

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Josef Hoffmann und sein Weg zum Gesamtkunstwerk -
Die Anfänge der Entwicklung seiner Stil- und
Formensprache, dokumentiert am Beispiel von
Ausstellungskonzeptionen, privater Interieurs und der
architektonischen Neuadaptierung des Landhauses
Bergerhöhe“

Verfasserin

Ursula Hofmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im November 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Peter Haiko

Gewidmet meiner Familie und meinen Freuden.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 1 – 2
Zielsetzung	S. 3 - 5
1. Grundlagen der künstlerischen und kunsttheoretischen Programme	S. 5 - 24
1. 1. Die Stellung des Kunsthandwerks in Zeiten der industriellen Revolution	S. 5
1. 2. Die Einflüsse und Reformbestrebungen in Europa und ihre Auswirkungen auf die Suche nach einem neuen zeitgemäßen Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur	S. 6 - 14
1. 2. 1. Die Arts-and-Crafts-Bewegung in England	S. 6 - 10
1. 2. 2. Der Art Nouveau in Frankreich und Belgien	S. 10 - 13
1. 2. 3. Die Verbreitung des neuen Stils in Europa	S. 13 – 14
1. 3. Die Reformbestrebungen in Österreich	S. 14 - 24
1. 3. 1. Das österreichische Museum für Kunst und Industrie	S. 15 - 16
1. 3. 2. Der Bezug der Wiener Moderne zum Empire und Biedermeier	S. 16
1. 3. 3. Die Reformbestrebungen von Arthur von Scala	S. 17 - 18
1. 3. 4. Die Schule Otto Wagners und der Beginn der Moderne in Österreich	S. 18 - 20
1. 3. 5. Die Gründung des Siebnerclubs	S. 20 - 24
1. 3. 6. Die Gründung der Wiener Secession	S. 21 - 23
1. 3. 6. 1. Die Errichtung des Secessionsgebäudes	S. 23– 24
1. 3. 6. 2. Die neue Raumkunst in den Secessionsausstellungen	S. 24
2. Formale und stilistische Betrachtungen am Beispiel von Ausstellungsgestaltungen und privaten Raumkonzeptionen	S. 24 - 115
2. 1. Entwurf einer Ausstellungshalle für die Jubiläumsausstellung	S. 24 – 28
2. 2. Das Ver Sacrum- Zimmer für die erste Secessionsausstellung	S. 28 – 29
2. 3. Der Viribus Unitis- Raum für die Jubiläumsausstellung	S. 29 – 30
2. 4. Zusammenfassung der formalen und stilistischen Bezüge in der Gestaltung des Ver Sacrum- Zimmers und des Viribus Unitis- Raumes	S. 30 - 37
2. 4. 1. Der englische Einfluss	S. 30 - 31
2. 4. 2. Der „Brettstil“	S. 31 – 33
2. 4. 3. Der Einfluss von Adolf Loos und die Vorbildfunktion Amerikas	S. 33 – 34
2. 4. 4. Der belgische Einfluss	S. 34
2. 4. 5. Der Bezug zum Empire	S. 34 – 35
2. 4. 6. Weitere klassische Komponenten beider Raumkonzeptionen	S. 35 – 36
2. 4. 7. Schlussfolgerung	S. 36 - 37
2. 5. Exkurs: Die textilen Wandgestaltungen der frühen Secessionsausstellungen	S. 37 – 38
2. 6. Die Bedeutung der Secessionsausstellungen für Hoffmann	S. 38 – 39
2.7. Die Ateliereinrichtung für Koloman Moser	S. 39 – 44

2. 7. 1.	Analytische Betrachtung	S. 41 – 44
2. 8.	Zwei Entwürfe für Raumausstattungen	S. 44 - 50
2. 8. 1.	Studie zu einem einfachen Wohnzimmer	S. 44
2. 8. 2.	Entwurf für ein Studierzimmer	S. 45
2. 8. 3.	Analytische Betrachtung beider Raumentwürfe	S. 45 - 50
2. 9.	Redaktionsraum mit dazugehörigem Vorraum für die zweite Secessionsausstellung	S. 50 – 56
2. 9. 1.	Redaktionsraum	S. 51 - 54
2. 9. 1. 1.	Analytische Betrachtung	S. 51 - 54
2. 9. 2.	Vorraum	S. 54 - 56
2. 9. 2. 1.	Analytische Betrachtung	S. 55 - 56
2. 10.	Exkurs: Die grafischen Wandgestaltungen Hoffmanns	S. 56 – 57
2. 11.	Vorzimmer des Sekretärs in der Secession	S. 57 - 59
2. 11. 1.	Analytische Betrachtung	S. 58 – 59
2. 12.	Die dritte Secessionsausstellung	S. 59 - 65
2. 12. 1.	Analytische Betrachtung	S. 61 - 65
2. 13.	Vorraum und Bureau des Sekretärs der Secession	S. 65 - 71
2. 13. 1.	Vorraum	S. 65 – 66
2. 13. 2.	Bureau	S. 66 – 67
2. 13. 3.	Analytische Betrachtung beider Räume	S. 67 – 71
2. 14.	Versteigerung des Theodor von Hörmann-Nachlasses in der Secession	S. 71 - 73
2. 14. 1.	Analytische Betrachtung	S. 72 - 73
2. 15.	Exkurs: Die österreichische Kunstgewerbeschule des Museums für Kunst und Industrie	S. 73 - 76
2. 16.	Zwei Raumausstattungen der Kanzlei Dr. Walter Brix	S. 76 - 82
2. 16. 1.	Hauptraum	S. 76 – 78
2. 16. 2.	Vorraum	S. 78
2. 16. 3.	Analytische Betrachtung beider Räume	S. 78 - 82
2. 17.	Die vierte Secessionsausstellung	S. 82 - 89
2. 17. 1.	Grauer Saal	S. 82 - 84
2. 17. 2.	Kunstgewerbezimmer	S. 84 – 86
2. 17. 3.	Analytische Betrachtung	S. 85 – 89
2. 18.	Die Portal- und Geschäftsraumkonzeption „Apollo“	S. 89 - 94
2. 18. 1.	Portal und Geschäftsraum	S. 89 - 90
2. 18. 2.	Analytische Betrachtung	S. 90 – 94
2. 19.	Die Außen- und Innenadaptierung des Landhauses „Bergerhöhe“	S. 94 - 114
2. 19. 1.	Die baulichen Veränderungen und die Fassadengestaltung	S. 95 – 96
2. 19. 2.	Die baulichen Maßnahmen im Gebäudeinneren und die neue Raumaufteilung	S. 96 - 97

2. 19. 3. Die Raumkonzeptionen im Erdgeschoss	S. 97 – 101
2. 19. 4. Die Raumkonzeptionen im Obergeschoss	S. 101 – 102
2. 19. 5. Analytische Betrachtung des äußeren Baukörpers	S. 102 – 105
2. 19. 6. Analytische Betrachtung der baulichen Veränderungen und Raumstrukturierungen im Gebäudeinneren	S. 105 – 106
2. 19. 7. Analytische Betrachtung der Raumausstattungen	S. 106 - 112
2. 19. 8. Abschließende Betrachtung	S. 113 – 114

Resümee	S. 114 - 123
---------	--------------

Anhang

Zusammenfassung

Literaturverzeichnis

Abbildungsnachweis

Abbildungsverzeichnis

Curriculum Vitae

Einleitung

Im Anschluss an sein Architekturstudium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, trat Josef Hoffmann 1895 eine Italienreise¹ an, die ihn nachhaltig prägte.

Noch vor Beginn seiner Karriere als Architekt und Innenraumgestalter erschien 1897 ein Aufsatz Hoffmanns in der Zeitschrift „Der Architekt“ unter dem Titel: „Architektonisches von der Insel Capri“², der als Prämisse für seine spätere künstlerische Laufbahn gesehen werden kann. Von den Landhäusern Capris inspiriert, erkannte er in dieser einfachen mediterranen Bauweise, die sowohl den Innen- als auch den Außenraum zu einer Einheit verband, Anhaltspunkte für eine Erneuerung in der Architektur und Innenraumgestaltung.

Zitat: *„Dort stimmt der malerisch bewegte Baugedanke in seiner glatten Einfachheit, frei von künstlicher Überhäufung mit schlechten Decorationen, noch herzerfrischend in die glühende Landschaft [...] Das Beispiel von Volkskunst, wie solche tatsächlich hier in diesen einfachen Landhäusern besteht [...] lässt uns immer mehr fühlen, wie sehr wir bei uns zu Hause daran Mangel leiden.“*³

Diese Kritik Hoffmanns richtete sich gegen die eklektizistische Formensprache der heimischen Baukultur und gegen das damit verbundene Fehlen eines „wirklich brauchbaren Typus eines modernen Landhauses“⁴, in dem die Architektur in Form, Farbe und Zweckmäßigkeit auf die regionalen Wohnverhältnisse und die umgebende Natur abgestimmt werden sollte.

Am Ende des Aufsatzes verwies Hoffmann auf die unbefriedigende Situation in der Innenraumgestaltung und äußerte folgenden programmatischen Wunsch: *„Hoffentlich wird auch bei uns einmal die Stunde schlagen, wo man die Tapete, die Deckenmalerei, wie die Möbel und Nutzgegenstände nicht beim Händler, sondern beim Künstler bestellen wird. England geht uns hierin weit voran, doch sollte sein zumeist an mittelalterliche Formen sich anlehrender Geschmack nicht auch für uns der maßgebende sein, sondern wir sollten Englands Interesse für Kunstgewerbe und also Kunst im allgemeinen erkennen und auch bei uns wachzurufen suchen, aber*

¹Die im Rahmen des „Rompreises“ gewonnene Reise war die Auszeichnung für einen Wettbewerb zum Thema „Eine Insel des Friedens“. Der Preis wurde unter der Auflage verliehen, ein Jahr im Ausland zu verbringen und darüber zu berichten. In: Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann – Das architektonische Werk. Monographie und Werksverzeichnis, Salzburg - Wien 1982, S. 13

²Josef Hoffmann, Architektonisches von der Insel Capri. Ein Beitrag für malerische Architekturempfindungen vom Architekten Josef Hoffmann. In: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und Wiener Kunst, Bd. III, Wien 1897, S. 13

³Ebenda, S. 13

⁴Ebenda, S. 13

*unsere Kunstformen immer und immer wieder in unserem eigenen Wesen zu suchen trachten und endlich die hindernden Schranken veralteter Stilduselei kräftig von uns stoßen.*⁵

Diese Gedanken des erst 27 jährigen Hoffmann umreißen bereits die Bandbreite von Aufgaben, denen er sich in den Anfängen seines beruflichen Schaffens stellen wird. Er bekundete sein Interesse für die Konzeption von Landhäusern, in denen im Sinne der Idee des Gesamtkunstwerkes die architektonische Gestaltung und die kunstgewerbliche Ausstattung zu einer unlösbaren Einheit verschmelzen sollten. Dieser Intention wird er zwei Jahre später in der Umgestaltung des Jagdhauses Bergerhöhe bei Hohenberg nachgehen. Hoffmann sah in der englischen Reformbewegung die Ansätze für eine Neuausrichtung des Kunsthandwerks, rief aber gleichzeitig zu einer eigenen lokalen Stilentwicklung des heimischen Kunstgewerbes auf, um eine Abkehr von den historistischen Formen herbeizuführen. Diese Haltung Hoffmanns ist als Reflexion auf die künstlerischen Bestrebungen zu sehen, die in England schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vorherrschten. Ausgehend davon haben sich in den frühen 90ern avantgardistische Bewegungen gebildet, die sich zuerst in Frankreich und Belgien etabliert hatten. Er folgte damit einer Tradition von Architekten und Designern, die nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln suchten. Der von Hoffmann formulierte gesamtkunstwerkliche Ansatz hing eng mit der Aufwertung des Kunstgewerbes und dessen künstlerischer Gestaltung zusammen. Es sollte nicht nur die Architektur, sondern auch das Interieur vom Künstler entworfen werden. Es wurden Fragen zu Stil, Funktion und Produktionsmethoden gestellt und gleichzeitig der Wunsch nach einer einfachen und klaren Formensprache gefordert, die dem kulturellen und nationalen Umfeld angepasst werden sollte.

⁵ Hoffmann, 1897, S. 13

Zielsetzung

In meiner Arbeit werde ich auf die formalen und stilistischen Gestaltungsprinzipien von Josef Hoffmann eingehen, die er zwischen 1897 und 1899 für seine Interieur- und Raumgestaltungen angewendet hatte. Die thematischen Untersuchungsgegenstände sind seine Ausstellungsgestaltungen für die Secession, Interieur- und Raumkonzeptionen, die er für private Auftraggeber erstellt hat, wie auch die architektonischen Lösungen, die er für die Neuadaptierung des Landhauses Bergerhöhe bei Hohenberg aufgegriffen hat, und dessen komplette Innenraumausstattung, die ebenfalls von ihm entworfen wurde.

Mit dem zeitlichen Rahmen, in den diese Arbeit eingebettet ist, wird das künstlerische Frühwerk Hoffmanns beleuchtet, das den Beginn der Moderne in Österreich repräsentiert.

Die Künstler der Wiener Moderne waren vom Streben durchdrungen, einen neuen Stil zu finden, der allerdings weit über die früheren Stilbegriffe hinausgehen sollte. Der Begriff „Stil“ verkörperte hier nicht nur eine ästhetische Haltung, sondern eine bestimmte Weltanschauung und sollte alle Bereiche des Lebens erfassen.⁶

Eine Synthese von Kunst und Leben herzustellen äußerte sich in Hoffmanns Motivation, auch die künstlerische Gestaltung von Interieurs zur leitenden Aufgabenstellung zu erheben. Diese Intention bildete die Grundlage für seinen ideellen Anspruch, Ausstellungs- und Raumkonzeptionen und später ganze Häuser als Gesamtkunstwerk aufzufassen.

Die Entwicklung dazu ist nicht als wienspezifisches Phänomen zu betrachten, sondern ergab sich aus dem Kontext verschiedener gesellschaftsreformistischer und künstlerischer Strömungen⁷, die sich europaweit manifestiert hatten und gegenseitig beeinflussten. Sie fanden ihren Ausdruck in Künstlervereinigungen, die sowohl eine Reformierung des Kunstgewerbes und ein damit verbundenes neues Ausstellungswesen anstrebten als auch moderne Gestaltungsprinzipien in der Architektur forderten.

Das anfängliche künstlerische Programm Hoffmanns entwickelte sich aus dem

⁶ Günther Dankl, Die „Moderne“ in Österreich, Zur Genese und Bestimmung eines Begriffs in der österreichischen Kunst um 1900, Wien - Köln - Graz 1986, S. 72f.

⁷ Das Wesen der Moderne sah Hermann Bahr 1890 so pointiert in der „*Erkenntnis von dem ewigen Werden und Vergehen aller Dinge [...] in den Zusammenhang aller Dinge, [...] die Abhängigkeit des einen vom anderen in der unendlichen Kette des Bestehenden. [...] und daß es überhaupt nichts giebt, als überall nur Bewegung [...], eine unendliche Entwicklung, in der nichts stillsteht und keine Vergangenheit jemals Gegenwart wird, [...]*“ zit. n. Dankl, 1986, S. 62

Zusammenwirken unterschiedlicher Strömungen. Er folgte Einflüssen der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, sah aber auch in der Stil- und Formensprache des belgischen Jugendstils eine mögliche neue Ausdrucksform.

Obleich seine Arbeiten seine Rezeptivität gegenüber diesen neuen Tendenzen bekunden, so offenbaren sie auch eine Künstlerpersönlichkeit, die versucht, auf bereits bestehende heimische Traditionen zurückzugreifen, um daraus synkretistisch eine eigene künstlerische Ausdrucksweise zu erstellen.⁸ Die Grundlage dafür bildeten mehrere Faktoren, die sein kreatives Umfeld in Wien prägten. Diese ergaben sich einerseits aus den funktionalistischen Bestrebungen seines Lehrers Otto Wagner, andererseits aus dem in Österreich latent vorherrschenden Bezug zum Biedermeier. Für die Manifestation und die rasche Etablierung und Vorrangstellung der Wiener Moderne waren aber auch die musealen Erneuerungsbestrebungen, die mit dem Museum für Kunst und Industrie eingeleitet worden sind, von Bedeutung.

Um die künstlerische Entwicklung Hoffmanns, aber auch seine Einmaligkeit vor dem Hintergrund dieser komplexen Zusammenhänge zu erörtern, ist es erforderlich, in einer erweiterten Einleitung und in chronologischer Abfolge die unterschiedlichen künstlerischen und kunsttheoretischen Programme vorzustellen, die sich auf das Kunstgewerbe im Allgemeinen, auf das secessionistische Ausstellungswesen sowie auf Hoffmanns Stil- und Formensprache ausgewirkt hatten. Hierbei beziehe ich mich auch auf die modernistischen Ansätze in der Architektur, da daraus hervorgegangene Lösungen von ihm für die Umgestaltung der Bergerhöhe aufgegriffen worden sind.

Erst darauf aufbauend soll eine werkspezifische Untersuchung von Hoffmanns Arbeiten folgen, in der versucht wird, die teils divergenten künstlerischen Haltungen, die seine frühen Werke aufweisen, zu analysieren.

Ausgangspunkt meiner Betrachtungen sind dabei seine Ausstellungsgestaltungen, da sie durch ihre neue künstlerische Konzeption und die daraus resultierende gesamtkunstwerkliche Auffassung auch für die von mir aufgezeigten Interieur- und Raumgestaltungen wegweisend sind, die er für private Auftraggeber erstellt hat. Schlusspunkt meiner Arbeit wird das von ihm ganz im Sinne des Gesamtkunstwerkes gestaltete Landhaus Bergerhöhe sein. Es war sein erster Auftrag für die komplette Außen- und Innenraumkonzeption eines Wohnhauses und ist darüber hinaus von besonderer Bedeutung, weil es die einzige secessionistische

⁸ Felicia Riess, *Ambivalenzen einer Eigenart. Josef Hoffmanns Ausstellungsbauten als Entwurf einer modernen Formensprache für Österreich*, Weimar 2000, S. 26

Raumausstattung Hoffmanns darstellt, die bis heute fast unverändert erhalten geblieben ist und nicht aus dem Kontext gerissen wurde.

1. Die Grundlagen der künstlerischen und kunsttheoretischen Programme

1.1. Die Stellung des Kunsthandwerks in Zeiten der industriellen Revolution

Im Zuge der Industrialisierung vollzog sich im 19. Jahrhundert ein tief greifender Wandel, der nicht nur massive gesellschaftspolitische Auswirkungen hatte, sondern auch Veränderungen im Kunstgewerbe nach sich zog. Es kam zu einem Übergang von der handarbeitsorientierten Tätigkeit zu einer maschinellen Fertigung.⁹ Dafür waren zwei Faktoren ausschlaggebend: Zum einen eine arbeitsteilige Produktionsweise, die eine Trennung von Entwerfendem und Ausführendem beinhaltete. Zum anderen kam es zur Technisierung des Herstellungsablaufes. Das vorerst nur manuell erzeugte Produkt wurde durch ein maschinell gefertigtes ersetzt.¹⁰ Dadurch änderte sich das Arbeitsgebiet des Kunsthandwerkers radikal. Lag zuvor sowohl der Entwurf als auch die Ausführung in seinen Händen, wurde er durch den arbeitsteiligen Prozess dieser Einheit beraubt. Es kam zu einem neuen, bis dahin unbekanntem Industriezweig, der so genannten Kunstindustrie.¹¹ Gebrauchsgegenstände für den Alltag wurden in Massen produziert. Das ebenfalls maschinell in allen Neostilen gefertigte Ornament hatte die Funktion, minderwertiges Material und mangelhafte Verarbeitung zu verschleiern und aus einer Massenware eine Einzelanfertigung vorzutäuschen.¹²

Es gab aber auch individuell gefertigte, hochwertige Produkte, die von Kunsthandwerkern geschaffen wurden, die sich in ihren Arbeiten ebenfalls wahllos historischer Formen und Ornamentierungen bedienten und damit zum Synonym für das Fehlen einer authentischen Stil- und Formensprache ihrer Zeit wurden.

⁹ Wilhelm Mrazek, Industrielle Revolution und Kunstindustrie - Österreichs Beitrag zur Industriekultur. In: Alte und Moderne Kunst, Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, Jg. 25, Heft 172/73, Wien 1980, S. 42

¹⁰ Paul Asenbaum, Otto Wagner - Möbel und Innenräume ausgeführte Interieurs für Wohnungen und Villen, Diss. Univ. Salzburg 1983, S.13

¹¹ Mrazek, 1980, S. 42

¹² Mara Reissberger, Peter Haiko, Alles ist einfach und glatt. Zur Dialektik der Ornamentlosigkeit. In: Moderne Vergangenheit 1800 - 1900, Ausst. Kat. Künstlerhaus, Wien 1981, S.15

1. 2. Die Einflüsse und Reformbestrebungen in Europa und ihre Auswirkungen auf die Suche nach einem neuen zeitgemäßen Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur

In ganz Europa gab es Bestrebungen, dem Kunsthandwerk einen neuen Stellenwert einzuräumen. Einerseits durch die Herauslösung aus der Massenproduktion und zum anderen durch die Erschaffung einer neuen richtungweisenden künstlerischen Ausdrucksweise.

1. 2. 1. Die Arts-and-Crafts-Bewegung in England

In England, dem Mutterland des Industriekapitalismus, setzte schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine kritische Diskussion über die Reformierung des Kunstgewerbes ein. John Ruskin¹³ formulierte seine Auffassung zur dekorativen Kunst bereits in seinen 1850 erschienenen Schriften.¹⁴ Er sah in der industriellen Fertigung den Hauptfeind einer angemessenen und individuellen Gestaltung von Kunsthandwerk und strebte auch aus gesellschaftlich-reformistischen Überlegungen eine Rückkehr zur rein handwerklichen Arbeitsweise an.¹⁵

Diese gedankliche Grundlage der Arts-and-Crafts-Bewegung wurde um 1860 von William Morris¹⁶ und einigen Präraffaeliten¹⁷ aufgegriffen. Morris sah in kleineren Werkstätten, die dem mittelalterlichen Handwerkswesen entsprachen, den Ausgangspunkt für ein individuelles künstlerisch gestaltetes Handwerk. Zum einen, da diese unabhängig von industriellen Auftraggebern waren und zum anderen, da ein direkter Zugang zu privaten Kunden möglich war. Es sollten alle Bereiche des

¹³ John Ruskin war ein Kunsttheoretiker und Soziologe. In: Bernard Champigneulle, Jugendstil - Art Nouveau, Paris o. J., S. 34

¹⁴ Dazu zählten das 1849 erschienene Buch: "The Seven Lamps of Architecture" und das 1851 publizierte „Stones of Venice“. In: Eva B. Ottlinger, Jakob von Falke und die Theorie des Kunstgewerbes. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLII, Wien - Köln 1989, S. 211

¹⁵ Die Herauslösung des Kunstgewerbes aus dem produktionstechnischen Prozess sollte nicht nur den schöpferischen Wert des Kunsthandwerks heben, sondern auch die soziale und künstlerische Stellung des Handwerkers.

¹⁶ Stefan Muthesius, Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert. In: Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 26, München 1974, S. 119; Gutes Design war für Morris, einen Schriftsteller und Maler, Ausgangspunkt für die Moral und das ökonomische Wohlergehen einer Nation. Nur das verantwortungsvolle und individuelle Handwerk sei in der Lage, die Seele des Maschinenmenschen zu retten. In: Kirk Varnedoe, Wien 1900. Kunst - Architektur - Design, Köln 1993, S.79

¹⁷ Diese sahen in den Bildern der italienischen Quattrocentomaler vor Raffael ihre idealistische Kunstdoktrin verwirklicht, die sich einerseits auf die Wiedergabe exakter Naturbeobachtungen und andererseits auf den Ausdruck von Gefühlszuständen und Stimmungen bezog. In: Leif Nylén, Die Präraffaeliten. In: Rudolf Zeitler, Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin o. J., S. 236

menschlichen Lebens erfasst werden.¹⁸ Ausgehend davon bildeten sich in England verschiedene Gesellschaften und Organisationen, so genannte Gilden, die sich allen Sparten dekorativer Kunst widmeten.¹⁹ Morris setzte seine ideellen Prinzipien erstmals 1858 in der Inneneinrichtung seines eigenen, von Philip Webb gebauten Hauses, dem so genannten „Red House“, um, für das er das gesamte Interieur selbst entworfen und ausgeführt hatte.²⁰ Es kann als Paradigma für seine Lehre angesehen werden, in der nur das manuell gefertigte Kunsthandwerk die Basis für die Kunst in der Innenraumgestaltung eines Hauses darstellte. Das einfache Wohnhaus wurde im gesamt-kunstwerklichen Sinne zum Kunstwerk. Morris beschäftigte sich ab diesem Zeitpunkt ausschließlich mit dekorativer Kunst und entwarf neben Möbeln auch Stoffe, Teppiche, Tapeten und Buchkunst und avancierte zu einem der bedeutendsten Ornamententwerfer dieser Bewegung.²¹

Eine Reform im englischen Ausstellungswesen erfolgte 1888 durch die Gründung der Arts-and-Crafts-Society, einem Zusammenschluss einzelner Handwerksgemeinschaften.²² Es war eine Verkaufsstelle für dekorative Kunst, die ab diesem Zeitpunkt auch periodisch stattfindende Ausstellungen abhielt.²³ Sie wurde von Künstlern initiiert, die den ästhetischen und sozialutopischen Ansprüchen von Morris folgten. Diese hatte nicht nur in England, sondern auch auf dem Kontinent nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung der angewandten Kunst und das damit verbundene Ausstellungswesen.

Das Merkmal der Arts-and-Crafts-Produkte war eine materialgerechte Gestaltung. In der Formgebung wiesen die englischen Möbel einen starken mittelalterlichen Charakter auf.²⁴ Schon Ruskin empfahl einfache Formen, dafür aber eine farbige Behandlung des Interieurs.²⁵ Sie bestanden aus einer Rahmung-Füllung-Konstruktion, deren geradliniger Abschluss von leicht profilierten Gesimsen gebildet wurde. Als Schmuck dienten hauptsächlich große geschmiedete Beschläge. In der

¹⁸ Ottillinger, 1989, S. 211

¹⁹ Gabriele Fahr-Becker, Jugendstil, Köln 1996, S. 32

²⁰ Champigneulle, o. J., S. 38 f.

²¹ 1874 gründete Morris seine Firma Morris & Co, ab 1877 trat er mit Vorträgen und Schriften über die dekorativen Künste an die Öffentlichkeit. In: S. Muthesius, 1974, S. 119

²² Ebenda, S.122

²³ Hier wurden Möbel, Textilien, Buchkunst, Metallarbeiten und alle Arten dekorativer Kunst angeboten. Die Produkte wurden mit den Namen des Entwerfers und des ausführenden Handwerkers versehen. Die Ausstellungen fanden bis 1890 jährlich und danach alle drei Jahre statt. In: S. Muthesius, 1974, S.122

²⁴ Christian Witt - Döring, Schein und Sein - Form und Funktion 1800 Das moderne Möbel 1900. In: Moderne Vergangenheit, Wien 1800 - 1900, Ausst. Kat. Künstlerhaus, Wien 1981, S. 46

²⁵ Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982, S. 51

weiteren Dekoration sahen Ruskin und Morris in der umgebenden Natur und in der bewegten Pflanze Wege zu einem neuen Stil. Sie wandten sich aber gegen einen unbegrenzten Illusionismus. So wurden die Pflanzenformen immer im Schema der Wiederholung und in abstrahierender Form, auf die Fläche bezogen, angeordnet.²⁶ Eine Ausnahme bildete das Design einer schon 1883 entworfenen Buchtitelseite des Architekten Arthur Mackmurdo, das in Folge auch seine Stoffentwürfe prägte und in der Asymmetrie und Bewegtheit die typischen Charakteristika späterer Jugendstilformationen vorwegnahm.²⁷ Mackmurdo blieb aber, wie auch andere englische Künstler, in der Gestaltung seiner Möbel der geraden Linie treu. Ebenfalls 1888 wurde vom Architekten Charles Robert Ashbee die „Guild and School of Handicraft“ gegründet.²⁸ Aus dieser Werkstatt gingen M. Hugh Baillie Scotts Raumausstattungen hervor, die er zwischen 1897/98 für das Darmstädter Neue Palais entworfen hatte.²⁹ Es war einer der ersten Aufträge, den ein Arts-and-Crafts-Künstler in Deutschland ausführte, und der auch impulsgebend für die Innenraumgestaltungen Hoffmanns werden sollte.

Neben den reformistischen Tendenzen bezüglich des Kunsthandwerkes zeigte sich bei den englischen Architekten ein besonderes Interesse für den Bau und die Gestaltung von einfachen Landhäusern, die den modernen Wohnansprüchen angepasst werden sollten und die Prinzipien des Funktionalismus des 20. Jahrhunderts vorwegnahmen. Eingeleitet wurde dieser Prozess mit dem schon erwähnten "Red House"³⁰, dessen architektonische Gestaltung nach den Grundsätzen von Morris ausgerichtet war. Er propagierte eine Würdigung der ursprünglichen, schlichten Bauweise durch eine qualitätsvolle handwerkliche Verarbeitung regionaler Materialien, die zweckbezogen auf die Erfordernisse

²⁶ In der Dekoration waren sie von der Spätgotik und der Neogotik des 19. Jahrhunderts beeinflusst. Es handelte sich um ein stilisiertes, noch naturalistisches Rankenornament mit Blumen und Früchten sowie eingefügten Tieren vor einem neutralen Hintergrund. Erst später kamen reduktionistische geometrisch stilisierte Interpretationen hinzu. In: Günter Irscher, Ornament in Europa 1450 – 2000. Eine Einführung, Köln 2005, S. 158

²⁷ Pevsner sieht in diesem Design und in einem 1883 entstandenen Stuhl Mackmurdos mit ähnlichem Motiv in seiner Lehne den Beginn des floralen Jugendstils. In: Nikolaus Pevsner, Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln 1978, S. 43

²⁸ Es war ein Werkstattssystem, das als Vorbild für die Wiener Werkstätte gesehen werden kann. In: Witt - Döring, 1981, S. 46

²⁹ Das Interesse am englischen Kunsthandwerk gelangte durch das persönliche Engagement des hessischen Großherzogs Ernst Ludwig nach Deutschland. Der Kontakt dürfte durch Ashbee zu Stande gekommen sein. So erfolgte die Ausführung der Möbel für das Empfangszimmer in der Guild and School of Handicraft in London. In: Hanno Walter Krufft, Die Arts-and-Crafts-Bewegung und der deutsche Jugendstil. In: Gerhard Bott, Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit, Darmstadt 1977, S. 27 ff.

³⁰ Der Grundriss wurde durch die praktische Anordnung der Räume bestimmt. Jedem Bauteil wurde eine eigene Funktion zugeteilt. In: Champigneulle, o. J., S. 38

abgestimmt werden sollten.³¹ In den Neunziger Jahren kam es zu einer weiteren Betonung von Struktur und Funktionalität in der Architektur, die auch die Innenraumgestaltung mit einschloss. Dabei griff man auf schon eingeführte architektonische Traditionen zurück, wie zum Beispiel auf die Halle, die den zentralen Wohnbereich der Familie darstellte, versuchte aber die Raumgestaltung noch stärker nach funktionalistisch- konstruktiven Gesichtspunkten auszurichten.³² Hierfür sind zwei jüngere Architekten hervorzuheben: Charles Francis Annesley Voysey und der schon erwähnte M. Hugh Baillie Scott.³³ In der Konzeption ihrer Häuser fanden sich wegweisende Lösungen, die von Hoffmann für die spätere architektonische Neuausrichtung des Landhauses Bergerhöhe aufgegriffen worden sind. In zwei schon 1895 erschienenen Aufsätzen in der Zeitschrift „The Studio“ forderte Baillie Scott, dass der Architekt sowohl die Außengestaltung als auch die Inneneinrichtung eines Hauses nach gleichen konstruktiven Gesichtspunkten gestalten sollte, wobei die Konstruktion nicht nur funktional, sondern auch dekorativ sein sollte.³⁴ Die Architektur wird gleichsam zum Spiegelbild für den Innenraum. Diese Aussage nahm bereits die gesamtwerklichen Ansichten Josef Hoffmanns vorweg, die er in seinem Aufsatz über Capri äußerte und 1901 mit folgendem Zitat bekräftigte: *“[...] dass ein Haus, wie aus einem Guss dastehen sollte und dass sein Äußeres auch schon sein Inneres verraten müsste“*.³⁵

In Schottland bildete sich Anfang der Neuziger Jahre eine Gruppe von Designern heraus, deren Arbeiten eine Sonderform innerhalb der englischen Erzeugnisse darstellten. Ihre führende Figur war der Architekt Charles Rennie Mackintosh. Dazu zählten auch seine Frau und deren Schwester, die Schwestern Macdonald und sein Schwager J. H. Mc Nair.³⁶ Den so genannten Glasgow-Stil kennzeichnete eine Vermischung der puritanisch strengen Formgebung der Möbel, wie sie bei den Arts-and-Crafts-Designern vorkam, und einem sehr linearen Dekorationsstil, der sowohl vom Symbolismus als auch von der japanischen Kunst³⁷ inspiriert war. Eine Besonderheit seiner Interieurs lag weiters in der Betonung der Vertikalität und der

³¹ William Morris, Kunstgewerbliches Sendschreiben. In: Joseph August Lux, Das moderne Landhaus. Ein Beitrag zur neuen Baukunst, Wien 1904, S. 1

³² S. Muthesius, 1974, S. 133 ff.

