

# Textile Transfers

## Die Sammlungen von Rosalia Rothansl und Mileva Stoisavljevic-Roller

1. Mai–15. Juli 2025

Eine Ausstellung von Kunstsammlung und Archiv,  
Universität für angewandte Kunst Wien

Die Karrieren von Rosalia Rothansl (1870–1945) und Mileva Stoisavljevic-Roller (1886–1949) stehen exemplarisch für die Professionalisierung von Künstlerinnen im Kontext der Öffnung der ehemaligen Wiener Kunstgewerbeschule für Frauen und die modernistische Ausrichtung ihrer künstlerischen Lehre im frühen 20. Jahrhundert.

Als eine der ersten Frauen, die in Zentraleuropa eine Professur erhielten, unterrichtete Rothansl Künstler\*innen wie Friedl Dicker-Brandeis, Elisabeth Karlinsky, Vally Wieselthier oder Emmy Zweybrück in textilen Techniken. Stoisavljevic wurde an der Kunstgewerbeschule zur Grafikerin und Emailkünstlerin ausgebildet und war früh im Umkreis der Secession aktiv, etwa für die Zeitschriften *Die Fläche* oder *Ver Sacrum*.

Die Ausstellung kontextualisiert erstmals das Werk beider Protagonistinnen ausgehend von ihren textilen Sammlungen, die sich in Form zweier Konvolute an Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien erhalten haben. Es handelt sich um vielfarbige, handwerklich gefertigte, in regionalspezifischen Mustern gewebte, gewirkte, bestickte oder geklöppelte Kleidungsstücke und Fragmente, die von anonymen Produzent\*innen aus ländlichen Regionen in Böhmen, Mähren, Dalmatien, Galizien, Lodomerien oder der Bukowina gefertigt wurden, aber auch aus Süd- und Ostasien stammen.

Die Ausstellung untersucht die beiden Konvolute als Reflexionen eines ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

erstarkenden Interesses an sogenannter „Volkskunst“, das sowohl in den sich neu etablierenden Geisteswissenschaften, als auch in der angewandten Kunst und der zeitgenössischen musealen Praxis greifbar wird. Dieses Interesse verbindet die Sammlungen der beiden Künstlerinnen mit Figuren wie der Modeschöpferin Emilie Flöge, dem Ethnologen Michael Haberlandt oder dem Kunsthistoriker Alois Riegl.

*Textile Transfers* nähert sich der Vielschichtigkeit von Rothansls und Stoisavljevic-Rollers Gebrauch der Textilien als künstlerische Vorbilder und Artefakte. Zum einen beleuchtet die Ausstellung Rothansls Lehre und die Relevanz ihrer Sammlungspraxis an der Wiener Kunstgewerbeschule für das Werk ihrer Schüler\*innen anhand einzelner Karrieren. Zum anderen geht sie den fotografischen Inszenierungen der von Stoisavljevic zusammengetragenen Textilien als Reformkleider im Kontext der Vernetzung der Künstlerin mit der Klimtgruppe nach. Darüber hinaus zeichnet die Ausstellung die Funktion der Sammlungsobjekte im Kontext der Konstruktion nationaler Identität und die Transformation von Geschlechterverhältnissen im Kontext der Reform des Kunstgewerbes um 1900 nach. Die eklektische Zusammensetzung der textilen Sammlungen wirft dabei Fragen nach einem spezifischen Primitivismus der Wiener Moderne auf. Dieser geht mit der Aneignung künstlerischer Wissenspraktiken aus Gebieten einher, die darin als Peripherien Österreich-Ungarns oder dem „Orient“ zugehörig erscheinen.



# Die Entdeckung der „Hausindustrie“ oder „Volkskunst“ und die Reform des Kunstgewerbes. Kontexte der Sammlungen Rothansls und Stoisavljevic-Rollers

Die Entstehungs- und Funktionsgeschichte von Rosalia Rothansls und Mileva Stoisavljevic-Rollers Sammlungen ist nur spärlich dokumentiert. Rothansl setzte sich während ihrer Zeit als Professorin und Leiterin der Kostümsammlung der Wiener Kunstgewerbeschule mit Textilien aus ländlichen Gebieten Zentral- und Osteuropas auseinander. Sie nutzte sie aufgrund ihrer spezifischen Materialität, formalen und technischen Besonderheiten als Vorbilder im Unterricht und inventarisierte sie zusammen mit einer Auswahl von Arbeiten ihrer Studierenden als Lehrmittel. Fotografien Stoisavljevic-Rollers, gekleidet in ihre eigenen Sammlungsobjekte mit vergleichbarer Provenienz ([Raum 1, Nr. 20](#) / [Raum 2, Nr. 29](#)), legen deren primäre Funktion als performatives Mittel für die Selbstdarstellung als modernistische Künstlerin nahe.

Beide Textilsammlungen müssen zugleich im Kontext eines interdisziplinären Interesses an sogenannter „Hausindustrie“ betrachtet werden, das sich in der ehemaligen Habsburgermonarchie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte und noch bis in die Zwischenkriegszeit anhielt ([Raum 2, Nr. 53](#)). Der Begriff stammt aus der Ökonomiegeschichte und wurde synonym zu „Volkskunst“ verwendet. Hausindustrielle Produkte wurden von öffentlichen Institutionen, Wissenschaftler\*innen und Privatpersonen beforscht, gesammelt und als Vorlagen genutzt. Auch bekannte Künstler\*innen der Wiener Moderne wie Franz Čížek, Emilie Flöge, Josef Hoffman, Gustav Klimt oder Koloman Moser, mit denen sowohl Rothansl als auch Stoisavljevic-Roller in engem Kontakt standen, waren an diesem Prozess beteiligt. Zu der im Winter 1905/06 im österreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgerichteten *Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst* ([Raum 2, Nr. 50](#)), die vermutlich beide Künstlerinnen sahen, trugen beispielsweise Protagonist\*innen wie die Publizistin Nathalie Bruck-Auffenberg, die wenig später über traditionelle Textilien Dalmatiens publizieren sollte ([Raum 2, Nr. 47](#)), aber auch Michael Haberland bei, der als Gründer des Museums für Volkskunde eine umfangreiche Sammlung hausindustrieller Objekte zusammentrug. Rothansl stand 1912 mit ihm in Kontakt und besuchte das Museum mit den Schüler\*innen ihrer Textilklassen in den Jahren 1918 und 1920.

Der Terminus der Hausindustrie avancierte ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Schlüsselbegriff kulturpolitischer, künstlerischer und wissenschaftlicher Diskurse. Mit ihm verknüpft war die der englischen Arts-and-

Crafts-Bewegung entlehnte Vorstellung vom Fortleben einer nicht-entfremdeten, von Prozessen der Industrialisierung „unberührten“, auf Landwirtschaft basierenden, häuslichen Arbeitsweise in den ländlichen Gebieten der Doppelmonarchie ([Raum 2, Nr. 48](#)). Angesichts der von Kostensteigerungen betroffenen industriellen Produktion projizierte man auf derart als „Fossilien“ wahrgenommene Produkte das Potenzial ökonomischer Entwicklung. Die habsburgische Kulturpolitik setzte zur Behauptung der eigenen kulturellen Hegemonie gegenüber anderen Kolonialstaaten auf die Reform, Förderung und Propagierung des Kunstgewerbes als eigenen Wirtschaftssektor. Dieses sollte in ästhetischer Hinsicht aus den Künsten eines „Vielvölkerstaats“ schöpfen und sie als nationalökonomische Ressource erschließen. Investiert wurde in die Ausbildung von Handwerker\*innen, Künstler\*innen, aber auch in die Geschmackserziehung von Konsument\*innen. Zusätzlich zu den großen Museen und Kunstgewerbeschulen in Wien und Prag wurden Museen und Fachschulen in kleineren Dörfern und Städten auf dem Gebiet der gesamten Monarchie gegründet.

