



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das moderne Wohnprinzip“.
Kleinwohnungsgestaltungen der Ateliergemeinschaft
unter der Leitung von Friedl Dicker und Franz Singer.

Verfasserin

Katharina Hövelmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Daniela Hammer-Tugendhat

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	3
2	FORSCHUNGSSTAND, QUELLENLAGE, METHODE	5
3	INNENARCHITEKTUR IM WIEN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT	10
3.1	Innenraumgestaltung	10
3.2	Kleinwohnung und Einraumwohnung – neue Wohnraumkonzepte	21
4	ATELIERGEMEINSCHAFT SINGER/DICKER	29
4.1	Studium am Bauhaus in Weimar	29
4.1.1	Vorkurs	29
4.1.2	Werkstättenunterricht	31
4.2	„Werkstätten Bildender Kunst“ in Berlin	37
4.3	Geschichte der Atelieregemeinschaft in Wien	38
4.3.1	„Das moderne Wohnprinzip“ – Theoretische Grundlagen und Charakteristika der Raum - und Möbelgestaltung	43
4.3.2	Beispielhafte Möbel- und Einrichtungsentwürfe	48
4.3.3	Ausstellungsbeteiligungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie	51
5	KLEINWOHNUNGEN DER ATELIERGEMEINSCHAFT	53
5.1	Wohnung Dr. Hans Heller	53
5.2	Wohnung Ehepaar Else und Erwin Reisner	56
5.3	Wohnung Dr. Herbert Fritz Lehr	58
5.4	Wohnung Dr. Ella Reiner	60
5.5	Wohnung Alf Breslauer	64
5.6	Vergleich der Kleinwohnungen auf Grundlage der theoretischen Forderungen	65
6	EINORDNUNG UND KRITIK	69
6.1	Einflüsse des Bauhauses	69
6.1.1	Raumdarstellung, Möbelentwürfe und Wohnraumgestaltungen	69
6.1.2	Farbe	73
6.2	Zeitgenössische Kleinwohnungen und Möbelentwürfe im Vergleich	76
6.3	„Raumersparnis und Wandelbarkeit“ - Funktionalistische Prinzipien?	81
7	ZUSAMMENFASSUNG	89
8	ANHANG	93

8.1 Literaturverzeichnis	93
8.2 Archive.....	102
8.3 Abbildungsnachweis.....	102
8.4 Abbildungen.....	109
8.5 Quellentexte	146
8.6 Tabellarischer Lebenslauf Friedl Dicker / Franz Singer.....	149
8.7 Kurzzusammenfassung	153
8.8 Lebenslauf.....	154

1 EINLEITUNG

Friedl Dicker (1898 Wien - 1944 Theresienstadt) und Franz Singer (1896 Wien - 1954 Berlin) bezogen mit ihrem innenarchitektonischen Werk eine Stellung zur Wiener Wohnraumkultur, die aus dem innenraumgestalterischen Umkreis der Wiener Zwischenkriegszeit hervortritt. Beide gehörten zu der Gruppe von SchülerInnen, die bei Johannes Itten in Wien studierten und ihm 1919 an das neu gegründete Bauhaus in Weimar folgten. Nach ihrem Verlassen des Bauhauses im Jahr 1923 und erster beruflicher Tätigkeit in Berlin führte sie ihr Weg wieder zurück nach Wien. Dort leiteten sie von 1925-1931 eine Ateliergemeinschaft. Sie entwarfen Möbel, kunstgewerbliche Arbeiten und Stoffentwürfe, mit denen sie allein in Wien mehr als fünfzig Innenräume gestalteten. Ihr Erfolg ermöglichte ihnen auch die Tätigkeit und Produktion im Ausland. Zahlreiche Artikel in renommierten Architekturfachzeitschriften, wie „Domus“, „Decorative Art“, „Die Form“, „Innendekoration“ und „Österreichische Bau- und Werkkunst“ legen Zeugnis darüber ab. Und dennoch sind die innenarchitektonischen Werke Friedl Dickers und Franz Singers heute nur Wenigen bekannt, resultierend aus der Tatsache, dass keine der Wohnraumgestaltungen erhalten geblieben ist und eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Werkbereichs bisher ausblieb. Um so mehr erscheint es erforderlich, nach der letzten Einzelausstellung im Jahr 1988 das innenarchitektonische Werk näher zu untersuchen.

In der vorliegenden Diplomarbeit wurde der Bearbeitungsbereich auf das Thema der Kleinwohnungen eingegrenzt. Ziel ist es, die Kleinwohnungsgestaltungen einer kunsthistorischen Betrachtung zu unterziehen und in den Kontext einzuordnen. Erstmals werden, basierend auf der Ausbildung Dickers und Singers am Bauhaus, Rückschlüsse auf Intention und Formgebung ihres innenarchitektonischen Werks hergestellt. Die Gegenüberstellung der Wohnraumlösungen und Möbelentwürfe mit Kleinwohnungsgestaltungen zeitgenössischer Architekten und Architektinnen, vor allem aus Wien, bildet einen weiteren Schwerpunkt dieser Arbeit.

Als ausschlaggebend für die Untersuchung der Kleinwohnungen sind die Aussagen der Texte „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“ und „Das moderne Wohnprinzip: Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven“ anzusehen. In diesen Texten wird die Gestaltung von platzsparenden Wohnraumlösungen auf kleinem Raum als wichtige Aufgabe des Architekten hervorgehoben. Klappbare, ineinander zu schiebende und stapelbare Möbelent-

würfe, die in der Ateliergemeinschaft entstanden, veranschaulichen diesen Grundsatz. Ob und inwieweit sie ihren geforderten Prinzipien in den Wohnraumgestaltungen folgten, wird anhand eines Abgleichs zwischen ihren Forderungen im Text und den realisierten Kleinwohnungen näher untersucht.

Zunächst wird der Fokus auf die Geschichte der Innenarchitektur in Wien gerichtet, der als Grundlage für die am Ende vorgenommene Einbettung der Projekte der Ateliergemeinschaft, fungieren kann. Anschließend wird die Geschichte der Ateliergemeinschaft, ausgehend von der Ausbildung Friedl Dickers und Franz Singers am Weimarer Bauhaus, näher beleuchtet. Es werden weitere MitarbeiterInnen, AuftraggeberInnen, Architekturprojekte, Wohnraumgestaltungen, Möbelentwürfe und theoretische Intention anhand der Texte vorgestellt.

Im Hauptteil werden zunächst die fünf ausgewählten Wohnungen einzeln in chronologischer Reihenfolge betrachtet, um die Rechercheergebnisse zu präsentieren. Anschließend werden auf der Grundlage der Prinzipien, welche die Ateliergemeinschaft für sich formulierte, Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser Wohnungen herausgearbeitet.

Um die Verbindung zum Bauhaus aufzuzeigen werden im dritten Teil in Gegenüberstellung mit Arbeiten von BauhauskollegInnen sowie Bauhausmeister, Möbelentwürfe und Farbkonzepte näher beleuchtet. Danach widmet sich ein Kapitel der vergleichenden Analyse mit Kleinwohnungen deutscher und Wiener Architekten, das Parallelen und Unterschiede sowie Spezifika der Ateliergemeinschaft aufzeigen soll.

Den Abschluss bildet eine kritische Betrachtung zu dem von der Ateliergemeinschaft formulierten Programm möglichst funktionale Raum- und Möbelgestaltungen zu schaffen und dessen Umsetzung im Kontext des Funktionalismus-Begriffs. In Beziehung zum Wiener Architekten Josef Frank, der vehement die Bauhausideologie ablehnte, soll darüber hinaus die Position des innenarchitektonischen Werkschaffens der Ateliergemeinschaft im Wien der Zwischenkriegszeit beleuchtet werden.

Der Anhang umfasst neben umfangreichem Bildmaterial, das zum Teil bisher nicht veröffentlicht wurde und Quellentexten, einen tabellarischen, gegenüberstellenden Lebenslauf Friedl Dickers und Franz Singers, der einen Überblick über die zeitlichen Wirkungskreise gibt.

2 FORSCHUNGSSTAND, QUELLENLAGE, METHODE

Literatur

Es sind bisher zwei Ausstellungskataloge mit dem Fokus auf die innenarchitektonischen Arbeiten Friedl Dickers und Franz Singers erschienen.

Der erste Katalog wurde anlässlich einer Ausstellung vom 31. Januar bis 24. März 1970 im damals noch in Darmstadt befindlichen Bauhausarchiv von Peter Vignau-Wilberg erarbeitet.¹ Den Biografien der beiden Künstler schließt sich im Bildteil eine Auswahl der in der Ausstellung gezeigten Objekte an. Ergänzend zu den Abbildungsbezeichnungen gibt der Autor zum Teil Hinweise auf Zeitschriften, in denen die Ateliergemeinschaft publizierte.

Vom 9. Dezember 1988 bis 27. Januar 1989 wurde von Georg Schrom und Stefanie Trauttmansdorff im Heiligenkreuzerhof der Hochschule für Angewandte Kunst die erste Ausstellung in Österreich über die Ateliergemeinschaft organisiert.² Anlässlich dieser Ausstellung erschien ebenfalls ein Katalog³, in dem die Biographien der Künstler mit Schwerpunkt auf ihre künstlerische Tätigkeit in der innenarchitektonischen Phase vorgestellt werden. Friedrich Achleitner lieferte für den Katalog einen kurzen Beitrag, in dem er bemerkt, dass „die Arbeiten von Friedl Dicker und Franz Singer [...] ein Moment der Wiener Kultur in den Mittelpunkt [stellen], das so gar nicht in die bekannte Dialektik von Tradition und Moderne, in das Wirkungs- und Diskussionsfeld um Adolf Loos und Josef Frank [passen würde, und] das auch wenig zu tun [...] [hätte] mit dem in den dreißiger Jahren bereits suspekt gewordenen Begriff des Kunstgewerbes.“⁴ Damit vertritt er eine entgegen gesetzte Position zu Peter Haiko, der 1995 in seinem Text „Traditionalistische Moderne und undogmatische Avantgarde. Optimale Wohnqualität versus rigiden Formenkanon 1918-1934“⁵ meint, dass die ästhetisch-künstlerischen Arbeiten der

¹ Die Idee einer Ausstellung über die beiden Künstler kam wie folgt zustande: „Wingler hat aus dem Anfang der sechziger Jahre im Londoner Kunsthandel befindlichen Nachlaß von Franz Singer zunächst den Teil mit den Ippen-Materialien aufgekauft - also den für uns interessantesten - , wenige Jahre später weiteres Material aus diesem Nachlaß [...]. Aus diesem Material und einigen zusätzlichen Leihgaben wurde dann im Auftrag von Hans Maria Wingler von Vignau-Wilberg die in Darmstadt gezeigte Ausstellung zusammengestellt.“, Christian Wolsdorff, Bauhausarchiv, Berlin, zitiert nach: Mail Wencke Clausnitzer-Paschold, Mitarbeiterin im Bauhausarchiv, Berlin, 20.04.2011.

² Architekt Georg Schrom, Besitzer des Privatnachlasses der Ateliergemeinschaft. Er übernahm den Nachlass von seiner Tante Leopoldine Schrom (1900-1984), die von 1929-1938 in der Ateliergemeinschaft tätig war.

³ Schrom und Trauttmansdorff 1988.

⁴ Achleitner 1988, S. 6.

⁵ Haiko 1995, S. 30.

Ateliergemeinschaft zwar bauhäuslerischen Prinzipien wie Rationalität und Funktionalität entsprächen, sich jedoch aufgrund ihrer „spielerisch-undogmatische[n] Art und Weise“ [...] „in die österreichische Szene der Zwischenkriegszeit“⁶ einfügen würden.

Der Katalog aus dem Jahre 1988 ist in verschiedene Kapitel gegliedert: „Frühe Arbeiten“ zeigt Studien sowie Entwürfe für Bühnenbilder und Kostüme, die am Bauhaus und in den eigens von den beiden Künstlern gegründeten „Werkstätten Bildender Kunst“ in Berlin-Friedenau entstanden. Es folgen die Kapitel „Wohnungen“, „Soziale Projekte“, „Häuser“ und „Einzelmöbel“. Der Katalog gibt einen Überblick über die Tätigkeitsfelder der Ateliergemeinschaft und ist die bisher umfangreichste Publikation, wobei sie nur einen kleinen Teil der Inneneinrichtungen von bis zu 50 realisierten Projekten vorstellt.⁷

Andreas Nierhaus hat für die Ausstellung im Wiener Künstlerhaus „Kampf um die Stadt“ im Jahr 2009 einige Projekte der Ateliergemeinschaft bearbeitet. Für die Ausstellung wurden die Architekturprojekte Gästehaus Hériot, Wohnung Moller in Wien sowie die Wohnung Dr. Lehr in Berlin herausgegriffen. Der Autor charakterisiert dabei die Verwandlungsfähigkeit der Wohnräume des Gästehauses Hériot als spielerisch und eine technische Raffinesse, die zum Teil dazu angelegt sei, „Überraschungseffekte“ anstatt „Raumökonomie im Sinn von Sparsamkeit“ zu erzielen.⁸

Doris Weigel behandelt 1991 in ihrem Band „Die Einraumwohnung als räumliches Manifest der Moderne. Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre“⁹, anhand der Ideen der Ateliergemeinschaft das Prinzip der optimalen Raumnutzung.

In Verbindung mit der Architekturszene in Wien wird in der Sekundärliteratur auf das Atelier bisher meist nur kurz hingewiesen.

In dem zeitgenössischen Band „Wohnräume der Gegenwart“ aus dem Jahr 1933 von Gustav Adolf Platz sind Einzelmöbel sowie die Wohnung für das Ehepaar Reisner in Wien mit Fotos und Farbtafeln publiziert.¹⁰ Im Text wird allerdings nur an einer Stelle auf die Serienmöbel von Franz Singer hingewiesen, die, so der Autor,

⁶ Haiko 1995, S. 30.

⁷ Trauttmansdorff 1988, S. 7.

⁸ Nierhaus 2009, S. 517.

⁹ Weigel 1996, S. 102-110.

¹⁰ Platz 1933, S. 282, 282 (b), 430-434, 444 und Tafel VII.

für kleine Räume gut geeignet seien und mit denen die „Aufgabe des Ineinanderschiebens [...] für Transport und Aufbewahrung gut gelöst“ sei.¹¹

Die israelische Autorin und Kunstlehrerin Elena Makarova setzt sich vor allem mit der Künstlerin Friedl Dicker als Pädagogin auseinander. Ihre umfangreichen Recherche-Ergebnisse erschienen in Form verschiedener Bildbände, welche einen umfangreichen Überblick über Dickers Gesamtwerk geben. Es sei auf Makarovas im Jahr 1999 erschienenen Ausstellungskatalog „Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre“¹² verwiesen, der neben Dickers eigenen Werken und den Kinderzeichnungen einige Arbeiten der Ateliergemeinschaft zeigt. Die Bauhaus-Schülerin Dicker wird aufgrund ihrer vielseitigen künstlerischen Begabungen zudem oftmals in Publikationen erwähnt, welche sie in der Reihe anderer Künstlerinnen nennen. Die jüngst erschienene Veröffentlichung ist der 2009 von Ulrike Müller herausgegebene Band „Bauhausfrauen“, der sich in einem Kapitel mit der Künstlerin Friedl Dicker befasst. In den Jahren 2003 und 2010 sind außerdem Diplomarbeiten über Friedl Dickers Collagen und ihr malerisches Werk an der Universität Wien erschienen.¹³ In Publikationen und Beiträgen über die Künstlerin Friedl Dicker wird zwar auf die Ateliergemeinschaft eingegangen, allerdings werden stets jene Projekte aus dem Katalog aus dem Jahr 1988 als Beispiele herangezogen.

Über Franz Singer sind, im Gegensatz zu seiner Kollegin, nur vereinzelt Textbeiträge erschienen, die sich außerdem meist auf eine Kurzbiographie beschränken. Abbildungen aus dem Vorkurs am Bauhaus Friedl Dickers und Franz Singers werden häufig in Publikationen über das Bauhaus, meist als Illustration des Unterrichts ihres Lehrers Johannes Itten, in der Literatur publiziert.¹⁴

Quellen

Als Grundlage der wissenschaftlichen Erforschung dieser Arbeit diente der umfangreich erhaltene Nachlass des Ateliers, der sich in Wien im Privatbesitz befindet. Dieser Nachlass setzt sich zusammen aus Skizzen, Entwurfsplänen, Stoffmustern, Fotos, Korrespondenz und Manuskripten. Weitere Archive, wie jenes der Universität für Angewandte Kunst in Wien und das Bauhausarchiv in Berlin, verfügen ebenfalls über Bestände, die als Grundlage für diese Arbeit herangezogen wurden. Darüber hinaus ermöglichten die zahlreichen, in deutschsprachigen

¹¹ Platz 1933, S. 150.

¹² Makarova 1999.

¹³ Romauch 2003; Fritzsich 2010.

¹⁴ Vgl.: Wick 1994, S. 117-168.

und internationalen Zeitschriften erschienenen Artikel über Projekte der Atelieregemeinschaft die Zuordnung zu den Entwurfsplänen aus den Archiven. Die für diese Arbeit getroffene Auswahl der Kleinwohnungen ergab sich infolgedessen durch die Publikation aller fünf vorgestellten Kleinwohnungen in Zeitschriftenartikeln, die eine genaue Untersuchung von den ersten Entwürfen bis zur Endausführung ermöglichte.¹⁵

Publikationen lassen sich in Zeitschriften für Architektur und Inneneinrichtung und Magazinen finden, die in Deutschland, Großbritannien, Italien, Polen, der Schweiz und Österreich erschienen sind.¹⁶ In den folgenden Zeitschriften und Magazinen wurde unter anderem publiziert: *Decorative Art*, *Domus*, *The Evening Standard*, *Die Form*, *Die Frau und ihr Haus*, *Die Frau und Mutter*, *Frau und Welt*, *Heim und Geselligkeit*, *Das ideale Heim*, *Independent Woman*, *Innendekoration*, *Neue Hauswirtschaft*, *Die neue Linie*, *Das schöne Heim*, *Österreichische Bau- und Werkkunst*.¹⁷ Zwei Texte geben Aufschluss über die Forderungen der Atelieregemeinschaft an Wohnraumgestaltungen. 1931 wurde der Text „Das moderne Wohnprinzip“ im Kölner Tageblatt publiziert. Im Privatnachlass ist zudem ein Textentwurf mit dem Titel „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“ erhalten.

Als neues Projekt ist die schrittweise Edition der erhaltenen Briefe zwischen Friedl Dicker und verschiedenen KorrespondenzpartnerInnen zu nennen, die teilweise aufschlussreiche Hinweise enthalten und im Internet auf der Website von Elena Makarova publiziert werden.¹⁸

¹⁵ Die Bildlegenden im Abbildungsteil wurden, soweit dies bei der Fülle des meist unpublizierten Materials möglich war, vollständig angegeben.

¹⁶ Auffällig ist, dass in keinem dieser Artikel der Name Friedl Dicker erscheint, als Entwerfer wird stets „Architekt Franz Singer“ angegeben.

¹⁷ Als AutorInnen über Arbeiten der Atelieregemeinschaft waren u.a. Gisela Urban (Sie war Mitbegründerin und Vorstandsmitglied des österreichischen Frauenstimmrechtskomitees, Vorsitzende der Pressekommission des Bundes österreichischer Frauenvereine, Mitglied der Pressekommission des Internationalen Frauenweltbundes, Redaktrice der „Wiener Mode“, Schriftstellerin und Rednerin, in: *Das Frauenstimmrecht*, Festschrift, Wien 1913, S. 6, siehe: o. A., Gisela Urban, in: *Frauen in Bewegung*, http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_urban.htm, 13.04.2011, 11:38), Alma Stefanie Wittlin-Frischauer (studierte von 1919-1922 u.a. Kunstgeschichte in Wien, Dozentin und Museumsmitarbeiterin, 1937 Emigration nach England, siehe: Liselotte Schwab, Alma Wittlin-Frischauer, in: *Wiener Kunstgeschichte gesichtet*, http://www.univie.ac.at/geschichte/gesichtet/a_wittlin-frischauer.html, 13.04.2011, 13:13) und Amelia S. Levetus (britische Korrespondentin des seit 1893 erscheinenden Kunstmagazins *The Studio*, siehe: Large Joshua, *The studio and the workshops. Amelia Levetus and the British influence on the applied arts on Vienna, Budapest 2003*) tätig.

¹⁸ Siehe: <http://makarovainit.com>.

Methode

Eine umfangreiche Erforschung des Gesamtwerks der Ateliergemeinschaft wurde bisher nicht vorgenommen. Darunter fallen auch die Kleinwohnungen, denen bis jetzt keine gesonderte kunsthistorische Untersuchung oblag. Um die Frage zu klären, unter welchen künstlerischen Einflüssen die Ateliergemeinschaft arbeitete, werden zunächst grundlegende Aspekte des bisher kaum bearbeiteten Werks der Ateliergemeinschaft und ihre Stellung im Verhältnis zum Bauhaus sowie ihrer Lehrer Johannes Itten und Walter Gropius herausgearbeitet. Für die Analyse der Innenraumgestaltungen soll der Vergleich mit am Bauhaus entstandenen Projekten dazu dienen, vor allem in Hinblick auf die Formensprache und theoretische Verankerung, Parallelen herauszustreichen und somit die Basis des Einrichtungsstils der Ateliergemeinschaft zu erschließen. Durch die konsequente Untersuchung der Kleinwohnungen und Möbelentwürfe in Bezug auf die formulierten Absichten, die in den Texten „Das moderne Wohnprinzip“ und dem Textentwurf „Wohnen - selbst im Raum beschränkt wohnen - ein Vergnügen“ verdeutlicht werden, und die Gegenüberstellung mit Werken und Haltungen zeitgenössischer Architekten sowie ihrer Wiener KollegInnen, können die Verwandtschaften und Unterschiede aufgezeigt werden, die eine Positionierung der Ateliergemeinschaft ermöglichen. Entsprechen die Entwürfe den Intentionen am Bauhaus und nehmen sie demnach in Wien eine Sonderstellung ein oder fügen sie sich in ihren Wiener Architektenumkreis ein?

Die Entwurfspläne ermöglichen meist nicht eine Zuschreibung an Friedl Dicker, Franz Singer oder andere MitarbeiterInnen des Ateliers. Ebenso ist nicht stets eindeutig, welche Personen an welchen Projekten beteiligt waren. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit durchgängig der Begriff „Ateliergemeinschaft“ verwendet. Der Begriff „Atelier Singer-Dicker“, der erstmals im Ausstellungskatalog der Hochschule für Angewandte Kunst „Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien“ aus dem Jahr 1988 verwendet und von der nachfolgenden Literatur übernommen wurde, entstand nachträglich. Zur Bestehenszeit des Ateliers war diese Bezeichnung nicht im Gebrauch.

3 INNENARCHITEKTUR IM WIEN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

3.1 Innenraumgestaltung

Österreich hatte bereits um 1900 mit Otto Wagner, Josef Hoffmann und Adolf Loos den, die moderne Architektur betreffenden, europäischen Architekturdiskurs maßgeblich geprägt.¹⁹ Der Architekturkritiker Friedrich Achleitner hat darauf hingewiesen, dass die Wiener Architekten in den Zwanzigerjahren „ihre Moderne als ästhetische Revolution schon lange hinter sich hatten“²⁰ und begründet in diesem Zusammenhang die Skepsis der Wiener gegenüber „doktrinären Bewegungen, wie sie das Bauhaus, das neue Bauen, die Neue Sachlichkeit oder der Funktionalismus insgesamt darstellten“²¹. Wien verschwand in der internationalen Geschichtsschreibung der modernen Architektur. Dies resultierte jedoch nicht aus der Qualität der Bauten, sondern hatte mit der politischen Entwicklung in Österreich und der einseitigen Architekturgeschichtsschreibung der Moderne zu tun.²²

1907 war in München der Deutsche Werkbund gegründet worden, dessen Ziel die Zusammenarbeit von Künstlern und Industrie war. Als im Juni 1912 die Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Wien stattfand, hatte dies die Gründung eines Österreichischen Werkbundes im Jahr darauf ausgelöst. Gründungsmitglieder waren das 1864 gegründete Österreichische Museum für Kunst und Industrie, die Wiener Kunstgewerbeschule, führende Gewerbebetriebe, Industrielle sowie Künstler und Architekten wie Franz Cizek, Josef Frank, Josef Hoffmann, Hugo Gorge, Ernst Lichtblau, Koloman Moser, Otto Prutscher und Otto Wagner.²³ Die Rückbesinnung des Deutschen Werkbundes auf das Handwerk als Reaktion auf industriell gefertigte Gebrauchsgegenstände hatte ihren Ursprung in Großbritannien mit der Arts & Crafts Bewegung, die unter anderem Mitte des 19. Jahrhunderts von William Morris und John Ruskin initiiert worden war.

Hermann Muthesius, Architekt und Verfasser des Buches „Das englische Haus“ vertrat auf der Tagung der Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln die Ansicht, dass eine „Typenbildung“ in der Gebrauchsgüterproduktion sinnvoll wäre. Hiermit löste er eine Grundsatzdiskussion über traditionelles Handwerk und industrielle Serienproduktion aus. Anderer Ansicht als Muthesius war vor allem Henry van de

¹⁹ Nierhaus 2009, S. 245.

²⁰ Zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 245.

²¹ Zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 245.

²² Nierhaus 2009, S. 245.

²³ Ottillinger 2009, S. 35.

Velde, Leiter der Weimarer Kunstschule, der sich für das individuelle Kunsthandwerk aussprach.²⁴

In Wien wurde den negativen Entwicklungen im Stadtraum und in der Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts die „völlige Ästhetisierung des privaten Ambientes entgegengestellt“²⁵. Vor allem Otto Wagner und sein Schüler Josef Hoffmann vertraten die Idee des Gesamtkunstwerks, bei dem alle Möbel einem Stil folgten. Nach 1918 wurde diese Idee durch Otto Wagners Schüler (Wagner war 1918 verstorben), wie beispielsweise Max Fabiani, Ernst Lichtblau, Joseph Maria Olbrich und von Josef Hoffmann mit der 1903 gegründeten Wiener Werkstätte und den „exquisiten, letztendlich für eine großbürgerliche Auftraggeberschicht konzipierten kunstgewerblichen Gegenständen und Inneneinrichtungen“²⁶ weitergeführt. Eine andere Richtung schlug Adolf Loos ein. Er orientierte sich am angelsächsischen Lebensstil und wies der Innenraumgestaltung in Wien „bereits vor 1900 neue Wege, die vom „Garnitur-Denken im Wohnbereich wegführen sollten“.²⁷ Loos kritisierte den „Künstler-Entwerfer“²⁸ und sprach sich für „vorgefundene anonyme Produkte, wie zum Beispiel für Thonet-Stühle“²⁹ aus: „Ich bin ein Gegner jener Richtung, dass ein Gebäude bis zur Kohlenschaufel aus der Hand eines Architekten hervorgehe. Ich bin der Meinung, dass dadurch das Gebäude ein sehr langweiliges Aussehen erhält.“³⁰

Ein weiteres Vorbild dieser Zeit in Wien war, neben der Orientierung am Angelsächsischen, die Rezeption der Zeit um 1800, des Empire und des Biedermeier. In diesen Stilen „sah man alle jene architektonischen und kunsthandwerklichen Qualitäten vorgebildet, denen man jetzt wieder nachstrebte, um mit ihnen ein bestimmtes Lebens- und Wohngefühl zu rekonstituieren.“³¹ 1912 erschien das Buch „Houses and Gardens“ des britischen Architekten und Vertreters der Arts and Crafts - Bewegung Mackay Hugh Baillie Scott in deutscher Sprache. Mit Scotts „Vorstellung von der „Wohnhalle“ als zentrale[m] Ort des Familienlebens und [...] der Integration alter und neuer Formen in die Wohnwelt“³² übte das Buch großen Einfluss auf die Wohnideen der Wiener Architekten der Zwischenkriegszeit aus.

²⁴ Ottillinger 2009, S. 35.

²⁵ Ottillinger 2009, S. 16.

²⁶ Haiko 1995, S. 23.

²⁷ Witt-Döring 1980, S. 27.

²⁸ Ottillinger 1994, S. 15.

²⁹ Ottillinger 1994, S. 15.

³⁰ Zitiert nach: Ottillinger 1994, S. 23.

³¹ Haiko 1995, S. 24.

³² Ottillinger 2009, S. 22.

Das Biedermeier und der englische Wohnstil als Vorbilder regten die nachfolgenden jungen Architekten, wie Josef Frank, Hugo Gorge, Viktor Lurje, Oskar Strnad und Oskar Wlach, die gemeinsam bei Carl König an der Technischen Universität in Wien studiert hatten, zu neuen Wohnraumgestaltungen an.³³ Christian Witt-Döring ist der Ansicht, dass Oskar Strnad (1879-1935) im Verband mit Josef Frank (1885-1967) „eine unverkennbare wienerische Ausdrucksform des Innenraums“³⁴ geschaffen habe, einen Innenraum, „der mit seinen Bewohnern mitlebt, sie nicht durch einen Formenkanon oder Zugeständnisse an ein Repräsentations-Denken einschränkt, sondern erst durch die Person oder den Charakter des Bewohners seinen Stimmungsgehalt“³⁵ erhalten habe. Oskar Strnad war der Ansicht, dass das Möbelstück ein „selbständiges Wesen“³⁶ sei, das deshalb beweglich und mobil sein müsse. Josef Frank vertrat eine ähnliche Position und sprach sich für ein durch Zufälligkeiten entstandenes Ambiente aus, dass „nie fertig [ist] und [...] alles in sich aufnehmen [kann], um die wechselnden Ansprüche seines Bewohners zu erfüllen.“³⁷ Hinsichtlich der Möbelentwürfe war für Josef Frank die angelsächsische Wohnkultur ein wichtiges Vorbild. Darüber hinaus verwendete er Elemente aus dem biedermeierlichen oder ostasiatischen Formenvokabular.³⁸ Seiner Forderung nach beweglichen Einzelmöbeln entsprechend, schrieb er 1934: „Im modernen Wohnraum herrscht Unordnung, das heißt, dort gibt es keine Möbel, die für einen bestimmten Platz gemacht sind, und deren Umstellen die Harmonie stören würde. Man stellt das Möbel (das Wort kommt von mobile, beweglich) dorthin, wo man es gerade braucht. Daher soll es auch so leicht wie möglich sein.“³⁹ Die praktische Umsetzung seiner Wohnraumgestaltungen widersprach jedoch hin und wieder seiner Forderung. Frank hatte oftmals eine genaue Vorstellung von der Positionierung der Möbel, deren Standort durch die Deckenbeleuchtung vorgegeben wurde. Außerdem verwendete er nicht ausschließlich leichte Möbel, sondern auch voluminöse Sofas oder Ohrensessel, die seinem Wunsch nach einer behaglichen Wohnatmosphäre entsprachen.⁴⁰ Peter Haiko charakterisiert die Prinzipien Franks Wohnungsgestaltungen treffend: „Das Geplante soll den Charakter des Zufälligen annehmen, die Zufälligkeit wird sorgfältig geplant.“⁴¹

³³ Ottillinger 2009, S. 22.

³⁴ Witt-Döring 1980, S. 28.

³⁵ Witt-Döring 1980, S. 28.

³⁶ Zitiert nach: Kat. Ausst, Wien 1980, S. 93.

³⁷ Zitiert nach: Haiko 1995, S. 25.

³⁸ Ott 2009b, S. 125.

³⁹ Zitiert nach: Ott 2009a, S. 53.

⁴⁰ Ott, 2009a, S. 53.

⁴¹ Haiko 1995, S. 25.

Der Forderung für dieses Einrichten kam Josef Frank mit der gemeinsam mit Oskar Wlach und Walter Sobotka 1925 gegründeten Einrichtungsfirma „Haus & Garten“ nach, die verschiedene Möbel und Inneneinrichtungsgegenstände herstellte, wie Möbel, Lampen, Wohnaccessoires und Textilien. Nach dem Ausscheiden Walter Sobotkas bereits im Januar 1926 übernahm Josef Frank die künstlerische Leitung der Firma.⁴² Charakteristisch für Wohnungsgestaltungen von „Haus & Garten“ war der Einsatz von leichten und beweglichen Einzelmöbeln in Kombination mit bunten Vorhang- und Bezugsstoffen zumeist in floralen Mustern. Ursprünglich waren die frei im Raum beweglichen Möbel Franks im Zusammenhang mit der Siedlerbewegung entstanden. Diese Entwürfe bildeten die Grundlage für die Firma, deren Käuferschicht allerdings aus einem gegensätzlichen Umfeld stammte - der vermögenden Oberschicht.⁴³

Was die Aufträge für Neubauten in Wien betraf, so schienen nur wenige finanzstarke Auftraggeber für architektonische Experimente aufgeschlossen zu sein. Sie orientierten sich weiterhin an traditionellen architektonischen Wertvorstellungen.⁴⁴ Für das Bürgertum, den Bewohnern von Groß- und auch Luxuswohnungen, war zudem oftmals „die geschmackvolle Innenraumgestaltung von größerer Bedeutung als die Errichtung von Neubauten.“⁴⁵

In Deutschland verlief die Entwicklung anders: Dort hatte der Architekt Peter Behrens, der Mitglied im Deutschen Werkbund war und als Vorreiter der sachlichen Architektur gilt, 1907 ein Architekturbüro gegründet, in dem die zukünftigen Architekten des „Neuen Bauens“, wie Walter Gropius, Le Corbusier und Ludwig Mies van der Rohe mitarbeiteten.

Gropius übernahm 1919 als Nachfolger van de Veldes die Kunstschule in Weimar und entwickelte eine neue Schule, die er, in Anspielung auf die mittelalterliche Bauhütte, „Bauhaus“ nannte. Im Gründungsmanifest drückte sich seine Forderung nach der Neubelebung des Handwerks aus: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau. Ihn zu schmücken war die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens. [...] Bilden wir also eine Zunft der

⁴² Ott 2009b, S. 122.

⁴³ Ott 2009b, S. 123.

⁴⁴ Haiko 1995, S. 25.

⁴⁵ Egger 1980, S. 16.

Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte!“⁴⁶ Das Studium am Bauhaus begann mit dem obligatorischen Vorkurs, dem sich dann der Unterricht in einer der verschiedenen Werkstätten anschloss. Dort war die Lehre aufgeteilt unter Form- und Werkmeistern. Erstere diente der ästhetisch-künstlerischen und letztere der handwerklichen Schulung. Die Unterscheidung zwischen Künstler und Handwerker sollte aufgehoben werden, womit man sich den Ideen des bereits 1907 gegründeten Werkbundes anschloss.⁴⁷

In Wien waren innovative Pläne im Bereich Architektur seltener.⁴⁸ Dennoch arbeiteten einige Architekten, wie Lois Welzenbacher, der in München bei Theodor Fischer studiert hatte und Ernst Plischke, der erst Schüler bei Josef Frank sowie Oskar Strnad an der Wiener Kunstgewerbeschule und schließlich bei Peter Behrens an der Akademie der bildenden Künste in Wien war, unbeeinflusst von der „überstarken Wiener Tradition“⁴⁹. Ihnen gelang es, so Peter Haiko, „eine wirklich neue architektonische Formensprache zu entwickeln“⁵⁰. Auf der von Philip Johnson und Russel-Hitchcock konzipierten Ausstellung „The International Style: Architecture since 1922“ im Museum of Modern Art in New York im Jahre 1932 war Lois Welzenbacher als einziger österreichischer Vertreter mit zwei Beispielen vertreten. Ernst Plischke wurde vor allem durch seine Reise nach New York 1929 und die Begegnungen mit Le Corbusier beeinflusst. Dennoch hielt Plischke Distanz zur Formensprache des französischen Kollegen und der internationalen Avantgarde und stellte fest: „Die Welt der übereinfachten Geometrie ließ mich unbefriedigt gegenüber der Welt des Organischen, Gewachsenen.“⁵¹ Beim Arbeitsamt Liesing, seinem ersten Projekt nach seiner Rückkehr aus New York, übernahm er jedoch „Transparenz und bauplastische Qualität“⁵², wie sie Le Corbusier einsetzte.⁵³

In Wien lag in den Zwanzigerjahren der architektonische Schwerpunkt im sozialen Bereich. Im Zeitraum von 1923 bis 1933 erteilte die Gemeinde Wien den Auftrag für 60.000 neue Wohnungen.⁵⁴ Nach dem Ersten Weltkrieg war nämlich, bedingt durch die ökonomische Situation Österreichs, jegliche private Bautätigkeit fast

⁴⁶ Zitiert nach: Wingler 2002⁴, S. 39.

⁴⁷ Ottillinger 2009, S. 36.

⁴⁸ Nierhaus 2009, S. 513.

⁴⁹ Haiko 1995, S. 29.

⁵⁰ Haiko 1995, S. 29.

⁵¹ Zitiert nach: Haiko 1995, S. 29.

⁵² Haiko 1995, S. 29.

⁵³ Haiko 1995, S. 29.

⁵⁴ Haiko 1995, S. 26.

vollständig zum Erliegen geraten.⁵⁵ Deshalb hatte sich die Wiener Gemeindeverwaltung durch die Aufstellung eines umfangreichen Wohnbauprogramms entschlossen die Situation zu lösen.⁵⁶ Quantitativ bildeten somit die Wiener Gemeindebauten, deren ästhetischer Wert aufgrund von architektonischer Uneinheitlichkeit bereits früh umstritten war, den Hauptschwerpunkt der österreichischen Architektur der Zwanzigerjahre.⁵⁷ Peter Haiko charakterisiert die Funktion des Wiener Wohnbauprogramms folgendermaßen: „Architektonisch hatten die Gemeindebauten das gefundene Selbstwertgefühl und das intendierte Selbstverständnis der Sozialdemokratie zum Ausdruck zu bringen.“⁵⁸ Mit dieser Strategie „politischer Ikonografie“, habe man den Versuch unternommen „dem imperialen Übermaß im Stadtbild ein ästhetisches Gegengewicht zu geben, das als genuine Schöpfung der Sozialdemokratie, [...] als Neues Wien, neben den Prachtbauten der Ringstraße bestehen konnte“.⁵⁹ Auf der anderen Seite bemerkte jedoch schon damals der Soziologe Otto Neurath, der Gründer und Leiter des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums war, dass dem „Architektenradikalismus [...] keineswegs immer ein sozialer Radikalismus, der das Leben breiter Massen wirklich neu gestaltet [...]“⁶⁰ entsprach. Daraus wird ersichtlich, dass die sozialpolitische Frage der Gemeindebauten einigen Architekten wie beispielsweise den ehemaligen Wagner-Schülern nicht ihr eigentliches Anliegen war. Es galt vielmehr Aufträge zu erhalten und ihre architektonischen Vorstellungen realisieren zu können.⁶¹ Es gab jedoch eine Gruppe von ArchitektInnen, die vom Erscheinungsbild der in die „Nähe barocker Schlossanlagen“⁶² geratenen Gemeindebauten abwichen. Vordenker hierfür waren Josef Frank und Oskar Strnad sowie Heinrich Tessenow aus Deutschland, die ihre Ideen an der k. u. k. Kunstgewerbeschule an die neue Generation von ArchitektInnen, wie Anton Brenner, Margarete Schütte-Lihotzky und Franz Schuster weitergaben.

Soziale Aspekte des Wohnens wurden in Wien frühzeitig behandelt. 1916 wurde vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie das Vorlagenwerk „Einfacher Hausrat“ herausgegeben, das mehr als 50 Möbelentwürfe im bäuerlichen und englischen Stil, entworfen von Oskar Strnad, Karl Hagenauer und Franz Schuster, zeigte (Abb. 1). Das Vorlagenwerk erschien anlässlich eines

⁵⁵ Haiko 1995, S. 25.

⁵⁶ Egger 1980, S. 14.

⁵⁷ Haiko 1995, S. 26.

⁵⁸ Haiko 1995, S. 26.

⁵⁹ Nierhaus 2009, S. 247.

⁶⁰ Nierhaus 1995, S. 248.

⁶¹ Haiko 1995, S. 28.

⁶² Haiko 1995, S. 27.

ausgeschriebenen Wettbewerbs des k. u. k. Ministeriums für öffentliche Arbeiten, um der mittellosen Bevölkerung preiswerte und brauchbare Möbel anzubieten.⁶³ Im Jahre 1920 veranstaltete das Österreichische Museum eine Ausstellung unter dem Titel „Einfacher Hausrat“ bei der unter anderem Interieurs für Arbeiter und Mittelständler gezeigt wurden, die auf sparsame Raumausnutzung angelegt waren.⁶⁴ Diese Wohnungsreformbewegung wurde 1921 durch die Gründung des Österreichischen Verbands für Siedlungs- und Kleingartenwesen (ÖVSK) und der Gemeinwirtschaftlichen Siedlungs- und Baustoffanstalt (GESIBA) weitergeführt.

Vor allem entwickelte die Architektin Margarete Schütte-Lihotzky Neuheiten, indem sie sich in der genossenschaftlichen Siedlungsbewegung mit der Planung von Siedlungshäusern und in Vorschlägen für deren preisgünstige und raumangepasste Einrichtung auseinandersetzte.⁶⁵ Sie hatte von 1915 bis 1919 an der Kunstgewerbeschule in Wien bei Oskar Strnad und Heinrich Tessenow studiert und stellte 1923 bei der fünften Wiener Kleingarten-, Siedlungs- und Wohnbauausstellung am Wiener Rathausplatz das Kernhaus Typ 7 aus (Abb. 2).⁶⁶ Die Räume waren mit raumgenau angepassten Einbauschränken und vereinfachten Möbelmodellen von Strnad ausgestattet. Ihre Beschäftigung mit der Rationalisierung des Haushalts gipfelte schließlich in der von ihr entwickelten „Frankfurter Küche“, die 1927 im Rahmen des Wohnbauprogramms der Stadt Frankfurt entstand (Abb. 3).⁶⁷ Ernst May, der Architekt und von 1925-1930 Siedlungsdezernent der Stadt Frankfurt war, entwickelte dieses Wohnbauprogramm ganz im Zeichen des „Neuen Bauens“. Für dieses Projekt, dessen Ziele die Typisierung und Industrialisierung des Wohnbaus waren, wurden neben Walter Gropius, Ferdinand Kramer und Mart Stam die WienerInnen Anton Brenner, Franz Schuster und Margarete Schütte-Lihotzky beauftragt. Anton Brenner hatte bei Josef Frank, Oskar Strnad und Peter Behrens studiert und Franz Schuster bei Oskar Strnad und Heinrich Tessenow.

Franz Schuster entwickelte zweckmäßige Einrichtungen von Volkswohnungen, wie beispielsweise 1927 ein Musterzimmer mit Kochnische, auf der basierend er eine Studie über „Die eingerichtete Kleinstwohnung“ herausgab (Abb. 4).⁶⁸ Im Vorwort wird jedoch Brenners Skepsis gegenüber dieser Wohnform deutlich: „Die Kleinstwohnung ist nur ein Notbehelf; das kleine Haus mit dem Garten ist auch für

⁶³ Ottillinger 2009, S. 22.

⁶⁴ Ottillinger 2009, S. 25.

⁶⁵ Haiko 1995, S. 28.

⁶⁶ Kat. Ausst., Wien 1993, S. 269-270.

⁶⁷ Ottillinger 2009, S. 30.

⁶⁸ Ottillinger 2009, S. 33.

die breite Allgemeinheit die einzig richtige Wohnform; sie allein kann die Schäden heilen, die Körper und Seele erlitten.“⁶⁹

Im gleichen Jahr wurde in Deutschland die erste Werkbundsiedlung eröffnet, die der Forderung nach einzelnen Häusern entsprach. Der deutsche Werkbund hatte 1927 in Stuttgart-Weißenhof den Bau einer Mustersiedlung unter der Leitung Ludwig Mies van der Rohe initiiert. Neben den Architekten Peter Behrens, Richard Döcker, Walter Gropius (Abb. 6), Ludwig Hilbersheimer, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Adolf G. Schneck sowie Bruno und Max Taut aus Deutschland, J. J. P. Oud und Mart Stam aus den Niederlanden, Victor Bourgeois aus Belgien, Le Corbusier aus der Schweiz, war als einziger Österreicher Josef Frank zum Bau eines Musterhauses berufen worden (Abb. 7). Obwohl seinen Innenraumgestaltungen mit traditionellen Möbeln, bunt gemusterten Kissen, Vorhängen und Teppichen Wohnlichkeit eingeräumt wurde, galten sie dennoch als „fast aufreizend konservativ“.⁷⁰ Inneneinrichtungen für die Weißenhofsiedlung lieferten ebenso österreichische Architekten wie Franz Schuster, Oswald Haerdtl, Walter Sobotka und Oskar Wlach.

Josef Frank, Vizepräsident des Österreichischen Werkbunds, der die Wiener Gemeindebauten „als Imitation monumentaler Palastarchitektur“⁷¹ kritisierte und wie Franz Schuster für das Einfamilienhaus als geeignete Wohnform der Moderne eintrat, eröffnete 1932 in Wien Hietzing ebenfalls eine Internationale Werkbundsiedlung.⁷² Frank kam hiermit seiner Forderung nach dem Siedlungswesen nach, denn anders als in Frankfurt wurde in Wien dieses nach anfänglicher Unterstützung aus wirtschaftlichen und politischen Gründen bewusst in den Hintergrund gerückt.⁷³ Für Frank war jedoch „das Wohnhaus im Freien [...] die ideale Wohnform und damit die Grundlage einer jeden Wohnkultur.“⁷⁴

Insgesamt waren 32 ArchitektInnen an dem Projekt beteiligt. Der Großteil kam aus Österreich, darunter Josef Hoffmann, Clemens Holzmeister, Adolf Loos und die damals in Moskau tätige Margarete Schütte-Lihotzky. Auch internationale Architekten, wie der Funktionalismus-Kritiker Hugo Häring aus Deutschland,

⁶⁹ Schuster 1927, S. 1.

⁷⁰ Zitiert nach: Haiko 1995, S. 25.

⁷¹ Zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 247.

⁷² Nierhaus 2009, S. 248.

⁷³ Nierhaus 2009, S. 248.

⁷⁴ Zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 249.

der de Stijl - Vertreter Gerrit Rietveld aus den Niederlanden, die CIAM-Mitglieder⁷⁵ Gabriel Guévrékian und André Lurcat aus Frankreich sowie Arthur Grünberger und Richard Neutra aus den USA entwarfen Häuser.⁷⁶ Damit wurde eine Bandbreite unterschiedlicher ArchitektInnen zusammengeführt.