³³ Ebenda, S. 134

³⁴ Kruft, 1977, S. 30 f.

³⁵ Die Konstruktion der Möbel sollte auf die der Architektur abgestimmt werden. In: Josef Hoffmann, Einfache Möbel. In: Das Interieur, Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, II.Jg., Wien 1901, S. 203

³⁶ 1894 fand ihre erste gemeinsame Ausstellung statt. In: Pevsner, 1978, S. 129

³⁷ Japanische Stilelemente fanden über England Eingang in die europäische Kunst. Ab den Handelsabkommen mit Japan 1858 wurden japanische Möbeln und japanische Kunst nach England importiert. In: Fahr-Becker, 1996, S. 54 ff.

Vorliebe von Mackintosh für eine schwarze und weiße Farbgebung.³⁸ Schon 1896 nahm die Gruppe erstmals an einer Arts-and-Crafts-Ausstellung in London teil.³⁹

1. 2. 2. Der Art Nouveau in Frankreich und Belgien

Angeregt durch die reformistischen Ideen von Ruskin und Morris versuchte man auch in Frankreich und Belgien dem Kunsthandwerk durch eine rein manuelle Fertigung einen neuen Stellenwert einzuräumen und verfolgte damit die gesamt-kunstwerklichen Intentionen Englands, jedoch ohne soziale Ansprüche zu erheben. In stärkerem Maße als in England versinnbildlichten hier Motive aus der wachsenden Natur einen Weg aus dem Stilpluralismus. Zu Grunde lag ein vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts wachsendes Interesse an der Naturforschung, eine weitere Beeinflussung ergab sich durch den Symbolismus, die japanische Kunst, aber auch durch die Einbeziehung exotischer Motive. Der kontinentale Jugendstil war wie auch die Arts-and-Crafts-Bewegung in der Ornamentierung und Formgebung kein homogener Stil. Im Unterschied zu den einfachen Formen der englischen Möbel, bei denen die meist sparsame florale Dekoration nur flächig appliziert wurde, wurde hier das aus der Natur abgeleitete Ornament auch formgebend verwendet. Eine Schlüsselfigur dieser neuen Bewegung wurde der französische Künstler Emile Gallé⁴⁰, der sein Interieur schon 1884 mit Motiven aus der Flora und Fauna zu einer umfassenden stilistischen und formalen Einheit gestaltete⁴¹ und Richtung gebend für eine neue Ausdrucksform wurde, die auch in Belgien aufgenommen wurde.

Die avantgardistischen Künstler Belgiens schlossen sich schon 1884 zum Cercle des Vingt zusammen.⁴² Zehn Jahre später wurde die Vereinigung La Libre Esthetique gegründet. Diese übernahm wie auch der Kunstsalon La Toison in Brüssel die Schirmherrschaft über die gesamte europäische Jugendstilbewegung und trug durch Ausstellungen und Konferenzen zur Verbreitung des belgischen

³⁸ Die Interieurs von Mackintosh zeichneten sich in ihrer Farbgebung auch durch seine Vorliebe für Weiß und Rosa, Weiß und Lila mit Schwarz, sowie für Silber und Perlmutter aus. In: Pevsner, 1978, S. 140

³⁹ Fahr-Becker, 1996, S. 57

⁴⁰ Er war Botaniker und Naturwissenschaftler und beschäftigte sich nicht nur mit Keramik und Glas, sondern war seit 1884 auch als Kunstschreiner tätig. In: Jean-Paul Midant, L'Art Nouveau. Jugendstil in Frankreich, Köln 1999, S. 7 ff.

⁴¹ Unter seiner Führung vereinigten sich die Kunsthandwerker von Nancy schon 1894 zur Ecole de Nancy und forderten, dass die Motivquelle für eine neue Kunstsprache ausschließlich aus der Natur zu kommen habe. Die offizielle Gründung fand 1901 statt. In: Fahr-Becker, 1996, S. 127

⁴² Initiator war der Rechtsanwalt Oktave Maus. Er war Wortführer aller künstlerischer Bestrebungen in Belgien und gründete schon 1881 die Zeitschrift L'Art Moderne. In: Fahr-Becker, 1996, S. 135

Jugendstils bei.⁴³ Der belgische Art Nouveau bediente sich der Anregungen der Arts-and-Crafts-Bewegung, ist aber stilistisch und formal auch von Frankreich geprägt. Ein Vorreiter und damit Wegweiser für eine neue Art der gesamt-kunstwerklichen Gestaltung eines Hauses war der Architekt Viktor Horta⁴⁴, dessen zwischen 1892 und 1893 erbautes Maison Tassel als erste Manifestation einer Jugendstilarchitektur zu sehen ist. In diesem erfolgte die Übertragung des Art Nouveau vom Design in die Architektur.⁴⁵ So erhielt die Fassade durch gebogene unverkleidete Eisenteile⁴⁶ eine rhythmische Bewegung. Auch die Strukturierung des Innenraums erfolgte über Eisenkonstruktionen, in Form von rankenähnlichen, stark stilisierten Kurven. Ihr Liniengefüge breitete sich in dekorativ flächiger Form auch am Fußboden, an der Wand sowie auf der Decke aus. Durch diese alles umfassende dynamische Bewegungsführung kam es zu einer Aufhebung des zuvor statisch- räumlichen Gefüges, in dem auch die Möbel auf die Architektur abgestimmt wurden und mit dem Raum zu einer Einheit verschmolzen.⁴⁷ Infolgedessen verlor das Holz oftmals seinen Materialcharakter und wurde zum fließenden plastischen Material umgedeutet. Nach ähnlichen Prinzipien schuf auch der belgische Architekt Paul Hankar⁴⁸ 1893 sein eigenes Wohnhaus in Brüssel.⁴⁹ Im zwischen 1897 - 98 entstandenen Maison et Atelier Ciamberlani in Brüssel⁵⁰ verwendete er in der Fassadengestaltung hufeisenförmige Fenstereinfassungen mit maurisch anmutendem Charakter, die von den belgischen Art Nouveau Künstlern auch für Raumgestaltungen aufgegriffen wurden. Allerdings war Hankar durch die Betonung der Konstruktion in seiner Innenraumgestaltungen stärker an England gebunden, wie auch die Möbel des Architekten und Entwerfers Gustave Serrurier-Bovy,⁵¹ dessen Interieurs sich vor allem durch eine reduzierte Ornamentik und eine geometrische Ordnung auszeichneten. Mit seinem Prinzip, dass die Möbel undekoriert sein sollten, der Raum selbst jedoch aus einem farbigen Gehäuse bestehen sollte, folgte er

⁴³ Fahr – Becker, 1996, S. 135

⁴⁴ Neben seiner Tätigkeit als Architekt entwarf Horta auch Möbel, Dekorationsstoffe und Teppiche und folgte seiner Intention, den Lebensraum des Menschen bis ins kleinste Detail zu gestalten. In: Champigneulle, o. J., S. 112

⁴⁵ Pevsner, 1978, S.43

⁴⁶ Pevsner sieht die Verwendung von Eisen zu dekorativen Zwecken aus den Schriften von Viollet- le-Duc hergeleitet. Ebenda, S. 67

⁴⁷ Ebenda, S. 67

⁴⁸ Er bezog in seine Architektur auch exotische Elemente mit ein. In: Italo Cremona, Die Zeit des Jugendstils, München - Wien 1966, S. 115

⁴⁹ Fahr - Becker, 1996, S. 143

⁵⁰ Ebenda, S. 140

⁵¹ Klaus- Jürgen Sembach, Jugendstil, Die Utopie der Versöhnung, Köln - Lisboa - London - New York - Paris - Tokyo 1996, S. 54

englischen Vorbildern.⁵² Er ersetzte das typisch englische Kastenmöbel durch ein Gliedermöbel. Der Gegenstand wurde aus seiner Funktion heraus entwickelt.

Auf diese Konstruktionsweise griff auch Henry van de Velde⁵³, einer der wichtigsten Vertreter des belgischen Art Nouveau, zurück, dessen rationalistisch ausgerichteten Raumgestaltungen einen starken Einfluss auf das Frühwerk Hoffmanns ausübten. Im Gegensatz zu Gallé, der die Formen der Natur dazu verwendete, um sich einer sinnlich organischen Formensprache zu bedienen, war van de Veldes Intention eine Umwandlung von Naturformen zu einem abstrahierenden Ornament und zur abstrakten Linie.⁵⁴ 1895 baute er sich als Autodidakt sein eigenes Haus Bloemenwerf in Uccle, in dem er jedes Detail selbst entwarf.⁵⁵ Vergleichbar ist es mit dem Red House von Morris. Bei seinen Möbeln gab es eine durchgehende Bewegung, es wurden konstruktive und ornamentale Elemente zu einem unlösbaren Ganzen vereint. Dieses Prinzip übertrug er auch auf die architektonische Gestaltung seines Hauses, in dem er alle Räume als Teile einer Einheit sah und Flure und Durchgänge auf ein Minimum reduzierte. Diese auf Funktion ausgerichtete Raumstrukturierung kann ebenso als wichtiger Vorläufer für die Entwicklung einer modern ausgerichteten Architektur gesehen werden.

Für die neue Art der Raumkunst, die Hoffmann und die Künstler der Wiener Secession anstrebten, waren vor allem die Ausstellungsgestaltungen der belgischen und französischen Art Nouveau Künstler vorbildhaft. In Paris wurde die Galerie „Maison Bing, Le Art Nouveau“ zum Ausstellungsforum für die neue Kunstrichtung und gab dieser auch den Namen.⁵⁶ Sie wurde 1895 vom Hamburger Kunsthändler Samuel Bing eröffnet.⁵⁷ Sein Ziel war es, die neue Kunst zu fördern, wie auch die dekorative Kunst in gleichberechtigter Weise mit anderen Kunstgattungen auszustellen.⁵⁸ Es wurden Werke avantgardistischer französischer wie auch

⁵² Carl Benno Heller, Jugendstil Möbel, Kirchdorf - Inn 1990, S. 29

⁵³ Er war ausgebildeter Maler und Grafiker bevor er sich dem Kunsthandwerk zuwandte und 1889 Mitglied der Künstlergruppe Le Circle de Vingt in Brüssel wurde. In: Sembach, 1996, S. 53

⁵⁴ Pevsner, 1978, S. 74 f.

⁵⁵ Die Möbel in Bloemenwerf bestanden aus Stäben, die nach streng konstruktiven Gesichtspunkten ineinander gesteckt wurden. So wurde sowohl der Umriss als auch das Stabwerk zum Ausdrucksmittel. In: Klaus Jürgen Sembach, Gabriele Leuthäuser, Peter Gössel, Möbeldesign des 20. Jahrhunderts, Köln o. J., S. 19

⁵⁶ Der entsprechende deutsche Ausdruck ist der gleichnamigen Zeitung: „Jugend“, die 1896 in München herausgegeben wurde, entnommen. In: Christian M. Nebehay, Ver Sacrum, 1898 - 1903, München 1979, S. 9

⁵⁷ Midant, 1999, S. 160

⁵⁸ Auf der Eintrittskarte zur ersten Ausstellung wurde das Anliegen der Galerie propagiert, das darin bestand, den falschen Luxus auf allen Gegenständen zu beseitigen und die Dinge des täglichen Gebrauches mit Schönheit der neuen Ausdrucksform des Art Nouveau auszustatten. In: Vera J. Behal, Möbel des Jugendstils, Sammlung des österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien, München 1981, S. 58

ausländischer Künstler präsentiert.⁵⁹ Van de Velde wurde schon 1895 mit der Gestaltung von insgesamt vier Räumen⁶⁰ der Galerie betraut.⁶¹

Eine zweite Ausstellungsmöglichkeit in Paris bot die Galerie „Maison Moderne“ von Julius Meier - Graefe⁶², die 1899 eröffnet wurde.⁶³

Die Raumgestaltungen van de Veldes, die er für die Bing'sche Galerie entworfen hatte, wurden 1897 bei der Dresdner Internationalen Kunstausstellung vorgestellt. So wurde er schon vor seinem 1899 erfolgten Umzug nach Berlin⁶⁴ in Deutschland bekannt.⁶⁵ Ebenfalls 1897 wurde die belgische Kolonialausstellung von Tervueren von van der Velde, Paul Hankar und Georges Hobè ausgestattet.⁶⁶ Hatte man bisher noch wenig Notiz von den neuen französischen und belgischen Strömungen genommen, änderte sich das schlagartig mit deren Ausstellungsgestaltungen. So schrieb Ludwig Hevesi enthusiastisch, dass sich *„die große Schlacht um den wahren Ausstellungsstil“* in der Ausstellung von Tervueren entschieden hätte.⁶⁷

1. 2. 3. Die Verbreitung des neuen Stils in Europa

Zur Verbreitung der neuen Kunstströmungen trugen einerseits die neuen Künstlervereinigungen bei, die in vielen Ländern Europas gegründet wurden und miteinander korrespondierten, andererseits die zahlreichen Ausstellungen, die speziell dem Kunstgewerbe gewidmet waren.

Eine weitere Publikmachung erfolgte auch über neue Kunstzeitschriften. Diese waren bebildert und stellten in referierender Art und Weise einzelne Künstler wie auch ihre Errungenschaften auf dem Gebiet des Kunsthandwerks einer breiten Öffentlichkeit vor. Dazu gehörte die englische, schon ab 1893 herausgegebene illustrierte Zeitschrift „The Studio“, die zum Vorbild für weitere europäische Kunstzeitschriften wurde, wie zum Beispiel der französischen Zeitung „Art et Décoration“, die ab 1897

⁵⁹ Dort stellten unter anderem Künstler wie Toulouse Lautrec, Signac und Beardsley ihre Gemälde neben den Skulpturen von Rodin und Charpentier und den Glaskunstwerken von Gallé und Tiffany aus. In: Midant, 1999, S. 161

⁶⁰ Er übernahm mit den französischen Künstlerkollegen Lemmen, Denis, Bernard und Ranson die Einrichtung der vier Räume der Kunsthandlung. In: Fahr - Becker, 1996, S. 159

⁶¹ Champigneulle, o. J., S. 122

⁶² Julius Meier Graefe war einer der Herausgeber der Zeitschrift „Pan“. In: Nebehay, 1979, S. 13 f.

⁶³ Midant, 1999, S. 161 f.

⁶⁴ Durch den Umzug van de Veldes nach Berlin und seinen dort erfolgten Arbeiten wurden wichtige Anregungen für Hoffmann greifbar. Als bestes Beispiel dafür dient das von van de Velde gestaltete Tabakgeschäft der Havannakompanie, das mit dem vom Hoffmann entworfenen Apollogeschäft in Wien verglichen werden kann auf das ich später eingehen werde. In: Sembach, 1996, S. 55

⁶⁵ Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991, S. 20

⁶⁶ Ebenda, S. 21

⁶⁷ Otto Breicha, Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession, Wien 1906, Klagenfurt 1984, S. 145

erschienen ist. In Deutschland wurde 1895 die Zeitschrift „Pan“ von Julius Meier-Graefe gegründet und im Anschluss daran die 1896 in München publizierte Zeitschrift „Jugend“. Wichtige Informationsquellen bezüglich des Kunstgewerbes, auf die ich in meiner Arbeit zurückgreifen werde, boten vor allem die deutsche Kunstzeitschrift „Innendekoration“, die schon 1897 erschienen ist, wie auch die Zeitschrift „Dekorative Kunst“, die ab 1898 herausgegeben wurde, gefolgt von dem 1899 publizierten Magazin „Deutsche Kunst und Dekoration“. In Österreich erschien ab 1898 das „Ver Sacrum“, die Zeitschrift der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Sie diente der Dokumentation der Ausstellungen der Secession und ist bis heute eine unverzichtbare Informationsquelle für die Bearbeitung der künstlerischen Raumarrangements Hoffmanns. Ab 1898 erfolgte auch die Publikation des Museums für Kunst und Industrie „Kunst und Kunsthandwerk“ und ab 1900 wurde die Wiener Monatszeitschrift „Das Interieur“ herausgegeben.

Eine weitere Information über das englische Kunstgewerbe ergab sich in Deutschland auch durch Hermann Muthesius, der zwischen 1896 und 1903 als technischer Attaché an der deutschen Botschaft in London tätig war. 1897 schrieb er den ersten ausführlichen Artikel über die Arts-and-Crafts-Ausstellung von 1896.⁶⁸

1. 3. Die Reformbestrebungen in Österreich

Im Gegensatz zu England und Frankreich dehnte sich die Industrialisierung auf dem Gebiet des Kunstgewerbes in Österreich erst um 1850 aus. Sie erreichte ihren Höhepunkt mit der 1857 begonnenen Errichtung der Wiener Ringstraße,⁶⁹ die Ausdruck des finanzstarken Großbürgertums war, das sich durch die Vorherrschaft einer liberalen Regierung in Österreich gefestigt hatte.⁷⁰ Mit dieser städtebaulichen Erweiterung manifestierte sich der Wandel Wiens in eine Großstadt und wurde so zum Sinnbild für den industriellen Aufbruch der Monarchie.⁷¹ Hier entstellten maschinell und massenhaft gefertigte Ornamentformen nicht nur die Architektur, sondern auch das Mobiliar. Dazu schrieben Janik und Toulmin: *"[...] keinesfalls sollte ein Gegenstand seinen Zweck durch seine Form verraten, falls ihm überhaupt eine*

⁶⁸ S. Muthesius, 1974, S. 146

⁶⁹ Mrazek, 1980, S. 42

⁷⁰ Die verfassungsmäßige Regierung der liberalen Partei erfolgte in Wien ab 1860. In: Carl E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Frankfurt a. M. 1982, S. 5

⁷¹ Mrazek, 1980, S. 42 f.

*Funktion zugeordnet war.*⁷²

Demzufolge setzten sich auch reformistische Ideen bezüglich des heimischen Kunsthandwerks erst verspätet durch. So vermerkte die Journalistin und Kunstkritikerin Bertha Zuckermandl 1894 in der Wiener Wochenzeitschrift "Die Zeit": „[...] eine moderne Literatur hätten wir; eine moderne Kunst auch; nur eine moderne Kunst- Industrie fehlt ganz.“⁷³

1. 3. 1. Das österreichische Museum für Kunst und Industrie

Einen Aufschwung erlebte das Kunstgewerbe in Österreich schon durch die Gründung des Museums für Kunst und Industrie. Es wurde 1864 auf Initiative des Kunsthistorikers Rudolf von Eitelberger⁷⁴ nach dem Vorbild des Londoner South Kensington Museums errichtet.⁷⁵ Angeregt wurden diese wissenschaftlich-musealen Reformbestrebungen in Österreich durch die praktischen und funktionalen Erzeugnisse der englischen Kunstindustrie, die 1862 anlässlich der dritten Weltausstellung in London gezeigt worden sind.⁷⁶

Eitelberger war nicht nur Mitbegründer, sondern auch erster Direktor dieser Institution, durch die eine vorbildhafte Basis für eine spätere Stilreform des heimischen Kunstgewerbes geschaffen wurde.⁷⁷ Er versuchte von Anfang an, die Leistungen auf dem Gebiet des Kunsthandwerks sowohl durch Ausstellungen⁷⁸ als auch durch den Aufbau eines eigenen, 1868 dem Museum angegliederten, kunstgewerblichen Schulwesens zu fördern.⁷⁹ Durch dieses fungierte das Museum auch als Vermittler zwischen Künstler und Gewerbetreibenden.⁸⁰ So arbeiteten die Wiener Tischlermeister nach Entwürfen von Professoren und später auch nach Entwürfen von Absolventen der Kunstgewerbeschule.

In den Ausstellungen des Museums wurden vorerst Einzelinterieurs präsentiert. Erst ab dem 1871 erfolgten Umzug an den heutigen Standort am Stubenring wurde eine neue Ausstellungskonzeption eingeführt, in der komplett dekorierte Zimmer gezeigt

⁷² Allan Janik, Stephan Toulmin, Wittgensteins Wien, München - Wien 1984, S. 126

⁷³ zit. n. Dankl, 1986, S. 58

⁷⁴ Eitelberger war Wiens erster, 1852 ernannter Professor für Kunstgeschichte und die zentrale Gestalt für die Erneuerung des österreichischen Kunstgewerbes, der dafür eintrat, der angewandten Kunst den gleichen Stellenwert einzuräumen wie der bildenden Kunst. In: Schorske, 1982, S. 63

⁷⁵ S. Muthesisus, 1974, S. 52

⁷⁶ Mrazek, 1980, S. 43 f.

⁷⁷ Gottfried Pirhofer, Das neue Interieur der Jahrhundertwende am Beispiel der „Hohen Warte“. In: Glückliche ist wer vergißt...? Das andere Wien um 1900, Wien 1986, S. 305

⁷⁸ Diese fanden nicht nur in den Kronländern, sondern auch im Ausland statt. In: Behal, 1981, S. 22

⁷⁹ Ebenda, S. 21 f.

⁸⁰ Ermöglicht wurde dies durch eine finanzielle Förderung der Museumsleitung. Durch diesen staatlichen Fonds wurde auch die Gestaltung von hochwertigen kunstgewerblichen Arbeiten ermöglicht. Ebenda, S. 21

wurden.⁸¹ Ab diesem Zeitpunkt begann man auch eine alljährlich stattfindende umfangreiche kunstgewerbliche Ausstellung einzurichten. Informationen über die Tätigkeit des Museums erhielt man über die seit 1864 herausgegebenen Mitteilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

1. 3. 2. Der Bezug der Wiener Moderne zum Empire und Biedermeier

Die 1896 veranstaltete Wiener-Kongreß-Ausstellung im Museum für Kunst und Industrie setzte ein neues Zeichen für die Wertschätzung des Empire und Biedermeier, das großen Einfluss auf das Kunsthandwerk der Moderne ausübte. „Gleich ob Josef Hoffmann, ob Adolf Loos – alle >fortschrittlichen> Künstler werden versuchen, durch Rückbesinnung auf die Kunst um 1800 Ansatzpunkte für eine neue, zeitgemäße Kunst zu finden.“⁸²

Einfachheit, klare Linien und das Postulat der Wohnlichkeit in den Interieurs hatten diesen Stil zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Entfaltung gebracht. Hier sah man die Prinzipien für eine zeitgemäße und bürgerliche Gestaltung des Lebens und Wohnbereiches verwirklicht. Zum einen, weil man darin eine vorindustrielle Kunstrichtung sah, und zum anderen auf Grund der auf Zweck und Funktion ausgerichteten einfachen Formsprache der Möbel, deren Oberflächengestaltung sich durch die Betonung des Materials und einer reduzierten Ornamentik auszeichnete. Auch der Kunsthistoriker Alfred Lichtwark⁸³, der Hoffmann nachhaltig prägte,⁸⁴ verwies in seiner Schrift „Palastfenster und Flügelthuer“, die 1899 erschienen ist, auf die praktische und bequeme Möbelform des Empire und Biedermeier und sah in dieser den Ursprung des modernen Möbel.⁸⁵

⁸¹ Die Atmosphäre des Raumes sollte nicht nur durch das Mobiliar; sondern auch durch Farben, Dekor, Stoffe, die Wahl des Holzes und die dekorativen Beigaben bestimmt werden. In: Behal, 1981, S. 22

⁸² Peter Haiko, Otto Wagners Interieurs. Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der >modernen Zweckmäßigkeit>. In: Paul Asenbaum, Peter Haiko, Herbert Lachmayer, Reiner Zettl, Otto Wagner. Möbel und Innenräume, Wien - Salzburg 1984, S. 25

⁸³ Alfred Lichtwark war Kunsthistoriker und Direktor der Hamburger Kunsthalle. Er galt als Vertreter des Rationalismus in Deutschland und war ein früher Kritiker des Jugendstils. Er äußerte sich zu Problemen in der Dekoration des Kunsthandwerks sowie zur formalen Umsetzung. In seinem Aufsatz: „Der praktische Zweck“, der 1897 in der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ erschienen ist, setzte er sich kritisch mit den neuen Formen des Art Nouveau auseinander und propagierte schon aus praktischen Gründen für die Hausfrau eine einfachere Formgebung bei den Möbeln. In: Alfred Lichtwark, Der praktische Zweck. In: Dekorative Kunst, Bd. I, München – Paris 1897/98, S. 24 ff., zit. n. S. Muthesisus, 1974, S. 140

⁸⁴ Die besondere Wertschätzung, die Hoffmann den Schriften Lichtwarks entgegenbrachte, ist darin erkennbar, dass er Auszüge davon schon 1898 im Ver Sacrum begleitend illustrierte, wie auch in seiner Äußerung, in der er vermerkte, dass er seine Werke anlässlich einer Deutschlandreise, die er mit Moser unternahm, kennen gelernt hatte und von diesen gleich einer Offenbarung außerordentlich beeindruckt war. In: Hoffmann: Meine Arbeit, zit. n. Sekler, 1982, S. 487

⁸⁵ In dieser 1899 erschienenen Zusammenfassung seiner Schriften formulierte er weitere Erörterungen über das „Praktische“ und „Bequeme“ in der Innenraumgestaltung. Er forderte eine Differenzierung der Räume, die auf ihren Zweck und ihre Funktion ausgerichtet werden sollten. Im Weiteren trat er für eine konstruktive,

1. 3. 3. Die Reformbestrebungen von Arthur von Scala

Einen Erneuerungsprozess erfuhr das Museum für Kunst und Industrie durch den 1897 erfolgten Amtsantritt von Arthur von Scala als Direktor.⁸⁶ Er versuchte dem Rückstand des heimischen Kunstgewerbes durch eine verstärkte Konfrontation mit anglo-amerikanischem Interieur entgegenzuwirken, indem er die Sammlung des Museums durch englische und amerikanische Möbel erweiterte und als Mustersammlung für heimische Fachschulen und Tischler propagierte.⁸⁷ Scala sah besonders im englischen Einrichtungsstil eine vorbildliche Lösung, modernen Wohnansprüchen gerecht zu werden, da die einfache Konstruktion der Möbel auch für den weniger wohlhabenden heimischen Mittelstand eine Möglichkeit bot, sich zeitgemäß einzurichten.⁸⁸

Man muss aber erwähnen, dass es sich hierbei nicht um Entwürfe bekannter Künstler handelte, sondern um gut gearbeitete Serienprodukte, die noch ansatzweise ein historistisches Formenvokabular aufwiesen. Auf der Winterausstellung 1897/98 des Museums wurde erstmals unter seiner Leitung ein in diesem Sinne modernes Damenzimmer präsentiert, das so genannte „Lefler-Zimmer“ (Abb.1), das von Schönthaler, J. Urban, H. Rathausky und H. Lefler entworfen wurde und sich an diese Vorbilder anlehnte.⁸⁹ Die Möbel aus dunklem Mahagoniholz bezogen sich formal und stilistisch auf so genannte Quaint-Möbel, weit verbreitetes Interieur der englischen Kunstindustrie.⁹⁰ Sie waren mit großen Beschlägen aus Messing versehen, deren Ornamentierung, wie auch das der Vorhangstoffe und Tapeten, Pflanzen- und Blumenmotive aufwies.

Im Gegensatz zu einer Äußerung von Josef Folnesics in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“, der in dieser Raumausstattung „*einen Vorstoss in das Kunstgewerbe der Zukunft*“ sah, dessen entscheidendes künstlerisches Element in der Farbigkeit lag,⁹¹ erkannte Hermann Bahr, einer der Chronisten der Wiener

materialgerechte Gestaltung von Interieurs ein und für eine farbige Behandlung des Holzes. Er lehnte den englischen Einfluss weitgehend ab und verwies auf eine Anknüpfung an heimische Traditionen. In: S. Muthesius, 1974, S.156

⁸⁶ Scala war vormals Direktor des österreichischen Handelsmuseums, das aus dem ehemaligen orientalischen Museum entstanden ist und hatte schon in diesem die Bestände um eine Sammlung von ausländischem, vor allem amerikanischem und englischem, Kunstgewerbe erweitert. In: Behal, 1981, S. 23

⁸⁷ Witt - Dörring, Wien 1981, S. 240

⁸⁸ Asenbaum, 1983, S. 34

⁸⁹ Eva B. Ottillinger: Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg - Wien 1994, S. 74 f.

⁹⁰ Behal, 1981, S. 23

⁹¹ Josef Folnesics, Das Moderne Wiener Kunstgewerbe. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, Bd. VI, Darmstadt 1900, S. 253

Secession, darin ein Wiederaufgreifen von Traditionen der Vergangenheit und damit einen Rückfall in den Historismus.⁹²

Scala reformierte im Weiteren sowohl die Mitteilungen des Museums, die er 1898 durch die illustrierte Monatszeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ ersetzte, als auch die Kunstgewerbeschule, auf die ich in meinen später folgenden Ausführungen über Hoffmanns Lehrtätigkeit eingehen werde.⁹³

1. 3. 4. Die Schule Otto Wagners und der Beginn der Moderne in Österreich

Das künstlerische Milieu, das Hoffmann vorfand, als er 1892 in die Akademie der Bildenden Künste in Wien eintrat, war geprägt vom Stilpluralismus der Ringstraßenbauten und ihren Interieurs und lag in weiter Ferne von den europäischen Reformbestrebungen. Rückblickend beschrieb Hoffmann die Situation wie folgt: *„Man bedenke, wir erfuhren um diese Zeit nichts von Ruskin und Morris [Morris], nichts von allem, was jenseits des Kanals mit ungeheurer Wucht die Bahnen lenkte. [...] Wir hatten kein Studio zu Gesicht bekommen und weder etwas von der modernen französischen Malerei noch von den Bestrebungen der modernen Belgier gehört. [...] Und doch hatte auch diese Periode etwas Merkwürdiges. Es hatte uns eine unendliche Sehnsucht erfaßt, etwas anderes, als das, was wir täglich sahen, zu wollen und zu versuchen.“*⁹⁴

Hoffmann besuchte zuerst die Spezialschule für Architekten, die Karl Freiherr von Hasenauer leitete.⁹⁵ Seine Unterrichtsmethoden beschrieb Hoffmann als wenig zufrieden stellend, da er hauptsächlich damit betraut wurde, die Projekte seiner Vorgänger zu kopieren.⁹⁶ Für Hoffmann änderte sich diese Situation erst 1894 als Otto Wagner⁹⁷ die Klasse übernahm.⁹⁸

Wagners 1895 erschienene Abhandlung⁹⁹ kann als die wichtigste theoretische Schrift der beginnenden österreichischen Moderne betrachtet werden. Diese bestand im

⁹² Hermann Bahr, Der englische Stil. In: Ver Sacrum, Mitteilung bildender Künstler Österreichs, 1. Jg., Wien 1898, Heft 7, S. 16 f.

⁹³ Zwischen 1898 und 1899 erfolgte eine Umstrukturierung der kunstgewerblichen Lehranstalten. Scala richtete im Museum ein Zeichenatelier ein, das den Fachhochschulen und Gewerbetreibenden zur Verfügung stand. Es gab auch einen internationalen Austausch durch Vorträge, so hielt 1900 Lichtwark und 1906 H. Muthesius einen Vortrag. Auf seine Anweisung hin wurden auch vermehrt ausländische Interieurfachzeitschriften zur Durchsicht bereitgestellt. In: Behal, 1981, 23 f.

