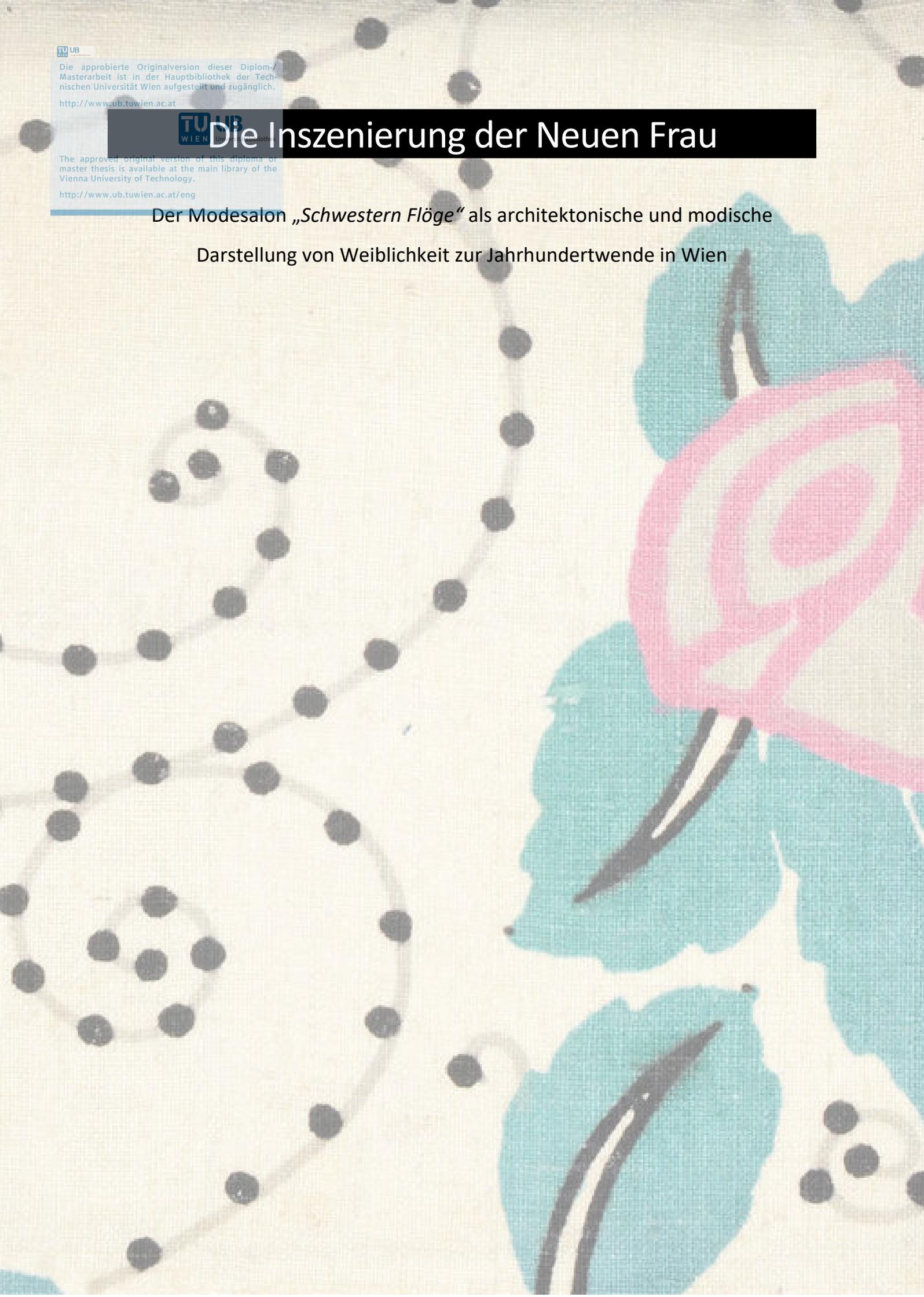


Die Inszenierung der Neuen Frau

Der Modosalon „*Schwestern Flöge*“ als architektonische und modische
Darstellung von Weiblichkeit zur Jahrhundertwende in Wien



Die approbierte Originalversion dieser Diplom-/
Masterarbeit ist in der Hauptbibliothek der Technischen
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

Die Inszenierung der Neuen Frau

Der Modesalon „Schwestern Flöge“ als architektonische und modische
Darstellung von Weiblichkeit zur Jahrhundertwende in Wien

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades einer

Diplom-Ingenieurin

unter der Leitung von

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

E251-1 Institut Baugeschichte und Bauforschung

Gender Studies in der Architektur – Moderne in der Architektur Organismus in der Architekturgeschichte und -
theorie

eingereicht an der Technischen Universität Wien

Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Lena Krautgartner, Bsc

00707905. (E066 443)

Wien, im März 2019

Lena Krautgartner

Danksagung

Erstens möchte ich meiner Betreuerin, Frau Prof. Kuhlmann für Ihre große Unterstützung, Wissen und Wegweisung während meiner Arbeit, bedanken. Sie hat die (anfangs noch vage) Idee meines Themas sofort unterstützt und ist mir mit Rat und Tat stets zur Seite gestanden. Mit ihrem großen Engagement brachte sie mich dazu stets einen Schritt weiter zu gehen und zu denken, wodurch diese Arbeit erst entstehen konnte.

Weiters möchte ich meinen Dank an Frau Prof. Plakolm aussprechen, die mich mit Klarheit, großem Wissen und Strukturiertheit geleitet hat.

Außerdem möchte ich Frau Prof. Jäger-Klein für Ihre Unterstützung danken.

Besonders möchte ich mich auch bei Frau Dr. Völker für Ihr großes Engagement bedanken, die mir mit ihren großen Wissen über die Textilien der Wiener Werkstätte, sowie Verständnis der Jahrhundertwende viele neue Sichtweisen und Wissenspunkte eröffnet hat.

Sehr dankbar bin ich auch Herrn Dr. Witt-Döring, der mir spannende Einblicke aufgezeigt hat und mir mit seinem großen Wissen eine neue Tiefe in der Arbeit ermöglichte.

Vielen Dank auch an Frau Rossberg des MAK Archivs und Frau Graf des Backhausen Archivs, die mir stets bei Fragen zur Seite gestanden sind.

Ein großes Danke auch an Frau Baumgartner und Frau Cevriz von der Kunsthalle Wien, die mir den Zugang in die einstigen Räumlichkeiten der *Schwestern Flöge* ermöglicht haben.

Vielen Dank an die MitarbeiterInnen der Österreichischen Nationalbibliothek, der Universitätsbibliothek der Universität für angewandte Kunst Wien und der Universitätsbibliothek der Technischen Universität Wien.

Dazu möchte ich meiner Familie und Freunden für ihre Unterstützung danken. Weiters möchte ich mich bei Selma, Insa, Sabrina und Martin für die bibliothekarische; Martin für die technische; Julia für die visuelle; und Johanna, Selma, Cem, Bernhard und besonders Vera für die stilistische Unterstützung danken.

Kurzfassung

In meiner Masterarbeit mit dem Titel „*Die Inszenierung der Neuen Frau – Der Modesalon „Schwestern Flöge“ als architektonische und modische Darstellung von Weiblichkeit zur Jahrhundertwende in Wien*“ zeige ich die Verbindung von Mode, Architektur und der Stellung der Frau im *fin-de-siècle Wien* auf. Die Betreuung dieser Arbeit übernahm Frau Prof. Kuhlmann.

Im Speziellen analysiere ich hierfür den avantgardistischen Modesalon, die anschließende Privatwohnung der Inhaberinnen, sowie die im Salon hergestellten Mode der Flöge Schwestern. Der Salon wurde 1904 von Josef Hoffmann und Koloman Moser ausgestattet, während die Wohnung 1911 von Eduard Wimmer-Wisgrill eingerichtet wurde. Beide Bereiche befanden sich im ersten Stock der Mariahilfer Straße 1b, in dem ebenfalls die Werkstätte des Modegeschäftes untergebracht war. Der Salon, der heute speziell für die Herstellung von Künstlerkleidung bekannt ist, war eines der ersten umgesetzten Gesamtkunstwerke der Wiener Werkstätte und komplett im geometrischen Jugendstil eingerichtet. Konträr dazu wurde die Wohnung in einem strikten Biedermeier Stil ausgestattet. Die beiden widersprüchlichen Einrichtungen – der „männliche“ Stil des Salons und der „weibliche“ Stil“ der Wohnung - spiegeln das komplexe Frauenbild des *fin-de-siècle* Wiens wider, in dem gerade die *erste Welle der Frauenbewegung* für eine bessere Stellung der Frau kämpfte. Obwohl der Salon als eines der ersten Projekte der Wiener Werkstätte und in dessen Bedeutung im feministischen Kontext, als wichtiger architektonischer Brennpunkt verstanden werden kann, wurde ihm bisher recht wenig Aufmerksamkeit geschenkt, was ich in dieser Arbeit ändern möchte.

Durch das Wort und Werk von Adolf Loos setze ich den Modesalon *Schwestern Flöge* in einen Zeitkontext und kann durch ihn gleichzeitig die besondere Bedeutung des Textils, dessen Verbindung zur Architektur, sowie die gesellschaftlichen Strukturen der damaligen Zeit aufzeigen.

Die Architektur und Ausstattungen analysiere ich an Hand der Werke „*New Space - Movement and Experience in Viennese Modern Architecture*“ von Christopher Long (2016) und „*Stimmungen in der Architektur der Wiener Moderne*“ von Lil Helle Thomas (2017), die beide die Bewegung und die Stimmungsvermittlung als Zentrum der *fin-de-siècle* Architekten Wiens betrachten. In ihrem Sinne schreite ich metaphorisch durch den von mir rekonstruierten ersten Stock der Mariahilfer Straße 1b, und beschreibe jeden Raum mit seiner vermittelten Inszenierung.

Abstract

In my master's thesis "Staging the New Woman -The fashion salon „*Schwestern Flöge*“ as an architectural and fashionable portrayal of femininity in Fin-de-siècle Vienna" I would like to demonstrate the connection of fashion, architecture and the women's standing in society at the fin-de-siècle Vienna. This work was supervised by Prof. Kuhlmann.

In particular, I will analyse the avantgarde fashion salon, the adjoining owner's private home and the Flöge sisters' manufactured fashion. The salon was furnished by Josef Hoffmann and Koloman Moser in 1904, whereas Eduard Wimmer Wistrill arranged the apartment in 1911. Both areas as well as the shop's own fashion workshop were located on the first floor on Mariahilfer Straße 1b.

The fashion salon - today best known for the production of *Künstlerkleider* - was one of the first realized "Gesamtkunstwerke" and was completely arranged in a geometrical art nouveau. The apartment, however, was furnished strictly in Biedermeier style. Those two contrasts – the "male" salon and the "female" home – reflect the complex image of women of fin-de-siècle during which the first big wave of the women's movement fought for a better position of women in Vienna.

So far, the salon has not been the subject of considerable attention, although it was one of the first projects of the "Wiener Werkstätte" and a very important feministic and architectural focus point. I would like to change that.

I am able to set the fashion Salon "Schwestern Flöge" in a historical context through the word and deed of Adolf Loos, whilst pointing out the special textiles, their connection to architecture and the social structures of the time.

The architecture and furnishing are analysed via "New Space - Movement and Experience in Viennese Modern Architecture" by Christopher Long (2016) und „Stimmungen in der Architektur der Wiener Moderne“ by Lil Helle Thomas (2017). Both consider the movement and atmosphere as the center for the architects of fin-de-siècle Vienna. In their sense, I will now metaphorically step through the reconstructed first floor of the building on Mariahilfer Straße 1b, and describe every space in its staging as I walk through.

Abkürzungsverzeichnis

Abb	Abbildung
Aufl.	Auflage
bzw.	beziehungsweise
Ebda.	Ebenda/ Ebendort
etc.	et cetera / und so weiter
f	Folgeseite
ff	Folgeseiten
Hg.	Herausgeber
Jhdt.	Jahrhundert
S.	Seite
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Architektur und Mode	2
1.2. Stimmung und Geschlecht.....	8
2. Die Schwestern Flöge	16
2.1. Die Eröffnung des ersten weiblich-avantgardistischen Modesalons Wiens	16
2.1.1. Geniekult und Emanzipation	18
2.1.2. Die neue (Geschäfts-) Frau	21
3. Im Zentrum der Avantgarde	23
3.1.1. Die Ringstraße – der textile Mittelstand	24
3.1.2. Die Mariahilfer Straße – Mode für Alle	24
3.1.3. Die Innere Stadt – modische Exklusivität	26
3.1.4. Der Schmelzpunkt <i>Schwestern Flöge</i>	29
3.2. Das Casa Piccola.....	31
3.2.1. Ein allzu bekanntes Wiener Zinshaus	31
3.2.2. Das herrschaftliche Haus	34
3.4. Der Hausgang – die lange Schwelle der Exklusivität	35
3.5. Wohnung und Modesalon – Zwei Seiten der Wiener Moderne	37
3.5.1. Männlich-Gerade und Weiblich-Rund	41
4. Der Weg durch den Modesalon.....	45
4.1. Der Modesalon – Geometrische Raumkunst.....	45
4.2. Vorzimmer – Inszenierung der Übergänge.....	50
4.2.1. Symbol der Grandesse.....	51
4.2.2. Schwelle oder Einnahme	52
4.3. Empfangssaal – wohnliche Repräsentation.....	54
4.3.1. Luxus für die Kundschaft	55
4.3.2. Heimeliger Komfort	60
4.4. Büro - weibliche Ernsthaftigkeit	63

4.4.1. Dezente Überwachung und subtile Verfügbarkeit	65
4.5. Probierlogen – Privatheit im Großraum	68
4.5.1. Inszenierte Privatsphäre und Exklusivität	69
4.5.2. (Keine) verletzliche Weiblichkeit	71
5. Die Werkstätten und das Klimt Zimmer	74
5.1. Der Schneiderprozess : Arbeit oder Luxus?	75
5.2. Das Klimt Zimmer – versteckte Welt	78
6. Der Weg durch die Wohnung	81
6.1. Private Wohnung – Biedermeierliche Privatheit	82
6.2. Der Vorraum – Die Betonung der Grandesse	85
6.2.1. Dienstboten Zimmer – der feine Unterschied	86
6.3. Das Speisezimmer – Repräsentativ-biedermeierliche Herrschaft	88
6.3.1. Repräsentation und Begegnung	89
6.3.2. Inszeniertes Biedermeier	90
6.4. Wohn- und Schlafzimmer – textile Privatheit	91
6.4.1. Schlafzone: Privatheit und Intimität	92
6.4.2. Textile Weiblichkeit	93
6.5. Zweites Wohnzimmer – moderner Bruch	97
6.6. Küche – eine großbürgerliche Lebensweise	99
6.6.1. Von der Hausherrin zur Hausfrau	99
6.6.2. Weiterbestehen der Hausherrin	100
6.7. Badezimmer – Synonym der Moderne und des Prestige	101
6.7.1. Hygiene als Wohlstand	101
6.7.2. Wasser als Kulturgut	102
7. Geometrische Moderne und Stoffliche Avantgarde	105
7.1. Die Masken des Lebens	105
7.2. Positive Weiblichkeit	107
8. Die Reformmode	113

8.1. Reform in Wien.....	115
8.1.2. Arbeitsmode	117
8.1.3. Künstlerkleider	122
8.2. Die inspirierende Mode der <i>Schwestern Flöge</i>	128
Literaturverzeichnis	135
Magazinverzeichnis	142
Quellenverzeichnis	143
Abbildungsverzeichnis	143
Anhang	146

1. Einleitung

In dieser Arbeit analysiere und rekonstruiere ich den 1904 von Josef Hoffmann (1870-1956) und Koloman Moser (1886-1918) ausgestatteten Modosalon *Schwestern Flöge*, sowie die 1911 von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (1882-1962) eingerichtete Wohnung der Besitzerinnen. Beide Bereiche befanden sich, wie auch die Schneiderwerkstätten, im ersten Stock der *Casa Piccola* im sechsten Wiener Gemeindebezirk.

Obwohl der Modosalon als eines der ersten als Gesamtkunstwerk ausgeführten Projekte der Wiener Werkstätte gilt, hat er bisher wenig Beachtung gefunden. Die Wohnung der Schwestern blieb bisher so gut wie unerforscht. Dies lässt sich einerseits aus den wenig erhaltenen Quellen erklären, aber lässt auch eine gewisse Beachtungslosigkeit gegenüber der Bedeutung eines nur von Frauen geführten Modosalons anmuten. Recht gut erforscht sind hingegen die Künstlerkleider der *Schwestern Flöge*, welche sie zu einer wichtigen Institution der Wiener Modereform machten. Die symbolische Verbindung von Mode und Architektur, welche auf Gottfried Sempers *Prinzip der Bekleidung* zurückgeht, war besonders im *fin-de-siècle* Wien von Bedeutung. Gleichzeitig lässt sich die Gesellschaft der Jahrhundertwende kaum ohne geschlechterspezifische Bilder betrachten, weshalb ich sie in meine Beschreibungen der Architektur und Mode hineinflechte. Adolf Loos (1870-1933) dient mir als Sprachrohr seiner Generation, den ich als „männlichen Gegenpart“ den *Schwestern Flöge* gegenüberstelle.

Den Aufbau der Wohnung und des Modosalons *Schwestern Flöge* analysiere und rekonstruiere ich an den Raumkonzepten nach Christopher Long und Lil Helle Thomas. Auf der Suche nach der richtigen Stimmung durchschreite ich mental die einzelnen Räume und setze sie zudem in einen Zeitkontext. Hierfür vergleiche ich den Modosalon mit Projekten der Wiener Werkstätte sowie von Loos.

Besonders in einem Modosalon war die richtige Stimmung und Gefühlserzeugung von großer Bedeutung, schließlich musste für die Kundin ja eine ansprechende Umgebung geschaffen werden. Der starke stilistische Ausdruck hatte eine doppelte Bedeutungsebene, da es einerseits sofort die Zugehörigkeit zu der Wiener Moderne signalisierte und gleichzeitig die räumliche Leitung vollbrachte. Gleiches galt auch für eine (groß-)bürgerliche Wohnung, in der Repräsentation eine wichtige Rolle spielte.

Neben der architektonischen Rekonstruktion zeichne ich auch die dazugehörige Lebensweise der Schwestern auf, welche einerseits durch einen großen Modernisierungsprozess und Umbruch gekennzeichnet war, andererseits dennoch in den Sphären ihrer Zeit blieb.

Die Diskursdiskussion konnte ich durch Literatur-Quellen, sowie durch Archiv-Quellen machen. Anhand von Fotografien, Bildern, Magistratsplänen sowie textlichen Beschreibungen gelang es mit den Modsalon, sowie die private Wohnung zu rekonstruieren. Für die Wohnung war besonders „Natter, Tobias: Klimt and the Women of Vienna’s Golden Age“ (2016)“ wichtig, in dem ich den Verweis auf „*Das Interieur*“ (Band 12 (1911))“ fand, in dem die Privatwohnung der Flöges publiziert wurde.

1.1. Architektur und Mode

Die tiefe symbolische Verbundenheit des Textils mit der Architektur ¹ fand ihren Ursprung in der Mitte des 19. Jhdts. mit den Thesen von Gottfried Semper (1803-1879). Sein Prinzip der *Bekleidung in der Baukunst* (vgl. *Die vier Elemente der Baukunst* (1851); *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* (1860-1863)) hatte großen Einfluss auf die Gestaltungsreform in Zentraleuropa gehabt.² In seinen Werken beschrieb Semper die Textilkunst als den Ursprung aller Handwerke und Künste, als die sogenannte *Urkunst*, „weil (...) alle anderen Künste (...) ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in Ihrer Beziehung ganz selbständig erscheint und ihre Typen aus sich heraus bildet oder unmittelbar der Natur borgt“ (Semper (1860) S.13). Die Verflechtungen der Textilien waren demnach auch die erste Ornamentik der menschlichen Kulturen. Baukunst wiederum legte er als die Grundlage aller handwerklichen Betätigungen dar, da Schutz und Zuflucht zum ersten Handwerk geführt hätten. Die vier Elemente, aus denen sich die Architektur seiner Meinung nach entwickelte, waren der Herd - also die Feuerstelle-, das Dach, die Umfriedung und der Erdaufwurf. Aus dem Herd entstanden dann die keramischen und später metallischen Künste, aus dem Erdaufwurf die Wasser- und Mauerarbeiten, aus dem Dach die Holzarbeiten und die Erdumfriedung war der Ursprung der Textilkunst. (vgl. Semper (1851) S.56) ¹Um das erste, moralische, Element menschlicher Niederlassung, dem Herd, ordneten sich die restlichen Bestandteile, und allen anderen voran war dies der senkrechte Raumabschluss durch ein Textil. „*Welche Urtechnik entwickelte sich aber an der Umfriedung? Keine andere als die Kunst der Wandbereiter, das der Mattenflechter und Teppichwirker*“ (Semper (1851) S. 180).

Als weiteren Beweis für die Verbundenheit von Textil- und Baukunst sah Semper die etymologisch gleichen Wurzeln der beiden Wörter „Wand“ und „Gewand.“(vgl. Ebda S. 5) Aus der sprachgeschichtlichen Verwandtschaft der Wörter folgerte Semper, dass der gewebte und gewirkte

¹ Und mit vielen weiteren Aspekten des Lebens

² Eine genaue Analyse der These und deren Entwicklung beschreibt Karin Harather in „Haus-Kleider Korrelation von Textil und Architektur“ (1991))

Stoff einer Idee entsprungen waren, die den „Stoff wechselten“ - von einem vergänglichen zu einem bleibenden Material. (vgl. Ebda S.57ff.) Hier stellt Semper seine Stoffwechselthese auf: Sein Prinzip, dass vorhandene Formen von einem Material auf ein anderes übertragen werden und in weiterer Folge auch auf einen anderen Bereich und auf andere Bedürfnisse. (vgl. Semper (1860), S. 233) Die Bedeutung des Schmückens und Bekleidens der Textilkunst, sowie dessen symbolischer Gehalt, wurden auf diese Weise im Laufe der Zeit auf die Baukunst übertragen. Die textile Kunst wurde somit zur „großen Symbollieferantin“ (vgl. Harather (1991) S.31, zitiert: Stockmeyer, Ernst: Gottfried Sempers Kunsttheorien (1939)) des geschmückten Bauens ⁱⁱ „Erst durch den Schmuck, die symbolische Darstellung der technisch-struktiv-zweckbezogenen Grundlagen, komme das eigentlich künstlerische Element in die Bauwerke“ (Harather (1991) S.39), weswegen Semper auch die Konstruktion als negierenden Aspekt des Bauens betrachtete (Franz, in: Franz; Nierhaus (2007) S.78) - was zu der minderwertigen Bedeutung reiner Zweckbauten (und barbarischer Kulturen) in seiner Sichtweise führte, da ihnen die Bekleidungsweise fehlt. (vgl. Harather (1991) S.39f.)

Textil und Architektur waren im Denken und Schaffen seither fest verstrickt, dies zeigte sich in verschiedenen Interpretationen und Ausprägungen. „Three major preoccupations stand out: the notion of Bekleidung as a first principle of architectural design (...) the search for universal forms that could revolutionize appearance in contemporary life across a range of material and architectural production, whether through the agency of style, the aesthetic aims of Gesamtkunstwerk, or the purportedly objective selection of standardized types; and the effort to control the dynamic of change under industrial capitalism.“ (Kinney (1999) S.473) ³

Die Thesen blieben auch für spätere Generationen von großer Bedeutung. So deutet Loos in seinem 1898 erschienenen *Prinzip der Bekleidung* bereits mit dem Namen auf die Ähnlichkeiten seiner und Sempers Thesen hin. Er blieb den ursprünglichen Theorien oft sehr nahe, und kehrte, trotz einiger Abänderungen, an viele ursprüngliche Aussagen Sempers zurück. Besonders die Entstehung des Handwerkes beschrieb Loos fast ident wie Semper. „Im Anfang war die Bekleidung. Der Mensch suchte Schutz vor den Unbilden des Wetters, Schutz und Wärme während des Schlafes. Er suchte sich zu bedecken. Die Decke ist das älteste Architekturdetail. Ursprünglich war sie aus Fellen oder Erzeugnissen der Textilkunst“ (Adolf Loos, *Das Prinzip der Bekleidung* (1889), in: Loos (2007) S.88). Wie Semper sieht Loos den Ursprung der Architektur in der Textilkunst und da „die Bekleidung älter als die Konstruktion ist“ (Ebda S.92), hat sie für das Bauen eine besondere Bedeutung. Anders sieht Loos das „Ursprungselement“, welches er, nicht wie Semper als vertikale Wand sieht, sondern in der Decke.

³ Dies drückte sich auch mit der Beschäftigung vieler Architekten, besonders der Arts and Crafts, Art Nouveau, des Jugendstils und der Wiener Sezession Bewegung, mit einer neuen, vor allem weiblichen, Mode seit dem Ende der 1870er Jahren, aus.

Den Charakter der Bekleidung interpretierte Loos wieder sehr nahe an Semper, indem er ihn, was bei vielen anderen verloren ging, auch auf das Innere statt nur das Äußere des Gebäudes bezog. (vgl. Houze (2015) S.171) In seinen Wohnungseinrichtungen und Bauten definierte er den Wohnraum durch das Interieur, also durch die Bekleidung und Ausstattung von Wand und Decke und unter der Negierung der Konstruktion. (vgl. Franz, in: Franz; Nierhaus (2007) S. 78) Wie bei Semper ist der „Schmuck“ für Loos, im Sinne von passender Wirkung der Räume, wichtiger als die tatsächliche konstruktive Umsetzung. Man denke hier an den Eingangsbereich des Hauses am Michaelerplatz (Abb. 9), dessen vier Säulen der Hauptfassade keinerlei statische Bedeutung haben, sondern nur für das richtige Eingangserlebnis kreiert wurden (vgl. Thomas (2017) S.272) oder, im Innenbereich, an sein eigenes Schlafzimmer, welches er seiner ersten Frau Lina widmete, in dem jede Oberfläche mit weißen Fellen und Stoffen überzogen war, und so jegliche konstruktive und tektonische Gliederung versteckt wurde. (Abb.3)

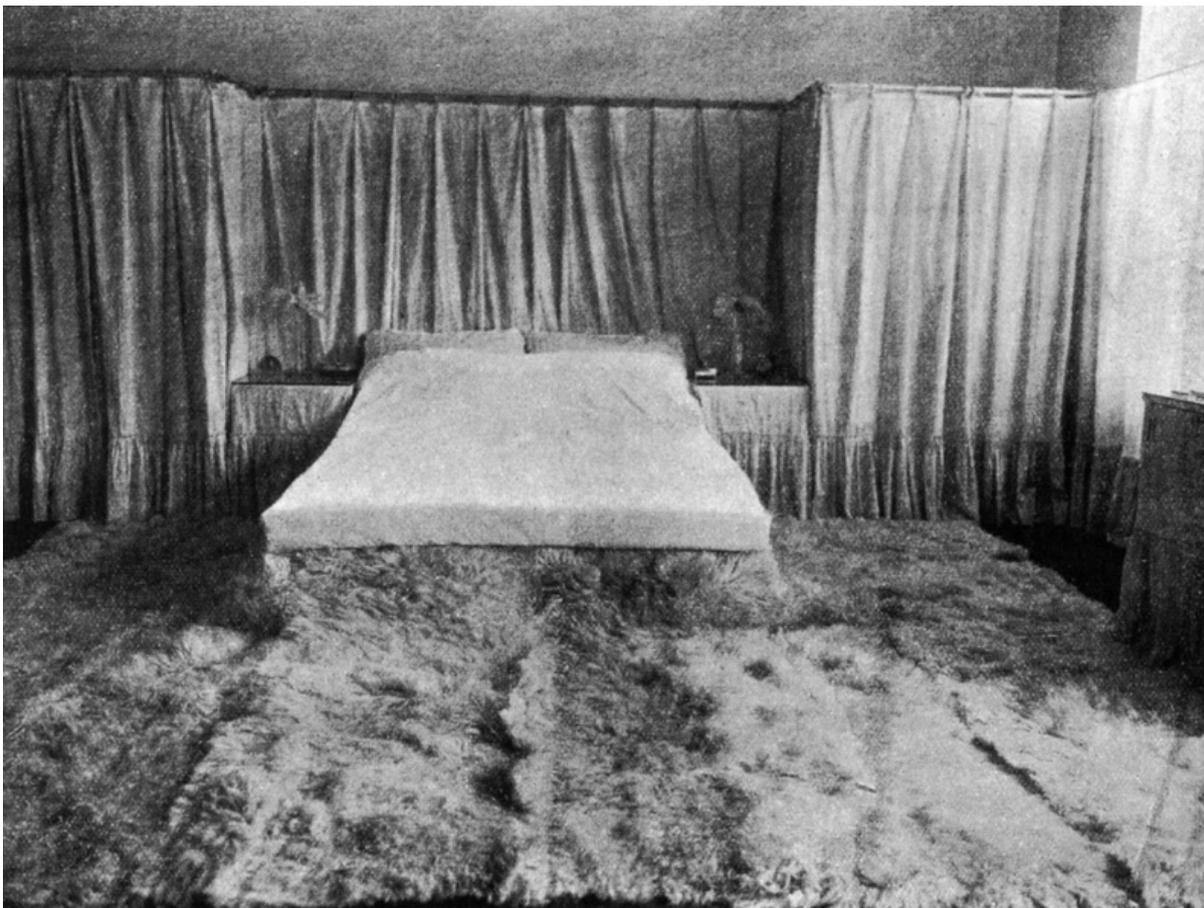


Abbildung 3 - Linas Schlafzimmer, Loos, 1903

Doch anders als Sempers Stoffwechselthese hatte für Loos „*jedes Material (...) seine eigene Formensprache, und kein Material kann die Formen eines anderen Materials für sich in Anspruch nehmen*“ (Adolf Loos, *Das Prinzip der Bekleidung*“ (1889), in Loos (2007) S.89f.). Denn Formen bilden sich aus der Verwendbarkeit und Herstellungsweise des Materials. Das Material blieb bei Loos also ebenfalls im Zentrum des Schaffens, doch war die Wahrhaftigkeit der Formen wichtiger als der historische Formenzwang der vorigen Generation. Die Materialien benützte er um eine bestimmte, der Funktion des Raumes oder des Gebäudes entsprechende, Stimmung zu kreieren.⁴

Dem Prinzip der Bekleidung - „*Bekleidung [ist] älter als die Konstruktion. Die Gründe für die Bekleidung sind mannigfacher Art. Bald ist sie Schutz (...) bald hat sie hygienische Gründe (...), bald ist sie Mittel zu einer bestimmten Wirkung (...)*“ (Adolf Loos, *Das Prinzip der Bekleidung* (1898), in Loos (2007) S.92) - stellte Loos als weiteren Schritt ein „*Gesetz der Bekleidung*“ nach, welches besagte, dass die Verwechslung der Bekleidung mit dem darunterliegenden bekleideten Material ausgeschlossen sei. „*Holz darf mit jeder Farbe angestrichen werden, nur mit einer nicht – der Holzfarbe*“ (Ebda S.93). Hier zog Loos eine Verbindung zwischen Architektur, Mode und der Gesellschaft, denn „*Das Prinzip der Bekleidung (...) erstreckt sich auch auf die Natur. Der Mensch ist mit einer Haut, der Baum mit einer Rinde bekleidet*“. Das gleiche System müsse daher auch für die Bekleidung der Menschen gelten. „*So darf gewirkte Wäsche in jeder Farbe gefärbt werden, nur nicht fleischfarben*“ (Ebda S. 96).

Die starke Verbindung von textiler Kunst, Architektur und Gesellschaft durchdringt das gesamte Oeuvres Loos'. Mode und Kleidung bekamen eine Vorrangstellung in seinem Leben und Werk, welche er als Ausgangspunkt des modernen Lebens und der modernen Architektur beschrieb.

Ein Grund, warum die richtige Kleidung einen so hohen Stellenwert für Loos hatte, ist dessen symbolische Bedeutung. Kleidung wird die Metapher für Fort - oder Rückschritt von Menschen. Allen voran ist für Loos Kleidung das Ausdrucksmittel einer Gesellschaft und der Menschen, die darin leben. „*Es wäre eine müße frage zu untersuchen, ob der aristokrat mehr geschmack hat als der bürger. Wir stehen einfach vor der tatsache, daß der friseurgehilfe in der wahl seinen anzuges von dem bestreben geleitet sein wird, für einen grafen gehalten zu werden, während ich noch nie einen grafen bestrebt sah, für einen friseurgehilfen angesehen zu werden. Dieser allen menschen gemeinsame zug hat zur folge gehabt, daß sich die kultur seit dem bestande der mensehengeschlechtes stets gehoben hat. Was für das schneidergewerbe gilt, gilt für jedes handwerk [sic]*“ (Adolf Loos, *Unsere konkurrenten* (1903), in Loos (1997) S.44). Loos gibt der Kleidung somit eine hervorgehobene Rolle im Kulturschaffen. Weswegen er sich auch in vielen Texten, die er im Laufe

⁴ Vergleiche mit Thomas (2017) und Long (2016)

seines Lebens verfasst hatte, der Kleidung und Mode widmete. Selbst wenn er seine Gedanken zu jeglichem anderen Themen verständlicher machen wollte, benützte Loos Anekdoten über Mode.⁵

Die Verbindung von (Be)kleidung und Baukunst wird zum wichtigen Prinzip in Loos' Denken. Viele seiner Grundsätze wendete er sowohl für Kleidung als auch für die Architektur an, und im weiteren Schritt können seine modischen Aussagen ebenfalls für die Architektur und umgekehrt für die Mode interpretiert werden. Denn „*was für das schneidergewerbe gilt, gilt für jedes handwerk*“ (Ebda). Das Tragen moderner Kleidung hat daher Einfluss auf weitere Ebenen des Lebens. Loos sieht die Kleidung als Ausgangspunkt für Kultur und Gesellschaft sowie dessen Weiterentwicklung, weswegen alle Handwerke - Architektur inbegriffen - durch die Modernität des Getragenen angeregt und erneuert werden. Moderne Kleidung trägt so zu der neuen Lebensweise der Menschen wesentlich bei, während veraltete Kleidung das Gegenteil bewirkt. So bedeuteten für Loos das Festhalten und die Nostalgie der Trachten die Unterdrückung der Provinzen durch die fortgeschrittenen industriellen Nationen, da diesen die Modernisierung verweigert wird. (vgl. Houze (2015) S.249) Auch den „wahren Charakter“ einer Nation könne an der Kleidung abgelesen werden. „(...) *Da würde man gewahr werden, daß [sic] wir unsere europäische Kleidung nur wie einen Maskenzug anlegen, denn unter derselben tragen wir noch die nationale Tracht*“ (Adolf Loos, Wäsche (1889) in, Loos (2007) S.12-22. S.15). Loos sieht Österreich anderen Ländern, vor allem England und Amerika, als unterlegen an, was durch die unmoderne Unterkleidung zum Ausdruck kommt.

Mary McLeod argumentierte, dass Mode und Modernität mit Gender verbunden waren, sowie mit der Frage nach der Form in der Architektur. Dies wurde, so McLeod, an der Debatte des Ornaments ausgedrückt. Die Entscheidung war es ein Gebäude zu „bekleiden“ oder es „Nackt“ zu lassen. Die moderne Architektur zwischen 1890-1925 wurde gleichgestellt mit der Funktionalität der Anzüge. Und bei den Anglophilen Loos und Muthesius wurde das englische Schneider Handwerk zum Vorbild, da der Anzug für Stabilität Sorge, während die weibliche Mode launisch und wechselhaft sei. (vgl. Kinney (1999) S.474) (Abb. 4, Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7)

⁵ Dass er dieses sprachliche Mittel benützte bezeugt, neben Loos' eigener Freude an dem Thema, von der großen Rolle die Textilien zur Jahrhundertwende einnahmen, da ihre Bedeutung und Symbolik für jeden leicht verständlich schienen.

DAS ANDERE
 EIN BLATT ZUR EINFUEHRUNG
 ABENDLAENDISCHER KULTUR
 IN OESTERREICH: GESCHRIEBEN
 VON ADOLF LOOS I. JAHR

TAILORS AND OUTFITTERS
GOLDMAN & SALATSCH
 K. U. K. HOF-
 LIEFERANTEN
 K. BAYER. HOF-
 LIEFERANTEN



KAMMER-
 LIEFERANTEN
 Sr. k. u. k. Hoheit des
 Herrn Erzherzog Josef
 etc. etc.

WIEN, I. GRABEN 20.

HALM & GOLDMANN
 ANTIQUARIATS-BUCHHANDLUNG
 für Wissenschaft, Kunst und Literatur
 WIEN, I. BABENBERGERSTRASSE 5

Großes Lager von wertvollen Werken aus allen
 Wissenschaften.
 Einrichtung von belletristischen und Volksbiblio-
 theken.
 Ankauf von ganzen Bibliotheken und einzelnen
 Werken aus allen Zweigen des Wissens.
 Übernahme von Bücher- und Autographen-
 auktionen unter kulantesten Bedingungen.

COXIN das neue Mittel zur Entwicklung
 photographischer Platten, Rollfilme
 ohne **DUNKELKAMMER**
 bei Tages- oder künstlichem Licht ist in allen
 einschlägigen Geschäften zu haben.
 COXIN ist kein gefährlicher Entwickler. — COXIN
 erfordert keinerlei neue Apparate und kann immer
 benutzt werden.

COXIN-EXPORTGESELLSCHAFT
 Wien, VII, 2, Breitgasse 3.

Abbildung 4 -Das Andere, Loos, 1903

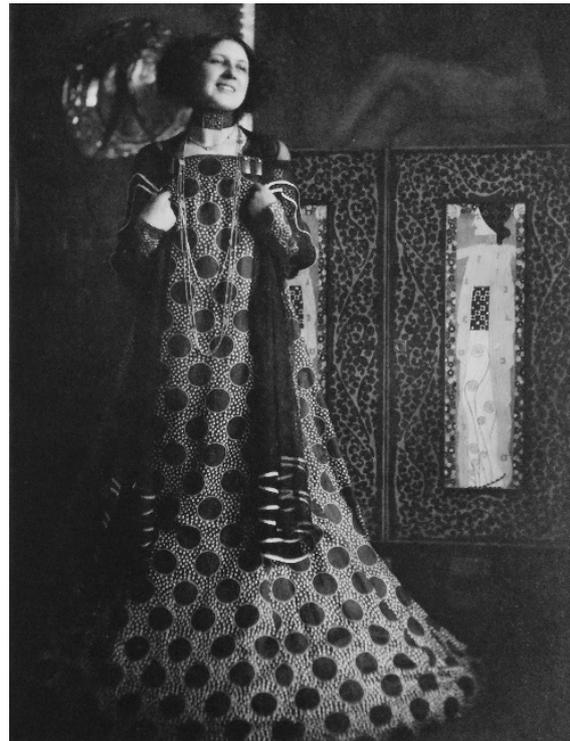


Abbildung 5 - Emilie Flöge im Reformkleid vor einem Kasten von Koloman Moser, 1910



Abbildung 6 - Villa Karma, Loos, 1903-1906



Abbildung 7 – Palais Stoclet, Hoffmann, 1905-1911

Diese starke Verbindung von Mode, Architektur und Gesellschaft war im Zeitgeist des fin-de-siècle Wien (fast) überall zu finden. Avantgardistische KünstlerInnen und DenkerInnen versuchten tiefgreifend den Stil zu erneuern - schließlich gehörte das gesamte Leben modernisiert, nicht nur die Oberfläche. Das Äußere sollte das (moderne) Innere aufzeigen.

„Kunst und Künstler sollen und müssen ihre Zeit repräsentieren. Im Durchpeitschen aller Stilrichtungen, wie es die letzten Jahrzehnte mit sich brachte, kann das Heil für die Zukunft nicht liegen. ... Realismus unserer Zeit muß das werdende Kunstwerk durchdringen[sic]“ (Otto Wagner (1894) bei Antrittsrede als Professor für eine Spezialklasse für Architektur an der Wiener Akademie der bildenden Künste. (Sarnitz (2005) S.7).

1.2. Stimmung und Geschlecht

In dem Diskurs über die Architektur der Jahrhundertwende lässt man meist Adolf Loos und Josef Hoffmann als Konkurrenten der Ornament-Gegner und Befürworter gegeneinander ausspielen. Die zentrale Problemstellung der *fin-de-siècle* Architekten⁶ wird hier als die Frage beschrieben ob das Ornament nun in einer modernen Form Ausdruck oder Zerstörer der Kultur ist. Christopher Long (vgl. (2016)) und Lil Helle Thomas (vgl. Thomas (2017)) beschreiben hingegen den Ausdruck der modernen Wiener Architektur in der Erzeugung von Emotionen durch die Bewegung im Raum, welche sowohl von Loos als auch von Hoffmann erschaffen wurde. Die Verwandtschaft der beiden Architekten wird bei dieser Betrachtung – besonders bei Thomas - mehr betont, als die ansonsten ins Zentrum gerückte (und von Loos auch selbst inszenierte) Feindschaft der Beiden.⁷

Thomas vergleicht die Bauten von Adolf Loos und Josef Hoffmanns und zeigt dabei viele symbolische und stilistische Parallelen auf. Die Architektur der Beiden sieht sie als *Stimmungserzeuger*, mit dem Ziel einen modernen Menschen zu kreieren (vgl. Thomas (2017) S.17). Die ästhetische Stimmung wurde in der von Loos und Hoffmann geschaffenen Umgebung aktiv gestaltet, welche mit dem sich bewegenden Subjekt in einer Wechselwirkung steht. (vgl. Ebda S.29)

Als prägend beschreibt Thomas die Einfühlungstheorie nach Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), Robert Vischer (1847-1933) und Theodor Lipps (1851-1914), sowie die Einflüsse der Architekturtheorie Heinrich Wölfflins (1864-1945), August Schmarows (1853-1936) und Camillo Sitte (1843-1903), sowie Alois Riegls. (vgl. Ebda S.32, S.41) Praktische und ästhetische Einfühlung wird zum Medium der Stimmung, bei dem äußere Reize verinnerlicht werden, wodurch man sich in das Objekt gefühlsmäßig hineinversetzen kann. Die Architektur „als gestalteter Umraum des Menschen (...) wird zum Evokationsraum der Stimmung (...)“ (Ebda S.32f.). Weiter bezieht sich Thomas auf den omnipräsenten Topos des *Nervösen* im Denken der Allgemeinheit um 1900. Krankheitsbilder, welche man über die veränderten Lebensverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft erklären wollte, wurden

⁶ Es gab damals noch keine Architektinnen

⁷ Vergleiche hierzu: Kristan (2014)

stets in ihren Auswirkungen auf den „Empfindungsapparat“ und den „Gefühlshaushalt“ wahrgenommen. Ihren Eingang fanden die Krankheitsbilder in der Literatur, der bildenden Kunst aber auch in der Architektur. (vgl. Ebda.) So spricht Loos, wenn es um den „*modernen Menschen*“ geht, über dessen „*modernen Nerven*“, welche es möglich machen modern – also ornamentfrei – zu leben. (vgl. Adolf Loos, Ornament und Erziehung (1924), in Opel (1997) S.174).

Stimmung bedeutet für Thomas eine verankerte Subjektbezogenheit, die als zusätzliche Vermittlerinstanz von Architektur dient. Sie funktioniert als Brücke zwischen Subjekt und Objekt und wird als Instrumentarium des Architekten in der Rolle des Lebensreformers benützt. „*Die Stimmung wird zum einen als vom Objekt ausgehende und darin enthaltene Beschaffenheit wahrgenommen, zum anderen als eine vom Subjekt auf das Objekt übertragene Befindlichkeit gefasst*“ (Thomas (2017) S.31). Stimmung sei hierbei eine Klammer oder ein Ganzes, welches optimal als ein verfestigter und zusammenführender Faktor diene, was in einer „Erfahrung der Uneinigkeit“ und in einer Periode des Zusammenbruchs besonders benötigt wird. In dieser Funktion könne Stimmung auch als übergeordnetes Motiv des Gesamtkunstwerkes verstanden werden - als eine Architektur, die dem Anspruch folgt, ein modernes Ich im *fin-de-siècle* Wien auszuformulieren, um damit eine gesellschaftliche Relevanz zu bekommen. (vgl. Ebda S.39). Die Werke Hoffmanns und Loos' orientierten sich hierbei an einem Wunschbild imaginärer NutzerInnen und BewohnerInnen, und „*(...) das Gesamtkunstwerk, das als eine durchgestaltete Welt mit einem Anspruch auf Harmonie und dem utopischen Wunsch einer idealen Verbindung von Architektur und Mensch geradezu als Reinform der „Stimmungsarchitektur“ zu bezeichnen ist*“ (Ebda S.41). Thomas zeichnet auf wie nahe das Werk Loos' an dem Gesamtkunstwerk liegt, auch wenn er *Vom armen reichen Mann* (1900) sehr dagegen wettete. Denn beim Vergleich der Architekturen der Villa Karma (Loos, 1903-1906) und des Palais Stoclet (Hoffmann, 1905-1911) (Abb. 6, Abb. 7) könnten beide als ganzheitlich gestaltete Wohnwelten betrachtet werden, inspiriert von der Lebenskultur des Biedermeiers und der *Arts-and Crafts*-Bewegung, welche die verschränkte Wahrnehmung von Mensch und Ding ermöglichte. (vgl. Ebda S.14, S.43ff.) Eine weitere Relation beschreibt Thomas durch den Aufbau der Gebäude, in denen „*(...) die „Wahrnehmungswege“ durch die Häuser beschrieben [werden]. (...) Eine (...) Entwicklung in der Kunst- und Architekturwissenschaft um 1900, die immer den Raum und dessen Wahrnehmung durch ein „Ich“ in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen stellte*“ (Ebda S.44f.). Diese Wegführung könne durch verschiedene Eingriffe bestimmt werden. So fördere die Lichtführung manchmal die Bewegung durch den Raum, manchmal sei sie geradezu hindernd. Die Wandstrukturen vermitteln Offenheit oder Verslossenheit, Materialien drücken Repräsentations- oder Rückzugscharakter aus. Schon mit der Fassade spiegelt sich entweder Offenheit oder Verslossenheit, Repräsentation oder

Zurückhaltung, wider. Dieses äußere Bild könne im Inneren wiederum entweder weitergeführt oder komplett gebrochen werden. (vgl. Ebda S.88)

Im Vergleich zwischen dem Sanatorium Purkersdorf (Hoffmann, 1904-1905) und dem Haus am Michaelerplatz (Loos, 1909-1911) (Abb. 8, Abb. 9) zeigt Thomas die Interpendenz von Architektur und dessen BewohnerInnen und NutzerInnen, die durch soziale Rollenbilder, welche sich durch die architektonische Verfasstheit der Gebäude ergeben, auf (Ebda S.15). Für Otto Wagner spielte auch die Kleidung in dieses Verhältnis hinein: *„Selbst eine geringe Beobachtungsgabe muß in uns die Überzeugung wachrufen, daß die Außenerscheinung, die Kleidung der Menschen Form, Farbe und Ausstattung den jeweiligen Kunstanschauungen und Kunstschöpfungen entspricht, ja absolut nicht anders gedacht werden kann (...) Ein Mann im modernen Reiseanzuge wird beispielsweise sehr gut zur Bahnhofshalle, zum Schlafwagen, zu all unseren Vehikeln stimmen; was würden wir aber für Augen machen, wenn wir beispielsweise eine Gestalt in der Kleidung der Epoche Ludwigs XV. ein Fahrrad benützen sehen? [sic]“* (Ebda S.15, zitiert Wagner, Otto: Die Baukunst unserer Zeit (2008) S.44-77).



Abbildung 8 – Sanatorium Purkersdorf, Hoffmann, 1904-1905



Abbildung 9 – Das Haus am Michaelerplatz, Loos, 1909-1911

Mit diesen gebauten Umgebungen schufen Hoffmann und Loos Ersatzwelten als festes Gerüst für das sich ständig neu definierende Bürgertum. (vgl. Ebda S.146) Dem nervösen, modernen und *unrettbaren Ich* wurde die notwendige verfestigende und Emotionen regulierende Rahmung verliehen (vgl. Ebda S.231.) Trotz des ähnlichen Ziels und den oft überraschend ähnlichen Bauten unterschied sich der Grundgedanke, sowie Ausführung und Umsetzung der beiden Architekten jedoch stark.

Loos wollte einen aus der bisherigen Kultur gereiften Weltstadt-Europäer ⁸definieren und durch eine neutrale Maske eine Schutzschicht zwischen dem Inneren und dem Äußeren – dem Privaten und dem Öffentlichen – schaffen. (vgl. Ebda S.9) Die Abschottung ins Private wird bei Loos zum Lebensmodell. „*Der moderne intelligente mensch muß für die menschen eine maske haben*“ (Adolf Loos, von der sparsamkeit (1924), in: Loos (2007) S.109)⁹.

Hoffmann wiederum wollte Menschen durch das „*Gesamtkunstwerk*“ eine Ersatzwelt und Rückzugsort bieten. Mit beruhigenden Formen und geometrischer Ordnung, wie dem Motiv der Rahmung, ließ er eine klar strukturierte Welt entstehen. Dies war nicht nur eine gestalterische Ruhe, sondern vielmehr ein generelles Wirkungskonzept seiner Architekturen und Einrichtungen. (vgl. Thomas (2017) S.9, S.146)

Christopher Long setzt ebenfalls die Stimmung ins Zentrum der *fin-de-siècle* Architektur. Er legt seinen Fokus vor allem auf die Erzeugung von Emotionen durch Bewegung und Sichtachsen. Dafür analysierte er die Raum- und Wohnkonzepte der Wiener Architekten Oskar Strnad (1879-1935), Josef Frank (1885-1967) und Adolf Loos. Der Anspruch der modernen Architektur sei es einen Raum zu kreieren, welcher der neuen Lebensart entspreche – folglich die Suche nach einem neuen räumlichen Konzept. Das werde durch die Erfahrung geschaffenen Raum durch Bewegung zu erleben, was bei dem Betrachter oder der Betrachterin eine emotionale Reaktion erzeugen kann. Durch die Untersuchung der Muster des täglichen Lebens könne in weiterer Folge eine Architektur kreiert werden, die diese (Lebens-) Rituale beleben kann. Er bezieht sich hierbei auf ähnliche Theorien wie Thomas. Die *fin-de-siècle* Architekten bedienten sich als Grundlage die Erkenntnisse der deutschen Philosophen und Kunsthistoriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die versuchten die Mechanismen der Wahrnehmung und des „Fühlens“ von Kunst zu analysieren. Auf ihnen aufbauend wollten die Architekten neue Räume zu schaffen, die das Leben angenehm und bedeutungsvoll machten. (vgl. Long (2016) XIII ff.)

Neben den Theorien von Friedrich Theodor Vischer, Theodor Lipps und Adolf von Hildebrand (1847-1921) ¹⁰ seien es vor allem die Texte und Ansichten von dem deutschen Kunsthistoriker August Schmarsow (1853-1936) gewesen, die den größten Einfluss auf die Wiener Architekten hatten. Schmarsow kritisierte 1893 bei seiner Antrittsrede als Professor an der Universität Leipzig den Historismus und die kunsthistorischen Theorien, die den Fokus rein auf die Fassade und den Stil setzten. Die Bekleidungskunst (eine recht eindeutige Kritik an Sempers *Prinzip der Bekleidung*) als

⁸ Sein Ideal war „das Männliche“, an dem sich auch die Frau anpassen sollte

⁹ Loos schrieb alles klein. In manchen Publikationen werden seine texte allerdings großgeschrieben, ich richte mich nach der Schreibart der zitierten Publikation.

¹⁰ Die Theorien beschreibt Long genauer auf den Seiten 4 ff.

einzigem Ausgangspunkt führe zu einem oberflächlichen Zusammensetzen technischer und dekorativer Elemente. Als das wichtigste Kriterium des Bauens beschrieb er stattdessen das Innere und die Interne Logik. Architektur sei nicht nur Bauen und Material, sondern vielmehr die menschliche Interaktion mit der gebauten Umgebung. Denn erst unser sinnliches Verhältnis im Zusammenspiel mit unserer Imagination gebe Architektur Realität und Bedeutung. (vgl. Ebda S. 3) Die Aussagen Schmarsows bauten auf den Theorien der vorher genannten Kunsthistoriker und Philosophen auf, wobei er zwei wichtige Punkte hinzufügte. Einerseits hätte sich die Idee von Raum sich über die Zeit entwickelt und andererseits könne nur durch die Bewegung mit dem Einbeziehen unserer Sinne – im Speziellen Sicht und Haptik – ein räumliches Verständnis erzielt werden, denn räumliches Verständnis wird nur durch die kinetisch körperliche Auseinandersetzung mit der Umgebung möglich. (vgl. Ebda S.7f.) Trotz Kritik an Schmarsows Thesen¹¹ fasst Long zusammen, können die Gebäude der Wiener Architekten „*be understood as spatial sequences arrayed to elicit specific sensual and emotional responses. The role of the architect accordingly was to frame space in such a way that movement through them would become a subjective spectacle*“ (Ebda S.9).

Long stellt die unterschiedlichen Ansätze der drei Architekten Strnad, Frank und Loos, welche aus der Idee der Bewegung und der Einfühlung verschiedene Raumkonzepte schufen, gegenüber. Strnad organisierte seine Räume um den Weg herum, durch den man das Gebäude durchschritt. *Raumwerte* (Fenster, Säule, Decke etc.) helfen den Raum zu verstehen und könnten bei Veränderung die Raumwirkung beeinflussen. (vgl. Ebda S. 19ff.) Frank wiederum glaubte an die Verbindung von „schwieriger“ (also nicht orthogonale und irreguläre) Räume und Bewegung, da dies zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit der Architektur führe. Zwei fundamentale Gefühle würden entstehen beim Durchschreiten der unorthodoxen Räumlichkeiten und erst in Bewegung verstanden werden: Die Befreiung der Beschränkungen des Gewöhnlichen, und Gemütlichkeit. Komplexität führe zu Freiheit, Wohlbefinden und *Wohl Leben*. (vgl. Ebda S. 74)

Loos' Idee des *Raumplanes* basierte auf dem Aufbau eines Theaters.¹² Die Idee des ökonomischen Bauens, also jeden Raum seiner Funktion entsprechend auszuführen, lag im Zentrum seines Denkens. Long (und viele weitere, so auch Thomas) haben aber bereits aufgezeigt, dass viel weniger die Ökonomie als das richtige Raumgefühl, also das passende architektonische Erlebnis, Loos' Entwürfe bestimmten. Die räumlichen Unterschiede von Höhe, Material und Aufbau erreichten in Loos' Bauten keinen ökonomischen Mehrwert, sondern einen Stimmungserzeugenden. Visuelle und sinnliche Erfahrung wurden als Sequenz aufgebaut, um die architektonische Wahrnehmung zu erhöhen. (Long

¹¹ So meinte Alois Riegl zum Beispiel, dass Raum nicht der einzige architektonische Einfluss sei.

¹² Die kleinen Loggien, die dank des Blickes auf den großen Raum keinerlei Engegefühl vermitteln und dennoch in minimaler Ausführung gebaut wurden.

(2016) S. 50ff.) Durch Bewegungsabläufe und sehr gezielt aufgebaute Sichtachsen wurden die Bauten in Szene gesetzt. Die richtige Stimmung für ein Gebäude war ein wichtiger Ausgangspunkt Loos', denn jede Funktion benötige eine eigene, angepasste Wirkung. *„Die Wirkung, die er auf den Beschauer ausüben will, sei es nun Angst oder Schrecken, wie beim Kerker; Gottesfurcht, wie bei der Kirche; Ehrfurcht vor der Staatsgewalt, wie beim Regierungspalast; Pietät, wie beim Grabmal; Heimgefühl, wie beim Wohnhaus; Fröhlichkeit, wie in der Trinkstube – diese Wirkung wird hervorgerufen durch das Material und durch die Form“* (Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung (1989), in Loos (2007) S.89). Dies gelang Loos durch die gezielte Benützung von Material und Formen, wodurch ein Raum aus mehr als „nur“ Wänden bestehe. (vgl. Ebda. S.54)

Die vollendeteste Aussage des Gedankens der stimmungsbringenden Bewegung stamme, so Long, von dem französischen Philosophen Gaston Bachelards (1884-1962) 1957 Buch *la poetique de l'espace* (Die Poetik des Raumes). Bachelard wollte darin erklären wie Menschen den Raum erfassen, allerdings nicht rational oder psychologisch, sondern rein phänomenologisch. Dafür untersuchte er wie Erinnerung und Assoziation durch individuelle Erfahrungen aufgebaut werden. Die Erfahrung von Architektur beschrieb er als eine Art Tagtraum, ein Produkt des Halbbewusstseins, das er „*reverie*“ nannte. Seine Beschreibung von Treppen treffe, so Long, zumindest teilweise auf das zu, was die Wiener Architekten zu erschaffen versuchten. Doch während Bachelard nur an der poetischen und persönlichen Erfahrung des Raumes interessiert war, überlagerten die Wiener dies mit der direkten Konfrontation der Architektur als physikalischen Fakt. (vgl. Ebda S.218)

„Die Treppe, die zum Keller führt, steigt man immer hinab. Ihr Hinabführen behält man in der Erinnerung, der Abstieg kennzeichnet ihren Traumwert. (...) Schließlich die steilere, strengere Treppe zum Dachboden steigt man immer aufwärts. Sie steht unter dem Zeichen des Aufstiegs zur stillen Einsamkeit. Wenn ich träumend in die Dachböden längstvergangener [sic] Zeiten zurückkehre, steige ich niemals herab“ (Bachelard (1960) S. 58f.).

Die räumliche Erfahrung, die Bachelard beschreibt, überlagert Sabine Pollak (vgl. Pollak 2004) noch mit einer weiteren, sozialen, Ebene. Der Dualismus von Keller und Dach, der laut Bachelard jedes Haus bestimme, sei auch der Dualismus zwischen Unterbewusstsein und Bewusstsein. (vgl. Pollak (2004) S. 34) Der dunkle Raum des Kellers sei mit größeren und irrationalen Ängsten, der Dachboden mit Leichtigkeit verbunden. *„Diese Unterscheidung des urtümlichen Hauses in Dach und Keller, Rationalität und Irrationalität teilt den Raum in zwei polarisierende Hälften, in ein Außen und ein Innen, in eine Ordnung und ein Chaos, ein Kultur und Natur. In nahezu allen Konzepten der Architektur wird von vornherein von der Existenz zweier verschiedener Raumhälften ausgegangen, in dem sich eine Hälfte des Raumes ständig von der anderen Hälfte abgrenzen muss. Die Unterscheidung in zwei*

Raumhälften schließt auch die Unterscheidung in einen männlichen und weiblichen Raum mit ein“ (Ebda S. 34). Das architektonische Modell des geteilten Raumes, welches vom privaten und öffentlichen, produktiven und reproduktiven, geordneten und ungeordneten Räumen spricht, reproduziert in seiner „*Architektur auch die gängigen Modelle von Geschlechterverhältnissen und die gängigen Vorstellungen von Differenz von Rollen, von Zuweisungen und von geschlechtlicher Identität“* (Ebda S.34).

Auch in der Wohnung und dem Modesalon der *Schwestern Flöge* findet sich eine stilistische und damit symbolische Unterscheidung der Ausstattungen. Und eine ähnliche Zweiteilung lässt sich auch in ihrer Mode finden.

In den von Thomas beschriebenen Ersatzwelten Hoffmanns und Loos – die Rahmung durch das Gesamtkunstwerk und die Maske – gab es eine starke geschlechtsspezifische Ausführung. Im Gesamtkunstwerk kam es zu einer starken Trennung der männlichen und weiblichen Nutzer. In der ganzheitlichen Welt wurden Architektur, Einrichtung, Nutzungsgegenstand und Kleidung aufeinander abgestimmt. Die meist von den männlichen Architekten für die weibliche Bewohnerin entworfenen Kleider spiegelten häufig genau der Gestaltung der Häuser wider. So wurden dieselben Muster für die Frauenkleider, wie auch für Tapeten und Kissen verwendet. *“Der Frauenkörper wurde als Objekt betrachtet, das passend zum Inneren des Hauses dekoriert sein sollt.“* (Kuhlmann (2005) S.145). Auch Carma Gorman zeigt in dem 1995 erschienen Aufsatz *Fitting Rooms - The dress designs of Frank Lloyd Wright* auf, wie die von Wright (1867-1959) entworfenen Kleider seiner eigenen Frau und den (reichen) Frauen, die in seinen entworfenen Häusern lebten, auf den (männlichen) Blick aufgebaut wurden. (vgl. Gorman (1995) S.271f.) *„(...) a woman could never see her dress in relationship to her home environment in the same way that her husband or children or visitors could“* (Gorman (1995) S.273). Die Frau wird als botschaftsbringendes Dekor des Interieurs gestaltet. *„The woman, as one of the most important of household fixtures, needed to contribute both formally and ideologically to the whole“* (Ebda S.274). Der Mann wird als Betrachter und als außen- und alleinstehende Person präsentiert, die Frau als Teil der Einrichtung. Und als Teil der Einrichtung stach sie in traditioneller Kleidung heraus und brach mit dem gesamtkunstwerklichen Bild, weswegen besonders ihre Kleidung modernisiert werden musste. Tatsächlich sei die Modeabteilung der Wiener Werkstätte erst dann entstanden, weil die Pariser Garderobe von Madame Stoclet nicht in die Gestaltung des Palais passte. (vgl. Fahr-Becker (2015) S.187) Außerhalb der Wohnung bedeutete die moderne Kleidung das Gegenteil, denn die avantgardistisch, feministische Kleidung wurde nicht von jedem akzeptiert. (vgl. Gorman (1995) S.272). Bildete das Kleid mit der Einrichtung ein ganzheitliches Bild, fiel es außerhalb dieser komplett inszenierten Umgebung ziemlich auf, was zur Isolation führen konnte, oder, wie bei den Flöge als Darstellung der *Neuen Frau* benützt.

Und auch Loos' neutrale Maske hat eine starke geschlechtsspezifische Ausführung. Loos beschrieb sie nur im Zusammenhang der männlichen Mode und der idealen Person des englischen Gentlemans, während Frauenmode ihm ein Graus war. (vgl. Adolf Loos, *Damenmode* (1898), in Loos (2007) S.67ff.) Während die Herrenmode funktional aufgebaut war, stand in der Mode der Frau das Ornament, welches Loos als erotisch betrachtete, im Vordergrund.¹³ Die weibliche Disziplinierung sieht Lisa Fischer auch in Loos' Architektur verdeutlicht, denn seine Einstellung gegenüber Frauen zeige sich am Kampf gegen das erotische Ornament. *„Seine Verehrung galt dem jungfräulichen Mädchen, seine Angst der reifen sinnlichen Frau. Als Ausdruck der Ornamentlosigkeit kann das Haus am Michaelerplatz in Wien als Konzept seines individuellen Ausdrucks einer gesellschaftlichen angelegten Frauenverachtung interpretiert werden. Das Haus, das sich ohne Ornamente, das heißt ohne sekundäre Sexualmerkmale präsentiert, ist ein Hymnus auf das Kindsweib, auf eine unreife Nacktheit, auf die zu Eros sublimierte Sinnlichkeit“* (Fischer (2007) S.62). Ein starker Dualismus von Weiblichkeit und Männlichkeit durchdringt das Werk Loos', welches sowohl in seinen Schriften als auch in seinem architektonischen Werk sichtbar wird.

¹³ Eine genauere Analyse beschreibe ich in Kapitel 8.1.2.

