon der Wohnung Knips in Wien, Gumpendorferstrasse

wiederum erinnert an ein um 1911 entstandenes Textilmuster von Dagobert Peche mit dem Titel „Klatschrose“.

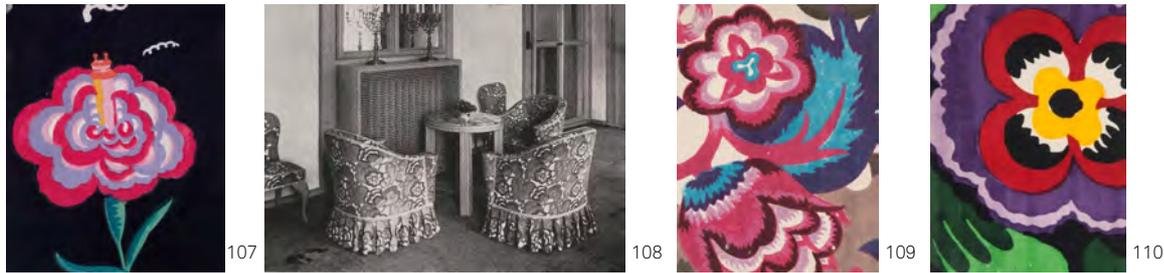


Abb. 15: 1911-1913 Felice Rix „Pelargonie“

Abb. 16: 1917/18 Salon Knips mit Stoffmuster „Flora“ von Leopold Blonder

Abb. 17: 1922 Leopold Blonder „Flora“

Abb. 18: um 1911 Dagobert Peche „Klatschrose“

Vielfach abgebildet und verwechselt werden die Entwürfe von Rix in „Von Morris bis Memphis“, einer Stoffsammlung von Hans Wichmann. Auf Seite 149 ist das Titelfoto der Ausgabe erneut abgebildet mit dem Vermerk: „Felice Rix, Kleiderstoff, Dessin „Tokio“, No. 17478, 1926“, dabei handelt es sich laut der Sammlung des Museums für Angewandte Kunst allerdings um einen 1924 erzeugten Entwurf mit dem Titel „Fidelio“ von Maria Likarz, der von der *Wiener Werkstätte* beauftragt wurde. Im Zusammenhang mit dem Stoff „Tokio“ (1924) von Felice Rix, der in selbiger Ausgabe auf Seite 125 abgebildet ist, heißt es: „Hilda Schmid-Jesser Dekorationsstoff, Dessin „Abruzzen“, um 1923“. Wie es zu diesen Verwechslungen gekommen ist, es könnte sein, dass in der genannten Ausgabe beim Setzen der Bilder etwas durcheinander gekommen ist.

---

<sup>107</sup>Abb. 15: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>108</sup>Abb. 16: Quelle: Salon Knips in: KOCH Alexander (Hg.) (1917/18) Deutsche Kunst und Dekoration: Harmonie und Stil in Band XLI, XXI. November 1917. 2, S. 121 Darmstadt: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917\\_1918/0135](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917_1918/0135) abgerufen am 16.05.2018

<sup>109</sup>Abb. 17: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>110</sup>Abb. 18: Quelle: MAK-Sammlung

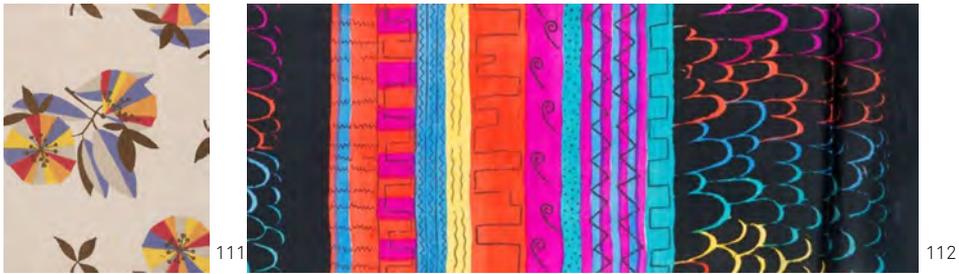


Abb. 19: 1924 Maria Likarz „Fidelio“

Abb. 20: 1924 Felice Rix „Tokio“

### 3.2 Expo 1925

„Likarz’s early patterns included a gold abstract geometric called Irland (1910-13), [...] presaging the textiles of Sonia Delaunay, [...]“.<sup>113</sup> (Abb.: 23) Die ukrainische Avantgardistin Sonia Delaunay-Terk ist eine Vertreterin der geometrischen Abstraktion, deren wichtigstes Erkennungsmerkmal es ist, Bildinhalte in Primärfarben und unbunte Farben von Schwarz bis Weiß aufzuteilen. Sie entwickelt mit ihrem Mann Robert Delauney 1912 den „orphischen Kubismus“, eine Kunstrichtung, die sich dem Simultankontrast nach Johannes Itten bedient, wobei zwei nebeneinanderliegende Farbflächen so gewählt werden, dass die Sinneswahrnehmung getäuscht wird. Delaunay ist mit ihren Textilien der „Boutique Simultanée“ 1925 eine Sensation an der *Pariser Exposition Internationale des Arts Décoration et Industriels Modernes*. Anders als bei Gemälden, die von Modeschöpfern auf den Körper übertragen und kopiert werden, entwirft sie ihre Muster in Bezug zum Körper und stellt Überlegungen vom ersten Entwurf bis zum fertigen Produkt an.<sup>114</sup> In einer Ausgabe der *Vouge* von 1925 ist eine Zeichnung von einem Vehikel und einer Dame, deren Kleidung in Farbe und Muster, mit dem Fahrzeug übereinstimmt. Das setzt sie auf der Expo 1925 mit einem Citroen B12 tatsächlich um. Das

<sup>111</sup> Abb. 19: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>112</sup> Abb. 20: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>113</sup> JACKSON, L. (2002) S. 40

<sup>114</sup> vgl. DAMASE, Jaques (1991) *Sonia Delaunay: fashion and fabrics*, H. N. Abrams (Hg.) University of Michigan, S. 72

Thema Funktion & Dekoration, tritt in den Arbeiten von Delaunay deutlich in Erscheinung und muss auch bei der Betrachtung von den Arbeiten von Felice Rix immer im Hinterkopf behalten werden.



115



116



117

Abb.21: 1925 Fahreroutfit von Sonia Delaunay passend zum Wagen

Abb.22: 1925 „Simultan“ Stoffmuster von Sonia Delaunay. Passtend zu Citroen B12

Abb.23: 1911 Maria Likarz „Irland“

Über Funktion, die Arbeit des Modeschöpfers und das Dekorieren von Gebrauchsgegenständen, macht sich auch Josef Frank 1958 Gedanken. Er schreibt: „Pferdewagen [...] sind von ihren Erzeugern selbst geformt worden und hatten deshalb ihre selbstverständliche natürliche Schönheit. Die Automobilkarosserie dagegen ist ein ziemlich willkürliches Gebilde und ihre Form wird nicht allein durch praktische Rücksichten bedingt. Sie wird nach der Mode des Tages ohne ersichtlichen Grund abgeändert.“<sup>118</sup> Er sieht die Aufgabe des Modezeichners darin, funktionale Formen zu verändern um sie von ihrer Monotonie zu befreien und ihnen dadurch wieder die Möglichkeit eines Charakters und Verortung verleihen zu können.<sup>119</sup>

Das Paar Delaunay inspiriert zahlreiche Maler und Künstler, wie die der *Wiener Werkstätte*. Auf einem Entwurf einer Emaildose von Rix, die von Max Snischek dekoriert wird, wird der Einfluß verdeutlicht. (Abb.: 25) Selbst Josef Hoffmann

<sup>115</sup>Abb. 21: Quelle: George Lepape, cover image for Vogue's 'Winter Touring' issue, January 1925, Sonia Delaunay driving outfit with matching vehicle.

<sup>116</sup>Abb. 22: „Simultaneous“ dress designed by Sonia Delaunay, Citroen B12 belonging to the journalist Kaplan and painted after one of Sonia Delaunay's fabrics, International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts, Paris 1925 Quelle: Bibliothèque nationale de France, Paris

<sup>117</sup>Abb. 23: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>118</sup>FRANK, J. (1958) *Akzidentismus* in: „Accidentism“ Form Jg. 54, 160-165 zit. nach: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd. 2, S. 374

<sup>119</sup>vgl. ebenda

„scheint in seinem späten Stoffentwurf „Reifen“ von Delaunays Mustern beeinflusst, [...]“<sup>120</sup> (Abb.: 26) worden zu sein. In dem, von ihm erbauten, österreichischen Pavillon der Pariser Expo, mit angeschlossenen Café von Peter Behrens sind die Stoffe „Natter“ von Mathilde Flögl, Felice Rix „Mandarin“ und Maria Likarz „Maharadscha“ zu sehen.<sup>121</sup> Bei Mathilde Flögl und Felice Rix, die „[...] wesentlich zum Stil der Stoffmuster in der Zwischenkriegszeit bei[trugen], indem sie Anregungen von Peche und Likarz aufnahmen und andererseits ihre eigenen Ideen verwirklichten“<sup>122</sup> zählt die Farbwirkung wie auch bei Delaunay zu wichtigen Elementen.



Abb. 24: 1912–1913 Robert Delaunay „Simultaneous Contrasts: Sun and Moon“  
 Abb. 25: vor 1925 Emaildose mit einfachem Messingknopf Dekor: Max Snischek, Form: F. Rix  
 Abb. 26: 1929 Josef Hoffmann „Reifen“  
 Abb. 27: vor 1928 Felice Rix „Trocadero“

### 3.3 Mode der Wiener Werkstätte

Bereits 1910 eröffnet die Modeabteilung der *Wiener Werkstätte* unter der Leitung von Eduard Josef Wimmer Wisgrill. Zeitgleich mit den vielfältigen Modeentwürfen, die aus der Kunstgewerbeschule kommen, kommt es zur Einführung des „Wiener Stilkleids“. Ein schmales, gestuftes Kleid in einer einzigartigen Mischung aus aristokratischer Eleganz, Rokoko-Weiblichkeit und

<sup>120</sup>VÖLKER, A. (1990) S. 176

<sup>121</sup>ebenda (1990) S. 119

<sup>122</sup>ebenda S. 178

<sup>123</sup>Abb. 24: Creative Common, Google

<sup>124</sup>Abb. 25: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>125</sup>Abb. 26: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>126</sup>Abb. 27: Quelle: MAK-Sammlung

Biedermeier-Mode – Einfachheit und Komfort.<sup>127</sup> Die Dominanz der Stoffe des Wiener Stilkleides in eleganten Modekreisen zeigen Gustav Klimts Porträts von Adele Bloch-Bauer<sup>128</sup> und Johanna Staude, die den Stoff „Blätter“<sup>129</sup> von Martha Alber trägt. Friederike Beer-Monti ist mit Josef Hoffmanns „Ragusa“ bekleidet, sie und Sonja Knips verbindet Wimmer-Wisgrills Entwurf „Ameise“ und Beer-Monti schmückt ihren Körper im Klimt Portrait mit „Marina“ von Dagobert Peche. Auch bei Egon Schiele ist dieser Trend in seinen Zeichnungen abzulesen, so bei jener um 1914 von Beer-Monti.



130



131



132

Abb. 28: 1916 Gustav Klimt Portrait von Friederike Maria Beer-Monti in „Marina“ von Dagobert Peche 1911/12

Abb. 29: 1914 Egon Schiele, Portrait von Friederike Maria Beer-Monti

Abb. 30: 1910 von Josef Frank eingerichtet, Hedwig Tedesko in ihrer Wohnung

Dass auch Felice Rix Stoffentwürfe in der Mode Anklang finden, beweist der zahlreiche Einsatz ihrer Stoffe in der Praxis. Darunter 1918 das Muster „Archibald“, das für ein so genanntes „Tuniquekleid“ verwendet wird, ein Schnitt den Wimmer Wiesgrill von Paul Poiret kopiert und zur Anwendung bringt.<sup>133</sup> Die meisten von ihr entworfenen Stoffe wie „Brillenschlange“, „Sommerfalter“ oder „Malta“<sup>134</sup> finden in den Kleiderentwürfen von Max Snischek, der ab 1922 die Leitung der Modeabteilung der WW übernimmt, und der Kollegin Maria Likarz, ab 1927 Verwendung. Interessant scheint in diesem

<sup>127</sup>vgl. HOUZE, R., (2015) S. 225

<sup>128</sup>vgl. ebenda S. 225

<sup>129</sup>vgl. VÖLKER, A. (1990) S. 150

<sup>130</sup> Abb. 28: Quelle: Creative Common, Google

<sup>131</sup> Abb. 29: Quelle: Creative Common, Google

<sup>132</sup> Abb. 30: Quelle: Das Interieur (13) 1912, 43, In: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) (2016) S. 64

<sup>133</sup> Abb.: in VÖLKER, A., (1984) S. 116 Abb. 159 und S. 125 Abb. 166

<sup>134</sup> auch die Stoffe 1926: „Simme“, „Kirschblüte“, 1927 „Buschmann“, „Anemone“, „Morgentau“, 1929 „Almira“, „Kicku“, 1930 „Ogi“

Zusammenhang zu erwähnen, dass neben den beiden genannten Designern der WW aus der Zeit zwischen 1923 und 1932 nur ein einziger Kleiderentwurf nicht ihnen zuzuschreiben ist<sup>135</sup>. Jener stammt von Felice Rix, wie am Zeichnungsstil im Mappenwerk „Mode 1914/15“ eindeutig zu erkennen ist.

Rix zeichnet unproportional breite Schultern, lange Arme und kleine Köpfe. Ihre Körper wirken hart, kantig und geometrisch. Auf Grund der „eckig-expressionistische Figurenzeichnung mit deutlicher Rhythmik der Gestalten, zugleich reduzierte Formensprache“<sup>136</sup>, ist eine Straßenszene in einem 1920 entstandenen Leporellobuch von Maria Pranke möglicherweise auch Felice Rix zuzuschreiben.<sup>137</sup> Auch ihr Polsterentwürfe, die für die *Wiener Werkstätte* entstehen, sind zum Teil sehr geometrisch. Sie entwirft unter anderem dreieckige, würfelförmige, fächerförmige und aus mehreren Rollen zusammengefügte Pölster.



Abb. 31: 1929 „Spoleto“ Kleidungsentwurf nach F. Rix Stoffmuster von M. Snischek

Abb. 32: 1920 Kleid von Felice Rix Label: Wiener Werkstätte

Abb. 33: 1924 Vase Entwurf: Josef Hoffmann, Dekor: Felice Rix

Abb. 34: Felice Rix „Zwei Damen in Abendrobe im Hutsalon“

In den Kleidern und Textilien des beginnenden 20. Jahrhunderts spiegeln sich die gleichen Kontraste wie in der Architektur. „Van de Velde entwarf [...] vor allem Stoff und Stickereien zur Geltung bringende Haus-, Straßen- und

<sup>135</sup>vgl. VÖLKER, A., (1984) S.207

<sup>136</sup>HELLER, F. C. (2008) S. 236

<sup>137</sup>vgl. ebenda S.236

<sup>138</sup>Abb. 31: Quelle: VÖLKER, A., (1984) S. 232 Abb. 325

<sup>139</sup>Abb. 32: Quelle: Fashion Inv. AC8945 93 323 S. 452

<https://nz.pinterest.com/pin/168181367306464344/> abgerufen am 16.05.2018

<sup>140</sup>Abb. 33: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>141</sup>Abb. 34: Quelle: Mappenwerk „Mode Wien“ Nr. 9/XI, in: Katalog zur Verkaufsaustellung (Hg.) bel etage Kunsthandel GmbH, (2003) *Wiener Werkstätte – Die ewige Moderne, Ihre Entwerfer und deren Schüler*, 21. Fünf Modeblätter der Wiener Werkstätte, S. 53

Gesellschaftskleider. Den Architekten Peter Behrens hingegen interessierten spartanisch wirkende Gewänder, deren Nähte er als konstruktive Elemente betonte.”<sup>142</sup>



Abb. 35: Teekleid um 1900 von Henry van der Velde

Abb. 36: um 1900 Besuchs- und Strassenkleid von Prof. H. van de Velde

Abb. 37: um 1900 Gesellschaftskleid von Peter Behrens

### 3.4 Shippo

Bei „Shippo“ handelt es sich um eine japanische Form der aufwendigen Technik Motive durch Zellschmelz (frz. *émail cloisonné*) auf Kupfergefäßen aufzubringen.

Ab 1950 beginnt Rix neben den Textilentwürfen<sup>146</sup> intensiv mit der Herstellung solcher Cloisonnearbeiten. In vergleichbarer Weise wie die Maler Otto Dix oder August Macke, verwendet Felice Rix das Motiv menschlicher Figuren oder Darstellungen von Gesellschaften.

---

<sup>142</sup>VÖLKER, Angela, Kleiderkunst und Reformmode im Wien der Jahrhundertwende. In: PFABIGAN, Alfred (Hg.) (1985) Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende S. 145, zit. nach: HARATHER, K. (1995) S. 41

<sup>143</sup>Abb. 35: Quelle: KOCH Alexander (Hg.) (1902) Deutsche Kunst und Dekoration: *Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung. Von Prof. Henry van de Velde.* in Band X, 1902 VIII. 1., S. 371 Darmstadt: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1902/0089> abgerufen am 16.05.2018

<sup>144</sup>Abb. 36: Quelle: KOCH Alexander (Hg.) (1902) S. 375, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1902/0093> abgerufen am 16.05.2018

<sup>145</sup>Abb. 37: Quelle: KOCH Alexander (Hg.) (1902) S. 369, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1902/0087> abgerufen am 16.05.2018

<sup>146</sup>1935-44 Textilien für Schals, Kleider und Taschentücher aber auch für Regenschirme wie zum Beispiel: „Elephant and Children“, „Dogs“, „Flower Garden“, „Chrysanthemum“, „Flower bed“, „Flower chain“, ... Zwischen 1940 und 1945 einige Webstoffe, um 1955 Entwürfe für Baumwolle, Seide und syntetische Textilien wie „Hydrangea“ oder „Blue Flower“. Quelle: <http://www.momak.go.jp/English/collectionGalleryArchive/2015/collectionGallery2015No04table.html> abgerufen am 16.05.2018

Möglicherweise hängt dies mit den zahlreichen Eindrücken, die sie zu dieser Zeit sammelt, den Veränderungen im Land oder dem Ende des zweiten Weltkriegs zusammen. Bunte Motive von wohlhabenden, westlich aussehenden Menschen, im Anzug mit Gehstock, mit Pfeife oder Stadtansichten, Volksfeste, das No-Theater, alle in ihrer jeweils typischen Tracht sind zu sehen. Diese Motive kehren in Cloisonné-Technik auf Schachteln, Tellern oder anderen Gebrauchsgegenständen wieder.



Abb. 38: 1955 Sempan Maekawa Akita Tänzerin  
 Abb. 39: 1950 Cloisonné-Zündholzschachtel Felice Rix  
 Abb. 40: Franz Bergmann „Opera Buffa“

Ähnlich expressionistisch anmutende Zeichnungen wie Rix, produziert der österreichische Maler Franz Bergmann, der ungefähr zur selben Zeit wie sie, allerdings an der Wiener „Akademie der bildenden Künste“ studiert. Er verwendet Elemente der Avantgarde des deutschen Expressionismus und zählt bis 1959 zu den führenden Emailkünstlern. Anders als in seinen abstrakten Schmuckentwürfen, gehören die Abbildung von Menschen in seinen Emailarbeiten und Gemälden zu häufig verwendeten Motiven.<sup>150</sup>

Als Zeitgenossin sei an dieser Stelle auch die in die USA emigrierte Österreicherin Kathe Berl erwähnt. Sie besucht die „Jugendkunstklasse“ bei Franz Cizek in Wien, in welcher zuvor auch Rix unterrichtet und emigriert in den 1940er Jahren in die USA. Sie zählt in den 60ern zu den Pionierinnen der

<sup>147</sup>Abb. 38: Creative Common, Google

<sup>148</sup>Abb. 39: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 149

<sup>149</sup>Abb. 40: Quelle: <http://enamelarts.org>

<sup>150</sup>vgl. The Enamel Arts Foundation, The Collection: Franz Bergmann (1898-1977) Quelle: [http://enamelarts.org/index.php?collection&action=view\\_artist&artist\\_id=41](http://enamelarts.org/index.php?collection&action=view_artist&artist_id=41) abgerufen am 16.05.2018

Emailkunst, auf Grund der Gestaltung von dreidimensionalen Emailformen.<sup>151</sup> Der dreidimensionale Entwurf stellt auch bei Rix eine Besonderheit zu anderen Künstlern dar. Ihre Motive, wie zum Beispiel die Abbildung eines Wanderzirkus, fließen seitlich an den Wänden der Emailschachteln und Dosen herab. Diese Besonderheit ist mehr in Papeterien wie zum Beispiel von Kolomann Moser um 1920 zu erkennen.<sup>152</sup> „Japan lehrt, daß es das Größte ist, in einem kleinen Gegenstand die ganze Welt einzufangen.“<sup>153</sup> Wie ein Raum ist diese Emailschachtel gedacht. In der Mitte befindet sich die Bühne deren Seitenwände das Publikum umringt. Bei der Betrachtung anderer Künstler ist zu beobachten, daß die Seiten unabhängig, in wenig bis keinem Zusammenhang zum „Deckel“ stehend ausgeformt sind. Oftmals ist bei den Kollegen nur die Oberfläche, also der Deckel dekoriert und die Seitenwände bleiben neutral. Rix Entwürfe stoßen allmählich in Japan auf Interesse, da die traditionellen Motive, wie die Landschaftsmalerei, insbesondere der Darstellung, der Schönheit der Natur in Kyoto, nicht in ihre Arbeiten Eingang finden.<sup>154</sup>



155



156



157



158

Abb. 41: 1960s Kathe Berl „Madonna und Kind“ AUT/USA

Abb.42: 1952 Arthur Ames „Waiting“ USA

Abb. 43: 1950s Kenneth F. Bates „Bird Cage“

Abb. 44: 1940 Felice Rix Schmuckbox aus China „Wanderzirkus“

<sup>151</sup>vgl. The Enamel Arts Foundation, The Collection: Kathe Berl (1908-1994) Quelle:

[http://enamelarts.org/index.php?collection&action=view\\_artist&artist\\_id=42](http://enamelarts.org/index.php?collection&action=view_artist&artist_id=42) abgerufen am 16.05.2018

<sup>152</sup>Vergleich: Abbildung in SCHWEIGER W. J. (1982) S. 185

<sup>153</sup>TAUT, B. (2011) S. 115

<sup>154</sup>vgl. Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S.24

<sup>155</sup>Abb. 41: Quelle: <http://enamelarts.org>

<sup>156</sup>Abb. 42: Quelle: <http://enamelarts.org>

<sup>157</sup>Abb. 43: Quelle: <http://enamelarts.org>

<sup>158</sup>Abb. 44: Quelle: Ausstellungskatalog „F.R. „Lizzi“ Felice Rix-Ueno“ 1987

Bei der Suche nach vergleichbaren Arbeiten zu Felice Rix Spätwerk im Kunstgewerbe ab 1950 in Japan, erscheint der kyotoer Holzschnitt-Künstler Sempan Maekawa (Kyoto 1888-1960), erwähnenswert. Vom Westen stark beeinflusst gehören die Großstadt, Tänzerinnen, Verkäuferinnen und dergleichen zu seinen Themen.

## 4. Der Ursprung der Kunst

Im Diskurs um die Frage, ob Architektur Kunst ist „beweist Felice Rix in ihrer schriftlichen Abhandlung, daß die Architektur die Mutter aller Künste ist. Die Vergangenheit habe gezeigt, daß Architektur ihren Einfluß [sic!] bis in die Gegenstände des Alltages, der Kleidung, sogar der Gartengestaltung wahrgenommen habe. In der Jetztzeit, dem Ende des 1. Weltkrieges, der Zeit der Sezession, habe sie die Führung fest an sich gerissen, und sei allen Künsten voraus geeilt. Sie habe die revolutionierende Idee der „Neuen Ästhetik“ geprägt. Einer Idee, die sich auf Zweckmäßigkeit und Schönheit von Material und Entwurf stützt. Unnütze Verzierungen, sowie äußerliche unfunktionelle Ästhetik ist verpönt.“<sup>159</sup> Mit diesen Worten beschreibt die österreichische Künstlerin Sini Coreth die Ausstellung über Felice Rix 1987 in Kyoto, rückblickend auf ein handschriftliches Dokument, das sie dort zu sehen bekommt. Darin soll Felice Rix ihre Position anhand von Beispielen zurück bis in die Zeit der Ägypter, Römer und Griechen begründen.

### 4.1 Die Mutter aller Künste

Die Äußerung, dass die Architektur die „Mutter aller Künste“ ist, geht auf Vitruv zurück. Lange vor Felice Rix Geburt nimmt Gottfried Semper in seinem Werk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik – Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* häufig Stellung zu den zehn Büchern von Vitruv. Semper, der bis heute häufig zitiert wird, leitet den Ursprung der Kunst, also die Urkunst von der Textilkunst ab, die unmittelbar aus der Natur kommt. Er vertritt die Meinung, daß „alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst

---

<sup>159</sup>CORETH, Sini, *Begegnung mit Felice Rix-Ueno in Kyoto 1987*, In: F.R. „Lizzi“ *Felice Rix-Ueno* (1987)

entlehen [...]”<sup>160</sup>. Die Frage nach dem Ursprung und die Forderung nach der Vereinigung aller Künste beschäftigt aber auch das *Bauhaus*. „Das Bauhaus erstrebt (1919) die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit. Die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst als deren unablässige Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des *Bauhauses* ist das Einheitskunstwerk – der große Bau –, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.”<sup>161</sup> Das *Bauhaus* forciert eine neue Architektengeneration, die alle Künste praktisch anzuwenden weiß, im Unterschied zu Vitruv, der sich mit einem umfassende Wissen zu allen Bereichen der Wissenschaft und Künste begnügt.

Josef Frank nimmt dazu 1933 in seiner Schrift „So arbeite ich” Bezug. „Malerei und Plastik dürfen nicht als bloßes Beiwerk der Architektur betrachtet werden, da der Künstler sonst zum Dekorateur degradiert wird. Die Werke der bildenden Kunst müssen in der Gesamtarchitektur einen eigenständigen Platz einnehmen, sie stehen in zwingendem Zusammenhang mit dem Bau.”<sup>162</sup> Bruno Taut wiederum stellt bereits mit dem 1918 gegründeten „Arbeitsrat für Kunst” die Forderung zur Vereinigung der Künste mit dem Ziel die Gesellschaft umzuerziehen und die Schichtunterschiede zu verringern. Bereits Friedrich Nietzsche sagte: „Die Kunst [macht] den Anblick des Lebens erträglich, dadurch daß [sic!] sie den Flor des unreinen Denkens über dasselbe legt.”<sup>163</sup> Taut plädiert, wie es bereits 1851 John Ruskin in *The stone of Venice* formuliert hat, die individuelle Handarbeit, die in der Tradition verhaftet ist. Für Taut hat der Nutzen das Leben nicht glücklicher gemacht. Als Folge von Taylorismus und Fordismus, stellt sich eine Unzufriedenheit mit den Ergebnissen der

---

<sup>160</sup>SEMPER, Gottfried (1860) S. 13 §4

<sup>161</sup>GROPIUS, W. (1919) *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar*, in: BAUHAUS Archiv (Hg.) DROSTE, M.(1991) S. 19

<sup>162</sup>FRANK, J. (1933) *So arbeite ich*, Architektura SSSR, Jg. 1, Moskau 1933, Heft 6, S. 28 in: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd. 2, S. 284

<sup>163</sup>SCHLECHTA, Karl (Hg.) (1878) S. 548

Maschinenarbeit und der damit verbundenen Verschlechterung der Arbeitsbedingungen, ein.

1851 nimmt Gottfried Semper, der zur Zeit in London lebt, an der ersten Weltausstellung *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* in London teil. Die von dieser ausgehende Kunstgewerbereform, eröffnet ein neues Kapitel für das internationale Kunstgewerbe. Der deutsche Kunstgewerbetheoretiker und Kritiker Gottfried Sempers, Jakob von Falke, beschreibt die von London ausgehende Reform mit den Worten: „Der Hauptgedanke, welcher der von London ausgehenden Reform der Kunstindustrie zu Grunde lag, war der: von den Alten und ihrer Kunst zu lernen und das Gelernte für unsere modernen Bedürfnisse, Sitten und Anschauungen zu verwerthen [...] ihre Umwandlung und Neugestaltung für unser modernens Leben.“<sup>164</sup> Vor allem die britischen Theoretiker, empfinden die asiatischen Erzeugnisse auf der Ausstellung als hochwertiger und besser als die europäischen, die sie als minderwertig ansehen.<sup>165</sup> William Morris, zählt zu den Gründern der englischen Arts & Craft Bewegung und steht für dessen Erneuerung durch Rückbesinnung zum Handwerk, um bessere Ergebnisse zu erreichen. Er betreibt bereits 1875 das Unternehmen „Morris & Co“ in London, von wo aus seine naturverbunden, poetischen Textilien ihren Weg zu internationaler Bekanntheit nehmen. Sein Name ist mit den Begriffen Ornament und Textilien stets verbunden. Die Haltung gegenüber der industriellen Produktion und deren Fülle an Dekoration, sowie, die daraus resultierende Position des Arbeiters und Künstlers, hat zahlreiche Manifeste zur Folge, die sich mit der Suche nach neuen Maßstäben und Regeln befassen. Besonders Gottfried Semper weckt mit seinen Texten zur praktischen Ästhetik ruhende Geister.

Der vorherrschende Grundtenor zur Lösung der Problematik ist eine Trennung von Gebrauchskunst und Kunst über ein ästhetisches Regelwerk, das über die Antwort nach dem Ursprung der Kunst gefunden werden soll, um Objekt und

---

<sup>164</sup>OTTILLINGER, Eva B., *Gottfried Semper, Jakob von Falke und das englisch Vorbild*, zit. nach: FALKE, Jakob (1897) *Lebenserinnerungen*, Leipzig, in: FRANZ, Rainald (2007) S. 43

<sup>165</sup>ebenda S. 39

Ornament in Abhängigkeit zu dessen Schöpfer oder schöpferische Intention bewerten zu können. Als Beispiel der Stoff, der in Abhängigkeit zum Ornament steht. Denn bereits die Art und Weise, wie er produziert wird, erschafft eine Struktur, der er sich nicht entziehen kann. Diese Struktur unterliegt einer Ordnung, einer Idee des Schöpfers, denn er wählt die Methode des Zusammenfügens und bestimmt damit „sein Ornament“. Das Wort „Ornament“ entspricht im Deutschen einer Verzierung, einem Schmuck. Doch bei genauerer Betrachtung seiner lateinischen Herkunft bedeutet es „ordnen, ausstatten und schmücken“.<sup>166</sup> In diesem Sinn zählt auch, wie es Semper behauptet, das beim Flechten entstehende Muster durch seine geordneter Bestandteile zum Ornament. Er argumentiert, dass das geometrische Ornament die früheste Form gewesen sein muss, indem er einen Zusammenhang zwischen Textilien und Gebauten, herstellt. Für ihn steht am Anfang die Flechtkunst, die geometrische Formen hervorbringt. Als Antwort auf Sempers Materialismus trifft er auf den Österreicher Alois Riegel, der 1885-1897 im „semporianistischen“ k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie tätig ist, und der Sempers größten Kritiker ist.<sup>167</sup> Riegel beruft sich auf die dreidimensionale Ornamentik in der Höhlenmalerei und die Spiralform der Maori, die, seiner Meinung nach beweist, dass die Geometrie letztlich keinen Ursprung in der Textilkunst und dem Flechtwerk hat, sondern deren Ursprung im menschlichen Trieb zur Dekoration zu finden ist, und die Debatte den Ursprung der Kunst über Materialismus zu erklären beschreibt er mit dem Begriff „Kunstwollen“, der die „akademische Überheblichkeit“ zu benennen versucht.<sup>168</sup> Riegel, dessen Beitrag wenig Anerkennung findet, wird wiederum von dem Wiener Kunstgewerbeschulenlehrer Franz Cizek eingehend studiert. Cizek vollzieht seine eigene Ornamentsreform. „Das Ornament ist Ausdruck von ›Kulturarbeit‹, da es nicht ein Produkt des Zeichnenkönnens, sondern Regungen einer formalen oder koloristischen Kultur des Handwerkers sichtbar

---

<sup>166</sup> „Ornament“, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, Quelle: <https://www.dwds.de/wb/Ornament>, abgerufen am 18.04.2018.