⁹⁴ Josef Hoffmann, Meine Arbeit, zit. n. Sekler, 1982, S. 487

⁹⁵ Sekler, 1982, S. 12

⁹⁶ Josef Hoffmann, Selbstbiographie. In: Otto Breicha, Ver Sacrum, Wien 1972, S. 109

⁹⁷ Der 1841 geborenen Otto Wagner war erfolgreicher Ringstraßenarchitekt, bevor er Kritiker dieser Formenwelt wurde. In: Schorske, 1982, S. 70

⁹⁸ Sekler, 1982, S. 13 f.

⁹⁹ Otto Wagner, Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete, Wien 1896

Wesentlichen aus den ausgearbeiteten Mitschriften seiner Vorträge an der Akademie und hatte prägenden Einfluss auf Hoffmann¹⁰⁰, sowohl bezüglich seines Interesses für das Kunstgewerbe als auch für das Erlangen einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise in seiner Raumgestaltung. Schon im Vorwort seiner Schrift propagierte Wagner eine Abkehr von der Vergangenheit mit den Worten: *"[...] dass, der einzige Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens das moderne Leben sein soll."*¹⁰¹ Er formulierte aber auch die Stellung und Aufgaben des Architekten und sah in ihm sowohl den obersten Künstler¹⁰² als auch den obersten Entwerfer.¹⁰³ Der Architekt sollte nicht nur Baukünstler sein, sondern auch Kunsthandwerker und die Gestaltung des unmittelbaren Lebensbereiches bis hin zum Gebrauchsgegenstand übernehmen.¹⁰⁴

Wagner, der sich schon seit den frühen achtziger Jahren auch mit der Gestaltung von Interieur beschäftigte, sah vor allem im Kunstgewerbe den Ausgangspunkt für die Entwicklung eines neuen Stils. Ansatzpunkte für eine moderne Raumkonzeption und neue Formfindung sah er in England.¹⁰⁵ Allerdings vertrat Wagner eine gänzlich andere Auffassung als Ruskin und Morris, die durch ihr soziales Engagement und ein mittelalterlich orientiertes Werkstättensystem einen Ausweg aus der Massenindustrie und eine neue künstlerische Ausdrucksform suchten. Seine Intention entsprach seiner Fortschrittsbegeisterung. Er wollte die gesellschaftliche Situation nicht reformieren, sondern sah in dieser den Ausgangspunkt für einen neuen Stil, der sich aus früheren Stilen durch neue Konstruktionen und neues Material den Anforderungen entsprechend entwickeln sollte.¹⁰⁶ Wagner strebte somit auch eine Vermittlung zwischen Tradition und Moderne an.¹⁰⁷

Sein Ansatz zur Erneuerung der Kunst beruhte auf den rationalistischen Theorien Gottfried Sempers.¹⁰⁸ Ausgehend von seinem Postulat: „*Artis sola domina*

¹⁰⁰ So berichtete Max Fabiani über Diskussionen künstlerischer Probleme, innerhalb des 1895 gegründeten Siebnerclubs, dem auch Josef Hoffmann angehörte, die in Wagners Manifest „Moderne Architektur“ Eingang gefunden hatten. In: Sekler, 1982, S. 15

¹⁰¹ zit. n. Wagner, 1896, S. 8

¹⁰² Wagner, 1896, S. 13

¹⁰³ Ebenda, S. 26

¹⁰⁴ Ebenda, S. 26

¹⁰⁵ Ebenda, S. 94 - 96

¹⁰⁶ Ebenda, S. 29

¹⁰⁷ Daniele Baroni, Antonio D´Auria, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte, Stuttgart 1984, S. 31

¹⁰⁸ Gottfried Semper forderte schon 1851 in seiner Schrift: „Wissenschaft, Industrie und Kunst“. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schluss der Londoner Industrieausstellung“ eine Reform im Kunstgewerbe. Er erkannte die Krise des Kunstgewerbes durch die maschinelle Entwicklung, wie auch den daraus resultierenden Geschmackverfall und sah darin die Schuld des Architekten. Er forderte von diesem, auf die „Lebensbedürfnisse der Menschen“ einzugehen und eine „nützliche Kunst“ zu erzeugen. In seinem Werk:

necessitas“¹⁰⁹ sah Wagner die „Urkeime des künstlerischen Lebens“¹¹⁰ nur in einer Form, die auf die Bedürfnisse, den Zweck und die Konstruktion ausgerichtet war.¹¹¹ Demzufolge beruhte auch eine neue Stil- und Formgebung ausschließlich auf einer zeitgemäßen Konstruktion, unter Anwendung der neuesten Materialien und Techniken.¹¹²

Wie vorbildhaft Wagner für die künstlerische Entwicklung Hoffmanns war, entnimmt man folgender Äußerung Hoffmanns, in der er beschrieb, dass erst durch ihn große Veränderungen im Unterricht erfolgten, da er seine Schüler bestärkte, auch eigene Ideen zu entwickeln. Hoffmann bewunderte Wagners rationalistische Ansichten, die in der Betonung von Zweck und Material lagen, stellte aber rückblickend fest, dass: „eine gewisse Romantik [...], die leider schon damals in uns gesteckt hat“, ¹¹³ nicht unterbunden werden konnte.¹¹⁴

Die besondere Wertschätzung, die Wagner seinem Schüler entgegenbrachte, kam dadurch zum Ausdruck, dass er Hoffmann noch vor seinem Studienabschluss als Mitarbeiter in sein Atelier aufnahm, wie auch den drei Jahre ältere Architekten Joseph Maria Olbrich¹¹⁵, einen ehemaligen Schüler Hasenauers, mit dem Hoffmann eine enge Freundschaft verband.¹¹⁶

1. 3. 5. Die Gründung des Siebnerclubs

Hoffmann und Olbrich waren Mitglieder des 1895 gegründeten Siebnerclubs,¹¹⁷ einer kleinen Künstlergruppe, die *„nach Neugestaltung auf allen Gebieten“*¹¹⁸ suchte. Aktuelle künstlerische Probleme wurden in wöchentlichen Sitzungen diskutiert.¹¹⁹ Zu den ständigen Mitgliedern dieser Runde zählten auch Koloman Moser, Leo Kainradl,

„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ propagierte er eine „praktische Ästhetik“, ein Reformprogramm für die Erlangung eines neuen Stils mit Hilfe der Technik. Dieser sollte zweckmäßig ausgerichtet sein. Die Reformansätze Sempers führten 1851 durch die Förderung von Prinz Albert zur Gründung des South Kensington-Museums. In: Mrazek, 1980, S. 42

¹⁰⁹ „Etwas Unpraktisches kann nie schön sein“ zit. n. Wagner, 1896, S. 41

¹¹⁰ Ebenda, S. 54 f.

¹¹¹ Ebenda, S. 54 f.

¹¹² Ebenda, S. 57

¹¹³ Hoffmann: Meine Arbeit, zit. n. Sekler, 1982, S. 487

¹¹⁴ Ebenda, S. 487

¹¹⁵ Dieser widmete sich von Anfang an dem Kunsthandwerk und hatte ebenfalls prägenden Einfluss auf das Frühwerk Hoffmanns. In: Sekler, 1982, S. 24 f.

¹¹⁶ Ebenda, S. 13

¹¹⁷ Hans Ankwicz von Kleehoven, Die Anfänge der Wiener Secession, In: Alte und moderne Kunst, 5. Jg., Wien 1960, Heft 6-7, S. 8

¹¹⁸ Breicha, Hoffmann, Selbstbiographie, 1972, S. 109

¹¹⁹ Den regen schriftlichen Austausch, den sie untereinander führten, bezeugen erhaltene Postkarten, die von ihnen auch graphisch gestaltet wurden. Diese vermitteln ihre experimentellen Ansätze für eine neue ornamentale Ausdrucksweise. In: Ankwicz von Kleehoven, 1960, S. 8

Adolf Karpellus und Max Kurzweil.¹²⁰ Zwei Mitglieder, die für Hoffmann eine besondere Vorrangstellung einnahmen und ihn auch beeinflussten, waren zum einen der schon erwähnte Olbrich¹²¹, der bis zu seiner 1899 erfolgten Übersiedlung nach Darmstadt zu einer der leitenden Figuren für die Ausstellungsgestaltungen der Wiener Secession avancierte,¹²² zum anderen der Maler Koloman Moser, späterer Secessionist und Kollege Hoffmanns an der Kunstgewerbeschule, dessen grafisches Design Hoffmann schon in seine frühen Raumgestaltungen miteinbezogen hatte.

1. 3. 6. Die Gründung der Wiener Secession

Mit der Aufwertung des Kunstgewerbes ging auch bei den Wiener Künstlern der Wunsch einher, den europäischen Anregungen zu folgen und in Ausstellungsgestaltungen freie und angewandte Künste im Sinne eines Gesamtkunstwerkes nebeneinander zu präsentieren.

Die Gründung der Secession war Ausdruck eines Aufbegehrens der jüngeren Künstlergeneration gegen die reaktionäre Ausstellungspolitik des Wiener Künstlerhauses. Wollten Künstler im Künstlerhaus ausstellen, mussten sie der dort logierenden Künstlergenossenschaft beitreten, deren Mitgliedschaft für eine halbwegs gesicherte Berufsausübung notwendig war. In dieser bestimmte eine Jury aus arrivierten Vereinsmitgliedern die stilistischen Kriterien, die man für eine Ausstellung benötigte. Eine gemeinsame Ausstellung von Bildern, Skulpturen und Kunstgewerbe, wurde abgelehnt. Eine den modernen raumkünstlerischen Intentionen halbwegs entsprechende Ausstellungsmöglichkeit war in Wien nicht gegeben. Das Museum für Kunst und Industrie bot vor allem Gewerbetreibenden eine Präsentationsmöglichkeit.¹²³ Es fehlten auch Galerien für Moderne Kunst wie sie in Paris und Brüssel längst eingeführt waren. Die kritische Haltung gegenüber dieser Situation bekundete schon die Gründung des Siebnerclubs. Dieser tagte in den Räumen des Café Sperl,¹²⁴ wie auch eine weitere avantgardistisch ambitionierte Künstlergemeinschaft, die sich Hagengesellschaft¹²⁵ nannte. In beiden Gruppen

¹²⁰ Gelegentlich nahmen auch Max Fabiani, Josef Grünhut, Sigmund Walter Hampel, Arthur Kaan, Ludwig Koch, Jan Kotera, Franz Xaver Pavlik, Carl Schwaiger und Joseph Urban teil. In: Horst - Herbert Kossatz, Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Wiener Kunst der Jahrhundertwende. In: Alte und moderne Kunst, 15. Jg., Nr. 113, Wien 1970, S. 2

¹²¹ Über ihn schrieb Hoffmann: „*Sein Einfluss war absolut, wenn auch schon jeder von uns damals etwas anderes anstrebte*“. In: Hoffmann, Meine Arbeit, zit. n. Sekler, 1982, S. 487

¹²² Ebenda, S. 34

¹²³ Forsthuber, 1991, S. 19 f.

¹²⁴ Kossatz, 1970, S. 2

¹²⁵ Die Mitglieder bestanden u. a. aus: Rudolf Bacher, Adolf Böhm, Josef Engelhart, Franz Hohenberger,

waren ursprünglich Mitglieder der Künstlergenossenschaft des Künstlerhauses. Diese formierten sich am 3. April 1897 nach dem Vorbild der 1892 in München und 1893 in Berlin entstandenen Secessionen zur „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“, der „Secession“.¹²⁶ Präsident wurde Gustav Klimt, Ehrenpräsident der 84-jährige Rudolf von Alt.¹²⁷ Die Secession bestand vorerst noch als eigener Club im Künstlerhaus. Der endgültige Austritt der Gruppe erfolgte erst am 24. Mai 1897¹²⁸, aufgrund einer vom Künstlerhaus verhinderten Ausstellungsbeteiligung.¹²⁹ Es war eine Interessengemeinschaft, die für ein freieres Ausstellungswesen eintrat. Die Forderungen der Secessionisten bestanden darin, durch eine Forcierung von Qualität vor Quantität der auszustellenden Objekte dem „*Basar- und Markthallencharakter*“ der Künstlerhausausstellungen¹³⁰ (Abb.2) entgegenzuwirken und einen Anschluss an die internationale Kunstszene anzustreben.¹³¹

Durch den hohen Anteil an Architekten verfolgte man von Anfang an eine Integration der angewandten Kunst in die Ausstellungen und damit auch eine im Sinne der „Ars Una“ neue programmatische Zielsetzung.¹³²

Um den neuen raumkünstlerischen Bestrebungen gerecht zu werden, beschloss man wenig später, ein eigenes Haus der Secession als adäquates Ausstellungslokal zu errichten. Es wurde auch der Beschluss gefasst, eine eigene Zeitschrift herauszugeben.¹³³

Am 01. Jänner 1898 erschien das erste Heft des „Ver Sacrum“,¹³⁴ das zum

Friedrich König, Johann V. Krämer, Maximilian Lenz, Karl Müller, Anton Novak, Alfred Roller, Emil Stöhr, Othmar Schimkowitz, S. Walter Hampel, Maximilian Liebenwein, Max Suppantitsch, Wilhelm Heyda und Robert Oerley. In: Forsthuber, 1991, S. 185

¹²⁶ Ebenda, S. 2

¹²⁷ Ankwicz von Kleehoven, 1960, S. 6

¹²⁸ Anlässlich der siebten internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast forderte Franz von Lenbach eine Einbeziehung der Architektur und der dekorativen Kunst zur Ausschmückung der Räume. Zu dieser Ausstellung wurde auch das Wiener Künstlerhaus eingeladen. Die Künstlergenossenschaft hielt allerdings die Einladung so lange zurück, dass die in ihr als Club organisierten Secessionisten keine eigene Raumgestaltung vornehmen konnten. Infolgedessen stellten diese nicht in der österreichischen Abteilung, sondern in den Sälen der Münchner Secession aus. In: Forsthuber, 1991, S. 20

¹²⁹ Diese Forderung wurde von Klimt in einem Brief an das Ausstellungskomitee des Künstlerhauses gestellt. zit. n. Forsthuber, 1991, S. 19

¹³⁰ Die Wände der Ausstellungssäle wurden von oben bis unten mit Bildern behängt. Man konnte einzelne Bilder sofort erwerben und mitnehmen, die daraus resultierende leere Wandfläche blieb bis zum Ende der Ausstellung bestehen. Ebenda, S. 19

¹³¹ Robert Weissenberger, Die heroischen Jahre der Secession. In: Traum und Wirklichkeit, Ausst. Kat. Künstlerhaus, Wien 1985, S. 464

¹³² Ekkehard Mai, Wiener Sezession 1902. Die Ausstellung als Gesamtkunstwerk. In: Bernd Klüser, Katharina Hegewisch: Die Kunst der Ausstellung, eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a. M.- Leipzig 1991, S. 23 f.

¹³³ Weissenberger, 1985, S. 465

¹³⁴ Diese Zeitschrift erschien bis 1903. Vorbild für ihre Konzeption war die deutsche Zeitschrift Pan, die schon 1895 gegründet wurde und von Julius Meier-Graefe und Julius Bierbaum herausgegeben wurde. In: Nebehay,

Sprachrohr der jungen Bewegung wurde.¹³⁵ Diese wollte zum einen über die Ausstellungstätigkeit der Secessionisten informieren und zum anderen den Kunstsinn der heimischen Bevölkerung wecken. Man propagierte schon im Vorwort der ersten Ausgabe die Einbindung ausländischer Kunst in die Ausstellungen, die anregen sollte, eigene künstlerische Ausdrucksformen zu finden. Die essenzielle Aussage für Designer und die Grundlage für eine neue gesamtkunstwerkliche Ausstellungsgestaltung lag darin: *“keine Unterscheidung zwischen >hoher Kunst> und >Kleinkunst>, zwischen Kunst für die Reichen und Kunst für die Armen vorzunehmen. Kunst ist Allgemeingut“*.¹³⁶

Dem schon aufgezeigten Paradigma Morris folgend sollten alle Lebensbereiche des Menschen von Kunst durchdrungen werden.

Der grafische Teil der Zeitschrift, an dessen Gestaltung auch Josef Hoffmann beteiligt war, demonstrierte eine neue Art von Buchkunst,¹³⁷ in der analog zu den ideellen Prinzipien der Ausstellungen im gesamtkunstwerklichen Sinne Wort und Bild zusammenwirkten.¹³⁸ Für das hohe literarische Niveau des „Ver Sacrum“ trugen bekannte Persönlichkeiten bei. Einer der vehementesten Befürworter des secessionistischen Aufbruchs war der Literat Hermann Bahr, der Kunstkritiker Ludwig Hevesi und die Publizistin Bertha Zuckerkandl.¹³⁹

Otto Wagner, der kein Gründungsmitglied der Secession war, folgte seinen Schülern erst Ende 1899.¹⁴⁰

1. 3. 6. 1. Die Errichtung des Secessionsgebäudes

Die schnelle Akzeptanz, die den Secessionisten entgegengebracht wurde, bezeugte das in nur sechs Monaten errichtete Gebäude der Secession. Es ist auch als Ausdruck eines aufgeschlossenen, finanzstarken Mäzenatentums zu sehen, das in weiterer Folge auch durch private Aufträge die Umsetzung secessionistischer Ideen förderte. Einer der wichtigsten Förderer und Geldgeber war der Industrielle Karl

1979, S. 13

¹³⁵ Ankwitz von Kleehoven, 1960, S. 10

¹³⁶ Ver Sacrum, Jg.1, Heft 1, 1898, S. 5

¹³⁷ An der illustrativen Gestaltung wirkten neben Hoffmann auch Koloman Moser, Gustav Klimt und andere mit. In: Ankwitz von Kleehoven, 1960, S. 10

¹³⁸ Hans Bisanz, Bildende Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1890 – 1920, Wien - Heidelberg 1984, S. 124

¹³⁹ Weiter anzuführen sind auch Arno Holz, Peter Altenberg, Rainer Maria Rilke und andere. In: Nebehay, 1979, S. 35 ff.

¹⁴⁰ Obwohl Wagner als Initiator der Moderne in Österreich zu sehen ist und den Secessionisten wohl gesinnt war, entschloss er sich erst im Oktober 1899, aus dem Künstlerhaus auszutreten. In: Paul Asenbaum, Reiner Zettl, Die Möbel Otto Wagners. In: Paul Asenbaum, Peter Haiko, Herbert Lachmayer, Reiner Zettl, Otto Wagner. Möbel und Innenräume, Salzburg - Wien 1984, S. 78

Wittgenstein für dessen Bruder Paul Hoffmann wenig später das Jagdhaus Bergerhöhe umgestaltete.¹⁴¹ Mitglieder der Familie Wittgenstein zählten auch nach dieser Arbeit zu den bedeutendsten privaten Auftraggebern Hoffmanns.

Das Gebäude, das von Olbrich entworfen wurde, bot einen idealen Ausstellungsraum, da er auf eine fixe Raumgliederung verzichtete. Diese offene Architektur erlaubte Hoffmann eine große Gestaltungsfreiheit für seine raumkünstlerischen Intentionen und ist auch als wegweisender Faktor heutiger Ausstellungsgestaltungen zu betrachten.

1. 3. 6. 2. Die neue Raumkunst in den Secessionsausstellungen

Mit der Gründung der Secession erfolgte eine neue Art der Raumkunst. Bilder, Skulpturen und Mobiliar wurden in gleichberechtigter Weise Teil eines konzeptionell gestalteten Raumes. Die Wechselwirkung zwischen den einzelnen Exponaten wie auch ihre Präsentation begründete die „Moderne Raumkunst“ in Österreich. Es wurde eine raumübergreifende künstlerische Verschmelzung zwischen den einzelnen ausgestellten Objekten oder alternativ dazu eine Übereinstimmung auf ein übergeordnetes Thema bezogen angestrebt.¹⁴² Für die Ausstellungsgestaltung der Wiener Secession hatten vor allem die vorausgegangenen belgischen und französischen Kunstausstellungen Vorbildfunktion.

2. Formale und stilistische Betrachtungen am Beispiel von Ausstellungsgestaltungen und privaten Raumkonzeptionen

2. 1. Entwurf einer Ausstellungshalle für die Jubiläumsausstellung

Schon bei dem 1897 entstandenen Entwurf einer Ausstellungsarchitektur¹⁴³ für das Rotundengelände im Prater, einem nicht umgesetzten Wettbewerbsprojekt anlässlich des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josephs I., folgte Hoffmann den vorausgegangenen belgischen Ausstellungsgestaltungen.¹⁴⁴ An diesem Wettbewerb für eine ephemere Ausstellungsarchitektur, die in Leichtbauweise aus

¹⁴¹ Wittgenstein spendete den größten Teil des Geldes, das für die Errichtung der Secession notwendig war, ein weiterer Beitrag wurde von der Familie Mauthner entrichtet. In: Nebenhay, 1979, S. 25

¹⁴² Forsthuber, 1991, S. 8

¹⁴³ Dieser Entwurf muss 1897 entstanden sein, da der Wettbewerbstermin für den 15. Oktober 1897 angesetzt war. In: Sekler, 1982, S. 251

¹⁴⁴ Ebenda, S. 27

Holz und Stuck errichtet werden sollte, beteiligten sich auch Wagner und Olbrich.¹⁴⁵ Olbrich erhielt für seinen Entwurf den dritten Preis, der erste Preis ging, trotz vehementer Fürsprache von Wagner für Olbrichs Arbeit, an die Brüder Drexler.¹⁴⁶

Hoffmanns Zeichnungen (Abb.3) zeigen eine einschiffige Halle, deren Decke ein parabolisches Profil aufweist. Eine Dreiteilung des Raumes erfolgt durch jeweils zwei große hölzerne Dreiviertelkreisbögen, die durch waagrechte und senkrechte Holzkonstruktionen miteinander verbunden werden und an ihrem Fußende in eingebaute Sitzbänke übergehen. Eine weitere Wandgliederung in rechteckige Felder, die für Fresken vorgesehen waren, ergeben sich aus brettartigen horizontal und vertikal verlaufenden Holzverstrebungen. Zur Dekoration der Halle fungieren friesartig aneinander gereihte floral stilisierte Ornamentierungen, die sich innerhalb der plastischen Wandstrukturierungen befinden und mit den in Reihen aufgestellten Buchsbäumen korrelieren.

Zum Vergleich kann man sowohl die zeitgleich entstandenen Raumgestaltungen von Hobè, die er für die Kolonialausstellung in Tervueren entworfen hatte, als auch die 1897 von van de Velde entworfenen Raumgestaltungen für die Dresdner Kunstausstellung, heranziehen. Weitere Vergleichsbeispiele ergeben die von Wagner und Olbrich konzipierten Skizzen für dieses Ausstellungsobjekt.¹⁴⁷

Hobè (Abb.4) gliederte den Raum, formal Horta folgend, durch hölzerne Balkenkonstruktionen, deren knotenartig verschlungene obere Enden in horizontale Holzeinbauten übergingen und Wandnischen bildeten.

Bei van de Velde (Abb.5) erfolgte die Wandgliederung durch eine schematische Anordnung aus massiven plastisch strukturierten Holzrahmungen, die die Wände in einzelne unterschiedlich hohe rechteckige Felder gliederten und sich auch über den an den Ecken gerundeten Plafond erstreckten. Einzelne daraus resultierende Flächen wurden mit Kacheln und Friesen versehen. Das Mobiliar fügte sich organisch in die Wandgliederung ein.

¹⁴⁵ Sekler, 1982, S. 25

¹⁴⁶ Karl Heinz Schreyll, Dorothea Neumeister, Joseph Maria Olbrich. Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog, Berlin 1972, S. 36 f.

¹⁴⁷ Im Historischen Museum der Stadt Wien befindet sich eine Aufriss- und Grundrisszeichnung Wagners, die er möglicherweise als Skizze für dieses Projekt angefertigt hatte. Die Rückseite des Blattes, die eine davon unabhängige Zeichnung aufzeigt, ist mit 7. Dezember 1898 datiert. Der nicht datierte Entwurf der Vorderseite wird im Katalog: Otto Wagner. Das Werk des Wiener Architekten 1841 bis 1918, als Skizze für einen Ausstellungspavillon der Jubiläumsausstellung von 1898 angeführt. In: Otto Wagner, Das Werk des Wiener Architekten 1841 bis 1918. Hessisches Landesmuseum in Darmstadt, Ausst. Kat., Darmstadt 1964, Abb.25, A 45 Ebenfalls im Historischen Museum der Stadt Wien liegt eine Mappe mit signierten und mit 1897 datierten Entwurfszeichnungen von Olbrich auf, die mit „October“ betitelt ist und mehrere Skizzen für den Jubiläumspavillon beinhaltet.

Im Unterschied zu Hobès bewegter und van de Veldes plastischer Gestaltungsweise erscheint diese bei Hoffmann durch ihre brettartige Struktur flach und aufgesetzt. Die Konstruktion bleibt sichtbar und ist in ihrem Aufbau betont symmetrisch angelegt. Diese an klassizistische Vorbilder erinnernde Gliederung des Raumes und der Wand, die im Aufriss gut erkennbar ist, unterstrich Hoffmann noch durch eine Reihe von jeweils drei vorgestellten Buchsbäumen, die sowohl die Raumstrukturierung als auch den symmetrischen Aufbau der Halle hervorheben. Eine Vereinheitlichung des Raumes erzielte er, indem er die vegetabilen Formen der Baumkronen in stilisierter Form auf die Wandfelder übertrug. Abweichend zu den belgischen Raumausstattungen folgte Hoffmanns Gestaltungsweise einem klassizistischen Ordnungsprinzip. Ersichtlich wird dies in der symmetrischen Ausrichtung seiner Raumarchitektur, der klassischen Dreiteilung des Raumes und in der Gliederung der Wand in hochrechteckige Felder, deren grafische Dekoration der strengen Wandstrukturierung untergeordnet ist.

Eine ähnliche vertikale Gliederung der Wand in hochrechteckige Felder, deren obere und untere Begrenzung von einem dekorativen Fries gebildet wird, zeigt auch der für dieses Projekt angefertigte Fassadenentwurf von Wagner (Abb.6). Wie dieser akzentuiert auch Hoffmann das vertikale Gestaltungsschema der Wand zusätzlich mit einer Reihe von vorgestellten Buchsbäumen. Unterschiedlich ist allerdings die Auffassung der Deckenkonstruktion. Im Gegensatz zum flachen Raumabschluss von Wagners Architektur ist die Decke von Hoffmann gewölbt konstruiert.

Dieses aus Belgien übernommene raumgestalterische Mittel griff auch Olbrich für seine Entwürfe für den Jubiläumspavillon auf (Abb.7.1, 7.2, 7.3). In seiner Skizze: „Querschnitt durch die grosse Halle“ folgt die Raumbegrenzung seiner Architektur ebenfalls der Form eines Dreiviertelkreises. Konträr zu Hoffmann gliederte Olbrich den Raum nicht durch Holzkonstruktionen in drei Bereiche, sondern durch jeweils zwei nach oben konisch verlaufende Pfeiler in Raumhöhe und 3,8 m hohe freistehende Einschubwände, in einen quadratischen Zentralraum und zwei kleinere Säle.¹⁴⁸ Auch die weitere Wandstrukturierung erfolgte nicht mittels eines Holzgerüsts, sondern durch dekorative Wandapplikationen in Form eines horizontalen Frieses, der aus mehreren Linien und runden stilisierten vegetabilen Motiven gebildet wurde. Er begrenzt den oberen Abschluss der Trennwände und umzieht in gleicher Höhe die Wände des Ausstellungsbereiches. Nur die

¹⁴⁸ Diese Angabe ist der Beschreibung seiner Architektur entnommen, die er in einer seiner Zeichnungen angab.

hufeisenförmige Raumöffnung der hinteren Stirnwand der Halle, die für Glasgemälde vorgesehen war, wird horizontal und vertikal strukturiert.

Olbrich verzichtet im Gegensatz zu Hoffmann auf eine durchgehende plastische Gliederung der Ausstellungsarchitektur durch Holzkonstruktionen, in die Hoffmann auch Möbel einbezog. Seine flächige Raumkonzeption mit entfernbareren Stellwänden die, wie er anmerkte¹⁴⁹, auch eine andere Benutzbarkeit der Halle ermöglichen sollte, gab bereits die innenarchitektonische Lösung für Ausstellungsräume vor, die er auch für die wenig später errichtete Secession vorsah. Diese basierte auf einer Reduktion der fixen Bausubstanz auf ein Minimum zugunsten einer flexiblen und offenen Raumgestaltung. Auch in der Verwendung von vegetabilen Dekorationsformen zeigen beide Architekten unterschiedliche Auffassungen. Anders als Hoffmann, bei dem die friesartig angeordneten Dekorationsmotive dem strengen Duktus seines hölzernen Raumskeletts angepasst und diesem untergeordnet sind, werden diese von Olbrich frei von einer plastischen Strukturierung auf die Fläche aufgetragen. So wird die verbliebene Wandfläche der hinteren Stirnwand jeweils seitlich der Fensteröffnung zusätzlich mit großformatigen Buchsbäumen dekoriert, die aus dem Wandfries empor zu wachsen scheinen. Durch angedeutete Stängel und Blätter weist seine Ornamentierung konträr zu den streng geometrisierten Dekorationsmotiven Hoffmanns naturalistische Bezüge auf.

Diese schon 1897 entstandenen Entwürfe lassen sowohl bei Hoffmann als auch bei Olbrich eine starke Hinwendung zu Vorbildern aus dem westeuropäischen Art Nouveau erkennen, die in der Folge auch für die späteren von Ihnen gestalteten Secessionsausstellungen wegweisend sein werden. Die neuen gestalterischen Mittel, die sie für die Konzeption einer modernen Ausstellungsarchitektur übernahmen, zeigten sich in der Verwendung von großen Dreiviertelkreisbögen und dekorativ eingesetzten stilisierten Pflanzenformen.¹⁵⁰ Allerdings werden diese von beiden Architekten unterschiedlich interpretiert. Abweichend zu den Raumkonzeptionen von van de Velde und Hobè zeigen die Wiener Entwürfe in der jeweils betont symmetrischen Ausrichtung der Architektur, der klassischen Dreiteilung der Räume und durch den Einsatz von horizontalen Wandfriesen einen klassizistischen Bezug auf, der auf den Einfluss Wagners zurückzuführen ist. Gegensätzlich zu Olbrich, der die Wände mit reichen Ornamentierungen gliedert und die Raumstrukturierung durch flache Einschubwände flexibel gestaltet, ist die

¹⁴⁹ Auch diese Aussage folgt der Beschreibung Olbrichs.

¹⁵⁰ Sekler, 1982, S. 27

Ausstellungshalle von Hoffmann durch eingebaute vertikale und horizontale Holzkonstruktionen stark strukturiert. Diese statische Auffassung wird bei ihm sowohl durch das Einbeziehen der Möbel in die Raumarchitektur, als auch durch seine Dekorationsweise, die der plastischen Strukturierung untergeordnet wird, verstärkt.

2. 2. Das Ver Sacrum- Zimmer für die erste Secessionsausstellung

Da das Secessionsgebäude noch nicht fertig gestellt war, eröffneten die Secessionisten ihre erste Ausstellung am 26. März 1898 im Gebäude der Gartenbaugesellschaft.¹⁵¹ Ihre Absicht war, eine „*Eliteausstellung für spezifisch moderne Kunstwerke zu bieten*“¹⁵², die auch auf dem „*Gebiete des künstlerischen Arrangements [...] bahnbrechend wirken*“ sollte.¹⁵³ Die Gestaltung des Hauptsaaes wurde von Olbrich übernommen.¹⁵⁴ Hoffmann oblag es, das so genannte Ver Sacrum- Zimmer¹⁵⁵ (Abb.8) auszustatten, dessen Funktion es war, die gleichnamige Zeitschrift und die Vignetten des ersten Kataloges zu präsentieren.

