

netzwerk mode textil

nmt Jahrbuch
2018

Inhalt

Gundula Wolter	4
Wie wir wurden, was wir sind 10 Jahre <i>netzwerk mode textil e.V.</i>	
Maria Raid	10
Das Ambraser Hofämterspiel Kleidung als Ausdruck von Stand und Stellung in der höfischen Gesellschaft des 15. Jahrhunderts	
Dorothea Nicolai	22
Ohne Nadeln keine Theater-Festspiele Die Nadelherstellung in Aachen am Beispiel der Nadelfabrik <i>Leo Lammertz</i>	
Angelika Wöß.	32
Die Theaterkostüme Eduard Josef Wimmer- Wisgrills und ihre Bedeutung für die Mode	
Thekla Weissengruber	48
dypol deductions /// Linz/Austria <i>Astrid Hofstetter & Renate Schuler</i>	
Katharina Tietze	68
»Kleider machen Leute« Der Modepavillon auf der <i>Schweizerischen Landesausstellung 1939</i>	
Regina Lösel	80
Der Saum – Textile Bewegung am Rand der Bekleidung	
Dagmar Venohr	92
Nähen im Netz Strategien vestimentärer Selbstverfertigung zwischen kommerzieller Abstinenz und rasantem Konsum	
Rezensionen	104
Autorinnenbiografien	119



Angelika Wöß

Die Theaterkostüme Eduard Josef Wimmer-Wisgrills und ihre Bedeutung für die Mode

Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (1882–1961) war eine bedeutende Persönlichkeit für die Mode in Österreich. Seine künstlerische Tätigkeit erstreckte sich über die verschiedensten Bereiche des Kunstgewerbes, über Innenarchitektur, Bühnenausstattung und Malerei, jedoch war er sein gesamtes Leben in besonderem Maße der Mode verpflichtet. Als Begründer und Leiter der Modeabteilung der *Wiener Werkstätte* von 1910 bis 1922 war er bekannt für seine extravaganten Modekreationen und trug maßgeblich dazu bei, der Wiener Mode eine ganz eigene Note zu verleihen. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Amerika gab Wimmer seine Erfahrungen und sein reichhaltiges Wissen im Mode- und Textilbereich als Lehrer an der *Kunstgewerbeschule Wien* weiter und bildete Generationen von Modeschöpfern und Künstlern aus. In Vorträgen, Aufsätzen sowie Zeitungsartikeln setzte er sich auf theoretischer Ebene mit der Mode auseinander, um das Phänomen einem breiteren Publikum zu vermitteln. Durch sein umfassendes Engagement für die Mode prägte er diese in besonderer Weise fast ein halbes Jahrhundert lang in Österreich.¹ Bevor er sich jedoch näher mit der Mode beschäftigte, entwarf er Kostüme für das Theater. Eine Leidenschaft, die er auch während seiner Tätigkeit als Modeschöpfer nicht aufgab. So entwarf er Bühnenausstattungen und Kostüme in Wien für die Kleinkunsthöhne *Kabarett Fledermaus*², das *Kunstschau-Theater*, das *Burgtheater*, die *Volksbühne* und das *Theater in der Josefstadt*. Er arbeitete auch für Max Reinhardt (1873–1943), für das *Király Színház* (Königstheater) in Budapest und für das *Century Theater* in New York. In den 1940er-Jahren gestaltete er zudem Filmkostüme.³ Zu den von ihm ausgestatteten Stücken zählten beispielsweise »Baumeister Solness« von Henrik Ibsen (1907, *Theater in der Josefstadt*), »Le Devin

du Village« von Jean Jacques Rousseau (1909, *Kabarett Fledermaus*), »Der Geburtstag der Infantin« nach Oscar Wilde (1908, *Kunstschau-Theater*), oder auch Operetten wie »Die Csárdásfürstin« von Emmerich Kálmán (1916, *Király Színház Budapest*).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es allgemein noch üblich, dass sich Schauspieler*innen ihre Bühnenkostüme selbst organisieren mussten.⁴ Besonders bei Gesellschaftsstücken wurden die neuesten Modeschöpfungen auf der Bühne präsentiert und konnten infolgedessen eine geschmacksbildende Wirkung auf das Publikum ausüben. In Österreich war diese Sitte noch nicht verbreitet, daher hatte die *Wiener Werkstätte* mit Wimmer-Wisgrill in diesem Bereich eine Vorreiterrolle inne, indem sie die neue Mode auf der Bühne propagierte. Die Bühne wurde im Prinzip zum Laufsteg der Mode der *Wiener Werkstätte*.⁵

Der folgende Beitrag untersucht stilistische Zusammenhänge und Wechselbeziehungen zwischen Wimmers Kostüm- und Modeentwürfen. Wie kam Wimmer zu seinen Gestaltungsideen, und wodurch wurde er beeinflusst? Welche Beziehung haben seine Bühnen- und Modeentwürfe zur zeitgenössischen Kunst in Wien? Inwieweit sind modische Einflüsse in den Bühnenkostümen erkennbar, bzw. beeinflussten die Bühnenkreationen im Gegenzug die Alltagsmode? Anhand von ausgewählten Beispielen wird das kostümbildnerische Schaffen Wimmers im Kontext der allgemeinen und seiner spezifischen modischen Entwicklung näher betrachtet.

Frühe Kostümkreationen als Experimentierfeld

Eigentlich als Architekt an der *Kunstgewerbeschule Wien* ausgebildet und geprägt durch das allumfassende