Vertreter\*innen des kulturellen Liberalismus, wie die Kunsthistoriker und Museumsdirektoren Rudolf Eitelberger und Jacob von Falke, verstanden die Volkskunst als reiche Quelle lebendiger Traditionen, Formen und Ornamente, die der Überwindung des Historismus dienen würden. Entsprechend skeptisch waren sie gegenüber deren Vereinnahmung durch zeitgleich aufkommende nationalistische Ideologien, die die Mythologisierung eines neuen „nationalen“ Selbstbewusstseins einzelner „Volksgruppen“ verfolgten. Die liberale Idee von der Volkskunst als kulturübergreifendem Ausdruck findet sich in vielen Publikationen der Jahrhundertwende. So bezeichnet der ehemalige Direktor der staatlichen Kunstgewerbeschule in Czernowitz, Erich Kolbenheyer, die von ihm bereisten Gegenden als „buntes Volksgemisch, ein Bild Österreichs im Kleinen“ ([Raum 2, Nr. 49](#)). Solche vereinfachenden Vorstellungen von Österreich-Ungarn dienten nicht zuletzt der diskursiven Stabilisierung des bereits in die Krise geratenen habsburgischen Imperiums. Als zweitgrößtes Staatswesen war die Monarchie in der Realität von zahlreichen Widersprüchen geprägt, in die auch direkte Diskriminierungen und Benachteiligungen eingeflochten waren. So reproduzierte die exotisierende Wertschätzung der Anti-Modernität (meist slawisch gelesener) bäuerlicher Kunstproduktion vor allem ihr zugrunde liegende Abwertungen und Hierarchisierungen.



## Binnenprimitivismus und Japonismus in Wien um 1900

Die Primitivismen, die in vielen künstlerischen Strömungen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa auftraten, kennzeichnet ein antiakademisches Begehren nach vorindustriellen Produktionsformen sowie deren Aneignung zur Transformation der eigenen Kultur. Sie beruhten auf der Ideologie des Kolonialismus: Die daraus hervorgehenden rassifizierenden, vergeschlechtlichten und klassenbezogenen Projektionen konstruierten den Gegensatz zwischen einer scheinbar zivilisierten, westlichen und einer sogenannten primitiven, nicht-westlichen Kunst. Dies hatte die gleichzeitige Dekontextualisierung und Ethnografisierung indigener Kunstproduktion zur Folge.

In der k. k. Monarchie setzte sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein spezifisches, auf primitivistischen Mechanismen beruhendes Interesse an vorindustriellen Produkten durch. Es bezog sich im Kontrast zu französischen oder englischen Kunstströmungen – die sich vorwiegend am Kunstschaffen aus Kolonien auf anderen Kontinenten bedienten – insbesondere auf kulturelle Techniken ländlicher Regionen aus dem eigenen Staatesgebilde. Dieser „Binnenprimitivismus“ durchzieht das Werk diverser Künstler\*innen sowie deren Sammlungen und bildet den Subtext zahlreicher zeitgenössischer Texte. Hausindustriell hergestellte Textilien, Hausrat, religiöse Bilder und andere Objekte der sogenannten Volkskunst traten als Gegenbilder zur industrialisierten, urbanen Moderne auf. Ihnen wurde Simplizität, Authentizität, Ursprünglichkeit, Zeitlosigkeit aber auch Rückständigkeit zugeschrieben. Dies charakterisierte etwa die Wiener Weltausstellung 1873, für die Österreich-Ungarn mitunter bäuerliche Lebenswelten nach dem Muster kolonialistischer Völkerschauen präsentierte, um sich als imperiale Weltmacht darzustellen ( [Raum 2, Nr. 54–57](#) ). Ein anderes Beispiel ist der Beitrag der Journalistin und Direktorin der k. k. Fachschule für Kunststickerei Emilie Bach zur *Special-Ausstellung weiblicher Handarbeiten*. Darin vergleicht sie ruthenische Textilien, aus der, wie sie schreibt, „derben[n] Hand einer – nach unseren Begriffen – vö[l]lig ungebildeten Bäuerin“ mit den Qualitäten altägyptischer Kunst ( [Raum 2, Nr. 51](#) ). Der Ethnologe Michael Haberlandt veröffentlichte 1912 das Buch *Textile Volkskunst aus Österreich*, in dem er die Diversität der Monarchie als Vielvölkerstaat preist. In der Einleitung grenzt er die „alpenländischen“ als „so sehr verschieden von den primitiveren Erzeugnissen der östlichen und südlichen Volksgebiete“ ab und reproduziert damit das Stereotyp,

slawische Gesellschaften seien sozial und ökonomisch unterentwickelt. Auch Rothansls und Stoisavljevic-Rollers Sammlungen weisen derartige Primitivismen auf. So sind die Hersteller\*innen im Gegensatz zu den Schüler\*innen Rothansls auf den Inventarschildern der Werkstätte für Textilarbeiten anonymisiert. Die Wertschätzung der Objekte basiert zudem auf deren Gleichsetzung als Inspirationsquellen ohne Rücksicht auf kulturelle Differenzen und Kontexte, wie sich etwa in Stoisavljevics Inszenierung einer westindischen Aba als Reformkleid ( [Raum 2, Nr. 29](#) ) zeigt.

In beiden Sammlungen tauchen vereinzelt Textilien aus dem ostasiatischen Raum auf. Die Herkunftsgeschichte der chinesischen Textilien aus der Sammlung Rothansls ( [Raum 2, Nr. 23, Nr. 24](#) ) ist ungeklärt. Ein einzelner Ärmelbesatz gleicht einer vermutlich aus Gustav Klimts Sammlung stammender sogenannten Drachenrobe, in der sich Emile Flöge 1913 ablichten ließ ( [Raum 2, Nr. 26](#) ), in Technologie und Formsprache. Es ist möglich, dass diese Objekte über über das österreichisch-ungarische Konzessionsgebiet in Tientsin nach Wien kamen, welches die Monarchie dort nach der gewaltsamen Unterwerfung der lokalen Bevölkerung 1901 errichtete. Mileva Stoisavljevic-Rollers künstlerische Arbeit reflektiert wiederum die um 1900 erstarkende Faszination der europäischen Moderne für Japan. Nach der erzwungenen Öffnung des Landes im Jahr 1853 erfasste der Japonismus alle europäischen Kunstgewerbebewegungen und breitete sich mit der Weltausstellung 1873 auch in der Wiener Bourgeoisie aus. Bei der durch Gustav Klimt initiierten, publikumswirksamen *6. Ausstellung der Secession* im Januar und Februar 1900 wurden erstmals japanische Holzschnitte ausgestellt. Aufgrund der Notwendigkeit, Sujets auf Flächen und Linien zu reduzieren, wurden diese zum Vorbild für jene Abstraktionstendenzen, durch die sich die Künstler\*innen der Wiener Moderne von den historischen Darstellungskonventionen ihrer Zeit abzugrenzen versuchten. Dieser Einfluss ist in vielen späteren Entwürfen der Wiener Werkstätte und auch in der ornamentalen Gestaltung von Klimts Porträts lesbar, der eine umfangreiche Sammlung ostasiatischer Kunstwerke, darunter viele Textilien, besaß. Die Popularisierung avantgardistischer Hochdrucke fand in Form von Einzelwerken, Zeitschriften, Karten und Kalendern in geringen Auflagen statt. Beispiele hierfür sind Stoisavljevic-Rollers Publikationen in *Ver Sacrum* ( [Raum 4, Nr. 139](#) ) und *Die Fläche* ( [Raum 4, Nr. 144](#) ).



## Rosalia Rothansl als Gestalterin und Lehrende

Rosalia Rothansl war eine der ersten weiblichen künstlerischen Lehrenden in Zentraleuropa, denen der Titel „Professor“ verliehen wurde ( [Raum 3, Nr. 60](#) ). Gemeinsam mit Adele von Stark, die die Werkstätte für Emailarbeiten an der Wiener Kunstgewerbeschule leitete, wurde ihr damit eine institutionelle Anerkennung zuteil, die exemplarisch für die Bedingungen weiblicher Professionalisierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts steht. Rothansls Biografie ist im Kontext der Reform des Kunstgewerbes und der damit verknüpften Bildungsinitiativen der Habsburgermonarchie ab den 1850er Jahren zu betrachten, die Frauen Zugang zu künstlerischer Bildung und mithin zu eigenständigen Karrieren eröffnete. Ausbildungsmöglichkeiten waren zunächst auf textile Handwerke, die seit dem 18. Jahrhundert vermehrt mit Häuslichkeit und Weiblichkeit assoziiert wurden, beschränkt. Gleichzeitig erfuhr die Sphäre des Textilen eine Umwertung, indem zuvor unbezahlte Arbeit entlohnt und sichtbar wurde.