Schon bei seinem Debüt als Raumausstatter für die Secession zeigte Hoffmann seine Intention, Flächenkunst in Raumkunst zu verwandeln. Er folgte damit einer Tradition, die im französischen und belgischen Art Nouveau bereits eingeführt war und die er schon im gezeigten Ausstellungsentwurf angewendet hatte. Er versuchte eine Vereinheitlichung des Raumes dadurch herzustellen, indem er Wände, Plafond und Möbel formal und stilistisch auf einander bezog.

Die Möbel dieses Raumes bildete Hoffmann aus flachen Holzbrettern, deren Konstruktionsweise Hevesi als „Brettstil“ bezeichnete.¹⁵⁶ Analog dazu erfolgte auch die Rahmung der Wände durch brettartige Leisten, die den Raum in eine Ober- und eine Sockelzone gliederten und an den Ecken des Raumes vertikal verliefen. Auch der Plafond erhielt durch Deckenbalken, die mit von Adolf Böhm und Maximilian Lenz

¹⁵¹ Die Ausstellung dauerte bis zum 15. Juni 1898. In: Nebehay, 1979, S. 267

¹⁵² Viele avantgardistische ausländische Künstler wurden hier erstmals in Wien ausgestellt. In: Vorwort im Katalog der 1. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Wien 1898, S. 3ff. In: Breicha, Hevesi, 1984, S. 14 ff.

¹⁵³ Vorwort im Katalog der erste Kunstausstellung, Wien 1898, S.3

¹⁵⁴ Die Entscheidung über die Raumgestaltungen wurde von einer Jury aus drei gewählten Ausschussmitgliedern bestimmt. In: Forsthuber, 1991, S. 29

¹⁵⁵ Die Beschreibung dieses Raumes kann man einer Aussage Hevesis entnehmen, in der er festhielt: „*Das Sekretariat aber ist durch Hofmann [Hoffmann] in ein förmliches Ver Sacrum - Zimmer umgewandelt. Die originellen Möbel, so recht in einem >Brettstil< gehalten, blaugefärbt und mit glänzendem Kupfer beschlagen, die aus billigsten Stoffen hergestellten, aber reizend verzierten Vorhänge, die á jour gearbeiteten Tierfiguren der Plafondträger usf. geben hier ein Gesamtbild moderner Zimmereinrichtung, das nicht nur Beifall, sondern gewiß auch Käufer und Nachahmer finden wird.*“ zit. n. Breicha, Hevesi, 1984, S. 14

¹⁵⁶ Ebenda, S. 14

entworfenen stilisierten Tiermotiven versehen waren, eine Strukturierung.¹⁵⁷ Die blau gebeizten Möbel¹⁵⁸ entsprachen Hoffmanns Anliegen, in der Gestaltung von Interieur keine Kunstmittel zu verwenden, die einer materialgerechten Verarbeitung widersprachen.¹⁵⁹ Minderwertiges Material sollte nicht durch eine Beizung erhöht werden.¹⁶⁰ Diese waren mit Kupferbeschlägen ausgestattet, die einen starken Kontrast zur blauen Farbe des Holzes herstellten. Die Rückenlehnen der Sessel wiesen ausgesägte Durchbildungen in Form eines stark abstrahierten Palmettenornaments¹⁶¹ auf. Diese wiederholten sich auch zwischen Zarge und Verbindungssteg des Tisches sowie im Sockelteil der flachen Wandschränke, die in die Wandgliederung integriert wurden. Unter den zwei Fenstern befanden sich Konsolen, die keine Ornamentierung aufwiesen und ebenfalls mit ihrer Rückwand in die Strukturierung der Wand einbezogen wurden. Beide Türöffnungen wurden jeweils von zwei konisch geformten Blumenständern flankiert, deren Sockelteile hufeisenförmig durchbrochen waren. Dekorative Kannelierungen traten sowohl an den Seitenwänden der Wandschränke als auch an den Türumrahmungen auf. Wie die offenen Abschlüsse der Kastenaufsätze wies auch die Supraporte eine in Form einer Lyra gehaltene ornamentierte Rundung auf. An den Vorhängen zeigten sich in wiederholender Weise zwei horizontale Streifen, die dem Duktus der Wandgliederung folgten. Im unteren Drittel der Vorhänge wurden ebenfalls von Böhm und Lenz gestaltete stilisierte florale Ornamente appliziert, die sich in ähnlicher Weise auch in der Form der Beschläge zeigten.

2. 3. Der Viribus Unitis- Raum für die Jubiläumsausstellung

Es war eine vom niederösterreichischen Gewerbeverein initiierte Ausstellung, die am 7. Mai 1898 auf dem Rotundengelände im Prater eröffnet wurde.¹⁶² Obwohl es den Secessionisten verwehrt war, einen eigenen Pavillon zu entwerfen, beteiligten sich doch einige an dieser Ausstellung. Hoffmann gestaltete den Pavillon „Bildung“¹⁶³, der

¹⁵⁷ Breicha, Hevesi, 1984, S. 14

¹⁵⁸ Hoffmann nahm in einem Aufsatz folgendermaßen dazu Stellung, in dem er schrieb: „[...] das Beizen ist dazu da, um solche Farben auf Hölzern zu erzielen, die bei keinem natürlich entstandenen Holz vorkommen, daher auch keines Kopieren. Es ist also grau, blau und grün vor allem am Platze. [...] Wir haben alles so darzustellen, wie es wirklich ist.“ Hoffmann, Meine Arbeit, zit. n. Sekler, 1982, S. 490

¹⁵⁹ Ebenda, S. 29

¹⁶⁰ Hoffmann, Meine Arbeit, zit. n. Ebenda, S. 490

¹⁶¹ Sekler, 1982, S. 29

¹⁶² Ebenda, S. 253

¹⁶³ Es war ein Ausstellungsraum, dessen Wand und Decke aus weißem Stoff mit grünem Streifen bestanden.

der Präsentation des von Max Herzig stammenden Prachtbandes „Viribus Unitis“ gewidmet war (Abb.9).¹⁶⁴

Hier erfolgte eine vertikale Wandgliederung aus alternierenden Stofffeldern. Diese bestanden aus weiß gerafftem Stoff mit grünen Streifen und einem floral gemusterten Stoff. Sie wurden in eine aus flachen Holzleisten bestehende Wandrahmung eingespannt. Ein flach gespanntes weißes Velum begrenzte den Plafond. Geschnitzte Konsolen, die geschwungene Durchbildungen aufwiesen, trugen schräge Pultflächen, auf denen der Prachtband ausgestellt wurde. Diese wurden auf den mit Mustern bezogenen Wandfeldern angebracht.¹⁶⁵ Die ebenfalls aus Brettern zusammengesetzte grün gebeizte Möblierung bestand aus einem viereckigen Tisch und vier quadratischen Hockern. Zwischen den ausgestellten Tisch- und Sesselbeinen zeigten sich bogenförmige Durchbildungen. Ein einfacher ornamentloser Tisch, dessen Tischplatte aus Glasscheiben bestand, fungierte als Schauvitrine. Die Rahmung des großen Durchgangs erfolgte durch zwei kannelierte flache Holzpilaster, die durch eine ornamentierte hölzerne Supraporte miteinander verbunden waren. Zur Raumtrennung diente ein Vorhang, der das gleiche Muster aufwies wie die floral gemusterten Wandfelder.

2. 4. Zusammenfassung der formalen und stilistischen Bezüge in der Gestaltung des Ver Sacrum-Zimmers und des Viribus Unitis-Raumes

In den beiden Ausstellungsräumen erkennt man Hoffmanns Motivation, durch den einfachen Aufbau der Möbel und durch eine streng konstruierte Raumgliederung auf die Funktion der Räume, in denen jeweils grafische Objekte ausgestellt wurden, einzugehen. Er folgte in seinen Ausführungen sowohl Einflüssen der Arts-and-Crafts-Bewegung als auch Vorbildern des belgischen Art Nouveau. Es lassen sich aber auch Analogien zu Raumgestaltungen von Wagner, Loos und Olbrich herstellen.

2. 4. 1. Der englische Einfluss

Die materialgerechte Gestaltung und die Farbgebung der Möbel erinnern wie auch Hoffmanns Intention, durch eingesetzte Kupferbeschläge eine starke

Weitere Stofffelder waren aus gemustertem Cretonne. Die Möbel und die Holzverkleidungen bestanden aus grün gebeiztem Erlenholz. In: Dekorative Kunst, Bd. II, München 1998, S. 206

¹⁶⁴ Breicha, Hevesi, 1984, S. 47

¹⁶⁵ Sekler, 1982, S. 253

Kontrastwirkung zu erzeugen, an englische Vorbilder. Konzeptionell ähnlich gestaltete Interieurausführungen erkennt man in den vorausgegangenen Arbeiten von Baillie Scott (Abb.10) und Mackintosh (Abb.11), da auch ihre Möbel einen einfachen brettartigen Aufbau und eine klare geometrische Formgebung aufwiesen. Bei Baillie Scott wurden die Möbel zudem farbig behandelt¹⁶⁶ und zur zusätzlichen Dekoration mit großen ornamentierten Beschlägen versehen. Vorbildhaft für Hoffmann waren aber auch die stark strukturierten Räume Baillie Scotts, in denen auch der Plafond in die Raumgliederung miteinbezogen wurde, wie auch deren sparsame Möblierung (Abb.12). Durch sein Wirken in Darmstadt und durch eine verstärkte Konfrontation des Kontinents mit englischem Interieur¹⁶⁷ erfolgte auch bei einigen deutschen Designern eine Anlehnung an englische Raumgestaltungen.¹⁶⁸ So zeigte eine gleichzeitig entstandene Raumausstattung eines Schlafzimmers von Patriz Huber in München nicht nur eine formale Nähe zu den Möbelkonzeptionen von Baillie Scott, sondern auch einen Bezug zu seiner Raumgliederung (Abb.13). Ein weiterer Grund, warum Hoffmann sich bereits in seinen anfänglichen Ausführungen dieser klaren geometrischen Ausdrucksformen bediente, lag aber auch in der Verzögerung, mit der sich der Art Nouveau in Österreich ausbreitete.¹⁶⁹ Englischen Vorlagen entsprachen auch die von ihm verwendeten floral gemusterten Textilien für den Viribus Unitis- Raum, da sie in ihrem Design mit Stoffen von Morris vergleichbar sind (Abb.14), die vielfach auch von anderen Künstlern übernommen wurden.¹⁷⁰ Hoffmann griff auch in der Innenraumgestaltung der Bergerhöhe auf Stoffe von Morris zurück.

2. 4. 2. Der „Brettstil“

Baroni und D`Auria sehen schon in diesen frühen Beispielen des „Brettstils“ eine Tendenz zur Vereinfachung, die das spätere Interieur Hoffmanns kennzeichnen wird. Sie erkennen in diesen einen „*Stil ohne Stil*“, der keine direkten Vorgänger hat und der keine Anbindung an frühere Stile zeigt. Wenngleich sie, im Widerspruch zu ihrer obigen Aussage, mögliche Signifikanten zum Biedermeier feststellen, einerseits da

¹⁶⁶ Sie waren hauptsächlich in grün und blau ausgeführt. In: Kruft, 1977, S. 31

¹⁶⁷ Zur Verbreitung von englischem Interieur trug v. a. die schon erwähnte Zeitschrift: „The Studio“ bei, die schon ab 1893 in einer Auflage von 20.000 Stück in Deutschland vertrieben wurde. In: Sembach, Leuthäuser, Gössel, o. J., S. 19

¹⁶⁸ S. Muthesisus, 1974, S. 157 f.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 151. f.

¹⁷⁰ Als ein Beispiel dafür ist van de Velde anzuführen, der ebenfalls Bezugstoffe von Morris für seine ersten Raumausstattungen übernahm. In: Fahr-Becker, 1996, S. 159

dieser ein österreichischer Stil war, der aufgrund der materialgerechten Gestaltung der Möbel mit den Prinzipien Hoffmanns vereinbar war und andererseits auch da die formale Auffassung seines Interieurs nicht weit entfernt von den Arbeiten Baillie Scotts in Deutschland war.¹⁷¹

Ist dieses Gestaltungsphänomen also wirklich als Stil ohne Vorläufer zu betrachten? Meiner Meinung nach folgte Hoffmann in der Brettartigen Gestaltungsweise seiner Möbel den aktuellen Vorbildern, die nach England verweisen. Diese Überlegung fundiert auf zweierlei Feststellungen: Zum einen wies das englische Interieur schon sehr früh eine ähnliche flache Konstruktionsweise und eine einfache an klassizistische Vorbilder erinnernde Formensprache auf, wie die Ausführungen Hoffmanns. Zum anderen lassen diese Möbel zukunftsweisende auf den Zweck ausgerichtete moderne formalistische Interpretationen erkennen, die auch Hoffmann in die Gestaltung seiner Interieurs einbezog. Ersichtlich wird das sowohl am Beispiel eines schon 1886¹⁷² konzipierten Schreibtisches von Mackmurdo (Abb.15) als auch in der schon gezeigten Kommode von Mackintosh (Abb.11), die bereits 1897 im Studio veröffentlicht wurde. Diese erinnert ebenfalls in ihrem mittleren Aufbau, der aus zwei schmalen und einer breiten Lade besteht, an ein provinziell gestaltetes Empiremöbel.¹⁷³ Modern ist hier die Gestaltungsweise des oberen und unteren Kommodenaufbaues. Mackintosh konzipierte den oberen Bereich des Möbels mit einer nach vorne offenen Ablage, deren unterer Abschluss aus einer gerundeten schmalen Leiste gebildet wurde, die mit der konkav geformten Leiste korrespondierte, die sich zwischen den klassizistisch anmutenden konisch verlaufenden Kommodenbeinen befand. Ein ebenso neues Gestaltungsprinzip zeigte sich auch im untersten trapezförmigen Schubladenvorderstück der Kommode, das den geraden Möbelkorpus überschnitt.¹⁷⁴

Analog den hier angeführten englischen Beispielen übernahm auch Hoffmann für

¹⁷¹ Baroni, D'Auria, 1984, S. 22

¹⁷² Pevsner, 1978, S. 115

¹⁷³ The Studio, An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art, Vol.11, London 1897, S. 97

¹⁷⁴ In der Literatur gibt es für die Entwicklung der formalen und strukturellen Gestaltung der frühen Möbel Hoffmanns divergente Auffassungen: Sekler erkennt in der materialgerechten Gestaltung seiner Möbel und ihrer Farbgebung Parallelen zu den zeitgleich entstandenen Möbeln von Baillie Scott, sieht aber die erste direkte Beeinflussung Hoffmanns durch Mackintosh erst zum Zeitpunkt der achten Secessionsausstellung, die um 1900 stattfand. In: Sekler, 1982, S. 29, S. 39. Im Gegensatz dazu, vermutet Witt-Döring schon bei diesen frühen Möbelausführungen eine schottische Beeinflussung. In: Witt-Döring, Moderne Vergangenheit, 1981, S. 46 Muthesius sieht in den einfachen Möbeln Hoffmanns vor allem Anregungen von Baillie Scott und Voeyss verarbeitet, die er aus dem Studio gekannt haben könnte. In: S. Muthesius S. 152. Nach Ottillinger orientierte sich Hoffmann in seinen frühen Entwürfen für die Secessionsausstellungen vor allem an der einfachen Formensprache der Arts-and-Crafts-Bewegung und nicht an der Handwerkstradition des Biedermeiers. In: Ottillinger, 1994, S. 98

seine Möbelkonzeptionen Gestaltungsmittel des Empires, die er entsprechend dazu mit neuen formalen und stilistischen Interpretationen veränderte. So erhielten die Wandschränke des Ver Sacrum-Zimmers durch weitergeführte Seitenbretter offene Aufsätze. Hoffmann setzte auch die klassizistisch inspirierten Palmettenmotive der einzelnen Interieurs in einen neuen stilistischen Kontext, da er sie nicht nur für die dekorative Gestaltung von Sessellehnen verwendete, sondern auch als verlängerte Zargen der Wandschränke und des Tisches.

2. 4. 3. Der Einfluss von Adolf Loos und die Vorbildfunktionen Amerikas

Parallelen zur Gestaltungsweise von Loos erkennt man im Aufbau des ornamentlosen funktionellen Ausstellungstisches, den Hoffmann für den Viribus Unitis-Raum konzipiert hatte (Abb.9). Gegenüberstellen kann man diesen den als Schaukästen dienenden Tischen von Loos, die er schon 1897 für den Wiener Schneidersalon Ebenstein (Abb.16) und 1898 für den Herrenmodesalon Goldman & Salatsch (Abb.17) entworfen hatte.¹⁷⁵ Auch bei Loos bestanden die Tische jeweils aus dünnen Holzrahmen, die mit Glasscheiben versehen wurden und keinerlei Ornamentierung aufwiesen.

Loos, der 1896¹⁷⁶ nach längerem Amerikaaufenthalt nach Wien kam, bediente sich im Besonderen anglo-amerikanischer funktionalistischer Lösungen und kann so als impulsgebend für Hoffmann betrachtet werden.¹⁷⁷ Aber auch der puristisch zweckbetonte Aufbau der Sitzgruppe des Viribus Unitis-Raumes erinnert an amerikanische Beispiele. In diesen Ausführungen könnte Hoffmann von der einfachen Struktur und strengen Formgebung der so genannten „Shaker-Möbel“¹⁷⁸ inspiriert worden sein, die in Amerika weit verbreitet waren (Abb.18).

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war geprägt von nahezu alljährlich

¹⁷⁵ Burkhardt Rukschcio, Wien. Adolf Loos und das Haus am Michaelerplatz. In: Traum und Wirklichkeit, Ausst. Kat., Wien 1985, S. 422 ff.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 422

¹⁷⁷ In seinen Raumgestaltungen dominierten rechteckige und quadratische Formen. Ähnlich Wagners Forderungen versuchte Loos, die Form ausschließlich der Funktion unterzuordnen. Nur die wohnliche Zweckmäßigkeit besaß für ihn eine zeitlose Gültigkeit. Er war einer der frühesten Gegner des neuen secessionistischen Stils und des Gesamtkunstwerkgedankens. So wandte sich Loos schon 1898 in einem Aufsatz gegen die Künstlerentwürfe und die Durchgestaltung des kompletten Wohnbereiches durch einen Architekten. In: Adolf Loos, Die Interieurs in der Rotunde. In: Ins Leere gesprochen. 1897 - 1900. Unveränderter Nachdruck der Erstausgabe, Wien 1981, S. 75 f. In seinen späteren Entwürfen sind Rückgriffe auf die einfachen Formen des Biedermeiers erkennbar.

¹⁷⁸ Die Produkte der Shaker, einer religiösen Vereinigung, wurden nach dem Prinzip der Brauchbarkeit und Dauerhaftigkeit erzeugt und zeichneten sich durch hohe Qualität und formale Strenge aus. In: Sembach, Leuthäuser, Gössel, o. J., S.18

stattfindenden Weltausstellungen.¹⁷⁹ Durch die zunehmende mediale Berichterstattung und fotografische Dokumentation, die einen globalen Informationsaustausch über die Entwicklung kunstgewerblicher Produkte ermöglichte, ist anzunehmen, dass es auch Hoffmann möglich war, ohne wie Loos in Amerika gewesen zu sein, sich dieser zweckdienlichen einfachen Lösungen zu bedienen.¹⁸⁰

Einen weiteren Berührungspunkt mit amerikanischem Interieur bot Hoffmann auch die schon erwähnte Möbelsammlung, die Scala für das Österreichische Museum für Kunst und Industrie angelegt hatte. Daher sind auch die künstlerischen Impulse aus Amerika als mögliche Richtung weisende Faktoren für die analytische Betrachtung des heimischen Kunsthandwerks zu berücksichtigen.

2. 4. 4. Der belgische Einfluss

Bei beiden Ausstellungsräumen ist Hoffmanns Bestreben ablesbar, die Raum- und Interieurgestaltung funktionsbezogen auszurichten. Die von ihm in zurückhaltender Weise eingesetzten gekurvten und floralen Dekormotive sind linear und abstrakt gehalten und folgen Beispielen des belgischen Art Nouveau. Da sie aus Brettern ausgeschnitten oder nach solchen Formen zugeschnitten wurden, bleiben sie in der Fläche und lockern den strengen klaren Gesamteindruck der Möbel- und Raumgestaltung kaum auf. In ihrer reduzierten flächigen Formgebung erinnern sie an Ausführungen von Serruier Bovy (Abb.19).

2. 4. 5. Der Bezug zum Empire

Den starken klassizistischen Bezug Hoffmanns zeigten wie bereits erwähnt im Besonderen seine Möbel im Ver Sacrum- Zimmer (Abb.8), da sie sowohl durch ihren formalen geradlinigen Aufbau und den schlanken Proportionen als auch durch ihre konisch verlaufenden Möbelbeine klassizistischen Vorbildern folgten. Auch die stilisierten Palmettenornamente, die das Interieur dieses Raumes prägten, lassen einen Bezug zum Klassizismus erkennen. Sekler sieht in diesen eine stilistische Einzigartigkeit Hoffmanns, die ihn von anderen Art Nouveau Künstlern unterscheidet.¹⁸¹ Vergleicht man dazu aber stilistische Details des Esszimmers von

¹⁷⁹ Sembach, Leuthäuser, Gössel, o. J., S.13

¹⁸⁰ Hierbei ist anzuführen, dass Hoffmann auch vor seinem erstmaligen Engländeraufenthalt Anregungen der Arts-and-Crafts-Bewegung für seine Möbelkonzeptionen übernahm.

¹⁸¹ Sekler, 1982, S. 29

Serrurier-Bovy, das im Zuge der Dresdner Ausstellung vorgestellt wurde, so findet man auch in seinen Sessellehnen ausgesägte abstrakte, palmettenartige Durchbildungen (Abb.19). Auch hier sind Analogien zu einer klassizistischen Dekorationsform erkennbar, auf die Hoffmann möglicherweise zurückgegriffen haben könnte. Wie schon besprochen bedienten sich auch Arts-and-Crafts-Künstler, wie zum Beispiel Macintosh und Baillie Scott, klassizistischer Zitate. Ein bereits gezeigter Zierschrank Baillie Scotts (Abb.10) folgte nicht nur in seiner rechteckigen Kastenform einem Empiremöbel, sondern auch durch die dem oberen schmäleren Möbelkorpus beigegebenen dünnen Stützen. Auch zeitgleich entstandene Ausführungen deutscher Designer, wie ein Schrank von A. Petrasch in München, wiesen einen formalen Bezug zum Empire auf (Abb.20).¹⁸²

In den Kannelierungen¹⁸³ der Seitenflächen der Wandschränke und den Türumrahmungen des Ver Sacrum- Zimmers sowie des Viribus Unitis- Raumes kann man ebenfalls einen Rückgriff Hoffmanns auf stilistische Merkmale des Klassizismus erkennen. Diese regen zu einem Vergleich mit einer Schlafzimmereinrichtung von Wagner an, die ebenfalls anlässlich der Jubiläumsausstellung präsentiert wurde (Abb.21).¹⁸⁴ Ein hier vorgestellter Schrank Wagners vermittelte nicht nur formal einen Bezug zum Empire, sondern auch in seiner dunkleren Farbgebung und den eingesetzten Kannelierungen, die sich jeweils seitlich der verspiegelten Kastentür befanden. Übereinstimmend mit Wagner antizipierte auch Hoffmann stilistische Gestaltungsprinzipien des Empires für eine moderne Innenraumgestaltung.¹⁸⁵

2. 4. 6. Die weiteren klassischen Komponenten in beiden Raumkonzeptionen

Die symmetrische Ausrichtung des Raumes des Ver Sacrum- Zimmers und die dazu analoge Anordnung des Interieurs erfolgten ebenfalls nach einem klassischen Prinzip (Abb.8). Hoffmann platzierte die zwei Türöffnungen, die beidseitig von Blumenständern flankiert wurden, jeweils in die Mitte der beiden Schmalwände. Auch die zwei Wandschränke der Längsseite wurden so positioniert, dass sie sich genau

¹⁸² S. Muthesius, 1974, S. 157

¹⁸³ Ottillinger sieht in diesen Kannelierungen eine Architektonisierung des Einrichtungsgegenstandes, in der der Gebrauchsgegenstand zur Kunstform wird. In: Ottillinger, 1994, S.108

¹⁸⁴ Alle hier präsentierten Möbel, die grün gebeizt waren, ordneten sich keinem ornamentalen Prinzip unter und unterlagen mehreren stilistischen Strömungen. Eine Vereinheitlichung des Raumes erfolgte durch eine von A. Böhm gestaltete, japanisch inspirierte, textile Ausstattung, die als verbindendes Element eingesetzt wurde. Hiermit wurde eine Basis für die künftige Entwicklung der Wiener Moderne geschaffen, auf die später auch Hoffmann zurückgreifen wird. Sie lag in der einfachen Formgebung der Möbel, der Betonung der Konstruktion sowie in der Reduktion des Ornaments. In: Haiko, 1984, S. 24 ff.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 23 f.

parallel gegenüber den beiden Konsolen der Fensterseite befanden. Es ist anzunehmen, dass Hoffmann auch die Sitzgruppe dieses Raumes, diesem Schema folgend, ursprünglich zwischen den beiden Fensteröffnungen aufgestellt hatte und dass diese nur für die fotografischen Aufnahmen verrückt worden ist.

Auch die dreiteilig ausgerichtete Raumgestaltung des Viribus Unitis- Raumes erfolgte nach einem klassischen Prinzip (Abb.9). Ähnlich seiner Ausstellungsarchitektur von 1897 (Abb.3) gliederte Hoffmann auch hier die Wände in einzelne hochrechteckige Felder. Eine Wand bestand aus jeweils drei alternierenden Stoffbahnen, die sich über die gesamte Höhe des Raumes erstreckten. Dadurch entstand eine vertikale dreiteilige Raumstrukturierung, deren symmetrische Anordnung sowohl die Positionierung der Möbel als auch die Hängung der hier ausgestellten Grafik vorgab. Diesem Gestaltungsprinzip folgend platzierte Hoffmann die kleinen Konsolen auf den dunklen Feldern der Wandbespannung. Dementsprechend wurde auch der Ausstellungstisch, der die gesamte Länge der Stirnseite einnahm, nur an seiner Vorderseite mit zwei seitlichen Tischbeinen ausgestattet, zur rückseitigen Stütze des Tisches fungierte ein schmales Brett, das er vor der dunklen Stoffbahn der Stirnwand positionierte, um so die strenge symmetrische Wandstrukturierung nicht zu unterbrechen. Vergleicht man sein Gestaltungsschema mit dem rekonstruierten Möbelgrundriss des von Wagner konzipierten Schlafzimmers (Abb.22),¹⁸⁶ erkennt man, dass auch Wagner durch die Platzierung des Bettes an die Mitte der Stirnseite eine klassische Dreiteilung des Raumes erzielte und die Aufstellung seiner Möbel in darauf abgestimmter symmetrischer Anordnung vornahm.

2. 4. 7. Schlussfolgerung

Beide Raumkonzeptionen vermittelten durch ihre strenge Strukturierung und den brettartigen Aufbau der Möbel, die teils in die Wandgliederung integriert wurden, einen flachen Raumeindruck. Hoffmanns Gestaltungsweise ist auf eine Beeinflussung von mehreren künstlerischen Strömungen zurückzuführen.

In der Konstruktion seines Interieurs, dem so genannten „Brettstil“ und der analog dazu ausgeführten Wandstrukturierung, folgte er englischen Beispielen. Auf diesen Einfluss verweisen auch seine farbig gebeizten Möbel und das florale Design seiner textilen Ausstattungen.

Einen starken klassizistischen Bezug Hoffmanns erkennt man in der jeweils

¹⁸⁶ Asenbaum, 1984 In: Asenbaum, Haiko, Lachmayer, Zettel, 1984, S. 176

symmetrischen Ausrichtung seiner Räume, der auch die Aufstellung der Möbel untergeordnet wurde. Parallelen dazu findet man in gleichzeitig entstandenen Raumkonzeptionen Wagners. Klassizistische Gestaltungsmerkmale zeigten auch die formalen und stilistischen Umsetzungen seines Interieurs. Dieser Rückgriff auf das Empire ist allerdings nicht nur auf den Einfluss Wagners zurückzuführen, sondern entspricht einer europäischen Tradition, da sowohl vorausgegangene Möbelausführungen von Arts-and-Crafts-Designern als auch belgische Arbeiten analoge Zitate aufwiesen.

In dem auf die Konstruktion reduzierten Aufbau der Möbel des Viribus Unitis-Raumes erkennt man zum einen den Einfluss von Loos und zum anderen mögliche amerikanische Vorbilder.

Die florale Dekoration seines Interieurs folgte in ihrer flächigen Ausführung und starken Stilisierung Beispielen des belgischen Art Nouveau.

Wegweisend für die von Hoffmann vorgenommene textile Wandbespannung des Viribus Unitis-Raumes waren vor allem Raumarrangements Olbrichs. Da dieses Gestaltungsmittel in zunehmendem Maße zu einem Merkmal früher secessionistischer Ausstellungsgestaltungen wurde, ist es notwendig, gesondert darauf einzugehen.

2. 5. Exkurs: Die textilen Wandgestaltungen der frühen Secessionsausstellungen

Ein wichtiges Gestaltungsmittel der ersten Ausstellungen bildeten Stoffe. Im Vergleich zu den punktuell eingesetzten Stoffdrapierungen der vorausgegangenen historistischen Kunstausstellungen (Abb.23) wurden diese von den Künstlern der Secession nicht nur zum dekorativen Zweck, sondern auch zu großflächigen Wandgestaltungen und zur Regulierung des Lichteinfalls eingesetzt.¹⁸⁷ Die textile Ausstattung wurde so zu einem dem Holz gleichberechtigten Gestaltungsmittel.

Wie unterschiedlich die stoffliche Gestaltung in ihren frühen Raumprogrammen zur Anwendung kam, zeigt der Vergleich der Raumgestaltung des Viribus Unitis-Raumes (Abb.9) mit einer vorausgegangenen Raumausstattung Olbrichs für die erste Secessionsausstellung.¹⁸⁸ Bei Olbrich wurde die sakrale Note des kleinen Ehrensaales (Abb.24), der der Präsentation des Triptychons Pierre Puvis de Chavannes gewidmet war, nicht nur durch den apsidialen Grundriss vermittelt,

¹⁸⁷ Forsthuber, 1991, S.29

¹⁸⁸ Ebenda, S. 30

sondern auch durch textile Drapierungen. Ein weißer Stoff wurde dazu verwendet, die verbliebene Wandfläche, die sich zwischen Decke und hölzerner Wandschale ergab, zu bedecken und den seitlichen Lichteinfall zu dämpfen. Locker gerafft umspannte er von der Decke ausgehend zeltartig die hölzerne Verkleidung. Ein zusätzliches kelchartiges Velum diente als obere Raumbegrenzung.

Im Gegensatz zu Hoffmanns flacher textiler Wandgestaltung, die in ein Leistensystem eingespannt war, gewann der Stoff bei Olbrich durch seine weit in den Raum ragende Drapierung eine zusätzliche räumliche Dimension und wurde so zum theatralischen Gestaltungsmittel.

2. 6. Die Bedeutung der Secessionsausstellungen für Hoffmann

Hoffmanns schneller beruflicher Aufstieg ist eng mit der Secession verbunden. Er entwarf für ihre Ausstellungen Raum- und Interieurausstattungen und errichtete in weiterer Folge auch Ausstellungspavillons. Die Vorreiterrolle, die diese im Sinne des Gesamtkunstwerkes konzipierten Raumgestaltungen einnahmen, ist in einem rückblickenden Statement Hoffmanns hervorgehoben, in dem er schrieb: *“[...] wir wollten damals unsere Idee von Innenräumen erproben und wagten es, Programmausstellungen zu veranstalten[...]. Diese Versuche waren damals in der Welt wohl das erste Mal verwirklicht worden und hatten überall Aufsehen und Nachahmungen bewirkt.”*¹⁸⁹

Die nur für kurze Zeit installierten Raumarrangements der Secessionsausstellungen hatten eine hohe Werbefunktion. Man war bestrebt, die Kunstwerke in jeder Ausstellung in einer neuen Umgebung zu präsentieren, indem man jeweils andere Kompositionen für ihre Demonstration entwarf. Durch diese effektvollen Inszenierungen steigerte man zum einen ihre Wirkung und zum anderen überraschte man das Publikum und rückte sich damit auch ins Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit.¹⁹⁰ Dadurch wurden die Raumgestaltungen nicht nur durch das Ver Sacrum, sondern auch von anderen Medien sehr schnell einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt und erweckten so rasch das Interesse späterer potentieller Auftraggeber.¹⁹¹

¹⁸⁹ Breicha, Hoffmann, Selbstbiografie, S. 110

¹⁹⁰ Sabine Forsthuber, Die Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 - 1914, Diss. Univ. Wien 1986, S. 18

¹⁹¹ Forsthuber, 1991, S. 9 f.

