



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„EINE ANDERE WELT:
Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini – sein Wiener
Frühwerk der Zwischenkriegszeit“

Verfasserin

Waltraud Kaufmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, November 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 9909135

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	3
Einleitung	5
Forschungslage	6
Vorgangsweise	8
Friedrich von Berzeviczy: Lebenslauf	9
1. Bildende Kunst	13
2. Angewandte Kunst	21
2.1. Porzellan.....	21
2.2. Dekor, Dessin, Verpackung.....	29
2.3. Stoffentwürfe	35
2.4. Stickereien und Spitzen	36
2.5. Teppiche, Tapisseries, Wandbehänge.....	38
3. Interieurs	43
3.1. Jubiläumsausstellung Kunstgewerbeschule: „Boudoir einer Dame“ .	43
3.2. Ausstellung der Handelskammer Wien: „Raum und Mode“	48
3.3. Der Rauchsalon der Zuckerbäckerei Demel	54
3.4. Möbel: Einzelstücke und Entwürfe	59
4. Festdekorationen und Schaufenster	64
4.1. Bauernball in London	64
4.2. Secessionsfest	65
4.3. Heurigen-Abend des Werkbundes	66
4.4. Schaufenster	67
5. Bühnenentwürfe	69
5.1. Bühnenbildentwürfe	69
5.2. „Theater für 49“	70
5.3. Bühnenkostüme	75
5.4. Entwürfe für Bühnenkostüme.....	76
6. Mode	77
Resümee	81
Anhang	83
Zeitzeugen	83
Bestände.....	84
Abkürzungen	85
Literaturverzeichnis	86
Abbildungsnachweis.....	94
Abbildungen	
Abstract	
Curriculum Vitae	

*„Zum Glück liegt
irgendwo zwischen Zufall
und Geheimnis die Fantasie
– sie alleine bewahrt
uns unsere Freiheit.“*

Luis Buñuel¹

Vorwort

Dieses Zitat von Luis Buñuel soll einen Vorgeschmack auf das umfangreiche frühe Schaffen des Künstlers Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini geben. Denn Zufall und Geheimnis scheinen auch Eckpfeiler im bewegten Leben von Berzeviczy-Pallavicini gewesen zu sein. Seine Arbeiten sind farbenprächtige Phantasien, die wohl auch für ihn selbst ein Stück Freiheit bedeuteten, welche er in seinen Entwürfen zum Ausdruck bringen konnte. Dem Betrachter eröffnet dies die Freiheit in Phantasiewelten einzutauschen.

Der Titel der vorliegenden Arbeit „Eine andere Welt“ bezieht sich auf zwei wesentliche Aspekte, die Berzeviczy-Pallavicinis Werke prägen: Einerseits auf die entstandenen märchenhaften Welten in seinen Darstellungen, andererseits seinen elitären und luxuriösen Anspruch im Bereich der angewandten Kunst. Darüber hinaus ist „Eine andere Welt“ auch von Berzeviczy-Pallavicini selbst als Titel und Dekor eines Textilentwurfs gewählt worden.² In der Auseinandersetzung mit dem Themenkreis des Kunsthandwerks und den dazu in Wien befindlichen Beständen ist das bislang un- aufgearbeitete Material des angewandten Künstlers Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini auffällig. Während der Suche nach einem Diplomarbeitsthema wurde ich im Zuge von Nachforschungen auf diese umfangreichen Bestände aufmerksam. Die Einschränkung des Themenbereichs auf Berzeviczys Frühwerk der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts erschien im Rahmen der weiteren Recherchen als nötig und sinnvoll. Der Grund dafür liegt in der reichlich vorhandenen, jedoch unbearbeiteten Materialmenge. Für die Aufarbeitung seines Gesamtwerkes wären zudem internationale Nachforschungen in Italien, in Frankreich und in Amerika

¹ Schurian 2005, S. 12.

² vgl. Kapitel 2.4. Stickereien und Spitzen.

nötig gewesen, um sein vielseitiges Œuvre vollständig erfassen zu können. Den Rahmen einer Diplomarbeit hätte dies allerdings maßgeblich gesprengt. Die Auseinandersetzung mit der Künstlerpersönlichkeit Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini eröffnet einen Blick auf die allgemeinen künstlerischen Entwicklungen der Zwischenkriegszeit. Seine Arbeiten sind als Werke im Spannungsfeld von Tradition und Moderne sowie verkaufsorientiertem Design und künstlerischem Anspruch entstanden.

Dank möchte ich an dieser Stelle an die hilfsbereiten Zeitzeugen, an das Oskar-Kokoschka-Zentrum im Speziellen Frau Silvia Herkt, die Porzellanmanufaktur Augarten und die Zuckerbäckerei Demel sowie an Frau Prof. Martina Pippal richten. Das Verfassen der vorliegenden Arbeit wäre ohne die Unterstützung meiner Freunde sowie meiner Familie in diesem Ausmaß nicht möglich gewesen.

Zugunsten der flüssigen Lesbarkeit wird auf das gleichzeitige Verwenden von männlicher und weiblicher grammatischer Form verzichtet und im Zweifelsfall die männliche Form verwendet, die für beide Geschlechter steht. Die im Textverlauf erwähnten zwanziger und dreißiger Jahre beziehen sich generell, dem Themenbereich der Arbeit entsprechend, auf das 20. Jahrhundert. Die innerhalb der vorliegenden Arbeit schräg gestellten Textteile markieren Zitate.

Einleitung

Der Schwerpunkt in dieser Arbeit liegt, wie schon erwähnt, beim Frühwerk des angewandten Künstlers Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini. Eine Auswahl aus diesen Werken soll eine Darstellung seines frühen Œuvres, als auch eine Kontextualisierung ermöglichen. Seine ersten bekannten Werke entstanden um 1925 mit seinem Eintritt in die Wiener Kunstgewerbeschule. Das Ende dieser ersten Schaffensphase ist in seinem Verlassen Wiens um das Jahr 1938 zu sehen. Somit lässt sich sein Frühwerk eindeutig in die Zwischenkriegszeit einordnen. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Arbeiten, die im Rahmen seiner Ausbildung entstanden sind sowie um durch die Kunstgewerbeschule vermittelte Projekte. Es sei noch erwähnt, dass hier kein Anspruch auf die Vollständigkeit von Berzeviczys frühen Arbeiten erhoben wird. Es soll ein Überblick über die Vielfältigkeit seiner Arbeiten beziehungsweise Werkgruppen zwischen 1925 und 1938 gegeben werden. Eine ausführliche Beschäftigung mit seinem Frühwerk, seiner künstlerischen Entwicklung sowie dessen Einbettung in einen kunsthistorischen Kontext wird in der hier vorliegenden Arbeit zum ersten Mal versucht.

Die fallweise über die Einschränkung des Themenbereichs hinausgehenden weiterführenden Hinweise verstehen sich als Anregung für weitere wissenschaftliche Auseinandersetzungen und sollen das Verlorengelassen von gefundener sowie mündlich tradiert Information verhindern.

Forschungslage

Eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung des Œuvres Friedrich von Berzeviczy-Pallavicinis ist bis heute ausständig. Die diesbezügliche Fachliteratur ist somit auch spärlich gesät geblieben. Bei den Publikationen, die in Bezug auf sein Schaffen zum Zeitpunkt der Entstehung der vorliegenden Arbeit existierten, handelte es sich hauptsächlich um Ausstellungskataloge. Hierbei war eine ihm gewidmete Einzelausstellung aus dem Jahre 1988 die umfangreichste Auseinandersetzung mit Leben und Werk dieses Künstlers. Diese große Retrospektive hieß entsprechend den Vorlieben des Künstlers zur Selbstdarstellung „Poesie der Inszenierung“. Diese Ausstellung wurde noch zu seinen Lebzeiten durch das Oskar-Kokoschka-Zentrum der Universität für angewandte Kunst Wien veranstaltet. Neben dieser Einzelausstellung in Wien und einer weiteren Ausstellung in Budapest 1994, die leider undokumentiert blieb, ist Berzeviczy-Pallavicini durch seine Arbeiten immer wieder exemplarisch in verschiedenen Ausstellungen im österreichischen Raum vertreten gewesen. Die meisten dieser Ausstellungen waren im Umfeld der Universität für angewandte Kunst Wien entstanden. Erwähnenswert ist auch ein im Bereich seiner Werke einzuordnendes Buch „Die k.k. Hofzuckerbäckerei Demel: Ein Wiener Märchen“, das mit Texten von Gotthard Böhm im Christian Brandstätter Verlag, Wien erschien. Das Buch wurde mit zahlreichen Illustrationen des Künstlers und Fotografien von Franz Hubmann, welche die Geschichte der Wiener Zuckerbäckerei Demel und somit auch die Berzeviczy-Pallavicinis erzählen, ausgestattet. Im Zusammenhang mit Texten des Künstlers Berzeviczy-Pallavicini gibt es vereinzelt Hinweise die darauf hindeuten, dass er vor seinem Tod eine Autobiografie begonnen hat und diese im Verlag Alfred Knopf, New York erscheinen sollte. Der Verbleib dieses Manuskripts ist jedoch unklar.³ Eine weitere Gegebenheit ist, dass sämtliche über das Leben und Werk Berzeviczy-Pallavicinis publizierte Arbeiten unter seiner persönlichen Einflussnahme standen. In der vorliegenden Arbeit wird ein kritischer und distanzierter Blick auf das Frühwerk des Künstlers geworfen. Die Erfassung seiner Lebensgeschichte gestalte-

³ siehe Bestand OKZ Inv. Nr.: 9835/Aut.

te sich als schwierig, da kaum Fakten bekannt sind, sondern größtenteils nur Geschichten beziehungsweise Anekdoten, deren Ursprung und Authentizität nicht mehr überprüfbar sind. Darauf begründete sich auch die nähere und ausführlichere Betrachtung seines Lebenslaufes für den Zeitraum seiner frühen künstlerischen Tätigkeit in Wien. Im Rahmen der Entstehung der vorliegenden Arbeit wurden zahlreiche Gespräche mit Zeitzeugen geführt, die weitere Fragen aufwarfen. Die Vorliebe zur Selbstdarstellung sowie zur Inszenierung seiner Person und seiner Werke stellen einen wesentlichen Aspekt in der Betrachtung des künstlerischen Schaffens von Berzeviczy-Pallavicini dar. Sein umfangreiches Œuvre ist durch großzügige Schenkungen Berzeviczy-Pallavicinis an Wiener Museen reichlich präsent, jedoch größtenteils noch nicht aufgearbeitet. Der größte Wiener Bestand von Werken Berzeviczy-Pallavicinis befindet sich derzeit im Oskar-Kokoschka-Zentrum, dem Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien. Dieses besitzt seinen Vorlass mit mehreren hundert Zeichnungen, Grafiken, Textilien und weitere Stücke wie beispielsweise Möbel. Auch im Museum für angewandte Kunst, in der Porzellanmanufaktur Augarten und im Haupthaus der Zuckerbäckerei Demel befinden sich weitere Bestände von Werken Berzeviczy-Pallavicinis. An dieser Stelle sei auf das die hier vorgelegte Arbeit im Anhang beschließende Verzeichnis der vorgefundenen Bestände verwiesen. Fallweise kamen in den letzten Jahren auch Bilder Berzeviczy-Pallavicinis auf den Kunstmarkt, allerdings kaum Frühwerke – es fanden sich nur vereinzelt Käufer. In Anbetracht der unbearbeiteten Materialfülle widmet sich diese Arbeit wie schon erwähnt dem stark eingeschränkten Themenbereich seiner in Wien entstandenen frühen Schaffensperiode.

Vorgangsweise

Zur Herangehensweise an das vorhandene Material ist zu sagen, dass zuerst eine Sichtung der einsehbaren Werke der vorliegenden Arbeit vorausging. In die Recherchen wurden mehrere Bestände mit einbezogen. Der umfangreichste Bestand befindet sich im Oskar-Kokoschka-Zentrum, auch die Stücke im Museum für angewandte Kunst in Wien und der Nachlass von Udo Proksch in der Galerie Westlicht wurden miteinbezogen. Darüber hinaus wurden zwei unaufgearbeitete Bestände zum einen der Porzellanmanufaktur Augarten in Wien zum anderen der Zuckerbäckerei Demel berücksichtigt. Als aufschlussreich stellte sich die handgeschriebene Adressliste Berzeviczy-Pallavicinis heraus, die im Bestand der Zuckerbäckerei vorhanden ist. Diese ist anhand der angeführten Personen auf einen Zeitraum zwischen 1935 und 1940 datierbar. Im Zuge der Einschränkung auf das Frühwerk stellte sich bald auch die Auseinandersetzung mit der Person Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini als notwendig heraus. Notwendig insofern, als dass kaum Informationen zu seinem Leben vorhanden waren. Die zur Erarbeitung seines Lebenslaufes verwendeten Unterlagen stammen aus in Wien befindlichen Archiven. Die mit Zeitzeugen geführten Gespräche⁴ und daraus resultierende Informationen und Quellen sind ebenfalls beachtet worden. Auch Zeitdokumente, wie beispielsweise Zeitschriften darunter „Die Bühne“, „Profil“ und „Moderne Bauformen“, wurden auf Beiträge zu Arbeiten des Künstlers durchgesehen. Bei diesen Recherchen entstanden um die 2.500 Fotos von Arbeiten oder Dokumenten im Zusammenhang mit dem Künstler. Aus dieser Fülle von Material wurde eine auf sein Frühwerk konzentrierte Auswahl getroffen. Die Auswahl an Abbildungen in dieser Arbeit ist unter dem Augenmerk, einen möglichst breiten Querschnitt durch sein frühes Schaffen zu ermöglichen, entstanden. Anhand der Gliederung in Werkgruppen soll ein möglichst systematischer Überblick gegeben werden. Auch Werkgruppen, zu denen kaum Bildmaterial vorhanden ist, finden Berücksichtigung in dieser Arbeit. Außerdem wurden zahlreiche unpublizierte Werke miteinbezo-

⁴ Im Anhang ist eine Liste der interviewten Zeitzeugen, sowie deren Bezug zu Berzeviczy-Pallavicini angefügt.

gen. Eine Übersicht über das fallweise Experimentieren Berzeviczy-Pallavicinis mit den Ansätzen von verschiedenen Kunstrichtungen wird veranschaulicht. Die Betrachtung der ausgesuchten Arbeiten erfolgt mittels Stilanalysen. Auch Gegenüberstellungen seiner Werke mit vergleichbaren Stücken, sowie zeitgleichen Tendenzen der Kunst, wurden zur Einordnung der Arbeiten verwendet. Die ausgewählten Bilder sollen darüber hinaus auch die künstlerische Entwicklung Berzeviczys in seinen frühen Jahren vor Augen führen. Dabei werden ausschlaggebende Rahmenbedingungen für sein Schaffen in diesem Zusammenhang aufgezeigt. Auf diese Weise werden die Bezüge zwischen Werk und Leben Berzeviczy-Pallavicinis rekonstruiert, wozu der hier vorangestellte Lebenslauf die Grundlage bildet.

Friedrich von Berzeviczy: Lebenslauf

Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini ist und war unter mehreren Namensvariationen bekannt. Er selbst signierte zu verschiedenen Zeiten seines Lebens mit verschiedenen Namen. Dies war abhängig von Zeit und Ort seines Aufenthalts. Bekannt war er im Wien der Zwischenkriegszeit als Friedrich von Berzeviczy, zu dieser Zeit signierte er meistens mit seinem Nachnamen oder seinen Initialen (Abb. 1). Ab Ende der dreißiger Jahre, in Zusammenhang mit seiner vermehrten Tätigkeit in Italien, wurde sein Nachname zum Doppelnamen Berzeviczy-Pallavicini und erfuhr bald eine weitere „Italienisierung“ zu Federico de Pallavicini⁵. Dies behielt er auch in Folge bei und signierte lediglich mit Pallavicini. In österreichischen Quellen ist er meist unter dem oben genannten Doppelnamen zu finden. Seine Signatur scheint allerdings auch schon zu Studienzeiten verschiedene Abwandlungen erfahren zu haben, so wurden im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit vier Grafiken gefunden, die dies bestätigen. Diese Stücke mit der Signatur „fredi. B. fred“ (Abb. 2) sind wohl auch dem Künstler zuzuschreiben. In dieser Arbeit wird die Nennung seines Namens den

⁵ Es wurde ihm laut eigenen Angaben mit seiner zunehmenden Tätigkeit in Italien dazu geraten, seinen Namen zu italienisieren. Es ist ungewiss, ob es sich bei dem angenommenen Nachnamen Pallavicini um den Nachnamen seiner Mutter oder seiner Stiefmutter handelte, einer Markgräfin aus dem ungarischen Geschlecht der Csáky-Pallavicini. (siehe Patka 1988, S. 23.)

jeweiligen zeitlichen Umständen beziehungsweise der damals üblichen Variante angepasst verwendet.⁶

Der Künstler, dem diese Arbeit gewidmet ist, wurde als Friedrich Ludvig Berzeviczy von Berzevice und Kakaslomnitz⁷ am 12.4.1909 in Lausanne in der Schweiz geboren. Er war ungarischer Staatsbürger, laut eigenen Angaben kannte Berzeviczy allerdings die Besitzungen seines Vaters in Ungarn nicht und erlernte die Muttersprache Ungarisch in Frankreich.⁸ Seinen Schulbesuch in Wien von 1918 bis 1921 bestätigt das Jahrbuch des Theresianum. Hier wird er im Maturajahrgang 1929 geführt, obwohl er die Schule nicht abschloss.⁹ Durch die damals schon existierende Meldepflicht ist bekannt, dass er sich Ende des Jahres 1922 nach Grinzing ummeldete und darauf nach Liebenau bei Graz übersiedelte. Dort lebte er wahrscheinlich bis Mitte 1925.¹⁰ In seinen Papieren der Kunstgewerbeschule, heute Universität für angewandte Kunst Wien, nannte er ein dreimonatiges Töpfer-Praktikum, dieses hatte er laut Anmeldeformular vor seinem Eintritt absolviert. Laut seiner eigenen Angabe besuchte er auf Anraten eines Onkels¹¹ ab Oktober 1925 die Wiener Kunstgewerbeschule. Hier begann der Sechzehnjährige vorerst die Fachklasse für Malerei, die von Professor Victor Schufinsky geleitet wurde, zu studieren.¹² Im folgenden Jahr wechselte er offiziell in die Klasse für Modewesen und Textilarbeit, in der er auch schon zuvor tätig gewesen war. Die Leitung dieser

⁶ Es sei auch erwähnt, dass auch in der Fachliteratur die unterschiedlichsten Schreibweisen der genannten Namensversionen existieren.

⁷ Kakaslomnitz bezeichnete das Anwesen der Familie, es lag damals in Ungarn und gehört heute zur Slowakei.

⁸ In einer späteren Korrespondenz von Berzeviczy-Pallavicini vom 25. September 1987 aus Paris fand sich Folgendes: „[...] Ich war damals nach Szendnö-Lád zuständig wo mein Vater seine Güter hatte. Ich persönlich bin nie dort gewesen – Ungarisch habe ich in Frankreich erlernt. Ich bin in Lausanne in der Schweiz geboren. (meine Eltern verbrachten den Winter immer in Nizza ... Gambetta in ihrem Hause.-) [...]“ (siehe Bestand OKZ Inv. Nr.: 9835/Aut.)

⁹ Vereinigung ehemaliger Theresianisten o. J., S. 58.

¹⁰ Magistrat der Stadt Wien, Magistratsabteilung 8, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Akt Nr. MA 8 – B-MEP - 2592/2009.

¹¹ Dazu liest man im Buch „Die k.k. Hofzuckerbäckerei Demel“ auf der Seite 89: „Viele Nächte hat er damals geweint, denn das Schreiben und Rechnen machte ihm wenig Freude und er fühlte sich heimatlos. Malen aber und Zeichnen machten Friedrich von Berzeviczy – so hieß der junge Edelmann – große Freude. Eines Tages nahm ihn, wie das im Märchen so ist ein gütiger Onkel bei der Hand und führte ihn in die Wiener Kunstgewerbeschule.“

¹² Allerdings wurde er im Dezember des gleichen Jahres auf Antrag des Professors ausgeschlossen, so findet sich im Schülerdatenblatt der Kunstgewerbeschule der Randvermerk: „Hat 10 Vormittage versäumt, davon sind 3 entschuldigt. Ist auf die Rax gefahren weil er Geld gehabt hat. Wird wahrscheinlich ausgeschlossen.“

Klasse hatte Professor Eduard Josef Wimmer-Wisgrill¹³ inne. Ordentlich war er lediglich bis 1929 in der Kunstgewerbeschule gemeldet, auch diese schloss er nicht ab. Nach einem Parisaufenthalt arbeitete er jedoch auch in den folgenden Jahren weiterhin unter dem Dach der Kunstgewerbeschule. Dies ist auch durch Photographien die Mitte der dreißiger Jahre entstanden belegt. Sie zeigen Berzeviczy vor Teppichentwürfen in der Kunstgewerbeschule (Abb. 3). Sein Vater, ein Privatier und Großgrundbesitzer, hatte in Folge der wirtschaftlichen Umstände jener Zeit sein Vermögen verloren.¹⁴ Dadurch wurde Berzeviczy früh gezwungen, finanziell unabhängig zu werden und Geld zu verdienen. Die Wertschätzung und die Förderung seiner Professoren verhalfen ihm in finanziellen Krisenzeiten zu einem Dach über dem Kopf. So soll er zeitweise sogar in der Kunstgewerbeschule gewohnt haben. Außerdem vermittelten sie ihm zahlreiche Arbeiten, unter anderem auch in der k.k. Zuckerbäckerei Demel, deren Erbin Klará Demel er in Folge heiratete. Ab Mitte 1936 reiste er vermehrt nach Italien und begann dort auch zunehmend zu arbeiten. Es können mehrere Gründe aufgezeigt werden, die sein darauf folgendes Fortgehen aus Österreich naheliegend erscheinen lassen. So war er trotz seiner Heirat kein Österreicher geworden, sondern immer noch ungarischer Staatsbürger geblieben. Zum Anderen bot sich ihm die Möglichkeit, nach Italien zu gehen, da dort sowohl die nötigen beruflichen als auch familiären Kontakte vorhanden waren.¹⁵ Das internationale Arbeiten von angewandten Künstlern war damals noch nicht in dem Ausmaß üblich wie heute und somit als erfolgversprechend und chancenreich zu werten. Des Weiteren wurde das politische Klima in Österreich für angewandte Künstler nicht toleranter: *„Ich verweise auf gewisse Erscheinungen in der Literatur und der Malerei oder besonders sinnfällig im Wiener Kunsthandwerk, das aus starken volksgebundenen Anfängen immer mehr ins Geschmäcklerische und*

¹³ „Der Einfluß auf seine Schüler muß ein psychologischer, mehr als ein pädagogischer gewesen sein, denn alle, die ich in späteren Jahren kennenlernte, erzählten, er hätte sie nie korrigiert, sondern ihnen nur schweigend über die Schulter geschaut. Vielleicht lag's am Auswahlprinzip: Es war nicht leicht, in eine Wimmer-Klasse aufgenommen zu werden.“ Der Sohn Professor Wimmer-Wisgrills, Gino Wimmer beschrieb so die Lehrtätigkeit seines Vaters. (siehe Kat. Ausst. AK 1983, S. 6.)

¹⁴ Patka 1988, S. 6.

¹⁵ Seine Freundin und ehemalige Studienkollegin Camela Prati, später Camela Haerdtl, die zu dieser Zeit in Italien tätig war, half ihm durch ihre beruflichen Kontakte. (Patka 1988, S. 23.)

*Spielerische abglitt.*¹⁶, befand der Reichskanzler Goebbels in seiner Rede im März 1938 in der Hofburg in Wien. So folgte um 1938 aus privaten und politischen Gründen seine „freiwillige“¹⁷, wie es in der Literatur heißt, Emigration nach Italien, wo Berzeviczy zuerst auf Capri und später in Mailand¹⁸ lebte.

Aus Italien übersiedelte er nach New York, wo er 1950 die amerikanische Staatsbürgerschaft annahm. In den folgenden Jahren arbeitete Berzeviczy-Pallavicini zwischen Wien, Paris und New York.¹⁹ Er entschied sich trotz internationaler Erfolge nach dem Tod seiner Frau Klára 1965 die Zuckerbäckerei Demel in Wien zu übernehmen. Seine sehr mondänen und aufwändigen Inszenierungen der Auslagen²⁰ dieser Zuckerbäckerei am Kohlmarkt prägten mehrere Jahre das Erscheinungsbild des Geschäfts. Im Jahr 1972 kam es aus wirtschaftlichen Gründen zum Verkauf²¹ der Zuckerbäckerei Demel. Berzeviczy-Pallavicini lebte daraufhin wieder vermehrt in New York und wurde abermals zum Besucher in Wien. Im Dezember 1982 wurde ihm die Ehrenmitgliedschaft der Hochschule für angewandte Kunst verliehen und 1989 erhielt er deren erste Ehrenprofessur. Laut Angabe von Zeitzeugen konnte er zu dieser Zeit aus gesundheitlichen Gründen nur mehr eingeschränkt arbeiten. Im Alter von achtzig Jah-

¹⁶ Wiener Zeitung 31.3.1938, S. 1.

¹⁷ Auch Berzeviczys Homosexualität spielte eine nicht zu vernachlässigende Rolle bei seinem Verlassen Wiens. Im Österreich der 1920er Jahre existierte im Gegensatz zu Deutschland keine breit organisierte Homosexuellenszene, die dadurch fehlende Akzeptanz in der Gesellschaft führte zu einer Situation in der ein Doppelleben zwingend war. Im Zuge der Politischen Veränderungen stieg, im Vergleich zum Jahr 1937 im folgenden Jahr 1938, die Anzahl der Verurteilungen aufgrund des Tatbestandes „der Unzucht mit Personen des selben Geschlechts“ auf das Doppelte und auch das Ausmaß der verhängten Strafen stieg an. Darüber hinaus lebte und arbeitete Berzeviczy in einem Künstlerkreis in dem auch viele jüdische Künstler zuhause waren.

¹⁸ So ist einer Korrespondenz Ende 1939 mit dem Kunstkritiker Leopold Wolfgang Rochowanski zu entnehmen: „*Hatte allerhand Kalamitäten. So jetzt bin ich in Mailand in dieser hässlichen Stadt. Aber alles was mit affaires zusammen hängt ist hier. Rom ist die Schönheit.*“ (siehe Nachlass Leopold Wolfgang Rochowanski, WBR Inv. Nr.: ZPH 347/1.)

¹⁹ Hier arbeitete er zuerst als Stylist für die Zeitschrift Look und war maßgeblich an der Entstehung der Zeitschrift Flair beteiligt. Danach wurde er Art Direktor von Elizabeth Arden und war unter anderem auch für Helena Rubinstein tätig, in der er seine Mäzenin fand. Sie teilte sein Vorliebe für luxuriöse und beeindruckende Inszenierungen.

²⁰ Die darauffolgende Demel-Leitung unter Udo Proksch knüpfte an die künstlerische Tradition der Auslageninszenierung Berzeviczy-Pallavicinis an, allerdings wesentlich provokanter und politischer. (siehe Chlache 1990, S. 35-41.)

²¹ Trotz des Verkaufes der Zuckerbäckerei sicherte sich Berzeviczy-Pallavicini die Rechte für das vier Jahre darauf, im Jahr 1975 erstmals erschienene Buch „Die k.k. Hofzuckerbäckerei Demel. Ein Wiener Märchen“. Das Buch erschien im Brandstätter Verlag und beinhaltet Texte von Gotthard Böhm sowie zahlreiche Illustrationen von Berzeviczy-Pallavicini. Im Jahr 1976 erschien eine limitierte und nummerierte textilgebundene Luxusausgabe mit einer Auflage von 3.000 Stück.

ren starb Friedrich Berzeviczy-Pallavicini am 11.11.1989 in New York. Er erlag – Zeitungsinformationen zufolge – in seinem Apartment in Manhattan einem Herzinfarkt.²² Die Beisetzung fand erst Anfang 1990 am Wiener Zentralfriedhof im Demel-Familiengrab²³ statt.

1. Bildende Kunst

Die Tendenzen der Bildenden Kunst der Zwischenkriegszeit in Wien waren bis auf einige Ausnahmen konservativ orientiert. Die internationalen Entwicklungen fanden nur verspätet Niederschlag in der österreichischen Kunstlandschaft. Berzeviczys Reisen zu Studienzeiten ließen ihn direkt in Kontakt mit internationalen Entwicklungen der modernen Kunst treten. So war er etwa 1929 sowohl zur Weltausstellung nach Barcelona²⁴ als auch nach Berlin und München gereist und hatte des Weiteren ein Jahr in Paris²⁵ verbracht. Die Auseinandersetzung mit Strömungen der Avantgarde²⁶, wie dem Kubismus und dem Fauvismus in Paris sowie dem Futurismus in Italien prägten seine Arbeiten. Neben seinen Förderern und Professoren Eduard Wimmer-Wisgrill²⁷ und Josef Hoffmann schätzte Berzeviczy besonders Professor Eugen Steinhofer. Dieser unterrichtete ihn in der „Harmonie der Farben“ und stellte Kontakt zum internationalen Kunstgeschehen her, so schilderte Berzeviczy: *„Es war der einzige Ort, wo man von Matisse und Picasso gesprochen hat! Bei ihm hat man geglaubt man sei in Paris.“*²⁸ Die Auseinandersetzung mit diesen Strömungen lässt sich

²² Es folgte eine langwierige Suche, da das Ausfindigmachen der Alleinerbin Gabrielle-Mireille Berzeviczy-Bolz sich als schwierig gestaltete. Zu seinen Lebzeiten schien Berzeviczy-Pallavicini als näheren Familienangehörigen einen Halbbruder gehabt zu haben, zu dem er keinen Kontakt pflegte.

²³ Dieses befindet sich am Wiener Zentralfriedhof und ist das Grab Nummer 11 in der Gruppe 14B.

²⁴ Bestand OKZ Transkription eines Interviews auf Kassette.

²⁵ Der Vater war laut Schulpapieren bereits ab 1925 in Paris ansässig.

²⁶ Unter den Begriff „Avantgarde“ fallen mehrere künstlerische Bewegungen, die am Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden. Diese Gruppe von zukunftsorientierten, teils auch radikalen Bestrebungen innerhalb der Kunst vereinte sowohl ein revolutionärer – gesellschaftskritischer Ansatz, als auch ein vermehrtes Experimentieren im Schaffensprozess. Der Begriff Avantgarde war in der Kunstkritik der zwanziger und dreißiger Jahre nicht unbedingt positiv konnotiert. (siehe Annette Zwahr, Brockhaus Enzyklopädie, Band 3, Leipzig/Mannheim 2006, S. 35-36.)

²⁷ Eduard Wimmer-Wisgrill (1882 – 1961) selbst war Schüler Josef Hoffmanns und Alfred Rollers gewesen und auch ein Mitbegründer der Wiener Werkstätte, deren Modeabteilung er geleitet hatte, vor seiner Tätigkeit als Professor an der Kunstgewerbeschule. (siehe Kat. Ausst. AK 1983)

²⁸ Patka 1988, S. 8.

auch in seiner Herangehensweise an seine Arbeit nachvollziehen. In diesem Zusammenhang ist von Zeitzeugen zu hören, dass er – egal wo und wann – auf jedem „bezeichnenbarem“ Material, das greifbar war, gezeichnet hätte.²⁹ Ein Beispiel dieser Art ist wohl die erhaltene Tuscheskizze eines Männerkopfes mit Händen³⁰ (Abb. 4). An das von Berzeviczy selbst gebrachte Zitat anknüpfend, zeigt diese Ähnlichkeiten mit einer Zeichnung von Henri Matisse, die zusammen mit anderen 1937 in der Galerie Würthle präsentiert wurde (Abb. 5). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Berzeviczy diese oder ähnliche Arbeiten von Matisse kannte. Die Auffassung der Form sowie die Reduktion der Person auf wenige Linien scheinen eine Inspiration für Berzeviczy gewesen zu sein. Als angestrebten Lebensberuf gab Berzeviczy bei Eintritt in die Kunstgewerbeschule „Maler“ an und daher begann er in der Fachklasse für Malerei zu studieren. Es schien sich jedoch rasch abgezeichnet zu haben, dass ihm dies nicht so sehr entsprach, woraufhin er in die Modeklasse Wimmer-Wisgrills wechselte. Dies hielt ihn natürlich nicht davon ab weiter zu malen. Es schien sich um einen Wechsel des Mentors zu handeln. Ein weiteres Beispiel für ein Bild aus der Zwischenkriegszeit ist das in Mischtechnik entstandene „Zyklamen in Vase“ (Abb. 6) aus dem Jahr 1932. Die verwendete Technik des Aquarells, in das nachträglich mit Feder und Tusche hineingezeichnet wurde, findet sich immer wieder in den Arbeiten Friedrich von Berzeviczys. Die Provenienz dieses Aquarells ist nicht bekannt. Laut des Schülerkataloges der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie bestätigte ihm sein erster Professor Schufinsky im Jahrgang 1926/27: „*begabt für Form und Farbe*“³¹. Die Vorliebe für starke Farbigkeit und florale Formen zeigt sich in einem ebenfalls in Mischtechnik aus Tusche und Aquarellfarbe entstandenen Bild (Abb. 7.1). Als Vorbilder für Berzeviczys Arbeiten sind unter anderem Entwürfe Dagobert Peches³² anzunehmen. So war es im Besonderen Peche, der aus Motiven des Barock und Rokoko rezitiert hatte. Eine Zeichnung Peches aus dem Jahr

²⁹ Gedächtnisprotokoll: Gespräch mit Gotthard Böhm am 16.3.2009.

³⁰ Auf der Rückseite dieser Skizze befindet sich ein Tortenentwurf.

³¹ Bestand OKZ: Katalog der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jahrgang 1926/27, Eintrag Professor Schufinsky.

³² Dagobert Peche (1887 – 1923) hatte Architektur studiert und leitete ab 1917 die Filiale der Wiener Werkstätte in Zürich. (siehe Kat. Ausst. MAK 1989)

1919 zeigt zwei tanzende Satyre (Abb. 7.2). Sowohl die Farbigkeit als auch der mythische Bildinhalt der beiden Blätter lassen sich vergleichen. Berzeviczys weibliche Figur – in orientalischer Kleidung und auf Blumenranken sitzend – erinnert an eine Märchengestalt. In einem erhalten gebliebenen Briefentwurf auf einer Karte Berzeviczys erwähnte Leopold Wolfgang Rochowanski³³ dessen Arbeiten, so schrieb er: „*Habe viele neue Arbeiten, Märchen, Novellen etc., wobei ich auch an Ihre Zeichnungen mich erinnerte, resp. Sie dazu wünschte.*“³⁴ Überraschend in diesem Zusammenhang ist die nicht dokumentierte Tätigkeit von Berzeviczy als Illustrator von Novellen oder Geschichten in der Zwischenkriegszeit. Seine Tätigkeit als Illustrator ist erst in Amerika mit dem Buch „A Mouse is Born“³⁵ von Anita Loos belegbar. Diese Märchenthematik erinnert an Geschichten und Grafiken von Fritz von Herzmanovsky-Orlando³⁶. Die Bildinhalte Berzeviczys wiesen jedoch keine satirischen Elemente auf, wie es für die grafischen Arbeiten von Herzmanovsky-Orlando typisch war. Ein weiterer zeitgenössischer Künstler der sich mit phantastischer Kunst in den zwanziger Jahren beschäftigte war Richard Teschner³⁷. Sein Puppentheater war von asiatischen Motiven und starken Farbeffekten dominiert und kreierte so eine eigene Vorstellungswelt.³⁸ Dass Berzeviczys Arbeiten dadurch inspiriert wurden, ist durchaus denkbar. So hatte Teschner sein Figurentheater erstmals 1912 vor Künstlerkollegen³⁹ und weiteren Vertretern der Wiener Werkstätte präsentiert. In der bildlichen Darstellung der gezeigten Wesen bestand allerdings ein gravierender Unterschied. Bei Berzeviczy waren Mischwesen immer von halb menschlicher und halb tierischer Gestalt, wie an dem Entwurf für einen Toilettentisch (Abb. 8.1) klar

³³ Leopold Wolfgang Rochowanski (1885 – 1961) beschäftigte sich als Kunstkritiker in den zwanziger und dreißiger Jahren, vor allem mit Lehrern und Schülern der Wiener Kunstgewerbeschule. (siehe Rochowanski 1930)

³⁴ Nachlass Leopold Wolfgang Rochowanski, WBR Inv.Nr.: ZPH 347/1.