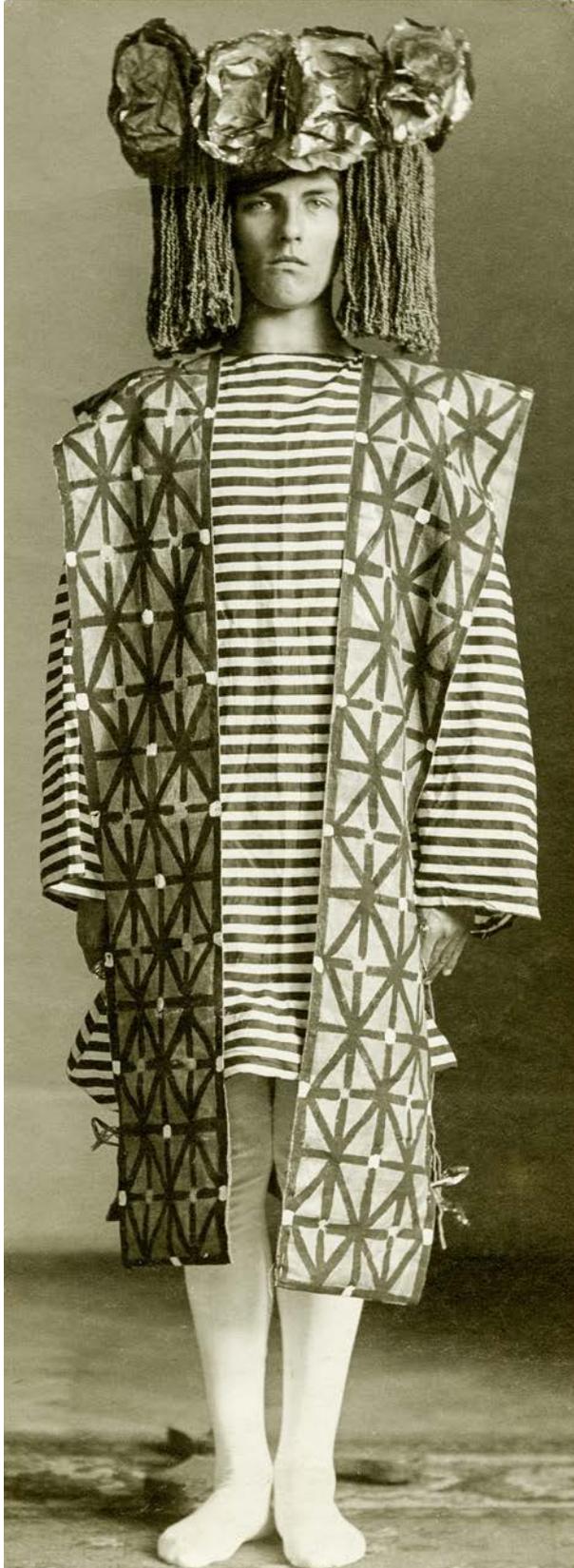


Abb. 2: E. J. Wimmer-Wisgrill, Prinzenkostüm für das »Veilchenfest« im Rahmen des *Hohe Warte Gartenfests*, Wien 1906.

Kunstverständnis der *Wiener Werkstätte* wandte sich Wimmer schon zu Beginn seines künstlerischen Schaffens dem Textilen zu. Seine frühen Kostümentwürfe können als erste Annäherungsversuche an die Gestaltung von Bekleidung und Mode angesehen werden. So konnte er in diesem Metier erste Erfahrungen mit Kleiderkreationen sammeln und verschiedenste Ideen in Schnittführung und Silhouette, beziehungsweise den Umgang mit Textilien erproben. Die Kostüme waren zu Beginn wohl wichtige Ansatzpunkte für seine Modekreationen, denen er sich erst ab 1910 widmete.

Bereits im Jahr 1906 war Wimmer für die Szenengestaltung des Dramas »Zu den Sternen« von Leonid Andrejew (1871–1919) verantwortlich und schuf sehr puristische Räume in ruhigen, schmucklosen, neutralen Formen, von denen sich allein die Schauspieler als belebende Elemente absetzten. Durch die Neutralität des Raumes wurde der Fokus auf die Darsteller gelenkt. Wimmer wandte sich dabei bewusst von den naturalistischen Szenenvorgaben des Autors ab und fügte sich damit einerseits in den zeitgenössischen Trend der Absage an das naturalistische Theater ein,⁶ andererseits aber wandte er auch die Stilprinzipien einer flächig abstrahierenden Kunst an, wie sie ebenfalls für die Zeit der Moderne als Abwendung vom Illusionismus typisch war.

In dasselbe Jahr fiel das *Hohe Warte Gartenfest*, in dessen Rahmen die damals beliebte Sage »Veilchenfest« inszeniert wurde.⁷ Die Kostüme⁸ hierfür zeigen recht einfache Schnitte, waren meist lediglich aus Rechtecken zusammengesetzt. Die geometrischen Dessins waren maßgeblich für die Wirkung verantwortlich. In dieser einfachen Gestaltungsweise mit dekorativer Musterung scheinen die Kostüme Vorläufer der ersten Modemodelle der *Wiener Werkstätte* gewesen zu sein, welche sich teilweise noch an den geraden, weiten Silhouetten der Reformkleider⁹ orientierten und vor allem durch ihre originellen Muster bestachen. So zeigt das Kostüm des Prinzen aus dem »Veilchenfest« (Abb. 2) eine ähnliche geometrisch strukturierte Gestaltung wie das Sommerkleid von 1911 (Abb. 3) mit seiner additiven vertikalen Aneinanderreihung geometrischer Formen auf geradlinigem Schnitt.

Wimmer war vielseitig tätig und übernahm vor allem im *Kabarett Fledermaus*, welches 1907 von der *Wiener Werkstätte* als Gesamtkunstwerk gegründet worden war, sämtliche Aufgaben in Eigenregie. Entsprechend dem Ideal der *Wiener Werkstätte* der künstlerischen

Durchgestaltung aller Lebensbereiche sollten Kunst, Musik, Literatur und Tanz aufs Engste zusammenwirken. Die »Maskenspiele« waren Wimmers erste Produktion für die *Fledermaus*, welche zwar im Programmheft angekündigt worden war, aber nie zur Aufführung gelangte.¹⁰ Zu diesem Stück haben sich Entwürfe erhalten (Abb. 4), die sehr stilisierte, am geometrischen Formenkanon der frühen *Wiener-Werkstätte*-Stilphase (von 1903 bis etwa 1915) orientierte Figurinen veranschaulichen. Vor allem die überlängte androgyne Figur mit überdimensioniertem Kopfputz und schachbrettartig gemusterter Bekleidung bekundet die Nähe zur *Wiener-Werkstätte*-Ornamentik. Deren geometrischer Formensprache, für die hauptsächlich Josef Hoffmann (1870–1956) verantwortlich zeichnete, war Wimmer zu Beginn seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit noch sehr verpflichtet. Die anderen Figuren waren eher in gewissen Bekleidungsdetails und Silhouettenformen an eine biedermeierliche Ästhetik angelehnt, jedoch in stark abstrahierter Form. Ein Rückgriff auf die Formensprache des Biedermeier, beziehungsweise ein neu erwachtes Interesse am Altwienerischen und Altösterreichischen war allgemein für die erste Phase des *Kabarett Fledermaus* bezeichnend.¹¹ Es handelt sich hierbei jedoch mehr um originelle Kreationen, die sich nicht direkt an historische oder zeitgenössische Vorbilder anlehnen, sondern in ihrer Fantastik einen rätselhaften Kosmos kreieren.