Die Secessionsausstellungen boten Hoffmann ein größeres Experimentierfeld als private Raumkonzeptionen, da es ihm möglich war, unabhängig von Auftraggebern zu agieren. Zum einen konnte er mit Gleichgesinnten zusammenarbeiten und zum anderen war auch eine Konfrontation mit ausländischen avantgardistischen Kunstschaaffenden möglich.

Der temporäre Charakter der Ausstellungen erforderte unkomplizierte Lösungen. Hoffmann avancierte zum Mehrfachkünstler, der sich sowohl mit verschiedenen handwerklichen Techniken als auch mit unterschiedlichen Materialien auseinandersetzen musste, wie zum Beispiel mit Holz, Stoff, Glas, Papiermaschee und Stuck.¹⁹²

Durch eine im Sinne des Gesamtkunstwerkes erfolgte Übersetzung stilistischer und formaler Formen der Möbel auf einen dreidimensionalen Raum kam es zu einer neuen raumkünstlerischen Ausdrucksweise, die Hoffmann auch für die Gestaltung privater Raumausstattungen anwenden wird. Erfahren, auf unterschiedliche Themengebiete und die damit verbundenen Anforderungen in den Ausstellungen einzugehen, wird er versuchen, auch die jeweiligen Anliegen seiner privaten Kunden in seinen Raumgestaltungen zu berücksichtigen.

2. 7. Die Ateliereinrichtung für Koloman Moser

Diese 1898 entworfene Ateliereinrichtung, die Hoffmann für seinen Freund Moser gestaltet hatte, wurde einerseits durch ein Porträtfoto¹⁹³ von Hoffmann (Abb.25), das im Atelier Mosers aufgenommen wurde, und andererseits durch ihre Präsentation anlässlich der 1899 stattgefundenen dritten Secessionsausstellung bekannt.¹⁹⁴ Die zeitgenössischen Abbildungen in der Zeitschrift *Dekorative Kunst*¹⁹⁵ führen weiters einen Atelierkasten, einen Schrank, sowie Hocker und ein Ruhebett an. Sowohl der Atelierschrank als auch zwei der Hocker befinden sich heute im Besitz des Museums für angewandte Kunst in Wien. Sie waren ursprünglich grün gebeizt und wurden später schwarz umgefärbt. Der Schrank wurde zudem formal verändert.¹⁹⁶

Der Atelierkasten (Abb.26) war eine zweiteilige Schrankkonstruktion, dessen geradlinig gestalteter Unterbau in der Mitte eine Tür aufwies, die mit einer dekorativen Auflage in Form einer Kupferplatte mit darauf abgebildetem

¹⁹² Forsthuber, 1991, S. 9

¹⁹³ Maria Rennhofer, Koloman Moser. Leben und Werk. 1868 - 1918, Wien 2002, S. 52

¹⁹⁴ Sekler, 1982, S. 253

¹⁹⁵ *Dekorative Kunst*, Bd. II, 1898, S. 203 ff.

¹⁹⁶ Behal, 1981, S. 130

Mädchenkopf versehen war. Jeweils seitlich dieser Tür befanden sich kannelierte Flächen und daran anschließend zwei offene Ablageflächen. Den unteren Abschluss des Möbels bildete eine Profilleiste. Eine weit vorspringende Platte diente als obere Begrenzung. Der wesentlich schmalere darauf aufgesetzte Oberbau bestand aus einem schmalen geschlossenen Korpus, der mit zwei Türen und drei Läden ausgestattet war. Er wurde von einem kleinen geschwungenen, vertikal durchbrochenen offenen Aufsatz bekrönt. Jeweils beidseitig seiner geschlossenen Vorderfront befanden sich sowohl nach vorne als auch nach hinten geöffnete Ablageflächen, deren seitliche Begrenzung analog zu den Seitenbrettern des Unterbaus längliche Durchbrechungen und scheibenförmige, teils plastisch herausgearbeitete Ornamentierungen aufwies. Die weitere Dekoration des Schrank ergab sich aus bewegt gehaltenen Kupferbeschlägen an den oberen Türen. Die von Hevesi bezeichneten „*karrenförmigen Stühle*“¹⁹⁷ (Abb.25) bestanden aus zwei hochgeführten kreisförmigen, fächerartig durchbrochen Zargen, die durch eine gepolsterte Sitzplatte miteinander verbunden waren und von leicht ausgestellten gerundeten Möbelfüßen getragen wurden. Analog zum Schrank wurden auch diese Möbel mit kreisförmigen Motiven verziert. Die dazugehörigen Hocker aus Fichtenholz¹⁹⁸ (Abb.26) hatten runde gewölbte Sitzflächen, die seitlich mit vier durchbrochenen Grifflöchern versehen waren. Ihre Fußgestelle wurden ebenfalls aus jeweils zwei flachen fächerförmig durchbrochenen Holzbrettern gebildet, deren gerade Möbelfüße aus diesen ausgeschnitten wurden. Sowohl die Querstege der Hocker als auch ihre Zargen bestanden aus dünnen Holzleisten. Der seitlich konisch verlaufende blau gebeizte Kasten¹⁹⁹ (Abb.27) bestand aus einem geschlossenen Korpus, der mit zwei Türen ausgestattet war. Die darüber befindliche Öffnung hatte die Form eines Dreiviertelkreises. Entsprechend dazu war auch sein Fußteil korbbogenförmig durchbrochen. Die vertikalen Holzleisten, die seinen Mittelsteg strukturierten, korrespondierten mit den länglichen Durchbrechungen seiner Seitenbretter. Die weitere Dekoration seiner Vorderfront bestand aus schmalen horizontalen Durchbrechungen und scheibenförmigen Motiven. Das Ruhebett (Abb.28), das wohl anlässlich der Präsentation in der dritten Secessionsausstellung auf ein Podest gestellt worden ist, wurde von Hoffmann als ein in sich geschlossener Raumkörper konzipiert, dessen Öffnungen aus diesem ausgeschnitten wurden. Es

¹⁹⁷ Breicha, Hevesi, 1984, S. 102

¹⁹⁸ Behal, 1981, S. 130

¹⁹⁹ Breicha, Hevesi, 1984, S. 102

bestand aus einem gerade geformten Bettkasten, dessen Fußteil aus einer Profilleiste gebildet wurde, und dessen Schmalseiten nach oben gerundet und vertikal durchbrochen waren. Die daraus hervorgegangene hohe brettförmige Rückwand der Längsseite war bis auf eine nahezu quadratische Durchbrechung in ihrer Mitte geschlossen. Sie verlief an ihren Seiten konisch, den oberen Abschluss bildete eine flache Rundung. Die Vorderwand des Bettgestells wurde aus brettförmigen Holzverstrebungen konstruiert, deren äußere Begrenzung entsprechend der Rückwand gestaltet wurde. Dieser wurde eine dreiviertelkreisförmige Holzkonstruktion eingeschrieben, die mit vertikalen Holzleisten in drei Teile gegliedert wurde. Dadurch entstand eine große gerade Einstiegsöffnung, die in ihrer Breite der dahinter liegenden Durchbrechung der Rückwand entsprach. Die verbliebenen seitlichen Kreissegmente wurden jeweils mit drei horizontalen flachen Holzlatten strukturiert. Eine Verbindung der beiden hohen Konstruktionsteile der Längsseiten ergaben breite vertikal durchbrochene Zargen, die auch als oberer seitlicher Abschluss des Bettgestells fungierten. Die Dekoration bestand auch hier aus runden, plastisch strukturierten Ornamenten. Analog zum Atelierschrank wies auch der untere Bettkasten vertikale Kannelierungen auf und war mit bewegt gehaltenen Kupferbeschlägen ausgestattet.

2. 7. 1. Analytische Betrachtung

Den tief greifenden Wandel in den Wohnvorstellungen, der sich mit der Gründung der Secession in Wien vollzogen hatte, und den Hoffmann zuvor nur in seinen Raumgestaltungen für Ausstellungen verwirklicht hatte, veranschaulicht hier erstmals eine private Einrichtung.

Unterschiedlich zu den geradlinig konzipierten Möbeln der vorangegangenen Raumprogramme, zeigte die Gestaltungsweise dieser Interieurs eine Dominanz gekurvter Formen und damit vor allem eine Verarbeitung von Gestaltungskriterien des Art Nouveau. Diese spezifischen Aspekte, die zuvor nur in seinen architektonischen Entwürfen für den Jubiläumspavillon prägnant in Erscheinung traten (Abb.3), übernahm Hoffmann hier für die formale Gestaltung von Möbeln. Offensichtlich wird diese Intention in der Konzeption des Ruhebetts, dessen flache bogenförmige Rahmenkonstruktion, analog zum Aufbau der Ausstellungsarchitektur, die äußere Formgebung bestimmte. Eine Parallele dazu zeigte auch die hufeisenförmige Holzverbrämung, die dieser eingeschrieben war, und ebenfalls mit

horizontalen Leisten strukturiert wurde.

Die Kreisform als bestimmendes gestalterisches Element erkennt man sowohl im Aufbau der karrenförmigen Stühle, deren hoch geführte seitlichen Zargen die Formen der Möbel vorgaben als auch in den runden Sitzflächen der Hocker. Dieses Gestaltungsschema kennzeichnete auch die dreiviertelkreisförmigen Abschlüsse der Seitenbretter des Atelierschranks und die entsprechend dazu geformte Öffnung des Kastens, die Hoffmann, abgestimmt auf die Sitzmöbel, jeweils mit vertikalen Öffnungen versah.

Eine mögliche Rezeption Hoffmanns von einer Gestaltungsvorlage von de Veldes veranschaulichen die fächerförmigen Durchbrechungen der Stühle und Hocker, die große Übereinstimmungen mit einem bereits 1895 konzipierten Sessel von de Veldes (Abb.29) erkennen lassen.²⁰⁰ Auch in den vertikalen Öffnungen der Seitenbretter beider Schränke könnte Hoffmann auf das von van de Velde erstellte Prinzip eines linearen Raumornaments zurückgegriffen haben, das schon dessen Möbelkonzeptionen für sein Haus Bloemenwerf prägten (Abb.30).²⁰¹ Allerdings wurden die Durchbrechungen bei Hoffmann nicht, wie bei van de Velde, aus einzelnen Holzstäben gebildet, sondern wie in den besprochenen Möbelkonzeptionen aus der Fläche ausgeschnitten. Eine direkte Übernahme seiner plastisch linearen Gestaltungsweise zeigten nur die ähnlich den Holzelementen der Kaminverbauung der Dresdner Ausstellung (Abb.5) formierten seitlichen Abschlüsse des kleinen Aufsatzes des Atelierschranks, die sich ausgehend von seiner Rückwand in einer ebenso dynamischen Bewegungsführung zu seiner Vorderseite zogen. Eine weitere mögliche Anlehnung Hoffmanns an seine Gestaltungsaspekte erkennt man auch in den jeweiligen Strukturierungen der Schränke durch offene und geschlossene Flächen, durch die Hoffmann, analog zum Kaminaufbau von de Veldes (Abb.5), ein rhythmisches Wechselspiel zwischen Fläche und Raum erwirkte.

Wie bereits seine früheren Ausstattungen waren auch diese Interieurs, englischen Traditionen entsprechend, farbig gebeizt. Konform dazu setzte Hoffmann auch hier, teils großformatige Kupferbeschläge und Auflagen als kontrastierende Gestaltungsmittel ein, um die dunklen Möbeloberflächen sowohl durch das unterschiedliche Material als auch durch die Farbe zu akzentuieren. Allerdings verweisen die jeweils in einem linearen geschwungenen Duktus ausgeführten Beschläge des Atelierschranks im Vergleich zu den Umsetzungen des Ver Sacrum-

²⁰⁰ Siegfried Wichmann, Jugendstil Floral Funktional, Zürich 1984, S. 138

²⁰¹ Heller, 1990, S. 28 ff.

Zimmers einen großen stilistischen Zusammenhang mit den 1893²⁰² entworfenen Dekorationsmotiven Hortas auf (Abb.31), und lassen auch damit eine stärkere Bezugnahme Hoffmanns auf Vorlagen des Art Nouveau erkennen. Die heute nicht mehr erhaltene kupferne Auflage der unteren Türe dieses Möbels, die mit einem Mädchenporträt versehen war, stellte nicht nur eine dekorative Beilage dar, sondern ist auch als eine Anspielung auf das künstlerische Betätigungsfeld Mosers²⁰³ und auf die Funktion des Möbels zu sehen.

Im Gegensatz zu den runden Gestaltungselementen der Sitzmöbel und des Bettrahmens konzipierte Hoffmann sowohl den Unterbau des Atelierschranks als auch den des Bettkastens formal geradlinig. Die Gestaltungsweise ihrer Fußteile, die jeweils aus einer Profilleiste gebildet wurden wie auch ihre Ornamentierungen mit kannelierten Flächen zeigen auch hier große Parallelen mit dem schon vorgestellten klassizistisch orientierten Schlafzimmerschrank Wagners auf (Abb.21). Auch die scheibenförmigen, teils plastisch herausgearbeiteten Dekormotive der Möbel lassen einen Bezug zu Wagner²⁰⁴ erkennen, da sich ähnliche bereits an den von ihm zwischen 1894 und 1897 entworfenen Außenfassaden der Stadtbahnhöfe zeigten (Abb.32),²⁰⁵ und in weiterer Folge auch in Form von Türdekorationen in seiner Wohnung in der Köstlergasse auftraten (Abb.33).

Abschließend ist festzuhalten, dass sich in dieser für einen Weggefährten konzipierten Einrichtung Hoffmanns besonders markant zwei unterschiedliche formale und stilistische Haltungen widerspiegeln.

Für die geschwungenen Gestaltungselemente seiner Möbel übernahm Hoffmann die im Art Nouveau vorherrschende Bogenform. Auch in den fächerförmigen und länglichen Durchbrechungen seines Interieurs und in der Gestaltungsweise seiner Beschläge folgte er vorausgegangenen belgischen Beispielen.

Gegensätzlich dazu erkennt man in den geradlinig konzipierten Möbelementen, wie auch in den klassizistisch inspirierten Kannelierungen und kreisförmigen Dekormotiven der Interieurs, eine formale und stilistische Nähe zu Wagner.

Die daraus hervorgegangenen phantasievollen Interpretationen Hoffmanns lassen die große Experimentierfreudigkeit erkennen, die seinen künstlerischen Anfang

²⁰² Sembach, 1996, S. 47

²⁰³ Das Motiv des Mädchenkopfes war ein zentrales Bildthema in Mosers frühen Arbeiten. In: Rennhofer, 2002, S. 47

²⁰⁴ Hierbei ist zu erwähnen, dass Hoffmann als Mitarbeiter in Wagners Atelier auch mit der Bearbeitung seiner Bahnhofskonzeptionen betraut war. In: Sekler, 1982, S.24

²⁰⁵ Pevsner, 1978, S. 165

prägte und die hier vielleicht auch durch sein persönliches Naheverhältnis zu Moser so unmittelbar zum Ausdruck kam.

2. 8. Zwei Entwürfe für Raumausstattungen

Von Hoffmanns „überquellender Erfindungsgabe“²⁰⁶, die sich vor allem daraus ableitete, dass er für seine Möbel und Raumkonzeptionen divergente formale und stilistische Haltungen aufgriff, um daraus synkretistisch seine eigene künstlerische Ausdrucksweise zu erstellen, zeugen im Besonderen seine frühen Entwürfe, da sie nicht dem Zwang unterworfen waren, rasch und preisgünstig ausführbar zu sein.²⁰⁷

2. 8. 1. Studie zu einem einfachen Wohnzimmer

Die schon im April 1898 veröffentlichte „Studie zu einem einfachen Wohnzimmer“²⁰⁸ (Abb.34) besteht aus zwei rötlich kolorierten Zeichnungen. Sie zeigen einen länglichen, kreuzgratgewölbten Raum, der an seinen Schmalseiten in kleinere Nischen übergeht. Die Wände sind durchgehend bis zu ihren Gewölbeansätzen mit einer hölzernen Wandverkleidung versehen, deren Strukturierung aus rechteckigen Feldern gebildet wird. Die Nische der Stirnseite wird in Stufenhöhe vom übrigen Bodenniveau abgehoben. Die darin befindliche Sitzbank ist mit der hohen Rückenlehne in die Vertäfelung integriert, aus der auch die seitliche Armlehne hervorgeht. Analog dazu ist auch die Lehne der Bank der Längsseite Teil der Wandverkleidung. Die gegenüberliegende Schmalseite enthält eine Bettnische, auf deren geraden hölzernen Sturz sich der Spruch: „Ein guter Schlaf ist halbes Leben“²⁰⁹ befindet. Sie ist durch einen floral gemusterten Vorhang vom übrigen Raum abgetrennt. Auch die Türöffnung der Längsseite ist mit einem in gleicher Weise verzierten Vorhang versehen. Das Gewölbe wird durch einzelne floral stilisierte Applikationen und entsprechend dazu gestalteter Felder ornamentiert. Der durch die kleinen Nischen an den Schmalseiten entstandenen dreiteiligen Raumstruktur folgt die axiale Auslegung der drei Teppiche wie auch ihre darauf befindlichen streifenförmigen Ornamentierungen.

²⁰⁶ Sekler, 1982, S. 30

²⁰⁷ Ebenda, S. 30

²⁰⁸ Ver Sacrum, Jg. I, 1898, Heft IV, S. 29

²⁰⁹ Ebenda

2. 8. 2. Entwurf für ein Studierzimmer

Dieser erst zwei Jahre später publizierte Entwurf Hoffmanns wird von Sekler ebenfalls um 1898 datiert (Abb.35).²¹⁰ Die Zeichnung zeigt einen Raum, dessen Wände in dreiviertel Höhe mit einer hölzernen Wandverkleidung versehen sind, in der sowohl die Türumrahmung als auch zwei Fensteröffnungen miteinbezogen werden. Ihr oberer Abschluss wird aus flachen Bögen gebildet, die jeweils oval durchbrochen sind. Die seitliche Zierverkleidung der großen geraden Türöffnung wird in Form von flachen Holzstreben bis zum analog dazu strukturierten Deckenansatz hochgezogen. Zusätzlich wird die Tür durch einen großen aus flachen Holzleisten bestehenden Korbbogen umfassen, der im obersten Teil gegen eine hölzerne Supraporte stößt, die über der Mitte des Türsturzes liegt. Jeweils seitlich der Türöffnung setzen sich im rechten Winkel zur Wand in den Raum ragende niedere Einbauten fort, die an ihren Enden in turmartige Schränke übergehen. Die rechte niedere Verbauung beinhaltet eine Sitzbank. Die linke Verbauung zeigt einen integrierten mit zwei Türen ausgestatteten Schrank. Darüber befinden sich offene Ablageflächen, die durch flache, an den Seiten gerundete Einschübe unterteilt sind. Die beiden hohen Schränke sind horizontal in vier Bereiche gegliedert. Dem unteren geschlossenen Teil folgen eine Vorrichtung mit Schreibklappe und ein nach vorne offener Bereich für Bücher. Den obersten Abschluss bilden jeweils geschlossene geradlinige Aufbauten, die mit floralen Motiven reich ornamentiert sind. Diese Dekorationen wiederholen sich auch auf den Türen der niederen Verbauung. Sie korrelieren mit der Musterung des Stoffes der Rückenlehne der Sitzbank sowie der des Vorhangs und den beidseitig der Türöffnung befindlichen Blumen, deren Haltevorrichtungen in die Wandverkleidung integriert sind. Auch die Decke ist mit stark stilisierten floralen Applikationen versehen. Die weitere Dekoration der hölzernen Wandvertäfelung und der Einbauten besteht aus teils gerundeten, teils viereckigen daraus geschnitzten Feldern, die zusätzlich durch vertikale Holzleisten strukturiert werden. Die Seitenwände der Büchertürme werden zudem jeweils mit hohen geriffelten Feldern ornamentiert. Ihre Entsprechung findet diese Dekorationsweise in den wellenförmigen Ornamentierungen der Decke.

2. 8. 3. Analytische Betrachtung beider Raumentwürfe

In beiden Räumen erfolgt die Raumausstattung jeweils durch eine hölzerne

²¹⁰ Sekler, 1982, S. 255

Wandverkleidung, in die die Möblierung integriert wird, beziehungsweise aus ihr hervorgeht. Diese Tendenz Hoffmanns, das Interieur fest mit der Wandgestaltung zu verbinden, erkannte man bereits in seinen Entwürfen für den Jubiläumspavillon sowie in den Ausführungen des Ver Sacrum- Zimmers und des Viribus Unitis-Raumes. In den hier besprochenen Raumkonzeptionen wird dieses Phänomen aber zur dominanten raumbestimmenden Gestaltungsintention Hoffmanns, da freistehende Möbel gänzlich fehlen. Hier ist das gesamte Interieur Teil einer Vertäfelung und verschmilzt sowohl formal als auch stilistisch mit dieser zu einer Einheit.

Allerdings zeigen sich in beiden Entwürfen unterschiedliche künstlerische Auffassungen und Bezüge. Hoffmann folgte in seinen Ausführungen sowohl Einflüssen der Arts-and-Crafts-Bewegung als auch Vorbildern des belgischen Art Nouveau. Parallelen zu seiner Gestaltungsweise erkennt man aber auch in zeitgleich von Olbrich angefertigten Raumentwürfen.

In der Ausführung von Möbeln, die Teil einer Wandverkleidung sind, folgte Hoffmann englischen Traditionen. Diese übernommenen Einrichtungskonzeptionen zeigen sich hier in der Gestaltung der Sitznische, die an den Cosy Corner englischer Kaminnischen erinnert, der Bettnische, die, wie auch die großflächigen Schrankeinbauten, in die Vertäfelung integriert werden. Für die Konzeptionen der jeweiligen Einbauten Hoffmanns waren vor allem die zweckmäßigen und modernen Lösungen der Architekten und Designer der Arts-and-Crafts-Bewegung vorbildhaft, da sie diese Einrichtungselemente in vielen gestalterischen Varianten für ihre Raumausstattungen ausführten.²¹¹ Zeugnis darüber geben die im Studio veröffentlichten Entwürfe von Baillie Scott²¹², die große Übereinstimmungen mit den Interpretationen Hoffmanns erkennen lassen (Abb.36, Abb.37, Abb.38). Eine Orientierung Hoffmanns an seiner Gestaltungsweise offeriert im Besonderen die Konzeption der Sitznische des einfachen Wohnzimmers, die sowohl in ihrer erhöhten Position als auch in ihrer flachen Ausführung einem von Baillie Scott erstellten Cosy Corner entspricht (Abb.36). Offensichtlich wird das auch in der Konstruktionsweise

²¹¹ Vorausgegangene Beispiele dafür findet man im erstmalig 1904 erschienenen dreibändigen Werk: "Das englische Haus" von Hermann Muthesius, der wie schon erwähnt als ein engagierter Vermittler von englischen architektonischen und innenarchitektonischen Impulsen für das heimische Kunsthandwerk zu betrachten ist. Den modernen Aspekt dieser Einrichtungstraditionen erkannte er vor allem in ihren platzsparenden Lösungen, die durch die Einbindung von Möbeln in Wandgestaltungen erzielt wurden. In: Hermann Muthesius, Das Englische Haus, Bd. III, Der Innenraum, Berlin 1999, S. 111

²¹² The Studio, Vol.19,1900, S.37, S. 36, The Studio, Vol.12, 1897, S. 171

der Bank, die Hoffmann wie im angeführten Beispiel mit der Rückwand und der Armlehne in die Vertäfelung einbezieht. Die von Hoffmann konzipierte Schlafnische kann man ebenfalls einer Ausführung von Baillie Scott gegenüberstellen (Abb.37), da seine Zeichnung für ein Gemach eine großflächige geradlinig gestaltete Verbauung aufzeigt, die aus der Wandverkleidung hervorgeht und dazu dient, das Ruhebett vom übrigen Raum abzutrennen. Einen weiteren Bezug Hoffmanns zu seinen Raumgestaltungen erkennt man auch im Aufbau der Vertäfelung des einfachen Wohnzimmers, die abgesehen von ihrer reduzierten floralen Ornamentierung, der flächigen Konstruktionsweise und Gliederung einer Wandgestaltung Baillie Scotts folgt (Abb.38). Wie in diesem schon 1897²¹³ publizierten Entwurf strukturiert auch Hoffmann diese durch unterschiedlich hohe rechteckige Füllungen und gestaltet ihren oberen Abschluss durch flache Holzbretter.

Aber auch die großflächigen, teils weit in den Raum gesetzten Einbauten des Studierzimmers, die Hoffmann mit multifunktionellen Möbelementen versehen hat, folgen Beispielen aus dem Studio. Ersichtlich wird das ebenfalls in einer Raumausstattung von Baillie Scott (Abb.38), in der die Verbauungen sowohl Schrankelemente als auch Sitzbänke aufweisen, (Abb.38) durch deren räumliche Dispositionen Raumnischen entstehen, die einen großen Nutzwert einzelner Bereiche erwirken.

Im Gegensatz zum geradlinigen Aufbau und der reduzierten Dekoration der Vertäfelung des einfachen Wohnzimmers, veranschaulicht die formale und stilistische Darstellungsweise der Holzverkleidung des Studierzimmers, dass Hoffmann hier vor allem Anregungen aus dem belgischen Art Nouveau verarbeitet hat. Dies bezeugen sowohl ihre bogenförmigen Abschlüsse, die zusätzlich mit gerundeten Öffnungen und floralen Ornamentierungen versehen sind als auch der große Korbbogen, der die Tür umfängt. In seiner Formgebung und Konstruktionsweise erinnert dieser zum einen an die Ausführungen seiner Entwürfe für den Jubiläumspavillon (Abb.3) und zum anderen an die Konzeption des Ruhebetts der Ateliereinrichtung (Abb.28), und belegt auch hier ein für Hoffmann bezeichnendes Prinzip, einmal erstellte Gestaltungsschemen in leicht abgewandelten Interpretationen und in einem neuen Kontext wieder zu verwenden.

Analogien zur konstruktiven und dekorativen Gestaltungsweise der Verbauungen des Studierzimmers findet man aber auch in den zeitgleich entstandenen Entwürfen von

²¹³ The Studio, Vol.12, 1897, S. 171

Olbrich, die dieser für Raumausstattungen der Villa Friedmann in Hinterbrühl anfertigt hatte (Abb.39, Abb.40).²¹⁴ Übereinstimmend zur Darstellungsweise Hoffmanns weisen seine Zeichnungen für zwei Damenzimmer ebenso flächig konzipierte Wandverkleidungen auf, in die entsprechend dazu gestaltete Möbel integriert werden. Weitere Parallelen erkennt man auch in der Dekorationsweise beider Architekten. Konform zu Hoffmann verwendet auch Olbrich zur Ornamentierung der Verbauungen gebogene floral verzierte Felder und kreissegmentartige Durchbrechungen. Im Vergleich der Entwürfe beider Künstler ist festzustellen, dass sowohl Hoffmann als auch Olbrich in der Gestaltungsweise ihrer Vertäfelungen und den darin integrierten Möbeln, die jeweils aus flachen Brettern gebildet wurden, auf vorausgegangene englische Beispiele zugegriffen haben. Wie sehr sich auch Olbrich an Interieurkonzeptionen von Baillie Scott orientierte, lässt die Gegenüberstellung seines in die Wandverbauung integrierten Schrankes (Abb.39) mit einem 1897 im Studio vorgestellten Kabinettschrank Baillie Scotts ²¹⁵ (Abb.41) erkennen. Gegensätzlich dazu offerieren die gebogen formierten Details ihrer jeweiligen Ausführungen, und die stark stilisierten floralen Motive der Einbauten, sowohl bei Hoffmann als auch bei Olbrich einen starken Bezug zu Gestaltungsaspekten des belgischen Art Nouveau.

Analog zu seinen besprochenen Raumausstattungen erfolgt auch in diesen beiden Entwürfen Hoffmanns die Gestaltung der jeweiligen Räume nach einem klassischen dreiteiligen Ordnungsprinzip. Im einfachen Wohnzimmer gliedert Hoffmann nicht nur ausgehend von den kleineren Nischen der Schmalseiten den Raum in drei Bereiche, sondern er bezieht erstmals auch den Fußboden in die Raumgliederung mit ein. Im Studierzimmer ergibt sich eine Gliederung durch die großflächigen Einbauten, die Hoffmann im Gegensatz zu Olbrich, weit in den Raum setzt. Diese erweiterte räumliche Disposition gibt die Unterteilung des Zimmers in drei Bereiche vor. Ihre Ausrichtung erfolgt auch hier ausgehend von der großen Türöffnung symmetrisch. Diesem Gestaltungsprinzip ordnet Hoffmann sowohl die weitere Strukturierung der verbliebenen Wandflächen und der Decke mit flachen Holzstreben als auch ihre Ornamentierung unter. Vergleicht man dazu die Entwürfe Olbrichs, so erkennt man, dass sich dieser keinem symmetrischen Ordnungssystem unterzieht und auch auf eine zusätzliche plastische Wand- und Deckengliederung verzichtet. Wie bereits in seinen Skizzen für den Jubiläumspavillon (Abb.7.2), fasst Olbrich auch hier die

²¹⁴ Die Entwürfe für diese Raumausstattungen sind 1898 datiert. In: Schreyll, Neumeister, 1972, S. 41

²¹⁵ The Studio, Vol.10, 1897, S. 154

verbliebenen Wandflächen seiner Raumkompositionen als eine davon unabhängige, frei ornamentierbare Fläche auf.

Die in Hoffmanns Zeichnungen gezeigten floralen Wandapplikationen sind abweichend zu den teils naturalistisch ausgeführten Dekormotiven Olbrichs stark stilisiert und werden von ihm nur in reduzierter Weise eingesetzt. Auffallend ist, dass Hoffmann konträr zur formal geradlinig gestalteten, kaum dekorierten Wandverkleidung des einfachen Wohnzimmers das Gewölbe dieses Raumes mit einer reichen floralen Ornamentierung versieht. Dieses Gestaltungsprinzip Hoffmanns erkannte man bereits in der Konzeption des Viribus Unitis- Raumes (Abb.9), in dem er im Gegensatz zur strengen Raumstrukturierung, zu den weißen Stofffeldern und zu den einfach formierten Möbeln die alternierenden Stofffelder und den Vorhang aus einem floral stark gemusterten Stoff bildete. Dieses kontrastreiche Gestaltungsschema Hoffmanns wiederholt sich auch in der Ausführung des Studierzimmers, allerdings in gegensätzlicher Weise. Hier werden den reich dekorierten Verbauungen eine strenge Wand- und Deckenstrukturierung und eine nur sparsam aufgetragene stark stilisierte Ornamentierung der Decke gegenübergestellt.

Resümierend ist festzuhalten, dass die Entstehung der Studie für das einfache Wohnzimmer, die aufgrund ihrer Veröffentlichung eindeutig vor April 1898 zu datieren ist, bereits eine sehr frühe Auseinandersetzung Hoffmanns mit englischen Einrichtungstraditionen und insbesondere mit der Gestaltungsweise von Baillie Scott aufzeigt. Diese Erkenntnis bietet somit einen weiteren Anhaltspunkt, die brettförmigen geradlinigen Konstruktionen seiner frühen Möbel vor allem in Verbindung mit Gestaltungskomponenten englischer Designer zu sehen.