³⁵ Das von Anita Loos geschriebene Buch „A Mouse is Born“ erschien erstmals 1951 in London und war mit insgesamt vierzehn ganzseitigen Grafiken im Buch sowie einem farbigen Cover und weiteren kleineren Illustrationen Berzeviczys ausgestattet.

³⁶ Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877 – 1954) war ein österreichischer Schriftsteller und Zeichner, in dessen Werken das Grotteske ein Charakteristikum war. (siehe Manfred Kopriva, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Salzburg 1997)

³⁷ Richard Teschner (1899 – 1948) war Puppenspieler und Künstler, so arbeitete er unter anderem auch für die Wiener Werkstätte. (siehe Mayerhöfer 1971)

³⁸ Mayerhöfer 1970, S. 18-26.

³⁹ Es wurden Gustav Klimt, Alfred Roller, Kolo Moser und Josef Hoffmann als Besucher dieser ersten Vorstellung in Teschners Atelier in Gersthof genannt. (siehe Mayerhöfer 1970, S. 5.)

erkennbar ist. Es kam in seinem Frühwerk nicht zur Schaffung vollkommen fremdartiger, außerirdisch anmutender Wesen wie bei Teschner. Teschner schuf also, wie eine Detailansicht einer seiner Radierungen belegt (Abb. 8.2), im Gegensatz zu Berzeviczys Mischwesen, Tier- oder Fabelwesen, die anthropomorphe Züge haben. In der Schöpfung einer Parallelwelt sind die Analogien der Arbeiten der beiden Künstler zu sehen. Ein weiterer zeitgleich tätiger Künstler mit Tendenzen in diese Richtung war Franz Sedlacek⁴⁰. In seinen Bildern finden sich ebenfalls surreale Phantasiewesen, die Stimmung wirkt meist gedämpft bis bedrohlich. Ähnliche oder noch stärkere unheimlich geprägte Stimmungen sind auch aus den Werken Alfred Kubins⁴¹ bekannt. Alle vier genannten Künstler verband in ihrem Schaffen die Auseinandersetzung mit dem Phantastischen und der daraus entstehenden „anderen Welt“, die formale Umsetzung war sehr gegensätzlich, wie der Bildvergleich belegt. Der gebrachte Vergleich beruht auf der inhaltlichen Ebene des Phantastischen und dem zeitlichen Kontext der Entstehung der Arbeiten.

Eine andere Gruppe von Werken beinhaltet einige abstrakte „Kompositionen“, die im Rahmen von Berzeviczys Ausbildung entstanden. Die Möglichkeit, über Experimente mit farbigen Flecken zu abstrakten Studien und Skizzen zu gelangen, beinhalteten bereits theoretische Texte des 17. Jahrhunderts. Der Vorgang der Erarbeitung einer Komposition hatte immer abstrakte Bilder zur Folge. Entweder entstanden diese in der Imagination des Künstlers oder in Skizzenform. Die Intention dieser Abstraktionen war allerdings eine andere als die der abstrakten Kunst⁴² und ihrer Vertreter zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ihr Bestreben bestand in der Darstellung einer neuen Kunstgattung, die sich grundlegend von der gegenständlichen Kunst unterscheiden sollte. In den Arbeiten Berzeviczys ist diese Differenzierung jedoch so nicht erkennbar. Es stellt sich vielmehr die Frage, ob es sich bei manchen seiner Kompositionen nicht auch um Studien oder Vorstudien handelte. Ein Beispiel dafür wäre eine vollständig in Grün

⁴⁰ Franz Sedlacek (1891 – 1945) war autodidaktischer Maler und Grafiker. Beruflich war er darüber hinaus als gelernter Chemiker tätig. (siehe Elisabeth Hintner, Franz Sedlacek Werk und Leben 1891 – 1945, Wien 1990.)

⁴¹ Alfred Kubin (1877 – 1959) war Grafiker und schuf in seinen Arbeiten hauptsächlich unheimlich anmutende Traumvisionen. (siehe Peter Assmann, Alfred Kubin, Linz 1995.)

⁴² Die Geburtstunde der Abstrakten Kunst als solche wurde in der Ausstellung von Wassily Kandinskys Bild Komposition V. im Jahre 1911 gesehen.

entworfene Komposition von 1933, die den Titel „Morgen“ (Abb. 9.1) trägt.⁴³ Eine weitere Studie zu Farbe und Harmonie zeichnet sich durch eine besonders dezente Farbgebung in Hellrosa aus (Abb. 9.2). Diese zwei Blätter verraten viel über die Arbeitsweise Berzeviczys und die häufig von ihm angewandte Mischtechnik.⁴⁴ Bei dieser wurden auf einen Aquarell-Grund später, in getrocknetem Zustand, mit Tusche oder Farbe nicht flächig, sondern grafisch gezeichnet. Dies benötigte mindestens zwei Arbeitsschritte, die Schaffung einer farbigen Grundfläche, welche die darüber gelegten farbigen Abstufungen der Motive schon vorwegnahm. Als ein mögliches Vorbild für diese Arbeitsweise ist der französische Maler Gustave Moreau⁴⁵ denkbar. In dessen Arbeiten kam es zu einer Entkopplung der Bildelemente von Farbe und Linie.⁴⁶ Besonders gut sichtbar ist dies in dem um 1887 entstandenen Bild „Die Einhörner“ (Abb. 10). Der teilweise phantastische Inhalt in Berzeviczys Bildern stellt eine weitere Parallele zu den Arbeiten Moreaus dar. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Berzeviczy während seines Parisaufenthaltes Bilder von Moreau kennen gelernt hatte.⁴⁷

Einige der entstandenen Kompositionen zeigen Tendenzen in eine andere Richtung und wirken damit wesentlich autonomer, als die in Grautönen gestaltete Komposition (Abb. 11). Diese erinnert durch die Dynamik und Rhythmisierung der Elemente an kinetistische Arbeiten. Das Ziel der Kinetischen Kunst war es, Form und Farbe in rotierende Bewegung zu versetzen. Dies scheint in dieser grauen Komposition angedeutet. Auch der direkte Kontakt mit der österreichischen Leitfigur dieser Bewegung, Franz ~~ik~~, erscheint möglich. Dieser unterrichtete bis 1934 an der Kunstgewerbeschule⁴⁸. Außerdem war Leopold Rochowanski, mit dem Berzeviczy

⁴³ vgl. Abb. 41.

⁴⁴ Durch die Verwendung dieser Mischtechnik lässt sich eine weitere Verbindung zu Alfred Kubin herstellen, über den phantastischen Inhalt hinaus, auch wenn die Farbigkeit wesentlich reduzierter und die grafische Umsetzung mit dichter Strichführung eine ganz andere als bei Berzeviczy war.

⁴⁵ Gustave Moreau (1826 – 1898) war ein französischer Historienmaler der als Professor an der Ecole des Beaux-Arts in Paris unterrichtet hatte und auch theoretische Texte zur Malerei erarbeitet hatte. (siehe Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2007)

⁴⁶ Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2007, S. 201.

⁴⁷ Da aus dem Nachlass Moreaus bereits 1903 ein Museum in Paris gegründet worden war.

⁴⁸ In den Ausbildungsunterlagen der Kunstgewerbeschule zu Berzeviczy war darüber kein Beleg zu finden, allerdings war er ab 1930 nicht mehr offiziell als Schüler gemeldet und der Besuch der Kurse auch nicht mehr vermerkt worden.

nachweislich Kontakt pflegte, ein großer Anhänger dieser künstlerischen Richtung. Dies belegt auch sein 1922 erschienenes Buch „Formwille der Zeit“, in dem zahlreiche Arbeiten aus der Klasse *ik* präsentiert wurden. Die Arbeit eines Schülers *iks*, „Kinetischer Raum“ (Abb. 12) von Otto Erich Wagner, entstand 1924. Sie verweist in der Gegenüberstellung mit einer weiteren „Komposition“ (Abb. 13) Berzeviczys auf Ähnlichkeiten. Dieses im Original auf Rot und Weiß reduzierte Bild war um 1932 fertig gestellt worden. Die Nähe dieses Stückes zu den mehrheitlich in den fünfziger und sechziger Jahren entstandenen Op-Art Bildern wirkt zukunftsweisend.⁴⁹ Laut Definition der Optical Art handelte es sich dabei um Arbeiten, die uns einen Teil des Wahrnehmungsprozesse zu Bewusstsein bringen sollten, oder sie erforschten bestimmte Wahrnehmungsprozesse unter künstlerischen Gesichtspunkten.⁵⁰ Es wurden bereits in den zwanziger Jahren solche Arbeiten geschaffen, allerdings blieb es zunächst bei isolierten Ansätzen. Künstler wie Piet Mondrian und Marcel Duchamp sowie Experimente, die am Bauhaus gemacht worden waren, und manche Werke der Futuristen zeigen Arbeiten mit solchen Ansätzen.⁵¹ Auch in den Musterentwürfen der Wiener Werkstätte und deren Formensprache sind Stücke mit diesen optischen Tendenzen vorhanden. Durch wen oder wodurch Berzeviczy zu dieser Darstellungsform fand, bleibt allerdings trotz der hier dargelegten Vergleiche offen. Das Stück wirft darüber hinaus einige zusätzliche Fragen auf. Die Weiterentwicklung eines einmal erarbeiteten Themas und dessen vielseitige Verwendung in seinen Entwürfen war ein wesentliches Merkmal für Berzeviczys Arbeitsweise. So existierten fast identische rein grafische Demel-Verpackungen in Rot-Weiß und Schwarz-Weiß (Abb. 37). Ob es sich um eine Abwandlung für die Verpackungen oder um eine Variante der Bonbonhülle in Richtung dieser großen – mit den Maßen 1,40 m mal 1,40 m – grafischen Komposition handelte ist nicht klar. Es könnte sich in diesem Zusammenhang sogar um eine Arbeit zur Dekoration der Zuckerbäckerei Demel gedreht haben. Wie umfangreich das Experimentieren des Künstlers mit unterschiedlichen Stilen und Techniken war, belegt eine Collage. Diese zählt zu den frühen Arbeiten Berze-

⁴⁹ vgl. Weibel 2005, S. 33-39.

⁵⁰ Barrett 1974, S. 11.

⁵¹ Barrett 1974, S. 64-74.

viczys. Weitere Stücke waren nur vereinzelt entstanden und dann lediglich in reduzierter Anwendung dieser Technik. Wahrscheinlich inspirierten Berzeviczy die Papier collés der Kubisten, in diese waren unter anderem Materialien wie Sand, Textil, Holz und Nägel eingearbeitet worden. Das Bild einer 1932 entstandenen Madonna ziert ein Rahmen aus Papierspitze (Abb. 14). Die Setzung dieses Rahmens schafft die Abgrenzung der Madonna gegenüber der Realität durch einen reale, physisch applizierten Rahmen. Ein solches, dreidimensionales Raumempfinden und das Aufzeigen derartiger Grenzen war häufig in den Werken Berzeviczys vorhanden.

Generell ist festzustellen, dass die Malerei zunehmend in Berzeviczys Œuvre an Bedeutung gewann. In seinem Frühwerk nahm sie eine untergeordnete Rolle ein, während die angewandte Kunst hier im Vordergrund stand. Viele der Arbeiten künstlerischer Vorbilder, denen Berzeviczy nahe stand, waren geprägt von phantastischen Bildinhalten – wie Aubrey Beardsley, Richard Teschner, Franz Sedlacek, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Alfred Kubin, Marc Chagall und Albert Paris Gütersloh.⁵² Er befand sich nicht nur dadurch im Umkreis einer Gruppe die das Phantastische in ihren Werken thematisierte, sondern auch durch die Tatsache, dass viele seiner angewandten Arbeiten, Bilder und sogar innenarchitektonischen Designs eine Phantasiewelt – ein entrücktes Paradies – „Eine andere Welt“ schufen. Die so entstandenen Welten muten märchenhaft an und lassen das Unheimliche, das sonst in Werken mit phantastischen Aspekten präsent war, nicht einmal erahnen. Vielmehr entwickelte Berzeviczy Räume ohne beunruhigende Komponenten; das Einzige, das an diesen Darstellungen irritieren könnte, ist das genannte Traumhafte – „Zu schön um wahr zu sein“. Die durch starke Farbigkeit an Rauschzustände erinnernden Szenen negierten vollkommen jegliche Realität zu Gunsten von märchenhafter Schönheit und Exotik.

⁵² Eine kurze Erläuterung zur Wahl der ausgewählten Künstler sofern diese nicht schon behandelt wurden: Die Vorbildrolle Aubrey Beardsley für Berzeviczys Grafiken wird im Kapitel der angewandten Kunst durch Vergleiche vorgeführt werden. Die Räumliche Auffassung Marc Chagalls und Wassily Kandinskys, in der die Formen und Figuren frei im Raum schweben, findet sich in mehreren Arbeiten Berzeviczys. Albert Paris Güterslohs Arbeiten der Zwischenkriegszeit waren geprägt von einer intensiven Farbigkeit, die sich auch in Berzeviczys Arbeiten finden lässt.

Das Frühwerk Berzeviczys war geprägt vom Experimentieren mit verschiedenen Techniken und Ausdrucksformen. Die Rezeption zeitgenössischer Stile zeichnet seine Arbeiten aus dieser Zeit aus. Er war am Weg zur Entwicklung einer eigenen verspielten Formensprache, die ab Anfang der dreißiger Jahre zunehmend in seinen Arbeiten erkennbar ist. Die in seinen Arbeiten auftretende Kritiklosigkeit beziehungsweise Leichtigkeit, die Andeutungen von Negativität gänzlich vermissen lässt, ist ein weiteres Merkmal. Diese Negation von Kritik grenzt seine Werke klar gegenüber den zeitgleichen Avantgardebewegungen und deren kritischen, unkonformen und differenzierten Standpunkten ab. Seine Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigen teilweise auch Werke mit „unbequemen Inhalten“. Einige Bilder mit phantastischen Motiven dieser späteren Arbeiten können zum „Phantastischen Realismus“⁵³ gezählt werden. Diese Entwicklung zeigt eine Erweiterung der Motive über ästhetische Schwerpunkte hinaus. Jene vorgestellten Tendenzen in seinem Werk lassen sich durch die nicht unbedeutende Vorbildrolle seiner Professoren auf sein Frühwerk begründen. Die sich durch seine frühen Arbeiten ziehende Linie der Kunst für eine elitäre und vermögende Oberschicht in Zeiten allgemeiner wirtschaftlicher Probleme verkörpert die zweite Bedeutungsebene des Titels dieser Diplomarbeit – „Eine andere Welt“. Die Abhängigkeit von kommerziellem Erfolg sowie die politisch geprägte Kulturpolitik der ersten Republik lassen sich als weitere Faktoren für die Entwicklung seines Anfangsschaffens festmachen. Auch der Aspekt seines eigenen bewegten und wohl nicht unproblematischen Lebens gibt seinen Werken – diesen großteils manifestierten Träumen – eine psychologische Erklärungsebene. Die dritte und letzte inhaltlich deutbare „Andere Welt“ in Berzeviczys Arbeiten war die starke Rezeption von außereuropäischen, im Speziellen orientalischen Themen, die sich in seinen Phantasielandschaften niederschlugen.

⁵³ Der Phantastischen Realismus bezeichnet eine Werkgruppe, deren surreale Darstellungen von Traum und Wirklichkeit bestimmt werden. Erste Arbeiten dieser Richtung entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg. In Österreich existierte eine eigene Strömung, genannt die Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Zu den bekanntesten österreichischen Vertretern werden Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden gezählt. (siehe Wilhelm Mrazek, Kunst aus Österreich: Ars phantastica, Bad Vöslau 1969, S. 7-8.)

2. Angewandte Kunst

Das Kunstgewerbe generell umfasst handwerklich oder maschinell hergestellte Gebrauchsgegenstände. Die Entwicklungen in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts schufen ein Spannungsfeld zwischen zwei verschiedenen Ansätzen. Der eine Zugang sah die entstandenen Objekte als funktionale Bestandteile des alltäglichen Lebens an, wohingegen die Überwindung der Utilität und das dekorative Element sowie das „Spirituelle“ in der Kunst von der anderen Hälfte betont und gefordert wurden. Auch der häufig benützte Begriff des „Kunstgewerbes“ barg verschiedenste Konnotationen. Es wurde hier qualitativ in keiner Form zwischen industriell und manuell gefertigten Gegenständen differenziert, was zu reger Kritik führte.⁵⁴ Die Arbeiten Berzeviczys waren im Bereich der manuell erzeugten Luxusartikel einzuordnen.

2.1. Porzellan

Das bereits im ersten Jahrtausend n. Chr. in China existierende Porzellan gelangte erst Anfang des 18. Jahrhunderts nach Europa. Die erste und lange einzige Produktionsstätte befand sich in Deutschland in der Stadt Meißen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Porzellanproduktion wie viele weitere manuelle Erzeugungen konfrontiert mit der zunehmenden Industrialisierung und der damit einhergehenden Massenproduktion. Die 1924 neu gegründete Porzellanmanufaktur Augarten in Wien⁵⁵ widmete sich der handwerklich aufwändigen und somit kostenintensiven Herstellung von qualitativ hochwertigem Porzellan. Sowohl in der Wahl der Formen als auch für die Dekorationen schufen sowohl etablierte als auch junge Künstler neue Entwürfe für ihre Produktion. Unter anderem stammten plastische Modelle von Michael Powolny, Vally Wieselthier, Hertha Bucher und Walter Bosse. Die künstlerische Gestaltung des Dekors übernahmen

⁵⁴ Auch der Ausdruck „Kitsch“ prägte in den zwanziger und dreißiger Jahren die Abgrenzung angesehener Kunst gegenüber vermeintlich minderwertigen Werken. (siehe Ute Dettmer/Thomas Küpper (Hg.), Kitsch und Kulturkrise, Perspektiven der Zwischenkriegszeit, in: Kitsch Text und Theorie, Stuttgart 2007.)

⁵⁵ Die Porzellanproduktion hatte in Wien seit dem 18. Jahrhundert Tradition.

Künstler wie Franz Zülow, Ena Rottenberg und Hilde Jesser.⁵⁶ Unter anderem entstanden in diesem Zusammenhang auch einige Dekormodelle von Berzeviczy. Er arbeitete im Winter 1935/36⁵⁷ an Entwürfen⁵⁸ für Augarten. Wie es zu dieser Zusammenarbeit mit Augarten kam, ist nicht belegt.⁵⁹ Im Zuge seiner Tätigkeit für Augarten entwarf Berzeviczy auch einige Stücke, die auf der Weltausstellung 1937 in Paris⁶⁰ gezeigt wurden. In der Einleitung des Katalogs zur Weltausstellung beschrieb Josef Dobrowski ausführlich den Einfluss und die Wirkung der Farbe für die Betrachtung und Erkennung der Welt.⁶¹ Die von Berzeviczy entworfenen und auf der Weltausstellung gezeigten Stücke zeichnen sich durch eine derartige intensive Farbigkeit aus. Diese Stücke gingen inhaltlich und stilistisch konform mit der Kunstpolitik der Ersten Republik. Österreich sollte auf dieser Weltausstellung als innovatives und aufstrebendes Land dargestellt werden. Die besonders aufwändige Verarbeitung, wie etwa die Gestaltung eines kobaltfarbenen Fonds mit Goldauflagen, bedeutete für die Produktion weitere zeitintensive und kostspielige Arbeitsschritte⁶². Die feine Gold-

⁵⁶ Feuerstein 1965, S. 114.

⁵⁷ Seine Tätigkeit für Augarten nach dem Winter 1935/36 wurde bis mindestens Winter 1937 gesichert fortgesetzt. Dies ist nachweisbar aufgrund der Datierung eines Entwurfs (vgl. Abb. 27.1).

⁵⁸ „Seine Entwürfe – ganze Serien von Servicen und Vasen – fielen so extravagant und kostspielig aus, daß sie Einzelstücke blieben, von denen einige Klára von Berzeviczy in den späteren Jahren durch Ankauf retten konnte.“ (siehe Berzeviczy 1979, S. 92.). Der Großteil dieser Stücke wurde durch Schenkungen zur Basis der heute im MAK befindlichen Bestände.

⁵⁹ Einer von Berzeviczys Mentoren, Professor Josef Hoffmann, entwarf schon des Längeren für die Manufaktur. Außerdem bestand in den zwanziger Jahren eine enge Verbindung in Wien zwischen dem Museum für angewandte Kunst und der Manufaktur Augarten, da Eduard Leischnig, der Direktor des Museums, auch im Direktionsrat von Augarten gewesen war. Darüber hinaus gab es damals auch eine Filiale am Kohlmarkt Nr. 9 neben der Zuckerbäckerei Demel. (siehe WBR Inv. Nr.: L 87838.)

⁶⁰ Die Innenarchitektonische Komposition des österreichischen Saales Nummer 6 wurde von Oswald Haerdtl übernommen. Unter dem Motto Arts Decoratifs „TABLE MISE“ – dem gedeckten Tisch – wurden Exponate der Silberwarenfirma J. C. Klinkosch A. G., Kristall der Firma J. & L. Lobmeyr sowie die bereits genannten und weitere Exponate der Firma Augarten präsentiert. Eine genaue Auflistung der gezeigten Stücke findet sich nicht mehr.

⁶¹ Dobrowski 1937, S. 22.

⁶² An dieser Stelle soll ein kurzer technischer Einschub die Herstellung von Augarten Porzellan erläutern. Zur Fertigung des Porzellans wurden Kaolin, Quarz und Feldspat zuerst gemahlen und danach mit Wasser zum sogenannten Massekuchen verarbeitet. Dieser wurde auf der Töpferscheibe oder durch Modeln in Form gebracht und von Luft getrocknet. Die so entstandene Rohware kam bei ca. 900 Grad zum ersten Brand. Danach wurde glasiert und die Marke angebracht und bei einem zweiten Brand bei 1400 Grad bis zur Weißglut erhitzt. Für die Farbgebung folgten weitere drei bis vier Brände im sogenannten Muffelofen bei 500 – 900 Grad. Jeder dieser weiteren Brände erhöht das Risiko eines Risses oder Bruchs. Bei Goldauflagen im Dekor wurde danach weiters in Handarbeit mit Achat graviert und poliert. (siehe WBR Inv. Nr.: L 87838.)

zeichnung auf Kobaltgrund einiger Stücke, wie beispielsweise einer erhaltenen Vase (Abb. 15) und Dose (Abb. 16) entspricht wohl der von Dobrowski geforderten Erkennung der Welt durch Farben. Der Eindruck einer orientalischen Nacht wird durch diese Farbgebung erzeugt. Wie ein Pendant des Tages zu diesem Dekor aus „Tausend und eine Nacht“ wirken die im Museum für angewandte Kunst erhaltenen Teile eines Kaffeeservices⁶³. Gezeigt werden darauf märchenhafte Szenen gezeichnet in feinen Goldlinien auf weißem Grund. Als modische Note wurden stellenweise kaminrote Höhepunkte gesetzt (Abb. 17). Dieses Dekor ist auch als eine abgewandelte, sozusagen modernisierte Variante eines klassischen Prunk-Porzellandekors zu sehen. Der Vergleich mit einem Meißener-Service aus der Mitte des 18. Jahrhunderts mit szenischen Darstellungen, hier beispielsweise mit Jagdmotiven, ebenfalls in goldenem Dekor auf weißem Grund (Abb. 18) zeigt diese Ähnlichkeit. Diese wahrscheinlich als Pendants konzipierten Dekorformen können als eine Gegenüberstellung von Tag und Nacht oder sogar von Orient und Okzident interpretiert werden. Auch da diese Stücke in luxuriösem Rahmen auf der Weltausstellung in Paris präsentiert wurden, ist ein Gesamtkonzept dieser Entwürfe wahrscheinlich.

Von dem im Museum für angewandte Kunst erhaltenen Dekor mit roten, grünen und blauen Bändern auf einem Solitär⁶⁴ (Abb. 19) existieren auch Drucksorten in der Zuckerbäckerei Demel. Ob dieser Dekor im Kontext mit der Zuckerbäckerei Demel entstanden ist, bleibt fraglich. Auch die Möglichkeit, dass Berzeviczy diesen Dekor mehrmals nutzte, scheint möglich. Die Masche war in den dreißiger Jahren auch darüber hinaus ein beliebtes Motiv, beispielsweise in und auf Frauenbekleidung. Textile Draperien fanden sich vielfach in Darstellungen Berzeviczys, eventuell resultierte dies aus seiner textilen Ausbildung an der Kunstgewerbeschule.

Der Dekor der Platte eines Solitärs mit dem Titel „Frage und Antwort“ (Abb. 20) verdeutlicht warum in der zeitgenössischen Literatur Berzeviczys sogenannte exotische und aristokratische Dekorentwürfe für Augarten mit der als „zauberhaft-dekadent“ gesehenen Linienführung Aubrey

⁶³ Die Formen dieses Services sowie die meisten Formen der neuen Produktion stammten von dem Architekten Leopold Carl Müller. (siehe Hofmann 1937, S. 20-21.)

⁶⁴ Diese aus dem Französischen stammende Bezeichnung beschreibt eine Porzellan-Garnitur für eine Einzelperson.

Beardsleys⁶⁵ verglichen wurden.⁶⁶ Im Vergleich mit Beardsleys „The mysterious rose garden“ (Abb. 21) sind Unterschiede und Parallelen erkennbar. So stehen die Themen der Gegenüberstellung von Entblößung und Verschleierung einander nahe. Die Ebene des Exotischen und Erotischen lässt sich durchaus vergleichen. Bei der Darstellung im Rosengarten handelt es sich allerdings um ein mythologisches Thema. Die bekleidete Person zeigt den Götterboten Hermes mit geflügelten Schuhen. Diese Rechtfertigung der Nacktheit über den Inhalt existiert bei von Berzeviczy gezeigten Figuren generell nicht in dieser Form. Es handelt sich um reine Koketterie, wie schon die Beschriftung „Frage und Antwort“ zeigt. In Berzeviczys Arbeiten ist im Allgemeinen wenig Ironisches zu erkennen. Diese waren sozusagen freundlich gestaltet, kaum skandalös und weniger sozialkritisch als die Grafiken Aubrey Beardsleys. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Dagobert Peche, in dem häufig ein Vorbild Berzeviczy gesehen wurde, in seinem 1912 geschaffenen Zyklus „Die Puderquaste“ stark auf Beardsleys Arbeiten Bezug genommen hatte.

Der Dekor des Tellers, der ein „Liegendes Fabeltier mit Blumen“ (Abb. 22) zeigt, ist ebenfalls ein Stück eines Solitär. Das hier dargestellte Mischwesen scheint sich wohl an den der griechischen Mythologie entstammenden Zentauren anzulehnen – wobei sich hier ein weiblicher Oberkörper auf einem, der Form des Schweifes nach zu urteilen, Rinderleib befindet. Das hier dargestellte Fabeltier erinnert stark an einen Möbelentwurf Berzeviczys für einen Schminktisch (vgl. Abb. 8.1). Auch das auf dem Teller sichtbare Mischwesen fungiert als Tisch. Es könnte sich also durchaus um eine Abwandlung des bereits 1929 entstandenen Möbelentwurfs für einen Toilettentisch als Porzellandekor handeln. In jedem Fall ist es ein Beispiel für das Phantastische in Berzeviczys Arbeiten. Im Allgemeinen waren Tierdarstellungen im Formenvokabular Berzeviczys, mit Ausnahme von Vögeln, kaum von Bedeutung. Das auf diesem wie auch auf anderen Stücken immer wieder vorhandene Motiv der Blume, im Speziellen der Chrysantheme, verwendete Berzeviczy auch sonst in seinen Entwürfen. Die Chrysantheme hatte in der Porzellanmalerei eine lange Tradition, ihr Ur-

⁶⁵ Aubrey Beardsley (1872 – 1898) war ein englischer Grafiker und Dichter. (siehe Kat. Ausst. Victoria & Albert Museum 1966)

⁶⁶ Neuwirth 1990, S. 129-132.

sprung lag in der chinesischen Porzellanmalerei. Das Motiv wurde in Europa nachgeahmt, wie der Meißenteller von ca. 1730 belegt (Abb. 23). Die Verwendung von Motiven wie der eben genannten Chrysantheme veranschaulicht das immer wiederkehrende Formenrepertoire Berzeviczys. Dieser Motivfundus wurde zur Ästhetisierung des Alltags herangezogen, indem er in immer neuen Kombinationen auf Gebrauchsgegenstände angebracht wurde. Die im vorigen Abschnitt behandelten Dekorformen befinden sich nicht im unternehmensinternen Dekorverzeichnis der Porzellanmanufaktur Augarten. Daraus kann gefolgert werden, dass es sich um Einzelstücke handelte. Darüber hinaus gab es eine Reihe schriftlich belegter Dekorentwürfe⁶⁷ von Berzeviczy für die Porzellanmanufaktur Augarten, die nicht mehr alle in umgesetzter Form erhalten geblieben sind. In einem Zeitungsartikel von Edith Hofmann in der Zeitschrift „Österreichische Kunst“ von 1937 wurden einige Bilder, von teils nicht mehr erhaltenen Stücken nach Entwürfen Berzeviczys, abgebildet und lobend besprochen. Seine Auseinandersetzung mit internationalen Strömungen der Modernen Kunst zeigte sich auch im Dekor mit dem Thema „Badende Hawaii-

⁶⁷ Schriftlich gesichert, belegte Dekorentwürfe von Berzeviczy für die Porzellanmanufaktur Augarten sind:

5983 Palmblätter

6009 Japanische Blumen und Taube

6014 Tänzerin mit Weidenzweig

6015 Blüten und Blätter (Federzeichnung)

6024 Turandot

6033 Bogenschütze und Dame mit Falke

6034 Badende Hawaii-Mädchen

6035* stilisiert Orchideen

6048 Baum, kleine Figuren

6049 Blumen, Spitzen

6050 St. Florian, Blumen

6051 Blumengewinde; Dame in Hängematte

6052 Blüten und Blätter

6094* Blumen, gold gezeichnet auf Kobalt-Vollfond (nach Tapetenmuster)

6185 Kniende Dame, Brieftaube in Pastelltönen gehalten

6186* Motiv wie 6185 in Gold auf Kobalt Fond

6410* Eisläuferin in Blau und Gold (Cupteller 535)

6476 Rauchende Haremsdame

6523* Vereinfachtes 6015 in Rot F144, div. Zier

Waltraud Neuwirth hatte einen Großteil der Dekornummern erfasst in ihrem Buch: Wiener Keramik. Historismus, Jugendstil, Art Déco (Braunschweig 1974, S. 416-420) die durch einen * gekennzeichnet Nummern entstammten der produktionsinternen Dekormappe für Malerei bei Augarten oder wurden um Informationen aus dieser erweitert. Diese produktionsinterne Dekormappe der Malereiabteilung, mit dem Stand von 2009, enthielt nur ausgeführte Dekorvarianten. Somit wurden nicht alle Designs vermerkt (vgl. Abb. 22).

Mädchen⁶⁸. Die Bezugnahme auf Künstler wie Paul Gauguin oder Pablo Picasso und deren Beschäftigung mit dem wilden Paradies ist hier annehmbar. Die exotische Farbigkeit in manchen seiner Entwürfe könnte auch darauf zurückzuführen sein. Die gewählten Motive weisen eine breite Vielfalt auf. So finden sich neben luxuriösen, wie in den vorgestellten Beispielen und den eben genannten Paradiesszenarien, auch rustikale und volkstümliche Varianten,⁶⁹ die an alte Delfter-Motive in Blaugrau und Weiß angelehnt waren. Die Vielseitigkeit der Anwendung der Entwürfe Berzeviczys zeigt sich in einem auf einer Porzellanfliese erhalten gebliebenen Dekor mit der Nummer 6185 (Abb. 24). Inhaltlich fällt hier neben der sich im Spiegel betrachtenden Figur der Vogel mit einem Brief im Schnabel auf, ein Motiv das sich auch auf anderen Stücken nach Entwürfen Berzeviczys wiederholt. Dieses Thema der Brieftaube könnte sich auf das österreichische Volkslied „Kommt ein Vöglein geflogen!“⁷⁰ beziehen. Darüber hinaus schuf der Künstler eine Verbindung zu einem außerhalb des im Bild sichtbaren Raumes und brachte so das Sehnsuchts-thema ein. Das Sujet der Sehnsucht ist ein weiteres sehr häufig vorhandenes Motiv in seinen Stücken. Die von Berzeviczy verwendete Farbgebung an den Konturen der Figuren lässt bei diesem Motiv einen noch prominenteren Vergleich mit einem Aquarell Wassily Kandinskys zu. Das Bild mit dem Titel „Picnic“ (Abb. 25) von 1916 zeigt eine solche Kolorierung. Die frühen Arbeiten Kandinskys scheinen auch in anderen Bereichen ein Vorbild beziehungsweise eine Inspiration für Berzeviczy gewesen zu sein. Es ähneln zum Beispiel die Auffassungen von Raum in manchen Arbeiten Berzeviczys der Kandinskys. Alles war in einen Einheitsraum, in dem es frei „schwebt“, angeordnet. Außerdem finden sich in etlichen Werken Berzeviczys Anlehnungen an musikalische Themen. Es befinden sich weitere Zeichnungen, Skizzen und Pausen zu Dekorentwürfen von Berzeviczy bei Augarten. Diese sind nicht mehr oder nur teilweise in umgesetzter Form dort erhalten, wie etwa der Entwurf für eine grafisch dekorierte Deckeldo-

⁶⁸ Dieser Dekor trug die Nummer 6034, die dazu erhaltenen Schwarz-Weiß Fotos sind in Hofmann 1937 zu sehen.

⁶⁹ Ein Beispiel dafür wäre etwa der Dekor 6050 St. Florian.

⁷⁰ Dieses niederösterreichische Volkslied wurde im Rahmen der Aufführung der Oper „Aline“ von Adolf Bäuerle bekannt. Die Uraufführung war 1822 in Wien und das Stück erfreute sich großer Beliebtheit. (siehe Walther Fischer, Über die Volkstümlichen Elemente in den Gedichten Heines, Berlin 1905, S. 66.)

se⁷¹ (Abb. 26) und eine exotisch anmutende Vase (Abb. 27.1) zeigen. Sowohl Vase als auch Dose zeichnen sich durch die typische Formensprache Berzeviczys aus. Seine Arbeiten scheinen immer neue Kombinationen aus zahlreichen variierenden Grundformen zu sein. Ähnliche grafische Arbeiten auf Porzellan waren bereits seit Anfang der zwanziger Jahre in Italien entstanden. Der italienische Architekt Gio Ponti⁷² entwarf zahlreiche Modelle für die Firma Richard-Ginori. Ein Vasendekor (Abb. 27.2) veranschaulicht die Nähe von Berzeviczys Entwürfen zu Pontis Arbeiten auf Porzellan. Erkennbar ist dies anhand der Motivwahl und der grafischen Auffassung des Dargestellten.

Die Objekte der Porzellanmanufaktur Augarten werden traditionell durch ein Nummernsystem auf der Rückseite nach Formnummer/Dekornummer/Malernummer gekennzeichnet und bleiben dadurch klar zuschreibbar. Auffällig ist, dass zahlreiche erhaltene Stücke mit Dekors von Berzeviczy keine Malernummer besitzen. Dies weist darauf hin, dass es sich dabei um Einzelstücke oder Prototypen handelte. Einige der Stücke zeigen eine Signatur mit dem Namen Berzeviczy (Abb. 28), was eine Bemalung durch ihn persönlich nahelegt. Ein nicht zu vernachlässigender Aspekt in der Betrachtung der ausgeführten Stücke ist die eventuelle Händescheidung der Porzellanmaler, da diese einen wesentlichen Einfluss auf die Umsetzung und den Gesamteindruck eines entworfenen Dekors hatten.⁷³ Die nun noch folgenden Entwürfe für Augarten entstanden ebenfalls in den dreißiger Jahren und befinden sich bis heute im Sortiment der Manufaktur. Die „Turandot-Vase“⁷⁴ (Abb. 29) war eines der

⁷¹ Eventuell handelt es sich hierbei um die Dekornummer 6049.

⁷² Gio Ponti (1891 – 1979) war ein italienischer Architekt und Designer. (siehe Ugola Pietra (Hg.), Gio Ponti, Mailand 1995.)

⁷³ Falls eine Malernummer auf Stücken aus den dreißiger Jahren mit einem Dekor Berzeviczys existiert, ist dies häufig die Nummer 1. Diese identifizierte in den Jahren 1923 bis 1961 den Werkstättenleiter der Abteilung für Malerei Edwin Breideneichen. Auch die Nummer 9, von 1935 bis 1957 verwendete Karl Matzke diese, ist auf Stücken der Zwischenkriegszeit nach Designs Berzeviczys angebracht. (siehe Neuwirth 1974, S. 409.)

