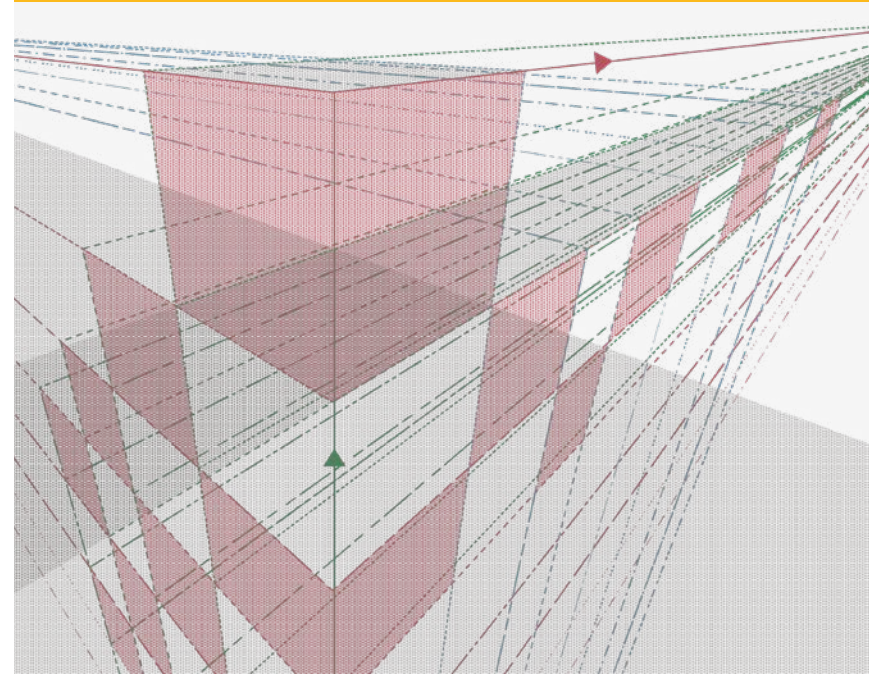




netzwerk mode textil

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Studien des Textilen und der Mode
Promovierende Perspektiven



Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung
Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.





Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.



Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava (Hrsg.)

Studien des Textilen und der Mode

Promovierende Perspektiven

Beiträge der Spring School Berlin | 25.-26. Mai 2017

Veranstalter

Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)

Akademie der bildenden Künste Wien

AMD Akademie Mode & Design | Fachbereich Design

der Hochschule Fresenius

netzwerk mode textil e.V.

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber der Publikationsreihe

netzwerk mode textil e.V.
Elisabeth Hackspiel-Mikosch
Dorothee Haffner
Daddersweg 25 | D 40667 Meerbusch
mail@netzwerk-mode-textil.de
www.netzwerk-mode-textil.de

Realisierung in Kooperation

mit dem Austrian Center for Fashion Research (ACfFR), Akademie der bildenden Künste Wien und der AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius. Das Austrian Center for Fashion Research (ACfFR) wird gefördert durch Hochschulraumstrukturmittel (HRSM) des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV) Österreich.



AC^fFR

]a[akademie der bildenden künste wien



Herausgeberinnen Band 3 (2019)

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava

Gestaltung: Ann Katrin Siedenburg

Satz

Linda Olenburg-Cava | Ann Katrin Siedenburg

Titelbild

Bianca Koczan

ISSN für die Onlineausgabe: 2364-1983

DOI: <https://doi.org/10.53193/IV03589654>

Jede Verwertung der Texte und Bilder außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzungen, Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Klärung der Bildrechte und die Einholung der Abdruckgenehmigungen verantworten die Autor*innen.

Copyright

© netzwerk mode textil e.V. und die
Autor*innen, 2021.

Inhalt

Elke Gaugele | Barbara Schrödl | Dagmar Venohr | Philipp Zitzlsperger
Vorwort | 8

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava
Einführung | 12

I. | Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in vestimentären Porträts

Nathalie Dimic
Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer | 18

Titia Hensel
Legitimationsfaktor Modekompetenz. Zur politischen Relevanz von
Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen
Kaiserin Eugénie | 42

Alrun Kompa-Elxnat
Die Barberini und die Robe des Präfekten. Vestimentäre Legitimierungs-
und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom | 64

Linda Olenburg-Cava
Le gentildonne fiorentine di Artimino. Ein Porträt des Netzwerkes der
weiblichen Elite von Florenz um 1600 | 84

III. | Befragungen des Nationalen in der visuellen Kultur

Sabine Hirzer

Frau Biedermeiers neue Kleider. Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in Österreich – anhand von Karikaturen und Modekupfer | 108

Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne. Stoffwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner | 132

Ulrike Ettinger

Differente Sichtweisen auf Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien | 154

III. | Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil, Kunst und Handwerk

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication | 182

Anna Lukasek

Zwei Kulturtechniken im Dialog. Schnitttechnik und Taxidermie – Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres | 204

Izabella Petrut

Können Ideen Schmuck sein? Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller | 232

Biografien der Autorinnen | 255

Abstracts | 261

Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne.

Stoffentwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner

»Es liegt im Wesen der Ornamentik, dass in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt. Sie bietet gleichsam ein Paradigma, an dem man die spezifischen Eigentümlichkeiten des absoluten Kunstwillens klar ablesen kann.«¹

Das ›Kunstwollen‹, der von Alois Riegl 1893 in *Stilfragen* als Antwort auf Gottfried Semper's positivistische, materialistische Ornamentauffassung² eingeführte Begriff, fasst das Ornament als Ausdruck einer ideellen schöpferischen Leistung und als eine Manifestation einer alle Kunstgattungen und Kulturverhältnisse einer Zeit beherrschenden Ausdrucksform.³ Hiermit fällt auch die Hierarchisierung der Disziplinen in klassische (Architektur, Malerei und Skulptur) und kunstgewerbliche Disziplinen. Dies kulminierte in Wien in der ›Flächenkunst‹.⁴ Zudem verdeutlicht das ›Kunstwollen‹ die jeweilige Absicht und Zielsetzung einer Kultur und konnte folglich als politische Kraft wirksam werden.⁵ Auf die Parallelen der politischen Situation und der Kunst in Wien zur Zeit der Gründung der *Secession* hat bereits James Shedel hingewiesen.⁶ Der einzige Faktor, der inmitten des aufkommenden Nationalismus konstant geblieben war, stellte 1897 die dynastische supranationale Monarchie als Verkörperung der Staatsidee dar. So verortet Shedel eine Interessenskoalition der künstlerischen Moderne mit der staatlichen Bürokratie, die in der Idee des Gesamtkunstwerks als transzendente Kraft für die Gemeinschaft gipfelte und so der Monarchie im Augenblick ihrer schwersten Krise in der Sphäre der Kultur noch einmal Geltung verschaffen sollte.⁷