<sup>167</sup> vgl. REYNOLDS, Diana, *Semperianismus und Stilfragen: Riegls Kunstwollen und die „Wiener Mitte*, in: FRANZ, R. (2007) S. 86, 87

<sup>168</sup> ebenda S. 86, 87, 93

macht. Čížek steht damit in der Tradition der Wiener Moderne, die in den ornamentalen, anonymen Erzeugnissen das ›Kunstwollen‹ einer Gesellschaft am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck gebracht sieht.“<sup>169</sup> Ab 1911 wird sein Kurs „Ornamentale Formenlehre“, den Felice Rix 1913-1915 besucht, verpflichtender Vorkurs an der Kunstgewerbeschule. In seiner neuen Lehre lehnt er das Anfertigen von Kopien „der Alten“ ab und forsiert die freie Entfaltung des Individuums und dessen Schöpfergeist.

Selbst Adolf Loos ist der Meinung, dass die Ausbildung zum Künstler und Architekten vom Ornament ausgeht.<sup>170</sup> Als Reaktion auf die Interpretation seines Textes *Ornament und Verbrechen* (1908), worin er das Ornament als „vergeudete Arbeitskraft“ bezeichnet, schreibt er 1924 in *Ornament und Erziehung*: „[...] Ich habe aber damit nicht gemeint, was die Puristen ad absurdum getrieben haben, dass das Ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei.“<sup>171</sup>

Nachdem Gottfried Semper bei seinen Forschungreisen durch Italien erkennt, dass die antiken, monumentalen Bauten nicht weiß waren, löst er zudem eine Debatte zur Polychromie in der antiken Architektur aus und stellt damit die „weiße“ Ästhetik in Frage. Genau genommen lehnt, er das unverkleidete Material, wie es in der Gotik in Erscheinung tritt, ab. Für ihn ist der Teppich die eigentliche Wand, der eine Weiterentwicklung der ersten Flechtwerke und Matten ist.<sup>172</sup> „Die technischen Stilerfordernisse müssen seiner Ansicht nach immer mit dem Dekorativen verbunden sein.“<sup>173</sup> Diese Ansicht, dass alle Künste miteinander verbunden werden müssen, teilen neben Bruno Taut und dem Direktor des *staatlichen Bauhauses* in Weimar, Walter Gropius, auch sein Vorgänger Henry van der Velde. Er hält Ornamentlosigkeit für unnatürlich und

---

<sup>169</sup>PLATZER, Monika, STORCH, Ursula (Hg.) (2006) *Kinetismus – Wien entdeckt die Avantgarde*, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wien 2006, S. 13, zit nach: KAISER, Maximilian (2010) *Der Schritt in den Raum – Plastiken und Architekturutopien der Avantgarde im Wien der Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit an der Uni Wien, S. 15

<sup>170</sup>vgl. FRANZ, R. (2007) S. 79

<sup>171</sup>LOOS, Adolf (1924) *Ornament und Erziehung*, In: Loos, A., (Hg.) GLÜCK, Franz (1962) *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, Wien: Herold S. 391-398, Quelle: [https://de.wikisource.org/wiki/Ornament\\_und\\_Erziehung](https://de.wikisource.org/wiki/Ornament_und_Erziehung) abgerufen am 16.05.2018

<sup>172</sup>vgl. HARATHER, K. (1995) S.14, 19

<sup>173</sup>HARATHER, K. (1995) S.21

behauptet, dass die Ornamentierung in keiner Beziehung zum Gegenstand steht, da das Ornament etwas Organisches ist, das in das Objekt integriert ist, da es sich der Form anpassen muss.<sup>174</sup> Henry van de Velde, Leiter der „Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule“ in Weimar, die später zum *staatlichen Bauhaus* wird, lehnt das florale Jugendstilornament ab, das seine Formen, der Natur entnimmt. Er versucht durch das Ableiten mathematischer Formen wie Kreis und Quadrat, zu neuen, abstrakten Ornamenten für seine Architektur zu kommen, wie es auch Frank Lloyd Wright in seiner organischen Architektur verwirklicht.<sup>175</sup>

## 4.2 Ornament und Architektur

„Den Himmel erschuf ich aus der Erd'  
Und Engel aus Weiberentfaltung,  
Der Stoff gewinnt erst seinen Werth  
Durch künstlerische Gestaltung!“<sup>176</sup>

Gotfried Semper

Textilien und Ornamente sind also untrennbar. Sei es nun in Form von Mustern wie sie Felice Rix erzeugt, oder rein auf Grund ihrer natürlichen Struktur. Eine Abhängigkeit erkennt Theophil Hansen im „innigen Connex“ zwischen Kunstgewerbe und Baukunst „[...] welcher zeigte, wie einerseits das Kunstgewerbe nur in Verbindung mit der Baukunst seine wahre Stellung zu erlangen vermag und andererseits die Baukunst im Kunstgewerbe ihre notwendige [sic!] künstlerische Vervollständigung erfährt.“<sup>177</sup> Und Gottfried Semper stellt in seiner ausführlichen Analyse zur Ästhetik in seinem ersten Band, im vierten Hauptstück das *Prinzip der Bekleidung in der Baukunst* vor. „Das Prinzip

---

<sup>174</sup>vgl. JORMAKKA, K. (Hg.) (1997) S. 37, 38

<sup>175</sup>ebenda S. 26

<sup>176</sup>SEMPER, G. (1860) S. XX

<sup>177</sup>NIEMANN, Georg, FELDEGG, Ferdinand von (1893) *Theophilus Hansen und sein Werk*, Wien, S. 5, zit. nach: OROSZ, Eva-Maria, Die angewandte Kunst bei Theophil Hansen und die Wirkung Gottfried Sempers. Erste Spurensuche, In: FRANZ, R. (2007) S. 59

der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen [sic!] Einfluss geübt.“<sup>178</sup> „[...] die Anfänge des Bauens [fallen] mit den Anfängen der Textur zusammen [fallen]. Die Wand ist dasjenige bauliche Element, das den eingeschlossenen Raum als solchen [...] kenntlich macht. [...] Die Gerüste welche dienen diese Raumesabschlüsse (Flechtwerk, Gewebe) zu halten, zu befestigen und zu tragen sind Erfordernisse die mit Raum und Raumesabtheilung [sic!] unmittelbar nichts zu thun [sic!] haben. Sie sind der ursprünglichen architektonischen Idee fremd und zunächst keine formenbestimmenden Elemente. Das selbe gilt von den konstruirten [sic!] Mauern aus ungebrannten Ziegeln, [...] die alle ihrer Natur und Bestimmung nach in durchaus keiner Beziehung zu dem räumlichen Begriff stehen, sondern [...] als Stützen und Träger für obere Raumabschlüsse [...] fremd sind.“<sup>179</sup> Er stellt damit die Mauer an zweite Stelle und deren Bekleidung ihr voran. Im Gegensatz dazu ist für Henry van der Velde die Wand das primäre Element.<sup>180</sup>

Eine Verbindung von Architektur und Textilem ist an den Begriffen wie: Dekor, dekorieren, be-, zu- und abdecken, Dach und Decke, Wand und Gewand ersichtlich. Die Themen Verhüllen, Bedecken und Bekleiden begleiten die Menschheit seit Anbeginn der Zeit. Sei es nun in Form von gebauter Hülle, wie der Behausung, oder der Bekleidung. Beides, zum Schutz vor äußerlichen Einwirkungen, wie Gefahren, oder zur Dekoration bis hin zum Produktdesign, werden Mensch und Objekt ein- und umhüllt. Die dadurch vermittelte Botschaft verweist heute wie früher auf die gesellschaftliche Stellung des Besitzers oder, um mit Loos Worten zu sprechen: „Ein junger Mann ist reich, wenn er Verstand im Kopf und einen guten Anzug im Kasten hat [...] Was nützte aller Verstand, wenn man ihn nicht durch gute Kleider zur Geltung bringen könnte“<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup>SEMPER, G. (1860) S. 217

<sup>179</sup>ebenda S. 227 /228

<sup>180</sup>vgl. JORMAKKA, K. (1997) S. 42

<sup>181</sup>STUIBER, Peter (Hg.) (2012) S. 10

Semper schreibt vom guten Geschmack, der die Fußbodendekoration verbietet. Die Folge wäre, daß es das Auge auf die Erde gezogen wird, während die Decke mit dem Sternenhimmel zu vergleichen ist, und der Blick nach oben, zur Betrachtung der Dekoration des Menschen würdig ist.<sup>182</sup> Wird ein Raum erfasst, sollte es demnach möglich sein, ein klares Urteil zu fällen, ob hier der „gute Geschmack“ vorherrschend ist, vorraussgesetzt die wahren Regeln dafür sind bekannt.

Otto Wagner sieht in Semper die „Vaterfigur, die es zu überwinden galt“, Josef Hoffmann und Adolf Loos wiederum den „[...] Großvater, dem man schon wieder glauben durfte“; für „Josef Frank und E. A. Plischke ist das Theoriegebäude Sempers vor allem Anlass zum Widerspruch“.<sup>183</sup>

Wagner lehnt die Nachahmung der historischen Baustile ab und proklamiert eine Umbildung dessen, um zu einem neuen, modernen Architekturstil, der funktionaler und schlichter sein soll, zu kommen. Von der Symbolik der Statik, wo Schweres, Leichtes zu tragen hat, distanziert er sich stückweise. Er beschäftigt sich intensiv mit tragenden und nicht tragenden baulichen Elementen und verwendet die „neuen“ Materialien Aluminium, Beton und Glas. Seine Einstellung ist auch an seinem Unterricht an der k. k. Akademie der bildenden Künste abzulesen. Josef Hoffmann erinnert sich an Wagner als ermutigenden und unterstützenden Lehrer, während er Carl von Hasenauer als Lehrer weniger wohlwollend empfand, und ihn als erstickend und gedankenlos beschreibt.<sup>184</sup>

Das textile Thema setzt Otto Wagner auf der Fassade des Majolikahauses in Wien VI (1898/99) um, wo sich Pflanzenranken über die Etagen winden. Die Postsparkasse in Wien I (1903-12) ist mit „genieteten“ Fassadenplatten besetzt und das Haus in der Neustiftgasse Nr. 40 (1909/10) Wien VII nimmt das Thema der Auflösung der Etagen-Hierarchien über sein textiles Äußeres auf. Bis dato war der gesellschaftlichen Stellung der Bewohner sofort Ausdruck

---

<sup>182</sup>vgl. SEMPER, G. (1860) S. 66

<sup>183</sup>FRANZ, R. (2007) S. 72, 73

<sup>184</sup>KURDIOVSKY, R., *Die Wagner-Schule*, In: BRANDSTÄTTER, C. (2011) S. 261

verliehen. Wagner löst die „bel etage“ durch Vereinheitlichung und Gleichschaltung der Fassade über alle Stockwerke auf. Außen wie Innen findet sich das Textile wie strichlierte schwarze Linien auf weißen Hintergründen, die wie eine Naht wirken, was wiederum bauliche Elemente hervorhebt.



185



186



187

Abb. 45: 1898/99, Majolikahaus, Architekt: Otto Wagner  
 Abb. 46: 1903-12 Postsparkasse, Architekt: Otto Wagner  
 Abb. 47: 1909/10 – Neustiftgasse 40, Architekt: Otto Wagner

Der Fehler Sempers liegt nach Otto Wagner darin, dass er sich „mit einer Symbolik der Construction [sic!] beholfen [hat], statt die Construction selbst als die Urzelle der Baukunst zu bezeichnen. Immer geht die Construction voran, denn ohne sie kann keine Kunstform entstehen. [...] Der Architekt hat immer aus der Construction die Kunstform zu entwickeln.“<sup>188</sup>

Wagner sieht eine Notwendigkeit in der „Erneuerung unserer Gesamtkultur“<sup>189</sup> die er mit seiner Architektur zum Ausdruck bringt. Auch Josef Hoffmann erzeugt eine gesellschaftliche Veränderung, indem er unter der Prämisse des Gesamtkunstwerks, das Raum, Einrichtung und Besitzer verschmelzen lässt, seine dekorativ arrangierten „Interieurs eine exotische, elitäre Andersheit beton[t]en und seinen AuftraggeberInnen ein erhabenes Gefühl der Exklusivität“<sup>190</sup> vermitteln. „Mit dem Bau des Sanatorium Purkersdorf (1904/05) durch Josef Hoffmann und der Wiener Werkstätte erreichte die frühe

<sup>185</sup>Abb. 45: Quelle Foto: Thomas Ledl

<sup>186</sup>Abb. 46: Quelle Foto: Mariano de Angelis

<sup>187</sup>Abb. 47: Creative Common, Google

<sup>188</sup>WAGNER, Otto (1902) *Moderne Architektur, seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiet*, Wien, S. 99, 100, Zit. in: FRANZ, R. (2007) S. 74, 75

<sup>189</sup>FRANK, J. (1933) *Modefragen*, Die neue Wohnung, Jg. 5, Heft 1, S. 6, Wien, Zit. in: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd. 2, S. 274-76

<sup>190</sup>SHAPIRA, Elena, *Sinn und Sinnlichkeit*, In: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) (2016) S. 60

sezessionische Mischung von Dekoration und Neuer Sachlichkeit, Stil und Funktion ihren Höhepunkt.“<sup>191</sup> Die Exklusivität seiner Kunden wird auch an dem 1905-1911 in Brüssel erbauten *Palais Stoclet* deutlich. Ausgestattet mit teuersten Materialien erschafft er ein Gesamtkunstwerk in Zusammenarbeit mit den Künstlern der *Wiener Werkstätte*, die mit zunehmendem Erfolg expandiert, sowie mehrere Verkaufslokale in Wien, Zürich und New York eröffnet. „Einige Kunden waren identisch mit den Gesellschaftern: Kuno Grohmann, die Primavesis, Moriz Gallia oder Gustav Klimt“. <sup>192</sup> Die Stoffe und Kunstgegenstände, die in den Verkaufsräumen dargeboten werden, müssen mit der Einrichtung korrespondieren. Zu diesem Zweck richtet Josef Hoffmann 1918 die Räumlichkeiten in der Kärntnerstrasse 32 ein und beauftragt Felice Rix und Hilda Jesser mit deren Deckengestaltung.<sup>193</sup> Wie der Abbildung 1919 des Artikels *Vom Bühnenbild* in *Deutsche Kunst und Dekoration*<sup>194</sup> verrät, entscheidet sich Rix für eine Wandmalerei im Obergeschoss des Verkaufslokals, die mit einigen wenigen zarten Vogelmotiven bedeckt ist, während Hilde Jesser, die die *Wiener Werkstätte* bereits 1922 wieder verlässt, da sie an die Kunstgewerbeschule berufen wird, „bereits dem Art Déco verpflichtet ist“<sup>195</sup>.



196

Abb. 48: Speisesaal im Sanatorium Purkersdorf, Josef Hoffmann 1904/05

<sup>191</sup>GORSEN, Peter, *Jugendstil und Symbolismus in Wien um 1900*,  
In: BRANDSTÄTTER, C., (2011) S. 35, 36

<sup>192</sup>VÖLKER, Angela (1990) S. 162/163

<sup>193</sup>vgl. VÖLKER, Angela (1990) S. 259

<sup>194</sup>Abbildungen in KOCH Alexander (Hg.) (1919) *Deutsche Kunst und Dekoration: Vom Bühnenbild* in Band XLIII, XXII. März 1919. 5, S. 373-376 Darmstadt,  
[http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1918\\_1919/0389](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1918_1919/0389)

<sup>195</sup>THUN-HOHENSTEIN, C., VÖLKER, A. (2017) S. 102

<sup>196</sup>Abb. 48: Quelle Foto: Thomas Ledl



197



198

Abb. 49: 1911 Josef Hoffmann, Mosaikfries von Gustav Klimt, Palais Stoclet, Brüssel  
 Abb. 50: 1918/19 Felice Rix Deckengestaltung des Verkaufsraums der WW  
 in der Kärntnerstrasse, 1010 Wien

Mit dem Werkstätteneintritt von Dagobert Peche, der wie Rix, zahlreiche Stoffentwürfe, Spitzen, Stickereien, Tapeten, Keramiken, Gläser, Plakate, Metallarbeiten und Modeentwürfe beisteuert, ändert sich das Musterreportoire der Werkstätte maßgeblich. Er ist „unbestritten das stärkste dekorative Talent [war], das Österreich nach Josef Hoffmann und Kolo Moser herausgebracht hatte.“<sup>199</sup> Peche der bei Prof. Mayreder und an der Akademie der bildenden Künste bei Friedrich Ohmann studiert, kommt nach einem England und Paris Aufenthalt, 1915 nach Wien zurück, wird aber kurz darauf nach Zürich versetzt, um dort die Wiener Werkstätten-Filiale zu leiten. Seine Ornamentformen begeistern international, wie in den eigenen Reihen. Darunter: Mathilde Flögl, Felice Rix und Maria Likarz und sogar Josef Hoffmann verändert sein Formenrepertoire.<sup>200</sup> Diese Begeisterung ist auf sein „Engagement für ausgefallene Ornamentformen, für Materialvielfalt und für die Überwindung materialbedingter Voraussetzungen im Einklang mit den Tendenzen des internationalen Art Déco [zurück zu führen]. Sie standen in scharfen oft formuliertem Gegensatz zur modernen Sachlichkeit die nach Ornamentreduktion und materialgerechter Gestaltung strebt[e].“<sup>201</sup>

Adolf Loos wiederum bezieht sich in seiner Bekleidungstheorie auf Sempers

<sup>197</sup>Abb. 49: Quelle: Creative Common

<sup>198</sup>Abb. 50: Quelle: Deutsche Kunst und Dekoration: *Vom Bühnenbild* in Band XLIII, XXII. März 1919. 5, S. 375

<sup>199</sup>ANKWICZ-KLEEHOVEN, Dr. Hans (1923) „Kleine Chronik - Dagobert Peche †“ *Wiener Zeitung*, 23.04.1923, Nr.92, S. 6

<sup>200</sup>vgl. VÖLKER, A. (1990) S. 109

<sup>201</sup>VÖLKER, A. (1990) S. 109

Verhältnis von Form und Material, die besagt, dass „Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee, [darf] dem Stoffe aus dem sie gemacht ist nicht widersprechen [...], allein es ist nicht absolut nothwendig [sic!], dass der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete.“<sup>202</sup> Adolf Loos Meinung ist 1898 in *Neue Freie Presse* zu lesen: „Der mensch ist mit einer haut, der baum mit einer rinde bekleidet.“ Seine Theorie postuliert den Anspruch, dass „[...] jedes material [hat] seine eigene formensprache [...], und keines [kann] die formen eines anderen materials für sich in anspruch nehmen [...]“<sup>203</sup> Demnach dürfen Teppiche keine Wände sein und sie auch nicht imitieren. Die Farbechtheit des Materials darf nicht täuschen – also Holz darf nicht in Holzfarbe und ein Kleid nicht in Hautfarbe gefärbt sein – um eine klare Trennung von Bekleidung und Bekleidetem zu erzielen.

Als Pendant zu Josef Hoffmann, Clemens Holzmeister und der *Wiener Werkstätte*, setzt sich die Wiener Schule mit Adolf Loos, Josef Frank und Oskar Strnad von dieser ab. Bereits 1908 hat Adolf Loos sich klar gegen Josef Hoffmanns Idee gestellt, Künstler und Handwerker in einer Person zu vereinen. Es scheint, dass Josef „Franks Weg eine Synthese herstellt zwischen denen von Adolf Loos und Josef Hoffmann, welche zu ihrer Zeit als unvereinbar scheinen.“<sup>204</sup> In Franks Innenraumentwürfen spricht er Textilien eine bedeutende Rolle zu. Wie auch bei Felice Rix finden Bezüge für Sitzmöbel Verwendung. Doch überzieht Frank auch Schränke, verwendet Vorhänge auch als Trennelement, und Teppiche an Wand und Boden. Sie treten mit kontrastreichen, organischen Ornamenten in aller Fülle in Erscheinung, die für Gemütlichkeit und Wohlbefinden, Sorge tragen sollen. Um der „Kälte“ entgegenzuwirken entwickelt er zum Beispiel das „Window“-Muster. Fleckige Muster wie „Himmel und Erde“, worin er Motive einkreist und sie in einem starken Kontrast zu deren Hintergrund setzt, bewahren vor monotoner

---

<sup>202</sup>SEMPER, Gottfried (1860) S. XV

<sup>203</sup>STUIBER, Peter (Hg.) (2012) S. 132-136

<sup>204</sup>KURRENT, Friedrich, SPALT, Johannes (1965) Josef Frank, in: Josef Frank, Ausste.-Kat. Österreichische Gesellschaft für Architektur Wien 1965, Zit. nach: CZECH, Hermann, HACKENSCHMIDT, S., *Josef Frank: Against Design*, In: THUN-HOHENSTEIN (2016) S. 18

Musterwiederholung und halten das Auge immer in Bewegung.<sup>205</sup> Diesen Effekt erreicht er, indem er die Kopien seiner entworfenen Rapporte entweder um 90 oder 180 Grad dreht, oder sie horizontal oder vertikal um die Hälfte versetzt. Typisch für seine Muster sind zusammenhängende, sich schlängelnde Gebilde, geordnet, verzweigt oder überlappend. „Es ist die verfeinerte, therapeutische Anschauung von Natur, die sich im Fernen Osten im minimalisierten Hausgarten, im Gebets- und Nomadenteppich, im Ikebana oder im Gebrauch des Rollenbildes entwickelt hat, der Frank eine westliche, ent-ritualisierte Deutung zu geben versuchte.“<sup>206</sup>



Abb. 51: 1943-45 Josef Frank „Himmel och jord“

Abb. 52: 1919 Dagobert Peche „Hymne“

Abb. 53: 1943-45 Josef Frank „Window“

Im Gegensatz zu Otto Wagner will er von Unruhe und Zweckform nichts wissen.<sup>210</sup> Für ihn ist die organische Form die einfachste und daher auch die beste, denn die Geometrie „ist erkünstelt und aus formalen Gründen dem Haus und seinen Mauern entnommen um formale Einheiten herzustellen.“<sup>211</sup> Für ihn zählt alles im Raum freistehende als Teil der Architektur, womit er sämtliche

<sup>205</sup>vgl. WÄNGBERG-ERIKSSON, K. (2010) S.91

<sup>206</sup>KAPFINGER, Otto (1986) *Paradiesgärten aus Stoff*, Hochschule für angewandte Kunst (Hg.), S. 73, Zit. in: Cavaller, Claudia, HACKENSCHMIDT, Sebastian „Je freier das Muster ist, desto besser.“ In: THUN-HOHENSTEIN (2016) S. 256, Anm. 16

<sup>207</sup>Abb. 51: Quelle: Ljungberg's, WÄNGBERG-ERIKSSON, K. (2010) S. 106

<sup>208</sup>Abb. 52: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>209</sup>Abb. 53: Quelle: WÄNGBERG-ERIKSSON, K. (2010) S. 116

<sup>210</sup>vgl. FRANZ, R., *Gottfried Semper und die Wiener Kunstgewerbereform*, in: FRANZ, R. (2007) S. 79

<sup>211</sup>FRANK, J. (1931) *Zum Formproblem*, In: Österreichischer Werkbund (Hg.) (1931) *Der gute billige Gegenstand*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien, S. 12-16, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd. 2, S. 216

Möbel meint.<sup>212</sup> Während Tapeten und Stoffe, die zufälliger Natur sind, dem Raum Charakter verleihen und seine Stimmung verändern. „Ein Muster aus organischen Linien hat immer die Tendenz, die geometrische Form, mit der es in fester Verbindung steht aufzulösen, sei es ein Möbel oder eine Wand.“<sup>213</sup>



214



215



216

Abb. 54: 1955 Felice Rix „Gemüse“

Abb. 55: 1926 Josef Frank „Three Islands in the Black Sea“

Abb. 56: 1929 Felice Rix „Camille“

---

<sup>212</sup>vgl. FRANK, J. (1934) *Raum und Einrichtung*, In: „rum och inredning“ Form, Jg. 30, Heft 10, Stockholm, S. 217-225, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) S. 290

<sup>213</sup>FRANK, J. (1948) *Wie soll man Tapeten anwenden*, In: „Hur skall tapeten användas?“ Vi Bo. Tidskrift för god heminredning 12, Stockholm S. 12, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) S. 322

<sup>214</sup>Abb. 54: Quelle: *F.R. „Lizzi“ Felice Rix-Ueno* Ausstellungskatalog (1987)

<sup>215</sup>Abb. 55: Quelle: Svenskt Tenn

<sup>216</sup>Abb. 56: Quelle: MAK-Sammlung

## 5. Moderne Raumgestaltung

Oskar Strnad schreibt 1917 seine Gedanken mit dem Titel *Einiges theorethische zur Raumgestaltung* nieder. „Soll die Decke raumanregend sein? Sollen die Wände raumanregende sein? [...] Da beginnt der Architekt nicht damit Möbel zu entwerfen oder Stoffe auszusuchen, sondern er sucht Maße, sucht Beziehungen dieser Maße. Und fehlt ihm das Unerklärliche, [...] Raumwerte zu entdecken, [...] dann macht er nur patronierte Wände, [...]“<sup>217</sup> Dies ist in den Monatsheften *Deutsche Kunst und Dekoration* als Beispiel neben weiteren Gedanken zum Raum, festgehalten. Die Berichte über Ausstellungen, moderne Malerei, Plastik, Architektur und Wohnkunst werden darin häufig abgebildet und neben den Redakteuren auch von den einzelnen Künstlern selbst verfasst. Der, seit 1890 bestehende Raumdiskurs geht auf den Kunsthistoriker und -theoretiker August Schmarsow (1853-1936) zurück. Seine Theorie zu Raum und Architektur besagt, dass das Erfassen von Architektur erst mit der Bewegung durch den Raum möglich ist, denn „das wahre Medium der Architektur sei nicht die Struktur oder Masse (also etwas „Äußerliches“), sondern der Raum selbst.“<sup>218</sup>

Auch Felice Rix ist gut informiert zu den gängigen Debatten im In- und Ausland, denn in der darauffolgenden Ausgabe von November<sup>219</sup> sind einige Arbeiten von ihr abgebildet. Darunter eine Glasdose von der, bei genauer Betrachtung der Abbildungen, festgestellt werden kann, daß sie gemeinsam mit einer zweiflammigen Stehlampe und einem Flaschenkühler von Josef Frank auf der

---

<sup>217</sup>KOCH Alexander (Hg.) (1917) STRNAD, Oskar, *Einiges theorethische zur Raumgestaltung*, Deutsche Kunst und Dekoration: in Band XLI, XXI. Oktober 1917. 6, S. 39-69 Darmstadt: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917\\_1918/0053](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917_1918/0053)

<sup>218</sup>LONG, C., *Sujektive Wahrnehmung und dynamisches Leben*, In: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) (2016) S.124

<sup>219</sup>KOCH Alexander (Hg.) (1917) CHRISTOFFEL, Ulrich, *Kunstgeschichtliche Bildung und künstlerische Erziehung*, Deutsche Kunst und Dekoration: in Band XLI, XXI. November 1917. 4, S.139, 140, 151 Darmstadt: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917\\_1918/0152](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917_1918/0152)

Kunstschau 1920 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellt wurde.

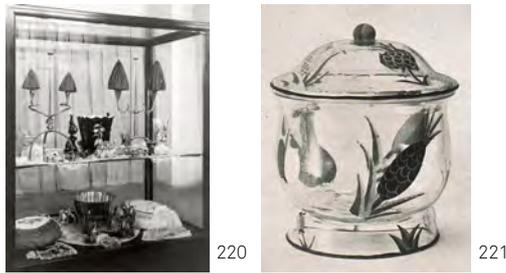


Abb. 57: um 1920, Glas von Felice Rix und Kerzenhalter von Josef Frank in "Vitrine V"  
Abb. 58: Selbige Dose wie in Abb. 120 von Felice Rix in Kleehoven Bericht

## 5.1 Josef Frank

Der 1885 in der Schweiz geborene Frank, unterrichtet von 1919 bis 1926 an der Wiener Kunstgewerbeschule und ist Mitbegründer des *Wiener Werkbundes*. Neben Le Corbusier, Walter Gropius, Pierre Jeanneret, Gerrit Rietveld, Uno Åhrén und André Lurçat zählt er zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe *CIAM*. 1927 gründen auch Felice Rix und ihr Ehemann, Isaburo Ueno mit anderen japanischen Architekten den Architektenbund *Nihon Intānashonaru Kenchikukai*, dessen Mitglieder sich mit jenen der *CIAM* Gruppe zum Teil überschneiden.

Während Franks Architekturstudium an der *Technischen Hochschule* in Wien bildet sich um ihn der kleine Kreis mit Oskar Strnad, Viktor Lurje und Hugo Gorge, der im Museum für Kunst und Industrie, 1912 „wegweisend für die Wiener Wohnraumkultur“ der Zwischenkriegszeit werden soll.<sup>222</sup> „[...] weg mit der Gleichschaltung von Industrie und Kunst, [...] der unter dem Namen Funktionalismus populär geworden ist. Diesem neuen Architektursystem, das

---

<sup>220</sup>Abb. 57: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>221</sup>Abb. 58: Quelle: KOCH Alexander (Hg.) (1917) CHRISTOFFEL, Ulrich, *Kunstgeschichtliche Bildung und künstlerische Erziehung*, Deutsche Kunst und Dekoration: in Band XLI, XXI. November 1917. 4, S.139, 140, 151 Darmstadt:  
[http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917\\_1918/0152](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917_1918/0152)

<sup>222</sup>PROKOP, Ursula, *Josef Frank und „der kleine Kreis um Oskar Strnad und Victor Lurje“*, In: THUN-HOHENSTEIN, C., u.a. (2016) S. 50

das jetzige ersetzen soll [...] Ich nenne es [...] Akzidentismus und will damit sagen, daß wir unsere Umgebung so gestalten sollen, als wäre sie durch Zufall entstanden.“<sup>223</sup> Josef Frank vertritt die Meinung, dass die individuelle Persönlichkeit im Wohnraum bewahrt werden soll, und eine unnötige Standardisierung vermieden werden muss.<sup>224</sup> Seine modernen, schmucklosen Architekturentwürfe, sind keine Kunstwerke. Das Kunstwerk erfüllt einen reinen Selbstzweck, anders als der Gebrauchsgegenstand – er wird erschaffen um zu einem anderen Zweck zu verhelfen.<sup>225</sup>

Frank will zu seinem Architekturprinzip des Akzidentismus kommen, indem er das Wohnzimmer in den Mittelpunkt stellt, denn er vertritt die Meinung, dass das Wohnzimmer niemals fertig ist und alles in sich aufnehmen können muss. So „[...] soll unser Wohnzimmer kein Kunstwerk sein, aber wer sich ein solches einrichtet oder es sich gar von einem Künstler einrichten läßt [sic!], versucht fast immer, ihm jene unveränderliche Harmonie zu geben, die es zu einem Kunstwerk machen soll; um ihm dazu anzuregen, [...] das der Bewohner für schön hält und deshalb als Kunstwerk betrachtet.“<sup>226</sup> Nicht dem Zufall überlässt er seine Akzente, die er zum Beispiel in seinen Architekturentwürfen für Dagmar Grill von 1947 setzt. Er betont mehrfach den Kamin dem auch Adolf Loos viel Bedeutung zugestanden hat, der bereits in vergangenen Zeiten das Zentrum des Wohnraumes dargestellt hat.