⁷⁴ Das Thema „Turandot“ war als aktuelles zu werten, da dieses lyrische Drama in drei Akten als letzte Oper von Giacomo Puccini erst 1926 seine Uraufführung in Mailand gehabt hatte. Die Tragikomödie stand in dieser und anderen Formen durchgehend auf den Spielplänen und entwickelte sich zu einem Repertoirestück auch an der Wiener Staatsoper, in der die erste vielbeachtete Inszenierung eine Ausstattung von Alfred Roller gehabt hatte. Der Inhalt von Turandot traf mit seinem exotischen Ambiente und seiner Handlung, die in Peking, der Hauptstadt Chinas platziert war, den Zeitgeist. Die „Mode-Erscheinung“ des Asiatischen wurde auch durch die von Berzeviczy entworfene Vase rezipiert.

aufwändigsten Modelle in der Herstellung. Sie zeichnete sich durch eine Bemalung mit der in den dreißiger Jahren sehr beliebten und in der Verarbeitung anspruchsvollen Emailfarbe⁷⁵ aus, wodurch die Farbigkeit intensiver hervortrat. Die meisten Stücke Berzeviczys waren mit dieser bemalt worden. Die Emailfarbe schuf eine erhabene Struktur im Bereich des Farbauftrags und erreichte so eine plastische Wirkung. Dies lässt eine Datierung aufgrund der verwendeten Farbe zu, da Emailfarben nur bis in die vierziger Jahre in der Porzellanmanufaktur Augarten verwendet wurden. Eine weitere Datierungshilfe ist die Tatsache, dass in Zeiten finanzieller Schwierigkeiten die Goldauflagen⁷⁶ im Dekor nicht gefertigt wurden. Fortlaufend im Bestand der Produktion von Augarten ist auch das federgezeichnete Blumen-Dekor 6015 in Grün und seine Abwandlung in Rot Dekor 6523 (Abb. 30) vorhanden. Die Zeitlosigkeit der Dekorentwürfe spiegelt sich in der Tatsache wider, dass es bis heute in abgewandelter Form weitere überarbeitete Varianten von Berzeviczys Motiven, so etwa auf den Jahrestellern der Jahre 1998 und 2003, gibt.⁷⁷

Es scheint auch keramische Arbeiten von Berzeviczy gegeben zu haben. Sein schon bei Schulantritt angegebenes Töpferpraktikum lässt dies vermuten. Außerdem existierte bereits im Jahr 1935 ein publiziertes Foto in der Zeitschrift „Die Bühne“,⁷⁸ das eine nicht näher beschriebene keramische Plastik zeigte (Abb. 31). Dieses Stück wurde als „Bar-Keramik“ bezeichnet und zeigt einen Frauentorso. Die Art und Weise der Formgebung, die reduzierte Formensprache und vor allem die Bemalung lassen an Figuren Vally Wieselthiers⁷⁹ denken. Wie viele weitere solche Objekte existierten und in welchem Kontext sie entstanden, bleibt offen.

⁷⁵ Heute wird dieses Dekors nicht mehr in Emailfarbe gefertigt.

⁷⁶ Die finanziellen Schwierigkeiten beziehen sich auf die Zeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg. In dieser Zeit wurden die Goldauflagen durch die Farbe Ocker ersetzt.

⁷⁷ Näheres dazu und Abbildungen dieser Stücke finden sich auf der Homepage der Porzellan Manufaktur Augarten: <http://www.augarten.at/geschichte/kuenstler-bei-augarten/friedrich-ludwig-berzeviczy-pallavicini-2>. (22.3.2010)

⁷⁸ Die Bühne Nr. 406/1935, S. 32.

⁷⁹ Vally Wieselthier (1895 – 1945) war Schülerin von Kolo Moser und Josef Hoffmann. Sie arbeitete unter anderem für die Keramikabteilung der Wiener Werkstätte, 1932 zog sie nach New York. (siehe Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897 – 1938, Wien 1994.)

2.2. Dekor, Dessin, Verpackung

Der Aufgabenbereich der Gestaltung von Produkten sowie die umfangreiche Bewerbung dieser stand in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts am Beginn seiner Entwicklung. Es entstanden im Zuge dessen neue Berufsbilder, wie etwa das des Gebrauchsgrafikers. Eine zentrale Rolle nahmen in diesem Zusammenhang die Plakatgrafik und die Schriftgestaltung ein. Auch Schriftgestaltung⁸⁰ war in Arbeiten Berzeviczys Thema seiner künstlerischen Gestaltung, seine Verpackungen sowie seine Stickerien belegen dies. Zu Plakaten oder Plakatentwürfen ist allerdings nichts bekannt. Berzeviczys Arbeiten auf diesem Gebiet befanden sich beständig in dem für ihn typischen Bereich der Produktgestaltung im gehobenen Preissegment der Luxusartikel. Zu seiner langjährigen und umfangreichen Tätigkeit in diesem Arbeitsgebiet für die k.k. Hofzuckerbäckerei Demel – mit Sitz am Kohlmarkt in der Wiener Innenstadt – kam es durch Vermittlung. Seine Professoren Eduard Wimmer-Wisgrill und Josef Hoffmann hatten ihn im Winter 1932 dort eingeführt.⁸¹ Die ersten Arbeiten für das Haus Demel waren neue Bonbonverpackungen und Schaufenstergestaltungen. Durch die enge Verbindung zu seinem ersten Auftraggeber der ehemaligen k.k. Hofzuckerbäckerei kam es am 13. April 1936 zu einer arrangierten Heirat zwischen Friedrich von Berzeviczy und der um acht Jahre älteren Klára Florentine Siding, der zukünftigen Demelerbin.⁸² Berzeviczys Förderer und Freund Professor Wimmer-Wisgrill war Trauzeuge.⁸³ Das von seinen Professoren Hoffmann und Wimmer-Wisgrill erdachte Arrangement diente Berzeviczys finanzieller Absicherung und außerdem seiner

⁸⁰ Er besuchte laut den Unterlagen der Kunstgewerbeschule die Klasse von Professor Rudolf Larisch für ornamentale Schrift und Heraldik.

⁸¹ Berzeviczy-Pallavicini 1976, S. 90.

⁸² Klára Florentine Siding war am 11.12.1901 in Wien geboren worden. Sie war die adoptierte Nichte Anna Demels, die zusammen mit ihrer Schwester Mina Siding die k.k. Zuckerbäckerei Demel zum damaligen Zeitpunkt leitete. Die Verbindung von Kláras Mutter Flora Siding mit dem Ungarn Nikolaus von Szemer war nicht legitimiert worden und infolge dessen lebten diese vier ledigen Frauen unter einem Dach zusammen. (Berzeviczy-Pallavicini, S. 25.)

⁸³ Dessen Sohn erinnerte sich: *„Einer seiner Lieblingsschüler, Fricky Berzeviczy (heute Berzeviczy-Pallavicini) wurde, weil er arm war, bei Demel als Entwerfer für Zuckerlpapier untergebracht. Das war für „Fricky“ nicht nur der Beginn einer großen internationalen Karriere, sondern auch der Anlaß, die Demel-Erbin zu heiraten, etwas, das ihn mehr als aus der Armut rettete.“* (siehe Kat. Ausst. AK 1983, S. 6.)

gesellschaftlichen Legitimation, da Friedrich von Berzeviczy homosexuell war. Die Ehe blieb kinderlos und wohl zeitlebens eine formale Regelung. Die ersten von Berzeviczy für die Zuckerbäckerei entworfenen Verpackungen erwiesen sich, laut seinen eigenen Angaben, als nicht erfolgreich, da seine Schachteln und Einpackpapiere als zu ungewohnt empfunden wurden.⁸⁴ Diese Verpackungsentwürfe wurden als dunkel dominierte Grafiken beschrieben, um welche Stücke es sich dabei handelte ist nicht mehr feststellbar. Wahrscheinlich zählten jedoch die in der Farbauswahl auf Rot und Schwarz reduzierten, ausgefallenen kegelförmigen Schachteln (Abb. 32) dazu. Dies ist aufgrund ihres konträren Aussehens im Gegensatz zu weiteren Stücken für die Zuckerbäckerei anzunehmen. Sowohl seine Entwürfe für die Zuckerbäckerei Demel als auch andere seiner Arbeiten präsentierten sich häufig im Gegensatz zum internationalen Motto der Moderne „less is more“ – Berzeviczys Werke propagierten häufig „more is more“.⁸⁵ Vor allem das sogenannte „Neue Bonbon“ mit seiner silhouettierten Hülle, die von Hand ausgeschnitten und um jedes einzelne Konfekt gefaltet und verschlossen wurde, zelebrierte käuflichen Luxus und elitären Genuss. Für die Entwicklung der Faltanleitungen war sogar die Hilfe eines Ingenieurs in Anspruch genommen worden. Eine Rezeption von japanischen Werken erscheint hier möglich. Die Papierfaltkunst Origami, die in Japan seit dem 14. Jahrhundert existierte, könnte Pate für die gefalteten Verpackungen des neuen Bonbons gestanden haben. Obwohl die Themen dieser Verpackungen vielfältig waren, ist es dennoch möglich, zwischen zwei Grundtypen zu differenzieren. Es gab eine Gruppe mit klaren inhaltlichen Themen und andere Stücke widmeten sich ausschließlich rein grafischen Mustern. Ein Beispiel für ein Modell aus der ersten Gruppe ist die Hülle „Zugvögel“⁸⁶ (Abb. 33), dem Faltplan (Abb. 34) zufolge entstand daraus ein dreiseitiges flaches Prisma. Der farbliche Dekor wird durch den dargestellten hellblauen Himmel, der an asiatische Vorbilder denken lässt, dominiert. Eine im Jahr 1835 in Japan entstandene Ansicht des Fuji zwischen Wellen (Abb. 35) von Hokusai Katsushika veranschaulicht die äh-

⁸⁴ Berzeviczy-Pallavicini 1976, S. 91.

⁸⁵ Kat. Ausst. AK 2009, S. 142.

⁸⁶ Weitere Bonbons aus dieser Gruppe wären beispielsweise: „Weidmanns Heil“ (OKZ Inv. Nr.: 5099.), die „Jahreszeiten“ (OKZ Inv. Nr.: 5100.) oder der „Krampus“ (OKZ Inv. Nr.: 1898.).

liche Ausfassung von Flächigkeit sowie die Verschmelzung zwischen den vorgeführten Objekten. Bei Berzeviczy verschmelzen die Vögel mit dem Himmel während in der japanischen Ansicht die Wellen mit den Vögeln verschmelzen. Auf der Verpackung blieben der Mond, die Vögel und der Namenszug Demel dezent im Hintergrund, nur ein roter Vogel tritt klar in den Vordergrund. Wie innovativ diese dreidimensionale Art der Verpackung und das Design war, zeigt die Gegenüberstellung mit zeitgleichen Süßigkeitsverpackungen. Der Dekorentwurf einer Verpackung von Berthold Löffler⁸⁷, für die Firma Küfferle (Abb. 36) aus dem Jahr 1930, bezog sich wie die Verpackung „Zugvögel“ auch auf das Thema fliegender Vögel. Bei Löffler wird ein Bild mit Vögeln am Himmel gezeigt, das auf der Ware angebracht wurde, wohingegen bei Berzeviczy die Verpackung einen Himmel schuf, der sphärisch bevölkert von Vögeln das Süße umgab. Ein weiterer Dekor, das die rein grafisch verzierten Verpackungen als Beispiel repräsentieren soll, ist ein geometrisches Muster (Abb. 37), das es sowohl in Rot-Weiß als auch Schwarz-Weiß gab und das im vorangegangenen Kapitel⁸⁸ bereits vorgestellt wurde. Die strenge Gliederung des Dekors sowie die Farbwahl lassen einen Vergleich mit einem wesentlich früher entstandenen Flächenmuster (Abb. 38.1) von Anton Otto Holub zu. Dieses rot, schwarz und weiße Muster ist ein Beispiel für Entwürfe aus dem Umkreis der Wiener Werkstätte, das mit optischen Effekten arbeitet. Vergleichbare Stücke waren Berzeviczy sicher bekannt und könnten daher eine Vorbildwirkung gehabt haben. Der gravierende Unterschied zwischen dem Entwurf von Holub und dem Berzeviczys liegt hier in der grafischen Mustergestaltung Berzeviczys. Das abgewandelte Karo bildet ein geschlossenes System. Somit ist es auf die Größe des Inhaltes zugeschnitten und berücksichtigt die spätere, gefaltete Form der Würfelvariation. Es handelt sich also um kein Flächenmuster. Diese sehr klare und reduzierte Verpackung verkörpert einen Entwurf, der sich in seiner Formensprache an internationalen Entwicklungen orientierte. Ein prominentes Vorbild könnte für Berzeviczy die Kostüm- und Bühnenausstattung Pablo Picassos für das

⁸⁷ Berthold Löffler (1874 – 1960) war Maler und Grafiker und hatte ab 1907 eine Professur für diese Fächer an der Kunstgewerbeschule in Wien inne. (siehe Erika Patka (Hg.), Berthold Löffler, Wien 2000.)

⁸⁸ vgl. Kapitel 1. Bildende Kunst.

Ballett „Le Tricorne“⁸⁹ gewesen sein. Wie der Kostümentwurf Picassos für eine Tänzerin der Sevillana (Abb. 38.2) zeigt, waren hier volkstümliche Elemente, klare Formen und starke Farben im Kontrast zu Schwarz verwendet worden. Das Foto aus der Zeitschrift „Die Bühne“ von 1937 (Abb. 39) zeigt einige Verpackungen in gefaltetem Zustand und veranschaulicht dadurch deren Präsenz in der öffentlichen Wahrnehmung. Wie angewandt die Kunst von Friedrich von Berzeviczy war, zeigt sich wohl am besten an den zahllosen, erhalten gebliebenen Entwürfen für Tortendekors⁹⁰, die im Bestand der Zuckerbäckerei Demel vorhanden sind. Ein stark vom Zeitstil geprägtes Stück ist eine „Faschingstorte“ (Abb. 40) aus dem Jahr 1935. Die großflächige Musterung aus Bändern, Sicheln und Tupfen sowie die Farbgebung erinnert an Art Déco Designs. Auch die Entwürfe für Demels Schokoladenpapier von Berzeviczy zeigen ein zusammenhängendes, einheitliches Konzept. Die verschiedenen Sorten besitzen ein identischen grafischen Dekor vor variierenden Grundfarben. Es existieren hier verschiedene Entwürfe, eines dieser Designs ist auf rosarotem Karton eine Komposition mit grüner Aquarellfarbe. Diese Grundfarben werden durch die grafische Ebene, die einen Barock anmutenden Garten mit Figuren und Architekturelementen (Abb. 41) zeigt, überlagert. Ein weiteres Beispiel für einen Entwurf, der durch diese Epoche inspiriert war, stellte das Logo der Zuckerbäckerei Demel (Abb. 42) dar. Der verschlungene Schriftzug wurde von Federn in Rot und Schwarz gerahmt. Diese Farbkombination gab es sehr häufig in Berzeviczys frühen Arbeiten für die Zuckerbäckerei. Ob den ersten, nicht erfolgreichen Entwürfen eventuell ein auf diese Farben reduziertes Konzept zugrunde lag, bleibt unklar. Die Einheitlichkeit des Logos mit den Entwürfen für Schokoladenverpackungen sowie die später darauf folgende Dekoration des Rauchsalons in der Zuckerbäckerei würde heute in den Aufgabenbereich des Produktdesigns und des Schaf-

⁸⁹ Das Ballett „Le Tricorne“ – „Der Dreispitz“, ein Einakter, hatte 1918 seine Uraufführung in Madrid gehabt. Erstmals war es in Wien im Operntheater am 9. Dezember 1927, als drittes Gastspiel des Russischen Balletts unter der Leitung von Serge Diaghileff aufgeführt worden. (siehe Oliver Berggruen (Hg.), Kunsthalle Schirn, Picasso und das Theater, Frankfurt 2006, S. 78-100. und Theaterzettel: Operntheater, Freitag den 9. Dezember 1927, Bestand ÖTM)

⁹⁰ Auch diese wurden publiziert. In der Zeitschrift „Die Pause“ wurden in einem Artikel von Josef Hoffmann zum Thema Weihnachtsdekoration Abbildungen von Torten mit weihnachtlichem Dekor nach Entwürfen Berzeviczys für die Zuckerbäckerei Demel gezeigt. (siehe Die Pause 1935/36, Jg. 1, Heft 8, S. 46-49.)

fens eines Markenimages fallen. Die Wahl des Barock für noble Süßigkeiten, einer Epoche die als opulent und luxuriös gezeigt wurde, wäre auch aus heutiger Perspektive immer noch als aktuell zu werten. In Hinblick auf die generellen künstlerischen Entwicklungen der Zeit erscheint diese Reduktion auf die barocken Bezüge in der Dekoration allerdings als Rückschritt im Vergleich zu den an der Moderne orientierten grafischen Stücken aus Berzeviczys Anfangsjahren. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, in welchem Ausmaß der kommerzielle Erfolg Einfluss auf die künstlerische Entwicklung Berzeviczys hatte.

Es blieb aber nicht nur bei Tätigkeiten für die Zuckerbäckerei Demel, sondern der Künstler entwarf darüber hinaus auch Formen, Muster und Pläne für Gebrauchsgegenstände. Es stammen auch Bild- und Textgestaltungsentwürfe von ihm, so beispielsweise das Titelblatt der Zeitschrift „Die Bühne“ (Abb. 43) aus dem Jahr 1936. Diese erste Seite des Zeitschriftenumschlages mit dem Titel „Fasching“ fällt in einen Übergangsbereich zwischen seinen grafischen Arbeiten und seinen Modezeichnungen. Das Kostüm zeigt wieder die für Berzeviczys Entwürfe typische Freizügigkeit. Die Brüste der Gezeigten sind durch einen transparenten Stoff hindurch sichtbar. Akt und partielle Aktdarstellungen sind charakteristisch für Berzeviczys Arbeiten dieser Zeit. Der Kopfputz wirkt wie eine Mischung aus barocker Perücke und orientalischem Turban.

Eine Gruppe von sechs erhaltenen Zeichnungen zeigt Abbildungen von Tieren, die unter Umständen als Spielzeug (Abb. 44) gedacht gewesen waren. Die Ähnlichkeiten mit den Zeichnungen Peches für Spielzeug verstärken diesen Eindruck. Die Skizze Peches einer Katze (Abb. 45) aus dem Modellbuch der Wiener Werkstätte, die im Jahr 1922 entstand, belegt diese Nähe. Die Tiere Berzeviczys wirken reduziert und weniger phantastisch, sie tragen aber auch Blumen und Sterne als Dekoration. Eine weitere Ähnlichkeit sind die reduzierten Umrisszeichnungen der Tierkörper.

Da der freie Umgang mit Entwürfen und Konzepten nicht immer einen eindeutigen Verwendungszweck erkennen lässt, werden in diesem allgemeinen Kapitel die erhaltenen Flächenmuster, deren Zuschreibung als Tape-

tenmuster⁹¹, Verpackungspapier oder auch als Stoffmuster möglich wäre, behandelt. So finden sich hier in den verschiedenen Entwürfen sowohl alle Arten von floralen Motiven (Abb. 46) als auch Szenerien mit Personen und Häusern. Diese grafischen Flächenmuster haben die relativ reduzierte Farbigkeit, in der sie auf weißem Grund entwickelt wurden, gemeinsam. Im Vergleich mit Vorbildern aus der Wiener Werkstätte wurden ähnliche Musterungen von Peche entworfen. Die Gemeinsamkeit dieser Entwürfe ist in den wuchernden und ausufernden floralen Formen zu erkennen. Jedoch treten hier auch die Gegensätze zum Vorschein. So ist Peches Formsprache vielfältiger und variationsreicher. Berzeviczys Flächenmuster besitzen keine gefüllten Musterteile, sondern lediglich Linien, die in einer Art „Horror Vacui“ den gesamten Raum vereinnahmen. Ein ähnliches Muster Peches wie beispielsweise das 1919 entstandene Stoffdesign „Wicken“ (Abb. 47) gibt mehr Raum zwischen den Elementen. Andere Entwürfe wiederum sind durch flächige Elemente dominiert. Der starke grafische Aspekt dieser Arbeiten bringt trotz wesentlich weniger strenger Gliederung und einer höheren Dichte eine gewisse Nähe zu den grafischen Stoffmustern von Josef Hoffmann, die dieser für die Wiener Werkstätte hergestellt hatte. Auch Entwürfe von Maria Likarz und Max Schnischek für die Wiener Werkstätte könnten Vorbilder für Berzeviczys Arbeiten gewesen sein. Diese besitzen eine ähnliche Dichte des Musters. Allerdings sind deren Stoffentwürfe meist sehr farbig gestaltet.⁹² Die Fülle der Musterung und die teilweise als Motiv verwendeten exotischen Pflanzen der Stoffentwürfe Josef Franks (vgl. Abb. 87) könnten auch Vorbilder für Berzeviczys Flächenmuster gewesen sein.

In Amerika war Berzeviczy-Pallavicini weiter als Grafiker tätig und entwarf sowohl für Elizabeth Arden als auch später für Helena Rubinstein umfangreiches Material für deren Kosmetikkonzerne.⁹³ Fragmente dieser Arbeiten in Form von Skizzen und Entwürfen befinden sich heute im Oskar-Kokoschka-Zentrum in Wien.

⁹¹ Beispielsweise bei dem Porzellandekor 6094, bei dem es sich um grafische goldene Blumen auf Kobalt-Vollfond handelte, war der Verweis auf ein entstehen nach einem Tapetenmuster in der Dekormappe der Porzellanmanufaktur Augarten vermerkt. (vgl. dazu Bestand OKZ Inv. Nr.: 7250 mit einem Tassendekor im unaufgearbeiteten Bestand PMA)

⁹² vgl. Völker 1990.

⁹³ siehe Suzanne Slesin, Helena Rubinstein: Over the Top, New York 2006.

2.3. Stoffentwürfe

Laut Berzeviczys eigenen Angaben entstanden Ende der dreißiger Jahre Textilentwürfe für die Firma Haus & Garten,⁹⁴ diese sind allerdings nicht nachweisbar, da sich keine Mitarbeiterlisten der Firma erhalten haben.⁹⁵ Der Stoff von Berzeviczys Gehrock für den „Bauernball“ in London (Abb. 48) war nach seinem eigenen Entwurf gefertigt worden. Der floral gemusterte Stoff, auf dem kleine runde Spiegel appliziert waren, ist laut Ausstellungskatalog zu Berzeviczy-Pallavicinis Retrospektive von 1988, eine Ausführung der Firma Haus & Garten.⁹⁶ Das Stoffmuster ist allerdings nicht im heute überlieferten Sortiment der Firma Haus & Garten vorhanden, es könnte sich also um ein verlorenes Muster, eine Sonderanfertigung oder eine Fehlinformation handeln.⁹⁷ Höchstwahrscheinlich entwarf Berzeviczy in seiner frühen Wiener Zeit noch weitere Stoffdekors, so sind die zuvor vorgestellten Flächenmuster durchaus als solche denkbar. Betrachtet man die zentrale Rolle von Stoffen im Kontext von Kleiderentwürfen, für die Raumgestaltung sowie dem von Hoffmann propagierten Anspruch eines Gesamtkunstwerkes, untermauert dies die Annahme Berzeviczys vermehrten Tätigkeit auf diesem Gebiet.

Zahlreiche Entwürfe Pallavicinis für Stoffmuster und Textilien⁹⁸ sind aus seiner Arbeitszeit Anfang der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Italien erhalten geblieben. Einige dieser Stoffe befinden sich heute im Bestand des Oskar-Kokoschka-Zentrum.

⁹⁴ Die Firma Haus & Garten war ein Wiener Einrichtungs- und Möbelhaus. Sie war 1925 von Josef Frank und Oskar Wlach gegründet worden. (siehe Marlene Ott, Josef Frank (1885 – 1967) – Möbel und Raumgestaltungen, phil. Diss. (unpubl.), Wien 2009.)

⁹⁵ Wallner 2009, S. 26-27.

⁹⁶ Patka 1988, S. 10.

⁹⁷ In einer jüngst erschienenen Publikation zu Haus & Garten wird jedoch eindeutig darauf hingewiesen, dass die erhaltenen Stoffmuster und -entwürfe von Josef Frank selbst entworfen wurden. Allerdings lassen sich zu dreizehn Modellen der Firma keinerlei Informationen mehr ausfindig machen. (Wallner 2009, S. 48-49.)

Auch bei Beyerle/Hirschberger 2006 ist die Angabe seiner Tätigkeit für Haus & Garten als Entwerfer für Stoffe und Spitzen nachzulesen.

⁹⁸ Abb. siehe Kat. Ausst. AK 1988, S. 92-97.

2.4. Stickereien und Spitzen

Ein Großteil der heute in der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien erhaltenen Stickereien⁹⁹ nach Entwürfen Berzeviczys entstand im Zusammenhang mit der 1932, im Museum für Kunst und Industrie in Wien gezeigten Ausstellung „Raum und Mode“, so etwa die Seidenstickerei der „Madonna mit Sternenkranz“¹⁰⁰; diese wurde für die Ausstellung nach einer Collage (Abb. 14) Berzeviczys gestickt. Zusammen mit einer weiteren Seidenstickerei, die eine Winterlandschaft mit Kirche (Abb. 49) zeigt, sind diese Stücke einige der wenigen Darstellungen Berzeviczys, die sich auf kirchliche beziehungsweise religiöse Themen beziehen. Diese Ansicht vermittelte auch eine für Berzeviczys Arbeiten „gedrückt“ wirkende und in reduzierten Farben dargestellte Stimmung. Wie Berzeviczy persönlich zum Thema Religion stand, ist nicht überliefert. Dieses Thema spielte in seinen frühen Werken eine untergeordnete Rolle. Das in seinen Arbeiten immer wieder kehrende Paradiesthema wurde von Berzeviczy nicht im religiösen Sinn umgesetzt.

Eine weitere auf blauem Grund entstandene Seidenstickerei mit Architekturelementen und Blumen (Abb. 50) dagegen entspricht von ihrem Gesamteindruck her klar der charakteristischen Formensprache Berzeviczys. Die Farbgebung lässt eine Interpretation als Nachtszenario zu. Diese oder verwandte schlichte architektonische Motive sind auch in leicht variierender Form beispielsweise auf Möbelentwürfen und Tapisserien von Berzeviczy verwendet worden. Die strenge Gliederung durch die Aneinanderreihung von Häusern erinnert an Spielzeugstädte mit Gebäudemodellen, die nach Entwürfen Dagobert Peches um 1918 für die Wiener Werkstätte¹⁰¹ gefertigt wurden.

Eine Serie von achtundzwanzig runden bestickten Tischdeckchen aus dem Jahr 1932 befindet sich ebenfalls im Oskar-Kokoschka-Zentrum in Wien. Ihr Entstehungskontext bleibt unklar. Zwei davon befanden sich in

⁹⁹ Bei Stickerei handelt es sich um ein Trägermaterial das von Fäden durchzogen oder auf das Fäden aufgenäht werden – im Gegensatz zur Spitze, bei der aus Garn oder Garn und Stoff ein durchbrochenes Material entsteht.

¹⁰⁰ Heute ist diese gestickte Madonna im Bestand des OKZ Inv. Nr.: 5047/T.

¹⁰¹ vgl. Kat. Ausst. MAK 1998, S. 34 und S. 250.

einer dekorierten Auslage der Zuckerbäckerei Demel¹⁰². Außerdem legt das auf Kaffeehaustische zugeschnittene Format eine Anfertigung für den Gebrauch in der Zuckerbäckerei nahe. In der Dekorationsart können drei verschiedene Gruppen unterschieden werden. Einige besitzen bunte Motive aus Flora und Fauna, andere sind mit Text kombiniert und wieder andere setzten ihren Schwerpunkt auf die Präsentation von Kochrezepten und Gedichten. Die Motive umfassen das gesamte Spektrum der Formensprache Berzeviczys sowie beispielsweise eine Hafensichten mit der Überschrift „Irgendwo Dort“¹⁰³, die an verklärte Fernwehsujets des Südens erinnert. Eine Inspiration für solche und ähnliche Ansichten könnten seine Italienreisen gewesen sein. Ein anderes Stück ist mit einem Paar in exotischer Umgebung dekoriert, betitelt mit „Eine fremde Welt“. Dies ist eine treffende Bezeichnung für ein häufig in Berzeviczys Arbeiten vorzufindendes Thema. Diese Art der Kombination aus Schrift und Dekor gab es in ähnlicher Form auch schon Ende der zwanziger Jahre in Arbeiten aus Spitze von Emmy Zweybrück-Prochaska¹⁰⁴ (siehe Abb. 51.1). Ein Stück dieser Serie sticht besonders hervor, da es latent Anspielungen auf Homosexualität und somit Berzeviczys sexuelle Orientierung vermuten lässt. Abgebildet sind zwei Damen und zwei Büsten von Herren, die – jeweils paarweise angeordnet – mit dem Titel „Probieren geht über studieren“ (Abb. 51.2) versehen sind. Die maskulinen körperlosen Büsten sind eventuell als ein Sinnbild der griechischen Antike gemeint, in der Homosexualität gesellschaftlich anerkannt wurde. Das lebendiger anmutende Damenpaar ist in verspielt dekoriertem Ambiente platziert.

Die ebenfalls für eine Ausstellung und zwar für die des 60-jährigen Bestandsjubiläums der Kunstgewerbeschule entstandene Tüllstickerei (Abb. 52) zeigt zwei weibliche Akte. Die Figuren befinden sich in einem durch innenarchitektonische Elemente angedeuteten Raum. In Gegenüberstellung mit der Klöppelspitze „Daphne“ (Abb. 53) nach einem Entwurf Dagobert Peches von 1919 werden gewisse Ähnlichkeiten erkennbar, wobei die Körperformen bei Berzeviczy gelangt und androgyn wirkten. Durch diese Proportionen erscheinen sie im Vergleich zum fleischlicheren Akt der

¹⁰² vgl. Auslage der Zuckerbäckerei Demel (Abb. 100)

¹⁰³ vgl. Kat. Ausst. AK 1988, S. 87.

¹⁰⁴ Emmy Zweybrück-Prochaska (1890-1956) war als angewandte Künstlerin hauptsächlich im textilen und später im pädagogischen Bereich tätig. (siehe Kat. Ausst. AK 1991)

„Daphne“ steif und unbelebt. Das exhibitionistische Moment scheint bei Berzeviczy einen stärkeren Akzent zu bekommen, da sich die Figuren wie so häufig in seinen Darstellungen frontal präsentierten.¹⁰⁵ Die Präsenz der Attribute Spiegel und Blume unterstreicht die Betonung der körperbezogenen Erotik. Darüber hinaus lassen sich diese zwei Motive als typische Vertreter des Formenvokabulars Berzeviczys aufzeigen. Die besondere Eigenschaft der Spitze – insbesondere der hier vorgestellten Tüllspitze in Form eines Vorhangs – schafft Entkörperung und subtile Materialexistenz sowie eine diffuse Raumwahrnehmung. Dies war bereits in der theoretischen Betrachtung der dreißiger Jahre ein besprochenes Thema und fand somit Berücksichtigung im künstlerischen Diskurs.¹⁰⁶ Die häufige Auseinandersetzung und Gestaltung mit diesem delikaten Material führt wieder den Umgang von Berzeviczy mit räumlichen Ebenen vor Augen.

2.5. Teppiche, Tapisserien, Wandbehänge

In den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts waren die wichtigsten Zentren der Teppichweberei Europas in Frankreich und Deutschland gewesen. Die französische Produktion war auf manuelle Fertigung spezialisiert und die deutsche Erzeugung setzte auf industrielle Herstellung. Die ersten Teppichentwürfe Friedrich Berzeviczys entstanden zur Zeit seines Studiums in der Wiener Kunstgewerbeschule in der Fachklasse Professor Eduard Wimmer-Wisgrills. Die Teppichentwürfe aus dieser ersten erhaltenen Serie sind zum Großteil geometrisch und mit klarer Farbgebung versehen, so auch ein Beispiel aus dieser Gruppe (Abb. 54) das im Jahr 1929 entstand. In der Gegenüberstellung mit dem Teppich „Red“ (Abb. 55) des französischen Malers und Grafikers Fernand Léger aus dem Jahr 1927 findet sich Vergleichbares. Bei seinem mehrmonatigen Aufenthalt in Paris im selben Jahr konnte sich der junge Berzeviczy mit zeitgenössischen Tendenzen der Kunst auseinander setzen. Die Anlehnung von Berzeviczys Arbeiten an andere abstrakte Vorbilder, wie sie beispielsweise am Bauhaus seit Anfang der zwanziger Jahre entstanden, ist

¹⁰⁵ Auch eine Inspiration durch zeitgleiche Aktdarstellungen von Henri Matisse und deren klare Linienführung (vgl. Abb. 5) erscheint denkbar.

¹⁰⁶ vgl. Rochowanski 1930, S. 180.

nicht von der Hand zu weisen. Die modernen Strömungen waren verstärkt in der Textilgestaltung erkennbar, so etwa der Kubismus. Dies kommt deutlich an dem oben erwähnten Entwurf zum Vorschein. Berzeviczy war auch mit Vertretern dieser Stilrichtung persönlich in Kontakt gekommen, wie beispielsweise mit dem Bildhauer Constantin Brancusi.¹⁰⁷ Im Rahmen dieser frühen Arbeiten ist bereits an einigen Zeichnungen die Vorliebe des Künstlers für florale Motive (Abb. 56) sichtbar, die im weiteren Verlauf seines Schaffens zu einem typischen Merkmal wurde. Diese Entwicklung kann bereits an den vier Jahre später entstandenen Entwürfen deutlich wahrgenommen werden. Bei einem dieser Entwürfe ist noch eine geometrische Gliederung über die zunehmend abstrakter werdenden Pflanzen gelegt worden (Abb. 57). Das Bild in Mischtechnik vermittelt den Eindruck, als würde der Blick durch ein vergittertes Fenster fallen. Dieser Bruch in Richtung Abstraktion wurde in den folgenden Arbeiten fortgesetzt. Es entstanden nun weitere phantastisch anmutende Entwürfe für Gobelins. Diese bunten Zeichnungen mit verschiedensten vegetabilen Elementen und darin enthaltenen Architekturteilen lassen eine Traumlandschaft mit undefinierten Dimensionen entstehen (Abb. 58). Damit veranschaulichen diese Entwürfe den für Berzeviczy typischen Umgang mit Räumlichkeit¹⁰⁸. Die Bildelemente bleiben ihrer Flächigkeit verbunden, da keine illusionistischen Effekte wie Perspektive oder Schattenwurf verwendet wurden. Dadurch wirkten die Elemente schwebend in den Bildraum gehängt. Ähnlich wie in Traumwelten entstand so ein reiches und in den Farben vielfältiges, realitätsfernes Nebeneinander diverser Formen.

Berzeviczy schuf nicht nur Entwürfe für Teppiche, sondern arbeitete auch für die Wiener Gobelinmanufaktur. Diese wurde von 1921 bis 1938 von Dr. August Mader¹⁰⁹ geleitet und hatte ihren Sitz in der Wiener Hofburg. Es wurden unter anderem Teppiche nach Entwürfen von Künstlern wie Robin Christian Andersen, Albert Paris Gütersloh und Albertine Bresslern-Roth gefertigt.¹¹⁰ Es entstand erwiesenermaßen eine kleinformatige Tapiserie

¹⁰⁷ vgl. Korrespondenz, Bestand OKZ: Inv. Nr. 9835/Aut.

¹⁰⁸ Ähnliche räumliche Konstrukte hatte der Maler Paul Klee bereits in seinen Arbeiten der zwanziger Jahre geschaffen. Er ist somit auch als ein mögliches Vorbild Berzeviczys anzusehen.

¹⁰⁹ Dr. Mader ist auf der privaten Adressliste Berzeviczys aus den dreißiger Jahren als Kontakt aufgelistet.

¹¹⁰ Kuenburg 1933, S. X.

nach der Vorlage Berzeviczys. Zu sehen ist der farbintensive und detailreiche Blick auf Blumen, Vögel und Schmetterlinge (Abb. 59). Der Teppich zeigte im Bereich der linken oberen Ecke die eingewebte Signatur „Berzeviczy“¹¹¹ und ist 1936 gefertigt worden.¹¹² Die näheren Umstände zur Entstehung dieses Stücks sind nicht mehr eruierbar. Allerdings ist dies nicht ungewöhnlich, da detaillierte Informationen zu den einzelnen Stücken aus der Wiener Gobelinmanufaktur teils spärlich vorhanden sind und die entwerfenden Künstler nur fallweise bekannt blieben. Das Blumenmotiv als solches ist eines der ältesten Teppichdekors und fand zahlreiche Abwandlungen. So zeichnen sich die Arbeiten des französischen Modeschöpfers Paul Poiret¹¹³ und die seiner Schüler durch farbintensive Variationen aus. Dies belegt der schon 1925 entstandene Teppich des Proteges von Poiret, Martine Ecole (Abb. 60). Berzeviczys Entwurf zeigt durchaus Parallelen zu französischem Dessin, vor allem in der Dichte und Farbigkeit der Motive. Diese von Farben dominierte und großflächige, dichte Musterung erinnert stark an Art Déco-Dekorationen. Der Unterschied in den Abbildungen zeigt sich darin, dass es sich bei der Tapiserie Berzeviczys um den Blick auf ein Fenster handelt, ähnlich einem Stillleben, wohingegen die Blumen des Teppichs von Martine nicht einem solchen Szenario entsprechen.