| <https://doi.org/10.53193/IV03966174> |

Der besondere Stellenwert des Ornamentalen in Wien um 1900 und die rege Ornamentdiskussion, die sich zwischen *Secessionisten* und ihren Antipoden Adolf Loos und Karl Kraus entfaltete, ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen.⁸ Für Walter Benjamin ist das Ornament nichts Peripheres und Hinzugezogenes, sondern bildet den Kern der Dialektik der Moderne. »Als Phantasmagorie visualisiert es zugleich den Stillstand und die Schaltstelle des möglichen Umschlags.«⁹ Die *Secession* antizipierte dies und machte das assoziative Moment der Ornamentik zu ihrem Hauptgegenstand. In der Wiener ›Flächenkunst‹ wurde das Ornamentale aus seiner Rahmenfunktion befreit und zum eigentlichen Bildthema.

Einen bis dato noch nicht beleuchteten Aspekt der Wiener ›Flächenkunst‹ stellt das Rosenmotiv dar. Die Dialektik im ikonologischen Spektrum des Rosenmotivs lässt sich mit dem lexikalischen Resümee für »Barock/Literatur« subsumieren: »Scharfe Kontraste gelten als gemeinsamer Nenner aller barocken Erscheinungen: Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit, Diesseitsfreude und Jenseitssehnsucht, Weltgenuss und religiöse Ekstase.«¹⁰

In Österreich hatte sich die Rose über volkstümliche Rituale – das Schmücken von Altären, Bildstöcken und Marterln mit Rosen, das Rosenstreuen an Fronleichnam, aber auch beim Einzug eines Herrschers, oder das Rosenkranzbeten – als einheitsstiftendes Symbol im traditionellen Brauchtum festgesetzt. Als lebendiges, gemeinschaftsbildendes Zeichen wurde die Rose im habsburgischen Katholizismus latent instrumentalisiert (Abb. 1). So lässt sich anhand der Paramentenstiftungen Maria Theresias das häufig auftretende Rosenmotiv implizit als fundierende »Mythomotorik«¹¹, als Bestätigung der gegebenen, gottgewollten Ordnung lesen.¹² Ein Rekurs auf diese im jesuitischen Geist geprägte Bildpolitik im Zeichen der Gegenreformation lässt sich im Textildesign bis in die Moderne hinein verfolgen, wobei das Rosenmotiv hier vermehrt als imperiales Zeichen das Habsburger Reich verkörpert.

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021) | www.intelligente-verbindungen.de



Abb. 1 | Huldigungskarte zum 50-jährigen Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I., 1898, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. Nr. Pk 1070b, 18.

Dies lässt sich auch anhand von Stoffentwürfen aus dem Archiv des österreichischen Textilunternehmens *Backhausen* (gegründet 1849) aufzeigen. So wurde das Rosenmotiv nicht nur von anonymen Entwerfern des *Backhausenateliers*, sondern auch von richtungsweisenden Architekten und Künstlern aufgegriffen und weiterentwickelt. Hier werde ich exemplarisch drei Vorreiter der Wiener Moderne – Otto Wagner, Koloman Moser und Josef Hoffmann – heranziehen, da deren Entwürfe auf jeweils unterschiedliche Weise ein dualistisches Prinzip spiegeln, welches auf zwei für Österreich signifikante, kontrastierende Kulturen – Barock und Aufklärung – zurückgeht. Im ornamentverliebten Wien um 1900 wurden habsburgischer Katholizismus, imperialer Gestus sowie modische Aspekte als auch erotische Phantasien

in barocker Manier in der ›Flächenkunst‹ verhandelt, wobei das Rosenmotiv hier paradigmatisch für die komplexe Ambivalenz der Wiener Moderne und der Staatsidee, als übernationales Bewusstsein des Vielvölkerstaates steht.

Das Rosenmotiv bei Josef Hoffmann. Avantgarde versus Tradition

Als Schüler Otto Wagners (1841–1918) stieg Josef Hoffmann (1870–1956) zu einer Zentralfigur der Wiener Moderne auf. Er war unter anderem Gründungsmitglied der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession* (1897) sowie der *Wiener Werkstätte* (1903) und von 1899–1936 Professor an der *Kunstgewerbeschule des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Fachklasse für Architektur, und damit prägend für eine Generation von Architekten und Kunsthandwerkern.

Das *Backhausen Dessin 5054*, *BA Dess. 5054*¹³ von 1904 verdeutlicht Hoffmanns traditionsgebundene Avantgarde (Abb. 2). Die aquarellierte Bleistiftzeichnung auf kariertem Papier stellt zwei Rosen, arrangiert in einem Gitterkorb, dar. Obzwar das Korbquadrat durch den mittig angeordneten Henkel eine lotrechte Achse bildet, wird kein vollkommenes Gleichgewicht der Motivhälften gesucht. Die beiden Rosenköpfe durchbrechen diese streng axial angelegte Symmetrie. Die sie begleitenden Blätter, jeweils fünf, deutlich gezackt, unterstreichen diese Tendenz. Bestehend aus einem quadratischen Raster aus jeweils 5×5 Quadratfeldern und einer vertikalen Verlängerung in der Achse um sieben weitere quadratische Felder, ist die stilisierte, geometrisch angelegte Korbfigur ohne Räumlichkeit dargestellt. Das letzte Feld ist in vier weitere Quadratfelder geteilt und bildet so einen kreuzförmigen Abschluss. Die Korbmitte weist die gleiche Vierteilung auf, nur ist das Kreuz hier, in der Farbe der Rosenköpfe, rot gefasst. Das auf einer quadratischen Grundform basierende Korbgitter lässt keinen Rückschluss auf das gesamte Objekt zu, es könnte eine würfelige Form haben oder auch ein schmaler Quader sein. Der streng geometrisch und zweidimensional dargestellte vorindustrielle Würfelkorb bildet einen