2. Die Schwestern Flöge

2.1. Die Eröffnung des ersten weiblich-avantgardistischen Modosalons Wiens

Im Jahre 1904¹⁴ eröffnete der erste avantgardistische Modosalon für und von Frauen in Wien: die *Schwestern Flöge* in der Mariahilfer Straße 1b des sechsten Wiener Gemeindebezirkes.ⁱⁱⁱ Die drei Schwestern Pauline Flöge (1866-1917), Helene Klimt (1871-1936), und Emilie Flöge (1874-1952) wohnten und arbeiteten hier mit ihrer Mutter Barbara Flöge (geb. Stagl (1840-1927)), ihrem Bruder Hermann Flöge (1863-1916)¹⁵ und Helenes Tochter Helene -Lentschi- Dorner (geb. Klimt (1892-1980)) (vgl. Tretter; Weinhäupl (2016) S. 28, S.104) Die Wohnfläche kann grob in drei Bereiche unterteilt werden: (Abb. 10)

- Den Modosalon, der westlich in Richtung Rahlgasse lag und war 1904 von Josef Hoffmann und Koloman Moser im (modernen) konstruktiven Jugendstil ausgestattet worden. (vgl. Fischer (1987) S.32ff., und rekonstruiert)
- Die Werkstätten in Richtung der Mariahilfer Straße. Obwohl es von den Werkstätten keine Fotos gibt, lässt sich vermuten, dass sie eine schlichte und funktionale Möblierung besaßen. Auf dieser Seite lag (vermutlich) auch das hofseitige Museumszimmer für den 1918 verstorbenen Gustav Klimt (1862-1918). (vgl. Asenbaum (2008) S.125; Fischer (1987) Anhang S. 195f.; (Nebehay (1969) S. 267) und rekonstruiert)
- Dem privaten Abschnitt mit dem Wohnbereich der Flöges, der östlich zur Rahlgasse gerichtet war. Dieser Bereich wurde 1911 von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill in einem strikten Biedermeier Stil eingerichtet. (vgl. Das Interieur (1911) S.75); Natter (2016) S.222, und rekonstruiert)

¹⁴ Die Gründung der Firma Schwestern Flöge erfolgt laut dem Wiener Stadt- und Landesarchiv am 4.7.1904 mit den Gesellschafterinnen Pauline Magdalena Flöge, Helene Klimt geb. Flöge, und Emilie Louise Flöge (Fischer (1987) S.27) Da die Änderungspläne des Modosalons erst am 20.7.1904 eingereicht wurden, war die tatsächliche Eröffnung vermutlich erst später. Auch in „Lehmann“ dem Miet- und Firmenverzeichnis von Wien, ist der Modosalon sowie die Mietung der Wohnung erst ab dem Jahre 1905 verzeichnet. 1904 ist noch die Adresse Mariahilfer Straße 13 eingeschrieben, der Umzug verlief also im Laufe des Jahres 1904 (Abb. I, Abb. III)

¹⁵ Im Jahre 1911 wohnte Hermann Flöge bereits in der Lindengasse 11-13 (Abb. II)



Abbildung 10 – Die schematische Unterteilung des Stockwerkes in Wohnung, Modosalon und Werkstätten

Alle Bereiche des Salons wurden von den Flöge Frauen geleitet und ausgeführt: Emilie war für den kreativen Part und die eigentliche Leitung des Salons zuständig, Helene Klimt empfing und beriet die Kundinnen, ihre Tochter Helene Dorner kümmerte sich um die Buchhaltung und Abrechnung – diese Aufgaben übernahm sie nach dem Tod von Pauline Flöge im Jahre 1917. (vgl. Niederacher, in: Tretter; Weinhäupl (2016) S. 40) Geleitet wurde der Salon als „offene Handelsgesellschaft“, eine gängige Form für Familienunternehmen, deren Gesellschafter in einem Vertrauensverhältnis zueinander stehen mussten, da jeder uneingeschränkt haftete. (vgl. Ebda S.28) ^{iv} Keine Selbstverständlichkeit, in einer Periode in der Öffentlichkeit, selbständige Berufstätigkeit und Kreativität als männliche Bereiche des Lebens betrachtet und Frauen in den inneren und privaten Raum positioniert wurden, sowie die Reproduktionsarbeit verrichten mussten.

2.1.1. Geniekult und Emanzipation

Wie besonders ein ausschließlich von Frauen geführter Modosalon war, wird besonders deutlich, wenn man sich die geschlechterspezifische Trennung der Aspekte des Lebens im *fin-de-siècle* Wien vor Augen führt. Die Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit der Wiener Moderne, so wie in den anderen *fin-de-siècle* Städten Europas, basierte auf aristotelischen Idealen. (vgl. Brix; Fischer (1997) S.110ff.) Qualitäten, Orte, Eigenschaften, Krankheiten, selbst die Sprache waren seit der französischen Revolution immer geschlechtsspezifischer geworden. Es kam zu einer klaren Trennung und damit verbundenen Erwartungen wie sich dem Geschlecht entsprechend zu verhalten war. Der öffentliche Raum, Aktivität, Kreativität und Stärke, sowie auch produktive Arbeit, Bildung und Politik wurden mit Männlichkeit verbunden. Den Frauen wurde, als ergänzende Hälfte des Mannes, das Private zugesprochen. Schönheit, Passivität, Grazie sowie Reproduktionsarbeit waren weiblich behaftet. Frauen galten, im Gegensatz zur männlichen Rationalität und Kultur, als Sinnbild der Natur, geprägt von Irrationalität, Sexualität, und Intuition. (vgl. Kottow (2006) S.240)

Um diesen Dualismus zu bestärken und aufrechtzuerhalten wurde die Passivität der Frau als wichtiger Grundpfeiler der Gesellschaft bezeichnet. Aufgrund des soziokulturellen Gedankens, dass die weibliche Sexualität der einzige Antrieb des Mannes sei, wurde der sexuellen Komponente der Frau, sei es durch ihr Wesen oder ihr modischer Ausdruck, eine wichtige Rolle zugeordnet. „*Das, und er [Adolf Loos] drückte sanft auf meinen [Elsie Altmann-Loos] empfindlichsten Teil, 'das ist das Wichtigste auf Erden. Um das dreht sich die ganze Welt. Wenn es das Geschlecht der Frau nicht gäbe, würde niemand arbeiten, denn niemand würde es interessieren, Geld zu verdienen, wozu, wenn man es niemandem geben kann?'*“ (Opel (1984) S.27). Die scheinbare Abhängigkeit des männlichen Genies von der weiblichen Sexualität führte zur Beibehaltung und Betonung des sexuellen Aspektes in der Frauenkleidung. Diese Ansicht teilte Loos mit (seinen Freunden) den Wiener Intellektuellen Karl Kraus (1874-1936), Peter Altenberg (1859-1919) und Egon Friedell (1878-1939), die Kultur nur von Männern geschaffen sahen. Die Aufgabe der Frauen sei es, das kreierende Verlangen in den Männern zu erwecken.¹⁶ Dies wurde als soziales Druckmittel verwendet, denn die „*Männer versuchten, mit Hilfe eines Geniekultes und eines Schöpfermythos ihren Herrschaftsanspruch [über Frauen] zu sichern.*“ (Fischer (2007) S.51) Für Kraus mussten kulturelle und politische Verpflichtungen in der Hand der Männer bleiben. Er sah die Emanzipation der Frau nicht darin, sie in die Öffentlichkeit zu zwingen, sondern ihre Sexualität zu feiern. (vgl. Brandow-Faller (2008) S.99) Die strikte Geschlechtertrennung von Öffentlichkeit und Privatheit blieb in dieser Argumentation bestehen. Die

¹⁶ Da überrascht es vermutlich nicht, dass Kraus nicht viel von den österreichischen Frauenrechtlerinnen Rosa Mayreder oder Auguste Fickert hielt, die gemeinsam 1893 den *Gemeine Österreichische Frauen Verein* gründeten und sich für das Wahlrecht der Frauen einsetzten

Unterdrückung der Frau sollte zwar gelockert, ihre Abhängigkeit zum Mann aber beibehalten werden.^v

Die auf den geschlechtlichen Widersprüchen aufgebaute Weltsicht war in Wien zur Jahrhundertwende sehr geläufig und führte zu einer Relation von Geschlecht, Rasse und Krankheit. Kultur, Zivilisation und Gesundheit wurden gleichgesetzt mit weiß, gesund, christlich und männlich. Das Gegenstück wurde als das Kranke und Hindernde gesehen. (vgl. Houze (2015) S.159) So kommt es bei Otto Weiningers (1880-1903) *Geschlecht und Charakter* (1903) zu der Verknüpfung von Weiblichkeit und Judentum, welche er mit den gleichen, – negativen – Charaktereigenschaften beschrieb – als das Gegenteil, der von ihm ideal konstruierten, männlichen Menschheit. (vgl. Kottow (2006) S.242f.)¹⁷Auch Sigmund Freud (1856-1939) baut seine Lehren auf dieser diametralen Denkweise auf, in der es nur ein Geschlecht gab: das Männliche. Weiblichkeit beschrieb er als dessen Deformierung, Mangel und Kehrseite. Die „normale“ Frau, so Freud, habe als einziges Verlangen das einzig, wahre Geschlecht zu besitzen, den Penis. Das phallische Modell wird so das einzige existierende, an dem sich alles Weibliche orientieren muss. Die einzige Möglichkeit eines weiblichen Subjekts liegt, in dieser Argumentation, in der Angleichung an das Männliche. (vgl. Pollak (2004) S. 148f, zitiert Sigmund Freud.) Schon in der Antike galt der männliche Körper als Norm und stand für den „ordentlichen und berechenbaren“ Körper, der Weibliche als etwas Abnormales und Fremd und Nicht-Dazugehörend, und Unberechenbar. (vgl. Braun; Stephan (2006) S.19)

Eine Erklärung dieser weitverbreiteten Misogynie sei die Unsicherheit, die viele Männer mit dem Aufkommen der weiblichen Emanzipation fühlten. (vgl. Fischer (2007) S.51) *„Inmitten der Stadtlabyrinth lauerte nicht der Minotaurus. Ein stierähnliches männliches Ungeheuer, sondern die weibliche Sphinx, die „Erwürgende“, so genannt, weil sie alle erwürgt, die ihr Rätsel nicht lösen konnten: das Rätsel der weiblichen Sexualität, der Frauen außer Kontrolle, der verlorengegangenen Natur, der Verlust von Identität“* (Wilson (1993) S.15f.). Konservative Autoren fürchteten die Großstadt als die traditionelle patriarchale Ordnung zerstörende Kraft. (vgl. Ebda S.17) Und doch bot die Stadt den Frauen einen Ort der Emanzipation, städtisches Leben als Kampf zwischen rigider, normierter Ordnung und lustvoller Anarchie - der Dichotomie von männlich und weiblich. (vgl. Ebda S.16) Die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Frauenbewegungen fanden zur Jahrhundertwende ihren ersten Höhepunkt, da es eines neuen Leitbildes für die Frauen bedurfte. Die Verbesserung der momentanen Verhältnisse war der Ursprung aller Frauenbewegungen, doch unterschieden sich die unterschiedlichen Ausprägungen oft vehement in ihrer Auslegung. Wien kann grob in drei Strömungen unterteilt werden: die

¹⁷ Der zum Protestantismus konvertierte Jude Weinger begann kurz nach der Veröffentlichung Selbstmord. Die enge Verbindung von „Genie“ und Wahn war im fin-de- siècle Wien ebenso geläufig wie die Misogynie.

sozialdemokratische, die bürgerlich-liberale und die katholische Frauenbewegung. (Erben (1984) S. 11ff.) Und in diesem für Frauen erstarkenden Umfeld konnte auch der von den *Schwestern Flöge* geleitete Modesalon entstehen.

Doch vielen Zeitgenossen sahen die männlichen Prinzipien und die patriarchalen Strukturen der Gesellschaft durch Weiblichkeit befallen und zerstört. Frauen bekamen neben ihrer Verbindung zu Natur und Mutterschaft so auch die Schuldzuweisung des scheinbaren Untergangs der Zivilisation. (vgl. Lloyd in Natter (2016) S. 25) Für Weininger, Kraus und Loos stand das Weibliche für jegliche, in ihren Augen, falsche Entwicklungen der Gesellschaft, für die Lügen der Wiener Kultur. Die Eroberung des öffentlichen, kulturellen und sozialen Raums durch Frauen sahen sie nicht als Ausdruck, sondern als Grund der sich veränderten Zeiten. Die „Verweiblichung“ der Kultur stand „ihren“ Werten des Individualismus und der Rationalität gegenüber. Das Ornament und die Weiblichkeit bedeuten das Überflüssige, das Verdeckende. (vgl. Kottow (2006) S.216ff.) Doch diese Kultur von verweiblichten Männern und Mannsweibern gehöre zerstört, um dann wieder eine echte und fruchtbare Kultur aufbauen zu können - bestehend aus der Vereinigung der intakten Männlichkeit (das Genie) und der reinen Weiblichkeit (dem Geschlecht). (vgl. Le Rider, in: Pfadigan (1985) S.252)

So weit entfernt klingt dies gar nicht von den Ansichten Rosa Mayreders (1858-1938) und Marianne Hainischs (1839-1936), die die Kultur in der Balance der sich ergänzenden Hälften von Weiblichkeit und Männlichkeit sahen. Das Männliche (Egoismus und Intellekt) würde ausgeglichen werden durch das Weibliche (Bescheidenheit und Selbstaufopferung). Die Geschlechter blieben auch in ihrer Denkweise Gegensätze, doch statt der misogynen Sichtweise des „anderen“, schlechteren und zerstörerischen, weiblichen Geschlechtes, bekam es eine gleichberechtigte Aufwertung bei ihnen. (Lloyd, in: Natter (2016) S. 25)

Loos setzte sich ebenfalls für das Zurückkehren zu den *natürlichen weiblichen* Prinzipien ein, welche auch auf die Ansichten von Eugenie Schwarzwald (1872-1940) zutrafen. Denn Schwarzwald hatte, trotz ihres Einsatzes für die Erziehung der Mädchen, ein sehr klares Bild der Rolle der Frau. Inspiriert von Marianne Hainisch sah sie den richtigen Platz und Charakter der Frau in der Hingabe, Selbstopferung und Bescheidenheit. (vgl. Ebda) S.24f) So sympathisierte Loos trotz seiner gedanklichen Nähe zu Weininger und der Disziplinierung des „femininen“ Ornamentes durchaus mit feministischen Gedanken der Jahrhundertwende. Er plante 1911/12 die Schwarzwaldschule - ein Mädchengymnasium - im Wald Semmering, in der er 1912/13 auch als Lehrer für Kunstgeschichte tätig war und stattete 1902 die Räumlichkeiten des *Wiener Frauenclubs* aus.

Beatriz Colomina belegt, dass es auch in den Architekturen von Loos diese Art der positiven, natürlichen, Weiblichkeit gibt, so lange sie sich in den „richtigen“, also privaten Sphären befand. Dazu

zeigt sie die unterschiedliche moralische Bedeutung des strikt getrennten Äußeren (die Maske) und Inneren (das facettenreiche Private) auf. Die Fassaden brächten den moralischen Gesellschaftsanspruch zur Vorschau, während im Inneren auch gewisse „unschuldige“ Räume vorkämen, in denen „natürliche“ und „gesunde“ Sexualität stattfinden durfte. *„Der Innenraum ist für Loos ein präödipler Raum, ein Raum vor der analytischen Distanzierung, die als Folge der Sprache auftritt, ein Raum, den wir fühlen, gleichsam als Bekleidung; das heißt als Bekleidung vor dem Auftauchen von fertigen Kleidern.“* (Colomina, in: Kravagna (1997) S.209) So findet im Interieur sogar das weibliche Schmücken eine Verwendung, denn *„Familienräume sollen immer etwas Feminines haben“* (Adolf Loos, Die Frau und das Haus (1898), in: Opel (2010) S.173). Die weibliche *„ornamentale und farbige“* (Adolf Loos, Die Damenmode (1898), in: Opel (2010) S.179) Bekleidung durfte hier mit der richtigen Wirkung also zum Einsatz kommen.

Eine weitere Verbindung von positiver, passiver Weiblichkeit und Architektur sind die Salons der Wiener Moderne. Die von Frauen veranstalteten Treffen waren eine wichtige Institution, in denen sich die Avantgarde traf, austauschte und neue Ideen und Kunst kreierte. Emanzipierte Wiener Frauen wie die Journalistin Berta Zuckerkandl-Szepe, die Ausbildungsreformerin Eugenie Schwarzwald, die moderne Tänzerin Grete Wiesenthal, Adele Bloch-Bauer und Alma Schindler Mahler schufen damit Orte in denen viele der wichtigsten Ideen der Zeit geboren wurden und spielten damit eine ausschlaggebende Rolle in der großen Schaffenszeit der Wiener Jahrhundertwende. Gleichzeitig unterstützt es die passive Rolle der Frau, die im privaten einen sicheren Ort für die Kreativität und das Genie des Mannes schafft. (vgl. Brandow-Faller (2008) S.97ff.)

2.1.2. Die neue (Geschäfts-) Frau

Die Flöge Schwestern kreierte mit ihrem Modosalon ein Gegenbeispiel zu diesem hingebungsvollen, bescheidenem Frauenbild, welches das männliche Genie inspirieren sollte. Sie standen für ein eigenständiges, bestimmtes und modernes Leben. Dies stellten sie auch optisch dar, indem sie sich für einen modernen Stil für die Einrichtung des Salons entschieden.

Die Wahl für die moderne Einrichtung des Modosalons spricht für ein fortschrittliches Frauenbild, obwohl keine der Flöge Schwestern, soweit man es heute weiß, Mitglied einer Wiener Frauenbewegung war. Ein aktives Interesse an der Reformkleidung zeugt von dem Drang nach Veränderung und Selbstständigkeit.¹⁸

¹⁸ Besonders in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg, denn mit dem Ende hatte sich das Frauenbild so vehement verändert, dass viele Reformbewegungen überflüssig geworden waren

Die Selbstständigkeit scheint ein wichtiger Aspekt im Leben der Flöge Schwestern gewesen zu sein - denn im Zentrum ihres Tuns stand immer der eigene Modosalon. Keine der drei Schwestern heiratete nach der Eröffnung des Modosalons, was Nieracher (vgl. Nieracher, in: Tretter; Weinhäupl (2016) S.33) als wichtigen Grund des Bestehens des Salons deutet. Denn mit einer Eheschließung hätte die Braut dem Bräutigam eine Mitgift, also Teil des Vermögens abgeben müssen – also das Geld, mit dem die Schwestern den Salon finanzierten und in ihn investierten. Mitgiften waren immer nur als Vermögenstransfer von der Frau zum Mann konzipiert und niemals umgekehrt. Vielleicht konnten sie es sich auch nicht leisten zu heiraten, oder sie wollten es einfach nicht. Durch eine Eheschließung wäre auch die selbstständige Geschäftstätigkeit schwieriger oder teilweise sogar unmöglich geworden, denn der Wirkungskreis der bürgerlichen Ehefrau beschränkte sich auf die häuslichen Sphären. Und nach einer Eheschließung wurde die Handlungsfähigkeit der Frau auf ein Minimum reduziert.¹⁹ Eine Witwe oder ledige Frau verfügte wieder über mehr Rechte. (vgl. Ariès; Perrot (1992) S.127) Ebenfalls als Zeichen der Selbstständigkeit kann, trotz Familien-eigenem Chauffeur, Emilies Führerschein, sowie der Besitz eines eigenen Autos gedeutet werden. Ein unabhängiges Leben zu führen hatten die Flöge Schwestern bereits von ihrem Vater gelernt, der seine Töchter ausbilden ließ, da sein Geschäft schlechter lief (vgl. Nebehay (1969) S.266) und da die „*Ehe als Versorgungsanstalt der Frauen*“ (Witzmann, in: Erben (1984) S. 11) ihren Untergang gefunden hatte. Immer mehr (bürgerliche) Familien wurden dadurch veranlasst, auch ihren Töchtern die Möglichkeit des Selbsterhaltes – durch Bildung und Recht auf Arbeit – zu gewähren. Den Töchtern eine Ausbildung und die Eröffnung einer Arbeit zu geben, war zur Jahrhundertwende noch nicht allzu üblich – und spricht für sehr aufgeschlossene Eltern, oder einen Notstand.²⁰ Wie auch immer es dazu gekommen war, es führte zu unabhängigen und kreativen Frauen, die ihr Leben in die eigene Hand nahmen. Pauline Flöge hatte bereits im Jahre 1895 in der Westbahnstraße 18 eine private Lehranstalt für Kleidermacher eröffnet, in dessen Betrieb die jüngeren Schwestern vermutlich mitarbeiteten. Dieser wurde im Jahre 1899 dann in die Mariahilfer Straße 13 verlegt, als die Familie Flöge dort hinzog und 1904 in die Mariahilfer Straße 1b, in der heute bekannten, modernen Ausstattung. (vgl. Leitner, in: Tretter; Weinhäupl (2016) S.104) Der Juli 1904 sollte also nicht als Beginn der Karriere, sondern als Markierung des festen Status gedeutet werden. Auch der Eintrag in das Handelsregister, welcher am 4.7.1904 erfolgte, erforderte zudem ein gewisses Startkapital, was für ein bereits finanziell erfolgreiches Geschäft spricht. (vgl. Niederacher, in Tretter; Weinhäupl (2016) S.29)

¹⁹ Durch die Ehe ging die Herrschaft des Vaters zu der Herrschaft des Ehemannes über die Frau über. Dies bezieht sich nur auf bürgerliche, vermögende Frauen, nicht auf Arbeiterinnen. (Dadatschek, in: Erben (1984) S.62ff.)

²⁰ Es kam zu einer Vielzahl an unverheirateten Frauen, da es sich die Männer nicht mehr leisten konnten, die Familie allein zu finanzieren. (Erben (1984) S.147) Zur gleichen Zeit versuchte man auch mit Argumenten wie „Bildung macht Frauen unfruchtbar“, die Frau weiterhin an die Abhängigkeit des Mannes zu binden (Wiltschnigg (2001) S.122)

Die Wichtigkeit des eigenen Salons und der selbständigen Arbeit kann auch durch den verhältnismäßig kleinen Bereich der eigenen Wohnung, im Gegensatz zu dem Arbeitsbereich des Stockwerkes gelesen werden. Die recht überschaubare Wohnung mit „wenigen Zimmern“ (Wimmer-Wisgrill, in: Das Interieur (1911) Band 12, S.75) stand den vielen Zimmern des Salons und der Werkstätte gegenüber – 350 m² Arbeitsfläche (130 m² Modosalon und 220m² Werkstätten) gegen 150 m² Privatwohnung. Vor allem wenn man bedenkt, dass bis zu sechs Personen (vgl. Treter; Weinhäupl (2016) S. 28; Lehmann Mieterverzeichnis 1905) in den wenigen Zimmern lebten und davon Teile auch den funktionalen Räumen angehörten (tatsächliche Wohnräume waren nur drei). Das private Heim wurde demnach etwas in den Hintergrund gerückt, um der eigenen Arbeit genügend Platz geben zu können.

Auch mit der Lage positionierten sich die *Schwestern Flöge* in den Knotenpunkt der Wiener Mode und ins Zentrum der Stadt und gaben dem Modosalon damit eine sichtbare Rolle.

3. Im Zentrum der Avantgarde

Der Modosalon befand sich zwischen den beiden größten Modezentren des *fin-de-siècle*-Wiens - dem ersten Bezirk und der Mariahilfer Straße - und man konnte von ihm auf den Ring, die neue Prachtstraße und Grenze der beiden Bereiche - blicken. (Abb. 11)



Abbildung 11 – Der Stadtplan von Wien mit der Verortung der modischen Zentren, um 1904

3.1.1. Die Ringstraße – der textile Mittelstand

Die Ringstraße sollte in ihren Gebäuden die vielen Aspekte des bürgerlich-kulturellen Lebens darstellen, und so dem Bürgertum, neben dem bereits stark vertretenen Adel, eine prominente Stellung im Stadtbild geben. In der Schnelllebigkeit der Jahrhundertwende war aber bereits mit der Fertigstellung der rund 5 km langen Prachtstraße, die zu Baubeginn moderne Lebensform veraltet geworden. Schon vor deren Vollendung ernteten die historistischen Gebäude einiges an Kritik, da ihr „kostümierter“ Stil im harten Gegensatz zu dem klaren, nach Wahrheit trachtenden Stil der Wiener Moderne stand. (vgl. Houze (2015) S. 263) Dennoch blieb die Ringstraße in ihrer Bautätigkeit, und größtenteils auch in der Lebensweise dem Historismus treu, was sich unter anderem am Beispiel des Textilverkaufes darlegen lassen kann. Innerhalb der Mittelschicht bildeten die Textiler die größte Gruppe mit Wohneigentum in einem Bereich. „(...) *das [war das] Textilviertel für das Bürgertum: ein Bereich sichtbarer Vorherrschaft*“ (Schorske (2017) S. 78). Denn viele bisher im „Fetzenviertel“²¹ ansässige Textilverkäufer verlagerten ihre Arbeitsstätte in den nordöstlichen Teil des Ringes. Mit dem Kauf von Immobilien gründeten die Textiler so ein neues Textilviertel. Der seit den 1860ern florierende Modernisierungsprozess der Textilindustrie änderte nicht viel an der starken Verbindung zur Vergangenheit. In den neugebauten Häusern verbanden sie, auf ganz herkömmliche Weise, Wohnungen und Teile der Arbeitsstätte miteinander, während die Herstellung in die Vorstädte verlagert wurde. (vgl. Ebda S 78ff.) Im Gegensatz zu dieser starken Vertretung des traditionellen Textilverkaufs wurde kein einziges modernes Kaufhaus am Ring geplant. (vgl. Lehne (1990) S.12.) Es lässt sich daher vermuten, dass der auf der Ringstraße mächtige Textil-Mittelstand keinen Ort dieser *Tempelprostitution* (Vinken (2013) S.120) bauen lassen wollte. Dennoch entstanden die meisten Kaufhäuser in unmittelbarer Nähe der Ringstraße, denn mit wenigen Ausnahmen wurden sie im ersten Bezirk und auf der Mariahilfer Straße gebaut. (vgl. Lehne (1990) S.11f.; Peterle (2017) S.19)

3.1.2. Die Mariahilfer Straße – Mode für Alle

Die Mariahilfer Straße war der Einkaufsort einer breiteren Kundenschicht. (vgl. Peterle (2017) S. 67) Diese hatte sich seit der Gründerzeit zu einer der wichtigsten Einkaufsstraßen Wiens entwickelt und verband als „*Leitstrahl der Stadt*“ (vgl. Bobek; Lichtenberger (1966) S.266) den ersten Bezirk mit dem Westbahnhof und in der Weiterführung auch Wien mit seiner Umgebung. Schritt für Schritt war aus der Ausfallstraße ab 1840 ein Zentrum der Damenbekleidung geworden. Mit der Neueinteilung der Bezirke 1863 wurde sie zur Grenze zwischen den Bezirken Mariahilf und Neubau, die mit der weniger

²¹ das Textilviertel Wiens, das sich im Nordwesten der Wiener Innenstadt von der Marc-Aurel-Straße und dem Salzgies bis zu den Ausläufern in der Judengasse (Peterle (2017) S.30) erstreckte

imposanten Äußeren Mariahilfer Straße zu einer großen Einkaufsstraße wurde, auf der viele Kaufhäuser gebaut wurden. (vgl. Peterle (2017) S.118ff.)

Kaufhäuser entstanden Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris und kamen Ende des Jahrhunderts auch nach Wien, wo sie hauptsächlich von der jüdischen Bevölkerung gegründet wurden. (vgl. Peterle (2017) S.39, S.17) Die Stätten des Massenkonsums wurden ein wichtiger Ausdruck des modernen Lebens und kultureller Treffpunkt der Bevölkerung. Sie führten durch den Verkauf von billig hergestellten Surrogaten exklusiver Kleidung des Adels zu einer optischen Auflösung der hierarchischen gesellschaftlichen Trennung. (vgl. Strenger (2017) S.29) Kleidung wurde jeher als Mittel der Distanz und Machtdemonstration benützt. Aufwändige und kostbare Kleidung war meist dem Adel, dem Klerus und dem in den wachsenden Städten immer reicher werdenden Bürgertum vorbehalten gewesen. Das von Loos beschriebene Bestreben, sich wie die oberen Schichten zu kleiden, wurde oft durch Gesetze unterbunden, die meistens wenig Anklang und Durchsetzung brachten. (vgl. von Boehm, Band 1 (1996) S.324). Aber auch ohne vorgegebene Kleiderordnung war die aufwändige Kleidung mit Stickereien und teuren Stoffen schlicht zu teuer für den dritten Stand. Geld war stets ein leichtes Mittel der Distinktion und Machtausübung gewesen. Die Industrialisierung und das Entstehen von Kaufhäusern brachten einen großen Umbruch dieser „gottgewollten“ Trennung, da Manufakturen billige Duplikate der teuren Kleidung produzieren konnten. Die Massenproduktion vereinheitlichte die Mode in Konfektionskleidung und verwischte sowohl die Standes-, als auch die Altersunterschiede, die es bisher in der Kleidung gab. (vgl. von Boehm, Band 2 (1996) S.318) Der Konsum wurde die Pforte zu einer käuflichen Traumwelt. (vgl. Zaretsky (2006) S.16) In ihnen konnte man billig, industriell Hergestelltes erwerben. So lehnte man sich gegen die Dekadenz des Adels und der herrschenden Schicht auf und versuchte sie doch mit Konsum zu kopieren und es ihnen gleich zu tun. (vgl. Ebda S.29f) Auf den ersten Blick war nun die Trennung von teurer und billiger Kleidung kaum mehr möglich. Warenhäuser waren auch einer der wenigen Orte in denen Frauen allein in die Öffentlichkeit treten durften, was zu einer Zeit des rigiden Ausgehverbotes für Frauen der Mittel- und Oberschicht keine Selbstverständlichkeit war. (vgl. Peterle (2017) S.55) Gleichzeitig ernteten Kaufhäuser bereits mit ihrer Entstehung harte Kritik, da die (optischen) Umschwünge der Gesellschaft, die dadurch entstanden, von dessen Gegnern als Zerstörer der Weltordnung betrachtet wurde. Dem eine gewisse Emanzipation für Frauen bringende Ort – durch das dort bestehende Ausgehrecht und der Gründung der neuen Berufsgruppe Verkäuferin (vgl. Ebda S. 8) – wurde das Verderben der Frauen und oft gleich der gesamten Stadt unterstellt. Bereits 1883 beschreibt Émile Zola in *Das Paradies der Damen* wie das Kaufhaus der neue Kosmos werde, der gesamte Stadtbereiche in den Abgrund zöge. (vgl. Zola (1883)) Die moderne Konsumgesellschaft sei orientalistischer Kult für die Selbstinszenierung der Frau, in der Weiblichkeit zur Ware und Ware weiblich

wird. (vgl. Vinken über Zola (2013) S.120f). Da speziell die Existenz des Mittelstands von den Kaufhäusern bedroht wurde, warnte besonders dieser in den Medien Frankreichs, des deutschen Kaiserreichs und auch Österreichs vor der „Konsumfalle“ und kritisierte mit antisemitischen Vorurteilen die neue Betriebsform. (vgl. Peterle (2017) S.55)

3.1.3. Die Innere Stadt – modische Exklusivität

In der Inneren Stadt veränderte die Entstehung der Kaufhäuser nicht die Exklusivität der Mode. Der erste Gemeindebezirk wird, bis heute (2019), von der Ende des 1900 Jahrhunderts entstandenen Ringstraße umrundet, welche durch die 1857 von Kaiser Franz Joseph I. verordnete Schleifung der Befestigungsmauer entstand (vgl. Schorske (2017) S.53). Die dadurch geplante verbindende Wirkung des historischen Kerns mit den äußeren Bezirken sieht Carl E. Schorske vielmehr als weitere Trennung der Stadtteile. Die militärische Trennung wäre lediglich mit einer gesellschaftlichen ersetzt worden, (vgl. Schorske (2017) S.60) wodurch die innere Stadt einen musealen Charakter erhielt, in dem besonders hartnäckig an den hierarchischen Strukturen der Monarchie festgehalten wurde. Dementsprechend blieb die Innere Stadt auch der modische Ort des Adels und des Geldbürgertums. Die Kaufhäuser waren hier die Weiterführung und Vergrößerung kleiner exklusiver Salons, die durch die wachsende Einwohnerzahl Wiens einen größeren Bedarf an Waren abdeckte. (vgl. Peterle (2017) S.67) Die Exklusivität der Waren und der Einrichtung wurde vielmehr im großen Maße weitergeführt und tat der hohen Qualität der Waren nichts ab. So wurden die exklusiven Kaufhäuser teilweise sogar zu k. u. k. Hoflieferanten, wie Goldman & Salatsch und E.Braun&Co. (vgl. Peterle (2017) S.47f.) Dieser Titel wurde als eine Art kostbares Gütesiegel verwendet, denn nur mit aristokratisch und noblem Klientel war die Mode überhaupt etwas wert. (vgl. Tschabitzer-Handler; Oberkanins (2014) S.22) Dieser Ansicht war auch Adolf Loos, der die Wiener Herrenmode als weltführend sah. *„Man kann die großen Schneider der ganzen Welt an den Fingern abzählen, die jemanden nach den vornehmsten Prinzipien anziehen imstande sind. Es gibt Millionenstädte der alten Welt, die eine solche Firma nicht aufweisen kann. (...) Daß wir überhaupt gleich einige Namen in Wien besitzen, haben wir nur dem glücklichen Umstand zu verdanken, daß unser Hochadel ständiger Gast im drawing room der Königin ist, viel in England arbeiten ließ und auf diese Weise jenen vornehmen Ton in der Kleidung nach Wien verpflanzte, die die Wiener Schneiderei auf einen im Ausland beneidenswerten Höhepunkt brachte [sic]“* (Adolf Loos, Die Herrenmode (1898), in: Loos (2007) S 28f.). Und obwohl er selbst keine eigene Mode kreierte²² sah er Kleidung nicht als bedeutungslos an, im Gegenteil, funktional und adäquat gekleidet zu sein hatte

²² Er machte allerdings viele Angaben für Kleider und auch seine eigene Uniform, die er während des ersten Weltkriegs trug, ließ er sich nach seinen eigenen modischen Aspekten bei Knize schneidern, statt die Uniform des Heeres zu tragen (Opel (1984) S.30)

höchste Priorität für ihn. Loos war nicht nur Kunde bei exklusiven Herrenausstattern des *fin-de-siècle* Wiens, die englische Schnitte verkauften²³, auch sein architektonisches Werk ist durchzogen von einer starken Verbindung zu der Welt der (noblen) Mode des Inneren Gemeindebezirks. Das erste von Loos realisierte Projekt war der 1897 geplante Schneidersalon Ernst Ebensteins. (vgl. Zednicek (2004) S.25) Für den Herrensneider Knize gestaltete er 1910-1913 den Verkaufsraum im ersten Gemeindebezirks Wiens und später die beiden Geschäftsstellen in Berlin und Paris. (vgl. Sarnitz (2003) S.47) Auch das erste Haus Loos' ist verknüpft mit der exklusiven Welt der Mode. Das *Haus am Michaelerplatz* plante er als neue Geschäftsstelle der Herrenausstatter *Goldman & Salatsch*, welche 1909-1911 im ersten Bezirk der imperialen Hauptstadt gebaut wurde. Es war eines der ersten modernen Geschäftshäuser der Stadt und sorgte wegen dessen reduzierter Ausführung für Kontroversen. Die Inszenierung der (männlichen) Kleidung war ein Spezialgebiet Loos'. Somit stand er in einer Wechselwirkung zwischen Beeinflussung und Beeinflussen der Herrenmode.^{vi}

Loos hatte auch sehr genaue Vorstellungen wie diese Kleidung auszuschaun hatte.^{vii} „*Ein Kleidungsstück ist modern, wenn man in demselben Kulturzentrum bei einer bestimmten Gelegenheit in der besten Gesellschaft möglichst wenig auffällt*“ (Adolf Loos, *Die Herrenmode* (1889), in Opel (2010) S.55). Modern stellt Loos in einer Wechselbeziehung mit der Umgebung dar. Die Kleidung soll dem Umfeld angepasst sein und ist gleichzeitig der Motor der Kultur. Der Aufbau der Loos-schen Architektur ist parallel zu dessen Modeanalysen zu betrachten. „*Das Haus sei nach außen verschwiegen, im Inneren offenbare es seinen ganzen Reichtum*“ (Adolf Loos, *Heimatkunst* (1912) in Opel (2010), S.444). Das Äußere entspricht der (männlichen) Maske, das sich als Fassade zurückhaltend in das optische Erscheinungsbild der Stadt eingliedern sollte. Wie der Gentleman habe ein Gebäude Dauerhaftigkeit und kulturelle Integrität zu besitzen, und dürfe nicht einfach nur modisch und auffallend sein, um den Zeitgeschmack zu treffen. (vgl. Bock (2009) S.34)

Loos' *Maske* im gesellschaftlichen Kontext lässt sich an Georg Simmels (1858-1918) These aus dem 1905 erschienenen Werk *Philosophie der Mode* erklären. Simmel beschrieb wie sich der persönliche Stil des Mannes vor dem Hintergrund der Konformität der Mode herausbildete. Durch dezente Unterschiede sticht er aus dem Gesamtbild heraus ohne dieses zu verletzen. Mode charakterisierte er als Phänomen von Klassen, welche, im Gegensatz zu Ständen, flexibel sind. Verschiedene Klassen setzen sich durch Kleidung voneinander ab und Einzelne können sich innerhalb der Gruppe mit dem persönlichen „Twist“ auf die Moderegeln unterscheiden. (vgl. Simmel (1911) S.40ff.)

²³ Ebenstein, C.M. Frank, Mandl, Knize und Goldmann & Salatsch

Loos setzte sich somit, modisch zumindest, über die auf der Herkunft basierenden fixen Unterscheidung von Ständen hinweg.²⁴ Und bereits 29 Jahre vor dem Ende der Monarchie stellte er fest: *“Die zeit der kleiderordnungen ist ja vorüber“* (Adolf Loos, Die Herrenhütte (1889) in Loos (2007) S.37). Das gleichberechtigte Kleiden wird zu einem wichtigen Prinzip in der Mode des Mannes. *„Heute hat der Arbeiter und der englische König grundsätzlich, vom formalen Gesichtspunkt beurteilt, die gleichen Kleider. (...) Das hat einen tieferen Sinn als es scheinen mag. Der moderne intelligente Mensch muß für die Menschen eine Maske haben. Diese Maske ist die bestimmte, allen Menschen gemeinsame Form der Kleider. Individuelle Kleider haben nur geistig Beschränkte“* (Adolf Loos, Von der Sparsamkeit (1924) in Loos (2007) S.109).

Doch Loos wollte damit keinesfalls die gegebenen Machtstrukturen verändern. In der konstitutionellen Monarchie hatten die (männlichen) Bürger zwar Mitspracherecht, aber der Kaiser blieb die *„schützende Vaterfigur“* (Schorske (2017) S.56, S.33). Metzger argumentiert in *Wien um 1900* (2018), dass die Beständigkeit und damit Sicherheit der k. und k. Monarchie ein wichtiger Faktor der florierenden Szene Wiens war, und nicht einmal die *„himmelsstürmerische Avantgardisten hatten Zweifel am Sinn und Sicherheitsgarantie Seiner Majestät“* (Metzger (2018) S.8). Dies lässt sich auch in Stewarts Interpretation von Loos' Architektur bestätigen, die seinen Anspruch der *„ruhigen“* Fassaden in der hierarchischen Bedeutungsstaffelung der Gebäude erklärt. Wichtige (also imperiale) Gebäude sollten mit passenden Bauten ergänzt werden und nicht durch unbedeutendere, aber auffälligere, gestört. Eine Metropole, dem Stil der Stadt angepasste, zurückhaltende Maske, ließe wichtigere Gebäude ihre Geschichten erzählen. Das Haus am Michaelerplatz wird so zum Paradebeispiel für die Loos-sche Dialektik zwischen Stabilität und Veränderung. (vgl. Stewart (2000) S. 155ff.)²⁵ (Schlechte) Bauten der Moderne seien mit *„weiblicher Mode“* beschmückt, denn mit ihren auffälligen Fassaden stellten sie sich in den Mittelpunkt, statt sich in eine neutrale Maske zu kleiden. Aufgabe des modernen Menschen sei es eigenständig die richtige Kleidung für den Körper und die richtige Fassade für die Häuser umzusetzen. Denn *„Freie Völker“*²⁶ führten, so Loos, die Partizipation an der Gesellschaft durch Selbstdisziplinierung und freiwilliger Unterwerfung den Regeln der Etiketten und Kleiderordnungen durch. Eine *„Innere Polizei“* werde nun zur Durchsetzung der Gesetze aktiviert, welche die externe, polizeiliche Kontrolle überflüssig macht. (Vgl. Adolf Loos, Antworten auf Fragen aus dem Publikum (1919), in: Opel (2010) S.509) Fischer argumentiert *„(...) [Die Mode] verhilft auch*

²⁴ Die Österreich-Ungarische Monarchie war geprägt von einer hierarchischen Gesellschaftsstruktur. Der Untergang der hierarchischen Lebensweise, die Machtgewinnung des Bürgertums und die immer wachsende Arbeiterschaft veränderten das gewohnte Leben und die darin bestehenden Regeln. Surrogate verwischten die optische Hierarchie. Das Verschärfen der Kleiderregeln am Österreich-Ungarischen Hofe durch Franz Joseph II kann als Versuch verstanden werden die klare Trennung der Stände und Hierarchie aufrechtzuerhalten. (vgl. Houze (2015) S.247).

²⁵ Ganz so stumm waren die Gebäude von Loos nun auch nicht. Denn das Haus am Michaelerplatz kreierte eine Welle an Kritiken, Begeisterung, Empörung auf und zog somit vieles der Aufmerksamkeit auf sich.

²⁶ Schließlich herrschte in Österreich-Ungarn kein Absolutismus mehr.

zur Egalisierung und gesellschaftlichen Teilhabe. Aber in Form einer disziplinierenden und diagrammatischen Maschine im Sinne von Foucault, indem sie affirmative Verhaltensweisen hervorruft und somit Machtstrukturen internalisiert“ (Fischer, in Moravánszky (2008) S.105) ²⁷.

Der moderne Mann lebe in dem sicheren Hafen der Monarchie, ist aber seinem (europäischen) Umfeld aufgeschlossen und drückt dies durch die Vereinheitlichung der Kleidung aus. Ähnlich hebt auch Friedrich Nietzsche (1844-1900) den Zusammenhang zwischen Mode und Moderne in seinem 1878 erschienenen Werk *Menschliches, Allzumenschliches – Ein Buch für freie Geister* hervor. Für ihn bedeutet Mode die Vereinheitlichung durch den Stil. *„Im ganzen wird also gerade nicht das Wechselnde sein, das charakteristische Zeichen der Mode und der Moderne sein, denn gerade der Wechsel ist etwas Rückständiges und bezeichnet die noch UNGEREIFEN weiblichen und männlichen Europäer: sondern die Ablehnung der nationalen, ständischen und individuellen Eitelkeit“* (Friedrich Nietzsche : *Menschliches, Allzumenschliches II*, Fragment 215, Werke in drei Bänden, I, München 1966, S.963 ; im Folgenden S.962 u.963). Die Einheitlichkeit der Männerkleidung spricht für ihn also für die richtige Mode, während Frauen- und Dandymode sich hervortun wollen, und deshalb noch ihrer Zeit nachgehen. Die Tracht, die hinterwäldlerisch örtliche Eigenheiten bewahren will, sind der Gegensatz des modernen, aufgeklärten, industriellen Europäers. Die moderne, europäische Mode soll weder Klasse noch Nation oder individuelle Schönheit ausdrücken. (vgl. Vinken (2013) S 75f.)

3.1.4. Der Schmelzpunkt *Schwestern Flöge*

Vereinfacht gesagt bildeten diese drei Bereiche des *fin-de-siècle* Wiens eine Aneinanderreihung der gleichzeitig bestehenden und um Macht kämpfenden Gesellschaftsschichten sowie dessen architektonischen und modischen Ausdrucks. Zentral befand sich der erste Bezirk mit den noblen Modesalons und exklusiven Kaufhäusern für den Adel und das reiche Bürgertum, das als flächiges Quartier keiner städtischen Dominante unterlag. (vgl. Peterle (2017) S.119) Als lineares, städtebauliches Element schloss die Mariahilfer Straße als Gegenmodell an, die der Einkaufsort einer breiten Bevölkerungsschicht war. Getrennt wurden die beiden konträren Bereiche von dessen „Mitte“, dem vom Mittelstand geführten Textilbereich des Ringes, welche die Innere Stadt abschloss.

Der Salon *Schwestern Flöge* lag nicht nur örtlich in der Schnittstelle dieser Bereiche, sondern vertrat auch symbolisch Aspekte aller drei Bereiche. (Abb. 11)

²⁷ (Vgl. Michel Foucault, Überwachen und Strafen, Die Geburt des Gefängnisses, Kap 3: der Panoptismus, Frankfurt a.M. 1977, S. 251ff.; eine Verschärfung erfährt die These durch die Interpretation von Gilles Deleuze in Ders: Foucault, Frankfurt a.M. 1992)

Die Familie Flöge selbst kam aus einem soliden Handwerksstand, da der Vater Hermann Flöge (1837-1897) Meerschampfeifenfabrikant bzw. Drechsler gewesen war. (vgl. Leitner, in: Tretter; Weinhäupl (2016) S.99) Die Flöge Schwestern wuchsen also in der gut situierten Mittelschicht auf und bekamen die Arbeitsmoral und -weise ihres Vaters mit. (vgl. Niederacher, in: Tretter ; Weinhäupl (2016) S.30) Die Verknüpfung von Arbeit und Wohnen könnte demnach eine von der eigenen Kindheit erlernte und als erfolgreich angesehene Lebensweise gewesen sein. Der von der Mittelschicht vertretene traditionelle Textilverkauf, setzte noch weitgehend auf die räumliche Verbindung, schließlich bekam die Trennung von Arbeitsstätte und Verkauf einen eher „industriellen“ Charakter, welcher mit Kaufhäusern, Fabriken, Arbeitsteilung und der Arbeiterklasse assoziiert wurde.

Die Identifizierung des Modesalons *Schwestern Flöge* mit den Reformkleidern lässt auf einen gewissen Änderungsdrang an der damaligen Gesellschaft schließen. Diese Kleidung stand für ein emanzipiertes Frauenbild, welches Bewegung, Gesundheit und mehr Selbstständigkeit propagierte. Die Verschiebung und Aufhebung visueller modischer Unterschiede wurde ebenfalls mit der billig hergestellten Kleidung der unteren Bevölkerungsschicht erzeugt. Auch mit der Ausstattung des Salons im geometrischen Jugendstil positionierten sich die Schwestern als Vertreterinnen avantgardistischer Sichtweisen. Der Drang nach Wahrheit und einem neuen, modernen Stil waren wichtige Punkte der Wiener Moderne. Man wollte die Trennung von Handwerk und Kunst auflösen und damit alle Bereiche des Lebens verschönern. Mit dieser Methode sollte von oben herab eine Erneuerung des Lebensstils erreicht werden, das die Moderne bis in die kleinsten Bereiche des Lebens infiltrierte. (vgl. Sarnitz (2007) S.10)

Allerdings war die exklusive Mode der *Schwestern Flöge* nur für die oberste und reichste Bevölkerungsschicht leistbar. So errechnet Fischer, dass Kleidungsstücke der *Schwestern Flöge* das Sieben- bis Achtfache einer Hausschneiderin und das Sechs- bis Siebenfache der besten Konfektionen gekostet haben. (vgl. Fischer (1987) S.37) Damit lehnt sich der Salon viel weiter an die Exklusivität des ersten Bezirks, als an die umliegenden, leistbaren Modegeschäfte der Mariahilfer Straße an und erreichte damit wohl nur einen kleinen Anteil der österreichischen Gesellschaft, statt in tiefe Bereiche des Landes einzudringen. Eine Tendenz, die bei vielen Vertretern der Wiener Moderne betrachtet werden kann. So produzierte die Wiener Werkstätte und Adolf Loos eigentlich nur für die oberste, reichste Gesellschaftsschicht Wiens. Und tatsächlich existierte die Realität der modernen Frau lange nur bei reichen und privilegierten Frauen, während es für die breiteren Massen ein Wunschbild blieb. (vgl. Chadwick (2013) S.278)

Die Mode erreichte aber indirekt dennoch auch die breitere Bevölkerung, denn durch den „trickle down“ Effekt wurden auch billigere Hersteller von der *Flöge* Mode inspiriert Hauskleider und

einfache Kleider, die mehr Bewegung erlaubten, zu kreieren. So wirkten sich die Reformideen der Flöges, etwas versetzt, durchaus auch auf die Kleidung der Frauen der Mittel- und Arbeiterklasse aus. (vgl. Brandow-Faller (2008) S. 103)

3.2. Das Casa Piccola

Schon mit der Lage des Salons verknüpfte sich der Modesalon *Schwestern Flöge* mit der Avantgarde der Wiener Moderne, denn das Haus in der Mariahilfer Straße 1b war eines „*der allzu bekannten Wiener Zinshäuser*“ (Wimmer-Wisgrill, in: *Das Interieur* (1911) S.75) und 1904 bereits ein bekannter Treffpunkt der Wiener Intellektuellen. (Abb. 12)



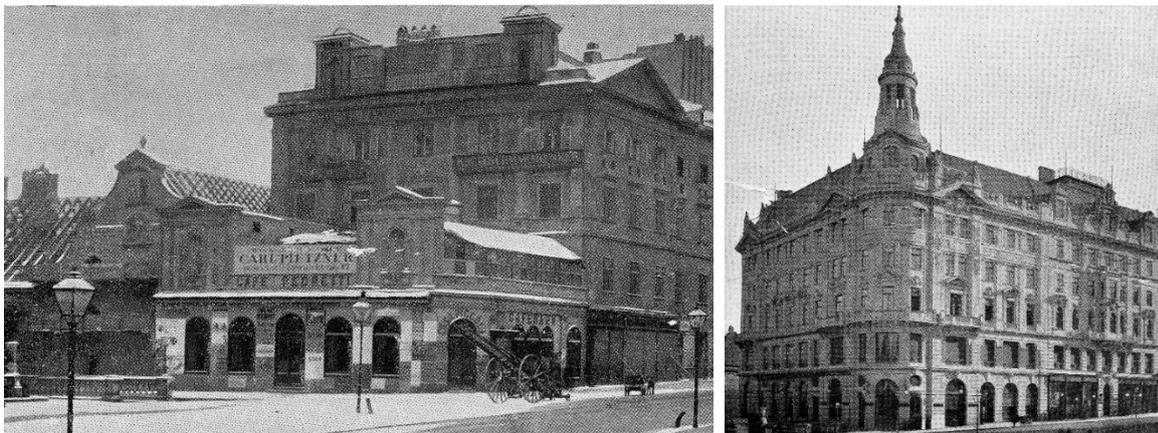
Abbildung 12 – Das Casa Piccola, um 1910

3.2.1. Ein allzu bekanntes Wiener Zinshaus

Denn im Erdgeschoss des Hauses befand sich das *Casa Piccola*, eines der beliebtesten Kaffeehäuser Wiens und eine wichtige Institution der Avantgarde, da es viele berühmte Persönlichkeiten der Stadt zu seinen Stammgästen zählen durfte. (vgl. Tretter; Weinhäupl (2016) S.38) Der Modesalon verstärkte das Gebäude als Treffpunkt der Wiener Moderne und verband es mit „weiblicheren“ Aspekten der Avantgarde, denn Kaffeehäuser waren hauptsächlich Treffpunkt der männlichen Wiener Bohème.

Die kleine Gruppe der (männlich) intellektuellen Wiener Moderne traf sich in den Kaffeehäusern, in denen sie sich inszenierten, untereinander austauschten und Karrieren organisierten. Frauen wurden meist nur als junger erotisch-optionaler Aufputz betrachtet, nicht als gleichberechtigte Diskussionspartnerinnen. (vgl. Schramm; Hansel (2011) S 93f.; Herrberg; Wagner (2014) S.82)²⁸

Das Haus in der Mariahilfer Straße 1b wurde 1895 bis 1896 in seiner heute sichtbaren Form von der Wiener Baugesellschaft geplant und nach den Plänen von Karl Theodor Bach (1858-1938) und Carl Schumann (1827-1898) mit seiner einzigartigen Turmhaube errichtet. (Abb.13, Abb.14) Der Ursprung des gängigen Namens *Casa-Piccola-Haus* („das kleine Häuschen“) stammt von dem Vorgängerbau, in dem sich das um das Jahre 1830 geöffnete Kaffeehaus *Casa Piccola* befand, dessen Gründer *Dominik Casapiccola* bewusst seinen Namen mit dem kleinen Vorbau verband. Im Jahre 1837 wurde das Häuschen, das dem linksseitigen Haus auf der späteren Mariahilfer Straße gegen den Getreidemarkt vorgebaut wurde, vergrößert und umgebaut, wodurch das *Casa Piccola* zu einem der prächtigsten Kaffees Wien wurde. (vgl. Gugitz (1940) S.177f.)



v.l.n.r.: Abbildung 13, Abbildung 14 - Das Casa Piccola vor der Demolierung und der Neubau des Gebäudes

Die Demolierung und der Neubau des Hauses im Jahre 1895/96 tat der Beliebtheit des Kaffeehauses nichts ab, es blieb auch im neuen Gebäude ein beliebter Treffpunkt der Stadt. Der Umbau brachte es vielmehr auf den neuesten Stand was modernen Komfort, elektrische Beleuchtung und Unterhaltung wie Kegelbahnen und Billardtische betraf. 1897 wurde es von dem Cafetier Carl Obertimpfler übernommen, der es bis 1918 führte.^{viii} Wiener Berühmtheiten wie Egon Friedell (1878-1938) und Peter Altenberg (1859-1969) zählten zu dieser Zeit zu den Stammgästen des Etablissements und machten es zu einem wichtigen Treffpunkt der Avantgarde. (vgl. Tretter; Weinhäupl (2016) S.38) Die Tochter des Cafetiers, Lina Loos (geb. Carolina Catharina Obertimpfler, 1882-1950), war von 1902 bis

²⁸ Auch die seit 1840 eröffneten Frauen Kaffeehäuser wurden eher abschätzig betrachtet (Guglitz (1940) S 91ff.)

1905 mit Adolf Loos verheiratet, und blieb auch nach der Scheidung eine berühmte Wiener Schauspielerin. Sie zieht eine Verbindung zwischen den beiden Institutionen - Kaffeehaus und Modesalon – männliche und weibliche Avantgarde.^{ix} Dank ihrer Klugheit -und Schönheit- wurde die *silberne Dame* eine der wenigen gleichberechtigten und begehrten Frauen in dem Kreis des Kaffeehauses. Ihr gesamtes Leben stand im Zentrum der Selbstständigkeit und sie kann als Vorreiterin der modernen Frau betrachtet werden. Diese emanzipatorische Art drückte sich auch durch das Tragen von Reformkleidern aus, welche eine große Ähnlichkeit mit den privat von Emilie getragenen kaftanartigen Gewändern haben.²⁹ (vgl. Spindler (1996) S.87) (Abb. 15, Abb. 16) Als der Modesalon 1938 mit dem „Anschluss“ Österreichs schließen musste (die meisten Kundinnen kamen aus dem jüdischen Großbürgertum), blieb das Kaffeehaus noch 22 Jahre weiter bestehen, bis im Jahre 1962 beide einstigen Treffpunkte der Wiener Moderne vergangen waren.³⁰



Abbildung 15 – Emilie Flöge im Reformkleid, 1910 Abbildung 16 - Lina Loos im Reformkleid, zw. 1902-105

²⁹ Heute verbindet ein Erinnerungsschild das Gebäude mit den beiden Frauen

³⁰ Emilie Flöge und Helene Dorner übersiedelten dann in die Ungargasse 38 im dritten Gemeindebezirk. (Fischer (1987) S.32f.)

3.2.2. Das herrschaftliche Haus

Der Aufbau der Casa Piccola ist dem der typischen Mietshäuser der Ringstraße verwandt. Diese vier- bis sechsstöckigen Häuser enthielten meist nicht mehr als 16 Wohnungen, und hatten in den unteren Stockwerken gewerbliche Nutzungen.³¹ Die differenzierte Funktion war an der Fassade sichtbar, so spiegelten sich kommerzielle und wohnliche Nutzung, sowie Herrschafts- und Mieterstockwerk in der Außengestaltung wider. Die vertikale Differenzierung der Fassade durch Höhe der Fenster, Reichtum der Verzierungen, Säulen usw. zeigte im gewissen Maß das Ausmaß und die Pracht der Innenräume. (vgl. Schorske (2017) S.73)³² Die Fassade der *Casa Piccola* artikuliert in den untersten zwei Stockwerken (Parterre und Mezzanin) durch eine horizontale Strukturierung die öffentlich-kommerziellen Bereiche des Gebäudes. Das erste Stockwerk, das der *Flöge Schwestern*, war der „Herrschaftsstock“ des Hauses. Fensterhöhe und Verzierungen definierten ihn in dessen hervorgehobenen Stellung. (Abb. 17, Abb. 18) Außerdem war es das einzige Stockwerk mit Balkonen an den südlichen und westlichen Fassaden in Richtung Mariahilfer Straße und Rahlgasse. Ein kleiner Außenbereich befindet sich vor dem letzten, östlichen Fenster der Rahlgasse, ein weiterer schlängelt sich um den Jugendstilturm. Die darüber liegenden Stockwerke - OG, 2 OG, 3, Dachboden - sind in ihrer Aufmachung wieder funktionaler und niedriger. Ob sich die *Flöge Schwestern* nun bewusst für dieses Stockwerk entschieden haben, oder ob es ein „glücklicher“ Zufall war, lässt sich heute nicht mehr rückverfolgen. Sicher ist, dass der Modesalon allein dadurch schon einen noblen Hauch bekam.

Der Jugendstilturm der Casa Piccola betont das Gebäude bereits von weiten und definiert das Haus mit dem gegenüberliegenden kaiserlichen Hofstallungen (dem heutigen Museumsquartier) als Tor zur Mariahilfer Straße. Die *Flöge Schwestern* benützten das Gelände des repräsentativen Rundbalkons, um ein Banner mit dem Schriftzug *Schwestern Flöge* aufzuhängen, der die Position des Salons kennzeichnete und ihn zu einem prominenten Werbeträger machte. Ein anfangs noch recht kleines Banner mit serifenloser Blockschrift wurde nach einigen Jahren (spätestens im Jahre 1910) durch einen weitaus größeren mit geschwungener Schreibschrift ersetzt. * (Abb. IV)

³¹ Der Wechsel der Zeit, in dem Arbeit und Wohnen getrennt wurden, zeigt sich auch an diesen Bauten, denn die wenigstens Arbeitsplätze des Hauses waren von den Mietern besetzt. (Schorske (2017) S.72)

³² Dies war allerdings auch oft eine Täuschung, da der Aufbau der Wohnungen von dessen Besitzer und Bewohnern bestimmt wurde (Schorske (2017) S.73)



v.l.n.r. Abbildung 17, Abbildung 18 – Die Fassade des Casa Piccolas

3.4. Der Hausgang – die lange Schwelle der Exklusivität

Von der Mariahilfer Straße betrat man den Hausgang des Gebäudes, in dem der Trubel der Einkaufsstraße und des Kaffees hinter einem gelassen wurde. Der Gang führt erstmals geradeaus in die Mitte des Gebäudes, wo sich nach der Überwindung der ersten Stufen das zentrale Treppenhaus eröffnete. Entschied man sich nicht für den Lift, der sich vor der Erhöhung befand, musste man zwei Stockwerke hinauf schreiten, um beim den *Schwestern Flöge* anzukommen. Für eine Wohnung oder auch eine Arbeitsstelle keineswegs ungewöhnlich, doch für den Modesalon bedeutete die relativ lange Schwelle von der Straße bis zum Portal des Geschäftes eine Betonung der Exklusivität. Demnach besuchte die Kundschaft den Modesalon sehr bewusst, und wurde nicht zufällig in den Salon „hineingezogen“, was in Kaufhäusern im Gegensatz dazu durch eine möglichst geringe Schwelle erreicht wurde. Sah man das Banner des Salons und entschied sich spontan hineinzugehen (wobei es hier unbeantwortet bleibt ob der Salon überhaupt für Laufgäste gedacht war und nicht nur mit Voranmeldung besucht werden durfte) musste man erst den Hauseingang neben dem viel präsenteren Kaffeeingang finden, klingeln und dann einen recht weiten Weg zurücklegen, um endlich in den Salon eintreten zu können. Zweifelte man an der Entscheidung etwas einzukaufen, gab es viele Möglichkeiten wieder umzudrehen und den Salon doch nicht zu besuchen.

Der Hausgang ist farblos gehalten. Der Boden besteht aus hellgrau-schwarzen Mosaiksteinen, die Türrahmen sind in einem dunklen braun gestrichen und das Geländer der Treppen besteht aus schwarz geschnörkeltem Metall. Den Eingang der Salons schmückte ein Jugendstilmosaik, das in

schwarzen Steinen *Schwestern Flöge* schrieb und mit grünen und blauen Mosaiksteinen umrandet war. Nach dem Betreten der *Casa Piccola* war dies vermutlich der erste Fleck Farbe, den man sah. In dieser reduzierten Umgebung des Ganges stach das bunte Schild sicherlich stark heraus und markierte so auch für Erstbesucher den Standort des Salons. (Abb. 19)

Den Weg von der Haustür bis zur Geschosstür teilten sich Mitarbeiter, Kundschaft und die Flöge Familie, bis sie mit dem Erreichen des ersten Stocks getrennte Routen nahmen. Denn jeder der drei Abschnitte hatte einen eigenen Eingang: der östliche Zugang führte zu den Privatgemächern, der Westliche zu den Werkstätten und der Mittlere - die von den Treppen kommend prominenteste Tür – wurde als Portal zum Modesalon genützt. (Abb. V)

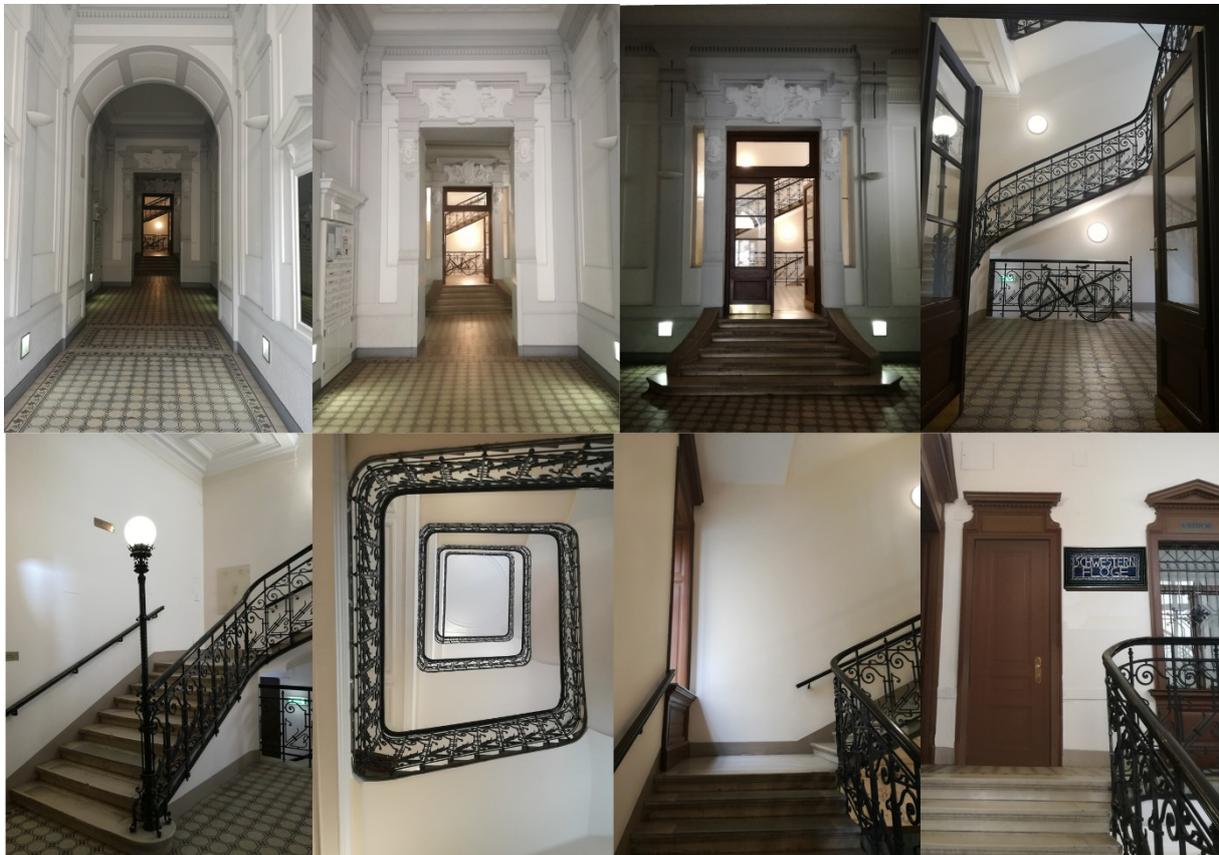


Abbildung 19 – Der Weg im Hausgang der Casa Piccola zum Modesalon *Schwestern Flöge*

Der Grundriss der Wohnung hat die Form eines nicht-gleichschenkligen C, das sich um das dreiläufige Treppenhaus mit zwei Viertelpodesten in Richtung des nördlichen Innenhofs windet. Die Eingänge der Wohnung befinden sich auf dem Halbpodest, über das in jedem Stockwerk die Wohnungen und Geschäfte erreichbar sind. Im ersten Stock ist die östliche Tür direkt an das Treppenhaus angeschlossen, während die Westliche durch einen Gang von der Haupteinschließung abgetrennt ist. Ein dritter, zentraler Eingang wurde im Sommer 1904 von den Flöge Schwestern geschaffen.^{xi}

Drei Lichthöfe durchdringen das gesamte Haus und auf der westlichen Seite des Innenhofs befindet sich in jedem Stockwerk ein kleiner Außenbereich. (Abb. 10, Abb. 22)

3.5. Wohnung und Modesalon – Zwei Seiten der Wiener Moderne

Die drei Flöge Schwestern beauftragten für die Ausstattung ihres neuen Lebensprojektes die erst ein Jahr zuvor – 1903 – gegründete Wiener Werkstätte. Sowohl der Modesalon als auch die Privatgemächer wurden von der Künstlergemeinschaft eingerichtet, jedoch durch unterschiedliche Leitung, in einem unterschiedlichen Stil und zu unterschiedlichen Zeitpunkten – den Modesalon 1904 von Josef Hoffmann und Koloman Moser und die Wohnung 1911 von Wimmer-Wisgrill.