Der zweite Entwurf, dessen zeitliche Einordnung durch sein spätes Erscheinen nicht genau feststellbar ist, zeigt in seiner Ausführung große formale und stilistische Übereinstimmungen mit den sicher nicht vor Herbst des Jahres 1898 angefertigten Zeichnungen Olbrichs für die Villa Friedmann.²¹⁶ Daher ist anzunehmen, dass auch diese Skizze wesentlich später entstand als die Zeichnung für das einfache Wohnzimmer. Für eine spätere Zuordnung dieses Entwurfes sprechen aber auch die konzeptionellen Parallelen zu einer 1899 ausgeführten Raumausstattung Hoffmanns,

²¹⁶ Die Baubewilligung für die Villa erfolgte am 22.4.1898. Olbrich erhielt den Auftrag für die Um- und Innenraumgestaltung des Hauses erst als dieses bereits im Rohbau fertig war. In: Schreyll, Neumeister, 1972, S. 41 Aufgrund dieser Tatsache ist die Fertigstellung des Rohbaus, auch bei einem zügigen Verlauf der Bauarbeiten, nicht vor Herbst 1898 anzunehmen.

die er für das Büro des Sekretärs der Secession (Abb.62) anfertigte, und die im Zuge dieser Arbeit noch eingehend erörtert wird.

Da diese beiden Raumentwürfe Hoffmanns nach meinen Überlegungen in einem größeren zeitlichen Abstand entstanden sind, demonstrieren sie sehr gut seine künstlerischen Bezüge im Jahr 1898 und seine daraus hervorgegangenen Gestaltungsweisen, die in weiterer Folge auch für seine späteren Raumkonzeptionen wegweisend sein werden.

Zum einen erkennt man in der Darstellungsweise des Wohnzimmers, dass Hoffmann bereits am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn für die formale und konzeptionelle Ausführung von Möbeln vor allem auf englische Vorlagen zurückgriff. Zum anderen veranschaulicht die zweite, später entstandene Zeichnung des Studierzimmers, neben diesem Einfluss, große Parallelen mit gleichzeitig von Olbrich entwickelten Gestaltungstendenzen.

Wie bereits in den Konzeptionen des Ver Sacrum- Zimmers und des Viribus Unitis-Raumes lassen auch diese beiden Studien, und das steht im Widerspruch zu den angeführten englischen Beispielen und den besprochenen Entwürfen Olbrichs, einen betont symmetrischen Aufbau und eine Dreiteilung der Räume erkennen. Diesem klassischen Schema ordnet Hoffmann sowohl seine plastische und grafische Wandgestaltung als auch die Positionierung seiner Einbauten unter.

2. 9. Redaktionsraum mit dazugehörigem Vorraum für die zweite Secessionsausstellung

Es war die erste Ausstellung, die zwischen 12.11. und 28.12. 1898 im bereits fertig gestellten Secessionsgebäude stattfand.²¹⁷ Olbrich übernahm die Dekoration aller zentralen Ausstellungsräume, von Hoffmann stammte die patronierte Wanddekoration des so genannten Grünen Seitensaales, von dem nur eine fotografische Teilansicht erhalten ist, die keine genaue Analyse seiner Wandgestaltung zulässt (Abb. 42).

Im Weiteren richtete Hoffmann im Souterrain des Hauses den Redaktionsraum mit einem Vorraum ein. Die Fertigstellung des von ihm konzipierten Sekretariats für die Secession mit dazugehörigem Vorraum im Hauptgeschoss erfolgte erst 1899.²¹⁸ Das gesamte Interieur bestand aus zwischen Grün – und Grautönen gebeizten

²¹⁷ Sekler, 1982, S. 253

²¹⁸ Ebenda, S. 253

2. 9. 1. Redaktionsraum

Hier (Abb.43) entstand eine horizontale Wandgliederung durch dunkle schmale Holzleisten und durch einen auf die Wand applizierten grafischen Fries. Eine weitere Ornamentierung der Wand ergaben großformatige stark stilisierte florale Motive. Die aus flachen Bögen bestehende Decke wurde nur an ihren Bogenansätzen durch feine dunkle Linien akzentuiert. Eine weitere Gliederung des Raumes erfolgte über eine kontrastreiche Fußbodengestaltung. Ein dunkler streifenförmiger Bodenbelag, der sich deutlich vom hellen Fußboden abhob und in seiner Breite dem Mittelteil der dreiteiligen Ablagevorrichtungen der Schmalwand folgte, gliederte den Raum in drei Teile. Diese Verbauung, die die gesamte rechte Schmalwand des Zimmers einnahm, wurde von einer geschlossenen Rückwand getragen, die bis auf eine untere Ladenzone nach vorne hin offen war und in zwei Drittel Höhe in nahezu quadratisch konstruierte Ablageflächen unterteilt war. Durch vier brettförmige Holzstreben in Raumhöhe wurde das Möbel einerseits vertikal in drei Teile gegliedert und andererseits, um die statische Sicherheit zu gewährleisten, mit der Decke verbunden. Unter der hochrechteckigen, dunkel gerahmten Fensterreihe der Längsseite ordnete Hoffmann ein niederes Podium, das teils mit einer geradlinigen hölzernen Balustrade begrenzt wurde, die mit stilisierten Blumen verziert war. In dieser erhöhten Nische standen ein viereckiger Tisch und zwei Sesseln. Eine weitere Sitzgruppe, bestehend aus einem kleinen quadratischen Tisch und zwei Sesseln, positionierte Hoffmann auf dem dunklen Bodenbelag vor dem mittleren Teil der Wandverbauung. Links neben dem Podest befand sich ein konisch gestalteter Ständer, der formal und stilistisch den Blumenständern des Ver Sacrum-Zimmers glich (Abb.8).

2. 9. 1. 1. Analytische Betrachtung

Wie bereits im Ver Sacrum- Zimmer und im Viribus Unitis- Raum, gliederte Hoffmann auch hier die Wände durch Holzleisten. Allerdings zeigte sich in dieser Wandgestaltung eine Zurücknahme der plastischen Strukturierung zu Gunsten einer erweiterten grafischen Gliederung und Gestaltung der Wände durch einen Fries und florale Dekorationsmotive. In diesem Gestaltungsschema, die Wand frei von einer

²¹⁹ Hevesi beschrieb die Möbel als „hochmodernes Interieur in den delikatesten Beiznuancen, die zwischen Grün und Grau möglich sind“ In: Breicha, Hevesi, 1984, S. 102

plastischen Struktur mit Wandapplikationen zu versehen, folgte Hoffmann vorausgegangenen Beispielen Olbrichs. Man erinnert sich hierbei an dessen Entwurf für den Jubiläumspavillon (Abb.7.2), in dem die Wände mit einem durchgehenden Fries und zusätzlichen floralen Dekormotiven gegliedert wurden. Dieses Dekorationsschema kennzeichnete auch die von Olbrich erstellte Wandgestaltung für die erste Secessionsausstellung.²²⁰ Vergleicht man den von Olbrich entworfenen Fries (Abb.24) mit dem von Hoffmann, so erkennt man aber stilistische Unterschiede. Im Gegensatz zu den runden blütenähnlichen Formationen Olbrichs, bei denen trotz starker Stilisierung ein eindeutig naturalistischer Bezug nachzuweisen war, übernahm Hoffmann für seinen Fries ähnliche Formen wie die seiner Vignetten, die er für den Katalog der ersten Ausstellung entworfen hatte (Abb.44).²²¹ Hier wurden die vegetabilen Motive einer Reihe von nahezu quadratischen Feldern eingeschrieben und wiesen damit eine wesentlich abstraktere Haltung auf. Analogien zu einer vorausgegangenen Darstellungsweise Olbrichs zeigten nur die zwei linear stilisierten floralen Motive Hoffmanns, die er für die Gestaltung des Wandbereiches oberhalb der Nische einsetzte. Vorbildhaft dafür könnten die langstängeligen stilisierten Blumenformationen des von Olbrich entworfenen Wandaufnisses für die erste Secessionsausstellung gewesen sein (Abb.45).

Wie in der Studie des einfachen Wohnzimmers (Abb. 34) bezog Hoffmann auch hier den Fußboden in die Raumgestaltung ein, allerdings erhielt der Teppich in diesem Zimmer eine zusätzliche raumgliedernde Funktion, da der Raum ausgehend von seiner Breite in drei Teile geteilt wurde. Dieser Fußbodenstrukturierung entsprechend erfolgte hier sowohl die vertikale Gliederung der Ablagevorrichtung als auch die Positionierung der davor aufgestellten Sitzgruppe.

Parallel zu seinen schon besprochenen Möbelkonzeptionen wurde auch das Interieur dieses Raumes aus flachen Brettern konstruiert, deren abstrakt gehaltene gerundete Ornamentierungen aus diesen ausgeschnitten worden sind. Stilistisch entsprach das Dekor der Tische und Sesseln dem einfachen Dekorationsschema, das schon die Sitzgruppe des Viribus Unitis-Raumes aufwies (Abb.9). Dekorative klassizistische Bezüge, die vor allem in den Möbeln des Ver Sacrum- Zimmers (Abb.8) aber auch in der Ateliereinrichtung Mosers (Abb.26) erkennbar waren, fehlten hier ganz.

In der Konzeption der Sitznische und der Wandverbauung, die beide durch die breite Sockelleiste in die Wandgliederung integriert wurden, griff Hoffmann wieder eine

²²⁰ Forsthuber, 1991, S. 30

²²¹ Nebehay, 1979, S. 93

englische Einrichtungstradition auf. In der Gestaltungsweise der Nische, die mit einer geradlinigen Balustrade begrenzt wurde, könnte Hoffmann sich aber auch an den formal ähnlich konstruierten Sitz- und Arbeitsbereichen von Loos orientiert haben, die dieser für die 1898²²² begonnene Innenraumgestaltung des Herrenmodesalons Goldmann & Salatsch entwarf (Abb.46). Da diese von Loos eingesetzten funktionellen Lösungen Anlehnungen an amerikanische „Craftsman Furniture“ aufzeigten,²²³ könnten diese auch für Hoffmann für die formale Umsetzung seiner Sitznische ausschlaggebend gewesen sein. Gegensätzlich zu den einfachen vertikalen Strukturierungen der Möbel von Loos erfolgte bei Hoffmann die florale Ornamentierung der Balustrade mit einer für ihn neuen Dekorationsvariante. Die geschnitzten geometrisierten Blumen nahmen fast zur Gänze die Höhe der Begrenzung ein und wiesen eine stilistische Ähnlichkeit mit den großformatigen Blumenmotiven Olbrichs auf, die er für eines der Damenzimmer der Villa Friedmann entworfen hatte (Abb.41).

Konträr zur reich ornamentierten Balustrade konzipierte Hoffmann die Ablagevorrichtung der Schmalwand, abgesehen von den einfachen ausgeschnittenen Rundungen der Vertikalstreben und den stark stilisierten zweifärbigen Beschlägen der unteren Läden, die die Formen von Erbsenblüten hatten, ohne weitere Dekoration.²²⁴ Bei diesem Interieur wurden dekorative Elemente weitgehend reduziert beziehungsweise wurden gegenüber einer Formalästhetik, die sich aus der Struktur des Möbels ergab, in den Hintergrund gedrängt. Diese moderne Auffassung, die an die puristische funktionsbezogene Gestaltungsweise seiner Schauvitrine des Viribus Unitis-Raumes erinnert (Abb.9), entsprach hier sowohl den Forderungen Wagners, das Möbel aus seiner Funktion heraus zu konzipieren und *„aus der Konstruktion die Kunstform zu entwickeln“*²²⁵ als auch der in meiner Einleitung angeführten Äußerung Baillie Scotts, dass die Konstruktion nicht nur funktional, sondern auch dekorativ sein sollte.

Hoffmann arbeitete in dieser Raumausstattung einerseits mit starken Hell- Dunkel Kontrasten und andererseits mit konträren stilistischen Auffassungen in der Gestaltung seiner Möbel. So hoben sich die dunkel gebeizten Möbel und das

²²² Witt-Döring, 1981, S. 38

²²³ Ebenda, S. 36

²²⁴ Die Beschreibung dazu ist einem Beitrag aus der Zeitschrift *Dekorative Kunst* entnommen. In der Literatur gibt es keine Angaben darüber, aus welchem Material diese bestanden. In: *Dekorative Kunst*, Bd. IV, 1899, S. 5f.

²²⁵ Wagner, 1886, S. 58

horizontale plastische Leistensystem stark vom hellen Untergrund der Wände ab. Auch die beiden raumdominierenden Interieurs, die Wandverbauung und die Sitznische wurden stilistisch kontrastreich gestaltet. Im Gegensatz zur floral dekorierten Balustrade der Nische und den analog dazu gestalteten Wandapplikationen, die an Darstellungsweisen Olbrichs erinnern, traten in der nur sparsam dekorierten Ausführung der Ablagevorrichtung konstruktive Elemente stärker hervor. Ihre Darstellungsweise entsprach dem auf die Konstruktion reduzierten Aufbau seiner Schauvitrine des Viribus Unitis-Raumes.

2. 9. 2. Vorraum

Die fotografische Aufnahme dieses Raumes zeigt nur eine Längsseite und einen Teil seiner Schmalwand (Abb.47). Hier erfolgte eine Strukturierung der Wände ausschließlich über eine grafische Gestaltung. Eine horizontale Gliederung ergab sich einerseits aus einer dunkel gehaltenen breiten Sockelzone, deren oberer Abschluss aus einem feinen hellen und einem dunklen Streifen gebildet wurde und andererseits aus einem stilisierten floralen Fries, der knapp unterhalb der Decke die Wände umzog. Dieser bestand aus aneinander gereihten in sich geschlossenen Liniengefügen, die Glockenblumen darstellten und deren oberer Abschluss aus stilisierten Blumenköpfen gebildet wurde. Beide Raumöffnungen wurden an ihren Innenseiten durch vertikal verlaufende Streifenmuster ornamentiert, die an ihren Seitenwänden jeweils von einem nahezu quadratischen Dekormotiv unterbrochen wurden. Die zwischen diesen Türöffnungen befindliche schmale Kleiderablage war vorne geöffnet und bestand aus zwei konisch verlaufenden durchbrochenen Seitenbrettern, die nach oben in eine offene geschwungene Rundung übergingen. Sowohl ihr Fußteil als auch ihr oberer Abschluss wurden aus flachen Holzbrettern gebildet. Analog zu ihren durchbrochenen Seitenflächen wies auch die Rückwand der Garderobe eine große gerundete Durchbrechung auf. Eine horizontale Strukturierung erfuhr das Möbel durch flache schmale Holzleisten, die im oberen Bereich für Kleiderhaken und in der Mitte für die Ablage von Schirmen konstruiert wurden. Vor der Garderobe befand sich ein Hocker mit quadratischer Sitzfläche, dessen zwei brettartige Fußteile ebenfalls mit gerundeten Durchbrechungen versehen waren. Der Blumenständer entsprach dem bereits gezeigten Ständer des Redaktionsraumes.

2. 9. 2. 1. Analytische Betrachtung

In der grafischen Gestaltung der Wände und Türöffnungen griff Hoffmann auf unterschiedliche dekorative Gestaltungsweisen zurück.

Die breite dunkle Sockelzone seiner Wände, aber auch die vertikalen, streifenförmigen Ornamentierungen seiner Türöffnungen kann man mit gleichzeitig von Wagner konzipierten Wandgestaltungen für die Köstlergasse vergleichen. Hier zeigten die Wände des Speisezimmers ausgehend von einer niederen Vertäfelung durchgehende, aus Stoff und Stuck vertikal strukturierte Streifenbahnen auf (Abb.48). Analogien zu Hoffmanns Umsetzungen wiesen auch die streifenförmigen Ornamentierungen der Schlafzimmerdecke Wagners auf (Abb.21), die ebenfalls mit rechteckigen abstrakt gehaltenen Dekormotiven unterbrochen wurden.

Im Gegensatz zu diesen formal strengen Dekorationsformen konzipierte Hoffmann den hier gezeigten Wandfries aus einer Reihe von Blumenmotiven, deren Darstellungsweise in einer äußerst dynamischen Linienführung ausgeführt war und so zu einem einheitlichen grafischen Sujet verschmolzen. In ihrem linearen Duktus entsprachen sie einer Gestaltungsweise Mosers, die schon eine von ihm 1897 entworfene Illustration für den Einband: „Jugendschatz deutscher Dichtungen“²²⁶ (Abb.49) bestimmte und in weiterer Folge auch seine grafischen Beiträge für die Ausstellungskataloge kennzeichneten.

Wie bereits in seinen früheren Raumausstattungen konstruierte Hoffmann auch hier die Möbel flächig und versah sie mit entsprechend dazu ausgeschnittenen Öffnungen. Formal folgten die konisch verlaufenden Seitenteile seiner Garderobe wie auch ihre geschwungenen Abschlüsse denen der Ablagevorrichtung des Redaktionsraumes (Abb.43). Allerdings gestaltete Hoffmann hier das Möbel mit zahlreicheren Durchbrechungen. Der sich daraus ergebende transparente Charakter des Interieurs wurde von ihm noch verstärkt, indem er die zur Mauer hin geöffnete Rückwand zusätzlich mit Applikationen versah und so den Einrichtungsgegenstand in die grafische Wandgestaltung einbezog. Ein mögliches Vorbild für seine offene Konstruktionsweise kann man in der bereits vorgestellten Garderobenkonzeption van de Veldes erkennen (Abb.30). Der flächige Aufbau dieses Möbels und die Formen der Durchbrechungen zeigen auch hier große Analogien zu den Interieurgestaltungen Olbrichs auf, die dieser für die Villa Friedmann entworfen hatte

²²⁶ Rennhofer, 2002, S. 31

(Abb.39, Abb.40).

Schlussfolgernd verweist die flächige Konstruktionsweise und farbige Behandlung des Interieurs beider Raumausstattungen auf eine englische Beeinflussung Hoffmanns. Dieser entspricht auch die Wandverbauung des Redaktionszimmers. Einen möglichen Bezug zu Loos oder zu amerikanischen Möbelgestaltungen erkennt man im formalen Aufbau der Sitznische.

Eine Anlehnung Hoffmanns an Gestaltungskomponenten des belgischen Art Nouveau aber auch an Vorlagen Olbrichs zeigen die zahlreichen Durchbrechungen der Garderobe und die großformatigen floralen Ornamentierungen der Balustrade.

Eine Besonderheit in der Konzeption des Redaktionsraumes lag darin, dass Hoffmann die Gliederung des Raumes nicht nur durch eine plastische und grafische Wandstrukturierung vorgab, sondern auch durch eine kontrastreiche Fußbodengestaltung.

Konform zu seinen vorgestellten Raumausstattungen folgte sowohl die Positionierung der Möbel als auch ihr Aufbau einem strengen dreiteiligen Ordnungsschema.

2. 10. Exkurs: Die grafischen Wandgestaltungen Hoffmanns

Im Vergleich mit seinen früheren Raumprogrammen erkennt man in diesen beiden Konzeptionen, dass die grafische Gestaltung der Wände für Hoffmann zunehmend an Bedeutung gewann. Ansätze dafür zeigten bereits seine Wandgestaltungen des Redaktionszimmers, dessen Gliederung nicht nur über Holzleisten, sondern darüber hinaus mit einem auf die Wand applizierten Fries und zusätzlichen floralen Ornamentierungen erfolgte. In der Konzeption des Vorraumes wurde die ausschließlich grafische Dekoration der Wandfläche zu einem dem Holz gleichwertigen Gestaltungsmittel.

Vorbildhaft für dieses von Hoffmann neu eingesetzte Gestaltungsprinzip waren für ihn vorausgegangene Beispiele Olbrichs. Konträr zu seiner Gestaltungsweise erkennt man aber bei Hoffmann eine latente Neigung, stark stilisierte abstrakte Formen für Ornamentierungen zu bevorzugen. Diese wurden zudem in einer Reihe formiert oder schematisch angeordnet dazu verwendet, Wandflächen zu strukturieren oder einzelne Bereiche, auf die Möblierung Bezug nehmend, hervorzuheben.

In den stilistischen Auffassungen seiner Dekorationsmotive zeigen sich mehrere

Bezüge.

Für sein abstrakt geometrisches Formenvokabular übernahm er die Gestaltungsweise seiner Vignetten und folgte auch den strengen streifenförmigen Dekorationsschemen Wagners.

Seine naturalistisch zuordenbaren Ausführungen bezogen sich zum einen auf die stilisierten floralen Darstellungsweisen Olbrichs und zum anderen auf die dynamisch konzipierten Liniengefüge Mosers.

Diese stilistisch heterogenen Gestaltungsweisen Hoffmanns lassen wieder seine Experimentierfreudigkeit erkennen, auch für Wandgestaltungen unterschiedliche künstlerische Haltungen heranzuziehen, um daraus eigene Interpretationen für seine Raumkompositionen zu entwickeln.

2. 11. Vorzimmer des Sekretärs in der Secession

Diese Interieurausführungen Hoffmanns wurden nur für kurze Zeit als Einrichtung dieses Raumes genützt, da sie später von ihm für seine eigene Wohnung übernommen wurden (Abb.50).²²⁷

Die hier gezeigte Verbauung bestand aus einer Sitzbank, die jeweils seitlich von zwei Kästen flankiert wurde. Ihr Unterbau war geschlossen und mit einer Reihe von plastischen kreisförmigen Dekorationen ornamentiert. Die Lehne ergab ein nach oben konkav geformtes Brett, das durch vertikale breite und schmale Holzleisten mit dem Unterbau verbunden wurde. Die seitlichen Konstruktionsrahmen der Kästen waren konisch geformt und verliefen nach oben in jeweils zwei vertikale, weit vorragende Stützen über, deren quadratische Begrenzung zusätzlich mit einem kleinen hölzernen Kreis umfassen wurde. Analog zur Sitzbank wurden auch die brettartig vertikal strukturierten Türfüllungen der Kästen und ihre offenen Aufsätze mit kreisförmigen Ornamentierungen versehen. Dieser Verbauung war eine Sitzgruppe vorgestellt, die aus einem kleinen quadratischen Tisch mit Lade, zwei Sesseln und einem Hocker bestand. Die dünnen Tischbeine zeigten ringförmige Ornamentierungen, die mit den horizontalen streifenförmigen Verzierungen der Seitenteile der Kästen korrespondierten. Die Stühle hatten eine gerade Form und schlanke, konisch verlaufende Beine, ihre Lehnen waren im unteren Abschnitt vertikal durchbrochen und an ihrem oberen Rahmen mit einem Griffloch versehen.

²²⁷ Dekorative Kunst, Bd. IV, 1899, S. 37

Der Hocker bestand aus einer quadratischen Sitzfläche und zwei flachen trapezförmigen Fußteilen, die jeweils mit einer großen kreisförmigen Durchbrechung versehen waren.

2. 11. 1. Analytische Betrachtung

Der Einfluss Englands ist hier nicht nur im funktionellen Aufbau der Verbauung ersichtlich, sondern darüber hinaus auch in einem von Hoffmann erstmals verwendeten Gestaltungsmittel. Die vertikalen barettförmig gestalteten Stützen seiner Kästen, die jeweils quadratisch abgeschlossen waren, bekrönten in ähnlicher Weise bereits einen 1886 entworfenen Ausstellungsstand von Mackmurdo (Abb.51). Entsprechende formale Lösungen für Möbel findet man aber auch in den vorausgegangenen Interieurausführungen von Macintosh (Abb.52) und von Voysey (Abb.53).²²⁸

An Vorbilder des Art Nouveau erinnern in dieser Einrichtung sowohl die bogenförmig ausgeschnittene Lehne und ihre vertikale Strukturierung als auch die ringförmigen Ornamentierungen der Tischbeine, die man früher entstandenen Möbelkonzeptionen Serrurier Bovys gegenüberstellen kann (Abb.19).

Den Rückgriff Hoffmanns auf den Klassizismus erkennt man zum einen in den konisch verlaufenden Seitenteilen der Kästen und zum anderen auch in den formalen Auffassungen und schlanken Proportionen der Stühle.

Eine von ihm neu zur Geltung kommende Gestaltungsweise zeigte der auf geometrische Formen reduzierte Aufbau seines Hockers mit den entsprechend dazu geformten runden Durchbrechungen. Diese Tendenz Hoffmanns, die Gestaltung eines Möbels aus seiner Konstruktion heraus zu entwickeln veranschaulichte bereits der Ausstellungstisch des Viribus Unitis- Raumes (Abb.9) und die Konzeption der Ablagevorrichtung des Redaktionsraumes (Abb.43). Auch seine Intention für die Ornamentierung von Möbeln geometrische Motive heranzuziehen erkannte man bereits in den scheibenförmigen Dekormotiven der Ateliereinrichtung (Abb.25).

Das Aufgreifen moderner Lösungen für den Aufbau dieses Interieurs ist aber auch aus dem Blickwinkel einer möglichen Beeinflussung durch sein unmittelbares künstlerisches Umfeld in Wien zu betrachten. Zum einen ist hier Otto Wagner anzuführen, der zu diesem Zeitpunkt die Einrichtung des Speisezimmers seiner Wohnung in der Köstlergasse nach funktionellen Gesichtspunkten erstellte, in der die

²²⁸ Pevsner, 1978, S. 117

Dekoration auf einfachste runde Ornamentierungen reduziert worden war (Abb.48).²²⁹ Zum anderen offerierten auch die zweckbetonten Möbel von Loos, die er schon 1897 für den Herrenmodensalon Ebenstein (Abb.16) und ein Jahr später für Goldmann und Salatsch (Abb.17, Abb.46) entwarf, diesen modernen konstruktiven Anspruch. Als weitere Richtungweisende Vorbilder für Hoffmann sind aber auch die Möbelentwürfe Olbrichs für die Villa Friedmann zu sehen, da diese zum Teil, wie es am Beispiel seiner Hocker ersichtlich wird, ebenso einen einfachen Aufbau aufwiesen, der mit keinerlei Ornamentierung versehen worden war (Abb.40)

Resümierend ist festzuhalten, dass diese Raumausstattung Hoffmanns sowohl in der großflächigen Verbauung als auch in der Übernahme baretartförmiger Gestaltungsmittel englischen Vorlagen folgte.

Anregungen aus dem belgischen Art Nouveau erkennt man in den gebogenen Formen, den vertikalen Strukturierungen und den ringförmigen Ornamentierungen der Sitzgruppe verarbeitet.

Die konisch verlaufenden Gestaltungselemente der Möbel belegten auch hier den klassizistischen Bezug Hoffmanns.

Die geometrische Formgebung seines Hockers wie auch seine reduzierte Dekoration entspricht den funktionalistischen Bestrebungen, die auch in zeitgleich entworfenen Ausführungen von Wagner, Loos und Olbrich in Erscheinung traten.

2. 12. Die dritte Secessionsausstellung

In der nur zwei Wochen nach der zweiten Ausstellung eröffneten dritten Secessionsausstellung, die vom 12.1. bis zum 20.2.1899 dauerte, lag das gesamte Arrangement ausschließlich in Hoffmanns Händen.²³⁰ Die Hauptattraktion dieser Ausstellung war die Präsentation von Max Klingers großformatigem Ölbild „Christus im Olymp“.²³¹ Die weiteren Exponate dieser Ausstellung bildeten Plastiken von Constantin Meunier und Bilder und Radierungen des belgischen Pointillisten Théo van Rysselberghe.²³²

Um die Besucher gleich nach ihrem Eintreten auch optisch auf das zentrale Ausstellungsobjekt hinzuführen, ließ Hoffmann: „[...] sie in die verfinsterte Vorhalle

²²⁹ Witt-Döring, 1981, S. 28

²³⁰ Nebehay, 1979, S. 267

²³¹ Forsthuber, 1986, S. 70

²³² Breicha, Hevesi, 1984, S. 100

des Tempels treten, aus der sie dann in das hell erleuchtete Heiligtum, den rückwärtigen Saal gelangen.²³³ Diesen hier sehr anschaulich beschriebenen theatralischen Effekt erzielte er vor allem dadurch, indem er den gesamten Ausstellungsbereich durch starke Höhen- Helligkeit -und Farbkontraste gestaltete.²³⁴ Der obigen Beschreibung folgend, verdunkelte Hoffmann dabei sowohl die Vorhalle der Secession als auch den daran anschließenden Mittelsaal.²³⁵

Die Wände dieses Saales (Abb.54) bestanden aus alternierend hell und dunkel gefalteten Stoffbahnen, die jeweils mit Kränzen aus Blättern dekoriert wurden. Sein mittlerer Raumbereich wurde zusätzlich in seiner gesamten Länge mit einem dunkelblauen²³⁶ lichtundurchlässigen Baldachin und einem farblich analogen Bodenbelag niedriger und dunkler gehalten als seine seitlichen Zonen und die davon ausgehenden Säle.²³⁷ Die jeweils seitliche Begrenzung dieses gleich einer Allee gestalteten Bereiches ergab sich aus einer Reihe von Lorbeerbäumen, Sesseln und dahinter aufgestellten Podesten, auf denen die Plastiken Meuniers präsentiert wurden. Seine Breite korrespondierte in der Größe mit dem Gemälde, das sich im hintersten axial daran angeschlossenen Saal befand.

Diesen so genannten Ruheraum (Abb.55), dessen einziges Exponat das Kolossalbild Klingers darstellte, hob Hoffmann im Gegensatz zur dunkeln Farbgebung des mittleren Ausstellungsbereiches durch helle Gelb- und Weißtöne hervor. Entsprechend dazu gestaltete er die Wände mit einem gelben flach gespannten Stoff, auf dem ein weißer Blütenfries patroniert wurde.²³⁸ Beidseitig des Bildes an der Stirnseite des Raumes befanden sich kannelierte Stuckpilaster. Seine Schmalseiten wurden mit gepolsterten Sitzbänken ausgestattet, die jeweils von zwei weißen stoffüberzogenen Säulenstümpfen flankiert wurden, deren Ornamentierung aus bronzenen Reifen mit darauf angebrachten Schildern bestand. Zur zusätzlichen Dekoration dieses Raumes dienten sowohl verschiedene Topfpflanzen als auch Kränze aus Blättern.

Der linke Seitensaal der Ausstellung, der als einziger der Seitensäle nur im Detail fotografisch dokumentiert ist, war der Präsentation der Bilder Rysselberghes gewidmet. In diesem so genannten „Pointillistenzimmer“ (Abb.56) waren die

²³³ Fremde Gäste in der Secession. In: Neue Freie Presse, Nr. 12354, 13. 1. 1899, S. 6. zit. n. Forsthuber, 1986, S. 71

²³⁴ Sekler, 1982, S. 255 f.

²³⁵ In den zeitgenössischen Zeitschriften scheinen keine Abbildungen auf.

²³⁶ Sekler, 1982, S. 255

²³⁷ Breicha, Hevesi, 1984, S. 101

²³⁸ Ebenda, S. 102

karrenförmigen Stühle und der blau gebeizte Kasten der Ateliereinrichtung Mosers ausgestellt.²³⁹ Die weitere Möblierung dieses Saales bestand aus der Sitzgruppe, die Hoffmann ursprünglich für den Vorraum des Sekretariats der Secession entworfen hatte.

2. 12. 1. Analytische Betrachtung

Vergleicht man den Grundriss dieser Ausstellung (Abb.57) mit dem der vorausgegangenen zweiten von Olbrich konzipierten Ausstellung (Abb.58), so zeigt sich, dass Hoffmann die von Olbrich festgelegten Raumlösungen nur insofern veränderte, indem er an Stelle der vormals platzierten Säulenschäfte, die sich zwischen Mittelsaal und rückwärtigem Saal befanden, stoffüberzogene Wände vorzog (Abb.42).²⁴⁰

Dem Gestaltungsschema Olbrichs entsprechend, der in der zweiten Secessionsausstellung das größte Bild der Ausstellung, ein Gemälde von Henri Martin, im rückwärtigen Saal positionierte²⁴¹ (Abb.59), wurde auch von Hoffmann das großformatige Bild Klingers im hintersten Ruheraum platziert.²⁴² Wie sehr sich Hoffmann auch in seinen raumkünstlerischen Mitteln an der Gestaltungsweise Olbrichs orientierte, veranschaulicht die Gegenüberstellung beider Ausstellungskonzeptionen.

Bei den jeweiligen Raumprogrammen erkennt man, dass beide Künstler eine dem secessionistischen Ideal entsprechende ganzheitliche Präsentationsform von freien und angewandten Künsten anstrebten, da sowohl Bilder und Skulpturen als auch Kunsthandwerk in gleichberechtigter Weise ausgestellt wurden.