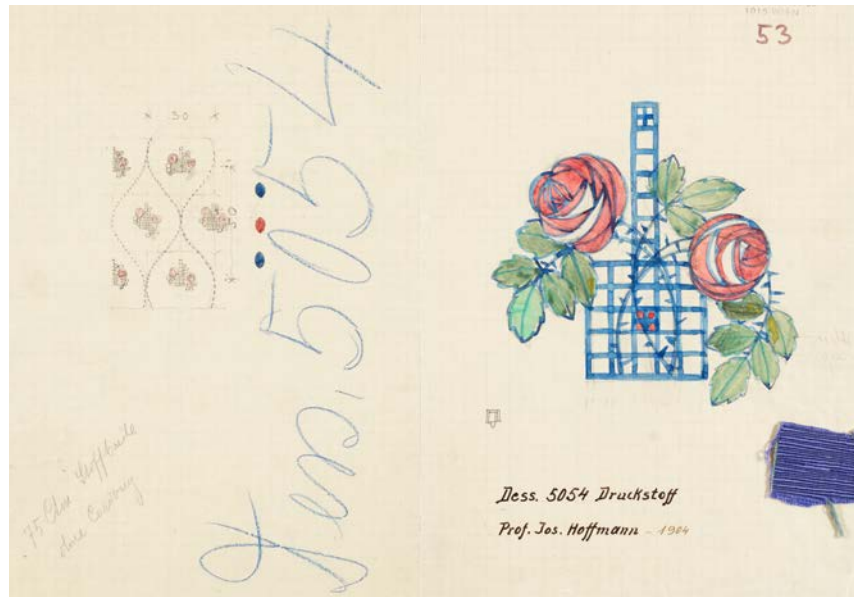


Abb. 2 | Entwurf von Josef Hoffmann, signiert und datiert, Hauptmotiv mit Musterskizze: Spitzovale mit Rapportangaben, 1904, BA Dess. 5054, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA03710.

Kontrapunkt zur ausgeprägten Plastizität der vollen Rosenköpfe. Lediglich die mit Dornen übersäten Rosenstiele sind leicht stilisiert und bilden äußerst dekorative, sich überschneidende Bogenformen aus. Diese leicht tektonisch wirkenden Stängelbögen werden von einem dritten Stiel ergänzt, der allerdings keinen Rosenkopf trägt. Erst mit den naturalistisch dargestellten Rosen geschmückt, vermag dieses flache Gittergebilde im Auge des Betrachters als perfekte Hoffmann-Jardinière zu firmieren, wie sie in vielen Hoffmann-Interieurs der Jahre 1903–09 zu finden war.

Es ist erstaunlich, dass Hoffmann dieses Motiv für einen Druckstoff vorsah, ist es doch eine Art Entwicklung eines Markenzeichens in eigener Mission beziehungs-

weise der *Wiener Werkstätte*. Diese Gitterobjekte signalisieren in gewisser Weise die heroische Anfangsphase der *Wiener Werkstätte* und eine überdeutliche Abkehr von überkommenem Design. Zahlreiche Einsatzmöglichkeiten an unterschiedlichen Orten prädestinieren das Textildesign dazu, zu einem perfekten Träger für mannigfaltige Botschaften zu werden. Das zum Synonym der *W.W.*¹⁴ der Gründungszeit avancierte Gitterkorbquadrat wird in die Sphäre der Ornamentik verrückt und als Druckmodellmuster der Vervielfältigung preisgegeben. Obwohl ein in Manufaktur hergestelltes, vorindustrielles Produkt, war der Druckstoff einem größeren Kundenkreis zugänglich, als die in der Produktion doch weit aufwändigeren Metallkörbe selbst. Textilien erreichen, bereits als modisch aufgefasst, das Neue ankündigend, mit ihren ornamentalen Botschaften ein größeres, im Wien der Jahrhundertwende dennoch vornehmlich elitäres Publikum.¹⁵ Unter anderem ist *BA Dess. 5054* im *Kabarett Fledermaus* für den Auftritt der Diseuse Mela Mars belegt. Im *Fremden-Blatt*, Oktober 1907, wurde ein entsprechender Vorhang als dekorativer Bühnenhintergrund wie folgt beschrieben: »Für Mela Mars ist zarte Heiterkeit gefunden worden, der Vorhang ist mit Körbchen der Wiener Werkstätte patroniert, vor ihm bewegt sich die Diseuse in der Eleganz einer Weltdame [...].«¹⁶

Hoffmanns ausgeprägter Bezug zu Textilem scheint sein Formverständnis nachhaltig geprägt zu haben.¹⁷ Während Adolf Loos, einst Weggefährte Hoffmanns, später harscher Kritiker der *Secession* und der *W.W.*, das Erfinden von Mustern als tiefstehend empfand, als eine eines Künstlers unwürdige Tätigkeit mit dem Resultat »Ornamente ohne Vergangenheit und ohne Zukunft«¹⁸ zu produzieren, kannte Hoffmann diese Berührungssängste nicht. Hoffmann war ein Meister gerade auch im Tradieren von ornamentalen Formen. Seine Entwürfe nehmen wiederholt Ornamente der Vergangenheit auf, um Neues zu schaffen. Er sah das Entwerfen von Ornamenten und Mustern als »kreative Gedankenübung«¹⁹, die er auch »geradezu zwanghaft«²⁰ betrieb. *BA Dess. 5054* ist für Hoffmanns Entwurfszugang ein treffliches Beispiel für die Verschränkung von Tradition und Moderne. So attestiert Peter Gorsen Hoffmann ein »individuelles kunsthandwerkliches Entwurfsdenken« und

sieht in seiner »Aversion gegen jede Zwangsbeglückung durch ein monistisches Gestaltungssystem ein progressives Motiv für seine Modernität«. Hoffmann bewahrte sich in allen seinen Schaffensphasen ein noch in der Ringstraßenzeit geschultes historisches Gedächtnis für den Pluralismus der Formensprachen. Es gelang ihm dabei vertraute oder schon vom Vergessen bedrohte Formtypen »in unorthodoxer Weise«²¹ anzuwenden. Er brachte das verbrauchte Stilvokabular in einen neuen ungewohnten Zusammenhang, der die Erinnerung an das Vergangene wachhält. Im *BA Dess. 5054* rahmt Hoffmann die seit dem Rokoko äußerst beliebten Blumenkörbchen in Spitzovale. Das Spitzoval zählt seit dem frühen Mittelalter zum festen Bestandteil textiler Motive in Europa. Die durchbrochenen Linien im Farbwechsel von Rot zu Blau nehmen dem Spitzovalraster die Strenge des für Hoffmann ungewöhnlich großen Rapports (50 x 30 cm). Sorgfältig sind diese Punkte, eigentlich Ovale, am Entwurfsblatt in der Größe 1:1 wiedergegeben. Sie erwecken den Eindruck eines gedrehten Bandes, ein beliebtes Motiv des Rokoko und des Biedermeiers. Auch das Blumenkorb- bzw. Blumenvasenmotiv ist in der Textilkunst weitverbreitet. In unzähligen verspielten Varianten, von Streifen und Bändern begleitet, wurde es besonders im Rokoko und im Biedermeier zum modischen Inbegriff. Zudem bedient sich Hoffmann einer barocken Formensprache, die vor allem auch im ausgeprägten Naturalismus der beiden Rosen manifest wird. Am höchsten Punkt der Komposition findet sich ein gleicharmiges griechisches Kreuz. Ein weiteres, rot hinterlegtes griechisches Kreuz findet sich im Zentrum des Korbquadratrasters. Hoffmann reichert das modern modifizierte Blumenkörbchen wie selbstverständlich mit mariologischen (Rosen) und christologischen Symbolgehalten (Kreuzen) an. Hier tritt ein Dualismus zu Tage, ein Sinn für Polarität, wie er für den Zeitgeist Wiens der Jahrhundertwende so charakteristisch war.²²