Einer seiner Professoren, Oskar Strnad, ersuchte Berzeviczy um Zeichnungen für Gobelins. Diese waren für die Weltausstellung 1937 in Paris gedacht. Zur Umsetzung dieser Tapisserien für die Weltausstellung kam es nicht, es sind jedoch die Entwürfe erhalten geblieben. Der Entwurf für „Die vier Jahreszeiten“ (Abb. 61) ist einer aus dieser Serie. Die ursprüngliche Anzahl der Entwürfe ist nicht gesichert. Gemeinsam ist den erhaltenen Arbeiten der Aufbau der Malerei mittels einer Grundfärbung, die mehr oder weniger sichtbar blieb. Die von bunten Farben dominierte zweite grafische Schicht zeigt den Bildinhalt und überlagerte den ersten Farbauftrag. Diese Arbeitsweise ist typisch für Werke Berzeviczys. Zur Verwendung gelangten die Entwürfe teilweise in abgewandelter Form bei der Ausstat-

¹¹¹ In der Diplomarbeit Gallian 1997 wurde der Teppich als Abbildung mit der Nummer 25 angeführt, jedoch nicht Friedrich von Berzeviczy zugeschrieben.

¹¹² Im Bestand des Bildarchivs der ÖNB findet sich unter der Inv. Nr.: D 51.881-B ein Schwarz-Weiß Fotografie das den datierten und signierten Textilentwurf für diesen Teppich zeigt.

¹¹³ Paul Poiret (1879 – 1944) war ein französischer Modeschöpfer der auch als Innenarchitekt tätig war. (siehe Yvonne Deslandres, Paul Poiret, Paris 1986.)

tung der Festräume eines kurz darauf folgenden Balls in England.¹¹⁴ Die Ausstattung der Räumlichkeiten dieses Balls sind im Abschnitt Festgestaltungen¹¹⁵ der vorliegenden Arbeit erfasst. Die Art der Erarbeitung von Formen und deren freie Anwendung belegt ein Entwurf Friedrich von Berzeviczys aus dem Jahr 1931 (Abb. 62). Dieser trug den handschriftlichen Vermerk seines Professors Wimmer-Wisgrill: „*Gute Teppichidee kein Vorhang! Nicht verwerfen!*“ Darüber hinaus belegt dieser Entwurf, wie dieses grafische Muster in unterschiedlichem Kontext Anwendung fand. Dieses Flächenmuster ist sowohl als Großformat auf einem Foto von Berzeviczy (Abb. 3) als auch auf einem Verpackungspapier (Abb. 39) umgesetzt worden.

Im Jahr 1933 entstanden auch zahlreiche Entwürfe für Wandbehänge. Diese sind den Gobelinentwürfen teilweise ähnlich und auch mit grafischen Elementen versehen. Andere Stücke zeichnen sich durch eine freie und abstrakte Komposition aus, wie an einem Entwurf in Rot und Weiß zu sehen ist (Abb. 63). Dieses Aquarell entstand höchstwahrscheinlich in Zusammenhang mit einer zeitgleich geschaffenen Serie von sogenannten Kompositionen. Diese waren wohl nicht an einen bestimmten Zweck gebunden, sondern waren „freie“ Entwürfe und konnten damit individuellen Verwendungszwecken zugeführt werden. Auch Berzeviczys Professor Eduard Wimmer-Wisgrill hatte Teppiche für die Firma Philipp Haas entworfen. Weiters haben sowohl Wimmer-Wisgrill als auch Josef Frank in den späten zwanziger Jahren Modellentwürfe für Backhausen geschaffen.¹¹⁶ Diese Gruppe der abstrakten Kompositionen steht Entwürfen Josef Franks aus den späten zwanziger Jahren nahe, wie ein Vergleich mit einem Entwurf der Firma Haus & Garten (Abb. 64) belegt. Die sanften farblichen Übergänge, die Reduktion auf wenige Grundfarben und die abstrakte Musterung lassen sich vergleichen. Wellen- und Punktformationen finden sich ebenfalls in beiden Stücken. Die Nähe dieser Stücke belegt ein weiteres Mal die Auseinandersetzung Berzeviczys mit den Arbeiten Franks.

Die zum Themenkreis der angewandten Kunst gehörenden Gruppen von Designs aus Glas und Silber schienen Berzeviczy nicht oder nur in sehr

¹¹⁴ Laut handschriftlichem Vermerk Berzeviczys auf der Rückseite einer Fotografie im Bestand des OKZ Inv. Nr.: 7171.

¹¹⁵ vgl. Kapitel 4.1. Bauernball in London.

¹¹⁶ Susan Day, S. 110.

geringer Form beschäftigt zu haben. So sind dazu keine Arbeiten oder Verweise auffindbar.

Die gesamte Betrachtung der angewandten Werke Berzeviczys lässt den Betrachter erkennen, dass seine Arbeiten im Spannungsbereich zwischen unterschiedlichen Tendenzen der angewandten Kunst entstanden. So schreibt Josef Frank am Anfang der zwanziger Jahre sehr treffend: *„[...] und wer heute mit diesem Ideal nicht zu brechen wagt, lebt von Reminiscenzen. Darum hat sich unser Kunstgewerbe vorhin auf jene eingestellt, von alldem, was unser tägliches Leben mit ihm verbunden hat, [...], lässt diese abseits und pendelt zwischen Gschnas und Luxusartikeln die einander so verwandt sind, zwischen Papendeckel und Elfenbein.“*¹¹⁷ Das hier erwähnte Brechen mit dem Ideal scheint Berzeviczy nicht möglich gewesen zu sein, so kam es in seinen Arbeiten zu einer Verschmelzung von Tradition und Moderne. Dies spiegelt sich auch in seiner Auffassung von Raum und dem Umgang mit diesem wider. Viele seiner Arbeiten waren räumlich konzipiert, bleiben andererseits aber in ihrer Darstellungsform der Flächigkeit verbunden. Somit verband sich auch hier die Tradition der Ornamentik mit der Moderne in Form einer neuen Raum greifenden Gestaltung. Auch das spezifische Betätigungsfeld Berzeviczys wird deutlich, wenn man diesen Querschnitt durch seine gesamte angewandte Tätigkeit betrachtet. Er arbeitete als Künstler für „eine andere Welt“, eine vermögende Welt der Oberschicht fern von der damaligen Bevölkerung. Diese in Österreich immer mehr im Schwinden begriffene Klientel könnte ein weiterer Puzzlestein in der Suche nach Gründen für sein Verlassen des Landes sein.

¹¹⁷ Frank 1922, S. 37-38.

3. Interieurs

Die im Folgenden angeführten Beschreibungen der Innenräume sowie die Darstellung der Raumgliederungen im Kontext von Ausstellungen stellt sich als Notwendigkeit dar, weil großteils nur Schwarz-Weiß Fotografien der Räumlichkeiten existieren und diese nicht imstande sind, die komplexen Entwurfskonzepte vollständig zu vermitteln.

3.1. Jubiläumsausstellung Kunstgewerbeschule: „Boudoir einer Dame“

Die Anerkennung der Arbeit seines Schülers Berzeviczy zeigte Professor Wimmer-Wisgrill¹¹⁸ erstmals im Sommer 1929 bei der Ausstellung zum 60-jährigen Bestandsjubiläum der Kunstgewerbeschule. Berzeviczy bekam hier die Möglichkeit, einen gesamten Raum komplett auszustatten¹¹⁹. Das sogenannte „Boudoir einer eleganten Dame“ oder auch nur „Boudoir einer Dame“ (Abb. 65) war in Farbgebung und Formensprache auffallend. Das Thema des Raumes spiegelte das Rollenkonzept einer Frau der vermögenden Oberschicht wider und war durch diese Aufgabenstellung und auch in ihrer Umsetzung stark in den Traditionen der Wiener Werkstätte verwurzelt. Das Boudoir als Gegenstand der extravaganten und ästhetisierten Selbstdarstellung mit frivolen Komponenten spiegelte klar das Repräsentationsbedürfnis des Großbürgertums wider. Es entsprach darüber hinaus in seiner Umsetzung für diese Ausstellung dem von Hoffmann geforderten Gesamtkunstwerk. Der Raumeindruck wurde vorrangig durch die Gliederung in mehrere, farblich unterschiedene Segmente dominiert. Der Raum eröffnete sich aus einem dunklen Gang. Ausgehend von einem hellen Zentrum war die Rauminszenierung farblich abgestuft. Die Wände waren in verschiedene Farbenen mit der Abfolge Rot, Rosa und Hellrosa im Zentrum unterteilt und durch Spiegelstreifen voneinander getrennt

¹¹⁸ In seinen Unterlagen des Studienjahres 1928/29 war durch Professor Wimmer-Wisgrill folgender Eintrag vermerkt worden: „*Modeentwürfe, Textilzeichnungen, Entwürfe für Reklame, Porzellan, Beleuchtung und zu dem Ausstellungsraum „Boudoir elegante Dame“ – mit 15. Februar 1929 gestrichen.*“

¹¹⁹ So wurde beispielsweise auch der im Raum vorhandene Luster von Berzeviczy entworfen und von der Firma J. & L. Lobmeyr ausgeführt.

(Abb. 66). Der Spiegel¹²⁰ als ein den Raum gestaltendes Element fand sich auch bei Wimmer-Wisgrill, beispielsweise in der von ihm entworfenen Schlafzimmer- sowie Speisezimmergestaltung in der Villa Hochschulstraße¹²¹ 13 (Abb. 67) im achtzehnten Bezirk in Wien. Bei Wimmer-Wisgrill schufen jedoch die Spiegel in diesem in Türkis, Blau und Elfenbeinfarbig ausgestatteten Raum Fenster in eine weitere Ebene außerhalb des Raumes, die wiederum den Raum wie eine Seifenblase umgab. Bei Berzeviczys Innenraum hingegen waren die Spiegel als „Stufen“ im Raum angebracht und vermittelten somit die Weite im Inneren und brachten somit eine weitere Ebene der Entrückung vom Standpunkt des Betrachters aus. Ein weiteres auffallendes Gestaltungsdetail war sowohl der an Ketten mit Lederschlaufen von der Decke hängende runde Spiegel, als auch das ebenso schwebende runde Bett. Die wohl bemerkenswerteste Komponente an diesen Stücken war die Sichtbarkeit der Ketten. Diese stellte ein aggressiv bis anstößig anmutendes Element in Kombination mit der sonst sanften Verspieltheit des Raumeindrucks dar. Wie Gabriele Koller in ihrem Aufsatz „Die Auflösung der Dinge“ ausführlich beschrieb spielte die Entmaterialisierung, herbeigeführt durch Materialeinsatz und Raumgefüge, eine entscheidende Rolle in der Betrachtung dieses geschaffenen „privaten Paradieses“. Darüber hinaus schuf das Zusammenspiel der Farbgestaltung und die Kombination aus Gezeigtem und Verschleiertem eine spannende Verbindung. Die Enthüllung wurde durch die Spiegelstreifen und die Verhüllung mittels der Tüllvorhänge herbeigeführt. Auf diese Weise entstand ein erotisch bis anrühlich verspieltes Ambiente.¹²² Die Form der Umsetzung des Raumes lässt einen Vergleich mit den zeitgleichen Thesen Sigmund Freuds und dessen Ansichten zum Unbewussten und den Problemen des Triebhaften im Menschen mit der Kultur und deren Normen zu. Die Rezeption dieser Thesen setzte allerdings erst Mitte des 20. Jahrhunderts ein. Als wahrscheinlichstes plastisches Vorbild für dieses

¹²⁰ Dieser subtile Aufbau suggerierte das Vordringen in einen phantastischen, entrückten und luxuriös anmutenden Ort fernab der realen Welt in einer anderen Sphäre. In dem von Josef Hoffmann entworfenen „Boudoir d'une grande vedette“ für die Weltausstellung 1937 wiederholt sich die Thematik des Luxusgemachs einer Dame. Der Raumeindruck wurde dort stark von den am Boden verlegten Spiegeln dominiert und veranschaulicht damit die zeitgleichen Tendenzen zum Einsatz von Spiegeln als Raumelement.

¹²¹ Die Hochschulstraße im achtzehnten Bezirk in Wien wurde bereits im Jahr 1934 in Gregor-Mendel-Straße umbenannt.

¹²² Koller 1988, S. 51.

mit rosa Satin tapezierte schwebende Bett ist wohl die Hollywoodschaukel zu nennen, die ihre zunehmende Berühmtheit den Filmsets der Hollywood-Filmproduktionen verdankte. Auch die üppige und opulente Inszenierung dieses Innenraums erinnert an Hollywood-Sets.¹²³ Diese sehr häufig vom Art Déco beeinflussten Sets brachten wahrscheinlich viele weitere Elemente in Berzeviczys Formensprache mit ein. Bereits Mitte der zwanziger Jahre hatte in einer Klasse Professor Hoffmanns Christa Ehrlich ebenfalls in einem für eine Dame entworfenen Salon einen von der Decke hängenden Sessel (Abb. 68) gezeichnet. Es ist äußerst fraglich, ob Berzeviczy dieser Entwurf bekannt war. Der erhaltene fünfgliedrige Paravent (Abb. 69) der durch seine geringe Höhe von 79 cm wohl eher als dekoratives Element eine Rolle spielte, als dass er zu den Möbelstücken zählte. Dieses Stück passte gerade dadurch inhaltlich zu dem auch sonst koketten Entwurf, da er aufgrund der geringen Höhe als tatsächliches Möbel zur Ver- und Bedeckung nicht geeignet war. Seine dekorative Aufgabe als flankierendes und markierendes Möbel schuf eine Betonung des Betts. Dies scheint an klassische Schlafzimmerkonzepte und deren Schwerpunktsetzung angelehnt. Die Formensprache des Dekors hat sich noch nicht gänzlich von strengen geometrischen Mustern gelöst, wie dies in späteren Designs Berzeviczys der Fall war. Das Nebeneinander von floralen und geometrischen Elementen, wie sie auch auf diesem Stück erscheinen, ist als ein typisches Merkmal der Arbeiten Berzeviczys der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre zu erkennen. Der vordergründig

¹²³ So ist eine Rezeption aus diesem Genre seitens Berzeviczys, der an aktuellen Entwicklungen im Film interessiert war, in Betracht zu ziehen. Er schilderte in einem Interview mit Gerhard Jelinek noch in den achtziger Jahren: „*Ich war am 11. März im Schwedenkino in der Premiere des Films „Lady Lou“ mit Mae West. Sie war prachtvoll und sehr chic. Der Film spielt in Schanghai.*“ (siehe Jelinek 2008, S. 42.). Die zu Beginn der dreißiger Jahre von beispielsweise Busby Berkeley geschaffenen Großinszenierungen von Tanz- und Revueszenen in Filmen ließen beeindruckende, auf vielen Ebenen arbeitende bewegte Skulpturen entstehen, die sich wohl am besten durch den Begriff der Inszenierung definieren lassen. Auch deutschsprachige Regisseure wie etwa Fritz Lang schufen beeindruckende Monumentalwerke. Diese Arbeiten waren geprägt von der starken Bildsprache des erst kurz zuvor vom Stummfilm zum Tonfilm gewordenen Mediums. Auch die Inszenierung von weiblichen Filmstars und der damit einhergehende Kult um diese Diven wie Greta Garbo, Marlene Dietrich, Zarah Leander und viele weitere entsprach dem kompensativen Wunsch der Zeit nach Luxus und Glamour. Dieses Zeitphänomen wurde auch von Berzeviczys Arbeiten mitgetragen und durch die neue Filmindustrie inspiriert. Die gegenseitige Wechselbeziehung von Kunst und Film ist durch Beispiele belegbar, so schufen wichtige zeitgenössische Künstler wie etwa Salvador Dalí für den Alfred-Hitchcock-Film „Spellbound“ das Setdesign, in diesem Fall eine Traumsequenz (1945, ABC Motion Pictures Inc.).

stark existente Eindruck der großflächigen Muster erinnert dadurch an Innenraumkonzepte Josef Franks. Das Grundmaterial des Wandschirms war aus verschiedenen Seiden und Stoffen mit eingewebten Metallfäden zusammengesetzt worden, die mit Applikationsstickerei und Glasperlen ausgeschmückt wurden. Der erstmals in der Ausstellung gezeigte gehäkelte Teppich blieb der starken Musterung und den Rottönen (Abb. 70) treu. Die Formensprache des für dieses Interieur entstandenen Teppichs ist abstrakt und es lassen sich dadurch auch im internationalen Vergleich Vorbilder finden. Er fällt somit in die erste Gruppe von Berzeviczys Teppich-Kreationen. Der 1928 entstandene Teppich aus dem Apartment des belgischen Filmregisseurs Charles Dekeukeleire, entworfen von Maurice Gaspard (Abb. 71), bietet sich als Vergleich in Bezug auf Formensprache und Farbwahl an. Berzeviczys Teppich wurde in der ausgefallenen Technik mit gehäkelten Seidenripsbändern in Rot-, Rosa- und Brauntönen hergestellt und wie der Großteil der Stücke in der Werkstätte für textiles Gestalten¹²⁴ unter der Leitung Wimmer-Wisgrills gefertigt. Es handelte sich dabei wohl um das am häufigsten publizierte Stück des Raumes, denn bereits seit seiner Entstehung war der Teppich in mehreren Artikeln von Zeitschriften und in der Fachliteratur¹²⁵ abgebildet worden.¹²⁶ Die Farbgebung des Teppichs sowie eines Großteil des Boudoirs könnte durchaus von der Farbkombination Josef Hoffmanns für die Innenräume der Villa Knips¹²⁷ inspiriert worden sein. In der „Zweiten Ebene“ der Raumgliederung fällt ein Gegenpol zu den stark dominierenden Grundfarben Rot und Rosa auf und zwar in Form eines vornehmlich in den Farben Gelb und Blau mit roten Akzenten versehener Wandbehangs. Dieser rechts gelegene Bereich hatte mehr Distanz zum Herzstück des Raumes. Diese textile Wanddekoration war in einer neuen Mischtechnik¹²⁸ aus applizierten, ge-

¹²⁴ Der Teppich im „Boudoir einer Dame“ wurde von Anna Truxa gefertigt, die Werkstatteleitung hatte damals Anna Schmedes.

¹²⁵ vgl. Rochowanski 1930, S. 42.

¹²⁶ Wie erfolgreich dieser Innenraum zu seiner Zeit war, zeigt sich in der Tatsache, dass das Modeatelier D’Ora-Benda dort fotografierte. Es erhielt sich dazu im Bildarchiv der NB (Inv. Nr.: 205.401-B.) eine Raumansicht mit Model, datiert mit 6.1929.

¹²⁷ Bei der Villa Knips im neunzehnten Bezirk in der Nußwaldstraße 22 handelte es sich um einen Entwurf Josef Hoffmanns. Das zwischen 1923 und 1924 errichtete Haus für das kunstaffine Industriellenehepaar Sonja und Anton Knips entsprach dem von Hoffmann propagierten Konzept des Gesamtkunstwerks. (siehe Manu von Miller, Sonja Knips und die Wiener Werkstätte, Wien 2004.)

¹²⁸ vgl. Kat. Ausst. AK 1988, S. 48.

klebten und bestickten Teilen entstanden. Der mit Silberlamé tapezierte Hocker lässt an die Tendenzen der Zeit zu kubischen und geradlinigen Polstermöbeln¹²⁹ denken. Hierbei handelte es sich wohl um einen der normalerweise vor dem Schminktisch platzierten Hocker, jedoch in größerer quadratischer Form. Des Weiteren befanden sich in dem Raum drei kleine rote Schleiflaktische, davon war einer als Schminktisch unter dem frei hängenden Spiegel angebracht worden. Die asiatische Lacktechnik hatte besonders durch ihre Rezeption im Art Déco an Bedeutung gewonnen. Die den sonstigen Raumformen entsprechende Formgebung mit konkaven Beinen beziehungsweise stark abgerundeten Kanten und geraden Beinen passte sich dem gesamten Raumkonzept mit gerundeten Formen und Motiven an. Sowohl die roten Lackmöbel, die silber- und goldfarbenen Akzente des Raumes, die großflächigen Dekorelemente sowie deren opulente Umsetzung als auch die Rezeption verschiedenster Stileinflüsse und deren freie Kombination entsprachen den Stilmerkmalen des Art Déco. Auf den Kleinmöbeln wurden Leihgaben wie ein Buddha und chinesische Schalen der Firma Förster gezeigt. Die gewählten Stücke sind ein Indiz für Berzeviczys Vorliebe für asiatische Kunst. Auch im Art Déco spielte die Rezeption von außereuropäischer Formensprache eine große Rolle. Das gesamte Zimmer sah der Besucher der Ausstellung aus einem schwarz gestrichenen Durchgang (Abb. 66), in dem sich eine gläserne Vitrine mit Ausstellungsobjekten befand.

Über dieser Vitrine und an der gegenüberliegenden schwarz gestrichenen Wand befanden sich farbige Tüllstickereien¹³⁰. Diese zwei im Design aufeinander abgestimmten Stickereien waren in den Farben rot und weiß gestaltet. Sie zeigten in Blumenfenstern weibliche, teils spärlich bekleidete Figuren beim Schminken und weiteren Tätigkeiten des luxuriösen Müßiggangs. Damit erinnerten diese Stickereien an das Gesellschaftskonzept des europäischen Großbürgertums und die den Frauen darin zugeordnete Rolle. Die Anbringung dieser Tüllvorhänge schuf zusammen mit der Vitrine einen Eingangsbereich, in dem subtile Durch- und Einblicke auf das Boudoir selbst gewährt wurden. Ein ähnlicher Aspekt der Distanzierung

¹²⁹ vgl. Abb. 79.

¹³⁰ vgl. Kat. Ausst. AK 1988, S. 49.

und die Schaffung eines „verbotenen Ortes“¹³¹ war zu dieser Zeit im Film und auf der Bühne zu finden. Berzeviczys dramaturgische Auseinandersetzung mit Bühnenbildern spielte bei dieser Art der Inszenierungen sicherlich eine Rolle. Die vor der Wand hängende Stickerei leitete zu einer in der Wand eingelassenen Spiegelnische mit ebenerdigem Bett und Tüllvorhang (Abb. 72) über. Der Vergleich dieser Liegenische mit dem von Josef Hoffmann entworfenen und in rotem Damast tapezierten Ausstellungsraum¹³², dem „Ruheraum einer Dame“ (Abb. 73), zeigt ein ähnliches Umfeld für ein Ruhebett, wobei die Bodennähe der verspiegelten Nische auffällig war. Weitere Exponate, wie Entwurfzeichnungen für Revuekostüme und Stickereien von Berzeviczy, wurden in dieser Ausstellung gezeigt. Einige fanden sogar einen Platz als exemplarische Darstellungen im Katalog zur Jubiläumsausstellung der Kunstgewerbeschule und stellten so eine weitere Anerkennung durch seine Lehrer dar.

3.2. Ausstellung der Handelskammer Wien: „Raum und Mode“

Drei Jahre nach seiner ersten Ausstellungsbeteiligung in der Kunstgewerbeschule folgte im Jahr 1932¹³³ eine weitere Schau mit dem Titel „Raum und Mode“. Sie entstand im Auftrag des Gewerbeförderungsinstitutes der Handelskammer Wien zur Wiederbelebung der Wirtschaft. Schwerpunkte der Förderung wurden unter anderem auf die Posamenten-Erzeugung sowie das Gewerbe der Tapezierer und Sticker gelegt. Der Hauptteil und Mittelpunkt der Ausstellung war als ein ideales Wohnhaus für ein modernes Ehepaar konzipiert worden. Diese Villa befand sich samt Teich im Inneren des Museums für Kunst und Industrie. Die künstlerische Leitung der Ausstellung hatte Eduard Wimmer-Wisgrill, der auch das Bridgezimmer entworfen hatte, inne. Weitere Räume wurden von Josef Hoffmann und Oswald Haerdtl gestaltet. Wimmer-Wisgrill schrieb im Vorwort des Ausstellungskatalogs: *„Unsere Wohnung kann uns jedenfalls Wohlbefinden*

¹³¹ vgl. Christian Mikunda, *Der verbotene Ort oder die Inszenierte Verführung*, Frankfurt 2005.

¹³² Der „Ruheraum der Dame“ wurde erstmals in der Ausstellung „Arbeiten des modernen österreichischen Kunsthandwerks“ 1923 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie und darauf sowohl in Paris als auch in New York gezeigt. (siehe Kat. Ausst. AK 1985, S. 96-97.)

¹³³ Die Ausstellung „Raum und Mode“ war von 29.11.1932 bis 15.2.1933 im Wiener Kunstgewerbemuseum, also dem Museum für Kunst und Industrie, zu sehen.

*schenken, uns fröhlich machen, uns Ruhe spenden, damit wir wieder neue Kräfte für neue Taten gewinnen. Sie vermag unser Wesen in so günstiger Weise zu erweitern, zu ergänzen und zu steigern, daß wir in ihr und mit ihr unser Lebensgefühl gesteigert, uns selbst und die uns nächsten Menschen glücklich machen können.*¹³⁴ Auf dieser Aussage beruhend begründete er die Wichtigkeit und Bedeutung von Mode im Kontext von Innenarchitektur. Berzeviczy arbeitete erneut innenarchitektonisch und arrangierte hier mehrere Räume: das „Speisezimmer“ und das „Schlafzimmer der Dame“. Darüber hinaus sind einige Entwürfe für ein „Gymnasium“¹³⁵ erhalten geblieben, dessen konkrete Umsetzung undokumentiert blieb und in seiner Ausführung wahrscheinlich nicht nach den Plänen Berzeviczys entstanden ist. Die Räume muteten fortschrittlich und modern an und zeichneten sich durch ein reduziertes und von kühlen Farben dominiertes Ambiente aus. Die präsenste verführerische Materialität des „Boudoirs einer Dame“, die durch opulente Farb- und Formenvielfalt hervorgehoben wurde, verwandelte sich in diesen neu geschaffenen Räumen in eine entrückte Traumwelt. Die Ausschmückung der Räume war klarer und schlichter als in Berzeviczys erstem Ausstellungsraum aus dem Jahre 1929. Der Grundtenor blieb auch hier derselbe wie zuvor. Sowohl in der Themenstellung für eine betuchte Oberschicht als auch in der Umsetzung legte diese Innenraumgestaltung Wert auf Repräsentation von Luxus und Qualitätshandwerk. Im selben Jahr hatte der stetig schwindende Kundenkreis für diese Art individuell maßgeschneiderter Luxusartikel schließlich auch zur Schließung der Wiener Werkstätte geführt. Somit war diese Ausstellung ein später Versuch, sich der industriellen Massenfertigung sowie zeitgleichen Entwicklungen, die mit den Schlagwörtern „Funktionalität“ und „Rationalität“ einhergingen, entgegen zu stellen. Die Reaktionen auf diese Ausstellung waren dementsprechend zwiegespalten und so war unter anderem zu lesen: *„[...] daß unsere Wiener Künstler – [...] – in so schweren Zeiten keine ernsteren Sorgen hätten, als der Laune, ja dem Übermut des*

¹³⁴ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1932, o.S.

¹³⁵ Die Bezeichnung „Gymnasium“ ist in diesem Fall nicht gänzlich klar, da keine Fotos des ausgeführten Raumes erhalten geblieben sind. Es handelte sich wohl um eine Art Gymnastikraum bzw. Turnzimmer in Kombination mit einem Badebereich.

*Luxus zu dienen. Womit wieder einmal das Märchen von dem unausrott-
baren Leichtsinn der Wiener genährt werden würde.*¹³⁶

Die Grundfarben der von Berzeviczy entworfenen Räume waren generell einheitlich abgestimmt worden und wurden von verschiedenen Blautönen dominiert. Im Raum mit der Nummer 8 der Ausstellung war „Das Zimmer der Dame“¹³⁷ (Abb. 74.1) untergebracht. Der gesamte Schlafbereich war tiefer gelegt und wurde von einem aus blauem Satin tapezierten Doppelbett dominiert. Die auf Fußbodenhöhe versetzte Liegefläche des Bettes lässt an Polsterlager in Bodennähe denken, wie schon die Spiegelnische der ersten Ausstellung. Eine Inspiration durch die traditionelle japanische Schlafstätte, einer sich direkt auf Bodenniveau befindende Matte, Futon genannt, erscheint in diesem Zusammenhang möglich. In diesem Bereich war außerdem in der linken Ecke eine reduzierte Variante eines Schminkplatzes¹³⁸ angebracht, sowie daneben ein in die Wand eingelassenes und wohl wegklappbares Regal, das die Funktion des Nachtkästchens übernahm. Diese Regalkonstruktion, die sich der Wand als Möbel bediente, erinnert an die Wandkonstruktion im Schlafzimmer¹³⁹ Ernst Plischkes aus dem Jahr 1928 für die Künstlerin Lucie Rie (Abb. 74.2). Es gab generell neue Tendenzen eines anderen Verständnisses der Wand – als nutzbare und auflösbare Fläche. In Berzeviczys Schlafzimmerarrangement befand sich über dem Bett eine schlichte sternförmige Lampe, die simplen Lampenentwürfen Josef Hoffmanns aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre nahestand. Dieser gesamte Bereich des ausgedehnten „Himmelbettes“ entsprach dem von Josef Frank geforderten Konzept eines Raumplans, der die wechselnden Anforderungen an Räume berücksichtigt. Durch die vorhandenen Vorhänge konnte dieser Teil ähnlich einem Separée verschlossen werden und es verblieb somit nur ein Durchgangsbereich (Abb. 75). Sowohl Betten mit Vorhängen als auch die Art der Raumteilung durch Vorhänge war sehr beliebt, wie beispielsweise das von Oskar Strnad ent-

¹³⁶ Moderne Bauformen 1933, S. 154.

¹³⁷ Die Möbel waren von der Firma Philipp Barbasch (in der Albertgasse 34, in Wien 8.), die Sternlampe von Rudolf Lerchenfelder und die Vorhänge von M. Faber & Co. (Eßlinggasse 5, in Wien 1.) ausgeführt worden.

¹³⁸ Die dekorlose Schlichtheit dieses Schminkplatzes hatte in der Reduktion des Dekors Ähnlichkeiten mit dem Schminkplatz im Damenschlafzimmer von Walter Gropius, das 1926 in Dessau entstanden war. (siehe Bayer 1990, S. 13.)

¹³⁹ In der Dauerausstellung zu sehen im Hofmobiliendepot, Möbel Museum Wien.

worfene Interieur des Hauses Wassermann von 1914 in größerem Rahmen zeigte. Es kam hier also zu einer Transformation und Kombination von Bett und Raum. Der aus dem eigentlichen Schlafbereich so ausgelagerte Raum (Abb. 76) enthielt an einer Seitenwand wieder Spiegelstreifen, diese liefen allerdings nur über eine Seitenwand und waren durch Glaswürfel unterbrochen, welche von innen beleuchtet wurden. Die Anbringung der Spiegel entsprach der Forderung Oskar Strnads nach einer aufgelösten beziehungsweise unspürbaren Wandfläche. Der Einsatz der Spiegel in dieser Form führte so den Eindruck einer Raumöffnung herbei. Es befanden sich darin eine Chaiselongue und ein Sessel, die beide mit blauem Samt tapeziert waren. Die Formensprache dieser Möbelstücke war geprägt von innovativen Ansätzen und ist am ehesten durch die Auseinandersetzung mit den im Jahr 1928 entstandenen Stahlrohrmöbeln des Ateliers Le Corbusier (Abb. 77) zu erklären. So war die Reduktion der Rückenlehne auf eine stützende Rolle der beiden Sessel vergleichbar und auch die gebogenen Formen der tragenden Elemente ähnelten einander. Die Stromlinienform und die ausladende Formung dagegen erinnerten an Art Déco Möbelstücke. Die Einheitlichkeit der durchgängig sanften und runden Formen sowie der Farbwahl in Blautönen schuf einen fließenden Übergang der Räume ineinander und unterstrich die Konzeption als Einheit. Dieses Gesamtkonzept wurde von mehreren zeitgenössischen Architekten wie beispielsweise Josef Frank¹⁴⁰ nicht mehr als zeitgemäß erachtet. Die vorhandenen Vorhänge wurden zum Kaschieren der Raumgrenzen verwendet. Der Entwurf für den Vorhang zwischen dem „Zimmer der Dame“ und dem „Gymnasium“ setzte sich aus zusammengenähten Posamentrieborten zusammen (Abb. 78). Er folgte damit der Schwerpunktsetzung der Ausstellung.

Wie bereits beschrieben lag der Raum mit separatem Damenschlafbereich zwischen zwei Räumen in einer Zimmerflucht. Diese waren das angrenzende „Herrenzimmer“ in Raum Nummer 7 und das „Gymnasium“ in Raum Nummer 9. Diese Schaffung eines separaten Bereichs der Dame

¹⁴⁰In dem 1928 erschienenen Katalog zur Werkbundausststellung befand sich ein Aufsatz Franks mit dem Titel „Die Moderne Einrichtung des Wohnhauses“ wo auf Seite 126 zu lesen war: „[...] weshalb jede Einheitlichkeit und jede Farbharmonie und jeder Stil, selbst der moderne, zu vermeiden sind. Die Wohnung ist auch kein Kunstwerk, deshalb hat sie nicht die Verpflichtung, aufregend zu wirken, was das Gegenteil ihres Zweckes wäre.“

spiegelte den Umgang Berzeviczys mit Raum wider – das Erschaffen von Raum glich der Schaffung eines eigenen Kosmos. Verstärkt wurde dieser Eindruck durch die über dem Bett hängende Sternlampe und die Tieferlegung des Bettes, die ein Hinabsteigen in die Tiefen der Traumwelt suggeriert. Dadurch ließe sich wieder eine Interpretation mit Freud, in diesem Fall dessen Traumdeutung, anstellen. Über einen runden Durchgang (Abb. 76) und weitere Stufen erreichte man das Gymnasium beziehungsweise eine Schwimmhalle, den Raum 9. Der Einsatz von runden Raumöffnungen wurde zeitgleich auch in Arbeiten Josef Franks und Oskar Wlachs verwendet, beispielsweise in dem von ihnen entworfenen Sitzraum im Haus Wenzgasse 19, Wien XIII (Abb. 79).¹⁴¹ Dort befand sich ein großes rundes Fenster. Hierzu deutete Gabriele Koller in ihrem Artikel „Die Auflösung der Dinge“ – Bezug nehmend auf Berzeviczys eigene Ausführungen – diese runde Öffnung als „Mondtor“, das auf asiatische Vorbilder zurückzuführen wäre. Des Weiteren betonte Koller den Symbolgehalt der runden Form als Ausdruck der Weiblichkeit.¹⁴²

Aber nicht nur in der Form, auch in der Differenzierung der Niveaus lag ein interessantes Gestaltungsmerkmal in diesem Raumkonzept. Beim französischen Designer Paul Poiret wurde die Treppe als ein Element der Überhöhung eingesetzt. In seiner Rauminszenierung, die 1925 im Rahmen der Weltausstellung in Paris zu sehen gewesen war, stieg man gleich dem Aufsteigen zu einem Altar hier zu einer Sitz- und Schlafgelegenheit auf (Abb. 80). Bei Berzeviczy lag am höchsten Punkt ein Tempel der Schönheit und weiblicher Inszenierung, das „Gymnasium“¹⁴³. Durch die Stufengliederung¹⁴⁴ und den Einsatz von Vorhängen zur Abteilung von Raumsegmenten wurde Berzeviczy einer Forderung Josef Franks gerecht: Demnach sollten Wohnräume mittels klaren Gliederungselementen wie „Wegen und Plätzen“ versehen werden. Dieses eindeutig durch Design und Lage in den Wirkungsbereich der Dame des Hauses gelegte Turnzimmer erinnerte in Berzeviczys Entwürfen durch sein im Boden eingelass-

¹⁴¹ Kat. Ausst. AK 1985, S. 120.

¹⁴² Koller 1988, S. 61.

¹⁴³ Die Tapezierung im Gymnasium war eine Ausführung der Semperit-Gummiwerke AG.