Gegensätzlich zur Intention der Frankfurter Werkbundsiedlung hatte Josef Frank hingegen nicht die Absicht im Zuge dieser neuen Siedlung Fragen der Rationalisierung und Normierung nachzugehen oder etwa neue Technologien zu erproben.⁷⁷ Der Wiener Ökonom und Philosoph Otto Neurath unterstützte diese Haltung Josef Franks: „Diese Ausstellung will nicht zeigen, was für Erfindungen man gemacht hat, wie man technisch den kürzesten Weg innerhalb der Wohnung schafft, innerhalb der Küche, wie man am besten bei der Küchenarbeit sitzen kann usw., sondern wie man in der nächsten Zeit wohl am glücklichsten in wirklichen Wohnungen leben dürfte. Die optimale technische Lösung deckt sich keineswegs immer mit dem Glücksmaximum.“⁷⁸

Zur Entwicklung dieser gemäßigten modernen Architektur in Wien äußerte sich der deutsche Architekt Hugo Häring in der Zeitschrift „Die Bau- und Werkkunst“ 1932: „Streng genommen sind die Wiener nicht modern, denn sie machen noch Ornamente. Sie legen Wert auf Wohnlichkeit und Intimität und halten sich die Sachlichkeit vom Leibe. Sie reden nicht von Funktionalismus, sie suchen nicht den Ausdruck der Zeit, sie wenden sich nicht verächtlich ab, wenn ihnen eine historische Form begegnet. [...]“⁷⁹. Wolfgang Born hob in diesem Zusammenhang in seinem Artikel „Der Aufbau der Siedlung“ in der Zeitschrift Innendekoration 1932 das „durchaus undoktrinäre Element“ in Österreich hervor, welches „der drohenden Mechanisierung des modernen Architekturschaffens“ entgegenwirke.⁸⁰

1934 stellte Erich Boltenstern, Assistent von Oskar Strnad an der Wiener Kunstgewerbeschule, in dem Buch „Wiener Möbel in Lichtbildern und maßstäblichen Rissen“ Wohnraumgestaltungen sowie unterschiedliche Möbelstücke in Fotos

⁷⁵ Um den Austausch über die Entwicklungen in der modernen Architektur zu ermöglichen, wurde 1928 der Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) ins Leben gerufen, dessen Gründungserklärung auch Josef Frank unterzeichnet hatte. Siehe: Ottillinger 2009, S. 40.

⁷⁶ Ottillinger 2009, S. 42-43.

⁷⁷ Nierhaus 2009, S. 248.

⁷⁸ Otto Neurath, Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als „Ausstellung“, in: Die Form 7, 1932, S. 214, zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 249.

⁷⁹ Hugo Häring, Bemerkungen zur Werkbundsiedlung Wien-Lainz 1932, in: Die Form, 7, 1932, S. 204, zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 249.

⁸⁰ Wolfgang Born, Der Aufbau der Siedlung, in: Innendekoration, 43, 1932, S. 296, zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 249.

und Plänen vor.⁸¹ Max Eisler hebt im vorangestellten Essay „Das Wiener Möbel gestern und heute“ die seiner Meinung nach positiven Charakteristika des Wiener Möbels hervor: „[...] die Abneigung gegen das Prahlerische, das Vermögen auch im Schlichten und Unauffälligen [...] vornehm zu wirken, die helle, lebensfrohe Grundstimmung, die Neigung für klare und satte Farbigkeit der Hölzer und Bespannungen, [...] Glanz von Glas und Polituren und Harmonie“⁸². Im Folgenden weist er auf „die ganz besondere Wohnlichkeit der Wiener Innenräume“ hin, die auf der „räumlich lockere[n] Zusammenstellung von Möbelgruppen“ beruhe.⁸³ Mit dieser Auffassung schließt sich der Autor den Theorien des Einrichtens von Adolf Loos und Josef Frank an, die sich für die Abkehr von der traditionellen Sitzmöbel-Garnitur aussprachen. Josef Frank lehnte in „Die Großstadtwohnung unserer Zeit“ zudem eine Typisierung von Möbeln ab, welche ein Anliegen des „Neuen Bauens“ war: „Den Sessel erfinden und typisieren zu wollen ist ein Unsinn, denn er dient sehr verschiedenen Möglichkeiten, und man will bei verschiedenen Gelegenheiten und zu allen Tageszeiten verschieden sitzen. Deshalb sollten die Sessel in einem Raum möglichst verschieden sein.“⁸⁴ Mit dieser Forderung schließt er sich wiederum Adolf Loos an, der schon 1898 in „Das Sitzmöbel“ auf die angelsächsische Wohnkultur verwies, deren Sessel nie vom gleichen Typ seien, damit sich jeder „[...] seinen ihm am besten passenden Sitz aussuchen [...]“⁸⁵ könnte.

Peter Haiko formuliert, dass die österreichische Moderne der Zwischenkriegszeit sich, verglichen mit der ersten Wiener Moderne von 1900 sowie mit der Internationalen Avantgarde nach 1918, als eine „sehr zurückhaltende, als eine eher retrospektiv ausgerichtete“⁸⁶ Architektur auszeichnet. Und so würden sich auch die „Qualitäten [...] eines Josef Frank oder Oskar Strnad [mit der] Weiterführung jener Diskurse, die schon einmal geführt worden waren, und die schon um die Jahrhundertwende zur ersten Wiener Moderne geführt hatten“⁸⁷ in die Wiener Architekturlandschaft einreihen. Andreas Nierhaus betont jedoch, dass obwohl Josef Frank versucht habe die „kulturelle Tradition in die Moderne hinüberzuretten“⁸⁸, er durchaus eine moderne Haltung vertreten habe, die „ohne historische Formzitate auskam, sich [...] keinem Dogma verpflichtet fühlte und vor allem im

⁸¹ Boltenstern 1934.

⁸² Zitiert nach: Ottillinger 2009, S. 52.

⁸³ Zitiert nach: Ottillinger 2009, S. 52.

⁸⁴ Zitiert nach: Ottillinger 2009, S. 54.

⁸⁵ Zitiert nach: Ottillinger 2009, S. 54.

⁸⁶ Haiko 1995, S. 23.

⁸⁷ Haiko 1995, S. 23.

⁸⁸ Nierhaus 2009, S. 246.

Bereich des Wohnens Freiheit und Individualität zu Maximen der Gestaltung erhob“⁸⁹.

Im Bereich des Möbelentwerfens war das Ausstellen im In- und Ausland eine der wenigen Möglichkeiten neue Entwürfe einem größeren Publikum vorzuführen. Die Teilnahme an Wettbewerben blieb oft die einzige Verdienstmöglichkeit. Begründet durch die wirtschaftliche Situation, die es den Architekten selten ermöglichte Neubauten entstehen zu lassen, ist in der Zwischenkriegszeit die verstärkte Konzentration auf die Gestaltung des Innenraums verständlich. Die meisten Ausstellungen dieser Zeit waren aus diesem Grund der Inneneinrichtung gewidmet.⁹⁰ Die sozial motivierten Einrichtungsbeispiele wurden ergänzt durch Möbel für einen gehobenen Kundenkreis und wiesen eine Fülle an Gestaltungsweisen auf.⁹¹

Der Kreis um Josef Frank hat in Wien neue Ideen zur Wohnraumgestaltung entwickelt, wobei man sich gegen die Typisierung des „Neuen Bauens“ aussprach und dafür plädierte, dass modernes Wohnen „Freiräume für Veränderungen und individuelle Bedürfnisse bieten“⁹² müsse. Dieser Forderung kam man mit Wohnräumen entgegen, in denen Sitzmöbel flexibel im Wohnraum umgruppiert werden konnten. Grundsätzlich war man dem modernen, vom Prestige- und Repräsentationseinrichtungen abgewandten, Wohnraum im Wien der Zwischenkriegszeit gegenüber aufgeschlossen, behielt sich jedoch sein Traditionsbewusstsein bei.⁹³

Es lassen sich demnach in Wien drei grobe Strömungen im Bereich Architektur und Innenraumgestaltung konstatieren: Der Stil der Wiener Werkstätte blieb mit seiner Idee vom Gesamtkunstwerk auch in den Zwanzigerjahren erhalten und war beim wohlhabenden konservativ eingestellten Bürgertum beliebt. Dem gegenüber stand der soziale Wohnbau mit der Siedlerbewegung und den zahlreichen Gemeindebauten. Als dritte Strömung, deren Auftraggeber oftmals einer intellektuellen Schicht angehörten, ist eine am „Neuen Bauen“ orientierte Architektur und Innenraumgestaltung zu erkennen.

⁸⁹ Nierhaus 2009, S. 246.

⁹⁰ Witt-Döring 1980, S. 48.

⁹¹ Ottillinger 2009, S. 50.

⁹² Ottillinger 2009, S. 55.

⁹³ Nierhaus 2009, S. 250.

3.2 Kleinwohnung und Einraumwohnung – neue Wohnraumkonzepte

Waren die Klein- und Kleinstwohnungen für den/die ArbeiterIn vor dem ersten Weltkrieg nicht mehr „als eine Bettstatt für die Nacht [...] ohne Luft, Reinlichkeit und Stille“⁹⁴, wie Eugen von Philippovich 1884 in seiner Studie für Wien hervorhebt, so wurde im Zuge des städtischen Wohnbauprogramms von 1923 bis 1927 ein höherer Standard der Wohnungen erzielt. Ab 1927 wurden vier Wohnungstypen konstruiert, wobei jede ein kleines Vorzimmer, eine Wasserleitung, einen Gasofen beziehungsweise eine Gasplatte und ein Klosett besaß. Anton Brenner schuf beispielsweise platzsparende Volkswohnungen, wie den Gemeindebau, der 1924 in der Rauchfangkehrergasse 26 in Rudolfsheim-Fünfhaus erbaut wurde und dessen 33 Wohnungen mit einer Grundfläche von 38 qm mit integrierten Einbaumöbeln, wie Einbauküche, Wandschrank und Klappbetten, ausgestattet waren (Abb. 8-9).⁹⁵ Franz Schuster leistete mit der Entwicklung der „Aufbaumöbel“, die zu mäßigen Preisen erworben werden konnten, einen wichtigen Beitrag für die Ausstattung von Kleinwohnungen (Abb. 5).⁹⁶ Aus zwölf Einheiten konnten individuell über einhundert Möbel entstehen.⁹⁷ Im Vorwort seines „Möbelbuchs“ aus dem Jahr 1929, in dem er das „Aufbaumöbel“ präsentierte, wird seine Verbindung zum „Neuen Bauen“ deutlich: „Wir müssen in allem das Elementare, das Grundsätzliche suchen, gleichsam die Grundform, die uns entspricht und aus der neue Formen wachsen können. Wir müssen ernstlich und ehrlich bemüht sein, alles Beiwerk, das aus Laune und Anmaßung kommt, zu vermeiden. So entstehen zwangsläufig neue Formen. Wir müssen auf alles verzichten, das nicht im selbstverständlich Einfachen seinen Grund hat, sonst wird sich Unwesentliches vordrängen und die Lösung gefährden, die nur Wert und Sinn hat, wenn sie zu immer größerer Einheit und immer größerem Gleichklang führt“⁹⁸. Die Anerkennung für Schusters Überlegungen wird anhand seiner nachfolgenden Aufträge anschaulich: Er gestaltete „[...] mit seinen Aufbaumöbeln die Musterwohnungen für Walter Gropius in der Siedlung Dammerstock bei Karlsruhe [und] für Mies van der Rohe in der Weißenhofsiedlung bei Stuttgart“ [...].⁹⁹

⁹⁴ Zitiert nach: Egger 1980, S. 13.

⁹⁵ Ottillinger 2009, S. 30.

⁹⁶ Ottillinger 2009, S. 33-34 und Sommer 1976, S. 36.

⁹⁷ Völker 2002, S. 498.

⁹⁸ Zitiert nach: Sommer 1976, S. 42.

⁹⁹ Sommer 1976, S. 42.

Die Architektin Margarete Schütte-Lihotzky setzte sich ebenso vielfach mit der Gestaltung von minimalem Wohnraum auseinander. So entwickelte sie vier verschiedene Typen von Einzimmerwohnungen für die berufstätige Frau, die, entsprechend dem Einkommen, unterschiedlich ausgestattet waren. 1928 wurde Typ 3 auf der Ausstellung „Heim und Technik“ in München gezeigt (Abb. 10).¹⁰⁰ Im Rahmen des 2. CIAM-Kongresses 1929 mit dem Thema „Die Wohnung für das Existenzminimum“ nahmen Schütte-Lihotzky und Wilhelm Schütte mit der Gestaltung für ein Zweifamilienhaus teil, dessen Wohnungsausstattungen extrem minimiert waren (Abb. 11).¹⁰¹

Die Wohnungsknappheit in Wien wurde, neben der Erbauung von Gemeindebauten, auch durch die Teilungen von Großwohnungen in Kleinwohnungen und Wohnungsumbauten gemindert, diese bildeten daher einen Großteil der Architektenaufträge in der Zwischenkriegszeit.¹⁰² Von der funktionsbedingten Einteilung der Zimmer wurde oftmals abgegangen, Wohn- und Schlafraum oder Eß- und Wohnzimmer wurden zusammengelegt, womit wiederum ein Einsparen an Wohnraum gegeben war, ein Mittel, dass bei der angespannten Wohnungssituation nach dem Ersten Weltkrieg von enormer Bedeutung war.¹⁰³ Gustav Adolf Platz hielt in diesem Zusammenhang 1933 fest: „Die „Kunst“ des Architekten konzentriert sich [...] nicht mehr auf die raffinierte Befriedigung von Luxusbedürfnissen, sondern auf die technisch und wirtschaftlich einwandfreie Durchbildung der Kleinwohnung mit den schlichtesten Mitteln künstlerischer Wirkung.“¹⁰⁴

Die aus englischen Landhäusern bekannte „Wohnhalle“, einem Vorbild für die Zusammenlegung von Räumen, wurde durch die Publikation „Das englische Haus“ (1904) von Hermann Muthesius sowie durch das bereits erwähnte Buch „Houses and Gardens“ von Mackay Hugh Baillie Scott beeinflusst.¹⁰⁵ Frühe Beispiele für die Konzeption einer Wohnhalle in Wien wurden im von Adolf Loos geplanten Wohnzimmer im Haus Steiner in Wien-Hietzing (1910) sowie im von Josef Frank gestalteten Wohnzimmer im Haus Bunzl in Ortman bei Pernitz in Niederösterreich (1914) realisiert (Abb. 12-13).¹⁰⁶ Die Einteilung in einzelne abgetrennte Zimmer, wie Speise-, Wohn- und Musikzimmer, wurde aufgegeben und eventuelle Aufteilungen in verschiedene Zimmerbereiche erfolgten (bei Loos) durch Vorhänge.

¹⁰⁰ Allmayer-Beck 1993, S. 104-107.

¹⁰¹ Allmayer-Beck 1993, S. 117.

¹⁰² Witt-Döring 1980, S. 35.

¹⁰³ Witt-Döring 1980, S. 35.

¹⁰⁴ Platz 1933, S. 64 und 65.

¹⁰⁵ Weigel 1991, S. 58.

¹⁰⁶ Otillinger 2009, S. 20-21.

Diese Art der Raumtrennung und das Möbelstück als raumbildendes Element wurden bei der Inneneinrichtung der Zwischenkriegszeit fortgesetzt.¹⁰⁷ Josef Frank äußerte sich zu jener Form der Raumgestaltung wie folgt: „Mit dem Raum im Raum verschwindet auch die ganze Raumgestaltung durch Möbel. Denn was für uns übrig bleibt, sind bewegliche Tische und Stühle. Denn sie sind wie zufällig in den Raum gestellt und haben keinen festen Platz. Deshalb muss aber jedes dieser Stücke vom anderen unabhängig sein, darf nichts verdecken und nur im Zusammenhang als Gruppe wirken. [...] Es gibt für uns keine Einrichtungen mehr, sondern nur mehr Einzelmöbel!“¹⁰⁸

Gustav Adolf Platz charakterisierte den Wohnraum in seinem Band „Wohnräume der Gegenwart“ von 1933 folgendermaßen: „Der Einheitswohnraum ersetzt ihm [dem „selbständig denkende[n] Mensch[en]“] die Fülle von Räumen, die er nicht ausnutzen und heizen könnte. Dieser Wohnraum wird aus einem Speise-, Arbeits-, oder Musikteil kombiniert; er wird in entsprechende Abteilungen durch Einbauten, Möbel, Teilwände, Schiebetüren zerlegt; er wird beweglich, „elastisch“, teilbar, er lässt sich vergrößern und verkleinern – er wird zu einem Instrument des Lebens auch in den bescheidensten Verhältnissen.“ Und Hermann Muthesius schrieb zum Wohnraum in seinem Buch „Die schöne Wohnung“ 1922: „Die Reihe von Zimmern, die sich der Bauherr wünscht, ist der Übelstand der deutschen Wohnung. Eine Folge von fünf oder sechs Zimmern setzt lediglich in Verlegenheit, wo man sich aufhalten soll. Man kann schließlich nur in einem einzigen Raume sitzen.“¹⁰⁹

Die Befürwortung für die Gestaltung eines Raums wird auch in der Bewertung des Schweizer Architekturhistorikers Siegfried Giedion deutlich: „Es gibt nur einen großen ‚unteilbaren‘ Raum, in dem Beziehungen und Durchdringungen herrschen, an Stelle von Abgrenzungen. Erst jetzt wird die Wohnform von jenen verborgenen Kräften erfasst, die den Menschen vor hundert Jahren zu konstruktiver und industrieller Einstellung trieben. Unsere innere Einstellung fordert heute vom Haus: Möglichste Überwindung der Schwere. Leichte Dimensionierung. Öffnung. Durchspültsein von Luft [...]“¹¹⁰

Ludwig Hilbersheimer, der von Hannes Meyer 1929 an das Dessauer Bauhaus berufen wurde, war hingegen vom Konzept der Kleinwohnung nicht überzeugt und merkte in der Zeitschrift „Die Form“ 1931 kritisch zu den Kleinwohnungen, die auf der Bauausstellung in Berlin gezeigt wurden, an: „Heute haben sich im großen und

¹⁰⁷ Witt-Döring 1980, S. 31-32.

¹⁰⁸ Zitiert nach: Weigel 1991, S. 73.

¹⁰⁹ Muthesius 1922, S. 12.

¹¹⁰ Zitiert nach: Platz 1933, S. 62.

ganzen [sic] klare Forderungen und bestimmte Vorstellungen von dem, was eine Kleinwohnung ist, herausgebildet. [...] Die veränderte wirtschaftliche und soziale Lage hat zwar die Kleinwohnung zum Kernpunkt der ganzen Wohnungsfrage gemacht: doch ist es bisher nicht gelungen, für die große Masse der Bevölkerung Wohnungen herzustellen, die sie auch bezahlen kann. [...] Nur durch Verkleinerung des Wohnraums ist jedoch eine Preissenkung nicht zu erreichen, denn der Preis einer Wohnung wächst im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Größe. Das heißt, je kleiner eine Wohnung ist, um so relativ teurer wird sie. [...] Eine Verbilligung kann daher nur durch eine entsprechende Umstellung der Produktion und durch zweckentsprechendere [sic] Finanzierungsmethoden erfolgen. [...] Gerade durch serienweise Herstellung von Bauteilen läßt sich der Wohnraum so verbilligen, dass die übermäßige Verkleinerung der Wohnfläche, zu der heute die schlechte Organisation des Arbeitsprozesses zwingt, überflüssig wird.“¹¹¹ Hilberseimer sprach sich demnach für eine Typisierung anstatt der Verkleinerung des Wohnraums aus, um so die Kosten zu verringern. Zudem hielt er auch den Alleinwohnraum nicht für die geeignete Lösung: „Der Zwang, die Wohnfläche immer mehr zu verkleinern, hat zu Versuchen geführt, die gesamte Wohnfläche als einheitlichen Tagesraum nutzbar zu machen. [...] Dem Vorteil, am Tage einen ungeteilten großen Raum zur Verfügung zu haben, steht der Nachteil ungenügender Isolierungsmöglichkeit gegenüber. [...] Auch bei beschränkter Wohnfläche kann durch entsprechende Grundrißlösung, Fensteranordnung und Möblierung durchaus der beengende Eindruck vermieden werden.“¹¹² Die Zitate veranschaulichen die unterschiedlichen Positionen zur Gestaltung einer Kleinwohnung.

In Wien lassen sich Gestaltungen von Kleinwohnungen, abseits des sozialen Wohnbaus, bereits in den Zwanzigerjahren belegen. Bei der Umgestaltung von Altbauten wurden die Wiener Architekten besonders hervorgehoben: „Der Innenarchitekt, der einen derartigen „Modernisierungs-Auftrag“ [von Altbauten] übernimmt, hat dabei oft größere Schwierigkeiten zu überwinden, als sie die Ausstattung eines Neubaus mit sich brächte. Allein gerade in solcher Beschränkung zeigt sich der Meister, und Wien besitzt heute zahlreiche Wohnungskünstler, die als Spezialisten auf diesem Felde Vorbildliches leisten.“¹¹³

Der Architekt Otto Niedermoser, ein Schüler Oskar Strnads, richtete um 1926 die „Einzimmer-Wohnung eines jungen Ehepaares“ ein (Abb. 14-16).¹¹⁴ Wohn-, Ess-

¹¹¹ Hilberseimer 1931, S. 249-250.

¹¹² Hilbersheimer 1931, S. 250-251.

¹¹³ Kleehoven 1929, S. 3.

¹¹⁴ o. A., Innendekoration 1926, S. 307-308.

und Schlafgelegenheit waren in einem Raum kombiniert. Eine begehbare Kastenkabine mit Spiegel und Beleuchtung wurde als Stau- und Umkleideraum verwendet. In der Fensterbrüstung war ein Bücherregal untergebracht. Eine Kommode diente zur Aufbewahrung des Geschirrs und war gleichzeitig als Schreibgelegenheit nutzbar. Das Bett des Mannes ermöglichte bei Tag die Nutzung als Sofa vor dem Kamin. Und ein Klapptisch mit Lade fungierte als Ess-, Näh- und Arbeitstisch.

Der Architekt Fritz Gross, der auf der Technischen Universität studiert, präsentierte auf der Ausstellung „Die neuzeitliche Wohnung“ 1928 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine Wohnraumgestaltung mit der Bezeichnung „Einwohnraum“ (Abb. 17-19).¹¹⁵ Das Zentrum des Raums bildete ein Kamin, um den herum angeordnete Einzelmöbel die verschiedenen Nutzungsbereiche vorgaben. In der Zeitschrift Innendekoration wurde besonders der frei im Raum aufgestellte Sekretär- und Vitrinenkasten, weil auf beiden Seiten nutzbar, als innovativ hervorgehoben. Das Bett konnte gleichzeitig als Sofa verwendet werden. Ernst Plischke, ein Studienkollege Niedermosers richtete 1928 für die Keramikerin Lucie Rie und ihren Ehemann Hans Rie eine kleine Zweizimmerwohnung mit Diele in der Wollzeile 24 ein (Abb. 20), deren Gestaltung der Architekt wie folgt beschrieb: „Es war eine kleine Wohnung, und ich habe versucht, durch eine gewisse Gleichförmigkeit der drei Räume eine größere, offene Wohneinheit zu erreichen, also die Unterteilung Wohndiele, Wohnraum und Wohnschlafraum formal und damit wirklich zu überwinden. Die Wände sind unsichtbare Türen, zu Kästen, Türen in das Bad, in die Garderobe usw. Dadurch bleibt der Raum selbst leer und neutral, ein Wohnraum ohne eindeutige Bestimmung. Will man schreiben, so wird der Sekretär an der Wand aufgeklappt, ist Besuch da, öffnet man die Likörnische und die Abstellfächer für Schalen und Zigaretten.“¹¹⁶ Der ruhige, gleichförmige Charakter der Wohnung wurde durch die Einbauschränke erzielt, die ein Aufstellen von anderen Korpusmöbeln überflüssig machte. Helle Vorhänge zum Abteilen von Wohneinheiten unterstützten die Luftigkeit des Raums (Abb. 21).¹¹⁷

¹¹⁵ Weigel 1991, S. 73.

¹¹⁶ Zitiert nach: Leitner 2003, S. 28.

¹¹⁷ Mit dem Einsatz der Wandschränke und den Raum abtrennenden Vorhängen stand Plischke in der Tradition von Adolf Loos. Dieser war nämlich der Auffassung, dass die Gestaltung der Wände in einer Wohnung dem Architekten überlassen werden sollten. Siehe: Ottillinger 2009, S. 20-21. Und doch gelingt es Plischke mit der Wohnung Rie, so Ottillinger, „aufbauend auf den Wohnvorstellungen von Loos, Frank und Strnad und mit einem interessierten Blick auf die internationale Moderne“ „eine eigenständige Position als Innenarchitekt und Möbeldesigner“ einzunehmen. Siehe: Ottillinger, 2003, S. 104-105 und 111.

Die Wohnung Rie wurde unter anderem 1934 von Herbert Hoffmann im zweiten Band der Reihe „Haus und Raum. Ratgeber für Bauen und Wohnen“ mit dem Zusatztitel „Schöne Räume“ aufgenommen. Zu den Wohnraumgestaltungen aus Wien schrieb er: „Die Wiener Architekten bieten uns besonders gute Beispiele für die Umwandlung alter Mietwohnungen in Wohnräume, die den heutigen Anschauungen entsprechen. Sie verwenden dabei Schrankeinbauten der verschiedensten Art und abgrenzende leichte Vorhänge mit großem Geschick.“¹¹⁸

Die sich verändernde Gesellschaftsstruktur war ein weiterer Grund für die Verkleinerung von Wohneinheiten. Die Nachfrage nach Mietwohnungen für alleinstehende besser Situierte, die bisher zur Untermiete gewohnt hatten, stieg um 1930 an.¹¹⁹

Die Architekten Siegfried Theiss und Hans Jaksch hatten 1930 im Künstlerhaus, das luxuriöse „Zimmer einer berufstätigen Frau“ mit Möbeln aus Zebranoholz ausgestellt, dessen Bewohnerin künftig in dem von ihnen gestalteten Hochhaus in der Herrengasse wohnen sollte (Abb. 22).¹²⁰ Von insgesamt 225 Wohnungen, die das Wohnhaus umfasste, wurden 105 davon speziell als Wohnform für ledige Personen angepriesen.¹²¹

Die Gestaltung von multifunktionalen und praktikablen Wohnräumen für wohlhabende Frauen in Wien hatte sich auch die Architektin Liane Zimmler zur Aufgabe gemacht.¹²²

Für den Bürger mit weniger Budget präsentierte Plischke auf der Werkbundausstellung „Der gute, billige Gegenstand“ 1931/32 eine „Kleinwohnung mit Wohnküche“, die durch Einbauschränke in unterschiedliche Wohnbereiche unterteilt wurde und eine schlichte Formensprache aufwies (Abb. 23). Ein in der Mitte des Raumes aufgestellter Schrank fungierte als Raum trennendes Element. An der rechten Wand bildete der „Reformschrank“ eine Nische, in welcher der Kochbereich platziert war. Ernst Lichtblau, Leiter der Wohnungsberatungsstelle „Best“ präsentierte auf derselben Ausstellung einen „Einfachen Wohnraum mit Bad“, der mit Serienmöbeln ausgestattet war.¹²³

Die auf Ausstellungen gezeigten Musterzimmer und die Realisierung von Wohnungen für Alleinstehende zeigen, dass die Auseinandersetzung mit dem

¹¹⁸ Hoffmann 1934, S. 28.

¹¹⁹ Ottillinger 2009, S. 44.

¹²⁰ Ottillinger 2009, S. 44.

¹²¹ Weigel 1991, S. 94.

¹²² Plakolm-Forsthuber 1994, S. 253 und 255.

¹²³ Ottillinger 2009, S. 43-44.

Wohnen auf kleinem Raum zu den neuen Aufgaben der ArchitektInnen im Wien der Zwischenkriegszeit gehörte.

Drei Varianten von Kleinwohnungsgestaltungen sind in Wien zu konstatieren. Mit den Überlegungen zur Einrichtung der Kleinwohnungen in Gemeindebauten setzten sich beispielsweise ArchitektInnen wie Franz Schuster, Margarete Schütte-Lihotzky sowie Anton Brenner auseinander. Betreffend der Gestaltung im Sinne der von Josef Frank und Oskar Strnad postulierten Vorstellungen wurde die bürgerliche Kleinwohnung mit Einzelmöbeln eingerichtet, wie an der Wohnungsgestaltung Otto Niedermosers ersichtlich wird. Ernst Plischke dagegen war weniger beeinflusst von der Wiener Tradition und entwickelte eine neue Formensprache.

Im gleichen Zeitraum beschäftigten sich international auch die Architekten Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe und die Architektin Lilly Reich mit Gestaltungen für Wohnräume und Kleinwohnungen. Die Wohnform eines Alleinraums zum Wohnen, Essen und Schlafen, hatte Le Corbusier bereits 1925 mit dem zweigeschossigen Wohnraum mit Galerie im Pavillon de l'Esprit Nouveau als Prototyp und schließlich im Mietshaus Clarté in Genf 1930-32 verwirklicht (Abb. 24).¹²⁴ In Berlin wurde 1931 auf der Internationalen Bauausstellung ein „Boardinghouse“, mit fünf Wohnungstypen präsentiert: „[...] die Wohnung für den alleinstehenden Mann, für die ledige Frau, Wohnung für zwei Frauen, Wohnung für ein Ehepaar und die Wohnung für den „geistigen Arbeiter“ [...]“¹²⁵. Die von den ArchitektInnen Lilly Reich und Ludwig Mies van der Rohe entworfenen Wohnungen waren aufgeteilt in Vorraum, Wohn- und Schlafraum und mit Bad, WC, sowie einem Kochschrank ausgestattet. Mit der Orientierung am Typ des Apartment- und Boarding-House, wurde auf die „typische amerikanische Wohnform für das junge Ehepaar“¹²⁶ zurückgegriffen. Hierbei war die Verbindung von Wohn- und Schlafzimmer oder die Gestaltung eines einzigen Raumes üblich.

Die von Lilly Reich gestaltete Zweiraumwohnung bestand aus einem Schlaf- und einem Wohnraum (Abb. 25-26). Ein Küchenschrank diente als Raumteiler und barg eine herausziehende Tischplatte. Ein in den Raum ragendes Regal aus Holz und Stahl, wirkte aufgrund seiner Konstruktion ohne Regalrücken luftig und offen. Als Sitzgelegenheiten fungierten eine Liege mit Stahlrohrfüßen sowie zwei Stahlrohrfauteuils. Die Holzarbeiten waren in Palisander und die Polsterbezüge aus Leder gefertigt.¹²⁷ Für die gleiche Ausstellung entwarf Lilly Reich eine Einraum-

¹²⁴ Weigel 1991, S. 66.

¹²⁵ Weigel 1991, S. 91.

¹²⁶ Platz 1933, S. 66.

¹²⁷ Platz 1933, S. 368.

wohnung, die wiederum, wie die Zweiraumwohnung, mit einem Küchenschrank ausgestattet war (Abb. 27). Auf der Berliner Bauausstellung stellten weitere Architekten ihre Lösungen für Kleinwohnungen vor. Carl Fieger, ein enger Mitarbeiter von Walter Gropius, präsentierte eine „Etagenwohnung“ mit 40 qm Grundfläche, die „aus einem einzigen ost- west besonnten Raum, der am Tage im Zusammenhang benutzt, bei Nacht durch Schiebewände in zwei Schlafräume unterteilt werden“¹²⁸ konnte. Hochklappbare Betten und Schrankwände erlaubten diese Form der Nutzung (Abb. 28-29).

Die Einraum- und Kleinwohnungen von Le Corbusier, Lilly Reich und Mies van der Rohe oder der österreichischen Architekten wie Plischke oder Theiss & Jaksch richteten sich, entgegen den Entwürfen von Schütte-Lihotzky, Anton Brenner und Franz Schuster, an eine wohlhabende Käuferschicht. Dem entspricht Doris Weigels Einschätzung, dass die Einzimmerwohnung von der Einraumwohnung durch den sozialen Status des Bewohners beziehungsweise der Bewohnerin zu unterscheiden sei.¹²⁹ Die Einzimmerwohnung habe aufgrund wirtschaftlicher Notlagen existiert, die Einraumwohnung hingegen sei Ausdruck „einer sich in ihrer Struktur verändernden Gesellschaft“¹³⁰.

¹²⁸ Hilberseimer 1931, S. 257.

¹²⁹ Weigel 1991, S. 4.

¹³⁰ Weigel 1991, S. 7.

4 ATELIERGEMEINSCHAFT SINGER/DICKER

4.1 Studium am Bauhaus in Weimar

4.1.1 Vorkurs

Im Jahre 1919 gründete Walter Gropius das Staatliche Bauhaus in Weimar, indem er die Großherzogliche Hochschule für bildende Kunst Weimar mit der von Henry van de Velde 1907 gegründeten Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar vereinte. Ziel der Lehre war es, wie es Gropius in seinem Manifest postulierte, die von der Industrialisierung hervorgerufene Spaltung von Kunst und Handwerk aufzuheben: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau. Ihn zu schmücken war die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens. [...] Bilden wir also eine Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte!“¹³¹

Am frühen Bauhaus waren unter anderem die LehrerInnen Josef Albers, Helene Börner, Lyonel Feininger, Gertrud Grunow, Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer tätig.¹³² Die in Wien geborenen und der jüdischen Konfession angehörigen SchülerInnen Friedl Dicker (1898*) und Franz Singer (1896*) folgten ihrem Lehrer Johannes Itten 1919 ans Bauhaus, dessen in Wien betriebene private Kunstschule sie bereits seit 1916/17 besuchten. Zuvor absolvierte Dicker an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt von 1912-14 eine Ausbildung zur Fotografin und Reproduktionstechnikerin. Von 1915-16 besuchte sie die Textilklassse der k. u. k. Kunstgewerbeschule und belegte nebenher Kurse Franz Cizeks.¹³³ Franz Singer hatte, bevor er an Ittens Privatschule kam, als Kind und Jugendlicher die Zeichenkurse bei Alfred Roller und Felix Albrecht Harta besucht. Er stellte in der Wiener Secession aus und studierte

¹³¹ Zitiert nach: Wingler 2002⁴, S. 39.

¹³² Schrom 1988, S. 9.

¹³³ Schrom 1988, S. 108.

von 1916-1919 Philosophie.¹³⁴ Zu der Gruppe der Wiener SchülerInnen, die mit Itten ans Bauhaus zogen, gehörten unter anderem auch Anny Wottitz¹³⁵, Margit Téry¹³⁶ und Carl Auböck¹³⁷.

Gropius hatte Itten vermutlich im Herbst 1918 durch seine Frau Alma Mahler kennen gelernt und berief ihn unmittelbar nach seinem eigenen Amtsantritt im April 1919 ans Bauhaus.¹³⁸ Johannes Itten prägte entscheidend die Kunstpädagogik des Bauhauses, indem er einen obligatorischen Vorkurs einrichtete, den zunächst alle SchülerInnen besuchten. Hier wurde mit verschiedenen Materialien gearbeitet, wodurch den Lernenden die Möglichkeit gegeben wurde, das für sie bevorzugte Material zu finden, um im daran anschließenden Werkstättenunterricht die Lehre zu vertiefen. Der außergewöhnliche, der Mazdaznan-Lehre anhängende Künstler, hatte sich für seinen Unterricht die „kreative Selbstentfaltung, [die] Suche nach eigenen Ausdrucksformen und [das] Streben nach Authentizität bei gleichzeitiger Aneignung elementarer Form- und Gestaltungsprinzipien“¹³⁹ als Ziele gesetzt. Als weitere Prinzipien für den von Itten am Bauhaus erteilten Vorunterricht galten der „Zusammenhang von Bewegung und Form, die Zusammenschau von Körper, Seele und Geist, [und] die Betonung des Emotionalen vor dem Intellektuellen [...]“.¹⁴⁰ Meist begann der Unterricht mit gymnastischen Übungen, Atemübungen und rhythmischen Formübungen, denn, so Itten: „Die Schüler sollten sich körpermotorisch ausagieren, um „frei“ zu werden, sich zu entkrampfen, ihren je „individuellen Rhythmus“ [...] finden und bildnerisch [...] artikulieren [...]; zugleich sollten sie aber auch Bewegung und Rhythmus als existenzielles Urprinzip und als grundlegendes bildnerisches Organisationsprinzip erkennen und physisch unmittelbar erfahren [...]“.¹⁴¹ Wie wichtig Itten die Bewegung als Gestaltungsprinzip war, beschreibt er 1921: „Alles Lebendige offenbart sich in Formen. So ist alle Form Bewegung und alle Bewegung offenbar in Form. Die Formen sind Gefäße der Bewegung und Bewegungen das Wesen der Form. Form wahrnehmen heißt

¹³⁴ Schrom 1988, S. 108.

¹³⁵ Anny Wottitz (1900*) besuchte bereits gemeinsam mit Friedl Dicker die Privatschule Ittens in Wien. Sie heiratete später den Industriellen Hans Moller (1896 – 1962), siehe Makarova, Namenindex 1, <http://www.makarovainit.com/friedl/namenindex1.pdf>, 02.05.2011, 12:24.

¹³⁶ Aus der 1918 geschlossenen Ehe zwischen Margit Téry-Adler (1892 – 1977), und Bruno Adler (1888 – 1968) ging der Sohn Florian F. Adler (1921 – 1997) hervor, der später mit der Tochter von Anny Moller-Wottitz (1900 - 1945) und Hans Moller (1896 – 1962) Judith Moller verheiratet war. Siehe: Elena Makarova, Namenindex 1, URL: <http://www.makarovainit.com/friedl/namenindex1.pdf>, 02.05.2011, 13:53.

¹³⁷ Carl Auböck war Designer und Inhaber der Werkstätte Auböck in Wien.

¹³⁸ Hahn 1994, S. 29.

¹³⁹ Wick 1994, S. 122.

¹⁴⁰ Wick 1994, S. 137.

¹⁴¹ Zitiert nach: Wick 1994, S. 138.

bewegt sein und bewegt sein heißt formen. [...] Jeder Punkt, jede Linie, Fläche, jeder Schatten, jedes Licht und jede Farbe sind aus Bewegung geborene Formen, die wieder Bewegung gebären.“¹⁴² Den größten Einfluss auf Itten hatte Adolf Hölzels Kontrastlehre, die ein wichtiges Kriterium seines Unterrichts bildete, wobei mit Kontrast „nicht nur extreme oder polare Gegensätzlichkeiten gemeint waren, sondern auch feinste Nuancen.“¹⁴³ Dementsprechend wurden im Unterricht das „Hell-Dunkel, die Material- und Texturstudien, die Formen- und Farbenlehre, der Rhythmus und die expressiven Formen“¹⁴⁴ nach den Gemälden alter Meister bezüglich ihrer Kontrastwirkungen untersucht. Aufgrund Ittens Beschäftigung mit den Farbenlehren Hölzels, Goethes, Bezolds und Chevreuls ist anzunehmen, dass er ebenfalls Aspekte der Farbenlehre mit in seinen Unterricht am Bauhaus einfließen ließ.¹⁴⁵ Das Ideal der Ganzheitlichkeit, das er „von seinen Schülern im Tun, im Denken und im Fühlen [...]“¹⁴⁶ forderte, wurzelte in den pädagogischen Überlegungen Ernst Schneiders, der Vorsteher des Lehrerseminars war, dass Itten in Bern besucht hatte. Schneider hatte bereits beschrieben, dass das pädagogische Ziel die „Bildung des ganzen Menschen von innen heraus durch die persönliche Leistung (Arbeit) innerhalb der Gemeinschaft für die Gemeinschaft“¹⁴⁷ sein müsse. In Bezug auf das Bauhaus hielt Itten zum Aspekt der Ganzheitlichkeit 1919 in seinem Tagebuch fest: „Bauhaus / bauen / aufbauen / zusammenfügen – Leute verschiedener Kräfte, verschiedener Kräfte zur Einheit fügen / verschiedene Kräfte zu organisieren – verschiedene Kräfte zum einheitlichen Organismus zusammenbauen [...]“¹⁴⁸

4.1.2 Werkstättenunterricht

Nach bestandem halbjährigen Vorkurs, den bis 1923 Johannes Itten leitete, entschieden die Studierenden mit welchem Material sie sich näher beschäftigen wollen und wählten die dementsprechende Werkstätte aus. In den ersten Jahren gab es Werkstätten für Buchbinderei, Graphische Druckerei, Glasmalerei, Holzbildhauerei, Metall, Tischlerei, Töpferei, Weberei, Wandmalerei.¹⁴⁹ Der

¹⁴² Zitiert nach: Wick 1994, S. 137.

¹⁴³ Wick 1994, S. 139.

¹⁴⁴ Zitiert nach: Wick 1994, S. 139.

¹⁴⁵ Wick 1994, S. 134.

¹⁴⁶ Tavel 1994, S. 38.

¹⁴⁷ Zitiert nach: Tavel 1994, S. 44.

¹⁴⁸ Zitiert nach: Tavel 1994, S. 54.

¹⁴⁹ Weber 1994, S. 215-281.

Unterricht war aufgeteilt zwischen Form- und Werkmeister. Nach einer dreijährigen Lehrzeit konnte gemäß den Vorschriften der Handwerkskammer eine Gesellenprüfung abgelegt werden.¹⁵⁰

Der Betrieb der Tischlereiwerkstatt konnte erst im Laufe des Jahres 1921 aufgenommen werden, weil es in der Vorgängerschule Henry van de Veldes keine Tischlerei gegeben hatte und die Ausrüstung dafür erst angeschafft werden musste.¹⁵¹ Bis 1922 ist Josef Zachmann als Handwerksmeister belegt.¹⁵² Als Formmeister fungierte Johannes Itten, der anfangs fast alle Werkstätten leitete.¹⁵³ Er ermunterte die SchülerInnen, die im Vorkurs erworbenen Form- und Materialerfahrungen nun auf das Material Holz zu übertragen, wobei er „schöpferische Einzelarbeiten jenseits gewerblicher Zwänge“¹⁵⁴ sehen wollte. Unter Ittens Leitung entstanden allerdings nur wenige Arbeiten in der Holzwerkstatt, darunter eine vom Meister selbst entworfene und bemalte Wiege mit folkloristischen Motiven, die für seinen 1920 geborenen Sohn von den Lehrlingen der Tischlerei ausgeführt wurde (Abb. 30).¹⁵⁵ Als Schülerarbeit ist der „Afrikanische Stuhl“ (Abb. 31) Marcel Breuers hervorzuheben, der, so Hans M. Wingler, „kennzeichnender Versuch einer radikalen Neuorientierung unter der Patenschaft der primitiven Kunst“ war.¹⁵⁶ Um 1921 kam es zum ersten Konflikt zwischen Gropius und Itten, denn die Diskrepanz zwischen Gropius' Ansatz der Rentabilität der Werkstättenarbeit und Ittens ganz auf die schöpferische Einzelarbeit jenseits gewerblicher Zwänge basierender Unterricht, wurde immer größer.¹⁵⁷ Ab 1921 übernahm infolgedessen Gropius als Formmeister die Werkstattleitung der Tischlerei. Dieser Lehrerwechsel hatte eine Abwendung von expressionistischen Formvorstellungen hin zu einer konstruktivistischen Ästhetik zur Folge, welche auch von dem holländischen Wortführer der „de Stijl“-Gruppe Theo van Doesburg beeinflusst wurde.¹⁵⁸ Im gleichen Jahr zog auch der Niederländer, der den gewünschten Lehrauftrag am Bauhaus nicht erhalten hatte, von März bis Juli 1921 nach Weimar und versuchte in „massiver Weise, in den Alltag und in das künstlerische Leben am Bauhaus einzugreifen, dessen Ausrichtung ihm [...] für die

¹⁵⁰ Seckendorff 2006, S. 403.

¹⁵¹ Seckendorff 2006, S. 402.

¹⁵² Wingler 2002⁴, S. 300.

¹⁵³ Seckendorff 2006, S. 402-403.

¹⁵⁴ Seckendorff 2006, S. 403.

¹⁵⁵ Wingler 2002⁴, S. 302.

¹⁵⁶ Wingler 2002⁴, S. 300.

¹⁵⁷ Seckendorff 2006, S. 403-404.

¹⁵⁸ Seckendorff 2006, S. 404-405.

Moderne viel zu irrational“ erschien.¹⁵⁹ Er richtete in Weimar einen Stijl-Kurs ein, der „gegen den seiner Meinung nach wirren Grundkurs Johannes Ittens gerichtet war und Grundlagen für architektonisches Gestalten vermitteln sollte.“¹⁶⁰ Ergänzend stellte er seine eigenen Arbeiten im Weimarer Landesmuseum aus und organisierte eine Sammelausstellung verschiedener De Stijl-Mitglieder aus Weimar im Atelier des Tischlereihandwerksmeisters Josef Zachmann.¹⁶¹ Doesburgs Erfolg in Weimar war jedoch weniger in dem angeblich Neuen und der größeren Rationalität zu sehen, vielmehr fehlte 1921 dem Bauhaus, „was eigentlich zentral hätte sein müssen: Es gab keine Kurse in Architektur!“¹⁶² Darüber hinaus führte er das Bauhaus „schneller an die aktuellsten internationalen Strömungen von Dada, de Stijl und russischem Konstruktivismus“ heran, indem er unter anderem im Herbst 1922 einen Konstruktivisten-Kongress in Weimar organisierte und damit eine Veränderung am Bauhaus beschleunigte.¹⁶³ Erst mit dem Wechsel nach Dessau 1925 wurde unter Hannes Meyer am Bauhaus eine Architekturklasse eingerichtet. In Weimar gab es lediglich die Möglichkeit im Baubüro von Walter Gropius mitzuwirken. Weitere Ansätze für eine neue Architekturlehre formierten sich im Wintersemester 1921/22 und im Sommersemester 1922, als Walter Gropius und Adolf Meyer gemeinsam einen Kurs für Raumkunde und praktisches Werkzeichnen einrichteten.¹⁶⁴ „Für die Herausbildung einer neuen Architekturauffassung und Formensprache, die zunächst zur Elementarform und zu einem abstrakten Geometrismus fand“¹⁶⁵, war außerdem der künstlerische Elementarunterricht und die allgemeine Beschäftigung mit Formtheorien inspirierend.¹⁶⁶ Wie diese neue Architektur aussehen sollte, formulierte Gropius folgendermaßen: „Wir wollen den klaren organischen Bauleib schaffen, nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus, ohne Lügen und Verspieltheiten, der unsere Welt der Maschinen, Drähte und Schnellfahrzeuge bejaht, der seinen Sinn und Zweck aus sich selbst heraus durch die Spannungen seiner Baumassen funktionell verdeutlicht und alles Entbehrliche abstößt, das die absolute Gestalt des Baus verschleiert. [...]“¹⁶⁷

An den Entwürfen für die Gestaltung des Direktorenzimmers von Walter Gropius im Jahr 1923 lässt sich eine am Konstruktivismus orientierte Gestaltung ablesen, die

¹⁵⁹ Warncke 1990, S. 154.

¹⁶⁰ Warncke 1990, S. 154.

¹⁶¹ Herzogenrath 1994, S. 112.

¹⁶² Warncke 1990, S. 157.

¹⁶³ Herzogenrath 1994, S. 114.

¹⁶⁴ Winkler 1994, S. 288.

¹⁶⁵ Winkler 1994, S. 289.

¹⁶⁶ Winkler 1994, S. 289.