Ein Vergleich mit der *Rosenmarke* drängt sich auf. Die *W.W.* ließ insgesamt drei Marken registrieren: das *WW*-Monogramm, die Worte *WIENER WERKSTÄTTE* und die als *Rosenmarke* bekannte stilisierte Blume. Welche Bedeutung die *Wiener Werkstätte, Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien*, der markenrecht-

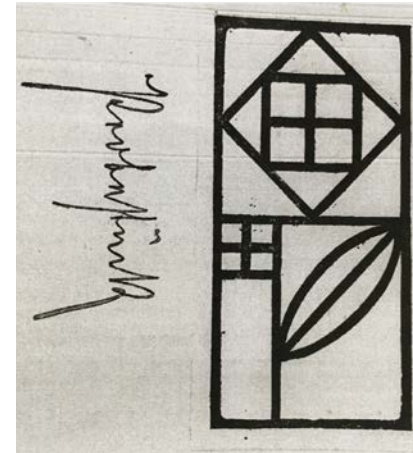


Abb. 3 | Probestück der *Rosenmarke* der *Wiener Werkstätte*, 1903, Reg.-Nr. Wien 18912, Handelskammer Wien, MR Bd. XXIX, fol. 6415.

lich geschützten Kennzeichnung beimaß, lässt sich daran ersehen, dass zum Zeitpunkt der *W.W.*-Gründung die wichtigsten Typen und Signets bereits vorlagen.²³

Das Formprinzip ineinander verschränkter Quadrate, das Markenzeichen der *W.W.*, bestimmt voll und ganz den Entwurf der *Rosenmarke* (Abb. 3). Eine hochrechteckige Rahmung umschließt eine stilisierte Blume, deren zwei ineinander verschachtelten Quadrate – mit einer kreuzförmigen Aufteilung des inneren Quadrates (in vier weitere Quadratfelder) – in der oberen Hälfte eine Blüte erkennen lässt. Im unteren Teil wiederholt sich das kreuzförmige Quadratraster als knospenartiges Gebilde. Ein spitzovales Blatt entrollt eine eigene Dynamik: So wandert der vertikale Stiel aus der Mitte, um Platz zu schaffen. Dadurch gerät der Rosenkopf optisch in Bewegung und scheint sich seitlich nach vorne zu beugen und dem Betrachter zuzuwenden. Auch wenn die Autorenschaft der *Rosenmarke* nicht restlos geklärt ist, wird sie Josef Hoffmann zugeschrieben.²⁴ Erst die Bezeichnung *Rosenmarke* gibt Rückschluss auf die stark stilisierte Blumenart. Doch dient auch die den Blüten eingeschriebene Kreuzform der Identifikation. Der weitgefächerte mariologische und

christologische Symbolgehalt von Rose und Kreuz konnte sich im Barock über die Zeit der Gegenreformation hinaus festigen und so zu einem sowohl imperialen als auch sakralen, eine dynastische Staatsidee verkörpernden Ornament der Habsburger Monarchie werden. Die Voraussetzung hierfür lag im starken Einfluss jesuitisch geprägter Kunst in der Mitte des 17. Jahrhunderts und in der Verflochtenheit der *Domus Austriae* mit eben diesem Orden sowie die daraus resultierende barocke Frömmigkeit habsburgischer Prägung – *Pietas Austriaca*.²⁵

Ein Blick auf den ornamentalen Gebrauch der *Rosenmarke* zeugt von einer Instrumentalisierung, eine über das Schmückende hinausweisende Repräsentationsfunktion des Ornaments in eigener Sache und der Staatsidee. Durch versetzte Anordnung in rapportartiger Wiederholung wird das Emblem der *Rosenmarke* zum Muster von Geschenk- oder Vorsatzpapieren. Ein Seidenvelourdruck mit der *Rosenmarke* bezeugt zudem den merkantilen Nützlichkeitsstatus der Marke als Ornament der Ware.

Wie also korrespondiert die radikal stilisierte Rose der *Rosenmarke* der *W.W.* von 1903 mit dem Stoffentwurf *BA Dess. 5054* aus dem *Backhausen Archiv* von 1904? Hoffmann war bestrebt, alle Bereiche des Lebens mit Kunst zu durchdringen, sowohl eine Umgebung als auch ein Symbol für das schöne Leben zu schaffen, »Ornament war hier auch tief in die eigentliche Struktur eingebettet, so dass es das gesamte Umfeld versinnlichte«²⁶, ein anachronistisch-barockes, geistig-sinnliches Gesamtkunstwerk. Die christologischen und mariologischen Symbole – Kreuze und Rosen – verweisen auf den österreichischen Katholizismus, wohingegen der industriell anmutende Gitterkorb mit radikaler Modernität die Ratio anspricht und eine übergeordnete Funktion als Vermarktungswerkzeug übernimmt. Ebenso wird die extrem stilisierte Rose der *Rosenmarke* durch die Anwendung als Flächenmuster zum symbolträchtigen Ornament und zum Beispiel in Form des Geschenkpapiers zum Werbemittel.