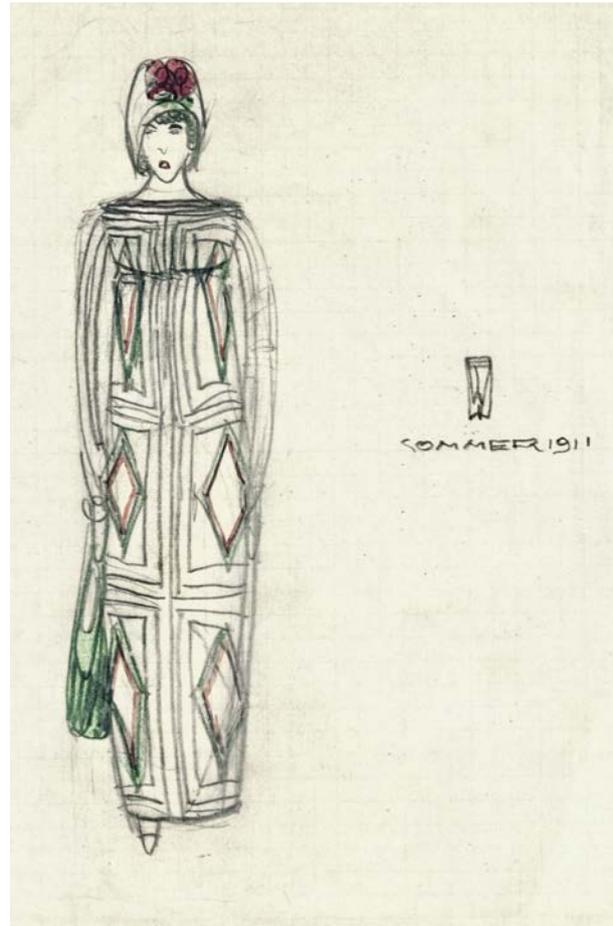


Abb. 3: E. J. Wimmer-Wisgrill, Entwurf für ein Sommerkleid, 1911, Blei- und Buntstift auf kariertem Papier.

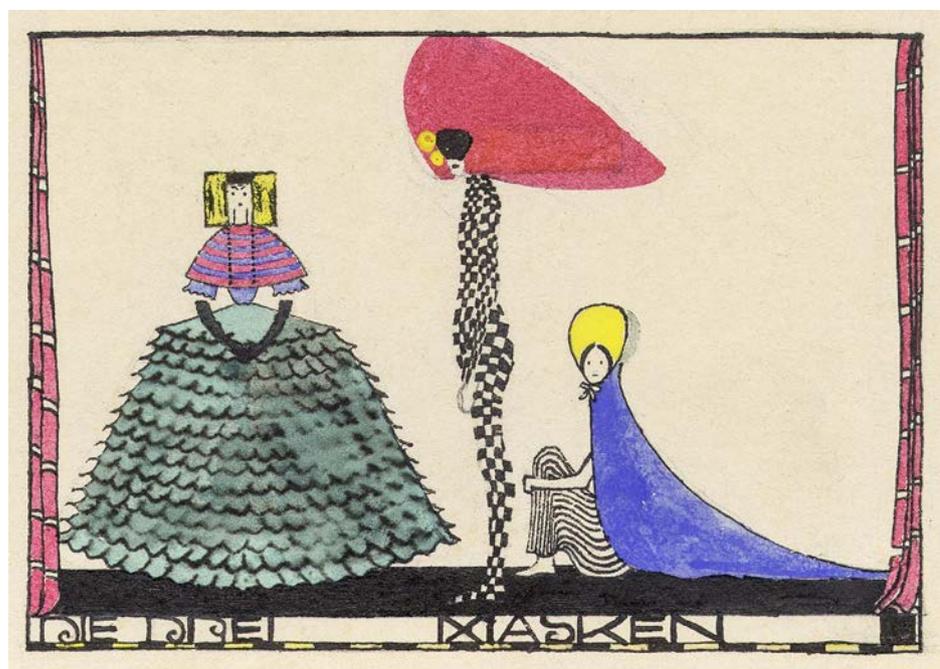


Abb. 4:
E. J. Wimmer-Wisgrill,
Kostümentwürfe für
die »Maskenspiele« im
Kabarett Fledermaus,
Wien 1907.



Abb. 5: E. J. Wimmer-Wisgrill, Kostüme des Hofstaates für »Die Tänzerin und die Marionette«, Wien 1907.

1907 entwarf Wimmer Tanzkostüme für Grete Wiesenthal (1885–1970), beziehungsweise für sämtliche Akteure der Pantomime »Die Tänzerin und die Marionette« von Max Mell (1882–1971), die beim Frühlingsfest im Dreherpark in Wien uraufgeführt und im Gartentheater der *Kunstschau 1908* erneut gezeigt wurde. Neben der Ausstattung übernahm Wimmer auch die Regie dieser Pantomime.¹² Positive Kritik gab es von der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, so hieß es: »Architekt Wimmer hat die Pantomime sehr schön ausgestattet.«¹³ Die Kostüme (Abb. 5) zeigen weit aufwändigere Schnitte als beim »Veilchenfest« von 1906. Es handelt sich um kreativ-übersteigerte Modelle, die Elemente der spätmittelalterlichen, burgundischen Mode des 15. Jahrhunderts mit Extravaganzen der Belle Époque (1871–1914) vereinen. So waren die Hofdamen mit ihren spitzen Hennins¹⁴ und den langen Hängeärmeln einerseits an die burgundische Mode angelehnt gekleidet, andererseits ist der am Gesäß aufgebauschte Rock mit dem »Cul de Paris« in der Mode gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu finden, und auch die Rüschenpartien an den weiten Ärmelsäumen sind nicht mittelalterlicher Provenienz. Für das Tanzkleid der Grete Wiesenthal wählte Wimmer eine einfache Schnittform, die viel Bewegungsfreiheit zuließ und durch einen weiten, glockigen Rock die Tanzbewegungen entsprechend zur Geltung bringen konnte: Das Kleid war unter der Brust eingezogen und fiel von dort zum knöchellangen Saum hin in weichen Falten locker herab. Wimmer nahm somit einerseits die aktuellen modischen Tendenzen der *Empiretaille*¹⁵ auf, gab dem Kleid jedoch mit einem vertikalen, von den Schultern

bis zum Saum strahlenförmig verlaufenden Bortenschmuck eine wirkungsvolle dekorative Note, welche in ihrer Schlichtheit einen Gegensatz zur teilweise großflächigen Ornamentik der übrigen Kostüme bildete. Das Oberteil versah er mit tief angesetzten und gebauschten kurzen Ärmeln im Biedermeierstil und verlieh dem Kleid dadurch eine romantisch-mädchenhafte Silhouette.