Immer wieder kommt es zwischen Frank und Josef Hoffmann, und zwar zur selben Zeit wie der Zusammenarbeit von Hoffmann und Rix, zu gemeinsamen Projekten.

Eine Zusammenarbeit zwischen Rix und Frank ist nicht belegt, doch scheint eine Bekanntschaft möglich zu sein.

Franks Beteiligung an Projekten mit Josef Hoffmann, wie der Ausstattung des

---

<sup>223</sup>FRANK, J. (1958) *Akzidentismus*, In: „Accidentism“, in Form Jg.54, 1958, 160-165, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (2012) Bd. 2, S. 385/386

<sup>224</sup>vgl. FRANK, J. (1958) *Josef Frank. Selbstdarstellung*, In: Bauforum, Jg. 10, Wien 1977, Heft 61, S. 29, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (2012) Bd. 2, S. 396

<sup>225</sup>vgl. FRANK, J. (1958) *Akzidentismus*, In: „Accidentism“, in Form Jg.54, 1958, 160-165, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (2012) Bd. 2, S. 372

<sup>226</sup>ebenda, S. 375/376

Landhaus „Primavesi“ in Winkelsdorf 1913/14, der Verbundausstellung 1930 und dem Bau der *Wiener Werkbundsiedlung 1932*, währ bis zur Abspaltung des antisemitischen *Neuen Werkbund* 1934 vom *Österreichischen Werkbund*.



Abb. 59: 1947 Josef Frank D-House 4

Abb. 60: ca. 1937 Josef Frank „Fatima“, Mahagonischrank

Abb. 61: Josef Frank dining room in Anne's house Millesgarden



Abb. 62: Josef Frank für Svensk Tenn „Kombiniertes Wohn- und Schlafzimmer“

Abb. 63: 1932 Josef Frank „Haus 12“ in der Wiener Werkbundsiedlung

Josef Frank und Walter Sobotka treten ab 1925 mit der Gründung des Unternehmens „Haus und Garten“ immer wieder in den Medien in Erscheinung. Die Firma erzeugt Textilien, Gebrauchsgegenstände und „mobile“ Möbel die im Sinne des Wiener Werkbundes rationell hergestellt werden, und vertreibt sie an der exklusiven Adresse Bösendorferstrasse 5 in Wien nach dem Motto: „[...] einfache und billige Ware, die dennoch Edelware sein kann, wenn sie sich

<sup>227</sup>Abb. 59: The Swedisch Centre for Architecture and Design,  
Quelle: <https://www.svenskttenn.se/en/magazine/josef-franks-fantasy-houses/>  
abgerufen am 16.05.2018

<sup>228</sup>Abb. 60: Foto: Bukowski, Quelle: <https://www.bukowskis.com/sv/auctions/>  
abgerufen am 16.05.2018

<sup>229</sup>Abb. 61: Quelle: <http://www.vogue.co.uk/gallery/josef-frank-fabric-exhibition>,  
abgerufen am 16.05.2018

<sup>230</sup>Abb. 62: 1939 Josef Frank für die Golden Gate Ausstellung in San Francisco 1939. Bezug  
Sessel Nr. 336 Aralia, Quelle: WÄNGBERG-ERIKSSON, Kristina (2010) S. 100

<sup>231</sup>Abb. 63: Quelle: NIERHAUS, A. (Hg.) Wien Museum (2013) S. 129

nur ehrlich als das gibt, was sie ist, und nicht eine kostbarere vortäuschen will”.<sup>232</sup> Neben ganzen Einrichtungen bietet „Haus & Garten“ Gartengestaltungen an. Frank befasst sich, wie auch Loos in den 1920ern intensiv mit der Siedlerbewegung und der Schaffung von Behausungen von „unten“, anders als es das „Rote Wien“ letztendlich umsetzt.<sup>233</sup> Seine Architekturentwürfen beziehen sich auf Camillo Sitte. Das Haus soll wie ein Platz funktionieren, und der Weg zu den einzelnen Räumen soll möglichst kurz wirken indem er Abwechslungsreich gestaltet ist.<sup>234</sup>

Die Wohnraumschaffung nach dem ersten Weltkrieg stellt auch Deutschland vor eine große Herausforderung. Josef Frank nimmt 1927 als einziger Österreicher, neben Le Corbusier, Walter Gropius, Pierre Jeanneret, Bruno Taut, J. J. Pieter Oud, Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, André Lurçat und weiteren, am Bau der *Weißenhofsiedlung* in Stuttgart teil. Die vorausgehende Ausstellung „Die Wohnung“, durch den „Deutschen Werkbund“ initiiert, bildet den Höhepunkt des modernen Siedlungsbaus, wo die Modellhäuser gezeigt werden. Die als „weisse Boxen“ bezeichneten Gebäude die die modernen Mustersiedlungen wie *Werkbundsiedlung* in Wien oder *Weissenhofsiedlung* in Stuttgart hervorbrachten, stehen heute symbolisch für die Zeit der Moderne in der Architektur. Die Gebäude waren in ihrem Inneren jedoch oft sehr farbig ausgefallen, denn sie wurden durch Vorhänge, Möbelbezüge und bunt gestrichene Wände oder andere Bauteile individuell gestaltet.

---

<sup>232</sup>STUHLPFARRER, Anna, Der Österreichische Werkbund, Quelle:  
<http://www.werkbundsiedlung-wien.at/hintergruende/%c3%b6sterreichischer-werkbund>  
abgerufen am 19.05.2018

<sup>233</sup>vgl. KAPFINGER, Otto, *Stadtbaukunst von unten* In: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (2016) S. 108

<sup>234</sup>vgl. FRANK, J. (1931) Das Haus als Weg und Platz, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (2012) Bd. 2, S. 206

## 5.2 Bauhaus

In Bezug auf Farbigkeit in der Architektur erscheint ein Blick auf das deutsche *Bauhaus* von Bedeutung, da der heute gern verwendete Begriff „Bauhausstil“ mit den „weissen Boxen der modernen Architektur“ wohl am häufigsten in Zusammenhang gebracht wird.

Nachdem Walter Gropius 1919 die *Grossherzoglich Sächsischen Hochschule* von Henry van der Velde übernommen hat, holt er zu Beginn seiner Amtszeit in Weimar die bekannten Künstler, Johannes Itten, Lyonel Feininger und Gerhard Marcks, später Georg Muche, Paul Klee, Oskar Schlemmer und Wassily Kandinsky an die Schule. Obwohl die Schule immer für „die Moderne in der Architektur“ stellvertretend steht, muss festgehalten werden, dass der im Mittelpunkt stehende *Bau* erst mit Hannes Mayer ab 1928 in Dessau erreicht wird. Denn bis 1925 gibt es keine Möglichkeit zum Studium der Architektur. Lange Zeit ist der schweizer Maler Johannes Itten das Rückgrat der Ausbildung, in der jeder Student, nach Absolvierung seines Vorkurses einen Formlehrer aus den Werkstätten und einen Handwerker zugesprochen bekommt, was dazu führen soll, dass die Studenten letzten Endes beides beherrschen – Fantasie und technisches Wissen.<sup>235</sup> Itten hat einen besonders großen Einfluß auf Schule und Schüler.

Nach dem Umzug des *Bauhauses* von Weimar nach Dessau 1926, wird ein neues Schulareal erbaut, wo die Lehrer mit ihren Familien in Meisterhäusern leben und die Schüler in einem eigenen Studententrakt des Schulgebäudes untergebracht sind. Anders, als es auf den ersten Blick erscheint, zeigen die Gebäude viel Farbe und Nähe zur Natur. Zwar kommen großflächige Verglasungen und weiße Außenwände, die schlicht und kühn wirken, zur Anwendung, doch spiegelt sich die umgebende Natur in ihnen, wie auch vereinzelt farbliche Betonungen zu finden sind. Wie bereits 1923 in Weimar, wo Oskar Schlemmer das Stiegenhaus mit einem Wandgemälde mit Figuren dekoriert hat, ist bereits am Eingang des Schulgebäudes in Dessau und auf den

---

<sup>235</sup>vgl. BAUHAUS Archiv (Hg.) DROSTE, M. (1991) S. 34, 36

Balkonen der Meisterhäuser eine auffällige Farbigekeit vorhanden. Blaue Balkone, roter Eingang, Wände in allen Farben kommen vielerorts zum Einsatz.

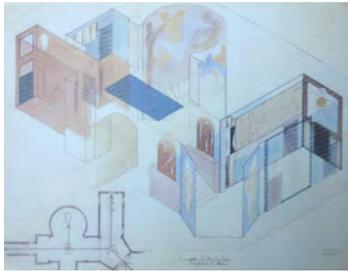


Abb. 64: 1923 Oskar Schlemmer, Gesamtplan des Wangemäldes im Werkstättengebäude des staatlichen Bauhauses in Weimar

Das *Bauhaus* steht für Funktionalismus, trotz größtmöglicher, persönlicher Freiheit. Durch die Optimierung der täglichen Lebensabläufe, soll mehr Zeit für die individuelle Entfaltung erreicht werden. Die abschließende Wand verneinend, versucht es Innen- und Außenraum verschmelzen zu lassen<sup>237</sup> – „[...] durch das einweben von baum- und pflanzenwuchs [...] öffnet und schließt, sichert wohltuenden kontrast, lockert und verlebendigt das schema, vermittelt zwischen bauwerk und mensch und schafft spannungen und maßstab. Denn architektur erschöpft sich nicht in zweckerfüllung, [...] [sic!]“<sup>238</sup> Die individuelle Möblierung und Gestaltung der Inneräume verdeckt die Gleichheit der Grundrisse.<sup>239</sup> Eine Abbildung des von Kandinsky und Klee bewohnten Meisterhauses, zeigt das Stiegenhaus mit roter Decke, gelben und rosa Wänden und blauer Geländerbrüstung. Auch im Direktorenzimmer von Walter Gropius sind bunte Akzente an Wänden und Boden gesetzt.

---

<sup>236</sup>Abb. 64: Quelle: BAUHAUS Archiv (Hg.) DROSTE, Magdalena (1991) S. 88

<sup>237</sup>vgl. GROPIUS, Walter (1930) Bd.1, S. 135

<sup>238</sup>GROPIUS, Walter (1930) Bd.1, S. 88

<sup>239</sup>vgl. ebenda S. 140



240



241



242

Abb. 65: Eingang Bauhaus Hauptgebäude in Dessau

Abb. 66: 1923 Büro Walter Gropius Gertrud, Wandbehang: Arndt

Abb. 67: Dessau, Meisterhaus Klee/Kandinsky, Treppenhaus Klee

### 5.3 „Bordell“ Frank

Für den übermäßigen Einsatz von „femininem Interieur“ in der Architektur wird Josef Frank von den deutschen Vertretern der *Neuen Sachlichkeit* mit der Bezeichnung „Bordell Frank“ kritisiert, da seine Einrichtung als zu textillastig empfunden wird.<sup>243</sup> Auch Bruno Taut, Peter Behrens und J. J. Oud, erwähnt Theo van Doesburg 1927 in diesem Zusammenhang, als Modernisten, die weibliche Innenräume unter französischem Einfluss erzeugen.<sup>244</sup> Die floralen Muster und Textilien kommen bei den Architekten Josef Frank, Oskar Wlach, Walter Sobotka, Josef Berger, Martin Ziegler, Ernst Lichtblau, Fritz Gross, Karl Hofmann und Felix Augenfeld in der Zwischenkriegszeit ebenso als Vorhänge, Bezüge oder Wandteppiche zur Anwendung.<sup>245</sup>

Als Folge dieses neuen Verständnisses für Wandgestaltung, bei denen davon Abstand genommen wird die Wände zu Verkleiden und die Tendenz, weg vom überladenen, dekadenten Interieur der Vorkriegszeit, hin zu neutralen Hinter-

<sup>240</sup>Abb. 65: Quelle: <http://unterwegsblog.de> abgerufen am 19.05.2018

<sup>241</sup>Abb. 66: Quelle: Creative Common

<sup>242</sup>Abb. 67: Foto: Chrstian Stock/Flickr Quelle: <https://www.bauhaus100.de/> abgerufen am 19.05.2018

<sup>243</sup>vgl. BERGQUSIT, M., MICHELSEN, O., *Josef Frank: Spaces* In: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) (2016) S. 144

<sup>244</sup>vgl.: DOESBURG, Theo van „Stuttgart Weißenhof 1927, Die Wohnung: „The Dwelling“, the famous Werkbund Exhibition“ (1927), In: *Het Bouwbedrijf*, Vol. 4, No. 24, November 1927. S. 556-559

<sup>245</sup>CAVALLER, C., HACKENSCHMIDT, S., *Cover Versions* In: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) (2016) S. 232

gründen, verfasst Josef Frank 1948 einen Aufsatz zum Thema. Er schreibt in *Raum und Einrichtung*: „Der moderne Wohnraum hat weiße Wände; das ist die einzige Möglichkeit, seine Freiheit darin zu bewahren, da man hineinstellen kann, was man will, ohne von Farbdekorationen gestört zu werden.“<sup>246</sup> Da der moderne Wohnraum aber rechteckig ist, ist er zum Wohnen laut Frank ungeeignet, da er charakterlos ist, und dies müsse mit Farbe verschleiert werden. Für ihn ist die geometrische Form nur erlaubt, wenn sie durch Konstruktion und Zweck bedingt ist. Er entbindet Stoff und Teppich, wenn nicht abhängig von der Technik, und erhebt deren freien Ornamentik zum wichtigsten Element, um Flächen zu teilen. Denn nur so kann der großen weissen Fläche wieder entkommen werden. „Je freier das Muster ist, desto besser. Der „horror vacui“, [...] wird noch mehr gesteigert [...] Hat man dagegen einen einzigen Fleck mit einem gemusterten Stoff oder Teppich ausgefüllt, [...] dieser zerstört geometrische Härte und Kälte (und damit ein abstraktes Prinzip) und füllt den Raum. Die einfarbige Fläche wirkt unruhig, die gemusterte beruhigend, [...]. Den Reichtum des Ornaments kann er so schnell nicht ergründen, die einfarbige Fläche dagegen löst er sofort auf und damit bietet sie nicht mehr von Interesse.“<sup>247</sup> Auch beschreibt er, wie die Stimmung und Proportion eines Raumes durch vereinzelte, visuelle Eingriffe zum Positiven verändert werden kann.<sup>248</sup> Denn die Wirkung der Tapete, die als unbewegliches Element, einen Teil des Raumes ausmacht ist „Ein Muster aus organischen Linien [...]“ und „hat immer die Tendenz, die geomterische Form, mit der es in fester Verbindung steht aufzulösen, sei es ein Möbel oder eine Wand.“<sup>249</sup> Über Möbel schreibt Frank, der englische, französische, teils orientalische, sowie die Einflüsse der

---

<sup>246</sup>FRANK, J. (1934) *Raum und Einrichtung*, In: „rum och inredning“ Form, Jg. 30, Heft 10, Stockholm, S. 217-225, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd.2, S. 292

<sup>247</sup>ebenda S. 298

<sup>248</sup>vgl. FRANK, J. (1948) *Wie soll man Tapeten anwenden*, In: „Hur skall tapeten användas?“ Vi Bo. Tidskrift för god heminredning 12, Stockholm S. 12, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd. 2, S. 322

<sup>249</sup>FRANK, J. (1948) *Wie soll man Tapeten anwenden*, In: „Hur skall tapeten användas?“ Vi Bo. Tidskrift för god heminredning 12, Stockholm S. 12, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012), S. 324

Wiener Werkstätte aufgenommen hat<sup>250</sup> wiederum: „Man muß [sic!] sich davor hüten, mit Möbeln Architektur schaffen zu wollen und damit die klare Form des Raumes zu zerstören. Um behaglich zu wirken, muß [sic!] der Raum selbst deutlich erfasst werden können, das heißt, all seine Begrenzungslinien [...] müssen in ihrer ganzen Ausdehnung oder ohne wesentliche Unterbrechung sichtbar sein.“<sup>251</sup>

Frank, der immer Behaglichkeit und Wohlbefinden sofort auslösen will, empfiehlt dazu lebendige Effekte für Räume für kurze Aufenthalte, wie „Ausstellungsräume [...] [die] immer zur Hälfte Theaterdekorationen, [...]“ seien.<sup>252</sup> Der Einsatz kräftiger Muster wie „Kirschzweige“, „Karma“, „Aralia“ wird in Repräsentationsräumen beobachtet, zarte gemusterte Stoffe wie „Primavera“ oder „Tulipan“ in Ruheräumen wie dem Schlafzimmer.<sup>253</sup>



Abb. 68: 1918 Josef Frank „Primavera“

Abb. 69: 1925-1930 „Karma“ Josef Frank „Haus & Garten“

Seine Ideen kann er auch in den Wohnprojekten mit Oskar Wlach und Oskar Strnad, Peter Behrens, Adolf Loos und Josef Hoffmann in Wien umsetzen. Er beteiligt sich auch an der 1932 eröffneten *Werkbundsiedlung* in Wien.

---

<sup>250</sup>vgl. WÄNGBERG-ERIKSSON, Kristina (2010) S. 40

<sup>251</sup>FRANK, J. (1934) *Raum und Einrichtung*, In: „rum och inredning“ Form, Jg. 30, Heft 10, Stockholm, S. 217-225, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd.2, S. 290

<sup>252</sup>ebenda S. 294

<sup>253</sup>vgl.: CAVALLER, C., HACKENSCHMIDT, S., *Cover Versions* In: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) (2016) S. 234

<sup>254</sup>Abb. 68: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>255</sup>Abb. 69: Quelle: <http://stavbaweb.dumabyt.cz> abgerufen am 15.05.2018

Anders als Frank, der 1933 nach Schweden emigriert, arbeitet Rix bis lange nach ihrer Abreise aus Österreich mit Hoffmann zusammen. Neben den Stoffentwürfen entstehen 1931 auch einige Plakate. Zu Werbezwecken für die *Wiener Werkstätte* liefern auch Maria Likarz-Strauss, Hilda Jesser-Schmid und Dagobert Peche Anzeigen und andere Produkte.<sup>256</sup> In den Entwürfen von Felice Rix die von 1924-1929 entstehen, ist der Einfluss der modernen Bewegungen in der Architektur ablesbar. Architekturversatzstücke sind auch ein von ihr gern verwendetes Motiv, das bevorzugt auf bemalten Gläsern und Schalen Anwendung findet. Während in Zeichnungen jüngeren Datums im entworfenen Dekor noch Rauchfänge und Giebeldächer die Häuser schmücken (Vasen und Gläser um 1917/19) erscheinen später schmucklose Fassaden und flache Dächer wie zum Beispiel auf einem Werbeplakat für das Verkaufslokal der *Wiener Werkstätte* von 1931 oder einem Aquarell aus 1929 mit der Darstellung eines Cafés.



257



258



259

Abb. 70: 1917 Glas Nr. 7 Felice Rix

Abb. 71: 1931 Plakat für das Verkaufslokal in der Kärntnerstrasse Nr. 42 (32) von Felice Rix

Abb. 72: 1929 Hotel Café Terrasse Aquarell Felice Rix

Frank schreibt in *Das Kunstgewerbe* von 1923, dass nicht einfach Waren der Werkstätte Hoffmanns, einer „Brutstätte junger, unverbrauchter Kräfte“<sup>260</sup>, an den Kunden geliefert werden, sondern Werke, die in engster Zusammenarbeit zwischen Künstler und Handwerker erschaffen werden. Die Phantasie und

<sup>256</sup>Vgl. THUN-HOHENSTEIN, Christoph, VÖLKER, Angela (2017)

<sup>257</sup>Abb. 70: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>258</sup>Abb. 71: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>259</sup>Abb. 72: Quelle: Felice Rix *F.R. „Lizzi“ Felice Rix-Ueno* Ausstellungskatalog (1987)

<sup>260</sup>FRANK, J. (1923) *Das Kunstgewerbe*, In: „Le métier d’art“ L’Amour de l’Art, Jg. 4, Paris, August, S. 646-652, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd..1, S. 190

Bewegung stehen vor Perfektion. Während er Hoffmann als Handwerker<sup>261</sup> bezeichnet, zählt er Dagobert Peche zu den Zeichnern, die die Wiener Werksätze „Proben der Phantasie [erzeugen lässt], die auf gleicher Stufe stehen mit den kühnsten Experimenten der Malerei, mit kubistischen und expressionistischen Tendenzen, die aber in keinem Zusammenhang mehr mit der überlegten und geordneten Kunst der Architektur stehen.“<sup>262</sup>

Peches ornamentreiche Muster „zeichnen sich durch ihre stilistische Einheitlichkeit aus. Dabei ist seine Vorliebe für gegenständliche Formen oder deren subtile Stilisierung das hervorstechendste Charakteristikum, [...]. Pflanzenranken, Verquickung von Tier und Pflanze, Figuren oder Blütenbouquets, aber auch bizarr geformte Architekturversatzstücke gehören zu Peches bevorzugten Motiven“.<sup>263</sup>



264



265



266



267

Abb. 73: 1925 Dagobert Peche Entwurf für Wiener Tapetenfabrik: Max Schmidt für Expo Paris

Abb. 74: 1910-12 Josef Hoffmann „Kernbeißer“

Abb. 75: 1929 Felice Rix „Dreiblatt“

Abb. 76: 1924 Felice Rix „Gespinst“

Peche, Josef Frank und Felice Rix verbindet die organische, florale Linie, geometrische Muster sind bei ihnen selten zu finden. Während bei Wagner die Fassade mit Pflanzenranken geschmückt, ist kommen diese Formen bei Peche, Rix und Frank im Innenraum zur Anwendung.

Über die sich frei bewegenden, organisch gewachsenen und verwurzelten Linien

<sup>261</sup>vgl. ebenda S. 182

<sup>262</sup>ebenda S. 194

<sup>263</sup>THUN-HOHENSTEIN, C., VÖLKER, A. (2017) S. 87

<sup>264</sup>Abb. 73: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>265</sup>Abb. 74: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>266</sup>Abb. 75: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>267</sup>Abb. 76: Quelle: MAK-Sammlung

wie sie auch in den Stoffen von William Morris zu finden sind, versucht Frank die Bewegungsfreiheit und gleichzeitig Verortung auszudrücken. „Frank combined the ingenuity of William Morris, whose work he greatly admired, with the energy of the *Wiener Werkstätte*, to which he had supplied several patterns during the 1910s.“<sup>268</sup> „Als erstrebenswertes Ziel erschien ihm [William Morris] die Rückkehr zur handwerksmäßigen Erzeugung aller Gebrauchsdinge. Die dadurch erhoffte Allgemeinbeglückung erwies sich als romantische Phantasmaorie. Heute [1933] ist Handarbeit für den Ausübenden recht wenig befriedigend und fast schlechter bezahlt als Fabriksarbeit.“<sup>269</sup> Frank verfolgt ein ähnliches Ziel. Er möchte das Gefühl der Sicherheit in der Architektur hervorrufen, das ehemals durch die Betonung der statischen Funktionen über Bildhauerrei erzeugt wurde. Dies geschieht durch den Einsatz seiner Textilien im modernen Raum, denn dieser vermittele „den Eindruck „beschleunigter Zeit“, der Kälte der maschinellen Arbeit [...]“.<sup>270</sup> Auch Rix kann in einer ähnlichen Weise dieselbe Idee zugeschrieben werden, dass sie ein Gefühl der Entspannung erzeugen möchte, wie es häufig nur in den eigenen Räumen – bei sich zu Hause – erlebbar ist, indem sie organische Formen, die auf ihre Textilentwürfe verweisen, in ihren Innenraumentwürfen als Wanddekoration verwendet.

Wie zuvor Bruno Taut kann Frank dem Nutzen der Dinge nichts abgewinnen. „Ja unpraktisch und ohne Nutzen! Aber sind wir vom Nutzen glücklich geworden?“<sup>271</sup> „Weder die individuell-künstlerischen Ansätze der *Wiener Werkstätte* und eines Josef Hoffmanns noch die standardisierten Maschinen-erzeugnisse im Sinne des Deutschen Werkbunds stellten für ihn [Frank] erstrebenswerte Lösungen dar. Zeit seines Lebens blieb er ein Kritiker sowohl des Funktionalismus als auch des Formalismus und stattdessen – wie Adolf Loos – von einer klassischen Tradition überzeugt, die stets den Hintergrund

---

<sup>268</sup> JACKSON, L. (2002) S. 40

<sup>269</sup> FRANK, J. (1933) *Modefragen*, Die neue Wohnung, Jg. 5, Heft 1, S. 6, Wien, Zit. in: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd. 2, S. 274

<sup>270</sup> FRANK, J. (1923) *Das Kunstgewerbe*, In: „Le métier d’art“ L’Amour de l’Art, Jg. 4, Paris, August, S. 646-652, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd..1, S. 178

<sup>271</sup> TAUT, B. (1919) S. 16

seiner Neugestaltung darstellte.“<sup>272</sup> Frank der die Tradition als elementares Ausgangswissen für die Ausbildung von Kunst erklärt<sup>273</sup>, schreibt 1926 über *Wiens Moderne Architektur bis 1914* „Es war ein glücklicher Zufall, daß [sic!] in der Zeit einer großen Bautätigkeit zwei ausländische Architekten in Wien den bedeutendsten Einfluß [sic!] ausübten, Semper und Hansen. Beide fremd genug, um nicht irgendwelchen lokalen Einflüssen unterliegen zu können und nur die großen allgemeinen Züge zu sehen.“<sup>274</sup> Diese Aussage kann auf Frank selbst, der ab 1933 in Schweden lebt und arbeitet und Felice Rix, die wiederum in Japan tätig ist, umgelegt werden, denn auch sie befinden sich in einer ihnen fremden Umgebung, fern von der eigenen Heimat aber im Beisein ihrer Tradition.

Verortung, das Erzeugen von Sicherheit und Wohlbefinden, Behaglichkeit & Gemütlichkeit, sich zu Hause fühlen nach dem ersten Weltkrieg, und später nach dem zweiten Weltkrieg, haben Frank und Rix, wie viele andere, die auf der Flucht sind oder aus anderen Gründen ihre Heimat verlassen, gemeinsam. Ängste überwinden, Zuflucht finden, die Lasten des Lebens für den Moment vergessen, dies versucht Frank mit seinen Mustern zu erreichen. Josef Frank schreibt Räumen für kurze Aufenthalte wie Cafés und Restaurants, die meist eine feste Einrichtung und andere Anforderungen haben, verschiedene Muster und Formen zu. Tapeten im Wohnbereich können zwar angewandt werden, sind jedoch wegen ihrer Immobilität nicht unbedingt von Vorteil.<sup>275</sup> In enger Zusammenarbeit mit Estrid Ericson bringt er zahlreiche Stoffentwürfe in Umlauf um diese Mobilität in der Raumgestaltung und das damit verbundene Wohlbefinden für jedermann zu ermöglichen.

---

<sup>272</sup>CZECH, H., HACKENSCHMIDT, S., *Josef Frank: Against Design*, In: THUN-HOHENSTEIN (2016) S. 14

<sup>273</sup>Vgl. FRANK, Josef (1958) *Akzidentismus*, In: „Accidentism“, in Form Jg.54, 1958, 160-165, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (2012) Bd. 2, S. 372

<sup>274</sup>FRANK, J. (1926) *Wiens Moderne Architektur bis 1914*, In: Der Aufbau, Jg. 1, Wien Heft 8/9, September, S. 162-168, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd..1, S. 268

<sup>275</sup>Vgl. FRANK, J. (1949) *Neue schwedische Tapete*, In: Architektur und Wohnform, Stuttgart, (=Innen-Dekoration Jg. 58) Heft 4, S. 84-86, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (2012) Bd. 2, S. 342

### 5.3.1 Zwei Duos: Frank & Ericson und Rix & Ueno

Die zwei Duos Frank & Ericson in Schweden und Rix & Isaburo in Japan verschmelzen zu jeweils einer Einheit. Denn „The two artists lived in strange symbiosis. She [Estrid Erikson] accepted everything he [Josef Frank] did, he did whatever she asked.“<sup>276</sup> Dieses Übereinkommen machte das Duo unter dem Namen *Svensk Tenn* erfolgreich. Die Produkte stehen für Qualität und Exklusivität, die aber mit *Haus&Garten* nicht mehr vergleichbar sind. Frank, der 1933 nach Schweden geht, verbringt in den 1940ern einige Zeit im Exil in den USA, wo er neben einigen Texten zahlreiche Textilmuster entwirft und zu Estrid Ericson nach Schweden schickt. Darunter entstehen die heute vielleicht bekanntesten Motive von Josef Frank, wie „Manhattan“. Fast wäre er dort geblieben, doch das Band nach Schweden war stark genug.