Eine barocke Vereinigung von Geist und Materie lässt sich in beiden Entwürfen Hoffmanns (*BA Dess. 5054* aus dem *Backhausen Archiv* und der *Rosenmarke* der

W.W.) festhalten. In den Entwürfen ist sie präsent und erfahrbar. Mit den Worten Walter Benjamins: »Die Avantgarde ist ihrem Wesen nach konservativ.«²⁷

Koloman Mosers Flächenkunst und die Metamorphosen des Rosenmotivs

Die rasante Entwicklung von anfänglich langen, gekurvten Linien und an- und abschwellenden Formen, die durchaus noch dem internationalen Jugendstil entsprechen, zu abstrakt geometrischen Formen, die Koloman Moser (1868–1918) in der Flächenkunst von 1898 bis 1904 durchlief und vorlegte, lässt sich anhand der im *Backhausen Archiv* vorliegenden Entwürfe für Möbelvelours, Dekorstoffe, Knüpfteppeiche sowie Polsterentwürfe nachvollziehen. Die von der japanischen Kunst übernommene Gestaltungsweise, der durch Repetition entstehenden Abstraktion, dominierte bereits 1899 Mosers Entwürfe.²⁸

Das *BA Dessin 3832, Rosenhain* von 1900 setzt sich aus einzelnen Flächenformen zusammen (Abb. 4). Die Linien entstehen als Aussparung des Grundes zwischen aneinander geschobenen Flächen, der zerlegten und wieder zusammengefügte Kronblätter. Die stark stilisierten Blütenblätter fügen sich scheinbar zufällig zu einem Rosenarrangement. Moser stellt Positiv- und Negativform gleichwertig nebeneinander und steigert so den zweidimensionalen Flächencharakter. Die reziproke Gestaltung zeigt deutlich, dass durch die Gleichwertigkeit von Figur und Grund das Motiv als solches hinter die Formvorstellung tritt. Das Rosenmotiv wird über alle Maßen stilisiert zu einer nahezu abstrakten, organisch wuchernden, autonomen Formgestaltung. Auf die vielseitige Anwendbarkeit einmal ersonnener Motive hat bereits Sabine Forsthuber hingewiesen (Abb. 5–6): »Moser isolierte für das Titelblatt von *Ver Sacrum*, Heft 4, 1899 das unter anderen Stoffentwürfen jene mit den ›Leierspielerinnen‹ für das *Ver Sacrum-Zimmer* präsentierte, das Haupt derselben und flocht ihm Rosen ins Haar.«²⁹ Später, so Forsthuber, extra-



Abb. 4 (oben) | Entwurf *Rosenhain* von Koloman Moser, 1900, BA Dess. 3832, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA00001.

Abb. 6 (rechts) | Titelblatt mit *Frauenkopf*, Koloman Moser, *Ver Sacrum*, 2. Jg., 1899, Heft 4.



polierte er die Rosen und machte sie zum flächenfüllenden Element und also immer wiederkehrendes Motiv einer Stoffbespannung, wie sie als Saaldekoration der 5. *Secessionsausstellung* zum Einsatz kam. Der ungewöhnlich große Musterrapport von *Rosenhain* erschwerte zudem die Lesbarkeit des Motivs, sodass es sich nunmehr in erster Linie durch den Entwurfstitel erschließt. Den weichen, gekrümmten Linien und Binnenformen bleibt die Frauenhaarmetapher eingeschrieben. Der Jahrhundertwendekult des weiblichen Haars wurde zur »Trias der Ambivalenz: die Frau, das Ornament, das Haar«³⁰. Und an anderer Stelle Nike Wagner: »Das Ornament, ob flächig oder floral behandelt, ist essentieller und funktioneller Bestandteil des dargestellten Sujets. Es ist Medium und Mittler der Verrätselung. In der Verrätselung eines Sujets aber liegt die Erotisierung des Sujets.«³¹ In der ornamentalen Vereinigung der beiden multivalenten Motive – Frauenhaare = Rosen – verhandelt Moser das Rosenmotiv auf einer Metaebene. Mosers ironischer Zugang und seine unablässige Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten von Flächenmustern machen ihn zum Exponenten der Wiener Flächenkunst um 1900. »Kein Künstler hat den *Heiligen Frühling* der Wiener *Secession* so charakteristisch geprägt wie Koloman Moser.



Abb. 5 | *Leierspielerinnen*, Koloman Moser, 1898, patronierter Wanddekor für das *Ver Sacrum*-Zimmer.

Seine Kreationen vertreten die Quintessenz des modernen Wiener Designs um 1900.«³² Der *Heilige Frühling* (*Ver Sacrum*) jedoch,³³ das Sprachrohr der *Secession*, bediente die Staatsidee des Habsburgerreichs, bei dem sich Österreich als übernationaler Großstaat über die einheitsstiftende Wirkung von Kunst und Kunstgewerbe definierte. Koloman Mosers Ornamentik stand für diese neue Form der Repräsentation, eines kompensierenden Faktors der ästhetischen Kultur in Wien, die als eine der Voraussetzungen für die Erfindung von Tradition maßgeblich war.³⁴ Die in der Programmatik der *Secession* verankerte gesellschaftliche Rolle der Kunst als ästhetische Lebenspraxis sollte der Negativität des Decadence-Bewusstseins der politischen und kulturellen Krise des Habsburgerreichs entgegenwirken und eine Naissance nicht nur der Kunst einleiten.³⁵

Die repräsentative Funktion von Otto Wagners Raumtextilien und das Rosenmotiv

Otto Wagner (1841–1918) fungierte nicht nur als Vaterfigur der *Secessionisten*, sondern machte sich auch für die secessionistische Reform der Kunstgewerbeschule, so auch für die Berufung Hoffmanns und Mosers (1899) stark. Wagners

Argumentation für seine Schützlinge zeigt gleichzeitig den hohen Stellenwert des Ornamentalen: »[...] alle haben sie einen auserlesenen Geschmack und sind, wie es die Moderne fordert, Denker. [...] sie sind des Ornaments völlig mächtig, eine Eigenschaft, ohne welche überhaupt kein Künstler an das Institut zu berufen ist, Schrift, Plakat, Möbel, Muster etc. liegen völlig in ihrem Schaffensgebiete.«³⁶