¹⁴⁴ Allerdings erinnerte dieser stufenartige Aufbau ebenfalls an die aus akuter Platznot erdachten „Einwohnraum“-Modelle mit Stufenanlage von Architekten wie beispielsweise Ernst Lichtblau.

senes Badebecken an antike oder orientalische Bäder. Ein Beispiel für einen erhaltenen Entwurf (Abb. 81) veranschaulicht die gepolsterten Wände und Berzeviczys Schwerpunktsetzung auf eine romantische, luxuriös anmutende Stimmung der Dämmerung. Durch die auch hier vorhanden gewesene blaue Farbgebung wäre die Einheitlichkeit noch stärker zur Geltung gekommen. Dies steht im Gegensatz zu den sonstigen aus dieser Zeit bekannten Gymnastikräumen, die durch klare Sachlichkeit mit Hauptaugenmerk auf die vorhandenen Gymnastikgeräte angelegt waren. Als außergewöhnlich sticht die dargestellte Liege ins Auge, die in ihrer Formgebung als besonders zukunftsweisend erscheint und für die sich keine zeitgenössischen Vergleiche heranziehen lassen. Die Ausstattung des Hauses durch diesen Raum verdeutlichte ein verändertes Körperbewusstsein, so waren Gesundheit, Fitness und Hygiene Leitgedanken der Zeit geworden. Der Hygieneaspekt spiegelte sich in der Wahl der Textilien wider, wie hier in gepolsterten Wänden mit Gummitapezierung und einer kühleren Farbgebung. Das Gymnasium wurde nach keiner der erhaltenen Zeichnungen Berzeviczys umgesetzt. An seiner Stelle entstand, wahrscheinlich nach Entwürfen von Wimmer-Wisgrill eine Schwimmhalle.¹⁴⁵

Der als „Speisezimmer“¹⁴⁶ oder auch als „Frühstückszimmer“ betitelte Raum Nummer 5 zeigte eine silberne Tapete, einen dunkelblauen Plafond und einen ebenso dunkelblauen Fußboden (Abb. 82). In die Silberfolientapete waren von Berzeviczy in noch feuchtem Zustand des Kleisters Pflanzenmotive eingeritzt worden. Der utopische Raumeindruck glich einem silbernen botanischen Garten und wurde auch durch die verschiedenen, in mehreren Schichten angebrachten Vorhänge verstärkt. Diese konnten getrennt in unterschiedliche Höhen verstellt werden, um etwaige Lichteffekte zu evozieren. Licht als Gestaltungselement spielte im gesamten Raum eine wichtige Rolle. So konzentrierte sich auch die weitere Ausstattung auf dieses Medium. Der runde Tisch aus Glas vereinte Leuchtkörper und Essplatz in sich, auch die Milchglastischplatte konnte erhellt werden. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Glas als Einrichtungsgegenstand und Wohnbaustoff wurde von den Avantgardebewegung Anfang der drei-

¹⁴⁵ Kat. Ausst. AK 1988, S. 20.

¹⁴⁶ Die Möbel waren von der Firma Karl Schumm (in der Mostgasse 11, in Wien 4.), die Beleuchtung von J. & L. Lobmeyr (Kärntner Straße 26, in Wien 1.), die Stühle von D. Salus & Sohn und die Vorhänge von Josef Atzger ausgeführt worden.

ßiger Jahre aufgenommen und teils bis zu extremen Ausformungen wie dem Konzept für ein gläsernes Haus weitergesponnen. So war beispielsweise auf der Einrichtungsausstellung 1931 in Paris ein innovatives Esszimmer mit dem Schwerpunkt Glas gezeigt worden.¹⁴⁷ Die Wahl von Glas als Material war zwar innovativ, die Umsetzung der Möbel zeigte aber besonders in der Formensprache der Sessel¹⁴⁸ noch vom Barock inspirierte Art Déco Ansätze. Das gesamte Speisezimmer Berzeviczys mutete also nicht einheitlich von neuen Impulsen inspiriert, wie dies im Damenzimmer der Fall gewesen war, an. Die Innenraumkonzepte dieser Ausstellung verdeutlichten Berzeviczys Zerrissenheit zwischen den unterschiedlichen Positionen der damaligen Zeit. Sein streng eingehaltenes Gesamtraumkonzept sowie die Themenstellung und der Kontext des Entstehens banden ihn stark an die Leitsätze seiner Mentoren Wimmer-Wisgrill und Hoffmann, wohingegen die gewählten Raumelemente, wie beispielsweise eine runde Öffnung, die Abstufung der verschiedenen Bereiche sowie der Einsatz von Vorhängen zur Überwindung, Verschleifung und Abwandlung der Raumgrenzen, seine Reaktion auf zeitgleiche Tendenzen darstellten. Auch der Einsatz von Materialien wie Metall und Glas sowie die Lichtführung führen die Auseinandersetzung Berzeviczys mit synchronen Entwicklungen verschiedenster moderner Richtungen der Innenarchitektur und deren Umsetzung und Interpretation vor Augen.

3.3. Der Rauchsalon der Zuckerbäckerei Demel

Noch kurz vor seiner Heirat mit Klára Demel im Sommer 1935 dekorierte Berzeviczy das Interieur des vom Eingang rechts gelegenen, sogenannten „Rauchsalons“ in der Zuckerbäckerei Demel am Kohlmarkt um. Sowohl die damals dort vorhandenen Seidentapeten als auch Teile¹⁴⁹ der heute wieder sichtbaren Spiegel wurden durch Zeichnungen in Mischtechnik auf Papier verdeckt. Der klassisch von Spiegeln dominierte Raum wirkte für

¹⁴⁷ vgl. dazu das Speisezimmer von J. Bossu, Ausstellungsraum „Salon d'Automne“, Paris 1931. (siehe Andreas Vetter, *Die Befreiung des Wohnens*, Tübingen 2000, S. 23.)

¹⁴⁸ Diese verdankten ihre plastische Form der Sitz- und Lehnfläche, der Technik von kreuz und quer über den Stoff gespannten Posamentenborten.

¹⁴⁹ Einige der großen Rocailenrahmungen verfügen über weitere kleinere gerahmte Spiegel oder Auslagen in der Mitte der Fläche; diese blieben weiterhin erhalten.

die damalige Zeit veraltet und bekam durch eine Art „moderne Chinoiserie“ ein neues Erscheinungsbild. Die Zeichnungen Berzeviczys waren vor der Montage der Dekorationselemente entstanden und wurden unter Glas befestigt. Die Fotografie (Abb. 83) zeigt den Künstler bei der Installation der Wandverkleidung. Es handelte sich dabei um mindestens sieben mit unterschiedlichen Szenen bemalte Teile. Im Zuge dieser Neudekoration des Raumes wurden darüber hinaus moderne Papierlampenschirme im Salon angebracht. Inwieweit darüber hinaus weiteres Mobiliar erneuert wurde, ist nicht beschrieben.¹⁵⁰ Es existieren heute nur noch Teile dieser Dekoration in Privatbesitz.¹⁵¹ Das Oskar-Kokoschka-Zentrum verfügt über einige Fotografien dieser Raumausstattung. Die Bezeichnung dieser Dekoration¹⁵² als Tapete wäre nicht ausreichend, es existierte hierfür auch kein üblicher Musterrapport. Die inhaltliche Ebene dieser Wanddekoration schilderte wahrscheinlich eine Reise durch Epochen und Kulturkreise. Neben barocken Picknick-Gesellschaften waren asiatisch anmutende Damen sowie eine Konzertszene zu sehen. Ein Fischer sowie Harlekins ergaben ein bewegtes Nebeneinander. Es könnte sich auch um szenische Zitate aus Opern und Theaterstücken gehandelt haben – ohne die gesamte Dekoration zu kennen, ist dies allerdings nicht belegbar. Die themenreiche Bildsprache ist auch in einer Fortführung der Tradition von Freskenzyklen zu sehen. Solche Beispiele sind von Ausstattungen aus Pompeji erhalten geblieben, in diesen wurden Begebenheiten in Geschichtenform gezeigt. Durch die Öffnung des Blickes auf eine märchenhafte Phantasiewelt entstand ein für Berzeviczys Arbeiten typischer, eigener Kosmos. Diese Darstellungen erinnern dadurch wieder an Werke Teschners, im Speziellen an sein Marionettentheater und dessen phantastische Welten. Im Rauchsalon wurde der Eindruck des Blickes aus dem Innenraum heraus in eine andere Welt verstärkt durch die bereits vorhanden gewesene und beibehaltene Rocailenrahmung der Bildfelder. Der gesamte Raum erschien entrückt

¹⁵⁰ Berzeviczy-Pallavicini 1976, S. 91.

¹⁵¹ Rüdiger Proksch besitzt eines dieser Wandelemente.

¹⁵² Dekorierte Wände fanden sich auch in den Verkaufsräumen der Wiener Werkstätte, so zeigte der Aufgang zur Textilabteilung in der Filiale Kärntnerstraße 22 in Wien eine Wanddekoration der Malerinnen Hilde Jesser und Irene Schaschl; dieser war bereits 1912 bemalt worden. Diese mutete allerdings als variationsreiches Wandmusterung an und überzog die gesamte Wandfläche mit dem Dekor. In den Nischen sah man Ausblicke auf Damen in der Landschaft. (siehe Flöge 1929, o. S.)

aus der Realität. Unterstützt wurde dieser Eindruck dadurch, dass sich zwischen Innenraum und Straße ein dekoriertes Schaufenster befand. Die Landschaft, auf die der Blick aus dem Rauchsalon freigegeben wurde, verband ein gemeinsamer Hintergrund. Die gesamte Komposition war aus Pastellfarben aufgebaut und wurde durch zahlreiche Blumen, Grünpflanzen und Vögel sowie Himmel und Wasser definiert. Dieser dargestellte Paradiesgarten bildete den Schauplatz der verschiedenen Szenen, die teilweise gleich einem Bühnenbild durch architektonische Elemente bereichert wurden. Da die Wandgestaltung nicht in ihrer Gesamtheit dokumentiert wurde, folgt gewissermaßen stellvertretend lediglich eine nähere Besprechung von einem der großflächigen Teile (Abb. 84). Die Inszenierung des ausgewählten Stückes der Wanddekoration wurde durch ein im oberen Drittel dargestelltes Zelt mit einer Gruppe ruhender, entkleideter Frauen, einige davon mit dunkler Hautfarbe, gebildet. Dieses gesamte Szenario erinnert stark an eine Variation des Haremsthemas. Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Rezeption des Orients in der westlichen Kunst einen Höhepunkt erreicht. So auch in Österreich, wobei diese Darstellungen hier immer eine Variation im Rahmen der Historienmalerei blieben. Der Ursprung dieses Themas stand im Zusammenhang mit den europäischen Kolonien. Möglich ist, dass Berzeviczys Aufenthalt in Frankreich, einem Land mit Kolonien, ausschlaggebend für seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Orient war. Aber auch der Besuch des Schah Nasir-al Din zur Weltausstellung in Wien 1873 und erneut im Jahr 1889 war ein durchaus im Bewusstsein der Öffentlichkeit präsentenes Ereignis gewesen. Die zunehmenden Reisen von Künstlern sowie von Touristen in den zwanziger und dreißiger Jahren schufen neue differenzierte Interpretationen dieses Kulturkreises. Berzeviczy formulierte seine Affinität zum Exotischen gegen Ende seines Lebens mit folgenden Worten: *„Ich fühle mich als Europäer, als eine Person von der westlichen Welt. Ich war fünfmal in Persien – ein wunderbares Land –, in Nepal, in Indien. Dabei bin ich wie ein Chamäleon, ich kann mich sofort in die Poesie hineinsetzen.“*¹⁵³ Nicht unwesentlich waren auch die geänderten Maßstäbe für die Darstellung des Fremden, exotische Nacktheit durfte etwa ohne weiteres gezeigt wer-

¹⁵³ Patka 1988, S. 13.

den, wobei dieser Aspekt für die auch sonst sehr freizügigen Arbeiten Berzeviczys wohl kaum eine tragende Rolle spielte. Die genannte andauernde Präsenz von Orientthemen in Mitteleuropa war wahrscheinlich die Inspirationsquelle für Berzeviczys orientalisches geprägtes Werk und findet sich ab Anfang der dreißiger Jahre fortlaufend in seinen Werken wieder. So wurde die in der Mitte liegende Frauenfigur von Berzeviczy wenige Jahre später wieder als Motiv auf Porzellan verwendet. Diese Gruppe exotischer Akte bildete durch ihre Positionierung unter dem auffälligen Zelt den Mittelpunkt der Komposition. Interessant wirkt die Gesichtsverschleierung einer mit nacktem Oberkörper dargestellten weiblichen Figur, da diese Art der Darstellung wohl dem Klischee von orientalischen Frauen entsprach. So ist in Josef Roths erstmals 1939 erschienenen Roman „Die Geschichte von der 1002. Nacht“ Folgendes zu lesen: *„Wie ungewöhnlich muß die Liebeskunst der Ausländer sein! Welch vertrackte Raffiniertheit, die Gesichter der Frauen nicht zu verhüllen! Was gab es in der Welt, das geheimer und entblößter zugleich sein konnte als das Antlitz einer Frau!“*¹⁵⁴ Diese Variation des Themas durch Berzeviczy könnte gesellschaftskritisch oder rein als illustre Darstellung mit sexueller und exotischer Anspielung ausgelegt werden. Rechts versetzt, leicht über dieser Gruppe unter dem Zelt waren zwei Polospieler zu sehen, die den orientalischen Eindruck unterstrichen und ein Verweis auf Persien sein könnten, da dieser Sport dort seinen Ursprung hatte und bereits als Motiv in Buchmalereien des 16. Jahrhunderts gezeigt worden war. Eine weitere Gruppe bildeten exotisch tanzende Frauen – Bauchtänzerinnen nach ihrer Bekleidung zu schließen – und einige Musiker. Des Weiteren war eine größere Personengruppe Turban tragender Männer mit Frauen sowie einige Einzelpersonen, Paare und eine Mutter mit Kind¹⁵⁵ dargestellt. Die Kombination der Gegensätze von Zivilisation und Wildnis, Verhüllung und Entblößung sowie die Komponenten des Exotischen finden sich bereits in früher entstandenen Grafiken wie beispielsweise in denen Aubrey Beardsleys. Berzeviczy zeigte die Personen wohl als eine Gruppe aus einem anderen

¹⁵⁴ Roth 1981, S. 25.

¹⁵⁵ Im Falle einer religiös geprägten Interpretation könnte diese als eine abgewandelte Madonna mit Kind gesehen werden, die keusche Bekleidung mit Schleier wäre ein Hinweis. Die Setzung der Szene in einen Garten, ein Paradies lässt an die Darstellungs tradition antiker Götter und deren überirdische Gärten denken.

kulturellen Kontext, in dem körperliche Nacktheit von Frauen vollkommen selbstverständlich war und somit von grundlegenden westlichen Gesellschaftsnormen befreit war. Das Gezeigte ist die reine Utopie einer „anderen Welt“. Bei der Szene aus dem Rauchsalon könnte es sich um eine Festdarstellung handeln, eventuell ist sogar eine Hochzeitsgesellschaft gemeint. Eine hell bekleidete weibliche Gestalt war in der Personengruppe vorhanden, allerdings kein deutlich erkennbarer Bräutigam. Die Art der Gliederung und die Bildsprache erinnert an Buchmalereien, wie beispielsweise eine Miniatur aus *Hubannâme ve Zenannâme* von Fâzıl-i Enderunî des späten 18. Jahrhunderts zeigt. Dargestellt wurde hier ein verwandtes Thema: „Haremsdamen bei sommerlichen Vergnügungen an den Süßen Wassern Europas“ (Abb. 85). Eine gewisse Unbeschwertheit des Müßiggangs war beiden Szenen zu eigen, ebenso wie die Aufgliederung der Personen in verschiedene Gruppen. Bei Berzeviczys Wanddekor waren die exotisch anmutenden Pflanzen auffallend. Diese unterstrichen den Blick in die Fremde und sind ein häufiges Thema in vielen seiner Arbeiten. Auffällig war das zahlreich vorkommende Motiv der Rose in den Händen der Herren, die entweder als Symbol der Liebe interpretiert werden könnte oder eine Anspielung auf die Wirrungen des „Rosenkavaliers“, ist. Die gleichnamige Oper von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal war erstmals 1926 verfilmt worden. Die Wolken des Himmels wölbten sich in Schnecken, diese eigenwillig anmutenden Wolkenformen könnten in Anlehnung an asiatische Bildtraditionen (vgl. Abb. 35) entstanden sein. Das Übernehmen einer außereuropäischen Manier in der Bildsprache verstärkte den exotischen Gesamteindruck.

Im Jahr 1956 übernahm Klára Berzeviczy nach dem Tod ihrer Tante Anna die Geschäftsleitung der Konditorei Demel.¹⁵⁶ Im Zuge dessen kam es zwischen 1956 und 1965 zur erneuten Umgestaltung der Innenräume der Zuckerbäckerei. Berzeviczy-Pallavicini ließ hierbei seine eigene Dekoration aus den dreißiger Jahren entfernen und ersetzte diese durch ein neoklassizistisches Interieur¹⁵⁷. Die rigorose Art des Umgangs mit seiner ei-

¹⁵⁶ Berzeviczy-Pallavicini 1988, S. 94.

¹⁵⁷ Die Qualität spielte auch hier, wie in allen seinen Arbeiten, eine maßgebliche Rolle. So kam es im Zuge dieser Umgestaltung zur Zusammenarbeit mit der Firma Lobmeyr. Auch diese Ausstattung ist heute nicht mehr oder nur partiell erhalten. Laut Gedächtnisprotokoll: Gespräch mit Peter Rath (Seniorchef der Firma Lobmeyr) am 10.4.2009.

genen früheren Arbeit gibt ein Zitat Gotthard Böhms sehr treffend wieder: „*Berzeviczy war sehr gut darin sich selbst für überholt zu erklären!*“¹⁵⁸ Dies zeigt seine Nähe zu neuen Trends, seine Offenheit gegenüber künstlerischen Entwicklungen im Allgemeinen, sowie die Herangehensweise und den Umgang mit seinen eigenen Arbeiten.

3.4. Möbel: Einzelstücke und Entwürfe

Nicht nur gesamte Raumkonzepte Berzeviczys blieben erhalten, auch Entwurfzeichnungen und einzelne Möbelstücke verraten mehr über seine künstlerische Tätigkeit in der Zwischenkriegszeit. Eines dieser Einzelstücke ist ein zwischen 1936 und 1937 entstandenes Eichenholz-Schränkchen mit Messingbeschlag (Abb. 86). Die Grundform des Möbels scheint von Otto Breuer¹⁵⁹ zu stammen oder in Kooperation mit diesem entstanden zu sein. Ob es sich hierbei um das Fragment einer gesamten Innenraumeinrichtung handelt oder in welchem anderen Zusammenhang es entstand, ist nicht mehr nachvollziehbar. Die Bemalung in Rot- und Gelbtönen sowie mit teilweise feinen schwarzen Linien zeigt florale Elemente, diese Mischtechnik wurde häufig von Berzeviczy verwendet. Bemalte Möbel mit Pflanzenmotiven lassen sich von Vorbildern wie Dagobert Peche sowie anderen Künstlern der Wiener Werkstätte ableiten, wobei die meisten dieser Stücke keine flächendeckenden Bemalungen sondern vereinzelt schmückende Ornamente besaßen. Der Vergleich mit dem bei Haus & Garten um 1930 entstandenen Wäscheschrank mit einer Tapezierung des „Mirakel“-Designs (Abb. 87) liegt vom Gesamteindruck her nahe. Beide Möbel sind in ihrer Grundform kubisch und machen einen massiven Eindruck. Trotz unterschiedlicher Entstehungstechnik ähnelt die geschlossene Flächendekoration beider Stücke einander, so ist der Wäscheschrank tapeziert und nicht bemalt.

¹⁵⁸ Gedächtnisprotokoll: Gespräch mit Gotthard Böhm am 16.3.2009.

¹⁵⁹ Otto Breuer (1897-1938) war ein Wiener Architekt, in den zwanziger Jahren entstanden Möbel und Wohnungseinrichtungen. Im Jahr 1930 wurde sein Entwurf für ein Doppelhaus in der Werkbundsiedlung im dreizehnten Bezirk in Wien realisiert. Berzeviczy und Breuer schienen näher bekannt zu sein, da sich dessen Name auch auf der Adressliste aus den dreißiger Jahren findet.

Die Möglichkeit einer großen, gestaltbaren Fläche schien Berzeviczy wohl auch an dem Möbelstück Paravent geschätzt zu haben. Raumteiler sind immer wieder in Berzeviczys Arbeiten vorzufinden, wie beispielsweise in einer Grafik (vgl. Abb. 2), einem Kostümentwurf (vgl. Abb. 111) und in seiner Wanddekoration für den Salon in der Zuckerbäckerei Demel. Das ursprünglich aus Japan stammende Möbelstück des Wandschirms entwickelte sich dort in verschiedenen Grundtypen.¹⁶⁰ Diese kamen Anfang des 17. Jahrhunderts erstmals nach England. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts hatte der Wandschirm seinen Siegeszug als allgegenwärtiges Architekturelement und Dekorations- und Möbelstück angetreten.¹⁶¹ Der Paravent ist durch seine Funktion wie kein anderes Möbel ebenso ein Raum „schaffendes“ wie auch ein Raum trennendes Wohnelement. Zusätzlich bietet er auch noch zu gestaltende Dekorationsflächen. Dies erklärt wahrscheinlich auch den Grund der Vorliebe Berzeviczys für dieses Mobiliar. Die anhaltende Aktualität dieses Möbels lag auch in der veränderten Raumsituation, denn durch die verringerte Raumgröße und -höhe der Wohnräume gewannen Kleinmöbel und Raumteiler an Bedeutung im Alltag. Berzeviczy gestaltete verschiedenste Stücke, von denen einige in der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien erhalten blieben. Diese Exemplare sind sehr unterschiedlich in ihrer Umsetzung. So variierte innerhalb dieser Gruppe Berzeviczys Interpretation von Fläche und Raum. Es gibt Stücke, bei denen die Fläche wie im Jugendstil mit einem Muster tapeziert wurde, bei anderen steht die Dekoration als Bildraum im Mittelpunkt. In Berzeviczys Innenraumarchitektur „Das Boudoir einer Dame“ nahm der Paravent eine sehr präzente Position als Raumdekoration ein. Der im Jahr 1929 entstandene Paravent (Abb. 69) ist noch stark im Konzept der Flächendekoration verankert und lässt mit seinem roten Blumendekor an französische Vorbilder denken. Die Eleganz dieses Paravents erinnert an die in den zwanziger und dreißiger Jahren entstandenen Set-Designs von Filmen aus Hollywood, denen die Wandschirme zu einem Teil die Präsenz

¹⁶⁰ Es existierten Wandschirme in Form von Trennwänden, die verschiebbar waren, aber auch nur einteilige Stücke wurden gefertigt und natürlich mehrteilige, als faltbare Paravents. Diese japanischen Stücke waren traditionell aus Holz mit Lackauflage oder wurden aus Papier gefertigt. Diese Art der Raumgestaltung existierte in Japan seit dem zweiten Jahrhundert vor Christus.

¹⁶¹ Hemming 1999, S. 12-20.

und Beliebtheit verdankten. Ein weiteres erhalten gebliebenes Stück ist ein blauer sechsteiliger Paravent, auf dem vor dunkelblauem Hintergrund Tier- und Pflanzenformen in Collagetechnik angebracht wurden (Abb. 88). Die vielfältigen Rezeptionen, die in Berzeviczys Arbeiten vorhanden sind, lassen sich anhand der hier exemplarisch ausgesuchten Stücke darlegen. Dieser blaue Paravent zählt eindeutig zu der Gruppe jener Stücke, die eine Auseinandersetzung mit der Formensprache expressionistischer Malerei und mit Themen wie Gauguins Südseebildern implizieren. Auch im Rahmen der von Berzeviczy entworfenen Porzellandekors waren ähnliche Motive vorhanden. Ein in ganz anderer Manier entstandenes Exemplar ist wohl eines seiner bekanntesten Stücke, der dreiteilige, grün gerahmte Paravent (Abb. 89). Dieser schmückt derzeit den Sitzungssaal der Universität für angewandte Kunst in Wien. Der Aufbau besteht aus einem Rahmen mit einem breiten Rand an der Unterkante, in der Mitte der Rahmung befindet sich die Szenerie. Diese Gliederung des Gezeigten erinnert an asiatische Vorbilder. Die Dreiteiligkeit der Paneele mit einem breiteren Mittelteil, sowie die Anbringung an der Wand erinnert an Triptychen¹⁶². Auch andere Künstler arbeiteten zu dieser Zeit mit diesem aus religiösem Kontext stammenden Bildtypus. Der Rahmen aus grünen Quadraten kommt der Flächenornamentik nahe die Gustav Klimt¹⁶³ verwendet hatte. Das gewählte Format könnte als eine Anspielung auf den paradiesischen Bildinhalt gemeint gewesen sein. Die weitere Tradierung dieser Formensprache im 20. Jahrhundert kann in Werken Friedensreich Hundertwassers gefunden werden und macht Berzeviczys Arbeit damit zu einem Bindeglied. Das in dieser Rahmung Dargestellte eröffnet den Blick auf einen Garten Eden, diesmal mit einer vedutenartigen Stadtansicht im Hintergrund, die den Garten zu umgeben scheint. Der Eindruck einer italienischen Stadt wird durch die Kombination aus barocken Kirchenkuppeln, einer Säule und Ruinen verstärkt. Im Wasser tummeln sich Nixen während auf der Stadtbalustrade exotisch gekleidete Damen und Herren promenieren.

¹⁶² In diesem Zusammenhang bietet sich ein Vergleich mit dem altniederländischen Bild Hieronymus Boschs „Der Garten der Lüste“ an aufgrund der Triptychonform und den phantastischen Elementen. Einer näheren Betrachtung hält diese Gegenüberstellung allerdings nicht mehr stand. Das Komplexere der Darstellung und das Ausmaß des Phantastischen überwiegen bei Bosch bei weitem.

¹⁶³ vgl. Gustav Klimt, Der Kuß, 1908, beispielsweise die Musterung der Bekleidung der männlichen Figur.

ren. Die vorhandenen Fabelwesen, hier Nixen oder Sirenen, sind abermals ein Beispiel für das Phantastische in Berzeviczys Kunst. Auch die Gegenüberstellung mit dem bereits vorgestellten Gemälde Moreaus (Abb. 10) bietet sich an, wenn man die in beiden im Hintergrund vorhandenen Ansichten, schematisch angedeutete Architekturelemente, betrachtet. Der Vergleich der Thematik mit der nicht mehr erhalten gebliebenen Wandgestaltung im Rauchsalon der Zuckerbäckerei Demel liegt nicht nur durch die zeitliche Nähe der Entstehung auf der Hand. Beide verfügen über einen „phantastischen“ Ausblick in eine im Freien dargestellte Paradieswelt mit zahlreichen Personen. Auffallend ist bei den von Berzeviczy gestalteten Wandschirmen die Tatsache, dass die erhalten gebliebenen Stücke klare Außenformen aufweisen und die Konstruktion simpel blieb – ganz im Gegensatz zu seinen ausufernden und verspielten Möbelentwürfen. Darüber hinausgehend haben sich teilweise einzelne Entwürfe für Möbelstücke erhalten. Unter diesen hauptsächlich floral dominierten Entwürfen lassen sich aber auch Schiffe und Häuser als Vorbilder für Möbelformen finden und erinnern insofern an die von Wimmer-Wisgrill propagierte Mode, im Sinne von regelmäßig dem optischen Wandel unterworfenen Stücken im Wohnraum.¹⁶⁴ Diese Stücke waren sozusagen Möbel in „Karnevalskostümen“. Einige dieser Zeichnungen der im Jahr 1929 entstandenen Serie erinnern an Dagobert Peche. Der Entwurf für ein vollkommen mit Pflanzen überwachsenes Schränkchen beispielsweise (Abb. 90) lässt in der Massivität des Vegetabilen an einen Entwurf Peches (Abb. 91) denken. Bei Berzeviczy ist kaum noch etwas von nicht pflanzlichen Formen des Möbels zu erkennen, bei Peches Zeichnung beginnt der Baum gleichsam das Himmelbett zu vereinnahmen. Beide zeichnen sich durch eine sehr physisch präsente Form, die an wilde Natur und Urwald als Assoziation denken lassen, aus. Peches generell reichere Formensprache war kristalliner und noch mehr dem Art Déco verbunden. Ein viel filigraner wirkender Entwurf für eine Kommode (Abb. 92) von Berzeviczy zeigt vielmehr eine feine Rahmung des Möbels durch florale Elemente. Dadurch lässt er an die feingliedrigen, goldenen Spiegelrahmen Peches, die Anfang der zwanziger Jahre entstanden, denken. In der Gegenüberstellung mit einem Buffet

¹⁶⁴ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1932, o.S.

der Wiener Werkstätte nach einem Entwurf Dagobert Peches (Abb. 93), das um 1920 gefertigt wurde, zeigt sich hier, dass die Ornamentik noch als Muster auf dem Möbelstück und noch nicht als autonomes Element darüber hinaus gewachsen ist. Auch die linearen Elemente erfuhren in dem Entwurf Berzeviczys eine Bündelung gleich einer Raffung von Textilien, die Grundform des Möbels wurde dadurch bewegter und aufgelockert.

Bei der Ausstellung „Das befreite Handwerk, Geschmack und Wohnkultur“ des österreichischen Werkbundes im Jahr 1934 schien Berzeviczy beteiligt gewesen zu sein. So wurde im Katalog der Ausstellung, die im österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien stattfand, eine Zeichnung für einen Möbelentwurf von ihm abgebildet. In diesem Ausstellungskatalog erörterten verschiedene Autoren die in der Kunstschau gezeigten Anschauungen zur Zielsetzung in der modernen Formgebung. Diese sogenannte „Möbelphantasie“ (Abb. 94) Berzeviczys wurde hier im Zusammenhang mit neuer Formensprache und als Bild zu dieser Innovation gezeigt.¹⁶⁵ Zu sehen sind zwei miteinander verbundene runde Vitrinen, die luftig leicht mit pflanzlichen Elementen und einem Vogelkäfig auf filigranen Beinen stehen. Diese Skizze veranschaulichte die Nähe zur Moderne in der Reduziertheit der Grundform. Diese schlichten Möbelkörper waren durch florale Elemente erweitert und distanzieren sich somit nicht einheitlich von der traditionell dekorierenden Formensprache.

Allgemein vereinten Berzeviczys Interieurs und deren Ausstattung die detailreiche Ausgestaltung der einzelnen Möbelstücke im Rahmen eines erkennbaren einheitlichen Raumkonzepts. Es sind sogar Anlehnungen an die reduzierte Formensprache der Moderne in manchen Details und Stücken zu erkennen. Durchgehend fand Berzeviczy jedoch nicht zu einer reduzierten Form. So sind seine Kreationen entsprechend seinem sonstigen Œuvre durch eine üppige und reiche Form- und Farbvielfalt charakterisierbar. In seinen Raumkonzepten spielte der Einsatz von Licht und Schatten eine wesentliche Rolle. Außerdem war in beiden Damenzimmern die Gliederung in mehrere Ebenen – einmal farblich und mit Hilfe von Spiegelstreifen, das andere Mal durch Höhenunterschiede – eine wichtige Komponen-

¹⁶⁵ vgl. Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1934, S. 20-21.

te. Auch im Rahmen seiner Raumgestaltungen kam es auf diese Weise zur Schaffung von entrückten und phantastischen Orten.

Seine innenarchitektonische Tätigkeit setzte Berzeviczy auch in Amerika fort, so entwarf er in New York die Einrichtung des Ferienhauses der Schauspielerin Tallulah Bankhead¹⁶⁶ und gestaltete das Wohnzimmer seines Galeristen Alexandre Iolas. Außerdem dekorierte er unter anderem einen Schönheitssalon Helena Rubinsteins in New York sowie einen Treppenaufgang in einem ihrer Salons in Paris.

4. Festdekorationen und Schaufenster

In diesem Teil stehen Arbeiten des Künstlers, die sich in ihrer Gesamtheit nicht erhalten haben, im Mittelpunkt. Es handelt sich dabei um ephemere Festausstattungen und Schaufenstergestaltungen, deren Intention nicht das Bestehen sondern das temporäre Transformieren eines Ortes war. Meist sind diese nur durch Fotos oder etwaige Fragmente der Dekorationen belegbar.

4.1. Bauernball in London

In den zwanziger und dreißiger Jahren erfreuten sich Gschnasfeste, Redouten und Bälle großer Beliebtheit. So wurde im Winter 1937 in London ein Ball mit dem Titel „Bauernball in Alt-Salzburg“ veranstaltet. Dieser Ball des österreichischen Gesandten in London, Baron Georg Franckenstein, wurde als Wohltätigkeitsball für die Winterhilfe in Österreich veranstaltet. Friedrich von Berzeviczy arbeitete zusammen mit seinem Kollegen Franz Taussig (vgl. Abb. 48) vor Ort an der Dekoration der Ballsäle in England, die vorgefertigten Teile der Dekoration waren von Schülern der Kunstgewerbeschule in Wien hergestellt worden und wurden mit Sonderwaggons der Bahn nach London verschickt. Berzeviczy dekorierte die Räumlichkeiten im Obergeschoss der Botschaft. Das Thema der Ausstattung war die Ära Mozarts und der Kaiserin Maria Theresia. In einem Salon bemalte er

¹⁶⁶ Gedächtnisprotokoll: Gespräch mit Gotthard Böhm am 16.3.2009.

die Spiegel¹⁶⁷ mit Szenen aus Opern Mozarts. Ein Saal war völlig mit Tapeten, die Motive aus der Oper die Zauberflöte zeigten, geschmückt.¹⁶⁸ Auch die Entwürfe für Tapisserien, die ursprünglich für die Weltausstellung geplant waren, wurden hierfür abgewandelt und als Wanddekoration verwendet. Die Gemälde trugen die Titel: „Zauberwald des Papageno“, „Engel der Musik“, „Donauweibchen“ und „Papageno“.¹⁶⁹ Zwei Artikel in der Zeitschrift „Die Bühne“¹⁷⁰ widmeten sich diesem Ball und seiner Dekoration. Zu sehen waren Skizzen der Räumlichkeiten, die Gäste in ebenfalls passend zum Thema entworfenen Trachten und die jungen Künstler bei der Arbeit zur Ausgestaltung für den Ball (Abb. 95).

4.2. Secessionsfest

Zu dem Faschingsfest der Wiener Secession 1935 steuerte Berzeviczy die Entwürfe für die Dekoration des Hauptsaals bei. Das Thema seines Raumkonzepts war „Maskerade in der Secession“. Die weitere Ausstattung übernahmen Schüler der Kunstgewerbeschule unter der Leitung von Professor Wimmer-Wisgrill. Der gesamte von Berzeviczy dekorierte Raum wies eine rein in Weiß auf Schwarz gestaltete Bemalung auf, dies schuf einen grafischen und mondänen Eindruck. Die Vorbilder für diese farblich so schlicht entworfene Raumdekoration können in Grisaillemalerei oder auch in Reliefzyklen gefunden werden, vor allem, da die Figuren ähnlich klassischen Skulpturen entlang der Wand angeordnet waren. Ungleich den hier in der Antike häufig dargestellten Musen zeigte Berzeviczy Frauenklischees wie beispielsweise „Die Abenteurerin“ (Abb. 96). Noch eine weitere Zeichnung, die eindeutig im Kontext mit den Entwürfen für dieses Fest entstanden war, ist eine ebenfalls in Weiß-Schwarz konzipierte mit dem Titel „Die Romantische“¹⁷¹. Diese befindet sich heute in der Sammlung des Oskar-Kokoschka-Zentrums in Wien. Der Vergleich mit einem

¹⁶⁷ Berzeviczy wurde in diesem Zusammenhang der Queen Mary vorgestellt. Diese soll leicht irritiert gefragt haben, ob die bemalten Spiegel wieder zu reinigen wären, die Bedeutung dieser Anekdote liegt in der Tatsache, dass so die Spiegelbemalung tradiert wurde. Berzeviczy-Pallavicini sollte Jahre später dieses Dekorationskonzept der bemalten Spiegel in einem Shop Helena Rubinsteins in New York erneut umsetzen.

¹⁶⁸ Patka 1988, S. 23.

¹⁶⁹ Die Bühne Nr. 461/1937, S. 35.

¹⁷⁰ Die Bühne Nr. 461/1937, S. 32-35. und Die Bühne Nr. 463/1938, S. 28-31.