¹⁶⁷ Zitiert nach: Winkler 1994, S. 289.

auf Elementarformen und einem orthogonalen Liniennetz basierte (Abb. 32).¹⁶⁸ Die kubischen Möbel und die an Gerrit Rietvelds Lampenentwürfe erinnernde Deckenbeleuchtung, hatte Walter Gropius selbst entworfen. Die Entwürfe für Wand- und Bodenteppich lieferten Else Mögelin und Gertrud Arndt.¹⁶⁹

Unter Gropius Zeit in der Tischlerei entstanden erste Werke des später so bekannten Marcel Breuers, wie der „Lattenstuhl TI 1 a“ (Abb. 33) aus dem Jahr 1923, der sich, mit seiner funktionellen Konstruktion aus tragenden, lastenden und stützenden Teilen, an dem „Rot-Blau-Stuhl“ (Abb. 34) des niederländischen Möbelbauers Gerrit Rietveld, der mit Theo van Doesburg befreundet war, orientierte. Der Stuhl sollte, dem Entwerfer nach, bequemes Sitzen und einfachste Konstruktion vereinigen.¹⁷⁰

Seit 1922 entstanden am Bauhaus Entwürfe für Typenhäuser, bei denen Bauelemente entwickelt wurden, die sich zu unterschiedlichen Hausformen beziehungsweise –typen zusammensetzen lassen sollten. Die Serienproduktion auf den Hausbau zu übertragen oblag dem Studenten Fréd Forbát im Projekt des „Baukasten im Großen“, das die Überlegungen von Gropius verwirklichte (Abb. 35).¹⁷¹ Auch Friedl Dicker und Franz Singer setzten sich mit der Konzeption von Einfamilienhäusern in ihrer Zeit am Bauhaus auseinander.¹⁷² Dies belegen zwei erhaltene Grundrisspläne für Einfamilienhäuser, die von Friedl Dicker und Franz Singer signiert sind und um 1922 entstanden (Abb. 36-37). Einer der Entwürfe zeigt vier große rechteckige Raumeinheiten, die wiederum in einzelne Zimmer unterteilt sind und im Zentrum durch eine Drehtür verbunden sind. Welche Möbel Franz Singer in seiner Bauhauszeit entworfen hat, ist nicht überliefert. Erhalten ist ein am 20. Mai 1922 abgeschlossener Lehrvertrag zwischen Franz Singer und dem Staatlichen Bauhaus für den Zeitraum vom 1. Januar 1922 bis 1. Januar 1925. Der Vertrag ist unterschrieben von Walter Gropius, Josef Zachmann und Franz Singer (Abb. 38-39).¹⁷³

¹⁶⁸ Zitiert nach: Winkler 1994, S. 301.

¹⁶⁹ Seckendorff 2006, S. 406.

¹⁷⁰ Marcel Breuer, Die Möbelabteilung des Staatlichen Bauhauses zu Weimar, in: Fachblatt für Holzarbeiter 20, 1925, S. 18, zitiert nach: Seckendorff 2006, S. 406.

¹⁷¹ Kieren 2006², S. 556.

¹⁷² Die Verfasserin stellte fest, dass in der Atelieregemeinschaft um 1932 ein Entwurf für ein „Wachsendes Haus mit Wohn- und Schlafnischen“ entstand mit dem am Wettbewerb „Vorstädtisches Gartenhaus“ in Berlin 1932 teilgenommen wurde und das im Konzept vergleichbar mit dem „Baukasten im Großen“ von Gropius ist, siehe: Vignau-Wilberg 1970, S. 69 und 95.

¹⁷³ Siehe Originallehrvertrag, Privatnachlass Georg Schrom. In der Literatur wird allerdings als Ausscheidjahr aus dem Bauhaus das Jahr 1923 angegeben, vgl.: Schrom 1988, S. 7. Dietzsch gibt an, dass Singer von WS 21 bis S 23 die Tischlerei besuchte, siehe dazu: Dietzsch 1990, S. 262.

Im Sommer 1923 organisierte das Bauhaus eine Ausstellung, auf der das nach Georg Muches Entwurf errichtete „Versuchshaus Am Horn“ gezeigt wurde, dass in Vorausschau auf eine Bauhaus-Siedlung erbaut worden war und den neuesten Stand der Bautechnologie demonstrieren sollte (Abb. 40-41). Die Raumorganisation wurde nach funktionalen Erkenntnissen konzipiert. Die Werkstätten waren für die Innenraumgestaltung zuständig.¹⁷⁴ Benita Otte und Ernst Gebhardt entwickelten für das Musterhaus eine Küche, die über funktionelle Arbeitsflächen, platzsparende Raumlösungen, pflegeleichte Oberflächen und die neueste technische Ausstattung verfügte (Abb. 42).¹⁷⁵ Das Zimmer des Herrn war mit Möbeln von Erich Dieckmann, und das Zimmer der Dame, sowie Eß- und Wohnzimmer mit Möbelentwürfen von Marcel Breuer, ausgestattet (Abb. 43-45). Die Möbelgestaltung im Kinderzimmer hatten sich Alma Buscher und Erich Brendel zur Aufgabe gemacht (Abb. 46).¹⁷⁶ Nach dem publizistischen Erfolg dieser Ausstellung wurde fortan in den Werkstätten gezielt und serienmäßig für Ausstellungen und Messen produziert.¹⁷⁷

Anfangs bildeten die weiblichen Studierenden die Mehrzahl am Bauhaus. Um dem entgegenzuwirken, obwohl Gropius in seinem Gründungsmanifest für das Bauhaus die Gleichberechtigung ausdrücklich beworben hatte, entschlossen sich die Formmeister 1920 dazu eine Frauenklasse zu gründen, die sich bald darauf mit der Webereiwerkstätte zusammenschloss.¹⁷⁸ Ziel der Gründung einer Frauenklasse war es, den männlichen Studierenden die Plätze in den übrigen Werkstätten zu reservieren.¹⁷⁹ Walter Gropius begründete 1921 in einem Brief jenes Vorgehen folgendermaßen: „Nach unseren Erfahrungen ist es nicht ratsam, daß Frauen in schweren Handwerksbetrieben wie Tischlerei usw. arbeiten. Aus diesem Grunde bildet sich im Bauhaus mehr und mehr eine ausgesprochene Frauenabteilung heraus, die sich namentlich mit textilen Arbeiten beschäftigt, auch Buchbinderei und Töpferei nehmen Frauen auf. Gegen Ausbildung von Architektinnen sprechen wir uns grundsätzlich aus.“¹⁸⁰

Im textilen Bereich war die Berufsperspektive allerdings insgesamt schwierig, da am Weimarer Bauhaus die Arbeit am Webstuhl weit entfernt war von zukunftsorien-

¹⁷⁴ Kieren 2006², S. 558.

¹⁷⁵ Seckendorff 2006, S. 406.

¹⁷⁶ Wingler 2002⁴ S. 372-373.

¹⁷⁷ Seckendorff 2006, S. 414.

¹⁷⁸ Baumhoff 2006, S. 102.

¹⁷⁹ Baumhoff 2006, S. 102.

¹⁸⁰ Aus einem Brief 1921 an Annie Weil, zitiert nach: Baumhoff 2006, S. 102.

tierter Massenproduktion und im Grunde wenig rentable kunsthandwerkliche Einzelproduktion bedeutete. Ein gravierender Nachteil gegenüber den anderen Werkstätten war auch die Tatsache, dass bei der lokalen Innung kein Gesellenbrief erworben werden konnte, wie es eigentlich vom Bauhaus im Programm vorgesehen war. Verändert wurde dieser Umstand erst in Dessau, als Gunta Stölzl, ehemalige Schülerin der Webereiwerkstätte, die Weberei übernahm und die Werkstattarbeit neu strukturierte, indem sie eine Lehr- und Produktionswerkstatt einrichtete.¹⁸¹

Friedl Dicker besuchte nach abgeschlossenem Vorkurs bei Johannes Itten, neben der Druckerei, der Buchbinderei und der Metallwerkstätte, vorwiegend die Webereiwerkstätte.¹⁸² Dass sie sogar selbst als Lehrerin am Bauhaus herangezogen wurde, bezeugt ein im Jahr 1931 nachträglich ausgestelltes Zeugnis von Walter Gropius, in welchem er Dickers Begabung hervorhebt:

„fräulein friedl dicker war in der zeit vom juni 1919 bis september 1923 studierende des staatlichen bauhauses in weimar. sie hat sich während dieser zeit durch ihre seltene ausserordentliche künstlerische begabung dauernd hervorgetan und das besondere augenmerk der ganzen lehrerschaft auf ihre arbeiten gerichtet. die vielseitigkeit ihrer begabung und ihre grosse energie hatten zur folge, dass ihre leistungen und arbeiten zu den allerbesten des instituts gehörten und dass sie schon während ihrer studienzeit zur tätigkeit als lehrerin mit herangezogen werden konnte.“¹⁸³

In der Webereiwerkstätte war zu Beginn Helene Börner als Handwerksmeisterin tätig, die bereits in van de Veldes Kunstgewerbeschule gearbeitet hatte und die Webstühle aus ihrem Privatbesitz mit in die Schule einbrachte.¹⁸⁴ Georg Muche löste als Formmeister ab 1921 den Werkstattleiter Johannes Itten ab.¹⁸⁵ Bei Itten war es vor allem Aufgabe gewesen, mit verschiedenen Strukturen und Materialien unterschiedliche Hell- und Dunkelwirkungen zu erreichen. Der neue Formmeister Georg Muche arbeitete hingegen ausdrücklich theoretisch: „Mein Formenalphabet abstrakter Malerei verwandelte sich in der Phantasie und unter den Händen der Weberinnen in Gobelins, Teppiche und Stoffe. Ich selbst versprach mir, nie in meinem Leben mit eigener Hand einen Faden zu weben, einen Knoten zu knüpfen,

¹⁸¹ Baumhoff 2006, S. 473.

¹⁸² Schrom 1988, S. 9

¹⁸³ Zeugnis für Friedl Dicker von Walter Gropius am 29.04.1931 verfasst, Bauhausarchiv, Berlin.

¹⁸⁴ Wingler 2002⁴, S. 328.

¹⁸⁵ Baumhoff 2006, S. 468.

einen textilen Entwurf zu machen.“¹⁸⁶ 1923 stattete die Weberei das von Georg Muche entworfene „Versuchshaus Am Horn“ und das Direktorzimmer mit Möbelstoffen und Teppichen aus (Abb. 32 u. 45).

Walter Gropius führte am Bauhaus Entwurf und Ausführung wieder zusammen. In der Weberei wurde dementsprechend die rein handwerkliche Umsetzung einer Vorgabe durch das künstlerische Entwerfen ergänzt, womit das Weben eine enorme Aufwertung erfuhr.¹⁸⁷ Allerdings wurden in der Weimarer Zeit die Textilarbeiten ohne Namensnennung verkauft. Die Idee der Schule und des Produkts standen vor der Person der Ausführenden.¹⁸⁸

4.2 „Werkstätten Bildender Kunst“ in Berlin

Seit 1921 geriet Gropius zunehmend in Konflikt mit Itten. Er vertrat eine konträre Auffassung über das Ziel der Werkstättenarbeit. Gropius war beispielsweise der Meinung, dass die Möbelentwürfe am Bauhaus in eine serielle Produktion münden müssten. Itten dagegen war der Ansicht, dass der Fokus auf der Einzelarbeit konzentriert bleiben sollte. 1923 führten die unterschiedlichen Ansichten der beiden Künstler zum Austritt Ittens aus dem Bauhaus. In einem Brief an Lily Hildebrandt schrieb Gropius: „[...] Die geistvoll-jüdische Gruppe Singer-Adler ist zu üppig geworden und hat leider auch Itten ernstlich beeinflusst. Mit diesem Hebel wollen sie das ganze Bauhaus in die Hand bekommen. [...] Es ist mir klar, daß Leute wie Singer-Adler nicht ans Bauhaus gehören und mit der Zeit fort müssen, wenn Ruhe eintreten soll [...]“.¹⁸⁹

1923 verließen auch Friedl Dicker und Franz Singer das Bauhaus und eröffneten gemeinsam in Berlin-Friedenau die „Werkstätten Bildender Kunst“.¹⁹⁰ Nach der Mitwirkung in Lothar Schreyers Theaterwerkstatt am Bauhaus arbeiteten die Bauhausschüler nun für Berthold Viertel und Bertolt Brechts Inszenierungen am Theater.¹⁹¹ Sie entwarfen Kostümentwürfe, Bühnenbilder sowie kunstgewerbliche Arbeiten wie Bucheinbände, Textilarbeiten und Kinderspielzeug.¹⁹²

¹⁸⁶ Zitiert nach: Düchting 1996, S. 135.

¹⁸⁷ Baumhoff 2006, S. 476.

¹⁸⁸ Baumhoff 2006, S. 471.

¹⁸⁹ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 9.

¹⁹⁰ Schrom 1988, S. 108-109.

¹⁹¹ Makarova 1999, S. 18.

¹⁹² Schrom 1988, S. 109.

Einige Wandbehänge, Stoffmuster und Abbildungen von Spitzen dieser Zeit sind erhalten geblieben.¹⁹³ Einen Eindruck der angebotenen Textilarbeiten vermittelt eine historische Aufnahme des Verkaufsraums der „Werkstätten Bildender Kunst“ (Abb. 47). Dicker setzte bei den Wandbehängen unterschiedliche Materialien wie Baumwolle, Chenille, Leder, Seide, Seidenbrokat und Stickgarne ein. Indem sie Stoffteile aufnähte und unterschiedliche Formen und Strukturen aufsticker, entstanden kunstvolle Werke (Abb. 48). Die Arbeit mit verschiedenen Materialien und deren unterschiedliche Hell- und Dunkelwirkungen lassen sich auf die Prinzipien des Unterrichts von Johannes Itten zurückführen. Andere Stoffentwürfe aus robuster Qualität, die unter anderem als Bezugstoffe Verwendung fanden, weisen dagegen oftmals eine geometrische Formensprache auf (Abb. 49).

4.3 Geschichte der Atelieregemeinschaft in Wien

Friedl Dicker zog bereits 1923 im Jahr der Gründung der „Werkstätten Bildender Kunst“ in Berlin wieder zurück nach Wien. Dort setzte sie ihr textiles Schaffen weiter fort, indem sie erst zusammen mit ihrer Freundin Anny Moller-Wottitz¹⁹⁴ ein Atelier in der Hintzerstraße 8, 1030 Wien und zwei Jahre später ein weiteres Atelier mit Martha Döberl¹⁹⁵ in der Wasserburggasse 2, 1090 Wien eröffnete. Dort fertigten sie Handtaschen und andere kunstgewerbliche Gegenstände an. Einige Stoffmuster, die einen Eindruck von den verwendeten Materialien und Farben vermitteln, befinden sich heute im Nachlass.¹⁹⁶ Auffällig sind die, in viele Textilien eingewebten Metallfäden und die Arbeiten mit ineinander geflochtenen Lederstreifen, die ein abstraktes Würfelmuster ergeben (Abb. 50).

Zwei Jahre später kehrte auch Franz Singer nach Wien zurück und schloss sich dem Atelier von Friedl Dicker an.¹⁹⁷ Nun begann die äußerst fruchtbare Zusammenarbeit der beiden ehemaligen Bauhaus-SchülerInnen, wobei Dicker sich

¹⁹³ 1924 erhielten die „Werkstätten Bildender Kunst“ das Ehrendiplom der zweiten Deutschen Spitzenmesse in Berlin, siehe: „Ehrendiplom, Werkstätten Bildender Kunst, Franz Singer, Berlin Friedenau als Anerkennung für hervorragende Leistungen, auf der Zweiten Deutschen Spitzenmesse, veranstaltet vom 27. März bis 4. April 1924 zu Berlin, Zoologischer Garten“, Bauhausarchiv, Berlin.

¹⁹⁴ Zu Anny Wottitz (1900*) siehe Anmerkung 135.

¹⁹⁵ Martha Döberl (1901 - 1983), enge Freundin und Kollegin Friedl Dickers. 1934 flohen Martha Döberl und ihr Mann, der Kommunist Gustav Döberl, nach dem Putsch von Wien in die UdSSR. [...] 1954 kehrte das Paar mit Sohn Peter nach Wien zurück. siehe: <http://www.makarovainit.com/friedl/namenindex1.pdf>, 22.04.2011, 00:12.

¹⁹⁶ Siehe: Stoffmustersammlung, Privatnachlass Schrom.

¹⁹⁷ Vignau-Wilberg 1970, S. 10.

neben der gemeinsamen Arbeit weiterhin der kunstgewerblichen und kunstpädagogischen Arbeit widmete.¹⁹⁸

Allgemein ist in der Literatur die Bezeichnung „Atelier Singer-Dicker“ gebräuchlich, obwohl dieser Eigenname zur Zeit des Bestehens der Ateliergemeinschaft nicht bestand. Franz Singer publizierte in Fachzeitschriften unter der Bezeichnung „Architekt Franz Singer“. Einige Entwurfspläne tragen den Stempel „Franz Singer, VI. Schadekgasse 18, Atelier, Diese Zeichnung ist mein geistiges Eigentum und darf ohne meine Genehmigung weder kopiert noch dritten Personen mitgeteilt werden (Gesetz vom 26/12 1895 R. G. B. 197)“. Das Atelier in der Schadekgasse 18, 1060 Wien war seit 1925 Singers ständiger Wohnsitz in Wien.¹⁹⁹ Friedl Dicker wird hingegen in Artikeln zu Wohnraumgestaltungen der Ateliergemeinschaft nicht erwähnt. Im Gegensatz zu ihrem Kollegen signierte sie selten Entwurfspläne.²⁰⁰ Peter Wilberg-Vignau schreibt 1970 über Dicker: „Was Friedl Dicker als Mitarbeiterin Singers innenarchitektonisch geleistet hat, ist nicht exakt abzuzirkeln“²⁰¹. Georg Schrom berichtet 1988, dass Franz Singer der „Kopf des Ateliers“²⁰² gewesen sei, der für Funktionalität, optimale Raumnutzung und die Kombination der Möbel zuständig war. Friedl Dicker habe sich dagegen mit Stoffen und Farben beschäftigt.²⁰³ Wer von den beiden welche Details entworfen hat, ist heute nicht mehr rekonstruierbar. Annehmbar ist jedoch, dass Dicker und Singer ihr Wissen bei der gemeinsamen Arbeit in den Bereichen einfließen ließen, in denen sie ihre Ausbildung am Bauhaus absolviert hatten. Folglich nahm Friedl Dickers Schaffen im textilen Bereich einen größeren Raum ein.²⁰⁴ Franz Singer, der die Möbelwerkstätte besucht hatte, beschäftigte sich dagegen vermehrt mit der Konzeption von Möbeln. Bei der engen Zusammenarbeit war jedoch eine gegenseitige Beeinflussung mit Ideen unabdingbar. Auch spielten gewiss die anderen Mitarbeiterinnen für die Entwürfe eine erhebliche Rolle. In der Zeit bis zur Auflösung des Ateliers im

¹⁹⁸ Schrom 1988, S. 10.

¹⁹⁹ Siehe: BTB Branchen-Telefon-Buch für Wien und die Bundesländer ab 1925. Im Kat. Ausst. 1988 ist auf S. 108 angegeben, dass Singer in die Schadekgasse 18 sein Atelier um 1930/31 nach der Schließung der Ateliergemeinschaft mit Friedl Dicker verlegte. Da er den Stempel mit der Adresse „Schadekgasse 18“ und der Bezeichnung „Atelier“ bereits bei Entwürfen der Zwanziger Jahren verwendete, scheint jedoch diese Adresse offenbar auch vorher einer seiner Arbeitsorte gewesen zu sein.

²⁰⁰ Vgl. Schrom 1988, S. 10.

²⁰¹ Vignau-Wilberg 1970, S. 8.

²⁰² Schrom 1988, S. 11.

²⁰³ Schrom 1988, S. 11.

²⁰⁴ Ob Dickers Stoffentwürfe auch für Wohnraumgestaltungen Bedeutung hatten, bleibt unklar. In der Kostenaufstellung für die Wohnung Reiner sind Stoffe von Steinwender und Gerngross belegt. Siehe: Dokument „Stoffbedarf für Wohnung Ella Reiner“, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

Jahr 1938 waren zwölf weitere MitarbeiterInnen beschäftigt. Martha Hauska-Döberl, die mit Friedl Dicker das Atelier in der Wasserburggasse 2, 1090 Wien gegründet hatte, arbeitete auch für die Aufträge der Ateliergemeinschaft.

Bruno Pollak (1902-1985) gehörte seit 1927 zu den Mitarbeitern und entwarf stapelbare Stahlrohrmöbel. Nach einer Auseinandersetzung mit Singer, der das Patent für einen Stahlrohrstuhl auf seinen Namen anmelden wollte, verließ Pollak bereits ein Jahr später das Atelier. 1939 ging er nach England und arbeitete dort als Designer.²⁰⁵ Anna Szabo (1905-1988) war ebenfalls im Atelier seit 1927 tätig. Sie beteiligte sich an den Projekten Montessori-Kindergarten im Goethehof und dem Gästehaus für die Gräfin Hériot in Wien.²⁰⁶

Leopoldine Schrom (1900-1984) hatte Architektur an der TU in Wien studiert und war seit 1929 in der Ateliergemeinschaft tätig. Sie leitete das Atelier bis zur Auflösung 1938 weiter und verwahrte später den Nachlass. Nach dem Krieg „spezialisierte sie sich als selbstständige Innenarchitektin in Wien auf Geschäftsbauten, Arztpraxen und frühe Supermärkte.“²⁰⁷

Der Architekt Hans Biel (1907-?) arbeitete neben seiner selbstständigen Tätigkeit seit 1931 in der Ateliergemeinschaft. 1934 ging er nach England und arbeitete dort mit Franz Singer unter anderem für den John-Lewis-Konzern.²⁰⁸

Zu den weiteren MitarbeiterInnen, über die, außer dem Zeitraum ihrer Tätigkeit im Atelier nicht viel mehr bekannt ist, gehören: Richard Erdös, der als Volontär im Atelier tätig war, Diplomingenieur B. E. Friedjung, Mitarbeiter von 1933-1934, Ladislaus Foltyn-Fußmann, Mitarbeiter von 1933-1934, die Ingenieurin Jenny Pillat²⁰⁹, Mitarbeiterin von 1934-36, Wolfgang Roth, Mitarbeiter von 1934-1936, Josef Seibelt, Mitarbeiter bis 1929 und Willi Winternitz, Mitarbeiter von 1929-1931.²¹⁰

Die Ateliergemeinschaft führte Aufträge in Wien, Berlin, Prag, Brünn, Reichenberg und Budapest aus. Vorwiegend wurden Innenräume gestaltet, freistehende Gebäude blieben die Ausnahme. Drei realisierte Architekturprojekte sind bekannt:

²⁰⁵ Benton 1995, S. 195-197.

²⁰⁶ Szabo war 1956 als „chartered architect ARIBA“ für das „London Housing Council“ tätig. Maasberg und Prinz 2004, S. 81.

²⁰⁷ Maasberg und Prinz 2004, S. 82.

²⁰⁸ Benton 1995, S. 140-142.

²⁰⁹ Pillat gehörte zu den wenigen Frauen in Österreich, die vor dem Zweiten Weltkrieg die Baumeisterbefugnis erwarben. Siehe: Mikoletzky u.a. 1997, S. 220.

²¹⁰ Schrom 1988, S. 11.

das durch Dr. Hans Heller²¹¹ in Auftrag gegebene Tennisclubhaus (Reichgasse, 1130 Wien, 1928), das Gartenhaus Moller (Starkfriedgasse 1190 Wien, 1931) und die Villa Hériot (Rustenschacherallee 1020 Wien, 1932-34) (Abb. 51-53).²¹² Keines dieser Projekte ist heute erhalten.

Neben den Aufträgen für die Umgestaltung von Wohnungen plante das Atelier auch die Inneneinrichtung von Geschäftslokalen, beispielsweise den Modosalon Lore Kriser²¹³ (Gluckgasse 1010 Wien, um 1929) (Abb. 54) oder die Confiserie Garrido & Jahne²¹⁴ (Operngasse 1010 Wien, 1931).

Wohnungsumgestaltungen und Möbel wurden in verschiedenen internationalen Fachzeitschriften publiziert, darunter „Domus“, „The Studio“, „Decoration“ und „Neue Hauswirtschaft“. Durch ihre Ausbildung am Bauhaus blieben Dicker und Singer jedoch „Außenseiter der Wiener Architekturszene“²¹⁵. Der Name Singer sei jedoch „in gewissen Kreisen so etwas wie ein geflügeltes Wort“²¹⁶ gewesen, so der Maler Georg Eisler, der als Kind bei Friedl Dicker Unterricht nahm.²¹⁷ Die Auftraggeber gehörten häufig zum engen Freundeskreis von Dicker und Singer. Das Ehepaar Anny Moller-Wottitz und Hans Moller hatte beispielsweise die Gestaltung des Schlafzimmers in ihrer von Adolf Loos entworfenen Villa in der Starkfriedgasse 19, 1190 Wien, in Auftrag gegeben (Abb. 55). Alice Moller, die Mutter von Hans Moller, gab 1931 ein Gartenhaus im Garten derselben Villa in Auftrag (Abb. 52).²¹⁸ Eine weitere Studienkollegin vom Bauhaus, Margit Tery-Adler²¹⁹ und ihr Mann Bruno Adler gaben eine Wohnungsumgestaltung vermutlich Ende der Zwanziger Jahre in Auftrag (Abb. 56).²²⁰ 1930 ließ Frau Dr. Reijmers-Münz, die Schwester des Kunsthistorikers Dr. Ludwig Münz, mit dem Friedl Dicker eng befreundet war, eine Sechszimmerwohnung in der Goldeggasse 1040 Wien einrichten (Abb. 57).²²¹

²¹¹ Hans Heller (1896*) war der Sohn des Süßwarenfabrikanten Gustav Heller (1857-1937), der zusammen mit seinem Bruder Wilhelm Heller (1859-1931) die Firma gegründet hatte. Vgl.: Heller 1985.

²¹² Schrom (1988), Tennisclubhaus, siehe: S. 74-75, Kindergarten, siehe: S. 63-70, Villa Hériot, siehe: S. 84-96.

²¹³ Levetus 1931, S. 267-269; Schrom 1988, S. 44-45.

²¹⁴ Schrom 1988, S. 42-43.

²¹⁵ Trauttmansdorff 1988, S. 7.

²¹⁶ Zitiert nach: Trauttmansdorff 1988, S. 7.

²¹⁷ Zitiert nach: Trauttmansdorff 1988, S. 8.

²¹⁸ Das Paar Anny Moller-Wottitz und Hans Moller ließ sich 1927 eine Villa nach den Plänen von Adolf Loos errichten. Siehe: Rukschcio / Schachel, 1982, S. 600-603. Schlafzimmergestaltung Anny Moller-Wottitz, siehe: Schrom 1988, S. 30-31, Gartenhaus Moller, siehe: Der Wiener Kunstwanderer 1933, S. 22-23 und Schrom 1988, S. 80-83.

²¹⁹ Siehe: Anmerkung 136.

²²⁰ Schrom 1988, S. 32-34.

²²¹ Schrom 1988, S. 35-37.

Der Süßwarenfabrikantensohn Dr. Hans Heller ließ mehrere Projekte ausführen, zu denen die Umgestaltung seiner Wohnungen sowie die Erbauung des oben genannten Tennisclubhauses in Wien-Hietzing aus dem Jahr 1928 gehörte. Die Auftraggeber stammten demzufolge vorwiegend aus dem vermögenden Bürgertum Wiens.²²²

Die Ateliergemeinschaft engagierte sich jedoch auch innerhalb sozialer Projekte. Seit den frühen Dreißigerjahren wurde mit der Organisation Jugend-am-Werk zusammengearbeitet, die sich bemühte, Beschäftigungen für Jugendliche zu finden. Alois Jalkotzy, der Leiter dieser Organisation, lud das Atelier ein, sich an verschiedenen Projekten zu beteiligen, zu dem die Einrichtung einer Arbeiterbibliothek mit Leseräumen im Alten Rathaus in der Salvatorgasse gehörte. Die Fertigstellung scheiterte jedoch an den Unruhen im Februar 1934. Um arbeitslosen Jugendlichen die Möglichkeit zu geben das Tischlerhandwerk zu erlernen und Möbel herzustellen, erarbeitete das Atelier außerdem Pläne zur Errichtung von Werkstätten. Die dort entstandenen Möbelstücke wurden mittellosen Familien zur Verfügung gestellt.²²³ Ein weiteres Projekt stellte die Konzeption und Erbauung des Städtischen Montessori-Kindergartens im Goethehof (Schüttaustraße 1020 Wien, ab 1930) dar (Abb. 58-59).²²⁴ Die Einrichtung, die sich im Hof des 1924 errichteten Gemeindebaus Goethehof befand, galt zu jener Zeit als ein Vorgelegekindergarten Wiens.²²⁵

Zwischen Franz Singer und Friedl Dicker bestand bereits seit mehreren Jahren eine Liebesbeziehung, die sich verkomplizierte, seitdem Singer 1921 die Konzertsängerin Emmy Heim geheiratet hatte und mit ihr einen Sohn bekam.²²⁶ Nach dem Tod des Sohnes von Franz Singer 1931 löste sich die Arbeitsgemeinschaft im gemeinsamen Atelier auf. Friedl Dicker eröffnete in der Heiligenstädterstraße, 1210 Wien ein eigenes Atelier. Franz Singer verlegte nach der Auflösung der gemeinsamen Ateliergemeinschaft sein Büro in die Schadekgasse 18, 1060

²²² Schrom 1988, S. 10.

²²³ Schrom 1988, S. 71-72.

²²⁴ Schrom 1988, S. 65-70.

²²⁵ Der Anfang der Montessori-Bewegung in Österreich begann 1917 mit dem von Franziskanerinnen in Wien gegründeten Montessori-Kinderhaus. 1922 gründete Lili Roubiczek mit ihren Mitarbeiterinnen das „Haus der Kinder“ in der Troststraße in 1100 Wien. 1924 folgte dort die Eröffnung der ersten Montessori-Schule Österreichs. Montessoripädagogik verbreitete sich in dieser Zeit rasch auch in den städtischen Kindergärten Wiens. Zwischen 1924 und 1936 besuchte Maria Montessori mehrmals die Stadt. Aus Wien kamen damals auch wesentliche Impulse für die Weiterentwicklung der Montessori-Kunstpädagogik. 1938 wurden alle Montessori-Einrichtungen in Wien von Nationalsozialisten geschlossen. Siehe dazu: Hammerer, 1997, S. 44, 46, 183-185 und 202.

²²⁶ Schrom 1988, S. 9.

Wien, seinem ständigen Wohnsitz seit 1925.²²⁷

1934 wurde Dicker aufgrund von Betätigung in kommunistischen Kreisen inhaftiert. Nach ihrer Freilassung zog sie nach Prag und war dort mit der Bauhausabsolventin Grete Bauer-Fröhlich weiterhin im Bereich Innenarchitektur tätig, teilweise in Zusammenarbeit mit dem Atelier in Wien.²²⁸ Das letzte gemeinsame Projekt ist der Umbau der Wohnung für einen gewissen Franz Neumann in Prag im Jahr 1937.²²⁹ Singer verlegte seinen Hauptwohnsitz ab 1934 nach London, wohin er Ende der Dreißigerjahre auswanderte. Dort arbeitete er an unterschiedlichen Projekten, unter anderem in Zusammenarbeit mit seinem Wiener Kollegen Hans Biel an einem Ausbausystem für Altbauwohnungen, der Entwicklung von Typenmöbeln aus Stahlrohr und Sperrholz, dem Kinderspielhaus „Sunplayhouse“ und Aufträgen für den John-Lewis-Konzern.²³⁰

Dicker hingegen wandte sich in Prag verstärkt der Malerei zu und gab Kindern Zeichenunterricht. Im April 1936 heiratete sie ihren Cousin Pavel Brandeis. Ein Visum nach Palästina lehnte sie ab und zog mit ihrem Mann nach Hronov / Mettau. Sie gab weiterhin Zeichenunterricht und gestaltete unter anderem für die Firma Spiegler & Söhne Textilentwürfe. 1940 wurden Zeichnungen und Gemälde in der Royal Arcade Gallery in London, allerdings in ihrer Abwesenheit, ausgestellt. 1942 wurde sie in das Ghetto Theresienstadt deportiert, dort leitete sie Kinderzeichnerkurse, von denen zahlreiche Kinderzeichnungen als Dokumente ihrer pädagogischen Arbeit erhalten geblieben sind. 1944 wurde Dicker in Auschwitz ermordet.²³¹ Franz Singer starb 1954 während eines Besuchs in Berlin.²³²

4.3.1 „Das moderne Wohnprinzip“ – Theoretische Grundlagen und Charakteristika der Raum - und Möbelgestaltung

Welchen Prinzipien lagen die Wohnraumgestaltungen der Atelieregemeinschaft zugrunde? Zwei Texte verdeutlichen die theoretischen Grundlagen der Raum- und Möbelgestaltung der Atelieregemeinschaft und verweisen auf den zeitgenössischen Diskurs zur Wohnraumgestaltung. Der Text „Wohnen – selbst im Raum beschränkt

²²⁷ Schrom 1988, S. 108-109. Das Wiener Stadt- und Landesarchiv erteilte der Verfasserin die Auskunft über Franz Singers offiziellen Meldezeitraum in Wien mit: 10.02.1925 – 15.05.1939, 6. Schadekgasse 18, Abmeldevermerk: „Anfang März 1938 nach England“.

²²⁸ Schrom 1988, S. 13.

²²⁹ Schrom 1988, S. 13.

²³⁰ Schrom 1988, S. 12-13.

²³¹ Schrom 1988, S. 110.

²³² Schrom 1988, S. 108.

wohnen – ein Vergnügen²³³, der als Entwurf im Nachlass erhalten ist, verdeutlicht die Grundsätze der Wohnraumgestaltungen. Der zweite Text „Das moderne Wohnprinzip: Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven. Franz Singer Möbel“²³⁴ wurde 1931 im Kölner Tageblatt veröffentlicht. In beiden Schriften wird auf die beschränkten Wohnverhältnisse hingewiesen und die daraus entstandene Idee der Konzeption eines Einwohnraums beziehungsweise Wohnräumen, die mehrere Funktionen miteinander verbinden. Im Text „Das moderne Wohnprinzip“ heißt es dazu: „Die geringe Zahl meist enger Räume gestatten nicht, sie für einen Einzelzweck dem ständigen Gebrauch zu entziehen. Ein Wohnzimmer ist zugleich Esszimmer, oft Gastzimmer, das Schlafzimmer ist zugleich Arbeitszimmer und alle Räume müssen für den Tagesaufenthalt zu verwenden, müssen verwandelbar sein.“²³⁵ Dieser Haltung entspricht der Inhalt des Textentwurfs aus dem Nachlass: „Es mussten wegfallen: das Staatszimmer und dessen Gegenstände, längst komisch, im täglichen Gebrauch aber unerträglich. Nippes, Decken und Schoner sind im Aussterben [...].“²³⁶ [Der] „Mensch muss nun von seiner Einrichtung das folgende verlangen können: in wenigen Räumen alles zum Leben Erforderliche unterbringen zu können, alle, also auch die Schlafräume tagsüber verfügbar zu haben, sie stets mit der kleinsten Mühewaltung, wenigem oder keinem Personal in Ordnung halten zu können. Zu diesem Zweck muss der Raum aufs äusserste [sic] ausgenützt werden.“²³⁷ Mit dem Einrichten von Kleinwohnungen setzte die Ateliergemeinschaft die Forderung jener Raumgestaltung um.

Bezüglich eines Wohnraums, der mehrere Funktionen vereint und auch in beschränkten Platzverhältnissen Bequemlichkeit garantiert, stimmen die Formulierungen mit den Positionen zeitgenössischer Architekturtheoretiker überein

²³³ Der Text ist nicht vollständig erhalten. Die erhaltenen Blätter sind im Anhang als Quellentexte aufgenommen.

²³⁴ Die Verfasserin fand den Text „Das moderne Wohnprinzip“ 1931 im Kölner Tageblatt veröffentlicht, siehe Anhang: Quellentexte. Im Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1988 wird angegeben, dass der Text bereits 1927 entstand, siehe: Schrom 1988, S. 10. Diese Datierung kann mit der Publikation im Jahr 1931 widerlegt werden. Der Autor des Textes wird nicht angegeben. Aufgrund der Wortwahl und den inhaltlichen Parallelen zum Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“ aus dem Privatnachlass, kann angenommen werden, dass der Text als Selbstaussage des Ateliers zu verstehen ist. Es ist nicht auszuschließen, dass bei vollständiger Durchsichtung der Dokumente im Privatnachlass weitere Texte zu finden sind, die bezüglich der theoretischen Grundlagen weitere Aufschlüsse geben würden. Text siehe Anhang: Quellentexte.

²³⁵ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²³⁶ Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom, siehe Anhang: Quellentexte.

²³⁷ Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom, siehe Anhang: Quellentexte.

wie beispielsweise der Befürwortung Siegfried Giedions für einen „großen ‚unteilbaren‘ Raum“²³⁸ oder Gustav Adolf Platz’ Ansicht, dass sich „die „Kunst“ des Architekten [...] auf die technisch und wirtschaftlich einwandfreie Durchbildung der Kleinwohnung mit den schlichtesten Mitteln künstlerischer Wirkung“²³⁹ konzentrieren müsse. Als Konsequenz ergab sich aufgrund der beschränkten räumlichen Verhältnisse für die Ateliergemeinschaft die Entwicklung platzsparender Möbel, deren Eigenschaften „Raumersparnis und Verwandelbarkeit“²⁴⁰ zu sein hätten: „Das Möbel muss beweglich sein, d.h. es wird nur im Gebrauchsfall hervorgeholt. Im Nichtgebrauchsfall muss es an einem für es bestimmten Platz zurückkehren, das [sic] der Bewegungsraum nicht verringert werde. Es muss variabel sein, mehreren Zwecken entsprechen s. [sic] Diwanbett. Bei all dem darf es weder empfindlich in der Mechanik, schwierig im Gebrauch, noch unbequem hässlich oder teuer werden.“²⁴¹

Die beschränkten räumlichen Verhältnisse hätten schließlich dazu geführt, dass „der Mangel zum formenden Prinzip geworden“²⁴² wäre. Selbstbewusst wird dazu im Text „Das moderne Wohnprinzip“ formuliert: „Das brachte einen anderen großen Vorteil mit sich, neben dem, auf das Unnötige und Belastende verzichten zu müssen: Man hat erkannt, auf welchem kleinsten Raum man den Bedürfnissen an nötigstem Komfort gerecht werden kann, und wäre jetzt fähig, ein Haus von innen her angenehm, rationell in der Bewirtschaftung und daher sparsam zu gestalten. [...] Es genügt aber noch nicht, ein Haus mit vielen kleinen Zellen wie für Bienen herzustellen und nun den Bewohner seinem Schicksal zu überlassen, ihn mit seinen zu vielen altmodischen, raumfressenden [sic], in jeder Richtung unrationellen Möbeln einziehen zu lassen, sondern dieses Haus schon so zu gestalten, daß es allen Notwendigkeiten entspricht, ihm Möbel zur Verfügung zu stellen, die dafür zweckmäßig sind, und ihn anzuweisen, wie er sich damit einzurichten hat. Das erst wäre Wohnkultur.“²⁴³

Diese Forderungen nach Möbeln und Einrichtungsgegenständen, die auf kleinstem Raum „[...] den Bedürfnissen an nötigstem Komfort gerecht werden [...]“²⁴⁴ und trotzdem „rationell“²⁴⁵ sind, entsprechen den Überlegungen der Zwanzigerjahre,

²³⁸ Zitiert nach: Platz 1933, S. 62.

²³⁹ Platz 1933, S. 64 und 65.

²⁴⁰ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁴¹ Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom, siehe Anhang: Quellentexte.

²⁴² Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁴³ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁴⁴ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁴⁵ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

Wohnräume funktional zu gestalten. Für das Wohnbauprogramm der Stadt Frankfurt 1927 unter Ernst May entwickelte Schütte-Lihotzky eine Einbauküche und Franz Schuster ein Aufbaumöbelprogramm, die den vorhandenen Platz vollkommen ausnutzen sollten. Der Konzeption derartiger funktionaler Möbel und Einbauten entspricht die Position der Atelieregemeinschaft, die „unrationelle“²⁴⁶ Möbel ablehnte und forderte, dass dem Bewohner zweckmäßige Möbel zur Verfügung gestellt werden müssten.

Die Aussagen weisen hinsichtlich der Befürwortung einer funktionalen Gestaltung Parallelen zu den Positionen von Walter Gropius auf. In dem Text „Bauhaus Dessau - Grundsätze der Bauhausproduktion“, der 1926 erschien, formulierte Gropius: „Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen. Um es so zu gestalten, dass es richtig funktioniert [...] muß sein Wesen zuerst erforscht werden; denn es soll seinem Zweck vollendet dienen, d.h. seine Funktionen praktisch erfüllen, haltbar, billig und ‚schön‘ sein. Diese Wesensforschung führt zu dem Ergebnis, daß durch die entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien Formen entstehen, die, [...] oft ungewohnt und überraschend wirken [...].“²⁴⁷ Im Text „Das moderne Wohnprinzip“ heißt es auf den Entwurf von Möbeln bezogen, dass diese weder schwierig in der Handhabung noch „unbequem, hässlich oder teuer“²⁴⁸ sein dürften. Hier lässt sich eine Parallele feststellen. Zur Funktionalität formulierte Gropius in dem Band „Bauhausbauten Dessau“, der 1930 erschien: „Reibungsloses, sinnvolles Funktionieren des täglichen Lebens ist kein Endziel, sondern bildet nur die Voraussetzung, um zu einem Maximum an persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit zu gelangen. Die Standardisierung der praktischen Lebensvorgänge bedeutet daher keine neue Versklavung und Mechanisierung des Individuums, sondern befreit das Leben von unnötigem Ballast, um es desto ungehemmter und reicher sich entfalten zu lassen.“²⁴⁹ Im Text der Atelieregemeinschaft wird erklärt, dass „aus den Schwierigkeiten der heutigen Wohnverhältnisse [...] notwendigerweise ein Stil“ habe entstehen müssen und die „Bewusstwerdung und Erfüllung aller aus dem Mangel entstandenen Erfordernisse [...] eine Komprimierung zur Folge“ und den Verzicht

²⁴⁶ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁴⁷ Walter Gropius, in: Bauhaus Dessau - Grundsätze der Bauhausproduktion, 1926, zitiert nach: Wingler 2002⁴, S. 120.

²⁴⁸ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁴⁹ Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau, in: Bauhausbücher, Bd. 12, München 1930, zitiert nach: Wingler 2002⁴, S. 392.

„auf das Unnötige und Belastende“²⁵⁰ gehabt habe.²⁵¹ Eine Wohnung könne daher nun „rationell in der Bewirtschaftung“²⁵² gestaltet werden. Übereinstimmend sind hier die Aussagen über die Befreiung von „unnötigem Ballast“ in der Wohnung und die Anwendung sinnvoll funktionierender beziehungsweise rationaler Möbel. Gropius äußert darüber hinaus, dass „die Schaffung von Typen für die nützlichen Gegenstände des täglichen Gebrauchs“ zudem eine „soziale Notwendigkeit“ sei.²⁵³ Im Text „Das moderne Wohnprinzip“ wird ebenfalls formuliert, dass als Adressat für rationale und sparsam eingerichtete Häuser und Wohnräume nicht nur der Mittelstand, sondern auch die Arbeiterschaft angesprochen werden müsse.²⁵⁴ Marcel Breuer hatte wie Franz Singer die Tischlereiwerkstätte am Weimarer Bauhaus besucht und im Baubüro von Walter Gropius mitgearbeitet. Er äußerte sich bezüglich der Themen Raumknappheit und raumsparender Möbel übereinstimmend mit den Aussagen der Atelieregemeinschaft. In einem Artikel mit dem Titel „Raum Sparen!“²⁵⁵ der Zeitschrift „die neue linie“²⁵⁶ aus dem Jahr 1931 forderte er: „Nicht viele abgeschlossene Spezialzimmer, sondern wenige größere, durch Schiebewände teilbar [...] mit modernen, raum- und arbeitssparenden Apparaten [...]“²⁵⁷ Und übereinstimmend mit der Ansicht im Text „Das moderne Wohnprinzip“, dass Möbel mobil seien und nur Diwans, Schreibtische und Bänke nicht „täglich anders“²⁵⁸ stehen müssten, formuliert Breuer, dass „die großen Möbelstücke eingebaut, die kleineren beweglich und in der Erscheinung durchsichtig [...]“²⁵⁹ sein müssten. Darüber hinaus befürwortet auch er „[...] vielseitig verwend- und kombinierbare Möbel“²⁶⁰, Eigenschaften, die im Text „Das moderne Wohnprinzip“ mit der Verwandelbarkeit der Möbel ausgedrückt werden. Anhand der Gegenüberstellung der Texte der Atelieregemeinschaft mit den Positionen von Walter Gropius und Marcel Breuer wird sichtbar, dass die

²⁵⁰ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁵¹ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁵² Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁵³ Walter Gropius, in: Bauhaus Dessau - Grundsätze der Bauhausproduktion, 1926, zitiert nach: Winkler 2002⁴, S. 120.

²⁵⁴ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁵⁵ Breuer 1931, S. 24.

²⁵⁶ Mit der Mode- und Gesellschaftszeitschrift „die neue linie“, die von 1929-1943 erschien, wurde eine modebewusste, intellektuelle Oberschicht und insbesondere die Frau angesprochen. Themen waren neben Mode und Literatur, Reise, Technik und Architektur. Die Bauhaus-Künstler Herbert Bayer und László Moholy-Nagy gestalteten unter anderem das Magazin. Siehe: Kat. Ausst., Bielefeld 2009².

²⁵⁷ Breuer 1931, S. 24.

²⁵⁸ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

²⁵⁹ Breuer 1931, S. 24.

²⁶⁰ Breuer 1931, S. 24.

Atelieregemeinschaft den theoretischen Überlegungen zur Gestaltung von Einrichtungsgegenständen am Bauhaus verbunden war.

4.3.2 Beispielhafte Möbel- und Einrichtungsentwürfe

Im Atelier entstanden neben Einzelstücken für die jeweiligen Auftraggeber eine Reihe von Typenmöbeln, die häufig in ihren Wohnraumgestaltungen verwendet wurden.²⁶¹ Auf der Kunstschau im Jahr 1927 präsentierte die Atelieregemeinschaft eine Wohnraumeinrichtung mit Fauteuils, die über zu den Seiten hin geschwungene Sitzflächen verfügten und deren Lehne durch ein halbrundes Polster gebildet war (Abb. 60). Sitzfläche und Lehne waren mit farbigen Gurten bespannt, ein Charakteristikum, das bei mehreren Möbeln des Ateliers auftritt. Das Modell, welches auf der Kunstschau 1927 präsentiert wurde, fand in der Wohnung von Hugo und Alice Moller Aufstellung.²⁶²

Mit bunten Jutegurten war auch der Deckel des so genannten „Diwanbettes“²⁶³ gestaltet, bei dem sich nach Aufklappen des Holzrahmens das fertige Bett aus einem Korpus emporhob (Abb. 61-62). Das „Diwanbett“ präsentierte die Atelieregemeinschaft 1930 auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie.²⁶⁴ Ein zur Wand hochklappbares Bett mit halbrundem Kopf- und Fußteil wurde im Sonderdruck der Zeitschrift „Heim und Geselligkeit“ 1930 präsentiert (Abb. 63).²⁶⁵

Außergewöhnlich erscheint die Konzeption eines „Schrankzimmers“²⁶⁶, einem erhöhten Schrank, der die gesamte Zimmerhöhe nutzte, über eine kleine herausklappbare Treppe begehbar war und unterhalb ein herauszudrehendes Bett barg (Abb. 64-65). Der Schrank war als Kleider- und Wäscheschrank gedacht, verfügte im Inneren über eine Schuhstange sowie zahlreiche Ablagefächer und war, wenn es die Zimmerhöhe ermöglichte, zusätzlich mit einem Mottenschrank und einer Kofferkammer ausgestattet. An der zur Wand ausgerichteten Schmalseite war ein Toilettenspiegel angebracht, der die Nutzung des Möbels als

²⁶¹ Es handelt sich hierbei nicht um eine vollständige Listung aller je entworfenen Möbelstücke in der Atelieregemeinschaft. Die hier vorgenommene Auswahl stellt repräsentative und in den Einrichtungen der Kleinwohnungen häufig verwendete Möbel vor.

²⁶² Schrom 1988, S. 118.

²⁶³ Abbildungen siehe: Architektura i Budownictwo, 1930b, S. 275, Heim und Geselligkeit 1930, (keine Seitenangabe), Levetus, 1930, S. 447, Lotz 1931, S. 57, Kölner Tageblatt 1931 (keine Seitenangabe).