Der Entwurf *BA Dess. 8430, Dreirosenpartie* von 1912 zeigt versetzt gereiht Dreiergruppen goldgelber Rosen auf rotem Grund (Abb. 7). Die einzelnen, durch starke Binnenkonturen voneinander geschiedenen Blütenblätter erzielen eine plastische Wirkung der sonst flächig aufgefassten Rosen. Vergleicht man diesen Entwurf mit anderen zeitgleichen Entwürfen Otto Wagners aus dem *Backhausen Archiv* wie etwa *BA Dess. 8529*, *BA Dess. 8530* und *BA Dess. 8531*, vermisst man ein lineares Element. Die äußerst dichte Anordnung der *Dreirosenpartie* will sich nicht in den tektonischen Kanon Otto Wagners fügen und scheint auf einen eher traditionellen Publikumsgeschmack abzielen. Tatsächlich lässt der Dessinbucheintrag »Dessin wurde nachträglich geändert«³⁷ Spielraum für weitere Überlegungen. Neben der gut identifizierbaren skizzenhaften Bleistiftzeichnung des ausgeführten Designs findet sich im Dessinbuch zu *BA Dess. 8430* eine Federzeichnung, die anderen Entwürfen Otto Wagners eher entspricht: drei weit strenger gefasste Rosen in versetzter Anordnung, mit kurzen, senkrechten Stielen, symmetrisch jeweils links und rechts vom Stiel lediglich ein stark gezacktes Laubblatt und ebenso unorganisch angeordnete Dornen (Abb. 8). In Summe ein schematisch vereinfachendes, eigenwillig modernes Rosenmuster mit allerdings äußerst naturalistischen, bereits stark geöffneten Kronblättern. Dies legt die Vermutung nahe, dass das etwas gefälligere Textildesign mit der *Dreirosenpartie* von Adolf R. Müller,³⁸ einem technischen Zeichner, der bereits ab 1886 in den Büchern der Firma *Backhausen* zu finden ist und namentlich mit Oberbaurat Wagner in den Dessinbüchern angeführt wird, umgezeichnet wurde. Ein Hinweis auf Adolf Müller findet sich auf der Rückseite einer Entwurfszeichnung bereits 1898 (*BA Dess. 3225*), »Skizze Atelier Ob. Baurat Wagner«, »f. Klinkosch, A. Müller anno 1898«. Auch hier Rosen, die jedoch durch



Abb. 7 | Entwurf, *Dreirosenpartie* von Otto Wagner, 1912, *BA Dess. 8430*, *Backhausen Archiv*, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA06392.



Abb. 8 | Doppelseite aus dem *Backhausen Dessin Buch*, *BA Dess. 7406–9443* (1909–14), *Backhausen Archiv*, Klosterneuburg.

das gekurvte Lineament der Laubblätter secessionistische Tendenzen in sonst statisch strenger Anordnung vorführen. Wie genau die Zusammenarbeit zwischen Otto Wagner und Adolf Müller ausgesehen haben könnte, ist heute nicht mehr rekonstruierbar. In jedem Fall setzte Wagner in seiner Wohnung in der Döblergasse 4 den Möbelstoff *Dreirosenpartie* an Polstermöbeln des Wohnzimmers repräsentativ in Szene. Die Dreiergruppierung der *Rosenpartie* ist ein vertrautes Sujet und lässt sich als christliche Dreieinheit – Trinität – interpretieren. Der für Otto Wagner so wichtige Farbgebrauch, hier goldgelbe Rosen auf rotem Grund, unterstreicht den imperialen Charakter des Designs, denn Rot und Gold gelten als royale Farben

schlechthin. Man denke nur an die Kaiserappartements der Hofburg, oder das rot-samtene und mit Gold reich bestickte Paradebett Maria Theresias, das sie laut Zeremonialprotokoll von ihrem Vater zur Vermählung mit Franz Stephan von Lothringen geschenkt bekommen hatte.³⁹ Letztlich hatte Otto Wagner selbst Rot und Gold für Festdekorationen und zur angemessenen Präsentation seiner Arbeiten immer wieder herangezogen.

Resümee

Während Josef Hoffmanns *BA Dessin 5054* von 1904 mit zwei naturalistischen Rosen in einem streng geometrisch und zweidimensional dargestellten Würfelkorb die radikale Modernität der heroischen Zeit der *Wiener Werkstätte* ausspielt und sich gleichzeitig einer Mythomotorik bedient, evozieren die weichen gekurvten Linien und Binnenformen in Koloman Mosers *Rosenhain* (*BA Dess. 3832*) von 1900 weibliche Erotik. Mosers reziproke Gestaltung zeigt deutlich, dass durch die Gleichwertigkeit von Figur und Grund das Motiv als solches hinter die Formvorstellung tritt. Das Rosenmotiv wird über alle Maße stilisiert zu einer nahezu abstrakten, organisch wuchernden, autonomen Formgestaltung, die letztlich auch durch ihre Austauschbarkeit – Frauenhaar respektive Rose – über das Motiv hinauswächst. Moser war es, der mit seiner unentwegten Suche nach neuen Flächenmustern den Boden für eine neue Form der Repräsentation, bei der sich Österreich als übernationaler Großstaat über die einheitsstiftende Wirkung von Kunst und Kunstgewerbe definierte, ebnete. Wohingegen das von Otto Wagner wohl zum Zweck der Repräsentation im Salon seiner letzten Wohnung gewählte Design *Dreirosenpartie* (*BA Dess. 8430*) von 1912 in der Verknüpfung christlicher Symbolik mit imperialen Farben den Habsburg Mythos induziert. So enthüllt das Rosenmotiv bei näherer Betrachtung der Entwürfe aus dem *Backhausen Archiv* paradigmatisch die komplexe Ambivalenz der Wiener Moderne im Habsburgerreich in der Flächenkunst um 1900.

Anmerkungen

- 1 | Worringer 1921, S. 66.
- 2 | Alois Riegl kontierte 1893 in *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* mit dem vagen Begriff ›Kunstwollen‹ auf Gottfried Sempers viel beachtete Ornamenttheorie, die dieser bereits 1860 in Band 1 *Die Textile Kunst, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* unter dem Titel *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* dargelegt hatte.
- 3 | Vgl. Kroll 2002, S. 674–675.
- 4 | Die ›Flächenkunst‹ wird von Wilhelm Mrazek im Vorwort des Reprints der Mappenwerke: *Die Fläche* Band I und II, als der Wiener Stil um 1900, als eine neue, einheitliche Formensprache der bildenden und angewandten Künste umrissen. *Die Fläche* Band I wurde 1902 von Josef Hoffmann, Koloman Moser, Adolf Roller und Felician Freiherr von Myrbach herausgegeben. *Die Fläche* Band II folgte erst 1910, herausgegeben von Bertold Löffler.
- 5 | 1901 lautet Riegls wohl letztgültige Definition des ›Kunstwollens‹: »Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassendsten Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will [...]. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht, wobei in der Regel eine der genannten Ausdrucksformen über alle andern zu überwiegen pflegt.« Riegl 1927, S. 401, zit. nach Arburg 2010, S. 28.
- 6 | Shedel 1985, S. 98; vgl. vor allem auch Schorske 1985.
- 7 | Shedel 1985, S. 105–106. Carl Schorske sieht eine Tendenz der *Secession* verwirklicht im Gesamtkunstwerk der Beethovenausstellung (1902) – Kunst fungiert nun als Religionsersatz und als Zufluchtsort vor dem modernen Leben; Schorske 1982, S. 240.
- 8 | Einen sehr guten Einstieg in die Thematik gewähren nach wie vor die Symposiumsbeiträge zu »Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende«; Pfabigan 1985.
- 9 | Zit. nach Raulet 2004, S. 123.
- 10 | Brockhaus, 19. Aufl., Bd. 2, S. 587.
- 11 | Vgl. Assmann 1999; Assmann/Harth 1991.
- 12 | Vgl. unveröffentlichtes Manuskript meines im Rahmen eines Dissertant*innensymposiums an der Akademie der bildenden Künste im Jänner 2017 gehaltenen Vortrags mit dem Titel *Die*