¹⁷¹ Bestand OKZ Inv. Nr.: 6962.

aus einer Klasse Berthold Löfflers stammenden Holzschnitt, der eine Rückenansicht einer Dame in Abendgarderobe zeigt, verdeutlicht die Nähe zu solchen Arbeiten (Abb. 97). Auffällig ist das Verbleiben von Berzeviczys Grafiken in der Flächigkeit. Er verwendete keine Hell- und Dunkel-Abstufungen zur Schaffung von Perspektive oder Schattenwürfen. Dies ist häufig als Merkmal in grafischen Werken Berzeviczys zu finden. Seine Grafiken lassen dadurch auch an asiatische Holzschnitte denken. Die überreichlich mit Papierdekor geschmückte Decke erinnert dagegen an Interieurs aus 1001 Nacht mit üppigen Stoffdraperien. Der so entstandene Raum vermittelte den Eindruck eines orientalischen Harems, gepaart mit futuristisch umgesetzten Antikenelementen (Abb. 98). Auch die Zeitschrift „Profil“¹⁷² berichtete mehrmals mit besonderer Erwähnung des von Berzeviczy entworfenen Innenraumes über die Raumgestaltungen und veröffentlichte in diesem Zusammenhang auch Abbildungen der umdekorierten Secession.

4.3. Heurigen-Abend des Werkbundes

Berzeviczy arbeitete auch an der Aufmachung der Dekoration eines Heurigen-Abends für den Werkbund im Sommer 1935 mit. So zeigt eine Fotografie in der Zeitschrift „Die Bühne“ (Abb. 99) den Künstler bei der Bemalung eines Sonnensegels. An wie vielen weiteren solchen Festgestaltungen er mitgewirkt hat ist nicht geklärt. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass er weder als Werkbundmitglied noch als Mitglied der Secession oder des Künstlerhauses aufschien. Hingegen war sein Professor Wimmer-Wisgrill Mitglied des Deutschen und Österreichischen Werkbundes.

¹⁷² Profil Nr. 1/1935, S. 2 und S. 28 sowie Profil Nr. 2/1935, S. 64-65.

4.4. Schaufenster

Das Dekorieren von Schaufenstern, genauer gesagt das Schaffen eines Fensters in eine andere Wirklichkeit, nahm im Œuvre Berzeviczys immer wieder eine maßgebliche Rolle ein. Die erste Auslage, die er für die Zuckerbäckerei Demel schuf, enthielt laut Literaturangaben einen Lebkuchenreiter,¹⁷³ allerdings ist zu diesen frühen Auslagen kaum Bildmaterial erhalten geblieben. Gesichert ist, dass Berzeviczy ab Anfang der dreißiger Jahre bis zu seinem Verlassen Österreichs die Ausschmückung der Auslagen beaufsichtigte. Diese wurden je nach Saison erneuert. Die Dekoration von Schaufenstern war in den dreißiger Jahren durchaus schon ein Betätigungsfeld namhafter Künstler gewesen. So schufen beispielsweise Friedrich Kiesler, Salvador Dalí und auch Marcel Duchamp Künstlerauslagen für renommierte Kaufhäuser in New York. Diese Künstler nutzten das Medium als Möglichkeit, um direkt mit dem Betrachter ohne einen musealen Kontext in Kontakt treten zu können. Die Entwicklung der Auslagenkultur war damals in vollem Gange. Die Diskussion ob Seh-Fenster oder Schau-Fenster war bis über das Ende der zwanziger Jahre hinaus Gegenstand der Auseinandersetzung. Das Seh-Fenster setzte seine Betonung auf die informative Warenpräsentation, wohingegen das Schau-Fenster durch eine Inszenierung die Ware aufzuwerten suchte. Im theoretischen Diskurs um Kunst und Kultur¹⁷⁴ spielte die Schaufenstergestaltung zum damaligen Zeitpunkt eine wesentliche Rolle.¹⁷⁵ Auch in den Geschäftslokalen der Wiener Werkstätte spielte die Präsentation und Inszenierung eine große Rolle, wie die aufwändigen Innenraumaufmachungen belegen. So gibt es auch hier Beispiele für die Gestaltung von Verkaufsauslagen durch Künst-

¹⁷³ Berzeviczy-Pallavicini 1976, S. 91.

¹⁷⁴ Diese starke Betonung des Schaufensters in der theoretischen Auseinandersetzung begründete sich durch die rapide steigende Anzahl der Warenhäuser und den damit verbundenen zahlreichen neuen Schaufenstern. Dadurch lässt sich beispielsweise das verstärkte Augenmerk, das der deutsche Werkbund in Bezug auf kulturelle Entwicklung in diese setzte, erklären. Die Möglichkeit der Vermittlung und Belehrung des Betrachters wie die Tatsache, dass Kunst, Handel, Industrie und Handwerk hier zusammentrafen, bildeten diesbezüglich die Hauptansatzpunkte des deutschen Werkbundes. Wie schon an früherer Stelle erwähnt war der Professor Berzeviczys Wimmer-Wisgrill Mitglied des Deutschen Werkbundes gewesen und somit ist zu mutmaßen, dass Berzeviczy mit diesen theoretischen Ansätzen vertraut war.

¹⁷⁵ Schleif 2004, S. 61-23.

ler wie beispielsweise Dagobert Peche,¹⁷⁶ da dies gerade im Zusammenhang mit der Präsentation von Luxusgegenständen eine große Bedeutung hatte. Dies lässt sich gut an der mit großen Schaufenstern versehenen Fassadengestaltung der Wiener Werkstätten Filiale in Zürich ablesen. Eines der wenigen erhalten gebliebenen Fotos der Detailansicht einer Silvesterauslage (Abb. 100) von Friedrich von Berzeviczy zeigt Schokoladenfische die gefüllt mit Bonbons in Verpackungen von Berzeviczy präsentiert wurden. Darunter befinden sich zwei runde bestickte Tischdeckchen,¹⁷⁷ die dieser Fotografie zufolge wohl eigens für die Zuckerbäckerei Demel angefertigt worden waren. Auch hier erhob die Dekoration den Anspruch, Luxusgüter – in diesem Fall Süßigkeiten – passend zu inszenieren. Analog zu seinen übrigen Arbeiten stellte dieses Produktdesign eine künstlerische Gestaltung für die Zielgruppe einer elitären, vermögenden Oberschicht dar. Ein weiteres Beispiel dafür in diesem Zusammenhang ist eine erhalten gebliebene Skizze für eine Auslagendekoration (Abb. 101). An diesem Entwurf wird sowohl die Detailgenauigkeit als auch die dem sichtbaren Schaufenster vorangegangene ausführliche Planung erkennbar. Unter Berzeviczy-Pallavicinis Leitung der Zuckerbäckerei Demel von 1965 bis 1972 befand sich im ersten Stock des Hauses am Kohlmarkt sein Atelier. Dort existierte ein Modell des Hauptschaufensters im Maßstab 1:1. In diesem wurden sämtliche Auslagen von Berzeviczy zur Probe dekoriert. Dies war in der Zwischenkriegszeit in dieser Form höchstwahrscheinlich noch nicht der Fall gewesen.

Auch in Amerika übernahm Berzeviczy die Dekoration von Schaufenstern. Für das New Yorker Kaufhaus Lord & Taylor entwarf er ein mechanisch bewegtes Wunderland hinter Glas. Über diese Arbeit wurde eine kurze Reportage für das österreichische Fernsehen gedreht.¹⁷⁸

¹⁷⁶ vgl. Kat. Ausst. MAK 1998, S. 56.

¹⁷⁷ vgl. 2.4. Stickereien und Spitzen.

¹⁷⁸ Siehe Bestand OKZ Inv. Nr.: 5009/AV.

5. Bühnenentwürfe

5.1. Bühnenbildentwürfe

Es sind zwei Fotos von Bühnenbildmodellen¹⁷⁹ für das Grillparzer-Stück „Der Traum ein Leben“¹⁸⁰ von Berzeviczy erhalten geblieben. Diese waren in der Galerie Würthle¹⁸¹ 1935 ausgestellt. In der Zeitschrift „Profil“ wurde diese Ausstellung von Dekorationsentwürfen und Kostümskizzen sehr gelobt und die Ausstattung von Ballettstücken in der Staatsoper durch Berzeviczy nahegelegt.¹⁸² Das eine Modell schien sich wohl auf den ersten Aufzug des Stückes zu beziehen, der eine ländliche Gegend mit Felsen und Bäumen (Abb. 102) beschreibt. Dieses erinnert stark an ein im Jahr 1913 entstandenes Bühnenbild Paul Poirets¹⁸³ (Abb. 103), das für dessen Inszenierung von „Le Minaret“ für den zweiten Akt umgesetzt worden war. Die Zwiebelturm-Architektur wie die blumigen Verzierungen waren einander ähnlich. Die nüchterne, fast kahle Bühnenkonzeption des vierten Aufzugs, der den Betrachter in den Saal im königlichen Schloss (Abb. 104) versetzte, stand dazu im Kontrast. Die Arkadenlösung erinnerte durch ihre Gliederung beinahe an einen Sakralraum. Der Vergleich mit dem Entwurf für ein Bühnenbild zu Hamlet von Oskar Strnad¹⁸⁴ zeigt die Nähe Berzeviczys zu der Arbeit seines Lehrers (Abb. 105). Der Einsatz von Licht und Schatten dominiert den gesamten Eindruck des Bühnenraumes. Es fällt auf, dass sich Berzeviczy auch bei seinen sonstigen Raumkonzepten wahrscheinlich an Bühneninszenierungen orientierte. Diese waren stark geprägt von Licht und Schatten und den dadurch entstehenden verschie-

¹⁷⁹ Laut Information auf der Rückseite der Fotos waren die Maße dieser Modelle jeweils 17 x 16,6 cm.

¹⁸⁰ Das Stück war von 1926 bis 1933 ein fixer Bestandteil des Spielplanes am Burgtheater gewesen und so durchaus ein Begriff.

¹⁸¹ In der renommierten Wiener Galerie Würthle wurden nach 1933 fast nur mehr österreichische Künstler gezeigt. In den späteren Jahren sollte die Galerie Würthle die Vertretung Berzeviczys in Wien werden und widmete ihm auch eine Einzelausstellung im Oktober des Jahres 1975.

¹⁸² Profil Nr. 10/1936, S. 475.

¹⁸³ Berzeviczy war ein Bewunderer des französischen Modeschöpfers und schätzte seine persischen Festgestaltungen und Inszenierungen. (siehe Patka 1988, S. 19.) Sicherlich dienten ihm diese als Vorbilder oder auch als Inspiration für einige seiner Kreationen.

¹⁸⁴ Oskar Strnad (1879 – 1935) war Architekt und Bühnenbildner und hatte die Leitung über die Abteilung der Wiener Kunstgewerbeschule für Architektur von 1918 bis 1935. (siehe Iris Meder, Evi Fuchs (Hg.), Oskar Strnad 1879 – 1935, Salzburg 2007.)

denen Ebenen, wohingegen diese Elemente in seiner Grafik keine Berücksichtigung beziehungsweise Umsetzung fanden.

5.2. „Theater für 49“

In der privaten Adressliste Berzeviczys¹⁸⁵ aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre existieren zwei Einträge, die eine Auseinandersetzung mit dem Thema der Wiener Kleinkunsth Bühnen nahelegen.

Diese lauten:

Herr u. Frau Jubal

Cafe de France

Schottenring Wien I

Herrn Fritz Rittermann

Jüdisches Kulturtheater

Franz Josephs Kai 3

E. Jubal war der Künstlernamen von Benno Neumann, dem Gründer und ersten Direktor des „Theaters für 49“. Das „Theater für 49“ war die erste Kleinkunsth Bühne dieser Art in Wien. Hinter dem Namen verbarg sich die Anzahl der vorgesehenen Sitzplätze für Besucher am Aufführungsort, es entstanden einige Bühnen dieser Gattung. Diese Theater hatten also unter 50 Sitzplätze, da Theateraufführungen vor Gruppen ab einer Größe von 50 Personen konzessionspflichtig waren.¹⁸⁶ In der Zwischenkriegszeit entstanden mehrere solcher Bühnen. Obgleich oder gerade weil mehrere große Theater aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Umstände der Zeit geschlossen werden mussten, war es nicht leicht zu bewerkstelligen, eine neue Theaterkonzession zu bekommen. Einige Namen weiterer solcher Avantgardebühnen werden hier stellvertretend genannt, wie „Das jüdische Kulturtheater“, „Die Insel“, die „Tribüne“ und das „Theater am Neubau“. Diese Bühnen für eine geringe Publikumsanzahl zeichneten sich durch ein Programm, das von Werken österreichischer Dichter und teils internationalen Avantgarde-Theaterstücken geprägt war, aus. Eine großteils junge

¹⁸⁵ Unaufgearbeiteter Bestand DEM.

¹⁸⁶ Eisinger 1993, S. 8-10.

Truppe an Künstlern bespielte das „Theater für 49“ fünfmal die Woche.¹⁸⁷ Das „Theater für 49“ hatte am 14. März 1934 im Haus in der Maria Theresienstraße 4 im Souterrain des Hotels de France, das heute das Kino De France beherbergt, seine erste Vorstellung. Für diese schlichte Spielstätte¹⁸⁸ entwarf Berzeviczy einige Bühnenbilder und Kostüme. Der kleine Rahmen dieser Aufführungen ist auch der Grund für das kaum vorhandene Bildmaterial zu diesen Inszenierungen. Bis auf „Doctor Joan Faustus“, der als Gastspiel in den Kammerspielen gegeben wurde, fanden alle diese Aufführungen in den Theaterräumlichkeiten des ersten „Theaters für 49“ im Kellerlokal in der Maria Theresienstraße beim Schottentor statt. Durch dieses Gastspiel in den Kammerspielen wurde auch in der Zeitschrift „Das interessante Blatt“¹⁸⁹ darüber berichtet. Auf einem ergänzenden Text zum Foto ist Folgendes zu lesen gewesen: *„Die Regie Jubals stellte das Stück in einem originell primitiven Rahmen, der auf einem holländischen Marktplatz stehende Theaterkarren bringt sehr hübsch die Stimmung der fahrenden Spieler zum Ausdruck. Bercewiczis Dekorationen hatten glücklich die Mitte zwischen Andeutung und Illusion.“*¹⁹⁰ Sehr viel mehr ist auch auf der Fotografie nicht zu erkennen (Abb. 106). Berzeviczy arbeitete darüber hinaus auch, wenn auch nicht durch Bildmaterial belegbar sondern anhand der Spielpläne, bei mehreren Stücken ab der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre mit. So entwarf er gesichert Bühnenbilder und teilweise auch Kostüme für folgende Aufführungen:

Das Bühnenbild für „Was wissen Sie von Ihrer Frau“, einer Komödie in sechs Bildern von Otto Fürth mit Premiere am 15. Jänner 1937, stammte von Berzeviczy.¹⁹¹

¹⁸⁷ Lederer 1986, S. 76.

¹⁸⁸ Diesen Vorstellungsraum beschreibt Robert Maria Prosl wie folgt: *„[...] von hier gelangte man in den Zuschauerraum, linker Hand sieben Reihen zu je sieben Klappstühlen, rechts ein mäßig hohes Podium mit von der Seite ausziehbarem Vorhang. Heute hätten wir die richtige Bezeichnung für diesen Raum, [...] Luftschuttkeller mit Theaterbetrieb.“*¹⁸⁸ (siehe Prosl 1947, S. 107-108.)

¹⁸⁹ Das interessante Blatt Nr. 16/1937, S. 12.

¹⁹⁰ Die Stunde 22.4.1937, S. 4.

¹⁹¹ Weiters sind zu „Was wissen sie von ihrer Frau“ bekannt: Musik: Hugo Hermann, Regie: Marcel Barth, Tanz: Trude Godwyn, Bühnenbild: Friedrich von Berzeviczy.

1. Bild: Ganz an der Wand
2. Bild: Königin von Amarna
3. Bild: Die Statuette
4. Bild: Das Alibi
5. Bild: Gespräch um Mitternacht.

Das Bühnenbild und die Kostüme für die österreichische Uraufführung von „Das Leben des Menschen“ am 4. März 1937, wurden ebenfalls von Berzeviczy entworfen. Es war ein Schauspiel in fünf Bildern von Leonid Andrejew.¹⁹² Dabei handelte es sich um ein symbolisches Drama, das verschiedene Lebenssituationen in reduzierter Form – sinnbildlich und ohne eindeutigen Handlungsstrang – vorführte.

Das Bühnenbild für „Doctor Joan Faustus“, ein Schauspiel von Carel Voorhoeve, wurde Anfang April 1937 ebenso von Berzeviczy entworfen. Als Vorlage zu diesem Stücke diente der Faust-Stoff. Das Ensemble gab mit diesem Stück wie schon erwähnt ein Gastspiel in den Kammerspielen und wurde deshalb als einziges fotografisch dokumentiert (vgl. Abb. 106). Daher sind dazu Besprechungen in der zeitgenössischen Presse zu finden.¹⁹³

Das Bühnenbild für die österreichische Uraufführung von „Kastschei der Unsterbliche“ oder auch „Unhold ohne Seele“ am 24. April 1937, eine Oper in drei Bildern von Nikolai Rimski-Korsakow, stammte ebenso von Berzeviczy.¹⁹⁴ Diese symbolistische Oper basierte auf einem russischen Märchensujet. Dieses sowie „Das Leben des Menschen“ und andere Stücke, die im „Theater für 49“ Ende der dreißiger Jahre gezeigt wurden, waren bereits Anfang des Jahrhunderts entstanden und kamen nun erst in Österreich zur Aufführung.

Nicht von allen Inszenierungen sind Theaterzettel oder die Besetzungslisten der beteiligten Künstler erhalten geblieben. Es lässt sich bis dato in Ermangelung des Bildmaterials nicht mehr über Berzeviczys Bühnenbilder dieser Zeit sagen. Durch ihre exemplarische Nennung soll jedoch das breite Schaffen Berzeviczys vor Augen geführt werden und auch seine Nähe zu österreichischen Avantgarde-Bewegungen bestätigt werden. Im Jahr 1937 hatte das „Theater für 49“ eine neue Spielstätte gefunden. Im Zuge eines Ansuchens um eine Konzession für eine erhöhte Zuschauer-

6. Bild: Flirt mit dem Unbekannten.

Pause nach dem 4. Bild

(Original Theaterzettel, Bestand WBR Inv. Nr.: 127246 C.)

¹⁹² Mayer 1994, S. 299.

¹⁹³ Mayer 1994, S. 126.

¹⁹⁴ Zu „Kastschei der Unsterbliche“ sind bekannt: Inszenierung: Stefan Beinl, Regie: E. Jubal, Musikalische Leitung: Hans Holey, Bühnenbild: Friedrich von Berzeviczy. Uraufführung des Stück im Jahr 1902 in Moskau.

(Original Theaterzettel, Bestand WBR Inv. Nr.: 127246 C.)

zahl von fünfundsiebzig Personen – diese wurde allerdings abgewiesen – übersiedelte das Theater. Die neuen Räumlichkeiten befanden sich in der ehemaligen Galerie des Kunsthändlers Wawra, im dritten Bezirk in der Lothringerstraße 14. Es waren zwar wieder Kellerräumlichkeiten, allerdings boten sie weit mehr Platz als das alte Quartier. Die Umgestaltung dieser Theaterräume wurde von dem Architekten Gottfried F. Berger geleitet und teilweise von ausländischen Mäzenen finanziert. Auch sollte eine neu gegründete Gesellschaft der Theaterfreunde diesem Theater beistehen, zu deren Ehrenmitgliedern unter anderem Alma Mahler, Franz Werfel und Franz T. Csokor zählten.¹⁹⁵ Über dem Eingang befanden sich Maskenplastiken eines Bildhauers Schloß¹⁹⁶. Die Räumlichkeiten wurden als den „modernen Tendenzen“ entsprechend empfunden, sowohl in den Punkten der architektonischen Gliederung, der Beleuchtungssituation und auch der übrigen Ausstattung. Dieser Ansatz sollte sich in den geplanten Inhalten der Stücke, die gezeigt wurden, widerspiegeln. Die Innenraumgestaltung des neuen und nun umbenannten Theaters, dem „Modernen Theater am Schwarzenbergplatz“, hatte Berzeviczy übernommen. Er dekorierte laut Wiener Zeitung das Foyer äußerst bunt.¹⁹⁷ Seinen eigenen Angaben¹⁹⁸ zufolge bemalte er den Zuschauerraum mit Theaterbesuchern, die in Logen saßen. Die „Neue Freie Presse“ erklärt diese differenzierten Sichtweisen: *„[...] Ja sogar schon vom Foyer, aus dem zwei breite Treppen in das Parkett führen, ist der Blick auf die Bühne frei, da diese beiden Eingänge weder Türen noch Vorhänge haben, so daß eine Einheit zwischen Vorraum, Zuschauerraum und Bühnenraum erreicht ist.“*¹⁹⁹ Es handelte sich also dabei um einen Gesamtraum, dessen Eindruck auch noch durch die Tatasche verstärkt wurde, dass kein Vorhang den Bühnen- und Zuschauerraum trennte. Die erste Vorstellung fand hier am 2. November 1937 statt. Bevor die politischen Umstände die Schließung des Theaters zur Folge mit sich gebracht hatten, wurden in der neuen Spielstätte überhaupt nur vier dramatische Werke aufgeführt. Diese von Berzeviczy gefertigte Raumgestaltung ist nicht mehr erhalten, da sie zweimal

¹⁹⁵ Mayer 1994, S. 170-172.

¹⁹⁶ Der Vorname dieses Künstlers geht aus keiner der Quellen hervor.

¹⁹⁷ vgl. Wiener Zeitung 23.10.1937, S. 8.

¹⁹⁸ Bestand OKZ Transkription eines Interviews auf Kassette.

¹⁹⁹ Neue Freie Presse 19.10.1937, S. 10.

überstrichen wurde bevor sie endgültig durch Bombenschäden im Zweiten Weltkrieg verloren ging.²⁰⁰ Inwieweit Berzeviczy auch für das Jüdische Kulturtheater Entwürfe gefertigt hat ist unklar. Die Vermutung liegt nicht nur aufgrund der Nennung in der Adressliste nahe, sondern auch deshalb, weil dieses Theater kurz vor seiner Schließung von E. Jubal als Direktor übernommen wurde.

Berzeviczy entwarf außerdem Bühnenbilder und Kostüme für das am Akademietheater geplante Stück „Aimeé“. Die Handlung drehte sich um die Französische Revolution,²⁰¹ Hilde Wagener sollte die Titelrolle spielen. Zu dieser Aufführung kam es jedoch nie, da die Nationalsozialisten deren Produktion stoppten. Diese für 1938 geplante Inszenierung fiel dem politischen Machtwechsel in Österreich zum Opfer. Allerdings blieben einige Entwürfe zu dieser Inszenierung im Privatbesitz Berzeviczys und befinden sich daher im Oskar-Kokoschka-Zentrum. Der Entwurf für die Vorankündigung (Abb. 107) und der eines Bühnenbildes (Abb. 108) lassen auf eine üppige und vom Barock inspirierte Inszenierung schließen.²⁰² Berzeviczys endgültiges Verlassen Wiens in Richtung Italien folgte kurze Zeit darauf. Es fiel somit in die Zeit um den sogenannten „Anschluss“ Österreichs an Deutschland²⁰³. Auch sein Vertrauter und Freund Professor Wimmer-Wisgrill hatte zum Verlassen Wiens geraten.²⁰⁴

²⁰⁰ Patka 1988, S. 11.

²⁰¹ Die Übersetzung dieses Stücks aus dem Französischen stammte von der Kunstkritikerin Bertha Zuckerhandl.

²⁰² Eventuell darüber hinaus vorhandenes Material ist zum Zeitpunkt der Entstehung der vorliegenden Arbeit nicht einsehbar gewesen, da die Bestände des Burgtheaters und somit auch die des Akademietheaters unaufgearbeitet und zudem unzugänglich sind.

²⁰³ Berzeviczy schilderte in einem Interview: „*Wir sind dann zu Weihnachten nach Österreich zurückgekehrt. Im Februar fing es dann an. Die Naziagitation war nicht mehr zu übersehen. [...] Den Einzug von Hitler in Wien hab ich mir angeschaut. Ich bin beim Burgtor gestanden. Der Ring war voller Menschen. Die Flugzeuge sind sehr tief geflogen. Als Hitler vorbeigefahren ist, war er ganz wie aus Elfenbein. Die Leute waren wie verrückt. Am Schwarzenbergplatz sind sie auf den Bäumen gesessen um Hitler zu sehen. Ich bin auch auf den Heldenplatz gegangen, es war ja nah bei meiner Wohnung. Der ganze Platz war schwarz, so viele Menschen sind herumgestanden. Die besten jungen Leute waren plötzlich alle Nazis.*“ (siehe Jelinek 2008, S. 42-43.)

²⁰⁴ Kat. Ausst. AK 1988, S. 23.

5.3. Bühnenkostüme

Berzeviczy entwarf auch Bühnenkostüme für Inszenierungen am Burgtheater. So entstanden Primadonnen-Bühnenroben, gesichert für Nora Gregor in der Inszenierung von Karl Eidlitz, „Zwei Mütter“²⁰⁵, das am 23. Februar 1937 seine Premiere feierte.²⁰⁶ In der Zeitschrift „Die Bühne“ wurden im Rahmen der Besprechung mehrere Zeichnungen abgedruckt (Abb. 109). Diese Kostüme waren von für Berzeviczy typischen Formen bestimmt. Das Bühnenstück fand keinen sonderlichen Zuspruch und wurde bereits einen Monat später wieder abgesetzt. Die Kostümausstattung für Hilde Wagener in dem Theaterstück „Der Meister von Palmyra“²⁰⁷, das am 14. Oktober 1937 erstmals im Burgtheater aufgeführt wurde, stammte ebenfalls von Berzeviczy. Auch dazu gab es zwei Zeichnungen von Berzeviczy, publiziert wurden diese wiederum in der Zeitschrift „Die Bühne“. Bei beiden Stücken wurden das Bühnenbild und die weiteren Kostüme von Remigius Geyling²⁰⁸ ausgestattet. Wie es zu diesen gesonderten Aufträgen der Extra-Ausstattung für zwei damalige weibliche Stars²⁰⁹ kam, kann nur mehr vermutet werden. Es ist durchaus möglich, dass es durch die veränderte Situation in der Ausstattung der Bühnenstücke dazu kam. In den zwanziger Jahren änderte sich nämlich das bisherige Fundustheater. Hierbei wurde die Dekoration der Stücke aus dem vorhandenem Fundus entnommen und für eine individuell gestaltete Inszenierung jedes einzelnen Stückes verwendet.²¹⁰ Die wirtschaftlichen Umstände erlaubten hier nur eingeschränkten Aufwand, so wurden die Schauspieler größtenteils weiterhin aus dem Fundus eingekleidet und nur für Berühmtheiten

²⁰⁵ Es handelte sich dabei um ein Schauspiel in sechs Bildern von Zoe Akins nach einer Novelle von Edith Warton. Es gab zehn Aufführungen vom 23.2 bis zum 22.3.1937.

²⁰⁶ Theaterzettel: Burgtheater, Samstag den 6. März 1937 (Bestand ÖTM)

²⁰⁷ Es handelte sich dabei um eine dramatische Dichtung in sieben Bildern von Adolf von Wildbrandt, die Regie führte in dieser Inszenierung Friedrich Rosenthal. Es gab zwölf Aufführungen vom 14.10 bis zum 11.11.1937.

²⁰⁸ Remigius Geyling (1878 – 1974) war von 1922 bis 1946 Ausstattungsvorstand am Burgtheater, in dieser Zeit erfand er die farbige Horizontalprojektion, die eine wichtige Innovation für die Bühnenbildgestaltung darstellte. Seine Ausbildung hatte er an der Kunstgewerbeschule in Wien absolviert, in der er 1926 auch unterrichtete. Er entwarf auch für den Film und arbeitete als Grafiker. (siehe Mayerhöfer 1971, S. 8-9.)

²⁰⁹ Beide Damen sind auf seiner persönlichen Adressliste angeführt, des Weiteren auch Monsieur et Madame Karl Eidlitz mit der Anschrift, Wien I Burgtheater.

²¹⁰ Mayerhöfer 1971, S. 16.

wurden neue Kostüme geschaffen. Dies schien auch bei den zwei zuvor genannten Inszenierungen der Fall gewesen zu sein. Auffallend ist, dass die Ausstattung Berzeviczys für den jeweiligen Star der Aufführung nicht auf den Theaterzetteln²¹¹ vermerkt wurde.

5.4. Entwürfe für Bühnenkostüme

Im Oskar-Kokoschka-Zentrum befinden sich weitere Kostümentwürfe aus den dreißiger Jahren. Die Zeichnungen zur Operette „Orpheus in der Unterwelt“ entstanden 1930 (Abb. 110). Das Stück war drei Jahre zuvor in einer Inszenierung an der Volksoper in Wien gezeigt worden. Anzunehmen ist, dass es sich bei diesen Zeichnungen um im Unterricht entstandene Skizzen ohne direkten Zusammenhang mit einer Inszenierung handelte. Die klare Linienführung, die androgynen Figuren, die Empire-Taille, die Abstufung der Gewänder sowie die Betonung der Senkrechten erinnert stark an französische Modelle wie beispielsweise Stücke des Modeschöpfers Paul Poiret²¹². Zwei Jahre später folgten weitere Entwürfe für „Madame Butterfly“ (Abb. 111). Die Zeitspanne von zwei Jahren zeigt klar und deutlich die zeichnerische Entwicklung Berzeviczys. Seine Linienführung wurde lockerer und die Darstellung gesamtheitlich detaillierter und raffinierter. Die verwendete Vogelperspektive weist auf eine vermehrte Auseinandersetzung mit asiatischen Darstellungstraditionen hin. Sowohl die Perspektive als auch der dargestellte Paravent weisen auf eine Beschäftigung mit japanischer Kunst hin. Für welche Bühnen diese Stücke geplant waren oder ob es sich um Themenstellungen im Unterricht handelte bleibt offen. Seit ihrer Entstehung hatte die Oper „Madame Butterfly“ von Giacomo Puccinis maßgeblich zur vermehrten Rezeption japanischer Kunst und Kultur beigetragen. Ebenso wie „Turandot“, eine weitere Oper Puccinis, stellt dies einen wichtigen Baustein in der Orient-Rezeption in Europa dar. Die größte umgesetzte Inszenierung mit Kostüm und Bühnenbild von

²¹¹ So war auf dem Theaterzettel des Burgtheaters vom 6. März 1937 für das Stück „Zwei Mütter“ auffälligerweise eine detaillierte Auflistung der Leihgeber der Pelze, Schuhe und Möbel, aber keinerlei Verweis auf Berzeviczys Tätigkeit vermerkt.

²¹² Paul Poiret veranstaltete 1923/24 eine vielbeachtete Redoute in Wien, die in Folge eine Rezeption der Formensprache des französischen Designers ausgelöst hatte.

Berzeviczy-Pallavicini entstand erst im Jahr 1978 an der Wiener Staatsoper: „Der junge Lord“.²¹³

6. Mode

„Ziehen sie eine Frau an! Was trägt die Dame von Morgens bis zum Abend, im Bad, Theater, beim Dancing?“²¹⁴

Professor Wimmer-Wisgrill, von dem diese Aufgabenstellung stammte, leitete die Werkstätte für Mode und Textilarbeit an der Kunstgewerbeschule von 1925 an.²¹⁵ Die Werkstätten der Fachklasse befanden sich in der Marxergasse im dritten Bezirk in Wien.²¹⁶ In diesen Räumlichkeiten der Kunstgewerbeschule fand Friedrich von Berzeviczy sein erstes Atelier. Sein Professor gestattete ihm, sich von den anderen Studierenden abzuschotten. In dem sogenannten „Zelt“²¹⁷, einem durch Textilien abgetrennten Bereich der nur von Berzeviczy und seinem Professor Wimmer-Wisgrill betreten werden durfte, fand er ungestörte Arbeitsbedingungen vor. Einige Entwürfe für Damenbekleidung aus dieser Anfangszeit Berzeviczys an der Kunstgewerbeschule existieren bis heute. Inwieweit es zur Umsetzung von Stücken kam, bleibt unklar, da keine Kleidungsstücke erhalten geblieben sind. Der Entstehungszeit dieser Arbeiten waren große modische Wandel vorangegangen. Um die Jahrhundertwende hatte die Kleiderreform eine grundlegende Veränderung für die Frauenbekleidung eingeleitet. Das bis dahin obligatorische Korsett wurde sukzessive als obsolet erklärt. In Zusammenhang mit der dadurch entstandenen Suche nach neuen Formen der Frauenbekleidung begannen zahlreiche Künstler Kleider zu entwerfen, wie beispielsweise Gustav Klimt²¹⁸, Josef Hoffmann, Kolo Moser, Dagobert Peche und Alfred Roller. Auch Adolf Loos hatte sich auf theoretischer Ebene des Textes zur Bekleidung geäußert. Ab 1911 existierte eine eigene Modeabteilung in der Wiener Werkstätte, die bis

²¹³ Die Uraufführung von Hans Werner Henzes Stück fand nicht den erwünschten Anklang, die Ausstattung Berzeviczy-Pallavicinis wurde in der Kritik als märchenhaft und phantasiereich erwähnt. (siehe Die Bühne Nr. 7/1978, S. 9. und S. 17.)

²¹⁴ Die Bühne Nr. 411/1935, S. 34.

²¹⁵ Fliedl 1986, S. 400.

²¹⁶ Kat. Ausst. AK 1983, S. 6.

²¹⁷ Bestand OKZ Transkription eines Interviews auf Kassette.

²¹⁸ Um 1905 wurden erste Wiener Entwürfe für Reformkleider veröffentlicht, diese stammen von Gustav Klimt und Emilie Flöge.

1922 von Wimmer-Wisgrill geleitet wurde. Der Schwerpunkt dieser Kreationen lag – ähnlich wie bei den einige Jahre zuvor entstandenen Künstlerkleidern – auf den Stoffen, der Farbe und den verzierenden Dekorationen. Auf einer Postkarte für die Wiener Werkstätte nach einem Entwurf Wimmer-Wisgrills (Abb. 112) zeigt sich unverkennbar die Betonung des geblühten Stoffmusters am Oberteil. In manchen Zeichnungen Berzeviczys sind Anlehnungen an dieses Konzept der Musterdominanz der verwendeten Stoffe vorhanden, wie an dem Entwurf für ein Ensemble mit Pelerrine (Abb. 113) aus dem Jahr 1928 zu erkennen ist. Auch der französische Modezar Paul Poiret verwendete Stoffe der Wiener Werkstätte in seinen Kreationen. Die Kleidungsstücke der Wiener Werkstätte waren nie zur Bekleidung für die breite Masse geworden. Diese teilweise sehr ausgefallenen Modelle waren nicht als Alltagskleidung konzipiert gewesen. Teilweise wurden sie etwa im Sinne einer harmonischen Übereinstimmung auch auf Einrichtungsgegenstände abgestimmt.²¹⁹ Berzeviczys Modezeichnungen sind, wie Gerda Buxbaum treffend bemerkte, oft schwierig abzugrenzen – zwischen den Bereichen Theater-, Faschingskostüm und Modeentwurf.²²⁰ Gut erkennbar ist dies an dem in Schwarz und Rot entstandenen Kleiderentwurf mit Maske (Abb. 114). Viele seiner Entwürfe einte in der Grundform der betonte Oberkörper und ein ausladender Rockschnitt, so auch in dem zuvor aufgezeigten Beispiel. Die Silhouette eines schlanken Oberkörpers mit ausladendem Rock kam auch immer wieder in Modezeichnungen Wimmer-Wisgrills vor. Die Kombination wurde hier allerdings anders proportioniert, mit einer nach unten versetzten Taille und folglich einem verlängerten Oberkörper. Die schmale Taille stellt einen Rückgriff auf die Mode vor der Reformbewegung dar. Berzeviczys Entwürfe orientierten sich damit an zeitlich vorangegangenen Modellen. Auch das Thema der in den zwanziger Jahren sehr beliebten Revue findet sich in den Modezeichnungen Berzeviczys. Einige Entwürfe für Revuekostüme wurden im Ausstellungskatalog zum 60-jährigen Bestehen der Kunstgewerbeschule abgedruckt und waren folglich wohl auch auf der Ausstellung gezeigt worden. Typisch für diese Zeichnungen war die extreme Freizügigkeit der Modelle, es wurde mehr gezeigt als verdeckt. Ein

²¹⁹ Buxbaum 1986, S. 218-268.