Rothansl wurde nach acht Jahren Volks- und Bürgerschule in Wien von 1885 bis 1890 an der k.k. Fachschule für Kunststickerei ausgebildet, wo sie 1888/89 den Spezialkurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung absolvierte. Zeitgleich besuchte sie die Wiener Kunstgewerbeschule als Gasthörerin. Sie war an der vierjährigen Restaurierung des gestickten Prachtbettes Maria Theresias in der Hofburg beteiligt, bevor sie 1894 Hilfslehrerin und ab 1901 vertragsmäßig bestellte Lehrerin an der Fachschule für Kunststickerei wurde. Ab 1898 leitete sie den Spezialkurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung, der 1902 in die Kunstgewerbeschule eingegliedert wurde, wo sie zeitgleich als Vertragslehrerin für Kunststickerei und Handweberei begann. Sie arbeitete zunächst unter der Leitung von Leopoldine Guttmann, verantwortete aber bereits ab 1909 den „Allgemeinen Textilkurs“ und ab 1911 die „Kunstgewerbliche Werkstätte für Textilarbeiten“. Spätestens 1913 beauftragte Alfred Roller, der damalige Rektor der Kunstgewerbeschule und Ehemann Mileva Stoisavljevic-Rollers, Rothansl zusätzlich mit der Leitung der Werkstätte für Textilarbeiten mit der Pflege und Verwaltung der „Kostümsammlung XVII“. Sie erweiterte die im 19. Jahrhundert begonnene textile Sammlung um Stickereien, Tapisserien, Gewebe und Posamente ihrer eigenen Studierenden, sowie um eine Vielzahl an Fragmenten und Kleidungsstücken aus Böhmen, Mähren, Dalmatien, Galizien, Lodomerien Bukowina und weiteren ländlichen Gebieten der Monarchie, die sie als Vorbilder in ihrer Lehre einsetzte. Ein Großteil des Konvolutes besteht aus (Fragmenten von) Ensemble(s), die durch komplexe Schnitte und Kombinationen verschiedener

Elemente charakterisiert sind. Dass Rothansl sich entschied, diese Objekte mit ihren Studierenden zu kopieren, macht einerseits das Begehren einer neuen Generation an Gestalter\*innen sichtbar, durch die Industrialisierung bedrohte handwerkliche Kulturtechniken zu bewahren. Andererseits verdeutlicht es die zentrale Rolle, die sogenannter Volkskunst bei dem Versuch, politische und ökonomische Stabilität in der späten Habsburgermonarchie zu erzeugen zukam.

In ihrer 23 jährigen Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule unterrichtete Rosalia Rothansl fast 400 Künstler\*innen, von denen viele international tätig und einige erfolgreich wurden. Beispielsweise studierten Friedl Dicker-Brandeis, Gertrud Höchsmann, Maria Likarz-Strauss, Oswald Reiterer-Haerdtl, Felice Rix-Ueno und Vally Wieselthier bei der Textil-, Teppich- und Gobelinspezialistin. Durch die enge Anbindung der künstlerischen Produktion in ihren Kursen an Institutionen wie die Wiener Werkstätte oder den österreichischen Werkbund sowie durch die Repräsentation ihrer Schüler\*innen auf internationalen Ausstellungen unterstützte sie zahlreiche weiblich gelesene Personen dabei, eigenständige künstlerische Karrieren zu verfolgen. Rothansls Jahresberichte ( [Raum 3, Nr. 65, Nr. 69](#) ) weisen auch Kontakte mit Protagonist\*innen außerhalb Wiens nach. So etwa kauften der Pariser Couturier Paul Poiret 1911 Stickereien und der römische Künstler Gustavo Bonaventura 1920 Stoffdrucke ihrer Schüler\*innen an. Neben der Modeabteilung der WW gehörten auch Zeitschriften wie die Berliner *Dame* oder die *Wiener Mode*, diverse Firmen aus Wien, Budapest und Berlin und der Österreichische Werkbund zur regelmäßigen Kundschaft der Werkstätte für Textilarbeiten. Rosalia Rothansls Verbindung zur Wiener Secession wird in diversen eigenen Ausstellungsbeteiligungen (*Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession* 1902 und 1906, *Kunstschau Wien* 1908 und 1909) sichtbar. Ihre Studierenden stellten regelmäßig im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, aber auch beim Kölner Werkbund (1914) in Prag und Stockholm (1916) und zuletzt auf der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris aus. Dokumentiert sind nicht zuletzt große Aufträge des Stifts Klosterneuburg, etwa die Gestaltung eines aufwendigen Ornats durch Rothansls Schüler\*innen Anton Hofer ( [Raum 5, Nr. 158–160](#) ), Grete Berger, Maria Bernhuber, Irene Blahy, Marie Händler, Helene Klimt und Paula Lustig, sowie die Bestellung zweier unfertig gebliebener, gemeinschaftlich von weiteren Schüler\*innen hergestellter Fastentücher ( [Raum 6, Nr. 165–167](#) ).

Neben ihrer künstlerischen Produktions, Lehr- und Ausstellungstätigkeit veröffentlichte Rosalia Rothansl 1923 und 1924 regelmäßig in der Wiener illustrierten (Halb-) Monatsschrift *Moderne Welt*. In ihrer Kolumne „Häusliches Kunstgewerbe. Die Handarbeiten der Dame“ ( Raum 3, Nr. 79 ) vermittelte sie anhand konkreter Beispiele komplexe Handarbeitstechniken an ein urbanes, politisch und kosmopolitisch interessiertes Publikum. Diese schriftlichen Veröffentlichungen Rothansls vermitteln ein stereotypes, an der domestischen Sphäre orientiertes Bild der Kunstproduktion von Frauen. Gleichzeitig nutzte sie die Positionierung in einer der damals wichtigsten modernen Printmedien Österreichs dafür, ihren Studierenden, deren Werke sie dort wiederholt präsentierte, öffentliche Sichtbarkeit und damit berufliche Förderung zu verleihen. In einer ihrer letzten Veröffentlichungen beschrieb sie etwa eine Kooperation ihrer Studierenden Luise Siegl, Anna Hermann, Wilhelmine Prager und Pola Weinbach mit denen des Kurses für Ornamentale Formenlehre von Franz Čížek zum Thema „Musik“ ( Raum 3, Nr. 66 ): „Nicht so auffällig wie in Malerei und Plastik tritt das Neue in der textilen Kunst in Erscheinung, weil Material und Technik ziemlich ‚konservativ‘ sind. Der neue Geist wirkt hauptsächlich im Entwurf, der allerdings ‚radikal‘ ist.“

## Elisabeth Baum

(Temeswar/RO 1907–unbekannt)

Elisabeth Baum besuchte Rosalia Rothansls Werkstätte für Textilarbeiten im Schuljahr 1921/22. Im Alter von vierzehn beziehungsweise fünfzehn Jahren erstellte sie Modeentwürfe ( [Raum 3, Nr. 85, Nr. 86](#) ). Die Kleidungsstücke weisen in ihrer kontrastreichen Farbigkeit und zum Teil auch in Schnitt und Motivik Ähnlichkeiten mit Objekten aus Rosalia Rothansls Lehrmittelsammlung auf. Die Künstlerin stammte aus dem Temescher Banat, ein Gebiet der Habsburgermonarchie, das damals vom Königreich Ungarn verwaltet wurde. Ob sich Baum auf hausindustrielle Textilien von dort bezog, bleibt angesichts ihrer nur fragmentarisch belegten Biografie jedoch offen.