Sowohl Olbrich als auch Hoffmann griffen dabei auf ein klassisches Gestaltungsschema und Formenvokabular zurück. Dies äußerte sich einerseits im symmetrischen Aufbau ihrer jeweiligen Ausstellungsräume und andererseits in der Verwendung von dekorativen antikisierenden Gestaltungselementen in Form von Säulen und Podesten. Diese klassische Tendenz erkannte man bei beiden Architekten bereits in ihren Entwürfen für den Jubiläumspavillon (Abb.3, Abb.7.1). Analogien dazu finden sich auch in dem von Olbrich symmetrisch konzipierten Baukörper der Secession sowie in der Raumaufteilung des Gebäudes (Abb.58).

²³⁹ Breicha, Hevesi, 1984, S. 102

²⁴⁰ Forsthuber, 1986, S. 70

²⁴¹ Breicha, Hevesi, 1984, S. 73

²⁴² Ebenda, S. 101

Ein weiteres wichtiges Gestaltungsmittel der jeweiligen Ausstellungsarchitekturen bildeten Stoffe, die in ihrer Anordnung sowohl die Raumhöhe als auch die Strukturierung der Wände vorgaben. Wie zuvor bei Olbrich (Abb.42) wurden auch bei Hoffmann die Wände des Mittelsaals (Abb.54) und die des Ruheraums aus Stofffeldern gebildet, deren horizontale Strukturierungen aus farblich kontrastierenden Stoffdrapierungen bestanden. Auch die Reduktion der Raumhöhe des Mittelsaals erfolgte bei beiden Künstlern mittels eines Velums. Beispielgebend für Hoffmann war der zuvor von Olbrich mit einer weißen Stoffbespannung begrenzte Mittelsaal. Die unterschiedliche Färbung und die dekorativen Applikationen der textilen Ausstattungen bestimmten optisch die jeweiligen Raumbereiche und standen auch in Beziehung zu den darin befindlichen Gestaltungselementen und Exponaten. Veranschaulicht wurde das bereits in der zweiten Ausstellung, in der Olbrich den gesamten Mittelsaal in seinem unteren Verlauf mit einem dunkelgrünen Laubenornament patronierte,²⁴³ das aufgrund der naturalistischen Formgebung mit der üppigen darin befindlichen pflanzlichen Dekoration korrespondierte (Abb.42). Vergleichbar dazu versuchte auch Hoffmann in der friesartig angeordneten Ornamentierung des Ruheraums (Abb.55) sowohl auf die klassischen Zitate seiner Ausstattung als auch auf das Bildthema Klingers einzugehen. Die linear stilisierte Darstellungsweise des Frieses erinnert stilistisch an eine von Olbrich entworfene Vignette,²⁴⁴ die dieser für den Katalog der ersten Secessionsausstellung konzipierte (Abb.60).

Eine weitere kompositorische Gemeinsamkeit beider Raumprogramme ergaben dekorative Versatzstücke in Form von Stühlen, Pflanzen und Podesten, die sowohl von Olbrich als auch von Hoffmann für die zusätzliche Dekoration der Säle verwendet wurden. Am Beispiel einer vorausgegangenen Künstlerhausausstellung (Abb.2) erkennt man allerdings, dass diese hier keine propagierte Neuerung versinnbildlichten, sondern eher einen Rückgriff auf die verpönten historistischen Ausstellungskonzeptionen darstellten. Ihre jeweilige Aufstellungsweise zeigte bei beiden Künstlern erhebliche Unterschiede. Im Gegensatz zu Olbrich, der diese Gestaltungselemente in willkürlicher Reihenfolge um die Säulenpaare seines Mittelsaals gruppierte und damit von seiner einfachen Raumstrukturierung ablenkte (Abb.42), flankierten diese bei Hoffmann in überschaubarer symmetrischer Anordnung den dunkel und nieder gehaltenen Bereich des Mittelsaals, der dadurch

²⁴³ Forsthuber, 1986, S.66

²⁴⁴ Katalog der 1. Secessionsausstellung, 1898, S. 18

auch räumlich vom übrigen Ausstellungsbereich abgegrenzt wurde (Abb.54). Dafür übernahm er einerseits seine für das Ver Sacrum– Zimmer erstellten Podeste (Abb.8) und andererseits die Stühle der zweiten Ausstellung (Abb.42).

Der im Gegensatz zu Olbrich stärkere klassizistische Bezug Hoffmanns drückte sich hier nicht nur in der Aufstellungsweise seiner Versatzstücke aus, sondern auch in den von ihm favorisierten Lorbeerbäumen, die mit der dazu entsprechenden Raumgestaltung des Ruherraums und den Kränzen des Mittelsaals korrespondierten. Vergleicht man die Konzeption dieses Raumes (Abb.55) mit dem von Olbrich gestalteten hintersten Saal der zweiten Ausstellung (Abb.59), so zeigen sich auch hier divergente Haltungen. Anders als Olbrich, der in diesem Raum neben dem Hauptwerk auch weitere Bilder präsentierte, fiel bei Hoffmann dem Werk Klingers eine omnipräsente Rolle zu, die zusätzlich noch durch die klassischen Gestaltungskomponenten des Saales, die auf die dazu analoge Bildsprache Klingers abgestimmt waren, verstärkt wurde. Dies vermittelten hier sowohl der Wandfries als auch die klassizistisch inspirierten kannelierten Stuckpilaster und Säulenschäfte, die Hoffmann in jeweils symmetrischer Anordnung positionierte. Diesem Ordnungsprinzip entsprechend erfolgte bei ihm auch die übrige Ausstattung des Raumes. Wie bereits für das Arrangement des Mittelsaals übernahm Hoffmann auch hier die zuvor von Olbrich eingesetzten Gestaltungselemente der zweiten Ausstellung. So wurden die Säulenschäfte (Abb.42), die ursprünglich als Raumteilung fungierten, von ihm auf ein Podest gestellt und mittels einer weißen Stoffdrapierung für die Weiterverwendung tauglich gemacht.²⁴⁵ Nur ihre von Olbrich entworfene dekorative Adaptierung mit bronzenen Reifen und Schilden wurde beibehalten (Abb.55).

Da das Pointillistenzimmer (Abb.56) im linken Seitensaal auch als Grüner Saal bezeichnet wurde, vermutet Forsthuber, dass dieser möglicherweise mit dem analog dazu genannten Saal der zweiten Ausstellung ident war, den Hoffmann mit einer Patronierung aus langstängeligen Blattmustern versehen hatte.²⁴⁶

Die kunsthandwerklichen Exponate dieses Raumes ergaben sich Bezug nehmend auf die Bilder Rysselberghes aus den Ateliermöbeln Mosers und den Sitzmöbeln, die Hoffmann für den Vorraum des Sekretariats konzipierte und die in ihrer Farbigkeit und den vertikalen Durchbrechungen mit den Ateliermöbeln harmonierten. Die sich daraus ergebende einheitliche Raumkomposition Hoffmanns ist aufgrund des

²⁴⁵ Forsthuber, 1991, S. 36

²⁴⁶ Forsthuber, 1986, S. 71

fehlenden Bildmaterials nur durch einen Kommentar Hevesis nachvollziehbar, in dem er schrieb, dass dieses Interieur sowohl mit dem Kolorit der Bilder als auch mit der grünen Wandfarbe des Raumes korrespondierte.²⁴⁷

Zieht man ein Resümee über die konzeptionellen Intentionen Hoffmanns in dieser Secessionsausstellung erkennt man in der Gegenüberstellung mit der vorangegangenen von Olbrich erstellten Ausstellungsgestaltung gemeinsame Berührungspunkte aber auch unterschiedliche Interpretationen.

Übereinstimmend verfolgten beide Architekten in ihren Raumprogrammen eine Gesamtschau von Kunstobjekt, Raum und Einrichtung. Der sich daraus ergebende synergetische Effekt war sowohl bei Olbrich als auch bei Hoffmann auf die Präsentation eines großformatigen Gemäldes im hintersten Bereich der Ausstellungsarchitektur ausgerichtet, wobei die stoffliche Ausstattung der Räume zu einem dominierenden Gestaltungsmittel wurde.

Ihren Bezug zu klassischen Gestaltungsprinzipien erkennt man einerseits in der jeweils symmetrischen Ausrichtung der Säle und andererseits auch in ihrem Rückgriff auf ein antikisierendes Formenrepertoire.

Eine Konformität mit historistischen Ausstellungstraditionen veranschaulichte das Einbeziehen von Pflanzen und dekorativen Versatzstücken in den Raumkompositionen. In beiden Konzeptionen hatten diese Gestaltungsmittel die Funktion, durch ihre Aufstellungsweise einzelne Zonen des Ausstellungsbereiches räumlich zu gliedern und den Blick der Besucher effektiv auf das Hauptwerk zu lenken. Ihre jeweiligen raumkünstlerischen Arrangements zeigten aber unterschiedliche Auffassungen: Konträr zu Olbrich, der die Pflanzen, Stühle, Staffeleien und die mit Stoff drapierten Podeste, punktuell angehäuft wie Relikte aus einer Markart'schen Dekoration²⁴⁸ um die jeweiligen Säulenschäfte gruppierte, strukturierten diese bei Hoffmann in einer Reihe geordnet und damit in einer klar definierbaren Weise den Mittelsaal in drei Bereiche.

Diese programmatische Leitlinie Hoffmanns, Räume streng zu gliedern und gestalterische Mittel in reduzierter Weise der jeweiligen Strukturierung des Raumes unterzuordnen, erkannte man bereits in seinen früheren Raumkonzeptionen. Einem klassischen Prinzip entsprechend, wurden bei ihm sowohl der Mittelsaal als auch der Ruheraum dreiteilig gegliedert und die Positionierung der Ausstattung darauf abgestimmt. Diese zu Olbrich differenzierende übersichtlichere Raumauffassung

²⁴⁷ Breicha, Hevesi, 1984, S. 102

²⁴⁸ Forsthuber, 1986, S. 67

Hoffmanns resultierte hier aber nicht nur aus der Einschränkung und geordneten Aufstellungsweise seiner dekorativen Gestaltungselemente, sondern auch aus der reduzierten Anzahl der zur Schau gestellten Exponate.

Die Wirkung auf das Publikum, die der in Ansätzen verwirklichte moderne Gestaltungsanspruch Hoffmanns in dieser Ausstellung hervorrief und der den Weg für eine zukünftige Ausstellungskultur in Wien einleitete, kann man einer Retrospektive Hevesis entnehmen, in der er festhielt: *„Alles in allem ist die neue Ausstellung der Sezession so ernst und hochgestimmt, so künstlerisch lohnend, wie kaum je eine in Wien gewesene.“*²⁴⁹

2. 13. Vorraum und Bureau des Sekretärs der Secession

Die Fertigstellung dieser kleinen, von Hoffmann konzipierten Räume erfolgte erst kurz vor der dritten Secessionsausstellung, in der sie auch präsentiert wurden (Abb.61, Abb.62). Die Ausführung der Möbel übernahm Friedrich O. Schmidt²⁵⁰. Der hier erstmals für Interieuranefertigungen erwähnte Tischler war auch in weiterer Folge für Hoffmann tätig. Die Möbel beider Räume waren jeweils in Grün- und Grautönen gehalten, wobei das Interieur des Vorräume in Mattglanz und das des Sekretariats in Hochglanz poliert war.²⁵¹

2. 13. 1. Vorraum

Die horizontale Gliederung dieses Raumes (Abb. 61) bestand aus einer Sockelleiste und einer dazu parallel verlaufenden flachen Holzleiste, die gleichzeitig den unteren Abschluss der analog dazu gestalteten Fensterumrahmung bildete. Eine weitere grafische Gliederung ergab sich durch einen kurvenreichen mehrfarbigen Fries²⁵², der die monochrom gehaltenen Wände knapp unterhalb des Deckenansatzes umzog.

Eine dreiteilig formal geradlinig gestaltete Schrankverbauung nahm die gesamte rechte Längsseite des Raumes ein. Sie bestand aus einem mit Rundungen durchbrochenen offenen Mittelteil, der mit Bücherregalen und einem Vorhang

²⁴⁹ Breicha, Hevesi, 1984, S. 102

²⁵⁰ Schmidt gehörte bereits sehr früh zur Avantgarde der Wiener Kunstgewerbereform, da er sich schon nach der 1873 in Wien stattgefundenen Weltausstellung von der üblichen oberflächlichen Nachahmung historischer Stile abwandte und ein auf Qualität bedachtes detailgetreues Kopieren alter Vorbilder vorzog. In: Ottillinger, 1994, S. 75

²⁵¹ Sekler, 1982, S. 256

²⁵² Ebenda, S. 256

ausgestattet war. Die daran angeschlossenen Seitenteile wurden aus jeweils zwölf quadratischen neben- und übereinander liegenden Türen gebildet. Eine Betonung der vertikalen Strukturierung des Schrankes erzielte Hoffmann durch senkrechte, über die Kastenhöhe hinausragende Holzstreben, die jeweils mit flachen rechteckigen Abschlüssen versehen waren. Sie befanden sich zwischen den einzelnen Bereichen und bildeten auch die äußeren Kanten des Möbels. Wie die Schrankverbauung war auch der Doppelschreibtisch, der sich in der Mitte des Raumes befand, formal geradlinig gestaltet. In dieser Möbelkonstruktion wurden die jeweiligen Seitenbretter der Tische durch eine dazwischen liegende erhöhte Ablagevorrichtung verbunden und zusätzlich durch eine gemeinsame Sockelleiste zusammengefasst. Die Seiten waren jeweils lyraförmig durchbrochen und mit drei vertikalen Holzleisten strukturiert. Entsprechend dazu waren auch die Fußteile der beiden Hocker durchbrochen, die formal und stilistisch der gezeigten Ausführung für die Garderobe (Abb.47) folgten. Die Armsstühle hatten gerundete Lehnen und nach hinten ausgestellte Beine.

2. 13. 2. Bureau

Die Einrichtung dieses Raumes (Abb.62) wurde von großflächigen Einbauten beherrscht, deren Mittelpunkt ein Gaskamin an seiner Stirnseite bildete. Dieser war mit einer geradlinig gestalteten Kaminverkleidung aus getriebenem Metall eingefasst, dessen stilisierte Ornamentierungen plastisch hervorgehoben wurden. Zusätzlich wurde der Kamin von einer flachen hölzernen Verbauung umgeben, die in ihrer Mitte eine große quadratische Öffnung aufwies, die mit einem floral gemusterten Vorhang versehen war. Der obere Abschluss dieser Konstruktion war gebogen und seitlich mit jeweils zwei vertikalen Stützen versehen, die quadratisch abgeschlossen waren. Ihre weitere Ornamentierung ergab sich aus floral dekorierten rechteckigen Feldern, die aus der Fläche geschnitzt waren. Von dieser Rahmung ausgehend umzog eine Vertäfelung in mittlerer Raumhöhe die Wände des Zimmers. Diese beinhaltete eine Sitznische, deren Bank mit einem zur Kaminverkleidung analog gemusterten Stoff tapeziert war, sowie zwei turmartige Schränke, die an ihren Seiten durch niedere offene Einbauten mit der Wandtäfelung verbunden waren. Beide Schränke bestanden jeweils aus einem geschlossenen Korpus, der mit einer Türe ausgestattet war und von einem geradlinig gestalteten offenen Aufsatz bekrönt wurde. Ihre Türblätter waren mit vertikalen geriffelten Feldern ornamentiert. Die Aufsätze zeigten

seitlich geschwungene Durchbrechungen auf, die in ihrer Mitte durch Holzleisten strukturiert wurden. Ihnen vorgestellt war ein Schreibtisch, dessen Beine entsprechend zu den vertikalen Stützen der hölzernen Kaminumrahmung mit quadratischen Abschlüssen versehen waren. Seine konkav verlaufenden Zargen waren an der Vorderseite mit fünf kreisförmig ausgeschnittenen Öffnungen versehen. An den Seiten befanden sich offene Ablageflächen, die durch ein Brett im rechten Winkel mit der Tischplatte verbunden waren und zusätzlich von jeweils zwei Beinen gestützt wurden. Der viereckige Tisch der Sitznische hatte ausgestellte dünne Beine. Die aufgestellten Stühle entsprachen in ihrer konischen Formgebung den Ausführungen der ersten Vorzimmereinrichtung (Abb.50). Zur Gestaltung der verbliebenen Wandflächen übernahm Hoffmann die aus dem Ruheraum bekannte Stoffbespannung (Abb.55).

2. 13. 3. Analytische Betrachtung beider Räume

Das für Hoffmann bezeichnende Prinzip einmal erstellte Gestaltungsschemen in neuen Interpretationen wieder zu verwenden zeigte im Besonderen die Einrichtungskonzeption des Bureaus, die seiner vorausgegangenen Studie für das Studierzimmer (Abb.35) zu Grunde lag. Dies veranschaulichten hier vor allem die zwei turmartigen Schränke, die analog dazu, ausgehend von niederen Einbauten, mit der Wandvertäfelung verbunden waren. Ihre symmetrisch ausgerichtete räumliche Disposition gliederte auch dieses Zimmer in funktionsbezogene Bereiche: Einen privaten Rückzugsort, der durch den Kamin und den Cosy Corner repräsentiert wurde und einem davor befindlichen Arbeitsbereich. Entsprechend seiner früheren Zeichnung erkennt man sowohl in dieser Ausführung als auch in der des Vorraums aufgrund der großflächigen Möbeleinbauten, die trotz der begrenzten Raumverhältnisse eine hohe funktionelle Nutzung ermöglichten, den starken Bezug Hoffmanns zu englischen Einrichtungstraditionen.

Besonders vordergründig zeigten sich diese in der Konzeption des Büros, in dem Hoffmann erstmals einen Kamin zum Zentrum und Ausgangspunkt für eine Raumgestaltung erhob. Hier erinnert sowohl seine zentrale Lage mit dem daran angeschlossenen Sitzabteil als auch die metallene Kamineinfassung an englische Vorbilder. Als ein Beispiel für diese auch von Arts-and-Crafts-Designern verwendeten Lösungen ist eine gusseiserne Kaminverkleidung von Ashbee

anzuführen (Abb.63).²⁵³ Ein mögliches stilistisches Vorbild für die von Hoffmann vorgenommene Bearbeitung des Materials kann man in einer schon 1897 publizierten Wanddekoration Macintoshs erkennen,²⁵⁴ in der die linear floralen Ornamentierungen große Ähnlichkeiten mit den stilisierten Dekorationsmotiven Hoffmanns aufzeigen (Abb.64). Einer englischen Beeinflussung entsprachen aber auch die von ihm eingesetzten Gestaltungsmittel in Form hochgeführter baretartiger Abschlüsse, die sowohl die Schrankverbauung des Vorraums als auch die der hölzernen Kaminverkleidung des Bureaus zierte, und die, wie schon erwähnt, auf ein Dekorationsschema Mackmurdos zurückzuführen sind. Ähnliche daraus abgeleitete Interpretationen, die formal große Übereinstimmungen zu den Umsetzungen im Bureau aufweisen, erkennt man in dem bereits vorgestellten Interieur Macintoshs aus dem Studio (Abb.52). Analogien zur Gestaltungsweise Mackmurdos zeigten aber auch die mit quadratischen Abschlüssen versehenen Sessel- und Schreibtischbeine Hoffmanns, da man ähnliche Formationen bereits in dem 1896 konzipierten Schreibmöbel Mackmurdos vorfindet (Abb.15). Parallelen dazu weisen auch die mit flachen quadratischen Fußmanschetten ausgestatteten Interieurausführungen Wagners für die Köstlergasse auf, die bereits anlässlich der Jubiläumsausstellung präsentiert worden waren (Abb.65).²⁵⁵ Eine Nähe zur Gestaltungsweise von Wagner vermittelten auch die formalen Auffassungen der Armsessel beider Räume, die konform zu den Ausstellungsstücken jeweils in Form eines Halbzylinders gestaltet waren (Abb.65).

In der Gegenüberstellung der Bureauausstattung mit seiner Studie für das Studierzimmer (Abb.35), erkennt man in der Konzeption der Wandvertäfelung und der Einbauten, dass Hoffmann hier sowohl die floralen Ornamentierungen als auch die strukturierten Durchbrechungen stark reduzierte. Diese stilistischen Merkmale, die zuvor eine starke Anlehnung an künstlerische Aspekte des belgischen Art Nouveau aber auch zu Olbrich belegten, verraten hier eine größere Bezugnahme zu Darstellungsweisen von Baillie Scott (Abb.38). Offensichtlich wird das vor allem in der flächigen Gestaltung seiner Vertäfelung, die Hoffmann analog zu seinen früheren Zeichnungen für das einfache Wohnzimmer (Abb.34) nur mit Füllungen gliederte. Entsprechend dazu erfolgte auch, bis auf die gebogene Begrenzung der hölzernen Kaminverbauung, ihr geradliniger Abschluss. An Stelle der vormals mit floralen

²⁵³ H. Muthesius, Bd.III, 1999, S.138f.

²⁵⁴ The Studio, Vol. 11, London 1897, S. 93

²⁵⁵ Asenbaum, 1984, S. 178

Motiven reich dekorierten hohen Einbauten des Studierzimmers (Abb.35) verzierte Hoffmann im Büro nur die jeweiligen Seiten der Möbel mit floral geschnitzten Feldern, die ihre Entsprechung in den zu Rechtecken formierten Ornamentierungen der Kaminverkleidung fanden. Die geschlossene Vorderansicht dieser Schränke strukturierte er mit vertikalen Rillen, die wieder eine Nähe zu klassischen Dekorationsschemata aufzeigten und mit den klassizistisch inspirierten Gestaltungselementen der Stühle harmonierten. Kontrastierend zum voluminösen unterem Aufbau der Schränke, gestaltete Hoffmann ihre oberen Abschlüsse mit offenen, jeweils seitlich strukturierten Aufsätzen, die mit den Öffnungen der übrigen Einbauten und auch mit denen des Schreibtisches korrespondierten.

Sowohl die ruhigere Oberflächengestaltung der Vertäfelung als auch die der Einbauten vermittelten in dieser Bürokonzeption eine im Vergleich zu seiner früheren Studie sachlichere Auffassung Hoffmanns, da funktionsbezogene konstruktive Gestaltungselemente wesentlich stärker hervorgehoben wurden. Diese Intention Hoffmanns offerierte auch die Schreibtischausführung dieses Raumes, in der die Ornamentierung ebenfalls stark zurückgenommen wurde beziehungsweise nur mittels kreisförmiger Durchbrechungen in Erscheinung trat. Ihre Gestaltungsweise erinnert an die Ausführung seines Hockers, den er für die erste Vorzimmereinrichtung der Secession entwarf (Abb.50). Auch hier übertrug Hoffmann eine geometrische Form der Flächenkunst in Form einer Öffnung auf den Einrichtungsgegenstand. Analog zu seinem einfachen Aufbau versuchte Hoffmann auch, in der Konzeption dieses Schreibtisches den ästhetischen Eindruck des Interieurs vor allem durch funktionell- konstruktive Gestaltungselemente zu erzielen. Dieses Anliegen erkennt man in den schmucklos gestalteten seitlichen Ablageflächen, durch die das Möbel sowohl eine zusätzliche Funktion als auch eine dreiteilige Strukturierung erfuhr. Vergleicht man dazu die Gestaltungsweise seines Doppelschreibtisches im Vorzimmer, so zeigt auch dieser in seiner zweckdienlichen Konstruktion und in seiner geradlinigen Ausführung den hohen funktionellen Anspruch Hoffmanns auf. Allerdings wurden hier die konstruktiven Elemente wesentlich stärker mit Dekor- und Strukturelementen vermischt, die durch ihre gebogenen Formen eine Anlehnung an das Art Nouveau erkennen lassen.

Die hier aufscheinende dualistische Haltung in der Gestaltungsweise Hoffmanns resultierte zum einen daraus, dem Postulat Wagners folgend, ein modern-funktionelles Möbel hauptsächlich über konstruktive Gesichtspunkte und mit einer auf

geometrische Formen reduzierten Dekoration zu entwickeln und zum anderen daraus in der Konzeption von Möbeln auch stilistische Merkmale des belgischen Jugendstils einzubeziehen. Diese verschiedenen künstlerischen Ausdrucksweisen Hoffmanns veranschaulichte auch die Konzeption seiner Schrankverbauung des Vorzimmers. Bei diesem Interieur folgte Hoffmann in der Ausführung des offenen Mittelteils, den er mit gerundeten Durchbrechungen versah, stilistisch Einflüssen des belgischen Art Nouveau. In der Gestaltungsweise der Seitenteile zeigte sich, dass Hoffmann, wie bereits in seiner vorausgegangenen Ausführung der Ablagevorrichtung für das Redaktionszimmer (Abb.43), Ornamentierungen weitgehend zurücknahm und den Aufbau dieser beiden Möbelteile aus den Strukturelementen, den quadratischen, aus glatten Holztafeln bestehenden Türen bildete. Parallele Tendenzen zu dieser konstruktiven Gestaltungsweise Hoffmanns erkennt man zum einen am Beispiel einer gleichzeitig entstandenen Interieurausführung Wagners für die Köstlergasse (Abb.66).²⁵⁶ Auch hier wurden die einfachen aufgesetzten Felder der Ladenfronten des Unterteils seiner Vitrine als strukturierende Elemente verwendet. Zum anderen offerierten auch die von Loos erstellten ornamentlosen Einbauten des Verkaufsraums für den Modesalon Goldmann & Salatsch diesen funktionell- konstruktiven Anspruch, da sich auch ihr Aufbau aus der stereotypen Wiederholung gleicher Elemente ergab (Abb. 17).²⁵⁷

Im Unterschied zur plastischen und grafischen Wandgestaltung seines Entwurfes für das Studierzimmer (Abb.35) versah Hoffmann die verbliebenen Wandflächen des Bureaus mit einer textilen Ausstattung. Hierfür übernahm er das Design seiner aus dem Ruheraum der dritten Secessionsausstellung bekannten Ausführung (Abb.55), das aufgrund der friesartigen Anordnung der Applikationen mit den klassizistisch inspirierten Gestaltungselementen dieser Einrichtung harmonierte und in der hellen Farbigkeit einen Kontrast zu den dunkel polierten Möbeln herstellte. Im floral gemusterten Vorhang der Kaminnische erkennt man analog zu seiner früheren Studie (Abb.35) die Nähe zu englischen Vorlagen.

In der Wandgestaltung des Vorzimmers setzte Hoffmann der monochromen Wandfarbe und der strengen flachen plastischen Gliederung des Raumes ebenfalls kontrastreich einen mehrfarbigen sehr bewegt gehaltenen Fries entgegen. Ein ähnliches Beispiel für diese dynamische japanisch inspirierte Gestaltungsweise, die sich aus rhythmischen an- und abschwellenden flächigen Formen ergab, kann man

²⁵⁶ Asenbaum, 1984, S. 170

²⁵⁷ Ruckschcio, 1985, S. 424

in einem gleichzeitig entstandenen Stoffentwurf Mosers (Abb.67) erkennen, den er für die Firma Backhausen anfertigte.²⁵⁸

Schlussfolgernd zeigten beide Raumkonzeptionen Hoffmanns aufgrund ihrer flächigen stereometrisch ausgeführten Einbauten und den hier verwendeten Gestaltungselementen eine große Nähe zu englischen Einrichtungstraditionen.

Einen klassizistischen Bezug Hoffmanns lassen sowohl die symmetrisch positionierten turmartigen Schränke des Bureaus und ihre darauf abgestimmte Dekoration als auch der formale Aufbau der dort aufgestellten Stühle erkennen. Übereinstimmend dazu erstellte Hoffmann auch die textile Wandbespannung dieses Raumes.

Der bei einigen der Interieurausführungen aufscheinende funktionell - konstruktive Ansatz Hoffmanns, der sich daraus ergab, Ornamentierungen auf ein Minimum zu reduzieren, um aus den Strukturelementen die ästhetische Form der Möbel zu gewinnen, ist als Weiterführung einer Gestaltungstendenz zu sehen, die sich bereits in der Konzeption einiger seiner früheren Arbeiten abzeichnete und die, wie schon erwähnt, auch im Zusammenhang mit den zeitgleich entstandenen Ausführungen seines künstlerischen Umfeldes in Wien zu betrachten ist.

2. 14. Versteigerung des Theodor von Hörmann-Nachlasses in der Secession

Die am 27. Februar 1899 eröffnete und nur fünf Tage dauernde Ausstellung schloss unmittelbar an die dritte Secessionsausstellung an.²⁵⁹ In dieser wurde unter der Leitung des Galeristen O. Miethke der Nachlass des Malers Theodor von Hörmann versteigert.²⁶⁰ Um allen Mitbieterinnen genügend Platz zu gewährleisten, erweiterte Hoffmann den Mittelsaal bis an seine äußersten Grenzen.²⁶¹

In der fotografischen Teilansicht dieses Saales (Abb.68) erkennt man, dass Hoffmann analog zur dritten Secessionsausstellung auch hier die Wände aus einem fein gefältelten Stoff gebildet hat. Die Bilder wurden einerseits auf diesem hell gehaltenen Hintergrund zu einer Reihe formiert aufgehängt und andererseits boten

²⁵⁸ Rennhofer, 2002, S. 49

²⁵⁹ Sekler, 1982, S. 256

²⁶⁰ Der Künstler Theodor von Hörmann, dem zu Lebzeiten ein durchschlagender Erfolg durch die Ablehnung seiner Bilder seitens des Künstlerhauskomitees verwehrt blieb, engagierte sich schon 1893 für die Errichtung einer modernen Galerie und wurde somit von den Secessionisten als ein Vorkämpfer gehuldigt. Darüber hinaus sollten 20.000 Gulden aus dem Erlös dieser Versteigerung einer künstlerischen Stiftung zur Verfügung gestellt werden. In: Forsthuber, 1986, S. 73

²⁶¹ Breicha, Hevesi, 1984, S. 119 ff.

weiße schräge Stellwände und Staffeleien den Exponaten eine zusätzliche Aufstellungsmöglichkeit. Als Dekoration des Raumes fungierten die aus der vorangegangenen Ausstellung bekannten Pflanzen und Kränze aus Blättern (Abb.54). Die weitere Möblierung des Raumes ergab eine Sitzgruppe, die in der Mitte des Saales platziert wurde, und eine Sitzbank, die rechts neben der Türöffnung aufgestellt worden war.

2. 14. 1. Analytische Betrachtung

Wie in der dritten Secessionsausstellung erkennt man auch im Aufbau dieses Raumarrangements Hoffmanns seine dazu konforme Tendenz, den gesamten Ausstellungsbereich sehr übersichtlich zu gestalten. Diese Intention Hoffmanns erfuhr in dieser Raumkonzeption durch eine weitere Zurücknahme von Gestaltungsmitteln eine zusätzliche Dimension. Das zeigte zum einen die im Vergleich zur vorangegangenen Ausstellung monochrome textile Ausstattung der Wände, die hier weder mit Stoffdrapierungen noch mit dekorativen Applikationen versehen worden war, zum anderen auch die sparsam verwendete pflanzliche Dekoration, die Hoffmann nur entlang der Wände positionierte.

Übereinstimmend zu seinem puristischen Raumprogramm konzipierte Hoffmann auch das hier zur Schau gestellte Mobiliar. Formale Analogien zu den ausgestellten Stühlen erkennt man in den Sesseln, die er für das Bureau (Abb. 62) entworfen hatte. Im Vergleich dazu zeigten aber diese durch ihre reduzierte Ornamentierung und ihren vertikal strukturierten Stuhllehnen eine noch größere Nähe zu klassizistischen Interieurausführungen, wie es die Gegenüberstellung mit einem bereits 1815 entworfenen Empiresessel (Abb.69) verdeutlicht.²⁶²

Den transparenten Charakter, den Hoffmann bei den hier präsentierten Stühlen vor allem durch die formale und stilistische Anbindung an das Empire erzielte, prägte auch das Erscheinungsbild der Sitzbank dieses Raumes, deren feingliedriger Konstruktionsrahmen den Aufbau des Möbels bestimmte. Allerdings verweist ihre formale Gestaltungsweise auf eine mögliche Bezugnahme Hoffmanns zu Möbelkonzeptionen der Firma Thonet, da diese seit Mitte des 19.Jahrhunderts populären Einrichtungsvarianten, die im Bugholzverfahren hergestellt wurden, sich im besonderen durch plastische feingliedrige Formgebungen auszeichneten (Abb.70). Dieser Vergleich scheint auch deshalb gerechtfertigt, da Hoffmann noch im

²⁶² Moderne Vergangenheit, 1981, S. 252

selben Jahr Möbelentwürfe für das Konkurrenzunternehmen Jakob & Josef Kohn anfertigte und damit dem Beispiel von Loos folgte, der bereits 1898 die Firma Kohn mit der Ausführung seiner von ihm konzipierten Sitzmöbel für das Café Museum betraute.²⁶³

Schlussfolgernd ist festzuhalten, dass die minimalistische Gestaltungsintention Hoffmanns, die in diesem Raumarrangement auf einer weiteren Reduktion von Dekorationselementen basierte, auch als ein von ihm eingesetztes kontrastierendes Gestaltungsmittel zu deuten ist, der großen Anzahl an Exponaten eine nüchterne Raumgestaltung und ein dazu entsprechend einfach konzipiertes Interieur gegenüberzustellen.