Der Modesalon wurde von Moser und Hoffmann in einem geometrischen Jugendstil ausgestattet. Mit einer Reihe Innovationen und der Wahl zum nicht ganz unumstrittenen modernen Stil machten die Flöge ein visuelles Statement für die Kunst und die Wiener Moderne. (vgl. Völker, in: Tretter; Weinhäupl (2016) S.61) Der Kontrast zu anderen Modesalons musste ein gewaltiger gewesen sein, denn diese waren damals üblicherweise in einem strengen Hans-Makart-Stil ausgestattet. (vgl. Price (2007) S.178) Die eingerichteten Geschäftsräume - Empfang, Anprobe und Büro - waren eines der ersten Projekte der Wiener Werkstätte und eine frühe Umsetzung der Idee des Gesamtkunstwerkes. Für den Modesalon kreierten die beiden Architekten nicht nur die Einrichtung, sondern die gesamte „corporate identity“ - von Geschäftsschild bis Visitenkarten. (vgl. Asenbaum (2008) S. 125) Der Salon wurde in schwarz-weiße vertikale und horizontale Rechtecke gegliedert, welche Möbel, Unterteilungen und Identität der Räume definierten. (Abb. 20) Der geometrische Stil in seiner schmucklosen Einteilung der Formen entspricht dem strengen Formenkanon der frühen Wiener Werkstätte, dem sogenannten „konstruktiven Jugendstil“. (vgl. Fischer (1987) S.32) Dieser zeigt starke Einflüsse vom Japonismus, dem Biedermeier und dessen Formenprinzipien, sowie organische Ursprünge. Dadurch wurde häufig eine streng symmetrische, mathematisch orientierte Formfindung betont. (vgl. Thomas (2017) S.99) So entstand eine neue Formensprache, die im starken Kontrast zu dem

gängigen formalen Ausdruck der Jahrhundertwende stand. Die Verbindung zur Avantgarde verstärkten die Schwestern noch aktiv mit ihrer Identifizierung zur modischen Reformbewegung.



Abbildung 20 – Der Empfangsaal des Modosalons *Schwestern Flöge*, 1904

Denn obwohl sie hauptsächlich traditionelle Mode verkauften, unterstützten die Schwestern, besonders in den Anfangs Jahren (1904-1912), durch Annoncen von Künstler³³- und Reformkleidung in Magazinen ihren Bezug zu der emanzipatorischen Strömung.^{xii} Die gängige Mode der Zeit war noch dem Korsett verschrieben und mit der *Sans-ventre-Linie*, die von 1900 bis 1907 die Modewelt beherrschte, stand einer der stärksten Varianten der körperlichen Verformung an der modischen Front. Modisches Zentrum war nach wie vor Paris, aber immer lauter werdende nationalistische Stimmen – welche sich mit dem ersten Weltkrieg entwickelten - forderten eine eigens „österreichische“ Mode.^{xiii} Dies kreierte Emilie, in dem sie zur Inspiration zweimal im Jahr zu den Modeschauen nach Paris und London fuhr und die dort gesehenen Schnitte und Ideen auf den Wiener „molligen“ - Körper anpasste. (Lechner (2012) S.62f.) Man kann sich auch vorstellen, dass selbst der Kauf eines traditionellen Kleides mit einem Hauch Moderne und Avantgarde verbunden war, schließlich hatte man ja bei den *Schwestern Flöge* eingekauft, und nicht irgendwo.

Für die privaten Wohnräume wählten die Flöges den Architekten und späteren Leiter der Modeabteilung der Wiener Werkstätte Wimmer-Wisgrill, der die Gemächer (um das Jahr) 1911 in einem strengen Biedermeier Stil einrichtete. (vgl. Fischer (1987) S.195; Das Interieur (1911) S.75; Natter (2016) S.222)³⁴ (Abb. 21) Die biedermeierliche Innenausstattung entsprach für viele avantgardistischen Künstler der Jahrhundertwende der Idealvorstellung eines auf die zeitgemäßen Bedürfnisse des jeweiligen Bewohners ausgerichteten Wohnraumes. So erwähnt Josef Hoffman in seiner Autobiografie die zentrale Vorbildrolle des Biedermeiers für die Gründung der Wiener Werkstätte, (vgl. Hoffmann (1972) S.110f.)³⁵ da es als kultureller Anknüpfungspunkt einer lokal Identitätskonstruktion gesehen wurde. (vgl. Thomas (2017) S.99ff.) Auch der theoretische Diskurs von Loos war vom Anfang des 19. Jahrhunderts inspiriert, welches das Innere der Wohnung im Fokus hatte, was auch in seiner Architektur eine tragende Rolle spielte. (vgl. Thomas (2017). S16)^{xiv} Das Biedermeier wurde als funktionaler und einfacher Stil das Vorbild, Inspiration und Idealvorstellung einer Lebensidee für die

³³ Das „verschönerte“ Reformkleid folgte zwar den Regeln und Ansichten der im 19. Jahrhundert entstandenen Kleiderreform, wollte aber mit mehr Ästhetik den Reiz der Kleidung vergrößern und so mehr Trägerinnen für sich gewinnen.

³⁴ Da Wimmer-Wisgrill erst im Jahre 1907 der Wiener Werkstätte beitrug und auch einige der in der Wohnung verwendeten Muster erst auf das Jahre 1910/1911 datiert sind, lässt daraus schließen, dass auch die Wohnung der Flöges erst im Jahr 1910-1911 von Wimmer-Wisgrill eingerichtet wurde. Dies wird auch durch die Publikation der Wohnung im Jahre 1911 in „Das Interieur“ bestätigt. Außerdem weist eine ähnliche Wohnungsausstattung für Mini Marlow (1911/1912) auf die spätere private Ausstattung als die des Modosalons hin.

³⁵ Hier sei zu erwähnen, dass der Begriff „Biedermeier“ erst um 1900 entstand und auf der karikaturhaft gezeichneten und erdachten Figur Weiland Gottlieb Biedermeier basiert, die im Münchner Wochenmagazin *Fliegende Blätter* von 1855 bis 1857 zur Erheiterung der Leser sorgte. In den 1890er Jahren wurde sie in eine Figur verwandelt, die den negativen Blick auf das Biedermeier warf. Erst in den Anfangsjahren des Wiener Jugendstils wurde man sich dem Biedermeier als einer Epoche bewusst. (Thomas (2017) S.97)

Architekten. Doch gleichzeitig prägten die Künstler der Jahrhundertwende ein Bild der vergangenen Epoche, das schlicht nicht stimmte. Es wurde als bürgerlich, einfacher Stil verwendet, doch hatte es seinen Ursprung eigentlich in den privaten Wohnungen des Adels gehabt. Und auch in den Mustern, Stoffen und Möbeln benützten viele der Künstler Formen, die es so im Biedermeier eigentlich gar nicht gegeben hatte. (Im Gespräch mit Dr. Völker (14.3.19))



Abbildung 21 – Der Speisesaal der Flöge Wohnung, 1911

In den beiden öffentlichen Bereichen – Wohnung und Modosalon - wurde sehr auf die passende und bewusst gewählte Raumin szenierung geachtet. Trotz einiger wiederholender Gestaltungselemente in den zwei repräsentativen Abschnitten waren sie sich in ihrem Stil komplett konträr. Denn die klaren Formen und reduzierte Einrichtung des Modosalons war stark an den typisch „männlichen“ Stil angelehnt. Ein Minimum an Stoffen und abgerundeten Formen (nur in einigen Sitzmöglichkeiten) wurde hierfür verwendet, während die restliche Ausstattung aus rechtwinkligen, glatten Oberflächen bestand. Der biedermeierliche Stil der Privatgemächer scheint dazu gegensätzlich einem traditionellen Wohn- und Lebensbild verpflichtet, mit starker Anlehnung an „weibliche“ Formen und einem traditionellen Frauenbild. (Abb. 20, Abb. 21)

3.5.1. Männlich-Gerade und Weiblich-Rund

In der Konzeption und Konstruktion des privaten Wohnens wurden in der Architektur ab dem 19. Jhd. Räume nach Kriterien des Geschlechts und der Geschlechterdifferenzen erschaffen, in dem sich das Interieur in die Territorien von Mann und Frau – Öffentlichkeit und Privatheit - differenzierte. Denn noch im 17. und 18. Jahrhundert wurden die verschiedenen griechischen Götter - Venus, Mars, Apollo und Diana - sowohl mit dem König als auch mit der Königin identifiziert. Den Göttern waren bestimmte Aktivitäten zugeordnet, die mit der Funktion des Raumes verknüpft wurden. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts entstand die starke Differenzierung der Geschlechter, den männlichen und weiblichen Räumen wurden ab 1780 in Le Campus *Genie d 'Architecture* Mars und Venus zugeordnet. Männliche und weibliche Geschlechtereigenschaften waren nun die Basis für die Art der Gestaltung und definierten die Zuordnung der Räume. Die Unterschiede wurden, was ebenfalls neu war, als „natürlich“ bezeichnet, die Ausstattung auf den biologischen Unterschieden aufgebaut. Selbst vergangene Stile wurden im Nachhinein geschlechtsspezifisch eingeteilt: Rokoko als Weiblicher, Klassik als Männlicher Stil. (vgl. Rossberg, in: Kuhlmann (2002) S.109ff.) Die Grundrisse der bürgerlichen Wohnungen sowie die einzelnen Räume spiegelten diese Dualität wider, denn im Privaten wurden die Regeln der Gesellschaft verwirklicht. Die Räume verkörperten nun die gesellschaftliche und soziale Trennung nach Geschlecht und ihnen wurden dementsprechend geschlechtsspezifische Merkmale zugeordnet. Zur Jahrhundertwende kam es dann zu einem kompletten Durchwachsen von Weiblichkeit und bürgerlichem Interieur. *„Einerseits wurde der weibliche Körper über die Oberfläche des Interieurs definiert, andererseits wurde er zugleich auch von diesem Interieur eingeschlossen. Das Interieur war selbst zu einem weiblichen Körper geworden, ein eingeschlossenes, verhülltes, gefangenes und in sich selbst verstecktes Geheimnis (...).“* (Pollak (2004) S. 72).

Beschreibungen des Zimmers der Dame in verschiedenen Bauanleitungen und Handbüchern - die zierliche Einrichtung, das verspielte Dekor und die abgelegene Lage des Zimmers - stimmten komplett mit dem Bild der idealisierten Weiblichkeit überein. Wenn das Zimmer der Dame nicht für gesellschaftliche Zwecke oder als Empfangsraum benützt wurde, diente es der Erholung der Frau. In jedem Teil der Einrichtung sollte es den idealen weiblichen Eigenschaften entsprechen: der Passivität. Diese „Stätte der Ruhe“ und „Ort der Sammlung und des Alleinseins“ erhielt fast nur Möbel, um sich hinzulegen und zu rasten. Nahezu alle Oberflächen waren mit weißen Textilien verhängt, welche wie eine Art Schleier auch den Körper der Frau umhüllte. Das helle Zimmer war die Verkörperung der jungfräulichen Braut. Im Gegensatz dazu war das Boudoir (aus dem Französischen „*bouder*“, was so viel wie Schmollen bedeutet) mit der Erotik der Frau verbunden. Der kleine Raum war der Rückzugsort der Frauen, welcher nie als Gesellschaftsraum genutzt wurde. Er verkörperte die Launenhaftigkeit und Unpässlichkeiten der Frauen, abgelegen, abgedunkelt, geheimnisvoll, war das Zimmer verhüllt in Spitzen, Tüll, und Daft, ein mit Textilien verhängter Ort, dessen gepolsterte, runde Möbel und gedämpftes Licht die weibliche Natur ausdrücken sollten. Die Formen waren den „weiblichen“ Formen des weiblichen Körpers angepasst, runde, ovale, gepolsterte Formen, perfekt zum Liegen und Schmollen. (vgl. Pollak (2004) S.86ff.) Das Runde stand für das Weibliche. Brüste, Bauch, Eizelle und Zyklus.^{xv}Rund schien das perfekte Symbol der Weiblichkeit zu sein, und führte in seiner Idealität zu ihrer Verherrlichung. Weichheit kann mit Geduld und Anpassungsfähigkeit, Rundung mit Empfänglichkeit übersetzt werden - klein und fein – wie die Rolle der Frau in der Gesellschaft. (vgl. Rossberg, in: Kuhlmann (2002) S.107ff.) Im Gegensatz dazu spiegelte die zurückhaltende, schlichte und funktionale Einrichtung des Zimmers des Mannes dessen Stolz, Unabhängigkeit und Würde wider. Hier wurden glatte, gerade Oberflächen und Formen benützt, männliche Räume des Arbeitens und Austausches hatten einen großen Schreibtisch im Zentrum und darum standen mit den Sammlungen, Büchern, Zigaretten und ähnlichem befüllte große Kästen. Klare Formen bedeuteten Rationalität und Männlichkeit. Da Arbeit meist nicht mehr von der Wohnung aus erledigt wurde, entwickelt sich das Herrenzimmer in eine Stätte der Erholung. Das Zimmer lag meist nahe des Eingangs, möglichst weit vom familiären Leben entfernt, im entgegengesetzten Bereich des Zimmers der Dame. Das dualistische Bild der Geschlechter lässt sich aber nicht nur in den Bauten viktorianischer Zeit oder bei traditionellen Architekten finden. Bis in die Moderne gab es in vielen Wohnhäusern der gehobenen Mittelschicht sehr konkret für Männer und für Frauen geschaffene Räume. Die schlichten und modernistischen Möbel reflektieren dabei weiterhin traditionelle Geschlechterrollen. (Kuhlmann (2005) S.143) So setzte Adolf Loos im Herrenzimmer der Wiener Wohnung Friedmann (1906-1907) die Männlichkeit mit der Anordnung des Schreibtisches, Sessels und Erkers mit genau angeordneten Requisiten der Einrichtung perfekt in Szene. (vgl. Pollak (2004) S.19). Der Schreibtisch des Herrenzimmers

bildete den Endpunkt der Blickachse durch die gesamte Wohnung. Der Hausherr wird ins Zentrum der Bedeutung gesetzt mit der Zurschaustellung seiner rationalen, intellektuellen Macht und Position. Gleichzeitig überblickt er von seinem Schreibtisch die gesamte Wohnung. (Kuhlmann (2002) S.49f.) Als Gegenbeispiel dazu inszenierte Loos in einem seiner letzten privaten Wohnhäuser, dem Prager Haus Müller (1928-1930), Weiblichkeit in dem Zimmer der Dame als ein kostbares und exotisches Objekt, das im Innersten des Hauses eingeschlossen war, mit einem „Schaufenster“ in Richtung Wohnzimmer (vgl. Pollak (2004) S.19).

Das Innere der Wohnung und des Modosalons der *Schwestern Flöge* analysiere ich nun, wie bereits in der Einleitung erwähnt, nach Long (2016) und Thomas (2017). Ich beschreibe die jeweilige Stimmung des Raumes, seinen zeitlichen Kontext und verknüpfe es mit den geschlechterspezifischen Bildern der Jahrhundertwende.

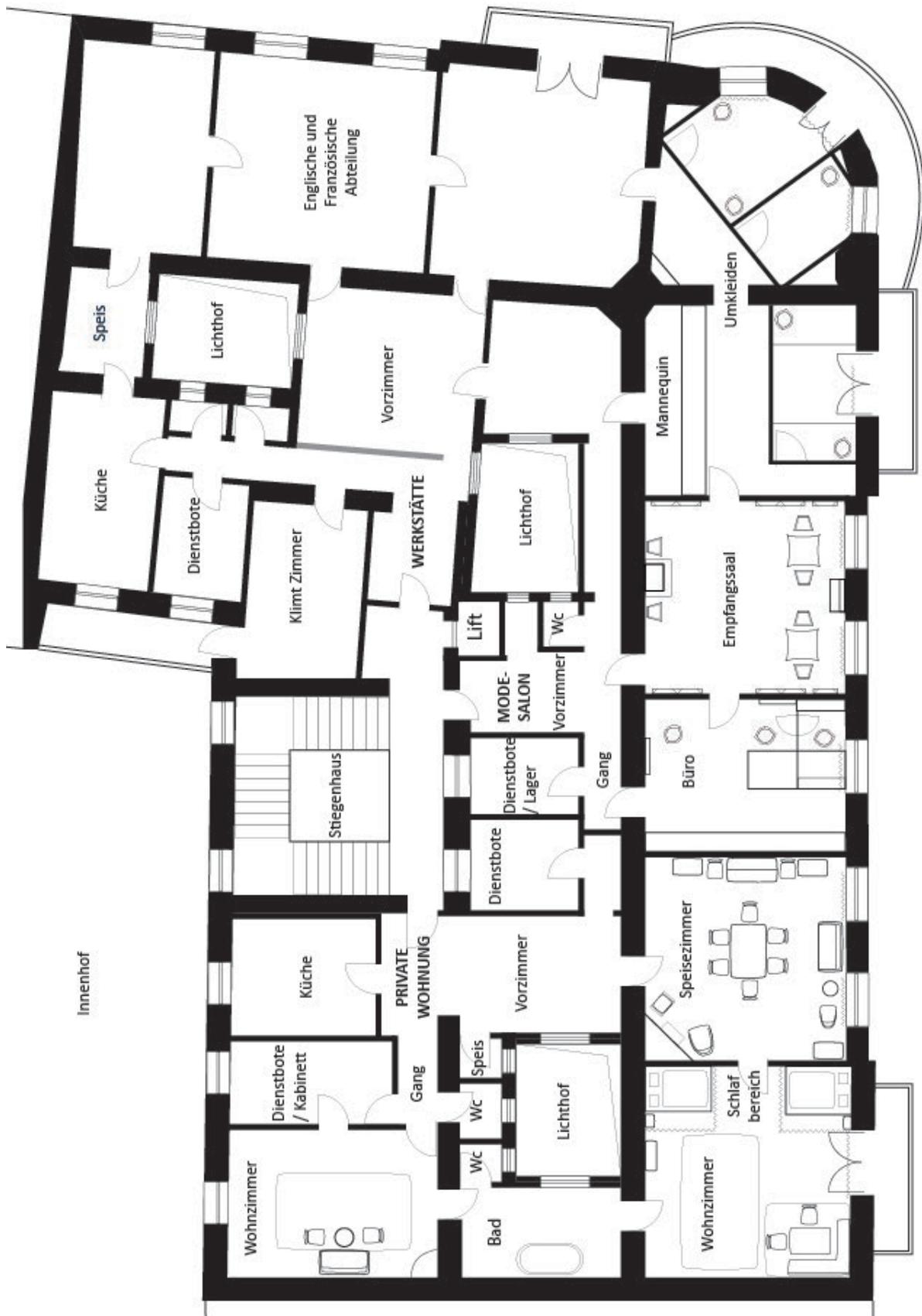


Abbildung 22 – schematischer Grundriss und Möblierung der Flöge Wohnung

4. Der Weg durch den Modosalon

Um den Modosalon *Schwestern Flüge* in einen Zeitkontext setzen zu können, vergleiche ich ihn mit wichtigen Modosalons des fin-de-*siècle* Wien. Einerseits drei von Loos eingerichteten Herrenausstattungen: Knize Wien (1910-1913), Goldman & Salatsch I (1898), Goldmann & Salatsch II (1909-1911)³⁶. Sowie dem Geschäft der Modeabteilung der Wiener Werkstätte, welche 1916 von Josef Hoffmann eingerichtet wurde. Hier kann die stilistische Entwicklung der Mode -Inszenierung der Wiener Werkstätte aufgezeigt werden.

4.1. Der Modosalon – Geometrische Raumkunst

Als Kundin bewegte man sich ausschließlich in der Welt des Jugendstiles. Im schlichten, repräsentativen Gang des Jugendstilhauses, überwand man zwei Stockwerke³⁷ betrat den Modosalon durch die mittlere Türe und befand sich in der radikal modernen Einrichtung der Wiener Werkstätte. Auf den Fotos sind die Vorhänge der Fenster stets zugezogen, so wird der Blick immer zurück in die Räumlichkeiten geworfen und nicht durch die Außenwelt abgelenkt. (Abb. 20) Auch auf Fotografien der Casa Piccola der 1930er Jahre lässt sich eine verschlossene Markise im ersten Stock erkennen.^{xvi} Waren die Fenster dennoch einmal geöffnet, sah man das gegenüberliegende Haus der Mariahilfer Straße 1a. Eine weitere Sichtverbindung wurde zu den beiden neuen Museumsbauten (KHM und NHM) geschaffen, sowie zur Ringstraße in Richtung des ersten Bezirkes. (Abb. 23, Abb. XXII) Eine visuelle Verknüpfung wurde also in die städtischen Sphären des Adels und des Bürgertums gezogen, sowie zu den imposanten Bauten der Kunst. Die Mariahilfer Straße wiederum wurde eigentlich nur von den Werkstätten aus gesehen.



Abbildung 23 – Der Ausblick des „Turmzimmers“, links in Richtung der Mariahilfer Straße, rechts in Richtung der Museen, des Ringes und des ersten Bezirkes

³⁶ Bei Goldman & Salatsch I beziehe ich mich auf die Geschäftsstelle am Graben 20, während Goldman & Salatsch II das „Haus am Michaelerplatz“ meint. Bei Knize beziehe ich mich auf die Wiener Geschäftsstelle am Graben 13, bei Erwähnung einer Anderen – Paris oder Berlin – verorte ich diese noch einmal speziell

³⁷ In der *Casa Piccola* wurde die Wiener Stockwerk Zählung benützt, Parterre (EG), Mezzanin (1.Stock), 1. Stock (2.Stock), x. Stock (x+1) etc.

Die im Jugendstil eingerichteten Zimmer des Modesalons folgten alle der gleichen Formensprache, waren aber jeweils der raumspezifischen Funktion angepasst. Der Bewegungsablauf der Kundinnen war sehr linear geplant und führte durch die repräsentativen Bereiche des Salons. Nach dem Betreten durch den mittleren Eingang kam man in einen schmucklosen Vorraum, hinter dem sich die im Jugendstil eingerichteten Zimmer befanden. (vgl. Fischer (1987) S.195) Von dem zentralen Empfangssaal führte eine Tür auf der rechten Seite in das Büro und auf der linken in die Umkleiden.

Die Linearität wurde mit der Sichtachse innerhalb der Räumlichkeiten unterstützt, da man in die nebeneinander angelegten Zimmer - vom Büro geradewegs durch den Empfangssaal in die Räume der Umkleiden - blicken konnte. Dies war sehr bewusst geplant, da die parallelen Durchgänge extra für den Salon angelegt wurden ³⁸ (Abb. 24, Abb. 25) Weil es in dem Modesalon zu recht wenig Bewegung kam, waren die Sichtachsen umso wichtiger.



Abbildung 24 – Die lineare Blickachse durch den Modesalon - vom Büro bis in die Proberlogen

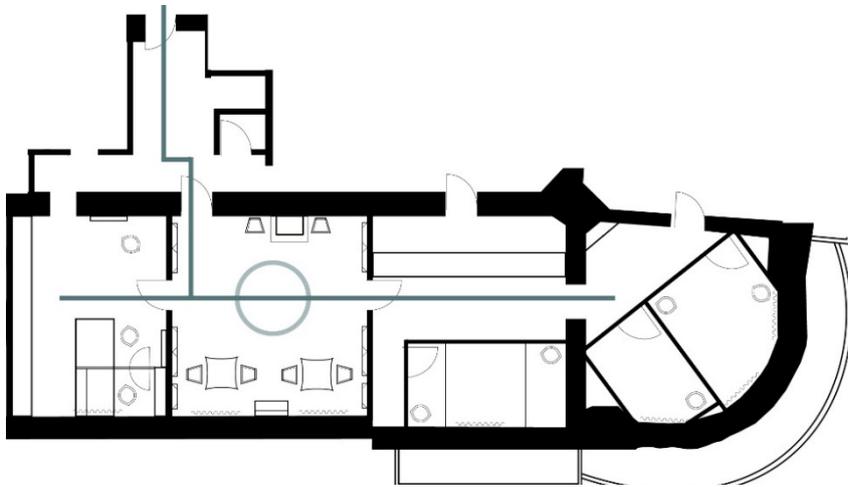


Abbildung 25 – Grundriss des Modesalons mit linearer Wegeföhrung und dem Zentrum „Empfangssaal“

³⁸ In dem Änderungsplan vom 1904 wurden die ursprünglich versetzten Türöffnungen dieser Räume geschlossen und in zwei parallele Öffnungen umgeplant.

Der „Nullpunkt“ des Modosalons war der Empfangssaal, in dem die Kundinnen als erstes ankamen und die meiste Zeit ihres Aufenthaltes verbrachten. (Abb. 25) Sie wurden nicht, wie es bei anderen exklusiven Modosalons, z.B.: Goldman & Salatsch II von Loos üblich war, durch eine Reihe von Räumen geführt. Saß man bei den *Schwestern Flöge* auf den vor den Fenstern befindenden Stühlen, hatte man einen guten Überblick über den Modosalon. Zu der linken lag das offene Büro, welches durch eine Glastüre die Einsichtigkeit und optische Verbindung verstärkte. Die Schränke der Stoff- und Zubehörlagerung befanden sich neben den Bürotätigkeiten in diesem Raum. Und während das Eck der Buchhalterin vor den Blicken der sitzenden Kundinnen versteckt blieb, waren die Kästen stets sichtbar. Auf der rechten Seite befanden sich die Umkleiden, welche sich vor dem Blick der Personen verschlossen. (Abb. VI) Die Kabinen befanden sich auf der Fensterseite der anschließenden zwei Zimmer und konnten von den wartenden Kundinnen nicht gesehen werden. Dennoch gab die schwarz-weiße Einrichtung der Räume dessen Zusammengehörigkeit bekannt.

Die Wände des Modosalons waren mit weißem Schleiflack eingelassen und durch schwarze Linien - gemalt oder adaptiv - strukturiert. Generell wurde jede der 4,2 m hohen Wände in zwei horizontale Bereiche unterteilt: einem 2,34m hohen unterem Bereich, der sich mit der unterschiedlichen Raumfunktion änderte; und dem oberen Abschluss, der sich von den oberen Türkanten bis zum Deckenrand überall wiederholte. Dieser alles verbindende obere Abschluss bestand aus einem zweidimensionalen Rechteck, dessen Doppellinie sich aus kleinen hellgrauen und schwarzen Quadraten zusammensetzte, und umrandete jeweils eine weiße Wandhälfte. Bei direkt darunter liegenden Einrichtungsgegenständen (z.B. eine Wandlampe) oder eindringenden Wohnungskomponenten (z.B. einem Ofen oder Fenster) passte sich das Rechteck mit einem Einsprung darauf an. (Abb. 26, Abb. 27) Diese Art der Strukturierung kommt in Projekten um die gleiche Zeit immer wieder vor. (Abb. VII, Abb. XIII)

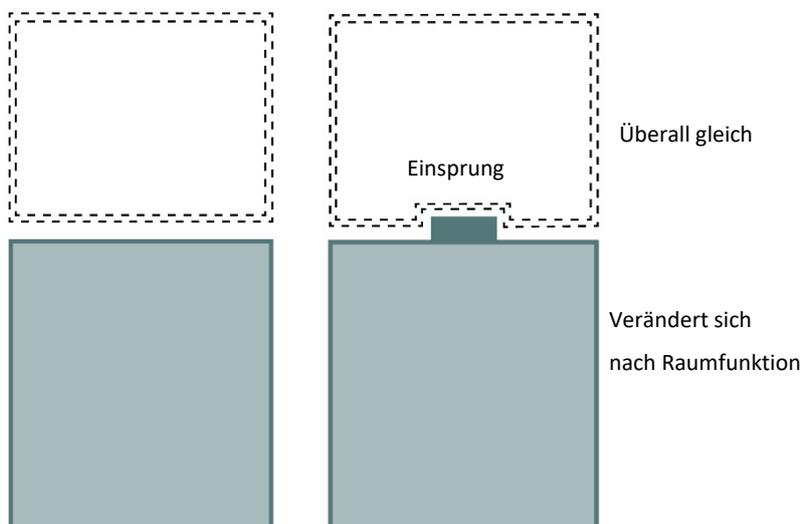


Abbildung 26 – schematische Aufteilung der Wände



Abbildung 27 – Der Empfangssaal im Modosalon, 1904

Obwohl der Salon nicht als offener Großraum geplant war, sondern jeder Raum durch eine klare Trennung - Wand und Türe - voneinander abgegrenzt wurde, besaßen die Räumlichkeiten eine gemeinsame optische Identität. Die formal-stilistischen Unterschiede von Moser und Hoffmann wurden in diesem Projekt gezielt eingesetzt und für die passenden Räumlichkeiten verwendet. „*Quadratl Hoffmann*“ plante die genaue Strukturierung der Geschäftsräume des Salons, während Moser mit dem ornamentreicheren Aspekt des Jugendstils eine Leichtigkeit in den Empfangssaal brachte. Betrat man die Räumlichkeiten und blickte vom Empfangssaal in die umliegenden Zimmer, wurde einem die Zusammengehörigkeit sofort bewusst. Durch subtile Differenzierungen der Räume schufen die beiden Architekten trotz der verbindenden Sichtachse eine klare Unterscheidung der räumlichen Funktionen. In der minimalistischen Ausstattung wurde eine sehr gezielte Formensprache und Auswahl an Einrichtungsgegenständen gewählt, um die Raumfunktion sofort verständlich zu machen. Veränderte oder weitergeführte Funktionen wurden dadurch sofort bewusst. In den verschiedenen Bereichen des Salons schufen die Architekten jeweils eine angepasste Stimmung. Diese starke Identität der Räume hatte vermutlich den Effekt, dass selbst bei einer zur Werkstätte offenen Türe keine Kundin hineingegangen wäre, da sich die räumliche Ausstattung so klar von der Einrichtung des Salons unterschied. Auf den ersten Blick erfasste man die klare schwarz-weiße Strukturierung der Räume, in der keine Unklarheit der Zugehörigkeit zur Moderne zugelassen wurde.

Nicht nur in der stilistischen Ausführung war der Salon der Moderne verpflichtet, sondern auch in seiner Materialwahl. Der Boden war mit grauem Filz bespannt, was bis in die 1950er Jahre eine Besonderheit in Wien war. Bis dahin war es Standard die Parkettböden aus meist edlen Hölzern in einfachen Fischgrätenmustern oder komplizierten Kunstformen herzustellen. Filz- und Spannteppiche galten als „neumodisch“, „englisch“ oder „amerikanisch“ und waren in seiner Modernität so manchen suspekt. (vgl. Fischer (1987) S. 29)

Der geometrische, farblose Stil wurde international von Vertretern der Moderne verwendet, und fand dadurch seinen Einzug auch in einer umfassenden Breite. So findet man eindeutige Parallelen in Frank Lloyd Wright (1867-1959) Unity Temple (1905-1907), einem liturgischen Bau in Oak Park, Illinois, USA; und dem Eduard-Müller-Krematorium in Hagen, welches 1907 von Peter Behrens (1868-1940) entworfen und gebaut wurde. (Abb. VIII, Abb. IX)

Wie nah der Bezug der Wiener Werkstätte zu dem Modesalon war, aber auch wie stark die Inszenierung der Mode mit der Inszenierung von moderner Kunst übereinstimmte, kann man an dem fast identischen Stil der Ausstellungsräume der Wiener Werkstätte in der Hohenzollern Kunstgewerbe Ausstellung (1904) und der Kunstgalerie Miethke (1905) ablesen, die ebenfalls von Hoffmann und Moser entworfen wurden. (Abb. X, Abb. XI) Die schwarz-weiß geometrische

Ausstattung der Räume stimmt mit der des Modesalons überein.³⁹ Diese im Sinne der modernen *Raumkunst* - also einem einheitlich kunstvoll gestalteten Raumbau, der mit den ausgestellten Objekten ein Ensemble bildet - inszenierten Ausstellungsräume waren der Versuch die Präsentation des Künstlerhauses zu überwinden und ein Verschmelzung der Exponate und Ausstellungsgestaltung zu erreichen. (Forsthuber (1991) S.7f.) Die Raumkunst weitete sich sowohl in Gestaltung des wohnlichen Interieurs als auch in die Darstellung kommerzieller Produkte – wie eben der Mode - aus. (vgl. Ebda S.8, S.170) Und es war besonders die Mode, die mit der Raumkunst verbunden war, so hatte auch van de Velde 1910 in Wien festgehalten, dass „*die Kleiderausstellung in die Kategorie der Kunstaustellung falle*“ (vgl. Forsthuber (1991) S.170, zitiert van de Velde) und auch Hartwig Fischer meinte, dass unsere äußere Erscheinung der logische Endpunkt der raumkünstlerischen Entwicklung sei. (vgl. Forsthuber (1991) S. 170, zitiert Hartwig Fischer)

Houze stellt ebenfalls eine Verbindung von Ausstellungen und kommerzieller Darstellung von Produkten im Stil der Secession fest. Das Apollokerzen-Niederlage Geschäft im Graben, welcher 1899 von Hoffmann ausgestattet wurde, erinnere an die 4. Ausstellung der Secession - bei beiden wurden (weibliche) Stickerei-ähnliche Ornamente als Dekorationsmittel benutzt. Der Secessionsstil könne aber dennoch nicht einfach der Kaufkraft der Neuen Frau zur Jahrhundertwende zugeschrieben werden. Und dennoch fänden sich in Ausstattungen für „männlich“ kommerzielle Orte, wie dem 1899 von van de Velde ausgestatteten Havanna Tobacco Company Shop in Berlin und der Einrichtung des Café Museums von Loos von 1899, eine vermännlichte, weniger ornamentierte Variante des Sezessionsstils. (vgl. Houze (2015) S.144f.) Dass der Stil der Wiener Werkstätte aber durchaus von und für Frauen entstand, versucht Caitlin Perkins Bahr in ihrer Masterarbeit „*Women and the Wiener Werkstätte*“ (2013) aufzuzeigen. Dank den neuen Möglichkeiten, die den Frauen (langsam) offenstanden, nahmen sie wichtige Plätze als Künstlerinnen, Designerinnen, Klientinnen und unterstützende Patroninnen in der Künstlergruppe ein. Frauen seien auch die Zielgruppe der Mehrzahl der Werkstätte Produkte gewesen, was besonders offensichtlich in der Fokussierung auf Mode, Textilien, Schmuck und Objekte des Innenraumes wäre. (vgl. Perkins Bahr (2013) S. 36f.) Dennoch kam es zu einem Missverhältnis innerhalb der Produktionsgemeinschafts: Denn obwohl die Arbeitsverteilungen von Anfang an etablierte Rollenverhältnisse fortsetzten, bekamen die Frauen auch Verantwortung im kreativen Sektor gab. Im Laufe der Jahre spitzte es sich aber so zu, dass das

³⁹ Die weiße Wand der Kunst-Ausstellung wurde mit durchgehend schwarzen Linien strukturiert, die diese in vertikale Rechtecke unterteilte und die Ecken mit Doppellinien kennzeichnete. Die Säulen des Eingangs in die „Welt der Wiener Werkstätte“ wurden an den Ecken mit jeweils zwei schmalen Rechtecken abgeschlossen, deren obere Abschlüsse mit drei schwarzen Kreisen endeten. Dies erinnert stark an die Trennelemente der Probierlogen, die mit vier im Quadrat stehenden Kreisen abgeschlossen wurden. Auch der Stoff „Notschrei“, der als Sesselbezug und Tapete im Modesalon verwendet wurde, findet als Sesselbezug in der Ausstellung Verwendung.

Unternehmen von dem Ruf der Begründer lebte, aber im großen Ausmaß von der Kreativität und Produktionskraft der Frauen profitierte. (vgl. Plakolm-Forsthuber (1994) S.90).

Auch kann daraus wohl kaum interpretiert werden, der Stil habe sich wegen und für die Frauen ornamentaler entwickelt. Der Vorwurf des „verweiblichten“ Stils kursierte bereits während dem Bestehen der Werkstätte innerhalb eines patriarchalischen Diskurses herum. (vgl. Ebda S.95ff.) In dieser Argumentation wird sowohl der rokokohafte Stil Dagobert Peches (1887-1923), die Stilentwicklung Hoffmanns, und auch durchaus ornamentierte Gegenstände von Loos ignoriert.⁴⁰ Und auch bei den *Schwestern Flöge* wurde nicht auf eine „Verweiblichung“ geachtet, sondern ein an männliche Stilrichtungen angelehnte Ausstattung gewählt.

Außerdem wird in diesen Vergleich auch die Bedeutung des Modosalons *Schwestern Flöge* klar. Lange vor der weitverbreiteten Verknüpfung von Raumkunst und Mode ab 1910 und auch vor den internationalen Projekten, hatte der Modosalon moderne architektonische Tendenzen dargestellt und brach mit der erwarteten Inszenierung von (runder, sanfter) Weiblichkeit.

Und als Kundin wurde man durch eine genaue Raumabfolge mit bewusst inszenierter Stimmung geführt.

4.2. Vorzimmer – Inszenierung der Übergänge

Das erste Zimmer, welches die Kundinnen nach dem Hausgang betraten, war ein schmuckloses Vorzimmer.⁴¹

Das längliche Zimmer war 4,5x2,4m breit und besaß mittig einen 1x1,45m kleinen Nebenraum, der ein Fenster zum westlichen Lichthof besaß. Außerdem gab es einen Zugang zu einem WC, welches vermutlich den Kundinnen zu Benützung offenstand. Zudem schloss es an einen ca. 1,1m breiten und ca. 12m langen Quergang an, welcher westlich am Lichthof vorbei in die Werkstätten, und östlich zum Büro, sowie weiter in die Wohnung, führte. Gegenüber dem Büro befand sich ein weiteres Zimmer, welches vermutlich als Dienstbotenzimmer oder Lagerraum genützt wurde, mit einem Fenster in den Hausgang. (Abb. 22, Abb. 28)

⁴⁰ Man denke hier an die Lampen im Empfangsaal bei Goldman & Salatsch I (Abb. XXXI)

⁴¹ Um diesen Eingang zu kreieren hatten die Schwestern nicht nur ein Gangfenster in eine Tür, sondern auch ein Badezimmer in ein Vorzimmer, umgewandelt. In den Änderungsplänen vom 20.7.1904 wurde der Raum noch als Bade-Z(immer) bezeichnet, ab den nächsten Änderungsplänen von 1938 wird es als Vorzimmer beschriftet. Die Tür zum Gang ist dabei in den Plänen der Wohnungsteilung von 1939 noch vorhanden, 1940 wurde sie laut den Plänen aber bereits wieder in die Ursprungsform des Gangfensters zurück gewandelt, welches bis heute (2019) weiterhin als solches besteht.

4.2.1. Symbol der Grandesse

Mit diesem Aufbau schließt der Modesalon an die englische Architektur des viktorianischen Zeitalters an – in denen der Höhepunkt der geschlechtlichen und hierarchischen Aufteilung innerhalb des Grundrisses entstanden war. Das Bedürfnis nach „Privatheit“ hatte sich ab dem 16. Jahrhundert in den englischen Landhäusern entwickelt, denn bis dato waren die Haushalte soziale Hausgemeinschaften gewesen. Dieses Bedürfnis folgernd begann man die Hausstruktur differenzierter zu gestalten und Herrschaften von Angestellten zu trennen. Eine vielfältige architektonische Differenzierung von Menschen und Tätigkeiten bedeuteten nun, so Robert Kerr: Kultiviertheit, Komfort, Privatheit und Bequemlichkeit. Mit dem 17. Jahrhundert spielten weitere gesellschaftliche Veränderungen in die Grundrisse des englischen Landhauses. Denn nun wollte man auch eine formale Präsentation von Macht aufzeigen, welche mit langen Sichtachsen, Symmetrien und additiven Raumsequenzen ausgedrückt wurde. Dazu wurden die Anordnung der Räume nach einer Bedeutungsstaffelung aufgebaut – je tiefer man in die räumliche Sequenz – an der der „Axis of Honor“ - eines Gebäudes vorkam, umso bedeutsamer wurden die Räume. Der Status eines Besuchers entschied also, wie weit er in diese Hierarchie vordringen durfte. (vgl. Kuhlmann (2005) S.135ff.)

Das Vorzimmer übernahm die symbolische Bedeutung eines solchen herrschaftlichen Hauses. „In Wien hatte man eine Wohnung im ersten Stock mit Balkon und Vorzimmer, wo ein wohlerzogenes Hausmädchen die Besucher „siebte“; es gab feierliche Spaziergänge im Prater. (...) alles drehte sich um das Kaiserhaus (...)“ (Ariès; Perrot zitieren „Elias Canetti „Die gerettete Zunge: Geschichte einer Jugend (1977) Teil 3: Wien“ (1992) S.319. Der Aufbau entsprach einem typischen Aufbau einer bürgerlichen Wohnung, bei der hinter der Eingangstür stets ein Vorzimmer oder Foyer war, welches als „Drehscheibe“ diente. Hier wurde die „Sortierung“ der Besucher vorgenommen und war die Schranke der Wohnung: Wer nicht eingeladen war, kam nicht weiter. (vgl. Ariès; Perrot (1992) S. 337f.) – das Betreten der *Axis of Honor* musste sich erkämpft werden.

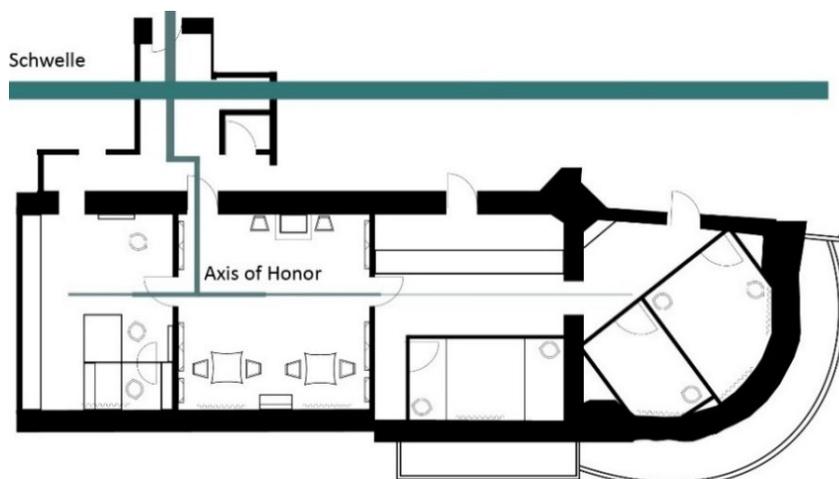


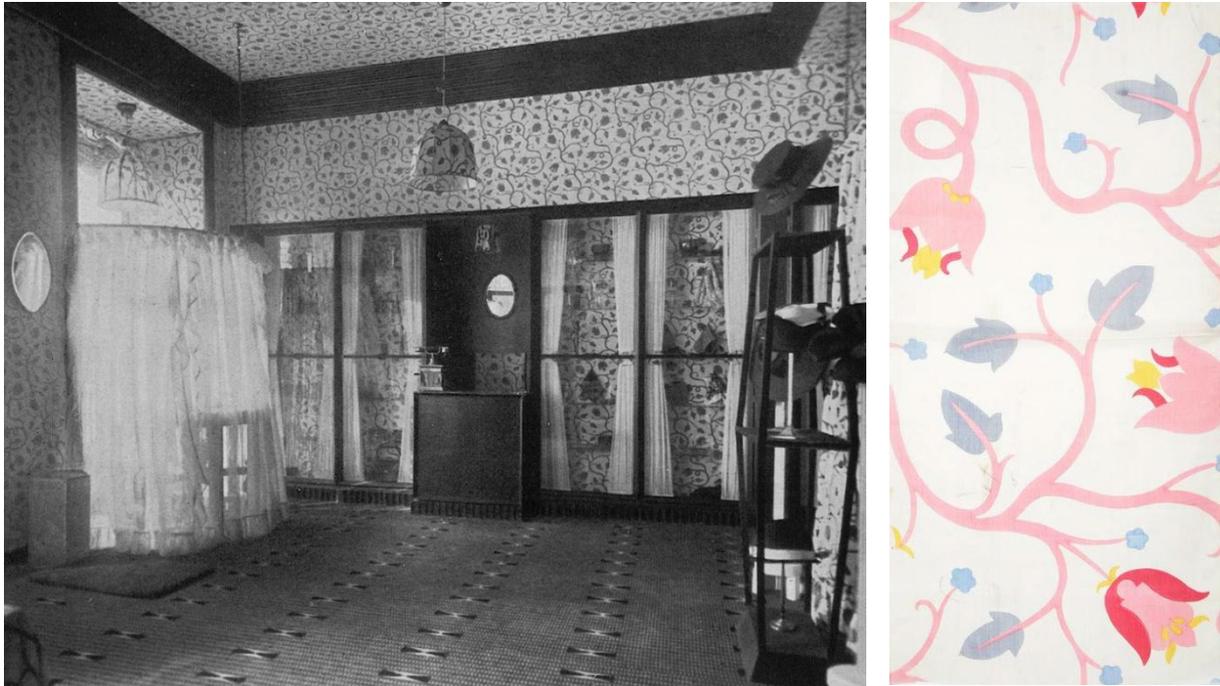
Abbildung 28 – Die Schwelle und die dahinterliegende „Axis of Honor“

4.2.2. Schwelle oder Einnahme

Im Modesalon der Schwestern Flöge war dieses Zimmer der Zwischenbereich von der externen Welt und der ganzheitlichen jugendstilistischen Umgebung, welche als nächstes betreten wurde. Hier wurde man willkommen geheißen, und es fand eine erste Aussiebung der Gäste bzw. Kunden statt. Es war die (architektonische) Grenze zwischen der aktiven Teilnahme an der modischen Avantgarde oder Ausschluss deren. Wie in den Eingangssituationen der Villa Karma und des Palais Stoclet wurde auch das Vorzimmer der *Schwestern Flöge* als transitorischer Raum benutzt. Man schritt einer anderen Welt entgegen, und erreichte dann den Kern des Gebäudes. (vgl. Thomas (2017) S.102) Und wie beim Palais Stoclet befand sich dahinter das Herz und Rückgrat der Struktur – der Empfangssaal, an ihm schlossen nicht nur die weiteren Räume an, sondern man wurde auch immer wieder gesammelt und sozial vernetzt. (vgl. Thomas (2017) S.103) Dieser Aufbau erinnert an die 14. Secessionsausstellung von 1902: Zentral, am „Nullpunkt“, befand sich die Beethoven-Skulptur, und um diese waren die restlichen Räume und die darin ausgestellten Kunstwerke abhängig. (vgl. Forsthuber (1991) S.81)

Der Empfangssalon der Modeabteilung der Wiener Werkstätte, welche 1916 von Hoffmann und Wimmer-Wisgrill eingerichtet wurde, lag, ohne Übergang, direkt hinter dem Eingang (vgl. Völker (1984) S.256) und war die Verbindung eines Vorzimmers mit einem Ausstellungsraum. Wurde bei den *Schwestern Flöge* durch den Vorraum eine Distanz zwischen dem Äußeren und Inneren gezogen, befand man sich beim Betreten des Modegeschäfts der Wiener Werkstätte direkt in einer stimmigen, in sich geschlossenen, Umgebung. Der Raum sollte, im Gegensatz zu der Schwelle der *Schwestern Flöge*, das Ankommen minimieren. In der stilistischen Ausprägung gab es ebenfalls einen großen Unterschied, denn statt der minimalistischen Ausstattung der *Schwestern Flöge* wurde in der Wiener Werkstätte eine florale, imposante Inszenierung benützt. Der Raum war komplett mit dem Muster *Mekka* bezogen: Decke, Wände, Schrankinnenseiten, Lampenschirm, Tischdecke sowie Vorhänge wurden vollflächig in eine Einheit gehüllt. Das Muster, welches zwischen 1911-1913 von Artur Berger entwickelt wurde, zeigt bunte Blüten- und Blätterranks auf weißen Grund. (Abb. 29, Abb. 30) Kontrastiert wurde dies nur mit den schwarz lackierten Möbeln und dem Teppich *Sanduhr*, welche von Hoffmann entworfen wurde und aus dezenten schwarz-grauen, geometrischen Formen besteht. Bereits in den beiden symmetrisch neben dem Eingangsportal liegenden Schaufenster begann sich das Muster bemerkbar zu machen, welches auch hier jede Oberfläche überzog. In der Züricher Wiener Werkstätte Filiale (1917-1919) und dem Verkaufslokal Marienbad (1916) wurde ebenfalls das Muster verwendet. Insbesondere hatte die Wiener Werkstätte den Stoff aber mit der Präsentation ihrer Modekreationen verknüpft. Im Österreichischen Haus der Werkbundaustellung Köln (1914), welches von Wimmer-Wisgrill ausgestattet wurde, schmückten es die Innenseite der schwarz

lackierten Kästen, in denen die Kleider der Künstler ausgestellt waren, sowie die hoch gelegene Decke. Die restlichen Wände jedoch blieben weiß.



v.l.n.r.: Abbildung 29, Abbildung 30– Der Empfangsaal der Modeabteilung der Wiener Werkstätte, 1916, und das Muster Mekka

Die Entwicklung der weiblichen Modepräsentation der Wiener Werkstätte ist erkennbar: von der minimalistischen schwarz-weißen Inszenierung (*Schwestern Flöge*), über die eingegrenzte Musterung (Werkbundaussstellung 1914), bis hin zur kompletten Einnahme des Raumes durch die Ornamentik (Modeabteilung der Wiener Werkstätte. (Abb. 20, Abb. XII, Abb. 29) Hier lässt sich auch die stilistische Entwicklung Hoffmanns (und der Wiener Werkstätte) erkennen: denn nach der Geometrie (Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905), kam nach der Verbindung von Geometrie und Ornamentik (Palais Stoclet, 1905-1911), nun der komplett dekorierte Stil (Landhaus Primavesi, 1913-1914). Im Interieur des Landhaus Primavesi hatte Hoffmann einen verschwenderischen Umgang mit Textilien. Jeder Raum wurde mit einem zum Muster passenden Hausmantel vollendet wurde – die komplette Verschmelzung von Mensch und Interieur. (vgl. Völker (2004) S.52) (Abb. XIII, Abb. XIV, Abb. XV) Die Verschmelzung geschah auch beim Modegeschäft, denn es gab ein Kleid aus dem Stoff „Mekka“. (Abb. XVI)

In der Modeabteilung der Wiener Werkstätte waren in den schwarz lackierten Vitrinen Hüte, Textilien sowie kleine Objekte ausgestellt. Sofern die Glasfronten nicht von den hellen Vorhängen verdeckt wurden, unterstützen diese zwar die kreierte Stimmung, doch war es nur ein flüchtiger Moment, bevor man in die weiteren Bereiche des Modegeschäftes geleitet wurden. Dies wurde mit

der Einrichtung verstärkt, denn die auf den Seitenwänden liegenden Vitrinen, sowie der zentrale offene Schrank und einige Hutständer, ebenfalls schwarz lackiert, führten den Blick in das geradeaus liegende Treppenhaus. Über dieses konnten die weiteren Bereiche des Modetalons erreicht werden. Nur zwei, weiß lackierte Stühle mit Griffloch und gebogener Rückenlehne, die von Josef Hoffmann entworfen wurden, standen neben einem kleinen schwarzen Tisch. (vgl. Spindler (1996) S.39) Vorführ- und Probierräume, sowie der Empireraum befanden sich im ersten Stock, ein Verkaufsraum für herabgesetzte Modelle lag hinter dem Empfangssaal. (vgl. Völker (1984) S. 257) Hier wurde sich nicht lange aufgehalten, sondern es diente als Zwischenwelt, als Übergang, zwischen der Außenwelt und der modischen Welt der Wiener Werkstätte, welcher einen komplett in seinem Muster verschluckte. So wirkt es als Mischung des Vorraumes (Übergang) und des Empfangssaales (komplette Welt mit intendierter Stimmung) der *Schwestern Flöge*.

4.3. Empfangssaal – wohnliche Repräsentation

Von dem Vorzimmer der Flöges betrat man das östliche Eck des Empfangssaales, welches das erste im geometrischen Jugendstil eingerichtete Zimmer war, das sie Kundinnen zu Gesicht bekamen.

(Abb. 31)

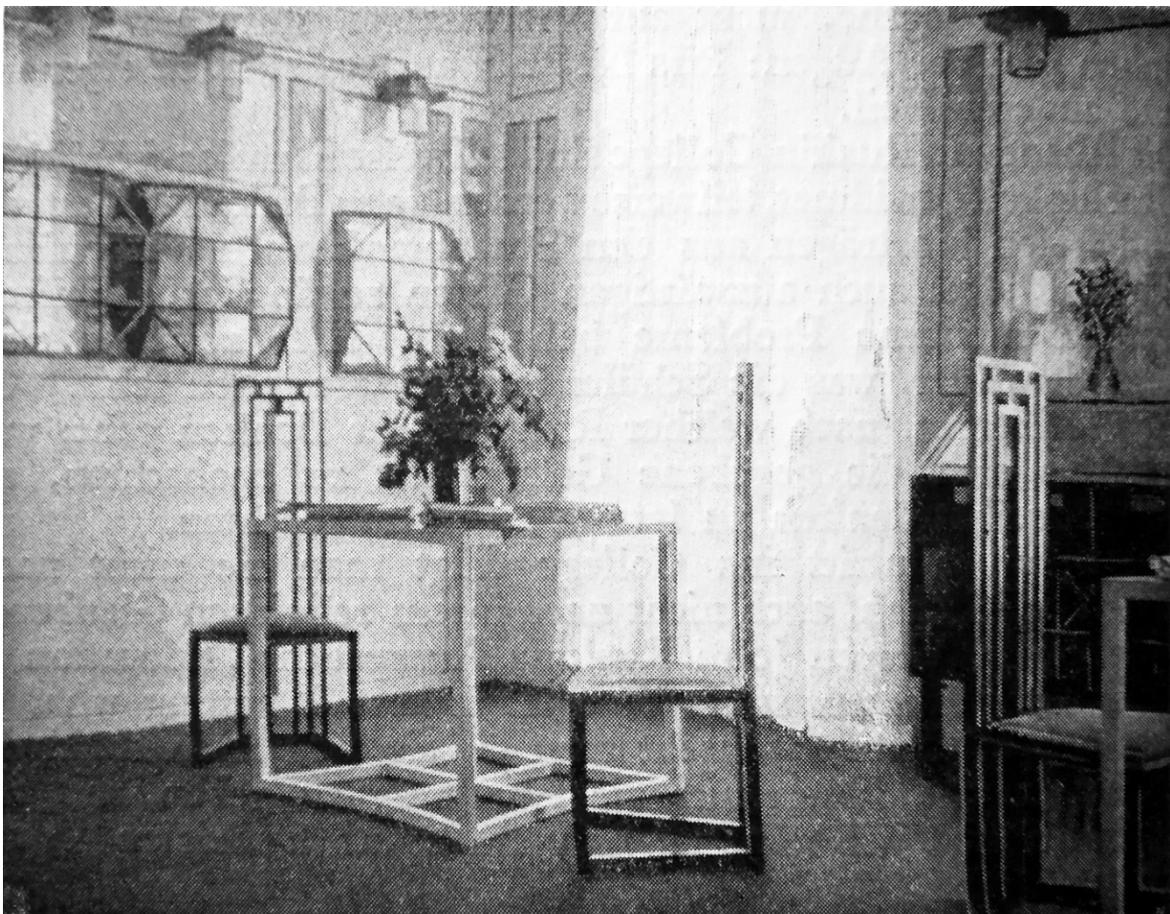


Abbildung 31 – Der Empfangssaal der *Schwestern Flöge*, 1904

Dieser Raum war das Zentrum des Modesalons. In ihm hielten sich die Kundinnen am längsten auf, hier wurden sie bedient, neue Kleidervariationen wurden von den Mannequins vorgeführt, vermutlich wurden Getränke gestellt. Außerdem war es das größte Zimmer des Modesalons, welches in einem Grundmaß von 6,17x5,80m und zwei Fenstern zur Rahlgasse den meisten Platz bot. Für die Einrichtung dieses Raumes war Koloman Moser zuständig gewesen. (Abb. 22)

Vom Vorzimmer kommend befand sich auf der rechten Seite eine Glastüre in Richtung des Büros, welches von diesem Punkt aus komplett einsichtig war. Parallel dazu, auf der westlichen Seite, befand sich die Türe zu den Umkleiden, hinter der man aber nur eine weitere Wand erblickte. Der Empfangssalon war der Dreh- und Angelpunkt des Modesalons, den man als Kundin ⁴² für jeden Weg kreuzen musste. Büro und Probierlogen bildeten die Endpunkte der Wegführung, von denen man dann wieder zurück in den Wartesalon kam und von dort wurde das Etablissement dann auch wieder verlassen.

4.3.1. Luxus für die Kundschaft

Die Einrichtung des Raumes war streng symmetrisch aufgebaut. Die Querseiten der Wände und die Einrichtung spiegelten sich genau in der Längsachse, während es bei Fenster- und Eingangsseite zu unterschiedlichen Ausführungen kam. An der Wand neben der Eingangstüre stand mittig ein Gaskamin, auf dessen Front die Initialen „PF“ – für Pauline Flöge – eingeschrieben war und über dem ein gestickter Drache hing. (vgl. Fischer (1987) Anhang S.195) (Abb. 32) Rechts und links neben ihm standen zwei schwarz lackierte hochlehniige Jugendstilstühle, dessen Sitzpolster mit dem 1903 von Josef Hoffmanns designten Stoff „Notschrei“ bezogen waren. (Abb. XVIII) Das Muster besteht aus einem schwarzen Hintergrund auf dem sich goldene Linien, Pfeilen und grünen Herzen befinden. Um den Ofen wiederholte sich das doppellinige Rechteck des oberen Raumabschlusses, welches der Form des Ofens folgte.