²⁶⁴ Völker 2002, S. 498.

²⁶⁵ Heim und Geselligkeit 1930, (keine Seitenangabe).

²⁶⁶ Kölner Tageblatt 1931 (keine Seitenangabe).

Ankleideraum ermöglichte.²⁶⁷

Der „Kistenkasten“²⁶⁸ „[...] aus mehreren gleich großen Schrankeinheiten, deren Anzahl sich nach Unterbringungsnotwendigkeit und Raumgröße [...]“²⁶⁹ richtete, basierte auf einem Baustein-Prinzip. Tische und Fauteuils, die, entweder durch das Herunterklappen der Lehne eine kubische Form annahmen oder die stapelbar waren, ermöglichten das Einschieben in die unteren Fächer des „Kistenkastens“ (Abb. 66-69). Der Schrank verfügte zudem nach Wunsch über Besteckladen. Der Raum in der Mitte zwischen den oberen Schrankteilen konnte entweder als Vitrine oder durch eine horizontale Glasplatte gestaltet werden.²⁷⁰

Auf demselben Prinzip zum Einschieben des Sitzmöbels basierte ein Schreibtisch mit Regal, der zusätzlich über eine ausschwenkbare Schreibfläche verfügte, die sechs Schubler barg (Abb. 70). Unter dem fixen Schreibtischteil konnte eine Lade für die Schreibmaschine und der mit einklappbarer Lehne ausgestattete Fauteuil hervorgezogen werden. Ein Papierkorb zum Kippen und Ausheben war zusätzlich angebracht. Der „Kistenkasten“, das „Schrankzimmer“, der Schreibtisch und ein Frisiertisch (Abb. 71) wurden im Kölner Tageblatt 1931 gemeinsam mit dem Text „Das moderne Wohnprinzip“ auf einer Doppelseite mit der Überschrift „Das richtige Wohnen“ präsentiert.²⁷¹

Ein häufig verwendetes Stuhlmodell aus Holz wurde in abweichenden Varianten entweder mit Gurtbändern oder alternativ mit Rohrgeflecht ausgeführt (Abb. 72). Um 1934 wurden Sessel aus Sperrholz entworfen, die in großer Stückzahl in England hergestellt wurden.²⁷² Für den Speisebereich wurde häufig ein schlichter, quadratischer Tisch mit vier seitlichen Auszugsplatten aus Aluminium für Innenraumgestaltungen verwendet (Abb. 73).

Für die Fertigung der Möbel in Holz arbeitete das Atelier in Wien mit der „Möbelfabrik Prof. A. Hartmann & Co.“²⁷³ zusammen. Darüber hinaus ist außerdem die Fertigung von Möbeln in Tschechien und Deutschland belegt.²⁷⁴

Seit den frühen Dreißigerjahren wurde als Material für die Möbel vermehrt auf Stahlrohr zurückgegriffen. Der Ateliermitarbeiter Bruno Pollak hatte bereits 1927

²⁶⁷ Abbildungen siehe: Heim und Geselligkeit 1930, (keine Seitenangabe); Architektura i Budownictwo 1930b, S. 274; Kölner Tageblatt 1931, (keine Seitenangabe).

²⁶⁸ Urban 1930, S. 179.

²⁶⁹ Bildüberschrift „Kistenkasten“, Kölner Tageblatt 1931, (keine Seitenangabe).

²⁷⁰ Abbildungen siehe: Urban 1930, S. 179; Architektura i Budownictwo 1930b, S. 275; Lotz 1931, S. 56; Kölner Tageblatt 1931, (keine Seitenangabe).

²⁷¹ Kölner Tageblatt 1931, (keine Seitenangabe).

²⁷² Schrom 1988, S. 98-100.

²⁷³ Möbelfabrik Prof. A. Hartmann & Co., Bräuhausgasse 6, 1050 Wien. Singer ließ einige Möbel seit Ende der Zwanzigerjahre dort herstellen, siehe: Van Geest / Otakar 1980, S. 132.

²⁷⁴ Schrom 1988, S. 13.

einen einfachen, stapelbaren Stahlrohrstuhl entworfen. Sitzfläche und Rückenlehne waren mit Rohrgeflecht bespannt (Abb. 74).²⁷⁵ Anfang der Dreißigerjahre wurde in der Atelieregemeinschaft ein frei schwingender Stahlrohrstuhl entwickelt, der als markantes Charakteristikum eine Überkreuzung im Fuß aufwies (Abb. 75). Der Stuhl, dessen Lehne und Sitzfläche wiederum mit in Holzrahmen verankertem Rohrgeflecht gebildet war, wurde auch ohne Armlehnen produziert.²⁷⁶ Verschiedene Stahlrohrstuhltypen folgten. Bei der „V-Stuhltype“ (Abb. 76) wurde das Stahlrohrgestell mit „Rundholz gefüllt, durchbohrt und direkt mit [dem Rohrgeflecht] eingeflochten“, der Holzrahmen konnte aufgrund dieser Konstruktion weggelassen werden.²⁷⁷ Andere Stahlrohrfauteuils waren statt der Verwendung von Rohrgeflecht aufgepolstert und mit Rosshaarstoff tapeziert.

Neben den Stahlrohrstühlen wurden im Atelier auch Tische mit Stahlrohrelementen konzipiert. In mehreren Entwurfsplänen kommt ein einfacher, stapelbarer Stahlrohrtisch mit zwei eng beieinander stehenden, seitlich in der Tischplatte verankerten Beinen und einem gebogenem Fuß, der mit der Tiefe der Holz Tischplatte abschließt, zum Einsatz (Abb. 77).²⁷⁸ Neben dem „Diwanbett“, das Bestandteil des Möbelangebots war, wurde eine Couch mit Stahlrohrfüßen entwickelt, die am Tage als Sitzgelegenheit und Nachts als Bett verwendet werden konnte (Abb. 78-79). Diese Couch wurde 1931 in der Zeitschrift „Die Form“ unter dem Namen Franz Singers gezeigt.

Im gleichen Artikel erschien ein aus drei Einheiten kombinierter Esszimmerschrank, in dem drei Stühle mit Gurtbespannung und zwei Serviertische mit Stahlrohrelementen eingeschoben waren (Abb. 68-69).²⁷⁹ Für die Fertigung der Stahlrohrmöbel ist in Wien die Zusammenarbeit mit der Firma „Josef und Leopold Quittner und August Kitschelt A.G.“²⁸⁰ und in Deutschland mit dem „Berliner Metallgewerbe Jos.

²⁷⁵ „Bruno Pollak. Wiener Entwerfer. Von ihm sind stapelbare Stühle bekannt, die er am 12.06.1930 in Österreich patentieren ließ. Es ist nur eine Ausführung aus England bekannt, sie wurde von Pel und Cox gefertigt.“, zitiert nach: Van Geest / Otakar 1980, S. 132.

²⁷⁶ Als „Type Heriot, 1932“ im Kat. Ausst., Wien 1988 S. 99 bezeichnet. Modelle mit Überkreuzung im Fuß treten jedoch bereits bei früheren Plänen auf. Vgl. hierzu die axonometrische Innenansicht des Tennisclubhauses Dr. Heller aus dem Jahre 1928, siehe: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 77.

²⁷⁷ Schrom 1988, S. 98.

²⁷⁸ Aufstellung in Wohnungsprojekten, wie der Wohnung Dr. Ella Reiner (um 1931) in Wien und der Wohnung Dr. Fritz Herbert Lehr (um 1930) in Berlin.

²⁷⁹ Lotz 1931, S. 56-57.

²⁸⁰ „J. und L. Quittner und August Kitschelt A.G.“ Leopoldauerstraße 68, 1210 Wien; Filialen: Spiegelgasse 2 1010 Wien; Mariahilferstr. 1c 1060 Wien; Wiedner Hauptstr. 139 1050 Wien, Margaretengürtel 134 1050 Wien; Am Spitz 15 1210 Wien. Siehe: Kat. Ausst., Wien 1931/32, S. 68. Ab 1930 produzierte diese Firma Stahlrohrmöbel. Zusammenarbeit mit Franz Singer. Siehe: Van Geest / Otakar 1980, S. 132.

Müller, Berlin-Neukölln“²⁸¹ belegt.

Neben den Möbeln für Erwachsene wurden auch verwandelbare Kindermöbel entwickelt. Dazu zählte ein Wickeltisch, der in zwei Schränke unterteilt werden konnte, um eine weitere Nutzbarkeit zu ermöglichen (Abb. 80-81).²⁸²

Auffällig ist in den Wohnraumgestaltungen des Ateliers der häufige Einsatz von Soffittenlampen sowie einer Wandlampe, die durch einen beweglichen Scherenarm das Ausziehen ermöglichte (Abb. 57).²⁸³ Ein anderes heute noch erhaltenes Modell zeichnet sich durch die betont konstruktivistische Gestaltung und den Einsatz von Röhrenbirnen aus (Abb. 82).²⁸⁴ Beleuchtungen ließ die Ateliergemeinschaft teilweise bei der „Erzgießerei, Bronze- und Metallwarenfabrik A.G.“ produzieren.²⁸⁵ Für einige Wohnungen wurden auch Kachelöfen entworfen, die in einigen Zeitschriftenartikeln publiziert wurden (Abb. 83).²⁸⁶

4.3.3 Ausstellungsbeteiligungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie

Ausstellungen ermöglichten es den Architekten und Innenraumgestaltern ihre neuesten Entwicklungen zu präsentieren. Im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie fanden zahlreiche Ausstellungen, die sich mit den Reformen in der Alltagskultur auseinandersetzten, statt.²⁸⁷ Auf der „Kunstschau“ 1927 stellte die Ateliergemeinschaft neben Walter Sobotka, Franz Schuster, Oswald Haerdtl, Franz Kuhn, Josef Frank und Oskar Wlach aus. Präsentiert wurde eine Wohnzimmergestaltung, bestehend aus einem Sofa, vier Fauteuils, einem Schreibtisch und einem Frisiertisch mit Hocker (Abb. 60). Sobotka zeigte einen „Wohn- und Schlafraum“ mit einem durch einen Vorhang abzutrennendem Schlafbereich (Ab. 84). Oswald Haerdtl präsentierte einen „Schlafraum“ (Abb. 85) und Josef Frank in Zusammen-

²⁸¹ Lotz 1931, S. 57.

²⁸² Urban 1931, S. 432-434.

²⁸³ Nach Aussage des Nachlassbesitzers Architekt Georg Schrom handelt es sich hierbei vermutlich um Lampen der Firma Midgard: Im Jahr 1919 wurde das Industrierwerk Auma Ronneberger & Fischer, Werkzeug- und Maschinenfabrik aus der später die MIDGARD-Licht GmbH hervorging, gegründet. Das Unternehmen produzierte seit 1920 Lampen mit beweglichen Wandarmen, die der Ingenieur Curt Fischer (1890-1956) für Arbeitsplätze und Büros entwickelt hatte. Die Lampen wurden u.a. in den Arbeitsräumen am Bauhaus in Dessau verwendet. Bauhausmeister und Studierende nutzten sie in ihren Wohnräumen. Siehe: <http://www.midgard-licht.de/frontend/index.php?itid=236&>, 03.10.2011, 15:10.

²⁸⁴ Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

²⁸⁵ „Erzgießerei, Bronze- und Metallwarenfabrik, A.G.“, Josefstädter Straße 44 1080 Wien, siehe: Kat. Ausst., Wien 1929/30, S. 8.

²⁸⁶ Urban 1932b, S. 27-28; Urban 1936, S. 8-9.

²⁸⁷ Ottillinger 2003b, S. 107.

arbeit mit Oskar Wlach ein „Boudoir“ (Abb. 86). Die Raumgestaltungen glichen sich, die Formensprache der Möbel betreffend, an. Die Wohnraumgestaltung der Atelieregemeinschaft hob sich dagegen mit ihrer Formgestaltung der Möbel ab. „[...] Dem zur Verfügung stehenden Raum ein Maximum an Bequemlichkeit und Wohnlichkeit abzugewinnen“, war jedoch neben Franz Singer eine Aufgabe, die sich auch Franz Schuster „durch völlige Beschränkung auf das unbedingt Notwendige“ und Walter Sobotka „durch Unterteilung eines Raums zu verschiedenen Benutzungszwecken“ gestellt hatten.²⁸⁸ Mit ihren Überlegungen zur maximalen Nutzung des Raums anlässlich der Ausstellung, setzte sich die Atelieregemeinschaft mit einem Thema auseinander, das auch einige ihrer Wiener Kollegen beschäftigte. 1929/30 ist die Beteiligung der Atelieregemeinschaft auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ belegt. Hier waren „Typen neuer Möbel und Beleuchtungskörper“ neben den Arbeiten von Alfred Soulek, Anton Pospischil, Victor Lurjé, Eduard J. Wimmer, Josef Hoffmann, Ernst Lichtblau und, wie schon auf der „Kunstschau“ 1927, neben Josef Frank / Oskar Wlach und Oswald Haerdtl zu sehen.²⁸⁹ Eine historische Abbildung (Abb. 87) gibt Aufschluss über die gezeigten Möbel der Atelieregemeinschaft. Es wurden unter anderem ein Schreibtisch, ein Diwanbett, ein Klappstisch und Stahlrohrstühle ausgestellt. Die Holzmöbel waren von der Firma Prof. Hartmann & Co, die Stahlrohrmöbel von Josef & Leopold Quittner und die Lampen von der Erzgießerei, Bronze- und Metallwarenfabrik A.G. ausgeführt.²⁹⁰ Die Präsenz auf den Ausstellungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie veranschaulicht, dass die Atelieregemeinschaft im Wiener Innenarchitekturgeschehen etabliert und anerkannt war.

²⁸⁸ Tietze 1927/28, S. 76.

²⁸⁹ Kat. Ausst., Wien 1929/30, S. 8.

²⁹⁰ Kat. Ausst., Wien 1929/30, S. 8.

5 KLEINWOHNUNGEN DER ATELIERGEMEINSCHAFT

5.1 Wohnung Dr. Hans Heller

Dr. Hans Heller (*1896) war der Sohn des Wiener Süßwarenfabrikanten Gustav Heller und gab mehrere Wohnraumgestaltungen bei der Ateliergemeinschaft in Auftrag.²⁹¹ Dazu gehörte eine kleine Wohnung mit nahezu quadratischem Grundriss, die Schlaf- Wohn- und Esszimmer in einem Raum mit den Maßen 6,80 m x 5,90 m kombinierte (Abb. 88).²⁹² Die Wohnung, die um 1927/28²⁹³ zu datieren ist und sich in der Wallnergasse 8, 1010 Wien befand, wurde 1932 in „Independent Woman“ und zwei Jahre darauf in „The Evening Standard“ publiziert.²⁹⁴ In beiden Artikeln wurde die Wohnungsgestaltung als Lösung für die optimale Nutzbarkeit von kleinen Wohnungen angepriesen. Gisela Urban schreibt in ihrem Artikel „A Viennese Entertains“: „[...] , one business woman [...] has found an original and delightful solution for the problem of entertaining her many friends in spite of limited space and depression economies. [...] her single room meets all the needs of living room, bedroom, dining room, kitchen and study, yet amazingly enough shows no effect of crowding.“ Und Amelia Levetus hebt die Wohnung als besonderes Beispiel für die gelungene Gestaltung einer Einraumwohnung hervor: „All is in harmony, each article serves two purposes – decoration and utility. It is, in fact, what I call a most dwellable home.“²⁹⁵

Eine axonometrische Planansicht (Abb. 89) aus dem Archiv der Universität für Angewandte Kunst zeigt Abweichungen von der Endausführung der Wohnungsgestaltung hinsichtlich der Möbelvorschläge im Abgleich mit den publizierten Fotos

²⁹¹ Ob Friedl Dicker an diesem Projekt beteiligt war, darf bezweifelt werden. An ihre Freundin Anny Moller-Wottitz schreibt sie 1924 von Berlin aus: „Wir haben einige Aufträge wie in Aussicht die Hellers, sind eine furchtbare Enttäuschung für mich [sic].“ Und 1925: „Über Hellers bin ich so empört, dass ich ihnen einen erstklassig groben Brief schreiben werde und auf die Aufträge dieser Spießerbände pfeife.“ Die Hintergründe für Dickers Urteil werden aus den Briefen nicht ersichtlich. Siehe: Makarova, Anny Briefsammlung,

http://www.makarovainit.com/friedl/anne_brief.pdf, 31.10.2011, 13:56

²⁹² Maßangabe der Wohnung, siehe: Vignau-Wilberg 1970, S. 66. In den Zeitschriftenartikeln ist als Bewohnerin eine „business woman“ angegeben. Es ist daher anzunehmen, dass die Wohnung möglicherweise für Hans Hellers damalige Frau Gretl Heller (geb. Steiner), die er 1919 geheiratet hatte, entstand, siehe: Heller 1985, S. 31.

²⁹³ Ein Brief von Dr. Hans Heller an das Atelier vom 31. Jänner 1928 in dem Heller Rückmeldung zu Entwürfen gibt, lässt einen Entstehungszeitraum um 1928 vermuten. Brief, 31.01.1928, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom. Diese Datierung entspricht der Angabe im Ausstellungskatalog von Vignau-Wilberg, der einen Entstehungszeitraum „um 1927/28“ angibt, siehe: Vignau-Wilberg 1970, S. 66.

²⁹⁴ Urban 1932a, S. 400; Levetus 1934 (keine Seitenangabe).

²⁹⁵ Urban 1932a, S. 400.

der Artikel. Darüber hinaus ermöglicht die Axonometrie eine Vorstellung von der farbigen Gestaltung der Wohnung, die in den Schwarz-Weiß-Fotos nicht erkennbar ist.²⁹⁶

Betrat der/die BewohnerIn über den kleinen separierten Korridor den Wohnraum, so führte der Blick geradeaus auf den Schreibtisch mit einem Sessel, der vor dem Fenster positioniert war (Abb. 90). Der Schreibtisch konnte auch als Esstisch ausgezogen werden.²⁹⁷ An der linken Wand waren ein fünfteiliger „Kistenkasten“ (Abb. 91) mit zwei eingeschobenen Fauteuils sowie ein Tisch für das Telefon aufgestellt (Abb. 92). Rechts zeigt der axonometrische Entwurfsplan ein Bett mit seitlichen Holzbänken, die sich zum Kopfende hin in Nachtkonsolen erhöhen (Abb. 89). In der Ausführung wurde jedoch, wie den Abbildungen zu entnehmen ist, die in den Zeitschriften publiziert wurden, auf das „Diwanbett“ (Abb. 92) zurückgegriffen, das im Gegensatz zu einem Doppelbett Platz sparender war. Im Rücken war es mit zusätzlichen Polstern versehen, um es auch als bequeme Sitzgelegenheit nutzen zu können.

Der Vorraum ragte etwas in den Wohnraum hinein, sodass sich rechts eine kleine Nische bildete, in der ein Tisch mit zwei Fauteuils aufgestellt war. Auch hier sah der Entwurf vorerst andere Tisch- und Fauteuil-Modelle vor (Abb. 93). Die Sessel auf den Plänen sind in quaderförmiger Form angelegt, verfügen über blau gestrichene Armlehnen und schließen im Rücken mit einem konvexen schwarzen Polster ab. In der Endversion entschied man sich für würfelförmige Fauteuils, die mit den vom Atelier viel verwendeten Gurtbändern bespannt waren. Der längliche, zweifüßige Tisch des Entwurfs wurde durch einen quadratischen Satztisch ersetzt (Abb. 92). Als Beleuchtung der Nische diente eine über dem Tisch angebrachte längliche Wandlampe. Als weitere Sitzgelegenheit fungierte ein mit Kordsamt bezogenes Sofa, an dessen Seiten kleine Regale aufgestellt waren, die Platz für Bücher und Lampen boten (Abb. 94). Ein davor positionierter runder Tisch mit Ablageplatte sorgte für zusätzlichen Stauraum. Kochnische und Badezimmer, die auf den Fotos des Artikels, der 1932 in „Independent Woman“ erschien, nicht abgebildet sind, waren außerhalb des Wohnraums und über die Tür neben der Sitznische zu erreichen (Abb. 89). Auffällig sind die vielen Sitzgelegenheiten im Wohnraum. Es gab zwei eingestellte Fauteuils im „Kistenkasten“, einen Schreibtischsessel, zwei Fauteuils in der Nische, einen Sessel, der, auseinander

²⁹⁶ Im Ausstellungskatalog von Vignau-Wilberg aus dem Jahr 1970 ist lediglich ein Grundriss publiziert, Hinweise auf die Artikel von Urban und Levetus wurden nicht aufgenommen.

²⁹⁷ Vgl. Urban 1932a, S. 401.

gezogen, wiederum drei Sitzgelegenheiten ergab, bestehend aus einem Armlehnsessel, einem Sessel ohne Lehne und einem Hocker (Abb. 95), sowie ein „Diwanbett“ und ein Sofa. Der Bewohnerin sollte damit die Möglichkeit gegeben werden, so Urban, trotz der geringen Größe der Wohnung eine größere Anzahl von Gästen zu empfangen.²⁹⁸

An der Decke des Raumes war mittig eine Lampe angebracht, bei der an einer rechteckigen Basis drei Glasplatten, in unterschiedlichen Tiefen mit jeweils vier Stangen verankert, angebracht waren (Abb. 92). Die Röhrenbirnen waren über den Glasplatten montiert und sollten für indirektes Licht sorgen. Für zusätzliche Beleuchtung waren an den Wänden Wandlampen montiert und auf den Beistelltischen Tischlampen aufgestellt. Vor den Fenstern hingen durchscheinende Seidenvorhänge, die, obwohl blickdicht, die natürliche Lichteinstrahlung gewährleisten sollten.²⁹⁹

Wie die genaue Farbgestaltung des Raumes in der Endausführung umgesetzt wurde, ist nicht genau zu rekonstruieren. Der axonometrische Entwurfsplan zeigt eine breite Farbpalette der Möbel und der Wand- und Bodenfarben (Abb. 89). „Kistenkasten“, Schreibtisch, Bett, Tisch und Fauteuils weisen rote, gelbe, blaue und schwarze Elemente auf. Der Fußboden gliedert sich in rötliche, dunkelblaue und graue Segmente. Die Wände sind im Hauptraum in hellem braun und blaugrün, in den übrigen Räumen in gelb und rot gehalten. Gisela Urban gibt in der Zeitschrift „bluish green with an undertone of gray“³⁰⁰ als Farbtöne für die Wände an, womit dem Farbschema des Entwurfs offenbar gefolgt wurde. Die Bodengestaltung des Plans zeigt eine dreiteilige Gliederung in dunkelblauer, bordeauxfarbener und grauer Farbe. Hier weicht die Ausführung vom Plan ab, denn der Boden wurde, so Urban, mit Filz in zwei Brauntönen ausgelegt.³⁰¹ Für die Möbel kamen unterschiedliche Materialien und Hölzer zum Einsatz. Die Schrankelemente des „Kistenkastens“ waren aus Weichholz und die Zwischenablage bestand aus einer schwarzen Glasplatte. Schwarzes Glas kam auch bei der Tischplatte des aus schwarz poliertem Birnbaumholz gefertigten Schreibtischs zum Einsatz.³⁰² Auf den Entwurfsplänen war für die Fauteuils rotbraun gebeiztes Weichholz, rote Buche und Leder-Gurtbespannung vorgesehen, die mit dem Farbschema des Raums in

²⁹⁸ Urban 1932a, S. 400.

²⁹⁹ Urban 1932a, S. 400.

³⁰⁰ Urban 1932a, S. 401.

³⁰¹ Urban 1932a, S. 401.

³⁰² Urban 1932a, S. 401.

Blaugrün und Tabakbraun harmonieren sollten.³⁰³ Die Möbel für die Wohnung Dr. Heller lieferte der Möbelfabrikant Prof. Hartmann & Co.

Rückblickend äußerte sich Hans Heller 1985 in seiner Biografie über eine seiner Wohnungsumgestaltungen durch Franz Singer: „Ich erinnere mich an eine Gesellschaft zur Feier meiner neudekorierten [sic] Wohnung. Im Gegensatz zu dem immer noch populären österreichischen Barock bestand die Einrichtung aus Stahl, Glas und farbigen Stoffbändern. Franz Singer, ein Bauhaus-Architekt und guter Freund, warf die Kandelaber hinaus und ersetzte sie durch Metall-Quadranten. Meine bequemen altmodischen Sofas wurden durch Lederriemen-Monster ersetzt. Die neuen Tischplatten waren aus schwarzem Glas. Er baute auch ein Gewächshaus in die Wohnung ein: am ersten Tag blühten die Pflanzen in prächtigen Farben; jedoch welkten sie schnell unter den grellen Lampen und dem Mangel an frischer Luft.“³⁰⁴ Später wandte sich Heller offenbar von diesen Wohnungseinrichtungen wieder ab, denn er berichtet: „Ich mietete ein Haus in der Gloriettegasse, wo ich mit Inge und meinem Sohn lebte. Das Haus war viel konservativer eingerichtet als meine früheren Wohnungen.“³⁰⁵

5.2 Wohnung Ehepaar Else und Erwin Reisner

Die Zweizimmerwohnung in Döbling in der Koschatgasse 80, 1190 Wien, wurde von dem jungen Paar Reisner in Auftrag gegeben. In einem am 20. Februar 1929 datierten Brief schreibt Franz Singer an Herrn Reisner: „Ich teile Ihnen [...] mit, dass ich mitten in der Arbeit für Sie bin und dass ich hoffe, Ihnen im Laufe der nächsten Woche die fertigen Entwürfe zeigen zu können.“³⁰⁶ Die Ausführung dürfte im März desselben Jahres begonnen worden sein, denn Herr Dr. Reisner erwartet in einem Brief vom 15. März 1929 „nunmehr sicher [...] die pünktlichste Erledigung der Vorarbeiten“³⁰⁷. Die Wohnung, die im Obergeschoss des elterlichen Hauses Erwin Reisners gestaltet wurde, verfügte über zwei Räume (Abb. 96). Das Zimmer, über welches die Wohnung zu betreten war, konnte als Ess-, Arbeits- und einbettiges Schlafzimmer genutzt werden, der zweite Raum war für die Verwendung als Wohn- und Schlafzimmer vorgesehen. Ursprünglich war offenbar

³⁰³ Urban 1932a, S. 400.

³⁰⁴ Heller 1985, S. 45-46.

³⁰⁵ Heller 1985, S. 49.

³⁰⁶ Brief Franz Singers an Dr. Erwin Reisner, am 20.02.1929, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom, Wien.

³⁰⁷ Brief Franz Singers an Dr. Erwin Reisner, am 15.03.1929, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom, Wien.

auch für diese Wohnung ein einzelner Wohnraum geplant, ein Vorhaben dass sich jedoch aufgrund tragender Wände nicht realisieren ließ, wie Erwin Reisner in einem Brief an Franz Singer erklärt: "Was nun Ihre Vorschläge selbst betrifft, muss ich Ihnen leider mitteilen, dass sie sich nicht vollkommen werden durchführen lassen. Die genaue Ueberprüfung [...] der Dachstuhlkonstruktion hat nämlich ergeben, dass sowohl zu beiden Seiten der Verbindungstüren der beiden Zimmer bezw. [sic] der Loggia, als auch dort wo Sie den Durchbruch des Badezimmers vorschlagen sich „Stützsäulen“ des Dachstuhles befinden, die natürlich nicht entfernt werden können."³⁰⁸

Beide Zimmer waren in unterschiedliche Nutzungsbereiche aufgeteilt. Im ersten Raum gab es einen Speisebereich, der mit einem „Diwanbett“, einem ovalen ausziehbaren Tisch und zwei Fauteuils gestaltet war (Abb. 97). Beleuchtet wurde dieser Bereich durch eine ausziehbare Scherenlampe. Stauraum bot ein neben der Tür hängender Vitrinenschrank und ein darunter befindliches ausziehbares Schränkchen, das links neben dem „Diwanbett“ positioniert war. Rechts war ein mit Schiebetüren verschließbarer Geschirrschrank mit Durchreiche zur Küche eingebaut. Den Zugang zur Küche trennte ein Vorhang (Abb. 98). Auf der gegenüberliegenden Seite des Zimmers waren über Eck schwarz lackierte Bücherregale aufgestellt. In das rechte Regal waren ein Schreibtisch und ein mit einklappbarer Lehne ausgestatteter Fauteuil eingelassen (Abb. 99). Die Möbel konnten bei Bedarf ausgeschwenkt und hervorgezogen werden. Über zwei rote Schiebetüren konnte der zweite Raum betreten werden (Abb. 100). Die linke Schiebetür war verkürzt, um den Stufen Platz zu machen, über die man, bei geöffneten Türen auf das Podest im zweiten Raum gelangte. Auf dem in braun, rot und schwarz polierten Podest war eine zur Fensterseite ausgerichtete Sitzbank positioniert (Abb. 101). Unterhalb ließen sich ein Doppelbett und Nachttische hervordrehen (Abb. 103-104). Zusätzlich bot dieser aus Erlensperrholz gefertigte Komplex Stauraum mit Regalfächern.³⁰⁹ Gegenüber war eine Sitzgelegenheit mit würfelförmigen Hockern und einem Tisch, der durch vier Auszugsplatten eine Vergrößerung erlaubte, positioniert (Abb. 101). Von diesem Zimmer aus gelangte man in das Badezimmer und das angrenzende Ankleidezimmer.

Die farbigen Grundrisspläne (Abb. 105-106) der Wohnung Reisner ermöglichen eine genaue Untersuchung der farbigen Gestaltung. Vorherrschend waren vor

³⁰⁸ Brief Dr. Erwin Reisners an Franz Singer, am 09.03.1929, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom Wien.

³⁰⁹ Schrom 1988, S. 38.

allem schwarz (1. Raum: Bücherregale, Podeststufen, 2. Raum: Bodengestaltung im Sitzbereich) blau (2. Raum: Linoleumboden zwischen Podest und Sitzecke), rot (1. Raum: Schiebetüren, 2. Raum: Sitzwürfel, Linoleumboden auf dem Podest) und gelb (1. Raum: belassener Holzton der Fauteuils, der Verbindungstür, des Schreibtisches, 2. Raum: belassener Holzton eingebauter Schrank im Podest, Verbindungstür). Unterschiedlich farbige Linoleumböden gliederten die Nutzungsbereiche der Zimmer. Die Bewegungszone im ersten Raum war in hellgelbem Linoleum, Sitz- und Arbeitsbereich mit grauem und braunem Filz ausgelegt. Im zweiten Raum kam blaues, rotes und schwarzes Linoleum zum Einsatz.³¹⁰ Die Wände waren in mauve, hellblau, hellgelb und hellgrau gestrichen. 1929 waren die Bauarbeiten abgeschlossen.³¹¹ In einem Brief vom 20. November 1929 an Friedl Dicker drückt Else Reisner ihr Gefallen der neu eingerichteten Wohnung aus: „Wir haben wirklich das Bedürfnis Ihnen beiden zu sagen, wie wohl wir uns in der Wohnung fühlen, wie günstig sie unsere Stimmung durch die ihr innewohnende Harmonie und Heiterkeit beeinflusst und wie sehr wir uns auf den, leider so seltenen, Aufenthalt in ihr freuen. Unsere, vorläufig noch, glückliche Ehe ist folglich zum grossen Teil ihr Verdienst! Ich bemerke zwar, dass der Brief so ähnlich wie die gewissen, in den Zeitungen veröffentlichten Anpreisungen medizinischer Präparate klingt, versichere Ihnen aber, dass er keine konventionelle Angelegenheit, sondern nur der Ausdruck unserer aufrichtigen Dankbarkeit sein soll. [...] Wir würden uns sehr, sehr freuen, wenn Sie einmal Zeit fänden uns zu besuchen, das umsomehr [sic], als Herr Singer die Wohnung in ganz fertigem Zustand ja noch nicht gesehen hat.“³¹²

5.3 Wohnung Dr. Herbert Fritz Lehr

Der Kunsthistoriker Herbert Fritz Lehr erteilte um 1930 der Ateliergemeinschaft den Auftrag für die Umgestaltung seiner 51 qm großen Altbauwohnung in Berlin.³¹³

³¹⁰ Die Fotos im ersten Raum zeigen einen helleren Bereich in der Bewegungszone, was dafür spricht, dass dort das hellgelbe Linoleum verlegt wurde, anstatt dem grauen Filz, wie auf dem Entwurfsplan angegeben.

³¹¹ Ausführende Firmen: Metallarbeiten Firma Wittek, Möbel und Einbauten Tischlerei Dittler und Tischlerei Ott, Fußböden DLW-Korklinoleum, verlegt von der Firma Löwy, Tapeziererarbeiten Firma Strass. Siehe: Schrom 1988, S. 39.

³¹² Brief Else Reisners an Friedl Dicker, Wien, 20. November 1929, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

³¹³ Den Hinweis, dass Dr. Herbert Fritz Lehr Kunsthistoriker war, entnahm die Verfasserin einem unveröffentlichten Katalogtext, der ursprünglich für den Ausstellungskatalog „Kampf um die Stadt“ von Dr. Andreas Nierhaus im Jahr 2009 verfasst wurde und der Verfasserin freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde. Die Datierung wurde aus dem jüngsten Beitrag

1931 wurde die Wohnung in der Zeitschrift „die neue linie“³¹⁴ mit dem Titel „Junggeselle richtet sich ein“³¹⁵ und 1932 in der Zeitschrift „Nachrichten der deutsche Linoleumwerke A.-G.“ in einem Artikel über die „Erhaltung und Ausnützung des Altwohnraums“³¹⁶ publiziert. Axonometrien aus dem Nachlass vermitteln einen Eindruck der farbigen Gestaltung.

Die Wohnung, die Herrn Lehr beim Kauf noch „als Palast“³¹⁷ erschienen war, erwies sich bei näherer Betrachtung bezüglich der Raumaufteilung als ungünstig. Er stellte fest, dass die Wohnung im Grunde aus einem einzigen größeren Zimmer von nur 4,50 m im Quadrat, einer „unmöglichen Kammer“³¹⁸, einem schmalen Bad und einer viel zu großen Küche bestand. „Mit verhältnismäßig geringen baulichen Veränderungen – Niederlegung einer Wand zwischen Kammer und Badezimmer, Errichtung einer Trennwand aus Holz und Glas inmitten der zu großen Küche und Verlegung des Badezimmers in den abgetrennten Raum“³¹⁹ wurde die Wohnung von der Ateliergemeinschaft schließlich zu einer Zweizimmerwohnung mit getrenntem Schlaf- und Wohnzimmer umgebaut.

Der Wohn- und Arbeitsraum verfügte über eine Sitzecke, die mit einer Schlafcouch mit Stahlrohrfüßen und einem Tisch mit vier ausziehbaren Platten gestaltet war (Abb. 107). Darüber ermöglichte ein Wandschrank mit Durchreiche die Verbindung zur Küche (Abb. 108). Auf der gegenüberliegenden Seite war ein Schrank montiert, der aus drei Einheiten bestand (Abb. 109). Zwei an der Wand hängende Kästen boten unterhalb Platz, um stapelbare Stühle und ein Stahlrohtischchen für die Ablage des Telefons einzustellen. Die Stühle wurden in dem Artikel „Junggeselle richtet sich ein“ als „Zauberstühle“³²⁰ bezeichnet, denn die Hinterbeine standen weiter auseinander als die Vorderbeine und waren dadurch ineinanderschiebbar, sodass sechs Stühle kaum mehr Platz einnahmen als Einer.³²¹ Zwischen den hängenden Kästen war eine Glasplatte, die als Abstellfläche fungierte, montiert.

über die Wohnung Lehr, der in dem Ausstellungskatalog „Kampf um die Stadt“ erschien, übernommen. Siehe: Nierhaus 2009, S. 519.

³¹⁴ In der gleichen Ausgabe erschien, thematisch dazu passend, der Artikel „Raum Sparen!“ von Marcel Breuer auf S. 24, vgl. S. 48.

³¹⁵ Lehr 1931, S. 10-11.

³¹⁶ Huber 1932, S. 15.

³¹⁷ Lehr 1931, S. 10.

³¹⁸ Lehr 1931, S. 10.

³¹⁹ Lehr 1931, S. 11.

³²⁰ Lehr 1931, S. 11.

³²¹ Lehr 1931, S. 11.

Vor dem Fenster waren ein aus Stahlrohr und Glas konstruierter Schreibtisch sowie ein Stahlrohr-Armllehnsessel mit hellem Polster positioniert (Abb. 110).³²² Den Planskizzen zufolge wurde im Schlafzimmer ein großer Wandschrank sowie ein Podest mit Bett errichtet.

Der Fußboden war mit Linoleum in unterschiedlichen Farben ausgelegt. Die Entwurfspläne sahen für den Arbeitsbereich dunkelblaues und für den Wohnteil braunes und graumeliertes Linoleum vor. In der axonometrischen Raumansicht sind die Wand- und Bezugsstofffarben des Wohnraums in beige und braun gehalten. Einen farblichen Akzent bildet oberhalb der Schlafcouch ein auf der Wand angebrachter roter Streifen (Abb. 111-112).

Der Besitzer Lehr schildert in der Zeitschrift „die neue linie“, wie der Architekt Franz Singer „die Raum- und Einrichtungsfragen in verblüffend geistreicher und einfacher Weise“³²³ löste. Zum Abschluss seines Lobes über die Gestaltung seiner neuen Wohnung hält er fest: „Nur dadurch, dass jede Kleinigkeit vorher so genau durchdacht und sorgfältig in Auftrag gegeben war, entstand schließlich auf kleinstem Raum eine regelrecht weiträumige, unerhört bequeme und im Zusammenklang der Farben und Materialien sogar schöne Wohnung.“³²⁴

5.4 Wohnung Dr. Ella Reiner

Im Jahr 1931 erteilte die junge Ella Reiner den Auftrag für den Umbau einer Atelierwohnung in der Piaristengasse 54, 1080 Wien.³²⁵ Der angehenden Juristin hatte die verstorbene Mutter eine größere Erbschaft hinterlassen, mit der sie sich, außerdem unterstützt durch ihren Vater, diese Wohnung finanzierte.³²⁶ Ella Reiner bewohnte die Wohnung gemeinsam mit ihrem Freund Kurt Lingens und ihrem Bruder Helmut Reiner und dessen Freundin.³²⁷

³²² Im Entwurfsplan war der Stahlrohrsesseltyp mit Geflecht, der auch in der Wohnung Ella Reiner Aufstellung fand, eingezeichnet.

³²³ Lehr 1931, S. 11.

³²⁴ Lehr 1931, S. 11.

³²⁵ Dr. Ella Reiner-Lingens (1908-2002) Juristin und Ärztin. Verheiratet mit Kurt Lingens. Aus der Ehe ging Peter Michael Lingens als Sohn hervor. Aufgrund ihres Widerstandes (Hilfe zur Emigration von Jüdinnen und Juden auch in der Wohnung Piaristengasse 54, 1080 Wien) wurde sie 1942 von der Gestapo verhaftet. Von 1942-45 war sie als Häftlingsärztin im KZ Auschwitz und Dachau inhaftiert. In der Nachkriegszeit arbeitete sie als Ärztin, war als Ministerialrätin im Bundesministerium für Gesundheit und Umweltschutz tätig und engagierte sich in der Zeitzeugenschaft. In Österreich meist unbekannt, wurden sie und Kurt Lingens von Yad Vashem 1980 in Jerusalem mit der „Ehrenmedaille Gerechte unter den Völkern“ ausgezeichnet. Siehe: Scheuba-Tempfer 2005.

³²⁶ Scheuba-Tempfer 2005, S. 21.

³²⁷ Scheuber-Tempfer 2005, S. 26 und 49.

Abbildungen und weiterführende Literaturangaben wurden bis auf einen kurzen Vermerk zu Adresse und Umbaujahr im Ausstellungskatalog von Peter Vignau-Wilberg bisher nicht publiziert.³²⁸ Ein umfangreicher Bestand erhaltener Dokumente im Nachlass ermöglichte jedoch eine genaue Untersuchung der Wohnung. Aufnahme-Pläne zeigen den Zustand vor den Umbauten der Atelieregemeinschaft zum Wohnraum. Anhand eines Abgleichs farbiger Axonometrien aus dem Nachlass mit Fotos, die in einem Artikel in der Zeitschrift „Decoration“ 1936 publiziert wurden, konnte die Wohnung von der Neukonzeption bis zur Endausführung untersucht werden. Darüber hinaus ergab die Recherche, dass die Wohnung bis 1990 nahezu im Originalzustand erhalten war. Fotos des jetzigen Besitzers dokumentieren den Zustand der Wohnung zu diesem Zeitpunkt.³²⁹

Ursprünglich war die Wohnung in Wohn-, Kamin- und Schlafzimmer unterteilt. Nach dem Umbau durch die Atelieregemeinschaft bestand die Wohnung aus einem Raum, der Wohn-, Ess-, Arbeits- und Schlafzimmer kombinierte, wobei die ehemalige Anordnung der Wohnbereiche beibehalten wurde (Abb. 113). Die Wohnung konnte über ein L-förmiges Vorzimmer betreten werden und verfügte neben dem Wohnraum über eine kleine Küche, ein Badezimmer sowie ein separates WC.³³⁰ Hervorzuheben ist, dass der abgedruckte Grundriss in der Zeitschrift „Decoration“ auf der Seite der Sitznische eine geschlossene Wand aufweist, die gleichzeitig publizierten Fotos dieses Bereichs belegen jedoch, dass eine in diese Wand eingelassene Tür offenbar in einen weiteren Raum führte (Abb. 114). Möglicherweise wurde die Tür im Grundrissplan ausgespart um die Konzeption eines Wohnraums zu betonen.

Neben der zweiflügeligen Tür, die zum Vorzimmer führte, zeigen die Aufnahme-Pläne einen Kachelofen, der auch auf einer farbigen Axonometrie in blaugrüner Farbe eingezeichnet wurde und daher offenbar Bestandteil der Wohnung blieb (Abb. 115).³³¹ Das rechts neben der Tür angebrachte Waschbecken wurde ebenso in die Umgestaltung mit einbezogen. Die Wandkassetten, mit denen die Wände ursprünglich im unteren Drittel verkleidet waren, wurden hingegen entfernt. Vor die

³²⁸ Vignau-Wilberg 1970, S. 71.

³²⁹ Spätestens seit 1966 bestand ein Mietverhältnis mit Franziska Plesche, die Ihren Vertrag am 22.06.1990 kündigte, die Wohnung bestand bis dahin nahezu im Originalzustand. Was mit den Möbeln geschah ist unklar, sie wurden von der Vormieterin oder dem Hauseigentümer möglicherweise entsorgt oder verkauft. Herr Architekt Prof. Mag. Manfred F. Resch, der jetzige Besitzer der Wohnung, übernahm die Wohnung geräumt und ließ sie vollständig umbauen. Die Verfasserin erhielt diese Informationen von Herrn Architekt Prof. Mag. Manfred F. Resch sowie Frau Anna Lechleitner, Mitarbeiterin im Architekturbüro Resch, Piaristengasse 54, 1080 Wien.

³³⁰ Die Briefe Ella Reiners sind an Franz Singer oder Hans Biel gerichtet.

³³¹ Im Artikel „A studio flat in Vienna“ in der Zeitschrift „Decoration“ ist diese Zimmerecke nicht abgebildet.

schrägen Atelierfenster, die sich über die ganze Länge des Wohnraums zogen, setzte die Ateliergemeinschaft horizontal ausziehbare Fenster, so dass ein Raum zwischen den Fenstern entstand, der auf der Höhe des Schlafteils und der Sitznische als Wintergarten genutzt werden konnte.³³² Unter dem Fensterband, vor dem weiße blau gepunktete Musselin-Vorhänge hingen, waren Einbauschränke mit Schiebetüren eingesetzt (Abb. 116). Eine Ecke im Wohnbereich konnte durch die Aufstellung einer Schlafcouch als Speise- und Schlafbereich genutzt werden. Klappische und Stapelstühle konnten bei Nichtgebrauch in den Einbauschränken verstaut werden (Abb. 117). An der Wand über der Couch war eine Scherenlampe angebracht.

Vor dem Fensterband wurde ebenfalls ein Arbeitsbereich angelegt. Auf den ersten Plänen wurde ein in der Wand eingebauter Schreibtisch mit Ablagefächern entworfen. Eine Axonometrie weist dagegen einen Stahlrohrtisch mit einem Ablagefach unterhalb der Tischplatte auf (Abb. 118). Beide Varianten wurden jedoch verworfen. In der Endausführung konzipierte die Ateliergemeinschaft einen auf einem einzigen Stahlrohrbein stehenden und in der Wand fixierten Schreibtisch, vor dem ein mit Rohrgeflecht bezogener Stahlrohrstuhl aufgestellt wurde (Abb. 119-120). Hinter dem Arbeitsplatz ergab eine holzverkleidete Wand mit Bücherregal eine Nische, die als Sitzgelegenheit genutzt werden konnte und den Blick auf den gegenüberliegenden Kamin mit flankierenden Bänken ermöglichte.

Am Ende des Raumes gelangten die Bewohner zum, im Niveau erhöhten, Schlafteil, der durch einen Vorhang vom übrigen Wohnraum, abgetrennt werden konnte (Abb. 121-122). Das Stahlrohrbett war flankiert mit ausziehbaren Nachttischen und Einbauschränken.³³³ Gegenüber waren zwei Spiegel mit darüber angebrachten Soffittenlampen montiert.

Die kleine Küche war mit Einbauschränken ausgestattet und verfügte über eine Durchreiche zum Wohnraum, die ebenfalls durch eine Soffittenlampe beleuchtet werden konnte (Abb. 123-124).

Axonometrien und Skizzen aus dem Nachlass geben Aufschluss über verwendete Materialien und die Farbigkeit der Wohnung. Im Wohn- und Schlafbereich waren vor allem die Primärfarben sowie schwarz und grau vorherrschend. Den Skizzen und Plänen zufolge war die auf verchromten Stahlfüßen stehende Schlafcouch mit rotem Stoff bezogen. Die Rückenpolster waren auf der Vorderseite mit Pepita Wollstoff und auf der Rückseite blau bezogen. Die Polster des Diwans in der

³³² o. A., Decoration 1936, S. 16.

³³³ o. A., Decoration 1936, S. 17.

Nische waren auf der Vorderseite mit roter Seide und auf der Rückseite ebenfalls blau bezogen. Der zweifarbige Bezug ermöglichte es durch einfaches Wenden der Polster einen raschen Farbwechsel zu vollziehen. Abgesehen von den Stoffen kamen auch für Möbel, Wände und Bodenbeläge unterschiedliche Farben zum Einsatz. Der Wandschrank mit Durchreiche zwischen Küche und Wohnraum wies rote Leisten auf. Die Sitzbänke am Kamin und die das Bett flankierenden Schränke waren rot lackiert. Hinter dem Kamin war die Wand schwarz gestrichen. Die Axonometrie zeigt für den Fußboden eine Gestaltung in der Mitte des Raums in dunkelblau, im Bereich der Sitzecke mit Schlafcouch in hellgrau, zwischen Sitznische und Kamin in dunkelgrau und im Bereich des Schreibtischs in beige. Im Schlafzimmerbereich war für den Boden blaugrün und im Vorzimmer (Abb. 125) rosa gesprenkeltes Linoleum vorgesehen. Im Artikel der Zeitschrift „Decoration“ sind für die Fußbodengestaltung allerdings lediglich Schwarz, Grünblau und Rotbraun angegeben.³³⁴ Die Fotografie aus dem Jahr 1990 belegt die Verlegung von grünblauem Linoleum (Abb. 126). Im Wohnraum wurde der Boden später mit Parkett verlegt (Abb. 129-130).