Paramente-Stiftungen Kaiserin Maria Theresias und die Symbolik des Rosenmotives als Teile einer barocken Medien Offensive.

- 13 | **BA Dess.** (*Backhausen Archiv*, Dessin) steht als im *Backhausen Archiv* historisch verankerte Abkürzung im Folgenden für die Abkürzung von Dessinnummer.
- 14 | **W.W.** steht in Folge für *Wiener Werkstätte*.
- 15 | So widmet Hartwig Fischl in einer Rezension zur Ausstellung *Österreichisches Kunstgewerbe von 1911* den Textilien ungewöhnliche Beachtung: »Große Aufmerksamkeit wurde in dieser Ausstellung dem Gebiet der Textilarbeit geschenkt, welches ja in erster Linie dazu berufen scheint, neue Ideen aufzunehmen und weiterzuarbeiten und welches eine so einflussreiche Rolle spielt, sowohl in der Raumgestaltung als auch in der Kleidung.« Zit. nach **Völker** 1980, S. 6.
- 16 | *Fremden-Blatt*, 22.10.1907, zit. nach **Buhr/Lesák/Trabitsch** 2007, S. 13.
- 17 | Josef Hoffmann spielte bereits als Kind in seinem Heimatort in Pirnitz mit alten Holzmodellen aus der Handdruckerei und Kattunerzeugung seines Vaters. Vgl. **Sekler** 1982, S. 10. Der Firma *Backhausen* blieb Hoffmann über 40 Jahre verbunden.
- 18 | **Rukschcio** 1985, S. 66.
- 19 | **Völker** 1987, S. 15.
- 20 | Ebenda.
- 21 | **Gorsen** 1985, S. 69–92.
- 22 | **Schorske** 1985, S. 47.
- 23 | **Neuwirth** 1985, S. 33.
- 24 | Für die Marken und Signets der *W.W.* konnten bisher keine Hinweise auf Urheber gefunden werden. In zeitgenössischen Zuschreibungen wird Josef Hoffmann als Schöpfer der *Rosenmarke* genannt. Vgl. **Neuwirth** 1985, S. 14.
- 25 | *Pietas Austriaca* bezeichnet die Frömmigkeit als Herrschertugend der *Domus Austriae* deutscher und spanischer Linie. Vgl. **Coreth** 1959, S. 6.
- 26 | **Schorske** 2004, S. 151–152.
- 27 | Johannes Wieninger, Kustos der Asien-Sammlung im MAK Wien, hebt in einem Aufsatz die Rolle der Firma *Backhausen* für die Verbreitung des »Katagami Styles« in Wien hervor und bezeichnete das *Ver Sacrum*, Heft 4, 1899 als das *Backhausenheft*. **Wieninger** 2012, S. 63; vgl. auch **Franz** 2007; **Kahmann** 1987.
- 28 | Zit. nach **Menasse** 2017, S. 264.
- 29 | **Forsthuber** 1991, S. 35.
- 30 | **Wagner** 1982, S. 49.

- 31 | **Wagner** 1982, S. 39.
- 32 | **Bisanz-Prakken** 2007, S. 68.
- 33 | Die Zeitschrift *Ver Sacrum* war von 1898 bis 1903 das offizielle Medium der 1898 gegründeten *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*. Moser schuf rund 140 grafische Beiträge, darunter finden sich auch zahlreiche Stoffentwürfe für *Backhausen & Söhne*.
- 34 | Vgl. **Schorske** 2004, S. 156; **Reynolds** 2010, S. 85–111.
- 35 | **Fliedl** 1986, S. 146. Vgl. auch Georg Streim, der in einem Aufsatz Hermann Bahrs Rolle in der Konstruktion einer österreichischen Identität und der Erfindung der österreichischen Moderne beleuchtet; **Streim** 2001, S. 71–85.
- 36 | Auszug aus dem Protokoll der entscheidenden Kuratoriumssitzung vom 15. Februar 1899, zit. nach **Fliedl** 1986, S. 152.
- 37 | Siehe Abb. 8, *Backhausen Dessin Buch*, **BA Dess. 7406–9443** (1909–14), *Backhausen Archiv*, Klosterneuburg.
- 38 | Adolf R. Müller erscheint in den Büchern des *Backhausen Archivs* zwischen 1886–1926 als Entwerfer und technischer Zeichner. Müller unterrichtete auch als Lehrer den »2classigen Gewerblichen Vorbereitungskurs« an der Kunstgewerbeschule am Matzleinsdorfer Platz im V. Bezirk.
- 39 | **Mader-Kratky** 2013, S. 101.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | *Huldigungskarte zum 50-jährigen Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I., 1898, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. Nr. Pk 1070b, 18.*
- Abb. 2 | *Entwurf von Josef Hoffmann, signiert und datiert, Hauptmotiv mit Musterskizze: Spitz-ovale mit Rapportangaben, 1904, BA Dess. 5054, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA03710.*
- Abb. 3 | *Probestück der Rosenmarke der Wiener Werkstätte, 1903, Reg.-Nr. Wien 18912, Handelskammer Wien, MR Bd. XXIX, fol. 6415. Reproduktion nach Neuwirth, Waltraud: Wiener Werkstätte. Die Schutzmarken. Band I, Abb. 19.*
- Abb. 4 | *Entwurf Rosenhain von Koloman Moser, 1900, BA Dess. 3832, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA00001.*
- Abb. 5 | *Leierspielerinnen, Koloman Moser, 1898, patronierter Wanddekor für das Ver Sacrum-Zimmer. In: Ver Sacrum, 2. Jg., Heft 4, 1899, S. 25.*
- Abb. 6 | *Titelblatt mit Frauenkopf, Koloman Moser. In: Ver Sacrum, 2. Jg., 1899, Heft 4, Cover.*