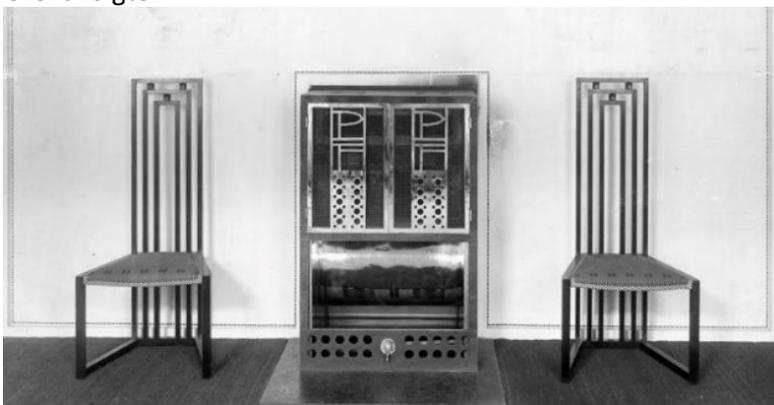


Abbildung 32: Der Gaskamin im Empfangsaal, 1904

⁴² Für die Schwestern und Mitarbeiterinnen gab es „Schleichwege“

Gegenüber befanden sich zwei Fenster, zwischen denen sich eine von Koloman Moser entworfene, schwarz lackierte Vitrinen-Kommode (115x110x50cm) sowie ein in die Wand eingefasster Spiegel befand. (Abb. 33, Abb. 34)



v.l.n.r.: Abbildung 33, Abbildung 34 –Die Vitrine im Empfangsaal der *Schwestern Flöge*, 1904

Im Zentrum des Zimmers standen zwei weiße quadratische Jugendstil Tische (79,9x89,2x89,2cm) vor den beiden Fenstern, die je mit zwei Stühlen, die gleichen wie neben dem Ofen, ausgestattet waren. Neben diesen Verweilmöglichkeiten bestimmte die Präsentation von Emilies Sammlungen die Einrichtung. (Abb. 20, Abb. 31, Abb. 33) Die Kommode zwischen den Fenstern gab durch ihre gläsernen Schranktüren und die abgewinkelte Glasfront die dahinterliegenden Gegenstände preis. Ebenfalls der Auslage verpflichtet waren die auf den beiden Querseiten angebrachten Wandmodule (234x90cm), die den unteren Wandbereich des Empfangsaales bestimmten. Als Abschluss - zwischen den Wandmodulen, vor jedem Wandknick sowie vor jeder Tür und jedem Fenster - wurden Bilder von Koloman Moser benützt. Die schmalen, in schwarzen Rahmen eingelassenen Elemente waren ca. halb so lang wie das Wandmodul und zeigten *Damen in schöner Kleidung*. (vgl. Wanke, in: Fischer (1987) s.195) Stets ein Bild, nur zwischen Fenster und Wandknicken zwei Bilder, wurden zur Unterteilung hergenommen. (Abb. 35)

Auf den Querseiten kam das ganze Wandmodul, auf der Fenster- und Eingangsseite in vereinfachter Form ohne Schaukasten vor. Sie waren in einem stets gleichbleibenden Verhältnis aufgebaut. Fiel eine der Komponenten weg, wurde ein anderes auf dessen Größe verlängert. Das Modul beginnt mit einer Wandlampe, welche sich direkt an der Kante zum oberen Abschluss befand und durch ein Einknicken des oberen Rechteckes betont wurde. Sie bestand aus Glas und Messing - zwei silberne Rechtecke, das untere mit Quadraten durchlöchert, abgeschlossen von dünnen gläsernen Zylindern, welche den Lampenschirm bildeten. Darunter befand sich ein Längsspiegel. An ihn schloss der Mittelpunkt der Module an: ein quadratischer, gläserner Schaukasten. Sein dünner, schwarzer Rahmen bestand aus 3x3 Rechtecken, dessen Eckquadrate sich diagonal zu zwei Dreiecken knickten. Abgeschlossen wurde das Modul von einem nach hinten versetzten, weißen Rechteck, welches durch eine schwarze Linie, aus Quadraten bestehend, umrandet wurde. Anders als in den umliegenden Räumen des Modosalons, in dem die Ausstattung wie aus einem Guss wirkte, wurde für den Empfangssaal eine additive Einrichtungsart gewählt. Die zweidimensionalen Linien des Raumes, welche als oberes Wandelement und unteren Abschluss vorkamen, lösten sich in Quadrate auf. Gleich bildeten die Elemente der Ausstattung zwar ein zusammenwirkendes Ganzes, welches sich aus Einzelstücken zusammensetzte. In dieser Zusammensetzung konnte auch das Modul passend in Einzel- und Doppelform vorkommen. Beim Doppelten wurden die beiden Spiegel miteinander verbunden, die Schaukästen nicht von einem Bild getrennt und zwei Lampen hingen darüber. Gleichzeitig gab es vereinfachte Formen des Modells: Zwischen den Fenstern wurde es auf den Abstand der beiden Öffnungen verlängert und der Schaukasten mit dem vergrößerten Spiegel ersetzt. Gleiches wurde bei der Eingangstüre zum Vorraum gemacht, welche jedoch auch keine Wandlampe erhielt. (Abb. 35)

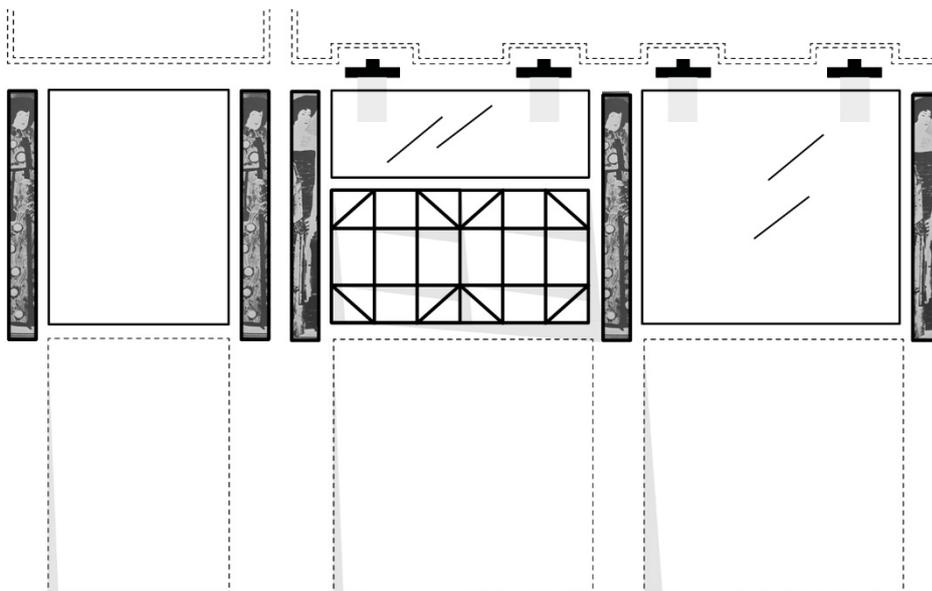


Abbildung 35 – Die Wandmodule des Empfangsaals – Ohne Wandlampe und ohne Schaukasten; mit Schaukasten und mit Wandlampe; ohne Schaukasten und mit Wandlampe

Die gespiegelten Querwände bestanden aus einem Doppelement, der Tür (in Richtung Büro und Umkleiden), einem weiteren Doppelement und abschließend einem Einzelement bevor die Fensterseite begann. In ihrer unterteilten Art und der bauchigen Form erinnerten die Schaukästen ebenfalls an die Bow-Fenster des *Hauses am Michaelerplatz*. (Abb. 37) Auch diese nach außen gewölbten Fenster sind durch schwarz umrandete Glas-Quadrate geformt und befanden sich im Wartebereich des Herrensalons - und auch sie unterstützten eine beobachtende Haltung. Doch während von den Bow-Fenstern die Menschen des Michaelerplatzes und die Hofburg betrachtet werden konnten, sah man in den Kästen des Salons die Textilsammlung Emilies: traditioneller slowakischer Stickereien, sowie ungarischen Nationaltrachten, Hauben, Figuren und textile Volkskunst, sowie kaufbarer Schmuck und Arbeiten der Wiener Werkstätte. (Fischer (1987) S.47f.) Das Sammeln von textiler Volkskunst war eine weit verbreitete Tätigkeit von Museen sowie Einzelpersonen. Die Objekte sollten als Inspiration für kreatives Schaffen dienen, da die primitive Kunst, welche beliebte Sammelobjekte waren, in die Tiefen der Kultur führen sollte. (vgl. Pallestrang (2012) S.19) Wie bereits gezeigt wurde war Kreativität zur Jahrhundertwende nur dem männlichen Geist zugesprochen. Weibliches Schaffen hatte, so der Zeitgeist, nichts mit Genie oder Kreativität zu tun, sondern sei, wenn überhaupt, ein Glücksfall, der durch die tiefe Emotionalität der Frauen entstanden sei. Pollak beschreibt außerdem, dass Sammlungen bis Anfang des 20. Jahrhunderts als männliche Praktik betrachtet wurde, die in den Herrenzimmern aufbewahrt wurden. (vgl. Pollak (2004) S.25ff.) Neben der geradlinigen Einrichtung des Modesalons lehnte sich der Empfangssaal also auch mit den Schaukästen an die Sprache männlicher Räume. Die offen gelegten Sammlungen von Emilie Flöge, die sie sehr präsent in dem Wartebereich ausstellte, waren eine optische Übernahme einer männlichen Praktik durch weibliche, kreative Hand.



Abbildung 36 – Die Schaukästen der Schwestern Flöge, 1904

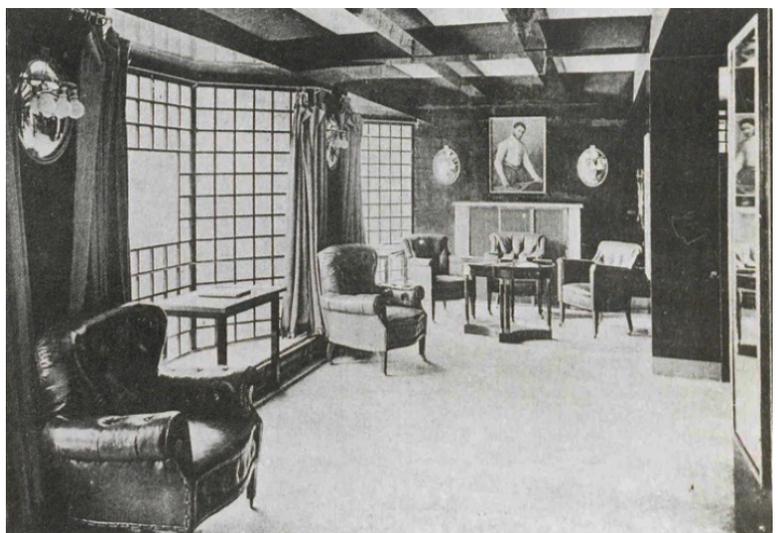


Abbildung 37 – Der Wartebereich bei Goldman & Salatsch II mit den Bow Fenstern, 1911

Der Empfangssaal der *Schwester Flöge* wirkt als das Pendant des öffentlich-repräsentativen Speisesaals der Privatwohnung – auch hier fanden Präsentation, soziale Akte und Begegnung statt. An ihn schlossen, wie in der Privatwohnung, privat-intimere Bereiche an. Das repräsentative Herzstück des Modesalons musste den ersten Eindruck an die Kundinnen übermitteln und übernahm die optisch-architektonische Vermittlerrolle des hohen Anspruchs, welche die *Schwestern Flöge* für ihr Lebenswerk hatten. Mit der symmetrischen Ausstattung knüpfte es, neben der biedermeierlichen Inspiration, auch an den architektonischen Ausdruck des Adels an, die mit einem streng symmetrischen Aufbau Macht und Ruhm demonstrierten (man denke hier an das Schloss Schönbrunn, Schloss Belvedere, Schloss Versailles). Weiters kommt es dem symmetrischen Aufbau vieler Herrenzimmer nahe, wie dem des Haus Müllers (1928-1930) von Loos.

Durch die Verwendung mehrerer Spiegel auf jeder Seite des Empfangssaales bei den *Schwestern Flöge* vergrößerte sich die exklusive Wirkung, sowie Größe und Komplexität des rechtwinkligen Raumes. (Abb. 33, Abb. 36) Loos verwendete Spiegel ebenfalls bei Knize zur Vervielfältigung der Waren und des Luxus', und baute dadurch Blickverbindungen und die Vielschichtigkeit des Raumes auf. (vgl. Munch (2005) S.134) Die Differenzierung zwischen den raumverbindenden- und den Körper-Spiegeln schuf Loos, wie es auch Hoffmann und Moser gemacht hatten, mit dem Einlassen in eine Wand oder durch eine Rahmung, mit der die Spiegel als Teil der Wand oder Adaptiver Gegenstand wirken. Das „*Spiegelkabinett*“ im Mezzanin von Goldman & Salatsch II diente wiederum als visueller Brennpunkt. Neben der raumverändernden Leistung sei es besonders die Wirkung auf die Kundschaft, auf die geachtet wurde. Die Spiegelung des Kunden konnte ihn so zu weiteren Einkäufen animieren (erkenne er seine modischen Mängel im Umfeld dieses exklusiven Salons) oder schmeichelte dem Gentleman, der nun Teil dieser sozialen Elite war. (vgl. Stauffer, in: Moravansky (2008) S.175f.) Die sehr vielseitige Benützung von Spiegeln im Wartesaal der *Schwestern Flöge* sollte sicherlich eine ähnliche Funktion erfüllen. Sich selbst in der radikal modernen Umgebung betrachtend, sah *frau* sich als Teil der Avantgarde und wurde angeregt dies mit der passenden Kleidung optisch noch weiter zu unterstützen.

4.3.2. Heimlicher Komfort

Gleichzeitig war der Empfangssaal der *Schwestern Flöge* der farbigste Raum mit der entspanntesten Stimmung, der für jeden Weg gekreuzt werden musste (Abb. 38). Neben den weiblichen Figuren aus Buntpapier-Klebearbeiten, waren die Ausstellungstücke Emilies die farblichen Komponenten des Raumes. (Sowie den auf den Fotos abgebildeten Blumensträußen, die allerdings nicht zwingend immer vorhanden sein mussten). Der Schmuck der Wiener Werkstätte, sowie die textile Volkskunst, die in den Schaukästen ausgestellt waren, stachen in ihrer Buntheit aus der schwarz-weißen Umgebung heraus. Besonders die traditionellen, farbenreichen Textilien bildeten einen starken Kontrast zu ihrer reduzierten modernen Umgebung. Emilie benützte die Textilien auch in ihren Kleidungskreationen, mit denen sie eine ähnlich kontrastreiche aber stimmige Formensprache kreierte.

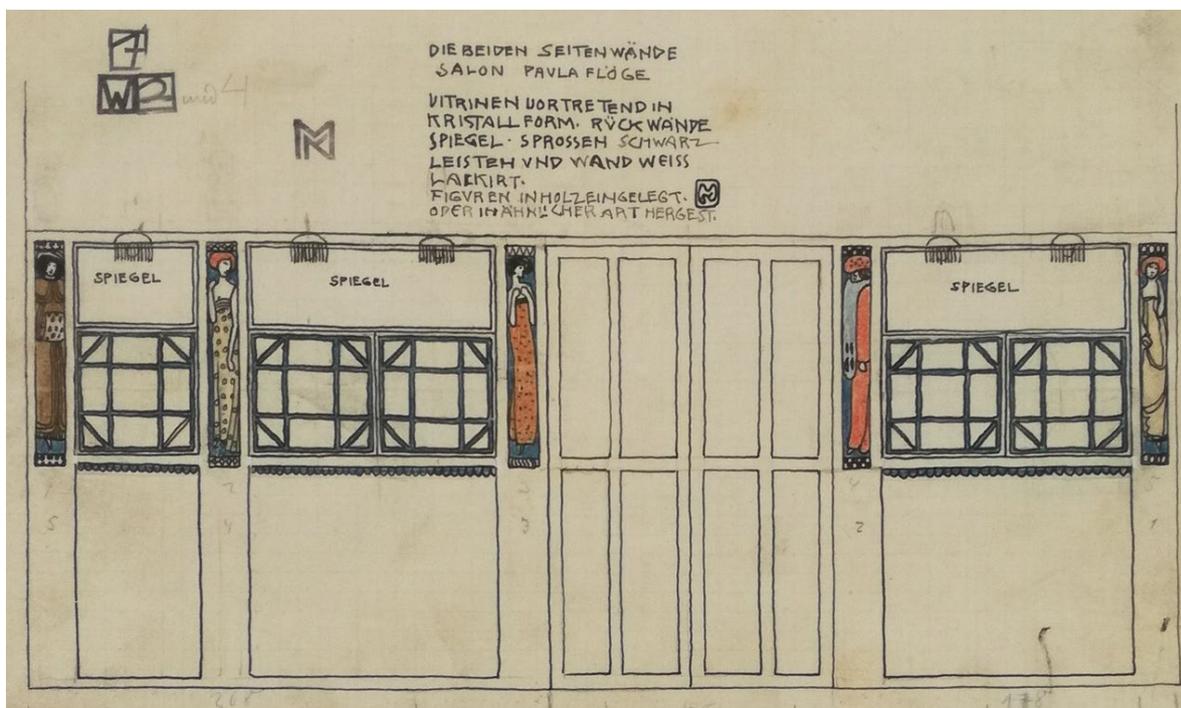


Abbildung 38 – Eine Skizze der Seitenwände des Empfangssaals der *Schwestern Flöge*, 1904

Der Wartesaal wurde mit Sitzmöglichkeiten, Blumengestecken, Magazinen, Bildern und Ausstellungstücken als der Ort des Aufenthaltes gekennzeichnet. Die Sammlungen in den Schränken und die auf den Tisch aufliegenden Magazine dienten hierbei sicher nicht nur als Verkaufsstücke und zur Unterhaltung der Kundinnen – der ausgestellte Schmuck der Wiener Werkstätte und Textil-Sammlung Emilies verstärkten die avantgardistische Atmosphäre. Es war ein weiterer Ausdruck des Gesamtkunstwerkes, in dem Einrichtung und Gegenstände eine gegensätzliche, aber zusammenklingende Stimmung kreierte. Gleichzeitig kreierte die Objekte eine gewisse gemütliche,

wohnliche Stimmung in ihrer abstrakten Umgebung. Ähnlich ging auch Loos in den Aufenthaltsbereichen seiner entworfenen Modosalons vor. Bei Goldman & Salatsch II, wie auch bei Knize übernahm er in den Wartebereichen ebenfalls eine wohnliche Formensprache. Im Gegensatz zu dem zentral angelegten Empfangssaal der *Schwestern Flöge* verlegte Loos den Wartebereich in die privateren Sphären des Mezzanins der Herrenausstatter. Dieser starke Unterschied der Einteilung lässt sich an den unterschiedlichen Umständen und Aufbau der Modeausstatter erklären. Denn Knize und besonders Goldman & Salatsch II waren Großgeschäfte in denen viele Kunden einkauften, was zu einer Unterscheidung von Kleinkunden (Accessoires, Hemden) und dem exklusiven Kunden (Maßanzug) führte. Um dem Trubel der „Kleineinkäufe“ zu entgehen und eine intime Stimmung für den exklusiven Kunden zu kreieren, mussten die Aufenthaltsbereiche in einen abgelegenen Bereich verlegt werden. Die *Schwestern Flöge* waren bereits durch die Lage in der *Casa Piccola* zur Intimsphäre gekommen. Auch wurden hier vermutlich nie mehr als eine, maximal zwei, Kundinnen bedient, wodurch die Exklusivität nicht durch einen extra abgesonderten Bereich erreicht werden musste.

Bei den Herrenausstattern erzeugte Loos durch eine Unterteilung des Großraums der oberen Stockwerke in kleinere Zonen das Gefühl von Intimität und Abschottung – die angebrachte Stimmung für die Bedienung und Ankleide eines Gentlemans. Während für den Kleineinkauf im Erdgeschoß klare Formen und Vitrinen regierten, verwendete Loos in den exklusiven oberen Bereichen auch weichere Formen und Stoffe. Der imposante Wartebereich bei Goldman & Salatsch II war mit Mahagoni ausgestattet und mit ledernen Ohrsessel bemöbelt, wodurch es an ein hochherrschaftliches Haus oder ein exklusives Hotel erinnert. Auch bei Knize Wien kommt es zu einer Materialänderung vom Erdgeschoß (Kleineinkäufe) zu Mezzanin (Maßschneiderei). Im Erdgeschoß verwendete Loos nur Holz und Glas sowie einen mit einem grünen Teppich ausgelegten Boden. Im Mezzanin, welches ebenfalls der Anzug Maßanfertigung gewidmet ist, vervielfältigt sich der Komfort und das Gefühl von Luxus. Durch die eingeschobene Mezzanin Galerie ist für die Hälfte des Raumes jede Wand und Decke komplett in dunkler Eiche bekleidet. Perserteppiche zonieren den Boden und Sitzbereiche mit braunen Leder-Fauteuils und Sitzbänken ermöglichen eine Vielzahl an Verweilmöglichkeiten. (Abb. 39) In Knize Paris verstärkte er die wohnliche Wirkung noch durch die Integrierung eines Kamins. Eine weitere Verbindung von privater und kommerzieller Sphäre zieht Loos in seinem Design der Glas- und Messing-Lampen von Knize, welche er auch in dem Fenster Nische von Arthur Friedmanns Studierzimmer (1906-1907) verwendete. (vgl. Shapira (2004) S.293) Mit der Integration von Elementen aus der Privatsphäre verknüpfte Loos den intimen Charakter und Eleganz eines bürgerlichen Salons in die Geschäftsräume von Knize (vgl. Shapira (2004) S.292) und Goldmann & Salatsch II. Dies kann durch zwei mögliche Erklärungen beschrieben werden: Die Erste basiert auf

Loos Charakter. Loos fühlte sich in seiner privaten Umgebung unwohl, und durch die Aneignung der Modegeschäfte, in denen er ein willkommener Kunde war, kreierte er eine endlose Weiterführung „seiner“ privaten Sphäre. Die Andere auf dem Charakter seines jüdischen Klientels, welche durch ihr berufliches Ansehen eine „neue Identität“ annahmen. (vgl. Shapira (2004) S.293) (Abb. 37, Abb. 39)



Abbildung 39 – Der Wartebereich bei Knize, 1913

Ähnlich wie im Empfangssaal der *Schwestern Flöge* die Schaukästen im Zentrum standen, war auch bei Knize jede Fläche aufs Maximale zur Aufbewahrung und Präsentation der Waren verwendet worden. Die Vitrinen spiegeln und verdoppelt die Exklusivität des Raumes und der Kleidung, ohne etwas anderes vorgeben zu wollen, als es ist - gute Materialien mit bestem Handwerk hergestellt. (Munch (2005) S.127ff.) Beinahe der gesamte Modesalon habe die Wirkung eines Schaukastens, denn der Aufbau erinnere an „*elegant gefütterte Schachteln, wo Kleidung und Funktionen jeweils ihren Platz haben.*“ (vgl. Munch (2005) S.134)

4.4. Büro - weibliche Ernsthaftigkeit

Östlich des Empfangssaals lag das Büro in dem sich, neben der Lagerung von Stoffen und Zubehör, das Eck der Buchhalterin befand. Es ist der kleinste Raum des Modesalons mit einem Grundriss von 6,17x4,5m und besaß ein Fenster in Richtung Süden. (Abb. 22) Der Übergang von Büro und Empfangssalon bildete eine Glastüre, die beide Räume optisch miteinander verband. Kundinnen konnten auf den Empfangs-Stühlen sitzend zwar in das Büro sehen, doch war ihr Blick auf den beruhigten Bereich des Büros gerichtet. Ohne das Büro zu betreten konnte der Arbeitsplatz nur beim Betreten des Wartesalons, wenn der Blick in den anschließenden Raum gerichtet wurde, direkt gesehen werden. Das Büro war durch sehr klare Formen gegliedert. Die Aufteilung der Wände und der Möbel wurde durch die einfachste Form der Strukturierung - einer durchgehenden schwarzen Linie - gewonnen, die den gesamten unteren Bereich in dessen Funktionen unterteilte. Wandstruktur und Möbel wurden hierbei aus denselben Formen kreiert, die zweidimensional als Wand und dreidimensional als Möbelstück vorkamen. (Abb.40, Abb. 41, Abb. XVII)

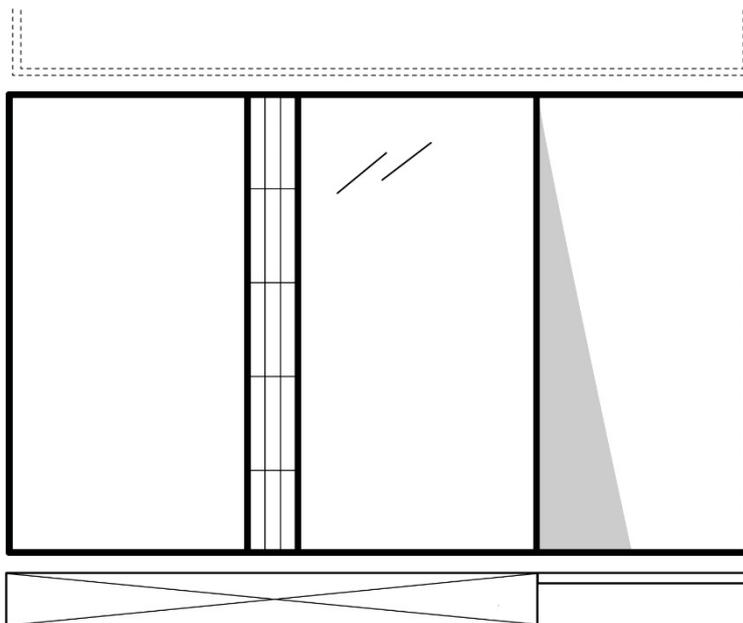
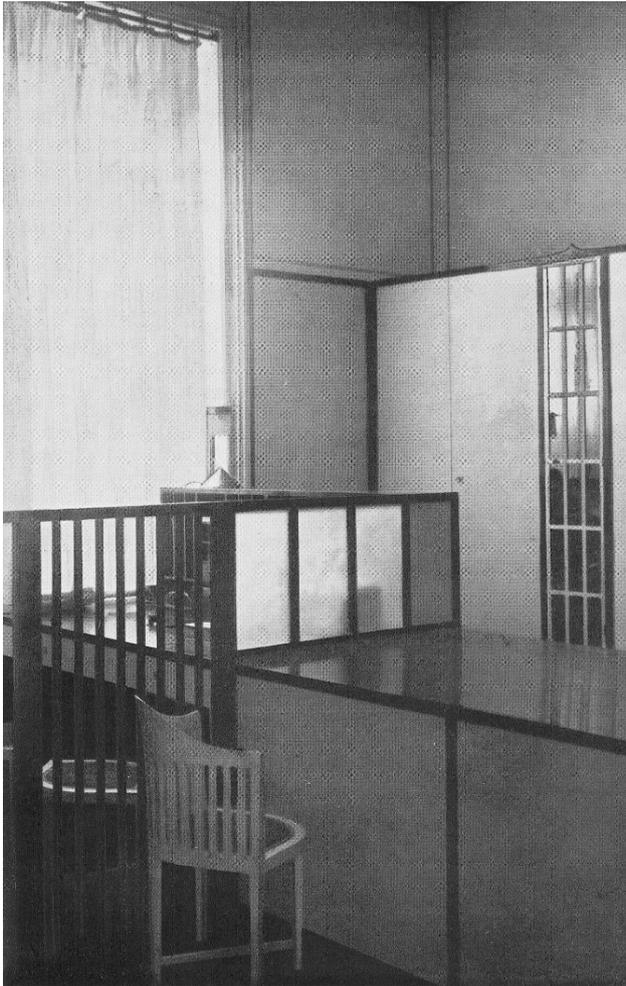


Abbildung 40 – Wandaufbau im Büro

In der Mitte stand ein ca. 2,5x1x1m langes Pult mit schwarzer Oberfläche, dessen Seitenfläche aus drei weißen Quadraten mit schwarzer Umrandung bestand. Die vordere Hälfte kreierte Stauraum, und die Hintere vor dem südlichen Fenster wurde seitlich geöffnet als Schreibtisch ausgebildet. Dieses Eck wurde durch eine Klapptüre und eine niedrige Wand abgegrenzt und bildete den Arbeitsbereich der Buchhalterin. Die ca. 1,3m hohe offene Abgrenzung setzte sich aus vertikalen Stäben zusammen und spannte sich zwischen Pult und Schrank auf. Die auf der Höhe der Klapptüre weitergeführte Wand bildete auf der Längsseite des Schreibtischs eine Aufbewahrungsfläche. Der

Wandschrank der westlichen Seite endete mit der Klapptüre, und wurde mit einem Spiegel in Richtung Türe zum Wartesalon abgeschlossen. Ein weiterer Spiegel befand sich auf der nördlichen Seite des Büros, neben der Tür in Richtung des Querganges. Die bodenlangen Spiegel (sie nahmen die gesamte Länge des unteren Wandbereiches ein) wurden als adaptives Element und Körperspiegel präsentiert. Auf der östlichen Seite bildete die gesamte Länge eine Schrankfläche, die auf der Höhe der Buchhalterinnen-Ecke durch die durch ein vertikales, schmales gläsernes Rechteck durchbrochen wurde, das sich wiederum aus 3x9 schmalen, weißen Rechtecken zusammensetzte. (Abb. 41)



v.l.n.r. Abbildung 41, Abbildung 42, Abbildung 43 – Das Büro der *Schwestern Flöge*, 1904

4.4.1. Dezente Überwachung und subtile Verfügbarkeit

Die Buchhaltung des Salons, Bezahlung der Kleider sowie eventuelle erste Stoffproben fanden hier statt. Die „Ernsthaftigkeit“ dieses Raumes kam in der fehlenden Verspieltheit der Ausstattung zum Ausdruck. Die Strukturierungen des Raumes war stets mit einer Bedeutung behaftet und kam nicht als „nutzloses“ Ornament vor. Farbliche und förmliche Ausnahme des geometrischen Raumes bildeten der weiß lackierte Augen-förmige Stuhl und gleichförmige Hocker mit roten Sitzbezug. Sie kreierten den geschwungenen und farblichen Kontrast zu der restlichen schwarz-weißen geradlinigen Einrichtung. (Abb. 42)

Wartebereich und Büro bezeichnet das ehemalige Lehmädchen Herta Wanke als den ersten Abschnitt des Salons. (vgl. Fischer (1987) S.196)

Die Abgrenzung der Ecke der Buchhalterin gab dieser eine gewisse Privatsphäre und Intimität innerhalb des Modesalons. Es war der einzige wirkliche „geschäftliche“ Bereich des Salons, den die Kundinnen zu sehen bekamen. Da selbst die Anpassungen der Kleider auf den Körper auf ein Minimum gebracht wurden. Nach der ersten Maßabnahme wurden Puppen der Kundinnen hergestellt, auf denen die Kleider angefertigt wurden (vgl. Ebda), stand das Zentrum des Salons in der Bedienung und Beratung der Kundinnen. Daher scheint es nicht unmöglich, dass nicht nur die Buchhalterin vor den Blicken der Kundinnen geschützt werden sollte, sondern dass diese Arbeit in gewisser Weise auch „versteckt“, oder als eindeutig abgesonderter Bereich gesehen wurde. (Abb. 43)

In dem Herrensalon Knize kommt es zu einer ähnlichen Aufteilung wie bei den *Schwestern Flöge*. In der Mezzaninгалerie befindet sich die Buchhaltung und das Büro. Die Arbeitsbereiche sind, trotz der räumlichen Trennung, mit den Kundenbereichen verknüpft, denn die optische Verbundenheit der Bereiche bleibt erhalten. Büro und Buchhaltung sind für die Kunden ersichtlich und zeigen sich ihnen als stets verfügbar, gleichzeitig konnten die Kunden von dort aus unaufdringlich beobachtet werden. Die Spiegelstellung im Büro der *Schwestern Flöge* schuf eine ähnliche indirekte optische Verbindung. Denn durch den nördlichen Spiegel konnte, vom Eck der Buchhalterin aus, auf den Sitzbereich des Empfangssaales geblickt werden. Umgekehrt konnten die Kundinnen auch das Abbild der Buchhalterin über die Spiegelung sehen, ohne sich beobachtet zu fühlen. Verfügbarkeit und Überwachung wurde durch diesen Aufbau diskret erschaffen. (Abb. 44) (Abb. 45)



Abbildung 44 – Die schematische Blickverbindung zwischen dem Empfangsaal und dem Büro bei den *Schwestern Flöge*

Eine weitaus verknüpftere und offensichtlichere Verbindung von den Arbeits- und Kundenbereichen schuf Loos für Goldman & Salatsch II. Hier kreuzte der Kunde immer wieder offene oder geschlossene Arbeitsstätten, so dass die aufwändige Arbeit des Schneiders und der Buchhaltung subtil präsentiert wurde, ohne sich jedoch in den Vordergrund zu drängen. Die offenen, teilweise zweistöckigen, Arbeitsbereiche der ArbeiterInnen erschufen zwar einerseits einiges an Licht und Höhe, doch gleichzeitig bedeutete dies auch der ständig mögliche Kontrollblick von anderen Abteilungen und der Kundschaft. In einem solch exklusiven Geschäft war es sicherlich nicht möglich den Kunden ein schlechtes Bild zu liefern, in dem (zu lange) pausiert oder kommuniziert wurde. Auch Ralf Bock beschreibt die Buchhaltung *als Insel der diskreten Überwachung*, von der die Kunden aus betrachtet werden konnten. (vgl. Bock (2009) S.129) Thomas sieht den Arbeitsbereich vielmehr als Möglichkeit sofort auf heraufkommende Kunden zu reagieren und, einerseits den Kunden die Verfügbarkeit der Geschäftsleitung ersichtlich zu machen, andererseits der Geschäftsleitung einen Überblick zu verschaffen. (vgl. Thomas (2017) S.292) (Abb. 46)

In dem Modegeschäft der Wiener Werkstätte wurden die Büroräume und Verkaufsbereiche komplett getrennt. Das Büro der Geschäftsleitung befand sich im Erdgeschoß, hinter dem Verkaufsraum für heruntergesetzte Modelle. Von dort führte die Haustreppe in den ersten Stock, wo sich das Zimmer des künstlerischen Leiters, sowie weitere Arbeitszimmer und Teile des Geschäftes, befanden. (vgl.

Innen-Dekoration (1916) S.341) Die Arbeitsbereiche lagen im hinteren Bereich der Verkaufsfläche, wodurch die subtile Überwachung und Präsenzzeigen wie es bei den Flöges, Knize und Goldman & Salatsch II gemacht wurde, nicht stattfand. Um das Jahr 1930 waren die Bürotätigkeiten komplett ausgelagert worden, die von da an von der Zentrale der Wiener Werkstätte in der Tegettoffstraße aus getätigt wurden. (vgl. Völker (1984) S.258f.)



Abbildung 45 – Buchhaltung Knize, Loos, 1930

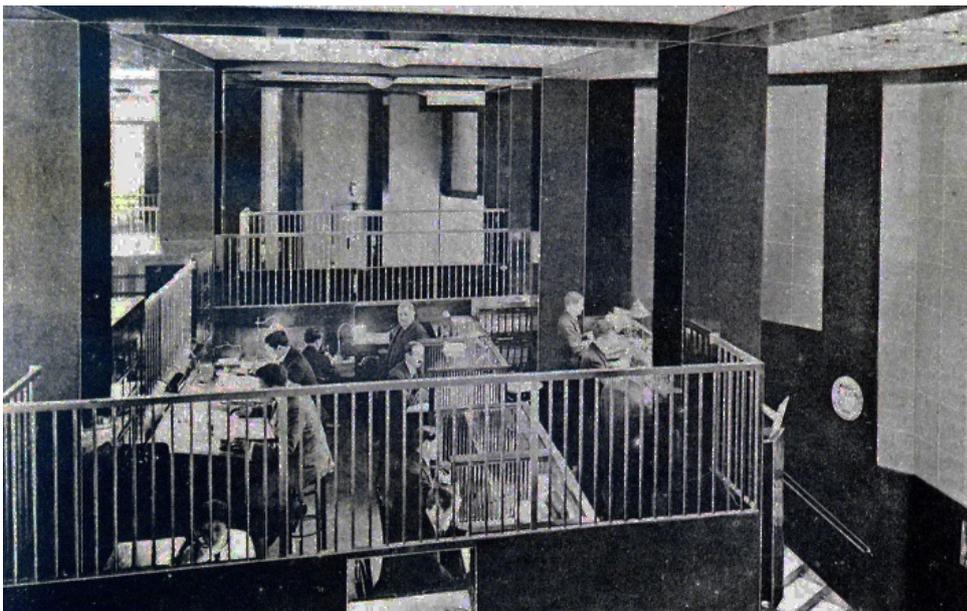


Abbildung 46 – Buchhaltung Goldman & Salatsch II, Loos, 1911

4.5. Proberlogen – Privatheit im Großraum

Auf der westlichen Seite des Empfangssaals befanden sich die Proberlogen der Kundinnen. Dieser Bereich bestand aus zwei Zimmern und besaß zwei der drei Zugänge zu dem Außenbereich in Richtung Rahlgasse/Mariahilfer Straße. Das erste Zimmer war 6,17x5,65m groß und durch die gläserne Balkontüre konnte der südöstliche Außenbereich betreten werden. Das zweite Zimmer war der Turmraum, welcher den Grundriss eines Kreises mit 3,5m Durchmesser hatte, der sich in der Hälfte zu einem Dreieck formt.⁴³ Dieses Zimmer hatte zwei Fenster, in dessen Mitte sich der Zugang zu dem Rundbalkon befand. Außerdem war in der Spitze des Dreieckes, welches ins Hausinnere zeigte, ein Eckkamin. In den zwei Zimmern befanden sich drei separate Umkleiden für die Kundinnen – eine im ersten Raum und zwei im Turmraum. (Vgl. Fischer (1987) S.165ff.) (Abb. 22, Abb. 47, Abb. XX, Abb. XXI) Es verwundert etwas, dass die *Schwestern Flöge* drei Kabinen besaßen, besonders im Vergleich zu Goldman & Salatsch II, bei denen es ebenfalls nur drei gab. Eine geringe Anzahl von Kabinen sollte Besonderheit und Exklusivität aufzeigen, dieses Stilmittel verwendete Loos bereits bei Goldman & Salatsch I (vgl. Bock (2009) S. 49) – doch war Exklusivität bei den *Schwestern Flöge* schon durch die Lage an sich erreicht.



Abbildung 47 – Die Umkleide der *Schwestern Flöge*, Kabine A, 1904

⁴³ Dieser Raum konnte am schwierigsten rekonstruiert werden, da es wenige Fotos gibt, und diese meist so aufgenommen wurden, dass sie sich schlecht verorten lassen. Während Büro und Empfangssaal fast keine Unsicherheiten in der Aufteilung mehr übrigließen, könnte es in hier durchaus noch Ungereimtheiten geben. Besonders die Verortung der Mannequin Loge bleibt eine Annahme.

4.5.1. Inszenierte Privatsphäre und Exklusivität

Die Strukturen des unteren Wandbereiches kreierten die Einteilung der Wände, sowie den eingeschobenen dreidimensionalen Raum. Es gab verschiedene Variationen der Wandaufbauten innerhalb der Kabinen, die sich aus den gleichen Elementen zusammensetzten. Wie es die Bilder Mosers im Empfangssaal gemacht hatten, gab es auch hier ein „Trennelement“: ein schmales vertikales, weißes Rechteck, welches mit vier im Quadrat stehenden schwarzen Punkten oben abgeschlossen wurde und mit einer schwarzen durchgehenden Linie umrahmt war. Sie umschlossen entweder ein längliches weißes Rechteck, einen eingelassenen Spiegel in der gleichen Breite, oder 2x4 weiße Quadrate (aus Milchglas oder undurchsichtig) mit schwarzer Umrandung. Ein oder zwei Trennelemente wurden zwischen den wechselnden Elementen verwendet. Außerdem gab es große verstellbare Körperspiegel, die sich gegenüberstanden. So konnten sich die Kundinnen von allen Seiten sehen, und die recht kleine Umkleide bekam eine optische Erweiterung. (Abb. 47, Abb. 48)

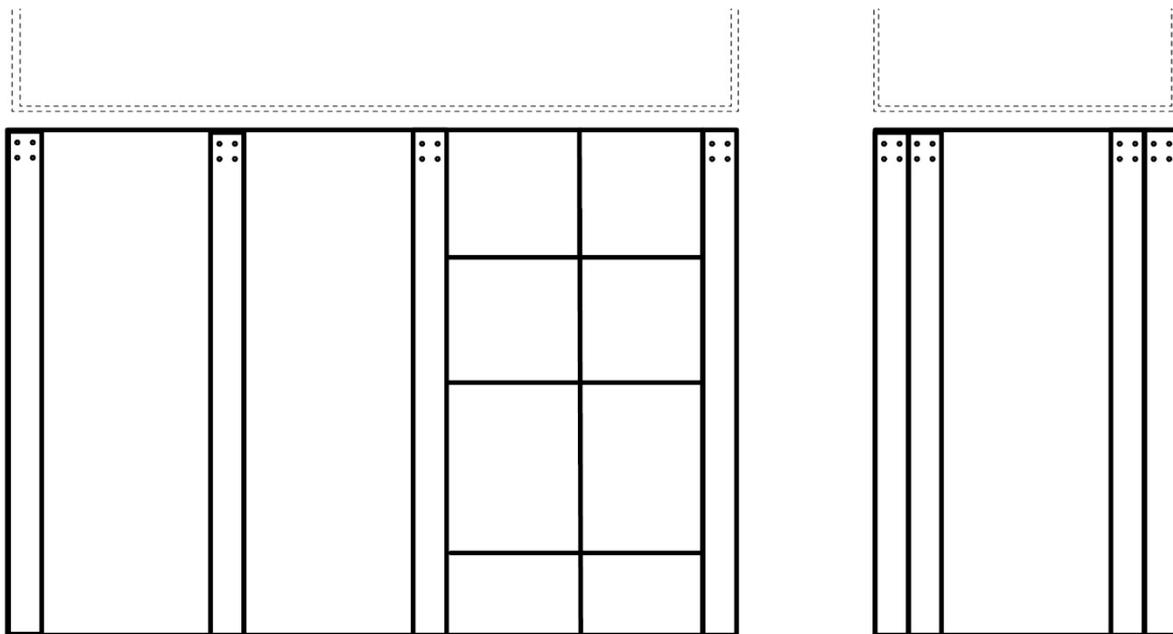


Abbildung 48 – Der Wandaufbau der Probierlogen

Die Möbel waren dieselben wie im Büro. Die Augen-förmigen Hocker und Sessel werden in den Umkleiden als Ablage und Sitzmöglichkeit verwendet. Sie bildeten, wie im Büro, die farbliche und stilistische Ausnahme der schwarz-weiß geometrischen Umgebung. Auch Loos verwendete in den Umkleiden von Goldman & Salatsch I sehr ähnliche Hocker. (Abb. 47, Abb. 50)

Der einzige aus zwei Zimmern bestehende Bereich des Modosalons, erklärte sich durch die weitergeführte Formensprache als zusammenhängend. Die Kabinenwände standen vor Wandöffnungen und folgten dem Knick der Wohnung. Da die Paravents auf der gleichen Höhe wie

der untere Bereich der Räume aufhörten, bekamen die restlichen Räume dennoch genügend Sonnenlicht. Dies wurde weiters unterstützt, da Teile der Wand von Kabine A aus Milchglas bestanden. (Abb. 47)

Außerdem ist anzunehmen, dass ein Teil des ersten Zimmers als *Mannequinloge* genützt wurde. Die bis zur Decke reichenden Kästen wurden zur Aufbewahrung der langen Abendkleider hergenommen. Zudem wurden hinter ihnen die Mannequins angezogen, um dann die Kleider im Wartesalon präsentieren zu können. (vgl. Fischer (1987) S.196) Der lange, wie eine Wand wirkende, Kasten halbierte vermutlich den Raum und war das Einzige was die Kundinnen von den Tischen aus sehen konnten.



Abbildung 49 – Die Rekonstruktion der eingeschobenen Wand der Probierlogen bei den *Schwestern Flöge*

Generell wurde die private Sphäre der Probierlogen mit Blickachsen geschaffen. (Abb. 49, Abb. VI) Es gab nur einen kleinen Bereich des Empfangsaales, von dem aus die Umkleiden gesehen wurden. Und auch in diesem Winkel verschlossen sie sich dem Blick: Man sah nur eine strukturierte Wand, hinter der sich die tatsächlichen Umkleiden befanden. Selbst die Zugänge der Umkleiden versteckten sich als Teil der Wand, da sie sich nur durch einen dezenten runden Türgriff als Öffnung preisgaben. Auf den Stühlen sitzend sah man nur die Wand, hinter der sich die *Mannequinloge* befand. Intimität, sonst oft durch die Verlegung in den hintersten Bereich eines Modosalons erreicht, wurde hier durch Blickrichtungen und Ausstattung geschaffen, denn es gab keine abgesonderte Ebene.

Die an japanische Paravents erinnernden Trennwände definierten den Raum in seiner Bedeutung. Im Gegensatz zu der Einrichtung des Büros kam es hier zu einer gewissen Verspieltheit, da nicht jedes Element eine Funktion erhielt. Die Trennelemente lösten die strikte geometrische Linie auf. Auch die Verwendung der Tapete „Notschrei“ auf den Wandseiten neben des Eckkamins im Rundzimmer gab der Geometrisierung des Raumes eine weitere Auflockerung. (Abb. XIX) Die Umgebung bedarf der Strukturierung, da es bei der Anpassung der Kleider an den Körper der Kundinnen einer Genauigkeit verlangt, allerdings sollte das Erlebnis auch mit einer gewissen Leichtigkeit überlagert werden. Schließlich soll der Kauf eines Kleidungsstückes ja auch Spaß machen und nicht nur stilles Dastehen bedeuten.

4.5.2. (Keine) verletzliche Weiblichkeit

Bei Goldman & Salatsch I & II wurden die Umkleiden ebenfalls mit Paravents-ähnlichen Stellwänden abgegrenzt, wodurch sie leicht, beweglich und transluzent scheinen sollten. Durch helle Wände und weißliches Glas produzierten diese Räume eine weiße, weiche Stimmung. Bock vergleicht diese private, intime Zone mit Weiblichkeit und Verletzlichkeit. Die *weiche Weiblichkeit* wurde auch durch die Verwendung weiterer Stoffe verstärkt: Perserteppiche, die den gesamten Boden der Kabinen überspannten. (vgl. Bock (2009) S. 49) Diese Art der Ausstattung folgt einer häufig bei Loos verwendeten Relation von Kleidung und Interieur. Analog zu den Regeln der korrekt verwendeten Stoffe in der Herrenmode (vgl. Adolf Loos, Herrenmode (1898), in: Loos (2007) S.31) kam Faschingeder zu dem Schluss, dass es in Loos' Raumbekleidungen ebenfalls ein genaues Materialisierungs-Regelwerk zu geben schien. (vgl. Faschingeder, in: Moravánszky (2008) S. 241) Für Salon und Speisezimmer, als gesellschaftliche Mittelpunkte, bevorzugte Loos Marmorplatten und dunkle Edelhölzer, ergänzt durch monochrome Stoffe, Spiegel und Messingdetails - Passende Materialien für eine feierliche Stimmung, ohne dabei die „modernen Nerven“ des Hausherrn und der Gäste zu strapazieren. Im Gegensatz dazu verwendete Loos in den weiblicheren/sexuelleren Bereichen der Wohnung, wie dem Schafzimmer, Boudoir, oder eben in den Umkleiden des Modosalons, meist üppige Textilien und weiße Oberflächen für die Oberflächenbeschaffung. Shapira überlagert die unterschiedliche Material-Ausführung der Zimmer mit Loos' Vorstellungen des Kleidungswechsels (von bekleidet zu entkleidet). In der amerikanisch-englischen Holz- (Marmor und Ziegel) Umgebung seines Esszimmers und Salons, in dem auch der Kamin stand, drückte er sein Bedürfnis des Abenteurers aus, in dem er passend gekleidet in einem Reise - Anzug erscheine. In der weißen, stoffüberlagerten Umgebung seines Schlafzimmers wiederum könnte er den Wunsch ausdrücken seiner Frau das weiße Kleid auszuziehen, es auf die Wände und Oberflächen des Zimmers zu projizieren und sie beide unter dem

„*Brautkleidlichen*“ Schlafzimmer einzuhüllen. In dieser weißen Stoff-Collage könnte er seine sexuellen Fantasien, in denen er nackt war, ausleben. (vgl. Shapira (2004) S.266f.) Nacktheit bedurfte, für Loos, einer passenden Umgebung – die Sicherheit der weichen Weiblichkeit - dies setzte er auch in den Umkleiden der Herrenausstatter um. (Abb. 50)

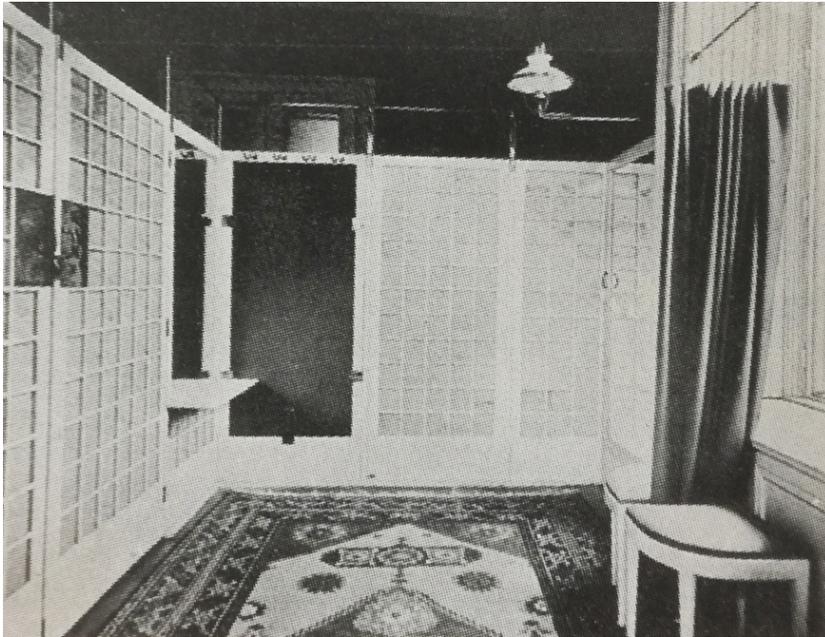


Abbildung 50 – Die Umkleide bei Goldmann & Salatsch I, um 1901

In den Umkleiden der Wiener Werkstätte wurde eine ähnlich weiß, jungfräulich, unschuldige Stimmung kreiert. Abgelegenen, im ersten Stock - hinter dem „Empire Raum“, ein in braun, rot und gold gehaltenes Zimmer, das nur über den Verkaufsraum über eine Wendeltreppe erreichbar war - befand sich der „*Vorführraum der Modeabteilung*“: ein schmaler, langer Raum, der durch mehrere große Fenster beleuchtet wurde und eine intime, private Atmosphäre besaß. Im Gegensatz zu den anderen, dekorativ eingerichteten Zimmern, war dieses schlicht in den Farben rosa und licht-grau gehalten. Mehrere Stühle, die gleichen wie im Empfangsaal, sowie einige kleine Tischchen in weiß lackiert unterstützen die zurückhaltende Einrichtung. Der Boden war mit einem Teppichboden ausgelegt, der in drei vertikalen Rechtecken die Länge des Raumes unterstrich. Mehrere Spiegel an den Zwischenwänden und in den Türen eingefasst, betonten die Bedeutung des Raumes: Hier wurde Kleidung probiert und präsentiert. Die abschließende Spiegelwand ließ den Raum ins „*Endlose fortgesetzt erscheint*“ wirken (vgl. Innen-Dekoration (1916) S. 341) und betonte den länglichen Grundriss. Die Außenwand war in vertikale, abwechselnd breite rosa und schmale weiße Streifen geteilt und strukturierte so den Raum in kleine Zonen. Die textilen Lampenschirme, welche in Kugelform von der Decke und Tulpenförmig von der Außenwand hingen, sowie die der Stehlampen, waren Weiß gehalten. Die Luster kommen dem von Wimmer-Wigrills ausgestatteten Schlafzimmer der

Schauspielerinnen Mimi Marlow (1911/1912) (Abb. 68, Abb. XXIV, Abb. 51) sehr ähnlich, welche von Hoffmann entworfen wurden. Abgesehen von dem dünnen ausgeführten Mittelstreifen, lässt sich aus der fast gleichen Bauart der Lampen schließen, dass auch diese von Hoffmann entworfen wurden. Vorgänge, Decke, und restlichen Wände waren ebenfalls schlicht weiß. Der Raum trug zwei Funktionen, denn durch verstellbare Wände konnte die Galerie einerseits in Anprobe Kabinen unterteilt werden, bei Modelvorführungen jedoch wurden die Wandschirme entfernt und der Raum wurde als „Laufsteg“ benützt, bei dem die Probierfräulein die Schöpfungen des Hauses den Kundinnen zur Schau stellten. (vgl. Innen-Dekoration (1916) S.341) Dieser Raum kommt von der Funktion dem Empfangsraum der *Schwestern Flöge* näher, welcher zum Verweilen und dem Präsentieren der Kleider gewidmet war. Exklusivität wurde aber, wie bei den Modesalons Loos', in die oberen Geschoße verlegt, während im unteren Klein- und Rabatt-Einkäufe vonstatten gingen.

Mit der stilistischen Zurückhaltung in den Wiener Werkstätte Kabinen wurde der Fokus klar auf die Kleider gelegt, die keinerlei Konkurrenz von einem auffälligen Muster, oder besonderen Formen bekamen. Doch erinnert der Raum, der mit sanftem Licht durchflutet war und mit vielen weißen Textilien ausgestattet, an die Damenzimmer der bürgerlichen Wohnung. Eine unschuldige, reine Stimmung für den Akt des Entkleidens wurde also auch hier kreiert. (vgl. Pollak (2004) (86f.) (Abb. 51)

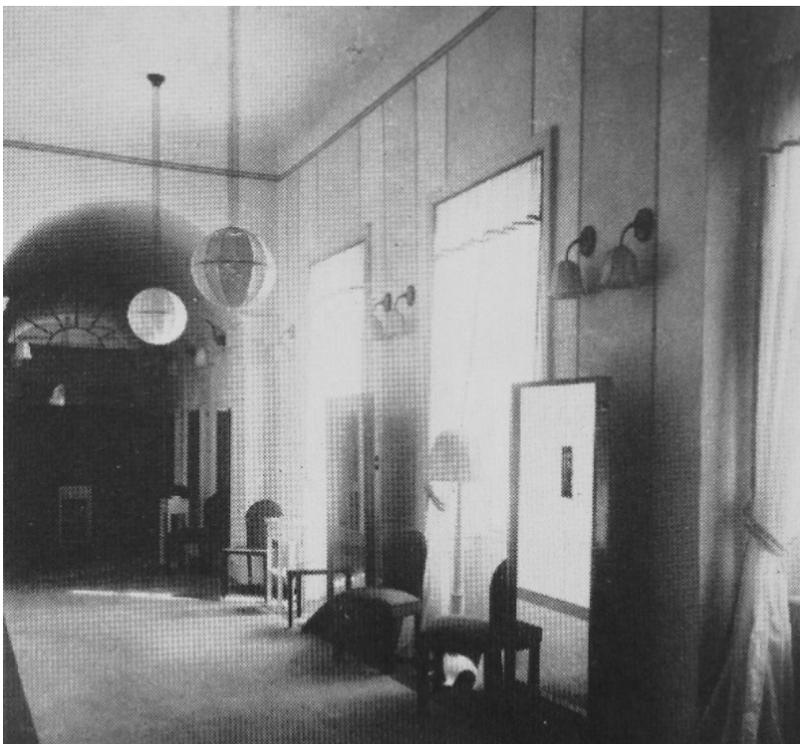


Abbildung 51 – Die Umkleide und Laufsteg der Modeabteilung der Wiener Werkstätte, 1916

Bei den Umkleiden der Flöge Schwestern kam es zu keiner weicheren oder textilen Ausstattung der Umkleiden. Derselbe geometrische Stil wurde auch hier weitergeführt. Auch die Verwendung des Milchglases kreierte wohl keine allzu weiche Stimmung, da es nur gerade Oberflächen gab.

5. Die Werkstätten und das Klimt Zimmer

Der westliche Eingang führte zu den Werkstätten, dem *Klimt-Zimmer*⁴⁴ sowie einigen Dienstboten-Zimmern. Laut dem Änderungsplan von 1904 erreichte man durch ein großes Vorzimmer zwei Dienstbotenzimmer, den Hofbalkon, die Küche, die Speis, sowie die Zimmer der Schneiderwerkstätten.⁴⁵ Dieser Bereich lässt sich kaum rekonstruieren, da es außer den Architekturplänen, die die Aufteilung des Salons nicht berücksichtigen, keine Unterlagen gibt. Aus den Plänen lässt sich aber herauslesen, dass fast alle Zimmer miteinander verbunden waren und als Durchgangszimmer benützt wurden. Dies scheint besonders bei den drei zur Mariahilfer Straße gelegenen Zimmern ein Anliegen gewesen zu sein, da diese mit einem Durchbruch miteinander verbunden wurden. Damit bildeten sie mit dem zentral gelegenen Vorzimmer ein durchgehendes Wegenetz, welches um den nördlichen Lichthof angeordnet war. Auch Speis und Küche, sowie der Gang, der zum einzigen WC dieser Wohnungshälfte führte, waren Teil der kreisförmigen Vernetzung. Einzige Ausnahme waren die zwei hofseitigen Dienstbotenzimmer, welche getrennt von dem großen Vorzimmer aus begehbar waren. Der größere Raum, welches Zugang zu dem hofseitigen Balkon hatte, war (vermutlich) das *Klimt Zimmer*.

Die Flöge waren „*ein großes Haus*“, in dem mehrere Angestellte sowie Dienstboten arbeiteten. (vgl. Fischer (1987) S.196)⁴⁶ In den Gesprächen von Fischer mit Wanke und Schironi sprachen beide mit großem Respekten, voller Verehrung, über Emilie und ihrer Arbeits-, so wie Lebensweise. „(...) [*Emilie*], *die ich in meiner jugendlichen Begeisterung angebeteten habe wie eine Königin*“ (Ebda S.196). Dies zeigt sich auch in Erinnerungsstücken (Bilder, Zeichnungen, Fotos) an den Salon und Emilie, die beide noch Jahrzehnte später besaßen. (vgl. Ebda S.195ff.)

Der Arbeitsalltag schien recht hart und beanspruchend gewesen zu sein, denn gearbeitet wurde „*solange es nötig war*“. (vgl. Ebda S.195⁴⁷) Emilie schien jedoch, wie es aus den Texten herauszulesen ist,

⁴⁴ Dieses wurde in das größte Dienstbotenzimmer gelegt

⁴⁵ Diese sind allerdings nicht eingezeichnet

⁴⁶ Da es von Dienstboten der Flöges keine Aussagen gibt, beziehe ich mich hierbei auf die Äußerungen der Angestellten. Dies entspricht zwar nicht der gleichen Sozialklasse, doch lassen bestimmte Äußerungen auf eine gewisse Haltung der Flöge ihrem Personal gegenüber schließen.

⁴⁷ Schroni meint sogar ihre Fußleiden dadurch zu erklären in dem stundenlangen Abstecken der Kleider an ihren stehenden Körper (vgl. Schironi in Fischer (1987) S.195)

die Aufgaben nicht einfach abgeben zu haben, sondern arbeitete gleich lang und hart wie ihre Angestellten. Mit einem präzisen, visuellen Gedächtnis konnte Emilie ohne Skizzen arbeiten, denn alles was sie auf ihren Reisen nach Paris und London inspiriert hatte, zeichnete sie nicht auf, sondern hatte es in ihrem Kopf abgesichert. Die Trennung zwischen Angestellten und Herrschaften schien aber trotzdem sehr eindeutig gezogen gewesen zu sein, sowohl sozial als auch räumlich, denn die Überschreitung dieser Grenze wurde besonders von Wanke sehr betont und als „*Zeichen der Sympathie*“ interpretiert. (vgl. Ebda S.196f.)

5.1. Der Schneiderprozess : Arbeit oder Luxus?

Die Werkstätten bestanden aus drei großen Zimmern, in denen zwei Zuschneidertische standen. Hier wurden für die französische Abteilung Abendkleider, Kleider, und kleine Jäckchen; und für die englische Abteilung Mäntel und Kostüme geschneidert. Dass die Werkstätten als offener Grundriss geplant waren, ermöglichte den Schwestern und den Angestellten sich schnell und effizient zwischen den unterschiedlichen Abteilungen der Produktion bewegen zu können. Vor dem ersten Weltkrieg arbeiteten im Salon *Schwestern Flüge* bis zu 80 Näherinnen, sowie drei Zuschneiderinnen und Mannequins. Nicht alle dieser Arbeiterinnen waren stets im Geschäft tätig, denn ein großer Teil der Näherinnen arbeitete in Heimarbeit. (vgl. Nebehay im Gespräch mit Helene Dorner (1969) S267f.) In den 1930er Jahren hatte sich die Anzahl auf 20 Näherinnen, zwei Zuschneiderinnen, eine Buchhalterin und ein Mannequin ⁴⁸ verringert. (vgl. Fischer (1987) S.195ff.) Trotz des Rückschrittes ist dies in der Zeit der Wirtschaftskrise eine erhebliche Größe, auch wenn der Kundenstock ab 1936 noch weiter zu schrumpfen begann. ⁴⁹

Außerdem schlossen die Werkstätten an die öffentlich-repräsentativen Räume des Modesalons an. Jedes Zimmer des Modesalons konnte von den Werkstätten aus erschlossen werden - was jedoch dezent passieren sollte. Der Durchgang von dem Turmraum zu den Werkstätten wurde um ein Drittel verkleinert. Der Zugang zum vorderen Raum der Probierlogen wurde, meiner Annahme nach, von den Kästen der Mannequinloge verdeckt. Empfangssaal und Büro konnten durch den Quergang des „*schmucklosen Vorzimmers*“ erschlossen werden. Die lineare Bewegung der Kundinnen wurde also überlagert mit der komplexeren Wegführung der Arbeitsbereiche. (Abb. 52)

Bei Knize verwendete Loos die gleiche Trennung von Produktion und Kundenbereich. Die nach hinten verlegten Bereiche der Schneidereien konnten ebenfalls durch einen getrennten Personaleingang

⁴⁸ von Heimarbeit wurde hier nicht mehr gesprochen

⁴⁹ Viele der Kundinnen kamen aus jüdischen Familien und wurden gezwungen zu emigrieren

erreicht werden und besaßen Überschneidungen zu dem öffentlichen Bereich des Salons. Am eindeutigsten ist dies bei den Umkleiden, die sowohl von der Schneiderei als auch von dem Wartesalon der Kunden erreichbar ist. (Abb. 53)

In der Modeabteilung der Wiener Werkstätte änderte sich das Verhältnis der Werkstätten und des Geschäftes während des fast 30-jährigen Bestehens mehrere Male. Die Relation der Zweiteilung, und der genauer genommenen Dreiteilung des modischen Zweiges - denn der Textilverkauf befand sich in dem eigenen Geschäftslokal in der Kärtner Straße 32- wurde einige Male abgeändert. Die Modeabteilung, welche als erfolgreiche Zweigstelle der Wiener Werkstätte die Kleider seit 1914 fabrikmäßig produzierte, befand sich am längsten (1916-1930) in der eigenen Filiale im Palais Esterhazy der Kärtner Straße 41⁵⁰. In den Anfangsjahren war die Werkstätte in einem anderen Gebäude untergebracht worden, bis es kurz darauf in die erweiterten Räumlichkeiten der Kärtner Straße 41 gelegt wurde. Hier waren (zumindest 1930) zwei Arbeitsräume und eine Bügelkammer untergebracht in denen durchschnittlich 30 Schneiderinnen, drei Lehrlingmädchen und drei Hilfskräfte angestellt waren. (vgl. Völker (1984) S.260, 256-260) Die Räume befanden sich im ersten Stock des Geschäftes und waren mit den Büroräumen, sowie den Probierräumen verbunden. (Innen-Dekoration (1916) S. 341) In dieser Phase wurde ein ähnlicher Aufbau wie bei den Flöge Schwestern erzeugt. Getrennt von den Blicken der Kundinnen, befand sich die Herstellung der Mode unmittelbar anschließend, welche so sofortige Änderungen und eine direkte Verbindung zuließen. Zu einer räumlichen Veränderung kam es 1930/31, als alle textilen Abteilungen im Stoff Verkaufslokal der Kärtner Straße 32 verlegt werden mussten und auch die Herstellung auf handwerklicher Basis zurückging. (Vgl. Völker (1984) S.260, 256ff.)