Abb. 77: 1943-45 Josef Frank „Baranquilla“  
Abb. 78: 1943-44 Josef Frank „Manhattan“

„[...] und die Künstlerin Felice Rix heiratete mit Ueno Isaburô einen Japaner, der in Wien Architektur studiert hatte, und ihr gemeinsames Schaffen trug dazu bei, die moderne Kunst mit der japanischen Tradition zu versöhnen.“<sup>279</sup> oder „In Kyoto, the cosmopolitan duo became instrumental in the diffusion of European modernism in Japan.“<sup>280</sup>

---

<sup>276</sup>HEDQVIST, Hedvig (2015) S. 35 Zitat: Eva von Zweigbergk

<sup>277</sup>Abb. 77: Quelle: <https://www.svenskttenn.se/en/range/textile/cushions/josef-frank/cushion-baranquilla/107541/>

<sup>278</sup>Abb. 78: Creative Common, Google

<sup>279</sup><http://www.edu.uni-graz.at/~03hoedlh/Beziehungen%20oesterreich-Japan.html> abgerufen am: 27.06.16;

<sup>280</sup>WHELAN C. (2014) S. 143

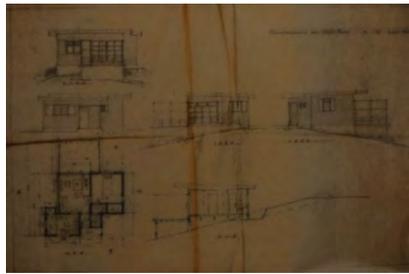
Die enge Zusammenarbeit von Rix und ihrem Mann Isaburo Ueno, mit dem sie zahlreiche Projekte verwirklichen kann, beginnt unmittelbar nach ihrem Eintreffen in Japan. In Uenos Architekturbüro ist sie für Interieur, Produktdesign, Textilien, Tapeten usw. verantwortlich.<sup>281</sup> Darunter fällt die Raumgestaltung der „Star Bar“ die 1932 im *MoMA* in New York<sup>282</sup> gezeigt wird, wie auch Gesamtkonzepte, darunter 1933 das Takatsu Haus in Nishinomiya. Wer konkret welche Aufgaben inne hatte ist in einer dermaßen engen Kooperation nachträglich schwer festzustellen. Zwar zeigen sich alle Architekturpläne im Ausstellungskatalog des *MOMAK* in Kyoto bis auf einen als von Isaburo Ueno gezeichnet, aber es gibt einen Entwurf zum Ferienhaus am Hiei-san und eine technische Zeichnung für die Wandbekleidung im *Nissei Theater*, welche auf Deutsch beschriftet sind, woraus geschlossen werden kann, dass diese von Felice Rix sind. Alle übrigen Architekturentwürfe werden dem Büro des Ehemanns zugeschrieben. Ohne Einsicht in die Originale können anhand der Abbildungen schwer Hinweise auf den Urheber ausgemacht werden. Ein Foto beschreibt diese Verschmelzung am deutlichsten. Der Japaner Isaburo Ueno steht im westlichen Anzug neben seiner österreichischen Ehefrau Felice Rix, die in Kimono mit Sandalen gekleidet ist. Rix, die sich bis dahin den Konventionen nicht fügte, findet sich nun in ihrer neuen Heimat in einer ganz anderen Rolle wieder. Eine Rolle, in der nicht mehr ihr Name unter den Entwürfen steht.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup>vgl. DANIELL, Thomas (2009) *From Vienna to Kyoto / From Architecture to Crafts* Quelle: [http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/0902\\_02.html](http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/0902_02.html) 16.05.2018

<sup>282</sup>Die Starbar fand weltweite Beachtung und wurde 1932 zwischen den Arbeiten der zeitgenössischen Vertreter wie Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, u.v.a. im Museum of Modern Art in New York gezeigt. Zu dieser Zeit war Ueno ein angesehener Architekt aus Übersee. (Katalog Isaburo Seite 34) Neben ihm war als japanischer Vertreter noch Mamoru Yamada eingeladen.

<sup>283</sup>F. Rix beschriftet ihre Entwürfe in Japan weiterhin auf Deutsch und zeichnet sie mit L. Rix



284



285



286

Abb. 79: 1929 Wochenendhaus Hiei Berg

Abb. 80: Ueno Isaburo und Ueno-Rix Felice in Anzug bzw. Kimono 1926

Abb. 81: „Starbar“ aus Interantionale Architektur Heft Nr. 9

## 5.4 Ueno Architectural Office in Kyoto

Das Baubüro von Isaburo Ueno nimmt die modernen Tendenzen der Zeit auf und setzt diese in Neu- und Umbauten um. Einrichtungen aus Stahlrohr in weiträumiger Umgebung mit großen Glasflächen finden Verwendung. Die klaren Formen lockert Rix durch den Einsatz unterschiedlicher Möbel, die mit bunten Bezügen versehen sind, und Wandgestaltungen auf.

Durch ihren Kontakt mit den Künstlern Kyotos verschmelzen die schlichte Eleganz des alten Kyoto mit dem Wien der 20er Jahre.<sup>287</sup> Felice Rix stellt nach ihrer Ausbildung bei Shippo Meistern der *Inaba Cloisonne Company*<sup>288</sup> in Kyoto, die neben der preisgekrönten Firma *Ando* zu den wichtigsten dieser Art gehört und bis 1990 besteht, zahlreiche Gebrauchsgegenstände her. Damit vereint sie das traditionelle Handwerk Japans mit den modernen Entwürfen Europas in einem Gegenstand. Japan, das zu dieser Zeit streng zwischen der Technik für den Export und der für den inländischen Markt unterscheidet ist auf der Suche

---

<sup>284</sup>Abb. 79: Das Wochenendhaus der Uenos lag 50m südlich der Endstation der Seilbahn auf den Hiei-san. Die Baukosten dafür betragen damals 1000 Yen und sie mussten eine monatliche Landpacht von 15 Yen begleichen. Quelle: Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 120

<sup>285</sup>Abb. 80: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 192

<sup>286</sup>Abb. 81: Quelle: Meguro Museum - Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 35

<sup>287</sup>vgl. DANIELL, Thomas (2009) *From Vienna to Kyoto / From Architecture to Crafts* Quelle: [http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/0902\\_02.html](http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/0902_02.html) 16.05.2018

<sup>288</sup>Inaba wurde 1886 von Inaba Isshin gegründet und bestand bis 1990 in Kyoto Quelle: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-cloisonne-enamels-in-japan-1838-1871/> abgerufen am 15.05.2018

nach neuen Formen: einerseits für den Export tauglicher Güter, andererseits für die europäisch eingerichteten Zimmer in den japanischen Häusern, die die Verwestlichung mitbringt, und des Weiteren für die bestehenden japanischen Bedürfnisse. Besonders anhand von Bruno Taut kann das japanische Problem und seine Identitätsfrage sehr gut aufgezeigt werden.

## 5.5 Bruno Taut

Der 1880 geborene Architekt und Stadtplaner Bruno Taut erweist sich als langjähriger Wegbegleiter der Uenos. Taut der 1919 die Vereinigung *Gläserne Kette*<sup>289</sup> gründet, ist bekannt für seine Teilnahme an der *Kölner Werkbundausstellung* 1914, mit dem *Glaspavillon* und zahlreichen Wohnsiedlungen. 1933 findet er Zuflucht in Japan wo er bis 1936 als „Kunstgewerbler“ tätig ist, da ihm die Möglichkeit des Bauens verwehrt bleibt.<sup>290</sup>

„Ich habe den Teppich des Waldes mit den bunten Herbstblättern beobachtet, [...] die Tautropfen auf den immergrünen Pflanzen des Winters, die Raumbildung des Waldes usw. Dies alles aber nicht um Bildchen zu machen, sondern um die Gesetze der Natur herauszufinden und aus ihnen zugleich auch die Gesetzte, die für die Proportionen der neuen Architektur gelten könnten. [...] Das selbe versuchte ich auch für die Harmonie der Farben.“<sup>291</sup>

Bruno Taut

Bruno Taut, zu dem Felice Rix in ihrer Zeit in Japan engen Kontakt pflegt, ist von der „[...] japanische[r]n Kunst angeregt worden. Die Sehnsucht nach den klaren Raumstrukturen japanischer Häuser verband Taut mit allen Reformern,

---

<sup>289</sup>Briefwechsel u.a. mit Carl Krayl, Paul Gösch, Hans Scharoun, Walter Gropius, Jakobus Göttel, Hans Hansen, Max Taut, Wilhelm Brückmann, Hermann Finsterlin, Wassili und Hans Luckhardt, Alfred Brust, Wenzel Hablik; In: CONRADS, U., SPERLICH, H. G. (1960)

<sup>290</sup>TAUT, B. (2015) S. 10

<sup>291</sup>TAUT, B. (2015) *Nippon* S. 7

die sich vom Industriekitsch des Historismus zu befreien suchten.”<sup>292</sup> Bereits „[...] 1898 propagierte Loos farbige Wände und traditionelle Möbelformen von subtiler Einfachheit und Funktionalität, wie er sie in der japanischen, englischen und amerikanischen Wohnkultur zu finden glaubte.”<sup>293</sup> Für Taut sind wesentliche Elemente Farbe und Licht, die gezielt so eingesetzt werden, dass sie, wie es auch Frank forciert, ein Gefühl der Geborgenheit auslösen.<sup>294</sup> Farbe wird bei ihm je nach Lichteinfall festgelegt und steht mit den konstruktiven Elementen eines Raumes in keinem Zusammenhang.<sup>295</sup> Ein Farbschema ist allerdings nicht nachweisbar, denn die Farbkonzepte der unterschiedlichen Gebäudeentwürfe sind untereinander nicht anwendbar, dafür aber kann ein möglicher Zusammenhang zwischen „außen” und „innen” erkannt werden.<sup>296</sup> Gemeinsam mit Walter Gropius und Hans Poelzig unterzeichnet er den Aufruf: „Wir wollen keine freudlosen Häuser mehr bauen.”<sup>297</sup> Taut, der eine Synthese zwischen traditionellem und modernem Bauen zu finden versucht, verwirklicht 1913-1916 in der Siedlung Falkenberg, ein städtebauliches Kunstwerk, worin er die Farbe als konstituierendes Gestaltungselement demonstriert.<sup>298</sup>

Der *Deutsche Werkbund*, der die Vereinigung von Industrie, Künstler und Architekten anstrebt, veröffentlicht in seinen DWB-Mitteilungen 1918/4, das erste „Manifest des Arbeitsrates für Kunst” und Tauts radikales „Architektur-Programm”, wie auch das erste „Bauhaus-Manifest” von Walter Gropius, das an die Mitglieder verteilt wird.<sup>299</sup> Der *Werkbund* unterstützt das *Bauhaus* und trägt wesentlich zu seiner Gründung bei. In der Weimarer Republik ist die Wohnungsfrage ein wesentliches Element der Sozialpolitik. Ausserdem setzt sich das Land zum Ziel, den Export anzukurbeln indem die Produkte wieder auf ein hohes Qualitätsniveau gebracht werden sollen. Dazu wird Kunst und

---

<sup>292</sup>NERDINGER, Winfried (Hg.) u.a. (2001) S. 232

<sup>293</sup>ebenda

<sup>294</sup>ebenda S. 235

<sup>295</sup>ebenda S. 239

<sup>296</sup>ebenda S. 214

<sup>297</sup>DEUTSCHER WERKBUND BERLIN, BRENNE, W. (Hg.) (2005) S. 10

<sup>298</sup>ebenda S. 12, 13, 18

<sup>299</sup>ebenda S. 14

Handwerk modernisiert, indem zahlreiche Architekten und Maler an die deutschen Kunstschulen berufen werden. Das Ergebnis ist, dass Deutschland in den 1890er-Jahren zum Hauptexporteur für Jugendstilkunst im Haushaltsbereich wird.<sup>300</sup>

Zu den Werkbundgründern zählt auch Josef Hoffmann, der 1912 den *Österreichischen Werkbund* mitbegründet, wodurch er in engem Kontakt mit seinen deutschen Kollegen steht, und die Veränderungen immer mitverfolgen kann. Taut legt 1917 mit seinem Manifest *Die Stadtkrone* den Grundstein für spätere Manifeste, die sich als Folge des ersten Weltkrieges mit der *Idealstadt* befassen. Ausprüche wie von Heinz Poelzig „bei Taut da taut's“ oder „in Magdeburg da TAUT'S“, beschreiben Tauts Intention, die erstarrten Verhältnisse der Architektur in Bewegung zu bringen, treffend.<sup>301</sup> In der Gartenstadt Falkenberg, die oftmals als „Tuschkastensiedlung“ bezeichnet wird, verwendet er 14 verschiedene Farbtöne.<sup>302</sup> Beim Bau der Hufeisensiedlung folgt Taut der Idee der Gartenstadtbewegung indem er Kleinhaus und Garten wie auch gemeinschaftliche Räume auf den modernen Siedlungsbau überträgt. Im Zentrum der Anlage, steht das 350m lange Hufeisen, das einen gemeinsamen Grünraum umformt.<sup>303</sup> Der Hufeisenbau ist blau und weiß, die Loggienwände und Treppenhäuser rot, gelb, weiß oder blau. Im Haus Dalewitz werden die Wände beige gefärbt, um einen Kontrast zum grünen Außenraum zu erwirken, während die rote Decke die Wärme der Abendsonne aufnehmen soll, um dem Bewohner zu „innerem Reichtum“ zu verhelfen.<sup>304</sup>

---

<sup>300</sup>1897 Otto Eckmann – Berlin, 1899 Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens – Darmstadt, 1902 Bernhard Pankok - Stuttgart, 1902 Henry van de Velde – Weimar, 1903 Peter Behrens – Düsseldorf, Quelle: JORMAKKA, K. (1997) S. 19

<sup>301</sup>DEUTSCHER WERKBUND BERLIN, BRENNE, Winfried (Hg.) (2005) S. 20

<sup>302</sup>ebenda S. 60/61

<sup>303</sup>ebenda S. 93

<sup>304</sup>vgl. NERDINGER, Winfried (Hg.) u.a. (2001) S. 232



305



306



307



308

Abb. 82: Wohnzimmer der Stuttgarter Wohnung von Hedwig und Bruno Taut, 1927

Abb. 83: Detail diverser Strassenansichten der Hufeisensiedlung

Abb. 84: Wohnraum im Haus Dalewitz

Abb. 85: Farbrekonstruktion des Treppenhauses in der Wohnanlage  
„Schönlanker Straße“ 1926-1927

## 5.6 Die Wiener Sezession

Bruno Taut, Walter Gropius, Josef Frank und Felice Rix, sie alle verbinden die Natur mit der Architektur und holen sie auf unterschiedliche Arten in das Hausinnere. Besonders die Wiener Sezession verdeutlicht diese Verbindung, von Natur in der Architektur, bereits seit 1897 am Secessionsbau von Wagnerschüler und Secessionsmitbegründer Josef Maria Olbrich. „Es wirkt so, als ob eine Reihe von stehenden Mauern uns den Blick auf einen Garten verdecken würde und nur an schmalen Stellen dürfen wir Ausschnitte von ihm tatsächlich erblicken.“<sup>309</sup> Wird das Gebäude von vorne betrachtet, wirkt die organische Wanddekoration wie ein Stamm, der nach oben zur goldenen Lorbeerkrone führt.



<sup>310</sup> Abb. 86: 1897 Secession Wien Josef Maria Olbrich

<sup>305</sup> Abb. 82: Quelle: NERDINGER, Winfried (Hg.) u.a. (2001) S. 233 Foto: M. Speidel

<sup>306</sup> Abb. 83: Quelle: Benbuschfeld/ Wikicommons

<sup>307</sup> Abb. 84: Quelle: DEUTSCHER WERKBUND BERLIN, BRENNE, Winfried (Hg.) (2005) S. 111

<sup>308</sup> Abb. 85: Quelle: DEUTSCHER WERKBUND BERLIN, BRENNE, Winfried (Hg.) (2005) S. 117

<sup>309</sup> KURDIOVSKY, Richard, *Die Wagner-Schule*, In: BRANDSTÄTTER, C. (2011) S. 271

<sup>310</sup> Abb. 86: Quelle: Creative Common, Google

Ein Entwurf von Felice Rix für den *Michiyo Club* von 1950 zeigt eine rot/schwarze Bar in einem Raum mit blauem Boden. Die Decke himmelblau mit zahlreichen Blumenmotiven ausgeführt – der Blick wird, wie bei Semper, zur Decke gelenkt – zu den homogen gestrichenen Wänden in den Pastellfarben: blau, gelb, rot, die an den Farbkreis von Johannes Itten am *Bauhaus* und Bruno Taut erinnern. Ein anderer Entwurf für die Privaträume des Takatsu Hauses zeigt keine organischen Strukturen im Schlafzimmer, dafür an den Wohnzimmern. Auffällig ist eine blaue Wand die vielleicht stellvertretend für den blauen Himmel steht worauf ein gelber Rahmen mit weißem Inhalt gezeichnet wird.

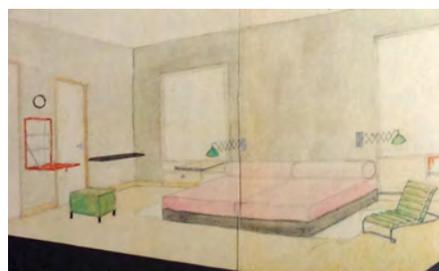


311

Abb. 87: 1950 Michiyo Club



312



313

Abb.88: 1933 Takatsu Haus

Abb.89: 1933 Takatsu Haus Schlafzimmer

<sup>311</sup>Abb. 87: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 171

Bei Rix, ist wie auch bei Taut und in den Musterhäusern des Bauhauses, viel Farbe erkennbar. Im Gegensatz zu Josef Frank vereint sie die Farbästhetik des Bauhauses mit den organischen Mustern im Raum. Damit verbindet sie die ursprüngliche Art der Wanddekoration zur Jahrhundertwende in einer reduzierten Weise mit der „Neuen Sachlichkeit“. Vorhänge kommen bei ihr nicht zum Einsatz, denn sie stehen im Widerspruch zu den großzügigen Fensterflächen, die zur Einbringung von Licht und Natur verantwortlich sind. Sie würden als Trennelement wirken und Außen und Innen voneinander abschirmen. Es kann angenommen werden, dass die Entwürfe, die einen starken Bezug zur Umgebung haben im Innenraum weniger ornamentale Dekoration aufweisen, während Räume, die kaum oder keine Fenster haben, wie das *Nissei Theater* in Tokio sehr stark dekoriert werden, um die Natur in den Raum zu bringen, um damit die Hektik des Alltags zu beruhigen.



314



315

Abb. 90: Treppenhaus im Meisterhaus Mücke/Schlemmer in Dessau  
 Abb. 91: Meisterhaus Mücke/Schlemmer in Dessau

## 5.7 Jean Nouvel

Als moderner Architekt des 21. Jahrhunderts, der die Einbindung der Natur in seine Architektur forciert und für kollaboratives Arbeiten steht, ist Jean Nouvel zu nennen. Nouvel lässt mit Hilfe der Glasfassade Innen und Außen verschmelzen. Der Einbezug der Natur bei seinen Arbeiten und die Zusammenarbeit mit allen Bereichen von Kunst und Handwerk unter Einbeziehung der neuen Möglichkeiten, stellen für ihn eine Herausforderung dar, die die „globalen Zusammenhänge, die ganzheitliche Charakteristik der Jetzt-Zeit“

<sup>312</sup>Abb. 88: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 113

<sup>313</sup>Abb. 89: Quelle: ebenda S. 112

<sup>314</sup>Abb. 90: Quelle Foto: Thomas Wolf © Wüstenrot Stiftung

<sup>315</sup>Abb. 91: Quelle Foto: Thomas Wolf © Wüstenrot Stiftung

darstellen. „Architektur heißt, die Werte der Kultur und der Zivilisation in das Gebaute einzubringen.“ Architektur „die Empfindungen, Gefühle, Bilder und Zeichen hervorrufen, indem sie aus dem phänomenalen Repertoire schöpft, das uns unsere fortschreitende Zivilisation zur Verfügung stellt: Wissenschaft und Technik, die bildenden Künste, die Medien, die Presse, die Werbung, das Kino, die Videokunst, das Fernsehen und die darstellende Künste.“<sup>316</sup> Als Beispiel sei hier auf das 2005 erbaute *Hotel Puerta América* in Madrid (2003-2005) verwiesen, das mit seinen 18 von außen identischen Stockwerken ein höchst vielfältiges Innenleben darstellt, das gemeinsam mit 18 Architekturbüros<sup>317</sup>, die die einzelnen Etagen gestaltet wird. Das Gebäude wird zu einem Medienspektakel, dem „Hotel de las Estrellas“ „Hotel der Stars“ worin sich die „preisgekrönten Kollegen, [...] , dazu „herabließen“, als „Raumaustatter“ zu arbeiten.“<sup>318</sup>

Bei Nouvel ist besonders das Textile ein interessanter Punkt. Er übersetzt das Textile in ein neues Medium: Dem der Projektion oder er überträgt diese auf neue Materialien, die sie besser zur Geltung bringen, und setzt sie in neue Zusammenhänge, die als Weiterführung von Felice Rix Entwurf, wie dem des *Miycho Club* gesehen werden können. In den Zimmern sind Photographien auf verschiebbaren Wänden, Decken und Möbeln zu sehen, die unterschiedliche Phantasien auslösen sollen. Auf den Photographien von Araki Nobuyaoshi sind Kimonos, Geishas sie sollen Erinnerungen hervorrufen, denn „Zimmer sind bewohnt von Erinnerungen [...]“<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup>BOISSIERE, Olivier (1992) *Jean Nouvel. Jean Nouvel, Emmanuel Cattani und Partner*, Zürich S. 21, In: HARATHER, Karin (1995) S. 109

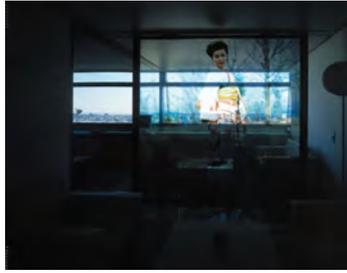
<sup>317</sup>darunter Zaha Hadid, Norman Foster, John Pawson, David Chipperfield, Arata Isozaki, Mariscal von Vittorio & Lucchino

<sup>318</sup>POU, E. Sancho (2013) *Architekten zwischen Konzept und Strategie*, Edition Detail S. 12

<sup>319</sup>NOUVEL, Jean, *Les fantômes du douzième étage*, übersetzt aus dem Französischen von: <http://www.jeannouvel.com/projets/hotel-puerta-america/>



320



321

Abb. 92: Jean Nouvel Puerta America, Apartment  
 Abb. 93: Jean Nouvel Puerta America, , Apartment

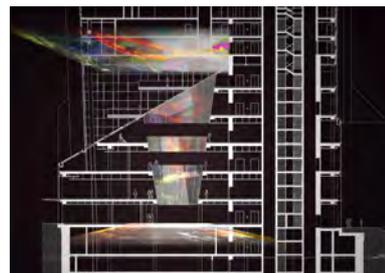
Bei anderen Objekten ist es ihm möglich durch den Einsatz „bedruckter“ Baustoffe, Fassaden aufzulösen. Die Reflektionen seiner organischen Elemente lassen zum Beispiel die Glasflächen bei Nacht verschwinden, und der Raum wird vom Ornament erfüllt. Tagsüber ist der Ausblick ungetrübt und lässt den Blick auf die Umgebung ungestört, während sich diese wiederum in den großen Flächen widerspiegelt, wie es zum Beispiel auch am Sofitel Wien (2004-2010) der Fall ist. Hier nimmt er Bezug auf das nahe gelegene Ornament des Dachs des Wiener Stephansdoms. Das Muster, das an ein Webmuster erinnert ahmt er nach und verweist damit auf Wiens architektonisches Erbe. Die Decken und Dachgemälde die er in seine Architektur einfließen lässt, geben diesen einen unverwechselbaren Charakter.



322



323



324

Abb. 94, 95, 96: Jean Nouvel, Sofitel Vienna Stephansdom (2004-2010), Wien

<sup>320</sup>Abb. 92: Foto: Philippe Ruault, Quelle: <http://www.jeannouvel.com>

<sup>321</sup>Abb. 93: Foto: Philippe Ruault, Quelle: <http://www.jeannouvel.com/>

<sup>322</sup>Abb. 94: Fotos: Roland Halbe, Quelle: <http://www.jeannouvel.com/projets/hotel-sofitel-vienna-stephansdom/>

<sup>323</sup>Abb. 95: ebenda

<sup>324</sup>Abb. 96: Quelle Grafik: AJN

In Bezug auf Textiles ist auch ein Blick auf den nicht realisierten Entwurf des *Palais des Festivals du Cinéma* am Lido von Venedig (1991) spannend. Durch ein transparentes Wandelement bleibt der Blick aus dem Kinosaal auf die geschichtsträchtige Lagunenstadt ungehindert. Wie ein geramtes Bild oder ein Standbild aus einem Film über Venedig wirkt dieser Bildausschnitt. Im Falle eines vorbeifliegende Flugzeugs oder Vogels wird dieser Anblick lebendig. Beginnt die Projektion, wird der Inhalt des Bildes gewechselt. „Film ab“ – der Raum verschließt sich nach Aussen. Dunkelheit bricht über das Publikum herein, und die Ruhe der Natur wird ersetzt durch Unterhaltung. Dieser Entwurf befriedigt alle modernen Bedürfnisse in einem, indem er die neuen Kommunikationsformen, Materialien und Techniken in sich vereint und gleichzeitig auf die Geschichte des Ortes Bezug nimmt. Über der großen Treppe am Wasser, eröffnet sich wieder der Blick auf ein Deckengemälde, unter dem genug Platz ist, um sämtliche Gondolieriere unterzubringen.



325



326

Abb. 97, 98: Jean Nouvel, Palais des Festivals du Cinema (1991), Venedig.

---

<sup>325</sup>Abb. 97: Quelle: <http://www.jeannouvel.com/projets/palais-du-cinema/>

<sup>326</sup>Abb. 98: ebenda

## 6. Japanischer Architektenbund

Um ein Bild von der japanischen Architektur und dessen Diskurs zu bekommen, muss man sich ins Bewusstsein rufen, dass Japan nach der Öffnung einem Modernisierungsversuch nach westlichem Vorbild unterliegt, der jedoch von japanischem Nationalismus begleitet wird. Bis 1868 ist Kyoto die Hauptstadt des Landes doch mit der Abschaffung des Tokugawa-Shogunat und den damit verbundenen Erneuerungen in Politik und Gesellschaft – der Meiji-Restauration – verlegt der Tenno seinen Sitz nach Tokio. Zahlreiche Gelehrte werden nun nach Europa gesandt um den westlichen Markt zu erforschen, neue Ideen, Vorbilder und wirtschaftliche Kontakte zu importieren, was das Land konkurrenzfähig machen soll. Japans erster offizieller Auftritt ist die 1873 stattfindende Weltausstellung in Wien.

Der Einzug der Moderne in Japan, und die damit einhergehende Vermischung der Architektur mit den westlichen Einflüssen, bringt verschiedene Strömungen hervor. Darunter die sezessionistische Architekturgruppe *Bunriha Kenchiku Kai*, die 1920 in Japan von Studenten der Tokyo Imperial University gegründet wird. Zu den bekanntesten unter den sechs Gründern gehören Horiguchi Sutemi, Yamada Mamoru, Ishimoto Kikuji, der 1922/23 bei Walter Gropius am *Bauhaus* studiert, und Morita Keiichi, der als erster Vitruv ins Japanische übersetzt<sup>327</sup>. Die Gruppe bricht mit der traditionellen vergangenen Architektur, organisiert Ausstellungen und verfasst ein Manifest. Ihr Vorbild finden sie in der *Wiener Sezession*, dem *Bauhaus* und dem holländischen *De Stijl*.<sup>328</sup> Sutemi besucht Wien, Paris, Brüssel, Amsterdam und 1923/24 das *Bauhaus*.<sup>329</sup> Nach dem großen Kanto-Erdbeben 1923, bei dem große Teile Tokios zerstört werden, entsteht eine zweite wichtige Gruppe – *Sousha* (Creation of the Universe Society)<sup>330</sup>. Ihre Mitglieder kommen vorwiegend aus

---

<sup>327</sup> vgl. ADAM, Hubertus, KOHTE, Susanne, HUBERT, Daniel (2017) S. 231

<sup>328</sup> vgl. REYNOLDS, J. M. (2001) S. 21

<sup>329</sup> ebenda S. 24

<sup>330</sup> ebenda S. 29

dem Ministerium für Kommunikation, das eine Arbeitsgruppe für den Wiederaufbau der Stadt bildet. Inspiriert durch die Weimarer Architekten Walter Gropius, Ernst May und Bruno Taut ist das Arbeiterhaus der häufigste Bautypus, der in späteren Ausstellungen der Susha zu sehen ist. Einer der Hauptvertreter ist der Marxist Yamaguchi Bunzo, der ehemals Mitglied der *Bunriha* ist, die 1928 aufgelöst wird. Er ist von 1930 bis 1932 bei Walter Gropius tätig, doch auch diese Gruppe hat sich bis dahin aufgelöst.<sup>331</sup>

## 6.1 Kokusai kenchiku

Wie das *Bauhaus*, die Wiener Secessionisten und andere europäische Schulen, benutzt auch die Architektenvereinigung *Nihon Intanashonaru Kenchikukai* (*International Architecture Association of Japan*) eine Zeitschrift als Organ, um ihre Ideen kundzugeben. Dieser, 1927 in Kyoto gegründete Zusammenschluss, veröffentlicht die einflussreiche moderne Zeitschrift *Intanashonaru kenchiku*<sup>332</sup>. Dreisprachig wird sie ab 1927 an seine weltweiten Mitglieder versendet und proklamiert nicht nur den Gedanken der Gruppe durch die zahlreichen Abbildungen moderner japanischer und europäischer Architektur, darunter jene von Isaburo Ueno, Bruno Taut und Walter Gropius<sup>333</sup>, sondern auch Textilentwürfe von Felice Rix, Dagobert Peche und Josef Hoffmann. Aufsätze von Bruno Taut erscheinen unter anderem auch in der Zeitschrift *Kokusai kenchiku*.<sup>334</sup>

Ziel der Gruppe ist es, einen neuer Stil, angepasst an die neuen erforderten Lebensbedingungen zu entwickeln und durch den internationalen Austausch mit Kollegen zu verbreiten. Die Gründer sind Ishimoto Kikuji, Mitbegründer der *Bunriha*, Motono Seigo, der die Texte, der Zeitschrift in Esperanto übersetzt

---

<sup>331</sup>vgl. REYNOLDS, J. M. (2001) S. 33

<sup>332</sup>ebenda S. 34

<sup>333</sup>z.B. Siedlung Törten in Nr. 6. Juni 1930, S. 16-20

<sup>334</sup>„Wie ich die japanische Architektur ansehe“ oder „Altjapan und die moderne Architektur“ in: *Kokusai Kenchiku* 10 (1934) Heft 2, S. 63-66, In: TAUT, B. (2015) S. 41

und in Kyoto Professor an der Kunstgewerbeschule ist<sup>335</sup>, Ito Seibun, Shinmyo Kazuo, Nakao Tamotsu und Ueno Isaburo, Ehemann von Felice Rix-Ueno, der das Amt des Sekretärs<sup>336</sup> inne hat. In seinem Haus wird der Grundstein dieser Verbindung gelegt.<sup>337</sup> Die Kontakte, die Ueno zu den Architekten in Europa pflegt, sprechen ihre Unterstützung zur Gründung der internationalen Architektengruppe zu. So kommt es, dass Josef Hoffmann, Walter Gropius, Bruno Taut<sup>338</sup>, Erich Mendelsohn, Gerrit Rietveld, Jan Wils, J. J. P. Oud, Peter Behrens, André Lurçat und Richard Neutra Mitglied der Organisation werden.<sup>339</sup> Die Bekanntschaften mit Taut und Gropius besteht vermutlich durch Uenos Aufenthalt in Deutschland, während die mit Josef Hoffmann, Richard Neutra und Peter Behrens in Wien geschlossen worden sind. Behrens unterrichtet von 1921 bis 1936 als Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste.<sup>340</sup> Es ist aber nicht auszuschließen, dass Josef Hoffmann die Kontakte zu den anderen gelegt hat oder, dass einige Kontakte durch Felice Rix zustande gekommen sind.