Die Kostüme der verschiedenen Gruppen und Stände der Pantomime gestaltete Wimmer geschickt differenziert, aber dennoch in der Stilistik zusammenhängend. So waren die Umhänge und Roben der Hofgesellschaft nach geometrischen Prinzipien mit breiten vertikalen Bordüren versehen. Die Kleider der Landleute bestachen hingegen durch floral gemusterte Dirndlkleider in Anlehnung an eine folkloristische Motivik, wie sie in den Trachten der östlichen Länder der österreichisch-ungarischen Monarchie zu finden war. Auch die Farbgestaltung war unterschiedlich: Die Hofgesellschaft war hieratisch in Schwarz, Weiß oder Gold gekleidet, die Landleute zeigten sich in bunter Farbigkeit.¹⁶ Trotz der Differenzierung in Ornamentik und Farbe schuf Wimmer eine starke stilistische Einheit, indem er sowohl die Schnitte als auch die ornamentale Gestaltung der Fläche verpflichtete. Das Bühnenbild selbst war neutral gestaltet, ohne einen illusionistischen Raum zu erzeugen, getreu den flächig-ornamentalen Tendenzen der Stilkunst der damaligen Zeit.¹⁷ Die Bestrebungen zur Askese der bereits angesprochenen Bühnenreform in Ablehnung naturalistischer Räume, wie es der Theaterreformer Edward Gordon Craig (1872–1966) propagierte, gingen

Hand in Hand mit den Stilprinzipien des Jugendstils und des Sezessionismus. In dieser Auffassung erschuf Wimmer Szenarien, in denen er die Darsteller gegen einen neutralen Hintergrund gleichsam als bewegte Ornamente wirkungsvoll absetzte.¹⁸

Aus dem Jahr 1908 haben sich Entwürfe zu einer als »Tanzakt« bezeichneten Szene von Wimmer erhalten: Die Tanzszenerie »Die Spieldose« wurde 1909 im *Kabarett Fledermaus* aufgeführt. Der Ausstattungsentwurf verdeutlicht in seiner geometrischen, flächigen Struktur den Stil der *Wiener-Werkstätte*-Linie des *Kabarett Fledermaus*¹⁹ (Abb. 6). Das Kleid der rechten Figurine erinnert im Rockvolumen an rokokohafte Formen, wurde jedoch durch das orthogonale Gittermuster, welches an der Außenseite in der untersten Reihe am Saum schwarze Karos umfasst und im Innenfutter des Rockes als kleinteiliges Schachbrettmuster charakterisiert ist, in die Stilsprache der *Wiener Werkstätte* transferiert. Die linke Figurine, auf einem Podest gleichsam zur Statue erhoben, zeigt ein schlichtes anliegendes Kleid, das sich zum bodenlangen Saum hin leicht glockenförmig erweitert. Die strenge Rautenmusterung wird durch Punkte und schräg anliegende Bänder aufgelockert. Die Figurinen selbst präsentieren sich in abstrahierter Form. Im Gesamten werden hier die Stilprinzipien der frühen *Wiener Werkstätte* sichtbar und zeigen in ihrer geometrischen Auffassung noch eine deutliche Anlehnung an Kreationen Josef Hoffmanns.

Im selben Jahr inszenierte Wimmer die Pantomime »Der Geburtstag der Infantin« nach Oscar Wilde

(1854–1900) für das Gartentheater der *Kunstschau 1908*, die von der Künstlergruppe um Josef Hoffmann und Gustav Klimt (1862–1918) errichtet worden war. In einer alle Bereiche des Lebens umfassenden Ausstellung wurden Werke der Künstler der Klimt-Gruppe, die gleichzeitig der *Wiener Werkstätte* angehörten, präsentiert und vorgeführt. Dazu gehörte auch das von Franz Leebisch (1881–1965) errichtete und von *Wiener-Werkstätte*-Künstlern bespielte Gartentheater. Wimmer gestaltete die Kostüme für die »Infantin« (Abb. 7) in der ausladenden Spanischen Mode nach Porträts von Diego Velázquez (1599–1660), die er mit einer ornamentalen, geometrisch stilisierten Formensprache verband. Die die Hüfte überbetonenden breiten Reifröcke wurden durch die Bordüren-Ornamentik geometrisiert und somit ihrer ursprünglichen runden beziehungsweise ovalen Form enthoben.²⁰

Ähnliche Tendenzen der flächenmäßigen, geometrischen Gestaltung, wie sie an den bisherigen Kostümen ersichtlich wurden, lassen sich an Wimmers frühen Modeentwürfen erkennen. Beispielsweise der schon erwähnte Entwurf von 1911 (Abb. 3), welcher durch Rechteckformen gerahmte Rauten auf geradem Kleidschnitt zeigt. Ähnlich wie bei den Kostümen zur »Infantin« sind die geometrischen Figuren additiv aneinandergesetzt und geben dem Kleid dadurch eine ganz eigene Wirkung, die die Plastizität, beziehungsweise das Rockvolumen der Fläche unterwirft.

Die Presse berichtete überwiegend positiv von Wimmers frühen Inszenierungen und Kostümkreationen.