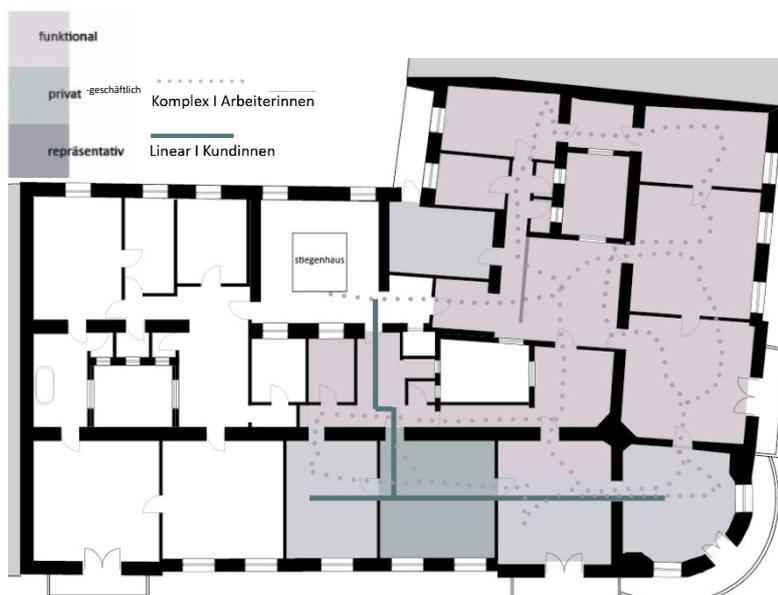


Abbildung 52 – Die Einteilung des Modesalons und der Werkstätten bei den Schwestern Flöge mit überlagerten Wegesystem

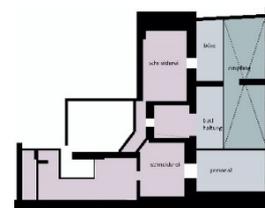


Abbildung 53 – die Einteilung des Modesalons und der Werkstätten bei Knize

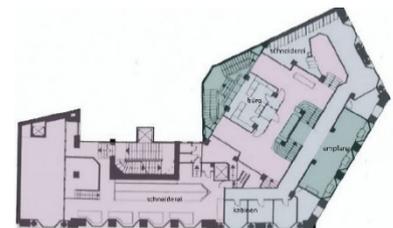


Abbildung 54 – die Einteilung des Modesalons und der Werkstätten bei Goldman & Salatsch II

⁵⁰ Für einige Jahre (1919/20-1927) als eigenständige Abteilung tätig, bis die Expansion 1927 rückgängig gemacht wurde

Ganz anders ging Loos bei Goldman & Salatsch II mit dem Umgang der beiden Abteilungen um. Statt der klaren Trennung oder Auslagerung der Produktion, überlagerte er im Mezzanin die beiden Bereiche in einem komplexen Wegenetz und Raumplan. Die Trennung sowie Überlagerung von Arbeits- und Kundenbereichen waren genau aufeinander abgestimmt. Funktionalität und eine neue räumliche Erfahrung seien die Hauptziele Loos' bei der Planung gewesen, für die er eng mit Goldman zusammenarbeitete. Ziel sei es gewesen die Räume genauso zu arrangieren, dass die Arbeitswege des Schneiders fließend abgehalten werden konnten. Wie funktional dies nun tatsächlich war, lässt sich bestreiten, da ein Arbeiter an einem durchschnittlichen Arbeitstag sicher mehrmals auf und ab, hin und her gehen musste. (vgl. Long (2016) S. 58). Der Aufbau war demnach vielmehr an der Kundschaft, dem *Gentleman*, als an den ArbeiterInnen orientiert. Die Überlagerung verhalf der exklusiven Inszenierung des Gentleman, denn nur er wurde in die „Geheimnisse“ der Schneiderei eingeweiht, während der „Kleineinkäufer“ im Erdgeschoss von all dem nichts zu sehen bekam. (Abb. 54)

Die Arbeitsbereiche waren nicht nur durch Höhenunterschiede und Abgrenzungen als „das Andere“ gekennzeichnet, auch ihre Materialität unterschied sich von der der Einkaufsbereiche. Die Abteilungen und Räume der Angestellten waren einer anderen Ästhetik unterworfen als die der Kundschaft. Rukschicio und Schachel sprechen von einem „absoluten Vorrang“ an „Zweckmäßigkeit.“ (vgl. Rukschicio; Schachel (1982) S.469) Wandschirme trennten diese Bereiche ab, aber durch große Glasflächen sollte der Eindruck von Begrenzung genommen werden, da sie hauptsächlich aus Türen und Fenstern bestanden. Die repräsentative Seite war mit dunklem Holze verkleidet, so dass sie in die restliche Raumstimmung passte. Die Seite der Schneiderwerkstätte war heller gestrichen, was sie in die nüchterne, hygienisch korrekte Umgebung eingliederte. (vgl. Thomas (2017) S.296f.) Bock beschreibt den Unterschied der Einrichtung weniger als funktional, sondern sieht sie in dem gleichen Kontrast aufgebaut wie die privaten und repräsentativen Zonen einer Loos'schen Wohnung. (Bock (2009) s.50) (Abb. 37, Abb.55) Diese Unterscheidung lässt sich auch in der schlichten Hoffassade zur Repräsentativen Außenfassade des Hauses am Michaelerplatz betrachten. Vergleichbar mit der Österreichischen Länderbank von Otto Wagner (1882-1884) setzt Loos hier auf die Kontrastwirkung zwischen der repräsentativen Hauptfassade mit klassischen Architekturwürdeformeln wie Säulen und einer funktionalen, weit weniger formellen Hoffassade. (vgl. Ebda S.277f.)



Abbildung 55 – Die Werkstätten von Goldman & Salatsch II, undatiert

Eine Hierarchie der räumlichen Ausstattung auf Grund des Sozialstatus war in der Architektur der Jahrhundertwende also recht geläufig, was gegen die rein aus Funktionalität unterschiedliche Ausstattung der Räume spricht.

5.2. Das Klimt Zimmer – versteckte Welt

Der westliche Bereich war komplett der Produktion gewidmet, mit einziger Ausnahme des Klimt-Zimmers.⁵¹ Grund der Verlegung dieses privaten Zimmers in die „Arbeits-Ebene“ des Stockwerkes lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr nachvollziehen, aber es ist eine pragmatische Begründung zu vermuten. Die privaten Räumlichkeiten waren kleiner als die Werkstätte und der Modosalon und boten deswegen vermutlich schlicht nicht genügend Platz für das *Klimt Museum*. Da der Raum jedoch stets verschlossen war und nur von den Wenigsten betreten werden durfte, exkludiert ihn symbolisch aus den Räumlichkeiten der Werkstätte und lässt es vielmehr wie eine vierte Ebene – neben Modosalon, Privatwohnung, Werkstätte - wirken. Das Zimmer wurde als eine Art Museum für den 1918 verstorbenen Maler Gustav Klimt (1862-1918) benützt, in dem Emilie die Reste von Klimts

⁵¹ Diese Annahme lässt sich aus der Erzählung der ehemaligen Mitarbeiterinnen Wanke und Schironi mit Fischer, sowie einem Gespräch Helene Dorners mit Nebhay ziehen. Die Betonung, dass das Klimt Zimmer betreten werden durfte, um Staub zu wischen, wird getrennt von dem Erlebnis die private Wohnung betreten zu dürfen betont.

Atelier aufbewahrte. In dem Zimmer stand eine Kastenwand mit Glastüren, Klimts Staffelei und eine Schneiderpuppe auf der Klimts blauer Kittel mit roten Borten hing. Weiters besaß Emilie zwei bis drei der blauen Kittel Klimts, seine orientalisch-seidengewanderte, sowie neben 200-300 seiner Zeichnungen.⁵² Auch nach dem Umzug im Jahre 1938 in die Ungargasse 39 mietete Emilie das Zimmer weiterhin, um dort Klimts Hab und Gut aufzubewahren. (vgl. Nebehay (1969) S. 267)

Die Freundschaft von Emilie Flöge und Gustav Klimt ist heute die bekannteste, und weit spekulierteste Beziehung von Emilie. Die beiden schienen einander die wichtigsten Vertrauenspersonen gewesen zu sein und eine Unzahl an Briefen von Klimt an Emilie⁵³, zeugt von ihrer innigen Freundschaft. Gemeinsame Sommer am Attersee, Opernbesuche und gemeinsame Sprachkurse prägten das Leben der beiden. (Vgl. Tretter; Weinhäupl (2016) S.9-25; Fischer (1987) S.13-25, S.130-166) Noch am Sterbebett war Emilie die Person die Klimt sehen wollte: „*Die Emilie soll kommen!*“ (vgl. Fischer (1987) S.166, zitiert Gustav Klimt (1918)). Aber auch in den beruflich kreativen Aspekten des Lebens unterstützen sie einander. Der Kontakt zur Wiener Werkstätte hatte vermutlich Klimt für die *Schwestern Flöge* geknüpft. Auch ist es durchaus anzunehmen, dass der bereits etablierte Maler den *Schwestern Flöge* anfangs Aufträge aus dem Großbürgertum vermittelte. (vgl. Niederacher, in: Tretter; Weinhäupl (2016) S.33) Von Miller geht allerdings vom genauen Gegenteil aus bzw. glaubt an eine Drehung dieser „Kundschaft-Vermittlung“, nämlich dass Klimt zahlreiche Porträtaufträge Emilie zu verdanken hatte. (von Miller, in: Price (2007) S.190) Klimt unterstütze den Salon auch aktiv durch die Fotoserie in *Deutsche Kunst und Dekoration* (1906/07). Dass Klimt Emilie als Künstlerin auf einer Augenhöhe betrachtete, bezeugt eine Anekdote: Im Sommer 1905 sei Klimt uninspiriert gewesen die Entwürfe des Stocletfries fertigzustellen, worauf Emilie beschloss, an Ihnen zu arbeiten und die Strukturen mit Gold zu bemalen, was Klimt verwundert mit den Worten „*Kannst es eh' besser als ich*“ akzeptiert hätte (vgl. Nebehay (1969) S.274, zitiert Gustav Klimt (1905)).^{xvii}

Dennoch gab es eine gewisse (Beziehungs-) Spaltung im Leben der beiden. Denn für Klimt gab es neben seiner „Midi“ (sein Spitzname für Emilie) auch eine „Mizzi“ - das Modell Maria Zimmerman - mit der er zwei Söhne hatte, und die eine seiner vielen Affären war. Lloyd unterteilt die Beziehungen Klimts in zwei Kategorien: Frauen, die er respektierte und Frauen, mit denen er schlief. Die Grenzen waren hierbei allerdings nicht fixiert, was typisch für die damalige Doppelmoral war. (vgl. Lloyd, in: Natter (2016) S.26f.) Daher ist es nicht verwunderlich, dass auch in seinem künstlerischen Werk eine ähnlich widersprüchliche Komplexität zu finden ist. Besonders den (erotischen) Zeichnungen wird häufig vorgeworfen Frauen rein als Objekte der männlichen Begierde darzustellen. In den Gemälden

⁵² Die Möbel des Ateliers sind heute erhalten, die des Modosalons jedoch fast vollständig verloren. (Fischer im Gespräch mit Wanke und Schironi (1987) S. 3, S.195f.)

⁵³ von ihr ist kein einziger mehr erhalten

wurden die Frauen aber gleichzeitig oft mit der Moderne impliziert und als dessen Allegorie dargestellt. (vgl. Lloyd, in: Natter (2016) S. 27) Auch die Begeisterung Berta Zuckerkandls-Szepts und Marie Langs (1858-1934) – beide progressive Denkerinnen und feministische Sympathisantinnen – für die Bilder Klimts, deutet darauf hin, dass die Bilder das Dilemma der modernen Frau visualisieren konnten und in ihnen das weibliche Geschlecht durchaus mit einer regenerativen Kraft besetzt war. (vgl. Lloyd, in: Natter (2016) S.30f.) Allerdings sahen das alle Frauen so, was Rosa Mayeder beweist, die unter ihrem Synonym „Arnold“ Klimt als „*Kunst der Pose und Affectation, des falschen Raffinements und der gesuchten Effecte*“ kritisierte. (vgl. Plakolm-Forsthuber (1994) S.143, zitiert R. Mayreder)

Die besondere Beziehung von Emilie und Klimt zeigt sich auch auf dem Doppelporträt von 1909 auf. (Abb. 56) Die Beiden stehen sich in einer, besonders damaligen für Mann und Frau untypisch, ähnlichen Kleidung als gleichberechtigte Partner gegenüber. Beide tragen Kaftane, die locker um ihre Körper fließen. Lloyd stellt fest, dass besonders in Zeiten der anti-feministischen Diskussion über die „Verweiblichung“ der Wiener Kultur und der Versuche mancher Feministinnen durch „natürlich“ weibliche Prinzipien die Gesellschaft zu reformieren, die fehlende sexuelle Unterscheidung in den Doppelporträts auffällig ist. Trotz der Unterschiede der Kaftane symbolisiere die zwanglose Kleidung die sexuelle Gleichberechtigung, welche zu den verschiebenden Grenzen von männlichem und weiblichem Geschlecht in Zusammenhang stehen. (vgl. Lloyd, in: Natter (2016) S. 26)



Abbildung 56 – Doppelporträt Emilie Flöge und Gustav Klimt, 1910

Von der symbolischen Bedeutung ist das Zimmer also vielmehr den Privaträumen zuzurechnen und kann als private Insel in der funktionalen Geschossebene gedeutet werden.

Im nächsten Schritt werde ich nun die Wohnung der *Schwestern Flöge* beschreiben und analysieren.

6. Der Weg durch die Wohnung

Der Stimmungsgehalt der modernen Inneneinrichtung sollte der einer Wohnung um 1800 sein. Modern künstlerische Ausdrucksformen wurden um 1800 und um 1900 geprägt von dem Beginn einer neuen Entwicklung. Während 1800 die gesellschaftlichen Erneuerungen ausschlaggebend waren, hatte es 1900 den Charakter einer formal-ästhetischen Revolution. Das gleichzeitige Erstarken des Bürgertums in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht ging parallel mit einem gesteigerten kulturellen Selbstbewusstsein. Es drang in Domäne, die bisher uneingeschränkt der Aristokratie „gehörten“. Dies drückte sich auch in der Mode aus, die in verschiedensten Erscheinungsformen – von Modemagazinen, Fachzeitschriften, bis zu Einrichtungsjournalen – nicht mehr nur auf den kleinen Bezug der Aristokratie Bezug nahmen, sondern auf eine weite Streuung und Verbreitung im reichen Bürgertum bedacht waren. Adelige und bürgerliche Geschmackskultur verschmolzen, mit der bürgerliche Wohnraum des 19. Jahrhundert als Endprodukt. (vgl. Asenbau; Wawerka (1981) S.24) Deshalb war das Interieur des Bürgertums in fast allen Städten Europas - und besonders in den Ländern in denen höfische Sitten fortwirkten - geprägt von einer subtilen Mischung aus funktionaler Rationalität, bescheidenem Komfort und der bestehenden Sehnsucht nach vergangenen, aristokratischen Attitüden. (vgl. Ariès; Perrot (1992) S.318) Verstrickt wurde dies mit den sozialen Beziehungen, familiären Verhältnissen und Geschlechterrollen, sowie nationalen, religiösen und politischen Kulturen, welche die Nutzung und Struktur des Hauses veränderten. (Ebda.) Das Bürgertum hatte es weder geschafft sich mit dem Adel zu zerschmelzen noch ihn zu zerstören, und dennoch blieb der Wunsch sich mit der Aristokratie zu verbinden. (vgl. Schorske (2017) S.33) Neben der baulichen Assimilation an die adelige Kultur, war es vor allem dessen Kunstbegeisterung, welche von dem Bürgertum übernommen wurde. Denn der österreichische Adel war nicht wie im Norden sittlich, philosophisch und wissenschaftlich, sondern in erster Linie künstlerisch.⁵⁴ (Ebda S.33f.) Die enge Bindung des Adels zur Kunst kann als Erklärung betrachtet werden, warum Wien die einzige Stadt Europas war, in der Künstler und Intellektuelle nicht gegen die bürgerliche Elite revoltierten. (vgl. Wiltschnigg (2001) S.171)

Das Innere einer bürgerlichen Wohnung war stets einem Schema unterworfen, welches sich über Jahre hinweg unverändert durch alle Grundrisse durchzog. Es wurden öffentliche Repräsentationsräume, Privaträume der Familie und rein funktionale Räume in einer strikten Trennung angeordnet (vgl. Ariès; Perrot (1992) S.317). Dies geschah sowohl in neu gebauten Wohnungen und Häusern, als auch in Adaptionen von vorhandenen baulichen Strukturen – wie auch in der

⁵⁴ Auch die Helden des Mittelstandes waren Ende des 19. Jahrhunderts die Schauspieler, Künstler und Kritiker.

Wohnung der Flöges. Auch hier wurden die Räume in die drei Kategorien aufgeteilt und dementsprechend ausgestattet. (Abb. 57)

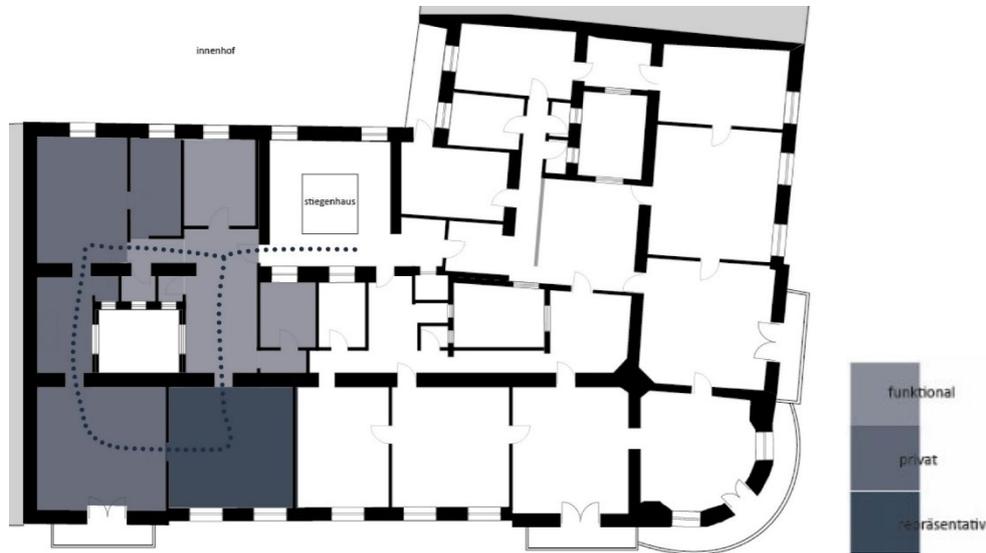


Abbildung 57 – Einteilung Privat Wohnung Flöge und überlagerte Wegführung

6.1. Private Wohnung – Biedermeierliche Privatheit

Der private Wohnbereich der Familie Flöge war durch den östlichen Eingang zugänglich, welcher südlich auf die Seite der Rahlgasse gerichtet war. Innerhalb des Stockwerkes gab es keine interne Verbindung von der privaten Wohnung zu den Arbeitsstätten, sondern konnte nur von dem Hausgang betreten werden. ^{xviii} Im Gegensatz zu dem modern minimalistischen Stil des Modesalons, wurden die Privatgemächer 1911 in einem „strengen Biedermeier Stil“ von Wimmer-Wisgrill ausgestattet (vgl. Fischer (1987) S.195f.) inkludierten aber einige moderne Möbel und Gegenstände von Hoffmann. (vgl. Natter (2016) S.222) Außerdem wurde die privaten Möbel der Familie integriert, die dadurch die Geschichte der Flöges erzählten.

In dem stilistischen Umgang war Wimmer-Wisgrill ähnlich wie Hoffmann und Moser im Modesalon mit den hohen Zimmern umgegangen waren, auch er benützte eine optische Strukturierung der Wände, um diese niedriger - also wohnlicher und gemütlicher - wirken zu lassen. Doch im Gegensatz zu der farblosen, geometrischen Einteilung der Wände des Modesalons, verwendete Wimmer-Wisgrill dafür gemusterte Druckstoffe. Die Wände wurden mit Schablonen von in sich wiederholenden Muster bemalt, welche in jedem Zimmer eine eigene Ausführung bekam, wodurch die Räume visuell voneinander getrennt wurden. (vgl. Wimmer-Wisgrill, in: Das Interieur (1911) S.75) Den

Boden beließ er im zeitgemäßen Parkettboden, welcher er mit Orientteppichen auslegte. Auf den Fotos scheint es kein Fischgräten- sondern ein Tafelpaket zu sein.

Die Zimmer der Flöge Wohnung waren fast alle als Durchgangszimmer konzipiert, die sich um den östlichen Lichthof reihten. Von dem Eingang führte ein Gang geradeaus in die funktionalen Räume der Wohnung: der Küche sowie dem WC. Auf der linken Seite des Ganges reihten sich im Uhrzeigersinn um den östlichen Lichthof ein Vorzimmer, das Speisezimmer, das Schlaf- und Wohnzimmer, das Badezimmer mit einem separaten WC und ein weiteres Wohnzimmer, welches an ein Kabinett anschloss.^{xix} Von Wohnzimmer und Kabinett konnte man wieder den Eingangsgang betreten, der den Bewegungskreis schloss. Die Zimmer wurden vom Eingang aus von beiden Seiten von öffentlich zu privaten Räumen angeordnet, mit den in sich verschlossenen Schlafnischen als intimer Höhepunkt. Vom Hauseingang konnte man, im Uhrzeigersinn, in das nächste Zimmer, dem öffentlichen Vorzimmer, schreiten, welches direkt von den Bewohnerinnen, wie von DienstbotInnen und BesuchernInnen einsichtig war. Dahinter grenzte das öffentlich-repräsentative Speisezimmer mit Fenstern in Richtung der Rahlgasse, in dem Gäste empfangen wurden. Ging man den Kreis in die entgegenlaufende Richtung kam man vom Hauseingang geradeaus weiter an Küche, Kabinett und WC vorbei in das (semi-)private Wohnzimmer. Dahinter schloss der privat-intime Bereich des Badezimmers an. Nach dem Badezimmer und, von der anderen Seite kommend, nach dem Speisezimmer lag das private Schlaf- (und Wohn) Zimmer (ebenfalls auf der Seite der Rahlgasse), welches mehrere Ebenen der Privatheit besaß. Die Schlafbereiche konnten mit Textilien abgeschlossen werden und schufen so eine intime Verdichtung innerhalb des bereits privaten Zimmers. Doch abgesehen von den Schlafnischen gab es innerhalb der Wohnung keinen weiteren Rückzugsort. Kein Zimmer (außer den funktionalen Räumen und den Dienstboten Zimmern) konnte für sich abgeschlossen werden und bot den Bewohnerinnen die Möglichkeit des Alleinseins. Die Wohnung gewährte der Familie, von denen die Meisten (alle außer Barbara Flöge und Helene Dorner erst ab 1917) auch gemeinsam arbeiteten, nur Orte des gemeinsamen Lebens- also ganz im Sinne der viktorianischen Häuser, bei denen es Privatheit nicht innerhalb einer Klasse gab.

„[Die privaten Räumlichkeiten] waren *hierarchisch aneinandergereihte und in exakten Nuancen abgestimmte, präzise Hüllen dafür, was der gute Ton und die Höflichkeit verlangt*“ (Pollak (2004) S. 29).

Das Private wurde zur Jahrhundertwende wie zu keiner anderen Zeit mit genauen Regeln und Praktiken so zelebriert. Doch im Gegensatz zu den sonst nach den Geschlechtern und ihren

Tagesabläufen bestimmten Wohnungen, lebten hier nur Frauen. So ergab sich, statt den sonst strikt abgetrennten Grundrissen, ein für die Bewohnerinnen in sich verketteter Ablauf.⁵⁵

Eine komplette Auflösung von Privatheit und Öffentlichkeit ergab sich in Loos' Entwurf für die Tänzerin, Sängerin und Aktivistin Josephine Baker (1906-1975). In dem nicht realisierten Gebäude von 1927 hob Loos die sonst so klar gezogene Grenze der Bereiche komplett auf. In einer Wechselwirkung von Voyeurismus und Exhibitionismus, eröffneten sich beim Durschreiten stetig neue Blicke in (intime) Räume. (vgl. Long (216) S.130f.) Das einzige von Loos für eine Frau geplante Haus fällt in dieser Öffnung der Privatheit aus seinen sonst hierarchisch aufgebauten Grundrissen heraus.

In „*Das Interieur*“ (1911) wurden nur „neutrale“ Zimmer – Speise-, Wohn- und Schlafzimmer – vorgestellt, während von Damenzimmern, Boudoir, aber auch von Bibliothek, Arbeitszimmers (den männlichen Bereichen einer bürgerlichen Wohnung) nicht die Rede war.⁵⁶ Demnach wurden also in der Wohnung weder „männliche Bereiche“ von der weiblichen Hand der Flöges übernommen, noch wurden speziell weibliche Räume angelegt. Das Zimmer der Dame und das Boudoir verschwanden generell mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts aus den Wohnungen, denn es gab wegen stetig kleiner werdenden Grundrissen weder den Platz noch die Notwendigkeit mehr für diese Zimmer und schließlich brauchte die *Neue Frau* keinen solchen Raum mehr. In bereits bestehenden Wohnungen wurden die Räume als Gemeinschaftsräume ungenützt, und das Boudoir sogar als schädlich bezeichnet.⁵⁷ Die *männlichen* Zimmer blieben allerdings noch weitgehend erhalten, da sie - verknüpft mit der Produktivität des Mannes - als Selbstverständlichkeit galten. (vgl. Pollak (2004) S. 138f.) So blieben auch in vielen Wohnungen, die Loos für (männliche) Junggesellen ausstattete, Herrenzimmer erhalten. (Pollak (2004) S:90ff.) Die Produktivität der Flöges war in den Modesalon und die Werkstätten ausgelagert worden, daher waren es in der (generell eher kleinen) Wohnung nicht nötig weitere Bereiche der Produktion zu widmen.⁵⁸

Doch genau diese besonders den männlichen Bewohnern zugeschriebenen Räume bzw. Bereiche waren eigentlich die Orte der Intimität und Individualität. (vgl. Ebda S.51) Die Einrichtung und Zuordnung der Räume der Flöge Wohnung schuf nur Bereiche des Miteinander und Nebeneinander und keine privaten, individuellen oder kreativ-fördernden.

⁵⁵ Nur die funktionalen und Dienstboten-Zimmern waren getrennt begehbar

⁵⁶ Es ist anzunehmen, dass es diese Bereiche schlichtweg nicht gab und nicht nur nicht erwähnt wurden

⁵⁷ Besonders dieser Raum stand im Gegensatz zu der neuen Weiblichkeit. Unwohlsein, Verstimmung, Langeweile - weibliche Adjektive, die mit diesem Zimmer in Verbindung gebracht wurden, waren jetzt für den neuen Lebensstil der Frau unangemessen. Die sportliche, unabhängige Frau brauchte keinen Raum mehr mit kleinen, koketten zierlich, zerbrechlichen Möbeln. (vgl. Pollak (204) S. 139).

⁵⁸ Und in einem rein weiblichen Haushalt „bedurfte“ es wohl auch keine Räume des weiblichen Zurückziehens und Schmollens.

Die fehlenden individuellen Zimmer lassen sich an Wimmer-Wisgrills Aufsatz *Über das Wesen der Mode* von 1903 erklären. Darin beschreibt er die Wechselwirkung von Mode und Tracht und zieht dafür einen Vergleich zu Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903): „(...) *M, also mit männlichem und die Mode mit W, also mit weiblichem Charakter versehen und so diese Wechselwirkung als Ausdruck einer glücklichen Ehe bezeichnen*“ (Wimmer-Wisgrill, in: *Alte und Neue Kunst VII*, Heft 64/65. (1962 (1992) S.45). Dies sollte aber keineswegs als misogynen Haltung Wimmer-Wisgrills gedeutet werden, sondern bezeugt, dass der Mode-Architekt der geläufigen Sichtweise folgte, die von sich ergänzenden geschlechtsspezifischen Stilen (und Charakteren) ausging. Das ein Haushalt, der nur aus Frauen bestand – 1911 war Hermann Flöge bereits ausgezogen -, auch eine „weibliche“ Ausstattung ohne geschlechterspezifische Räume von ihm bekam, wundert daher vielleicht nicht. Auch wird in dem Zitat bewusst, dass er beide Hälften als etwas positives, sich gegenseitig ergänzendes beschrieb. Auch muss betont werden, dass die Flöges sich ja bewusst für ihn und seine Vision der Wohnung entschieden hatten, also ebenfalls diese Umgebung für das private Leben bevorzugten.

6.2. Der Vorraum – Die Betonung der Grandesse

Betrat man die private Wohnung der Flöges, befand man sich in einem ca. 6x1,7m langen Gang. Dieser führte rechts in die Küche, geradeaus verschmälerte er sich - nach ca. 2m und hinter einem Durchgang - auf 1,2m und führte in das privatere Kabinett und Wohnzimmer. Gegenüber des Kabinetts befand sich ein „öffentliches“ WC, welches vermutlich den Gästen zur Benützung offen stand. Auf der linken Seite des Ganges lag ein 3,4x4,6m große Vorzimmer, das in den öffentlich-repräsentativen Bereich der Wohnung - dem Speisezimmer - führte. Auf der westlichen Seite des Vorzimmers grenzte ein Dienstbotenzimmer, das in Richtung des Hausgangs gerichtet war. Auf der östlichen Seite befand sich eine kleine Speisekammer. Das Vorzimmer war der Knotenpunkt der Wohnung, von hier konnte man alle Ebenen des Aufbaus betreten – Repräsentative, funktionale und private Räume, schlossen daran an.

Also auch hier wurde mit dem „*Symbol der Grandesse*“⁵⁹ durch das Vorzimmer an viktorianische Häuser erinnert. Der Aufbau dieser Häuser wurde so streng differenziert nach Geschlecht und sozial Status, dass die Aufteilung zu einer durch zwei Achsen bestimmen Grundriss führte: Im Norden befand sich der Bediensteten Teil, im Süden der Herrschaft Teil, im Westen der Damentrakt und im Osten der Herrentrakt. 18. Jahrhundert war das Bedürfnis nach sozialen Begegnungen und Vergnügen gestiegen, wodurch die privaten Räume nun Gästen geöffnet wurden und sich aus den

⁵⁹ vgl. Vorzimmer – Inszenierung der Übergänge 4.2

axialen Grundrissen eine ringförmige Anlage entwickelte. Aus der Hausgemeinschaft war ein Grundriss für viele etliche Gruppen entstanden. Das Bedürfnis nach Privatheit und dem nach sozialen Aktivitäten, bedeutete eine Abgrenzung unter den verschiedenen Klassen. Denn Privatheit wurde durch die Trennung von „niedrigeren“ Klassen erreicht, nicht durch tatsächliches allein sein. (vgl. Kuhlmann (2005) S.135ff.)⁶⁰ (Abb. 58)

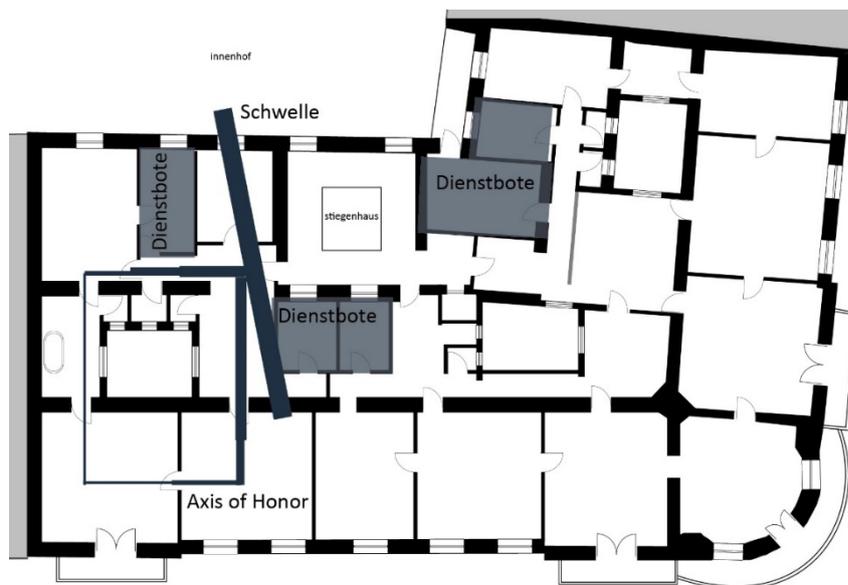


Abbildung 58 – Das Vorzimmer als Schwelle vor der „Axis of Honor“ und die Dienstbotenzimmer

6.2.1. Dienstboten Zimmer – der feine Unterschied

Das Anknüpfen an herrschaftliche Häuser verstärkte sich auch mit den Dienstbotenzimmern. Und in der Flöge Wohnung gab es einige, die sich sowohl auf der Ebene der privaten Wohnung und der Werkstätte befanden.^{xx} Die genaue Anzahl lässt sich nicht mehr festlegen, es ist aber anzunehmen, dass es (zumindest in den 1930er Jahren) drei Dienstbotenzimmer gab, da auch drei Dienstboten angestellt waren. (vgl. Fischer (1987) S.196) Die Zimmer befanden sich jeweils in der Nähe der Küche und waren in der nördlichen, funktionalen Ebene, bzw. in die dunkleren Bereiche der Wohnung (mit Gangfenster oder Hoffenster) gelegen. Auch wenn sie sich in Grundriss und Größe etwas unterschieden waren sie alle ungefähr 10 m² groß.⁶¹ (Abb. 58)

⁶⁰ Robert Kerr, einer der bedeutendsten Architekturjournalisten des 19. Jahrhunderts in Großbritannien und Begründer des *Architectural Association* in London, setzte sich instentiv mit der sozialen Struktur des englischen Landhauses auseinander und schrieb 1864 seine Idealvorstellung „The Gentleman’s House, or How to plan English Residences. In 27 Räumen präsenteierte er eine geneaue Aufteilung: jeder Raum bekam eine bestimmte Aufgabe und adäquate Ausrichtung, inklusiver geschlechterspezifischer Differenzierungen. (Kuhlmann (2005) S.132f.)

⁶¹Außer dem Klimt-Zimmer mit einer fast doppelten Grundfläche

Die Anzahl und Art des Dienstpersonals eines Haushaltes hing vom sozialen Status und vom Lebensstandard ab und war zugleich ein sichtbares Symbol, denn ein Dienstmädchen zu haben signalisierte den Aufstieg in eine höhere Gesellschaftsschicht – schließlich konnte man sich *bedienen* lassen. Das Dienstboten Verhältnis setzte in doppelter Hinsicht das aristokratische Modell fort, denn die Diener waren keine unabhängigen Lohnarbeiter, sondern persönlich von ihrer Herrschaft abhängig. Sie weihten ihren Körper, Zeit und sogar ihr Selbst dem Dienst an seiner Herrschaft. Um die Jahrhundertwende entstand ein Unbehagen diesem archaischen Status gegenüber, was konkret fassbar an den Schwierigkeiten „Dienstboten zu finden“ abzulesen ist, worüber Bürgerfrauen (schließlich war es die Aufgabe der Frauen den Haushalt zu führen), einschließlich den feministischen, vielfach klagten. (vgl. Ariès; Perrot (1992) S. 184)

Und besonders in Wien gab es eine strikte räumliche und soziale Trennung zwischen DienstbotInnen und BewohnerInnen, was sich besonders durch den Einfluss des präsenten und mächtigen Adels erklären lässt. Denn während in anderen Städten, wie z.B. Zürich, wo es keinen Kaiser und kaiserlichen Adel gab, die Hausmädchen mit der Familie am Tisch aßen, wurden sie in Wien in die Küche verbannt. (vgl. Ariès; Perrot zitieren „Elias Canetti „Die gerettete Zunge: Geschichte einer Jugend (1977) Teil 3: Wien“ (1992) S.319) Noch bis ins 17. Jahrhundert hatte die Herrschaft und die Dienerschaft auf engstem Raum miteinander gelebt. Erst durch die berufsbürgerlichen Aufsteigerfamilien wurde die räumliche und soziale Nähe zum häuslichen Dienstpersonal problematisiert, denn durch den Zusammenbruch der hierarchischen Rangordnung des Mittelalters wurde jetzt eine physische Abgrenzung als Distinktionsmittel erforderlich. Im Kleinbürgertum bemühte man sich das bürgerliche Muster der Wohnraumdifferenzierung nachzuahmen, wodurch die „gute Stub“ entstand, die nur an Sonn- und Feiertagen benützt werden durfte. Das Großbürgertum entwickelte sich wiederum mehr in Richtung von Repräsentation. Besitz und Einkommen wurde durch den Müßiggang und die künstlerische Tätigkeit der Frau präsentiert, da die Haushaltspflichten an Dienstboten weitergegeben und die Kindererziehung Pensionaten überlassen werden konnte. Mit diesem Ideal des Müßiggangs zeigt sich die Orientierung am absolutistischen Adel. (vgl. Breckner; Schmals; Klaus (1981) S.69f.)

Für den französischen Philosoph Edmond Goblot (1858-1935) zeichnet sich die bürgerliche Klasse dadurch aus, dass die Männer sich es leisten, dass die Frauen nicht arbeiten müssen. Die Frau wird dadurch zum Statussymbol und Dame, der Mann zu Herrn und Bürger. Die Frau übernimmt die Rolle des Adels, als Hausfrau kümmert sie sich um die Organisation des Heimes, lebt aber sonst mondän. Der Mann arbeitet stets, sein Luxus ist die Frau. Die bürgerliche Kleiderordnung ergibt sich hieraus, dass der Mann asketisch und nüchtern die Arbeit zur Schau stellt, die Frau den Glanz des Adels. (vgl. Vinken (2013) S.129, zitiert Edmond Goblot, La Barrière et le niveau)

Die Trennung der Grundrisse in Dienerschafts- und Herrschaftsbereiche wurde auch von vielen modernen Architekten weitergeführt. So schrieb auch Hermann Muthesius 1915 in *Wie baue ich mein Haus?* wie wichtig die räumliche Trennung zwischen den unterschiedlichen sozialen Klassen - Dienerschaft und Herrschaft - sei. Mit einer angebrachten Trennung könnten sich beide Parteien frei bewegen und mit der richtigen Überschneidung der Wege und des überlegten Aufbaus das häusliche Leben problemlos hergestellt werden. (vgl. Muthesius (1919) S.115) Und auch Moravánszky zieht in *Kultivierung der Architektur* (vgl. Moravánszky (2008) S. 78) den Schluss, dass Loos' Grundrisse weniger in Öffentlich und Privat sondern vielmehr in die Kontraste - Arbeit (Zimmer des Herren) und Sexualität (Boudoir) - Hausherr (repräsentative Räume) und Bedienstete (Abgetrennte Wege etc.) - differenziert wurden. Im Gegensatz zu der Maske der Fassaden fächerte sich das Innere in alle Facetten auf und zeigte damit die (Macht)Strukturen der Bewohner und deren Identität auf. Die Trennung nach repräsentativ-öffentlich und privat-intim wurde aber dennoch aufrechterhalten.

6.3. Das Speisezimmer – Repräsentativ-biedermeierliche Herrschaft

Hinter dem Vorzimmer befand sich das Speisezimmer, welches mittig auf der Nordseite betreten wurde. Es hatte einen fast quadratischen Grundriss von 6x6,2m und besaß zwei Fenster zur Rahlgasse. (Abb. 22)



v.l.n.r.: Abbildung 59, Abbildung 60 –Das Speisezimmer der Flöge Familie, 1911

6.3.1. Repräsentation und Begegnung

Das Speisezimmer hatte in einem bürgerlichen Haushalt, wenn es seine Aufgabe erfüllte, eine bedeutsame Rolle: hier präsentierte sich die Familie den Gästen. Das Essen war ein wichtiger sozialer Akt: Geschäfte wurden abgeschlossen, Sehnsüchte und Wünsche eingestanden, Ehen gestiftet. Gepflegtes Essen wurde als Zeichen des Prestiges und sozialer Überlegenheit genommen, es hatte etwas Triumphales, war Instrument der Macht und Ausdruck des Erfolges und des Wohlstandes. Und neben dieser repräsentativen Bedeutung war es auch der Ort der täglichen Begegnung der Familienmitglieder. (vgl. Ariès; Perrot (1992) S.338) Die repräsentativen Einrichtung der Flöge Wohnung spiegelt diese beidseitige Nutzung des bürgerlichen Speisezimmers wider – Repräsentation und Begegnung. (Abb. 21, Abb. 59, Abb. 60)

Im Zentrum des Zimmers stand ein Esstisch, sowie Stühle für sechs Personen. Die Möbel waren aus dunkel, gebeiztem Holz gefertigt und die Sitzflächen mit einem dicken Sitzkissen bezogen. Durch den darunter liegenden Perserteppich und die zentrale Lage kennzeichnete es sich als der Fokus des Raumes. Die Luster, die mittig über dem Tisch hing, unterstützte dies. Ein schwerer, dunkelfarbiger Stoff-Lampenschirm befand sich unter einer modernen, aus acht im Kreis hängenden Glühbirnen bestehenden, Beleuchtung. Der Aufbau kommt einigen Luster von Hoffmann nahe, welcher er im Jahre 1909 entworfen hatte. (Abb. XXVIII) Auf dem Tisch lag ein gestricktes Deckchen, und eine Vase mit Blumen. In den beiden Schränken des Raumes, die durch verglaste Fronten ihr Innerstes preisgaben, wurde Geschirr und Keramikfiguren ausgestellt. Auch an den Wänden befanden sich - neben gerahmten Bildern - Ziertellerchen. Die Bedeutung des Essens und das Zelebrieren dieses Aktes wurde mit dieser Darstellung in den Fokus gelegt. Neben vielen Vasen und Blumen stand auch eine kleine Standuhr auf einem der Kästen.

Um den mittleren Esstisch und die Schränke reihten sich mehrere Verweilmöglichkeiten. Im nordöstlichen Eck des Raumes stand ein Eckkamin, vor dem ein Sessel und ein gepolsterter Hocker aufgestellt waren. Auf dem Kamin befanden sich keramische Figuren, sowie mehrere Blumengestecke, außerdem lehnte im Eck ein Spiegel mit dünnem goldenem Rahmen, der den Raum optisch vergrößerte. Auf beiden Seiten des mittig auf der westlichen Wand aufgestellten Schrank standen zwei weitere Sessel. Es waren dieselben wie die des Esstisches, daher konnten vermutlich bis zu acht Personen dort unterhalten werden.

Zwischen den Fenstern befand sich ein Canapé mit einem kleinen Rundtisch und einem Stuhl hinter dem ein großes gold-gerahmtes Bild aufgehängt war. Von dem Vorraum kommend bildete dies den visuellen Endpunkt des Raumes. In der Verlängerung des Esstisches vervollständigten sie die herrschaftliche Stimmung des Raumes. Betrat man hingegen den Raum von dem privaten Schlaf- und

Wohnzimmer aus, wurde ebenfalls auf eine geradlinige Sichtachse geachtet. In der Verlängerung des Tisches stand der westliche Schrank. Bei beiden Zugängen des Raumes bildete der Luster, deren Schirm auf ca. 1,5m über dem Boden und nur 0,5m über dem Tisch hing, den zentralen Blickpunkt. Dieser Raum sollte also eher die repräsentative, statt der privaten Seite der Flöges aufzeigen. (Abb. 59, Abb. 22)

6.3.2. Inszeniertes Biedermeier

Die Wände des Speisezimmers waren mit einer ca. 3,5m hohen Muster überzogen, die aus ungefähr 40 cm breiten, abwechselnd braungrauen und weiß bunt geblühten, Streifen bestand. (vgl. Wimmer-Wisgrill, in: Das Interieur (1911) S.75) (Abb. 61, Abb. 62) Das Blumenoval, welches in dem Streifenmuster eingebunden wurde, trägt große Ähnlichkeiten zu dem folkloristischen Blumenmuster „Maikäfer“. Dieses Muster wurde zwischen 1910-1911 von Wimmer-Wisgrill entworfen und von der Wiener Werkstätte ausgeführt. Außerdem erinnert die Wandbemalung an weitere Muster, von Wimmer-Wisgrill, in denen er Streifen mit Blumenovalen miteinander verband, wie „Ameise“ (1910-1911), oder ein unbeschrifteter Entwurf, in dem er Streifen mit kreisförmigen Rosen Medaillons verband.⁶² (Abb. XXIII, Abb. XXIV, Abb. XXV)

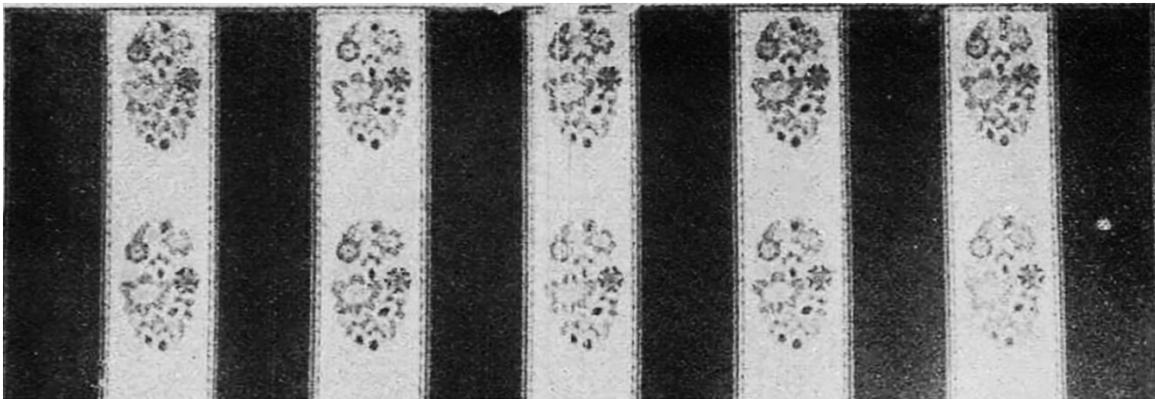


Abbildung 61 - Die Wandbemalung im Speisezimmer



Abbildung 62 - Farbschema des Speisezimmers

⁶² Für die Identifikation und Einordnung der Stoffmuster haben mir besonders Frau Rossberg und Frau Dr. Völker geholfen

An dem Muster lässt sich das von den Künstlern um 1900 konstruierte Bild des Biedermeiers aufzeigen, denn dieses heute tief in die Vorstellungen des Biedermeiers verknüpfte Muster, gab es so eigentlich gar nicht. Zwar gab es durchaus Streifen- und Blumenmuster, aber nicht in dem Ausmaß, wie es heute damit verbunden wird.⁶³ Das großflächige Muster wurde (höchstwahrscheinlich) direkt mit Schablonen auf die Wand gemalt und unterteilte das Zimmer optisch in mehrere kleinen Zonen. (vgl. Wimmer-Wisgrill, in: Das Interieur (1911) S.75) Tatsächlich war das Zimmer für verschiedene Tätigkeiten ausgelegt, die von kleinen Gruppen parallel ausgeübt werden konnten. Das Zimmer bot Platz für gleichzeitiges Aufhalten der Bewohnerinnen, die verschiedenen Aktivitäten nachgehen. In dieser Umgebung kann man sich leicht Frauen in traditioneller Kleidung vorstellen, die auf den Canapé sitzen, die vor dem Ekkamin Gedichte rezipieren, oder auf einem der Ecksessel stricken, während die Dienstboten derweilen das Essen auf den Tisch bringen.

Die aus Platzmangel in vielen bürgerlichen Wohnungen nicht mehr ausdifferenzierten Raumtypen – Speise-, Musik-, Empfangs-, Gesellschaftszimmer oder Salon und Bibliothek – wurden reduziert mithilfe von „Wohninseln“ weitergeführt. Im Palais Stoclet, in dem Symbolisch und Äußerlich Herrschaft gezeigt werden wollte, wurde dies stattdessen mit raumübergreifenden Funktionen, die aneinandergereiht ganze Sphären bildeten, geschaffen. (vgl. Thomas (2017) S.104f.) Herrschaft wurde aber auch hier durch den Stil der *Vernunft oder vernunftorientierter Konventionen* formuliert. (vgl. Ottomeyer (2006) S.44f.) Also wurde demnach an der biedermeierlichen, privaten Kultur des Adels festgehalten, nicht an der Barocken, Repräsentativen. (vgl. Ebda) S.106) Diese mehrseitige Bedeutung des Raumes wurde durch kleine Wohninseln kreiert, wodurch zu einer gewissen Verschmelzung von Raumtypen kam. Verweilen und Repräsentation wurde miteinander verbunden.

6.4. Wohn- und Schlafzimmer – textile Privatheit

Hinter dem Speisezimmer befand sich das Wohn- und Schlafzimmer. Mit einer Größe von 6,17x6,1m war es das größte Zimmer der Wohnung und der einzige private Raum mit einem Zugang zu einem Außenbereich. Es musste wegen der „*unglücklichen Einteilung*“ (Wimmer- Wisgrill, in Das Interieur (1911) Band 12, S.75) der Wohnung sowohl als Schlaf- als auch als Wohnzimmer genutzt werden. (Abb. 22, Abb. 63, Abb. 66)

⁶³ Vergleicht man hierfür die Mustertafeln des Biedermeiers aus dem MAK Online Archiv, merkt man, dass es diese Art des Stoffes zwar gab, aber nicht so vehement wie man es heute mit der Epoche verbindet



Abbildung 63 -Die Schlafnischen in der Wohnung Flöge, 1911

6.4.1. Schlafzone: Privatheit und Intimität

Das Schlafzimmer war zur Jahrhundertwende gerade inmitten der Entwicklung von einem öffentlichen Raum zu einem der privatesten und intimsten Zimmer der Wohnung zu werden. Denn noch bis ins 18. Jahrhundert war das Bett der öffentliche Mittelpunkt von gesellschaftlichen Empfängen gewesen. (vgl. Breckner (1981) S.69) Gäste wurden bis dahin auch in Zimmern, in denen ein Bett stand, empfangen, doch diese Zeiten waren vorbei, denn mit dem 19. Jahrhundert wurde das Schlafzimmer in einen privaten „Nebenraum“ verbannt (vgl. Ariès; Perrot (1992) S.339f.), da die nun mit Schamwellen umgebenen Sexualität der Eheleute versteckt gehörte. (vgl. Breckner (1981) S.69) Dies spielte in dem familiären, aber nicht ehelichen, Haushalt der Flöges zwar keine Rolle, doch ist es bezeichnet für die private und intime Rolle, die dem Schlafzimmer inzwischen zugesprochen wurde. Dementsprechend war also auch der Wohnbereich des Zimmers nur für die Bewohnerinnen gedacht und nicht zur Unterhaltung von Gästen.

An der Anzahl der Betten lässt sich schließen, dass sich die Flöges die Betten geteilt haben.⁶⁴ Bis zur Jahrhundertwende war es eine durchaus verbreitete (Schlaf) Gewohnheit, dass (ledige) Geschwister gemeinsam im Bett schliefen, denn das „persönliche“ Bett wurde erst nach dem zweiten Weltkrieg zum Allgemeingut.^{xxi} (vgl. Despeghel (2007))

Ein Tisch war im südöstlichen Eck, neben der Balkontüre, aufgestellt worden. Zwei Doppelbetten standen an der westlichen Wand neben den beiden Seiten der Tür zum Speiseaal. Die Möbel des Zimmers - das Bett mit Kopfteil, das Nachtkästchen, sowie eine Kommode, die zwischen Badtür und der nördlichen Nische stand - waren schwarz glänzend lackiert. Über der Kommode hing Gustav Klimts Bildnis von Helene Klimt (1898), die Porträts der Eltern Klimt: Ernst (1892) (1832-1892) und Anna (1887) (geb. Finster, 1836-1915) - von Helene Flöges verstorbenen Ehemann Ernst Klimt (1864-1892), sowie einem weiteren unerkennbaren Gemälde. Auf der Kommode lag ein weiß gestrickter Läufer, auf dem zwei Blumenvasen und eine weitere keramische Frauenfigur stand. Die enge Beziehung der Familien Flöge und Klimt wird auch hier deutlich, da die Porträts der „Klimt (Groß-) Eltern“ in dem privatesten Raum der Wohnung aufgehängt waren.^{xxii} Um den Sitzbereich hingen weitere Gemälde in dunklen Rahmen, die auf den Fotos nicht erkennbar sind.

Mit diesen wenigen Gegenständen und Gemälde wurde die eigene private Geschichte erzählt. Das dominante Dekorationselement war aber das alles verbindende Muster der Wände.

6.4.2. Textile Weiblichkeit

Wenn man das Zimmer betrat befand man sich in einem ca. 3m langen, weißen Gang, der von zwei Vorhängen, hinter denen sich Bettnischen befanden, kriert wurde. Dahinter waren die gesamten Wände des Zimmers mit geblühten Druckstoffen⁶⁵ bespannt. So auch die Tür zum Badezimmer, welches nördlich an das Zimmer anschloss, die mit dem gleichen Muster bezogen war und sich so als Teil der Wand versteckte. Das Muster „*Heimchen*“ (1910-1911) wurde von Wimmer-Wisgrill entworfen und bestand aus einem hellgrauen Grund, auf dem sich rosa Rosen und grüne Blätter befanden. (Abb. 64, Abb. 65, Abb. 67) Das Muster verwendete der Architekt in mehreren Wohnungseinrichtungen, wie auch im Schlafzimmer der Wohnung von Mini Marlow, Wien (1911-1912) und vermutlich sogar in seiner eigenen.⁶⁶ Im Gegensatz zu der strukturierenden Wirkung des

⁶⁴ Auch bei weiteren undokumentierten Schlafplätzen hätte es nicht gereicht für jede Bewohnerin ein eigenes Bett in der Wohnung unterzubringen.

⁶⁵ Es ist anzunehmen, dass es auch an der Wand um gespannte Stoffe handelt, da Tapeten erst ab 1913 in der Wiener Werkstätte wirklich geläufig werden.

⁶⁶ Diese Erkenntnis konnte ich Dank eines Gesprächs mit Dr. Völker und einen Hinweis von Frau Rossberg erhalten

Musters des Speisezimmers, kreierte diese eine zusammenhängende Stimmung. Die getrennten Funktionen des Raumes (Schlafen und Wohnen) wurden durch das recht kleingliedrige Muster in dem Raum als Eines vereinigt.



v.l.n.r.: Abbildung 64, Abbildung 65 – Das Muster „Heimchen“, Wimmer-Wisgrill, 1910-1911

Durch herabfallende Vorhänge, die aus demselben geblühten Muster bestanden, wurde auf beiden Seiten neben der Türe zum Speisezimmer zwei Schlafbereiche geschaffen. (Abb. 63, Abb. 66) Sie versteckten sich neben dem öffentlicheren Wohnbereich als zwei private Nischen. Ihnen gegenüber befand sich der (Wohn-) Tisch. Um ihn herum standen die gleichen Stühle wie im Speisezimmer, doch war hier die Oberfläche, im Gegensatz zu der fast freigelegten Platte des Speisetisches, mit einer karierten Decke bezogen. Unter dem Tisch lag ein Perserteppich, der den Wohnbereich genau in das Eck zonierte. Wohn- und Schlafbereiche bekamen eine genau zugesprochene Größe, die mit der Zonierung des Teppichs und den Vorhängen, die die Bettnischen eingrenzten, bestimmt wurden. (Abb. 21, Abb. 66)

In der Mitte des Raumes lag ein weiterer, großer Perserteppich. Er befand sich in der Mitte des Raumes und verstärkte die textile Stimmung des Zimmers. Über ihm, östlich an der Wand, erkennt man auf den Fotos ein weiteres, hängendes Textil, welches vermutlich ein Lampenschirm war, der dem des Speisesaales, sowie des Wohnzimmers ähnlich schaut.



Abbildung 66 – Das Schlafzimmer mit dem Wohnbereich der Flöge Wohnung, 1911

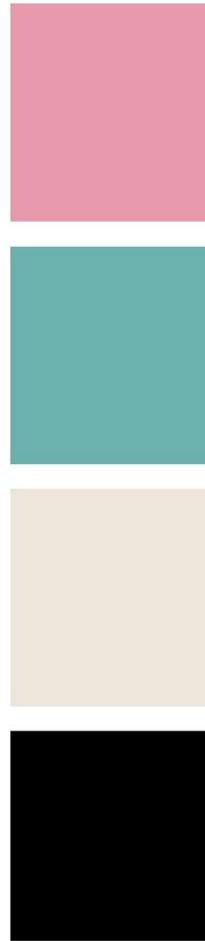


Abbildung 67 – Farbenschema des Schlafzimmers

Die Einrichtung des Raumes erinnert an *Linus Schlafzimmer*. (Abb. 3) Die Wände des Zimmers hatte Loos beinahe vollständig mit einem weißen Vorhang aus Batist verhängt. Der blaue Teppichboden wurde fast komplett mit weißen Angora Fellen bedeckt, die übergangslos zur Matratze des frei im Raum stehenden Bett hochgezogen wurden. Die *„beinahe immer in weiße, lang fallende Stoffe gekleidete Frau verkörpert wie auch die Materialien des Zimmers die ideale Braut“* (Pollak (2004) S.95) Das Zimmer besaß keine einzige Kante oder sichtbares Holz, alles war mit einer weißen textilen Schicht verhüllt – wie die ewige Braut, die sich hinter ihrem Schleier versteckt – die architektonische Verkörperung der femme fragil, der Kindsfrau. (vgl. Rossberg, in: Podbrecky (2008) S.149f.) Indem Wimmer-Wisgrill im Schlafzimmer der Flöges durch die Verwendung von Textilien die abgegrenzten Schlafbereiche kreierte, verband er die drei Begrifflichkeiten – Privatheit – Weiblichkeit – Textil – ebenfalls ganz in klassischer Sicht der Jahrhundertwende miteinander. Das private Schlaf- und Wohnzimmer verdichtete sich in sich selbst, indem Zonen der Privatheit hinter Textilien, die entstanden, die mit der Umgebung des Raumes verschmolzen und doch den versteckten Raum kennzeichneten.

Auch im Schlafzimmer von Marlow versteckte sich das Bett hinter den gleichen gemusterten Vorhängen. (Abb. 68) Im Gegensatz zu den dunklen Möbeln der Flöges, befanden sich im Marlows Zimmer ausschließlich weiße Möbel. In der Mitte von Marlows Raumes hing ein Luster, der von Hoffmann entworfen wurde, der aus weißen Textilien einen runden Lampenschirm bildete. (Abb. XXVI) Im Gegensatz zu dem jungfräulichen Weiß von Linas Schlafzimmer, überdeckte ein lebhaftes Muster die Oberflächen der beiden Schlafzimmer von Wimmer-Wisgrill. Sie wirken wie eine Verschmelzung von *Linsas Schlafzimmer* und dem Empfangsaal der Modeabteilung der Wiener Werkstätte. Eine weibliche Inszenierung, die sich bereits an *die Neue Frau* anlehnt. Keine reine, weiße Weiblichkeit, sondern eine Lebendigere, selbstständigere, die sich aber noch zurückhaltend präsentiert.



Abbildung 68 – Das Schlafzimmer von Mimi Marlow, Wimmer-Wisgrill, 1911-1912

6.5. Zweites Wohnzimmer – moderner Bruch

Das Wohnzimmer war mit einer Größe von 4,5x6,2m etwas kleiner als die beiden anderen wohnlichen Räume der Wohnung. Von diesem Zimmer ist nur ein Foto bekannt, was die genaue Aufteilung schwer zu rekonstruieren macht. Es ist unklar ob sich das Zimmer ebenfalls in Wohn- und Schlafzimmer aufteilte, oder rein als Wohnzimmer benützt wurde. Allergings ist anzunehmen, dass es auch als Schlafzimmer genützt wurde, da die fünf Flöges kaum in zwei Betten geschlafen haben. Die Lage scheint hofseitig zwischen Badezimmer und Küche, und mit einem Kabinett verbunden, gewesen zu sein. Verwunderlich ist hierbei, dass es zwischen den beiden funktionalen Räume der Wohnung gelegen war, was dafür spricht, dass es ebenfalls eher als privater Raum benützt wurde. Was ebenfalls gegen eine öffentliche Nutzung spricht, ist seine nordseitige Lage. Die repräsentativen Räume der Wohnung (und auch des Modesalons) waren eindeutig in Richtung der südlichen Rahlgasse angeordnet.⁶⁷ Das Zimmer lag zwischen dem sich verengenden Gang als Ende des Weges, und führte in das Badezimmer. Es ist anzunehmen, dass er als privater „Zwischenraum“ zwischen Schlaf- und Speisezimmer genützt wurde. Hier konnte sich in einem nicht öffentlichen Bereich – wie das Speisezimmer – und einem nicht intimen Bereich – wie das Schlafzimmer - aufgehhalten werden. Trotz des recht schmalen Grundrisses besitzt das Zimmer zwei Fenster nordseitig zum Hof, wodurch es vermutlich trotzdem ein recht heller Raum war. (Abb. 22)



Abbildung 69– Das Wohnzimmer der Flöge Wohnung, 1911



Abbildung 70 – Farbenschema des Wohnzimmers

⁶⁷ Meine erste Annahme, dass es hier um das Vorzimmer handelt, konnte durch das Einbinden in den Geschossplan nicht bestätigt werden. Die tatsächliche Bedeutung und Lage des Zimmers bleibt aber somit unsicher

Wie in den anderen Räumen waren die Wände mit einem Muster bezogen. Auffällig ist, dass hier das modernste Muster verwendet wurde. Ein schwarz, grau und gold abstraktes Blumenmuster überzog die Wände. (Abb. 69, Abb. 70) Eine unbeschriftete Skizze von Wimmer-Wisgrill scheint ein Vorentwurf des tatsächlich verwendeten Musters zu sein, doch konnte das Muster bisher noch nicht identifiziert werden. Es erinnert an „Sachs“ (1911) und „Kuckuck“ (1910-1912) von Wimmer-Wisgrill, in denen er ähnlich abstrakte Formen verwendete. Es kann daher angenommen werden, dass auch dieses Muster von ihm entworfen wurde. (Abb. XXIX, Abb. XXX)



Abbildung 71 – Das Muster im Wohnzimmer der Flöge Wohnung

Wimmer-Wisgrill verwendete in diesem Zimmer die gleichen Sitzmöbel wie im Speisezimmer. Das gleiche Canapé, das zwischen den Fenstern stand, und zwei Sessel des Esstisches wurden auch hier benützt. Auf der dunkel lackierten Eckkommode befand sich eine Standuhr, sowie mehrere Blumenvasen, die auf einem weißen gestickten Deckchen standen. An der Wand war eine weitere Pendeluhr, einige Gemälde in dunklen und goldenen Rahmen und mittig über dem Sofa ein länglicher Spiegel. Über dem runden Sofatisch hing eine Lampe, die einen weiß, textilen Lampenschirm hatte. Vermutlich ist es der 1909 von Hoffmann entworfene Luster „Beleuchtungskörper 1-flammig“. (Abb. XXVII) In der Mitte des Raumes war ein Perserteppich aufgelegt und auf dem Sofatisch stand eine schwarz-weiße Vase, die ebenfalls im Modesalon aufgestellt war. Sie zieht, neben der Tapete, eine weitere Verbindung zu dem modernen Stil der Wiener Werkstätte.

Durch das lebhaftes Muster wirkte der Raum, trotz gleicher Möblierung, nicht wirklich wie ein Zimmer des Biedermeiers. In der Kombination mit dem bunten Orientteppich musste dieser Raum als starker Kontrast zu dem „Heimchen“ Schlaf- und Wohnzimmer gewirkt haben.

6.6. Küche – eine großbürgerliche Lebensweise

In bürgerlichen Familien war es üblich, dass die Hausherrin die Aufsicht „ihres“ Personals oblag. Die Isolierung der Küche vom Wohnraum der Familie hatte hierbei nicht nur funktionale und hygienische Gründe, sondern auch soziale und geschlechtsspezifische Distinktion. In beide Teilen der Wohnung – der Repräsentative und Dienende – war die Hausherrin tätig: im Dienenden (die Küche) organisierte sie Lebensmittel und die Zubereitung, im Repräsentativen sorgte sie für die angebrachte Stimmung, in der die Herstellung der Mahlzeiten unsichtbar wurde. Kochen galt im oberen Milieu als unfein und wurde meist an schlecht bezahlte, weibliche Dienstboten weitergegeben.

6.6.1. Von der Hausherrin zur Hausfrau

Die (groß-) bürgerliche Lebensweise, welche die Flöges noch mindestens bis zum Ende der 1930er umsetzten,⁶⁸ war zu dieser Zeit bereits eine Seltenheit geworden. Die Anti-These des bürgerlichen Haushalts war der Arbeiter-Haushalt, in dem die Küchen einen großen Teil des Lebens aufnahmen und als Mehrzweckraum genützt wurden – und die Frauen den Haushalt selbst übernehmen mussten. (vgl. Bliminger, in: Kuhlmann (2002) S.126f.) Denn die Verarmung der bürgerlichen Mittelschicht in den 1920er Jahren führte zum Zusammenbruch des Systems, da es sich die Familien nicht mehr leisten konnten DienstbotInnen zu bezahlen. Die Kleinfamilie wurde nun der Standard und die *Hausherrin* wurde zur *Hausfrau*. Die immateriellen Aufgaben wurden mit den materiellen verdoppelt und die Hausfrau übernahm – quasi als Liebesdienst – unbezahlt die Arbeit der DienstbotInnen hinzu. Die Aufteilung der häuslichen Aufgaben von Mann und Frau stand nie, nicht mal in den Arbeiterfamilien, ernsthaft zur Debatte. (vgl. Bliminger, in: Kuhlmann (2002) S.128) Gleichzeitig kam es auch zu einer Funktionalisierung der Arbeitsküche, die zweckmäßig aufgebaut war und durch verringerte Raumgröße die Baukosten senken konnte. Wichtig ist hierbei, unter anderem, die *Frankfurter Küche* von Margarete Schütte-Lihotzky (1927 im Zuge der Werkbundaussstellung in Stuttgart gezeigt), welche in 4,5 Jahren 10 000 Mal angefertigt wurde und großen Einfluss in den Küchenbau hatte. In der Nachkriegszeit setzte sich die Einbauküche, als sogenannte „*amerikanische Küche*“, in Westeuropa durch, die leicht abwaschbar war, sowie aus kratz- und hitzefesten Materialien bestand. Als industriell hergestelltes Massenprodukt konnten sie billig produziert werden, und dennoch individuell geplant und aufgestellt werden. (vgl. Ebda S.131f.) Aus der Gasthaus- und Industrieküche wurde die Idee der Durchreiche übernommen, welches ein Fenster zwischen Arbeits- und Wohnraum öffnete. Ein weiteres Modell, war die „*Kochecke*“, die sich im gleichen Raum wie die Eckbank befand und so Wohnen und Arbeit miteinander verband. Neben dem Anliegen der Raumnot zu begegnen,

⁶⁸ Danach gibt es keine Quellen mehr zu ihrem Lebensstil

wollte man so die Hausfrau aus ihrer Isolation holen, ohne jedoch die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in Frage zu stellen. (vgl. Bliminger, in: Kuhlmann (2002) S.129ff.)