## Maria Bernhuber

(Wien/AT 1890–unbekannt)

Maria Bernhuber studierte von 1908 bis 1912 an der Wiener Kunstgewerbeschule. Sie besuchte dort neben Rosalia Rothansls Textilwerkstätte auch Leopoldine Guttmanns Spezialkurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung sowie Franz Čížeks Kurs für Ornamentale Formenlehre. Rothansl ermöglichte es der jungen Künstlerin, zusammen mit anderen Schüler\*innen – darunter Helene Klimt, Paula Lustig, Irene Blahy und Marie Händler – an der Gestaltung des Marienor-nats für das Stift Klosterneuburg nach den Entwürfen von Anton Hofer mitzuwirken. 1912 gründeten Bernhuber und Händler mit Unterstützung des k. und k. Hoftiteltaxfonds zur Hebung des Kunstgewerbes eine eigene Textilwerkstatt.

## Camilla Birke-Eber

(Wien/AT 1905–1988 Soest/NL)

Camilla Birke trat 1919 in die Wiener Kunstgewerbeschule ein. Sie begann bereits während ihres Studiums für die Wiener Werkstätte zu arbeiten, für die sie insbesondere Stoffmuster entwarf. Zu den wichtigen Etappen ihrer Ausbildung gehörten unter anderem die Kurse in Rothansls Werkstätte für Textilarbeiten sowie in Josef Hoffmanns

Fachklasse für Architektur, die sie zwischen 1919 und 1925 besuchte. 1925 wurde sie mit dem Eitelberger Preis der Kunstgewerbeschule für ihre Textilproduktionen ausgezeichnet. Im Rahmen der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris gestaltete sie Wand- und Deckenmalereien sowie die Vitrinen des österreichischen Pavillons.

## Friedl Dicker-Brandeis

(Wien/AT 1898–1944 Auschwitz/PL)

Das Werk der Künstlerin, Architektin und Pädagogin Friedl Dicker zeichnet sich durch eine medien- und genreübergreifende Praxis aus. Im Laufe ihrer vielseitigen Bildungskarriere, die sie nach Kursen in der Wiener Privatschule von Johannes Itten und dem Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg ans Bauhaus führte, belegte sie von 1915 bis 1916 auch Kurse der Textilwerkstätte von Rosalia Rothansl an der Wiener Kunstgewerbeschule. Gemeinsam mit Franz Singer gründete sie in Berlin 1923 die Werkstätten Bildender Kunst GmbH in Berlin, in der beispielsweise Alltagsgegenstände wie etwa Taschen ( [Raum 3, Nr. 116](#) ) entstanden. Aus der anschließend 1925 in Wien ebenfalls mit Singer gegründeten Ateliergemeinschaft gingen zahlreiche heute zerstörte Wohnungsinterieurs und Gebäude hervor. Nach ihrer Verurteilung aufgrund angeblicher Passfälschung für die Kommunistische Partei Deutschland (KPD) emigrierte Dicker nach Prag, wo sie ihre Tätigkeiten weiter fortsetzte und den Zimmermann Pavel Brandeis heiratete. 1942 wurde das Paar nach Theresienstadt deportiert. Dicker-Brandeis gab dort Zeichenkurse für Kinder, die wegbereitend für die Entstehung der Kunsttherapie waren. 1944 wurde sie in Auschwitz ermordet.

## Marie Erdmann

(Arad/HU 1893–unbekannt)

Nach ihrem Eintritt in die Wiener Kunstgewerbeschule 1912 besuchte Marie Erdmann Rosalia Rothansls Textilwerkstätte. Erdmann studierte dort bis 1920 und erhielt zusätzlich Unterricht bei Alfred Roller (Allgemeines Aktzeichnen), Rudolf Larisch (Schrift und Heraldik), Franz Čížek

(Ornamentale Formenlehre) und Michael Powolny (Werkstätte für Keramik). Einige Kleidungsstücke ( [Raum 3, Nr. 71, Nr. 72](#) ) erinnern aufgrund ihrer Formensprache an volkscundliche Textilien der Lehrmittelsammlung Rothansls, die in der Textilwerkstätte vermutlich kopiert und abstrahiert wurden.

## Marie Händler

(Wien/AT 1887–unbekannt)

Marie Händler studierte von 1908 bis 1912 an der Wiener Kunstgewerbeschule und besuchte dort unter anderem Leopoldine Guttmanns Spezialkurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung, Franz Čížeks Kurs Ornamentale Formenlehre und Rosalia Rothansls Werkstätte für Textilarbeiten. 1911 beteiligte sich Händler an der Anfertigung des Marienornats für das Stift Klosterneuburg. Händler arbeitete außerdem für die Wiener Werkstätte, für die sie Taschen, Beutel und Lautenbänder entwarf. Eines ihrer Posamente ( [Raum 3, Nr. 73](#) ) ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit mit Maria Bernhuber, mit der sie nach ihrem Austritt aus der Wiener Kunstgewerbeschule ein eigenes Textilatelier leitete.

## Anton Hofer

(Bozen/heute IT 1888–1979 Bozen/heute IT)

Anton Hofer studierte von 1908 bis 1914 und nach seinem Wehrdienst erneut von 1918 bis 1919 an der Wiener Kunstgewerbeschule, wo er unter anderem Kurse bei Koloman Moser (Fachklasse für Malerei), Franz Čížek (Ornamentale Formenlehre) und Rosalia Rothansl (Werkstätte für Textilarbeiten) besuchte. 1910 gewann er einen Wettbewerb des Stifts Klosterneuburg und wurde mit der Gestaltung eines Pontifikalornats für die Marienfeiertage beauftragt. An der Ausführung des stilistisch auf den Jugendstil bezogenen, mehrteiligen Ornaments waren unter anderem Hofers Studienkolleginnen Maria Bernhuber und Marie Händler beteiligt. Nach seinem Studium kehrte Hofer in seine Geburtsstadt Bozen zurück, wo er weiterhin künstlerisch tätig war. 1932 wurde Hofer Mitglied der Nationalfaschistischen Partei, was sich in seiner Arbeit niederschlug. Beispielsweise zeigt ein von ihm 1933 entworfenes Plakat für die *Settimana dell'Alto Adige* durch die Verknüpfung italienisch-faschistischer mit regionsspezifischen Motiven den Versuch, Südtirol visuell und ideologisch in das faschistische Italien zu integrieren – ein Zeugnis der damaligen Italianisierungspolitik.

## Elisabeth Karlinsky-Scherfig

(Kasten/AT 1904–1994 Græsted/DK)

Elisabeth Karlinsky trat 1921, mit 17 Jahren, in die Wiener Kunstgewerbeschule ein und studierte unter anderem bei Rosalia Rothansl (Werkstätte für Textilarbeiten), Reinhold Klaus (Werkstätte für Glasmalerei und Verbleiung), Bertold Löffler (Malerei) und Franz Čížek (Ornamentale Formenlehre). Über Čížeks Netzwerk erlangte Karlinsky zusammen mit ihren Kommilitoninnen My Ullmann und Erika Giovanna Klien zunehmend internationale Anerkennung. 1925 wurden Gemälde auf der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris präsentiert. Karlinskys Werk umfasst sowohl die angewandten als auch die bildenden Künste. Ab 1928 vertrat sie ihre Klassenkameradin Erika Giovanna Klien als Pädagogin an der Elizabeth Duncan-Schule in Kleßheim und reiste kurz darauf nach New York, wo sie bis 1930 an der Walden School unterrichtete und unter anderem Auslagendekorationen für die Kaufhäuser Macy's und Gimbel anfertigte. Karlinsky übersiedelte 1931 nach Kopenhagen, war dort als freischaffende Künstlerin, Illustratorin und Raumausstatterin tätig und wurde langjähriges Mitglied der Künstler\*innenvereinigung Corner.

## Mela Köhler-Broman

(Wien/AT 1885–1960 Stockholm/SE)

Mela Köhler war von 1905 bis 1910 in der Wiener Kunstgewerbeschule eingeschrieben. Neben einem Textilstudium bei Rosalia Rothansl und einer Malereiausbildung bei Koloman Moser absolvierte sie die Modeklasse an der Akademie der bildenden Künste Wien. Auch nach ihrem Studium arbeitete Köhler medienübergreifend. Sie beteiligte sich unter anderem an der Zeitschrift *Wiener Mode*, die über zeitgenössische Modetendenzen und Handarbeitstechniken im Wiener Kontext berichtete. Darüber hinaus war sie Mitglied der Wiener Werkstätte und der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs ab 1930. Sie nahm regelmäßig an Ausstellungen der Secession teil. 1934 zog Köhler nach Stockholm, wo sie unter anderem Kostümentwürfe für das Oscar Theater anfertigte. Köhlers Postkarten ( [Raum 3, Nr. 107–110](#) ), geprägt von filigranen Linien und einer kontrastreichen Farbpalette, stellen die Kleidung der abgebildeten Figuren in den Mittelpunkt und veranschaulichen so die interdisziplinäre Verbindung zwischen grafischem Entwurf und Modezeichnung.