Die Küche wies entgegen dem Wohnraum eine hellere Farbgestaltung auf. Die Decke war gelb und die Wände in beige und hellbraun gestrichen.³³⁵ Der Boden war mit grau gesprenkeltem Linoleum ausgelegt (Abb. 129-130).

Wie in der Wohnung Lehr waren in dieser Wohnung nun einige Elemente der Möbel in Stahlrohr ausgeführt. Die Holzarbeiten waren in Ahorn gefertigt, das durch die Beize einen warmen Brauntönen erhalten hatte.³³⁶

Obwohl während der Umbauzeit offenbar Unstimmigkeiten bezüglich der Kostenfrage zwischen der Atelieregemeinschaft und Ella Reiner, wie der Korrespondenz zu entnehmen ist, bestanden, schreibt die Auftraggeberin in einem Brief an Franz Singer am 30.11.1931: „Jedenfalls danke ich Ihnen nochmals für die wirklich künstlerische Arbeit, die Sie für mich ausgeführt haben.“³³⁷

Nach dem Krieg übergab Ella Reiner aus Kostengründen die Wohnung gegen eine Möbelablöse den Personen, die im Krieg dort zur Miete gewohnt hatten.³³⁸

³³⁴ o. A., Decoration 1936, S. 16.

³³⁵ o. A., Decoration 1936, S. 19.

³³⁶ o. A., Decoration 1936, S. 16.

³³⁷ Brief von Ella Reiner an Franz Singer vom 30.11.1931, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

³³⁸ Scheuber-Tempfer 2005, S. 105.

5.5 Wohnung Alf Breslauer

Vermutlich um 1930 ließ sich Alf Breslauer in Reichenberg (Liberec, Tschechien) eine Wohnung als Einwohnraum, der Wohn- Arbeits- und Esszimmer kombinierte, einrichten.³³⁹ Die Wohnung wurde mit einem Grundrissplan und Fotos in der Zeitschrift „Die Bau- und Werkkunst“ veröffentlicht.³⁴⁰ Der quadratische Grundriss (Abb. 131) der Wohnung war aufgeteilt in einen Wohnraum, einen durch eine Schiebewand abzutrennenden Schlafbereich, eine durch einen Vorhang abzutrennende Kochnische, ein Vorzimmer, einen Schrankraum und ein Badezimmer. Die zweiteilige Schlafcouch mit Stahlrohrfüßen und ein vergrößerbarer Stahlrohtisch mit angrenzender Kochnische bildeten den Esszimmerbereich (Abb. 132). Zur Beleuchtung der Sitzecke waren zwei Soffittenlampen an den Wänden angebracht. Der Linoleumboden war in diesem Bereich heller, um eine optische Differenzierung zum angrenzenden Arbeitsbereich zu markieren. Letzterer wurde durch einen quer zum Fenster aufgestellten Schreibtisch mit Ablagefächern und einen rohrgeflechtbezogenen Stahlrohrfauteuil gebildet (Abb. 133-134). Die häufig vom Atelier eingesetzte Scherenlampe ermöglichte eine variable Beleuchtung dieses Raumteils. Zur Ablage diente ein an der linken Seite des Fensters montierter Aktenschrank mit zum Fenster hin abgerundeten Einlegebrettern. Gegenüber dem Schreibtisch wurde mit einem Bücherregal für zusätzlichen Stauraum gesorgt. In einer Nische des Regals war ein Fauteuil vom Typ, der auch in der Wohnung Ella Reiner Aufstellung fand, positioniert (Abb. 135). Das Bett im Schlafbereich verfügte über einen Nachttisch mit Elementen zum Ausschwenken, ähnlich den Nachttischen in der Wohnung Reiner (Abb. 136).

Die Möbel wie Schreibtisch, Bett, rohrgeflechtbezogener Stahlrohrfauteuil und Schlafcouch wurden offenbar speziell für diese Wohnung entworfen, denn es sind Entwurfspläne dieser Möbel für Alf Breslauer erhalten. Wie sich die genaue farbliche Gestaltung der Wohnung zusammensetzte, ist nicht überliefert. Erhalten ist eine Farbskizze, in der als Farbtöne blaugrün, weiß und zitronengelb, ocker und türkis für die Wände, braun und grau für den Boden und ein roter, weiß gepunkteter Bezug für das Bett vorgesehen waren (Abb. 137). Ein Entwurf für den Aktenschrank zeigt für die Ablageflächen die Beschichtung mit rotem Linoleum (Abb. 138).

³³⁹ Vignau-Wilberg gibt im Katalog eine Datierung um 1928/29 an, die jedoch aufgrund des Einsatzes von Stahlrohrmöbeln, die erst um 1930 verwendet wurden, unwahrscheinlich erscheint. Siehe: Vignau-Wilberg 1970, S. 71.

³⁴⁰ o. A., Die Bau- und Werkkunst 1932, S. 118-119.

5.6 Vergleich der Kleinwohnungen auf Grundlage der theoretischen Forderungen

Die fünf betrachteten Kleinwohnungen belegen die mehrfache Auseinandersetzung der Ateliergemeinschaft mit der Konzeption beschränkter Wohnraumverhältnisse. Im Text „Das moderne Wohnprinzip“ wird formuliert, dass enge Räume nicht erlauben würden diese „für einen Einzelzweck dem ständigen Gebrauch zu entziehen“³⁴¹, alle Räume müssten „für den Tagesaufenthalt zu verwenden“³⁴² sein und demzufolge mehrere Funktionsbereiche miteinander verbinden. Die Kombination von unterschiedlichen Funktionsbereichen wurde bei allen Wohnungen verwirklicht. In jeder Wohnung fungierte ein Raum als Wohn-, Schlaf-, Arbeits- und Esszimmer. Lediglich die Wohnung Reisner bestand aus zwei Räumen, in denen jedoch ebenfalls mehrere Funktionen in einem Raum vereint wurden. Der erste Raum kombinierte Ess-, Arbeits- und Schlafzimmer und der zweite Raum Wohn- und Schlafzimmer.

Um eine Separierung der einzelnen Funktionsbereiche zu markieren, wurden Vorhänge oder Schiebetüren eingesetzt. Zudem gliederte die Ateliergemeinschaft die Wohnräume mit unterschiedlich gefärbtem Linoleumboden in verschiedene Nutzungsbereiche. Meist wurden drei verschiedene Farben verwendet, um so die verschiedenen Bereiche optisch voneinander zu unterscheiden. In der Wohnung Lehr beispielsweise war der Fußboden in drei Segmente unterteilt. Der vordere Bereich am Fenster war auf der Seite des Schreibtisches mit dunkelblauem Linoleum zur Markierung des Arbeitsbereichs, im Bereich der Sitzecke mit anthrazitfarbenem Linoleum zur Kennzeichnung des Speisebereichs überzogen (Abb. 111).

Der mehrere Wohnbereiche vereinende Raum in der Kleinwohnung erfordere Möbel die verwandelbar und mobil seien und Raumersparnis gewährleisteten, so die Äußerung im Text „Das moderne Wohnprinzip“. In den Wohnungen der späten Zwanzigerjahre, der Wohnung Heller und der Wohnung Reisner, kamen ineinanderklappbare und ineinander zu schiebende Fauteuils mit Gurtbespannung zum Einsatz. In den Wohnungen der frühen Dreißigerjahre, der Wohnung Lehr und der Wohnung Reiner, wurden diese Klappfauteuils durch stapelbare Stühle ersetzt. In allen Wohnungen waren demnach viele Sitzmöglichkeiten vorhanden, die bei Bedarf aus Schränken hervorgeholt und genutzt werden konnten. In der Wohnung

³⁴¹ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

³⁴² Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

Heller waren die auseinander zu ziehenden Fauteuils in den „Kistenkasten“ eingestellt und die Klappfauteuils in der Wohnung Reisner waren unterhalb der Bücherschränke verstaut. In der Wohnung Reiner und Lehr waren stapelbare Stühle ebenfalls in Schränken untergebracht. Das „Diwanbett“ und die Schlafcouch mit Stahlrohrelementen konnten zusätzlich als Sitzgelegenheit verwendet werden. „Diwans, Schreibtische, Bänke“ mussten gegenüber den mobilen Möbeln „nicht schräg ins Zimmer oder täglich anders“³⁴³ stehen, wurde im Text „Das moderne Wohnprinzip“ eingeräumt, allerdings sollten diese dennoch verwandelbar sein. Die in allen fünf Wohnungen verwendeten „Diwanbetten“ und Schlafcouchs konnten als Sitz- und Schlafgelegenheit genutzt werden und entsprachen den Kriterien nach Raumersparnis, denn auf ein zusätzliches Bett konnte somit verzichtet werden. In den Wohnungen Reisner und Reiner wurde jedoch zusätzlich zu Diwanbett und Schlafcouch ein separates Doppelbett in die Einrichtung aufgenommen. Aus dem Podest mit Schrank, das im zweiten Raum der Wohnung Reisner aufgestellt war, konnte ein Bett herausgedreht werden und entsprach somit auch hier der Forderung nach Wandelbarkeit, obwohl sehr wahrscheinlich in diesem Falle doch, eigentlich im Text abgelehnt, „Mehrarbeit durch Schwierigkeit der Handhabung“³⁴⁴ entstand. Die Vorgehensweise lässt sich anhand der Fotos, welche die verschiedenen Schritte dokumentieren, zum Teil nachvollziehen (Abb. 101-104). Die untere rechte Platte wurde zur Seite geklappt und der gesamte linke Teil des Schrankpodests nach oben auf Niveauhöhe des Podests gezogen um ihn so nach hinten schieben zu können. Das Bett war quer eingestellt und wurde schließlich am Fußende hervorgedreht. Ein Prozedere, das vermutlich nicht dazu einlud täglich das Bett wieder unter dem Podest zu verstauen.

In den fünf Kleinwohnungen wurden jedoch nicht durchgängig Möbel verwendet, die der Forderung nach Wandelbarkeit entsprachen. In der Wohnung Reiner stand das Stahlrohrbett an einem fest bestimmten Platz, erkenntlich durch die übrige Gestaltung mit eingebauten Nachttischen. Hierdurch wird ersichtlich, dass das Prinzip der Mobilität in diesem Fall nicht zu belegen ist. Auch der im Boden und der Wand fest verankerte Stahlrohrschreibtisch entsprach nicht dem Anspruch nach einem mobilen, wandelbaren Möbel.

Die übrigen in den Wohnungen eingesetzten Tische hingegen erfüllten die Forderung nach Mobilität. Sie besaßen seitliche Klappen, um eine Vergrößerung zu ermöglichen, wie beispielsweise der Schreibtisch in der Wohnung Heller, der im

³⁴³ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

³⁴⁴ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

ausgeklappten Zustand vermutlich als Esstisch fungierte. In der Wohnung Reiner, konnten die Tische mit Klappfunktionen zusammengefaltet verstaut werden. Ein quadratischer Tisch mit vier seitlich ausziehbaren Tischplatten wurde in der Wohnung Reisner und Lehr verwendet. Ein Satztisch in der Sitznische der Wohnung Heller ermöglichte das Zusammenstapeln mehrerer Tische. Die Auszieh- und Klapptische und die vielen Sitzgelegenheiten sollten zudem auch in einer kleinen Wohnung den Empfang von Gästen ermöglichen.³⁴⁵

Die Küche, entweder durch eine Durchreiche wie in der Wohnung Reisner, Lehr und Reiner mit dem Wohnraum verbunden oder durch einen Vorhang wie in der Wohnung Breslauer von diesem abgetrennt, war stets klein und kompakt. Auffällig ist der Einsatz von Einbauschränken. Im Bereich der Küche plante die Ateliergemeinschaft bei den Wohnungen Lehr, Reiner und Reisner einen Wandschrank mit Durchreiche, der eine Verbindung zwischen Küche und Wohnbereich gewährleistete. Mittels eines Schiebe-Mechanismus konnte die Durchreiche geöffnet werden. Eine Schiebetür, welche das Aufschlagen in der Durchlassrichtung vermied und somit platzsparend war, fand auch bei der Verbindungstür zwischen den zwei Wohnräumen in der Wohnung Reisner Verwendung. Diese Lösung veranschaulicht „auf welchem kleinsten Raum man den Bedürfnissen an nötigstem Komfort gerecht“³⁴⁶ wurde.

Linoleum war ein beliebtes Material, dass bei der unterschiedlich farbigen Beschichtung von Tisch- und Schreibtischplatten verwendet wurde und als besonders hygienisch und pflegeleicht galt. Die Möbel waren unter anderem in Ahorn-, Birnen- und Buchenholz gefertigt. Teilweise waren die Hölzer rot oder schwarz lackiert.

Als Beleuchtung diente in fast allen Wohnungen im Speisebereich eine ausziehbare Scherenlampe, die eine Variation des zu beleuchtenden Bereichs erlaubte und somit beweglich war. Für zusätzliche Beleuchtung sorgten an Wänden oder Deckenbalken angebrachte Soffittenlampen beziehungsweise größere Deckenlampen mit indirekter Beleuchtung.

Das Zusammenklappen, Ausklappen, Zusammenschieben und Stapeln von Stühlen und Tischen ermöglichte die Verwandelbarkeit und damit Mehrfachnutzung der Räume. Hiermit kam die Ateliergemeinschaft ihrem postulierten Grundsatz nach, dass „eine der ersten Eigenschaften des Möbels [...] Raumersparnis und

³⁴⁵ Urban 1932a, S. 400.

³⁴⁶ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

Verwandelbarkeit zu sein“ hätten.³⁴⁷ Andere Möbel, wie der fest verankerte Schreibtisch der Wohnung Reiner, entsprachen hingegen nicht dieser Forderung. Dass die Wohnraumgestaltungen jedoch, wie im Text postuliert, nicht teuer sein dürften, widerspricht den finanziellen Mitteln der AuftraggeberInnen dieser Wohnungen, die nämlich dem wohlhabenden Bürgertum angehörten. Mit diesen Wohnungsgestaltungen wurde nicht die Arbeiterschaft, sondern der Mittelstand angesprochen.

³⁴⁷ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

6 EINORDNUNG UND KRITIK

6.1 Einflüsse des Bauhauses

6.1.1 Raumdarstellung, Möbelentwürfe und Wohnraumgestaltungen

Die Ausbildung am Bauhaus der Künstlerin Friedl Dicker und des Künstlers Franz Singers spiegelt sich in den Entwurfszeichnungen wieder. Für die Kleinwohnungen Hans Heller, Ella Reiner und Fritz Lehr wurden axonometrische Darstellungen verwendet. Das Darstellungsverfahren der Axonometrie hatten die De Stijl-Künstler van Eesteren und Theo van Doesburg bei ihren Entwürfen für die „Maison particulière“ angewandt, die sie 1923 auf der De Stijl-Ausstellung in Paris zeigten.³⁴⁸ Van Doesburg sah bei dieser Methode die Möglichkeit, mehrere Seiten eines Gebäudes darzustellen und die Komposition aus rechtwinkligen Ebenen zu betonen, denn bei der Axonometrie verlaufen die in die Tiefe führenden Linien parallel zueinander, anders als bei der Zentralperspektive, bei der sich die Linien in einem Fluchtpunkt bündeln.³⁴⁹ Am Bauhaus in Weimar, dessen architektonische und innenraumgestalterische Werke unter dem Einfluss der De Stijl-Bewegung standen, wurde die zeichnerische Darstellung anhand einer isometrischen Axonometrie für das Direktorenzimmer von Gropius (Abb. 32) und für das Versuchshaus am Horn aufgegriffen.

Zwischen den Möbelentwürfen der Atelieregemeinschaft und den frühen Schülerarbeiten der Tischlerei am Bauhaus, die deutliche Anregungen der Stijl-Ideale zeigen, sind Parallelen festzustellen. Die Konstruktion mit Latten, die Marcel Breuer 1922 für seinen „Lattenstuhl TI 1 a“ (Abb. 33) verwendet hatte, orientierte sich am „Rot-Blau-Stuhl“ von Rietveld. Für die Bespannung von Sitzfläche und Lehne des Stuhls verwendete Breuer robusten Stoff. Singer und Dicker verzichteten ebenfalls auf eine Polsterung der Sitzfläche bei ihren Sesseln und ließen sie mit strapazierfähigen, bunten Gurten bespannen. Diese Art der Bespannung hatten Gunta Stölzl und Marcel Breuer bereits 1921 bei einem Stuhlentwurf eingesetzt, der mit seiner rechtwinkligen Gestaltung und den Rechteck bildenden Gurten in gelb, rot, blau und schwarz deutliche Anklänge an den Grundsätzen der niederländischen Künstlergruppe zeigt (Abb. 139). Die

³⁴⁸ Fanelli 1985, S. 140.

³⁴⁹ Fanelli 1985, S. 142.

Gurtbespannungen von Friedl Dicker und Franz Singer weisen Farben aus derselben Palette auf. Der stapelbare Stuhl der Ateliergemeinschaft, der in den Wohnungen Lehr und Reiner verwendet wurde, zeigt in der Formgebung die Verwandtschaft zum Entwurf von Breuer und Stözl. In den Wohnungen Lehr und Reiner war der Stuhl mit Rohrgeflecht bezogen. Fotos der Wohnung Adler belegen jedoch, dass das gleiche Modell mit einer im Würfelmuster gestalteten Gurtbespannung der Lehne gefertigt wurde (Abb. 73).

Zwei innenarchitektonische Projekte, die 1923 am Bauhaus entstanden, das Direktorenzimmer von Walter Gropius und das Versuchshaus „Am Horn“ nach einem Entwurf von Georg Muche, können als Vergleiche für die Untersuchung der Möbelentwürfe herangezogen werden. Ob Friedl Dicker und Franz Singer, die im Jahr 1923 das Bauhaus verließen, die fertig gestellten Projekte gekannt haben, ist zwar nicht gewiss, liegt jedoch nahe. Da sie sich selbst, vermutlich im Rahmen der geplanten Bauhaus-Siedlung von Gropius beziehungsweise anlässlich des 1923 ausgeschriebenen Wettbewerbs für die Bauhausausstellung, den schließlich Georg Muche mit seinem Hausentwurf gewann, ebenfalls mit der Konzeption von Einfamilienhäusern auseinandersetzen (Abb. 36-37).

Das Haus „Am Horn“ war im Rahmen der Ausstellung am Bauhaus als Typ für ein Siedlungshaus unter der Verwendung von industriellen Fertigfabrikaten und neuartigen Baustoffen entstanden.³⁵⁰ Die Raumorganisation entsprach „funktionalen Erkenntnissen, wobei allerdings die idealtypische Zentralraumanordnung einem zweckmäßigen Gebrauch im Wege“³⁵¹ stand. Walter Passarge bewertete in der Zeitschrift „Das Kunstblatt“ 1923 das Versuchshaus wie folgt: „Das Ganze ist äußerlich auf einfachste kubische Flächen-Wirkung gestellt, mit flachem Dach, glatten Wänden, eingeschnittenen Türen und Fenstern, großen Spiegelscheiben. Entsprechend das Innere. Die glatten Türen und Schränke, die kubisch aufgebauten Möbel, die helle, kühle Farbigekeit. In den Einzelheiten manches Problematische. Im Ganzen ist der Bau noch keine endgültige Lösung und als Experimentierhaus für zum Teil recht kostbare Materialien auch kein Vorbild für ein einfaches Siedlungshaus.“³⁵²

Die Gestaltungen der Ateliergemeinschaft weisen eindeutig Merkmale auf, wie sie in jenem Projekt des Bauhauses verwirklicht wurden. Zum einen sind es die funktionalen Überlegungen, die beispielsweise in der Planung der Küche zum

³⁵⁰ Wingle 2002⁴, S. 371.

³⁵¹ Kieren 2006, S. 558.

³⁵² Zitiert nach: Wingle 2002⁴, S. 82.

Ausdruck kamen, zum anderen die durchwegs kubisch und geometrisch gestalteten Möbelentwürfe. Der Würfel, auf dessen Grundlage die gesamte Konzeption des Hauses aufbaute, dominierte auch den Innenraum. Im Wohnzimmer fand der „Lattenstuhl TI 1 a“ (Abb. 33) Breuers mit konstruktionsbetonter Form Aufstellung. Statt eines konventionellen Sofas war eine Liege mit Holzfüßen aufgestellt, die in ihrer Schlichtheit an das „Diwanbett“ der Ateliergemeinschaft erinnert (Abb. 140).

Der von Alma Buscher entworfene „Spielschrank“ (Abb. 141) im Kinderzimmer sollte der schöpferischen Phantasie des Kindes freies Spiel lassen.³⁵³ Die Kastenelemente konnten entnommen werden, um dann beispielsweise als Tische und Stühle verwendet zu werden. Eine ausgeschnittene Stelle in der rechten Schranktür war als Bühne eines Kasperltheaters gedacht.³⁵⁴ Handelt es sich hierbei zwar um ein Spielmöbel für Kinder, so erinnert die Überlegung, mehrere Funktionen in einem Möbel zu vereinen und somit ein verwandelbares Möbel zu konzipieren, an die Möbelentwürfe der Ateliergemeinschaft, wie es beispielsweise in der Variante des „Kistenkastens“ zum Ausdruck kam, der in der Zeitschrift „Die Form“ 1931 präsentiert wurde (Abb. 67).

Die Küche, welche platzsparend konzipiert und mit raumangepassten Kästen ausgestattet war, entspricht der Küche in der Kleinwohnung Reiner. Das Prinzip der Durchreiche in einem Wandschrank, das in drei der vier vorgestellten Kleinwohnungen der Ateliergemeinschaft Verwendung fand, wurde im „Versuchshaus am Horn“ bei der Trennung zwischen dem Zimmer der Dame und dem Bad sowie mit dem Vitrinenschrank zwischen Küche und Speisezimmer angewendet. An einigen Wänden wurden im Versuchshaus Soffittenlampen, nach Entwurf von Laszlo Moholy-Nagy, zur Beleuchtung der Räume angebracht.³⁵⁵ Soffittenlampen mit würfel- oder zylinderförmig gestalteten Kontakt-Enden setzte auch die Ateliergemeinschaft vielfach ein. Die indirekte Beleuchtung mit einer hängenden Glasplatte, wie sie im Kinderzimmer des Versuchshauses in Weimar zum Einsatz kam (Abb. 46), findet sich beispielsweise in der Wohnung Heller (Abb. 92).

Mit den kubischen ineinander zu schiebenden und einklappbaren Fauteuils der späten Zwanzigerjahre, wie sie von der Ateliergemeinschaft in der Wohnung Heller verwendet wurden, folgte man jener würfelförmigen Gestaltungsweise, die bereits Walter Gropius mit seinem Fauteuilentwurf für das Direktorzimmer in Weimar

³⁵³ Seckendorff 2006, S. 408.

³⁵⁴ Wingler 2002⁴, S. 305.

³⁵⁵ Wingler 2002⁴, S. 372.

eingesetzt hatte (Abb. 32). Gropius' Sessel konnte allerdings weder zusammengeklappt werden noch war er mit Gurtbändern bespannt. Er wählte den Typus des traditionellen gepolsterten Fauteuils.

1923, im Entstehungsjahr des Versuchshauses und des Direktorenzimmers, entwarf Erich Brendel, der sich neben Marcel Breuer bereits als Tischlergeselle durch selbstständige Leistungen hervorhob, einen quadratischen Teetisch, dessen seitliche Flügel hochgeklappt werden konnten, und so eine Vergrößerung erlaubte (Abb. 142).³⁵⁶ Die Idee der Konzeption eines Tisches, der durch die Anbringung von vier Klappen zu vergrößern ist, entspricht den Überlegungen zweckmäßiges Mobiliar zu entwerfen, das platzsparend und verwandelbar ist. In der Ateliergemeinschaft wurde ebenfalls ein quadratischer erweiterbarer Tisch entworfen, dessen seitliche Platten allerdings ausgezogen werden konnten (Abb. 73). Der Tisch wurde für die Innenraumgestaltungen der Kleinwohnungen Reisner und Lehr verwendet. Die Gegenüberstellung mit den Möbeln, die am Weimarer Bauhaus entstanden, verdeutlicht, dass die Ideen, raumsparende und funktionale Möbel zu konzipieren, die in ihrer Formgestaltung zumeist auf dem Würfel beruhten, als Vorbild für die Ateliergemeinschaft angesehen werden können.

Projekte, die nach dem Ausscheiden Singers und Dickers aus dem Bauhaus in Dessau entstanden, weisen ebenso Gestaltungsparallelen auf. Das Meisterhaus Gropius in Dessau, das Gropius und Breuer 1926 entwarfen, wies zwischen Esszimmer und Küche einen Wandschrank mit Durchreiche auf, der dem Typus des Wandschranks zwischen Küche und Wohnraum der Kleinwohnung Reiner entspricht (Abb. 143).³⁵⁷

Marcel Breuer, dem als Jungmeister in Dessau die Gesamtleitung der Möbelwerkstätte übergeben worden war, hatte an der Idee seines „Lattenstuhles TI 1 a“ weitergearbeitet. 1926 präsentierte er zur Eröffnung der neuen Bauhausgebäude einen „Stahlclubsessel“, der aus nahtlos gebogenem Stahlrohr bestand und mit Stoff aus Eisengarn bespannt war.³⁵⁸ Weitere Stahlrohrmöbel folgten, wie beispielsweise ein Hocker, der in verschiedenen Formaten erhältlich war und auch als Tischchen verwendet werden konnte.

In den Kleinwohnungen der Ateliergemeinschaft kamen ab den frühen Dreißigerjahren vermehrt Stahlrohrmöbel zum Einsatz. In der Wohnung Reiner und Breslauer fungierte ein freischwingender Stahlrohrstuhl mit herabgezogenen

³⁵⁶ Wingler 2002⁴, S. 300 und 304.

³⁵⁷ Thöner 2002, S. 25.

³⁵⁸ Wingler 2002⁴, S. 428.

Armlehnen als Schreibtischsessel. Lehne und Sitz waren mit Polstern versehen, die Armlehnen waren mit Rohrgeflecht bezogen (Abb. 136). Als Schreibtischsessel war in der Wohnung Breslauer zusätzlich ein freischwinger Stahlrohrstuhl aufgestellt, dieser verfügte allerdings nicht über Armlehnen (Abb. 134). Ein Hocker mit Rohrgeflecht bezogen, welcher dem Typus des von Marcel Breuer entworfenen Modells entsprach, bot eine weitere Sitzmöglichkeit in der Wohnung Breslauer (Abb. 135). Der Einsatz des Materials Stahlrohr, das in der Zeit, als Dicker und Singer am Bauhaus studierten, dort noch nicht Eingang gefunden hatte, legt nahe, dass die Atelieregemeinschaft sich mit den neuesten Schritten der modernen internationalen Wohnkultur intensiv auseinandersetzte und für ihre Möbelentwürfe einbezog.

Stahlrohrsessel reduzierten das Möbelvolumen und erhöhten somit auch die Beweglichkeit desselben. In der ersten Ausgabe der Bauhaus-Zeitschrift im Jahr 1926 wurden in einer Fotomontage „Ein Bauhaus-Film, fünf Jahre lang“ (Abb. 144) die Etappen der Entmaterialisierung des Mobiliars an einer Reihe von Stühlen, die Breuer am Bauhaus zwischen 1921 und 1925 entworfen hatte, demonstriert. Die Modelle veranschaulichen die Entwicklung des Sitzmöbels, welche in analoger Weise in der Atelieregemeinschaft erfolgte.

6.1.2 Farbe

Die Farbe ist am Bauhaus „nicht nur als Basis der Malerei, wie sie von den am Bauhaus lehrenden, überwiegend abstrakt malenden Künstlern, darunter Itten, Moholy-Nagy, Klee, Kandinsky, seit langem eingesetzt wurde“ zu sehen, „sondern auch als umfassendes Gestaltungs- und Orientierungsmittel“ der gesamten Bauhaus Geschichte.³⁵⁹ Zwar ist eine systematische Farbenlehre für die ersten Bauhaus-Jahre schwer nachweisbar, doch ist es wahrscheinlich, dass durch Ittens Vorkurs Hölzels Kunstlehre und damit auch die Farblehre in der Tradition von Goethe und Runge im Unterricht am Bauhaus gelehrt wurde.³⁶⁰ „Kontrastbeziehungen, ohne die keine Harmonie der Farben erreicht werden kann“³⁶¹, wie Hölzel darstellte, bildeten ein wichtiges Kriterium in Ittens Unterricht. Zusammen mit Oskar Schlemmer leitete er bis 1922 am Bauhaus eine Werkstatt für Wandmalerei, in der er unter anderem seine Farbkonzepte lehrte. 1920 wurden unter seiner Leitung als

³⁵⁹ Düchting 1996, S. 13.

³⁶⁰ Düchting 1996, S. 13-15.

³⁶¹ Düchting 1996, S. 23.

erstes Projekt die Korridore im Bauhausgebäude in Weimar ausgemalt. In der Berliner Zeitung „Tägliche Rundschau“ wurde das „offenbar sehr bunte und kontrastreiche“³⁶² Ergebnis kritisch kommentiert: „Oben hat man dem Farbensinn der Bauhäusler freies Spiel gelassen, sie haben die Korridore nach eigenem Geschmack angestrichen, jede Wand, jeder Pilaster anders. Da steht ein schmutziges Ockergelb neben giftigem Grüngelb, pompeianisch Rot neben dreckigem Kupfer, eine trübblaue Ölfarbtür neben einem Pilaster in waschblauer Leimfarbe ohne jede Rücksicht auf Kontrast oder Abwandlungsreiz. Über die ockergelbe Wand zieht sich ein meterhoher, in Röteln und Schwarz gezeichneter Fries, lauter Hieroglyphen, Pfeile, Spiralen, Augen, Teile von Dampfschiffen, Buchstaben, unsäglich roh und arm erfunden und faul gemacht, auch ohne jede Entschuldigung irgendwelchen dekorativen Reizes (bar). Uns genügte dieser *Farbenterror*, dieser Versuch, empfindliches, entwickeltes Farbgefühl zu kasteien, d.h. durch Qual abzutöten.“³⁶³

Bei dieser Korridorgestaltung kamen, schenkt man der abfälligen Beschreibung Glauben, offenbar hellere Farben und keine komplementären Kontraste zum Einsatz, wie Itten es eigentlich in seiner Farblehre postulierte.³⁶⁴ Seine eigenen abstrakten Bilder waren von starker Farbigkeit geprägt, die aus seiner Überlegung zur Totalität der Farben resultierte: „Gelb, Rot und Blau können als die Totalität aller Farben gesetzt werden. Das Auge fordert, um befriedet zu sein, diese Totalität, es befindet sich dann im harmonischen Gleichgewicht.“³⁶⁵ 1917 schrieb er bereits zur Farbenharmonie in sein Tagebuch: „Nur das Nebeneinander aller Farben erzeugt Harmonie. Denn das Auge sucht das Helle wie das Dunkle, das Gelbe, Rote und Blaue möglichst auf einmal zu fassen. Es ist dann gleichmäßig erregt.“³⁶⁶

Theo van Doesburg, der maßgeblichen Einfluss auf das Bauhaus hatte, hielt zur Farbe am Bau fest: „Die architektonische Gestaltung ist ohne Farbe undenkbar [...] Ohne Farbe ist die Architektur ausdruckslos, blind [...] Die Farbe ist nicht dekorativer Teil der Architektur, sondern ihr organisches Ausdrucksmittel.“³⁶⁷ In der de Stijl-Bewegung wurde die Farbskala auf die drei Primärfarben Rot, Blau und Gelb sowie auf die Nichtfarben Schwarz, Grau und Weiß reduziert. Obschon die

³⁶² Düchting 1996, S. 111.

³⁶³ Zitiert nach: Düchting 1996, S. 111.

³⁶⁴ Düchting 1996, S. 111.

³⁶⁵ Zitiert nach: Düchting 1996, S. 26.

³⁶⁶ „Dieser Gedanke der Farbentotalität wurde zuerst in Goethes Farbenlehre ausgesprochen, der aus den sich gegenseitig fordernden physiologischen Farben das Grundgesetz der Farbenharmonie ableitet.“, siehe: Düchting 1996, S. 25.

³⁶⁷ Zitiert nach: Düchting 1996, S. 120.

Ateliergemeinschaft ihre Farbauswahl nicht ausschließlich auf diese Farben konzentrierte, so ist doch die häufige Verwendung von Primär- und Nichtfarben auffällig.³⁶⁸ Häufig wurden Möbel oder einzelne Möbelemente rot lackiert (Wohnung Reisner, Wohnung Lehr, Wohnung Reiner). Roter Stoff wurde ebenso häufig für Möbelbezüge verwendet (Wohnung Reisner, Wohnung Reiner). Die Farbe Blau wurde meist für die Gestaltung des Bodens eingesetzt (Wohnung Reisner, Wohnung Reiner). Die Nichtfarben Schwarz und Grau fanden für Möbel (Wohnung Heller, Wohnung Reisner) und Linoleumböden (Wohnung Reisner, Wohnung Lehr) Verwendung. Zwei weitere häufig eingesetzte Farben, die weder den Primär- noch den Nichtfarben zuzuordnen sind, waren Braun (Wohnung Heller, Wohnung Reisner, Wohnung Lehr, Wohnung Reiner) sowie Blaugrün (Wohnung Heller, Wohnung Reiner). Gisela Urban hob in einem Artikel über „Wohnlichkeit im kleinsten Raum“ die besondere Farbwahl der Ateliergemeinschaft hervor: „[...] die Schönheit erblüht aus der kühnen Farbigkeit, die das Auge gefangen nimmt und [...] das Vorurteil gegen Raumkleinheit vergessen läßt. Die Farbigkeit leuchtet von den Wänden, die, in Flächen geteilt, [...] den Raum zu einer Einheit zusammenfaßt.“³⁶⁹ Die farbige Gestaltung der Wohnungen spielte demzufolge eine wichtige Rolle. Die Wände waren zumeist in hellen Tönen gehalten. In der Wohnung Reisner beispielsweise umfasste die Palette Hellblau, Hellgelb und Grau. Hier ist eine Parallele zum Versuchshaus am Horn in Weimar festzustellen, dessen Wände ebenfalls in hellen und kühlen Farben gestaltet waren und damit einen Kontrast zu den starkfarbigen Möbeln darstellten.³⁷⁰ Obwohl Franz Singer und Friedl Dicker am Dessauer Bauhaus nicht mehr studierten, kann vermutet werden, dass ihnen nachfolgende Projekte des Bauhauses möglicherweise bekannt waren. Bezüglich der Farbgestaltung und Farbwahl lassen sich zu Projekten, die später am Dessauer Bauhaus entstanden, Parallelen feststellen.

Im späteren Bauhausgebäude in Dessau und den Meisterhäusern ist eine stärkere Farbigkeit zu konstatieren (Abb. 145). Für das Wohnzimmer des Meisterhauses Gropius sind eine weiß gestrichene Decke, eine schwarze Wand hinter dem

³⁶⁸ Döchting schreibt zum Gebrauch der Primärfarben in der De Stijl-Bewegung: „Erstaunlich undogmatisch ging man im De Stijl-Kreis auch mit dem Grundfarbenproblem um. Zeigen schon die Bilder Mondrians und van Doesburgs differenzierte Farbtöne, die mitunter auch die verpönte „vierte Grundfarbe“ Grün einschließen [...], so konnte der farbige Purismus erst recht nicht in der Architektur durchgehalten werden. So zeigt die Farbgestaltung des „Café Aubette“ (Straßburg, 1928) wieder eine tonale Farbigkeit mit Brechungen von Weiß und Schwarz, die sich durchaus mit der gängigen Farbpraxis des traditionellen Anstrichs verbinden lassen.“
Siehe: Döchting 1996, S. 121.

³⁶⁹ Urban 1930, S. 179.

³⁷⁰ Siehe: Beschreibung Walter Passarge, in: Das Kunstblatt, VII., 1923, S. 309 ff., Nachdruck: Wingler 2002⁴, S. 82.

Schreibtisch, farbig lackierte Flächen in Rosa, Rot und Blau sowie rote Leisten belegt.³⁷¹ Im Meisterhaus Feininger korrespondierten im Inneren zinnoberröte Wandflächen mit tiefblauen Unterzügen und Zierleisten, maisgelben Wandstürzen und hellgelben Pastelltönen. Der Fußboden war mit ultramarinblauem Linoleum beschichtet.³⁷² Die Akzentsetzung in der Gestaltung einer Wand in kräftiger Farbe setzte die Ateliergemeinschaft in der Wohnung Heller für Nische und Decke in blaugrün sowie in der Wohnung Reiner für die Kaminecke in schwarz um. Die farbig lackierten Möbelflächen in rot, blau und schwarz zeigen Parallelen zu der Farbwahl im Meisterhaus Gropius, die am Beispiel des Wandschranks augenscheinlich wird (Abb. 143).

6.2 Zeitgenössische Kleinwohnungen und Möbelentwürfe im Vergleich

Die Auseinandersetzung mit der optimalen Raumausnutzung von kleinen Wohnungen belegt, dass sich die Ateliergemeinschaft einem aktuellen Zeitthema der Innenraumgestaltung anschloss. Wohnraum war in Wien rar, erst mit dem städtischen Bauprogramm der Zwanzigerjahre wurde dem mangelnden Wohnraum entgegengewirkt. Im sozialen Wohnbau entwickelten die WienerInnen Anton Brenner, Franz Schuster und Schütte-Lihotzky Möbelformen und Wohnraumgestaltungen die für kleine Wohnungen konzipiert waren. Einzelne Möbeltypen und Wohnungsgestaltungen sind vergleichbar mit denen der Ateliergemeinschaft.

Margarete Schütte-Lihotzky hatte 1927 vier Typenentwürfe für die „Wohnung der berufstätigen Frau“ als Alternative zu Ledigenheimen konzipiert. Im Wohnraum befand sich ein Kastenverbau an der Wand zum Gang (Abb. 146). Die Kleider darin wurden parallel zur Schrankfront gehängt, sodass eine Tiefe von nur 40 cm ausreichte. Beim Fenster diente ein Bettsofa als Schlaf- und Sitzgelegenheit (Abb. 147). Darüber hinaus enthielt die Wohnung Klapptische und Stühle.³⁷³ Die funktionalen Einrichtungsgegenstände sind vergleichbar mit Entwürfen der Ateliergemeinschaft.

Die von Schütte-Lihotzky entwickelte Einbauküche aus dem Jahr 1926, weist zum Wohnzimmer hin Schränke auf, die als Durchgabeschränke von beiden Seiten zu

³⁷¹ Thöner 2002, S. 27.

³⁷² Döchting 1996, S. 123.

³⁷³ Allmayer-Beck 1996², S. 104-105.

bedienen waren (Abb. 148).³⁷⁴ Die Einbauküchen der Wohnungen Reisner, Reiner und Lehr weisen ebenfalls Schränke mit Durchreichen auf. Hiermit wurde eine Verbindung zwischen Wohnraum und Küche hergestellt um, ohne die Küche verlassen zu müssen, Speisen in den Wohnraum zu reichen. Darüber hinaus konnten im Wohnzimmer spielende Kinder müheloser beaufsichtigt werden.

Die publizierten Abbildungen der Küche aus der Wohnung Reiner in der Zeitschrift „Decoration“ aus dem Jahr 1936 ermöglichen eine nähere Betrachtung der Raumsparlösungen, welche die Atelieregemeinschaft in diesem Fall einsetzte. Vom Standpunkt der Tür aus gesehen, war die rechte Wand zum angrenzenden Wohnzimmer als Schrankwand konzipiert (Abb. 123-124). Diese war mit einer Durchreiche versehen, unter der drei Schubladen integriert waren. Die linke Wand war ebenfalls mit Wandschränken ausgebaut (Abb. 149). Auf der gegenüberliegenden Seite der Durchreiche befand sich wie in Schütte-Lihotzkys Einbauküche eine Ablagefläche mit einem Hocker darunter, die als Arbeitsplatz genutzt werden konnte (Abb. 150). In der Küche der Wohnung Reiner waren weitere praktische Funktionen der Einbauküche Schütte-Lihotzkys, wie ein Bügelbrett, das herabgeklappt werden konnte, ein integrierter Abfallbehälter in der Arbeitsfläche und eine Kochkiste für Speisen nicht vorhanden. Dennoch war es auch bei diesem Küchenentwurf entscheidend, den vorhandenen Raum optimal mit Einbauschränken, die Geschirr und Kochutensilien aufnehmen konnten, auszunutzen.

Weitere Ähnlichkeiten zu Schütte-Lihotzkys Entwürfen sind erkennbar an einem 1928 entwickelten Wandverbau, der im Zusammenhang mit ihrer Entwicklung des Kleinstwohnungstyps „ZWOFA“ 1928 entstand (Abb. 151). Aus dem Schrank konnten aus dem unteren Bereich zwei Betten herausgedreht werden.³⁷⁵ Diese raumsparende Lösung weist Ähnlichkeit mit dem Podestschrank der Wohnung Reisner auf, in dem ebenfalls unterhalb ein Bett eingestellt war, das bei Bedarf herausgeschwenkt werden konnte. Der Entwurf dieses Podestschranks entstand speziell für die Wohnung Reisner. Die Atelieregemeinschaft entwickelte darüber hinaus einen „Schrankraum“ (Abb. 64-65). Dieses Möbel wurde zwar nicht in den betrachteten fünf Kleinwohnungen verwendet, verdeutlicht jedoch ebenfalls die Parallelen zwischen Schütte-Lihotzkys Entwurf und dem der Atelieregemeinschaft. Der „Schrankraum“ wies dieselben Funktionen wie Schütte-Lihotzkys Wandverbau auf. Beide Schränke nutzten die gesamte Höhe des Raums und sparten

³⁷⁴ Es ist nicht nachgewiesen, ob genau diese Pläne für eine Küche zur Ausführung kamen. Sie sind als Vorstufe zur späteren „Frankfurter Küche“ interpretiert worden. Siehe: Allmayer-Beck 1996², S. 90.

³⁷⁵ Allmayer-Beck 1996², S. 109.

gleichzeitig Raum, indem die Betten unterhalb des Schrankes am Tag parallel zur Wand eingedreht werden konnten.

Eine Kochnische mit Vorhang in den Wohnraum zu integrieren, wie es die Ateliergemeinschaft in der Wohnung Breslauer umsetzte (Abb. 132), hatte beispielsweise Franz Schuster in seinem „Musterzimmer mit Kochnische“ umgesetzt, die er 1927 in dem Band „Eine eingerichtete Kleinstwohnung“ publizierte (Abb. 4). Auch Schuster verwendete wie die Ateliergemeinschaft vielfach Einbauschränke. Das Liegesofa (Abb. 152), das in seiner Wohnung als Sitzgelegenheit im Speisebereich fungierte, konnte wie das „Diwanbett“ oder die Schlafcouch der Ateliergemeinschaft zusätzlich als Bett verwendet werden. Die Schränke in der Wohnküche und im Schlafrum waren mit Schrankelementen der von Schuster entwickelten „Aufbaumöbel“ (Abb. 5) zusammengestellt. Diese verschiedenen Elemente ermöglichten es, Stauraum individuell, je nach den Platzverhältnissen der Wohnung, zu schaffen. In Schusters Musterwohnung konnte das in einer Nische im Schrank des Schlafzimmers eingesetzte Gitterbett später durch ein Schrankteil ersetzt werden. Diese Schränke wiesen Übereinstimmungen mit dem „Kistenkasten“ (Abb. 67) der Ateliergemeinschaft auf, der ebenfalls durch weitere Schrankelemente erweiterbar war. Der einzige Schmuck der schlichten Schrankelemente war verschieden gebeiztes Holz oder ein farbiger Anstrich. Der „Kistenkasten“ wurde beispielsweise in der Wohnung Heller verwendet.

Die Gemeindebauwohnungen des Architekten Anton Brenner in der Rauchfangkehrergasse in Rudolfsheim-Fünfhaus weisen ebenfalls platzsparende Wandschränke, Klappbetten und eine kleine Küche mit Einbauschränken auf, die wiederum auf die verwandten Ideen der Ateliergemeinschaft verweisen (Abb. 8-9).

Die Parallelen zwischen Kleinraumlösungen und Möbeltypen der Wiener Architekten und Architektinnen, die im sozialen Wohnbau tätig waren, und der Ateliergemeinschaft verdeutlichen die Herkunft der Überlegungen in den Zwanziger- und beginnenden Dreißigerjahren zu funktionalem und platzsparendem Einrichten. Aufträge für Kleinwohnraumgestaltungen mit neuartigen Möbelentwürfen im bürgerlichen Milieu Wiens, veranschaulichen, dass die Überlegungen aus dem sozialen Bereich in jenes bürgerliche Milieu übertragen wurden.

Die „Einzimmer-Wohnung eines jungen Ehepaares“, die Otto Niedermoser um 1926 einrichtete, zeigt ein frühes Beispiel in Wien für eine Einraumwohnung aus dem bürgerlichen Milieu (Abb. 14-16).³⁷⁶ Es waren Schlaf-, Speise-, und Wohnbereich in einem Raum kombiniert. Fritz Gross' „Einwohnraum“, der auf der

³⁷⁶ o. A., Innendekoration 1926, S. 307-308.

Ausstellung „Die neuzeitliche Wohnung“ 1928 präsentiert wurde, basierte auf dem gleichen Konzept (Abb. 17-19). Die Überlegungen zur Einrichtung der Wohnungen von Niedermoser und Gross zeigen Parallelen zur Ateliergemeinschaft im Hinblick auf die Kombination verschiedener Nutzungsbereiche innerhalb eines Raums und die mehrfache Verwendbarkeit der Möbel, wie zum Beispiel dem Klapp Tisch bei Niedermoser oder dem beidseitig zu befüllenden Schrank und dem Sofabett bei Gross. Betreffend der Formgestaltungen verweisen die Möbel jedoch auf die Entwürfe von Einzelmöbeln von Oskar Strnad und Josef Frank.

In Gegenüberstellung mit Ernst Plischkes Wohnung für Lucie Rie werden ebenfalls Parallelen bezüglich der neuen Überlegungen zum platzsparenden Einrichten deutlich. Die Wandschränke (Abb. 21) der Wohnung Rie sind mit den in die Wand integrierten Schränken vergleichbar, die beispielsweise in der Wohnung Reiner mit der Schrankwand zwischen Küche und Wohnraum und der Sofanische mit integriertem Bücherregal umgesetzt wurden. Ein Sofa, das Bett und Sitzmöglichkeit kombinierte fand auch in der Wohnung Rie Aufstellung. Die Vorhangnische aus durchscheinendem Stoff zwischen Wohn- und Schlafbereich ermöglichte die optische Trennung dieser Bereiche. Die Ateliergemeinschaft hatte ebenfalls Vorhänge eingesetzt, um Wohn- und Schlafbereich in der Wohnung Reiner voneinander abtrennen zu können.

In den einfachen, klaren Formgebungen der Möbel zeigt sich ebenfalls eine Verwandtschaft. Die farbliche Gestaltung der Wohnräume Ernst Plischkes fiel jedoch schlichter aus als jene der Ateliergemeinschaft. Plischke verwendete in der Wohnung Rie für die Möbel Nussbaumholz. Die Möbelbezüge und Vorhänge waren aus „schwedischer Handwebe oder einfarbigem Leinen“³⁷⁷ und die Fußböden waren „mit naturfarbenem Bouclé bespannt“³⁷⁸. Dies ergab eine natürliche Tonskala, die einen ruhigen Raumeindruck vermittelte. Farbige Elemente, wie Möbel oder Linoleumböden, welche die Ateliergemeinschaft häufig einsetzte, kamen mit Ausnahme der Tischfläche in der Diele, die mit „petrolfarbigem Linoleum belegt“³⁷⁹ war, nicht zum Einsatz. Ähnlich wie bei den Wohnraumgestaltungen Mies van der Rohes sollte bei Plischke die naturfarbene Oberfläche des edlen Materials wirken. Die Ateliergemeinschaft verwendete neben Vollhölzern, wie Buche oder Ahorn, auch häufig Sperrholz, das mit Linoleum beschichtet war. Im Gegensatz zu

³⁷⁷ Plischke 1989, S. 103.