6.6.2. Weiterbestehen der Hausherrin

Die genaue Aufteilung, Ausstattung und Anordnung der Küchen bei den Flöges kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Die im Wohnbereich liegende Küche war ein 4,3x3,4m großer Raum und lag direkt neben dem Eingang mit einem Fenster zum nördlichen Innenhof. Dazugehörend lag östlich des Vorzimmers eine 1,2x1,1m große Speis, in der Lebensmittel gelagert werden konnten. Eine weitere, größere Küche befand sich im Werkstätten Bereich des Stockwerkes. Dieser 5,8x3,3m große Raum befand sich im nordöstlichen Eck der Wohnung, mit dem Fenster zum Balkon in Richtung des Innenhofes. An den Raum schloss ebenfalls eine Speise an, die mit 3,2x2,45m um einiges größer als die der Privatwohnung war. (Abb. 22) Wie die Küchen nun benützt wurden – ob beide von den Flöges, oder ob es die Trennung von einer Küche der Angestellten und einer der Flöges gab, oder ob die private Küche in die Werkstätten ausgelagert und die Küche der Privatwohnung umgenützt wurde – kann nicht beantwortet werden. Grundsätzlich ändert dies auch nicht viel an der Lebensweise, denn in bürgerlichen Haushalten lag die Küche im funktionalen Bereich der Wohnung - ob dies nun gegenüber des Speisesaales war oder auf der andere Seite des Stockwerkes ausgelagert wurde - es befand sich getrennt von den wohnlichen Sphären, was für die Bewohnerinnen von Bedeutung war. Die Arbeitsweise der DienstbotenInnen hätte dadurch natürlich einen großen Einfluss gehabt, denn Speisen nur durch ein Vorzimmer oder durch einen gesamten Stock zutragen, hatte dann doch einen großen Unterschied im Arbeitsaufwand.

Die Flöges passten sich, trotz ihres ungewöhnlichen Status des rein aus Frauen bestehenden, selbstversorgenden Haushalts, dem traditionellen bürgerlichen System an. Denn, anders wie in den Arbeiterfamilien, stellten sie Personal ein, die den Haushalt übernahmen. Vermutlich war Barbara Flöge die *Hausherrin* der Familie, die die traditionelle Rolle der Frau übernahm und während ihre Töchter und Nichte im Modesalon und ihr Sohn als Geschäftsführer einer Seidenspinnerei arbeiteten, (vgl. Husslein-Arco, Weidinger (2012) S. 232), kümmerte sie sich um die Führung des Haushaltes. Dass es durchaus auch andere Wege nach dem Tod des Gatten gab, beweist Amalie Szeps (1838-1912), die Mutter von Berta Zuckerkandl-Szeps, die im hohen Alter mit ihren Perlenstickereien noch eine durchaus bemerkenswerte Karriere hatte. (vgl. Hansen (1984) S.163)

6.7. Badezimmer – Synonym der Moderne und des Prestige

Badezimmer hatten sich Anfang des 19. Jahrhunderts immer mehr zur Grundausstattung von Wohnungen entwickelt. Durch die Erkenntnis, dass Dreck der Träger von Keimen und Bakterien ist, kam es zu einer großen Veränderung der Lebensweise, was auch zu einer Änderung der Grundrisse führte. Das neue Hygienebewusstsein der Menschen wurde durch die Medien verstärkt.

Badezimmer, wie auch die Küche, waren die Räume, die am stärksten auf den Körper bezogen waren und damit mit positiven wie negativen Gerüchen in Verbindung gesetzt wurden. In ihnen wurde nun am meisten auf Sauberkeit geachtet, obwohl, oder gerade weil, in ihnen der meiste Schmutz und Abfall produziert wurde. Schlechter Geruch wurde jetzt mit Armut, Krankheit und weiterem Übel verbunden, denn noch hundert Jahre zuvor gehörte Reinlichkeit nicht zum guten Ton.^{xxiii} Um mit den Geräuschen und Gerüchen dieser Zimmer nicht die Herrschaften zu belästigen, wurde sie in den Wohnbereich der Dienstboten verlegt. (vgl. Kuhlmann (2002) S.60ff.) Laut Ellen Lupton und J. Abbot Miller war der Aufstieg des Badezimmers und der Küche die direkte Antwort auf die neue Konsumkultur. Vor dem 19. Jahrhundert hatte das Badezimmer keinen eigenen Raum gehabt, sondern man hatte üblicherweise tragbare Wannen oder Waschschüsseln in Schlafzimmer und Küchen aufgestellt. Mit dem Aufkommen fester Installationen veränderten sich die architektonischen Schwerpunkte und die Modernisierung betraf zunächst das Badezimmer und kurz darauf die Küche. Dies hatte eine enorme Arbeitserleichterung mit sich gebracht, denn bisher hatte man Wasser mühsam mit einem Eimer in das Haus bringen müssen. Wasserleitungen brachten das Wasser nun bequem in die Wohnung und spülte Abfälle wieder weg.^{xxiv}

Küche und Badezimmer standen so im Zentrum der architektonischen Reformen und wurden gleichzeitig als speziell weiblich gesehen. (vgl. Ebda S.62)^{xxv}

6.7.1. Hygiene als Wohlstand

Gleich wie in der Küche der Flöges kann auch hier die genaue Ausstattung nicht mehr nachvollzogen werden, doch entsprach die Wohnung der Flöge mit mehreren separaten WCs (zwei in der Privat Wohnung, eines im Modsalon und ein weiteres in den Werkstätten) und einem Badezimmer (das Zweite hatten sie in den Vorraum des Modsalons umgewandelt) einer exklusiven Ausstattung. (Abb. 22) Das *Casa Piccola* war auf dem neuesten Stand der Technik und somit eine luxuriöse Ausnahme, denn nur wenige Haushalte konnten sich ein eigenes Badezimmer leisten. Fast nur Wohnungen im Ringstraßenbereich waren mit eigenem Bad und Toilette ausgestattet, denn in üblichen Zinshäusern des Wiens von 19. Jahrhunderts teilten sich die Wohnungen eines Ganges Abort und

Wasserleitungen. (vgl. Thomas (2017) S.210) Den größten Unterschied von arm und reich machte nicht der Zukauf von neuen technischen Geräten aus, sondern die Einbindung der Häuser an das Wasser- und Stromnetz, und noch 1914 waren erst 111.870 Wohnungen angeschlossen. (vgl. Mittendorf, in: Erben (1984) S.104)

Das recht kleine Badezimmer der Flöge war 4,6x2,7m groß und besaß laut Grundrissplan aus dem Jahre 1898 eine Badewanne, sowie ein anschließendes, separates WC. Durch das (einzig) Fenster zum östlichen Lichthof wurde das Zimmer mit etwas natürlichem Licht versorgt. Das Zimmer lag zwischen zwei privaten Zimmern der Wohnung, wodurch die Ebenen zwischen Funktionsräumen und Privaträumen verschwamm. Auch wenn dieser Aufbau im Grundriss der *Casa Piccola* vorgegeben war, entspricht es einer üblichen Grundrissgestaltung der Wiener Moderne. So befindet sich das größte Bad des Palais Stoclet (Hoffmann, 1905-1911) auch zwischen den Eltern Schlafzimmer und dem Kinderbereich. (vgl. Thomas (2017) S.100) Neben den technischen Innovationen, die es möglich machten, die Wohnungen der Stadt mit Wasser zu versorgen und so die Entstehung des Badezimmers vorantrugen, entstand auch ein neuer Intimitätsgedanke und Schamgefühl um den nackten Körper. Bis ins 18. Jahrhundert war der intime Kontakt von HerrIn und DienerIn, welche als geschlechtslose Wesen betrachtet wurden, noch üblich gewesen. Zur Jahrhundertwende war es zur Unmöglichkeit geworden sich nackt, entblößt, vor den DienerInnen zu zeigen - das Badezimmer war zum Allerheiligsten, Privaten Raum geworden, welcher also auch in den privaten Sphären der Wohnung angesiedelt sein musste. Neben dem neuen Intimitätsanspruch führte auch die „Personalisierung“ der Dienstboten zu der Entwicklung der verschlossenen Badezimmer, die nicht mehr länger die Negierung ihres Körpers und ihrer Persönlichkeit ertrugen, (vgl. Ariès; Perrot (1992) S.186ff.) sowie der Entstehung der Individualität, die durch den Charakter und nicht mehr durch den Stand definiert wurde.

6.7.2. Wasser als Kulturgut

Wie ungewöhnlich und exklusiv ein angeschlossenes Wasserklosett war, beweist auch der bis in die 1910er Jahre weitverbreitete Begriff des „Nachttopfes“. Denn in den meisten Haushalten wurde sich mit einer Schüssel Wasser oder in einem Waschbecken gewaschen und der Nachttopf benützt. Auch als Karl Kraus (1874-1936) seine und Loos´ Parallelen (und die Minderwertigkeit anderer) aufzeigen will, nimmt er das noch weitverbreiteten Objekt als Referenzbeispiel: *„Adolf Loos und ich, er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, dass es zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist und dass in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat“* (Karl Kraus, (1913), in : Ottillinger (2018) S.76).

Die Wichtigkeit, der einer an fließendes Wasser angeschlossenen Wohnung, lässt Loos zu dem Schluss kommen, dass es *„ohne den Plumber (..) kein neunzehntes Jahrhundert [gäbe]“* (Loos, Die Plumber (1898), in: Opel (2010) S.104)Loos benützt hier extra das Wort „Plumber“ statt „Installateur“, da die *„Engländer (...) die Hüter und Wahrer dieser Cultur [waren], und daher gebührt ihnen auch der Vorrang, wenn wir für den Mann (...) nach einer Benennung umsehen (...) [sic]“*. Einer der größten Fortschritte Amerikas und England gegenüber Österreicher sei, dass es in jeder Wohnung ein eigenes Bad (sowie Heizung und Elektrik) gäbe und nicht einen geteilten Wasserhahn für mehrere Appartements. Die moderne Denkweise und Fortschritt einer Nation und der Menschen könne an dem Wasserverbrauch gemessen werden – denn wer sich besser wäscht ist entwickelter. *„Die hebung des wasserverbrauches ist eine der dringendsten kulturaufgaben“* (Ebda S.111). Und der *„plumber (...) ist der pionier der reinlichkeit. Er ist der oberste handwerder im staate, der quartiermacher der kultur, der heute maßgebenden kultur“* (Ebda S.108). Die Reinlichkeit ist ein wichtiges Merkmal des modernen Menschen. Und wichtig ist hierbei nicht nur die Reinlichkeit des eigenen Körpers, sondern dass auch das Badezimmer sauber ist. Und damit man den Schmutz nicht verstecken kann, sondern durch die Architektur schon animiert wird, reinlich zu sein, sollten die Kacheln der Badeeinrichtung weiß sein, und nicht farbig oder dunkel emailliert.

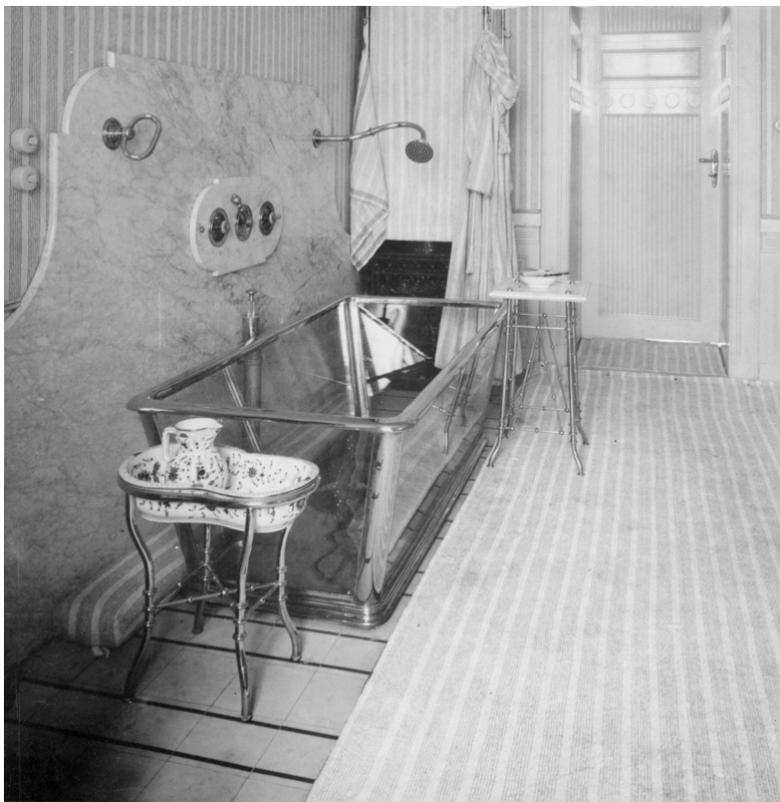


Abbildung 72 – Die Glasbadewanne von Otto Wagner, Wien, 1898-1899

Einen ähnlichen Gedanken hatte vielleicht auch Otto Wagner beim Entwurf seines Badezimmers in der Köstlergasse 3 im sechsten Gemeindebezirk. Seine dafür entworfene Badewanne wurde nämlich aus Glas gefertigt und versteckte so wohl gar keinen Schmutz. Das Zimmer gehörte zu seiner 1898/1899 gebauten Häuserensemble in der Linken Wienzeile/Köstlergasse, dessen „Majoikahaus“ als eines der Hauptwerke des Wiener Jugendstil gilt. Und in der Köstlgasse 3 richtete Wagner eine als Gesamtkunstwerk entworfene Beispielwohnung ein – welche durch die gläserne Badewanne besondere Berühmtheit erlangte. Das dieses Objekt durchaus Erwähnung bedarf, meinte auch Loos: *„Ein Juwel ist das bad. (...) die badewanne besteht nämlich aus spiegelglas, das durch nickel moniert wird“* (Loos, Die Interieurs in der Rotunde (1898), in: Opel (2010) S.80f.). Das Besondere an dem *Otto Wagner-schen genius sei seine Fähigkeit als Architekt und als Handwerker zu denken und entwerfen.* (Ebda S.59) Dies mache auch den Unterschied zwischen anderen Gebäuden, die *„bis zur kohlschaufel“* von einem Architekten geschaffen wurden, aber durch Wagners Verbindung von Handwerk und *Künstlerschaft* schuf er außergewöhnliche Objekte. (Abb. 72)

Auch Hoffmann lag ein großes Augenmerk auf die Reinlichkeit und auf das neue Badezimmer. Mit dem Sanatorium Purkersdorf widmete er schließlich ein gesamtes Gebäude der „Wasserheilanstalt“ und auch im Badezimmer des Palais Stoclet kreierte er ein großzügiges Badezimmer, dessen Wandverkleidungen aus Staturio-Marmor und Mosaiken, Inkrustation aus schwarzem Marmor und Malachit und der Fußboden in Bleu-belge Marmor gefertigt wurde. Zentral stand die, ebenfalls aus Marmor gefertigte, Badewanne und setzte damit das Waschen repräsentativ ins Zentrum. (vgl. Fahr-Becker (S2015) S.63)

Ein Badezimmer mit fließendem Wasser zu besitzen, bedeutete also einerseits Reichtum, sowie das Verständnis der Moderne.

7. Geometrische Moderne und Stoffliche Avantgarde

Die stilistische Unterscheidung der beiden Bereiche Modesalon und Wohnung spiegelt einerseits den Drang nach einem sehr exklusiven Leben wider – schließlich bedeutete der Jugendstil, sowie das *neue Biedermeier* eine Verbindung zu den hohen Gesellschaftsschichten. Gleichzeitig spricht es für den Modernisierungs- und Zukunftsgedanken, der im Leben der Flöge Schwestern eine wichtige Rolle spielten. In der Ausstattung ihrer Räumlichkeiten, wie auch in ihrer Mode orientierten sie sich an den modernsten Stilentwicklungen.

7.1. Die Masken des Lebens

Denn in der Funktion des Hauses als Bühne bildeten Architektur und Kleidung zusammen die Masken für die geschlechtlich konnotierten Rollen der Darsteller. Textilien, wie die Architektur können als Masken dienen und symbolisieren damit vorhandenen oder nicht vorhandenen Qualitäten. Textilien, wie auch Architektur dienen dazu, den menschlichen Körper physisch in seinen Aktionen zu limitieren, zu formen und zu beschränken. (vgl. Kuhlmann (2005), S.140-ff.)



Abbildung 73 - Lina und Adolf Loos in ihrer gemeinsamen Wohnung, 1903

Für Loos ermöglichte die passende Kleidung und Verhaltensweise den Zugang zu einer Gesellschaftsschicht, denn Geschmack basierte für Loos nicht auf ästhetischer Autonomie, sondern ist Ausdruck gesellschaftlicher Konventionen. Ähnlich beschrieb Pierre Bourdieu in dem 1979 erschienenen Werk *feine Unterschiede* die Abhängigkeit von Gesellschaft und Mode. Der einzelne Geschmack sei stets von dessen Umfeld geprägt und entstehe nicht durch die Eigenheit eines Menschen. Vielmehr besitzt Geschmack sozialen Distinktionscharakter. Gebrauchsgegenstände besitzen symbolisches Kapital, die im Streben nach sozialem Prestige als Instrument der Selbst- und

Fremdwahrnehmung benützt werden. Daraus zieht Bernhard Langer (Langer (2014) S.160) den Schluss, dass auch Loos` durch Privatheit und Individualität geprägter Innenraum, mehr Manifestation eines sozialen Rollenspiels als „*individueller Ausdruck*“ ist. (Ebda.)⁶⁹ Durch eine dramaturgisch gestaffelte Raumsequenz differenzierte er in der Trennung von Wohn- und Schlaf-, sowie Arbeitsbereichen. Sichtachsen, versteckte Knotenpunkte, schleusenartige Gänge, die in den repräsentativen Hallen enden, prägten den Aufbau von Loos` inszenierter Innenwelt. (Faschingeder, in Moravánszky (2008) S. 243) Auf der Bühne seines Raumplanes könnten Familiengeheimnisse, hinter der Maske der Fassade versteckt, als „*Gefühle ohne Konsequenzen*“ (Moravánszky (2008) S. 79), also ohne öffentliche Wirkung, inszeniert werden. Er stattete dieses Theater der Lebensräume mit der richtigen Kulisse aus, die auch die dazugehörige Kostümierung bestimmte. Jede Stimmung, Funktion und Rolle bekam eine genaue und entsprechende Erscheinung. Ein genau aufeinander abgespieltes und voneinander abhängiges Wechselspiel zwischen (räumlicher) Bekleidung, Kleidung und Bekleidetem. (Abb. 73)

Auch das Leben der *Schwestern Flöge* schien geprägt von diesem Wechselspiel, was sich auch an der parallelen Entwicklung der Mode (Empire Kleid) und der Innenausstattung (Biedermeier) aufgezeigt werden kann.



Abbildung 74 – Emilie Flöge im Künstlerkleid, 1909



Abbildung 75 – Emilie Flöge im Empirekleid, 1910

⁶⁹ Rollenspiel und Theater nahmen auch in anderen Aspekten im Denken von A. Loos einen zentralen Platz ein. Seine diskutierten Positionen personifizierte er durch die Maskenträger und Rollenspieler seiner typischen Figuren, vom *armen reichen Mann*, zum *alten Sattlermeister*, bis zum *Gigerl*, *Verbrecher* und *Papua*. „Loos wirkt in seinen Häusern als Dramaturg, wo er Bühnen des Raumplanes bespielt mit dem Mann im Arbeitszimmer oder dem Besucher im Salon, verfolgt durch die versteckten Blicke der Frauen aus dem Boudoir (...)“ (Moravánszky (2008) S. 78).

7.2. Positive Weiblichkeit

Die private Einrichtung der Flöges erinnert an ein typisches Beispiel des „*wohnsüchtigen*“ Jahrhunderts (vgl. Pollak (2004) S.29, zitiert Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk: Erster Band (1982) S. 292), in dem die Verwendung vieler Stoffe und Bezüge die Spuren der Abnützung des Lebens aufnahmen, schließlich galten im Biedermeier die Stoffe auch als Zeichen des Prestige und waren ein wichtiger Ausdruck und Teil der (Innen-) Architektur. Gegensätzlich dazu gab es im Modesalon kaum Oberflächen, die eine Benützung preisgaben und die Verwendung von Stoffen war auf ein Minimum - in einigen Sitzmöbeln, und als Vorhängen vor – reduziert.

Staggs sieht die große Diskrepanz zwischen den Privaten und Öffentlichen Bereichen der Wohnung in der immanenten Komplexität begründet, die die Frauen damals zu spüren bekamen, als sie mehr Kontrolle über ihr eigenes Leben gewannen. Auf der einen Seite wollten Frauen die Gleichberechtigung ihrer Rechte, andererseits blieb der bestehende akzeptierte Sozialstatus von großer Bedeutung. Die *Schwestern Flöge* und ihr Klientel seien eine Strömung der Frauen, die in ihrer Mode zwischen Tradition und Moderne standen und versuchten mit einer Mischung ihren eigenen Stil zu kreieren. (vgl. Staggs, in: Natter (2016) S.222)

Doch tatsächlich scheint die soziale Doppelbelastung, die mit der Jahrhundertwende immer mehr den Alltag der Frauen bestimmte, in diesem Projekt architektonisch (und modisch) umgesetzt. Denn durch die erkämpften Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten und das wachsende Recht auf einen Platz in der Öffentlichkeit, verkleinerte sich nicht der Aufgabenbereich in Kindererziehung und Haushalt der Frau (speziell der Mittel- und Arbeiterschicht). Die (private) Stellung der Frau wurde vielmehr mit dem öffentlichen Aspekt der Gesellschaft überdoppelt. Als Frau hatte man nun die männlichen, sowie die weiblichen Bereiche des Lebens zu verrichten (obwohl weibliche Produktionsarbeit weiterhin bei vielen nicht gerne gesehen wurde). Die führenden Schichten des Bürgertums hatten stattdessen das Adelsmodell absorbiert und ahmten sie in Verhalten und Lebensweise nach. (vgl. Weresch, in: Kuhlmann (2003) S. 83) Dies zeichnet sich, unter anderem, an dem von Angestellten verrichteten Haushalt ab. (vgl. Ebda S.85) Doch statt der adeligen Gesellschaft, die nicht arbeitete, kam das Bürgertum durch ihre Arbeitsleistung an Geld, Prestige und Rang. Dass sich das kleine und mittlere Bürgertum Dienstboten kaum mehr leisten konnte, schädigte die Repräsentationsfähigkeit der Familien. Denn so näherten sie sich der Arbeiterklassen an, dessen Frauen den Haushalt nicht abgeben konnten und ihn „neben“, Kindererziehung und Arbeit verrichten mussten. Dass ein rein von Frauen geführter Haushalt sich bis in die 1930er Jahre mehrere Dienstboten – eine Köchin, ein Chauffeur, ein Stubenmädchen (vgl. Fischer (1987) S.196) – leisten konnte, bezeugt von dem Reichtum und Ansehen, was der Modesalon den Flöges brachte. Auch dass die sechs Jahre nach der Eröffnung

des Modesalons die Wohnung von Wimmer-Wisgrill ausgestattet ließen, deutet auf den finanziellen Erfolg hin, schließlich war die Ausstattung von der Wiener Werkstätte ja nicht gerade billig.

Die Flöge Schwestern übernahmen erfolgreich beide Hälften der männlichen und weiblichen gesellschaftlichen Funktionen: das von den Männern ausgeübte Berufsleben zum Gelderwerb und zur Erhöhung der gesellschaftlichen Position, sowie das von Frauen geführtes Privatleben zur Repräsentation, Regeneration und Muße wie im adeligen Vorbild. (vgl. Weresch, in: Kuhlmann (2003) S. 83) Doch statt eines zusammenhängenden Stiles, der öffentliche Arbeit und privates Leben miteinander verband, unterstützte die stilistische Trennung die damals typisch als Gegenpole betrachteten Lebensbereiche des Heimes und der Arbeit. Weiters entspricht diese Trennung auch der dualistischen Stil- und Lebensweisen in dem Wertewandel der höfisch-aristokratischen Welt. Dieser hatte seit dem Ende des 18. Jahrhundert die ursprüngliche Einheit von öffentlich und privat aufgegeben und stattdessen zwei unterschiedliche und einander getrennte Lebensweise entwickelt. Daraus resultierte ein formales Nebeneinander des öffentlich-repräsentativen und dekorierten Empire und dem privaten, praktischen Biedermeier. Denn das Biedermeier hatte seinen Ursprung eben nicht in der bürgerlichen Wohnung, sondern in der Adeligen. (vgl. Witt-Döring, in: Ottomeyer (2006) S.62f.)

Die Flöges hatten sich statt dem repräsentativen Empire-Stil für den modernen Jugendstil entschieden, während die Privatheit weiterhin durch das Biedermeier ausgedrückt blieb.

Der Umgang mit Dekor in den beiden repräsentativen Bereichen des Stockwerkes spiegelt ebenfalls einen stilistischen und sozialen geschlechtlichen Dualismus wider. Mit der Moderne wurde die einst männliche Praxis des Sammelns zu einer unnützen, weiblichen Anhäufung „*überflüssigen Dekors*“ (vgl. Pollak (2004) S.64), welche aus den Interieurs der Wohnungen verbannt werden musste, die jetzt leer und sauber sein sollte. Die Objekte des Wohnens wurden jetzt klassifiziert und kategorisiert. Le Corbusier nannte dies 1920 „*Typenobjekte*“: seine präzise gewählte Auswahl an wenigen Objekten, die in minimalisierter und optimierter Form die Inneneinrichtung standardisieren sollten. (vgl. Pollak (2004) S. 27f.) Die Sammlung Emilies, die im Salon präsentiert wurde, und die in der privaten Wohnung ausgestellten Objekte, scheinen beide Momente dieses Umbruchs darzustellen. Im Modesalon gab es keinen Gegenstand, der nicht auf sein Minimales reduziert wurde: je ein Blumenstrauß steht in einer minimalistischen Vase auf einem der beiden Tische im Empfangssaal. Auf der Kommode zwischen den Fenstern stand eine weitere Vase und zwei Figuren – eine männliche und eine weibliche. In keinem anderen Bereich des Modesalons befand auch nur ein weiteres Dekorationselement. In den Schaukästen befanden sich genau ausgewählte Objekte, die präzise und sehr bewusst inszeniert waren. Außerdem waren Teile davon (Schmuck-) Stücke der Wiener Werkstätte, die im Modesalon

erworben werden konnten- was ihnen neben der Unterstützung des gesamt-kunstwerklichen Stils eine weitere Bedeutung gab. Im Gegensatz dazu schmückte in der Privatwohnung fast jede Oberfläche ein Objekt: auf den Wänden hingen Gemälde, Textilien überdeckten die Oberflächen, Figuren und Blumenvasen standen auf den Schränken.^{xxvi} Von Minimalismus oder Reduktion kann hier also nicht die Rede sein. Schließlich waren Gegenstände einer Wohnung auch bedeutungsschwer, denn sie wurden jeder noch so kleinen Geste des Privaten „präzise bereitgestellten und genau bestimmten Personen“ zugeordnet. „Die Dinge besetzten das Interieur wie Masken, hinter denen sich unzählige Regel verbargen, (...)“ (Pollak (2004) S.29). Auch in der Flöge Wohnung waren die Objekte genau den Funktionen der Räume angepasst: in den öffentlichen Räumen hingen repräsentative Gemälde, in den privateren Bereiche die persönlicheren Bilder, Keramiken im Speisesaal, Bilder in den Aufenthaltsräumen. Und bis es zu der Umwertung zu etwas „weibisch, schlechtes“ gab, war dies ja auch eine gängige Lebensart gewesen. (vgl. Pollak (2004)

Ebenfalls an die traditionelle Sichtweise von Weiblichkeit angelehnt sind Fotografien, die von Emilie Flöge aufgenommen wurden. In der Fotoreihe von 1907 in Deutsche Kunst und Dekoration wurde die Beziehung von Weiblichkeit, Natur, Reformkleidung und dem Wiener Werkstätte Schmuck gezogen. (vgl. Staggs, in: Natter (2016) S.221)⁷⁰ Weitere Fotografien wurden in Innenräume aufgenommen - einige in der modernen Umgebung des Modesalons, aber auch einige vor einem traditionellen Hintergrund. Natur und Innenraum waren zur Jahrhundertwende weiblich konnotierte Räume, die mit den weiblichen Tugenden assoziiert wurden - und in diesem Umfeld wurde auch die Mode der *Schwestern Flöge* inszeniert. (Abb. 76)



Abbildung 76 – Emilie Flöge im Künstlerkleid und Schmuck der Wiener Werkstätte, 1906

⁷⁰ Modefotografien in der Natur aufzunehmen war gleichzeitig eine neue und unbekannte Inszenierungsart

Somit sahen die Flöge wahrscheinlich auch „traditionelle“ Weiblichkeit durchaus als etwas positives und die Lösung eines neuen Stils und neuer Lebensform nicht zwingend nur in der Angleichung an männliche Formen. Und setzten sich somit gegen die immer wiederkehrende Tendenz, vergangene Stile und Lebensformen im Nachhinein als „weibisch“ und damit minderwertig zu bezeichnen.⁷¹ Sie übernahmen zwar eine dualistisch Stilführung, die sich einerseits aus dem zeitlichen Unterschied, und andererseits aus einem gesellschaftlichen Kontext erklären lässt. Die eher buchstäbliche Übernahme des Biedermeiers ist somit auch eher als eine Angleichung an großbürgerliche Lebensweise zu deuten.

Die Flöges waren nicht die einzigen emanzipierten Frauen der Wiener Jahrhundertwende, die sich für ein traditionelles Heim entschieden. Lina Loos ließ auch nach ihrer Scheidung von Loos ihr Schlafzimmer von dem Architekten ausstatten, und dieses ist dem Vorgängermodell fast ident - weiß verhüllte, weiche Oberflächen überdeckten auch in ihrem eigenen Schlafzimmer den gesamten Raum. Die „jungfräuliche“ Darstellung war also nicht nur Wunschvorstellung Loos´ für den intim-privaten Sphäre, sondern entsprach auch Linas Vorstellung des privaten Lebens. (vgl. Witt Döring (2006) s.107) (Abb. 3, Abb. 77)



Abbildung 77 – Lina Loos in ihrem eigenen Schlafzimmer, Sieveringer Straße 107, 1908

⁷¹ Die Revolution brachte eine Reflektion der Vergangenheit herbei, bei der verschwenderischen Stil und die Verschwendungssucht auf den Einfluss der königlichen Mätressen zurückgeführt wurde. Die Effemination der Gesellschaft wird als Verantwortliche gemacht und das weibliche Geschlecht mit dem „galanten Zeitalter“ verbunden (Rossberg, in: Kuhlmann (2002) S.117ff.)

Auch in dem Modesalon von Grethe Hentschel, dem einzigen für eine Modistin eingerichteten Salon von Loos (1914), war in einem klassisch biedermeierlichen Stil ausgestattet. Der Salon befand sich im siebten Wiener Gemeindebezirk in der Karl-Schweighofer-Gasse 5 und war in die Privatwohnung der Modistin integriert. Der Boden des Vorraumes war mit grünem Filz belegt und die Türen ebenfalls grün gestrichen. Im Salon - das große Zimmer, welches dahinter lag - zonierten Perserteppiche den Boden und ein großer Glaslüster vermittelte eine herrschaftliche Stimmung. In den Umkleiden waren Teppiche von Loos ausgelegt und der Raum wurde mit einer Mischung von Möbelentwürfen von Loos und traditionellen Möbeln eingerichtet. (vgl. Ruhschcio, Schachel (1982) S.511) Bei einem Besuch von der Zeitung *Neue Wiener Journal* schien der Journalist leicht irritiert gewesen zu sein als er schrieb: *„(...) Fräulein Hentschel empfängt uns in einem Raume, der zu ihrer Jugend im diametralsten Gegensatz steht. Man glaubt sich in die dreißiger Jahre versetzt“* (Neues Wiener Journal 5.4.1916 S.13). Hentschel, eine junge, selbstständige Modistin, wählte also ebenfalls einen traditionellen Stil für die private und öffentliche Repräsentation. Mit der Mischung aus Tradition und moderner Möbel kommt er an die Privatwohnung der Flöges nahe. (Abb. 78)



Abbildung 78 – Der Modesalon von Grethe Hentschel, Loos, 1914

Es wird bewusst, dass viele Frauen der Jahrhundertwende – auch emanzipierte und selbständige – ihr Privatleben in einem traditionellen Umfeld bevorzugten. Die private Inszenierung entsprach dem an die Aristokratie angelegten Bürgertum, für den Repräsentation auch im heimischen Umfeld eine wichtige Rolle spielte. Dies erinnert auch an die bürgerliche Frauenbewegung, welche die Klassengesellschaft nicht verändern, sondern die Stellung der Frau in der bestehenden Gesellschaft verbessern wollten. (vgl. Erben (1984) S.17) Gleichzeitig spiegelt der stilistische Dualismus zwischen Öffentlichkeit und Privatheit auch eine Anlehnung an die (biedermeierliche) Aristokratie wider. In doppelten Bedeutungsstufen wird an ein adeliges Lebensmodell angeschlossen und dennoch für ein modernes Leben propagiert. Und auch viele Projekte im „modernen Mantel“ spiegeln eine traditionelle Lebensweise wider. (Vgl. Wilson (1993) S.106) Gleichzeitig muss es auch als eine positive Wahrnehmung des Frauenbilds betrachtet werden, in der „weibliche“ Formen und Ausstattungen als ein angenehmes und erstrebenswertes Lebensumfeld gesehen wurden.

8. Die Reformmode

Neben der zentralen Lage, avantgardistischen Einrichtung und außergewöhnlichen Führung des Modosalons, geht es im letzten Abschnitt um den „Gegenstand“ des Modosalons: die Kleidung. Denn was die *Schwestern Flöges* neben dieser architektonischen und gesellschaftlichen Relevanz besonders machte war, dass sie aktiv ihre eigenen Kleider bestimmten. Besonders Emilie, bei der die größte Verbindung zu der Kleidung nachvollziehbar ist, kann eine starke persönliche Identifizierung der Kleider aufgezeigt werden.

Wie schon im Kapitel „2.5.1. Männlich-Gerade und Weiblich-Rund“ beschrieben wurde, kam es zur Entstehung der Republiken, zur gleichen Zeit als Mars und Venus, Rokoko und Klassik den Geschlechtern zugeordnet wurde, zu einer Spaltung der weiblichen und männlichen Mode. *„Keine Kulturperiode kannte einen so großen Unterschied in der Kleidung des freien Mannes und des freien Weibes als die unsrige. Denn auch der Mann trug in früheren Epochen Kleider, deren Saum bis zum Erdboden reichte, farbig war und reich geschmückt“* (Adolf Loos, *Damenmode* (1898), in Loos (2007) S.67). Die männliche Mode habe nun *„das Ornament glücklich überwunden“* (Ebda), welches bis ins 18. Jahrhundert noch sowohl in der Männer- wie auch in Frauenmode zu finden war (Man denke an die Perücken der Monarchen, die Schminke, und Betonung der männlichen Geschlechtsteile durch Schamkapseln).

Der Umbruch hatte mit der französischen Revolution begonnen, bei dem sich das bisher als aristokratisches und klerikales Privileg, die schöne Ordnung des Kosmischen zu repräsentieren, gewandelt hatte. Man sah die modische Extravaganz es nicht mehr als Seinsqualität sondern als Ausbeutung und arrogante Anmaßung. Durch die veränderten Machtverhältnisse in der neuen Republik, in dem alle Männer Brüder geworden waren, sollten auch alle Brüder gleich gekleidet sein und niemand durch prunkvolles Aussehen herausstechen. Die männliche Kleidung der neuen Republik wurde der Anzug – welcher Loos als den Höhepunkt des guten Geschmacks sah. *„Aber in keiner zeit ging man so schön, gut und praktisch gekleidet wie heute⁷²“* (Adolf Loos, *Lob der Gegenwart* (1908), in Loos (2007) S.7). Während sich die Frauen aber weiterhin in glanzvolle Mode kleideten. (vgl. Vinken (2013), S.54)^{xxvii}. Und dieser modische Bruch, sei, so Loos, das *„größlichste kapitel der kulturgeschichte“* (Adolf Loos, *Damenmode* (1898), in Loos (2007) S.61).

Und als das Glitzern ein rein weiblicher Akt wurde, begann auch die Abhängigkeit der Frau zum Mann zu wachsen, denn die Frauen hatten in der brüderlichen Republik keinerlei Mitspracherecht mehr. Simmel erklärte die weibliche Begeisterung zur Mode darin begründet, da es die einzige Möglichkeit der Frau sei *„Auszeichnung und Herausgehobenheit“* zu befriedigen. Da sie ihre Individualität nicht

⁷² Besonders der englische Gentleman

wie die Männer im Beruf ausleben dürfte, tobte sie sich in der Mode aus. Das *männliche Sein* wurde dem *weiblichen Schein* entgegengesetzt. (Vgl. Vinken (2013) S.121ff. zitiert Simmel)

Weibliche Mode wurde dann, so Loos, nach den sexuellen Vorlieben der Männer bestimmt, im „Wechsel der Sinnlichkeit“ vom *cul de Paris* zum Weibskind. (vgl. Adolf Loos, *Damenmode*, in Loos (2007) S.64f.) Ähnlich beschreibt es Eduard Fuchs (1870-1940), der ebenfalls die erotische Reizwirkung als Hauptmerkmal der Damenkleidung sah, welche die veränderten politischen Verhältnisse in die Frauenmode gebracht hätte. Patriarchale Monarchien seien, so Fuchs, im Grunde weibisch, weswegen auch die Männer darin aufreizend gekleidet waren. Der lange in der Männerkleidung bestehende Schmuck wird durch Fuchs in Retrospektive als Weibisch abgetan. Auch hier kommt es zu einer nachträglichen Umdeutung und geschlechtlicher Zuordnung. Im Gegensatz dazu sieht er die Republik als rein männlich beherrschtes Zeitalter, indem Frauen nie zur Herrschaft kommen können. In der modernen demokratischen (männlich bestimmten) Gesellschaft ist die Frau auf die Gunst des Mannes angewiesen, der nach seinen erotischen Vorlieben wählt. Mode wird für Fuchs zur Hurenmode und ist das „wichtigste und erfolgreichste Hilfsmittel im weiblichen Existenzkampf“. (Vinken (2013) S.140, zitiert E. Fuchs) Hier lässt sich eine weitere Parallele der architektonischen und modischen Strömung ziehen: „*Die Abhängigkeit der MONDE von der Gunst des Herrschers ist der Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann gewichen, welche sich in der Unzweckmäßigkeit ihrer Interieurs manifestiert. Das eigene Zimmer als Rudiment einer multifunktionalen Wohnung steht demzufolge für das Gegenteil der ursprünglichen Autonomie der adeligen Frau.*“ (Rossberg, in: Kuhlmann (2002) S.112)

Mit diesem Bruch in der Kleidungs-geschichte befassten sich viele Kulturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts. Dadurch wurde auch die Modernisierung der Frauenkleidung ein zentrales Thema in Medizin, Kunst und den Frauenbewegungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Einig war man sich der notwendigen Überarbeitung der weiblichen Kleidung, aber wie diese auszuschauen hatten, da gingen die Geister auseinander.

In der Hygiene- und Lebensreform wurde das Gesundheitskleid propagiert. Der Kampf wurde falscher und teilweise sogar schädigender (Unter)Kleidung (allen voran dem einschnürenden Korsett) angesagt, welche aus anatomischen und hygienischen Gründen verbessert gehörten. Daraus wurde das Reformkleid entwickelt, eine von den Schultern hängende bewegungsfördernde Kleidung, welche durch Zweckmäßigkeit punkten sollte. Frauenbewegungen nahmen, neben den Kreationen eigener Ideen - wie die bereits Mitte des 19. Jahrhunderts vorgestellten aber stark abgelehnten Bloomershose - die Ideen der Reformkleidung auf und gründeten Vereine und Zeitschriften, um diese weiter zu verbreiten. Allerdings nur mit mäßigem Erfolg. (Bohle, in: Erben (1984) S.107f.) Anna Muthesius

wollte mit der Entwicklung des *Eigenkleids* eine „persönliche“ Mode kreieren, welche die aktive Mitbestimmung der Trägerin in den Fokus nahm. (Muthesius (1903)) In künstlerisch-avantgardistischen Kreisen, besonders bei den Architekten, wurde das Künstlerkleid geprägt, welches das für viele abschreckend unmodische Reformkleid mit einem erhöhten ästhetischen Anspruch verbessern wollte. (Lighthart (1998) S.12ff.) Als einer der ersten ist hier Henry van de Velde (1863-1957) zu nennen, der sich mit zwei Ausstellungen – 1900 und 1904 in Krefeld -, eigenen Kreationen, Vorträgen und Artikeln für die *künstlerische Hebung der Frauentracht* einsetzte. Die erfolgreiche Ausstellung von 1900 inspirierte viele weitere deutsche Städte dem Thema eine Ausstellung zu widmen, wodurch die Ideen der Reformkleider weiterverbreitet wurden und Van de Velde sah die Frauenkleider von nun an als beständigen Teil von Kunstaustellungen. (vgl. Jaggs in: Witt-Döring (2006) S.112) Neben van de Velde stellten Künstler wie Alfred Mohrbutter (1867-1916), Bernhard Pankok (1872-1943), Richard Riemerschmid (1868-1957), Margarete von Brauchitsch (1865-1857) und Peter Behrens (1868-1940) ebenfalls ihre Kreationen in den Ausstellungen vor. (vgl. Jaggs, in: Witt-Döring (2006) S.111) Van de Velde brachte es durch einen seiner Vorträge auch in Wien zu einer publizistischen Resonanz. Auch die österreichische liberal-bürgerliche Frauenbewegung widmete sich 1902 in ihrem Magazin *Dokumente der Frauen* dem Reformkleid. Die darin besprochenen Forderungen unterschieden sich aber von der der Deutschen Reformbewegung, da in Wien weit mehr auf das Künstlerische geachtet wurde. (vgl. Lighthart (1998) S.16f.)⁷³

8.1. Reform in Wien

In Wien entstand das Interesse an Reformkleider generell relativ spät⁷⁴ und in recht kleinen Kreisen. Grob kann die Wiener Modereform in zwei Strömungen geteilt werden: Dem Erstreben einer funktionalen weiblichen Arbeitskleidung (hierfür standen Loos, sowie Roller) und dem Künstlerkleid (bei den Flöges, Wimmer-Wisgrill, Moser, Hoffmann).

Die Seccessionisten Hoffman, Roller, Klimt und Moser standen an erster Front der Wiener Kleiderreform. Bereits 1898 kritisierte Hoffmann „*den mächtigen Trieb und die Sucht nach der Uniformierung der Zeitgenossen*“. Ein starkes Geisterleben und eine hohe Kultur könnten eine persönliche Entwicklung und individuelle Freiheit, auch in Bezug auf die Kleider, gewähren. (vgl. Hoffmann „Das Individuelle Kleid“ (1898), in: Spindler (1996) S.126ff.)^{xxviii} Getragen wurden die Reform- und Künstlermode von den Frauen in und um die Künstlerkreise – Emilie Flöge, Lina Loos, Anna Moll,

⁷³ Hierfür wurde auch der 1898 verfasste Aufsatz *Damenmode* von Loos veröffentlicht.

⁷⁴ erst sechs Jahre nach den Schwester Organisationen in Deutschland und Skandinavien kam es zu dem Wiener Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung im Jahre 1902 (vgl. Tretter; Weinhäupl (2016) S.62)

Edith Moser, Mileva Roller, Anna Hoffmann.⁷⁵ (vgl. Völker, in: Tretter ; Weinhäupl (2016) S.62) Meist wurden die Frauen von ihren Ehemännern eingekleidet, die sie passend zu ihrer momentanen stilistischen Entwicklung „mitdekorierten“. Die Schwestern passten vermutlich eher die Einrichtung ihrer Wohnung der eigenen stilistischen Entwicklung an. Denn zur gleichen Zeit als die *Schwestern Flöge* ihre Wohnung ausstatten ließen (1911), führten sie auch gerade eine modische Entwicklung durch – Vom Reformkleid zum Empirekleid. (Abb. 79)

Genauer hat Angela Völker die modische Entwicklung der *Schwestern Flöge* unterteilt, die sie in vier Schritten zusammenfasste:

- von klassischen Reformkleidern mit Wiener Einfluss,
- zu kunstvollen Eigenkleider
- zu kaftanartig, schlichten Gewändern
- bis zu der Hinwendung zum Empirekleid. (vgl. Völker, in: Tretter (2016) S.61ff)



Reformkleid



Künstlerkleid



Kaftane



Empirekleid

Abbildung 79 - Modische Entwicklung bei den Schwestern Flöge vom Reformkleid zum Empirekleid, 1904-1911

Jeder dieser Entwicklungsschritte kann hierbei eher der Strömung des Künstlerkleides und nicht der funktionalen Arbeitskleidung zugesprochen werden. Im genauen Vergleich der unterschiedlichen Ansätze werde ich versuchen die Mode der *Schwestern Flöge* einzuordnen.

⁷⁵ Ich habe extra die Namen der Frauen angegeben und sie nicht als Frau von (berühmten männlichen Künstler) benannt. Tatsächlich war es gar nicht so leicht die Vornamen aller Frauen sofort herauszufinden.

8.1.2. Arbeitsmode

Die Vertreter dieses modischen Ansatzes sahen die Erneuerung der weiblichen Mode in der Entwicklung einer Arbeitskleider für Frauen. Denn die politischen Veränderungen des letzten Jahrhunderts hätten die Frau abhängig von den Gefälligkeiten und in weiterer Folge vom Geld des Mannes gemacht.

Dies hatte auch zu einer ornamentalen, erotischen Komponente in der Frauenkleidung geführt, schlussfolgerte Loos. *„Die kleidung der frau unterscheidet sich äußerlich von der des mannes durch die bevorzugung ornamentaler und farblicher wirkung (...) zeigen uns, daß die die frau in den letzten jahrhunderten stark in der entwicklung zurückgeblieben ist. (...) Je tiefer die kultur, desto stärker tritt das ornament auf [sic]“* (Adolf Loos, Damenmode (1898) in Opel (2010) S.175-181).

Die Frau vermittele durch ihre glanzvolle Erscheinung, und auch durch die Einrichtung der Wohnung (schließlich ja auch die „Sphäre der Frau“) ihre soziale Klasse, ihren ästhetischen Geschmack und, in Erweiterung, auch die ihres Mannes – eine Tendenz, die von Thorstein Veblen (1857-1929) in der 1899 erschienenen *Theorie der feinen Leute als conspicuous consumption* („Geltungskonsum“) beschrieb. Weiters beschrieb Veblen die darauf begründete Korrelation der weiblichen Abhängigkeit zum Mann und ihrer (unpraktischen) Kleidung. *„Der hohe Absatz, der Rock, der praktische Hut, das Korsett und die Verachtung für jegliche Bequemlichkeiten, die ganz offensichtlich alle zivilisierten weiblichen Kleider kennzeichnet, beweisen durchweg, daß die Frau auch im modernen Leben – wenigstens de facto – noch immer Hab und Gut des Mannes ist. Die einfache Ursache für all die Müße und all den Aufwand, den die Frauen betreiben, liegt in dem Umstand begründet, daß sie Dienerinnen sind, denen bei der Differenzierung der wirtschaftlichen Funktion die Aufgabe zufällt, die Zahlungsfähigkeit ihren Herrn zur Schau zu stellen und zu bezeugen [sic]“* (Veblen (1899) S.177). Die Frau wird zum Accessoire des Mannes, zur Bezeugung seines Reichtums. Für Veblen ist die weibliche Mode also ein Distinktionsmittel, durch welches das Bürgertum zeigen will, dass es sich die Männer leisten können, dass die Frauen nicht arbeiten. Den erotischen Aspekt in der weiblichen Mode, der für Loos im Vordergrund steht, existiert für ihn nicht.⁷⁶

Diese soziale Unausgeglichenheit zwischen den Geschlechtern sieht Loos jedoch nicht als bleibenden Sein-Zustand an. *„Das Edle im Weibe kennt nur eine Sehnsucht: sich neben dem großen Manne zu behaupten. Diese Sehnsucht kann gegenwärtig nur erfüllt werden, wenn sie die Liebe des Mannes erringt. Aber wir gehen einer neuen, größeren Zeit entgegen. Nicht mehr durch die Sinnlichkeit, sondern die durch die Arbeit erworbene wirtschaftliche und geistige Unabhängigkeit der Frau(...)“*

⁷⁶ Als weiteren Schritt sieht Veblen allerdings die genau gegensätzliche Entwicklung wie Loos, nämlich die Entstehung einer ganzen Klasse voller unproduktiver Müßiggänger, der *leisure class*, in die beiden Geschlechter nicht mehr arbeiten und sich dementsprechend kleiden.

(Adolf Loos, *Damenmode* (1898) in Opel (2010) S. 181). Die Gleichstellung von Mann und Frau bringe die Überwindung der weiblich, fremdbestimmten Mode mit sich. Statt den stets wechselnden Fetischen der Männer folgen zu müssen, könne sie durch die Eigenständigkeit das tragen, was ihr gefalle. *„Aber ein mann, der den frauen vorschriften machen will, sagt damit, daß er die frau als sexualhörige betrachtet. Er möge sich lieber mit seiner eigenen kleidung beschäftigen. Die frauen werden mit ihrer schon fertig werden [sic]“* (Adolf Loos, *Kurze Haare* (1928), In Opel (2010) S. 691). Weibliche Eigenständigkeit war zur Jahrhundertwende keineswegs ein weit verbreiteter Ansatz. Selbst bei vielen österreichischen Frauenvereinen war die verbesserte Stellung der Frau zwar wichtig, aber die Trennung von geschlechtsspezifischen Aufgabenbereichen wurde meist nicht hinterfragt. Vielmehr wurde für die Anerkennung von „weiblichen“ Aufgaben wie den Haushalt gekämpft. Denn Familie und Kindererziehung wurde – besonders in der bürgerlich-liberalen und katholischen Frauenbewegung - als wichtiger Bestandteil der Frau betont. Und während man sich in der bürgerlichen Bewegung für eine gleichberechtigte Ausbildung und Arbeitschancen einsetzte, sah die Katholische den Idealzustand im traditionellen Bild des arbeitenden Mannes und der im Heim bleibenden, komplett abhängigen, Frau. (vgl. Erben (1984) S.15f., S.18, S.24, S.28) Die Frauenbewegung der Arbeiterklassen kämpften - als einzige feministische Strömung der Zeit - für die Auflösung der Klassengesellschaft und die Gleichstellung von Mann und Frau in der Berufswelt (vgl. Helpersdorfer in Erben (1984) S.12, S.26) Auch Loos sah gleichberechtigtes Arbeiten als Lösung von Ungerechtigkeiten. *„(...) die durch Arbeit erworbene wirtschaftliche und geistige Unabhängigkeit der Frau wird in eine Gleichstellung mit dem Manne hervorrufen“* (Adolf Loos, *Damenmode* (1898), in Opel (2010) S.181). Da die Kleidung die Stellung der Menschen ausdrücke, würde sich durch gesellschaftliche Entwicklungen die Mode der Frau verändern. *„Die Frau aus diesem Kreis wurde eine reine Erwerbstätigkeit noch nicht zugestanden. In jenen Schichten, in denen sie das Recht aus Erwerb erlangte, trägt sie auch die Hose. Man denke an die Kohlengräberin in den belgischen Schichten, an die Sennerin der Alpen, an die Cervettenfischerin der Nordsee. Auch der Mann mußte sich das Recht des Hosentragens erkämpfen [sic]“* (Adolf Loos, *Damenmode* (1898), in Loos (2007) S.69). Die Akzeptanz arbeitender Frauen verringere den Unterschied der geschlechtsspezifischen Kleidung und bringe damit eine optische Gleichberechtigung.

Loos setzte sich für die Selbstbestimmung der Frauen (Mode) ein, welche in seinen Augen aber nur durch die Angleichung an das – bereits perfekt - Männliche geschehen könne. Das modische Gegenstück war für ihn das englische Damenkostüm, das sich an die klassische Dreiteilung des Herrenanzuges (Hose, Gilet, Jacke) anlehnte, und die modische Verkörperung der neue

Partnerschaftlichkeit zwischen Mann und Frau sei.⁷⁷ „*Das Weib sei dem Manne nur ein guter Kamerad, auch dieser Strömung wurde Rechnung getragen, und sie führte zur Schaffung des Tailor made costume, des vom Herrensneider gemachten Kleides*“ (Adolf, Loos, *Damen Mode* (1898), in Opel (2010) S. 178). Das friedliche und gleichberechtigte Zusammenleben von Mann und Frau wird nur in dem Ausschluss der Sexualität möglich. Doch dies ist unmöglich, denn die Ornamentik, und Erotik, sind nicht von dem Wesen der Frau zu trennen.

Die Aufklärung der Frau sah Loos daher nur in der Erziehung der Weiblichkeit in männlichen Prinzipien möglich. (vgl. Geiger, in: Kuhlmann (2003) S.70) In dieser Denkweise näherte sich Loos an die Ansichten (seines Patenkindes) Weininger (vgl. Kottow (2006) S.220), welcher in *Geschlecht und Charakter* (1903) eine ähnliche Schlussfolgerung zog. Die Gleichstellung von Mann und Frau bzw. die Emanzipation der Frau passiere, so Weininger, durch ihre Aneignung von männlichen Eigenschaften. Das Weibliche erhielt einen minderwertigen Charakter. „*Je länger das Haar, desto kürzer der Verstand*“ (Weininger (1903) S.84). Diese Logik wurde auch in der Biologie um 1900 angewendet, die besagte, dass weibliche und männliche Zellen Mann und Frau aufbauten. Jeder Mensch bestehe aus einem Mischverhältnis, und bei einem zu hohen Anteil an dem Geschlecht unpassender Elemente käme es zu Homosexualität, Hermaphroditismus, oder weiblicher Emanzipation. (vgl. Kottow (2006) S.224ff) Weininger beschrieb diese Bestandteile als W (Weib) und M (Mann), „*(...) der Grad der Emanzipiertheit einer Frau [ist] mit dem Grad ihrer Männlichkeit identisch (...)[sic]*“ (Weininger (1903) S.81) Und auch Loos setzte weibliche Emanzipation mit der Angleichung an das Männliche gleich „*In jenen vornehmen Gesellschaftsschichte aber, in der auch auf die vornehmen Abstammung der Frau gesehen wird, im Hochadel, (...) kann man eine Emancipation von der herrschenden Damenmode bemerken, indem man dort dem männlichen Zuge nach Vornehmheit huldigt*“ (Adolf Loos, *Damen Mode* (1898), in Opel (2010) S.178).

In der Sichtweise wird eine komplette Gleichheit unmöglich, da die Frau nie mehr als 50% männliche Zellen in sich tragen, und so nie ein „wahrer Mann werden kann.“ (vgl. Kottow (2006) S.229) Auch für Loos kann es nie zur kompletten Gleichstellung von Mann und Frau kommen. „*(...) denn das ornament im dienste der frau wird ewig leben*“ (Adolf Loos, *Ornament und Erziehung* (1924) in, Opel (1997) S.177). Und das Ornament trägt für Loos einen erotischen Aspekt. „*Alle Kunst ist erotisch. Das erste Ornament, das geboren wurde, das Kreuz, war erotischen Ursprungs. (...) Ein horizontaler Strich: das liegende Weib. Ein vertikaler Strich: der sie durchdringende Mann*“ (Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* (1908) in Opel (1997) S.78f.).⁷⁸ Wie das Weibliche muss das Ornament durch Ordnung, Zucht und Rationalität in die Wirkung

⁷⁷ Es bestand aus einem Rock, der Bewegungsfreiheit erlaubte, und einer Anzugsjacke und war als Bekleidung zum Reisen oder Wandern gedacht. (Peterle (2017) S.147)

⁷⁸ Diese Verbindung von Sexualtrieb und Sexualobjekt machte auch Freud der in „Drei Abhandlungen zur Sexualtherapie“ (1905) (Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtherapie*. In: ders., *Gesammelte Werke* Bd 5. London 1949., S.27-59. hier S.46f.

des „klassischen Ornamentes“ der antiken Architekturformen gebracht werden. Geistig-männliche Machtaffirmation, Selbstdisziplinierung und Triebunterdrückung werden zur einzig möglichen modernen kulturbringenden Mode. (vgl. Fischer, in: Moravánszky (2008) S.105)

Auch im Interieur des Herrenausstatters Goldman & Salatsch II kommt es zu einer Nihilierung der Frau. Loos stattete das Modegeschäft mit der Wirkung eines englischen Gentlemen's Club aus (vgl. Long (2001) S.166), der Raumplan war genau auf die Wünsche und Bedürfnisse des Gentleman ausgelegt. Es gab dort aber keinesfalls nur männliche Kunden. Elana Shapira weißt in *Assimilating with style* ((2004) S.234ff.) darauf hin, dass es durchaus auch Damenkostüme (die englischen *Tailor Made Costumes*) zu kaufen gab, auf die in den Zeitungsannoncen stetig hingewiesen wurden.⁷⁹ In der optisch architektonischen Inszenierung des Geschäftes wurde dies jedoch komplett ignoriert.

Die Aneignung der vollkommenen funktionalen männlichen Formen war aber nicht das Ideal aller Theoretiker. John Carl Flügel (1884-1955) deutet die Entwicklungen der Mode konträr zu Fuchs und Loos, er spricht von der „*großen männlichen Entsagung*“, die seit der französischen Revolution geschehen sei. „*Um diese Zeit herum kam es zu einem der bemerkenswertesten Ereignisse in der ganzen Geschichte der Kleidung, unter dessen Einfluss wir noch immer stehen. Längst ist ihm die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt worden. Die Männer verzichteten auf all die glänzenden, heiteren, raffinierten und abwechslungsreichen Formen des Schmückens. Das überließen sie denn Frauen. Das männliche Schneiderhandwerk wurde jetzt zu einer nüchternen strengen, asketischen Kunst (...) Bis zu diesem Zeitpunkt hatten Frauen und Männer um glänzende Auftreten gewetteifert*“ (Flügel (1930), S. 111 Überstz. Barbara Vinken). Die weibliche Emanzipation bringe zwar die Angleichung an die männlich funktionale Kleidung, doch anders als Loos, der das Überwinden des Ornaments als Zeichen von hoher Kultur sieht, bedauert Flügel dies. Das Schmückende bekommt für ihn keinen negativen, weibischen Charakter, vielmehr ist es ein Unisex Attribut, welches bei den Männern aus sozialen Gründen verloren ging.

Alfred Roller (1864-1935), der von 1909-1934 Direktor der Kunstgewerbeschule in Wien war, sah den Ursprung der Kleiderreform ebenfalls in der Suche nach passender öffentlicher Arbeitskleidung für die Frauen. Er wollte aber eine eigens Weibliche, und nicht eine die das Männliche imitiere. (vgl. Roller, in: *Dokumente der Frauen* (1902) S.649-654) Erfolglos sah Roller die bisherigen Verbesserungsversuche „*junge Mädchen zu Künstlerinnen*“ zu erziehen um „*sich individuell passend und wirkungsvoll zu bekleiden*“ (vgl. Roller, in: *Dokumente der Frauen* (1902) S.649 f.), ganz ähnlich wie Loos. Seine Lösung war eine (uniforme) Tracht, die auf Funktion basiert.

⁷⁹ In den Werbungen ab 1886 wurde für die Herstellung von Damenkostümen (sowie Livreen, Sport Kostümen und k.u.k. Beamten Uniformen) geworben.