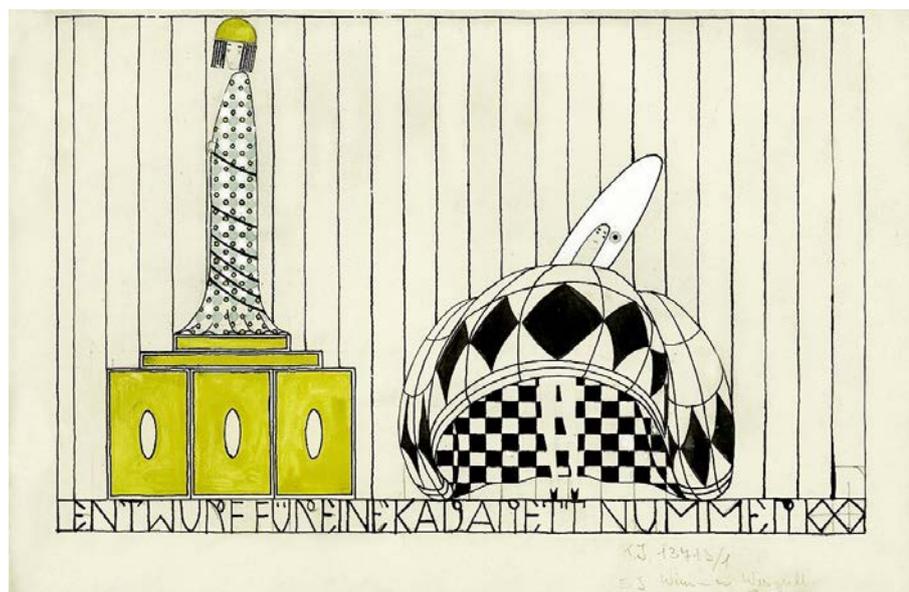


Abb. 6:
E. J. Wimmer-Wisgrill,
Kostümentwurf für die
»Spieldose«, *Kabarett
Fledermaus*, Wien 1908.



Abb. 7: E. J. Wimmer-Wisgrill, Kostüme für »Der Geburtstag der Infantin« im Gartentheater der *Kunstschau*, Wien 1908.

Sein außergewöhnliches Gefühl für Farben und Formen sowie die originelle Interpretation von historischen Elementen in zeitgemäßen Kreationen waren für seine modischen Entwürfe sehr wichtig. Die Schriftstellerin und Journalistin Bertha Zuckerandl (1864–1954), in deren Salon die künstlerische und wissenschaftliche Elite der Monarchie verkehrte, schrieb hierzu 1910 in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*:

»Architekt Wimmer wusste schon in seinen Szenarien [Kabarett *Fledermaus*], in Kostümentwürfen zu den *Kunstschau*-Festen und der kleinen Rousseau-Oper eine exquisite Begabung für Farbenkontrastierungen und für die Neuempfindung des im Schema verblassten Historienbildes zu zeigen.«²¹

Diese frühen Kostümentwürfe Wimmers dienten ihm als Experimentierfeld im Umgang mit Formen und Schnitten. Er orientierte sich noch nicht so sehr an den allgemeinen modischen Tendenzen, sondern versuchte rein aus geometrischen Formen, angelehnt an die Stilsprache der *Wiener Werkstätte*, seine Silhouetten zu schaffen. Historische Gewandschnitte nutzte er hierbei vielfach als Folie und abstrahierte die plastischen Volumen durch die flächige Form- und Mustervielfalt.

Modische Tendenzen im Kostüm

Innerhalb der Modeabteilung der *Wiener Werkstätte*, die im Jahr 1911 offiziell eröffnet worden war, konzentrierte sich Wimmer zunächst nur auf die Mode, um sich dann ab 1915 wieder vermehrt Kostümschöpfungen für die Bühne zuzuwenden. In diese flossen nun deutlich modische Tendenzen ein beziehungsweise wurden in übersteigerter Form in den Kostümen verarbeitet.

Zu den ersten Kreationen zählten hier die Gewänder der Hauptdarstellerinnen aus dem Stück »Hedis erster Mann« im Wiener *Volkstheater*. Die Modelle zeigen die damals aktuelle modische Linie: weite lange Röcke kombiniert mit schmalen Jäckchen, teilweise tailliert und mit Schößen versehen.²² Eine subtile künstlerische Note ließ Wimmer durch Kontrastfutter sowie spezielle Kragen- und Detailformen einfließen. Ebenfalls zeigten sich in Volants und gepufften Ärmelchen historisierende Tendenzen. Die Kleider für die Aufführung wurden anhand von Strichzeichnungen im *Fremden-Blatt* veröffentlicht und beschrieben (Abb. 8). So hieß es zu einem der Modelle: »Kostüm in grünlich-blauer Farbe, weiter Faltenrock und loses Jäckchen, mit



Abb. 8: Kostümillustrationen zu »Hedis erster Mann« nach Entwürfen E.J. Wimmer-Wisgrills, *Fremden-Blatt*, Wien 1915.



Abb. 9:
E. J. Wimmer-Wisgrill,
Kostüme für die
»Csárdásfürstin«,
Budapest 1916.

auf ganz neue Art angebrachter Pelzverbrämung.«²³ Das Kostüm bestand aus einem gerade geschnittenen Jäckchen, kombiniert mit einem weiten, knöchellangen Rock. Ein breiter Pelzstreifen war um den Hals und den sich einrollenden großen Kragen geführt. Ein weiterer Pelzstreifen zierte den Rock in der vorderen Mitte.

Als im Jahr 1916 in der Mode eine retrospektive Linie in Richtung Biedermeier-Stil aufkam, war dies auch an den Bühnenkostümen zu erkennen. Wimmer schuf für die »Csárdásfürstin«²⁴ in Budapest Theaterroben, welche diese Tendenz deutlich bzw. sogar übersteigert zeigten (Abb. 9). Nun boten die Theaterbühnen eine gute Gelegenheit, neue Moden zu lancieren und einem breiteren Publikum vorzustellen. Um eine entsprechende Bühnenwirkung zu erzielen, war es notwendig, die Kostüme überspitzter als jene für das all-

tägliche Leben gebräuchliche Modekleidung zu gestalten. Die Bühnenkostüme erregten Aufmerksamkeit und sensibilisierten das Publikum für die neue Modetendenz. Die Modelle, die später zum Verkauf standen, waren zwar gemäßigter, erinnerten aber in ihrer Gesamtsilhouette und Wirkung an die Bühnenkostüme. In den Kostümen für die »Csárdásfürstin« nahm Wimmer bereits Tendenzen vorweg, die erst in den Modenschauen von 1917 vorgeführt wurden (Abb. 10). Zu den erwähnten Bühnenmodellen hieß es im *Fremden-Blatt*:

»All diesen Kostümen ist ein gemeinsamer Zug eigen, der der originellen Bühnenwirkung, ein Geheimnis, dass nicht viele Künstler und selten Schneider im Stande sind zu lösen. Bühnenkleider müssen besonders in einer modernen Operette stilisiert modern sein, das heißt mit anderen Worten, übertrieben in der moder-