## Elisabeth Kudisch-Zuba

(Wien/AT 1902–1994 unbekannt)

Elisabeth Kudisch trat 1921 in die Wiener Kunstgewerbeschule ein und belegte bis 1926 Kurse unter anderem bei Franz Čížek (Ornamentale Formenlehre), Rudolf Larisch (Schrift und Heraldik), Rosalia Rothansl (Werkstätte für Textilarbeiten) und Viktor Schufinsky (Allgemeine Abteilung Naturstudium). Ihre künstlerischen Arbeiten sind von einem Dialog zwischen organischen und geometrischen Formen geprägt. Während in Rothansls Kursen eine Reihe floral-ornamentaler Textilentwürfe entstanden, lassen sich in anderen textilen Arbeiten Hinweise auf den sogenannten Wiener Kinetismus erkennen, der er in Čížeks Lehrveranstaltungen entwickelt wurde.

## Maria Likarz-Strauss

(Przemysł/heute PL 1893–1971 Rom/IT)

Maria Likarz trat mit 18 Jahren in die Wiener Kunstgewerbeschule ein. In ihrem ersten Studienjahr besuchte sie Rosalia Rothansls Textilklasse. Bereits ein Jahr später wurde sie Mitarbeiterin in der Wiener Werkstätte, für die sie zunächst grafische Arbeiten und später Mode-, Email- und Keramik-Entwürfe anfertigte. Nach ihrem Abschluss im Jahr 1916 erhielt sie einen Lehrauftrag an der Kunstgewerbeschule in Halle an der Saale, wo sie die Fachklasse für kunstgewerbliche Frauenarbeiten und die dortige Email-Werkstatt leitete. Zwischen 1924 und 1925 leitete sie die Modeabteilung der WW. Likarz nahm an zahlreichen Ausstellungen teil, darunter die *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris im Jahr 1925, für die sie Tapetenmuster und Wandmalereien entwarf und sich an der Dekoration der Vitrinen beteiligte. 1938 emigrierte sie zusammen mit ihrem jüdischen Ehemann auf die Insel Korčula und nach dem Zweiten Weltkrieg nach Rom, wo sie als Keramikerin tätig war. Für die Zeit nach 1956 gibt es keine Aufzeichnungen mehr.

## Felice Rix-Ueno

(Wien/heute AT 1893–1967 Kyoto/JP)

Rix wurde in eine bürgerlich-liberale Wiener Familie jüdischer Herkunft geboren. Nach ihrer Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt trat sie in die Wiener Kunstgewerbeschule ein. Dort studierte sie unter anderem bei Rosalia Rothansl (Werkstätte für Textilarbeiten), Adele von Stark (Werkstätte für Emailarbeiten) und Josef Hoffmann

(Fachklasse Architektur). Zu ihren wichtigsten Gestaltungen gehört neben zahlreichen Stoffentwürfen, Emailarbeiten und Keramiken die 1918 realisierte Deckenverzierung im Spitzenraum des WW-Verkaufslokals für Stoffe, Spitzen und Beleuchtungskörper in der Kärntner Straße 32. Ihre Verbindung zu Wien hielt Rix auch nach ihrem Umzug nach Japan im Jahr 1925 aufrecht. Im selben Jahr erhielt sie die Bronze-medaille in der Kategorie „Textilien“ auf der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in Paris. Bis Mitte der 1930er Jahre pendelte Rix regelmäßig zwischen Japan und Österreich und arbeitete weiterhin eng mit der Wiener Werkstätte zusammen. Die austrofaschistischen beziehungsweise nationalsozialistischen Verhältnisse zwangen sie jedoch zur Emigration. 1935 ließ sich Rix endgültig in Kyoto nieder, wo sie an mehreren Universitäten und Hochschulen unterrichtete und weiterhin Innenraumgestaltungen entwarf.

## Max Snischek

(Dürnkrot/AT 1891–1968 Hinterbrühl/AT)

Max Snischek trat 1912 in die Wiener Kunstgewerbeschule ein und besuchte bis 1914 die Werkstätte für Textilarbeiten bei Rosalia Rothansl und ab 1913 den Sonderkurs für Allgemeines Aktzeichnen bei Alfred Roller. Wie Maria Likarz, Felice Rix, Gertrud Weinberger und Vally Wieselthier war auch Snischek an dem Mappenwerk *Mode Wien 1914/5* ([Raum 3, Nr. 81](#)) beteiligt – einer Publikation des Österreichischen Werkbundes in Kooperation mit der Modeabteilung der Wiener Werkstätte. Sein Name ist auch unter den Ausstellenden der Modeausstellung 1915/16 sowie der *Kunstschau* 1920 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu finden. Nach mehrjähriger Mitarbeit übernahm er 1922 die Leitung der Modeabteilung der Wiener Werkstätte.

## Gertrud Weinberger

(Budapest/HU 1897–unbekannt)

Gertrud Weinberger studierte nach ihrem Besuch des von der Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald gegründeten Wiener Mädchen-Lyzeums von 1914 bis 1920 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Franz Čížek (Ornamentale Formenlehre), Josef Hoffmann (Fachklasse Architektur) und Michael Powolny (Werkstätte für Keramik). Während ihres Studiums war sie an den Mappenwerken *Mode Wien 1914/5* und *Das Leben einer Dame* (1916) beteiligt und arbeitete für die Wiener Werkstätte. In diesem Kontext entstanden zahlreiche Entwürfe für Lesezeichen, Ostereier, Schachteln

und Dosen, Lampenschirme, Stoffmuster und Keramiken. Ihre Arbeiten wurden 1915 im Rahmen der Modeausstellung und 1920 auf der *Kunstschau Wien*, beide im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, gezeigt. Aufgrund ihrer jüdischen Herkunft emigrierte sie in den 1930er Jahren nach England. Über die darauffolgende Karriere Weinbergers ist nichts bekannt.

## Vally Wieselthier

(Wien/AT 1895–1945 New York/USA)

Vally Wieselthier studierte von 1914 bis 1920 an der Wiener Kunstgewerbeschule und besuchte dort Kurse bei Rosalia Rothansl, Koloman Moser und Michael Powolny. Noch während ihrer Studienzeit wurde sie von Moser als freie Mitarbeiterin der Wiener Werkstätte engagiert. Wieselthier gründete die Keramische Werkstätte Vally Wieselthier, die 1927 an die Wiener Werkstätte verkauft wurde, wobei Wieselthier als künstlerische Leitung der Keramikabteilung eingesetzt wurde. Ihre Arbeiten wurden international ausgestellt, beispielsweise auf der Jubiläumsausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins 1924, oder der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* 1925 in Paris, auf der ihr Werk prämiert wurde. 1928 nahm sie an der *International Exhibition of Ceramic Art* im Metropolitan Museum in New York teil. Ab 1932 konzentrierte sie sich auf die amerikanische Metropole, eröffnete ihr eigenes Atelier und schloss sich der Künstler\*innenvereinigung *Contempora* an.

## Ugo Zovetti

(Korčula/HR 1879–1974 Mailand/IT)

Ugo Zovetti besuchte die Wiener Kunstgewerbeschule von 1900 bis 1908 und studierte dort bei Koloman Moser (Malerei), Adele von Stark (Special-Atelier für Emailarbeiten) und Leopoldine Guttmann (Spezialkurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung). 1911 wurde er Mosers Assistent, gründete jedoch bald darauf ein eigenes Atelier und spezialisierte sich auf Stoffdesign und Buchgestaltung. Er entwarf unter anderem Stoff- und Ausstattungsgegenstände für die Wiener Werkstätte. Eine der in der Ausstellung gezeigten Schirmquasten ([Raum 3, Nr. 73](#)) nach dem Entwurf von Zovetti wurde in der Lehrmittelsammlung von Rosalia Rothansl inventarisiert. Natalie Bruck-Auffenberg naturalisiert in ihrem Buch *Dalmatien und seine Volkskunst* ([Raum 2, Nr. 47](#)) Zovettis Stil, indem sie seine gestalterische Prägung in Hinsicht auf seine Herkunft als eine vermeintlich angeborene Verbundenheit mit dalmatinischen Bauernwebereien

deutet, während gleichzeitig mit Verweis auf seine Arbeit im Wiener Kontext eine selektive Modernisierung davon stattfindet.