Die Mode der *Schwestern Flöge* war keineswegs als Arbeitsmode gedacht, was sich an der „dritten modischen Phase“ (vgl. Völker, in: Tretter, 2016, S.65) der kaftanartigen Gewänder um 1909, aufzeigen lässt. Ihre „Kaftane“, auf einfachste Schnitte reduzierte traditionale Bekleidung aus dem Orient, verwandelt Emilie mit gestreiften und gemusterten Stoffen in besondere Gewänder. (vgl. Völker, in: Tretter (2016) S.65) Speziell mit dem „*Fledermauskleid*“, ein weites Kleid in einem schwarz-weiß gestreiften Stoff, schuf Emilie ein extravagantes Kleidungsstück. In diesem Wechsel wird bewusst, dass Emilie mit ihren Kreationen nicht Arbeits-, sondern eindeutig kunstvolle Gesellschaftskleidung kreieren wollte. Denn die einfachen, schlichten Kleider behielten durch die zarten Stoffe einen edlen Charakter. Besonders im Vergleich zu den rauen Arbeitskittel Klimts manifestierten sie sich dem gesellschaftlichen Ebenen des Lebens zugewandt. (Abb.56) Denn in ihrem Arbeitsumfeld trug Emilie stattdessen „Casual“ Kleidung, in dehnbaren Stoffen und Jumperkleider. (vgl. Schironi, in: Fischer (1987) S.195) Klimts Ansatz für die Kaftan-ähnliche Kleidung war im Gegensatz dazu genau der „Arbeitskittel“. Auf dem Gruppenfoto der Eröffnung der 24. Ausstellung der Secession (1902), sowie vielen privaten Fotos am Attersee ist er in einem „Arbeitskaftan“ abgebildet. Hermann Bahr und Anton Hanak trugen ebenfalls solche Gewänder, die nicht nur an ein Arbeitshemd, sondern auch an Kultgewänder, sowie japanische No-Kostüme erinnern. (vgl. Asenbaum; Wawerke (1981) S.77) Es gab aber durchaus Künstlerinnen, die diese Art des Arbeitskittels trugen, wie Teresa Feodorowna Ries (1874-1956), die sich 1902 in einem Selbstporträt, selbstbewusst in einem Reformartigen Kleid präsentierte oder Margarethe von Brauchitsch (1873-1939), die ebenfalls Reformkleider als Arbeitsgewand nahm. (Abb. 80)



Abbildung 80 - Feodorowna-Ries, im Arbeitskittel, 1902

8.1.3. Künstlerkleider

Die zweite Strömung der (künstlerischen) Avantgarde-Kleidung wurde von der großen Bedeutung des Wiener Tanzes beeinflusst. Auf Faschingskostümfesten (Gschnasen), die in Wien nicht wie in anderen Städten karnevaleske Verkleidungsspiele, sondern ganz auf den Tanz ausgerichtet waren, sowie auf Bällen um die Jahrhundertwende, begannen die Frauen sich in taillenlose, fallende Gewänder zu kleiden. (vgl. Ebda S.75f., S.82) In Wien stand vielmehr der neue moderne Stil im Mittelpunkt, im Gegensatz zu dem gesundheitlichen Aspekt. (Houze (2015) S.32) Erst durch die Umgestaltung der Reformkleider in anspruchsvollere Künstlerkleider wuchs das Interesse der Stadt an der avantgardistischen Kleidung. (vgl. Houze (2015) S.211) Es scheint nicht zu überraschen, dass dies in Wien ein wichtiger Schritt zur Akzeptanz der revolutionären Kleider war, in einer Stadt in der man „mehr (...) auf die tadellose Kleidung eines Arztes achtete als auf sein fachliches Können“ (Johnston (1974) S. 128, zitiert Freud, Martin: *Man and Father* (1958) S.24f.). Da überrascht es auch nicht, dass die *Wiener Mode* 1901 über den Kunstgewerbeball mit dem Motto „Kunstfrühling“: schrieb „Vielleicht knüpft sich gerade an dieses Ballfest noch eine zeitgemäße und verständige Form der modernen Frauentracht, die ja ohnehin dem hohen Panzermieder längst den Krieg erklärt hat und seine langen steifen Planchetten endlich zerbrach. Was den Ärzten und allen Vernunftgründern nicht durchzusetzen gelang, das setzen die Künstler durch, denn auf uns wirkt stärker das Schöne, als das Heilsame“ (*Wiener Mode* (1901) 14 Jg., H 13, S.564). Auch über die Krefelder Ausstellung von 1900 resümierte Berthe Zuckerkandl noch neun Jahre später: „Mit Schrecken denke ich an die Kleiderentwürfe, die Van de Velde sich geleistet hat, und Schulz-Naumburg und noch viele Schöpferische, die vermeinten es sei ebenso leicht, ein Haus zu bauen, ein Raum zu gestalten, ein Bild zu malen, als ein Kleid anzufertigen. Sie (...) unterschätzen es in diesem Fall ganz außerordentlich. Und deshalb ist die ganze Reformkleidergestaltung Homunkuluswerk. Nichts davon ist geblieben“ (Zuckerkandl, Bertha. *Wiener Allgemeine Zeitung*. „Hüte“, 21.3.1910, S.3). Die Künstlerkleider waren der Versuch, die nur für das Private angebrachte, einfache Reformkleidung⁸⁰ in etwas Modisches, für die Öffentlichkeit akzeptiertes, zu verwandeln. (vgl. Houze (2015) S.199)

Auch bei der Mode der *Flöge Schwestern* macht sich der „Wiener Einfluss des Schönen“ bemerkbar. Als ersten Entwicklungsschritt lässt sich eine Fotoreihe aus dem Jahre 1904, welche ein Jahr später in der *Hohen Warte* publiziert wurde, deuten. Die Reihe zeigt drei Kleider der *Schwester Flöge*, fotografiert in ihrem Salon, die im Schnitt den Ideen der deutschen Reformkleidung sehr nahe kamen: über-bodenlange, von den Schultern in weiten Falten herabfließende Kleider, welche ein

⁸⁰ Vergleichbar mit Nachthemden

„zeitloses“ Gewand bilden sollten. (Völker, in: Tretter (2016) S.61) Doch statt der rein von den Schultern fallenden Reformkleider, wurde bei den Kleidern auf eine schmal fallende und doch sehr bewegte Silhouette – im Gegensatz zum „klassischem“ Faltenwurf“ – geachtet. (vgl. Asenbaum; Wawerka (1981) S.79) Dem klassischen Reformkleid wurde also mit etwas mehr Kunst begegnet. (Abb. 81)



Abbildung 81 – Reformkleid *Schwestern Flöge*, 1904



Abbildung 82 – Reformkleider Wiener Werkstätte, um 1910

Noch im selben Jahr (und ein Jahr vor der Publikation der ersten Fotoreihe) begann sich Emilie dann ganz dem Künstlerkleid zu widmen. Auf (privaten) Fotografien aus ihrer Sommerfrische am Attersee, aber auch zu öffentlichen Anlässen wie der Kunstschau 1908, wurde Emilie meist in einer eigenen Komposition der modernen Kleidung abgelichtet. Sie trug weite Kleider aus einfarbigen und gemusterten Stoffen, mit meist langen Ärmel aus gefalteten Rüschen; und helle Sommerkleider mit langen, weiten Röcken, eng geschnürten Taillen und auffällig dekorierten Ärmeln. Am Attersee wurde auch die bekannteste Fotoserie des Salons aufgenommen, die 1907 in *Deutsche Kunst und Dekoration* erschien. Die mit dem Signet „GK Professor Gustav Klimt – Wien“ publizierte Fotos, zeigen Emilie in neun unterschiedlichen Kleidern vor einer üppigen Landschaft und am Seeufer stehend. Lange wurden Klimt die Kreationen zugeschrieben, heute herrscht der Konsens, dass Klimt – vermutlich im Sommer 1906 - als Fotograf agierte und seinen berühmten Namen unter die Schöpfungen seiner Lebensgefährtin setzte. (vgl. Völker, in: Tretter (2016) S.62) Die Kleider wurden hierbei nicht als „Künstler- oder Reformkleidung“ betitelt, (wie es noch in der 1905 Reihe in der *Hohen Warte* gemacht worden war) sondern wurden in die spezifischen Kategorien „Haus-Kleid“, „Sommer-

Kleid“, „Konzert-Kleid“ usw. unterteilt. (Abb. 84) Angela Völker deutet dies als Zeichen der bereits vergehenden Bedeutung der Reformmode. (vgl. Völker, in: Tretter (2016) S.62) Man könnte es aber auch als Versuch sehen, die avantgardistische Kleidung in den normalen Alltag der Bürgerfrauen zu integrieren. Denn auch van de Velde unterteilt in seinen Ausstellungen um 1900 und 1904 über die *künstlerische Hebung der Frauentracht* die modischen Ausstellungsstücke in diese Kategorien. (vgl. Van de Velde (1902)) Dies entsprach der Gebrauchsform des 19. und 20. Jahrhunderts die (konventionelle) Garderobe mehrmals am Tag je nach Anlass und Aktivität zu wechseln. (vgl. von Boehm (1996) Band 2, S.316). Die *Frauentracht* sollte eine *künstlerische Hebung* erhalten, aber deswegen nicht den alltäglichen Aspekten des Lebens im Wege stehen. *Frau* kann sich gesund und emanzipatorisch kleiden und gleichzeitig den Regeln des bürgerlichen Lebens folgen.

In der Theorie von van de Velde ergibt sich, neben den in die Alltagssituationen unterteilten Kleider, vor allem eine Spaltung der Kleiderordnung in Uniformität und Individualität. Das von ihm verwendete Wort (Frauen)*Tracht* signifizierte eine Uniformierung in der Kleidung: es bezeichnet also Kleidung, die von vielen unterschiedlichen Leuten aus einem bestimmten Grund oder als Symbol der Gruppenidentität getragen wird. (vgl. Houze (2015) S 209.ff.) Gänzlich einheitliche, uniforme Kleidung, eine Art „*Zwangs-Toilette*“ sollten Frauen, gleich den Männern, für festliche Anlässe tragen. Ähnlich Kleidung seien für alltägliche Zwecke in der Öffentlichkeit angebracht - schließlich ist es ein die Straße, Ort der Gemeinschaft, weswegen Individualität abgeschwächt gehöre. Nur im Heim sei, so van de Velde, der Platz der Frau, um Individualität und Kreativität ausleben zu können. Die Kleidung müsse sich den räumlichen und sozialen Gegebenheiten anpassen: von ganz gleich, über ähnlich zu individuell. (vgl. van de Velde (1902) S.366f.) Stil und ausgelebte Individualität wurden so in der privaten Sphäre des Heimes miteinander versöhnt. Der Widerspruch ergab sich einerseits aus der Überlegung die Frauen aus den Fängen der Modeindustrie zu lösen, um sie wie die Kleidung des Mannes rein aus Tektonik und Funktion herleitet - was durch Uniformierung geschehe. Andererseits gehöre die Persönlichkeit ausgedrückt, was in der Privatheit der Wohnung passieren könne. (vgl. van de Velde (1902) s. 365, s.367) Im Gegensatz zu der männlichen Mode, die optisch keine groben Unterschiede zwischen Heim und Arbeitskleidung machte, gab es also auch in den Augen mancher Vertreter der Kleiderreform noch eine starke Trennung zwischen dem privaten und öffentlichen Auftreten einer Frau. Dies zeugt von der undefinierten Stellung, in welcher sich die Frauen zur Jahrhundertwende befanden. Denn während der Kleidung des Mannes geprägt war von der Konstante der Uniform und des Anzugs (beiden Kleidungsstücke, die für Funktionalität und Arbeit stehen (vgl. Vinken (201) S.60)), differenzierte sich die Kleidung der Frau weiterhin in unterschiedliche, gesellschaftliche und soziale Aspekte.

Den Anspruch die Kleidung der Frauen aus den Zwängen der Modeindustrie zu befreien und sie wie den Anzug aus reiner Tektonik und Funktion herzuleiten, schien nicht komplett umsetzbar, da es mit dem Frauenbild der Jahrhundertwende nicht übereinstimmte. Die in den Köpfen der Menschen fixen Verbindung von Weiblichkeit und Sinnlichkeit splitterte die Kleidung in zwei Aspekte. Die Öffentlichkeit gehörte entsinnlicht, (vgl. Vinken (2013), S.60) weshalb die Frau sich dort uniformiert dem Männlichen anpassen sollte. In den privaten Sphären konnte sie ihre natürliche Sexualität ausleben, ohne dadurch die Öffentlichkeit zu stören. So beschreibt Völker (vgl. Tretter (2016) S.65) wie Emilie in dieser Episode des Künstlerkleides in manchen Fotos wie ein Kind wirke, dass in zu viel Dekor überfordert wirke. Mit dieser „kindlichen“ Selbstdarstellung positioniert sich die selbstständige Frau in die optische Verbindung zur *Kindsfrau*. Staggs deutet darauf hin, dass die hohen Krägen der Kleider, welche oft noch mit großen Broschen betont wurden, als neues bewegungsbeschränkende, einschnürendes Element wirken, welches quasi statt dem Korsett getragen wurde. Statt der Hüfte betonte es wie einen Gürtel nun den Hals, wodurch es an den erotischen Effekt der Strangulierung erinnere. (vgl. Staggs, in: Witt-Döring (2006) S.117) (Abb. 76, Abb. 79) Diese einschränkende Doppeldeutigkeit der Kleidung ist ein weiterer Ausdruck der Komplexität der Frauenbewegungen. So wollte sich *frau* vielleicht dann doch optisch nicht ganz so bedrohend darstellen.

Diese Zuwendung an individuelle, private Kleidung führte auch zu der Kritik an der Ausstellung von Van de Velde von 1904, dass das Ornament und nicht der Anspruch der Reform im Zentrum der Kleider sei. Und obwohl seine Frau Maria van de Velde (geboren Sèthe, 1867-1943), die die Einführung der ersten Ausstellung geschrieben hatte, betonte, dass die ausgestellten Kleider zum Alltag und zum Tragen gedacht waren, blieb es unübersehbar, dass die Künstler die Mode als kunstvolle gestaltete Gegenstände – als Teil des Dekors- betrachtet hatten und nicht als modischen Gebrauchsgegenstand. (vgl. Jaggs, in: Witt-Döring (2006) S.111ff.) (Abb. 83, Abb. 85, Abb. 87) Deswegen wurden die Texte von van de Velde von den (deutschen) Vereinen der Reformkleidung zwar rezipierten, aber nicht vollständig akzeptiert. (vgl. Ober (2005) S.100f.) Die Künstlerkleider Emilies der „zweiten Phase“ des Künstlerkleids kamen ebenfalls den Bestrebungen des individuellen Ausdrucks nahe. Denn die aufwendigen Kleider mit engen hohen Krägen, breiten Volants und gekonnter Rüschen widersprechen eigentlich der geforderten Materialaufrichtigkeit und Konstruktionsbetonung der klassischen Reformkleidung. Vielmehr schmeicheln und entsprechen sie als individuell gestaltetes „Eigenkleid“ der Trägerin. (vgl. Völker, in: Tretter (2016) S.64) Doch statt sie nur im Privatheim zu tragen, kleidete sich Emilie so auch zu öffentlichen Anlässen und brach somit mit den Thesen van de Velde. Natürlich war Emilie nicht die einzige Frau, sich in der Öffentlichkeit emanzipatorisch kleidete, allerdings ist ihre bewusste eigene Entscheidung hervorzuheben. Die Mode konnte nämlich durchaus auch gesellschaftliche und arbeitstechnische Nachteile bringen, (vgl. Gorman

(1995) S.272) unter anderem konnte das Nicht-Tragen eines Korsetts zum Verlust der Arbeit führen. (vgl. Schuster, in: Unterholzer (1996) S.114). Viele konnten es sich einfach nicht leisten, die Reformmode zu tragen. Wurde das Tragen der Reformkleider also nicht aus eigenem Interesse, sondern eher nur aus dem gesamtgesellschaftlichen Anspruch der Männer getragen, konnte es durchaus zu Isolation und Ausschluss führen. Bei Emilie war es aber eher das stolze Präsentieren der eigenen Mode und der eigenen Selbständigkeit. (Abb. 84, Abb. 88)



Abbildung 83—dress design, (assumed by) Frank Lloyd Wright, 12, 1912



Abbildung 84—Emilie Flöge im Künstlerkleid, 1906

Im Jahre 1912 begann sich Emilie dem Empirekleid zu widmen, welches von dem französischen Modisten Paul Poiret (1879-1944) propagiert wurde. Die Empirekleider standen ebenfalls für ein emanzipiertes Frauenbild, denn sie sollten ohne Korsett getragen werden - „*das andere Reformkleid*“. Dennoch schien das Modische auch für Poiret mehr im Vordergrund gestanden zu haben als der emanzipatorische Ansatz, da er nachdem er sich schonmal für den Hosenrock eingesetzt hatte, dann wieder den einengenden Humpelrock erfand. Und in den Modemagazinen, in denen das Empirekleid beworben wurde, gab es parallel noch Werbung für Korsett, was dafür spricht, dass viele weiterhin die traditionelle Unterkleidung unter den eigentlich befreienden Kleidern trugen. (vgl. Forstner, in: Erben (1984) S.74)

Sowohl als Fotomodel der Modeabteilung der Wiener Werkstätte, als auch in Fotografien Emilies von D’Ora in dem Salon *Schwestern Flöge*, sowie in privaten Aufnahmen kann ein Wechsel zu der einfachen, bequemen Mode betrachtet werden. (vgl. Völker, in: Tretter (2016) S.67)

Die Entwicklung der Mode der Wiener Werkstätte verlief ähnlich wie die der Schwestern Flöge. In der Anfangszeit waren sie ebenfalls besonders an künstlerischen Reformkleidern interessiert. Drei Schnittformen lassen sich herauslesen: weite, kaftanartige Kleider, die den Körper komplett verhüllen. Sowie schlichte Kleider, die aus einem Rechteck geschnitten und an den Seiten abgenäht wurden, und so Ärmel bildeten und voltanartig am Körper herabfielen. Ein engerer Ärmel befand sich unter dem weiten Ärmel und unter den Busen waren die Kleider andeutungsweise eingehalten: ein Schritt Richtung Empireform. Die Empirekleider waren auch bei der Wiener Werkstätte das meist umgesetzte Modell und gab die zukünftige Richtung ihrer Mode vor.⁸¹ (vgl. Völker (1984) S.28f.) (Abb. 82) Denn schlussendlich hatten die Kleider der Wiener Werkstätte auch einfach „*mehr mit Mode als mit Reform zu tun*“ (Brandstätter (1998) S.8), was Wimmer-Wisgrill in seinem Aufsatz *Über das Wesen der Mode* von 1932 bestätigte: *“Dieses Reformkleid – es war zunächst etwas abschreckend häßliches, ein wahrer Männerschreck und ein dankbares Objekt der damaligen so sehr humorvollen Simplizissimus Zeichner – dieses Reformkleid brach radikal mir der Wespentaille und hing einen etwas pyramidal geformten Sack auf die Schulter der Frauen, der sehr zum Überfluß noch mit breiten Ornamenten im damaligen Jugendstil dekoriert war [sic]“* (Wimmer-Wisgrill, in: Alte und Neue Kunst VII, Heft 64/65. (1962 (1992) S.44) Die modische Anfangsphase (bis 1912) wird sowohl Hoffmann als auch Wimmer-Wisgrill zugeschrieben.⁸² Generell können die künstlerisch-inspirierten Kleider, die modische Entwicklungen negierten, eher Hoffmann zugeschrieben werden, und die von der Mode inspirierten Kleider Wimmer-Wisgrill. (Lighthart (1998) S.33) Eine Diskrepanz zwischen dem theoretischen und praktischen Hoffmanns zeugt von einer typischen Doppelmoral der Jahrhundertwende. Denn in seinem Aufsatz *das Individuelle Kleid (1898)* hatte er sich für modische Individualität und Originalität bei Frauen und Männer eingesetzt, das individuell gestaltete Äußere sollte harmonisch den inneren Charakter beider Geschlechter ausdrücken. Selbst kreierte er aber nur Mode für Frauen und trug ausschließlich Anzüge, die mehr an die *Maske* Loos erinnern, (dieser fühlte sich auch verantwortlich für Hoffmanns Kleidung (vgl. Rukschcio; Schachel (1982) 62f.)) als an individuellen Ausdruck des Inneren. Die modische Geschlechtertrennung wurde weiter im Verkauf der Kleidung der Wiener Werkstätte bekräftigt. Denn verkauft wurde nur Kleidung für Frauen, nicht aber weil es schlicht kein Interesse der Künstler an männlicher Mode gegeben hätte. Egon Schiele (1890-1918) entwarf 1910 einige Entwürfe für Männerkleidung, die aber verworfen wurden, da nur Frauenkleidung profitabel sei. (vgl. Staggs, in: Witt-Döring (2006) S.111)

⁸¹ Für eine ausführliche Beschreibung der modischen Entwicklung vergleiche Völker (1984)

⁸² Der genaue modischer Einfluss Hoffmanns, ist allerdings umstritten, dennoch können einige Kleider eindeutig ihm zugesprochen werden und ein modisches Interesse durch mehrere schriftlichen Quellen belegt werden. (Lighthart (1998) S.33)

8.2. Die inspirierende Mode der *Schwestern Flöge*

In den meisten Abhandlungen über die Mode der Flöge wird behauptet, dass sie entweder ganz von den Künstlern gemacht worden war, und die Flöge die Entwürfe nur ausführten; Oder dass zumindest die modische Richtung von den Männern vorgegeben wurde. Mir scheint es doch wahrscheinlicher, dass die Frauen, die bisher die einengenden, traditionellen Kleider am eigenen Leibe ertragen mussten, und nun eigene Kleider mit gelerntem Schneiderhandwerk herstellten, sehr genaue Gedanken und Ideen zu der Verbesserung der Mode hatten. Auch dass Emilie zweimal im Jahr nach Paris und London fuhr, um sich dort von der aktuellen Mode inspirieren zu lassen, bezeugt von ihrem großen modischen Wissen. (vgl. Fischer (1987) S. 195f.) Doch finden sich noch weitere Indizien, die für diese Vermutung spricht.

Das Nadelwerk galt als eine mit Weiblichkeit verbundene Tätigkeit (Pollak (2004) S.75ff.) So beschrieb Sigmund Freud (1856-1939) die einzig von Frauen erfundene Technik die des Flechtens und Webens. Wie die Theoretiker des Wohnens der Jahrhundertwende sah er die Herstellung der Textilien an den weiblichen Charakter und ihren Körper gebunden. Alle anderen Techniken und Praktiken seien, so Freud, männlich. (Pollak (2004) S.148f.) Und im Gegensatz zu Sempers Bekleidungsprinzip mit globalen und Geschichte-übergreifenden, ja kosmologischen Bedeutung, sah Jakob Ritter von Falke (1825-1897), ab 1864 Direktor des neuen k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Textilien als etwas besonders heimisches, für den kommerziellen und weiblichen Bereich des Lebens. (Houze (2015) S.43) Es lässt sich die widersprüchliche Denkweise vieler Kritiker sehen, die gleichzeitig eine progressive, wie eine höchst konservative Einstellung gegenüber der Frau in der Reformbewegung hatten. Falke, wie auch Loos, erkannte und unterstützte die Frauen in der Bestimmung des Haushaltes, von der Wahl der Einrichtung, bis zur Erziehung der Kinder. *„Selbst ohne die Pflege der bildenden Künste könnte uns die Mithilfe der Frau in der Wohnungseinrichtung nur willkommen sein. Die Frau hat mehr mit Farben umzugehen als der Mann. Aus ihrer Kleidung ist noch nicht alle Farbe verbannt. Durch die stetige Sorge um die Farbe in ihrem Anzuge hat sie sich noch das Farbengefühl bewahrt, das dem Manne durch seine farblose Kleidung vollständig abgeht.“* (Adolf Loos, Die Frau und das Haus (188), in: Opel (2010) S.172f.) Denn so beschrieben sie die Frau gleichzeitig als Teil und damit Ornament der Wohnung. (Houze (2015) S.43f). Durch die „Übernahme“ des Interieurs durch die Frauen, kam es zu einer Hierarchisierung von „Männlicher“ und „Weiblicher“ Kunst. So unterschied Von Falke zwischen „Kunst im Hause“ und Kunst als „Beförderung des Schönen“ - denn nur der Mann könne Wahrheit, Schönheit und Bedeutsamen schaffen. (Rossberg, in: Kuhlmann (2002) S. 115f.)

Die Ambivalenz gegenüber der weiblichen Emanzipation war typisch in der hauptsächlich männlichen Welt der Design-Kritik, die die Frauen als zu leicht von den modischen Tendenzen und Wechsel beeinträchtigt sahen. (Houze (2015) S.43)

Tatsächlich waren es aber in Wien– im Unterschied zu Deutschland - vorwiegend Studentinnen verschiedener Textilklassen kunstpädagogischer Institutionen, welche die neuartigen Kleidermodelle kreierten. (Lighthart (1998) S.20) Hier sind speziell die Arbeiten von Maria Strauß-Likarz, Mela Köhler, Fritzi Löw, Mathilde Flög zu nennen. (Hansen (1984) S. 127-138) Und auch die Erarbeitung von Entwürfen und Mustern der „handarbeitenden“ Frauen könnten als Schlüssel der Emanzipation im Wiener Handgewerbe gedeutet werden. (Plakolm-Forsthuber (1994) S.91)⁸³ Die Modernisierung von Textilien und Mode war also durchaus in der Hand der weiblichen Künstlerinnen.



Abbildung 85 – Tea Gown, van de Velde, 1902



Abbildung 86 – Reformkleid der Schwestern Flög, 1904

Daher lässt sich vermuten, dass es viel mehr die Flöges waren, die ihre männlichen, modischen Mitstreiter mit ihren erlernten Umgang mit Stoff inspirierten – oder es zu einer gegenseitigen

⁸³ Die eigene Kreation von Mustern wurde als Zeichen der Originalität gedeutet und damit waren die Frauen „Entwerferinnen“ geworden (Plakolm-Forsthuber (1994) S.91)

Inspiration kam.^{84xxix} Bei Vergleichen der Kleider scheint sich diese Vermutung zu bestätigen, denn sowohl van de Velde als auch Klimt waren Maler und dachten also „zweidimensional“, und Hoffmann, Wimmer-Wisgrill, aber auch F.L. Wright waren Architekten, dachten also eher „tektonisch“.

Vergleicht man „*Tea Gown*“ von van de Velde (Abb. 83), und eines der Reformkleider der Schwestern Flöge (Abb. 84) werden einige Unterschiede bewusst. Beide Kleider spielen, trotz anderer Materialität, mit Schatten und Falten Wirkung. Doch während van de Velde, die Ornamentik eher adaptiv auf die Kleider legte, wird es bei dem Flöge-Kleid weiter in das Gesamtwerk integriert.

Auch im Vergleich das gestreifte Reformkleid der Wiener Werkstätte (Abb. 87) und einem ähnlichen kaftan- ähnlichen Kleid von Emilie Flöge (Abb. 88) kann eine ähnliche Differenzierung beobachtet werden. Beide Kleider sind aus einem schwarz-weiß gestreiften Stoff kreiert und sind aus einem simplen Schnitt gefertigt. Doch während das Kleid der Wiener Werkstätte, wie es scheint, nicht allzu sehr auf die Struktur des Stoffes eingeht und das Ornament auf den schlichten Schnitt des Kleides appliziert, gibt es beim Flöge-Kleid eine stoffliche Anpassung an den Körper und die Bewegung des Kleides. Trotz eines ähnlichen simplen Stoffes wurde mit kleinen Veränderungen des Musters wurde die statische Wirkung aufgehoben.

Während die Mode also bei manchen Künstlern eher als Gegenstand gesehen wurde, kam es bei den Schwestern Flöge zu einer Überschneidung von Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand, welche sie mit geschicktem Schneiderhandwerk verbanden.⁸⁵

⁸⁴ Im Gespräch mit Dr. Angela Völker (März 2019)

⁸⁵ Dies ist allerdings erst eine erste Vermutung und müsste durch eine genauere Analyse bestätigt werden



Abbildung 87– Kleid der Wiener Werkstätte, 1911

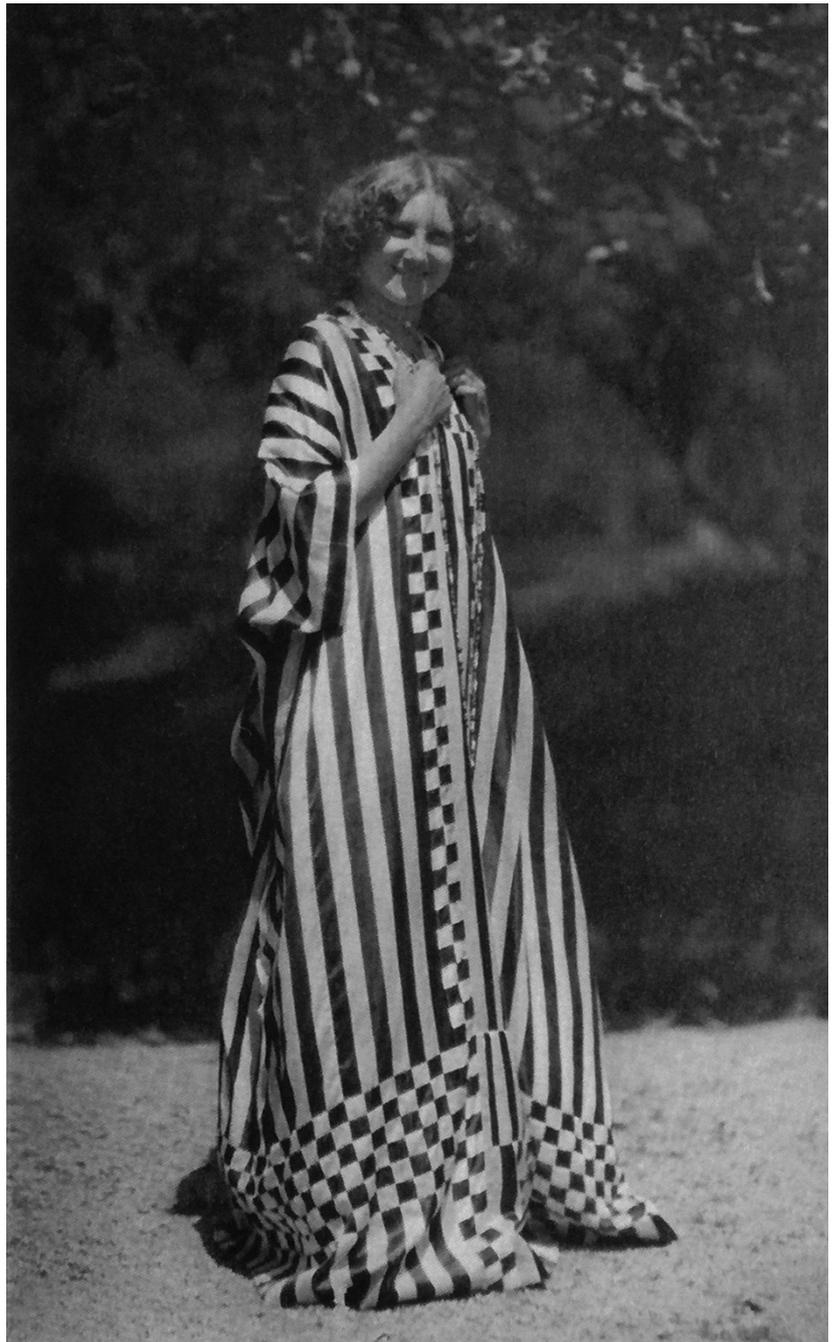


Abbildung 88– Emilie Flöge in einem kaftanartigen Kleid, 1909

[Der mann] möge sich lieber mit seiner eigenen kleidung beschäftigen. Die frauen werden mit ihrer schon fertig werden. [sic] – A. Loos ⁸⁶

⁸⁶ " Adolf Loos, Kurze Haare (1928), In Opel (2010) S. 691

Endnoten

i Erst später fügte er ein fünftes Kapitel, das der Metallarbeiten, hinzu. (Franz; Nierhaus (2007) S.75)

ii Teppiche als Sonnen- und Windschutz gingen den gemauerten Wänden lange voraus. Und selbst gemauerte Wände wurden lange hinter der sichtbaren Raumabgrenzung der bunten Wandteppiche versteckt. Als Weiterentwicklung wurden die Wände mit Stuck, oder Platten besetzt. Der Charakter des Urbilds blieb lange erhalten und wurde mit Wandbemalungen rekonstruiert. Die Ornamente der Baukunst sind daher den Regeln der Webstühle und Färbungen unterlegen. Semper (1851) S.58) Auch die Entwicklung von Epochen seien, so Semper, vom Prinzip der Bekleidung abhängig, da es durch eine Veränderung des Grundgedankens zu einer stärkeren oder schwächeren Ausbildung der inneren Struktur käme. (vgl. Harather (1991) S.33f.)

iii Das genaue Wohnverhältnis der Schwestern, ob Besitzerinnen oder Mieterinnen, lässt sich wegen des Justizpalastbrandes 1927 nicht mehr rückverfolgen. In den ersten Grundbucheinträgen nach dem Brand von 1927 ist Rudolf Drasche-Wartinberg als Alleinbesitzer des Hauses eingetragen, allerdings wird in den Bauänderungen aus dem Jahre 1904 von einer EigentümerIN gesprochen, was sich aber auch auf die Mieterin beziehen könnte. Ein Gewerbeschein ist erst aus dem Jahr 1911 bekannt (vgl. Tretter; Weinhäupl (2016) S.104)

iv Helene Dorner selbst wurde aber nie Gesellschafterin des Modesalons

v Weibliche Sexualität zu enttabuisieren hat eine wichtige Rolle in der Emanzipation der Frau, diese wurde in der Wiener angewandten Kunst der Jahrhundertwende jedoch zu einem Fetisch getrieben, in dem der männliche Künstler den weiblichen Geschlechtsakt in einer voyeuristischen Weise darstellt. Die weibliche Sexualität wird nicht der männlichen gleichgestellt, sondern bekommt einen unterhaltenden und erotisierenden Charakter. (vgl. Wesmayr, in: Erben (1984) S.112ff.) Da Frauen das Aktzeichnen bis 1920 verboten war, blieb es bei dem einseitigen Blick auf die weibliche Nacktheit und Sexualität. (vgl. Fellner (2016) S.130) Die Überwindung von sexuellem Ausdruck in der Kleidung wurde als wichtiger Aspekt der modernen Lebensweise gekennzeichnet, welcher nur von Männern vollzogen wurde. Jegliche reizvolle Darstellung von Männlichkeit wurde nun plötzlich als Rückschritt gedeutet

vi Die starke Verknüpfung von Mode und Architektur lässt sich einerseits aus Loos' großen Liebe und Verständnis zur Kleidung erklären, sowie seinem Blick für die gekonnte Darstellung dieser. Gleichzeitig musste er viele Aufträge annehmen, denn sie führten von „(...) dem für Loos existentiellen Wunsch, stets erstklassige und korrekte Kleidung sicherzustellen, die er auch später oft genug nicht bezahlen konnte, sondern durch Dienstleistungen bei Innenraumgestaltung oder Bauführungen begleichen mußte [sic]“ (Ruschkio (1989) S. 43)

vii Eine weitere Verbindung zu der Welt der Mode stellt Loos in seiner Benennung selbst her. Bis ins Jahre 1910, als er sich hauptsächlich mit Ausstattung von Geschäftsräumen und Wohnungen beschäftigte, bezeichnet Loos sich nicht als Architekt, sondern als Ausstatter oder Outfitter. Die gleiche Bezeichnung, die auch Goldmann & Salatsch als „Tailors & Outfitters“ in ihren Werbeanzeigen benützten. (vgl. Bock (2009) S.34).

viii Er verkaufte es danach an die Gastronomin Lina Schöner und blieb bis zu seinem Tod Stammgast in dem Kaffeehaus (Der alte Obertimpfner ist gestorben. In: Kleine Volks- Zeitung, 26.2.1926 S.6; Online bei ANNO)

ix In einem Zeitungsartikel vom Ablehnen Carl Obertimpfners wird von den vielen weiblichen Kaffeegästen gesprochen. Es scheint also keineswegs ein rein männliches Kaffeehaus gewesen zu sein. Allerdings stammt die Quelle bereits vom Ende der 1920er Jahre, was die genauen Bedingungen um 1900 unbeantwortet lässt. (Der Tod eines populären Wiener Cafetiers, in: Neue Freue Presse, 25.2.1927 S.10, über ANNO)

x Das größere Banner ist der heute weitaus Bekanntere als der Ursprüngliche, ist aber vermutlich aus rein praktischen Gründen entstanden. In den ersten Jahren des Salons war auf der gesamten Fassade des Casa Piccola nur dieser eine Banner angebracht und auch bei den umstehenden Häusern gab es kaum Werbeschriften. In den späteren Jahren kamen immer mehr Geschäfte in die Umgebung und in das Casa Piccola, die ebenfalls die Fassaden als Werbeträger nutzen. Allein der im Mezzanin sassige Sanitär L. Gutmann baute seine Banner vom Jahre 1910 bis zum Jahre 1930 auf das doppelte aus. 1910 bespannte er wie der Modesalon den Turm mit seinem Banner, 1930 hatte er bereits die gesamte Westfassade seines Stockwerkes bespannt. Auch das Kaffeehaus hatte ab dem Jahre 1930 einen großflächigen Schriftzug auf ihrem Windzug angebracht. Die Schwestern mussten daher vermutlich mit der Größe und Sichtbarkeit ihres Banners nachrücken, um weiterhin wahrgenommen zu werden.

xi Die Abänderung des in den Architekturplänen (1896) als Fenster gebaute Wandbereich in eine weitere Wohnungstür wurde am 20.1.1904 mit einem Schreiben und Plänen für das Baumagistrat eingereicht. Der Änderungsplan, in dem neben der neuen Türöffnung einige Wandöffnungen versetzt wurden, umfasst nur den westlichen und südlichen Bereich der Wohnung, während es im östlichen Teil zu keinerlei Eingriffen kam – also nur in den Bereichen der Werkstätten und des Salons kam es zu Änderungen, während der private Teil des Stockwerkes unverändert blieb. Unterzeichnet wurde der Plan von dem Baumeister Friedlich Reichel, der auch für die Marinesektion zuständig war.(Quelle MA 37, Änderungsplan, 1.Stock, 1904)

xii Die wenigen noch erhaltenen Quellen und Materialien über den Salon Schwestern Flöge bezeugen von einem starken, engagiertem Interesse an den Ideen der avantgardistischen Mode.

xiii So wurde 1916 auch das Dirndl, als Aushängeschild der österreichischen Kleidung, wieder in der „Wiener Mode“ propagiert und auch in der Wiener Werkstätte sind zu dieser Zeit Dirndl hergestellt worden. (Völker (1984) S.114)

xiv Generell bedeuteten für Loos die Ideale des Biedermeiers, in dem die „guten alten Familienwerte“ im Mittelpunkt standen und der väterliche Patriarch an der Spitze der familiären Gesellschaft, das ideale Lebensmodell. Der „schöne Vater“ wurde dadurch zum kulturellen Helden. (Shapira (2001) S.255)

xv Die weibliche Verbundenheit mit dem Interieur ging aber noch weiter. „(...) Das Innere, das Eingegrenzte und das Umschlossene des privaten Wohnens wie auch die Ausgestaltung und Dekoration der Oberfläche dieses Inneren (wurden) immer schon mit der weiblichen Praktik verbunden. (...) Der Vergleich zwischen dem Innersten des Wohnens und dem weiblichen Körper reicht von der Symbolik und Emblematis über Repräsentation, Metapher und Analogie bis zu Verkörperung des Geschlechts. So stehen etwa Höhlen und alle höhlenartigen Wohnungen für den Ersatz der (...) mütterlichen Ursprungshöhle (...).“ (Pollak (2004) S. 34f.) Man denke hier auch an Freuds Traumsymboliken, die ebenfalls die Verknüpfung von Höhlen und dem weiblichen Geschlecht beschreiben

xvi Daraus könnte gezogen werden, dass dies daher nicht nur aus fotografischen Gründen, sondern eher aus Privaten gemacht wurde. Vielleicht dachten sie auch an Adolf Loos, der meinte ein kultivierter Mensch würde niemals aus dem Fenster schauen. Da die Straße, dieser minderwertige Ort, habe nichts zu bieten. (vgl. Kuhlmann (2002) S.49f.)

xvii Emilie blieb den Rest ihres Lebens ledig. Die akribische Art wie sie das Zimmer ihres verstobenen Lebensgefährten bewahrte, zeugt von dem großen Platz den Klimt für immer bei ihr hatte, auch wenn sie selbst nie ein Wort darüber verloren hatte. Erst im Nachlass der 1970er Jahre - fast zwei Jahrzehnte nach Emilies Tod 1952 - wurden das festverschürte Bündel voller Briefe, Telegrammen und Karten, die zwei Weltkriege, die Auflösung des Salons 1938, die Zerstörung der Wiener Wohnung während der letzten Kriegstage 1945 und die Evakuierung an den Attersee überstanden, entdeckt. (vgl. Fischer (1987) S.166)

xviii In den Geschossplänen von 1898, 1901, 1904 und 1939 gibt es hierzu allerdings Ungereimtheiten. Eine Trennwand wird uneindeutig als abgebrochen, wiederaufgebaut oder noch bestehend eingezeichnet. In meiner Aussage stütze ich mich auf den Plan von 1904, welcher eine klare Trennung der beiden Wohnungsbereiche verzeichnet. Da allerdings in den Plänen nach dem Auszug der Flöges im Jahre 1939 eine neu zu bauende Trennwand eingezeichnet ist, könnte es durchaus eine Verbindung zwischen Modesalon und Wohnung gegeben haben. Dies Verbindung wäre zwischen dem Gang, welcher den Modesalon wie die Werkstätten erschloss, und in diesem Fall auch das Vorzimmer der Privatwohnung, gewesen. (Quelle: MA 37, Geschosspläne 1. Stock, Mariahilfer Straße 1b)

xix Dieses lag zwischen Küche und Wohnzimmer und war das einzige (öffentliche) Zimmer welches theoretisch abgeschlossen werden konnte, da es nicht als Durchgangszimmer benützt werden musste. Benützt wurde es vermutlich als Ankleidezimmer oder war das Zimmer einer Dienstin. So gehörte es vielmehr zu den „funktionalen“ Räumen der Wohnung, also zu den privaten oder repräsentativen. Die Privatwohnung ist den Änderungsplänen von 1904 nicht komplett eingezeichnet, aber in den Plänen des Auszuges wurde eine Verbindung zwischen den beiden Zimmern geschlossen, was daraus schließen lässt, dass ein Durchgang bestand. Auf den Plänen von 1898 ist die Verbindung eingezeichnet, in denen von 1901 wieder nicht. Da sich aber auch auf dem Foto dieses Raumes eine Tür an besagter Stelle erkennen lässt, kann daraus geschlossen werden, dass der Plan von 1901 an dieser Stelle falsch ist. (Quelle: MA 37, Geschosspläne 1. Stock, Mariahilfer Straße 1b)

xx Die genaue Anzahl lässt sich nicht festlegen, da sich der Plan des Einzuges und des Auszuges voneinander unterscheiden. Im Plan von 1901 wird ein Dienerzimmer neben dem Vorzimmer der Wohnung eingezeichnet, welches in das Treppenhaus blickt. Im Plan von 1939 befinden sich daneben ein weiteres, welches allerdings schon in der Ebene des Modesalons gewesen wäre. Außerdem wird das Cabinet neben der Küche auch hier als Dienerzimmer beschriftet. Auf der Seite der Werkstätte waren zwei Zimmer den Dienstmännern zugeschrieben. In den Plänen von 1939 und 1940 werden diese einmal komplett mit der Küche verbunden und ein Jahr später nur teilweise verbunden. (in dem unteren und auch größeren der beiden befand sich vermutlich das Klimt-Zimmer) Manche Dienstmännern Zimmer könnten durchaus auch als Lager, Schrank oder weiteres benützt worden sein. (Quelle: MA 37, Geschosspläne 1. Stock, Mariahilfer Straße 1b)

xxi Auch wenn es noch bei größeren Haushalten gängig war auch als „Nicht-Ehepaar“ gemeinsam in einem Bett zu schlafen, kam es in vielen Städten der Jahrhundertwende zur Zuspitzung des „geteilten“ Bettes – die Bettgeher entstanden aus einer solchen „Bett-Not“, dass es ein weitverbreitetes Phänomen wurde. Der knappe und daher sehr teure Wohnraum konnte nicht alle Landflüchtlinge aufnehmen, weswegen Betten für einige Stunden des Tages vermietet wurden, während der Wohnungsinhaber die Schlafstelle selbst nicht benötigten. (vgl. <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/165729>)

xxii Neben gemeinsamen Urlauben der Klimts und Flöges, der Freundschaft von Emilie und Gustav, der Schwägerin durch die Ehe von Ernst und Helene Klimt wurde Gustav nach dem Tod seines Bruders Ernst zum Vormund seiner Nichte Helene (vgl. Fischer (1987) S.21)

xxiii Diese Entwicklung war allerdings recht schnell geschehen, da noch der Sonnenkönig Lois XIV seine Gäste empfangen habe, während er auf der Toilette gesessen sei, nur einmal in seinem Leben gebadet habe und die damalige Gesellschaft ihre chronischen Floh und Parasiten Plagen nicht nur waschen, sondern durch allmögich anderen Tricks bekämpfen versuchte. (vgl. Kuhlmann (2002) S.60ff.)

xxiv Paradoxiereise führte dies zu keiner Zeitersparnis im Haushalt, sondern kam parallel mit der systematischen Erziehung der Hausfrau zu Hygiene und Konsum. Bereits in den 1920er Jahren erfand Christine Frederick den Begriff creative waste, um die moralische Obligation der Hausfrau zu beschreiben, im ständigen Wechsel zahllose Produkte zu kaufen und wieder wegzuerwerfen. Die Erleichterung der Arbeit ging mit der Erhöhung des Standards einher, denn die Industrie hatte den Körper als neuen Markt entdeckt und die Frauen als wichtigste Konsumentinnen. Die Werbung unterstützte dies noch weiter, in dem sie durch sozialen Druck („was würden die Nachbarn sagen?“) auf die KonsumentInnen ausübte Sauberkeit (gerade durch die stets variierenden Standards) scheint fast als eine Art Beschäftigungstherapie (bis heute meist von der Frau) zu sein, um einen gewissen Stundenansatz an Hausarbeit erreichen zu können. (vgl. Kuhlmann (2002) S.62ff.)

xxv Insbesondere das Badezimmer schien als das primäre Modell der modernen Architektur für die gesamte Wohnung angesetzt zu sein. Die Funktionen des Badezimmers sind in die sichtbaren physischen Aktionen des Körpers charakterisiert. Meist handelt es sich um einen kleinen Raum, in dem der Benutzer seine Maske abstreifen kann und seinen oder ihren nackten, natürlichen Körper entblößen. Die Infrastruktur und Oberflächenmaterialien sind im Gegensatz zu den anderen Zimmern der Wohnung weitaus kostspieliger. Und es ist, neben der Küche, der technischste Raum, in dem die Hygiene die größte Rolle spielt. Loos sah die Klempnerei als der wichtigste architektonische Beitrag Amerikas und Le Corbusier beschrieb die Toilettenschüssel als das Paradigma für funktionalistisches Design. (vgl. Kuhlmann (2002) S.62)

xxvi Es gibt hier allerdings einige Objekte, die sich wiederholen. Die Frauenfigur steht sowohl im Schlafzimmer als auch im Speisezimmer, das gleiche kann bei mehreren Vasen beobachtet werden. Es kann also durchaus sein, dass viele Objekte extra für die Aufnahmen so arrangiert worden waren, und einige Oberflächen eigentlich leerer waren.

xxvii Dass die Kleidung des dritten französischen Standes in starker Verbindung mit der Mode des modernen Mann des 19. Jahrhunderts steht, lässt sich an der Kleiderordnung der von Ludwig XVI. am 4.5.1789, also kurz vor der französischen Revolution, einberufenen Generalstände, verdeutlichen. Dieses Unterfangen, welches den Absolutismus durch Sanierung des Haushalts retten sollte, hatte seit 1614 nicht mehr stattgefunden. Das Protokoll hielt sich strikt an die fast 200 Jahre veraltete Regeln - samt Kleiderordnung. Königin und König erschienen in aufwendiger Kleidung voller Silber, Diamanten, Seidenbrokat und anderen teuren Stoffen – sie präsentierten den Himmel auf Erden, den Abglanz göttlichen Strahlens. Der Klerus trug violette Roben, die Aristokratie Federhüte, mit Gold bestickte Samtjacken und Spitzenkrawatten und schwarz seidene Kniebundhosen und weiße Seidenstrümpfe. Die Mitglieder des dritten Standes hatten einfache schwarze Anzüge, billige Musselinhaltstücher und schlichte schwarze Hüte zu tragen. „Die stumpfen, dunklen Anzüge der Abgeordneten des dritten Standes verschluckten das Sonnenlicht und bildeten den ideal matt-dunklen Hintergrund für das Leuchten der Farben, das Funkeln der Regenbögen“ (Vinken 2013, S.54). Wollte der König mit diesem Akt seine Herrschaft retten, war diese Demütigung des dritten Standes wohl eher ein weiterer Schritt in Richtung Untergang des französischen Absolutismus. Hier hatte sich das bisher als aristokratisches und klerikales Privileg, die schöne Ordnung des Kosmischen zu repräsentieren, gewandelt. Man sah es nicht mehr als Seinsqualität sondern als Ausbeutung und arrogante Anmaßung. Durch die veränderten Machtverhältnisse in der neuen Republik, in dem alle Männer Brüder geworden waren, sollten auch alle Brüder gleich gekleidet sein und niemandem durch prunkvolles Aussehen die Show gestohlen werden. Die männliche Kleidung der neuen Republik wurde der Anzug. Also das Kleidungsstück, das dem „gedemütigten“ dritten Stand am ähnlichsten kommt. Der moderne Anzug entwickelte sich vom Schnitt her aus der pragmatischen Kleidung des englischen Landadels, die symbolische Bedeutung ist in dem „matt-dunklen Hintergrund“ des dritten Standes zu finden - nur dass statt der Aristokratie nun die Frau begann im „Leuchten der Farben“ (vgl. Vinken (2013), S.54) zu glitzern.

xxviii Trotz des großen Interesses an Mode erzeugte die Wiener Werkstätte selbst erst nur Modebeiwerk wie Knöpfe, offiziell wurde die eigenständige Modeabteilung erst 1911 eingerichtet, die von Eduard Wimmer-Wisgrill bis zu seinem Weggang 1922 künstlerisch geleitet wurde, (vgl. Völker (1984) S.250) und 1916 einen eigenen Modosalon erhielt. (Ebda S.256) xxviii

xxviii Auch Megan Brandow-Faller hinterfragt die geläufige Sichtweise der weiblichen Muse und des männlichen Künstlers in „*Man, Woman, Artist? Rethinking the Muse in Vienna 1900*“, und vermutet auch eher eine wechselseitige Inspiration zwischen Mann und Frau.

Literaturverzeichnis

- ACHLEITNER, FRIEDRICH: Wiener Architektur – Zwischen typologischen Fatalismus und semantischen Schlamassel. Wien [u.a.] 1996.
- ARETZ, GERTRUDE: Die elegante Frau – eine Sittenschilderung vom Rokoko bis zur Gegenwart. Hamburg 2012 [Leipzig, Zürich, 1929].
- ARIÈS, PHILIPPE; PERROT, MICHELLE (HG.): Geschichte des privaten Lebens. 4. Band: Von der Revolution zum Großen Krieg. Frankfurt a.M. 1992 [De la Révolution à la Grande Guerre].
- ASENBAUM, PAUL: Glanzstücke - Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte [Katalogbuch zur Ausstellung, Wien Museum Karlsplatz, 13.11.2008 – 22.2.2009; Schmuckmuseum Pforzheim, 14.3-5.7 2009]. Stuttgart 2008.
- ASENBAUM, PAUL; WAWERKA, PETER: Moderne Vergangenheit Wien 1800-1900 [Katalogbuch zu Ausstellung, Wien Künstlerhaus, 21.5.1981-9.8.1981(Möbel, Metall, Keramik, Glas, Textil Entwürfe aus Wien)]. Wien 1981
- Bachelard, Guston: Poetik des Raumes. München 1960 [la poétique de l'espace].
- BARBEY D'AUREVILLY, JULES; MAUROIS, ANDRÉ: Über das Dandytum und über Georg Brummel: ein Dandy ehe es Dandys gab. Berlin 2006 [Du dandysme et de G. Brumell].
- BARONI, DANIELE; D'AURIA, ANTONIO: Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte. Stuttgart 1984.
- BECKER, RUTH; KORTENDIEK BEATE (HG.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung – Theorie, Methoden, Empirie. (2.Auflage) Wiesbaden 2008.
- BEUYS, BARBARA: Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich 1913-1919. Berlin 2015 [München 2014].
- BEER, URSULA (HG.): Klasse Geschlecht – feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik. Bielefeld 1987.
- BLAU, EVE: Rotes Wien Architektur 1919-1934 Architektur-Raum-Politik. Wien 2014 [The architecture of Red Vienna 1919 – 1934]
- BOBEK, HANS; LICHTENBERGER, ELISABETH: Wien – bauliche Gestalt und Entwicklung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Wien [u.a.] 1978 (2. Auflage).
- BOCK, RALF: Adolf Loos - Leben und Werk 1870-1933. München 2009.
- BOEHN, MAX VON: Die Mode. Band.1. - Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter zum Barock. München 1996 (5. Auflage).
- BOEHN, MAX VON: Die Mode. Band.2. - Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil. München 1996 (5. Auflage).
- BOURDIEU, PIERRE: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M. 1982 [La distinction – critique sociale du jugement 1979].
- BÖSEL, RICHARD: Adolf Loos 1870-1933 – architettura utilità e decoro [Katalogbuch zur Ausstellung, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 7.12. 2006 – 11.2. 2007]. Mailand 2007.
- BLUNDELL-JONES, PETER: Architecture And Ritual – How Buildings Shape Society. London [u.a.] 2016.
- Breckner, Ingrid; Schaubert, Antje; Schmalz, Klaus M.: Soziologie des Wohnens. München 1981.

-
- BRANDOW-FALLER, MEGAN: Man, Woman, Artist? Rethinking the Muse in Vienna 1900. In: *Austrian History Yearbook* 39 (2008) S.92-120. <https://www.cambridge.org/core/journals/austrian-history-yearbook/article/man-woman-artist-rethinking-the-muse-in-vienna-1900/49EF6D7040139C57309E9464474E0A9F> Zugriff 12.12.17
- BRANDSTÄTTER, CHRISTIAN: *Klimt und die Mode*. Wien [u.a.] 1998
- BRANDSTÄTTER, CHRISTIAN [HG.]: *Wien 1900 – Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*. Wien 2011 (2. Auflage)
- BRANDSTÄTTER, CHRISTIAN: *Wiener Werkstätte – Design in Vienna 1903-1932; architecture, furniture, commercial art, postcards, bookbinding, postern, glass, ceramics, fashion, textiles, accessories, jewelry*. New York 2003.
- BRAUN, CHRISTINA VON (HG.): *Gender Studien – Eine Einführung*. Stuttgart 2006 (2. Auflage).
- BRIX, EMIL; FISCHER, LISA (HG.): *Die Frauen der Wiener Moderne*. [eine Veröffentlichung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft]. München [u.a.] 1997
- BROUDE, NORMA; GARRARD, MARY G. (HG.): *Feminism and Art History – Questioning the Litany*. New York 1999 (19. Ausgabe).
- BUXBAUM; GERDA: *Mode aus Wien 1815-1938*. Salzburg 1986.
- CHADWICK, WHITNEY: *Frauen, Kunst und Gesellschaft*. Berlin [u.a.] 2013 [London 1992].
- CZECH, HERMANN; MISTELBAUER, WOLFGANG: *Das Looshaus*. Wien 1984 (3. Auflage).
- CZERNIN; MONIKA: *Anna Sacher und ihr Hotel – im Wien der Jahrhundertwende*. München 2016.
- Despeghel, Michael: *Wer besser schläft, ist länger wach*. München 2007.
- EGGER, GERHART: *Vienna in the age of Schubert: the Biedermeier interior 1815-1848*. London 1979.
- ERBEN, TINO: *Die Frau im Korsett - Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848-1920*. [Katalogbuch zur Ausstellung, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 14.4.1984-10.2.1985]. Wien 1984.
- FAHR-BECKER, GABRIELE: *Werkstätte 1903-1932*. Köln 2015.
- FELLNER, SABINE; WINKELBAUER, ANDREA (HG.): *Die bessere Hälfte – Jüdische Künstlerinnen bis 1938 = The better half: Jewish women artists before 1938*. [Katalogbuch zur Ausstellung, Jüdisches Museum Wien, 4.11.2016-1.5.2017] Wien 2016.
- FISCHER, LISA: *Lina Loos oder wenn die Muse sich selbst küsst: eine Biographie*. Wien [u.a.] 1994.
- FISCHER, WOLFGANG GEORG: *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*. Wien 1987.
- FLÜGEL, JOHN CARL FLÜGE: *The Psychology of Cloths*. London 1930.
- FOLLMANN, SIGRID- URSULA: *Wenn Frauen sich entblößen... Mode als Ausdrucksmittel der Frau der zwanziger Jahre*. Marburg 2010.
- FORSTHUBER, SABINE: *Moderne Raumkunst – Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*. Wien 1991.
- FORSTNER, REGINA: *Drunter und Drüber – Wiener Damenmode von 1900 – 1914* [Katalogbuch zur Ausstellung, Hermesvilla Lainzer Tiergarten, 11.4.1984 – 28. 2. 1988]. Wien 1987.
- FRANK, SUSANNE: *Stadtplanung im Geschlechterkampf – Stadt und Geschlecht in der Großstadtentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Opladen 2003

FRANZ, RAINHALD; NIERHAUS, ANDREAS (HG.): Gottfried Semper und Wien – Die Wirkung des Architekten auf „Wissenschaft, Industrie und Kunst“. Wien [u.a.] 2007.

FREUD, SIGMUND: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt a.M. 2000

GAAR- ZETTL, BARBARA: Körper-Geist-Korsett – Betrachtung des Frauenbildes unter der gesellschaftlichen und kostümhistorischen Beeinflussung. Linz 2005.

GANTNER, JOSEPH (HG.): Neues Bauen in der Welt – Einzeldarstellungen – Band IV Adolf Loos - mit 270 Abbildungen. Wien 1931.

GORMAN, CARMA R.: Fitting Rooms - The dress designs of Frank Lloyd Wright. In: Winterthur Portfolio, Vol. 30, Nr 4 (1995), Chicago 1995.

https://www.academia.edu/327586/Fitting_Rooms_The_Dress_Designs_of_Frank_Lloyd_Wright Zugriff180319

GREINER, MARGRET: Auf Freiheit zugeschnitten - Emilie Flöge - Modeschöpferin und Gefährtin Gustav Klimts. Wien 2014.

GUGITZ, GUSTAV: Das Wiener Kaffeehaus – ein Stück Kultur- und Lokalgeschichte. Wien 1940.

Hank, David A.: The decorative designs of Frank Lloyd Wright. Toronto 1999 [New York 1979].

HANSEN, TRUDE: Wiener Werkstätte Mode – Stoffe, Schmuck, Accessoires. Wien [u.a.] 1984.

HAUG, WOLFGANG FRITZ (HG.): Warenästhetik - Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik. Frankfurt a. M. 1975.

HARATHER, KARIN: Haus–Kleider: zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur. Wien [u.a.] 1991.

HERRBERG, HEIKE; WAGNER, HEIDE: Wiener Melange – Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus. Berlin 2014.

HOFFMANN, JOSEF: Selbstbiografie, in: Spiel, Hilde; Breicha, Otto; Eisler, Georg (Hg.): Ver Sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur. Wien 1972 (4. Auflage).

HOUZE, REBECA: Fashionable Reform Dress and the Invention of Style in Fin-De-Siècle Vienna. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, Vol. 5, No.1. S.29-56. 2001.

https://www.academia.edu/9151835/Fashionable_Reform_Dress_and_the_Invention_of_Style_in_Fin-de-Si%C3%A8cle_Vienna_Fashion_Theory_The_Journal_of_Dress_Body_and_Culture_Vol.5_No.1_March_2001_pp.29-56 Zugriff 18032019

HOUZE, REBECCA: Textiles, Fashion and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War – Principles of Dress. Farnham [u.a.] 2015

HOLLAND, JACK: Misogynie – Die Geschichte des Frauenhasses. Frankfurt a. M. 2007.

HUSSLEIN- ARCO, AGNES; WEIDINGER, ALFRED (HG.): Gustav Klimt & Emilie Flöge – Fotografien. Wien, München [u.a.] 2012.

HUSSLEIN, ARCO, AGNES; WEIDINGER, ALFRED (HG.): Gustav Klimt & Josef Hoffmann – Pioniere der Moderne (Pubilkation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Belvedere, Wien, 25.10.11-4.3.2012) Wien [u.a.] 2011.

JANKOWITSCH, REGINA MARIA: K&K Eitelkeiten – Mode und Uniformen unter Kaiser Franz Joseph. Wien 1997.

JOHNSON, JULIE MARIE: The memory factory: the forgotten women artists of Vienna 1900. West Lafayette 2012.

-
- JOHNSTON, WILLIAM M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte – Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Wien [u.a.] 1974.
- KANDEL, ERIC R.: Das Zeitalter der Erkenntnis – Die Erforschungen des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. München 2012 [the age of insight].
- KAUT, HUBERT: Modeblätter aus Wien – Mode und Tracht von 1770 bis 1914. Wien [u.a.] 1970.
- KINNEY, LEILA W.: Fashion and Fabrication in Modern Architecture. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3, *Architectural History* 1999/2000 (Sep. 1999), S.472-481, <http://www.jstor.org/stable/991541> Zugriff 170618
- KLEIN-PRIMAVESI, CLAUDIA: Die Familie Primavesi – Kunst und Mode der Wiener Werkstätte- Wien 2006.
- KOTTOW, ANDREA: Der kranke Mann – Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900. Frankfurt a. M. [u.a.] 2006.
- KUHLMANN, DÖRTE: Raum, Macht & Differenz - Genderstudien in der Architektur. Wien 2005. (2. Auflage).
- KUHLMANN, DÖRTE (HG.): *Building Gender – Architektur und Geschlecht*. Wien 2002.
- KUHLMANN, DÖRTE (HG.): *Building Power – Architektur, Macht, Geschlecht*. Wien 2003.
- KULKA, HEINRICH: Adolf Loos – Das Werk des Architekten. Wien 1931.
- KRASNY, ELKE: Stadt und Frauen – Eine andere Topographie von Wien [Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Wienbibliothek im Rathaus, Wien, 27.10.2008-26.6.2009]. Wien 2008.
- KRAVAGNA, CHRISTIAN (HG.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997
- KRISTAN, MARKUS (HG.): *Ich warne Sie vor Josef Hoffmann – Adolf Loos und die Wiener Werkstätte*. Wien 2014.
- KRISTAN, MARKUS: *Adolf Loos –Läden & Lokale*. Wien 2001.
- LANGER, BERNHARD: *Authentizität und Inszenierung – zur sinnlichen Gegenwart von Architektur und deren Vermittlung*. Wien 2014
- LECHNER, ISABELLA: *Wienerinnen, die lesen, sind gefährlich*. München 2012.
- LEHNE, ANDREAS; MEIßL, GERHARD: *Wiener Warenhäuser – 1865-1914*. Wien 1990.
- LIGHTHART, JEANNE: *Eduard Josef Wimmer-Wisgrill - seine Bedeutung für die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1910-1922*. Wien 1997.
- LOOS, ADOLF: *Warum ein Mann gut angezogen sein soll – Enthüllendes über offenbar Verhüllendes*. Wien 2007.
- LONG, CHRISTOPHER: *The New Space: Movement and Experience in Viennese Modern Architecture*. New Haven 2016.
- MCLEOD, MARY: *Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity*. In: FAUSCH, DEBORAH; SINGLEY, PAULETTE; EFRAR ZVI, RODOLPHE EL-KHOURY (HG.): *Architecture: in fashion*. New York 1994.
- MEINERS, ANTONIA: *Die Stunde der Frauen – 1913-1919 zwischen Monarchie, Weltkrieg und Wahlrecht*. München 2013.
- METZGER, RAINER (HG.): *Wien um 1900*. Köln 2018.