Das Manifest des Bundes erscheint international unter anderem 1928 in der Monatszeitschrift „Das neue Frankfurt 2“, welche den Text aus der Festschrift Theo van Doesburgs zum 10-jährigen Bestehen seiner Zeitschrift *De Stijl* entnimmt.<sup>341</sup> Nachdem das *Bauhaus* die holländische Zeitschrift abonniert hat kann davon ausgegangen werden, daß der Bund auch den „Bauhäusler“ ein Begriff ist.<sup>342</sup>

---

<sup>335</sup>TAUT, B. (2015) S. 291

<sup>336</sup>ebenda S. 283

<sup>337</sup>KAKUYAMA, T. (2013) S. 120

<sup>338</sup>Mitglied seit 1929, TAUT, B. (2015) S. 283

<sup>339</sup>vgl. REYNOLDS, J. M. (2001) S. 261

<sup>340</sup>Nextroom-Architekturdatenbank:

<https://www.nextroom.at/building.php?id=2385> abgerufen am 16.05.2018

<sup>341</sup>MAY, E., WICHERT (Hg.) (1928) „Um die Neugestaltung“ in *Das neue Frankfurt 2 – Monatsschrift für die Probleme moderner Gestaltung*, Februar, Frankfurt am Main: Englert und Schlosser, S. 36, abgerufen am 08.05.2018 Quelle: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue\\_frankfurt1928/0054/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1928/0054/image) abgerufen am 16.05.2018

<sup>342</sup>vgl. BAUHAUS Archiv (Hg.) DROSTE, M. (1991) S. 56

## **„Manifest des int. Architektenbund in Japan**

1. Wir wollen auf Grundlage des Menschenlebens die Entwicklung der Architektur genau erforschen.
2. Wir wollen den aus der Entwicklung des Menschenlebens sich ergebenden Stil bauen.
3. Wir wollen mit Rücksicht auf die Lösung des Architekturproblems in Japan mit gleichgestinnten Architekten aller Länder zum gemeinsamen Ziel hinarbeiten.

### **Programm.**

1. Im Aufbau des Stils sollen weder die traditionellen Formen nachgemacht, noch soll an einer Nationalität im engeren Sinne festgehalten werden, sondern der Bau soll aus der Lage, der Art und den Bedürfnissen unserer Zeit heraus entwickelt werden.
2. Unsere Arbeit umfaßt Forschungen und Erzeugnisse aller das Menschenleben betreffenden Gebiete, deren Zentrum die Architektur ist.
3. Um unsere Prinzipien und Behauptungen zu realisieren, sollen nicht nur Ausstellungen und Vorträge veranstaltet, sondern es soll auch ein Institut für Forschung und Ausbildung gegründet werden.

Kioto, 23. Sept. 1927

Kikuij Ishimoto, Masabumi Ito, Séigo Motono,  
Famotsu Nakao, Taneo Shimmo, Isaburo Uéno“ <sup>343</sup>

---

<sup>343</sup>MAY, E., WICHERT (Hg.) (1928) „Um die Neugestaltung“ in *Das neue Frankfurt 2 – Monatsschrift für die Probleme moderner Gestaltung*, Februar, Frankfurt am Main: Englert und Schlosser, S. 36, abgerufen am 08.05.2018 Quelle: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue\\_frankfurt1928/0054/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1928/0054/image) abgerufen am 16.05.2018

Bruno Taut ist seit 1929 Mitglied der Gruppe, Felice Rix-Ueno ist „nur“ Gastmitglied – vielleicht weil sie eine Frau ist. Ihr Ehemann Isaburo Ueno bekleidet das Amt des Sekretärs und steht mit den internationalen Kollegen in direktem Kontakt. Es ist daher auch anzunehmen, dass sie immer sehr gut über die geplanten Aktivitäten informiert ist und ihrem Mann Vorschläge und Ideen unterbreitet. Inwiefern sie aber Einfluss auf die Entscheidungen hat, kann nicht nachvollzogen werden. 1933 lädt er Taut zu einem Vortrag ein, der zur Zeit seines Aufenthalts in Japan mehrfach Vorträge zu gegenwärtigen japanischen Themen und Fragen hält. Taut beschreibt die Zeitschrift des Architektenbundes als: „Organ der modernen Architekten Japans die sich zum Internationalen Architektenverband zusammengeschlossen hatten, [...] vor allem aber als wichtiger Vorläufer der bedeutenden Parallele“.<sup>344</sup> Es erscheinen mehrmals Aufsätze von ihm, wie u. a. in Heft 2 auf Seite 63-66/1934, für *Kokusai Kenchiku* über die alte Architektur.

Felice Rix-Ueno hat laut Tauts Tagebuchaufzeichnungen an einigen dieser Vorträge und an Kongressen teilgenommen. Inwiefern sie an der Organisation und Mitarbeit beteiligt war, ist nicht belegt.

Wie in Europa, stellen auch im japanischen Diskurs die großen Fragen zu Original oder Kopie, Nachahmung oder stilistische Wiederbelebung, Tradition, Qualität, Form und Funktion zentrale Themen dar. Das Manifest, dem der Bund zugrunde liegt, basiert darauf, sich von den traditionellen japanischen Formen zu lösen, die authentischen Wurzeln jedoch zu wahren um dem „Japanischen“ treu zu bleiben. „We will design a style appropriate to the new life that emerges with the progress of mankind“ [...] „without adhering to [ideas of] national character (kokuminsei) in a narrow sense, we place our roots in an authentic localism (shinsei naru „rokaritei““<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup>TAUT, B. (2015) *Nippon*, S.169

<sup>345</sup>vgl. REYNOLDS, J. M. (2001) S.35

Der bisher vorherrschende Stil in der Architektur ist der Teikan-Stil. „*Te*“ steht für Japan und „*kan*“ für Krone. Dabei handelt es sich um japanische Ziegeldächer, die auf europäischen Mauern sitzen<sup>346</sup>, den es zu überwinden gilt.

1930 und 1931 erreichen die Aktivitäten des Bundes ihren Höhepunkt, doch die politische Situation bringt die ständige Angst mit sich, von den rechten Lagern attackiert zu werden, und zwingt sie letztlich dazu, sich gemäßigt zu verhalten, da einige ihrer Aktivitäten als linkradikale Bewegungen aufgefasst werden<sup>347</sup>.

Dank der Tagebücher von Bruno Taut ist belegt, dass Felice Rix-Ueno, wie auch er selbst, durch die zahlreichen durch den Bund organisierten Aktivitäten mit Ehemann Isaburo Ueno und vielen andere internationalen Besuchern und Mitgliedern einen durchaus sehr genaues Bild der japanischen Eigenarten in Architektur, Kunstgewerbe und dem Leben allgemein, im Laufe der Jahre erworben haben. Belegt ist, dass Taut und seine Begleiterin Erica Wittich einige Ausflüge zusammen mit Rix unternehmen. Es ist anzunehmen, dass die kleine Gruppe mit deutscher Muttersprache zahlreiche Gedanken ohne Sprachbarriere austauschen kann, da sie alle die japanische Sprache nicht beherrschten. Über den Inhalt der Gespräche gibt es weder bei Taut noch bei Felice Rix-Ueno Aufzeichnungen. Die einzige Randbemerkung zu ihrer Person findet sich in einem Tagebucheintrag am 20.07.1934 wo er schreibt: „Ueno ist gestern zurückgefahren – mit Frau, die aus Wien zurück – und direkt nach Tokio kam. Wenn es nur gut mit den Beiden geht! Sie ist wohl nicht gesund (Hysterie, endokrinoloischer Fall), er ganz reizend, hat seine Sache als Übersetzer, besser: Interpret, ausgezeichnet gemacht – für ihn sicher anstrengender als für mich, abgesehen von der Vorarbeit. Eine Freundschaft, die nicht erkaltet.“<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup>SOSTERO, Marco (2010) *Der Krieg hinter Glas* Berlin: Lit Verlag, S.33

<sup>347</sup>vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 34/35

<sup>348</sup>TAUT, B. (2015) S. 177

Taut verlässt Japan 1936 mit Ruhm, denn sein Buch *Nippon mit europäischen Augen gesehen* wird so bekannt, dass es sogar als Schullektüre eingesetzt wird. Darin schreibt er: „Ich habe den Teppich des Waldes mit den bunten Herbstblättern beobachtet, [...] die Tautropfen auf den immergrünen Pflanzen des Winters, die Raumbildung des Waldes usw. Dies alles [...] um die Gesetze der Natur herauszufinden und aus ihnen zugleich auch die Gesetze, die für die Proportionen der neuen Architektur gelten könnten. ... Das selbe versuchte ich auch für die Harmonie der Farben.“<sup>349</sup> Er stirbt 1938 in Istanbul. Nach seinem Tod kehrt Erica Wittich, in Japan „Frau Taut“ genannt, zurück nach Japan. Sie wohnt bei Mihara Yoshiyuki, später Tokugen, Meister der Lackarbeit, der für Inoue die Taut Pläne umsetzt.

---

<sup>349</sup> TAUT, B. (2015) *Nippon*, S. 7

## 7. Identität und Japonismus

Das Hauptthema, das Taut begleitet, ist der Verlust der traditionellen, qualitativ hochwertigen japanischen Handwerkskunst auf Kosten billiger Massenprodukte für den Export. Der Grund dafür liegt seiner Meinung nach im Verfall der japanischen Kultur, bedingt durch die Öffnung des Landes für den Westen. Japan hat im Konkurrenzkampf begonnen, anstelle der qualitativ hochwertigere Werkstatt-Produkte, für die es im Ausland bekannt war, schlecht gearbeitete, billige Waren zu exportieren. Japan bleibt dadurch im Schatten verborgen, denn der Erfolg des einzelnen Individuums entspricht nicht dem japanischen Habitus, wo die Gruppe vorrangig ist, und verwehrt damit die Etablierung von Kunstgewerbe-Werkstätten wie *Tiffany* oder *Lettré* (Berlin).<sup>350</sup> Der deutsche Philosoph und Wirtschaftswissenschaftler Kurt Singer sieht in der fehlenden Anerkennung für die japanischen Produkte nicht die mangelnde Qualität. Er ist der Meinung, dass das Herkunftsland der Schöpfung den eigenen Wert nicht erkennt. Kommt es aber zum richtigen Zeitpunkt zu einem Austausch von Kulturelementen, wozu allerdings zwei Länder notwendig sind, besteht die Möglichkeit des Einflusses, wie es der Holzschnitt und die Keramik Japans in Europa gefunden haben. Die Veränderung in Europa war offen für diese neue Botschaft der „fließenden Bewegung, freischwebenden Leichtigkeit, Feinheit der Farbe und Kühnheit der Linie“.<sup>351</sup>

---

<sup>350</sup>TAUT, Bruno (2011) S. 123

<sup>351</sup>SINGER, K. (1991) S. 252

## 7.1 Japonismus in Wien

„The Japonisme in Vienna at the end of the 19th century has been carried over to Japan through the activity of Felice Rix. In a way, it can be said that here with the elements of katagami patterns, transformed by Viennese artists, returned home - not directly, but rather in the sense of a formation technique.”<sup>352</sup>

Tomoko Kakuyama

Japan, das erstmals seit seiner Öffnung 1867 im Jänner 1872 an der Wiener Weltausstellung beteiligt ist, genießt europaweite Anerkennung für sein mitgebrachtes Kunsthandwerk, Textilien und den japanischen Garten mit einigen kleinen Gebäuden die ebendort gezeigt werden. Bereits 1851 besuchen japanische Gesandte die Weltausstellung in London. Die japanischen Erzeugnisse erscheinen vollkommener, verhältnismäßig zu den maschinell erzeugten Kunstgegenständen in Europa, da sie eine Einheit zwischen Schöpfer und Objekt bilden. Obwohl der Einfluss hauptsächlich über die importierten Farbholzschnitte und die zahlreichen Ausstellungen um 1900 nach Europa kommt, und die europäischen Künstler selbst das ferne Land nie bereist haben, werden die Muster zum Teil 1:1 kopiert und die „Einfachheit und Klarheit japanischer Gestaltungsprinzipien wurde auf Raum und Möbelgestaltung übertragen, [...]“<sup>353</sup> Dazu verwendet der Kunsthändler Siegfried Bing erstmal den Begriff „Art nouveau“ für die ausschließlich japanische Kunst 1888 in *Le Japon Artistique*, der später zum Epochenbegriff werden sollte.<sup>354</sup> Um 1910 flacht die Begeisterung für den Japonismus wieder ab.

Koloman Moser und Josef Hoffmann zählen zu den ersten, die sich von den Prinzipien des floralen Jugendstils lösen und „abstrakt-geometrische Muster“

---

<sup>352</sup>KAKUYAMA, Tomoko (2009) S.2020

<sup>353</sup>WIENINGER, J.(2014) Gedanken zum „Japonismus“ in SCHWARZ, Hans-Günther (Hg.) Schiffbrüche und Idylle. Mensch, Natur und die vergängliche, fließende Welt (ukiyo-e) in Ost und West. Das Symposium. München, S. 261 Quelle: [www.Wieninger.com/publikationen](http://www.Wieninger.com/publikationen) abgerufen am 16.05.2018

<sup>354</sup>vgl. WIENINGER, J. (2012) S. 55

erzeugen.<sup>355</sup> Die japanische Färberschablone – das Katagami – ist dazu eine wichtige Inspirationsquelle besonders für den Secessionisten Koloman Moser, dessen Entwürfe 1899 im „Backhausenheft“, der vierten Ausgabe von *Ver Sacrum*, veröffentlicht werden.<sup>356</sup> Die Firma *Johann Backhausen & Söhne* in Wien erkennt diesen Trend sehr früh und studiert diese neuen Entwicklungen in der Textilproduktion, in der sich der Einfluss der japanischen Muster am stärksten bemerkbar macht. Bis heute erzeugt die Firma Teppiche und Stoffe, die in jener Zeit bei Lampenschirmen, Polstermöbeln und anderem Interieur der *Wiener Werkstätte* Verwendung finden.



Abb. 99: 1911 „Dorfschwalbe“ Koloman Moser

Abb. 100: 1919 „Lyon“ Josef Hoffmann

Abb. 101: 1899 „Das Schweigen des Abends“ Koloman Moser in *Ver Sacrum*

Abb. 102: 1925 „Tramino“ Felice Rix

Während Koloman Moser, die nach Europa gelangten Holzschnitte, zum Teil kopiert, zählt Josef Hoffmann „zu den wichtigsten Mittlern zwischen der japanischen Formenwelt und derjenigen Europas im 20. Jahrhundert“<sup>361</sup> Er kopiert nie direkt, sondern verändert die gefundene Form über Jahre immer wieder. Besonders in den zwanziger und dreißiger Jahren kreiert er zahlreiche Flächenmuster „bei denen die japanischen Vorlagen stärker variiert wurden“. Auch seine Lehre erinnert an die japanische Mentalität: „Die Schule Hoffmann

---

<sup>355</sup> VÖLKER, A. (1990) S. 21

<sup>356</sup> WIENINGER, J. (2012) S. 57

<sup>357</sup> Abb. 99: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>358</sup> Abb. 100: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>359</sup> Abb. 101: Quelle: MAK-Sammlung in *Ver Sacrum* 1899 Heft 4 Seite 10

<sup>360</sup> Abb. 102: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>361</sup> WIENINGER, J. (2012) S. 61

[geht] von der Grundvoraussetzung aus, daß [sic!] zum Entstehen des größten wie des kleinsten Werks die gleiche künstlerische Intensiät erforderlich ist.”<sup>362</sup>

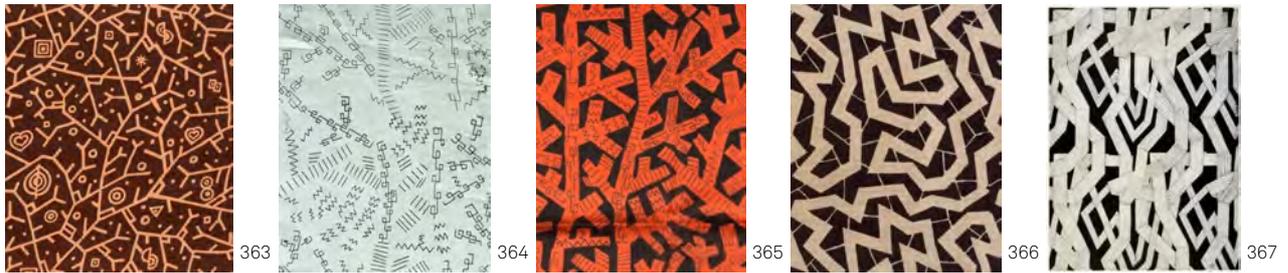


Abb. 103: 1927 „Bremen” Josef Hoffmann

Abb. 104: 1925 „Gespann” Felice Rix

Abb. 105: 1924 „Gespinst” Felice Rix

Abb. 106: 1911-17 „Spinne” Dagobert Peche

Abb.: 107: o.J. J. Hoffmann

Felice Rix Entwürfe folgen nicht dem direkten Vorbild der japanischen Musterschablonen. Einerseits ist sie von Hoffmann beeinflusst, wie bei der Betrachtung von dem Rapport „Gespann” abgelesen werden kann. Sie unterteilt, wie ihr Lehrer, florale Motive in geometrische Flächen. Als Beispiel seinen „Jagdfalke” oder „Riva” von Josef Hoffmann erwähnt. Er zerteilt in diesen Entwürfen die organischen Formen in eine Symmetrie, die er zum Beispiel mittels farblicher Trennung hervorhebt. Diese Form der Stilisierung, Florales einer Geometrie zu unterwerfen, kehrt dann bei den Arbeiten von Rix immer wieder, ist aber beispielsweise auch bei Maria Likarz „Fidelio” oder dem Textildesign „Karma” (S. 55, Abb. 69) von Josef Frank zu bemerken.

---

<sup>362</sup>KOCH Alexander (Hg.) (1924) *Modezeichnungen aus der Hoffmannschule*, Deutsche Kunst und Dekoration: in Band LIV, XXVII. Juni 1924. 6, S. 161-168, Darmstadt: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1924/0175>

<sup>363</sup>Abb. 103: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>364</sup>Abb. 104: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>365</sup>Abb. 105: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>366</sup>Abb. 106: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>367</sup>Abb. 107: undatiert Josef Hoffmann Inventarnummer: G 144/22  
Quelle: <https://www.mumok.at/de/musterentwurf-3>

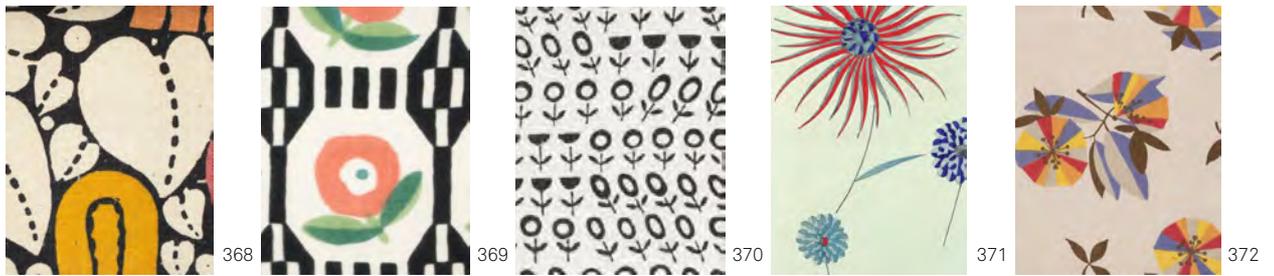


Abb. 108: 1910 „Jagdfalke“ Josef Hoffmann

Abb. 109: 1911 „Riva“ Josef Hoffmann

Abb. 110: 1930 „Tilupi“ Felice Rix

Abb. 111: 1923 „Marsblume“ Felice Rix

Abb. 112: 1924 „Fidelio“ Maria Likarz

Der japanische Einfluss auf die Arbeit von Rix ist eher auf eine Vorstellung und Phantasien, sowie eine Erinnerung an ihre Kindheit, als der Japonismus mit der Wiener Secession seinen Höhepunkt erlebte, gebunden. Die Bildsprache aber, die Welt als heiter und vergänglich darzustellen, hat sie aufgenommen und umgeformt.

Erste Bezüge zu den asiatischen Vorbildern zeigen sich in den 1920er Jahren. Bei der Betrachtung des Stoffentwurfs „Mandarin“, ein mit Drachensmotiven versehenes Muster und „Purpurnelke“, die beide 1925 an der EXPO in Paris gezeigt werden<sup>373</sup>, wird dieser Einfluss deutlich. Ende der 1920er Jahre verändert sie dagewesene Rapporte, die an „Gespinst“ erinnern und unterwirft organische Formen einer geometrischen. Ebenso bei dem Entwurf „Purpurnelke“, wo eine stilisierte Nelke zu einem Fächer wird und damit die organische Blütenform ersetzt. Deutlich ist diese Veränderung auch an den beliebten Vogelmotiven, die bevorzugt an Wandmalereien und Pölstern zu beobachten sind. Maria Likarz entwirft aus „Purpurnelke“ einen Morgenrock oder Kimono in verschiedenen Farben, was die japanische Anmutung verstärkt. Bereits 1923 hat Rix die Arbeit „Japanland“ produziert; ihr Interesse

<sup>368</sup> Abb. 108: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>369</sup> Abb. 109: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>370</sup> Abb. 110: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>371</sup> Abb. 111: Quelle: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18631537/>

<sup>372</sup> Abb. 112: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>373</sup> THUN-HOHENSTEIN, C., VÖLKER, A. (2017) S. 134, Abb. 152

an Japan und der vermeintliche Einfluss von Isaburo Ueno, der zu dieser Zeit im Büro Hoffmann tätig ist, wird deutlich. Es folgen weitere Entwürfe mit Betitelungen wie „Ogi“, „Nihon“, „Kicku“ und „Kirschblüte“, deren asiatischer Klang oder ihre Muster auf den fernen Osten, der bald zur Wahlheimat wird, verweisen.



Abb. 113: 1925 „Mandarin“ Felice Rix

Abb. 114: 1924 „Purpurnelke“ Felice Rix; 1927 Entwurf Kimono Maria Likarz

Abb. 115: 1929 „Nihon“ Felice Rix

Abb. 116: 1922 „Goldvogel“ Felice Rix

Abb. 117: Kleid mit Stoff „Malta“ von Felice Rix

„Lesen wir Namen unserer Heimatstadt auf einem kleinen Andenken, [...] so wirkt das geschmacklos. Stünde dort „Timbuktu“, wäre der selbe Gegenstand anziehend.“<sup>379</sup>

Besonders bei Josef Frank spielen die Bezeichnungen seiner Entwürfe eine wichtige Rolle. „Frank entwickelt die Idee, mit Stoffen, die Florenz, Hellbrunn, Kitzbühel, Hawaii oder Manhattan hießen, einen Ort entstehen zu lassen. Auf dieselbe Weise spiegelten die Namen seiner Phantasiegärten-Muster wie Schöpfung, Anakreon, Aralia, Primavera, Tropenzauber, Karma und Mirakel den Wunsch wider, durch das Motiv eine positive Stimmung zu erzeugen.“<sup>380</sup> Wie auch bei Loos, geht es dem Architekten darum, Identität und Verortung für

<sup>374</sup>Abb. 113: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>375</sup>Abb. 114: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>376</sup>Abb. 115: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>377</sup>Abb. 116: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>378</sup>Abb. 117: Quelle: Creative Common, Google

<sup>379</sup>FRANK, Josef (1934) „Rum och inredning“, in Form Jg. 30, Heft 10, 271-225; deutsche Übersetzung des Manuskripts „Raum und Einrichtung“ in BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd. 2, S. 298

<sup>380</sup>SHAPIRA, Elena, *Sinn und Sinnlichkeit* in: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) (2016) S.66

die jüdische Bevölkerung zu erzeugen.<sup>381</sup> Die Erfahrung und das Wissen um Textilien gehen auf Franks Eltern zurück. Der Vater Ignaz Frank eröffnet ein Stoffgeschäft in Wien, wofür seine Mutter Entwürfe im Stil der Wiener Sezession anfertigt.<sup>382</sup> 1870 kooperiert das Familienunternehmen dann mit dem Textilhandel Freistadt & Co.<sup>383</sup> Frank steht mit Rix in enger Verbindung. Es ist anzunehmen, dass Rix die zahlreichen Publikationen der 20er Jahre konsumierte worin die Tätigkeit Franks verbreitet wird. In dem ausführlichen Bericht vom April 1924 *Ausstellung von Arbeiten des modernen österreichischen Kunsthandwerks Wien 1923* von Hans Ankwicz-Kleehoven, finden neben Josef Hoffmann, Oskar Strnad, Michael Powolny, die KollegInnen V. Wiesethier, D. Kuhn, H. Bucher, aber auch Josef Frank, Oswald Haerdtl und Dagobert Peche mediale Anerkennung.<sup>384</sup> Besonders Kleehoven und der Schriftsteller Leopold W. Rochowanski berichten zu dieser Zeit über die Tätigkeiten der Architekten, der *Wiener Werkstätte* und der *Wiener Schule*.<sup>385</sup> Ebenfalls erscheint das jüdische Familienblatt „*Menorah*“, worin zeitgenössische vorwiegend jüdische Künstler, von Max Eisler beleuchtet werden. Eisler, der über zeitgenössische Kunst, Architektur und Kunstgewerbe schreibt, propagiert die Wiener Schule mit Josef Frank sowie die *Wiener Werkstätte* in seinen Berichten. In der Monatsschrift *Bau- und Werkbund* vergleicht er zum Beispiel Mies van der Rohe's Bauten mit jenen Josef Franks.<sup>386</sup> Das Trio Frank, Wlach und Sobotka ist überaus erfolgreich, nachdem sie mit ihrem Unternehmen 1925 an der EXPO in Paris vertreten sind. Die Firma *Haus&Garten* besteht ohne Frank bis 1935 weiter, er selbst ist ab 1934 in der von Estrid Ericson 1924 gegründeten schwedischen Firma *Svenskt Tenn*

---

<sup>381</sup>ebenda S.66

<sup>382</sup>vgl. HEDQVIST, H. (2015) S.13

<sup>383</sup>HEDQVIST, H. (2015) S.13

<sup>384</sup>vgl. KOCH Alexander (Hg.) (1924) *Ausstellung von Arbeiten des modernen österreichischen Kunsthandwerks Wien 1923*, Deutsche Kunst und Dekoration: in Band LIV, XXVII. April 1924. 6, S. 19-25, Darmstadt: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1924/0038>

<sup>385</sup>vgl. MEDER, Iris, *Max Eisler und die österreichische Architekturkritik*, In: THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) (2016) S.81/82

<sup>386</sup>ebenda S. 76

tätig, wo er mit seinen Entwürfen Berühmtheit erlangt.<sup>387</sup> „The success is what drives Frank to later claim himself as the creator of Swedish Modern“, begründet Frank mit den Worten: „I build on a cultivated tradition, I have saved Swedish interior design and created the Scandinavian style. Before me the only tradition was Bauhaus.“<sup>388</sup>

## 7.2 Identität in Japan – Japanische Identität

Der Japanische Architektenbund „[...] believed that modernism in architecture might replace the elevational eclecticism of the teikan style, if only they could isolate the key compositional elements common to traditional Japanese architecture and modern design. They needed, however, an authoritative spokesperson. Taut intuitively understood his role and played it to the hilt, in exchange for being allowed to stay in Japan.“<sup>389</sup>

Von 1933 bis März 1934 ist Bruno Taut als Berater am staatlichen Forschungsinstitutes für Handwerkskunst (kogei shido sho) in Sendai tätig, wo seine Aufgabe darin besteht, Künstlerwerkstätten in Kyoto, Osaka und Tokio aufzusuchen, um eine Sammlung „guter Modelle für Gebrauchsgegenstände anzulegen, aus deren Studium neue Gegenstände konzipiert werden sollten“<sup>390</sup>. Danach entwirft er bis 1936 ungefähr 300 Gegenstände am Institut für Handwerkskunst in Tagasaki. Nach seinem Weggang übernimmt das Amt Isaburo Ueno als sein Nachfolger.

---

<sup>387</sup> vgl. <https://www.svenskttenn.se/en/since-1924/> abgerufen am 16.05.2018

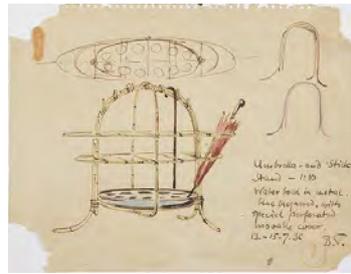
<sup>388</sup> HEDQVIST, H. (2015) S. 34

<sup>389</sup> ISOZAKI, Arata (2006) *Japan-ness in Architecture*, trans. Sabu Kohso. Cambridge: MIT Press, S.10-11

<sup>390</sup> TAUT, B. (2011) S. 134



391



392



393

Abb.118: Bruno Taut, Gebrauchsgegenstände zwischen 1932 und 1935

Abb.119: Bruno Taut, Designbild "Schirmständer

Abb.120: Bruno Taut, Lackierter Handspiegel, lackierter Spiegelständer

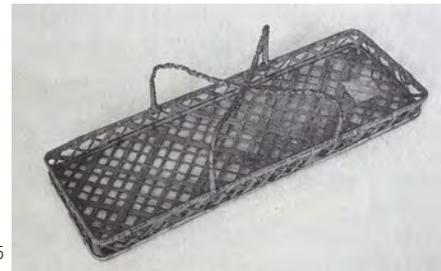
In Gunma entstehen Lack-, Holz-, Bambus-, Färb- und Webarbeiten sowie zahlreiche Entwurfszeichnungen, die genaue Anleitungen zu Material für die ausführenden Handwerker beinhalten. Taut setzt für seine Kunstgegenstände, die in traditioneller Handwerkstechnik erzeugt werden, in erster Linie lokale Materialien wie Bambus ein, wie es auch den Grundsätzen des „Internationalen Architekturbunds“ entspricht, dem Taut angehört. Das ursprüngliche Material interessiert ihn. Er wendet die Flechtart, wie sie traditionell in Takasaki, bei Sandalen zur Anwendung kommt an Schüsseln und Brotkörben, aber auch an Lampen oder Schirmständern an, wodurch er sein modernes, westliches Design in Japan zum Ausdruck bringt.