³⁷⁸ Plischke 1989, S. 103.

³⁷⁹ Leitner 2003, S. 29.

Plischkes Wohnräumen war die bunte Farbigekeit ein wichtiges Charakteristikum ihrer Gestaltungen.

Über Österreich hinaus sind auch die international entstandenen Gestaltungen für Kleinwohnungen mit den Lösungen der Atelieregemeinschaft vergleichbar. Auf der Bauausstellung in Berlin 1931 stellten verschiedene Architekten, wie Josef Albers, Marcel Breuer, Carl Fieger, Ludwig Mies van der Rohe und als einzige Architektin Lilly Reich ihre Konzepte für Kleinwohnungen aus.

Die schlichten, funktionalen und zweckmäßigen Einraumwohnungen, die auf der Bauausstellung in Berlin 1931 gezeigt wurden, weisen Übereinstimmungen mit den Kleinwohnungen der Atelieregemeinschaft auf. Lilly Reich integrierte in den Wohnraum einen Küchenschrank, womit eine separate Küche unnötig wurde (Abb. 26-27). Bei der Wohnung Breslauer der Atelieregemeinschaft wurde dasselbe Prinzip angewandt. Die Kochnische war hier ebenfalls in den Wohnraum integriert und konnte durch einen Vorhang abgetrennt werden.

Zugunsten des Hauptraumes, der bei Marcel Breuer durch Schiebewände zwischen Schlaf- und Wohnzimmer vergrößert werden konnte, waren die übrigen Nebenräume wie beispielsweise die Küche in ihren Abmessungen reduziert (Abb. 153). In der Wohnung Reiner war ebenfalls der Schlafbereich nur durch einen Vorhang abgetrennt, der bei Nichtzuziehen den Hauptraum vergrößerte. Für die Küche wurde nur wenig Raum eingeplant, ein Vorgehen, das wiederum der Geräumigkeit des Wohnraums diene.

Mies van der Rohe hatte 1931 zur Teilung seiner Einraumwohnung zwischen Wohn- und Schlafbereich eine Schrankwand integriert (Abb. 154). Auf raumteilende Wandschränke mit Durchreiche, die in den Kleinwohnungen Reisner, Lehr und Reiner der Atelieregemeinschaft eingesetzt wurden, griff ebenso Le Corbusier in Form der Raum teilenden Schränke mit offenem Regal in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart 1927 und im Salon d' Automne (Abb. 155-156) 1929 zurück. Die aus edlen Hölzern und den Materialien Stahlrohr, Glas und Leder gefertigten Möbelstücke bei Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe und Le Corbusier zeigen, dass diese Wohnungen an wohlhabende Alleinstehende oder Paare adressiert waren. Demzufolge hatten die Kleinwohnungen dieselben Adressaten wie jene der Atelieregemeinschaft.

6.3 „Raumersparnis und Wandelbarkeit“ - Funktionalistische Prinzipien?

In Wien wurde die Ästhetik des Funktionalismus mit Skepsis betrachtet. Peter Haiko begründet die Position der WienerInnen wie folgt: „Die Ablehnung der Internationalen Avantgarde beispielsweise eines Gropius oder Le Corbusier durch die österreichischen Architekten hat einen ihrer Gründe unbestreitbar darin, daß man hinter dem formal Neuen den über das rein Zweckmäßige hinausgehenden Künstlerentwurf und darüber hinaus auch die dieser Architektur unzweifelhaft innewohnende Tendenz zur stilistischen Vereinheitlichung durch den Architekten, letztendlich also die Tendenz zum repressiven Gesamtkunstwerk sah“.³⁸⁰ Josef Frank rechnete 1931 in seinem Buch „Architektur als Symbol“ mit der sachlichen Architektur ab, indem er formulierte: „Modern ist das Haus, das alles in unserer Zeit Lebendige aufnehmen kann und dabei doch ein organisch gewachsenes Gebilde bleibt. Die moderne deutsche Architektur mag sachlich sein, praktisch, prinzipiell richtig, oft sogar reizvoll, aber sie bleibt leblos.“³⁸¹ Hier wird Josef Franks Funktionalismuskritik deutlich. Der Architekturkritiker Friedrich Achleitner meint in diesem Zusammenhang, dass die Wiener Architekten in den Zwanzigerjahren nicht bereit gewesen seien, „den teils naiven, zumindest jedoch vieles ausschließenden doktrinären Bewegungen, wie sie das Bauhaus, das Neue Bauen, die Neue Sachlichkeit oder der Funktionalismus insgesamt darstellten, bedingungslos und ohne Vorbehalte“³⁸² zu folgen. Eine Formgebung, wie sie das Bauhaus in ihren Entwürfen für Einrichtungsgegenstände entwickelte, war daher „für die meisten der weiterhin handwerklich und ornamental orientierten österreichischen Künstler auch nach dem Weltkrieg nicht das Ziel“³⁸³. Josef Frank der dem zu Beginn der Zwanzigerjahre sich entwickelnden losen Zusammenschluss von Wiener Architekten angehörte, welche die Garnitur ablehnten und sich für die Einrichtung mit leichten und beweglichen Einzelmöbeln aussprachen, richtete mit der Firma Haus & Garten ein Geschäftslokal ein, das Einrichtungsgegenstände für diesen Wohnstil lieferte und sich als Konkurrenz zur Wiener Werkstätte etablierte.³⁸⁴ Angesprochen wurde mit den Einrichtungen eine bürgerliche, vermögende Käuferschicht. Josef Frank äußerte sich zu seiner Auffassung zur Wohnungsge-

³⁸⁰ Haiko 1995, S. 24.

³⁸¹ Zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 246.

³⁸² Zitiert nach: Nierhaus 2009, S. 245.

³⁸³ Völker 2002, S. 495.

³⁸⁴ Ott 2009b, S. 121.

staltung folgendermaßen: „Wohnzimmer, die nicht nur zu Repräsentationszwecken dienen, sind keine Kunstwerke und auch keine in Farbe und Form wohlabgestimmten Harmonien, deren einzelne Teile (Tapeten, Teppiche, Möbel, Bilder) ein fertiges Ganzes bilden (...) Wohnzimmer sollen im Gegenteil Räume sein, die nicht nur durch ein ganzes Menschenleben als Hintergrund und Aufenthalt ihrer Bewohner mit ihren stets wechselnden und sich entwickelnden Anschauungen dienen können, sondern sie müssen auch imstande sein, die Gegenstände, die die Bewohner in ihrer Umgebung haben wollen, als organischen Bestandteil in sich aufnehmen zu können, ohne den Charakter zu verlieren.“³⁸⁵ In dieser Äußerung drückt sich Franks Ablehnung der Gestaltung einer Wohnung als „Gesamtkunstwerk“ aus. Der Wohnraum sollte mit dem Bewohner beziehungsweise mit der Bewohnerin mitwachsen.

Unterscheiden sich die Gestaltungen der Ateliergemeinschaft von ihren Wiener Kolleginnen und Kollegen oder fügen sie sich ein in die Wiener Innenraumgestaltung dieser Zeit? Hinsichtlich der Formgestaltung setzten sich die Entwürfe der Ateliergemeinschaft beispielsweise von Josef Franks Entwürfen ganz explizit ab. Frank lehnte ganz entschieden die vereinheitlichenden Formvorstellungen der Internationalen Moderne, zu dem auch das Bauhaus und die Gestaltungsformen der Ateliergemeinschaft gehörten, ab: „Ein Streben, das wieder in Mode gekommen ist, allen Gegenständen eine geometrisch-kubische Form aufzuzwingen, ist unmodern, da es neuerlich nur Einheitlichkeit zwischen Haus und Mobiliar bezweckt, welche nichts miteinander zu tun haben.“³⁸⁶ Bei der Ateliergemeinschaft dominierten Formen, denen geometrische Grundformen zugrunde lagen. Die Einrichtungen waren auch entgegen Franks Forderung als ein formal zusammengehöriges Ensemble gestaltet.³⁸⁷

Stahlrohr, das in zahlreichen Möbelentwürfen ab den Dreißigerjahren von der Ateliergemeinschaft verwendet wurde, lehnte Josef Frank ebenso ab. Er plädierte für Naturmaterialien, mit denen eine Verbindung zwischen Außen- und Innenraum hergestellt werden sollte. Abgesehen von den Materialien wird diese Forderung auch deutlich an den Textilentwürfen mit Pflanzenmotiven.³⁸⁸ Die Einrichtung der Wohnung Hugo und Malvine Blitz aus dem Jahr 1926/27 durch die Firma „Haus & Garten“ zeigt Möbel mit jenem Textildekor.³⁸⁹ In seinem Buch „Die moderne

³⁸⁵ Zitiert nach: Ottillinger 2009, S. 19-20.

³⁸⁶ Zitiert nach: Ott 2009a, S. 103.

³⁸⁷ Zitiert nach: Ottillinger 2009, S. 50.

³⁸⁸ Ott 2009a, S. 127.

³⁸⁹ Ottillinger 2009, S. 84-89.

Einrichtung des Wohnhauses“ formulierte er 1927 zu seinen Gestaltungen: „[...] Einheitlichkeit macht unruhig, Ornamentik und Vielfältigkeit verschaffen Ruhe und beseitigen das Pathetische der reinen Zweckform.“³⁹⁰ In den Texten „Wohnen – selbst im Raum beschränkt Wohnen – ein Vergnügen“ und „Das moderne Wohnprinzip“ wurde hingegen eine rationelle Gestaltung befürwortet, wie sie das Bauhaus förderte.

Es lassen sich jedoch auch Gemeinsamkeiten zwischen Josef Frank und der Atelieregemeinschaft festhalten. Franks Vorschlägen zur Variabilität und Beweglichkeit der Einrichtung sowie seines Wiener Umkreises rührten nicht an den handwerklichen Voraussetzungen der Produktion und den damit verbundenen Kosten.³⁹¹ Im Text „Das moderne Wohnprinzip“ der Atelieregemeinschaft wird dagegen vom Möbel gefordert: „Bei all dem darf es weder empfindlich in der Mechanik, schwierig im Gebrauch, noch unbequem hässlich oder teuer werden.“³⁹² Demnach wurden zwar preiswerte Möbel befürwortet, in Wirklichkeit jedoch wie bei der Firma Haus & Garten, durch Einzelanfertigung und die damit verbundenen Kosten, eine wohlhabende Käuferschicht angesprochen, die sich für exklusive und außergewöhnliche Einrichtungen interessierte. Wie die Inhaber von Haus & Garten ließ die Atelieregemeinschaft, neben der Verwendung von Möbeln aus ihrem Repertoire, Einzelentwürfe anfertigen. Hier ist wiederum eine Parallele zu Josef Frank und Oskar Wlach festzustellen, die zwar die in eine serielle Produktion mündenden Tendenzen unterstützten, jedoch ebenfalls der Einzelfertigung verhaftet waren.

Wie sind die von der Atelieregemeinschaft geforderten Eigenschaften an Möbel, rationell und sparsam zu sein mit Blick auf ihr Gesamtwerk, zu bewerten? Anhand zweier Beispiele soll im Folgenden sichtbar werden, wie die Atelieregemeinschaft ihre funktionalistischen Ansätze abseits der Gestaltung von Kleinwohnungen anwandte.

In den Kleinwohnungen der Atelieregemeinschaft erscheinen die klappbaren Möbel durchaus sinnvoll, ermöglichen sie doch die Schaffung von Platz, welcher in einer kleinen Wohnung rar ist. Anders dagegen verhält es sich mit denselben Möbeln in einer Wohnung, die groß genug ist, um die Stühle und Tische auch bei Nichtgebrauch stehen zu lassen und nicht zu verstauen. Ein gutes Beispiel ist hierfür die Wohnraumgestaltung aus dem Jahr 1930 der Wohnung für Frau Dr.

³⁹⁰ Zitiert nach: Ottillinger 2009, S. 54.

³⁹¹ Völker 2002, S. 495.

³⁹² Textentwurf „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom, siehe Anhang: Quellentexte.

Reijmers-Münz, die Schwester des Kunsthistorikers Dr. Ludwig Münz, mit dem Friedl Dicker befreundet war (Abb. 57). In einem geräumigen Raum hing an der Wand ein Board mit Glasvitrinen (Abb. 157). An der Unterseite dieses Boards waren ausklappbare Tische und in vier Reihen jeweils drei aufeinander gestapelte Stühle eingehängt. Wenn diese Möbel nicht zu einem Speiseplatz aufgestellt wurden, war der Raum bis auf die Wand mit dem Board an der alle Möbel hingen, leer. Dass nun hier in einem geräumigen Zimmer die Möbel nicht ständig aufgestellt waren zeigt, dass den Gestaltungen nicht nur funktionalistische Absichten zugrunde liegen konnten. Vielmehr handelte es sich bei den Entwürfen teilweise um rein technische Tüfteleien, die zu einem Charakteristikum der Möbel wurden und bei jeder Wohnraumgestaltung Verwendung fanden, obwohl große Wohnräume nicht unbedingt Platz sparender Maßnahmen bedurften. Dass die Ateliergemeinschaft ihre verwandelbaren Möbel hingegen ebenso in großen Wohnräumen anwandte, wird auch bei der Villa Hériot ersichtlich, bei der in einem geräumigen Wohnraum ein Bett, an der Rückseite der Treppe eines Podests angebracht, hervorgedreht werden konnte (Abb. 158). Doris Weigel schreibt zu diesem Raum: „Die Gestaltung offenbart sich [...] als primär funktionalistisches Raumkonzept mit dem Ziel, Raum zu schaffen, um ihn für die unterschiedlichen Funktionen zu organisieren.“³⁹³ Dieser Feststellung Weigels ist zwar beizupflichten, jedoch ist in diesem Falle das wandelbare Möbel nicht aufgrund des Platzmangels eingesetzt worden. Andreas Nierhaus hat überzeugend, auf die Villa Hériot bezogen, die Verwandlungsfähigkeit des Wohnraums als spielerische und technische Raffinesse charakterisiert, die dazu angelegt gewesen sei, „Überraschungseffekte“³⁹⁴ anstatt „Raumökonomie im Sinn von Sparsamkeit“³⁹⁵ hervorzurufen. Und Friedrich Achleitner definiert diese Wohnraumgestaltung folgendermaßen: „Raum war keine in sich ruhende euklidische Größe mehr, sondern ein wandelbares Gut zunächst zur Freude der Augen, des Intellekts, vielleicht aber auch zur Irritation der Wahrnehmung oder zur Relativierung von Erkenntnis.“³⁹⁶ Ute Maasberg ist darüber hinaus der Meinung, dass diese Einrichtungsobjekte der Ateliergemeinschaft augenscheinlich die „luxuriöse Mentalität und Exzentrik ihrer Auftraggeber“³⁹⁷ zeigen würden.

³⁹³ Weigel 1996, S. 108.

³⁹⁴ Nierhaus 2009, S. 517.

³⁹⁵ Nierhaus 2009, S. 517.

³⁹⁶ Achleitner 1988, S. 6.

³⁹⁷ Maasberg / Prinz 2004, S. 77.

Dass letztendlich die funktionalistischen Wohnraumgestaltungen eine wohlhabende Klientel ansprachen, entspricht beispielsweise den am Bauhaus entworfenen Stahlrohrmöbeln, die „von jenen, die sie wegen ihres niedrigen Preises hätten erwerben können oder sollen, Arbeitern und kleinen bis mittleren Angestellten, kaum angenommen wurden“³⁹⁸. Rainer Wick hat in seinem Artikel über „Das Ende des Funktionalismus. Am Beispiel des Möbeldesign“ die Diskrepanz zwischen der Absicht des funktionalen Gestaltens und den KäuferInnen beleuchtet: „So schmerzlich es für manchen Apologeten der „guten Form“ auch sein mag, man wird sich der soziologischen Erkenntnis nicht entziehen können, dass die vom [...] Bauhaus [...] eigentlich Adressierten, nämlich die breiten Bevölkerungsschichten (und eben nicht die zahlenmäßig relativ kleine Schicht sozio-ökonomisch Privilegierter), nur im Ausnahmefall erreicht werden konnten. Hier manifestiert sich zweifellos einer der neuralgischen Punkte der Ideologie der „guten Form“: die ästhetischen Maßstäbe einer kulturellen Elite, die sich selbst mit einem sozialetisch fundierten Erziehungsauftrag versehen hatte, wurden für verbindlich erklärt, ohne die realen Lebensbedingungen derjenigen, für die diese einfachen, schlichten, glatten, ornamentlosen, funktionsgerechten und preiswerten Dinge entworfen wurden, hinreichend zu berücksichtigen.“³⁹⁹ Die Ateliergemeinschaft hatte im Text „Das moderne Wohnprinzip“ die Gestaltung „nicht nur für den Mittelstand, sondern auch für die Arbeiterschaft“⁴⁰⁰ gefordert. Schlussendlich gehörten ihre Auftraggeber jedoch vorwiegend der vermögenden Oberschicht an, die offenbar ihre „Gäste nicht nur beherbergen, sondern auch mit dem Zeitgeist unterhalten“⁴⁰¹ wollten. An dieser Stelle muss jedoch betont werden, dass insbesondere von Friedl Dicker Dokumente erhalten sind, die Aufschluss über ihre unverkennbar marxistische Einstellung geben. In zwei Fotocollagen aus einem mehrteiligen Zyklus aus den Jahren 1932/33, der im Archiv der Universität für Angewandte Kunst erhalten ist, thematisiert Dicker die elenden Wohnverhältnisse und deren physische Beeinflussungen auf die Kinder im Zusammenhang mit der Weltwirtschaftskrise.⁴⁰² Die Fotomontagen entstanden nach ihrem Ausscheiden aus der Ateliergemeinschaft um 1931.

Bezüglich der Funktionalität und Sparsamkeit der Möbel geben die kritischen Bewertungen des Architekten Florian Adler und die Inhalte zweier zeitgenössischer

³⁹⁸ Wick 1983, S. 33.

³⁹⁹ Wick 1983, S. 33.

⁴⁰⁰ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

⁴⁰¹ Achleitner 1988, S. 6.

⁴⁰² Siehe: Romauch (2005), S. 111-112.

Artikel, die in den Zeitschriften „Die Form“ und „Decorative Art“ 1931 erschienen, Hinweise darauf, dass die Einrichtungen von Franz Singer und Friedl Dicker wohl eher als „gemäßigt“ im Gegensatz zu den mit den gemeinhin verbundenen Eigenschaften des Funktionalismus, wie minimalistisch und puristisch zu sein, angesehen werden können.

Der Architekt Florian Adler, der mit der Tochter von Anny Moller-Wottitz verheiratet war und dessen Eltern ihre Wohnung von der Ateliergemeinschaft hatten gestalten lassen, bemerkte in einem Beitrag für den 1988 entstandenen Ausstellungskatalog „2 x Bauhaus in Wien“, dass „die üblichste, meist durch die äußeren Umstände geforderte Form der Sparsamkeit, die bei den finanziellen Mitteln“, sich bei Singer nicht nachweisen lasse. Die Entwürfe seien „in bezug auf die verwendeten Materialien anspruchsvoll“ und die Möbel „schwerer als traditionell hergestellte [...]“.⁴⁰³ Er stellt ferner fest, dass diese zwar durch ihre Originalität auffielen und innovativ seien, „aber in konstruktiver Hinsicht eher plump, alles andere als technologisch und ganz und gar nicht geeignet für die Herstellung in großer Serie [...]“⁴⁰⁴. Er räumt jedoch ein, dass Franz Singer auf seine Art „Funktionalist“ war „was sich bei seinen vielen technischen Tüfteleien deutlich“⁴⁰⁵ zeige. Zu nennen seien „all die „Klippklapp“ – Einfälle und die Vorliebe für „moderne“ Materialien: Gurten [sic], schwarzes Opalglas, Linoleum.“⁴⁰⁶

In der Zeitschrift „Decorative Art“ wurde das Design als nicht ausgereift beschrieben: „Very ingenious combination furniture: tables and chairs fold up, slide into another and are hidden away. He has evidently great intelligence, but the design is arbitrary and dry cut at times, and the furniture is too sensible to be graceful.“⁴⁰⁷

Florian Adler bezeichnete Franz Singer als Maler, der sich der Architektur zuwandte: „Wie ich Franz Singer jetzt sehe, glaube ich, daß in seinem Falle ein Maler sich *auch* in seiner Architektur ausgedrückt hat.“⁴⁰⁸ Die Gestaltungen ließen sich als „künstlerische Anliegen“⁴⁰⁹ erklären. Ella Reiner, die Auftraggeberin einer der fünf Kleinwohnungen, empfand die Gestaltung auf dieselbe Weise. Nach

⁴⁰³ Adler 1988, S. 33.

⁴⁰⁴ Adler 1988, S. 34. Hans Heller bezeichnete die Lampen rückblickend als „Metall-Quadranten“ und die Fauteuils als „Lederriemen-Monster“. Siehe: Heller 1985, S. 49. Die Aussage spricht dafür, dass Heller sich vermutlich aus damaligen Zeitgeist von der Ateliergemeinschaft einrichten ließ.

⁴⁰⁵ Adler 1988, S. 34.

⁴⁰⁶ Adler 1988, S. 34.

⁴⁰⁷ o. A., Decorative Art. The studio year book 1931, S. 35.

⁴⁰⁸ Adler 1988, S. 34.

⁴⁰⁹ Adler 1988, S. 34.

Abschluss der Bauarbeiten bringt sie in einem Brief an Franz Singer ihren Dank für die „wirklich künstlerische Arbeit“⁴¹⁰ zum Ausdruck.

In der Zeitschrift „Die Form“ wurden die Möbelentwürfe der Atelieregemeinschaft 1931 neben Möbeln von Breuer, Gropius und Schuster gezeigt und respektvoll, in Bezug auf die Serienfertigung wohlwollend, bewertet: „In bezug [sic] auf Raumnutzung und Kombinationsmöglichkeiten stellen sie [die Möbel] wohl das Äußerste dar, was erreicht werden kann. Anregend hierfür sind sicher die sehr beschränkten räumlichen Verhältnisse der Kleinwohnungen in Wien gewesen. Daß man aus einem Speisezimmerschrank zwei Tische und drei Sessel herausholen kann, wirkt fast wie ein Tischlein-deck-dich-Scherz. Aber die technische Erfindergabe ist zu bewundern, und in diesen Schöpfungen stecken sicherlich viele Anregungen. Auf alle Fälle muß aber betont werden, dass selbst wenn die funktionelle Qualität der Teilobjekte unter diesen Kombinationsmöglichkeiten nicht leiden würde, es sehr schwer sein wird, diese Dinge dauerhaft herzustellen, weil sie exakt wie Maschinenteile gearbeitet sein müssten.“⁴¹¹

Es wird deutlich, dass, obschon die Möbel als innovativ bezeichnet wurden, sie den Kritikern für eine Serienfertigung nicht geeignet erschienen. Hierzu ist anzumerken, dass die Atelieregemeinschaft, zumindest was die Aussage der Texte betrifft, eine Serienfertigung für Möbel nicht explizit verlangt hatte.

Bezüglich des Funktionalismus fügen sich die Gestaltungen gut in das Vorgehen des Bauhauses ein. Der britische Architekturhistoriker Reyner Banham brachte die eigentliche Intention, die sich hinter dem Begriff „Funktionalismus“ verbarg, auf den Punkt: „[...] gewiß, man hat ihn [den Funktionalismus] beim Bau preiswerter Gebäude verwendet, aber er war im Grunde nicht ökonomischer als jeder andere Stil auch. Das wirkliche Anliegen des Stils war es – um Gropius' Worte zur Welt des Maschinenzeitalters zu zitieren: „[...] Formen zu erfinden und zu gestalten, die diese Welt symbolisieren.“⁴¹² Gropius' Worte entschlüsseln auch die Gestaltungen der Atelieregemeinschaft. Denn drückte sich in den Raumgestaltungen der Atelieregemeinschaft nicht vielmehr eine symbolische Bedeutung aus?

Friedrich Achleitner gelingt es die Art und Weise der Gestaltungen schlüssig zu charakterisieren. Er ist der Ansicht, dass Franz Singer und Friedl Dicker ihre Arbeiten zwar in eine soziale und politische Perspektive stellten und das „etwa das

⁴¹⁰ Brief von Ella Reiner an Franz Singer vom 30.11.1931, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

⁴¹¹ Lotz 1931, S. 42.

⁴¹² Banham 1990², S. 269.

Klappen und Stapeln von Möbeln bauhäuslerisch“⁴¹³ sei, als Prinzip neben ökonomischen, funktionellen oder sozialästhetischen Eigenschaften jedoch an erster Stelle das Künstlerische als Grundlage angesehen werden könne, dass nämlich „Ungebundenheit, Offenheit, Toleranz und – Symbol des Ganzen – [...] Mobilität“ repräsentiere.⁴¹⁴ In ihren Arbeiten würde jedoch sichtbar, dass Friedl Dicker und Franz Singer ihre Individualität nicht einer Doktrin opferten.⁴¹⁵ Peter Haiko bezieht eine ähnliche Position. Die Wohnraumgestaltungen hätten sich mit ihrer „Rationalität und Funktionalität bei gleichzeitiger Ostentation des Ästhetisch-Künstlerischen – beide Komponenten in einer spielerisch-undogmatische[n] Art und Weise vorgetragen und teilweise konterkarierend [...]“ in die österreichische Szene der Zwischenkriegszeit eingefügt.⁴¹⁶

⁴¹³ Achleitner 1988, S. 6.

⁴¹⁴ Achleitner 1988, S. 6.

⁴¹⁵ Achleitner 1988, S. 6.

⁴¹⁶ Haiko 1995, S. 30.

7 ZUSAMMENFASSUNG

Die in der Einleitung und im Methodenteil genannten Schwerpunkte, die Kleinwohnungen auf der Grundlage der in den Texten „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“ und „Das moderne Wohnprinzip“ geforderten Prinzipien zu untersuchen und im Kontext des Bauhausumkreises sowie internationaler und Wiener Architekten und Architektinnen einzubetten, erbrachten aufschlussreiche Ergebnisse, auf die im Folgenden zusammenfassend eingegangen wird.

Die Konzeption und Gestaltung der Kleinwohnung und Einraumwohnung, die mehrere Funktionsbereiche innerhalb eines Raumes kombinierte, war ein neuer Aufgabenbereich für Architekten in den Zwanzigerjahren. Im sozialen Bereich entstanden diese Wohnraumgestaltungen aufgrund der beschränkten räumlichen Kapazitäten. Im bürgerlichen Milieu hatte die Kleinwohnung beziehungsweise die Einraumwohnung eine andere Intention, hier war es vielmehr eine modische Erscheinung sich auf wenig Raum mit schlichten, funktionalen Möbeln eine Wohnung gestalten zu lassen wie sie beispielsweise Breuer, Gropius oder die Ateliergemeinschaft entwarfen.

Die Untersuchung des Textes „Das moderne Wohnprinzip“ hat gezeigt, dass zwar Wohnraumgestaltungen „auch für die Arbeiterschaft“⁴¹⁷ verlangt wurden, dass Aufträge an die Ateliergemeinschaft jedoch fast durchgängig das wohlhabende Bürgertum erteilte. Die beschränkten Wohnverhältnisse und die „Zahl meist enger Räume“⁴¹⁸, die ihrer Auffassung nach die Schaffung verwandelbarer Möbel zur Folge gehabt habe, betrafen hingegen im Grunde den sozialen Bereich und nicht das Bürgertum, das sich weiterhin große Wohnungen leisten konnte. Anhand der Untersuchung fünf exemplarischer Kleinwohnungen und der Recherche über die Auftraggeber, die allesamt dem gehobenen Bürgertum angehörten, konnten diese Unstimmigkeiten zwischen Text und realen Verhältnissen verdeutlicht werden.

Für die Betrachtung der Kleinwohnungen wurden die farbigen Axonometrien und Skizzen im Nachlass und der Universität für Angewandte Kunst in Wien herangezogen. Sie ermöglichen Erkenntnisse über erste Wohnungsplanungen zu gewinnen, die zum Teil von der Endausführung abweichen. Darüber hinaus sind die Axonometrien eine Quelle für die farbliche Gestaltung der Wohnungen, die in den Schwarz-Weiß-Fotos, welche in den Zeitschriftenartikeln publiziert wurden,

⁴¹⁷ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

⁴¹⁸ Zitiert nach: Schrom 1988, S. 11.

nicht ersichtlich wird. Durch das Auffinden von Artikeln in Zeitschriften, welche die Wohnungen textlich beschreiben und Abbildungen zeigen, konnten Rückschlüsse bezüglich der Endausführung gezogen werden. Für die Betrachtung der Wohnung Heller wurden erstmals Pläne und Artikel miteinander verglichen. Bisher wurden nur ein Grundrissplan und eine Abbildung des „Kistenkastens“ im Ausstellungskatalog von Peter Vignau-Wilberg publiziert. Durch die intensive Recherche über die Wohnung Reiner wurde ein Artikel gefunden, der in der britischen Zeitschrift „Decoration“ im Jahr 1936 erschienen ist. Mehrere Abbildungen veranschaulichen dort die Endausführung der Wohnung. Aufgrund der gezeigten Detailfotos der Küche konnte diese in der Analyse und im Vergleich besonders berücksichtigt werden. Gespräche mit dem jetzt ansässigen Architekten im Dachgeschoss des Hauses in der Piaristengasse 54 erbrachten darüber hinaus die Information, dass die Wohnung im Fast-Originalzustand bis 1990 bewohnt war. Fotos, die der jetzige Eigentümer vor dem Umbau der Wohnung anfertigte und die mit freundlicher Zustimmung desselben in dieser Arbeit veröffentlicht werden, zeigen den Zustand der Wohnung im Jahr 1990.

Im Anschluss an die Betrachtung jeder einzelnen Wohnung wurden Gemeinsamkeiten und Unterschiede und ein Abgleich mit den Forderungen der Texte „Das moderne Wohnprinzip“ und „Wohnen – selbst im Raum beschränkt wohnen – ein Vergnügen“ vorgenommen, der ergab, dass die Möbelentwürfe durchaus dem Kriterium entsprachen, zweckvoll für kleine Wohnungen zu sein. Es kamen Klappische und ineinander zu schiebende beziehungsweise stapelbare Stühle und durch Schrankelemente erweiterbare „Kistenkästen“ zum Einsatz. Es gab allerdings auch Ausnahmen, wie beispielsweise den fest montierten Schreibtisch aus Stahlrohr in der Wohnung Reiner. Dieser entsprach nicht den Anforderungen in den Texten nach der nur Möbel wie Diwanbetten, Schreibtische und Bänke, weniger mobil sein müssten.⁴¹⁹

Durch die Auseinandersetzung mit der Lehre und Projekten am frühen Weimarer Bauhaus konnten neue Erkenntnisse in Bezug auf die künstlerischen Einflüsse, die auf Friedl Dicker und Franz Singer einwirkten, gewonnen werden. Ein Lehrvertrag Franz Singers, der im Nachlass gefunden wurde, belegt die Ausbildung Singers in der Tischlereiwerkstatt unter der Leitung Walter Gropius' als Formmeister und Josef Zachmanns als Werkmeister. Angefangen bei den Axonometrien, welche die Atelieregemeinschaft für Wohnungspläne einsetzte, über die funktional und geometrisch konstruierten Möbel- und Lampenentwürfe bis zu der farbigen

⁴¹⁹ Vgl.: Schrom 1988, S. 11.

Gestaltung hat der Vergleich mit am Bauhaus entstandenen Entwürfen deutliche Parallelen gezeigt. Vor allem das 1923 entstandene „Versuchshaus am Horn“ bot die Möglichkeit die Wohnraumgestaltungen gegenüberzustellen. Vermehrt ab den Dreißigerjahren entwarf die Atelieregemeinschaft Stahlrohrmöbel und setzte diese in ihren Wohnraumgestaltungen ein. Das zeigt, dass die Atelieregemeinschaft mit den neuesten Errungenschaften am Bauhaus verbunden blieb. Ein Abgleich mit den vertretenen Positionen der Texte aus der Atelieregemeinschaft mit den Aussagen von Gropius in dieser Zeit konnte ferner die Grundlagen aufzeigen, auf welchen die Texte der Atelieregemeinschaft beruhen.

Vergleiche mit Entwürfen für Kleinwohnungen in Wien, insbesondere mit Schütte-Lihotzkys Einbauküche und Schusters „Aufbaumöbel“, erbrachten die Erkenntnis, dass die Wohnraumlösungen der Atelieregemeinschaft sich dezidiert, sichtbar durch die unverkennbaren Übereinstimmungen, auf den Wiener Architektenumkreis aus dem sozialen Bereich bezogen.

Die Verwendung von raumteilenden und mit Durchreichen versehenen Schränken, wie sie ebenso Gropius, Le Corbusier und van der Rohe einsetzten, verweist auf die Verwendung von allgemeingültigen Möbelkonzeptionen, die in dieser Zeit bereits etabliert waren und den Forderungen an funktionalistische Möbel entsprachen. Erstmals wurden somit Projekte der Atelieregemeinschaft zeitgleich entstandenen Projekten gegenübergestellt und somit im Bereich der Innenraumgestaltung verortet.

Mithilfe der Klärung über die Bedeutung des Funktionalismus am Bauhaus, der oftmals bedeutete, symbolhafte Formen zu gestalten, welche das Maschinenzeitalter versinnbildlichen, wurde deutlich, dass sich auch bei der Atelieregemeinschaft hinter dem Begriff „rationell“ vielmehr eine soziale und politische Bedeutung offenbarte als wirkliche Funktionalität. Anhand der beispielhaften Betrachtung der Wohnraumgestaltungen für Frau Dr. Reijmers-Münz und des Gästehauses Hériot konnte gezeigt werden, dass im Gegensatz zu den Kleinwohnungen, die Möbel hier nicht verwendet wurden um Raum zu sparen, sondern die technische Erfindergabe der Möbel in spielerischer Weise vorgeführt wurde.

Mit der „bauhäuslerischen“ Gestaltungsweise hob sich die Atelieregemeinschaft von ihrem Wiener Architektenumkreis deutlich ab. Dass sie hingegen Klappfunktionen entwickelten, die in der deutschen Zeitschrift „Die Form“ als „Tischlein-deck-dich-Scherz“⁴²⁰ bezeichnet wurden, veranschaulicht hingegen, dass sie sich mit ihrer

⁴²⁰ Lotz 1931, S. 42.

individuellen Gestaltungsweise, die sich keiner Doktrin unterwarf, in das Wiener Milieu der Tischlereikunst einfügten.

Die Gestaltung von Wohnräumen und der Entwurf von Möbeln wurde zu einer Aufgabe, die Friedl Dicker und Franz Singer auch nach ihrer Emigration nach Tschechien und England beschäftigte. Selbst in der Gefangenschaft in Theresienstadt vermochte Dicker es mit einfachsten Mitteln, die trostlosen Unterkünfte beispielsweise durch das Färben von Bettwäsche zu verschönern.⁴²¹

Das ästhetische Empfinden verband Friedl Dicker und Franz Singer und ließ die künstlerischen Wohnungseinrichtungen entstehen, ein Betätigungsfeld, das sich, auch unabhängig von einander, durch ihr gesamtes Leben zog.

⁴²¹ Makarova 1999, S. 35.

8 ANHANG

8.1 Literaturverzeichnis

Achleitner 1988

Friedrich Achleitner, Sondern der Zukunft, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien, Kat. Ausst., Wien 1988, S. 6

Adler 1988

Florian Adler, Eine Wohnung im Rückblick, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien, Kat. Ausst., Wien 1988, S. 32-34

Allmayer-Beck 1996²

Renate Allmayer-Beck, Projekte Frankfurt 1926-1930, in: Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur. Zeitzeugin eines Jahrhunderts, Peter Noever (Hg.), Kat. Ausst., Wien 1996², S. 84-123

Ankwicz von Kleehoven 1929

Hans Ankwicz von Kleehoven, Ein „Einwohnraum“ und Anderes. Arbeiten von Architekt Fritz Gross - Wien, in: Innendekoration, 40, 1, 1929, S. 3-9

Architektura Budownictwo 1930a

o. A., Architektura Budownictwo, 3, 1930, S. 116

Architektura Budownictwo 1930b

o. A., Architektura Budownictwo, 7, 1930, S. 274-275

Banham 1990²

Reyner Banham, Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter, Braunschweig / Wiesbaden 1990²

Baumhoff 2006^{2a}

Anja Baumhoff, Frauen am Bauhaus – ein Mythos der Emanzipation, in: Peter Feierabend und Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 96-107

Baumhoff 2006^{2b}

Anja Baumhoff, Die Webereiwerkstatt, in: Peter Feierabend und Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 466-477

o. A., Die Bau- und Werkkunst 1932

Die Bau- und Werkkunst. Monatsschrift für alle Gebiete der Architektur und Angewandten Kunst, 5, 1932, S. 118-119.

Benndorfer 1999

Ernestine Benndorfer, Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre, in: Neues Museum, Bd. 2, Wien 1999, S. 41-43

Benton 1995

Charlotte Benton, A different world. Emigre architects in Britain 1928-1958, London 1995

Blauensteiner 1989

C. Blauensteiner, Das moderne Wohnprinzip. Zur Ausstellung Franz Singer, Friedl Dicker. Zweimal Bauhaus in Wien, in: Bauforum, 22, 1989, S. 11-12

Boltenstern 1934

Erich Boltenstern, Wiener Möbel in Lichtbildern und maßstäblichen Rissen, Stuttgart 1934

Bothe 1994

Rolf Bothe (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kat. Ausst., Berlin u. a. 1994

Breuer 1931

Marcel Breuer, Raum Sparen!, in: Die neue Linie, 11, 1931, S. 24

Decoration 1936

Studio flat in Vienna, in: Decoration, 12, 1936, S. 16-19

o. A., Decorative art. The studio year book 1932

Interior Decoration in Europe and America. Austria, in: Decorative art. The studio year book, 1931, S. 35-42

Der Wiener Kunstwanderer 1933

Österreichische Wochenendhäuser, in: Der Wiener Kunstwanderer, 6, 1933, S. 22-23

Dietzsch 1990

Folke Dietzsch, Die Studierenden am Bauhaus. Eine analytische Betrachtung zur Struktur der Studentenschaft, zur Ausbildung und zum Leben der Studierenden am Bauhaus sowie zu ihrem späteren Wirken, phil. Diss., Weimar 1990

Düchting 1996

Hajo Düchting, Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie, Berlin 1996

Egger 1980

Hanna Egger, Wirtschaft und Wohnbau, in: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Hg.), Neues Wohnen. Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938, Kat. Ausst, Wien 1980, S. 11-16

Fanelli 1985

Giovanni Fanelli, Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne, Stuttgart 1985

Frischauer 1930

Stefanie Frischauer, Die Mansarde, in: Beyers für alle. Die große Familien Illustrierte, 50, 1930, S. 23

Fritzsich 2010

Katrin Fritzsich, Friedl Dicker-Brandeis. Bauhausschülerin, Malerin, Pädagogin, phil. Dipl., Wien 2010

Geest / Otakar 1980

Jan van Geest und Marcel Otakar, Stühle aus Stahl, Köln 1980

Hahn 1994

Peter Hahn, Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kat. Ausst., Berlin u.a. 1994, S. 29.

Haiko 1995

Peter Haiko, Traditionalistische Moderne und undogmatische Avantgarde. Optimale Wohnqualität versus rigiden Formenkanon 1918-1934, in: Friedrich Achleitner (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich, Kat. Ausst., Wien / Frankfurt 1995

Hammerer 1997

Franz Hammerer, Maria Montessoris pädagogisches Konzept. Anfänge der Realisierung in Österreich. Jugend und Volk, Wien 1997

Häring 1932

Hugo Häring, Bemerkungen zur Werkbundsiedlung Wien-Lainz 1932, in: Die Form, 7, 1932, S. 204-207

Heim und Geselligkeit 1930

Das Klappbett, in: Heim und Geselligkeit, Sonderdruck aus dem Septemberheft, 1930 (keine Seitenangabe)

Heller 1985

Hans Heller, Zwischen zwei Welten. Erinnerungen, Dokumente, Prosa, Bilder, Wels 1985

Herzogenrath 1994

Wulf Herzogenrath, Theo van Doesburg und das Bauhaus, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kat. Ausst., Berlin u.a. 1994, S. 112

Hilberseimer 1931

Ludwig Hilberseimer, Die Wohnung unserer Zeit, in: Die Form, 6, 1931, S. 249-251

Hoffmann 1929

Herbert Hoffmann (Hg.), Haus und Raum. Ratgeber für Bauen und Wohnen Bd. 2, Schöne Räume, Stuttgart 1929

Huber 1932

T. Huber, Erhaltung und Ausnützung des Altwohnraums, in: Nachrichten der deutsche Linoleumwerke A.-G., 4, 1932, S. 14-18

Ingrisch 2002

Doris Ingrisch, Friedl Dicker-Brandeis, in: Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich, Wien 2002, S. 136-139

Innendekoration 1926

o. A., Eine „Einzimmer“ – Wohnung, in: Innendekoration, 37, 1926, S. 307-308

Innendekoration 1934

o. A., Wohnmöbel im Schrank. Behagen auch in Enge, in: Innendekoration, 7, 1934, S. 233

Kat. Ausst., Wien 1929/1930

Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Wiener Raumkünstler, Kat. Ausst., Wien 1929/30

Kat. Ausst., Wien 1931/1932

Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Der gute billige Gegenstand, Kat. Ausst., Wien 1931/32

Kat. Ausst., Wien 1980

Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Hg.), Neues Wohnen. Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938, Wien 1980

Kat. Ausst., Prag 1988

Arno Parik, Friedl Dicker 1898-1944, Ausstellung zum 90. Jahrestag der Geburt, Staatliches Jüdisches Museum in Prag, Kat. Ausst., Prag 1988

Kat. Ausst., Wien 1988

Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker, 2 x Bauhaus in Wien, Wien 1988

Kat. Ausst., Wien / München 1999

Elena Makarova, Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre, Kat. Ausst., Wien / München 1999

Kat. Ausst., Bielefeld 2009²

Patrick Rössler, Das Bauhaus am Kiosk. die neue linie 1929-1943, Bielefeld 2009²

Kieren 2006²

Martin Kieren, Vom Bauhaus zum Hausbau – der Architekturunterricht und die Architektur am Bauhaus, in: Peter Feierabend und Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 413-552

Klemmer 1996

Clemens Klemmer, Ein Feuerwerk moderner Raumgestaltung. Zum 100. Geburtstag des Architekten Franz Singer, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 32, 08.02.1996, S. 33

Koepp 1990

Martin Koepp, Häuser, Möbel, Kinderspiele, in: Basler Arbeiterzeitung, 17.03.1990

Kölner Tageblatt 1931

Das richtige Wohnen, in: Kölner Tageblatt, Nr. 437/438, 29./30. August 1931, (keine Seitenangabe)

Küper / Zijl 1992

Marijke Küper und Ida van Zijl, Gerrit Th. Rietveld. The complete works, Utrecht 1992

Lehr 1931

Herbert Fritz Lehr, Junggeselle richtet sich ein, in: Die neue Linie, 11, 1931, S. 10-11

Leitner 2003

Heidemarie Leitner, Wohnung Lucie Rie, Wien – London – Wien. Wie es zur Rekonstruktion der Wohnung Lucie Rie kam, in: E. A. Plischke. Architekt und Lehrer, Achleitner u.a. (Hg.), Wien 2003, S. 26-38

Levetus 1930

Amelia S. Levetus, The space – saving „box“ furniture of architect Franz Singer, in: The Studio, 12, 1930, S. 446-448

Levetus 1931

Amelia S. Levetus, The fashion parlour, in: Commercial art. World ideas for advertisers, 6, 1931, S. 267-269

Levetus 1934

Amelia S. Levetus, A „most dwellable“ one-room flat, in: The Evening Standard, 26.07. 1934

Lobisch 2009

Mechthild Lobisch und Nina Wiedermeyer, Unbefangenheit oder subversive Geste? Ein Bucheinband von Anny Wottitz, in: Modellbauhaus, Ostfildern 2009, S. 123-126

Lotz 1931

Wilhelm Lotz, Möbel und Wohnraum, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, 2, 1931, S. 41-59

Maasberg/Prinz 2004

Ute Maasberg und Regina Prinz, Die Seele des Menschen wohnt in den Räumen, Die Neuen kommen. Weibliche Avantgarde in der Architektur der 20er Jahre, Hamburg 2004

Makarova 1990

Elena Makarova, From Bauhaus to Terezin. Friedl Dicker and her pupils, Jerusalem 1990

Mikoletzky 1997

Juliane Mikoletzky, u.a., Dem Zuge der Zeit entsprechend. Zur Geschichte des Frauenstudiums in Österreich am Beispiel der Technischen Universität Wien, Wien 1997

Moholy 1946

Lucia Moholy, Der Bauhausgedanke, in: Blick in die Welt, 10, 1946, S. 30-31

Muthesius 1922

Hermann Muthesius, Die schöne Wohnung. Beispiele neuer deutscher Innenräume, München 1922

Müller 2009

Ulrike Müller u.a., Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München 2009

Neue Hauswirtschaft 1930

o. A., Raumausnutzung in der Altwohnung, in: Neue Hauswirtschaft, 11, 1930, S. 222

Nierhaus 2009

Andreas Nierhaus, Eine kritische Moderne. Bauen und Wohnen in Wien um 1930, in: Kampf um die Stadt, Kat. Ausst., Wolfgang Kos (Hg.), Wien 2009, S. 244-251

Ott 2009a

Marlene Ott, Josef Frank (1885-1967) – Möbel und Raumgestaltung, phil. Diss., Wien 2009

Ott 2009b

Marlene Ott, Josef Frank und das Einrichtungsunternehmen Haus & Garten, in: Möbel zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914-1941, Eva B. Ottillinger (Hg.), Kat. Ausst., Wien 2009, S. 121-130

Ottillinger 1994

Eva B. Ottillinger, Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg und Wien 1994

Ottillinger 2003

Eva B. Ottillinger, „Home Stories“. Ernst Plischke als Innenarchitekt und Möbeldesigner, in: Ernst Plischke. Das neue Bauen und die neue Welt, Akademie und Hofmobiliendepot (Hg.), Wien 2003

Ottillinger 2009

Eva B. Ottillinger, Möbel zwischen den Kriegen, Wiener Möbel 1914-1941, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Kat. Ausst., Wien 2009

Plakolm-Forsthuber 1994

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994

Plakolm-Forsthuber 1999

Sabine Plakolm-Forsthuber, Malerinnen der Zwischenkriegszeit, in: Jahrhundert der Frauen, Wien 1999, S. 134-157

Plakolm-Forsthuber 2007

Sabine Plakolm-Forsthuber, Zur Emigration bildender Künstlerinnen aus Österreich, in: Frauen im Exil, Klagenfurt / Celovec 2007, S. 51-75

Platz 1933

Gustav Adolf Platz, Wohnräume der Gegenwart, Berlin 1933

Plischke 1969

Ernst A. Plischke, Vom Menschlichen im neuen Bauen, Wien/München 1969

Plischke 1989

Ernst A. Plischke, Ein Leben mit Architektur, Wien 1989

Romauch 2003

Angelika Romauch, Friedl Dicker. Marxistische Fotomontagen 1923/33, phil. Dipl., Wien 2003