²²⁰ Buxbaum 1986, S. 265.

der Gruppe der Faschingskostüme zuzuordnender Entwurf zeigt ein etwas später entstandenes Modell. Das aus dem Jahr 1933 stammende Kostüm war ganz und gar aus Blüten zusammengesetzt, es trägt den Titel „costum pour un carnaval“ (Abb. 115). Der zusätzlich vorhandene Schleier zeigt wieder die Rezeption von Orientalischem und verwandelte die Trägerin in ein elfenhaftes Phantasiewesen. Ein weiteres Kostüm mit auffälliger Hosenform und Kopfbedeckung (Abb. 116) gehört wohl auch in die Kategorie der stilistisch nicht klar zuordenbaren Modelle. Es erinnert stark an eine vorausgegangene Kreation von Paul Poiret (Abb. 117). Die Betonung der Beine und des Kopfschmuckes ist eine ähnliche, auch wenn die gesamte Form bei Berzeviczy schlanker dargestellt ist und keine Akzentuierung der Hüft- und Bauchzone erfuhr. In einer von Berzeviczys Beurteilungen durch seinen Professor Wimmer-Wisgrill am Beginn seines Studiums hieß es: *„Modeentwürfe, Textilentwürfe, Reklamearbeiten, Theaterfigurinen und Innenarchitektur. Ungewöhnlich große schöpferische Begabung mit sehr cultiviertem Geschmack!“*²²¹ Diese schöpferische Begabung kann in der Vielfalt der Modeentwürfe und den unterschiedlichsten Inspirationsquellen, die dort vorhanden waren, gesehen werden. Einige Entwürfe waren geprägt von regionalen Trachten oder historischen Epochen, wie beispielsweise dem Barock und dem Rokoko²²². Die fallweise orientalisches inspirierten, ausgefallenen Formen der Kostüme erinnern an Entwürfe des russischen Malers und Bildhauers Léon Bakst. Diese zu Beginn des Jahrhunderts für die „Ballets Russes“ entstandenen Kostüme könnten durchaus Vorbilder für Berzeviczy gewesen sein. Darüber hinaus gibt es auch Zeichnungen die eindeutig auf die Auseinandersetzung mit „primitiven Kulturen“ und deren Bekleidung schließen lassen, wenn etwa das Kostüm auf einen Lendenschurz, ein Kragenelement und eine Kopfbedeckung (Abb. 118) reduziert war. Einige weitere Entwürfe sind ebenso freizügig und ebenfalls oberkörperfrei.²²³ Aus einer gänzlich anderen Richtung scheinen die Vorbilder für ein avantgardistisch anmutendes Modell (Abb. 119) zu kommen. Das Cape lässt an militärische Uniformen denken, auch die dunkelblauen Verbrämungen unterstreichen diesen Eindruck. Die Verzie-

²²¹ Bestand OKZ: Katalog der Kunstgewerbeschule Wien aus dem Studienjahr 1927/28.

²²² Diese Stücke erinnern teils auch an Entwürfe von Professor Ladislaus Czettel.

²²³ vgl. Abb. 43.

rungen am Cape wirken in diesem Zusammenhang wie abstrakt umgesetzte Orden beziehungsweise Auszeichnungen. Die Frisur dagegen scheint von kubistischen Skulpturen und Mobiles inspiriert. Alle diese Entwürfe entstanden Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre – wahrscheinlich im Unterricht an der Kunstgewerbeschule. Die Entwicklung der erhaltenen Stücke zeigt eine zunehmende Auseinandersetzung mit Bühnen- und Theaterkostümen und einen starken Bezug zu französischer Mode und Arbeiten der Wiener Werkstätte.

Die Aufmachung der Modezeitschriften der zwanziger und dreißiger Jahre war geprägt von Modezeichnungen, die als Illustrationen dienten. Mit Berzeviczys Emigration nach Italien begann auch seine umfassende Tätigkeit in diesem Bereich der Mode. In Österreich hatte er teilweise Illustrationen für die Zeitschrift „Die Bühne“²²⁴ geschaffen, allerdings in geringerem Ausmaß. Er arbeitete umfassend für die Zeitschrift „Belleza“. Darüber hinaus hatte Camela Haerdtl ihm den Kontakt zu dem italienischen Architekten Gio Ponti vermittelt. Mit diesem zusammen arbeitete er an der Zeitschrift „Domus“. Außerdem war er für zahlreiche weitere italienische Magazine wie „Fili“, „Scena illustrata“ und „Aria d'Italia“²²⁵ tätig.

²²⁴ So hatte er für diese Ausgabe nicht nur das Titelblatt gestaltet, sondern auch zahlreiche Zeichnungen für Kostüme und Masken im Inneren der Zeitschrift. (siehe Die Bühne Nr. 418/1936)

²²⁵ Für „Aria d'Italia“ entstanden viele grafische Arbeiten und auch kostspielige Hefte auf Seide und Transparentpapier.

Resümee

Die Werke im Frühwerk Friedrich von Berzeviczys sind geprägt von der Förderung seiner Professoren Eduard Wimmer-Wisgrill und Josef Hoffmann. Die weitere Orientierung an den Arbeiten der Wiener Werkstätte und deren Mitarbeitern wird anhand der Formensprache sowie der Aufgabenstellung für einen vermögenden Kundenkreis deutlich. In den Werken des Künstlers manifestiert sich dies als „Kunst des Luxus“. Das Spannungsfeld von Luxus und reduzierter Funktionalität spielt eine maßgebliche Rolle in Berzeviczys Arbeiten. Es handelt sich hier zwar um exzentrisches, aber dennoch von der Formensprache und Funktionalität der Moderne geprägtes Design. Seine Innenraumgestaltungen bezeugen diese Vermischung aus Art Déco, Luxus und Moderne. Auch in der Künstlerpersönlichkeit Friedrich von Berzeviczy existierte der Gegensatz von arm – reich, dies spiegelt sich in seinen Arbeiten wider. Nicht nur in der Kombination seiner entwickelten Formensprache war er frei, auch die ungebundene Anwendung von Entworfenem in den unterschiedlichsten Funktionszusammenhängen prägte seine Arbeiten. So finden sich teilweise ähnliche Motive immer wieder in verschiedenen Werken. Die Ästhetisierung der Welt, sowie der Wille zur Repräsentation eines surrealen Luxus, sind fast allen seinen Werken gemeinsam. Berzeviczys frühe Arbeiten im Bereich der bildenden Kunst zeigen ein reiches Experimentieren mit verschiedenen Stilen und Techniken. Eine Vorliebe für grafische Arbeiten in Mischtechnik zeichnete sich hier ab. Stilprägend war zudem sicherlich sein Parisaufenthalt im Jahr 1929/30. Wahrscheinlich fand er dort zu einem seiner beliebtesten Themen, dem Orient – sowohl als Bildinhalt und darüber hinaus auch als Inspiration auf technischer Ebene. Diese Themenstellung des Orients setzte er auch in seinen angewandten Arbeiten um. Viele seiner Werke bezeugen eine intensive Auseinandersetzung mit Musikstücken und deren Inhalten beziehungsweise Themen. Seine häufig zitierten Vorbilder wie Dagobert Peche, Aubrey Beardsley und die Wiener Werkstätte konnten in der vorgelegten Arbeit im vorgeführten Vergleich um phantastische Künstler und internationale Vorbilder erweitert werden. Die Zeitlosigkeit seines Frühwerks beruht nicht nur auf der innovativen Formensprache

sondern auch dem psychologischen Aspekt seiner Arbeit, dem traumhaft-überhöhten Ort, der die Seligkeit des Paradieses verspricht und somit aus dem Betrachter einen Reisenden in diesem verbildlichten Märchen macht. Was den Großteil von Berzeviczys Arbeiten eint, war sein Umgang mit Raum und zwar konkret: Die Schaffung von neuem Raum im Sinne einer fremden Welt. Es entstanden so Parallelwelten und Paradiesgärten mit immer wiederkehrenden orientalischen Motiven und Szenen. Der Aspekt der Inszenierung spielt sowohl hier als auch bei seinen weiteren Kunsträumen wie beispielsweise in Schaufenstern und in Bühnenbildern eine wesentliche Rolle. Was Berzeviczy überdies mit seiner Kunst verband war die Selbstdarstellung seiner Person oder im Falle der Kunst die Inszenierung seiner Werke. Bei der Betrachtung seiner Wunderwelten fällt die Inexistenz jeglicher Kritik auf, der Zustand eines wunderschönen Traumes oder Rauschzustandes wird evoziert. So ist das Frühwerk Friedrich von Berzeviczys der Phantastischen Kunst zuzuordnen und entführt den Betrachter in „Eine andere Welt“.

Anhang

Zeitzeugen

An dieser Stelle sei nochmals ein großes Dankeschön für die Hilfsbereitschaft und die weiterführenden Gespräche an alle Zeitzeugen ausgesprochen. Den Großteil der Zeitzeugen verband eine persönliche Beziehung zu Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini, daher wurde das Quellenmaterial aus den Interviews auch unter Berücksichtigung dieser Tatsache verwendet.

Dr. Gotthard Böhm: Verband seit den frühen 1970er Jahren eine enge Freundschaft mit Berzeviczy-Pallavicini, die beiden hatten sich im Rahmen der beruflichen Tätigkeit Böhms als Redakteur der Presse kennen gelernt.

Dr. Erika Patka: Der ehemaligen Leiterin des Oskar-Kokoschka-Zentrums ist es zu verdanken, dass Berzeviczy-Pallavicini eine Einzelausstellung gewidmet wurde und dieses heute über einen umfangreicher Bestand von Werken Berzeviczy-Pallavicinis verfügt.

Prof. Sepp Moosmann: War selbst noch Schüler Professor Wimmer-Wisgrills und leitete die Fachklasse für Teppich und Textil an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Irene Haerdtl: War die Schwiegertochter Camela Haerdtls und kannte Berzeviczy-Pallavicini als Freund des Hauses persönlich.

Dr. Axel Hubmann: Sohn des Fotografen Franz Hubmann, der mit Berzeviczy-Pallavicini befreundet war und in dessen privaten Nachlass zahlreiche Fotografien zu Werken Berzeviczys vorhanden sind.

Bestände

Ab 1986 kam es zu Schenkungen an das *Archiv der Hochschule für angewandte Kunst, das Oskar-Kokoschka-Zentrum*, die einen Großteil der dort heute vorhandenen Werke von Berzeviczy-Pallavicini im Ausmaß von etwa 330 Werken ausmachen. Im selben Jahr kam es auch zur Auflösung seiner Pariser Wohnung.²²⁶ Im *Wiener Stadt- und Landesarchiv* in der biografischen Sammlung werden diverse Artikel sowie Meldebescheide über seine Anschrift in den dreißiger Jahren in Wien verwahrt. In der *Zuckerbäckerei Ch. Demel's Söhne GmbH* existiert ein unaufgearbeiteter Bestand an Zeichnungen und Skizzen, die im Zusammenhang mit der Tätigkeit Berzeviczys für das Haus entstanden, sowie eine private Adressliste Berzeviczys aus den dreißiger Jahren. Die *Porzellanmanufaktur Augarten* beherbergt einige Stücke Berzeviczys aus der Zwischenkriegszeit sowie Zeichnungen und Pausen zu Entwürfen für Dekors. Diese Bestände sind jedoch zum Zeitpunkt der Entstehung der vorliegenden Arbeit noch nicht aufgearbeitet gewesen. Im ebenso unaufgearbeiteten Archiv der Firma *J. & L. Lobmeyr* befindet sich wahrscheinlich Material zur zweiten Innenraumgestaltung der Zuckerbäckerei Demel. In der *Galerie Westlicht* wird der Nachlass von Udo Proksch verwahrt, in dem sich einige Fotos, Demel Verpackungen sowie Schriftverkehr zu Verkauf und Denkmalschutz des Hauses befinden. Im *Theatermuseum* in Wien sind zahlreiche Fotos zur Inszenierung „Der junge Lord“ vorhanden. Sowohl in der *Wien Bibliothek im Rathaus* als auch der *Österreichischen Nationalbibliothek* sind einige Autografen und Bilder archiviert. Das *Museum für angewandte Kunst* in Wien verfügt über Bestände an Porzellan sowie über einige Grafiken und Bilder.

Keine Bestände waren zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Diplomarbeit in den folgenden Institutionen vorhanden:

Der österreichischen Galerie – Belvedere, dem Museum Leopold, dem Jüdisches Museum Wien, im Hofmobiliendepot – Möbelmuseum Wien, der Sammlung der Modeschule Hetzendorf, der Firma Kalmar, der Firma Backhausen, dem ehemaligen k.k. Juwelier Köchert.

²²⁶ Laut Gedächtnisprotokoll: Gespräch mit Irene Haerdtl am 24.3.2009, befand sich diese Wohnung Berzeviczy-Pallavicinis in der Rue Saint-Honoré.

Abkürzungen

AK	-	Universität/Hochschule für angewandte Kunst
DEM	-	Zuckerbäckerei, Ch. Demel's Söhne GmbH
KGS	-	Kunstgewerbeschule Wien
MAK	-	Museum für angewandte Kunst Wien
OKZ	-	Oskar-Kokoschka-Zentrum
	-	Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien
ÖNB	-	Österreichische Nationalbibliothek
ÖTM	-	Österreichisches Theatermuseum
PMA	-	Porzellanmanufaktur Augarten, Wien
WBR	-	Wienbibliothek im Rathaus
Abb.	-	Abbildung
Inv. Nr.	-	Inventar – Nummer
vgl.	-	vergleiche

Literaturverzeichnis

Das folgende Literaturverzeichnis ist in vier Teile gegliedert: einen allgemeinen Teil, einen Abschnitt der Ausstellungs-Kataloge behandelt, darauf folgen Zeitschriften und Zeitungen und zuletzt eine Liste der verwendeten Lexika.

Baret 1974

Cyril Baret, Op Art, Köln 1974.

Bayer 1990

Patricia Bayer, Art Deco Interieur, Raumgestaltung und Design der 20er und 30er Jahre, München 1990.

Berzeviczy-Pallavicini 1976

Federico von Berzeviczy-Pallavicini, Die k.k. Hofzuckerbäckerei Demel: Ein Wiener Märchen, Wien 1976.

Beyerle 2006

Tulga Beyerle/Karin Hirschberger, Designlandschaft Österreich: 1900 – 2005, Basel 2006.

Bichler 1995

Susanna Bichler, Galerie Würthle, Wien 1995.

Boltenstern 1935

Erich Boltenstern, Wiener Möbel, Stuttgart 1935.

Buxbaum 1986

Gerda Buxbaum, Mode aus Wien 1815 -1938, Wien 1986.

Chlache 1990

Fayez Chlache, Hauptquartier Demel, Wien 1990.

Day 2002

Susan Day, Art deco and modernist carpets, London 2002.

Dobrowski 1937

Josef Dobrowski, Das Erlebnis der Farbe, in: Neues Leben in Kunst und Technik in Österreich, Weltausstellung Paris 1937, Wien 1937.

Eisinger 1993

Antje Eisinger, Die kleine Insel, Dokumentation und Untersuchung eines Theaters für 49 im österreichischen Ständestaat und während der nationalsozialistischen Okkupation bis Juni 1938, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1993.

Fellerer 1995

Gotthard Fellerer, Die Tücke der Harmlosigkeit Österreich und seine bildende Kunst im Dritten Reich, eine collagierte Paraphrase auf die österreichische Tragödie der enttäuschten Hoffnung, Wiener Neustadt 1995.

Feuerstein 1965

Günther Feuerstein, Moderne Kunst in Österreich, Wien 1965.

Flöge 1929

Mathilde Flöge, Die Wiener Werkstätte 1903 – 1928, Wien 1929.

Frank 1922

Josef Frank, Über die Zukunft des Kunstgewerbes, in: Der Architekt 1921/22, XXIV. Jg., H. 5/6, Wien 1922.

Fliedl 1986

Gottfried Fliedl/Oswald Oberhuber, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918, Salzburg/Wien 1986.

Gallian 1997

Anita Gallian, Wiener Gobelinmanufaktur 1921 – 1987, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1997.

Hemming 1999

Charles Hemming/Gavin Stamp, The Folding Screen, London 1999.

Hofmann 1937

Else Hofmann, Die neuen Arbeiten der Wiener Porzellanmanufaktur Augarten A.G., in: Österreichische Kunst Jg. VII., Heft 5, Wien 1937.

Jelinek 2008

Gerhard Jelinek, Nachricht aus dem 4. Reich, Wien 2008.

Koller 1987

Gabriele Koller, Die Radikalisierung der Phantasie, Design aus Österreich, Salzburg 1987.

Koller 1988

Gabriele Koller, Die Auflösung der Dinge, in: Erika Patka (Hg.), Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini, Poesie der Inszenierung, (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst Wien), Wien 1988.

Kuenburg 1933

Kuenburg Mauricette, Neue Wiener Gobelins der Wiener Gobelin-Manufaktur, in: Profil, Jg. 1, H. 10, 1933, S. X., Wien 1933.

Lederer 1986

Herbert Lederer, Bevor alles verweht ..., in: Wiener Kellertheater 1945 bis 1960, Wien 1986.

MacKenzie 1995

John M. MacKenzie, *Orientalism: History, theory and the arts*, New York 1995.

Mayer 1994

Ulrike Mayer, *Theater für 49 in Wien 1934 – 1938*, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1994.

Mayerhöfer 1970

Josef Mayerhöfer (Hg.), *Richard Teschner, Puppenspieler, sezessionistischer Künstler*, Wien 1970.

Mayerhöfer 1971

Josef Mayerhöfer (Hg.), *Remigius Geyling, Bühnenbildner zwischen Jugendstil und Expressionismus*, Wien 1971.

Neuwirth 1974

Waltraud Neuwirth, *Wiener Keramik*, Wien 1974.

Neuwirth 1990

Waltraud Neuwirth, *Vom Spätbarock zum Art Deco, Wiener Porzellan im Zeichen des Bindenschildes*, Wien 1990.

Patka 1988

Erika Patka, *Friedrich Berzeviczy-Pallavicini*, in: Erika Patka (Hg.), *Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini, Poesie der Inszenierung*, (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst, Wien), Wien 1988.

Prosl 1947

Robert M. Prosl, *Die Theater für 49 Vortrag*, in: *Jahrbuch, Der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1946/47* (gehalten im Institut für Theaterwissenschaften der Universität Wien am 22. März 1946), Wien 1947.

Rochowanski 1930

Leopold W. Rochowanski (Hg.), *Ein Führer durch das österreichische Kunstgewerbe*, Wien/Leipzig 1930.

Roth 1981

Josef Roth, *Die Geschichte von der 1002. Nacht*, Köln 1981.

Schleif 2004

Nina Schleif, *Schaufensterkunst*, 2004.

Schurian 2005

Walter Schurian, *Phantastische Kunst*, Köln 2005.

Troy 2003

Nancy Troy, *Couture Culture, A study in Modern Art and Fashion*, Massachusetts 2003.

Vereinigung ehemaliger Theresianisten o. J.

Vereinigung ehemaliger Theresianisten (Hg.), Album der Theresianischen Akademie 1910 – 1938, Wien o. J.

Völker 1984

Angela Völker, Wiener Mode + Modefotografie, Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911 – 1932, München 1984.

Völker 1990

Angela Völker, Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910 – 1932, Wien 1990.

Wahl 2004

Niko Wahl, Verfolgung und Vermögensentzug Homosexueller auf dem Gebiet der Republik Österreich während der NS-Zeit, Wien/München 2004.

Wallner 2009

Martina Wallner, Haus & Garten – Frank & Walch, Ein Beitrag zur österreichischen Wohnkultur, techn. Diss. (ms.), Graz 2009.

Weibel 2005

Peter Weibel, Beyond Art: A Third Culture a comparative study in cultures art and science in the 20th century Austria and Hungary, Wien/New York 2005.

Kataloge

Kat. Ausst. AK 1980

Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Hg.), Neues Wohnen, Wiener Innenraumgestaltung 1918 – 1938 (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst Wien 1980), Wien 1980.

Kat. Ausst. AK 1982

Oswald Oberhuber (Hg.), Die verlorenen Österreicher 1918 – 1938, Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst Wien 1982), Wien 1982.

Kat. Ausst. AK 1983

Hochschule für angewandte Kunst (Hg.), Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, Modeentwürfe 1912 – 1917 aus dem Besitz der Hochschule für angewandte Kunst (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst Wien Jänner/Februar 1983), Wien 1983.

Kat. Ausst. AK 1985

Astrid Gmeiner/Gottfried Pirhofer, Der österreichische Werkbund, Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst Wien 1985), Salzburg/Wien 1985.

Kat. Ausst. AK 1988

Erika Patka (Hg.), Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini, Poesie der Inszenierung, (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst Wien 1988), Wien 1988.

Kat. Ausst. AK 1991

Erika Patka/Wilhelm Holzbauer, Kunst: Anspruch und Gegenstand, von der Kunstgewerbeschule zu Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918 – 1991 (Kat. Ausst. Universität für angewandte Kunst Wien 1991) Wien 1991.

Kat. Ausst. AK 2000

Erika Patka (Hg.), Berthold Löffler: Vagant zwischen Secessionismus und Neobiedermeier (Kat. Ausst. Universität für angewandte Kunst Wien, März 2000), Wien 2000.

Kat. Ausst. AK 2009

Patrick Werkner (Hg.), Grafikdesign von der Wiener Moderne bis heute, Von Kolo Moser bis Stefan Sagmeister (Kat. Ausst. Universität für angewandte Kunst Wien 2009), Wien 2009.

Kat. Ausst. Guggenheim Museum NY 1993

Susan Hirschfeld/Wassily Kandinsky, Watercolours by Kandinsky (Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York 1993), New York 1993.

Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2005

Tayfun Belgin (Hg.), Harem, Geheimnis des Orients (Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2005), Krems 2005.

Kat. Ausst. KGS 1929

Kunstgewerbeschule (Hg.), Ausstellung von Schülerarbeiten aus Anlass der Vollendung des 60. Bestandsjahres der Anstalt (Kat. Ausst. Kunstgewerbeschule 1929), Wien 1929.

Kat. Ausst. MAK 1998

Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität, Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat. Ausst. österreichisches Museum für angewandte Kunst 1998), Wien 1998.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1932

Franz Hainzlmayr (Hg.), Raum und Mode (Kat. Ausst. österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1932), Wien 1932.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1934

Oswald Haerdtl (Hg.), Das befreite Handwerk Kunstgewerbeausstellung, Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst. österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1934), Wien 1934.

Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2007

Raphael Rosenberg (Hg.), Turner Hugo Moreau, Entdeckung der Abstraktion (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2007), München 2007.

Kat. Ausst. Victoria & Albert Museum 1966

Brian Reade (Hg.), Aubrey Beardsley (Kat. Ausst. Victoria & Albert Museum 1966), London 1976.

Kat. Ausst. Weltausstellung 1937

Wiener Ausstellungsausschuss (Hg.), L'Autriche, A L'Exposition internationale de Paris 1937, Wien 1937.

Kat. Ausst. Wien Museum 2006

Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), Kinetismus, Wien entdeckt die Avantgarde (Kat. Ausst. Wien Museum Mai – Oktober 2006), Wien 2006.

Kat. Ausst. Zentralsparkasse 1985

Zentralsparkasse (Hg.), Die Vertreibung des geistigen aus Österreich: Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus (Kat. Ausst. Zentralsparkasse Jänner/Februar 1985), Wien 1985.

Zeitschriften und Zeitungen

Gewerbeförderungsinstitut 1932

o. Hg., Berichte über die Tätigkeit des Gewerbeförderungsinstitutes der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Wien 1932, Wien 1932.

Moderne Bauformen 1933

Herbert Hoffmann (Hg.), Moderne Bauformen Monatsheft für Architektur und Raumkunst, Jg. XXXII., Stuttgart 1933.

Die Bühne Nr. 406/1935

Johann N. Vernay (Hg.), Ein Heurigenabend des Werkbundes, in: Bühne Nr. 406, zweites Augustheft, Wien 1935.

Die Bühne Nr. 411/1935

Johann N. Vernay (Hg.), Wir lernen Mode, Die Kunstgewerbeklasse Prof. Wimmer, in: Die Bühne Nr. 411, erstes Novemberheft, Wien 1935.

Die Bühne Nr. 461/1937

Johann N. Vernay (Hg.), Bauernball in Alt-Salzburg, Vorbereitungen zum dies jährigen Ball der Gesandtschaft in London, in: Die Bühne Nr. 461, erstes Weihnachtsheft, Wien 1937.

Die Bühne Nr. 463/1938

Johann N. Vernay (Hg.), Bauernball „Bilder vom Ball der österreichischen Gesandtschaft in London“, in: Die Bühne Nr. 463, erstes Jännerheft, Wien 1938.

Profil Nr. 1/1935

Stephan Simony, Faschingsfest in der Wiener Secession, in: Profil Jg. 3, Heft 1, Wien 1935.

Profil Nr. 2/1935

Stephan Simony, Die decorative Gestaltung wiener Faschingsfeste, in: Profil Jg. 3, Heft 2, Wien 1935.

Profil Nr. 10/1936

Stephan Simony, Die Szene, in: Profil Jg. 4, Heft 10, Wien 1936.

Die Stunde 22.4.1937

Emmerich Bekessy (Hg.), Holländisches Faust-Spiel, in: Die Stunde 22.4.1937, Jg. 16, Nr. 4236, Wien 1937.

Wiener Zeitung 23.10.1937

Die Bundesverwaltung (Hg.), Österreichisches Theater, Das neue Theater am Schwarzenbergplatz, in: Wiener Zeitung 23.10.1937, Jg. 234, Nr. 203, Wien 1937.

Wiener Zeitung, 31.3.1938

Die österreichische Landesregierung (Hg.), Weltanschauung und Kunst, Programmatische Darlegung des Reichsministers Dr. Goebbels bei einem Empfang im Zeremoniensaal der Hofburg, in: Wiener Zeitung, 31.3.1938, Jg. 235, Nr. 89, Wien 1938.

Neue Freie Presse 19.10.1937

Österreichische Journal A. - G. (Hg.), Das Theater ohne Vorhang, in: Neue Freie Presse 19.10.1937, Nr. 26261, Wien 1937.

Lexika

Saur 1995

Günter Meißner (Hg.), Saur Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 2, München/Leipzig 1995.

Fuchs 1985

Heinrich Fuchs, Maler des 20. Jahrhunderts, Band I, Wien 1985.

Vollmer 1961

Vollmer Hans, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler: Des XX. Jahrhunderts, Band 5, Leipzig 1961.

Dahlhauser 1994

Carl Dahlhaus (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Oper, Operette, Musical, Ballett, Band 5, München 1994.

Hueck 1972.

Walter Hueck, Adelslexikon, Band 1, Limburg a.d. Lahn, 1972.

Ackerl 1992

Isabella Ackerl/Friedrich Weissenstein, Österreichisches Personenlexikon der Ersten und Zeiten Republik, Wien 1992.

Kirchbaum 1977

Jörg Kirchbaum, Dumonts kleines Lexikon der phantastischen Malerei, Köln 1977.

Dehio 2003

Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs, Horn/Wien 2003.

Abbildungsnachweis

Fall nicht gesondert angegeben, stammt das verwendete Fotomaterial aus dem Archiv an Fotos, die im Rahmen der Recherche für diese Diplomarbeit entstanden. Es wurde in diesem Fall der Bestand und wenn vorhanden, die Inventarnummer der Stücke angegeben.

Abb. 1: Bestand OKZ Inv. Nr.: 2328/1.

Abb. 2: Bestand MAK Inv. Nr.: T 11.417/1.

Abb. 3: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.321/F/P/1,2. (Foto: Seifert)

Abb. 4: Unaufgearbeiteter Bestand DEM.

Abb. 5: Profil Nr. 459/1937, S. 30.

Abb. 6: Galerie bei der Albertina: Zetter, Verkaufsausstellung: April 2010, Nr. 44. (Foto: Galerie Zetter)

Abb. 7.1: Bestand OKZ Inv. Nr.: 194.

Abb. 7.2: Kat. Ausst. MAK 1998, Abb. 359, S. 332.

Abb. 8.1: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1272.

Abb. 8.2: Mayerhöfer 1970, S. 49.

Abb. 9.1: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1690.

Abb. 9.2: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1584.

Abb. 10: Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2007, S. 205.

Abb. 11: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1273.

Abb. 12: Kat. Ausst. Wien Museum 2006, S. 122.

Abb. 13: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1835/B.

Abb. 14: Bestand OKZ Inv. Nr.: 7030.

Abb. 15: Unaufgearbeiteter Bestand PMA.

Abb. 16: Unaufgearbeiteter Bestand PMA.

Abb. 17: Bestand MAK Inv. Nr.: Ke 10.153-2-1d/1984.

Abb. 18: Sotheby's European Ceramics, Geneva 9. November 1987, S. 84.

Abb. 19: Bestand MAK Inv. Nr.: Ke 10.150-1/1982.

Abb. 20: Bestand MAK Inv. Nr.: Ke 10.151-1/1982.

Abb. 21: Kat. Ausst. Victoria & Albert Museum 1966, Abb. 30, o.S.

Abb. 22: Bestand MAK Inv. Nr.: Ke 10.152/1984.

Abb. 23: Sotheby's, Fine British and continental ceramics, London 2. Dezember 2003, S. 38.

Abb. 24: Unaufgearbeiteter Bestand PMA.

Abb. 25: Kat. Ausst. Guggenheim Museum NY 1993, S. 55.

Abb. 26: Unaufgearbeiteter Bestand PMA.

Abb. 27.1: Unaufgearbeiteter Bestand PMA.

Abb. 27.2: Ugola Pietra (Hg.), Gio Ponti, Mailand 1995, Abb. 77, S. 34-35.

Abb. 28: Bestand MAK Inv. Nr.: Ke 10.152/1984.

Abb. 29: Unaufgearbeiteter Bestand PMA.

Abb. 30: Unaufgearbeiteter Bestand PMA.

Abb. 31: Die Bühne Nr. 406/1935, S. 32.

Abb. 32: Privatbesitz Mag. Petra Bacher.

Abb. 33: Bestand OKZ Inv. Nr.: 6412.

Abb. 34: Bestand OKZ Inv. Nr.: 5037/2.

Abb. 35: Unidam: Asiatische Kunst, Internet ID 169609.

Abb. 36: Kat. Ausst. AK 2009, S. 45.

Abb. 37: Bestand OKZ Inv. Nr.: 10.911.

Abb. 38.1: Friedl 1986, S. 245.

Abb. 38.2: Oliver Berggruen (Hg.), Kunsthalle Schirn: Picasso und das Theater, Frankfurt 2006, S. 92.

Abb. 39: Die Bühne Nr. 461/1937, S. 37. (Foto: Skall)

Abb. 40: Unaufgearbeiteter Bestand DEM.

Abb. 41: Bestand OKZ Inv. Nr.: 6404.

Abb. 42: Bestand OKZ Inv. Nr.: 10.911/26.

Abb. 43: Die Bühne Nr. 418/1936, Titelblatt.

Abb. 44: Unaufgearbeiteter Bestand DEM.

Abb. 45: Völker 1990, S. 145.

Abb. 46: Bestand OKZ Inv. Nr.: 7247.

Abb. 47: Kat. Ausst. MAK 1998, S. 269.

Abb. 48: Die Bühne Nr. 463/1938, S. 31. (Foto: Fayer)

Abb. 49: Bestand OKZ Inv. Nr.: 5049/T.

Abb. 50: Bestand OKZ Inv. Nr. 4888/O/T/1.

Abb. 51.1: Rochowanski 1930, S. 186.

Abb. 51.2: Bestand OKZ Inv. Nr.: 6350/T.

Abb. 52: Kat. Ausst. AK 1988, S. 66.
Abb. 53: Kat. Ausst. MAK 1998, S. 68.
Abb. 54: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1695.
Abb. 55: Day 2002, S. 132.
Abb. 56: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1691.
Abb. 57: Bestand OKZ Inv. Nr.: 169.
Abb. 58: Bestand OKZ Inv. Nr.: 160.
Abb. 59: Bestand OKZ Inv. Nr.: 63.517/O/T.
Abb. 60: Day 2002, S. 44.
Abb. 61: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1837.
Abb. 62: Bestand OKZ Inv. Nr.: 156.
Abb. 63: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1689.
Abb. 64: Wallner 2009, S. 94.
Abb. 65: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.319/F/W/1. (Foto: J. Scherb)
Abb. 66: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.313/FW/5.
Abb. 67: Bestand ÖNB Inv. Nr.: 104.926-D.
Abb. 68: Kat. Ausst. AK 1991, S. 145.
Abb. 69: Kat. Ausst. MAK 1988, S. 47.
Abb. 70: Bestand OKZ Inv. Nr.: 200.
Abb. 71: Day 2002, S. 153.
Abb. 72: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.319/F/W/5. (Foto: J. Scherb)
Abb. 73: Kat. Ausst. AK 1985, S. 97.
Abb. 74.1: Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1932, Abb. 8, o. S.
Abb. 74.2: Eva Ottillinger, Ernst Plischke: Das Neue Bauen und die Neue Welt, München 2003, Abb. 3.29, S. 102.
Abb. 75: Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1932, o. S.
Abb. 76: Gewerbeförderungsinstitut 1932, Abb. 8, o. S.
Abb. 77: Georg H. Marcus, Le Corbusier, Im inneren der Wohnmaschine, München 2000, S. 99.
Abb. 78: Bestand OKZ Inv. Nr.: 157.
Abb. 79: Kat. Ausst. AK 1985, S. 120.
Abb. 80: Yvonne Deslandres, Poiret, Paul Poiret 1879 – 1944, Paris 1986, S. 73.
Abb. 81: Bestand OKZ Inv. Nr.: 4933.

Abb. 82: Moderne Bauformen 1933, S. 156.

Abb. 83: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.314/F/W/11.

Abb. 84: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.314/F/W/3.

Abb. 85: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Enderuni1.jpg&filetimestamp=20090915200326> (24.7.2010, 11:15)

Abb. 86: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1301/M.

Abb. 87: Wallner 2009, S. 90.

Abb. 88: Bestand OKZ Inv. Nr.: 10.636/M.

Abb. 89: Bestand OKZ Inv. Nr.: 6999/B.

Abb. 90: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1685.

Abb. 91: Max Eisler, Dagobert Peche, Wien/Leipzig 1925, S. 17.

Abb. 92: Bestand OKZ Inv. Nr.: 1536.

Abb. 93: Prospekt 66. Kunstauktion im Kinsky 20. & 21.11.2007, o.S.

Abb. 94: Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1934, S. 21.

Abb. 95: Die Bühne Nr. 461/1937, S. 34-35.

Abb. 96: Profil Nr.1/1935, S. 28.

Abb. 97: Kat. Ausst. AK 2000, S. 133.

Abb. 98: Profil Nr. 2/1935, S. 64.

Abb. 99: Die Bühne Nr. 406/1935, S. 32. (Foto: Skall)

Abb. 100: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.147/F/W/1-5. (Foto: Maria Wölfel)

Abb. 101: Unaufgearbeiteter Bestand DEM.

Abb. 102: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.316/F/W/1.

Abb. 103: Troy 2003, S. 199.

Abb. 104: Bestand OKZ Inv. Nr.: 11.316/F/W/2.

Abb. 105: Bestand ÖTM Inv. Nr.: HG 54.975.

Abb. 106: Das interessante Blatt Nr. 16/1937, S. 12.

Abb. 107: Bestand OKZ Inv. Nr.: 5024.

Abb. 108: Bestand OKZ Inv. Nr.: 5025.

Abb. 109: Die Bühne Nr. 443/1937, S. 32-33.

Abb. 110: Bestand OKZ Inv. Nr.: 180.

Abb. 111: Bestand OKZ Inv. Nr.: 176.

Abb. 112: Völker 1984, S. 37.

Abb. 113: Bestand OKZ Inv. Nr.: 5030.

Abb. 114: Bestand OKZ Inv. Nr.: 6398.

Abb. 115: Bestand OKZ Inv. Nr.: 189.

Abb. 116: Bestand OKZ Inv. Nr.: 6402.

Abb. 117: Yvonne Deslandres, Paul Poiret 1879-1944,
Paris 1944, S. 85. (Photo: Delphi)

Abb. 118: Bestand OKZ Inv. Nr.: 6390.

Abb. 119: Bestand OKZ Inv. Nr.: 5034.

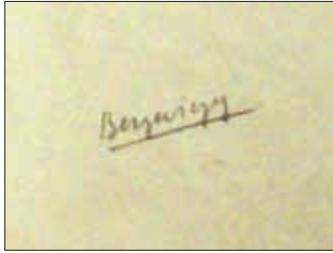


Abb. 1:
Friedrich von Berzeviczy,
Detailansicht: Signatur, 1929.



Abb. 2:
Grafik aus einer Serie von vier Stücken aus der Klasse Wimmer-
Wisgrill, die Signatur „fredi. B. fred.“ steht wahrscheinlich für
Friedrich von Berzeviczy, um 1930.