Abb. 10:
E. J. Wimmer-Wisgrill,
Vier Sommerkleider,
Wien 1917.

nen Linie, sozusagen Zukunftsmode sein, um eine richtige Bühnenwirkung zu erzielen.«²⁵

Dass die Kostümkreationen Wimmers eine vorausschauende, überspitzte Modelinie vorstellten, verdeutlichen ebenso die Kostüme für die bekannte ungarische Sängerin und Tänzerin Sári Fedák (1879–1955). Für sie entwarf er Toiletten in extrem ausgeprägter Empirelinie, die in dezenterer Form in der Alltagsmode verarbeitet wurden. Die Ausstattung der Kostüme war mit Perlen und Edelsteinen exklusiv und kostbar gestaltet. Dennoch wurde die damals moderne Silhouette mit erhöhter Taille vorgeführt und durch die Kostüme entsprechend lanciert. Parallelen zur allgemeinen Alltagsmode zeigten sich daneben auch in der leicht ovalen Silhouette durch eingezogene Rocksäume sowie in Schleppen, die bei Abendkleidern eingesetzt wurden. Wimmer ging es beim Entwurf nicht

darum, die Modelinie irgendeiner abstrakten Idee unterzuordnen, sondern sich der Persönlichkeit und der Figur der Trägerin anzunehmen und die Kleidung danach zu gestalten.²⁶ In fließenden Linien umspielte er die Konturen und hob so den sanften aber dennoch bestimmten Charakter wirkungsvoll hervor. Von der prächtigsten Robe für Sári Fedák haben sich Wimmers Entwurf und eine Fotografie erhalten (Abb. 11 und 12). In einem Zeitungsartikel im *Fremden-Blatt* werden zu diesem Modell sehr ausführlich die verwendeten Materialien beschrieben:

»Von größtem Effekt war das porzellanblaue Tüllkleid – [...] auf gold und rosa Tüllschimmer, wie eine Duftwolke gearbeitet, mit wundervollen, breiten Silberstickereien. Die ganz lose Linie war ganz tief, zwischen Knie und Hüfte durch breiten, gelblich-weißen Pelzstreifen (Skunksgabeln) unterbrochen. Eben solche



Abb. 11: E. J. Wimmer-Wisgrill, Kostümentwurf für Sari Fedak, 1917.



Abb. 12: E. J. Wimmer-Wisgrill, Kostüm für Sari Fedak, 1917.

Pelzstreifen umspannten den Oberarm. Die Taille war tief dekolletiert und von blitzenden Perlenketten gehalten. Die schön geformte Schleppe zeigte grüne Effekte. Kopfputz aus weißem Kronenreih in goldenem Diadem.«²⁷

An den Kostümen für Sári Fedák und anderen lässt sich erkennen, was für ein Gespür Wimmer für die modischen Tendenzen seiner Zeit hatte. Vorgeführt auf den Theaterbühnen durch die Schauspielerinnen, präsentierte er die neuen Silhouetten und Schnitte in exaltierter Form, um sie dann für die Kundinnen der *Wiener Werkstätte* als alltäglich tragbare Mode zu gestalten. Dies wird das folgende Kapitel näher erläutern.

Von der Bühne in die Mode

Wimmer verstand es einerseits Mode bühnenwirksam umzusetzen, andererseits kreierte er aber auch vorausschauende, in ihren Formen und Schnitten neu-

artige Modelle, die dann in der Alltagsmode verarbeitet werden konnten. Für die fantasievolle Gestaltung der Kostüme für die Operette »Liebesrausch«²⁸ erhielt Wimmer beispielsweise durchweg positive Kritik:

»Den eigentlichen Toilettenluxus aber dürfte gegenwärtig die moderne Wiener Operette konsumieren, deren mondän erotischer Einschlag, zumindest insoweit er vom weiblichen Star in den großen Aktfinali besorgt wird, nicht anders als mit dem wirklich allerletzten Cri de la Mode beizukommen ist. [...] Kleider eines Künstlers, noch dazu eines »Professors«, sind mitunter geeignet, das Vorurteil einer schönen und eleganten Frau gegen »Künstlerkleider« weniger abzuschwächen als zu stärken. Die Schöpfungen Wimmers brauchen dieses Vorurteil kaum zu besorgen; ihr Künstlerisches liegt eigentlich nur in der auf der Bühne gerechtfertigten Hinwegsetzung über das konventionell Schneidermäßige. Sie haben Phantasie und Laune, die mitunter schon geistreicher Witz ist; sie sind luxuriös bis zur Phantastik, aber niemals eigentlich



Abb. 13: E. J. Wimmer-Wisgrill, Entwurf »Teagown« für Emmy Kosary in »Liebesrausch«, Wien 1920, Bleistift und Aquarell auf Papier.



Abb. 14: E. J. Wimmer-Wisgrill, Entwurf für ein Abendkleid, Wien 1920, Bleistift und Aquarell auf Papier.



Abb. 15: E. J. Wimmer-Wisgrill, Kostümentwurf, Wien 1921, Blei- und Buntstift auf Papier auf Unterlage geklebt.

bloße Kostüme, die man außerhalb des Theaters »nicht trägt« [...]»²⁹

Wie schon an einigen Beispielen dargestellt, lassen sich trotz vieler Parallelen auch deutliche Unterschiede zwischen Bühnenkostüm und alltäglicher Mode feststellen. Die Kreationen für die Bühne müssen auf weite Entfernung und im speziellen Licht ihre Wirkung entfalten. Sie sind dementsprechend ausgefallener, extravaganter, teilweise schon bizarr gestaltet und zeigen die modischen Tendenzen und Linienführungen in ihrer extremsten Form. Die Kostüme für »Liebesrausch« waren ausgesprochen originell und zeigten ein hohes Maß an Kreativität und künstlerischem Einfallsreichtum. Sie führten im Vergleich zur vorherrschenden Alltagsmode durch extrem eingezogene Säume, verschiedenste Drapierungen und Schleppevarianten

teilweise ungewohnte Silhouetten, Volumina und Detaillösungen vor, die dennoch als Ideen in abgemilderter Form in die alltägliche Mode einfließen konnten, wie beispielsweise der rote kimonoartige »Teagown« (Abb. 12 und 1): Das Kleid war im Entwurf innen mit blauem Stoff gefüttert und konnte in seiner eleganten Silhouette neue Inspirationen für die Abendmode liefern. Es bestand aus übergroßen Armlöchern, wurde in der Taille mit einer überlappenden Stofflage eingeriehen und durch einen Schmuckgürtel betont. Eine Besonderheit waren die zwei langen, seitlichen Schärpen, welche sich vorn und hinten überkreuzten und beim Tanzen »schalartig über den Arm genommen«³⁰ werden konnten. Vor allem die langgezogene, schmale Silhouette sowie die sehr tief angesetzte, nur leicht angedeutete Taille entsprachen der damals modischen

Linie. Die Schleppen sowie die vertiefte Taille mit in Falten angesetztem Rock flossen auch in Wimmers Modekreationen ein (Abb. 14).