Rukschcio / Schachel 1982

Burkhard Rukschcio und Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg und Wien 1982

Scheuba-Tempfer 2005

Mena Maria Scheuba-Tempfer, Ella Lingens. Eine Biographie, phil. Dipl., Wien 2005

Schuster 1927

Franz Schuster, Eine eingerichtete Kleinstwohnung, Frankfurt am Main 1927

Schrom 1988

Georg Schrom, Friedl Dicker, Franz Singer, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien, Kat. Ausst., Wien 1988, S. 8-14

Seckendorff 2006^{2a}

Eva von Seckendorff, Die Tischlerei- und Ausbauwerkstatt, in: Peter Feierabend und Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 402-411

Seckendorff 2006^{2b}

Eva von Seckendorff, Lizenzen und Geschäfte des Bauhauses, in: Peter Feierabend und Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 414-415

Sommer 1976

Herbert Sommer, Franz Schuster 1892-1972, Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Wien 1976

Strathaus 1990

Schulte Strathaus, in: Basler Arbeiterzeitung, Häuser, Möbel, Kinderspiele. Franz Singer und Friedl Dicker, Ausstellung zum Gedenken zweier vergessener Bauhaus-Künstler, Basel 17. März 1990

Tavel 1994

Hans Christoph von Tavel, Johannes Itten. Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kat. Ausst., Berlin u.a. 1994, S. S. 37-58

Thöner 2002

Wolfgang Thöner, Das Bauhaus wohnt. Leben und Arbeiten in der Meisterhaus-siedlung Dessau, Dessau/Leipzig 2002

Tietze 1927/28

Hans Tietze, Wiener Kunstschau 1927, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 61, 1927/28, S. 69-76

Trauttmansdorff 1988

Stefanie Trauttmansdorff, Prolog, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Franz Singer, Friedl Dicker. 2 x Bauhaus in Wien, Kat. Ausst., Wien 1988, S. 7-8

o. A., Ullsteins Blatt der Hausfrau 1930

o. A., Der gute Hausgeist, Gute Küche, halbe Arbeit, in: Ullsteins Blatt der Hausfrau, 23, 1930, (keine Seitenangabe)

Unger 2009

Petra Unger, Kunst fürs Seelenheil, in: Mut zur Freiheit. Faszinierende Frauen, bewegte Leben, 2009, S. 105-114

Urban 1930

Gisela Urban, Wohnlichkeit im kleinsten Raum, in: Neue Hauswirtschaft, 9, 1930, S. 179

Urban 1931

Gisela Urban, Ordnung im Kinderzimmer, in: Das schöne Heim. Haus Wohnung, Garten, Kunsthandwerk, 12, 1931, S. 432-434

Urban 1932a

Gisela Urban, A Viennese Entertains, in: Independent Woman, 11, 1932, S. 400-401

Urban 1932b

Gisela Urban, Der Platz am Feuer. Wie er sich gewandelt hat, in: Die Frau und Mutter, 12, 1932, S. 27-28

Urban 1936

Gisela Urban, Der Platz am Feuer, in: Frau und Welt. Österreichische illustrierte Zeitschrift, 10, 1936, S. 8-9

Vignau-Wilberg 1970

Peter Vignau-Wilberg, Friedl Dicker, Franz Singer, Hans Maria Wingler (Hg.), Kat. Ausst., Darmstadt 1970

Völker 2002

Angela Völker, Kunsthandwerk und Design. Von der Wiener Werkstätte bis heute, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 20. Jh., Wieland Schmied (Hg.), München u. a. 2002, S. 489-528

Warncke 1990

Carsten-Peter Warncke, Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917-1931, Köln 1990

Weber 1994

Klaus Weber, Kunsthandwerk – Geistwerk – Handwerk. Die Werkstätten in den ersten Jahren des Bauhauses, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kat. Ausst., Berlin u.a. 1994, S. 215-281

Weigel 1991

Doris Weigel, Das Prinzip von Einraumwohnungen als räumliches Manifest. Weigel Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre, phil. Dipl., Wien 1991

Weigel 1996

Doris Weigel, Die Einraumwohnung als räumliches Manifest der Moderne. Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre, Schliengen 1996

Weissenbacher 1996

Gerhard Weissenbacher, Tennisclubhaus Dr. Hans Heller, in: In Hietzing gebaut, Architektur und Geschichte eines Wiener Bezirkes, 1 Bd., Wien 1996

Wick 1983

Rainer K. Wick, Das Ende des Funktionalismus. Am Beispiel des Möbeldesign, in: Kunstforum international, 66, 1983, S. 26-50

Wick 1994

Rainer K. Wick, Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kat. Ausst., Berlin u.a. 1994, S. 117-168

Wingler 2002⁴

Hans Maria Wingler, Das Bauhaus, 1919-1933, Weimar, Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Köln 2002⁴ (Nachdruck der 1. Auflage 1968)

Winkler 1994

Klaus-Jürgen Winkler, In der Wiege lag noch kein weißer Würfel. Zur Architektur am frühen Bauhaus, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kat. Ausst., Berlin u.a. 1994, S. 283-319

Witt-Döring 1980

Christian Witt-Döring, Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938, in: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Hg.), Neues Wohnen. Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938, Kat. Ausst, Wien 1980, S. 27-58

Wyss 1936

Max Albert Wyss, Eine Zweizimmerwohnung in Wien, in: Das ideale Heim. Eine schweizerische Monatszeitschrift für Haus, Wohnung, Garten, 6, 1936, S. 223-228

Zwiauer 1993

Charlotte Zwiauer, Friedl Dicker, in: Wir sind die Ersten, die es wagen. Biographien deutschsprachiger Wissenschaftlerinnen, Forscherinnen, intellektueller Frauen, Wien 1993, S. 32-35

Zwiauer 2004

Charlotte Zwiauer, Aufbruch der Geschlechter zwischen Moderne und Antimoderne. Die Künstlerin und Kunstpädagogin (1898-1944), in: Die Revolutionierung des Alltags, Frankfurt 2004, S. 225-242

Online-Quellen:

o. A., Gisela Urban, in: Frauen in Bewegung, 13.04.2011, 11:38, URL: http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_urban.htm

Liselotte Schwab, Alma Wittlin-Frischauer, in: Wiener Kunstgeschichte gesichtet, 13.04.2011, 13:13, URL: http://www.univie.ac.at/geschichteGesichtet/a_wittlin-frischauer.html

o. A., Geschichte des Unternehmens Midgard, 03.10.2011, 15:10, URL: <http://www.midgardlicht.de/frontend/index.php?itid=236&>

Elena Makarova, Brief von Friedl Dicker an Anny Wottitz von 1924 und 1925, in: Anny Briefsammlung, 31.10.2011, 13:56, URL: http://www.makarovainit.com/friedl/anne_brief.pdf

Elena Makarova, Anny Wottitz, Martha Döberl, Margit Téry-Adler, in: Namenindex 1, 02.05.2011, 13:53, URL: <http://www.makarovainit.com/friedl/namenindex1.pdf>

8.2 Archive

Bauhausarchiv, Berlin

Archiv der Universität für Angewandte Kunst, Wien

Nachlass Georg Schrom, Wien

Wiener Stadt- und Landesarchiv, Wien

8.3 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ottlinger 2009, S. 23

Abb. 2: Ottlinger 2009, S. 33

Abb. 3: Allmayer-Beck 1996², S. 95

Abb. 4: Schuster 1927, S. 6

Abb. 5: Sommer, S. 41

Abb. 6: Ottlinger 2009, S. 40

Abb. 7: Ottlinger 2009, S. 38

Abb. 8: http://www.bda.at/text/136/Work-in-Progress/6449/Anton-Brenner_Wien-15-Rauchfangkehrergasse-26-Heinickegasse-1, 09.11.2011, 13:32

Abb. 9: http://www.bda.at/text/136/Work-in-Progress/6449/Anton-Brenner_Wien-15-Rauchfangkehrergasse-26-Heinickegasse-1, 09.11.2011, 13:32

Abb. 10: Allmayer-Beck 1996², S. 106

Abb. 11: Allmayer-Beck 1996², S. 117

Abb. 12: Witt-Döring 1980, S. 32

Abb. 13: Ottlinger 2009, S. 22

Abb. 14: Innendekoration 1926, S. 308

Abb. 15: Innendekoration 1926, S. 308

Abb. 16: Innendekoration 1926, S. 307

Abb. 17: Ankwicz von Kleehoven 1929, S. 21

Abb. 18: Ankwicz von Kleehoven 1929, S. 16

- Abb. 19: Ankwicz von Kleehoven 1929, S. 17
- Abb. 20: Ottillinger 2003, S. 101
- Abb. 21: Ottillinger 2009, S. 10
- Abb. 22: Witt-Döring, S. 49
- Abb. 23: Witt-Döring, S. 45
- Abb. 24: Le Corbusier / Jeanneret 1931, S. 103
- Abb. 25: Hilbersheimer 1931, S. 254
- Abb. 26: Hilbersheimer 1931, S. 255
- Abb. 27: Hilbersheimer 1931, S. 254
- Abb. 28: Hilbersheimer 1931, S. 257
- Abb. 29: Hilbersheimer 1931, S. 257
- Abb. 30: Winkler 2002⁴, S. 302
- Abb. 31: Kat. Ausst. Frühes Bauhaus, S. 268
- Abb. 32: Seckendorff 2006^{2a}, S. 407
- Abb. 33: Weber 1994, S. 269
- Abb. 34: Küper / Zijl 1992, S. 74
- Abb. 35: Winkler 1994, S. 306
- Abb. 36: Schrom 1988, S. 9
- Abb. 37: Winkler 1994, S. 302
- Abb. 38: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom
- Abb. 39: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom
- Abb. 40: Winkler 2002⁴, S. 371
- Abb. 41: Winkler 2002⁴, S. 371
- Abb. 42: Winkler 2002⁴, S. 372
- Abb. 43: Winkler 2002⁴, S. 372
- Abb. 44: Winkler 2002⁴, S. 372
- Abb. 45: Winkler 2002⁴, S. 372

Abb. 46: Wingler 2002⁴, S. 372

Abb. 47: Kat. Ausst., Wien / München 1999, S. 78

Abb. 48: Kat. Ausst., Wien / München 1999, S. 78

Abb. 49: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 50: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 51: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 74

Abb. 52: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 82

Abb. 53: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 85

Abb. 54: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 45

Abb. 55: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 30

Abb. 56: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 33

Abb. 57: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 37

Abb. 58: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 68

Abb. 59: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 69

Abb. 60: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 11

Abb. 61: Otillinger 2009, S. 51

Abb. 62: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 58

Abb. 63: Levetus 1930, S. 447

Abb. 64: Heim und Geselligkeit 1930, (keine Seitenangabe)

Abb. 65: Deutsche Kunst und Dekoration 1930, S. 266

Abb. 66: Kölner Tageblatt 1931 (keine Seitenangabe)

Abb. 67: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 60

Abb. 68: Urban 1932a, S. 401

Abb. 69: Lotz 1931, S. 56

Abb. 70: Lotz 1931, S. 56

Abb. 71: Architectura budownictwo, 1930, S. 274

Abb. 72: Kölner Tageblatt 1931 (keine Seitenangabe)

Abb. 73: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 102

Abb. 74: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 33

Abb. 75: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 99

Abb. 76: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 99

Abb. 77: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 98

Abb. 78: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 103

Abb. 79: Lotz 1931, S. 57

Abb. 80: Lotz 1931, S. 57

Abb. 81: Urban 1931, S. 232

Abb. 82: Urban 1931, S. 233

Abb. 83: Katharina Hövelmann, Fotografie, 15.02.2011

Abb. 84: Urban 1936, S. 8

Abb. 85: Tietze 1927/28, S. 77

Abb. 86: Tietze 1927/28, S. 79

Abb. 87: Tietze 1927/28, S. 80

Abb. 88: Witt-Döring 1980, S. 52

Abb. 89: Vignau-Wilberg 1970, S. 80

Abb. 90: Archiv der Universität für Angewandte Kunst, Wien

Abb. 91: Urban 1932a, S. 400

Abb. 92: Urban 1932a, S. 401

Abb. 93: Archiv der Universität für Angewandte Kunst, Wien

Abb. 94: Archiv der Universität für Angewandte Kunst, Wien

Abb. 95: Urban 1932a, S. 400

Abb. 96: Urban 1932a, S. 401

Abb. 97: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 40

Abb. 98: Wyss 1936, S. 225

Abb. 99: Domus 1934, S. 26

Abb. 100: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 39

Abb. 101: Wyss 1936, S. 223

Abb. 102: Domus 1934, S. 26

Abb. 103: Domus 1934, S. 27

Abb. 104: Domus 1934, S. 27

Abb. 105: Domus 1934, S. 27

Abb. 106: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 62

Abb. 107: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 62

Abb. 108: Lehr 1931, S. 11

Abb. 109: Lehr 1931, S. 11

Abb. 110: Lehr 1931, S. 10

Abb. 111: Lehr 1931, S. 11

Abb. 112: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 113: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 114: Decoration 1936, S. 17

Abb. 115: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 116: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 117: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 118: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 119: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 120: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 121: Decoration 1936, S. 16

Abb. 122: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 123: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 124: Decorative Art. The studio year book 1932, S. 77

Abb. 125: Decoration 1936, S. 19

Abb. 126: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 127: Architekt Prof. Mag. Manfred F. Resch

Abb. 128: Architekt Prof. Mag. Manfred F. Resch

Abb. 129: Architekt Prof. Mag. Manfred F. Resch

Abb. 130: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 131: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 132: o. A., Die Bau- und Werkkunst 1932, S. 118

Abb. 133: o. A., Die Bau- und Werkkunst 1932, S. 118

Abb. 134: o. A., Die Bau- und Werkkunst 1932, S. 118

Abb. 135: o. A., Die Bau- und Werkkunst 1932, S. 118

Abb. 136: o. A., Die Bau- und Werkkunst 1932, S. 119

Abb. 137: o. A., Die Bau- und Werkkunst 1932, S. 119

Abb. 138: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 139: Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom

Abb. 140: Weber 1994, S. 228

Abb. 141: Kieren 1994, S. 552

Abb. 142: Seckendorff 2006^{2b}, S. 414

Abb. 143: Wingler 2002⁴, S. 304

Abb. 144: Thöner 2002, S. 27

Abb. 145: Andreas Haus, Bauhaus – geschichtlich, in: in: Peter Feierabend und Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006², S. 14-33, hier: S. 21

Abb. 146: Thöner 2002, S. 50

Abb. 147: Allmayer-Beck 1996², S. 107

Abb. 148: Allmayer-Beck 1996², S. 107

Abb. 149: Kat. Ausst., Wien 1993, S. 90

Abb. 150: Decoration 1936, S. 19

Abb. 151: Decoration 1936, S. 19

Abb. 152: Allmayer-Beck 1996², S. 109

Abb. 153: Schuster 1927 (keine Seitenangabe)

Abb. 154: Hilbersheimer 1931, S. 258

Abb. 155: Hilbersheimer 1931, S. 256

Abb. 156: Innendekoration 1930, S. 223

Abb. 157: Innendekoration 1930, S. 227

Abb. 158: Kat. Ausst., Wien 1988, S. 37

Abb. 159: Kat. Ausst., Wien 1988 S. 92

8.4 Abbildungen

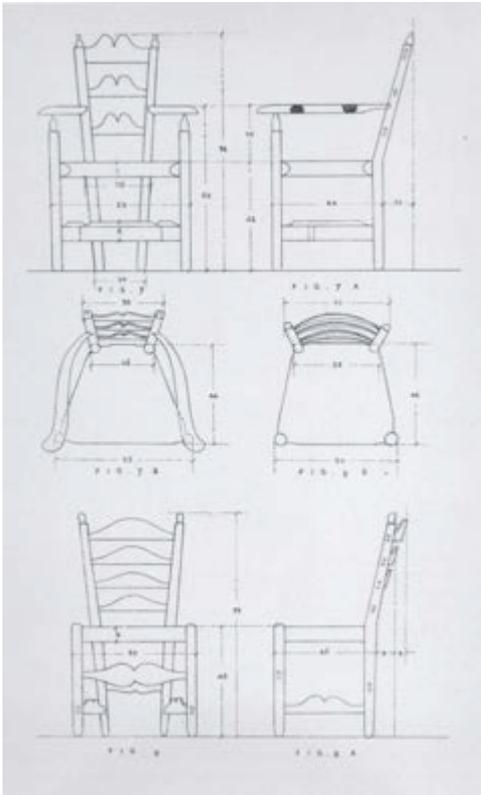


Abb. 1: Oskar Strnad, Stuhlentwürfe aus dem Vorlagenwerk "Einfacher Hausrat", 1916.



Abb. 2: Margarete Schütte-Lihotzky, Einrichtung der Wohnküche für das Kernhaus Typ 7, 1923.



Abb. 3: Margarete Schütte-Lihotzky, Frankfurter Küche, Entwurf 1927, rekonstruierte Ausstellungsküche, MAK.



Abb. 4: Franz Schuster, Wohnküche aus: „Die eingerichtete Kleinstwohnung“, 1927.

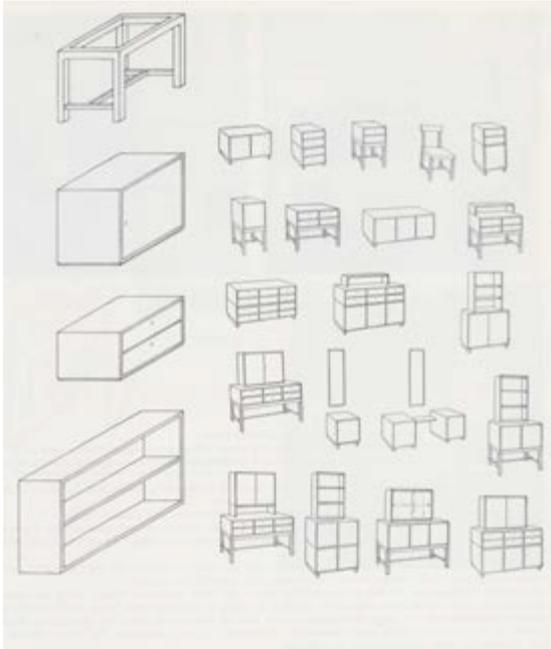


Abb. 5: Franz Schuster, Aufbaumöbel, Möbelbuch 1929.

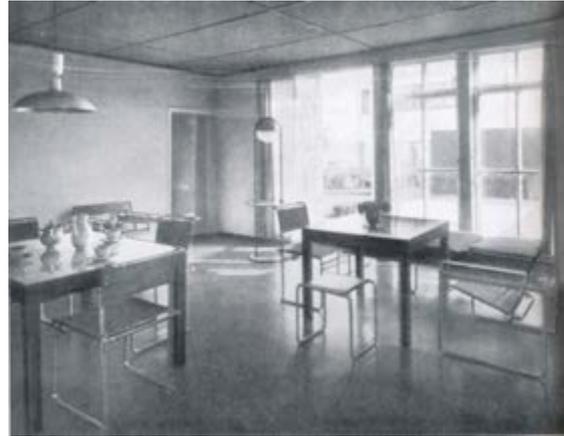


Abb. 6: Walter Gropius, Wohnraum seines Musterhauses in der Werkbundsiedlung Stuttgart-Weißenhof, 1927.



Abb. 7: Josef Frank, Schlafraum seines Musterhauses in der Werkbundsiedlung Stuttgart-Weißenhof, 1927.



Abb. 8: Anton Brenner, Einbauküche im Gemeindegartenhaus, Rauchfangkehrergasse 26, 1150 Wien, 1924.



Abb. 9: Anton Brenner, Klappbetten im Gemeindebau, Rauchfangkehrergasse 26, 1150 Wien, 1924.

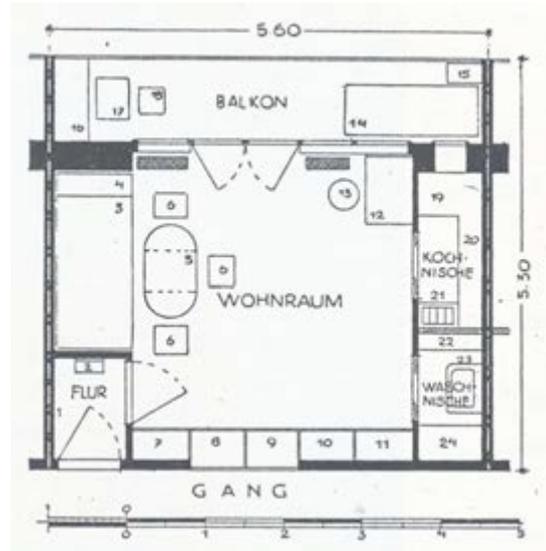


Abb. 10: Margarete Schütte-Lihotzky, Grundriss der Einzimmerwohnung für die berufstätige Frau Typ 3, 1928.

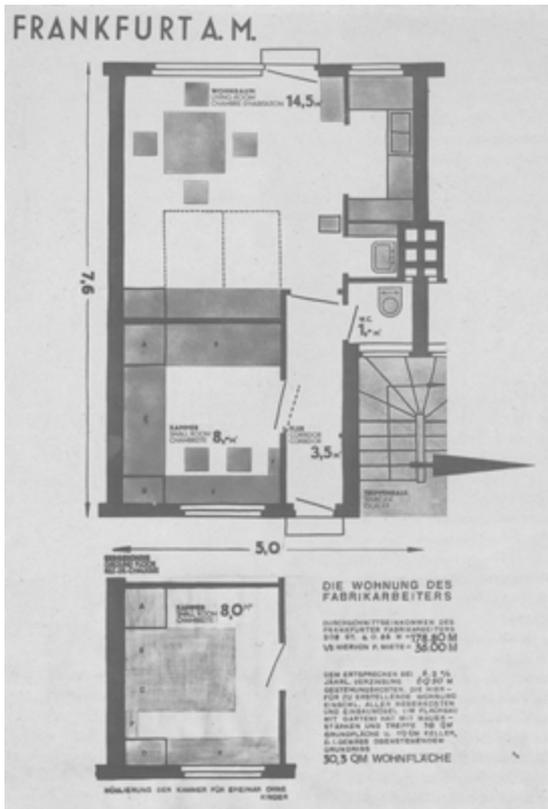


Abb. 11: Entwurf, „Die Wohnung für das Existenzminimum“, zusammen mit Wilhelm Schütte, 1929.



Abb. 12: Adolf Loos, Wohnzimmer im Haus Steiner in Wien-Hietzing, 1910.



Abb. 13: Josef Frank, Wohnzimmer im Haus Bunzl in Ortmann bei Pernitz in Niederösterreich, 1914.

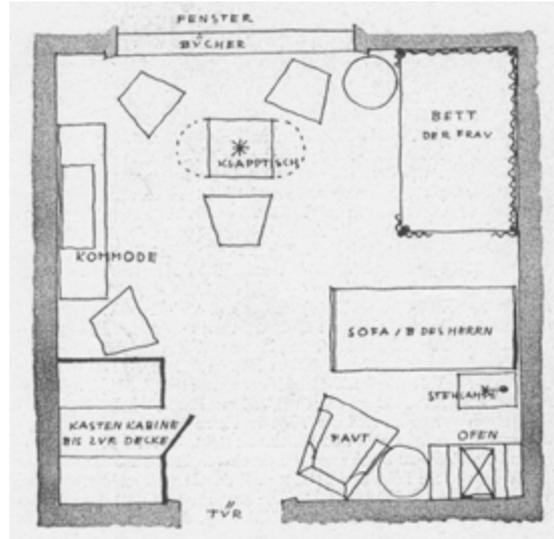


Abb. 14: Otto Niedermoser, Grundriss der „Einzimmer-Wohnung“, Zeitschrift „Innendekoration“ 1926.



Abb. 15: Otto Niedermoser, „Einzimmer-Wohnung“, Kamin-Ecke mit Bett des Herrn, tagsüber als Sofa, Zeitschrift „Innendekoration“ 1926.

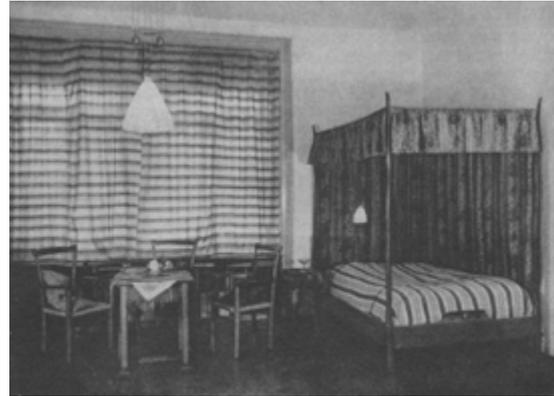


Abb. 16: Otto Niedermoser, „Einzimmer-Wohnung“, Speisebereich und Bett der Frau, Zeitschrift „Innendekoration“ 1926.

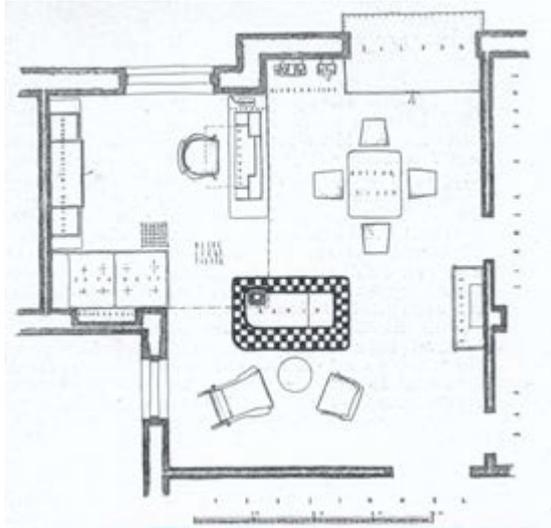


Abb. 17: Fritz Gross, "Einwohnraum" auf der Ausstellung "Die neuzeitliche Wohnung", Zeitschrift „Innendekoration“ 1929.



Abb. 18: Fritz Gross, "Einwohnraum" auf der Ausstellung "Die neuzeitliche Wohnung", ÖMKI, 1928.



Abb. 19: Fritz Gross, Sekretär- und Vitrinenkasten, ÖMKI 1928.

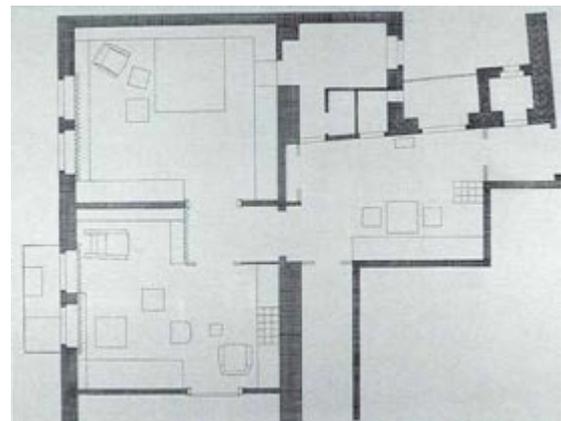


Abb. 20: Grundriss, Wohnung Lucie Rie, 1928.



Abb. 21: Ernst Plischke, Wohnzimmer Wohnung Lucie Rie, 1928.



Abb. 22: S. Theisz und H. Jaksch, „Zimmer einer berufstätigen Frau“, Sommerausstellung Künstlerhaus, 1930.



Abb. 23: Ernst Plischke, Wohnküche, Ausstellung „Der gute billige Gegenstand“, ÖMKI, 1931/32.



Abb. 24: Le Corbusier, Pavillon de l'Esprit Nouveau, Internationale Kunstgewerbeausstellung, Paris 1925.

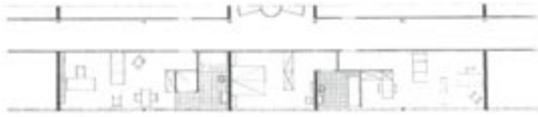


Abb. 25: Lilly Reich, Grundriss der Zwei- und Einraumwohnung, Bauausstellung, Berlin 1931.



Abb. 26: Lilly Reich, Zweiraumwohnung, Bauausstellung, Berlin 1931.

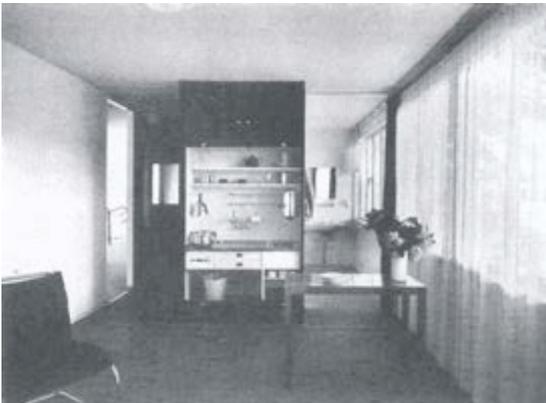


Abb. 27: Lilly Reich, Einraumwohnung, Bauausstellung, Berlin 1931.



Abb. 28: Carl Fieger, Grundriss einer „Etagenwohnung“, Bauausstellung, Berlin 1931.

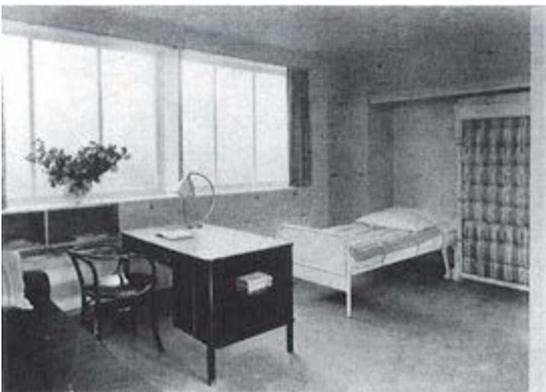


Abb. 29: Carl Fieger, Blick auf die Klappbetten, „Etagenwohnung“, Bauausstellung, Berlin 1931.

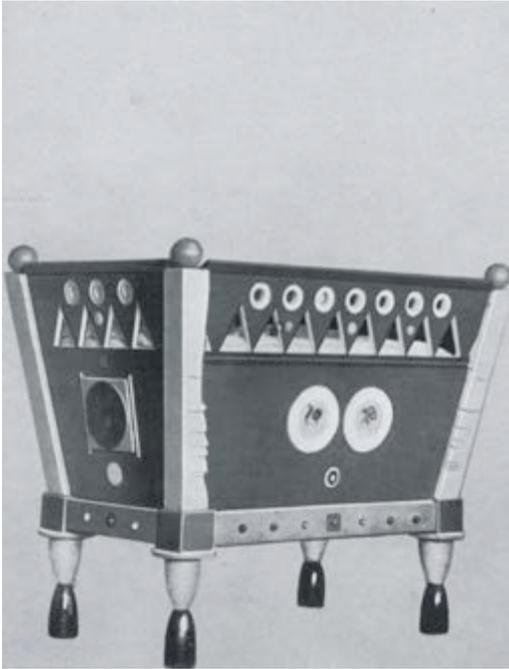


Abb. 30: Johannes Itten, Kinderbett, Holz bemalt, um 1921.

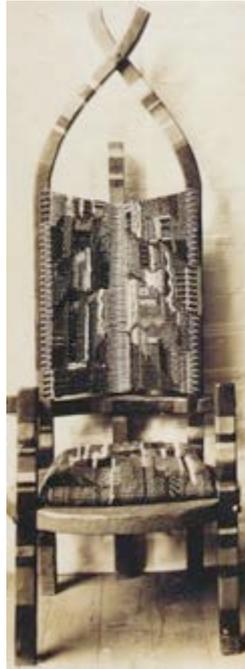


Abb. 31: Marcel Breuer, „Afrikanischer Stuhl“, 1921.



Abb. 32: Walter Gropius und StudentInnen des Bauhauses, Direktorenzimmer, 1923, Foto: Lucia Moholy, im Druck handkoloriert, Bauhaus-Archiv Berlin.



Abb. 33: Marcel Breuer, Lattenstuhl T1a, 1922.



Abb. 34: Gerrit Rietveld, „Rot-Blau-Stuhl“, um 1925.

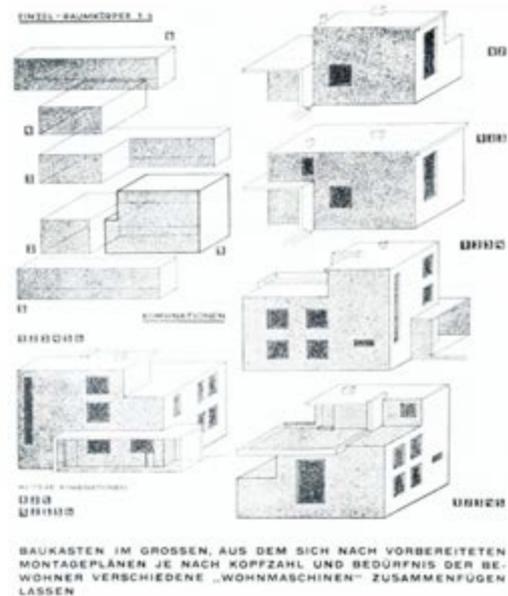


Abb. 35: Walter Gropius (Baubüro), „Baukasten im Großen“, 1921/23.



Abb. 36: Friedl Dicker, Franz Singer, Grundriss eines Wohnhauses, um 1922, 45 x 30 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.

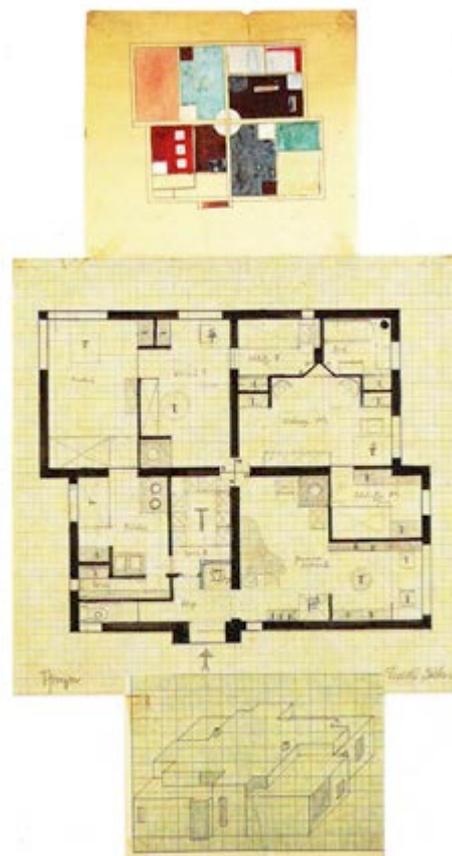


Abb. 37: Friedl Dicker, Franz Singer, Entwurfspläne für ein Einfamilienhaus, um 1922, Tusche und Graphit auf Millimeterpapier bzw. Deckfarbe und Graphit auf Papier, 57,8 x 30,1 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.



Abb. 38: Lehrvertrag (Vorderseite), abgeschlossen zwischen Franz Singer und dem Bauhaus, 20. Mai 1922, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

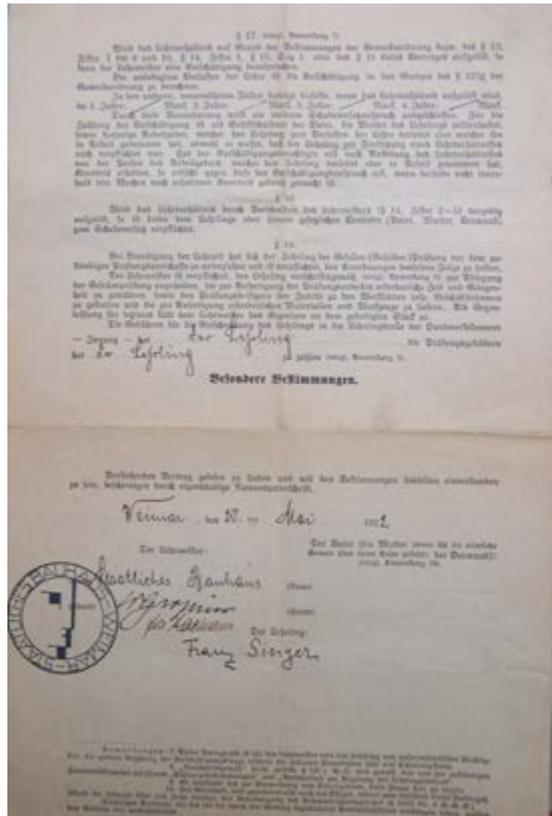


Abb. 39: Lehrvertrag (Rückseite), abgeschlossen zwischen Franz Singer und dem Bauhaus, 20. Mai 1922, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 40: Georg Muche (Entwurf) und Adolf Meyer mit dem Baubüro Gropius (technische Ausführung), „Versuchshaus“ in Weimar, Blick von der Straße „Am Horn“, Weimar 1923.

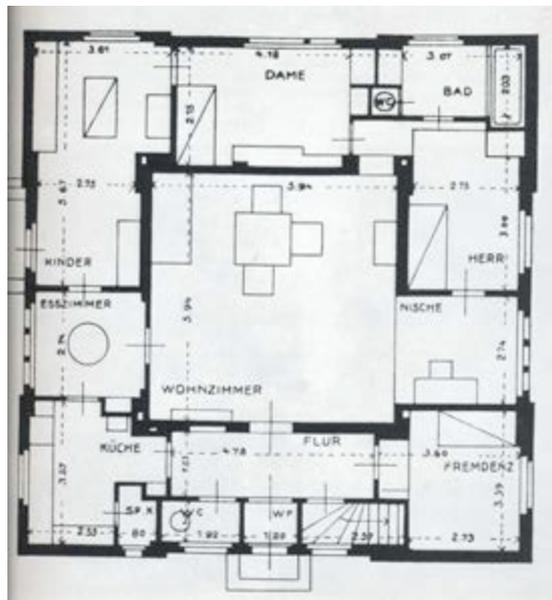


Abb. 41: Georg Muche, Grundriss, „Versuchshaus“, Weimar 1923.



Abb. 42: Benita Otte und Ernst Gebhardt, Küche, „Versuchshaus“, 1923.



Abb. 43: Erich Dieckmann, Zimmer des Herrn, „Versuchshaus“, 1923.



Abb. 44: Marcel Breuer, Zimmer der Dame, „Versuchshaus“, 1923.

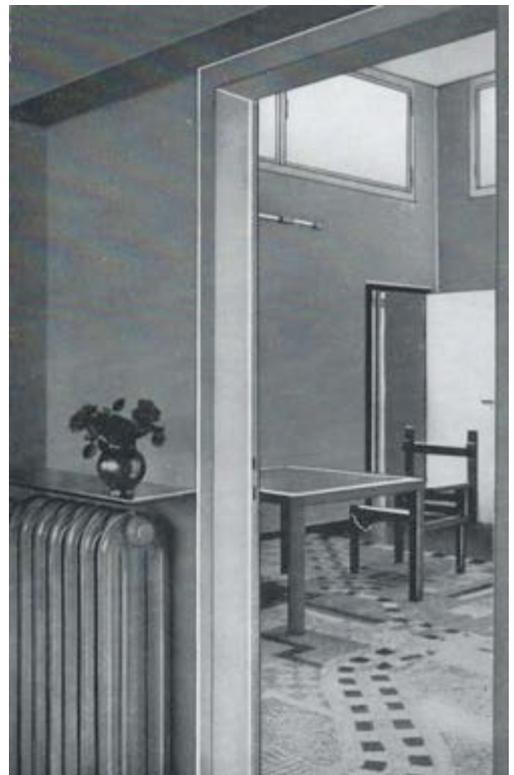


Abb. 45: Marcel Breuer, Wohnzimmer, „Versuchshaus“, 1923.

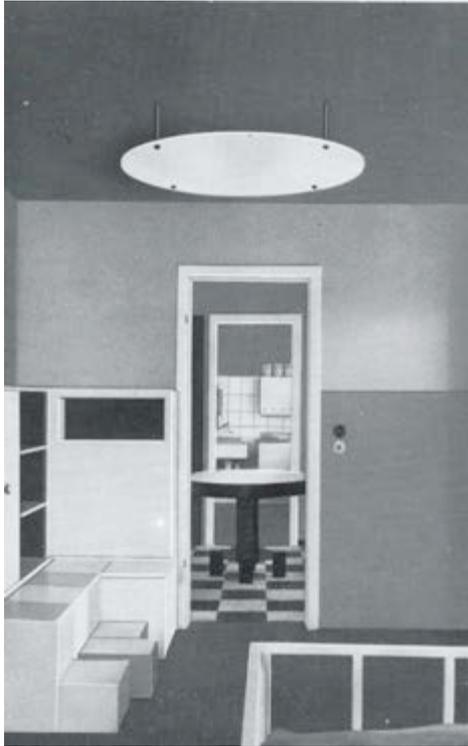


Abb. 46: Alma Buscher und Erich Brendel, Kinderzimmer, „Versuchshaus“, 1923.



Abb. 47: Verkaufsraum der „Werkstätten Bildender Kunst“, Fehlerstraße 1, Berlin Friedenau, Foto 1924/25, Bauhaus-Archiv Berlin.



Abb. 48: Friedl Dicker, Wandbehang, 1924/25, 28 x 64,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 49: Friedl Dicker zugeschrieben, Möbelbezugsstoff, Baumwolle, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

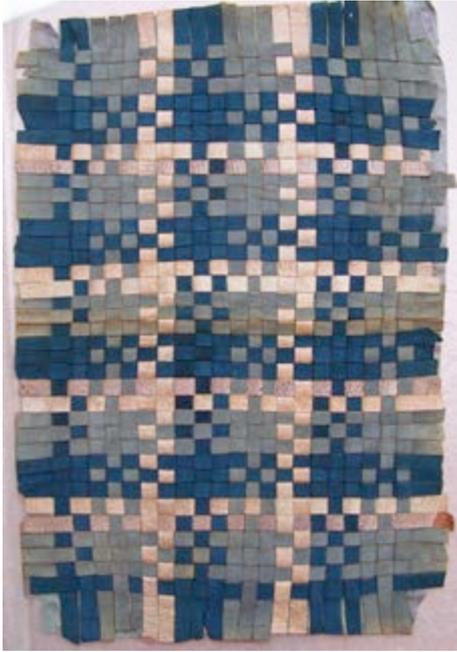


Abb. 50: Friedl Dicker zugeschrieben, verwobene Lederstreifen, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 51: Ateliergemeinschaft, Bauleitung: Jacques Groag, Tennisclubhaus für Dr. Hans Heller, 1928, Reichgasse 1130 Wien (nicht erhalten).



Abb. 52: Ateliergemeinschaft, Gartenhaus Alice Moller, 1931 Starkfriedgasse 1190 Wien (nicht erhalten).



Abb. 53: Ateliergemeinschaft, Gästehaus Hériot, 1932-34, Rustenschacherallee 1020 Wien (nicht erhalten)



Abb. 54: Ateliergemeinschaft, Modesalon Lore Kriser, um 1929, Gluckgasse 1010 Wien.



Abb. 55: Ateliergemeinschaft, Schlafzimmer Anny Moller, 1931, Starkfriedgasse 19 1190 Wien.



Abb. 56: Ateliergemeinschaft, Blick ins Esszimmer, Wohnung Adler, Ende 20er Jahre, Laubenheimerstraße 1 Berlin.



Abb. 57: Ateliergemeinschaft, Blick ins Esszimmer, Wohnung Dr. Reijmers-Münz, 1930, Goldegggasse 1040 Wien.



Abb. 58: Ateliergemeinschaft, Kinder in der Haushaltensnische, Städtischer Kindergarten Goethehof, 1930, Schüttaustraße 1020 Wien (nicht erhalten).



Abb. 59: Ateliergemeinschaft, Garderobe als Sammelraum, Städtischer Kindergarten Goethehof, 1930, Schüttaustraße 1020 Wien (nicht erhalten).



Abb. 60: Ateliergemeinschaft, Wohnungseinrichtung, Kunstschau 1927.



Abb. 61: Ateliergemeinschaft, „Diwanbett“, 1928-1938, Erle, Jutegurte, Scherenmechanismus: Poldi Schrom, Farben: Friedl Dicker.

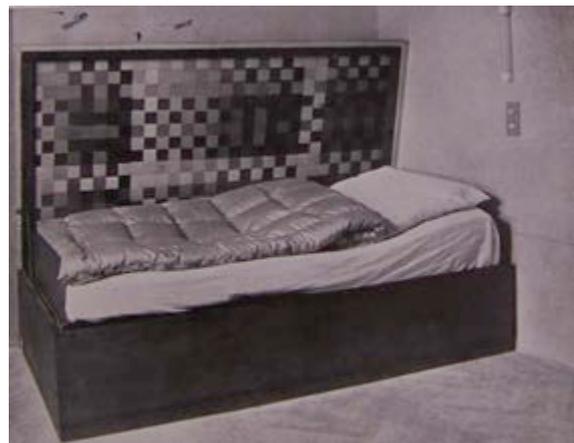


Abb. 62: Ateliergemeinschaft, „Diwanbett“, Zeitschrift „The Studio“, 1930.

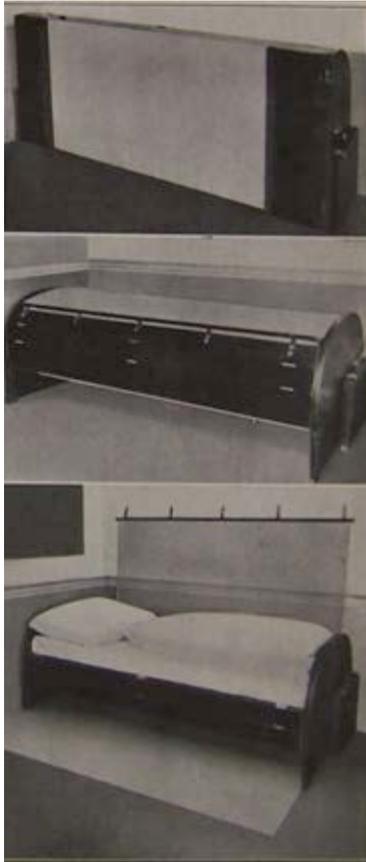


Abb. 63: Ateliergemeinschaft,
Klappbett, Sonderdruck der Zeitschrift
„Heim und Geselligkeit“, 1930.

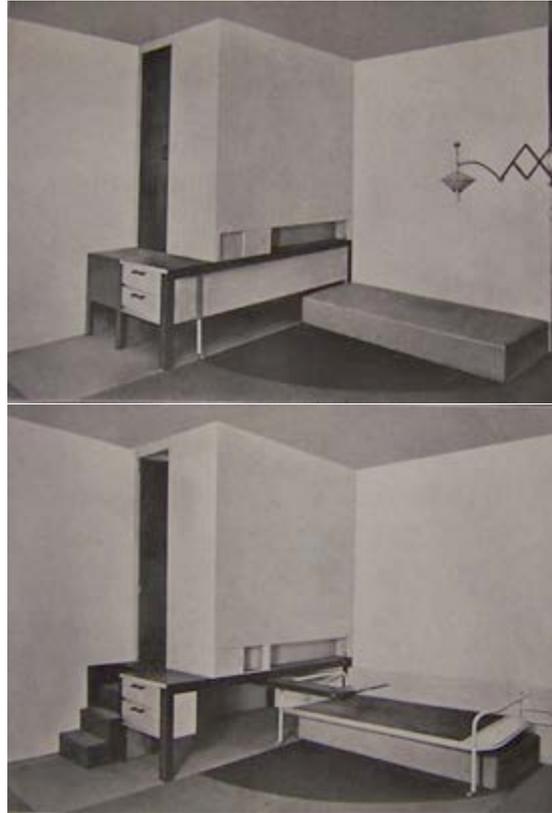


Abb. 64: Ateliergemeinschaft,
„Schrankzimmer“, Zeitschrift „Deutsche
Kunst und Dekoration“, 1930.