-
- MEYSELS, LUCIAN O.: In meinem Salon ist Österreich – Berta Zuckermandl und ihre Zeit. Wien [u.a.] 1984.
- MILLER, MANU VON: Sonja Knips und die Wiener Moderne - Gustav Klimt, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestalten eine Lebenswelt. Wien 2004.
- MORAVÁNZKY, ÁKOS (HG.): Adolf Loos – die Kultivierung der Architektur. Zürich 2008.
- Munch, Anders V.: Der stillose Stil – Adolf Loos. München 2005 [Den stilløse Stil].
- MUSCHELER, URSULA: Möbel, Kunst und Feine Nerven - Henry van de Velde und der Kultus der Schönheit 1895-1914. Berlin 2012.
- MUTHESIUS, ANNA: Das Eigenkleid der Frau. Krefeld 1903
- MUTHESIUS, HERMANN: Wie baue ich mein Haus. München 1919 (3. Auflage). Zugriff: <https://archive.org/details/wiebaueichmeinha00muth/page/n7> Zugriff240219
- NATTER, TOBIAS G.; FRODL, GERBERT; (HG.): Klimt und die Frauen [Katalogbuch zur Millenniumsausstellung, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 20.9.2000 bis 7.1.2001]. Köln 2000.
- NATTER, TOBIAS (HG.): Klimt and the Women of Vienna's Golden Age:1900-1918 [Ausstellungskatalog, Neue Galerie, New York, 22.9.2016 – 16.1.2017]. München [u.a.] 2016.
- NEIß, HERTA: 100 Jahre Wiener Werkstätte - Mythos und ökonomische Realität. Wien [u.a.] 2004.
- NEUBURGER, SUSANNE; RÜDIGER, BARBARA (HG.): Reflecting Fashion – Kunst und Mode seit der Moderne [Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien. 15.6.2012 – 23.9.2012.] Wien [u.a.] 2012.
- NICHOLSON, LINDA J.: Gender And History – The Limits of Social Theory in the Age of the Family. New York [u.a.] 1986.
- NEBEHEY, CHRISTIAN (HG.): Gustav Klimt – Dokumentation. Wien 1969.
- NIERHAUS, IRENE: ARCH 6 - Raum Geschlecht Architektur. Wien 1999.
- NOEVER, PETER (HG.): Josef Hoffmann 1870-1956 – Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen [Sammlungen des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst, der Hochschule der Angewandte Kunst, Wien, und Objekte aus Historischen Museum der Stadt Wien]. Wien [u.a.] 1987.
- NOEVER, PETER; EGGER, HANNA (HG.): Josef Hoffmann designs [in conjunction with the Hochschule für Angewandte Kunst, Vienna, for the Exhibiton at the MAK, Vienna, 2.4.1987 – 27.7.1992; further venues include IBM Gallery, New York, November 24.11.1992 – 23.1. 1993]. München 1992.
- OBER, PATRICIA: Der Frauen neue Kleider. Das Reformkleid und die Konstruktion des modernen Frauenkörpers. Berlin 2005.
- OTTOMEYER, HANS (HG.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit [anlässlich der Ausstellung, Milwaukee Art Museum, 16.9.2006-1.1.2007; Albertina, Wien, 2.2-13.5.2007; Deutsches Historisches Museum, Berlin 8.6.-2.9.2007; Musée du Louvre, Paris, 15.102007-15.1.2008]. Ostfildern 2006.
- OPEL, ADOLF (HG.): Adolf Loos Trotzdem – gesammelte Schriften 1900-1930. Wien 1997.
- OPEL, ADOLF (HG.): Adolf Loos – Gesammelte Schriften. Wien 2010.
- OPEL, ADOLF (HG.): Adolf Loos – Der Mensch. Wien 2002.
- OPEL, ADOLF (HG.): Elsie Altmann-Loos - Mein Leben mit Loos. Wien 1984

-
- OPEL, ADOLF (HG.): Claire Loos – Adolf Loos privat. Wien [u.a.] 1985
- OPEL, ADOLF (HG.): Kontroversen – Adolf Loos Im Spiegel der Zeitgenossen. Wien 1985 [Wien 1936].
- OPEL, ADOLF; VALDEZ, MARINO: „Alle Architekten Sind Verbrecher“ - Adolf Loos und die Folgen – Eine Spurensicherung. Wien 1990.
- OTTILLINGER, EVA B.: Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne: Künstler, Auftraggeber, Produzenten [Ausstellungskatalog, Hofmobiliendepot Möbel Wien, 2.3.18-7.10.18]. Wien [u.a.] 2018.
- PALLESTRANG, KATHRIN: Die Textilmustersammlung Emilie Flöge im Österreichischen Museum für Volkskunde [Ausstellungskatalog, Österreichisches Museum für Volkskunde, 25.5.12-2.12.12]. Wien 2012.
- PERKINS BAHR, CAITLIN J.: Women and the Wiener Werkstätte- The Centrality of Woman and the Applied Arts in Early Twentieth Century Vienna. Brighman 2013.
- PETERLE, ASTRID (HG.): Kauft bei Juden! Geschichte einer Wiener Geschäftskultur = Buy from Jews! A story of a viennese store culture [Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum, Wien, 17.5.2017 – 19.11.2017]. Wien 2017.
- PFABIGAN, ALFRED (HG.): Ornament und Askese – im Zeitgeist des Wiens der Jahrhundertwende. Wien 1985.
- PIRCHAN, EMIL: Gustav Klimt – ein Künstler aus Wien. Wien 1942.
- PLAKOLM-FORSTHUBER, SABINE: Künstlerinnen in Österreich 1897-1938 – Malerei-Plastik-Architektur. Wien 1994.
- PODBRECKY, INGE; RAINALD, FRANZ (HG.): Leben mit Loos. Wien [u.a.] 2008.
- POLLAK, SABINE: Leere Räume – Weiblichkeit und Wohnen in der Moderne. Wien 2004.
- PRICE, RENÉE (HG.): Gustav Klimt – The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collection [Ausstellungskatalog, Neues Galerie, New York, 18.10.2007 – 30.6.2008]. München [u.a.] 2007.
- ROLLER, ALFRED: Gedanken über die Frauenkleidung. In: Dokumente der Frauen, Band 6, (S. 549-554). 1902.
- RUKSCHCIO, BURKHARDT; SCHACHEL, ROLAND: Adolf Loos - Leben und Werk. Salzburg 1982.
- RUKSCHCIO, BURKHARDT (HG.): Adolf Loos [Katalogbuch, Graphischen Sammlung Albertina in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum der Stadt Wien, Wien, 2. 12.1989 – 25.2.1990]. Wien 1989.
- SARNITZ, AUGUST: Hoffmann – Im Universum der Schönheit. Köln[u.a.] 2007.
- SARNITZ, AUGUST: Loos – Architekt, Kulturkritiker, Dandy. Köln 2003.
- SARNITZ, AUGUST: Wagner – 1841-1918 Wegbereiter der modernen Architektur. Köln [u.a.] 2005.
- SCHLICHTER, ANNETTE: Die Figur der verrückten Frau - Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik. Tübingen 2000.
- SCHORSKE, CARL E.: Wien – Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Wien [u.a.] 2017 [Fin-de-Siècle Vienna – Politics and Culture 1979].
- SCHWEIGER, WERNER J.; BRANDSTÄTTER, CHRISTIAN (HG.): Wiener Werkstätte – Kunst und Handwerk 1903-1932. Mit 213 Künstlerbiographien im Anhang. Wien 1982.

-
- SCHRAMM, INGRID; HANSEL, MICHAEL (HG.): Hilde Spiel und der literarische Salon. Wien [u.a.] 2011.
- SEKLER, EDUARD F.: Josef Hoffmann – 1870-1956. Mailand 1991.
- SEMPER, GOTTFRIED: Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde. Braunschweig 1851.
https://books.google.at/books?id=UqE5AAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=semper+die+vier+elemente+der+baukunst&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewjh4aKipgzfAhUFWywkHRa_DOWQ6wEIKTAA#v=onepage&q=semper%20die%20vier%20elemente%20der%20baukunst&f=false
 Zugriff 191218
- SEMPER, GOTTFRIED: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1.) Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt a.M. 1860. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860> Zugriff 19128
- SHAPIRA, ELANA: Assimilating with Style – Jewish Assimilation and Modern Architecture and Design in Vienna – The Case of „The Outfitters“ Leopold Goldman and Adolf Loos and the Making of the *Goldman & Salatsch Building* (1909-1911). Wien 2004.
- SIMMEL, GEORG: Philosophische Kultur - Gesammelte Essays. Leipzig 1911.
- SPINDLER, GABRIELE: Zur Affinität von Interieur und Mode – eine analysierende Gegenüberstellung theoretischer und praktischer Konzepte von Adolf Loos und der Wiener Werkstätte. Salzburg 1996.
- STEWART, JANET: Fashioning Vienna – Adolf Loos’s cultural criticism. London [u.a.] 2000.
- STRENGER, CARLO: Abenteuer Freiheit – Ein Wegweiser für unsichere Zeiten. Berlin 2017.
- STOCKMEYER, ERNST: Gottfried Sempers Kunsttheorie. Zürich [u.a.] 1939
- THOMAS, LIL HELLE: Stimmungen in der Architektur der Wiener Moderne – Josef Hoffmann und Adolf Loos. Wien 2017.
- TSCHABITZER-HANDLER, ULRIKE; OBERKANINS, ANDREAS: Austrian Fashion Design - eine Zeitreise durch die österreichische Mode. Wien 2014.
- TRETTER, SANDRA; WEINHÄUPL, PETER (HG.): Gustav Klimt Emilie Flöge – Reform der Mode, Inspiration der Kunst. Wien 2016.
- UNTERHOLZER, CARMEN (HG.): Über den Dächern von Graz ist Liesl Wahrhaftig – Eine Stadtgeschichte der Grazer Frauen. Wien 1996.
- VAN DE VELDE, HEINRICH: Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung, in: Deutsche Kunst und Dekoration Band 10 (1902), S. 363-386. Heidelberg 1902.
- VAN DE VELDE, HEINRICH: Die Künstlerische Hebung Der Frauentracht. Krefeld 1900.
- VEBLEN, THORSTEIN: Theorie der feinen Leute. Eine Ökonomische Untersuchung der Institutionen. Frankfurt a.M. 2007 [1899]
- VINKEN, BARBARA: Angezogen – Das Geheimnis der Mode. Stuttgart 2013.
- VÖLKER, ANGELA: Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910-1932. Wien 2004.
- VÖLKER, ANGELA: Muster und Farben – Peches textile Gestalten und seine Tapeten In : Noever, Peter: Die Überwindung des Utilität . Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte [Ausstellungskatalog Mak-Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien, 11.2.1998-17.5-1998] Ostfildern [u.a.] 1998.
- VÖLKER, ANGELA: Wiener Mode + Modefotografien – die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911-1932 [Katalog des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst]. München [u.a.] 1984.

WEININGER, OTTO: Geschlecht und Charakter – eine prinzipielle Untersuchung. Wien [u.a.] 1909 (11. Auflage).

WIGLEY, MARK: White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, Massachusetts 1995.

WILSON, ELIZABETH: Begegnung mit der Sphinx - Stadtleben, Chaos und Frauen. Basel [u.a.] 1993

WILTSCHNIGG, ELFRIEDE: „Das Rätsel Weib“ - das Bild der Frau in Wien um 1900. Berlin 2001.

WIMMER-WISGRILL, EDUARD JOSEF: Modeentwürfe 1912-1927 aus dem Besitz d. Hochschule f. Angewandte Kunst in Wien. Wien 1983.

WITT-DÖRRING, CHRISTIAN (HG.): Josef Hoffmann – Interiors 1902-1913 [KAusstellungskatalog, Neue Galerie, New York, 2.11-2006 -26.2.2007]. München [u.a.] 2006.

WITTDORF, JÜRGEN; FRANZ, RAINALD: Koloman Moser – Designing modern Vienna 1897-1907 [Ausstellungskatalog, Neue Galerie New York, 23.5.2013-12.1.2017]. München [u.a.] 2013.

WOLF, NORBERT: Jugendstil. München [u.a.] 2011.

QUITZSCH, HEINZ: Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf. Braunschweig [u.a.] 1981.

ZARETSKY, ELI: Freuds Jahrhundert – Die Geschichte der Psychoanalyse. Wien 2006 [secrets oft he soul].

ZEDNICEK, WALTER (PHOTOGR.): Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte. Wien 2006.

ZEDNICEK, WALTER (PHOTOGR.): Adolf Loos – Pläne und Schriften. Wien 2004.

ZEDNICEK, WALTER (HG.): Adolf Loos – vierzig Photographien. Wien 1984.

ZOLA, ÉMIL: Das Paradies der Frauen. Berlin 2015 (2. Auflage). [Au Bonheur des Dames, Paris 1883]

Magazinverzeichnis

Abels, Ludwig W.: Das Interieur – Wiener Monatshefte für angewandte Kunst. 1900-1915. Wien

Alte und Moderne Kunst. 1956-1985 Wien <http://hauspublikationen.mak.at/viewer/> Zugriff 180319

Innendekoration: mein Heim, mein Stolz - die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort. 1900-1955. Stuttgart, Darmstadt

Koch, Alexander: Deutsche Kunst und Dekoration. 1897-1932. Darmstadt. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd> Zugriff 180319

Lux, Joseph August: Die Hohe Warte. 1904-1908 Wien Leipzig.

Wiener Mode

Quellenverzeichnis

Albertina Spezielsammlungen und Archive. Albertinaplatz 1, 1010 Wien.
<http://sammlungenonline.albertina.at/>

Bezirksmuseum Mariahilf, Mollardgasse 8, 1060 Wien.

Baupolizei (MA 37), Gebietsgruppe 37, Favoritenstraße 211, 1100 Wien.

Grundbuch Bezirksgericht, Marxerstraße 1a, 1030 Wien.

Kunst- und Designsammlung, Universität für Angewandte Kunst, Postgasse 6, 1010 Wien.

Sammlung Metall und Wiener-Werkstätte-Archiv, Stubenring 5, 1010 Wien.
https://mak.at/sammlung/mak-sammlung_online

<https://www.digital.wienbibliothek.at/Lehmann>

<https://www.wien.gv.at/kultur/kulturgut/plaene/generalstadtplan.html>

Abbildungsverzeichnis

Abb.1, Abb.2, Abb.20, Abb. 27, Abb.30, Abb.32, Abb.33, Abb.36, Abb.41, Abb.42, Abb.47, Abb. 64, Abb. 65, Abb. 68: Das Archiv der Wiener Werkstätte / Mak Sammlung Online

Abb.3: <https://www.bsa-fas.ch/de/agenda/e/148-201851-architekturforum-biel-andreas-vass-vortrag-uber-a-loos-mit-theater/> Zugriff 080118:

Abb.4: <https://antiquariat-rohlmann.de/loos-adolof-das-andere-das-andere-adolf-loos.html> Zugriff 200319

Abb.5, Abb. 15, Abb.88: Husslein- Arco, Agnes; Weidinger, Alfred (2012)

Abb.6: <https://architectdesign.blogspot.com/2009/12/villa-karma.html> Zugriff 050419

Abb.7: <https://aaaarchitetturacercasi.wordpress.com/2012/03/12/palais-stoclet/> Zugriff 050419

Abb.8: <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/1232438> Zugriff040519

Abb.9: ZEDNICEK, WALTER (2004)

Abb.10, Abb.22, Abb.25, Abb.26, Abb.28, Abb.40, Abb.48, Abb.52, Abb.53, Abb.57, Abb.58, Abb.62, Abb.67, Abb.70: eigene Grafik

Abb.11: eigene Grafik anhand der historischen Stadtkarte von Wien, 1904, über www.wien.gv.at :
 Zugriff:160418

Abb.12, Abb.13, Abb.14: Bezirksmuseum Mariahilf

Abb. 16, Abb. 77: WITT-DÖRRING, CHRISTIAN (2006)

Abb. 17, Abb. 18.: <http://wikimapia.org/24049062/de/K%C3%BCnstlercaf%C3%A9-Casa-Piccola> Zugriff 120419

Abb. 19: eigene Grafik mit privater Aufnahme der Ausstellung „Koloman Moser“ Mak 19.12.18-22.4.19

Abb. 21, Abb. 59., Abb. 60, Abb. 61, Abb. 63, Abb. 66, Abb. 69, Abb. 71: Das Interieur (1911)

Abb. 23: Privat

Abb.24, Abb. 44, Abb. 49: eigene Grafik mit

https://www.volkskundemuseum.at/jart/prj3/volkskundemuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1368177003954&article_id=1363947035848&event_id= ; <https://artinwords.de/gustav-klint-emilie-floege/> ; <https://www.art-service.de/design/glanzstuecke-emilie-floege-und-der-schmuck-der-wiener-werkstaette.html> Zugriff 070419, WITTDORF, JÜRGEN; FRANZ, RAINALD (2013)

Abb. 29, Abb.51: Innen-Dekoration (1916)

Abb. 31, Abb.34, Abb.43: Hohe Warte (1904)

Abb. 35: eigene Grafik mit Aufnahme FISCHER, WOLFGANG GEORG (1987)

Abb.37, Abb 46, Abb.50, Abb.55: RUKSCHCIO, BIRKHARDT; SCHACHEL, ROLAND (1982)

Abb. 38.: WITTDORF, JÜRGEN; FRANZ, RAINALD (2013)

Abb.39: ZEDNICEK, WALTER (1984)

Abb.45: BÖSEL, RICHARD (2007)

Abb. 54: eigene Grafik mit Aufnahme SARNITZ, AUGUST (2003)

Abb. 56: <https://www.klimt-am-attersee.at/> Zugriff060419

Abb.72: ÖNB <http://www.bildarchivaustria.at> Zugriff040519

Abb.73: OPEL, ADOLF (2002)

Abb.74: <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Emilie-Fl%C3%B6ge/P1976.320.16/dc00037244> Zugriff060419

Abb.75: <http://www.wien-bilder.at/2015/06/emilie-floege/> 060419

Abb.76: <http://www.klimt.com/en/gallery/photographies/emilie-floege4.ihtml> Zugriff 060419

Abb. 78: Albertina Archiv <http://sammlungenonline.albertina.at/> Zugriff 200319

Abb.79: Völker, Angela (1984), Husslein- Arco, Agnes; Weidinger, Alfred (2012), <http://www.wien-bilder.at/2015/06/emilie-floege/>

Abb.80: private Aufnahme der Ausstellung „Stadt der Frauen“, Unteres Belvedere 25.1.19-19.5.19

Abb.81, Abb.86: TRETTER, SANDRA; WEINHÄUPL, PETER (2016)

Abb.82: VÖLKER, ANGELA (1984)

Abb. 83:

https://www.academia.edu/327586/Fitting_Rooms_The_Dress_Designs_of_Frank_Lloyd_Wright
Zugriff 060419

Abb. 84: Deutsche Kunst und Dekoration (1906/1907)

Abb.85: Deutsche Kunst und Dekoration (1902)

Abb. 87 :

https://www.google.com/search?q=iosef+hoffmann+mode&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiz95HMm6zhAhWrM-wKHcQyCg8Q_AUIdigB&biw=1920&bih=889#imgdii=x52CZ6euqphJzM:&imgrc=sFBN2CL_P0DhNM: 310319

Protokollierte Firmen.

Fischer & Felix, Gemischtwa. Verchl., VII. Josefshädelstr. 67. Off. Ges. f. 1. Jän. 1899: Wilhelm Fischer u. Gustav Felix. Jeder zeichnet.

Fischer, Frieden & Co., Geschäftshaus für Damenmode, VII. Mariabilsferstr. 60. Off. Ges. seit 12. Aug. 1896: Josef Fischer u. Franz Essinger jun. Se zwei zeichnen toll.

Fischer & Garzajal, Metallwäskierer u. Maschinen- u. Nähmaschinen-Bestandteile-Verchl., XVI, Ganglbauerlg. 36. Off. Ges. seit 1. Januar 1898: Josef Fischer u. Jakob Garzajal. Beide zeichnen toll.

Fischer & Haselsteiner, siehe Bildhauer-Consortium u.

Fischer & Köhler, Modew.-Einkäufer für Rechnung v. Provinzhäuser, VI, 1/2 Weg. 39. Inh. Martin Fischer.

Fischer & Koritschoner, Pferdehbl., II, 1/2 Afrilanerg. 11. Off. Ges. seit 17. Nov. 1902: Heinrich Fischer und Josefine Koritschoner. Ersterer zeichnet.

Fischer'sche Weichseifen- und Stahlgieberei-Gesellschaft in Traisen, N. O. T. (Protokolliert in St. Pölten.) Off. Ges.: Guido v. Leng, Wien, III, 1/2 Reithg. 9. T. Alfred v. Leng jun., Ing., u. Edgar v. Leng, Ing., Traisen. Jeder zeichnet.

Fischhof Ludwig, Kunsthandlung, IV, 1/2 Heng. 54.

Fischl Alois, Hbl. m. Wein in verschlossenen Gefäßen in Klosterneuburg, Martinst. 115. (Chepatie m. Anna Weissberger, jetzt verehlt. Fischl, ddo. Kolin 8. Aug. 1895.)

Fischl B. & Söhne, II, 1/2 Gr. Mohreng. 25. Hbl. m. Garberartikeln. Off. Ges.: Josef Fischl, Ignaz Fischl und Siegmund Fischl. Jeder zeichnet.

Fischl's D. Söhne, I. Mothenturmstr. 12. Off. Ges.: Jakob Fischl und Julius Beck. Damen-, Mädchen-, Kinder-Konfektions- u. Blumen-Geschäft en gros, en détail. Jeder zeichnet.

Fischl Emil, Gemischtwäskler, Maschinenhbl. u. techn. Bedarfsartikel, V, 1/2 Margarethenstr. 121. (Chepatie m. Gisela geb. Döfner, ddo. Wien 10. Juli 1886.) Prot.: Gisela Fischl.

Fischl Gebrüder, mit der Adrlg. in Wien, I. Pögelg. 7. Off. Ges.: Alexander Fischl, chemische Farben-, Lade- u. Firnisfab. und Siegmund Fischl. Jeder zeichnet.

Fischl Julius, Hbl. mit techn. Bedarfsartikeln, II. Lichtenauerg. 1. Koll. Prot.: Karl Schwarz und Hans Fischl. (Chepatie d. F. Inh. mit Ida, geb. Kuderfer, ddo. 2. Dezember 1877.)

Fischl's M. Söhne, I. Deutschemeisterplatz 4. Off. Ges.: Siegmund Fischl in Prag, u. Adolf Braun in Prag Spiritus-Raffinerie in Prag und D. Luzla, Wesseli-Mezimost. Jeder zeichnet. Koll. Prot.: Salomon Löwy, Julius Kohn und Josef Vorges. Letzterer zeichnet mit je einem der beiden Koll. Prot.

Fischl Sieg. & Co., Pressese- u. Erzg.- u. Pfl.- u. n. d. l. Zimmerfach, Zweigndrlg. II. Leopoldsg. 16. Inh. Siegmund Fischl. Fab. in Prag. Prot.: Emanuel Fischl und Adolf Braun (Prag).

Fischl & Haas, Gemischtwäskler, II, 1/2 Lilienbrunnlg. 6. Off. Ges. seit 1. Jänner 1898: Moritz Fischl u. Wilhelm Haas. Jeder zeichnet.

Fischmann Em., Inh. Emanuel Fischmann Seidenzeugmacher, Spindrlg. in Nährisch-Schönberg, Zweigndrlg. VI, 1/2 Schmalzberg. 16.

Fischmeister F. C., siehe Mojst & Fischmeister. Fischbrüder, siehe Niederlage der Stickerfabriken u.

Fisg Friedrich, Hbl. mit Steinen und Kalk. Hlbd. Pragerstr. 85. (Protokolliert in Korneuburg.)

Fisgel Lambert, Amsinsw. Verchl., VII, 1/2 Kircheng. 31.

Flamm's Hermann Söhne, Getreide-Amsinsw., II. Gr. Mohreng. 3. Off. Ges. seit 2. Jan. 1894: Julius Flamm u. Wilhelm Flamm. Jeder zeichnet.

Flandrat Karl, allgem. Hbl.-Agentie, I. Rodhg. 2.

Flandrat, Jung & Co., Manufakturw.-hbl., I. Heinrichsg. 1. Off. Ges. seit 15. April 1902: Karl rechte Jakob Flandrat, Jakob Jung und Eduard Lord. Jeder zeichnet. (Chepatie des Karl rechte Jakob Flandrat mit Olga, geb. Steiner, ddo. Sleinamanger 2. Sept. 1901, u. d. Eduard Lord mit Ernestine, geb. Fried, ddo. Wien 7. Jänner 1903.)

Flaschenbier-Gesellschaft d. Gastwirthe Wiens, registrierte Genossenschaft mit beschränkter Haftung. Seit August 1899. V, 1/2 Kompertg. 4. T. 6692. (Urs.) Zweck des Unternehmens besteht in der Forderung der Wirtschaftl. d. Mägl. Vork.: Ferd. Weissenberger, Dbm., Josef Mayer, Dbm. Stello., Anton Schrad, Johann Gluck, W. Kuhn, L. Schmar Penz u. Johann Fabetswaller, Eugen Siegele, Betriebsleit.

Flaschner Arthur, Rohlenhbl. -En gros-Geschäft in preuß., ober- u. niederschlesischen Steinkohlen u. Koks. - II. Fischerg. 3. Wird über Ableben d. F. Inh. Artur Flaschner während d. Verlassenschaftsabhandlung für Rechnung d. Verlassenschaft v. d. erbl. Wwe. Helene Flaschner sorgeführt u. gezeichnet.

Flaschner Sandor, Gemischtwäskler, I. Drahtgasse 2. (Chepatie m. Johanna Bachrach jetzt verehlt. Flaschner ddo. Wien 29. Nov. 1892.)

Flechl Georg, Marktstutalienhandel, IV. Döbmarkt. Inh. Georg Flechl.

Fleischacker Leopold & Co., Gemischtwäskler, Hauptndrlg. Grob-Kanizsa, Zweigndrlg. II. Praterstr. 25. Inh. Leopold Fleischacker.

Fleischkommissionshändler zur Versorgung der Eislieferungen, siehe Vereinigung d. Wiener Fleischkommissionshändler u.

Fleischer David & Söhne, Sonnen- u. Kegenschirmmachergewerbe u. Agentur in Modeart., I. Werderthorg. 15. Off. Ges. seit 1. Juli 1904: David Fleischer, Emil Fleischer, Rudolf Fleischer. Jeder zeichnet.

Fleischer S., Fab. v. Steppdecken, Äggersdorf, Wienerstr. 385. Inh. Dora Fleischer. Prot.: Samuel Fleischer.

Fleischer Sigmund & Sohn, Großfuhrmann, II, 1/2 Ob. Augustenstr. 52. Off. Ges. seit 1. Jänner 1902: Wilhelm Fleischer u. Moriz Fleischer. Jeder zeichnet. (Chepatie d. Wilhelm Fleischer m. Sophie Schimeischel, verehlt. Fleischer, ddo. Wien, 25. Sept. 1899, und des Moriz Fleischer mit Malvine, geb. Schönbauer, ddo. 17. Nov. 1901.)

Fleischer's Simon Nachfolgerin, Manufakturw. Verchl., I. Fischerkleeze 2. Inh. Mathilde Fleischer.

Fleisch- und Fettwaren-Fabrik Actiengesellschaft, Landwirtschaftliche, in Agram, siehe Landwirtschaftliche u.

Fleischhauer Aug. Nachf., Rüschen- u. Schürzen-Fab., VII. Seideng. 27. Off. Ges.: Eduard Breitenbach, Josef Breitenbach und Karl Laut. Eduard Breitenbach zeichnet selbständig, die übrigen zwei Ges. toll.

Fleischhauer-Gesellschaft Österreichische zur Verwertung der Nebenprodukte, siehe Österreichische Fleischhauer-Gesellschaft u.

Fleischhauer-Vereinigung Wiener, siehe Wiener Fleischhauer-Vereinigung u.

Fleischkommissionshandel Josef Weiniger, III. Großmarkthalle.

Fleischman Jg., Inh. Ignaz Fleischman, Vieh-Amsinsw., Central-Viehmarkt, Kontor II, 1/2 Kleine Schiffg. 17.

Fleischmann Albert, Gemischtwäskler, I. Rudolfplatz 7. Inh. Albert (auch Abraham) Fleischmann.

Fleischmann David, Gemischtwäskler, Hlbd. Hauptstr. 46. (Protokolliert in Korneuburg.)

Fleischmann Em., Speditionsgewerbe, IX, 1/2 Marianneng. 27. T. 18 161. Inh. Emilie Fleischmann, Prof. Adolf Fleischmann.

Fleischmann M., Gemischtwaren-Verchl., XVII. Antonig. 65. T. 13.657. Inh. Moriz Fleischmann, Prof. Louis Fleischmann.

Fleischmann Moritz, Vermischtwäskler, XIV. Grimmig. 45. Inh. Moriz Frank, Kaufm.

Fleischmann S. jr., Amsinsw. Verchl. von Seidenw., Fändern, Spitzen, Samt und Aufputzartikeln, VI, 1/2 Mariabilsferstr. 93. Inh. Samuel Fleischmann, Prof. Berta Fleischmann. (Chepatie mit Berta Schwarz, nummehr Berta Fleischmann, ddo. Wien, 13. Sept. 1895.)

Fleischmann's S. L. Nachf., Schneider- u. Modistenzugehör.-Artikeldhbl., I. Sasomirgottstr. 8. Fil. VII. Mariabilsferstr. 52. Inh. Jacques Klein. (Chepatie d. Jacques Klein mit Kelli, geb. Fyodor, ddo. Wien, 25. November 1899.)

Fleischmann Sigmund, Hbl. m. Maschinen, Werkzeugen u. Eisenw., XVII. Antonigasse 65. Prof.: Moriz Fleischmann u. Louis Fleischmann.

Fleischner Hermann & Co., Hbl. m. Uhren, Gold- u. Silberwaren, I. Postg. 11. Off. Ges. seit 1. Februar 1893: Hermann Fleischner u. Philipp Kohn. Jeder zeichnet.

Fleischner M. & Co., I. Fleischmarkt 15. Off. Ges. seit 28. Oktober 1875: Moriz Fleischner, Uhren- u. Gold- u. Silberw.-Verchl., und Ludwig Fleischner. Jeder zeichnet.

Fleischer & Weigtricht, VI, 1/2 Linieng. 11. Inh. Moriz Fleischner, Lächer- und Modewaren-Fab.

„Fleisch“, Vorkauf- und Sparverein. Registrierte Genossenschaft, siehe Vorkauf- und Sparverein u.

Fleischer C., Lechl., IV. Barborenstr. 62. Inh. Emilie Fleischer.

Flemmich's A. Söhne, Seidenzeugfab., VI. Willerg. 40. Jeder der off. Ges. Karl und Ferdinand Flemmich zeichnet. Prof. Ludwig Flemmich.

Fleener Julius, Verschleiß v. Kleidern u. Schuhw., VIII. Blindeng. 4.

Fleisch Sigmund & Co., f. l. Hbl. Lederfab., Kontor II. Gr. Mohreng. 28. Fab. XIII. Fleischg. 5-7. Inh. Josef Fleisch jun. Prot.: Alfred Medlich.

Fleisch S. & S., siehe Wilhelmburger Lederfabrik u.

Flicker Franz, Großfuhrmann, XVIII, 1/2 Erdnerg. 83.

Flior D. vorn. Franz Wertheim, Inh. Johannes Desider Flior, Werkzeugfab., IV. Zherestammung. 15. Adlge. I. Canonag. 1.

Flober's L. Apotheke „zum heil. Josef“ Nachf. Krug & Co., XIX, 1/2 Döblinger Hauptstr. 64. Off. Ges. seit 1. Juli 1902: Alexander Krug, mag. pharm., u. Josef Genfer. Beide zeichnen toll.

Flöge Schwestern, Damenleidermachergewerbe, VI. Mariabilsferstr. 1 B (Casa Piccola). Off. Ges. f. 1. Juli 1904: Pauline Magdalena Flöge, Helene Anna Klmit u. Emilie Luise Flöge. Jede zeichnet.

Flor's W. Wwe. & Sohn, VII. Weißbühnstr. 9. Inh. Franz Flor, Gold- u. Silberverkl., Posamentierwaren und Uniformforten-Fabrik.

Florenz Josef, Wag- und Gewichtsfab., Waggon-Brückenwaagen, Pst. Adlge. I. Mothenturmstr. 26. Ede der Adlgerg. Fab. Hlbd. Floridng. 62. Inh. d. m. Johann Klein, wird während d. Winterjährigkeit d. dessen Mutter u. Vormünderin Josefine Kriesz gezeichnet. Prof. Eugen Kriesz.

Abb. III: Flöge & Co. Firmenverzeichnis Wien 1905. Quelle: Lehmann



Abb. IV: Casa Piccola mit dem „kleinem Schild“ Zwischen 1904-1910. Quelle: Bezirksmuseum Mariahilf



Abb. V: v.l.n.r.: Die Eingänge der drei Bereiche – Werkstätte – Modosalon – Wohnung. Quelle: privat



Abb. VI: Blick vom Empfangsaal in die Proberlogen/ Mannequinloge. Quelle: eigene Grafik mit https://www.volkskundemuseum.at/jart/prj3/volkskundemuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1368177003954&article_id=1363947035848&event_id= ; <https://artinwords.de/gustav-klimt-emilie-floege/> ; <https://www.art-service.de/design/glanzstuecke-emilie-floege-und-der-schmuck-der-wiener-werkstaette.html> Zugriff 070419, WITTDORF, JÜRGEN; FRANZ, RAINALD (2013)



Abb. VII unidentifizierte Wohnung, Josef Hoffmann, 1904. Quelle: WITT-DÖRRING, CHRISTIAN (2006)



Abb. VIII: Unity Temple, Frank Lloyd Wright, 1906-1908. Quelle: <https://franklloydwright.org/site/unity-temple/> Zugriff 180618

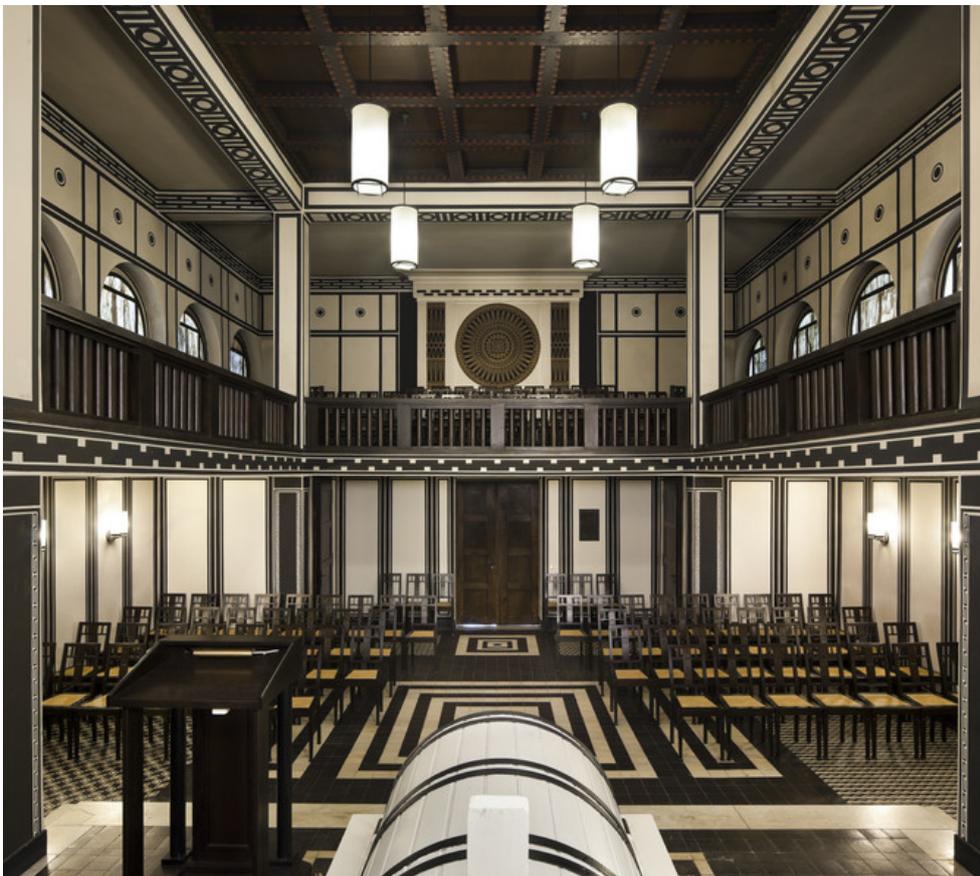


Abb. IX: Krematorium, Peter Behrens, 1906-1907. Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/XBG4HROFE66AL4G2XQ5VGPSV3L2OAZJ3> Zugriff 180618

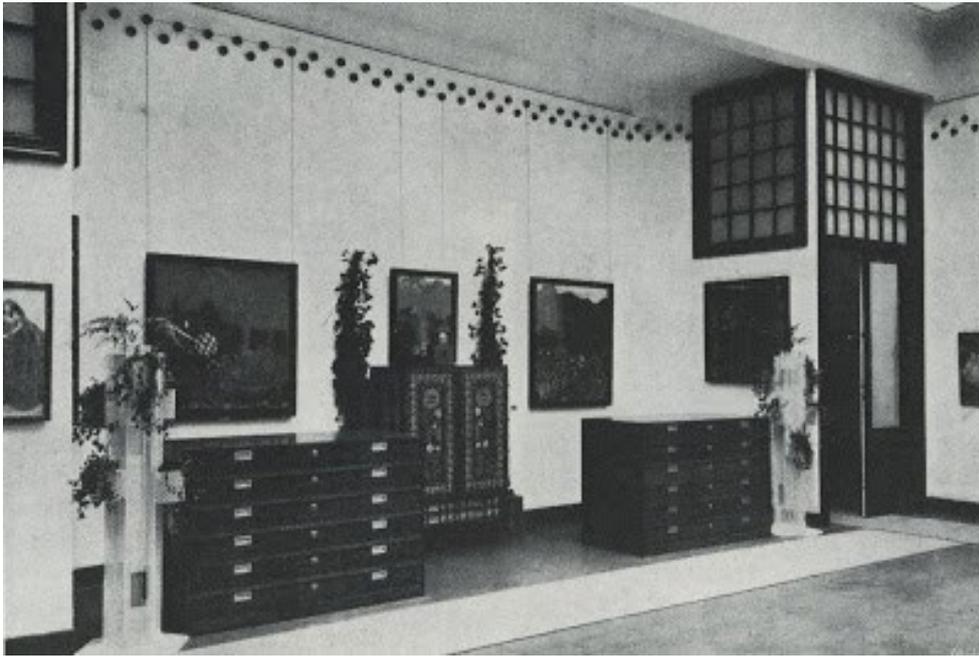


Abb. X: Galerie Miethke, Kolo Moser, 1905. Quelle: Deutsche Kunst und Dekoration 1906/07.



Abb. XI: Eingang Wiener Werkstätte Ausstellung, Hohenzollern Kunstgewerbehaus, 1904. Quelle: Deutsche Kunst und Dekoration 1905.



Abb. XII: Werkbundaustellung Wiener Werkstätte, 1914. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte

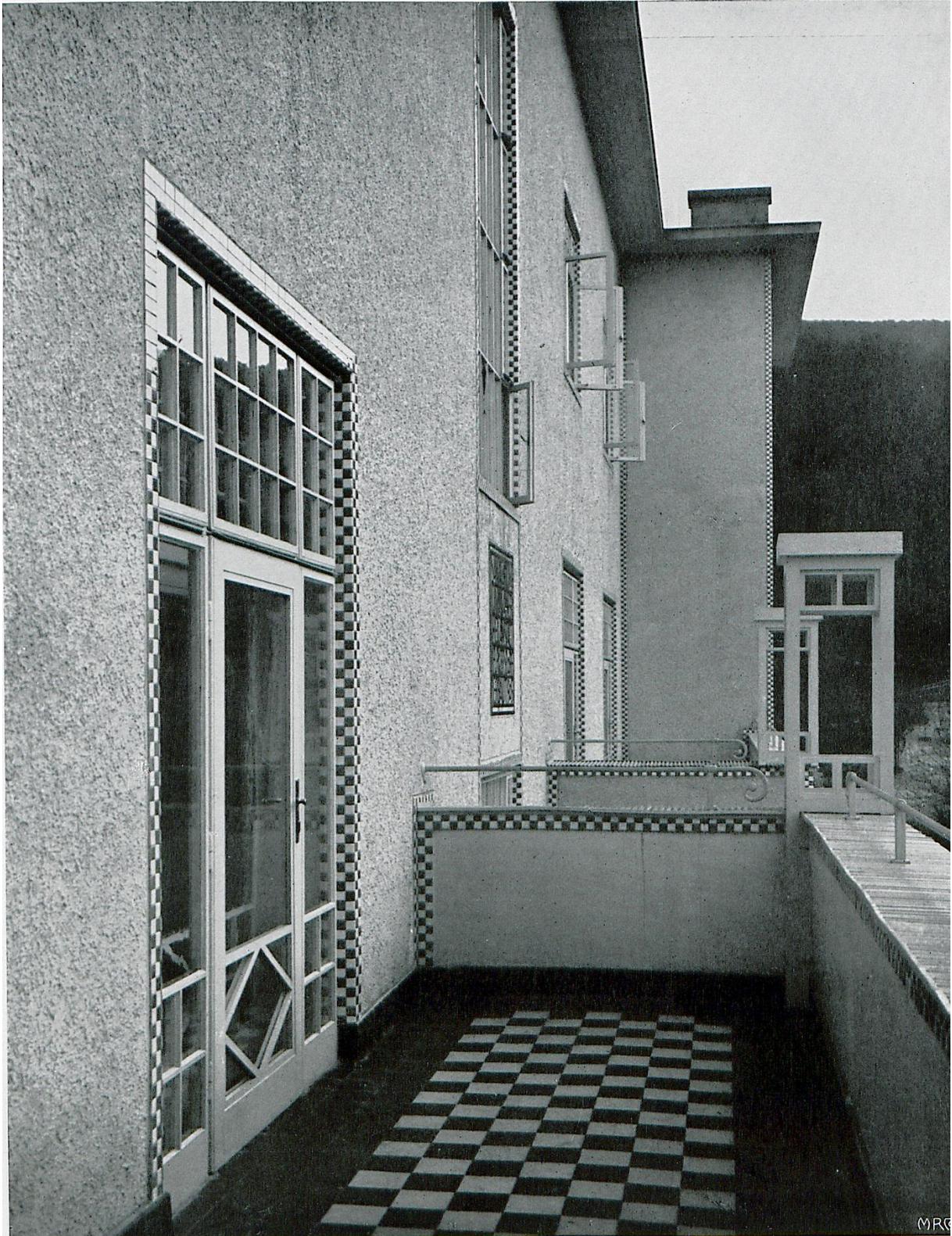


Abb. XIII: Sanatorium Purkersdorf, Josef Hoffmann, 1904-1905. Quelle: Deutsche Kunst und Dekoration 1906.



Abb. XIV: Palais Stoclet, 1905-1911, Josef Hoffmann. Quelle: Fahr-Becker (2015)



Abb. XV: Landhaus Primavesi, 1913-1914, Josef Hoffmann. Quelle: Völker (2004)



Abb. XVI: Kleid aus dem Stoff „Mekka“, Anonym, 1917. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte

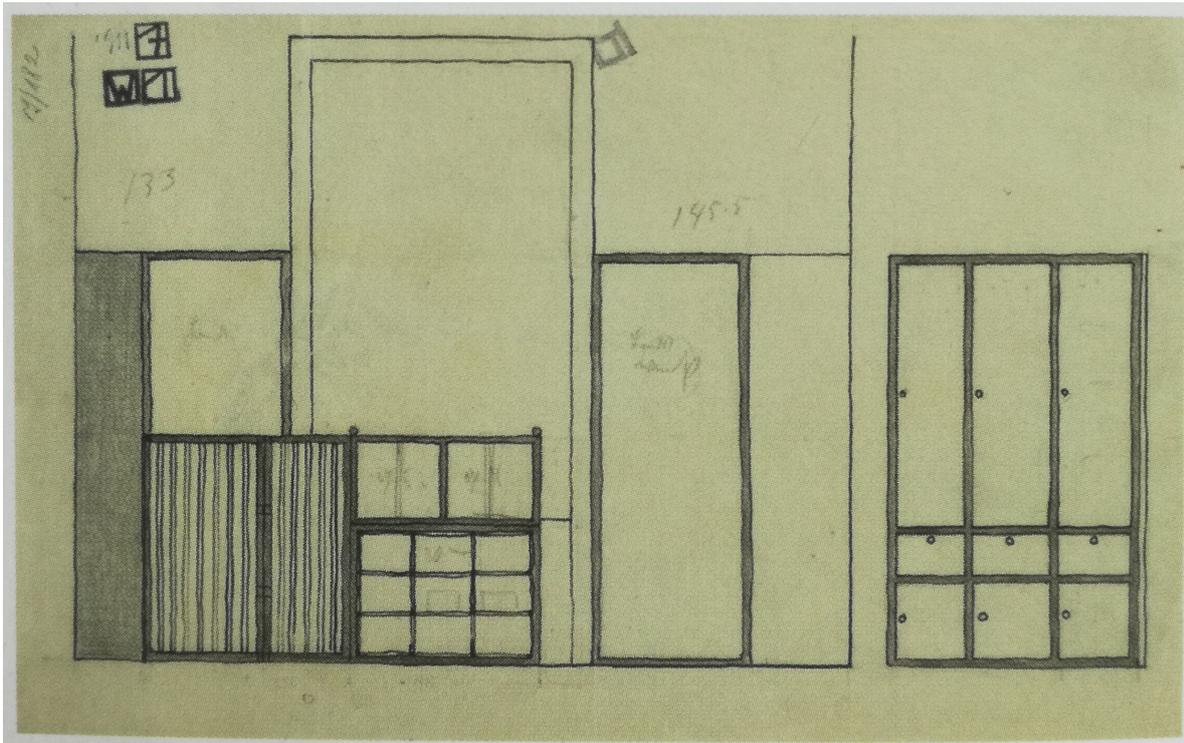


Abb. XVII: Wandabwicklung des Büros, Josef Hoffmann, 1904. Quelle: Asenbaum (2008)

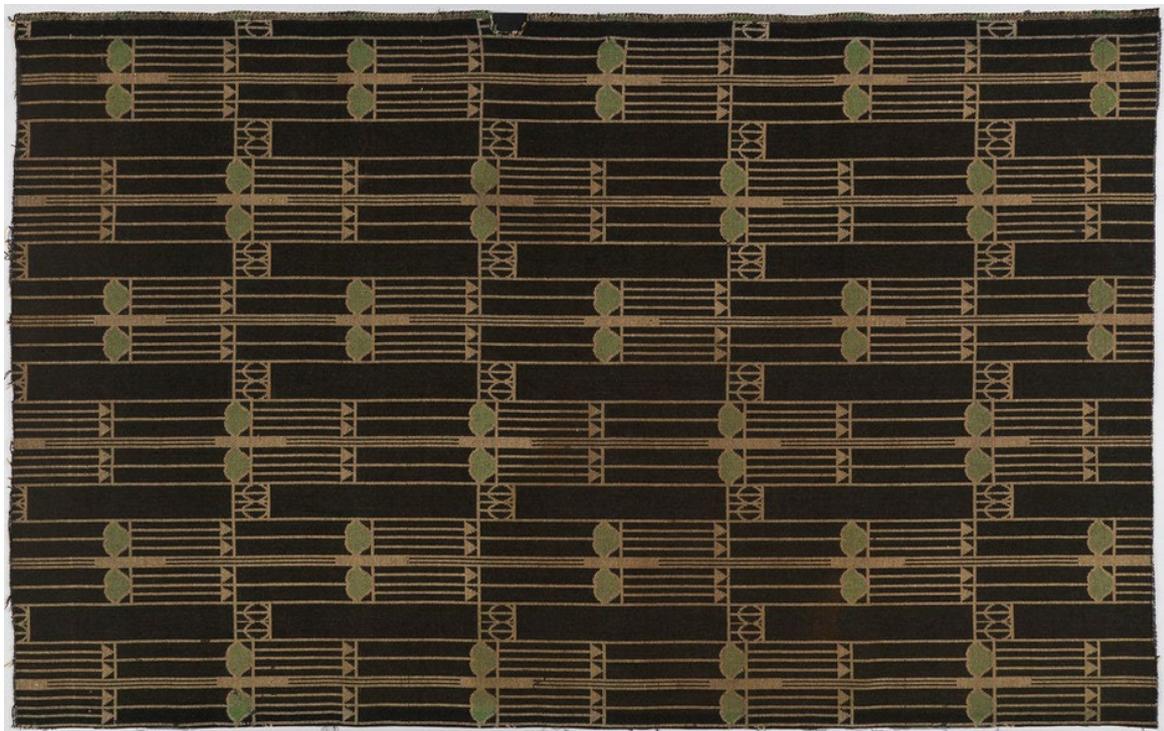


Abb. XVIII: Das Muster „Notschrei“, Josef Hoffmann, hergestellt von Johann Backhausen, 1904.

Quelle: <http://www.design-is-fine.org/post/103929569239/josef-hoffmann-textile-design-notschrei-cry-for> Zugriff 210818



Abb. XIX: Der Eckkamin in den Proberlogen mit Wandbespannung „Notschrei“ 1904.

Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte

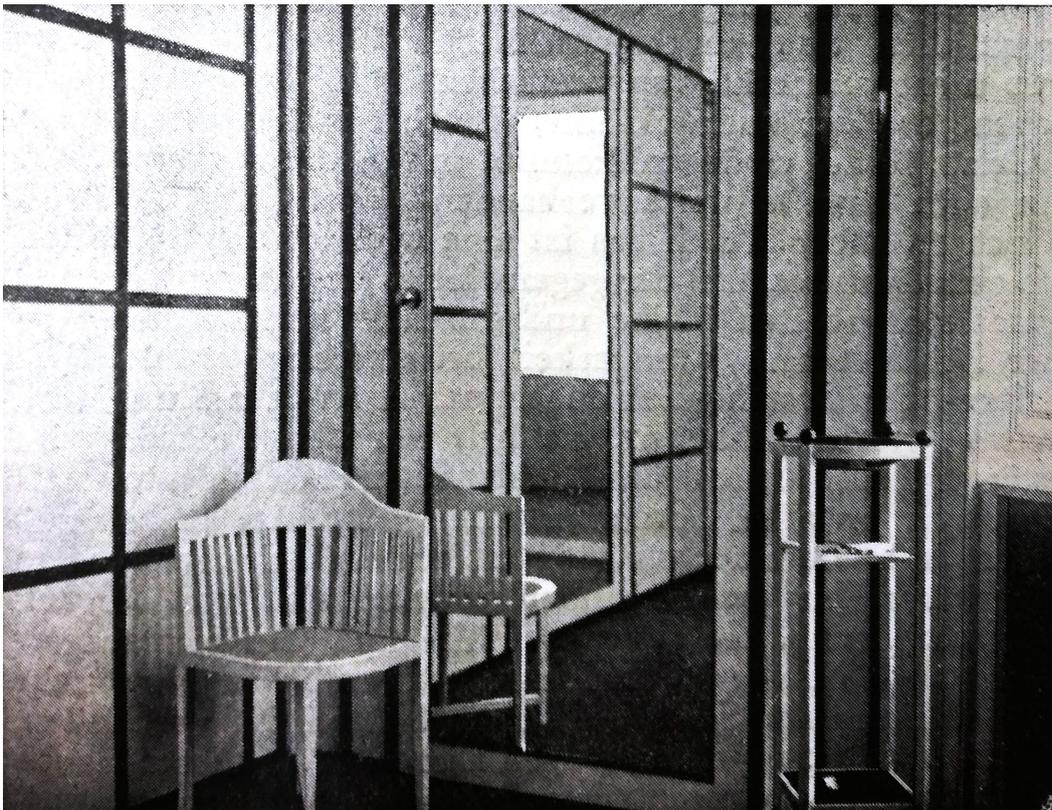


Abb. XX: Die Probierlogen. Quelle: Hohe Warte, Band 1, Heft 2, 1904/1905.

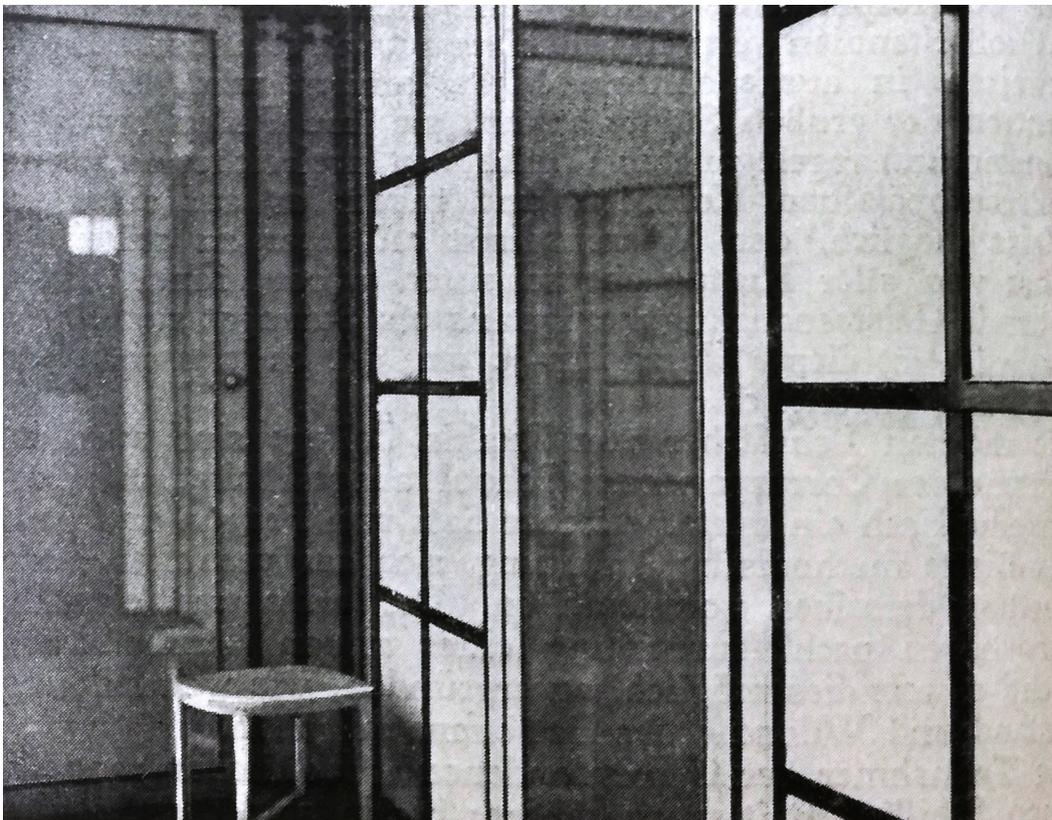


Abb. XXI: Die Probierlogen. Quelle: Hohe Warte, Band 1, Heft 2, 1904/1905.



Abb. XXII: Die Aussicht im „Turmraum“ Mariahilfer Straße 1b, 2018. Quelle: Privat.



Abb. XXIII: „Maikäfer“, Eduard Wimmer-Wisgrill, 1910-1911. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte



Abb. XXIV: Stoffmuster, Eduard Wimmer-Wisgrill, 1910. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte



Abb. XXV: „Ameise“, Eduard Wimmer-Wisgrill, 1910-1911. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte

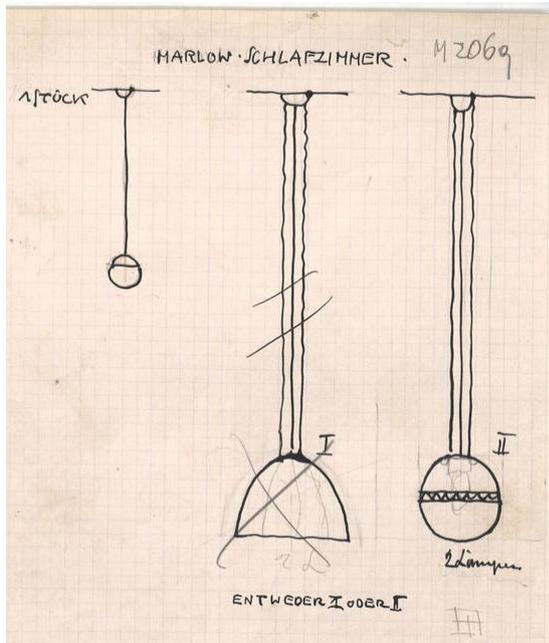


Abb. XXVI: Luster, Josef Hoffmann „Marlow Schlafzimmer“, 1912. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte

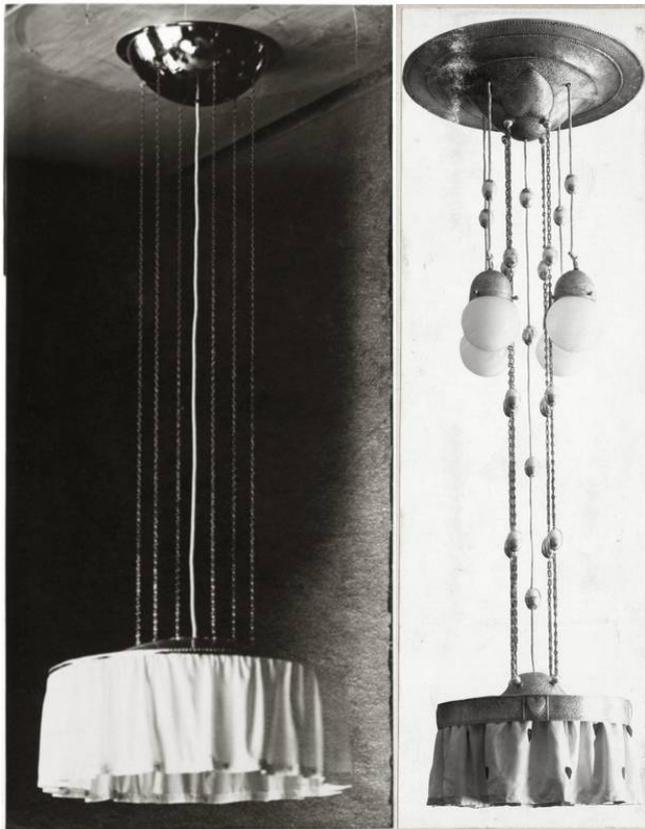


Abb. XXVII, Abb. XXVIII: v.l.n.r.: Luster „Beleuchtungskörper 1-flammig“, Hoffmann, 1909; Luster, Hoffmann 1909. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte



Abb. XXIX: „Sachs“, Eduard Wimmer-Wisgrill, 1910-1912. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte

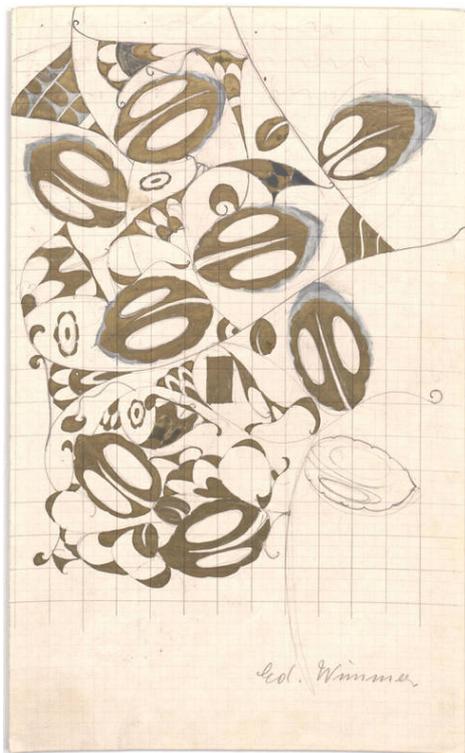


Abb. XXX: Entwurf, Eduard Wimmer-Wisgrill, um 1910. Quelle: Archiv der Wiener Werkstätte

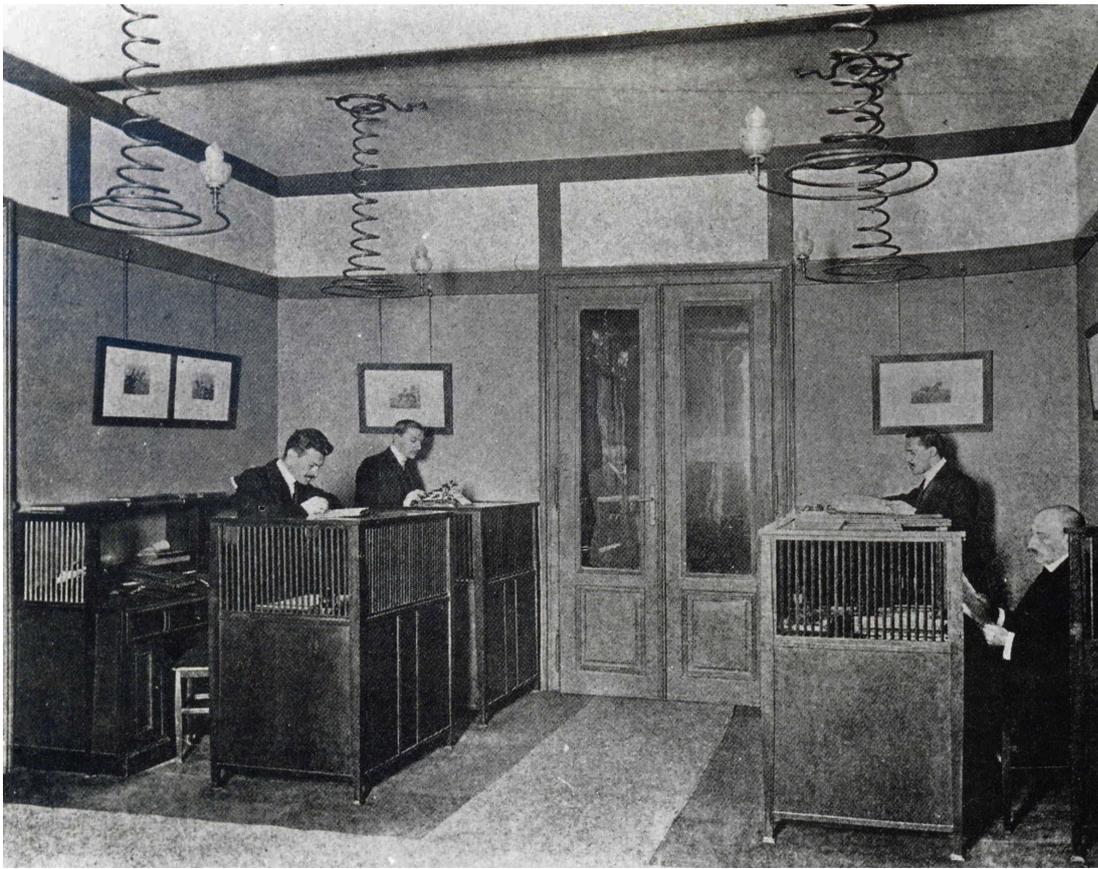


Abb. XXXI: Empfangsraum, Buchhaltung, Goldman & Salatsch I, Loos, 1901. Quelle: RUKSCHCIO, BIRKHARDT; SCHACHEL, ROLAND (1982)

DAS INTERIEUR XII



Speisezimmer der Wohnung Sch. F. Architekt E. J. Wimmer

Holz, Türen und Fenster in der gewissen braunen Farbe waren vorhanden. Die Wände wurden mit breiten Mustern in kräftigen Farben (blau und grün) auf weißem Grund bemalt. (Im Speisezimmer und teilweise im Wohnzimmer nach Entwürfen von Prof. Josef Hoffmann.) Dadurch blieb die Helligkeit der Räume gewahrt und die Unebenheit der Mauern verborgen. Die Fußböden wurden mit schwarzer Ölfarbe gestrichen und zum großen Teil mit billigen Juteteppichen (Läufern) belegt. Die Türen und Fenster wurden natürlich weiß gestrichen, ein Zustand, in dem sie sich gewiß schon in besseren Zeiten befunden haben. Über alte, aber nicht gute Polstermöbel wurden bunte Kattunkappen gezogen. Zu verhüllen ist deren barmherzige Aufgabe.

Die Wohnung Sch. F.: Sehr große, aber verhältnismäßig wenige Zimmer mit einer unglaublichen Höhe in einem der allzu bekannten Wiener Zinshäuser. Um die Höhe der Wände zu bezwingen, nahm ich zur Bemalung Schablonen mit möglichst großem Rapport und erzielte damit tatsächlich, daß die Zimmer niedriger wirkten. Das Wohnzimmer ist in Schwarz, Grau, Gold gehalten, die breiten Streifen des Speisezimmers sind braungrau, die Blumen bunt auf weißem Grund. Das Schlafzimmer hat rosa Rosen mit grünen Blättern auf hellgrauem Grund.

Auch hier wurden Türen und Fenster weiß gestrichen. Zum Schlafzimmer muß ich bemerken, daß hier zwei Aufgaben gestellt waren – eine Schwierigkeit, die die so unglückliche Einteilung dieser Wohnung mit sich brachte – es mußte Schlaf- und auch Wohnzimmer werden. Von der Decke durch das ganze Zimmer herabfallende Vorhänge mit dem Muster und der Farbe der Wände schaffen zwei kleine Schlafräume und einen genügend großen Wohnraum. (Die in diesen Räumen verwendeten Druckstoffe wurden in der Wiener Werkstätte gedruckt.)

Was die Wohnung Prof. Benno Gompertz betrifft, so ergab der Zweck des Wartezimmers natürlich so viel als möglich Sitzplätze zu schaffen. Aus diesem Grund längs der Wände Bänke, die von Schränken für Zeitschriften unterbrochen sind. Das Ordinationszimmer ist durch fünf aneinandergereihte niedrige Schränke für Bücher und Zeitschriften in zwei Teile geteilt. Der Zweck war, hier einen Raum zu schaffen, wo der Patient vom Arzte empfangen wird und eine gewisse Behaglichkeit beruhigend auf den Patienten wirkt. Im Gegensatz zu dem zweiten rückwärtigen Teil dieses Zimmers, der als Operationsraum dient und wo jene furchterzeugenden Instrumente aufgestellt sind. Die Wände beider Räume sind weiß gehalten und möglichst rubig ornamentiert.