Abb. 3:
Friedrich von Berzeviczy in der Kunstgewerbeschule vor Teppichentwürfen, ca. 1933/34. (Foto: Seifert)



Abb. 4: Friedrich von Berzeviczy, Tuscheskizze: Männerkopf und Hände, nach 1932.

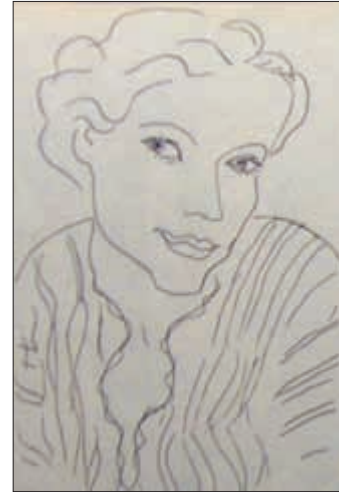


Abb. 5: Henri Matisse, Zeichnung Frauengestalt, gezeigt in der Galerie Würthle 1937.



Abb. 6: Friedrich von Berzeviczy, Zyklopen in Vase, signiert und datiert Wien 1932. (Foto: Galerie Zetter)



Abb. 7.1: Friedrich von Berzeviczy, Mädchen in Blumenranke, um 1932.

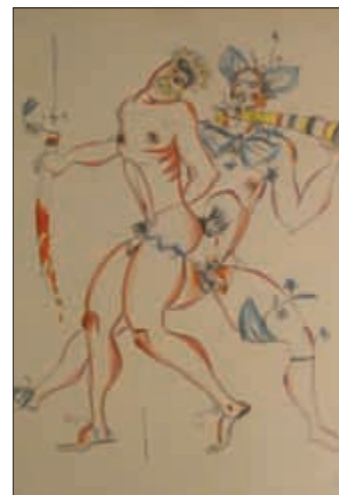


Abb. 7.2: Dagobert Peche, Zwei tanzende Satyre, 1919.



Abb. 8.1: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für einen Toilettentisch, 1929.



Abb. 8.2: Richard Teschner, Detailansicht aus einer Radierung „Zuschauer“, 1916.



Abb. 9.1: Friedrich von Berzeviczy, Komposition in Grün „Morgen“, 1933.



Abb. 9.2: Friedrich von Berzeviczy, Komposition in Rosa, 1933.



Abb. 10: Gustave Moreau, Die Einhörner, um 1887.



Abb. 11: Friedrich von Berzeviczy, Komposition in Grau, 1933.



Abb. 12: Otto Erich Wagner, Kinetischer Raum, 1924.

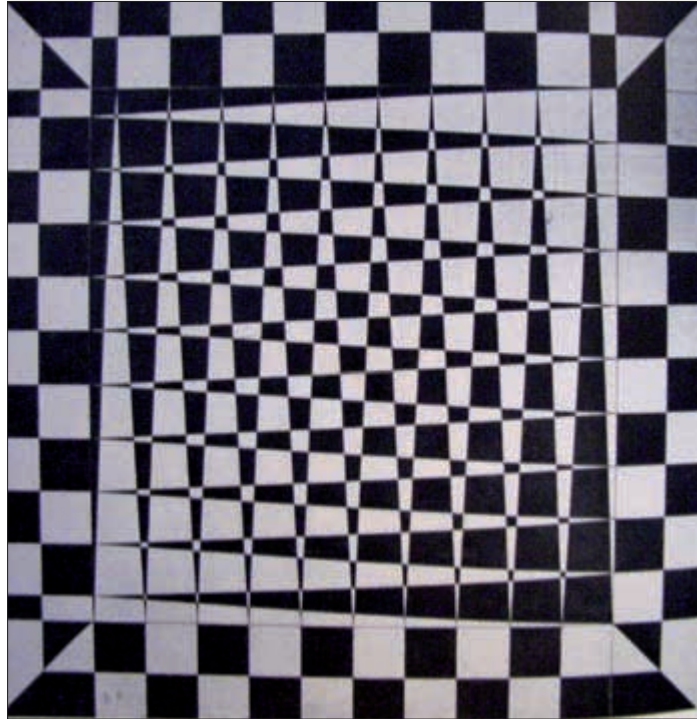


Abb. 13: Friedrich von Berzeviczy, geometrische Komposition in Schwarz-Weiß, um 1932.



Abb. 14: Friedrich von Berzeviczy, Collage Madonna (Aquarell, Tempera, braunes Papier, Papierspitze), 1932.



Abb. 15: Friedrich von Berzeviczy, Vase Dekor: Gold auf Kobaltgrund (Dekornummer 6033), um 1935.



Abb. 16: Friedrich von Berzeviczy, Deckeldose Dekor: Gold auf Kobaltgrund (Dekornummer 6476), um 1935.



Abb. 17: Friedrich von Berzeviczy, Teile eines Services Dekor: Gold und Rot, um 1935.



Abb. 18: Meißner Porzellan, Serviceteile Dekor: Gold, ca. 1735.



Abb. 19: Friedrich von Berzeviczy,
Teile eines Solitärs, Dekor: farbige Bänder,
um 1935.



Abb. 20: Friedrich von Berzeviczy,
Teil eines Solitärs „Frage und Antwort“, um 1935.

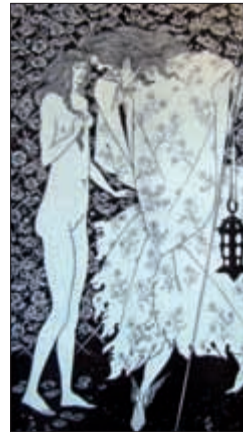


Abb. 21: Aubrey Beardsley,
„The mysterious rose garden“, 1885.



Abb. 22: Friedrich von Berzeviczy, Teil eines Solitärs
„Liegendes Fabeltier mit Blumen“, um 1935.



Abb. 23: Meißen Porzellan,
Teller Dekor: Chrysanthemen,
ca. 1730.



Abb. 24: Friedrich von Berzeviczy, Fliese „Kniende Dame“ (Dekornummer 6185), um 1935.



Abb. 25: Wassily Kandinsky, Aquarell „Picnic“, 1916.



Abb. 26: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für eine Deckeldose, um 1935.

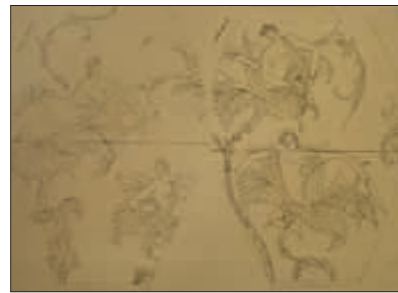


Abb. 27.2: Gio Ponti, Vasenentwurf für Richard-Ginori, 1923-30.



Abb. 27.1: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für eine Vase mit dem Vermerk: „alles schraffierte ist vollgold“, datiert 7.10.37.



Abb. 28: Signatur Berzeviczy auf einer Tasse, um 1935.



Abb. 29: Friedrich von Berzeviczy, Vase „Turandot“ (Dekornummer 6024), um 1935.



Abb. 30: Friedrich von Berzeviczy, diverse Stücke mit Federzeichnung (Dekornummer 6015 und 6523), nach 1935.

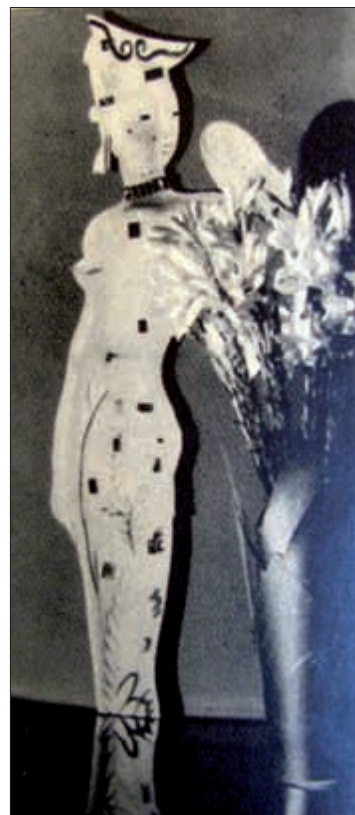


Abb. 31: Friedrich von Berzeviczy, Frauentorso bezeichnet als „Bar-Keramik“, vor 1936.



Abb. 32:
Friedrich von Berzeviczy,
Verpackungen für die Zucker-
bäckerei Demel, um 1932.



Abb. 33:
Friedrich von Berzeviczy,
Entwurf für Bonbonpapier
„Zugvögel“, 1932.

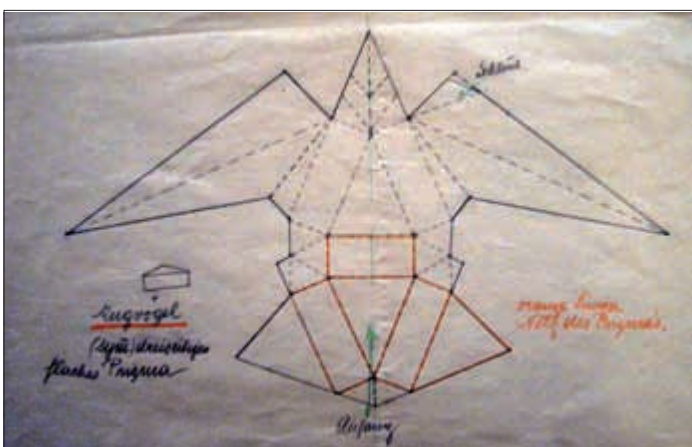


Abb. 34: Friedrich von Berzeviczy, Faltpapier „Zugvögel“, 1932.

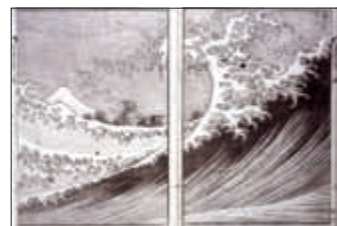


Abb. 35: Hokusai Katsushika,
Der Fuji zwischen Wellen aus
100 Ansichten des Fuji, 1835.



Abb. 36: Berthold Löffler, Entwurf für eine Schokoladenverpackung der Firma Küfferle, 1930.

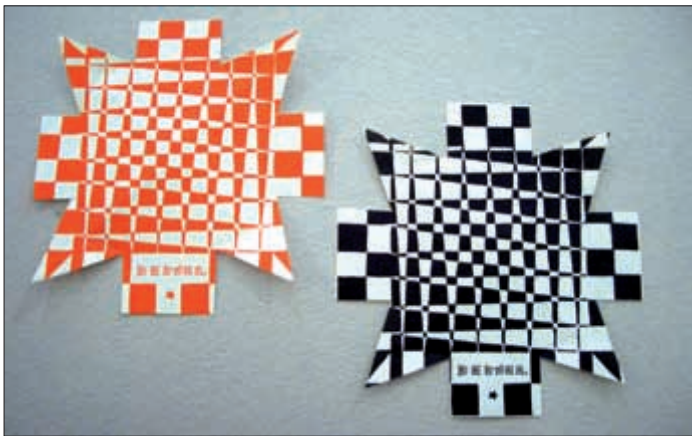


Abb. 37: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für Bonbonpapier: Geometrisches Muster in Rot-Weiß und Schwarz-Weiß, 1932.



Abb. 38.1: Adolf Otto Holub, Flächenmuster, um 1901.

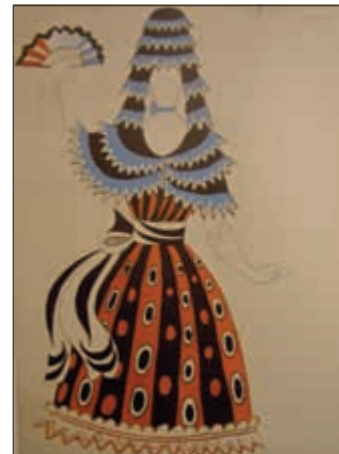


Abb. 38.2: Pablo Picasso, Kostümentwurf für „Le Tricorne“, 1919.



Abb. 39: Friedrich von Berzeviczy, Verpackungspapier und Drucksorten für die Zuckerbäckerei Demel, 1937. (Foto: Skall)



Abb. 40: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für eine Faschingstorte der Zuckerbäckerei Demel, 1935.



Abb. 41: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für eine Schokoladenverpackung, 1932.



Abb. 42: Friedrich von Berzeviczy, Logo der Zuckerbäckerei Demel, 1932.



Abb. 43: Friedrich von Berzeviczy, „Die Bühne“ Titelblatt, 1936.



Abb. 44: Friedrich von Berzeviczy, Tierzeichnungen, nach 1932.



Abb. 45: Dagobert Peche, Zeichnung Stoffkatze aus dem Modellbuch der Wiener Werkstätte, 1922.



Abb. 46: Friedrich von Berzeviczy, Flächenmuster in Rot, um 1933/34.



Abb. 47: Dagobert Peche, Stoffmuster für die Wiener Werkstätte „Wicken“, 1919.



Abb. 48: Friedrich von Berzeviczy (links) und Franz Taussig am Bauernball in London, Stoffdesign des Gehrocks nach Berzeviczy: Ausführung von Haus & Garten, 1937. (Foto: Fayer)



Abb. 49: Friedrich von Berzeviczy, Seidenstickerei „Winterlandschaft“, 1932.



Abb. 50: Friedrich von Berzeviczy, Seidenstickerei „Nächtliche Stadt“, 1932.



Abb. 51.1: Emmy Zweybrück-Prochaska, Tülldecke, vor 1930.



Abb. 51.2: Friedrich von Berzeviczy, Tischdeckchen „Probieren geht über studieren“, 1932.



Abb. 52:
Friedrich von Berzeviczy,
gestickter Tüllvorhang, 1929.



Abb. 53: Dagobert Peche,
Klößelspitze „Daphne“, 1919.



Abb. 54:
Friedrich von Berzeviczy,
Entwurf für einen Teppich, 1929.



Abb. 55: Fernand Léger,
Teppich „Red“, um 1927.



Abb. 56: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für einen Teppich, 1929.



Abb. 57: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für einen Gobelin, 1933.



Abb. 58: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für einen Gobelin, 1934.



Abb. 59:
Friedrich von Berzeviczy,
Tapisserie, Ausführung:
Wiener Gobelinmanufaktur,
um 1936.



Abb. 60: Ecole Martine,
Teppich mit Blumenmotiv, 1925.



Abb. 61:
Friedrich von Berzeviczy,
Entwurf für einen Gobelin:
„Die vier Jahreszeiten“, 1937.



Abb. 62:
Friedrich von Berzeviczy,
Entwurf für einen Teppich,
1931.



Abb. 63:
Friedrich von Berzeviczy,
Entwurf für einen Wandbehang,
1933.



Abb. 64: Firma Haus & Garten,
Teppichentwurf Nr. 10631,
1929.



Abb. 65: Friedrich von Berzeviczy, „Boudoir einer Dame“ Gesamtraum Ansicht, 1929.
(Foto: J. Scherb)

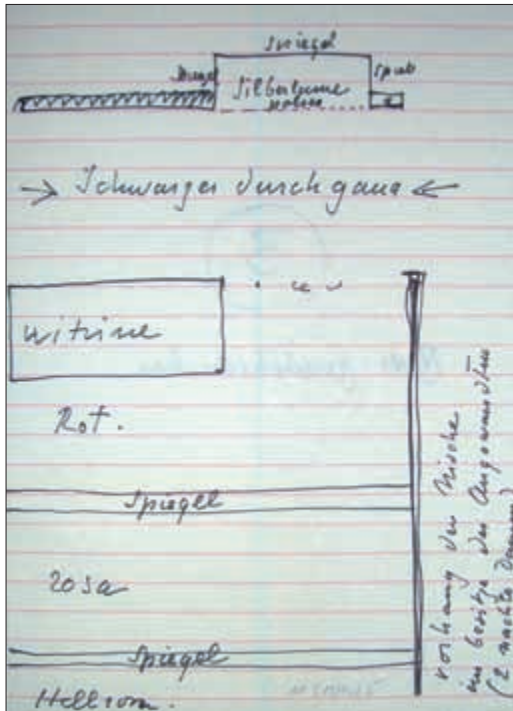


Abb. 66: Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini, „Boudoir einer Dame“ Skizze zur Raumgliederung, um 1988.



Abb. 67: Eduard Wimmer-Wisgrill, Wandgestaltung im Speisezimmer in der Hochschulstraße 13, Wien XVIII, um 1930.



Abb. 68: Christa Ehrlich, Entwurf für einen Damensalon, um 1924.

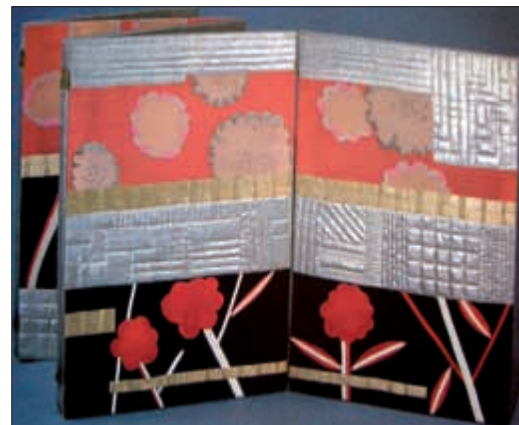


Abb. 69: Friedrich von Berzeviczy, „Boudoir einer Dame“ Paravent, 1929.



Abb. 70: Friedrich von Berzeviczy,
„Boudoir einer Dame“ Teppich, 1929



Abb. 71: Maurice Gaspard, Teppich aus dem
Apartment des belgischen Filmregisseurs
Charles Dekeukeleire, 1928.



Abb. 72: Friedrich von Berzeviczy,
„Boudoir einer Dame“ Blick in den Durchgang,
1929. (Foto: J. Scherb)



Abb. 73: Josef Hoffmann, Ruheraum für eine
Dame, 1923.



Abb. 74.1:
Friedrich von Berzeviczy,
Ausstellung: „Raum und Mode“,
Zimmer der Dame (Raum 8),
1932.



Abb. 74.2:
Ernst Plischke, Schlafzimmer
in der Wohnung von Lucie
und Hans Rie, 1928/29.

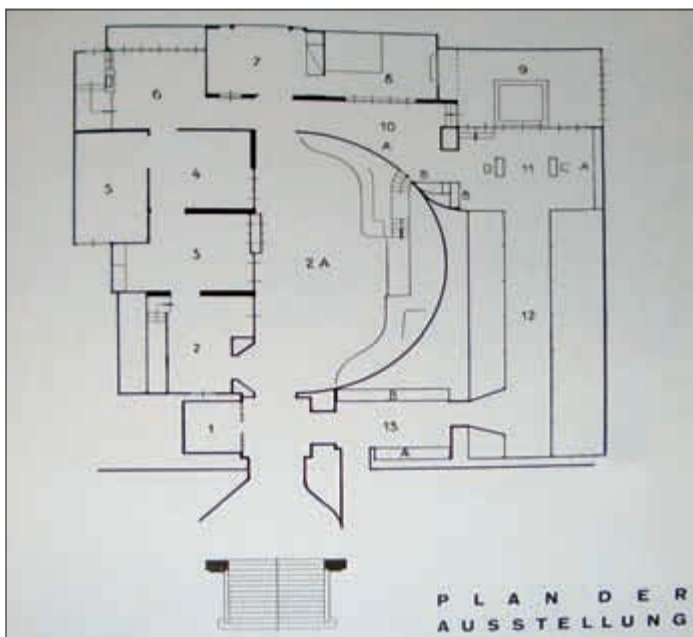


Abb. 75:
Friedrich von Berzeviczy,
Ausstellung: „Raum und Mode“,
Ausstellungsplan, 1932.



Abb. 76: Friedrich von Berzeviczy, Ausstellung: „Raum und
Mode“, Zimmer der Dame (Raum 8), 1932.



Abb. 77: Atelier Le Corbusier,
Armlehnenstuhl aus dem
Esszimmer „Salon des Artistes
Décorateurs“, Paris 1928.



Abb. 78: Friedrich von Berzeviczy, Ausstellung: „Raum und Mode“, Entwurf für einen Posamentier-Vorhang (Raum 8), 1932.



Abb. 79: Josef Frank und Oskar Wlach, Sitzraum im Haus Wenzgasse 19, Wien XIII, 1930/31.



Abb. 80: Paul Poiret, Innenraumgestaltung, Paris 1925.

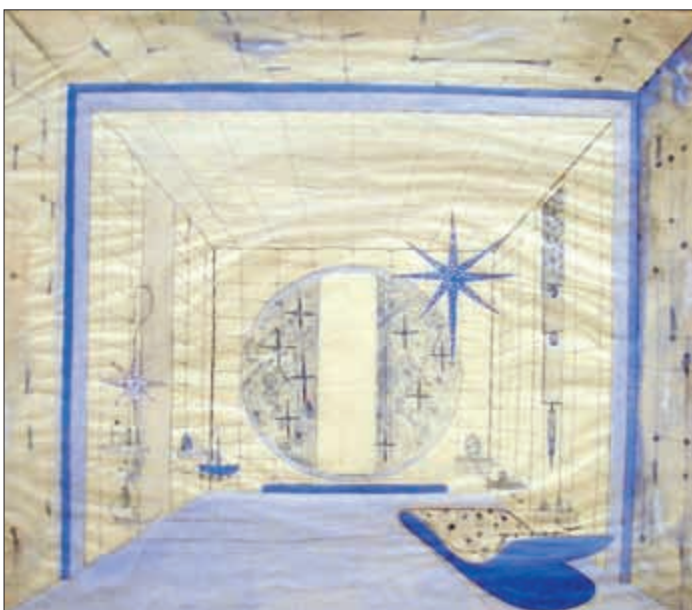


Abb. 81: Friedrich von Berzeviczy, Ausstellung: „Raum und Mode“, Entwurf für ein Gymnasium, 1932.



Abb. 82: Friedrich von Berzeviczy, Ausstellung: „Raum und Mode“, Speisezimmer (Raum 5), 1932. (Foto: J. Scherb)



Abb. 83: Friedrich von Berzeviczy, Blick in den Rauchsalon der Zuckerbäckerei Demel, Sommer 1935.



Abb. 84:
Friedrich von Berzeviczy,
Wanddekoration des Rauch-
salon der Zuckerbäckerei
Demel, 1935. (Foto: Maria Wölfl)



Abb. 85: Fâzil-i Enderunî,
Haremsdamen bei sommerlichen
Vergnügungen an den süßen
Wassern Europas in den Palast-
gärten am Goldenen Horn,
Miniatur aus Hubannâme ve
Zenannâme, spätes 18. Jh.



Abb. 86: Friedrich von Berzeviczy und Otto Breuer, Schränkchen aus Eichenholz, 1936/37.



Abb. 87: Haus & Garten, Wäscheschrank tapeziert mit Textilmuster „Mirakel“, um 1930.



Abb. 88: Friedrich von Berzeviczy, Paravent mit Collagen aus bemalten Papierformen, um 1929.



Abb. 89: Friedrich von Berzeviczy, Paravent – Triptychon, 1935.



Abb. 90: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für ein Schränkchen, 1929.



Abb. 91: Dagobert Peche, Entwurf für ein Bühnenbett, um 1915.

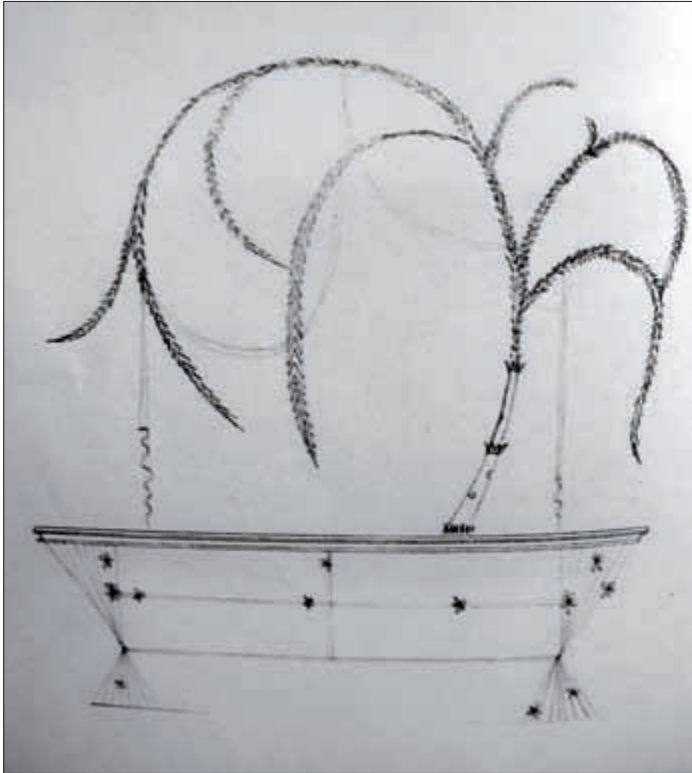


Abb. 92:
Friedrich von Berzeviczy, Ent-
wurf für eine Kommode, 1929.



Abb. 93: Dagobert Peche, Buffet Wiener
Werkstätte, um 1920.

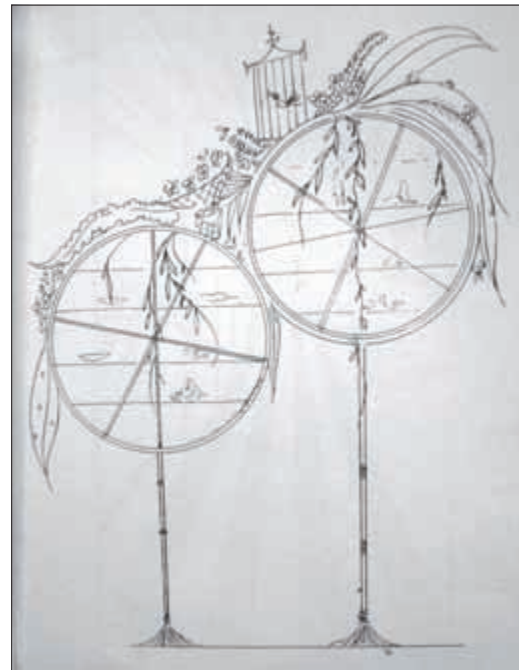


Abb. 94: Friedrich von Berzeviczy,
Möbelphantasie, um 1934.



Abb. 95: „Die Bühne“: Bauernball in London, Berzeviczy (rechts) bei der Arbeit an „Zauberwald des Papageno“, 1937.



Abb. 96: Friedrich von Berzeviczy, „Die Abenteurerin“, Entwurf für die Dekoration des Secessionsfest, 1935.



Abb. 97: Aus der Schule Berthold Löffler, Holzschnitt: Dame in Abendkleid, um 1930.



Abb. 98: Friedrich von Berzeviczy, Ansicht: Hauptraum der Secession, 1935.



Abb. 99: „Die Bühne“: Heurigenabend des Werkbundes, Der Maler Friedrich von Berzeviczy malt die Sonnensegel, 1935. (Foto: Skall)



Abb. 100: Friedrich von Berzeviczy, Detail eines Silvesterschau-fensters, um 1932. (Foto: Maria Wölf)



Abb. 101: Friedrich von Berzeviczy, Skizze für eine Schaufenster-gestaltung, nach 1932.



Abb. 102: Friedrich von Berzeviczy, Bühnenmodell „Der Traum ein Leben“, erster Akt, 1935. (Fotos: Maria Wölf)



Abb. 103: Paul Poiret, Bühnenbild „Le Minaret“, zweiter Akt, 1913.

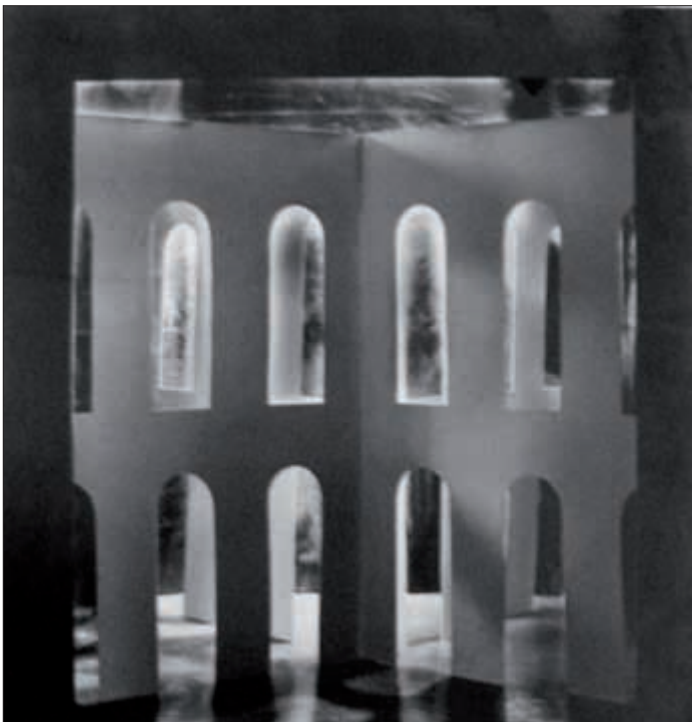


Abb. 104: Friedrich von Berzeviczy, Bühnenmodell „Der Traum ein Leben“, vierter Akt, 1935. (Fotos: Maria Wölf)



Abb. 105: Oskar Strnad, Bühnenbildentwurf „Hamlet“ für das deutsche Volkstheater, ca. 1922.



Abb. 106:
Friedrich von Berzeviczy,
Bühnenbild „Doctor Joan
Faustus“, Kammerspiele 1937.

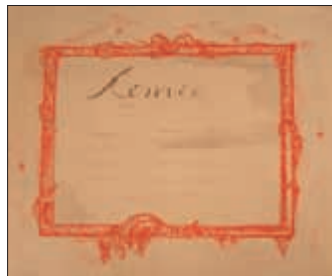


Abb. 107:
Friedrich von Berzeviczy,
Entwurf für die Ankündigung
des Stückes „Aimée“, 1938.



Abb. 108:
Friedrich von Berzeviczy,
Bühnenbildentwurf für das
Theaterstück „Aimée“, 1938.



Abb. 109:
Friedrich von Berzeviczy,
Bühnenkostümentwürfe für
Nora Gregor in dem Stück
„Zwei Mütter“, 1937.



Abb. 110: Friedrich von Berzeviczy, Bühnenkostüm-entwurf für „Orpheus in der Unterwelt“, 1930.

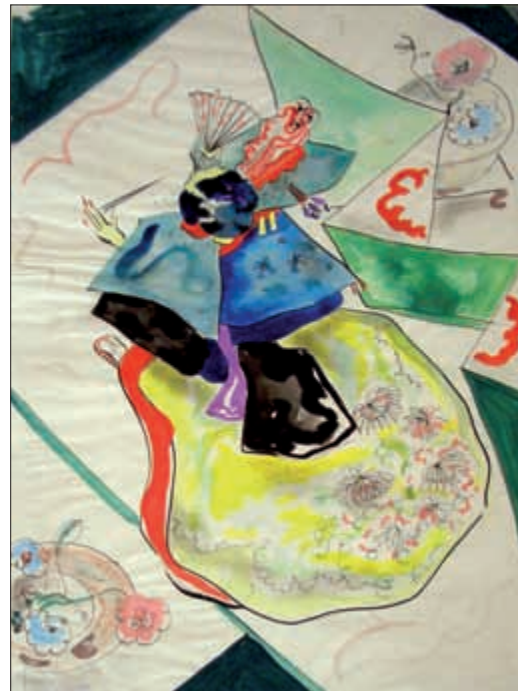


Abb. 111: Friedrich von Berzeviczy, Bühnenkostüm-entwürfe für „Madame Butterfly“, 1932.



Abb. 112: Eduard Wimmer-Wisgrill, Postkarte Wiener Werkstätte Nr. 869, 22.7.1912.



Abb. 113: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für ein rosa Abendkleid mit Pelerine, 1928.



Abb. 114: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für ein Kostüm mit roter Masche und Maske, 1928.

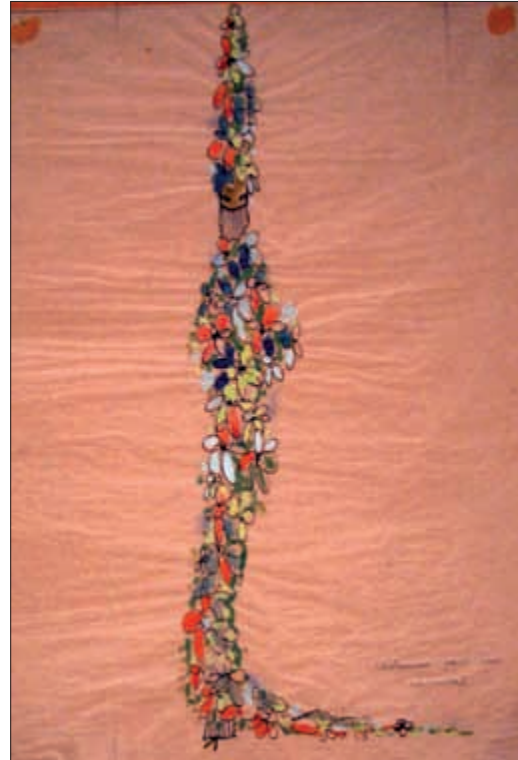


Abb. 115: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für ein Karnevalkostüm „costum pour un carnaval“, 1933.



Abb. 116: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für ein Hosenkostüm mit spitzem Hut, 1928.



Abb. 117: Paul Poiret, Kostüm „Zaydée“, undatiert. (Photo: Delphi)



Abb. 118: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für ein Kostüm mit Lendenschurz und Kragen, 1928.



Abb. 119: Friedrich von Berzeviczy, Entwurf für ein blaues Kostüm mit geometrischem Muster und Kopfschmuck, 1928.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit trägt den Titel „EINE ANDERE WELT: Friedrich von Berzeviczy-Pallavicini – Sein Wiener Frühwerk der Zwischenkriegszeit“. Wie schon der Titel klärt wird das Frühwerk des Künstlers behandelt. Die einleitenden Kapitel zu Forschungslage und Methodik sowie der Lebenslauf Friedrich von Berzeviczys (1909 – 1989) versuchen einen Rahmen für die nach Werkgruppen aufgebaute Arbeit zu geben, da die wissenschaftliche Aufarbeitung des Œuvres Berzeviczys noch kaum existiert. Der als angewandter Künstler tätige war in seiner Frühzeit unter dem Namen Friedrich von Berzeviczy bekannt. Der Großteil seiner behandelten Arbeiten entstand im Zusammenhang mit der Kunstgewerbeschule oder über Vermittlung seiner Professoren. Im ersten Kapitel der bildenden Kunst werden die Vorbilder und verschiedenen Strömungen, mit denen der junge Künstler experimentierte, beleuchtet. Das darauf folgende Kapitel der angewandten Kunst zeigt eine Auswahl aus dem breiten Betätigungsfeld Friedrich von Berzeviczys. Anhand der Stücke in dieser Gruppe lässt sich auch die persönliche künstlerische Entwicklung gut nachvollziehen. Die sich im Bereich der bildenden Kunst abzeichnende Tendenz zu grafischen Arbeiten fand bei den angewandten Stücken eine Fortsetzung. Auch der notwendige wirtschaftlich ergiebige Aspekt der Arbeiten wird in diesem Zusammenhang erkennbar. Die Innenraumgestaltungen sowie Möbelstücke und Entwürfe zeigten opulente Raumkonzepte. Geprägt waren diese von seiner Tätigkeit für eine vermögende Oberschicht, einer „anderen Welt“. Dadurch standen sie in der Tradition der Wiener Werkstätte, der seine Professoren Eduard Wimmer-Wisgrill und Josef Hoffmann eng verbunden waren. Es existieren hier sowohl Stücke die durch die Moderne inspiriert waren als auch Elemente des Art Déco. Die ephemeren Arbeiten wie Festdekorationen und Schaufenster sowie die Bühnenedwürfe zeigten die schon in den Innenraumkonzepten vorhandenen Merkmale zu einer starken Raumstrukturierung mit Hilfe von Ebenen sowie durch Licht und Schatten. Farbintensive und phantastische Aspekte fanden sich in fast allen von Berzeviczys Arbeiten seiner Frühzeit. Auch exotisch anmutende Orientthemen waren häufig und schufen so eine phantastische „andere

Welt“. Seine Orientierung an französischen Vorbildern lässt sich besonders klar an den Kostümentwürfen erkennen, zog sich aber durch fast alle Arbeiten. Das Frühwerk Friedrich von Berzeviczys war somit geprägt von den Ideen internationaler Vorbilder und dem Experimentieren mit diesen. Die phantastische Perspektive auf eine „andere Welt“ fand sich in einer Vielzahl dieser Arbeiten.

Curriculum Vitae

Waltraud Kaufmann, geboren 1979, studierte neben beruflicher Tätigkeit im Bereich des Kunsthandels und der Restaurierung sowie archäologischer Tätigkeit im Ausland Kunstgeschichte an der Universität Wien.