394



395



396

Abb. 121: 1932-35 Bruno Taut – Bambus Korb

Abb. 122: 1934 Korb, Brotkorb, Schirmgriffe aus Bambus; Miratiss

Abb. 123: ca. 1939 Korb Felice Rix

<sup>391</sup>Abb. 118: Foto: Minamino Kaoru Quelle: Ausst.kat. *The Craft Works of Bruno Taut – Taut's Design Legacy in Japan* in Osaka und Tokyo von Dezember 2013 bis Mai 2014, Galerie LIXIL [http://www1.lixil.co.jp/gallery/exhibition/detail/d\\_002591.html](http://www1.lixil.co.jp/gallery/exhibition/detail/d_002591.html) abgerufen am 15.05.2018

<sup>392</sup>Abb. 119: Quelle Foto: Kenji Masunaga

<sup>393</sup>Abb. 120: Quelle Foto: Kenji Masunaga

<sup>394</sup>Abb. 121: Quelle: Creative Common, Google

<sup>395</sup>Abb. 122: Quelle: TAUT, B. (2011) S. 108 Abb. 82

<sup>396</sup>Abb. 123: Sammlung: Prefectur Gunma Industrial Technology Center  
Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S.39

Immer wieder vergleicht Taut das japanische *aji* – den guten Geschmack und die Harmonie – mit dem Kitsch – *Getemono*, *Ikamono* und *Inchiki*<sup>397</sup>. Ähnlich den Worten von Walter Gropius heißt es bei Taut: „Aji [...] der die Schönheit aus der restlosen Harmonie aller Funktionen herleitet, aus der besten Benutzbarkeit eines Gegenstandes, dem geringsten Materialverbrauch und der absolut passenden Technik.“<sup>398</sup> Vor allem seine einzigartigen Tabaksets sind in Japan sehr beliebt die alles, was zum Rauchen notwendig erscheint, in einem Objekt vereinen.<sup>399</sup>



Abb. 124: 1932-35 Bruno Taut Holz Zigarettenetui mit Rohraufhänger  
Abb. 125: 1934 Bruno Taut Serviettenringe Bambus; Miratiss

Er lobt die japanischen Arbeiten, in hoher Qualität erzeugt, vom Meister und dessen Werkstätten mit dem Wort – *shibui* – *in sich ruhend und im Fluss*<sup>402</sup>. Obwohl Japans Ursprung in der Kunst in China zu finden ist, hat Japan die Kunst geschaffen, diese Ruhe zu verbildlichen. Kurt Singer, der von 1931 bis 1939 im japanischen Exil lebt, beschreibt diese japanische Eigenart mit den Worten: „Sie haben wenig erfunden, [...] exzellieren in der Kunst des Übernehmens, Anpassens und Abänderns. Im Wählen und Verwerfen sind sie von unbeirrbarer Geschicklichkeit. Was sie übernehmen wird oft nach Umfang Inhalt und Tiefe reduziert innerhalb dieser Grenzen aber zu eigentümlicher

<sup>397</sup> *Getemono* – Produkt schlechter Qualität; *Ikamono* – gefälschte, kitschige kleine Artikel; *Inchiki* – Krimskrums in: TAUT, B. (2011) S. 84

<sup>398</sup> TAUT, B. (2011) S. 114

<sup>399</sup> vgl. Ausstellungskatalog *The Craft Works of Bruno Taut – Taut's Design Legacy in Japan* in Osaka und Tokyo von Dezember 2013 bis Mai 2014, Galerie LIXIL

<sup>400</sup> Abb. 124: Foto: Kenji Masunaga, Quelle: Ausstellungskatalog *The Craft Works of Bruno Taut – Taut's Design Legacy in Japan* in Osaka und Tokyo von Dezember 2013 bis Mai 2014, Galerie LIXIL

<sup>401</sup> Abb. 125: Quelle: TAUT, B. (2011) S. 108 Abb. 84

<sup>402</sup> vgl. TAUT, B. (2011) S. 126

Vollendung gebracht.“<sup>403</sup> Diese Worte von Singer beschreiben gut, wonach die europäischen Theoretiker suchen und was Japan traditionell immer schon getan hat: Reduzieren & vereinfachen, gemäß Mies van der Rohes Sprichwort: „Less is more!“

Taut beschreibt die japanische Kunst mit den Worten: „Es ist ja das Land, das von seinen Anfängen an seine eigene originale Kultur ohne Störung von außen bis heute selbständig entwickeln konnte. Es hat im Laufe der Jahrhunderte mehrfach fremde Einflüsse in sich aufgenommen, assimiliert und ins Japanische umgeformt, so daß [sic!] schließlich wieder etwas eigentümlich Japanisches das Resultat war. Das heutige Japan steht vor der selben Aufgabe.“<sup>404</sup> Die Verwestlichung hat große Auswirkungen auf die Wohnsituation, denn im Unterschied zur europäischen Fülle an Einrichtungsgegenständen und Nippes, tritt die Einfachheit der japanischen Wohnhäuser und ihrer Räume mit ihrer „Leere“ besonders deutlich hervor. Gebrauchsgegenstände werden in Schachteln verwahrt und nur hervorgebracht, wenn sie von Nutzen sind. Daraus resultiert eine Schlichtheit, die es umso besser ermöglicht die Architektur der Gebäude, mit ihren dekorierten Papierwänden und Glasscheiben, wahrzunehmen. Diese Zurückhaltung und Bedachtsamkeit der Japaner darauf, wie Taut es beschreibt, andere Bürger nicht zu „beschmutzen“, zeigt sich auch in Maßnahmen wie Drahtgeflechten vor Fassaden oder Spritzschutz an Reifen.<sup>405</sup>

Zu dieser Zeit finden der Sessel und andere europäische Möbel Einzug in das traditionell japanische Wohnhaus. Die Untauglichkeit des westlichen Einflusses auf Japan, der von der Architektur über Kunstgewerbe bis in die Kleidung einzieht, beschreibt Taut: „[...] ohne Vorarbeit beginnen sie das Moderne und verleugnen ihren guten gepflegten Geschmack.“<sup>406</sup> Damit meint er, dass der Japaner nicht in Kenntniss gesetzt wird, wie die westlichen Dinge

---

<sup>403</sup> SINGER, K. (1991) S.247

<sup>404</sup> TAUT, B. (2015) *Nippon*, S. 140

<sup>405</sup> vgl. TAUT, B. (2015) *Nippon*, S. 85, 86

<sup>406</sup> TAUT, B. (2011) S. 129

anzuwenden sind, und sie daher völlig falsch benutzt werden, was in weiterer Folge dazu führt, dass sie ihrem Zweck entzogen werden und völlig deplaziert sind. Japan hat für seine Bedürfnisse des alltäglichen Leben mit Kimono, Stäbchen, Schüsseln, Papierwänden alles erschaffen, was notwendig ist, und es hat funktioniert. Das Einfache, Schlichte, wofür Japan Europa imponiert, hat Japan fehlinterpretiert, indem es die europäischen Möbel in die japanische Kultur hat einziehen lassen, statt die Idee wieder zu übernehmen und auf die eigene Kultur zu adaptieren. Mit einem Anzug beim Essen zu hocken oder mit Gabel und Messer *Sushi* zu essen erscheint grotesk.

Wie Josef Frank in Wien, setzt auch Bruno Taut seine Überlegungen zur Architektur, Mode, Tradition und Stil in Japan fort. In der japanischen Kunst, so schreibt Taut, herrscht „absolute strenge des Stils“ in „Übereinstimmung von Technik und künstlerischem Entwurf“<sup>407</sup>. Vor allem der Gemütszustand der Ruhe, lässt auch Werke die mit „reichen Mitteln“ erschaffen werden, bescheiden erscheinen.<sup>408</sup> Erst das Aufnehmen der westlichen Einflüsse in Japans langjährige, traditionsvolle Gewohnheiten zeigt sich besonders im Kunstgewerbe als unpassend. „Bekannt ist die japanische Industrie [...] die zur Ausfuhr bestimmt [...] [ist]. Sie zeigen eine schreckliche Verzerrung japanischen Geschmacks, natürlich eine absichtliche, und die Ausländer kaufen dieses Zeug als echt japanische Produktion und helfen damit, daß [sic!] in der Welt jene verzerrten Vorstellungen eines Japan verbreitet werden in dem es nur Geishas und Cherry-Blossoms gibt.“<sup>409</sup> Schlechte Imitationen, die in manchen Kreisen bis hin zum Einsatz der, für die japanischen Bedürfnisse „unpraktischen“, Stahlrohrmöbel, gelangen zu dieser Zeit an ihrem Höhepunkt, wo doch das erprobte und bewährte Holz in der Tradition verankert ist.<sup>410</sup>

---

<sup>407</sup> TAUT, B. (2011) S. 37

<sup>408</sup> ebenda S. 38

<sup>409</sup> TAUT, B. (2015) *Nippon*, S. 110

<sup>410</sup> ebenda S. 111

Bruno Taut betreibt mit seinem Freund Fusaichiro Inoue das Geschäft MIRATISS in der Einkaufsstraße Ginza in Tokio, wo er seine Werkstücke In- und Ausländern zum Erwerb darbietet. Das Unternehmen punziert seine Produkte mit einem eigens dafür entworfenen Taut/Inoue Stempel. Wie bereits auch Hoffmann in Wien, vertritt Taut die Meinung, dass hochwertige Produkte in einem dementsprechend geeigneten Ambiente auszustellen sind.<sup>411</sup> Die Kunstgegenstände von Felice Rix werden bei Miratiss ebenfalls zum Verkauf angeboten. „Ihre feinen farbigen Produkte verkauften sich besser als die von Bruno Taut wie sich ein damaliger Assistent erinnert.“<sup>412</sup>

Taut berichtet auch über das gegenwärtige Schulwesen und dessen Reformbedürftigkeit. Bei einem Besuch mit Isaburo Ueno bei Motono Seigo, der Professor an einer Kunstgewerbeschule in Kyoto ist und ebenfalls Mitglied des Bundes, beschreibt er den Zustand wie folgt: „Kunstgewerbe! gut die Fachschule mit vielen Maschinen für Drucken, Weben, Färben und Porzellan. Das ist aber nicht „Kunstgewerbeschule“, und die ist unter aller Kritik: nur Zeichnen in allen Stilen, Möbel, Theater, Plakate, Muster – ohne jede Unterscheidung der Qualität, nur damit die Fabrikanten Zeichner für alles bekommen können. Motono selbst, [...], aber das sind nun einmal die Regierungsvorschriften und nach denen muß [sic!] er unterrichten. Was soll ich da sagen!“<sup>413</sup>

Positiv äußert er sich zur Einbindung der Natur in die Architektur. Zu dieser besonderen Atmosphäre zwischen dem Innenraum und dessen Umgebung, für die Japan heute weltweit bekannt ist, schreibt er: „Und es war ebenso schön, in einem schlichten neuen japanischen Klubhause mit seiner völligen Öffnung zum Wald einen ganzen Tag auszuruhen und die Ruhe des japanischen Hauses dabei ganz in sich aufzunehmen. [...] Die Harmonie eines in Proportionen und Hölzern fein abgestimmten Wohnraumes geht dann erst in uns

---

<sup>411</sup>vgl. TAUT, B. (2011) S. 128

<sup>412</sup>KAKUYAMA, T.(2013) S. 122, Originalquelle: OKU, Kaya (2006)

*Richi Ueno-Rix: Soshoku to modanizumu*” S. 133

<sup>413</sup>TAUT, B. (2015) S. 122

über, und der ebenso abgestimmte Schmuck dieses Raumes, das Tokonoma mit einem kräftigen Kakemono aus Schrift, die überaus zart verteilten Bemalungen auf der Schiebewand und auf dem Holz der Tana wurden in ihrer Bedeutung und ihrem Sinnreichtum erst ganz und gar begriffen. Das Wunderbarste des japanischen Wohnraumes liegt in der Behandlung des Tageslichtes.“<sup>414</sup> Auch Josef Frank nimmt 1930 Stellung: „So ist unser modernes Haus die Fortsetzung des ganzen Dranges nach Freiheit, der sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem japanischen Einfluß [sic!] geltend machte. [...] Die Grundlagen unserer modernen Architektur, die Prinzipien, nach denen das neue Haus gebaut ist, sind also weder Stahl, noch Eisen, noch aus Eisenbeton, sondern sein Vorbild ist das japanische Haus, das aus Holz gebaut ist, mit seinen verschiebbaren Wänden, vergänglich und leicht, beweglich und transparent. Das war die Sehnsucht, bevor wir das neue Material kennengelernt hatten, eine geistige Grundlage der Architektur, derer viele sich jetzt schämen.“<sup>415</sup>

Während Taut und Frank für das japanische Wohnhaus lobende Worte aussprechen, erschaffen die japanischen Architekten europäische Zimmer in japanischen Häusern. Auch Felice Rix und Isaburo Ueno bekommen immer wieder Aufträge für solche. Das von Isaburo 1929 geplante Haus Yanagimoto besitzt im Inneren eine Mischung aus japanischem und westlichem Stil. Im ersten Stock, im Empfangszimmer, befindet sich eine Sitzecke, deren Wände mit Lizzis Tapete „Blütengarten“ überzogen sind. An diesem Bau arbeiten sie besonders eng zusammen.<sup>416</sup>

---

<sup>414</sup>TAUT, B. (2015) *Nippon*, S. 84

<sup>415</sup>FRANK, J. (1920) *Was ist Modern?* In: Form, Jg. 5, Berlin 1930, Heft 15, S. 399-406, In: BOJANKIN, T., LONG, C., MEDER, I. (Hg.) (2012) Bd. 1, S. 412

<sup>416</sup>vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 34



417



418



419

Abb. 126: Architekt: Isaburo Ueno, Yanagimoto-Haus

Abb.127: Felice Rix „Blütengarten“ im 2. Stock des Yanagimoto Haus

Abb. 128: Yanagimoto-Haus, Innenansicht

---

<sup>417</sup>Abb. 126: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 35

<sup>418</sup>Abb. 127: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 82

<sup>419</sup>Abb. 128: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 82

## 8. Die japanische Moderne

„A 1938 radio broadcast round table discussion on export crafts focused on the question of how to break off the stagnant and declining situation of export crafts after the outbreak of the Sino-Japanese War of 1937. The central topic discussed was how to proactively design ‘Japaneseness’ taking a long-term view —this ‘Japaneseness’ should not only be understood by Japanese, but it should also be modern and universal, something in line with design by Bruno Taut (invited in 1933-36) who successfully demonstrated how the idea of ‘simplicity’ and ‘sturdiness’ with ‘Japaneseness’ could be combined.“<sup>420</sup>

Das Kōgei Shidōsho (Industrial Arts Research Institute: IARI) schickt zur Erkundung des chinesischen Handwerks den Abgesandten Nishikawa Tomotake 1939 in die Manchurais sowie Koike Shinji in andere Teile Chinas mit dem Ergebnis, dass Japan seine Schwächen im Design verbessern kann, indem es seine historischen chinesischen Wurzeln, und vor allem die Funktionalität der aus der Volkskunst stammenden Produkte, in das Design aufnimmt, denn die Funktionalität entspricht der Idee der europäischen Moderne.<sup>421</sup> Terasaki Tsuyoshi, zurück aus Taiwan, schreibt 1943: „the limitless natural resources that would form the basis for a potential new craft industry“<sup>422</sup> 1943 bewirbt sein Kollege Toyoguchi Kappei, der zum selben Zweck 1943 Taiwan bereist, die Bambusmöbel von Charlotte Perriand<sup>423</sup> die auf der Ausstellung in Japan zu sehen sind. Der Direktor Kunii Kitar formuliert die Ziele des IARI 1942 mit den Worten „Funktionalität und Schönheit“ basierend auf „fundierter Ästhetik und modernem technischen Wissen“. Vor allem am Beispiel des Sessels, der erst vom Westen übernommen, danach um

---

<sup>420</sup>KIKUCHI, Y. (2012) S. 468

<sup>421</sup>ebenda S. 468

<sup>422</sup>ebenda S. 469

<sup>423</sup>Charlotte Perriand bereist Japan von 1940 - 1942

chinesische Einflüsse erweitert und letztendlich ins Japanische übersetzt wird, kann die Designgeschichte Japans ganz gut veranschaulicht und mit Felice Rix Entwürfen verglichen werden. „In the context of design history in Japan, we can observe the trajectory from western-style to hybrid Oriental design and finally to the Japanese Modern design of the 1950s.“<sup>424</sup> Anhand von einigen Gabel-Entwürfen von Felice Rix können Entwürfe zu dem Hybrid der westlichen und japanischen Funktion festgemacht werden. Aus regionalen Materialien hergestellt, kombiniert sie das Stäbchen mit der dreizackigen europäischen Gabel und stellt auch Versuche mit zweizackigen Gabeln an. Während sie den Griff wie bei Stäbchen ausführt, experimentiert sie mit der Form der Zacken wo die Zacken in V-Form gebunden werden.



425



426

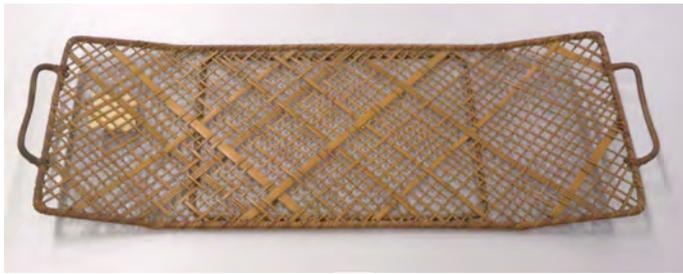
Abb. 129: Felice Rix, Shinodake Gabel  
Abb. 130: Felice Rix, Shinodake Gabel

Dass Rix sich, wie auch Taut, mit den regionalen Materialien und dem traditionellen Umgang mit Kunsthandwerk befasst, zeigt auch ein „Korb“ den sie entworfen hat. Doch auch ihr Ehemann Isaburo beschäftigt sich in Gunma mit den neuen Anforderungen und kreiert einige Sitzgruppen-Entwürfe aus Bambus, der aus den umliegenden Bergen stammt. Ein geflochtener Obstkorb, der Rix zugeschrieben ist, ist ebenso bezeichnend für die Lokalität des Produkts trotz der Verschmelzung der Kulturen Japan und Europa durch Felice Rix.

<sup>424</sup>KIKUCHI, Y. (2012), S. 470

<sup>425</sup>Abb. 129: Quelle: Gunma Präfektur Industrie-Technik Center  
© Gunma Prefectural History Museum

<sup>426</sup>Abb. 130: Quelle: Gunma Präfektur Industrie-Technik Center  
© Gunma Prefectural History Museum



427



428

Abb. 131: Felice Rix, Bambuskorb

Abb. 132: Isaburo Ueno, Tisch und Sessel

Neben der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen beginnt Rix 1940 zur Zeit ihres Aufenthalts in der Mandschurei, erstmals mit „emakimono“, japanischen Bilderrollen, zu experimentieren. Dieses traditionelle Material eröffnet ihr neue, unbekannte Möglichkeiten durch das „unendliche“ Format. Es entstehen Bilder die Nationalitäten, Gesellschaftsschichten, Traditionen, Menschen und unterschiedlichste Lebensweisen wiedergeben. Die gemalten Eindrücke aus China werden von Gedichten, die ihr Mann Isaburo Ueno darauf verfasst, verstärkt. In den 50ern entsteht unter anderem „Christkindlmarkt“. Erinnerungen an die Heimat Wien und ihre Bräuche werden wiedergegeben und stellen den starken Kontrast zwischen der westlichen Welt mit Japan bzw. China dar, wovon sie umgeben ist. Dass sie sich in ihrer Arbeit stark mit dem Ort auseinandersetzt, indem sie ihre Eindrücke zu Papier und die Bräuche der jeweiligen Kulturen zum Ausdruck bringt, zeigt einmal mehr den großen Unterschied dieser Welten, die hier aufeinandertreffen.

Das sich die Beschäftigung mit dem „endlosen“ Papier auf ihr weiteres Schaffen auswirkt kann angenommen werden.



429

Abb. 133: 1940 Schriftrolle / China: Poesie von Isaburo Ueno, Zeichnung: Felice Rix

<sup>427</sup>Abb. 131: Quelle: Gunma Präfektur Industrie-Technik Center

© Gunma Prefectural History Museum

<sup>428</sup>Abb. 132: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 38 Abb. 19

Quelle: Gunma Präfektur Industrie-Technik Center

<sup>429</sup>Abb. 133: Quelle: Ausstellungskatalog „F.R. „Lizzi“ Felice Rix-Ueno“ 1987



430



431

Abb. 134: 1955 „Christkindlmarkt“ Felice Rix

Abb. 135: 1950 Cloisonné Box „Hochzeit“ Felice Rix

Der Schwerpunkt ihrer Arbeiten verlagert sich in ihrem Spätwerk zu begehbaren Kunstwerken. Ihre Entwürfe, wie auch schon zuvor einmal bei der Verkaufsraumgestaltung der *Wiener Werkstätte*, ändern sich von zweidimensionalen Mustern zu durchschreitbaren Wandgemälden, in japanischer Tradition. Denn vor allem die Wandmalerei hat in Japan eine lange Tradition und ist von der Architektur untrennbar.<sup>432</sup> Mari Yamamine hat die Tapete von Felice Rix im Restaurant Actress in Tokyo 1995 restauriert und bemerkt, dass die Arbeit mit japanischer Wandmalerei vergleichbar ist, und sogar auf traditionelle Weise aufgeklebt worden ist. Nicht nur Einflüsse von Gustav Klimt und der Kunstszene in Wien um 1900, sondern auch die des japanischen Rinpa Stils, so meint sie, sind in ihren Entwürfen zu erkennen.<sup>433</sup> Gustav Klimt rezipiert bereits 1910/11 die japanische Malerei im Mosaikfries im Palais Stoclet in Brüssel.<sup>434</sup> „Besonders überzeugend ist die Gegenüberstellung des Stoclet-Frieses mit den Künstlern Ogata Korin und Tawaraya Sotasu“<sup>435</sup>. Sie gelten als Hauptvertreter des Rinpa-Stils, der mit seinen leuchtenden Farben zumeist auf goldenem Hintergrund, Ende des 16. Jhdts. bis in das 19 Jhd. blühte. Selbst Ogata Korin stellt Anfang des 19 Jhdts auch Textilien und

<sup>430</sup>Abb. 134: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 88

<sup>431</sup>Abb. 135: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 142

<sup>432</sup>vgl. TAUT, B. (2011) S. 45

<sup>433</sup>vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 21

<sup>434</sup>vgl. Gustav Klimt: *Erwartung und Erfüllung* – Entwürfe zum Mosaikfries im Palais Stoclet 2012, Quelle: [http://www.mak.at/gustav\\_klimt\\_erwartung\\_und\\_erfuellung](http://www.mak.at/gustav_klimt_erwartung_und_erfuellung) abgerufen am 15.05.2018

<sup>435</sup>BORCHHARDT-BIRNBAUMER, Brigitte (2012) *Entwurf in Gold*, Wiener Zeitung, 20.03.2012 Quelle: [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/444748\\_Entwurf-in-Gold-und-Platin.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/444748_Entwurf-in-Gold-und-Platin.html) abgerufen 15.05.2018

Kimonostoffe her.<sup>436</sup> Wieder wird hier der Kreis mit Rix geschlossen. Ihre ebenso leuchtenden Entwürfe für den Michiyo Club von 1950 kommen, anders als in den Entwürfen zu sehen ist, wie beim Rinpa-Stil, auf goldenem Hintergrund zur Ausführung.



437



438



439

Abb. 136: Felice Rix, Michiyo Club Tapete

Abb. 137: 1963 Felice Rix, Tapete im Restaurant „Actress“ im Nissei Theater

Abb. 138: 1963 Nissei Theater

Nachdem die alliierte Besatzungszeit 1952 endet und Japan seine Unabhängigkeit erlangt, schlägt sich das kulturelle Identitätsproblem und seine Umsetzung in der Architektur unter anderem in einer Diskussion zwischen namhaften Architekten wie Tango Kenzo und Maekawa Kunio unter dem Titel „Nationalism vs. Internationalism“ nieder, welche im Architekturjournal *Kokusai kenchiku* veröffentlicht wird.<sup>440</sup> 1960 meldet sich die radikale Gruppe der Metabolisten mit ihrem Manifest unter Ablehnung des japanischen Stils zur Lösung des Problems. Dem gegenüber steht Togo Murano, der inspiriert durch den japanische „Sukiya“-Stil<sup>441</sup>, als Beispiel die im 17. Jahrhundert erbaute Katsura Villa, die auch Bruno Taut<sup>442</sup>, Le Corbusier und Walter Gropius

<sup>436</sup>vgl. WICHMANN, H. (1990) S. 369

<sup>437</sup>Abb. 136: Foto: Sammlung Hirata Selfichi, Quelle: „F.R. „Lizzi“ Felice Rix-Ueno“ 1987

<sup>438</sup>Abb. 137: Foto: Private Sammlung

Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 181 Abb.: IV-17

<sup>439</sup>Abb. 138: Foto Restaurant Actress,

Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 187 Abb. IV-20(2)

<sup>440</sup>vgl. REYNOLDS, J. M. (2001) S. 215

<sup>441</sup>Sukiya“-Stil ist eine populäre Teehaus-Ästhetik in privaten und öffentlichen Gebäuden. Als letzter in Japan entwickelte Stil vor der Öffnung. Eine starke Beziehung zwischen Außen und Innen sind durch Schiebeelemente gegeben. Der Boden ist mit Tatami Matten ausgelegt. Kennzeichen sind wenig Dekoration und kleine Räume

<sup>442</sup>Kurz nach Tauts Ankunft schenken die Uenos ihm zum Geburtstag einen Besuch der schwer zugänglichen Villa. In: TAUT, B. (2015) *Nippon*, S. 20

beeinflussen,<sup>443</sup> versucht die Moderne mit der Tradition zu vereinen. „[...] in a sense reflecting the congruence which European architects such as Walter Gropius [...] recognised in Japanese architecture”<sup>444</sup> Auch Rix hat dazu eine Meinung, wie sich Taut in seinem Tagebucheintrag vom 15. Juli 1933 erinnert: „Die Japaner sollen doch nicht immerfort japanisch malen.”<sup>445</sup> Mit dem Besuch der Villa Katsura sieht Taut seinerseits eine erfolgreiche Belehrung durchgeführt. Walter Gropius schreibt in einer Postkarte an Le Corbusier im Juni 1954 nach dem Besuch der Villa: „Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old Japanese culture.”<sup>446</sup>

Als Beispiel für Muranos Architektur sei hier auf den Kasui-en Anbau des Miyako Hotels (heute Westin Miyako Hotel) von 1959 in Kyoto hingewiesen, worin einer der letzten Tapetenentwürfe von Felice Rix „Vögel und Blumen” sowie „Blume und Baum” an Wänden, Vorhängen und Möbeln verwendet werden. Er verwirklicht hier einen Anbau mit 20 Gästezimmern, die alle unterschiedliche Grundrisse und Atmosphären haben.<sup>447</sup> Nach Angabe des „The Westin Miyako Hotel” ist die Tapete in der von Togo Murano entworfenen „Imperial Suite” noch heute vorhanden. 1970, während der Weltausstellung in Osaka verzeichnet das Hotel 168.000 Besucher und zählt zu den größten Hotels Japans, wo renommierte Persönlichkeiten wie Albert Einstein, Frank Lloyd Wright und viele andere übernachteten.<sup>448</sup>

---

<sup>443</sup>vgl. CALDICOTT, NICHOLAS (2012) *Kyoto on a budget*, The Guardian 03.02.2012, Quelle: <https://www.theguardian.com/travel/2012/feb/03/kyoto-budget-city-guide-japan> abgerufen am 15.05.2018

<sup>444</sup>FAIR, Alistair (2016) *Setting the Scene – Perspectives on Twentieth-Century Theatre Architecture*, London/ New York: Routledge, S. 75

<sup>445</sup>TAUT, B., (2013) S. 89

<sup>446</sup>FIGAL, Günter (2015) S. 238

<sup>447</sup>vgl.: <https://www.miyakohotels.ne.jp/westinkyoto/english/room/index.html> abgerufen am 15.05.2018

<sup>448</sup>vgl.: [http://www.starwoodhotels.com/westin/property/overview/history.html?propertyID=1427&language=en\\_US](http://www.starwoodhotels.com/westin/property/overview/history.html?propertyID=1427&language=en_US) abgerufen am 15.05.2018



449



450



451

Abb. 139: 1970 Felice Rix „Blumen und Vögel“

Abb. 140, 141: Imperial Suite at the The Westin Miyako Hotel in Kyoto

1941 kommt es bereits zu einer der ersten Kooperationen von Felice Rix mit dem Architekten Murano bei der „Hien-so“ (Villa Hien, 1941) in Kyoto.<sup>452</sup> Das letzte Mal 1963, als Felice Rix ihr Meisterwerk im Restaurant „Actress“ in dem von Murano entworfenen Nissei Theater verwirklicht. Hier findet die Architektur der Jahrhundertwende durch Rix und Murano ihre Erneuerung in der Moderne Japans mit dem Unterschied, dass das Verschmelzen unter Berücksichtigung der westlichen und japanischen Tradition gewahrt bleibt. Denn auch Murano handelt unter dem Einfluss seiner Herkunft und ist durch seinen Aufenthalt im Europa der 1920er Jahre anzunehmender Weise durchaus gut informiert darüber unter welchem Einfluß seine Kollegin steht.



453



454

Abb. 142: 1963 Felice Rix Nissei Theater Restaurant Actress

Abb. 143: Edo period, 17 Jhd. Ogata Korin Schwertlilien

<sup>449</sup>Abb. 139: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 174

<sup>450</sup>Abb. 140: Quelle: Imperial Suite © The Westin Miyako Hotel, Kyoto

<sup>451</sup>Abb. 141: Quelle: Imperial Suite © The Westin Miyako Hotel, Kyoto

<sup>452</sup> vgl. KAKUYAMA, T. (2013) S. 119

<sup>453</sup>Abb. 142: Quelle: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 188

<sup>454</sup>Abb. 143: Quelle: Nezu Art Museum / cc

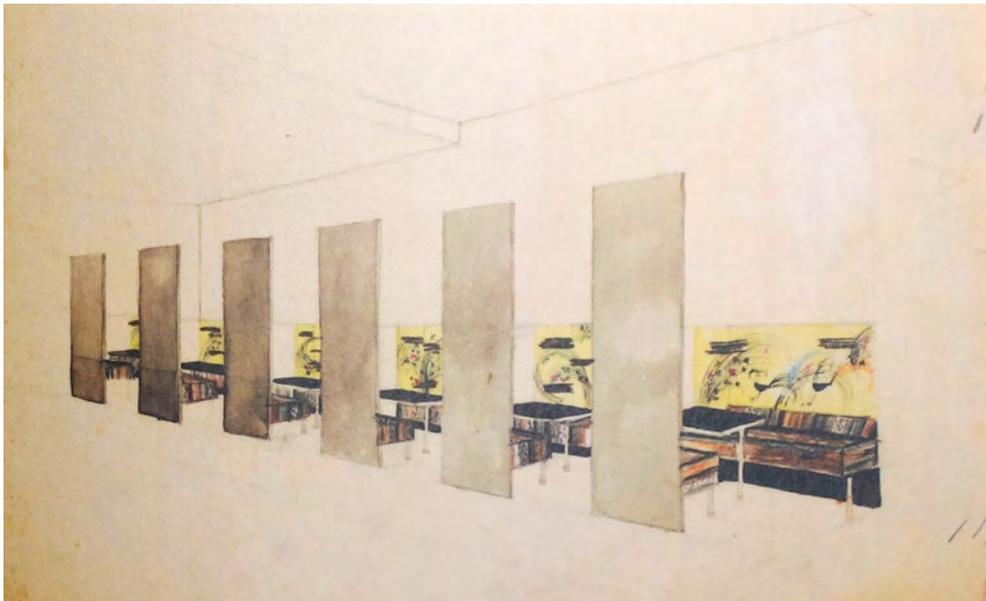


Abb. 144: 1930 Entwurf für Inneneinrichtung einer Bar

---

<sup>455</sup>Abb. 144: Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S. 167

## 9. Lehre

Neben den japanischen und chinesischen Einflüssen, denen Rix unterliegt, sind besonders das *Bauhaus* und die *Wiener Werkstätte* im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit im Japan um 1950 von Bedeutung. Wie auch andere europäische Schulen, bleibt das *Bauhaus* von dem japanischen Einfluß in den 1920ern nicht unberührt, aber auch umgekehrt findet ein Austausch statt.