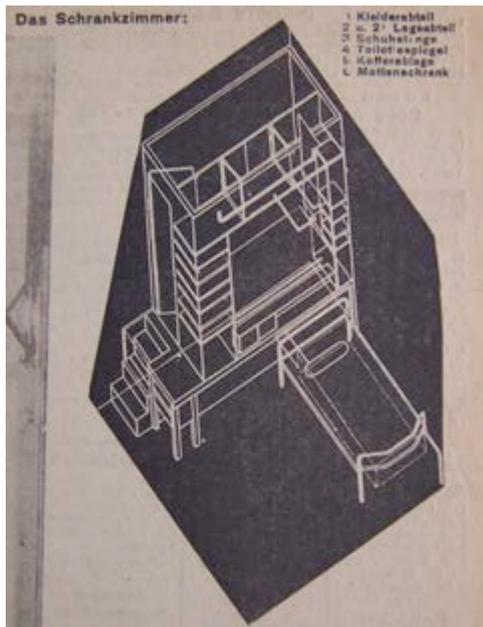


Abb. 65: Atelieregemeinschaft, „Schrankzimmer“, „Kölner Tageblatt“, 1931.



Abb. 66: Atelieregemeinschaft, „Sesselgarnitur aus dem Buffet“, 1927, Tempera, Buntpapier, Tusche auf Karton, 74 x 51 cm, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

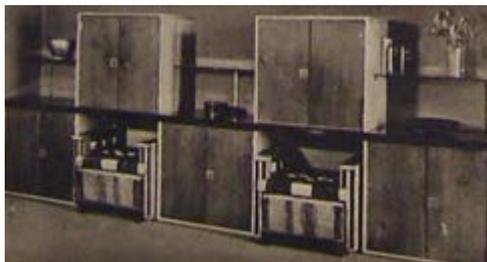


Abb. 67: Atelieregemeinschaft, „Kistenkasten“, Zeitschrift „Independent Woman“, 1932.



Abb. 68: Atelieregemeinschaft, „Buffet“, Zeitschrift „Die Form“, 1931.



Abb. 69: Atelieregemeinschaft, „Buffet“, Zeitschrift „Die Form“, 1931.

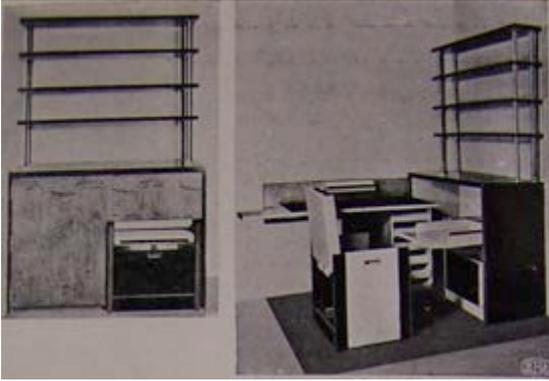


Abb. 70: Ateliergemeinschaft, Schreibtisch mit Klappfunktionen, Zeitschrift „Architectura budownictwo“, 1930.



Abb. 71: Ateliergemeinschaft, Frisiertisch, „Kölner Tageblatt“, 1931.

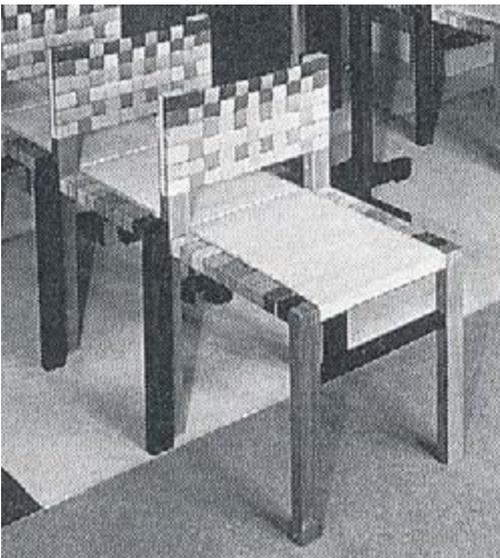


Abb. 72: Ateliergemeinschaft, Stapelstuhl aus dem Esszimmer der Wohnung Adler.



Abb. 73: Ateliergemeinschaft, Tisch mit ausziehbaren Platten, Ende der 20er Jahre.



Abb. 74: Bruno Pollak, stapelbarer Stahlrohrstuhl, um 1927, Stahlrohr, Rohrgeflecht, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 75: Atelieregemeinschaft, Stahlrohrstuhl mit Überkreuzung im Fuß, um 1932, Stahlrohr vernickelt, Ahornrahmen, Rohrgeflecht.



Abb. 76: Atelieregemeinschaft, V-Sessel, um 1933, Stahlrohr vernickelt, Rohrgeflecht.

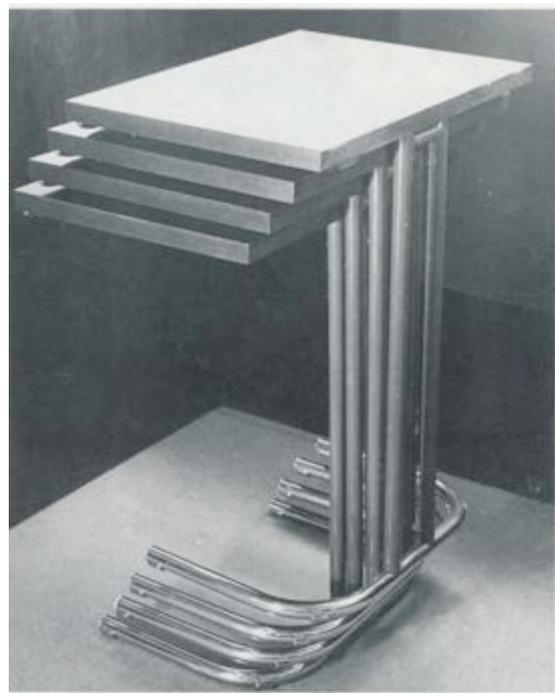


Abb. 77: Atelieregemeinschaft, Stapeltisch, um 1932, Stahlrohr, lackiert oder vernickelt, Paneelplatte.



Abb. 78: Ateliergemeinschaft, Schlafcouch als Bett, Zeitschrift „Die Form“, 1931.



Abb. 79: Ateliergemeinschaft, Schlafcouch als Sitzplatz, Zeitschrift „Die Form“, 1931.



Abb. 80: Ateliergemeinschaft, Wickeltisch, Zeitschrift „Das schöne Heim“, 1931.



Abb. 81: Ateliergemeinschaft, Wickeltisch unterteilt in zwei Schränke, Zeitschrift „Das schöne Heim“, 1931.

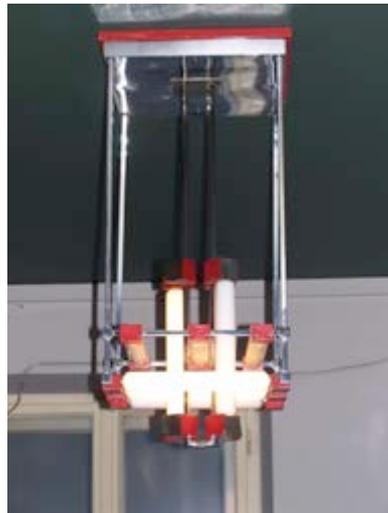


Abb. 82: Ateliergemeinschaft, 1929, Deckenbeleuchtung, Stahlstäbe, vernickelt, Soffittenlampen, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 83: Franz Singer, „Übereck-Dauerbrandofen für eine Halle, aus weiß glasierten und roten Kacheln“, Zeitschrift „Frau und Welt“, 1936.



Abb. 84: Walter Sobotka, Wohn- und Schlafraum, Kunstschau 1927.



Abb. 85: Oswald Haerdtl, Schlafraum, Kunstschau 1927.



Abb. 86: Josef Frank und Oskar Wlach, „Boudoir“, Kunstschau 1927.



Abb. 87: Ausstellungsstand der Ateliergemeinschaft auf der Ausstellung „Wiener Raumkünstler“, ÖMKI 1929/30.

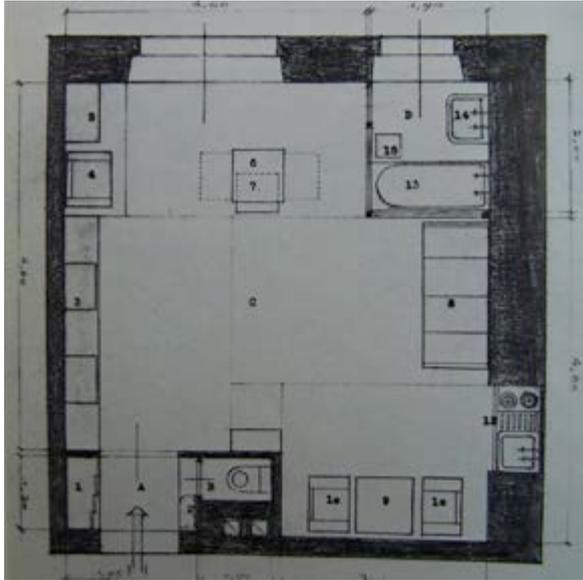


Abb. 88: Ateliergemeinschaft, Grundriss der Wohnung Dr. Heller, um 1927/28.



Abb. 89: Ateliergemeinschaft, Axonometrische Planansicht der Einraumwohnung Dr. Heller, 1927/28, Tempera auf Papier, 58,7 x 41,8 cm Archiv der Universität für Angewandte Kunst.



Abb. 90: Blick auf Schreibtisch und Telefontisch, Einraumwohnung Dr. Heller, 1927/28, Zeitschrift „Independent Woman“, 1932



Abb. 91: „Kistenkasten“, Einraumwohnung Dr. Heller, 1927/28, Zeitschrift „Independent Woman“, 1932



Abb. 92: Blick auf „Diwanbett“ und Sitznische, Einraumwohnung Dr. Heller, 1927/28, Fotografie, Archiv der Universität für Angewandte Kunst



Abb. 93: Sitznische, Detail der axonometrischen Planansicht der Einraumwohnung Dr. Heller, 1927/28, Tempera auf Papier, Archiv der Universität für Angewandte Kunst.



Abb. 94: Kordsamtsofa, Einraumwohnung Dr. Heller, 1927/28, Zeitschrift „Independent Woman“ 1932.

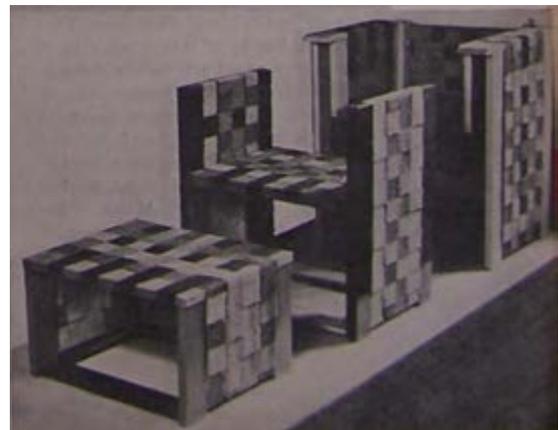


Abb. 95: Sessel bestehend aus drei Teilen, Einraumwohnung Dr. Heller, 1927/28, Zeitschrift „Independent Woman“ 1932.



Abb. 99: Blick auf den Arbeitsbereich, Schreibtisch und Fauteuil ausgezogen, Wohnung Reisner, 1929.



Abb. 100: Blick in den zweiten Raum, Wohnung Reisner, Zeitschrift „Das ideale Heim“, 1936.



Abb. 101: Blick auf das Podest mit Bank und gegenüberliegende Sitzecke, Wohnung Reisner, Zeitschrift „Domus“, 1934.



Abb. 102: Podest, Bett eingeschoben, Wohnung Reisner, Zeitschrift „Domus“, 1934.



Abb. 103: Podest, geöffnet, Wohnung Reisner, Zeitschrift „Domus“, 1934.



Abb. 104: Blick auf das Podest, Bett ausgezogen, Wohnung Reisner, Zeitschrift „Domus“, 1934.

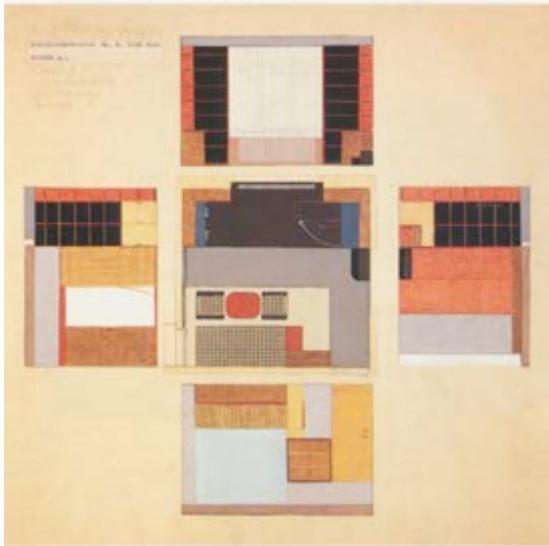


Abb. 105: Ateliergemeinschaft, Grundriss und Ansicht der Wände, Zimmer A, um 1929, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Karton, 74 x 70 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.

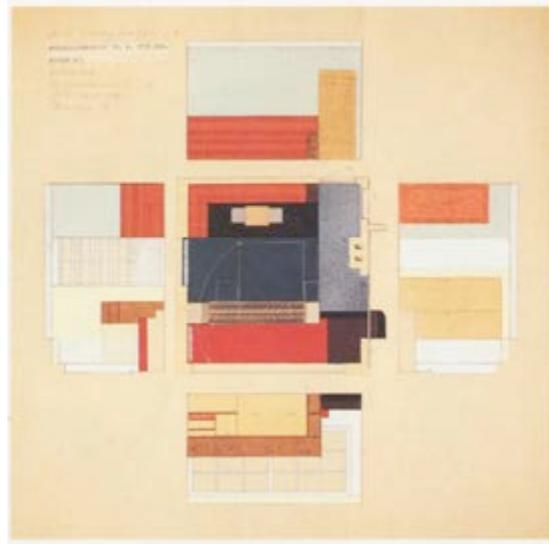


Abb. 106: Ateliergemeinschaft, Grundriss und Ansicht der Wände, Zimmer B, um 1929, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Karton, 74 x 70 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.



Abb. 107: Blick auf die Schlafcouch, Wohnung Dr. Lehr, Zeitschrift „Die neue Linie“ 1931.

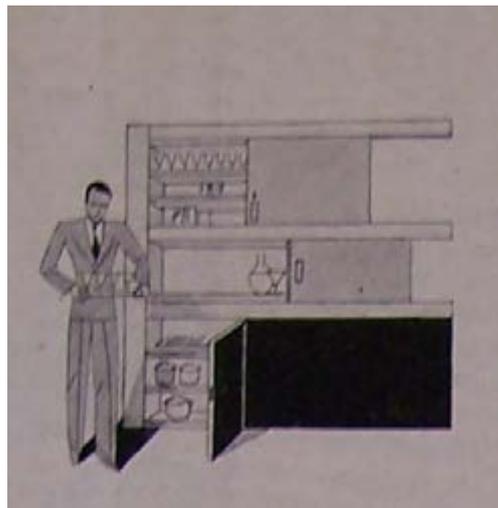


Abb. 108: Illustration des Wandschranks mit Durchreiche, Wohnung Dr. Lehr, Zeitschrift „Die neue Linie“ 1931.



Abb. 109: Schrank, Wohnung Dr. Lehr, Zeitschrift „Die neue Linie“ 1931.



Abb. 110: Schreibtisch, Wohnung Dr. Lehr, Zeitschrift „Die neue Linie“ 1931.



Abb. 111: Ateliergemeinschaft, Axonometrie der Wohnung Dr. Lehr, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Papier, 57,5 x 44 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

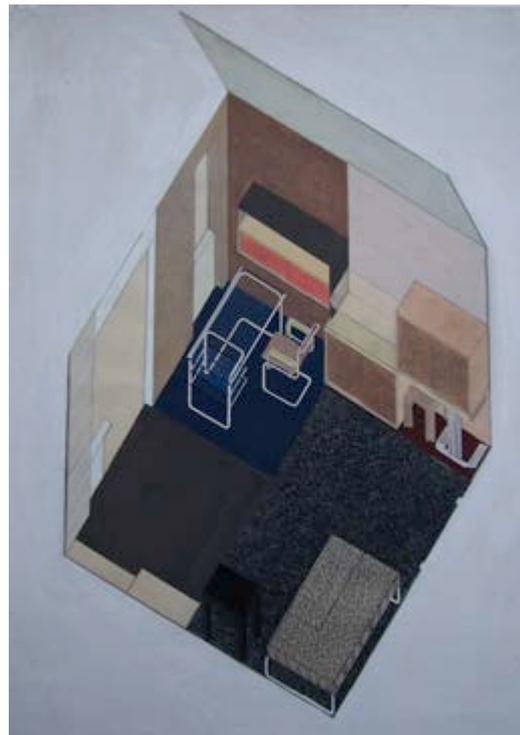


Abb. 112: Ateliergemeinschaft, Axonometrie der Wohnung Dr. Lehr, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Papier, 57,5 x 44 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

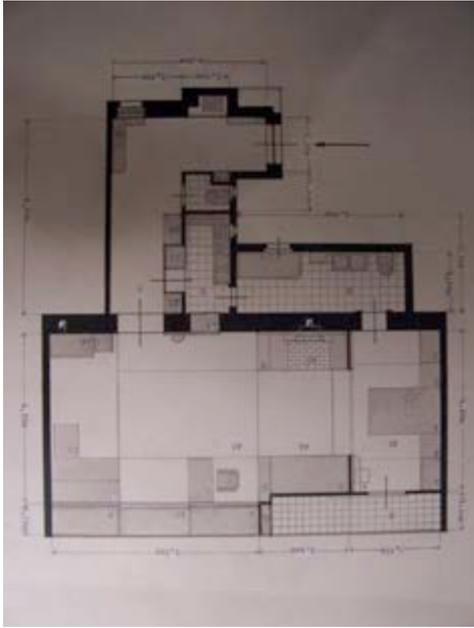


Abb.: 113: Grundriss Wohnung Dr. Reiner, Zeitschrift „Decoration“ 1936.



Abb. 114: Speisebereich der Wohnung Dr. Reiner, Originalfotografie, 10 x 15 cm, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 115: Atelieregemeinschaft Axonometrie, Wohnung Dr. Reiner, Tempera auf Papier, 64 x 55 cm, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 116: Speisebereich, Wandschrank unterhalb der Fenster, Wohnung Dr. Reiner, Originalfotografie, 10 x 15 cm, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 117: Speisebereich, Tische und Stühle, die im Wandschrank verstaut waren, Wohnung Dr. Reiner, Originalfotografie, 10 x 15 cm, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 118: Atelieregemeinschaft, Axonometrie, Arbeitsbereich, Wohnung Dr. Reiner, 41,7 x 35,3 cm, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

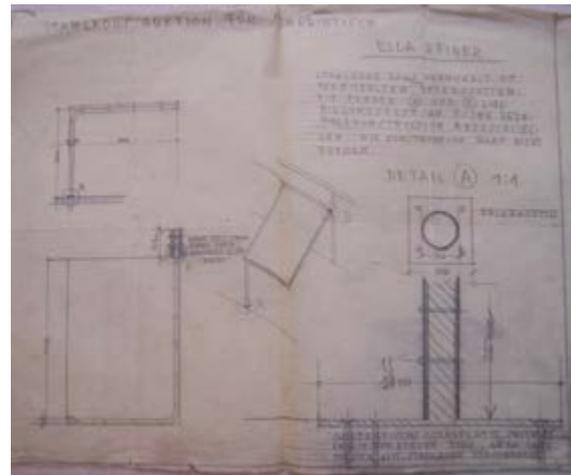


Abb. 119: Atelieregemeinschaft, Skizze, Schreibtisch für die Wohnung Reiner, Bleistift auf Papier, 27 x 40 cm, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 120: Wohnraum, Blick auf den Schlafbereich, Wohnung Dr. Reiner, Zeitschrift „Decoration“ 1936.



Abb. 121: Ateliergemeinschaft, Axonometrie, Schlafzimmer, Wohnung Dr. Reiner, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Papier, 39 x 37,7 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

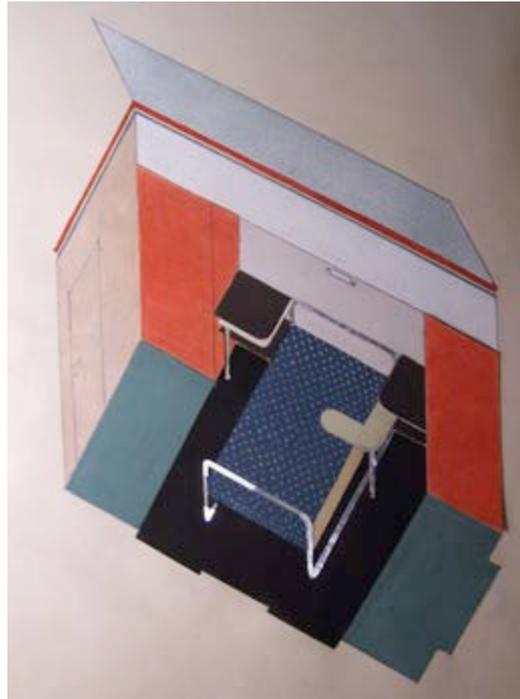


Abb. 122: Ateliergemeinschaft, Axonometrie, Schlafzimmer, Wohnung Dr. Reiner, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Papier, 48,8 x 37,8 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 123: Blick vom Essbereich auf den Wandschrank mit Durchreiche zur Küche, Wohnung Dr. Reiner, Zeitschrift „Decorative Art. The studio year book“, 1932.



Abb. 124: Blick von der Küche auf die Durchreiche zum Wohnraum, Wohnung Dr. Reiner, Zeitschrift „Decoration“, 1936.

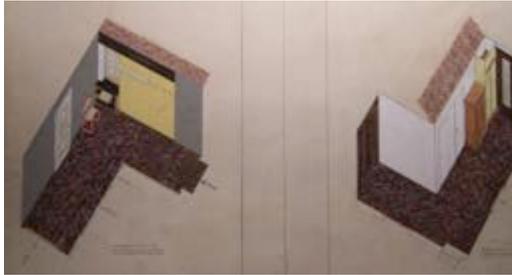


Abb. 125: Ateliergemeinschaft, Axonometrie, Vorzimmer, Wohnung Dr. Reiner, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Papier, 30,4 x 59,4 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 126: Blick vom Schlafzimmer auf Kamin und Tür zum Badezimmer, Fotografie, um 1990, Architekt Prof. Mag. Manfred F. Resch.



Abb. 127: Wohnzimmer, Wohnung Dr. Reiner, Fotografie, um 1990, Architekt Prof. Mag. Manfred F. Resch.



Abb. 128: Wohnzimmer, Wohnung Dr. Reiner, Fotografie, um 1990, Architekt Prof. Mag. Manfred F. Resch.



Abb. 129: Ateliergemeinschaft, Axonometrie, Küche, Wohnung Dr. Reiner, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Papier, 43,4 x 27,1 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

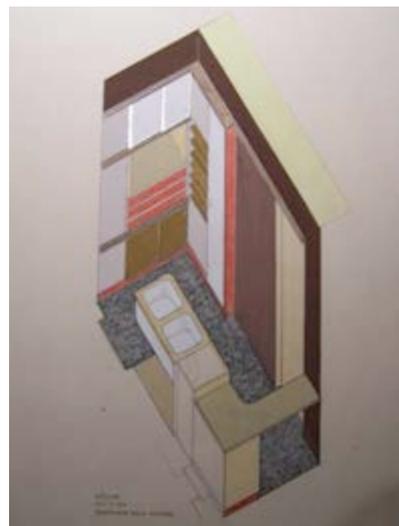


Abb. 130: Ateliergemeinschaft, Axonometrie, Küche, Wohnung Dr. Reiner, Bleistift, Buntstift, Tempera auf Papier, 44,5 x 27,1 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

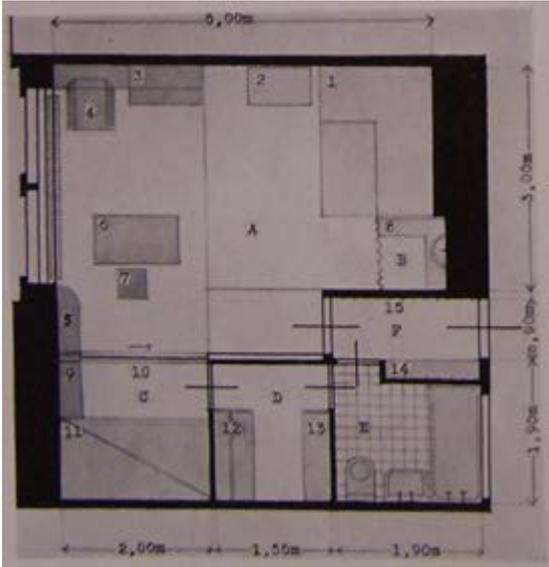


Abb. 131: Grundriss, Wohnung Breslauer, Zeitschrift „Die Bau- und Werkkunst“, 1932.



Abb. 132: Sitzecke, Wohnung Breslauer, Zeitschrift „Die Bau- und Werkkunst“, 1932.



Abb. 133: Arbeitsbereich, Wohnung Breslauer, Zeitschrift „Die Bau- und Werkkunst“, 1932.



Abb. 134: Arbeitsbereich, Wohnung Breslauer, Zeitschrift „Die Bau- und Werkkunst“, 1932.



Abb. 135: Stahlrohrstuhl, Wohnung Breslauer, Zeitschrift „Die Bau- und Werkkunst“, 1932.



Abb. 136: Bett mit schwenkbarem Nachttisch, Wohnung Breslauer, Zeitschrift „Die Bau- und Werkkunst“, 1932.



Abb. 137: Ateliergemeinschaft, Wohnung Breslauer, Farbskizze, Tempera auf Transparentpapier, 33 x 39,5 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.

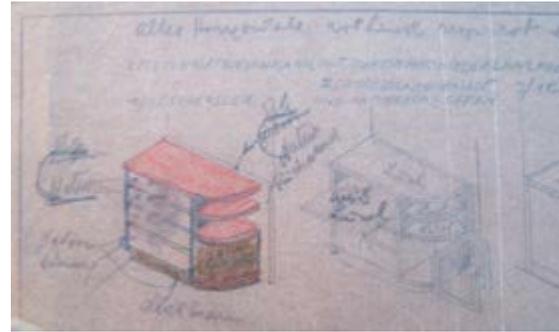


Abb. 138: Ateliergemeinschaft, Wohnung Breslauer, Farbskizze, Bleistift und Buntstift auf Transparentpapier, 10,5 x 28,6 cm, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg Schrom.



Abb. 139: Gunta Stölzl und Marcel Breuer, Stuhl, 1921.



Abb. 140: Wohnraum mit Sofa, „Versuchshaus Am Horn“, 1923.



Abb. 141: Alma Buscher, „Kinderspielschrank TI 24“, 1923.



Abb. 142: Erich Brendel, Teetisch mit herunterklappbaren Flügeln, um 1923.



Abb. 143: Walter Gropius und Marcel Breuer, Wandschrank zwischen Küche und Speisezimmer, Meisterhaus Gropius, 1926.

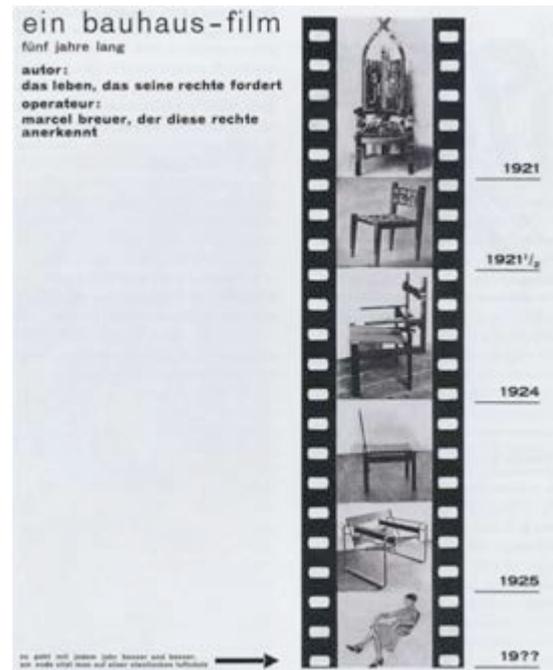


Abb. 144: Marcel Breuer, „Ein Bauhaus-Film fünf Jahre lang“, Fotocollage 1926.



Abb. 145: Rekonstruierte Farbgestaltungen im Meisterhaus Klee und Kandinsky, Dessau 2002.



Abb. 146: Margarete Schütte-Lihotzky, Schrankwand, Mustereinrichtung, Ausstellung „Heim und Technik“, München 1928.



Abb. 147: Margarete Schütte-Lihotzky, Sitz- und Bettnische, Mustereinrichtung, Ausstellung „Heim und Technik“, München 1928.

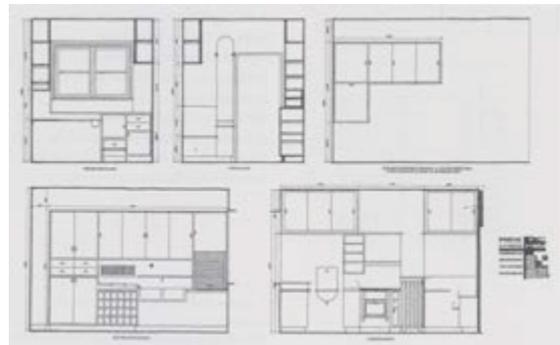


Abb. 148: Margarete Schütte-Lihotzky, Vorläufertyp der Frankfurter Küche mit Durchreiche, 1926.



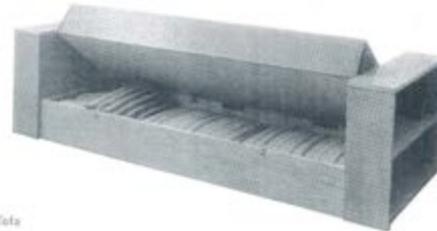
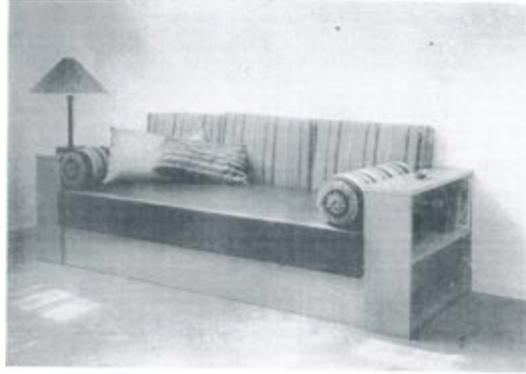
Abb. 149: Küchenschrank, Wohnung Dr. Reiner, Zeitschrift „Decoration“ 1936.



Abb. 150: Arbeitsfläche in der Küche, Wohnung Dr. Reiner, Zeitschrift „Decoration“ 1936.



Abb. 151: Margarete Schütte-Lihotzky, Schrank mit herausdrehbaren Betten, Kleinstwohnungstyp „ZWOFA“, 1928.



Jugendstil

Abb. 152: Franz Schuster, Liegesofa, „Eine eingerichtete Kleinstwohnung“ 1927.



Abb. 153: Marcel Breuer, Etagenwohnung, Bauausstellung Berlin 1931.



Abb. 154: Ludwig Mies van der Rohe, Einraumwohnung, Bauausstellung Berlin 1931.



Abb. 155: Le Corbusier, Jeanneret Perriand, „Einwohnraum“, 1929.

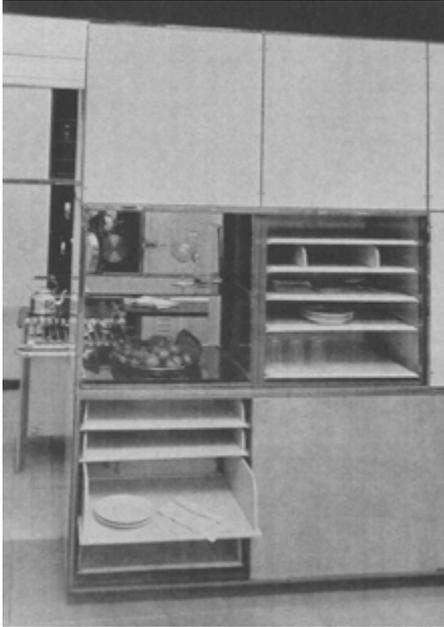


Abb. 156: Le Corbusier, Jeanneret, Perriand, Wandschrank mit Durchreiche zur Küche, „Einwohnraum“, 1929.



Abb. 157: Ateliergemeinschaft, Speisezimmer der Wohnung Dr. Reijmers-Münz, 1930.



Abb. 158: Ateliergemeinschaft, Podest mit herausdrehbarem Bett, Villa Hériot, 1930.

8.5 Quellentexte

DAS MODERNE WOHNPRINZIP: ÖKONOMIE DER ZEIT, DES RAUMES, DES GELDES UND DER NERVEN FRANZ SINGER MÖBEL

Aus den Schwierigkeiten der heutigen Wohnverhältnisse mußte notwendigerweise ein Stil entstehen. Die Bewußtwerdung und Erfüllung aller aus dem Mangel entstandenen Erfordernisse hatten eine Komprimierung zur Folge gegenüber der Reduzierung des pseudo-modernen Stils. Die geringe Zahl meist enger Räume gestatten nicht, sie für einen Einzelzweck dem ständigen Gebrauch zu entziehen. Ein Wohnzimmer ist zugleich EBzimmer, oft Gastzimmer, das Schlafzimmer ist zugleich Arbeitszimmer und alle Räume müssen für den Tagesaufenthalt zu verwenden, müssen verwandelbar sein. Eine der ersten Eigenschaften des Möbels hat demnach Raumersparnis und Verwandelbarkeit zu sein. Hier besteht die Forderung zu Recht, daß das Möbel mobil sei, nicht aber daß es, wie z. B. Diwans, Schreibtische, Bänke usw. schräg ins Zimmer oder täglich anders stehe. Aus dieser Beschaffenheit darf aber weder Mehrarbeit durch Schwierigkeit der Handhabung oder durch Wegräumen des Bettzeugs (z. B. bei einem Diwanbett) entstehen noch darf die Entlüftungsmöglichkeit darunter leiden, noch darf es unbequem, häßlich oder teuer werden.

So ist der Mangel zum formenden Prinzip geworden. Das brachte einen anderen großen Vorteil mit sich, neben dem, auf das Unnötige und Belastende verzichten zu müssen. Man hat erkannt, auf welchem kleinsten Raum man den Bedürfnissen an nötigstem Komfort gerecht werden kann, und wäre jetzt fähig, ein Haus von innen her angenehm, rationell in der Bewirtschaftung und daher sparsam zu gestalten. Und das nicht nur für den Mittelstand, sondern auch für die Arbeiterschaft. Es genügt aber noch nicht, ein Haus mit vielen kleinen Zellen wie für Bienen herzustellen und nun den Bewohner seinem Schicksal zu überlassen, ihn mit seinen zu vielen altmodischen, raumfressenden, in jeder Richtung unrationellen Möbeln einziehen zu lassen, sondern dieses Haus schon so zu gestalten, daß es allen Notwendigkeiten entspricht, ihm Möbel zur Verfügung zu stellen, die dafür zweckmäßig sind, und ihn anzuweisen, wie er sich in ihm mit ihnen einzurichten hat. Das erst wäre Wohnkultur. Die hier gezeigten Möbel von Franz Singer, Wien 9, Wasserburggasse 2, sind patentiert. Vertretung in Deutschland: Margit Téry, Berlin-Wilmersdorf, Laubenheimerstraße 1.

Quelle 1: "Das moderne Wohnprinzip, Ökonomie der Zeit, des Raumes, des Geldes und der Nerven, Franz Singer Möbel", "Kölner Tageblatt" 1931, aus: Schrom 1988, S. 11.

Wohnen selbst im Raum beschränkt wohnen
ein Vergnügen.

Sparen, Weglassen, sich dem Mangel besser ^{der} Notwendigkeit anpassen! Das scheint zunächst eine harte Forderung. Aber einmal in ~~xxx~~ ihrer positiven Eigenschaft erfasst, erkennt man sie als das erzieherische Prinzip.

Wie so häufig, wenn man sich mit einer unerlässlichen Notwendigkeit vertraut gemacht hat, hat sie nicht nur ihre Schrecken verloren, sondern lässt sich eine ganze Reihe wesentliche Vorteile abgewinnen.

Dass das Unnütze belastet, haben auch jene erfasst, die heute schon das "abgeräumte Biedermeier" eine oberflächlich ~~ist~~ ästhetische Antwort auf die strenge Forderung ~~in~~ der jetzigen ~~Wohnver-~~hältnisse ^{n. Beschaffenheit d. gegenwärtigen menschlichen} (der unbrauchbaren Formenvielfalt ~~ist~~ alt- oder neu-modischer Möbel vorziehen.

Die An- und Abgespanntheit des Berufstätigen stellt ihr gesteigertes Verlangen nach wirklicher Bequemlichkeit den heutigen Wohnschwierigkeiten entgegen. Diese bringen nun zustande, was keiner noch so Überzeugenden ~~Theorie~~ ^{Theorie} gelingen würde: mit einem Wust durch die Gewohnheit eingebürgerter Bräuche und Dinge aufzuräumen.

In den meist zu kleinen und wenigen Räumen erfordert die Ordnung, die zur Regenerierung des ganzen Menschen nötiger ist, denn je, einen solchen Aufwand an Mühe, dass nur ihre Lasten, nicht ihre Segnungen fühlbar werden.

Es mussten wegfallen: das Staatszimmer und dessen Gegenstände, längst komisch, ~~aber~~ ^{aber} im täglichen Gebrauch unerträglich. Nippes, Decken und Schoner sind im Aussterben. ~~Die~~ staubsammelnde Schnitzerei

Quelle 2: "Wohnen - selbst im Raum beschränkt wohnen - ein Vergnügen", unvollständiges Manuskript, Nachlass der Atelieregemeinschaft, Architekt Georg Schrom, Fotografie Katharina Hövelmann.

auch die bescheidene sogenannte ~~moderne~~ ^{die} ~~richtig~~ dem Geplagten Gehirn mit
ihrem Anspruch, täglich die Wege einer fremden Privatphantasie gehen zu
müssen auch dann noch eine Leistung ab, oder eine Abstumpfung auf, wenn ^{unfähig}
es endlich zur Ruhe kommen will. Auch diese wohlthätige Entbehrung konnte
nur von der Notwendigkeit glaubwürdig auferlegt werden.

Auch das Bewegungsbedürfnis des modernen Menschen ist ein Anderes
geworden. Weder begnügt er sich gern in nur einem Zimmer zu existieren,
noch in diesem wenn er den Platz am Esstisch mit seinen 6 stummen Stühlen,
von welchen meist nur zwei gebraucht werden, erreicht hat, zu verharren.
Dieser Mensch muss nun von seiner Einrichtung das folgende verlangen
können: in wenigen Räumen alles zum Leben Erforderliche unterbringen zu
können, alle, also auch die Schlafräume tagsüber verfügbar zu haben, sie
stets mit der kleinsten Mühehaltung, wenigem oder keinem Personal, in Ord-
nung halten zu können.

Zu diesem Zweck muss der Raum aufs äusserste ausgenützt werden.
Das Möbel muss beweglich sein, d.h. es wird nur im Gebrauchsfall hervor-
geholt, im Nichtgebrauchsfalle muss es an einem für es bestimmten Platz
zurückkehren, das der Bewegungsraum nicht verringert ^{wird}. Es muss variabel
sein, mehreren Zwecken entsprechen s. Diwanbett. Bei all dem darf es weder
empfindlich in der Mechanik, schwierig im Gebrauch, noch ~~unbequem~~ unbe-
quem hässlich oder teuer werden.

Quelle 3: "Wohnen - selbst im Raum beschränkt wohnen - ein Vergnügen",
unvollständiges Manuskript, Nachlass der Ateliergemeinschaft, Architekt Georg
Schrom, Fotografie Katharina Hövelmann.

8.6 Tabellarischer Lebenslauf Friedl Dicker / Franz Singer

Friedl Dicker		Franz Singer	
1898	Am 30. Juli in Wien geboren	1896	Am 8. Februar in Wien geboren
1909 - 1902	Bürgerschule für Mädchen in Wien	1905 - 1907	Kinderzeichenkurs bei A. Roller in Wien
1912 - 1914	Lehre in Fotografie und Reproduktionstechnik an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien	1914 - 1915	Schüler von F. A. Harta in Wien.
1915 - 1916	Besuch der Textilkasse in der Kunstgewerbeschule in Wien	1915 - 1916	Soldat im Ersten Weltkrieg
1916 - 1919	Studium an Johannes Ittens Privatschule in Wien	1917 - 1919	Studium an Johannes Ittens Privatschule in Wien
1919 - 1923	Studium am Bauhaus	1919 - 1923	Studium am Bauhaus
		1921	Heirat mit der Schauspielerin Emmy Heim
1920 - 1924	Arbeiten für Theater in Dresden und Berlin gemeinsam mit Franz Singer	1920 - 1924	Arbeiten für Theater in Dresden und Berlin gemeinsam mit Friedl Dicker

1923	Gründung der „Werkstätten Bildender Kunst“ in Berlin-Friedenau mit Franz Singer Übersiedlung zurück nach Wien, Gründung des ersten Ateliers in der Hintzerstraße 8, Wien III. gemeinsam mit Anny Moller-Wottitz	1923	Gründung der „Werkstätten Bildender Kunst“ in Berlin-Friedenau mit Friedl Dicker
1924	Ehrendiplom der zweiten Deutschen Spitzenmesse in Berlin für die „Werkstätten Bildender Kunst“	1924	Ehrendiplom der zweiten Deutschen Spitzenmesse in Berlin für die „Werkstätten Bildender Kunst“
1925	Gründung eines Zweiten Ateliers in der Wasserburggasse 2, Wien IX. unter Mitarbeit von Martha Hauska-Döberl	1925	Übersiedlung zurück nach Wien, Wohnsitz und Atelier in der Schadekgasse 18, Wien VI.
		1925/26	Verlegung des Ateliers zu Friedl Dicker in die Wasserburggasse 2, Wien IX., Auflösung der „Werkstätten Bildender Kunst“ in Berlin-Friedenau
1927	Ausstellung der Ateliergemeinschaft auf der Kunstschau im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie	1927	Ausstellung der Ateliergemeinschaft auf der Kunstschau im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie

1929	Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Textilentwürfe für eine Stuttgarter Textilfirma, Aufenthalt in Stuttgart	1929 1929/30	Ausstellung „Wiener Raumkünstler“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie Erste Reise nach London, Einrichtungen für Kindergärten, stapelbare Möbel
1930/31	Ende der Ateliergemeinschaft mit Franz Singer, eigenes Atelier in der Heiligenstädter Straße in Wien XIX.	1930/31	Ende der Ateliergemeinschaft mit Friedl Dicker, Verlegung des Ateliers in die Schadekgasse 18, Wien VI.
1934	Verhaftung während des rechtsradikalen Starhemberg-Putsches, Emigration in die CSR	1934	Seit diesem Jahr dauernd in London ansässig. Konsulent für den John-Lewis-Konzern und als freier Architekt tätig. Mitarbeiter in Kondon bis 1939 ist Hans Biel, der bereits im Wiener Atelier mitarbeitete
1935	Wohnt in Prag, gemeinsam mit Grete Bauer-Fröhlich entstehen Innenraumgestaltungen, Leitung von Zeichenkursen, politische Aktivitäten im Kreise deutscher und österreichischer Emigranten	1935	Exposé über die Lösung der Wohnungsfragen in London. Für das Housing Comitee des London Country Council
1936	Heirat mit Pavel Brandeis	1936	Entwürfe für typisierte Kinder- und Kindergartenmöbel

		1937	Umbauten in den Peter-Jones-Warenhäusern
1938 - 1942	Schlägt Visum nach Palästina aus Übersiedlung nach Hronov / Mettau Zeichenunterricht, freie Arbeiten, Textilentwürfe für die Firma B. Spiegler & Söhne, Beteiligung an der „Ausstellung 38 Nachod“ zur 20. Jahresfeier der CSR. Dicker erhält die Goldmedaille und ein Diplom für die Firma Spiegler	1938	Auflösung des Wiener Ateliers, verschiedene Projekte in London wie: Nursery-Furniture-Blackboard & Toy Cupboard, Häuser und Geschäftslokale
1940	Ausstellung in der Royal Arcade Gallery, London		
1942 - 1944	Deportation in das Ghetto Theresienstadt, Leitung der Kinderzeichenkurse		
1944	Am 6. Oktober in Auschwitz ermordet		
		1954	Stirbt bei einem Besuch in Berlin

8.7 Kurzzusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung fünf exemplarischer Kleinwohnungen, die in der Atelieregemeinschaft in Wien unter der Leitung von Friedl Dicker und Franz Singer entstanden. Beide absolvierten von 1919-1923 eine Ausbildung am Bauhaus bevor sie nach beruflicher Tätigkeit in Deutschland 1925 wieder nach Wien zurückkehrten. Von 1925-1931 arbeiteten sie als Atelieregemeinschaft zusammen und beschäftigten sich vorwiegend mit der Konzeption und Gestaltung von Innenräumen.

Die zum größten Teil im Wiener Nachlass der von 1925-1938 bestehenden Atelieregemeinschaft erhaltenen Entwurfspläne wurden bisher nicht hinreichend aufgearbeitet. Als Kriterium für die Bearbeitung der Klein- und Einraumwohnungen in der vorliegenden Arbeit war die Forderung nach der Konzeption platzsparender und verwandelbarer Möbel durch die Atelieregemeinschaft ausschlaggebend. Diese Möbel sollten vor allem in kleinen Räumen Komfort gewährleisten und begründeten für die Atelieregemeinschaft „das moderne Wohnprinzip“.

Durch umfangreiche Recherchen konnten die Wohnungen, die bisher nicht oder nur mit wenigen Abbildungen in der Sekundärliteratur publiziert wurden, mit Hilfe von Plänen und zeitgenössischen Zeitschriftenartikeln rekonstruiert werden. Im Vergleich mit internationalen und Wiener Kleinwohnungen und im Abgleich mit Möbelentwürfen von Bauhauskolleginnen und -kollegen wird dieser Werkbereich erstmals in den Kontext der Innenarchitektur aus den Zwanziger- und beginnenden Dreißigerjahre eingeordnet.

8.8 Lebenslauf

Name: Katharina Hövelmann
Geburtsort: Duisburg
Geburtsdatum: 09.04.1986

Ausbildung

1996 – 2005 Kurt-Tucholsky-Gesamtschule, Krefeld
Abschluss: Abitur

2005 – 2008 Westfälische Wilhelms – Universität Münster
Studienfächer: Kunstgeschichte, Mittlere Geschichte,
Neuere und Neueste Geschichte

2008 – 2012 Universität Wien
Studienfach: Kunstgeschichte

Jobs / Praktika

2006 dreiwöchiges Praktikum, Projektbüro der Quadriennale `06,
Düsseldorf

2007 sechswöchiges Praktikum im Bereich Ausstellungswesen,
Stiftung Schloss & Park Benrath

2008 Aufsichtstätigkeit im BA-CA Kunstforum, Wien

2008 – 2009 Aushilfe im Bereich Office, Marketing
Firma s::can Messtechnik, Wien

seit 2009 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kunsthandel Patrick
Kovacs, Wien