## Emmy Zweybrück-Prochaska

(Wien/heute AT 1890–1956 New York/USA)

Während ihres Studiums an der Wiener Kunstgewerbeschule von 1908 bis 1913 besuchte Emmy Zweybrück Kurse bei Anton Kenner (Allgemeine Abteilung für figürliches Zeichnen und Malen), Franz Čížek (Ornamentale Formenlehre) und Rosalia Rothansl (Werkstätte für Textilarbeiten). Bereits in dieser Zeit wurde sie eingeladen, Postkarten für die Wiener Werkstätte zu entwerfen. Bald produzierte sie für verschiedene Firmen, auch international. Unter den zahlreichen Ausstellungen, auf denen ihre Arbeiten vertreten waren, war auch die *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* 1925, auf der sie für ihre Arbeiten mit einer Goldmedaille ausgezeichnet wurde. Zweybrück war Mitglied in verschiedenen künstlerischen Vereinigungen, darunter im Deutschen und Österreichischen Werkbund, in der Vereinigung der Künstlerinnen Österreichs und der Wiener Frauenkunst. Die 1915 in Wien gegründete Kunstgewerbliche Privatlehranstalt Emmy Zweybrück-Prochaska, die sie ihrem Atelier angliederte, wurde 1939 aufgelöst und Zweybrück emigrierte in die USA. Durch ihre Lehrtätigkeit und Vorträge trug Zweybrück zur Verbreitung des österreichischen Kunstgewerbes dort bei. Bei der Tuchdecke mit Blüten ([Raum 1, Nr. 1](#)) zeigt sich eine unmittelbare Rezeption der in der Lehrmittelsammlung Rothansls immanenten volkskundlichen Motive. Für das von *The Studio* 1911 herausgegebene Buch *Peasant Art in Austria and Hungary* gestaltete Zweybrück einen handbemalten Einband ([Raum 3, Nr. 124](#)).

## Körperbilder und Kulturtransfers. Mileva Stoisavlevic-Roller und das Wiener Reformkleid

Das Reformkleid ist eine mit dem von der Arts-and-Crafts-Bewegung ausgehenden Gesamtkunstwerkgedanken sowie der Lebensreform verknüpfte Manifestation der Kämpfe um Geschlechtergleichberechtigung zur Jahrhundertwende. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Reform weiblich konnotierter Kleidung europaweit sowohl in eigens gegründeten Vereinen als auch in künstlerischen Gruppierungen thematisiert. Sozialreformerisch-feministische Kreise, die das Korsett wegen seiner negativen medizinischen oder „hygienischen“ Wirkung auf den Frauenkörper ablehnten, forderten vor allem alltags- und arbeitstaugliche Bekleidung. Im künstlerischen Kontext wurden insbesondere ästhetische Anforderungen an das Reformkleid gestellt; es sollte den Status eines Kunstwerkes erlangen, indem es handgefertigt und so der Vermarktungslogik der Modeindustrie entzogen würde.

Der belgische Architekt Henry van de Velde entwarf selbst Reformkleider und hielt 1901 einen Vortrag über deren gestalterische Ansprüche in Wien, der in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* veröffentlicht wurde. Die Konzertsängerin und Modemacherin Anna Muthesius plädierte in ihrer Abhandlung *Das Eigenkleid der Frau* (1903) ([Raum 4, Nr. 153](#)) dafür, den Status von Konsumentinnen industrieller Mode in den individueller Schöpferinnen ihrer persönlichen Kleidung zu transformieren. Diverse Reform- und Gestaltungsinteressen kulminierten in der 1902 von der Autorin und Künstlerin Rosa Mayreder, der Sozialreformerin Auguste Fickert und der Theosophin Marie Lang herausgegebenen feministischen Zeitschrift *Dokumente der Frauen*. Neben dem Dramatiker Hermann Bahr und dem Architekten Adolf Loos veröffentlichte darin auch Alfred Roller, Mileva Stoisavlevic-Rollers Ehemann und Mitbegründer der Secession, einen Text mit dem Titel „Gedanken über Frauenkleidung“. Darin betonte er, dass Kleidung bei Arbeiten im öffentlichen Raum vor allem praktisch ausgeschmückt und funktional sein solle.

Mileva Stoisavlevic-Rollers Position im Reformkleid-Diskurs lässt sich aufgrund fehlender schriftlicher Äußerungen nur indirekt rekonstruieren. In mehreren Fotografien Madame d'Oras (Dora Kallmus) inszenierte sie sich in langen, weit geschnittenen Kleidern. Sie trug sowohl zeitgenössische Entwürfe aus Schneider\*innen-Ateliers als auch traditionelle ostasiatische und mittel- bzw. osteuropäische Kleidung aus ihrer Textilsammlung. Stoisavlevic teilte diese Praxis mit Emilie Flöge, die mit ihr über die Künstler\*innen-

Gruppe um Gustav Klimt bekannt war. Flöge, die in der Historiografie häufig darauf reduziert worden ist, Klimts „Muse“ gewesen zu sein, war eine der erfolgreichsten Wiener Gestalter\*innen des frühen 20. Jahrhunderts. Mit ihren Schwestern Helene und Pauline betrieb sie von 1904 bis 1938 den Haute-Couture-Salon Schwestern Flöge auf der Mariahilferstraße, in dem sich unter anderem die Journalistin und Salonnière Berta Szeps-Zuckerandl und die Kunstmäzenin Adele Bauer-Bloch einkleiden ließen. Im Verkaufsraum dieses Ateliers stellte Emilie Flöge ausgewählte Textilfragmente aus der heutigen Slowakei aus ([Raum 2, Nr. 27](#)), die sie auch in eigene Entwürfe miteinbezog, wie eine Fotografie aus dem Garten der Villa Paulick am Attersee von 1913 dokumentiert ([Raum 4, Nr. 151](#)). Die von Flöge und Stoisavlevic getragenen Kleidungsstücke aus Zentral-Osteuropa und Ostasien werden in *Quellen* oft fälschlicherweise als Reformkleider bezeichnet. Das zeigt einerseits, wie stark die Rezeption sogenannter Volkskunst die zur Jahrhundertwende entstandenen Künstler\*innenkleider beeinflusste, und andererseits, dass beide Künstlerinnen vorindustrielle kulturelle Techniken in ihr modernistisches Kunstschaffen miteinbezogen.

Mileva Stoisavlevic-Rollers Selbstinszenierungen spiegeln sich in ihren Grafiken und Emailarbeiten. Weitere Fotografien und Gemälde zeigen die Künstlerin als Ehefrau und Mutter ([Raum 4, Nr. 148](#)). Dieses Motiv taucht auch in ihren zahlreichen allegorischen Werken auf. Stoisavlevics Frauenfiguren sind dabei von einer spezifischen Sexualisierung geprägt, die ihre Arbeiten mit Vally Wieselthiers Werk verbindet. Wieselthier stellte in Keramik und Modeentwürfen humoristische bis explizit sexuelle und oft androgyne Körper dar – so auch in einer Serie pornografischer Zeichnungen ([Raum 3, Nr. 87, Nr. 88](#)), die selbstbestimmte weibliche Sexualität wiedergeben, von denen sich mindestens eine auf Frank Wedekinds sozialkritische Schriften bezieht. Mileva Stoisavlevic-Rollers märchenhafte weibliche Gestalten sind ihrer latenten Unheimlichkeit zum Trotz zumeist von einem konservativen bis reaktionären Frauenbild gekennzeichnet. Ausnahmen sind Arbeiten wie ein Linolschnitt ([Raum 4, Nr. 143](#)), in dem eine nackte Frau in gebückter Pose mithilfe eines ornamental gemusterten Tuches den quadratischen Rahmen ihrer Darstellung sprengt und so ein autonomeres Konzept von Weiblichkeit andeutet.