Abb. 7 | *Entwurf, Dreirosenpartie von Otto Wagner, 1912, BA Dess. 8430, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BAo6392.*

Abb. 8 | *Doppelseite aus dem Backhausen Dessinbuch, BA Dess. 7406–9443 (1909–14), Backhausen Archiv, Klosterneuburg.*

Literaturverzeichnis

- | **Arburg, Hans-Georg von:** »Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit«. Zur theoretischen Konstitution und Funktion von ›Stimmung‹ um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal, in: *Stimmung. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis*, (Deutsches Forum für Kunstgeschichte/Centre allemand d'histoire de l'art, Passagen/Passages; 33), hrsg. von **Kerstin Thomas**, Berlin/München 2010, S. 13–33.
- | **Assmann, Aleida/Harth, Dietrich:** *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991.
- | **Assmann, Aleida:** *Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- | **Bisanz-Prakken, Marian:** *Kolo Moser und der ›Heilige Frühling‹ der Wiener Secession*, in: *Koloman Moser 1868–1918*, hrsg. von **Rudolf Leopold** in Zusammenarbeit mit Gerd Pichler, **Kat. Wien**, Leopold Museum, Wien 2007, S. 68–129.
- | **Buhrs, Michael/Lesák, Barbara/Trabitsch, Thomas (Hrsg.):** *Kabarett Fledermaus 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz*, **Kat. Wien**, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007.
- | **Coreth, Anna:** *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959.
- | **Fliedl, Gottfried:** *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*, Wien/Salzburg 1986.
- | **Forsthuber, Sabine:** *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991.
- | **Franz, Rainald:** *Flächenmuster Kolo Mosers am Beispiel des Mappenwerks »Die Quelle« und seiner Arbeiten als Entwerfer für die Firma Backhausen*, in: *Koloman Moser 1868–1918*, hrsg. von **Rudolf Leopold** in Zusammenarbeit mit Gerd Pichler, **Kat. Wien**, Leopold Museum, Wien 2007, S. 142–152.
- | **Gorsen, Peter:** *Josef Hoffmann. Zur Modernität eines konservativen Baumeisters*, in: *Ornament und Askese*, hrsg. von **Alfred Pfabigan**, Wien 1985, S. 69–93.

- | **Hevesi, Ludwig:** *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909.
- | **Kahmann, Heike:** *Österreichische Textilien von 1897 bis 1908. Untersuchungen zum Ornament*, Dissertation der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1987.
- | **Kroll, Frank-Lothar:** *Ornament und Historismus: das 19. Jahrhundert*, in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von **Karlheinz Barck**, Stuttgart 2002, S. 673–678.
- | **Mader-Kratky, Anna:** *Modifizierung oder »nach alter Gewohnheit«? Die Auswirkungen des Regierungsantritts von Maria Theresia auf Zeremoniell und Raumfolge in der Wiener Hofburg*, in: *Im Dienste einer Staatsidee: Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, hrsg. von **Elisabeth Fritz-Hilscher**, Wien 2013, S. 85–109.
- | **Menasse, Robert:** *Das war Österreich*, Frankfurt a.M. 2017.
- | **Moravánszky, Ákos:** *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*, Wien/Köln/Weimar 2002.
- | **Myrbach, Baron Felcian:** *Die Fläche*, Bd. I und Bd. II, Reprint, Wien 1986.
- | **Neuwirth, Waltraud:** *Wiener Werkstätte. Die Schutzmarken. Band I: Rosenmarke und Wortmarke*, Wien 1985.
- | **Pfabigan, Alfred:** *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985.
- | **Raulet, Gérard:** *Positive Barbarei. Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*, Münster 2004.
- | **Reynolds, Diana:** *Zentrum und Peripherie: Hegemonialer Diskurs oder kreativer Dialog? Wien und die »Volkskünste« 1878 bis 1900*, in: *Vernakuläre Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*, hrsg. von **Anita Aigner**, Bielefeld 2010, S. 85–111.
- | **Riegl, Alois:** *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1927.
- | **Riegl, Alois:** *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1923.
- | **Rukschcio, Burkhardt:** *Ornament und Mythos*, in: *Ornament und Askese*, hrsg. von **Alfred Pfabigan**, Wien 1985, S. 57–68.
- | **Schorske, Carl E.:** *Mit Geschichte denken: Übergänge in die Moderne*, Wien 2004.
- | **Schorske, Carl E.:** *Abschied von der Öffentlichkeit. Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur*, in: *Ornament und Askese*, hrsg. von **Alfred Pfabigan**, Wien 1985, S. 47–56.
- | **Sekler, Eduard F.:** *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk*, Salzburg 1982.
- | **Semper, Gottfried:** *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Band I: Textile Kunst*, Frankfurt a.M. 1860.
- | **Shedel, James:** *Kunst und Identität. Die Wiener Secession 1897–1938*, in: *Secession. Permanenz einer Idee*, hrsg. von **Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession**, Ostfildern-Ruit 1997, S. 13–58.

- | **Shedel, James:** *Variationen zum Thema Ornament. Kunst und das Problem des Wandels im Österreich der Jahrhundertwende*, in: *Ornament und Askese*, hrsg. von **Alfred Pfabigan**, Wien 1985, S. 93–110.
- | **Völker, Angelika:** *Die Textilien des Architekten*, in: *Otto Wagner*, 418. Sonderausstellung des Wien Museum, hrsg. von **Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz**, Wien 2018, S. 84–89.
- | **Völker, Angelika:** *Josef Hoffmanns Gesamtkunstwerk. Ornament und Muster*, in: *Josef Hoffmann: Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen*, hrsg. von **Peter Noever und Oswald Oberhuber**, Salzburg 1987.
- | **Völker, Angelika:** *Österreichische Textilkunst des frühen 20. Jhs., anlässlich der Übernahme der Ausstellung des Württembergischen Landesmuseum Stuttgart: Art Nouveau – Textildekor um 1900*, hrsg. von **Ruth Grönwoldt**, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1980.
- | **Wagner, Nike:** *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1987.
- | **Wieninger, Johannes:** *The Significance of Katagami for Vienna around 1900*, in: *Supplement zum Ausstellungskatalog: Katagami Style*, hrsg. von **Akiko Mabuchii**, Tokio 2012, S. 62–65.
- | **Worringer, Wilhelm:** *Abstraktion und Einfühlung*, München 1921.