Es bestanden deutliche Wechselbeziehungen zwischen den Bühnenkostümen und Modekreationen Wimmers. Modische Tendenzen hielten Einzug in die Kostüme und wurden für die Bühne in exaltierter Form wirkungsvoll adaptiert. Umgekehrt wurden fantasievolle Ideen aus Kostümen teilweise in modische Kreationen transformiert. Daneben gestaltete Wimmer aber

auch reine Fantasiekostüme, die sich kaum an irgendwelchen historischen oder zeitgenössischen Modeformen orientierten, beziehungsweise diese vermischt und von seinem großen Ideenreichtum zeugten (Abb. 15). Einige dieser Kostüme muten für die damalige Zeit durch kurze Röcke, verschiedenste Hosenformen oder sehr freizügige Oberteile recht gewagt und modern an, und zeigen vorausweisende Tendenzen, die mitunter Jahrzehnte später in der Mode aufgenommen wurden.

Zusammenfassung

Eduard Josef Wimmer-Wisgrill war ein vielseitiger, dem Geist der *Wiener Werkstätte* stets verbundener Künstler, der in besonderem Maße die Mode in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte. Bevor er sich ab 1911 als Leiter der Modeabteilung der *Wiener Werkstätte* eingehender mit der Mode beschäftigte, entwarf er Theaterkostüme. Während seiner mode-schöpferischen Tätigkeit stattete er weiterhin Bühnenstücke aus. In der Betrachtung seiner Kostümentwürfe lässt sich erkennen, dass es eine deutliche Wechselbeziehung zwischen Wimmers Kostümen und Modeentwürfen gibt. Die Theaterbühnen waren in gewisser Hinsicht zuerst ein Feld der Erprobung verschiedener Schnitte sowie allgemein des Umgangs mit Bekleidungstextilien. Die so gewonnenen Erfahrungen ließ Wimmer in seine späteren Modekollektionen einfließen. Einerseits wurden aktuelle modische Tendenzen wirkungsvoll in Bühnenkostümen umgesetzt, andererseits nutzte Wimmer die Bühne, um neue Moden zu lancieren. Indem er die Kostüme in übertriebener, bühnenwirksamer Fassung gestaltete, konnte er das Publikum für die neuen Modetendenzen sensibilisieren, um sie dann wenig später in gemäßiger Form als Modekreationen zu präsentieren.

Summary

Eduard Josef Wimmer-Wisgrills' Theater Costumes and their influence on fashion

Eduard Josef Wimmer-Wisgrill was a versatile artist, who was always devoted to the artistic spirit of the *Wiener Werkstätte*. He strongly influenced fashion in Austria in the first half of the twentieth century. Before starting his career as head of the fashion department of the *Wiener Werkstätte* in 1911, he had created costumes for the theatre. During his creative work in fashion, he continued to equip stage plays. On closer examination of his costume designs, it becomes obvious that there is a strong interrelationship between Wimmer's costumes and fashion designs. First, the theatre stages appears as an experimental field for testing various styles in fashion and dealing with textile materials in general. Wimmer utilized his gained experiences for his later fashion collections. On the one hand, current fashion trends were effectively transformed into stage costumes, on the other hand, Wimmer used the stage to launch new fashions. By designing costumes in an exaggerated, dramatic style, he was able to sensitize the audience to new fashion tendencies, in order to present them later on in a moderate form as wearable clothes.