## Zwischen Klimtgruppe und Nationalsozialismus

Mileva Stoisavljevic-Rollers Werk ist stilistisch vom Modernismus der Wiener Secession geprägt, der ab 1900 in die künstlerische Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule mit Lehrer\*innen wie Josef Hofmann oder Koloman Moser Eingang fand. Über ihre Ehe mit dem Künstler, Gründungsmitglied der Secession und späteren Rektor der Kunstgewerbeschule, Alfred Roller, kam sie darüber hinaus mit dem Künstler\*innen-Netzwerk um Gustav Klimt in Kontakt, aus dem wichtige Aufträge und Ausstellungsbeiträge hervorgingen. Stoisavljevic-Roller entwarf unter anderem zwei Plakate für die *Kunstschau* 1908 ( [Saal 4, Nr. 154](#), [Nr. 155](#) ), präsentierte dort eine größere Anzahl an Arbeiten und trat als Modell für Reformkleid-Entwürfe der Künstlerin und Sammlerin Magda Mautner-Markhof in Erscheinung ( [Saal 4, Nr. 152](#) ). Fotografien ( [Saal 4, Nr. 149](#) ), Ex Libris und Korrespondenzen dokumentieren den regen Austausch sowie private Urlaube mit Klimt, der Familie Flöge oder Teschner.

Neben zahlreichen allegorischen Darstellungen beinhaltet das Werk der Künstlerin Szenen, die ikonografisch und ästhetisch an Figuren aus den Opern des Komponisten Richard Wagners erinnern, die auf die nordische Mythologie zurückgehen. Unter den ausgestellten Arbeiten findet sich beispielsweise eine Szene, in der ein ritterlich gekleideter Mann, ein großes Schwert umklammernd, gemeinsam mit einer grimmig blickenden Frau aus dem Bild schreitet ( [Saal 4, Nr. 146](#) ). Diese Grafik dürfte im Zusammenhang mit Alfred Rollers Beschäftigung als Bühnenbildner für Wagner-Aufführungen stehen, die mit Gustav Mahlers Neuinszenierung von *Tristan und Isolde* im Jahr 1902 begonnen

hatten und für die Roller Prinzipien des Gesamtkunstwerks auf seine Bühnengestaltung übertragen hatte. Die Wagner-Rezeption der Roller-Familie ist auf politisch-ideologischer Ebene zugleich mit dem Erstarken des antisemitischen Rassismus verknüpft, der in Wien um 1900 längst salonfähig geworden war. Nicht wenige Protagonist\*innen der Wiener Moderne wie Hermann Bahr oder Carl Moll wandelten sich von Deutschnationalist\*innen zu Nationalsozialist\*innen. Über Mileva Stoisavljevic-Rollers politische Haltung ist aktuell noch wenig bekannt. Anzunehmen ist, dass sie zumindest eine deutschnationale Position vertrat. Alfred Roller war Mitglied der schlagenden Burschenschaft Aldania und zeitweise Primus der sogenannten Verbindung deutscher Kunstakademiker Athenaiia. Er wurde von Hitler bewundert und von diesem nach einem persönlichen Treffen in der Berliner Reichskanzlei im Jahr 1934 mit einer Inszenierung des *Parsifal* bei den Bayreuther Festspielen eingeladen. Alfred Rollers und Mileva Stoisavljevic-Rollers Sohn Ulrich, beteiligte sich als illegaler Nationalsozialist am Putschversuch gegen den austrofaschistischen Diktator Engelbert Dollfuß. Nach zweijähriger Haft übersiedelte er ins nationalsozialistische Deutschland und wurde von Winifred Wagner bei den Bayreuther Festspielen engagiert. Nach dem sogenannten Anschluss kehrte Ulrich Roller nach Wien zurück und arbeitete fortan als Leiter der Kostümabteilung und Bühnenbildner an der Staatsoper. 1940 wurde er zum Militärdienst eingezogen, erhielt aufgrund seiner politischen Überzeugung einen Posten als Wachmann in den SS-Totenkopf-Verbänden im Konzentrationslager Sachsenhausen. Er starb 1941 an der Front in der Nähe Moskaus.

## BIOGRAFIE

## ROSALIA ROTHANSL (1870–1945)

1908	Geboren in Kierling bei Klosterneuburg, Niederösterreich		schwarzer Seide sowie ein[es] Ballkleid[es] aus weißer Seide mit geflochtenem Jäckchen” auf der <i>Kunstschau Wien 1908</i> , Kunstpavillon Lothringerstrasse, Wien
vor 1885	Acht Jahre Volks- und Bürgerschule in Wien		
1885–1890	Ausbildung an der kaiserlich-königlichen Fachschule für Kunststickerei (später k. k. Kunststickereischule), Wien	1909	Beteiligung an der <i>Internationalen Kunstschau Wien 1909</i> , Kunstpavillon Lothringerstrasse
1888–1889	Besuch des dortigen Spezialkurses für Teppich- und Gobelinrestaurierung	1910	Ausstellung von Studierendenarbeiten der Allgemeinen Textilabteilung auf der <i>Ersten Internationalen Jagd-Ausstellung Wien 1910</i> , Rotunde, Wien
vor 1894	Vierjährige Mitarbeit an der Restaurierung des gestickten Prachtbettes Maria Theresias in der Hofburg		Ausführung eines Pontifikalornats durch die Allgemeine Textilabteilung im Auftrag des Stiftes Klosterneuburg
1894–1897	Provisorische Hilfslehrerin an der k. k. Kunststickereischule, Wien	1911	Ausstellung des Sonderkurses für Textilarbeiten im Vortragssaal der k. k. Kunstgewerbeschule Wien
1897–1900	Hilfslehrerin an der k. k. Kunststickereischule, Wien	1911–1912	Studierendenarbeiten des Sonderkurses für Textilarbeiten in der <i>Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911–1912</i> , k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie
1898–1899	Spezialkurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung an der k. k. Kunststickereischule, Wien	1912	Studierendenarbeiten der Werkstätte für Textilarbeiten in der <i>Frühjahrsausstellung österreichischer Kunstgewerbe verbunden mit einer Ausstellung der k. k. Kunstgewerbeschule</i> , k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie Studierendenarbeiten der Werkstätte für <i>Textilarbeiten in der Ausstellung für kirchliche Kunst</i> , k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie
1901–1902	Vertragsmäßig bestellte Lehrerin an der k. k. Kunststickereischule, Wien		
1902	Kursverlegung von der k. k. Kunststickereischule an die k. k. Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien  Beteiligung an der <i>XV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession</i> , Wien		
1902–1914	Vertragsmäßig bestellte Lehrerin an der k. k. Kunstgewerbeschule Wien	vor 1913–1925	Verwaltung und Pflege der Kostümsammlung der Kunstgewerbeschule Wien
1903	Beteiligung an der Ausstellung <i>Vereinigung Wiener Kunst im Hause</i> , Jakobihof, Wien	1913–1914	Beteiligung an der <i>Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1913–1914</i> , k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie
1906	Beteiligung an der <i>XXVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession</i>		
1907	Veröffentlichung von Studierendenarbeiten des Special-Kurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung und Kunstweberei in Joseph August Lux, <i>Jung-Wien. Ergebnisse aus der Wiener Kunstgewerbe-Schule</i>	1914	Ernennung zur Wirklichen Lehrerin an der k. k. Kunstgewerbeschule Studierendenarbeiten der Werkstätte für Textilarbeiten in der <i>Deutschen Werkbund-Ausstellung</i> , Köln 1914
1908	Ausstellung von „Stickereien, Bandflechtarbeiten und Webereien, eine[r] blaue[n] Batisttoilette mit Batikdekor, ein[es] Abendkleid[es] mit Goldstickerei aus	ab 1914	Publikation von Arbeiten der Werkstätte für Textilarbeiten in der Zeitschrift <i>Wiener Mode</i>

BIOGRAFIE

ROSALIA ROTHANSL (1870–1945)