### 9.1 Das Bauhaus

Walter Gropius konstituiert 1919 in Weimar das *Bauhaus*, wofür Henry van de Velde bereits 1907 das Fundament legt. In einem Brief an Gropius teilt er ihm seine Begeisterung für Japan mit. Der Architekt, der von der Linie im Sinne einer Tradition einerseits als Gestaltungselement andererseits spricht, schreibt darin: „Es bedurfte der Gewalt der japanischen Linie, der Gewalt ihres Rhythmus und seiner Akzente, um uns aufzurütteln und zu beeinflussen. [...] Die japanische Linie war heilbringend“.<sup>456</sup> Nachweisbar ist der Einfluss auf die Keramikerzeugnisse wie Teekannen, in den Bauhauswerkstätten der 1930er Jahre, wo ein starker Bezug zu den Vorbildern vorhanden ist, während auf andere Entwürfe, wie dem Möbelentwurf für ein Bücherregal im Arbeitszimmer von Walter Gropius, nur eine formale Verwandtschaft mit der japanischen Wandnische festgestellt werden kann.<sup>457</sup> Das *Bauhaus*, das ursprünglich an die europäischen Reformbewegungen anknüpft entwickelt bald, durch den Einfluss von der holländischen Gruppe *De Stijl* und dem russischen Konstruktivismus, einen Funktionalismus, der das Ornament

---

<sup>456</sup>GADIANT, Hansjörg (Hg.) (2000) „Rein und schön“ *Schweizer Ingenieur und Architekt*, Nr. 41, 13. Oktober 2000, Berlin, S.11 Quelle: <http://doi.org/10.5169/seals-79989> abgerufen am 15.05.2018

<sup>457</sup>ebenda S.12,13

ablehnt.<sup>458</sup> Erst mit der Konzeption von Industrieprodukten, für die Serienproduktion, entwickelt das *Bauhaus* in Dessau unter Direktor Hannes Meyer, einen rationalen Stil, der sich von der Wiener Art maßgeblich unterscheidet. Der Einfluss der verschiedenen Direktoren und Lehrer verändern die Schule über die Jahre immer wieder sehr stark.

Lehrende wie Gunta Stözl, die 1919 als Schülerin bei Walter Gropius in Weimar ihre Laufbahn beginnt, gehört zu den BegründerInnen der Textilwerkstatt in der 1924 nach Dessau verlegten Schule.<sup>459</sup> Es entstehen bis in die 1930er Jahre zahlreiche Webstoffe worin sich der Einfluß der Bauhaus-Lehrer Johannes Itten, Georg Muche und Paul Klee niederschlagen.<sup>460</sup> „Es entstanden formal abstrakte, farbig sensilbe, auf Simultan-Kontrasten aufbauende, zum Teil mit neuartigen, unerprobten Materialien handgewebte Arbeiten.“<sup>461</sup> Felice Rix entwirft 1927 den Stoff „Neubau“, ein sehr „eckiges“ Muster, das mit den Stil der Künstler des Bauhauses vergleichbar ist.

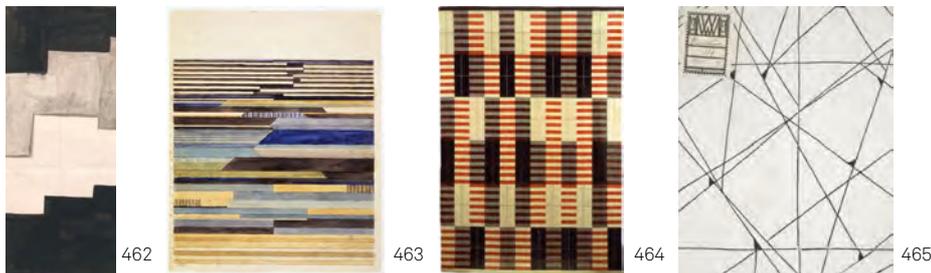


Abb. 145: vor 1927 „Neubau“ Felice Rix  
 Abb. 146: 1923 Gunta Stözl Bauhaus Archiv Berlin  
 Abb. 147: 1926 Anni Albers Bauhaus Archiv Berlin  
 Abb. 148: 1924 Felice Rix „Ouverture“

<sup>458</sup> vgl. WICHMANN, H. (1990) S. 120

<sup>459</sup> vgl. STADLER-STÖLZL, Gunta (1968) „In der Textilwerkstatt des Bauhauses 1919 bis 1931“  
 werk: Schweizer Monatszeitschrift für Architektur, Kunst und Künstlerliches Gewerbe  
 Heft 11, Novmeber 1968, Universitätsbibliothek Basel; Persistenter Link:  
<http://doi.org/10.5169/seals-42987> abgerufen am 15.05.2018

<sup>460</sup> vgl. WICHMANN, H. (1990) S. 120

<sup>461</sup> WICHMANN, H. (1990) S. 120

<sup>462</sup> Abb. 145: Quelle: Creative Common, Google

<sup>463</sup> Abb. 146: Quelle: Bauhaus Archiv Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

<sup>464</sup> Abb. 147: Quelle: [www.albersfoundation.org](http://www.albersfoundation.org)

<sup>465</sup> Abb. 148: Quelle: MAK-Sammlung

1928 übernimmt Hannes Mayer die Schule. Seine Reformen bringen neue Lehrer und vor allem eine Bauabteilung mit sich. Sein Fokus liegt auf dem Erfahrungsaustausch zwischen Anfängern und Meistern, die in Gruppen zusammenarbeiten sollen und den Architekten ersetzen.<sup>466</sup> In den 1930er Jahren kommt die Bauhaus-Tapete auf den Markt und die maschinelle Erzeugung der Webprodukte hält mit Anni Albers am *Bauhaus* Einzug, was zum Weggang Gunta Stölzls führt.<sup>467</sup> Albers, die das Weben anfänglich ablehnt, erzeugt in ihrer Zeit am *Bauhaus* geometrische, bunte Stoffe die abstrakten Kunstwerken ähneln.<sup>468</sup> Die entstehenden Teppichentwürfe „führen [...] zu Künstlerteppichen in der Art von Pablo Picasso, Eileen Gray [...] die vermehrt der freien Kunst verbunden sind [...]“<sup>469</sup> Vergleicht man dazu das Gemälde „Wildwasser“ von 1934 von Paul Klee mit dem 1927 entstandenen Webstoff „Wellen“ von Felice Rix ist eine starke Verwandtschaft im Muster zu erkennen. Auch später, um 1950 spielen „*Künstlertextilien*“ wieder eine wichtige Rolle und erreichen einen ähnlichen Stellenwert wie die „*Künstlerplakate*“ jener Zeit.<sup>470</sup> Josef Frank zum Beispiel entwirft einige „Mosaikteppiche“ in den späten 1940ern, die an die Kompositionen z.B. Nr. 6 (1914) von Piet Mondrian erinnern.



471



472



473



474

<sup>466</sup> vgl. DROSTE, M. (Hg.) (1991) S. 190, 192

<sup>467</sup> vgl. WICHMANN, H. (1990) S. 120

<sup>468</sup> CHECCIN, Luise, KRIEGER, Inga (2015) „Die Klassikerinnen“ *Zeit Magazin*, Nr. 41, Oktober 2015, S. 52

<sup>469</sup> WICHMANN, H. (1990) S. 120

<sup>470</sup> ebenda S. 223

<sup>471</sup> Abb. 149: Quelle: Creative Common, Google

<sup>472</sup> Abb. 150: Quelle: Creative Common, Google

<sup>473</sup> Abb. 151: Quelle: Creative Common, Google

<sup>474</sup> Abb. 152: Quelle: Creative Common, Google

Abb. 149: 1934 „Wildwasser“ Paul Klee  
Abb. 150: 1927 „Wellen“ Felice Rix  
Abb. 151: 1914 Piet Mondrian - Komposition Nr. 6  
Abb. 152: späte 40er Jahre Josef Frank Mosaikteppich

Der große Unterschied zwischen *Bauhaus* und *Wiener Werkstätte* ist, dass die Künstler ihre Produkte selbst erzeugen, und somit Handwerker und Künstler in einer Person vereinen, die für die industrielle Produktion entwerfen und ausführen, während das österreichische Unternehmen seine individuellen Vorlagen umsetzen lässt und auf Entwurf und Verkauf fokussiert ist. Den Schritt zum Handwerk unternimmt Rix erst in Japan. In beiden Schulen sind die Lehrer von großer Bedeutung und formen die Grundsätze und Philosophien, welchen die Schüler Folge leisten. Bei Walter Gropius ist: „Ein Ding (ist) bestimmt durch sein Wesen. [...] es soll seinem Zweck vollendet dienen, d. h. seine Funktion praktisch erfüllen, haltbar, billig und „schön“ sein.“<sup>475</sup> Hannes Beckmann, der 1928 bis 1931 den Albers Vorkurs am *Bauhaus* besucht, beschreibt den Unterricht folgendermaßen: „Josef Albers betrat den Raum mit einem Bündel Zeitungen unter dem Arm, die er an die Studenten verteilen ließ.“ Er sagte: „[...] wir können es uns nicht leisten Material und Zeit zu verschwenden. Jedes Kunstwerk hat ein bestimmtes Ausgangsmaterial [...]“ welches nun untersucht werden sollte.<sup>476</sup>

## 9.2 Lehre am Bauhaus

Gropius verfasst 1923 die Schrift *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, worin das Grundsatzprogramm, Lehrplan wie auch Rechenschaftsbericht enthalten waren. Die Synthese von Architektur und Kunst ist Grundlage des Bauhaus-Programms. Besonders die Schriften von Bruno Taut, der 1918 den „Arbeitsrat für Kunst“ gründet, sind für Gropius von Bedeutung. Taut schreibt: „Denn es gibt keine Grenze zwischen Kunstgewerbe und Plastik und Malerei, alles ist eines: Bauen“ und Gropius: „Erschaffen wir gemeinsam den neuen

---

<sup>475</sup>GROPIUS, W., MOHOLY-NAGY, L., (1925) S.5

<sup>476</sup>WICK, R.(1988) S. 180

Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird. Architektur und Plastik und Malerei.“<sup>477</sup> Im Mittelpunkt steht der Bau wobei dieser 1919 verfasste Grundsatz – der große Bau – erst nach dem Umzug 1925 nach Dessau unter Direktor Hannes Meyer auch tatsächlich praktiziert wird. Seine Niederschrift zur Lehre an der Akademie gliedert sich in *Die Schule* und *Der Bau* worin Wege des Naturstudiums durch Paul Klee oder Raumlehre und Farbenlehre durch Wassily Kandinsky, der Formmeister der Werkstatt für Wandmalerei ist, vermittelt werden, wie auch Konstruktionslehre, Kompositionslehre, Material- und Werkzeugkunde sowie Grundbegriffe der Buchführung. Als Meister in verschiedenen Werkstätten<sup>478</sup> setzt er den Mazdaznan-Anhänger Johannes Itten ein, den besonders die asiatische Kalligraphie beschäftigt<sup>479</sup>. Gropius lernt den schweizer Kunstpädagogen, der sich im Künstlerkreis um Alma Mahler<sup>480</sup> bewegt, 1919 in Wien kennen<sup>481</sup>, wo Itten bereits drei Jahre zuvor eine Privatkunstschule eröffnet hat, die u.a. Friedl Dicker-Singer besucht. Nach dieser Bekanntschaft wird er nach Weimar an das *Bauhaus* berufen, wo er von 1919 bis 1923 als Lehrender für Formenlehre tätig ist. Sein pädagogisches Konzept zur Befreiung von Konventionen mittels Sinnesentwicklung, Steigerung der Denkfähigkeit und seelischen Erlebens durch den Lehrer, gepaart mit Material- und Texturübungen, sollen zur „Wesensforschung“ beitragen um neue Lösungsansätze zu entwickeln. Ittens Farbkreis, seine Untersuchungen zu Farbsystematik und Farbwirkung, beeinflussen zahlreiche Künstler und den Kunstunterricht des 20. Jahrhunderts. Felice Rix Schulkollegin Friedl Dicker<sup>482</sup> und andere<sup>483</sup> folgen dem Lehrer ans *Bauhaus* wo die

---

<sup>477</sup>BAUHAUS Archiv (Hg.) DROSTE, M.(1991) S. 18

<sup>478</sup>Bauhaus-Werkstätten: Glasmalerei, Metallwerkstatt, Steinbildhauerei, Holzbildhauer, Textilwerkstatt, Tischlerei, Wandmalerei

<sup>479</sup>ROTZLER, Willy (1966) „Johannes Itten“, *Du- Atlantis: kulturelle Monatsschrift*, Bd. 26 Heft 6, S. 458, Quelle: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=dkm-002:1966:26::1503#480> abgerufen am 15.05.2018

<sup>480</sup>1915 Heirat: Alma Mahler & Walter Gropius in Berlin

<sup>481</sup>vgl. NENNSTIEL, Anne (2006) *Johannes Ittens Kunsterziehungsphilosophie im Vergleich zur Reformpädagogik*, Studienarbeit an der Europa Universität Viadrina Frankfurt (Oder) S.3

<sup>482</sup>Friedl Dicker-Brandeis/bis 1936 Dicker-Singer, besucht 1912-14 die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1915-16 die Textilklasse an der Kunstgewerbeschule und Kurse bei Franz Cizek

„Wiener“ Gruppe den Unterricht fortsetzt. Nach ihrer Rückkehr eröffnet sie das Atelier „Singer-Dicker“ in Wien wo ihre avantgardistische Innenausstattung dargeboten wird.<sup>484</sup> Dicker bringt aus ihrer Zeit in Deutschland Kontakte zu Gropius und Paul Klee mit nach Wien.

Von Johannes Itten stark beeinflusst untersucht Paul Klee die Wahrnehmung von Farben, ihre Kontraste und verschiedenen Tonabstufungen. Durch seine Tätigkeit am *Bauhaus* von 1921 bis 1932 verändert sich sein Formenreportoir. Als Lehrer liegt sein Schwerpunkt auf Farb- und Formenlehre. „Analytische Untersuchungen der Elemente der Form, von Punkt über die Linie zur Fläche und schließlich zum Raum waren im Unterschied zu Kandinsky auf den Prozesscharakter der Werkentstehung orientiert.“<sup>485</sup> Die Einbringung von Farbe, ist sein Unterrichtsmittel, um die Gesetzmäßigkeiten der Gestaltungselemente zu erörtern. *PUNKT und LINIE zu FLÄCHE* heißt das neunte Bauhausbuch von Kandinsky von 1926, was die Bedeutung dieses analytischen Zugangs am *Bauhaus* bekräftigt und der später für Felice Rix zu einem wichtigen Ausgangspunkt wird.

Bereits in den Arbeiten „Krasnojarsk“ und „Kreml“ um 1929, ist der russische Einfluß auch auf Rix ablesbar. Bei einem Vergleich mit den Bildern „Burg und Sonne“ von 1928/29 von Paul Klee oder „Horizontal Vertikal Diagonal“ (1955) von Johannes Itten kommen auf ähnliche Weise klare Formen, wie Dreieck, Rechteck und Quadrat, sowie die kontrastreichen Farben blau, rot, gelb und grün zum Einsatz.

---

<sup>483</sup>Gyula Pap, Margit Téry ,Franz Singer, Friedl Dicker, Franz Probst, Franz Skala, Carl Auböck, Moholy-Nagy, Sándor Bortnyik und Marcel Breuer Quelle:  
<https://www.nextroom.at/article.php?id=34221> abgerufen am 15.05.2018  
16 bis 18 SchülerInnen aus Wien die eine einflußreiche Gruppe darstellen.  
Quelle: BAUHAUS Archiv (Hg.) DROSTE, M.(1991) S. 31

<sup>484</sup>vgl. KOROTIN I. (Hg.) (2016) Bd. 1, S. 593

<sup>485</sup> SIEBENBRODT, M., SCHÖBE, L. (2012) S.52



486



487



488



489

Abb. 153: 1955 Johannes Itten „Horizontal Vertikal Diagonal“

Abb. 154: 1928/29 „Burg und Sonne“ Paul Klee

Abb. 155: 1929 „Krasnojarsk“ Felice Rix

Abb. 156: 1929 „Kreml“ Felice Rix

### 9.3 Lehre in Wien

Die Stiländerung Anfang des 20ten Jahrhunderts betrifft „nicht nur die technischen, formalen und künstlerischen Aspekte, sondern auch, das soziokulturelle Spannungsfeld, in dem sich diese neue graphische Kunst bewegte“<sup>490</sup>. Das zu Beginn des 20. Jhdts mit der Pädagogin Ellen Key eingeläutete „*Jahrhundert des Kindes*“ beeinflusst den Umgang mit Erziehung maßgebend. Auch die *Wiener Werkstätte* und Josef Hoffmann nehmen diese neuen Anforderung in ihre Lehre auf<sup>491</sup> und es erscheinen in der *Wiener Werkstätte* neben Spielzeug auch Leporello-Bilderbücher, darunter auch 1917 jenes von Felice Rix mit dem Titel „Zirkus“. „Gerade künstlerische und kunstgewerbliche Arbeiten für Kinder [werden] als ein Wiener Spezifikum betrachtet [...]“<sup>492</sup> Bereits im Kindesalter soll durch Einsatz von Schablonendruckern in Bilderbüchern das genaue Sehen, aber auch die Kreativität der

---

<sup>486</sup>Abb. 153: Quelle: Creative Common, Google

<sup>487</sup>Abb. 154: Quelle: Creative Common, Google

<sup>488</sup>Abb. 155: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>489</sup>Abb. 156: Quelle: MAK-Sammlung

<sup>490</sup>HELLER, F. C. (2008) S.19

<sup>491</sup>Die Zeitschrift *Kind und Kunst*, war auch in Österreich sehr gut bekannt und bei dem kunstverständigen Publikum sowie Reformern der Erziehung geachtet und geschätzt. 1906 erscheint ein größerer illustrierter Artikel über die *Kunst für das Kind*, hergestellt von Künstlern der Wiener Werkstätte, in dem es u.a. heißt: *Unsere Bilder ... zeigen, dass schon die Sachen, die man den Kindern schenkt, dort (=in Wien!) wunderschön gemacht werden.* (HELLER, F. C. (2008), S. 20)

<sup>492</sup>ebenda S.88

Kinder gefördert werden, wofür der Kunstpädagoge und Kunstgewerbeschule-Lehrer Franz Cizek internationale Beachtung findet und Wien damit zum Pilger-Ort für Kunstpädagogen macht.<sup>493</sup>

Anders als die Weggefährtin Friedl Dicker, die ab 1931 nach Ittens Methode unterrichtet, scheint Rix-Ueno in ihrem Unterricht in den 1960er Jahren an der „Interactive School of Art“ in Kyoto, mehr dem gemeinsamen Lehrer Franz Cizek verpflichtet. Sie besucht von 1913-1915 seine Klasse „Ornamentale Formenlehre“, die ab 1904 in die Wiener Kunstgewerbeschule eingegliedert wird und ab 1911 zum Pflichtfach des Vorkurses der „Allgemeinen Abteilung“<sup>494</sup> gehört. Erst danach folgen die spezifischen Fachklassen, wo sich Rix für die „Fachklasse für Architektur“ bei Josef Hoffmann entscheidet. Ziel ist es, ein Maß an Vorkenntnissen zu erlangen, die alle Schüler im selben Ausmaß kennen sollen, um danach darauf aufbauend weiterstudieren zu können.

Cizek ist in erster Linie für den Wiener Kinetismus und seine Sonderklasse „Jugendkunst“ bekannt, mit der auch er 1925 an der Ausstellung in der Paris vertreten ist. Sein Schwerpunkt im Unterricht liegt in der freien Entfaltung der Kreativität im Gegensatz zu den vorherrschenden traditionellen Methoden in der Kunsterziehung, in welchen der Fokus auf dem Anfertigen möglichst genauer Kopien liegt. „Nichts lehren, nichts lernen! Wachsen lassen aus eigener Wurzel“<sup>495</sup> wurde zur Maxime erhoben. Sein 1914 erschienenes Buch *Papier, Schneide- und Klebearbeiten*<sup>496</sup> erläutert deren technische Grund-

---

<sup>493</sup>vgl. HELLER, F. C. (2008), S. 25, 29

<sup>494</sup>Die Allgemeine Abteilung ist ab 1911/12 in drei Jahrgänge gegliedert: Erstes Jahr: Strnad – Allgemeine Formenlehre, 15 Wochenstunden; Cizek – Ornamentale Formenlehre, 10 Wochenstunden; Larisch – Schrift und Heraldik, 2 Wochenstunden. Im zweiten Jahrgang unterrichtete Böhm (Naturstudium, 25 Wochenstunden), im dritten Jahrgang Kenner (Aktstudium, 15 Wochenstunden) und Heller (Anatomisches Zeichnen und Modellieren, 10 Wochenstunden). Der Unterricht in allen Fachklassen betrug 30 Wochenstunden. OBERHUBER, Oswald, FLIEDL, Gottfried (1986) *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918*, Salzburg : Residenz Verlag

<sup>495</sup>KUNZFELD, Alois (2017) *Naturgemäßer Zeichen- und Kunstunterricht: Ein Wegweiser in das Gebiet der künstlerischen Erziehung für Eltern, Kindergärtnerinnen und Lehrer*, Nachdruck des Originals von 1924, Zypern: Verone, S. 118

<sup>496</sup>CIZEK, Franz (Hg.) (1914) *Papier, Schneide- und Klebearbeiten - Ihre technischen Grundlagen und ihre erzieherische Bedeutung*, Wien: Anton Schroll & Co. GmbH

lagen und ihre erzieherische Bedeutung, die von Felice Rix auch im Unterricht angewendet werden.



Abb. 157: ca. 1916 Heimkehr vom Volksfest Papier, Schneide- und Klebearbeiten Franz Cizek,  
Abb. 158: 1958 Schülerarbeiten der ersten und zweiten Klasse von Felice Rix

## 9.4 Lehre in Japan

Die 1937 geborene, japanisch-kanadische Künstlerin Naoko Matsubara beschreibt den Unterricht bei Felice Rix mit den Worten: „She did not want us to learn from other artists. She felt this would lead us towards imitation rather than generating our own images. [...] Frau Lizzi Rix Ueno always discovered when a student had borrowed an image or had been influenced by some picture in a book or exhibition.”<sup>500</sup> Matsubara „steeped in Frau Lizzi's central European formalism.”<sup>501</sup> Sie erinnert sich an die von Rix verwendete Sprache, die der Josef Hoffmanns gleicht. In einem Brief an Oskar Kokoschka beschreibt Hoffmann, wie wichtig auch für ihn der schöpferische Impuls, der auf ein grundlegendes Wissen basiert, ist, mit den Worten: „you know that intelligence and excessive knowledge kill the cultural impulse only the right sensitivity and the inborn feeling count”<sup>502</sup>.

---

<sup>497</sup>Abb. 157: Quelle: CIZEK, Franz (Hg.)

<sup>498</sup>Abb. 158: Quelle: UENO, I. (1958)

<sup>499</sup>Abb. 158: Quelle: UENO, I. (1958)

<sup>500</sup>GEIERHAAS, Franz, HELLGOTH, Brigitte (1984) *The creative act, paths to realization: interviews with 15 artists*, Ausstellung im Mai 1-31, Pennsylvania: International Print Society

<sup>501</sup>MATSUBARA, N., ROSENFELD, J. M., GEHMACHER, A., RUITENBEEK, Klaas (2003) S. 9

<sup>502</sup>ebenda S. 8

Demanch lehrt sie, wie sie es bei Cizek und Hoffmann selbst erfahren hat, ein gutes Original entstehen zu lassen. Schon William Morris sagt in seiner Vorlesung 1881: „Don't copy any style at all but make your own. Yet you must study the history of your art or you will be nose-led by the first bad copyist of it that you come across [...]”<sup>503</sup> Unter selbigem Motto „ein schlechtes Original ist besser als eine gute Nachahmung” bekommen die Schüler von Felice Rix eine Aufgaben, die sie an einem Tag zu bewältigen haben. So müssen sie zum Beispiel aus verschiedenen Papieren und Pigmenten Buntpapier erzeugen, dürfen aber zuvor in keine Unterlagen Einsicht nehmen um die Kreativität nicht zu beeinträchtigen.<sup>504</sup> Es ist ihr wichtig, Fantasie durch Farbe und Komposition zum Ausdruck zu bringen.<sup>505</sup> In einem Bericht von 1899 des Museums für Kunst und Kunsthandwerk heißt es im Zusammenhang mit Josef Hoffmanns Kunsterziehung: „[...] so sehen wir hier Aufgaben die bloß mit ein paar Linien und Punkten zu schaffen haben, aber sich immer mehr komplizieren. Dann folgen Ringe, Scheiben, oder Flächen, die sich in japanischer Art übereinander schieben und im Raum rhythmisch verteilen [...]”<sup>506</sup> Auf diese Weise entstehen in der gemeinsamen Klasse von Felice Rix und Isaburo Ueno zweidimensionale Drucke aus Süßkartoffeln oder Collagen aus Buntpapier und für die dritte Dimension werden Bambus, Plastik und Karton verwendet. In der Klasse werden auch Kunstgegenstände wie Lampen, Körbe und Keramiken erzeugt. Auch die Cloisonnearbeit wird gelehrt.<sup>507</sup> Dies geschieht in Einklang mit den in „Schülerarbeiten der ersten und zweiten Klasse von Felice Rix” von Isaburo Ueno an der Abteilung für angewandte Kunst an der Kunstakademie in Kyoto, 1958 auf japanisch formulierten Gesetzen<sup>508</sup>:

---

<sup>503</sup>WÄNGBERG-ERIKSSON, K. (2010) S. 40 Originalquelle: William Morris, *Some hints on pattern-designing*, lecture given at the Working Men's College (London, 1881)

<sup>504</sup>vgl. TANIMOTO, N. (2006)

<sup>505</sup>vgl. Meguro Museum – Momak, Kyoto (Hg.) (2009) S.

<sup>506</sup>WIENINGER, J. (2012) S.59

<sup>507</sup>vgl. UENO, I. (1958)

<sup>508</sup>ebenda

## Entwurfsprinzipien:

- 1) Funktion: ist ein Produkt schwierig zu benützen ist es unbrauchbar
- 2) Material: Es steht untrennbarer in Beziehung zur Form
- 3) Preis: der Preis ist ein Problem da praktische, wohl gestaltete Waren auf Grund ihres Materials und Technologie teuer sind.
- 4) Farbe: Veränderung des Farbsinns durch Chemikalien pflanzlichen Ursprungs.

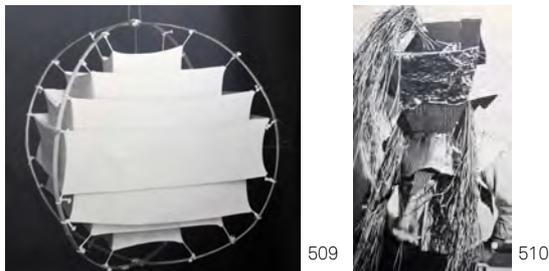


Abb. 159: 1958 Schülerarbeit aus Felice Rix Klasse: Lampenschirm aus Bambus und Papier  
Abb. 160: Schülerarbeit 1958 Maske

Bei der Betrachtung der Arbeiten, die in der Klasse um 1960 entstehen, eröffnet sich wiederum ein Bezug zu Skandinavien und zum deutschen *Bauhaus*. Denn vergleicht man die Kunstgegenstände wie die Lampenschirme, die durch gefaltetes Papier von den Schülern an der Kunstschule entwickelt werden mit den Produkten der seit 1943 bestehenden dänischen Möbel-design-Firma Le Klint, die einen wichtigen Beitrag zum skandinavischen Design leisten, wird eine Konvergenz zu den Erzeugnissen aus dem Albers Vorkurs Ende der 20er Jahre deutlich.

---

<sup>509</sup>Abb. 159: Quelle: UENO, I.(1958)

<sup>510</sup>Abb. 160: Quelle: UENO, I.(1958)



511



512



513

Abb. 161: 1958 Lampe aus Papier, Schülerarbeit der Klasse von Felice Rix

Abb. 162: 1942 Esben Klint Lampe „Le Klint 107“

Abb. 163: Materialübung in Papier von Hin Bredendieck aus dem Bauhaus Vorkurs  
bei Josef Albers 1928

Die Vielfältigkeit und gleichzeitige Einfachheit der Studentenarbeiten scheinen die Forderungen des Architektenmanifests durch Felice Rix in die Praxis umgesetzt zu haben. Gemeinsam mit ihrem, vom *Bauhaus* beeinflussten, Ehemann Isaburo werden *Wiener Werkstätte*, *Bauhaus* und japanisches Handwerk in den Produkten des Designinstituts auf einen Nenner gebracht.

Felice Rix leitet an der *Kyoto City University of Arts* den bildnerischen Vorkurs. Zu den Schülern zählt unter anderem der Meister des japanischen Grafikdesigns Ikko Tanaka (1930-2002)<sup>514</sup>, der ab 1950 zahlreiche moderne Poster entwirft, worin er die japanische Ästhetik mit der amerikanischen Typographie in einem Bild vereint. Auch für ihn ist der Bezug zur japanischen Geschichte und Kultur und die modernen Bedürfnisse, wie auch die „innere Stimme“ ein wichtiger Teil der aus seiner Arbeit nicht wegzudenken ist.

---

<sup>511</sup>Abb. 161: Quelle: UENO, I. (1958)

<sup>512</sup>Abb. 162: Quelle: Creative Common, Google

<sup>513</sup>Abb. 163: Quelle: WICK, Rainer (1988) S. 181

<sup>514</sup>Ikko Tanaka studiert bis 1950 an der Städtischen Kunstschule in Kyoto; ob er an ihrem Unterricht teilgenommen hat, geht auf einen Hinweis von der Kuratorin der Momak Ausstellung in Kyoto von 2009 zurück



Abb. 164: 1981 Ikkō Tanaka „Nihon Buyo” Asian Performing Arts  
 Abb. 165: Ikko Tanaka San Francisco Museum of Modern Art  
 Abb. 166: 1962 Ikko Tanaka in Japan

Die zeitgenössische, japanische Künstlerin Keiko Nelson, hat 1968 das *International Design Institute – Bauhaus Design* in Kyoto besucht, wo sie sich mit Textildesign, Möbeldesign und Bildhauerei befasst. Auf Anraten von Isaburo Ueno geht sie nach Hamburg an die staatliche Hochschule für bildende Kunst. „Nelson’s style is a fusion of Japanese culture and traditions with Bauhaus principles and contemporary Western art.”<sup>518</sup>

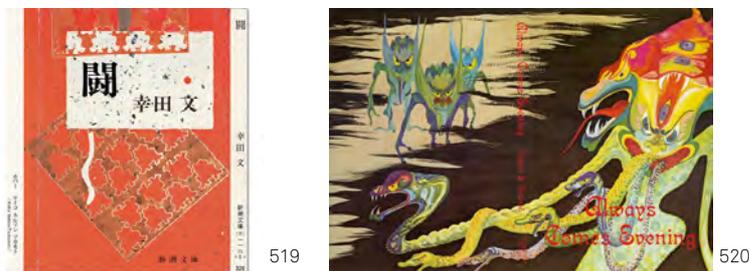


Abb. 167: Keiko Nelson  
 Abb. 168: Keiko Nelson, Gedichtband- Umschlaggestaltung

<sup>515</sup>Abb. 164: Quelle: Asian Performing Arts Institute, L.A., Washington D.C., New York

<sup>516</sup>Abb. 165: Quelle: San Francisco Museum of Modern Art

<sup>517</sup>Abb. 166: Creative Common, Google

<sup>518</sup>HALLMARK, Kara Kelley (2007) *Encyclopedia of Asian American Artists*, Connecticut/London: Greenwood Press, S. 144

<sup>519</sup>Abb. 167: Quelle: <http://www.keikonelson.com> abgerufen am 15.05.2018

<sup>520</sup>Abb. 168: Quelle: HOWARD, Robert E., (1977) *Always Comes Evening*, Underwood/Miller

Auch der japanische Künstler Hideki Kimura (geb. 1948) entwickelt ein Bewusstsein durch den Unterricht von Felice Rix, das ihn sein Leben lang begleiten soll.<sup>521</sup> 1974 beendet er sein Studium an der Kyoto City University of Arts, wo er von 1998-2014 als Professor in die Fußstapfen von Felice Rix tritt.