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag beruht auf der Masterarbeit der Autorin: WÖß, Angelika: Das Modische mag launenhaft sein – Eduard Josef Wimmer-Wisgrill und die Kunst des Gestaltens der zweiten Haut, Innsbruck 2015.
- 2 Zum *Kabarett Fledermaus* siehe: BUHRS, Michael/LESÁK, Barbara/TRABITSCH, Thomas (Hg.): *Kabarett Fledermaus 1907 bis 1913*. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz, Wien 2007.
- 3 Vgl. HANSEN, Traude: *Wiener Werkstätte*. Mode, Stoffe, Schmuck, Accessoires Wien 1984, S. 70 und 88. Zu den von ihm ausgestatteten Filmen zählten »Illusion« von 1941 oder »Geliebte Welt« im Jahr 1942.
- 4 Schauspielerinnen und Tänzerinnen, welche von der *Wiener Werkstätte* auf der Bühne ausgestattet wurden, bekamen spezielle Rabatte beim Kauf ihrer Kleidung und Accessoires. Die *Wiener Werkstätte* gewährte obligat 20% Preisnachlass, vereinzelt sogar bis zu 50%. Vgl. RAINER, Paulus (u. a.): Eine Chronologie der Wiener Werkstätte, in: NOEVER, Peter: *Der Preis der Schönheit*. 100 Jahre Wiener Werkstätte, Wien 2003, S. 23–401, S. 103; oder auch BUXBAUM, Gerda: *Mode aus Wien 1815–1938*, Salzburg/Wien 1986, S. 320.
- 5 Vgl. SCHWEIGER, Werner J.: *Wiener Werkstätte*. Kunst und Handwerk 1903–1932, Wien 1995, S. 242; FAHRBECKER, Gabriele: *Wiener Werkstätte 1903–1932*, Köln 2008, S. 206.
- 6 Das Stück wurde an der *Freien Volksbühne* uraufgeführt. Vgl. POTT, Gertrud: *Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater*, Wien 1975, S. 115.
- 7 Die Festgesellschaft bestand aus den avantgardistischen, wohlhabenden *Wiener-Werkstätte*-Kreisen. Das Fest am 12. und 13. Mai 1906 wurde zugunsten eines sozialen Zwecks, im Maria Theresien-Schlösschen abgehalten. Vgl. LUNZER, Heinz/LUNZER-TALOS, Victoria: *Kabarettts und Gartenfeste in Wien*. Die Vorläufer des *Kabarett Fledermaus*, in: BUHRS/LESÁK/TRABITSCH, *Kabarett Fledermaus* (wie Anm. 2), S. 42.
- 8 Neben Wimmer-Wisgrill waren auch Jutta Sika (1877–1964, Keramikkünstlerin, Mitarbeiterin der *Wiener Werkstätte* vor allem in den Bereichen Postkarten und Keramik) und Fanny Zakutzka (1873–1954, Malerin, Grafikerin, Kunstgewerblerin sowie Entwerferin für Textilien) für die Kostüme zuständig.
- 9 Die Idee der Reformkleider entstand bereits im 19. Jahrhundert als Befreiung von der einengenden und überladenen Damenbekleidung. Kennzeichen der ersten Reformkleider war eine von schmalen Schultern ausgehende, taillenferne, weite, fließende und zum Saum hin sich erweiternde Silhouette. Verschiedene Künstler wie Henry van de Velde oder auch Gustav Klimt gestalteten diese Kleider kunstvoll mit Ornamenten und Mustern. Das Ideal war eine schlanke, bewegliche Figur der Frau.
- 10 Vgl. LESÁK, Barbara: *Hundert Jahre Kabarett Fledermaus*. Eine Kleinkunstabühne im Kontext der europäischen Theateravantgarde im frühen 20. Jahrhundert, in: BUHRS/LESÁK/TRABITSCH, *Kabarett Fledermaus* (wie Anm. 2), S. 9–15, S. 14.
- 11 Vgl. LESÁK, *Hundert Jahre* (wie Anm. 10), S. 10.
- 12 Vgl. LUNZER/LUNZER-TALOS, *Kabarettts* (wie Anm. 7), S. 48.
- 13 *Wiener Allgemeine Zeitung*, Ein Künstlerfest. In Weigl's Dreher-Park, 6.6.1907.
- 14 Hennin wird die spitze, kegelförmige Kopfbedeckung der Frauen in der burgundischen Mode (14./15. Jahrhundert) genannt.
- 15 Paul Poiret (1879–1944) hatte bereits Anfang des 20. Jahrhunderts begonnen, die Taillenlinie in seinen Kreationen unter die Brust zu verschieben, um so eine neue lockere, vom Korsett befreite Linie anzudeuten.
- 16 Vgl. POTT, *Spiegelung* (wie Anm. 6), S. 160.
- 17 Vgl. LIGTHART, Jeanne: *Eduard Josef Wimmer-Wisgrill*. Seine Bedeutung für die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1910–1922 (Diplomarbeit), Wien 1997, S. 28.
- 18 Vgl. POTT, *Spiegelung* (wie Anm. 6), S. 157 f., S. 160.
- 19 Vgl. AMORT, Andrea: »Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt.« Anmerkungen zum Paradigmenwechsel im künstlerischen Tanz am Beispiel des Tanzprogramms im Wiener Theater & Kabarett *Fledermaus* von 1907 bis 1913, in: BUHRS/LESÁK/TRABITSCH, *Kabarett Fledermaus* (wie Anm. 2), S. 150.
- 20 Vgl. LIGTHART, *Wimmer-Wisgrill* (wie Anm. 17), S. 28.
- 21 ZUCKERKANDL, Bertha: Hüte, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21.03.1910, S. 3.
- 22 Vgl. VÖLKER, Angela: *Die Mode der Wiener Werkstätte*. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 23 (1983), S. 121–140, S. 132.
- 23 *Fremden-Blatt*, 12.09.1915, S. 9.
- 24 Die »Csárdásfürstin« ist eine Operette in 3 Akten von Emmerich Kálmán. Die Uraufführung fand im Jahr 1915 im Johann-Strauß-Theater in Wien statt. Bereits 1916 wurde das Werk in anderen deutschsprachigen Häusern sowie in Ungarn (im Király Színház) und in Schweden aufgeführt.
- 25 *Fremden-Blatt*, 19.11.1916, S. 13 mit Strichzeichnungen von Otto Lendecke (1886–1918).
- 26 Vgl. VÖLKER, Angela: *Wiener Mode und Modefotografie*: Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte, München 1984, S. 106.
- 27 *Fremden-Blatt*, 28.10.1917, S. 15; der Kopfputz, der hier beschrieben wurde, ist ähnlich demjenigen in der Zeichnung Wimmers, jedoch auf der Fotografie sowie in der Zeichnung des *Fremden-Blattes* wurden andere Varianten vorgestellt.

- 28 Die Operette »Liebesrausch« von Ákos Buttykay (1871–1935) wurde anlässlich ihrer hundertsten Aufführung von Wimmer und der *Wiener Werkstätte* im Jahr 1920 neu ausgestattet. Emmy Kosáry (1889–1964) spielte darin die Hauptrolle.
- 29 MARILAUN, Karl: Künstlerische Theaterkleider, in: Neues Wiener Journal, 14.10.1920, S. 4.
- 30 MARILAUN, Theaterkleider (wie Anm. 29), S. 4.

Bildnachweis

- Abb. 1: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 11.265/1/FW.
- Abb. 2: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, Inv.-Nr. KI 13267/4-100, Foto: © MAK.
- Abb. 3: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, Inv.-Nr. KI 13712/1-1, Foto: © MAK.
- Abb. 4: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 12.906/FW.
- Abb. 5: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, Inv.-Nr. KI 13713-1/1, Foto: © MAK.
- Abb. 6: Reproduktion nach Deutsche Kunst und Dekoration, Nr. 23, Stuttgart/Darmstadt 1908, S. 63.
- Abb. 7: Reproduktion nach Fremden-Blatt, Wien, 12.9.1915, S. 9.
- Abb. 8: Reproduktion nach Deutsche Kunst und Dekoration, Nr. 39, Stuttgart/Darmstadt 1916/17, S. 338.
- Abb. 9: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, Inv.-Nr. WWF 169/79, Foto: © MAK.
- Abb. 10: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, Inv.-Nr. KI 13268/232-1, Foto: © MAK.
- Abb. 11: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, Inv.-Nr. WWF 174/379-1, Fotografie: Atelier Strelisky, Foto: © MAK.
- Abb. 12: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 231-1.
- Abb. 13: Reproduktion nach ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, <http://data.onb.ac.at/rec/baa306148> (abgerufen am 12.8.2017), Signatur: 204321-D, Fotografie: Atelier Madame d’Ora.
- Abb. 14: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, Inv.-Nr. KI 13699/17, Foto: © MAK.
- Abb. 15: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 1721/3.