1915	Beteiligung an der <i>Ausstellung von Kriegserinnerungsartikeln</i> , k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie	1923–1924	Kolumne „Häusliches Kunstgewerbe – Die Handarbeiten der Dame“ in der Zeitschrift <i>Moderne Welt</i>
Ab 1915	Publikation von Arbeiten der Werkstätte für Textilarbeiten in der Zeitschrift <i>Die Dame</i>	1924	Professorin der Verwendungsgruppe 5 an der k. k. Kunstgewerbeschule Wien
1915–1916	Studierendenarbeiten der Werkstätte für Textilarbeiten in der <i>Mode-Ausstellung 1915/16</i> , k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie		Studierendenarbeiten der Werkstätte für Textilarbeiten in der <i>Ausstellung von Erzeugnissen der Kunstgewerbeschule</i> , Bundesministerium für Handel und Verkehr, Wien
1916	Studierendenarbeiten der Werkstätte für Textilarbeiten in der <i>Erzherzogin Zita-Ausstellung von Handarbeiten für Kirche und Haus</i> , Prag	1925	Studierendenarbeiten der Werkstätte für Textilarbeiten im österreichischen Pavillon auf der <i>Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes</i> , Paris
	Beteiligung an der <i>Österr. Kunstgewerbe- u. Modeausstellung</i> , Nordiska Kompaniet, Stockholm	1926	Pensionierung
1917	Ehrenzeichen II. Klasse mit Kriegsdekoration vom Roten Kreuz	14.09.1944	Umzug aus der Danhausergasse 3, Wien nach Kierling bei Klosterneuburg
1920–1924	Professorin der Besoldungs-Gruppe 4 an der Kunstgewerbeschule Wien	01.08.1945	Mit Beschluss des Amtsgerichtes Klosterneuburg „wegen Geistesschwäche voll entmündigt“
1922	Beteiligung an der <i>Deutschen Gewerbeschau</i> , München		Gestorben in Kierling bei Klosterneuburg

BIOGRAFIE

MILEVA ANTONIA STOISAVLJEVIC-ROLLER (1886–1949)

18.02.1886	Geboren in Innsbruck		
1901	Vorbildung im Wiener Frauen-Erwerb-Verein	1909/11	Geburt der Söhne Dietrich und Ulrich
1901–1904	Ausbildung bei Carl Otto Czeschka (Figurales Zeichnen), Alfred Roller (Figurales Zeichnen), Franz Metzner (Figürliches Modellieren), Rudolf von Larisch (Schrift und Heraldik) an der k. k. Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien	1911	Gestaltung eines Ex Libris für Nora von Zumbusch
1902	Mitarbeit am Mappenwerk <i>Die Fläche I</i> Beteiligung an der Gründung der Zeitschrift <i>Ver Sacrum</i>	1912	Gestaltung von Ex Libris für Anna Anderle und Helene Anderle
1903	Veröffentlichung von Geschäftskarten für die Spielzeugfirma Puppenkönig, Vorsatzpapieren, Zierleisten und eines Plakatentwurfs in <i>Die Fläche I</i> sowie des Farbholzschnitts <i>Die graue Prinzess</i> in <i>Ver Sacrum</i>	1915–1921	Ausbildung bei Adele von Stark (Werkstätte für Emailarbeiten) an der Kunstgewerbeschule
	Gestaltung eines Bucheinbandes für Fotografien von Objekten aus der <i>Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1903</i> im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie	1934	Verhaftung Ulrich Rollers nach Beteiligung am Putschversuch gegen Engelbert Dollfuß auf Seite der österreichischen NSDAP unweit des Landhauses der Familie am Mondsee
1904	Austritt aus der k. k. Kunstgewerbeschule Wien	05.06.1949	Gestorben in Wien
1906	Eheschließung mit dem Maler und Bühnenbildner Alfred Roller nach 1906 Gestaltung von Ex Libris für Emma und Richard Teschner		
1908	Ausstellung von 22 Zeichnungen, Holzschnitten und Radierungen sowie Malereien auf Pergament und Elfenbein auf der <i>Kunstschau Wien 1908</i> , Kunstpavillon, Lothringerstrasse, Wien		
	(Selbst-)Inszenierungen in Reformkleidern und traditioneller ostasiatischer beziehungsweise zentraleuropäischer Kleidung, fotografiert von Madame d'Ora (Dora Kallmus)		
			POSTHUME AUSSTELLUNGEN
		2004	<i>Aufbruch und Idylle – Gebrauchsgrafik österreichischer Künstlerinnen 1900–1945</i> , Papyrusmuseum, Österreichische Nationalbibliothek, Wien
		2016–2017	<i>Kunst für Alle. Der Farbholzschnitt in Wien um 1900</i> , SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT und ALBERTINA
		2019	Museum Wien <i>Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien von 1900–1938</i> , Österreichische Galerie Belvedere, Wien

IMPRESSUM

## Textile Transfers

# Die Sammlungen von Rosalia Rothansl und Mileva Stoisavljevic-Roller

### MIT ARBEITEN VON

Maria Aczel, Elisabeth Baum, Maria Bernhuber, Camilla Birke-Eber, Ilsa von Bucher, Friedl Dicker-Brandeis, Marie Erdmann, Emilie Flöge, Therese Glanz, Marie Händler, Edith Hartwich, Anna Hermann, Anton Hofer, Lilly Jacobsen, Marie Jäger, Hilda Jesser-Schmid, Elisabeth Karlinsky-Scherfig, Mela Köhler-Broman, Elisabeth Kudisch-Zuba, Fritzi Löw-Lazar, Wilhelmine Prager, Maria Pranke-Deabis, Felice Rix-Ueno, Rosalia Rohmann, Rosalia Rothansl, Alfred Schmidt, Luise Siegl, Eugenie Sluzanski, Max Snischek, Mileva Stoisavljevic-Roller, Maria Likarz-Strauss, Hans Strohofer, Isabella Vichon, Emilie Vogelmayer, Antonia Hilda Weidner, Pola Weinbach-Stout, Gertrud Weinberger, Vally Wieselthier, Ugo Zovetti, Emmy Zweybrück-Prochaska, u. a.

Eröffnung: 30. April 2025, 18 Uhr

Ausstellungsdauer: 1. Mai–15. Juli 2025

Universitätsgalerie der Angewandten

im Heiligenkreuzerhof

Schönlaterngasse 5, Stiege 8, 1. Stock, 1010 Wien

**di:'angewandte**

Universität für angewandte Kunst Wien

*University of Applied Arts Vienna*

**[s'amm]lung**

Universität für angewandte Kunst Wien

*University of Applied Arts Vienna*

Mit freundlicher Unterstützung durch die

ERSTE

Stiftung



### KURATORISCHES TEAM

Eva Klimpel, Stefanie Kitzberger

### GESAMTLEITUNG

Cosima Rainer

### AUSSTELLUNGSORGANISATION

Judith Burger, Laura Egger-Karlegger, Manon Fougère, Samira Plunger, Anja Seipenbusch-Hufschmied

### TEAM UNIVERSITÄTSGALERIE

Marei Buhmann, Anette Freudenberger (Leitung)

### AUSSTELLUNGSGESTALTUNG

Martin Denk

### KÜNSTLERISCHE PRODUKTION

Jakob Buchner, Pablo Ehmer, Julia Haller, Martin Hotter, Demian Kern, Marielena Stark, Catharina Wronn

### FIGURINENBAU

Doris Drochter, Elke Handel, Eva Klimpel, Sebastian RaHS, Marianne Simmen

### GRAFISCHE GESTALTUNG

Sebastian Koeck

### BIOGRAFIEN

Manon Fougère, Samira Plunger

### SAALTEXTE

Eva Klimpel, Stefanie Kitzberger

### LEKTORAT

Neila Kemmer

### DANK AN

Martina Dax, Sandra Dzialek, Konrad Krčal, Josef Mitter, Robert Müller, Julia Secklehner, Gerald Radinger, Sebastian RaHS, Frederic Rummens, Christian Scherrer, Emanuel Scheib, Lara Steinhäuser, Christina Wieder, Heide Wihrheim und allen Leihgeber\*innen