522

Abb. 169: 1983 Kideki Kimura „when the two become waterbirds”



523



524

Abb. 170: 1998 Hideki Kimura „Misty Dutch”

Abb. 171: 1994 Hideki Kimura „Wings”

---

<sup>521</sup> WHELAN, C. (2014) S. 144

<sup>522</sup> Abb. 170: Quelle: [http://www.nomart.co.jp/gallery/artist/hideki\\_kimura.php](http://www.nomart.co.jp/gallery/artist/hideki_kimura.php) abgerufen am 15.05.2018

<sup>523</sup> Abb. 171: Quelle: [http://www.nomart.co.jp/gallery/artist/hideki\\_kimura.php](http://www.nomart.co.jp/gallery/artist/hideki_kimura.php) abgerufen am 15.05.2018

<sup>524</sup> Abb. 172: Quelle: <https://www.mutualart.com/Artist/Hideki-Kimura/D4414F6CD618D100> abgerufen am 15.05.2018

## 10. Schlussbemerkung

Nach der Betrachtung von Felice Rixs Werk, Biographie und beruflichem Umfeld, kann geschlossen werden, dass ihre Arbeiten im zeitgenössischen Diskurs der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr gut positioniert sind, und in engem Bezug zu den Arbeiten ihrer Kollegen stehen. Nachdem Rix in Europa, in einer vom Japonismus geprägten Zeit, aufgewachsen ist, sind dessen Spuren, in ihren anfänglichen Arbeiten bemerkbar. Sie entwickelt bereits in den 1920er Jahren ein Formenrepertoire, das Japan in einer modifizierten Art zitiert. Später, nach ihrem Umzug und ihrer Tätigkeit in Japan, wird sie direkt von ihrem neuen Umfeld beeinflusst. Sie beginnt Kultur und Tradition aus Heimatland und Wahlheimat in ihrer Arbeit zu vereinen, wie in Kapitel 8 veranschaulicht wird.

Anhand des Vergleichs mit Rixs Zeitgenossen Josef Frank, der ebenfalls Österreich verlässt, kann festgestellt werden, dass beide Akteure stark von dem, damals vorherrschenden europäischen Diskurs in Architektur, Kunst, und Literatur geprägt worden sind und ihn in ihrer Arbeit zum Ausdruck gebracht haben.

Weiters kann nach Analyse der *Meisterhäuser* in Dessau und dem Vergleich mit ihrem Werk, festgestellt werden, dass sie, zeitgleich mit dem deutschen *Bauhaus*, ähnlich farbige Innenraumentwürfe konzipiert hat, nur mit dem Unterschied, dass sie, wie Josef Frank, zwischen den Anforderungen der jeweiligen Räume unterschieden hat. Hieraus ist ablesbar, dass sie sich Gedanken zur Raumgestaltung und der darin vorherrschenden Atmosphäre gemacht haben muss. Besonders deutlich wird, dass es ihr wichtig ist, möglichst viel Natur in den Raum zu bringen, wie es auch in der traditionell japanischen Architektur der Fall ist und in der modernen, europäischen Architektur anvisiert wird. Dass ihre Entwürfe oft nicht 1:1 in die Praxis umgesetzt wurden, liegt möglicherweise daran, dass Japan die modernen Strömungen Europas zu dieser Zeit nicht in die Kultur aufnehmen konnte, sich

aber an der europäischen Architektur der Jahrhundertwende – wie in Kapitel 7 nach der Betrachtung von Bruno Taut und Kurt Singer erörtert wird – orientiert hat. Dennoch kann behauptet werden, dass Felice Rix mit ihrem Umzug nach Kyoto die modernen, europäischen Strömungen nach Japan bringt.

Durch die Auseinandersetzung mit Gottfried Sempers Werk, kann davon ausgegangen werden, dass Rix seinen Ansatz, Textilkunst sei mit der Architektur verbunden, auf eine avantgardistische Weise in die Praxis umgesetzt hat. In ihren modernen Architekturentwürfen, wie in Kapitel 5 gezeigt wird, verleiht sie der Decke eines Raumes einen textilen Charakter, der, anders als bei Josef Frank, durch die Tapete mit der Architektur verbunden wird.

Nach der 200-jährigen Isolationsperiode Japans kommt Rix in ein Land, das nach der Öffnung entwurzelt und auf der Suche nach einer neuen, zeitgemäßen Identität ist. Die Vorbilder dazu findet Japan im Westen. Als Designerin schafft Rix eine Symbiose, japanischer und österreichischer Kultur, die sie auch als Lehrende versucht in ihren Schülern zu verwurzeln.

Die nach außen bescheidene Rolle von Felice Rix im *Japanischen Architektenbund* kann auf ihre neue Identität als verheiratete Frau zurückgeführt werden. Anders ist kaum zu erklären, wie Rix dermaßen intensiv mit ihrem Mann Isaburo Ueno zusammenarbeiten, an zahlreichen internationalen Diskussionen teilnehmen, internationale Zeitschriften konsumieren und Reisen tätigen konnte, ohne sichtbar am theoretischen Diskurs zu Kunst und Architektur mitzuwirken oder öffentliche Anerkennung zu finden.

Der Vergleich der Lehre am deutschen *Bauhaus* und der *Wiener Kunstgewerbeschule* mit der von Rix, macht deutlich, dass durch sie die europäischen Reformen im japanischen Schulsystem Eingang in die künstlerische Ausbildung gefunden haben.

Durch ihren anhaltenden Kontakt zu Josef Hoffmann nach Wien, die häufigen Besuchen und ihre Arbeiten, die sie weiterhin nach Wien schickt, beeinflusst sie auch ihre Kollegen im Westen. Nach detaillierter Analyse des Lebens und Werks der Künstlerin, kann also nachgewiesen werden, dass sie – obwohl kaum erwähnt – einen wichtigen Beitrag zum Architekturdiskurs des 20. Jahrhunderts geleistet hat.

## Bibliographie

- ADAM, Hubertus, KOHTE, Susanne, HUBERT, Daniel,  
*Dialogue und Positionen: Architektur in Japan*, Basel (Birkhäuser) 2017
- ANKWICZ-KLEEHOVEN, Dr. Hans „Kleine Chronik - Dagobert Peche †“ *Wiener Zeitung*,  
23.04.1923, Nr.92, S. 6, 1923
- ANKWICZ-KLEEHOVEN, Dr. Hans „Wiener Frauenkunst“, *Wiener Zeitung*, 225,  
1. Jänner 1928/Nr.1, 1928
- ANKWICZ-KLEEHOVEN, Dr. Hans „Kunstaussstellungen – Die Ausstellung „Das Bild im Raum“.  
(Wiener Frauenkunst.) *Wiener Zeitung*, 226, 9. April 1929/Nr.83, 1929
- Amtsblatt der Wiener Zeitung*, Do. 15.06.1926 Nr. 434, n.N.  
<http://anno.onb.ac.at/abgerufen> am 22.05.18
- Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien – Abgangszeugnis K.u.K.  
Kunstgewerbeschule vom 30. Juni 1916
- AUSTRIA FORUM „Salon in der Wohnung der Familie Knips“ n.N.  
[https://austria-forum.org/af/Bilder\\_und\\_Videos/  
Historische\\_Bilder\\_IMAGNO/Hoffmann%2C\\_Josef/00544542](https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hoffmann%2C_Josef/00544542) abgerufen am 16.05.18
- BAUHAUS Archiv (Hg.) DROSTE, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Köln (Taschen) 1991
- bel etage Kunsthandel GmbH (Hg.)  
*Wiener Werkstätte – Die ewige Moderne, Ihre Entwerfer und deren Schüler  
Verkaufsausstellung 17.10.2003 – 31.01.2004*, Wien, 2003
- BOJANKIN, Tano, LONG, Christopher, MEDER, Iris (Hg.) Josef Frank,  
*Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1 und 2, Wien (Metroverlag) 2012
- BORCHHARDT-BIRNBAUMER, Brigitte, „Entwurf in Gold“, *Wiener Zeitung*, 20.03.2012  
[http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/  
444748\\_Entwurf-in-Gold-und-Platin.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/444748_Entwurf-in-Gold-und-Platin.html) abgerufen am 15.05.2018
- BRANDSTÄTTER, Christian,  
*Wien 1900 – Kunst und Kultur: Fokus der europäischen Moderne*, München, (dtv) 2011
- BRUGGER, Ingrid, *Jahrhundert der Frauen: vom Impressionismus zur Gegenwart*,  
Wien/Salzburg, ( Kunstforum/Residenz-Verlag) 1999
- CALDICOTT, NICHOLAS, „Kyoto on a budget“ *The Guardian* 03.02.2012  
<https://www.theguardian.com/travel/2012/feb/03/kyoto-budget-city-guide-japan>  
abgerufen am 15.05.2018

CHECCIN, Luise, KRIEGER, Inga „Die Klassikerinnen“ *Zeit Magazin*, Nr. 41, Oktober 2015

CIZEK, Franz (Hg.) *Papier, Schneide- und Klebearbeiten - Ihre technischen Grundlagen und ihre erzieherische Bedeutung im Unterrichte*, Wien, (Anton Schroll & Co. GmbH) 1914

CONRADS, Ulrich, SPERLICH, Hans Günther, *Phantastische Architektur*, Stuttgart, (Hatje) 1960

DAMASE, Jaques, *Sonia Delaunay: fashion and fabrics*, London (Thames and Hudson Ltd.) 1991

DANIELL, Thomas „From Vienna to Kyoto / From Architecture to Crafts“, [http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/0902\\_02.html](http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/0902_02.html) abgerufen am 16.05.2018

DEUTSCHER WERKBUND BERLIN e.V. (Hg.), BRENNE, Winfried, *Bruno Taut: Meister des farbigen Bauens in Berlin*, Berlin (Verlagshaus Braun) 2005

DOESBURG, Theo van „Stuttgart Weißenhof 1927, Die Wohnung: „The Dwelling“, the famous Werkbund Exhibition“ (1927), In: *Het Bouwbedrijf*, Vol. 4, No. 24, November 1927. S. 556-559, <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2011/09/13/theo-van-doesburg%E2%80%99s-%E2%80%99stuttgart-weisenhof-1927-die-wohnung-%E2%80%98the-dwelling%E2%80%99-the-famous-werkbund-exhibition%E2%80%9d-1927/> abgerufen am 19.05.2018

ENAMELARTS.org „Franz Bergmann“ [http://enamelarts.org/index.php?collection&action=view\\_artist&artist\\_id=41](http://enamelarts.org/index.php?collection&action=view_artist&artist_id=41) abgerufen am 16.05.2018

FAIR, Alistair, *Setting the Scene – Perspectives on Twentieth-Century Theatre Architecture*, London/ New York (Routledge) 2016

FAMILY SEARCH „Lizzi Ueno Nee Rix“ n.N. California, San Francisco Passenger Lists, 1893-1953. FamilySearch. Citing NARA microfilm publication M1410. Washington, D.C.: National Archives and Records Administration <http://familysearch.org/ark:/61903/1:1:KXHW-874>

FIGAL, Günter, *Unscheinbarkeit: Der Raum der Phänomenologie*, Thübingen, (Mohr Siebeck) 2015

FRANZ, Rainald, NIERHAUS, Andreas (Hg.) *Gottfried Semper und Wien*, Wien/Köln/Weimar (Böhlau) 2007

F.R. „Lizzi“ *Felice Rix-Ueno*“ Ausstellungskatalog, 1987, n.N.

GADIANT, Hansjörg (Hg.): „Rein und schön“ Schweizer Ingenieur und Architekt, Nr. 41, 13. Oktober 2000, Berlin, Quelle: <http://doi.org/10.5169/seals-79989> abgerufen am 15.05.2018

Galerie ALBERTINA „Kitty Rix“, n.N. <https://www.galerie-albertina.at/kuenstler/13693/rix-kitty/> abgerufen am 16.05.2018

GEIERHAAS, Franz, HELLGOTH, Brigitte, *The creative act, paths to realization: interviews with 15 artists*, Ausstellung im Mai 1-31, New Hope, Pennsylvania (The Society) 1984

Geni.com „Valerie Rix“ n.N.

<https://www.geni.com/people/Valerie-Rix/6000000010891695204>

<https://www.geni.com/people/Felice-Rix/6000000010895348309>

abgerufen am 23.05.2018

GEO Cities „Antonin Raymond“ n.N.

[http://www.geocities.jp/gl\\_kanko/Jinbutsu/GLK-Antonin-Raymond-E.html](http://www.geocities.jp/gl_kanko/Jinbutsu/GLK-Antonin-Raymond-E.html)

abgerufen am 15.05.18

GROPIUS, Walter, MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, Bauhausbücher Band 7, München (Albert Langen) 1925

GROPIUS, Walter, MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Walter Gropius: Bauhausbauten Dessau*, Bauhausbücher Band 12, München, (Albert Langen Verlag) 1930

Gustav Klimt „Erwartung und Erfüllung Entwürfe zum Mosaikfries im Palais Stoclet“ n.N. Ausstellung 21.03.2012 – 15.07.2012

[http://www.mak.at/gustav\\_klimt\\_erwartung\\_und\\_erfuellung](http://www.mak.at/gustav_klimt_erwartung_und_erfuellung) abgerufen am 15.05.2018

HALLMARK, Kara Kelley, *Encyclopedia of Asian American Artists*, Connecticut/London (Greenwood Press) 2007

HARATHER, Karin, *Haus-Kleider – Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur*, Wien/Köln/Weimar (Böhlau) 1995

HARTMANN, Rudolf, Kleine Reihe 22 (Hg.) *Japanische Studenten an der Berliner Universität 1920-1945*, Berlin (Klaus Kracht), Mori-Ôgai-Gedenkstätte, 2003

HEDQVIST, Hedvig, *Josef Frank - Swedish architects and designers*, Stockholm (Orosdi-Back) 2015

HELLER, Friedrich C., *Die bunte Welt – Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890 - 1938*, Wien (Brandstätter) 2008

„History of Cloisonné in Japan“ n.N.

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-cloisonne-enamels-in-japan-1838-1871/>

abgerufen am 22.05.2018

HOUZE, Rebecca, *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War – Principles of Dress*, London/New York (Routledge) 2015

HOWARD, Robert E., *Always Comes Evening*, Underwood/Miller, 1977

ISOZAKI, Arata, *Japan-ness in Architecture* trans. Sabu Kohso. Cambridge (MIT Press) 2006

JACKSON, Lesley, *Twentieth-Century Pattern Design: textile & wallpaper pioneers*, New York/London (Princeton Architectural Press/Mitchell Beazley) 2002

JOHANNSEN, Peter, *Geschichte und Struktur der Japanisch – Deutschen Gesellschaft*, Dissertation, Heidelberg, 2014

JOHNSON, Julie M., *The Memory Factory – The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, West Lafayette, Indiana (Purdue University Press) 2012

JORMAKKA, Kari (Hg.) *Form & Detail: Henry van de Veldes Bauhaus in Weimar*, Weimar (Univ.-Verl. Weimar d. Bauhaus-Univ.) 1997

KAISER, Maximilian, *Der Schritt in den Raum – Plastiken und Architekturutopien der Avantgarde im Wien der Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit an der Uni Wien, 2010

KAKUYAMA, Tomoko, *Katagami - Japanese Paper Stencils and their Role in the Vienna Workshops*, A Research on the Siebold Collection in MAK. Research Paper, Saitama University, 2009

KAKUYAMA, Tomoko, *Felice Ueno-Rix – eine Vertreterin der Wiener Werkstätte in Japan*, In: LINHART Sepp, GETREUER-KARGL, Ingrid (Hg.), *Die Republik Österreich und Japan während der Zwischenkriegszeit 1918-1938 (1945)*, Wien (Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften der Universität Wien) 2013

Kataloge der Kunstgewerbe-Schule des k.k. österr. Museums für Kunst u. Industrie von 1912–1919; Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien

KIKUCHI, Yuko, *Questionable translatability: the Contested notion of 'Japaneseness' in the craft and Craft Design of the Japanese Empire*, In: FARIAS, Priscila Lena, CLAVERA, Anna, COSTA BRAGA, Marcos da, SCHINCARIOL, Zuleica, *Design Frontiers: Territories/Concepts/Technologies*; ICDHS 2012 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies, Sao Paulo (Bluche), 2012, S. 468-471

KOCH Alexander (Hg.) VELDE, Henry van de „Das neue Kunst=Prinzip in der modernen Frauen=Kleidung“ Deutsche Kunst und Dekoration, Band X, April 1902, S. 363-371, Darmstadt, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1902/0093> abgerufen am 16.05.2018

KOCH Alexander (Hg.) STRNAD, Oskar „Einiges theoretische zur Raumgestaltung“ Deutsche Kunst und Dekoration, Band XLI, XXI, Oktober 1917. 6, S. 39-69 Darmstadt: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917\\_1918/0053](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917_1918/0053) abgerufen am 16.05.2018

KOCH Alexander (Hg.) (1917) CHRISTOFFEL, Ulrich, „Kunstgeschichtliche Bildung und künstlerische Erziehung, Deutsche Kunst und Dekoration, Band XLI, XXI. November 1917. 4, S.138-145 Darmstadt, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917\\_1918/0152](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917_1918/0152) abgerufen am 16.05.2018

KOCH Alexander (Hg.) HECKEL-MANNHEIM, Karl „Harmonie und Stil“ Deutsche Kunst und Dekoration, Band XLI, XXI. November 1917. 2, S. 120-136, Darmstadt, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917\\_1918/0135](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1917_1918/0135) abgerufen am 16.05.2018

- KOCH Alexander (Hg.) GLEICHEN-RUSSWURM, Alexander von „Vom Bühnenbild“ Deutsche Kunst und Dekoration: in Band XLIII, XXII. März 1919. 5, S. 373-377 Darmstadt, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1918\\_1919/0389](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1918_1919/0389) abgerufen am 16.05.2018
- KOCH Alexander (Hg.) STEINMETZ, Ludwig „Wiener Kunstschau 1920“ Deutsche Kunst und Dekoration, Band XLVII, XXIV. Okt-Nov. 1920, S. 101-103, Darmstadt, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1920\\_1921/0118](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1920_1921/0118) abgerufen am 16.05.2018
- KOCH Alexander (Hg.) (1924) ANKWICZ, Dr. Hans von, „Ausstellung von Arbeiten des modernen österreichischen Kunsthandwerks Wien 1923, Deutsche Kunst und Dekoration, Band LIV, XXVII. April 1924. 6, S. 19-25, Darmstadt, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1924/0038> abgerufen am 16.05.2018
- KOCH Alexander (Hg.) (1924), KLEINER, Leopold „Modezeichnungen aus der Hoffmannschule“ Deutsche Kunst und Dekoration, Band LIV, XXVII. Juni 1924. 6, S. 161-168, Darmstadt: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1924/0175> abgerufen am 16.05.2018
- KOROTIN Ilse (Hg.), *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen*, Band 3 P-Z, Wien/Köln/Weimar (Böhlau) 2016
- KRÜGER, Matthias, WOLDT, Isabella (Hg.) *Im Dienst der Nation*, (Academie Verlag) 2011
- KUNZFELD, Alois, *Naturgemäßer Zeichen- und Kunstunterricht: Ein Wegweiser in das Gebiet der künstlerischen Erziehung für Eltern, Kindergärtnerinnen und Lehrer*, Nachdruck des Originals von 1924, Zypern (Verone) 2017
- LINHART Sepp, GETREUER-KARGL, Ingrid (Hg.), *Die Republik Österreich und Japan während der Zwischenkriegszeit 1918-1938 (1945)*, Wien (Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften der Universität Wien) 2013
- LOOS, Adolf (1924) „Ornament und Erziehung“ [https://de.wikisource.org/wiki/Ornament\\_und\\_Erziehung](https://de.wikisource.org/wiki/Ornament_und_Erziehung) abgerufen am 16.05.2018
- MATSUBARA, Naoko, ROSENFELD, John M., GEHMACHER, Arlene, RUITENBEEK, Klaas, *Tree spirit: the woodcuts of Naoko Matsubara*, Toronto (Royal Ontario Museum) 2003
- MAY, E., WICHERT (Hg.): „Um die Neugestaltung“, *Das neue Frankfurt 2 – Monatsschrift für die Probleme moderner Gestaltung*, Februar, Frankfurt am Main (Englert und Schlosser) 1928 [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue\\_frankfurt1928/0054/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1928/0054/image) abgerufen am 16.05.2018
- MEGURO MUSEUM – The National Museum of Modern Art, Kyoto (Hg.) *The Isaburo & Felice „Lizzi“ Ueno-Rix Collection*, Katalog zur Ausstellung vom 6. Jänner bis 8. Februar 2009, Kyoto (Kyoto Kokuritsu Kindai Bijutsukan) 2009
- MERRITT, Helen, YAMADA, Nanako, *Guide to Modern Japanese Woodblock Prints: 1900-1975*, (University of Hawaii Press) 1995

MIYAKO HOTELS „Japanese style room“ Kasuien“ n.N.  
<https://www.miyakohotels.ne.jp/westinkyoto/english/room/index.html>  
abgerufen am 15.05.2018

MOMAK „The 4th Collection Gallery Exhibition 2015-2016, List of works (First Period)“  
<http://www.momak.go.jp/English/collectionGalleryArchive/2015/collectionGallery2015No04table.html> abgerufen am 16.05.2018

NENNSTIEL, Anne, *Johannes Ittens Kunsterziehungsphilosophie im Vergleich zur Reformpädagogik*, Studienarbeit an der Europa Universität Viadrina, Frankfurt (Oder), 2006

NERDINGER, Winfried (Hg.) u.a., *Bruno Taut 1880-1938: Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart/München (Deutsche Verlags Anstalt) 2001

NIERHAUS, Andreas, Wien Museum (Hg.), *Werkbundsiedlung Wien 1932: ein Manifest des neuen Wohnens*, Wien/Salzburg (Wien Museum, Salzmann Müry) 2013

*Neue Freie Presse*, 24.02.1883 Blatt 10 Nr.6643, n.N.  
<http://anno.onb.ac.at/> abgerufen am 22.05.18

*Neues Wiener Tagblatt* 16.12.1915 n.N.  
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wk/periodical/pageview/822562> abgerufen am 6.11.17

NEUWIRTH, Waltraud, *Die Keramik der Wiener Werkstätte Bd. I: Originalkeramiken 1920-1931*, Wien (Selbstverl. D. Verf.) 1981

NEXTRROOM

MEDER, Iris „Austria Tabakwerke“  
<https://www.nextroom.at/building.php?id=2385> abgerufen am 16.05.2018  
AZW „Gab es da was?“ <https://www.nextroom.at/article.php?id=34221> abgerufen am 15.05.2018

NOUVEL, Jean „Les fantômes du douzième étage“ übersetzt aus dem Französischen,  
<http://www.jeannouvel.com/projets/hotel-puerta-america/>

OBERHUBER, Oswald, FLIEDL, Gottfried, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918*, Salzburg (Residenz Verlag) 1986

Österreich, Niederösterreich, Wien, Matriken der Israelitischen Kultusgemeinde, 1784-1911;  
Felice: Geburts-Anzeige Lit.Nr. 1333; Edith: Geburts-Anzeige Lit. U Nr. 17;  
Katharina: Geburts-Anzeige Lit. I Nr. 400

POU, Eduard Sancho, *Architekten zwischen Konzept und Strategie*, Edition Detail, 2013

PINTEREST „Entdecke Idee zu Periode“ n.N.  
<https://nz.pinterest.com/pin/168181367306464344/> abgerufen am 16.05.2018

REYNOLDS, J. M., *Maekawa Kunio and the emergence of japanese modernist architecture*, Berkley u.a. (University of California Press) 2001

RILEY, Terence, *Yoshio Taniguchi: Nine Museums, New York* (MOMA) 2004

ROTZLER, Willy „Johannes Itten“ *Du- Atlantis: kulturelle Monatsschrift*, Band 26, Heft 6, 1966, S. 458, <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=dkm-002:1966:26::1503#480> abgerufen am 15.05.2018

SCHLECHTA, Karl (Hg.), NIETZSCHE, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches. Werke in sechs Bänden*, Band 2, München/Wien (Hanser) 1978

Schülerverzeichnis MitschülerInnenliste I. Sektion Photographie und Reproduktionsverfahren Schuljahr 1910-11 Winter-Semester I. Kurs  
Archiv: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt Wien

SCHWEIGER, Werner J., *Wiener Werkstätte – Kunst und Handwerk 1903 – 1932*, Wien (Brandstätter) 1982

SEMPER, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, Frankfurt a. Main (Verlag für Kunst und Wissenschaft) 1860

SENARCLENS de GRANCY, Antje, ZETTELBAUER, Heidrun (Hg.)  
*Architektur. Vergessen: jüdische Architekten in Graz*, Wien/Köln/Weimar (Böhlau) 2011

SIEBENBRODT, Michael, SCHÖBE, Lutz, *Bauhaus 1919-1933*, New York (Parkstone) 2012

SINGER, Kurt, *Spiegel, Schwert und Edelstein*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1991

SKRYPZAK, Joann, *Design Vienna 1890 to 1930s*, Madison (Elvehjem Museum of Art) 2003

SOSTERO, Marco, *Der Krieg hinter Glas*, Berlin (Lit Verlag) 2010

SOTHEBYS „Josef Hoffmann“ n.N.  
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/important-20th-century-design-n07947/lot.539.html> abgerufen am 16.05.2018

STADLER-STÖLZL, Gunta „In der Textilwerkstatt des Bauhauses 1919 bis 1931“ *werk: Schweizer Monatszeitschrift für Architektur*, Kunst und Künstlerliches Gewerbe, Heft 11, November 1968, Universitätsbibliothek Basel; <http://doi.org/10.5169/seals-42987> abgerufen am 15.05.2018

Stammdatenblatt („Nationale“) aus Schülerinnenverzeichnis der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt (ehemals K. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt), Wien

Stammdatenblatt der Universität für angewandte Kunst Wien – Sammlungen; Exportiert am 29.01.2015, Archiv: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt Wien

STARWOOD HOTELS, n.N.  
[http://www.starwoodhotels.com/westin/property/overview/history.html?propertyID=1427&language=en\\_US](http://www.starwoodhotels.com/westin/property/overview/history.html?propertyID=1427&language=en_US) abgerufen am 15.05.2018

STAUDACHER, Anna, „... meldet den Austritt aus dem mosaischen Glauben“:  
*18000 Austritte aus dem Judentum in Wien, 1868-1914: Namen – Quellen – Daten*,  
Frankfurt (Peter Lang) 2009

STEELE, James, *Contemporary Japanese Architecture – Tracing the next generation*,  
Abingdon (Routledge) 2017

STUHLPFARRER, Anna, „Der Österreichische Werkbund“  
<http://www.werkbundsiedlung-wien.at/hintergruende/%c3%b6sterreichischer-werkbund>  
abgerufen am 19.05.2018

STUIBER, Peter (Hg.), LOOS, Adolf, *Ornament & Verbrechen*, Wien (Metro Verlag) 2012

SVENSKT TENN „Josef Frank’s Fantasy Houses“ n.N.  
<https://www.svenskttenn.se/en/magazine/josef-franks-fantasy-houses/>  
abgerufen am 16.05.2018  
„History“, <https://www.svenskttenn.se/en/since-1924/> abgerufen am 16.05.2018

TANIMOTO, Naoko, *The Transformation of the Wiener Werkstätte in Kyoto*,  
Vortrag im Rahmen des: Int. Committee of Design History and Studies ICDHS. 5th Conference,  
University of Helsinki 2006

TAUT, Bruno, *Der Alpenbau Alpine Architektur in 5 Teilen und 30 Zeichnungen*,  
Hagen (Folkwang) 1919

TAUT, Bruno, SPEIDEL, Manfred (Hg), *Bruno Taut – Japans Kunst*,  
Berlin (Gebr. Mann) 2011

TAUT, Bruno, SPEIDEL, Manfred (Hg), *Nippon mit europäischen Augen gesehen*,  
Berlin (Gebr. Mann) 2015

TAUT, Bruno, SPEIDEL, Manfred (Hg),  
*Bruno Taut in Japan – Das Tagebuch 1933*, Band 1, Berlin (Gebr. Mann) 2013

TAUT, Bruno, SPEIDEL, Manfred (Hg)  
*Bruno Taut in Japan – Das Tagebuch 1934*, Band 2, Berlin (Gebr. Mann) 2015

TAUT, Bruno, SPEIDEL, Manfred (Hg),  
*Bruno Taut in Japan – Das Tagebuch 1935-1936*, Band 3, Berlin (Gebr. Mann) 2016

„The Craft Works of Bruno Taut – Taut’s Design Legacy in Japan“ in Osaka und Tokyo von  
Dezember 2013 bis Mai 2014, Galerie LIXIL  
[http://www1.lixil.co.jp/gallery/exhibition/detail/d\\_002591.html](http://www1.lixil.co.jp/gallery/exhibition/detail/d_002591.html) abgerufen am 15.05.2018

THÖNER, Wolfgang, MARKGRAF, Monika, *Die Meisterhäuser in Dessau*,  
Leipzig (Spector Books) 2014

THUN-HOHENSTEIN, u.a. (Hg.) *Josef Frank: Against Design*, Basel (Birkhäuser) 2016

THUN-HOHENSTEIN, Christoph, VÖLKER, Angela, *Die unbekannte Wiener Werkstätte*, Wien/Stuttgart (MAK/arnoldsche) 2017

UENO, Isaburo, *Schülerarbeiten: des 1. und 2. Jahrgangs (18-19 Jahr) der Abteilung für angewandte Kunst an der Kunstakademie in Kyoto (Städtische Akademie); Klasse Frau Ueno Rix*, Kyoto, 1958

UNI GRAZ

<http://www.edu.uni-graz.at/~03hoedlh/Beziehungen%20Oesterreich-Japan.html>  
abgerufen am 27.06.2017

VÖLKER, Angela, *Wiener Mode + Modefotografie – Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911-1932*, München/Paris (Schneider-Henn) 1984

VÖLKER, Angela, *Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910 – 1932*, Wien (Brandstätter) 1990

WÄNGBERG-ERIKSSON, Kristina, *Josef Frank Textile Designs*, Stockholm (Bokförlaget Signum) 2010

WHELAN Christal, *Kansai Cool – A Journey into the Cultural Heartland of Japan* Tokyo/Rutland, Vermont/Singapore (Tuttle Publishing) 2014

WICHMANN, Hans, *Von Morris bis Memphis – Textilien der Neuen Sammlung Ende 19. Bis Ende 20. Jahrhundert*, Basel/Boston/Berlin (Birkhäuser) 1990

WICK, Rainer, *Bauhaus Pädagogik*, Köln (DuMont) 1988

WIENINGER, Johannes, „Die Bedeutung der japanischen Färberschablone für Wien um 1900“, *MAK/ZINE #2/2012*, Thun-Hohenstein, Christoph, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, (Hg.) Wien, 2012

WIENINGER, J., *Gedanken zum „Japonismus“*, In: SCHWARZ, Hans-Günther (Hg.) *Schiffbrüche und Idylle. Mensch, Natur und die vergängliche, fließende Welt (ukiyo-e) in Ost und West*. Das Symposium. München, 2014, [www.Wieninger.com/publikationen](http://www.Wieninger.com/publikationen) abgerufen am 16.05.2018

## **Eidesstattliche Versicherung**

Ich erkläre an Eides statt, dass ich meine Diplomarbeit nach den anerkannten Grundsätzen für wissenschaftliche Abhandlungen selbständig ausgeführt habe und alle verwendeten Hilfsmittel, insbesondere die zugrunde gelegte Literatur genannt habe.

Datum

Unterschrift