2. 15. Exkurs: Die österreichische Kunstgewerbeschule des Museums für Kunst und Industrie

Diese Institution, die dem Museum für Kunst und Industrie räumlich angeschlossen war, bestand aus verschiedenen Fachschulen und Spezialateliers, die bereits 1885 verschiedene Bereiche des Kunstgewerbes abdeckten.²⁶⁴ Im Frühjahr 1899 wurde der Maler und Secessionist Felician Freiherr von Myrbach aufgrund von Scalas Bestrebungen provisorischer Leiter der Schule.²⁶⁵ Mit ihm erfolgte auch auf Initiative Wagners die Legung des Grundsteines für eine neue Personalpolitik zugunsten der Secessionisten. Wagner, der seit 1898 Mitglied des Kuratoriums des Museums war, stellte Mitte Februar 1899 den Antrag auf Neubesetzung der Professuren, in dem er für die Architekturklassen Olbrich und Hoffmann vorschlug und für die Kunstgewerbeklassen Moser, Klimt und Roller.²⁶⁶ Der kurze Zeit später festgelegten Professur Hoffmanns folgten 1900 der Bildhauer Arthur Strasser, 1901 Moser und der Maler Alfred Roller.²⁶⁷ Olbrich wurde abgelehnt und übersiedelte im Herbst 1899

²⁶³ Dieses 1849 von Michael Thonet gegründete Unternehmen erzeugte schon ab 1850 funktionsgerechte für den Massengebrauch bestimmte Möbel. 1899 fertigten neben Hoffmann, auch Moser und Josef Frank, Entwürfe für Einrichtungsgegenstände der Firma Kohn an. Ab 1901 wurde Hoffmann auch von der Firma Thonet beauftragt, Entwürfe für ihre Produktionen zu erstellen. In: Gebogenes Holz. Konstruktive Entwürfe. Wien 1840 bis 1910. Michael Thonet, Adolf Loos, Otto Wagner, Kolo Moser, Josef Hoffmann, Gustav Siegel, Josef Urban, Fritz Nagel, Marcel Kammerer, Anton Lorenz, Ausst. Kat. Künstlerhaus, Wien 1979, S. 3, S. 6f.

²⁶⁴ Schon ab diesem Zeitpunkt erfolgte eine Gliederung in verschiedene Fachschulen, wie zum Beispiel für Architektur, Malerei und Plastik. Gleichzeitig errichtete man Spezialateliers, wie zum Beispiel für Holzschnitzerei, keramische Dekoration, Emailmalerei, Holzschneidekunst und ein chemisches Labor, das Holzbeizen in modernen Farben herstellte. In: Behal, 1981, S. 41

²⁶⁵ Sekler, 1982, S. 34

²⁶⁶ Der Antrag dafür erfolgte am 15. Februar 1899. In: Asenbaum, 1983, S. 37

²⁶⁷ Behal, 1981, S. 41

nach Darmstadt.²⁶⁸ Über diese offizielle Zustimmung und die damit einhergehende bürokratische Etablierung der Wiener Moderne schrieb Hevesi im *Ver Sacrum*: „Die Kunstgewerbeschule, vor einigen Monaten noch eine Bastille Wiens, ist über Nacht gestürmt; nein, sie hat sich ergeben, und sucht sich einen neuen Kommandanten, eine neue Besatzung aus dem Lager der gestern noch verhöhnten Secession.“²⁶⁹

Unter Myrbachs Leitung wurden völlig neue Unterrichtsmethoden eingeführt, die ganz nach dem secessionistischen Ideal eine ästhetische Durchdringung aller Lebensbereiche zum Unterrichtsziel erhoben. Infolgedessen umfasste das Programm der Architekturklassen, die neben Hoffmann auch Oskar Beyer und Hermann Herdtle innehatten, die im ganzheitlichen Sinne ausgerichtete künstlerische Innenausstattung eines Hauses.²⁷⁰ Eine Grundlage dafür bildeten die von den Secessionisten erweiterten fachspezifischen Lehrwerkstätten, die den Schülern der einzelnen Klassen nicht nur eine fachorientierte Ausbildung ermöglichten, sondern auch eine Beschäftigung mit übergreifenden Sparten des Kunsthandwerks.²⁷¹ Sowohl die große Anzahl an Werkstätten, die alle Gebiete von Gebrauchskunst abdeckten und damit an die programmatischen Zielsetzungen der Arts-and-Crafts-Werkstätten erinnerten, als auch die neu eingeführten Unterrichtsmethoden erhoben die Schule zu einer der modernsten Lehrstätten in Europa. Ihr Ziel bestand darin, das kreative Potenzial der Schüler durch eine vielseitige Aufgabenstellung und freie Entwicklung ihrer Talente zu fördern.²⁷² An Stelle des vormals forcierten Kopierens von Stilen wurden sie ermutigt, selbstständige Entwürfe und Ausführungen anzufertigen.

Hoffmann umriss die Anforderungen seines Lehrgangs als eine Vorbereitung für eine spätere berufliche Praxis, indem die Schüler mit den einzelnen Kunstzweigen vor allem mit einer intensiven Atelier- und Werkstattarbeit konfrontiert werden sollten.²⁷³

Seiner Maxime entsprechend war ein materialgerechtes Arbeiten oberstes Prinzip, die vormals klassischen Elemente in der Dekoration wurden durch moderne Motive ersetzt.²⁷⁴ Finanziell ermöglicht wurden die schulischen Ausführungen auch durch

²⁶⁸ Sekler, 1982, S. 34

²⁶⁹ Ludwig Hevesi, Zwei Jahre Secession. In: *Ver Sacrum*, Heft 7, 1899, S. 3f.

²⁷⁰ Behal, 1981, S. 41

²⁷¹ Einer Beschreibung Hoffmanns folgend waren bis dato nur wenige Werkstätten vorhanden, darum war man bedacht, den Anforderungen entsprechend relativ rasch solche aufzubauen. In: Breicha, Hoffmann, *Selbstbiographie*, 1972, S. 104 ff.

²⁷² Behal, 1981, S. 41

²⁷³ Katalog zur Ausstellung von Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1901, S. 21

²⁷⁴ Wien um 1900. Kunst und Kultur. Ausst. Kat., Wien-München, 1995, S. 525

Privatpersonen und gewerbliche Betriebe, die den Schülern durch Bestellungen Gelegenheit gaben, ganze Innenräume und auch einzelne Objekte anzufertigen. Dabei legte Hoffmann besonderen Wert darauf, dass seinen Schülern sowohl die Verantwortung über die Umsetzungen ihrer Arbeiten oblag als auch ihre Verrechnung.²⁷⁵

Für die Entwicklung des Wiener Interieurs war die Lehrtätigkeit Hoffmanns von größter Bedeutung. Er bildete ganze Generationen junger Architekten und Designer aus, die durch ihre Leistungen die Standpunkte der Moderne auch über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt machten und in weiterer Folge auch selbst an dieser Anstalt lehrten. Erste Erfolge für die kunsthandwerklichen Produkte der Schule verzeichnete man schon bei ihrer ersten öffentlichen Präsentation im Zuge der 1899 erfolgten Winterausstellung des Museums für Kunst und Industrie.²⁷⁶ Internationale Anerkennung erfuhren die Ausführungen der Wiener Kunstgewerbeschule anlässlich der 1900 stattgefundenen Pariser Weltausstellung, in der sie unter anderem den österreichischen Beitrag stellten. Hier erfolgten die Anfertigungen der Raumgestaltungen und Einrichtungen, die Entwürfen Hoffmanns zu Grunde lagen, teilweise bereits von seinen Schülern.²⁷⁷

Die Professur Hoffmanns, die bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1936 andauerte,²⁷⁸ bot ihm schon am Anfang seiner Karriere einen finanziellen Rückhalt durch ein regelmäßiges Einkommen und ideale Arbeitsbedingungen mit Gleichgesinnten. Zudem konnte er, wie Wagner, begabte Schüler²⁷⁹ in seinem Atelier fördern und zu experimentellen Arbeiten heranziehen.²⁸⁰ Aber auch für die Entwicklung seiner eigenen Stil- und Formensprache ist seiner Lehrtätigkeit eine große Bedeutung beizumessen, da es Hoffmann durch das werkstattbezogene Arbeitsprogramm der Schule möglich war, auch eigene Erfahrungen in der praktischen Umsetzung von Entwürfen zu sammeln. So wird sein Stilwandel, der sich bereits in seinen Arbeiten für die Pariser Weltausstellung abzeichnete und von einer Reduktion der formalen

²⁷⁵ Roberto Festi, Wiener Entwürfe 1900/1915 - Das Interieur- Sprachrohr der Wiener Moderne, Innsbruck 1994, S.9

²⁷⁶ Hevesi hielt fest, dass bereits in dieser Ausstellung Arbeiten der Schüler Hoffmanns verkauft worden sind. In: Ludwig Hevesi, Die Winterausstellung im österreichischen Museum. In: Kunst und Kunsthandwerk, III. Jg., 1900, S. 15

²⁷⁷ Wilhelm Schmidt oblag es die Holzarbeiten anzufertigen. Für die dekorativen Applikationen war Otto Prutscher zuständig. Die weiteren Ausführungen übernahmen Schüler Myrbachs. In: Ludwig Hevesi, Die Kunstgewerbeschule auf der Pariser Weltausstellung. In: Ebenda, S. 112

²⁷⁸ Andrea Schuster, Hoffmann zum Quadrat, Ausst. Kat. Galerie Albertina, Wien o. J., S. 8

²⁷⁹ Wie zum Beispiel Franz Messner

²⁸⁰ Werner J. Schweiger, Mädchenzimmer von Josef Hoffmann. In: Moderne Vergangenheit 1800 - 1900, Ausst. Kat. Künstlerhaus, Wien 1981, S. 278

Mitteln auf einfache rechtwinklige Elemente geprägt war, auch im Zusammenhang mit seiner Stellung an der Schule gesehen.²⁸¹

Die enge Verbindung zwischen der Kunstgewerbeschule und der später gegründeten Wiener Werkstätte zeigte sich zum einen in der von Hoffmann und Moser vorgenommenen fachspezifischen Unternehmensstrukturierung und zum anderen darin, dass sich viele Designer der Wiener Werkstätte aus den Reihen vormaliger Absolventen der Kunstgewerbeschule formierten.

2. 16. Zwei Raumausstattungen der Rechtsanwaltskanzlei Dr. Walter Brix

Die Entwürfe für diese Auftragsarbeit²⁸² dürften schon 1898 entstanden sein, da Hevesi die beiden fertig gestellten Raumkonzeptionen bereits im März 1899 erwähnte.²⁸³ Die mit Flachschnitzereien versehenen Möbel bestanden aus grün gebeiztem Erlenholz.²⁸⁴

2. 16. 1. Der Hauptraum

Die Wände des Raumes waren durchgehend mit einem bewegten Blattmuster patroniert, das wellenförmig abgeschlossen wurde. Diese Begrenzung wurde zusätzlich mit einem Fries betont, der aus runden floral stilisierten Dekormotiven bestand. Davon ausgehend erfolgten in größerem Abstand vertikale, aus einem feinen Lineament bestehende abstrakte Ornamentierungen, die sich bis zum Deckenansatz zogen.

Das dominierende Interieur des Raumes stellte eine großflächige Eckverbauung dar (Abb.71), deren Mittelpunkt ein Tresor bildete, den eine mit einem Vorhang versehene Nische umfasste. Ihre Rahmung bestand aus flachen Holzbrettern, deren Seiten konisch verliefen und mit einer flachen Rundung abgeschlossen wurden. Zusätzlich umfingen wurde diese Öffnung mit einer weit ausladenden korbogenförmigen Supraporte, die eine Uhr beinhaltete. Ihre reiche Ornamentierung ergab sich einerseits aus mehreren Durchbrechungen und andererseits aus großformatigen stark stilisierten geschnitzten Blumenformationen. Seitlich davon setzten sich niedere Einbauten fort, deren Fronten mit offenen und geschlossenen

²⁸¹ Ebenda, S.278

²⁸² Die heute nicht mehr erhaltene Kanzleieinrichtung befand sich in der Walfischgasse im ersten Bezirk in Wien. In: Sekler, 1982, S.258

²⁸³ Breicha, Hevesi, 1984, S.145

²⁸⁴ Das Interieur I, 1900, S.14

Möbelementen in unregelmäßiger Anordnung unterteilt waren. Ihre jeweiligen seitlichen Begrenzungen bildeten hohe Schränke, deren geschlossene Möbelkörper mit offenen Aufsätzen bekrönt wurden. Ihr Aufbau ergab sich aus den weitergeführten Vorder- und Rückwänden der Schränke, die konkav in Form von Dreiviertelkreisen ausgeschnitten waren und seitlich mit horizontalen Leisten miteinander verbunden wurden. Beide Türblätter waren mit floral geschnitzten, bandartigen Ornamentfeldern geschmückt. Zur Dekoration der niederen Einbauten fungierten kreisförmige linear verzierte, wie auch einfache scheibenförmige Motive. Dieser Verbauung vorgestellt war eine Sitzgruppe, die aus einem runden Tisch und sechs Sesseln bestand. Der Fußteil des Tisches bildete sich aus den mit Zargen und Stegen zusammengefassten Beinen. Die Stuhllehnen der gepolsterten Sessel waren in floral stilisierten Motiven durchbrochen und hatten mit Metallhülsen umfangende Sesselbeine. Der mit drei Läden ausgestattete Schreibtisch (Abb.72) hatte konkav geformte Seitenbretter und quadratisch abgeschlossene Beine, die mit einem geraden Steg verbunden waren. Als zusätzliche Aufbewahrungsmöglichkeit dienten zwei seitliche offene Ablageflächen, die mit einem rund durchbrochenen und vertikal strukturierten Brett an der weit vorspringenden Tischplatte befestigt waren. Der dazugehörige Armsessel hatte die Form eines Halbzylinders. Die entsprechend dazu geformte Lehne wurde an ihrer Rückseite durch ein rund durchbrochenes Brett und an den Seiten durch vertikale Holzleisten mit der Sitzfläche verbunden. Analog zu den Stühlen waren auch seine Beine mit Metallhülsen versehen. Der in Form einer flachen Rundung abgeschlossene Aufbewahrungsschrank (Abb.73) bestand aus zwei horizontal jeweils dreiteilig strukturierten Bereichen. Der Unterteil war mit zwei Türen ausgestattet und hatte in der Mitte offene Ablageflächen. Der obere Teil ergab sich aus zwei schmälere seitlichen Aufbauten, die jeweils aus zwei Läden, offenen Ablageflächen und einem geschlossenen Korpus bestanden. Diesen eingeschrieben war eine große Öffnung, deren Mitte von einer Glasvitrine unterbrochen wurde. Ihre zwei Türen waren jeweils mit Sprossen in neun quadratische Felder unterteilt und mit facettierten Glasscheiben versehen. Zur Dekoration des Schrankes dienten sowohl viereckige und runde Messingbeschläge als auch zwei kreisförmige helle Einlagen an den oberen Türblättern. Daneben befand sich eine gepolsterte Sitzbank, die seitlich an die Eckverbauung anschloss. Ihr Unterbau war gleich einer Truhe geschlossen und an der Vorderansicht mit drei rechteckigen Füllungen strukturiert. Analog zum Aufbewahrungsschrank war auch ihre Lehne in Form einer flachen

Rundung gestaltet. Darüber hing ein rund gerahmter facettierter Spiegel.

2. 16. 2. Der Vorraum

Seine Wände waren rot bemalt und mit Goldfarbe gespritzt²⁸⁵, ihre oberen Abschlüsse waren konform zu denen des Hauptraumes gestaltet.

Die nur im Detail fotografisch dokumentierte Möblierung dieses Raumes zeigt einen Kasten, ein Podest und eine Sitzbank. (Abb.74, Abb.75) Der gerade konzipierte zweitürige Schrank wurde von einem offenen Aufsatz bekrönt, dessen Vorderseite analog der Wandbegrenzung wellenförmig ausgeschnitten war und dessen Seiten jeweils mit einer flachen Profilleiste abgedeckt waren. In der Mitte des Aufsatzes erhob sich ein kleines Podest, das der Aufstellung einer Skulptur diente. Die weitere Ornamentierung des Schrankes ergab sich einerseits aus rechteckigen Füllungen und andererseits aus bandartigen floralen Flachschnitzereien an den Türblättern. Der daneben befindliche Ständer hatte rund durchbrochene Seitenbretter, die durch zwei gerundete Zargen miteinander verbunden waren. Die Seitenbretter der gepolsterten Sitzbank, die die Breite der Sitzfläche überragten, waren oben gerade geformt und in Form eines Viertel- Kreissegments ausgeschnitten. Ihre unteren Abschnitte waren jeweils hufeisenförmig durchbrochen. Ihre Verbindung ergab eine oval formierte und analog dazu durchbrochene Lehne, die wie die Seiten vertikal strukturiert war. Als zusätzliche Stütze des Möbels fungierte die hufeisenförmig ausgeschnittene vordere Zarge, die bis zu den Fußteilen der Bank heruntergezogen wurde und mit den unteren Enden der Seitenbretter verbunden war.

2. 16. 3. Analytische Betrachtung beider Räume

Wie in vorausgegangenen Raumkonzeptionen erkennt man auch in der großflächigen Eckverbauung (Abb.71) des Hauptraumes Hoffmanns Intention, durch Möbeleinbauten eine größtmögliche funktionelle Nutzung des Raumes zu gewährleisten. Vergleicht man ihre Ausführung mit den Einbauten der etwas früher entstandenen Büroausstattung (Abb.62), so zeigen sich gemeinsame Berührungspunkte aber auch sehr unterschiedliche formale und stilistische Auffassungen in seiner Gestaltungsweise.

Analog zu den Verbauungen des Büros offerierte auch die Konzeption dieses Möbels

²⁸⁵ Das Interieur I, 1900, S.26

die klassische Tendenz Hoffmanns, ausgehend von einem zentralen Gestaltungselement, das hier die Tresornische verkörperte, die weiteren daran anschließenden Einbauten in darauf abgestimmter symmetrischer Positionierung anzuordnen. Übereinstimmend dazu gestaltete Hoffmann auch den jeweiligen unteren Verlauf der einzelnen Möbelemente formal geradlinig und mit einem Fußteil, der aus einer flachen Sockelleiste gebildet wurde. Parallelen dazu zeigten sowohl die kannelierten Flächen als auch die bandartigen floral geschnitzten Ornamentfelder der Interieurs, die auch hier die glatten Oberflächen der Schränke strukturierten. Unterschiedliche Auffassungen erkennt man in der Aneinanderreihung der einzelnen Gestaltungselemente der niederen Einbauten des Hauptraumes, die im Vergleich mit denen des Büros in einer freieren unsymmetrischen Anordnung platziert wurden und so ein dynamischeres Wechselspiel zwischen Fläche und Raum erzielten. Dieses Bestreben Hoffmanns demonstrierten auch die gekurvten Abschlüsse dieser Verbauung, deren formale und stilistische Ausführungen eine wesentlich stärkere Anbindung an Gestaltungsaspekte des Art Nouveau widerspiegeln. Die konkaven jeweils in Form von Dreiviertelkreisen konzipierten Schrankaufsätze erinnern sowohl an seine vorausgegangenen formalen Lösungen für den Jubiläumspavillon (Abb.3) als auch an die des Ruhebetts der Ateliereinrichtung (Abb.28). Die Übernahme eines bereits von ihm verwendeten Gestaltungsschemas zeigt auch die korbbogenförmige Supraporte der Tresornische, deren Ausführung der seines Entwurfes für das Studierzimmer folgte (Abb.35) Stilistische Analogien zu dieser Zeichnung erkennt man auch in den großformatigen stilisierten Blumenmotiven, die in ähnlichem Duktus die Türblätter der niederen Einbauten der Studie zierten. Die stärkere Präsenz floraler Dekorationsmotive in diesen Raumkonzeptionen vermittelten sowohl die entsprechend dazu durchbrochenen Sessellehnen der Stühle des Hauptraumes, die an seine vorausgegangenen Ausführungen für den Redaktionsraum der Secession erinnern als auch die durchgehend mit einem bewegten Blattmuster patronierten Wände. Als Vorlage dafür dienten Hoffmann höchstwahrscheinlich seine thematisch konformen grafischen Motive, die er zuvor für die Wandgestaltung des Pointillistenzimmers der dritten Secessionsausstellung entworfen hatte. Die wellenförmigen Friese beider Kanzleiräume wie auch die runden Applikationen, die im kompositorischen Zusammenhang mit den geschwungenen Aufsätzen der Möbel und den runden linear strukturierten Ornamentierungen der Einbauten standen, zeigten

Übereinstimmungen zu seinen für den Vorraum der Secession erstellten Wanddekorationen (Abb.61).

Eine Nähe zu Gestaltungskriterien Olbrichs belegen die zackig formulierten weitergeführten Seitenbretter und die entsprechend dazu gestaltete obere Begrenzung der Tresorrahmung, da ähnliche formale Gestaltungselemente auch im Entwurf der Wandvertäfelung in Erscheinung treten, die Olbrich für die Villa Friedmann konzipierte (Abb.40). Eine weitere Anknüpfung Hoffmanns an seine Arbeiten veranschaulicht auch der Aufbau der Sitzbank im Vorraum der Kanzlei (Abb.75), deren seitliche Konstruktionsteile in ebenso dynamischen Formen zugeschnitten und mit entsprechend dazu gestalteten Öffnungen versehen worden waren, wie sie Interieurstudien Olbrichs kennzeichneten, die bereits 1898 veröffentlicht worden sind (Abb.76).²⁸⁶ Übereinstimmend dazu wurden auch bei Hoffmann die einzelnen waagrechten und senkrechten Konstruktionselemente der Sitzbank verschachtelt ineinander gesteckt. Analogien zu einer von Baillie Scott (Abb.41) inspirierten Konzeptionsweise Olbrichs belegt auch der von Hoffmann mittels Zargen und Stegen horizontal zusammengefasste Fußteil des Tisches im Hauptraum, dessen Konstruktion den Ausführungen der Hocker ähnelt, die Olbrich für die Villa Friedmann entwarf (Abb.40). Konträr zu den dynamisch geschwungenen und reich dekorierten Möbelementen der Eckverbauung zeigte die formale und stilistische Umsetzung des Aufbewahrungsschranks (Abb.73) dieses Raumes eine wesentlich sachlichere Gestaltungsintention Hoffmanns auf. Bei diesem in Form eines flachen Bogens begrenzten Interieur bestimmten nicht dekorative Aufsätze und geschnitzte Ornamentierungen, sondern die einzelnen Funktionselemente die Strukturierung und die ästhetische Wirkung des Möbels. Diesem Prinzip wurden auch die Ornamentierungen untergeordnet, die nur in Form eingelegter runder Dekormotive in Erscheinung traten, die die glatten Flächen der Schauseite des Möbels nicht unterbrachen. Ähnlich dem Gestaltungsschema der niederen Einbauten strukturierte Hoffmann auch dieses Möbel durch offene und geschlossene Elemente. Allerdings entsprach ihre in einem jeweilig dreiteiligen Rhythmus erfolgte Anordnung dem klassischen Gliederungsschema Hoffmanns, das bereits seine früheren Interieurausführungen kennzeichnete. Konzeptionelle Übereinstimmungen zu einer vorangegangenen Schrankausführung von Loos erkennt man sowohl in der dreiteiligen Strukturierung des Möbels als auch in den mit facettierten Glasscheiben

²⁸⁶ Ver Sacrum, Jg. I, Heft 7, Wien 1898, S. 18

versehene Türen des Vitrinenelements (Abb.77).²⁸⁷ Man erinnert sich hierbei auch an die entsprechend dazu gestalteten Türfüllungen des Salons Ebenstein, die diese Lösungen vorwegnahmen (Abb.16). Eine weitere Anlehnung an Gestaltungsaspekte von Loos zeigten auch die von Hoffmann verwendeten hochrechteckigen und jeweils mit einer runden Grifföse ausgestatteten Messingbeschläge der Läden auf.

Der Einsatz kreisförmiger Ornamentierungen, die sowohl der Aufbewahrungsschrank als auch die niederen Einbauten aufwiesen, veranschaulichten die Weiterführung eines Dekorationsprinzips Hoffmanns, das er vormals in Form von Durchbrechungen einsetzte und hier mittels herausgeschnittener oder eingelegter Dekormotive auf die Oberfläche der Möbel übertrug. Eine mögliche Rezeption Hoffmanns von einer Gestaltungsweise Wagners erkennt man in den hellen eingelegten runden Ornamentierungen des Aufbewahrungsschranks, die Analogien zu den Perlmutterauflagen der Speisezimmermöbeln der Köstlergasse aufzeigen (Abb.48).

Im Aufbau des Schreibtisches (Abb.72) griff Hoffmann auf ein von ihm erstelltes Konstruktionskriterium zurück, da dieser sowohl im Grundgerüst als auch in der Konzeption der Ablageflächen und den mit quadratischen Abschlüssen versehenen Beinen der Schreibtischausführung des Büros folgte (Abb.62). Wenngleich die vertikal strukturierten runden Durchbrechungen der seitlichen Ablagen, die sich auch in der Lehne des Schreibtischsessels wiederholten, auch hier eine größere Nähe Hoffmanns zu stilistischen Aspekten des Art Nouveau offerierten.

Abschließend ist festzuhalten dass diese beiden Raumkonzeptionen Hoffmanns im Vergleich zu seiner nur etwas früher entstandenen Ausstattung für das Bureau sowohl in formaler als auch stilistischer Hinsicht eine wesentlich stärkere Verarbeitung von Gestaltungskomponenten des Art Nouveau aber auch von Olbrich widerspiegeln. Gegensätzlich der stereometrisch konzipierten Interieurausführungen des Bureaus, deren teils klassizistisch inspirierte Formensprache und Dekorationen den ruhigen sachlichen Gesamteindruck dieses Raumprogramms bestimmten, veranschaulichten die geschwungenen Aufsätze der Kanzleieinrichtung, wie auch die zahlreichen floralen Dekormotive der Möbel und Wanddekorationen, das Anliegen Hoffmanns, im synergetischen Zusammenwirken dieser expressiven Gestaltungsfaktoren dynamische Raumkompositionen zu erzielen.

Trotz dieser dominanten künstlerischen Impulse erkennt man sowohl in der formalen

²⁸⁷ Dieser wird im Katalog der Wiener Kunstauktionen nach 1897 datiert. In: Katalog der Wiener Kunstauktionen, Auktion: 20. 06. 2007, Wien 2007, Abb. 604

Interpretation des Schreibtisches als auch in der Ausführung des dreiteilig strukturierten Aufbewahrungsschranks und seiner reduzierten eingelegten Dekoration eine sachliche Gestaltungsintention Hoffmanns, die er hier als Kontrapunkt zu den kurvig formierten Abschlüssen der Verbauung und den floralen Ornamentierungen der Möbel und Wandgestaltungen einsetzte.

2. 17. Die vierte Secessionsausstellung

In der nur vier Wochen nach der dritten Secessionsausstellung eröffneten Ausstellung, die vom 18. März bis zum 31. Mai 1899 andauerte, konzipierte Olbrich im Mittelsaal der Secession eine Skulpturenhalle²⁸⁸, die der Präsentation des Hauptwerks, einem „kolossalen Gipsmodell“ von Arthur Strassers „Triumphzug des Antonius“²⁸⁹ gewidmet war (Abb.78). Olbrich platzierte die Skulptur in der Mitte des Saals, dessen stoffüberzogene und reich ornamentierten Wände er an der Eingangs- und Stirnseite jeweils in Form hufeisenförmiger Bögen mit tiefen Laibungen gestaltete und damit die Grundrissform eines griechischen Kreuzes erwirkte (Abb.79) Zur oberen Begrenzung des Saales fungierte ein bogenförmig gespanntes weißes Velum, das mit linearen Dekormotiven verziert war. In die Bogenlaibung des Eingangs waren jeweils seitlich Öffnungen geschnitten, von denen aus man durch tunnelartige Gänge in die Seitensäle gelangte.²⁹⁰

Hoffmann oblag die Ausgestaltung der drei daran anschließenden Säle und die des Kunstgewerbebezimmers.²⁹¹ Abbildungen von seinen Raumgestaltungen sind lediglich vom linken, dem so genannten Grauen Saal sowie vom Kunstgewerbezimmer bekannt.

2. 17. 1. Der Graue Saal

Dieser Raum wurde von Hoffmann durch bogenförmige Einbauten aus gebeiztem Weichholz in zwei Abschnitte unterteilt (Abb.80)

Der Grundriss des vorderen Teilbereiches des Saales (Abb.79) wiederholte durch die Errichtung von vier Wandpfeilern die Form der Skulpturenhalle Olbrichs. Hoffmann gliederte diesen Abschnitt mit bis zur Decke reichenden hölzernen

²⁸⁸ Forsthuber, 1991, S.38 f.

²⁸⁹ Breicha, Hevesi, 1984, S.139

²⁹⁰ Forsthuber, 1986, S.76f.

²⁹¹ Sekler, 1982, S.257

Bogenkonstruktionen in drei Wandnischen, sowie einen geschwungenen Durchgangsbogen zum größeren Abschnitt dieses Seitentraktes. In eine dieser Nischen mündete der tonnengewölbte Eingang zur Halle.²⁹² Die flach ausgeführten Bögen wurden paarweise geführt und an den oberen zur Decke verlaufenden Verbindungsstellen in einem dynamisch geschwungenen Duktus gestaltet und mit kreisförmigen Öffnungen durchbrochen. Sie mündeten jeweils in die Seitenwangen einer Sitzbank, deren hohe Lehnen zusätzlich mittels vier schräger Holzstreben mit den Bogenkonstruktionen verbunden waren. Eine weitere plastische Strukturierung des Raumes erfolgte durch schmale Holzleisten, die sowohl entlang der Raumgrenzen verliefen als auch den vorspringenden Wandpfeilern folgten und diese horizontal in unterer Höhe sowie knapp unterhalb der Decke umzogen. Zur oberen Begrenzung des Saales und zur Dämpfung des Oberlichtes fungierte ein flach gespanntes weißes Velum, dessen Linienornamente den Kurvenzügen der Bogenkonstruktion entsprachen.

An der Wand gegenüber dem Eingang stand der in eine Eichenvertäfelung integrierte und mit lebensgroßen Holzskulpturen ausgestattete „Adam und Eva“-Kamin von Josef Engelhart²⁹³, dessen Kaminaufsatz eine bis zur Decke reichende bemalte Holztafel bildete.²⁹⁴ Die weiteren Exponate des Saales ergaben sowohl Bilder als auch verschiedene von Hoffmann und Olbrich konzipierte Interieurs.²⁹⁵ Neben dem konisch verlaufenden Podest mit Vase war vor dem mittleren Wandbereich der Stirnseite eine Sitzgruppe aufgestellt. Ihr kleiner viereckiger Tisch hatte gespreizte Beine und bogenförmig vertikal strukturierte obere Zargen. Seine unteren Zargen waren gerade formiert und horizontal durchbrochen. Die Sitzmöbel bestanden aus zwei hohen durchgehend gepolsterten Ohrenfauteuils, einem Armlehnsessel, dessen Lehne und Sitzfläche ebenfalls gepolstert waren, sowie aus einem Stuhl mit hoher trapezförmiger Lehne. Den jeweiligen von der Firma Backhausen erzeugten Möbelbezugstoffen lagen Entwürfe Mosers zu Grunde.²⁹⁶

Die ausschließlich Hoffmann zugeordnete Möblierung dieses Saals ergab sich aus einem Kasten, einem Podest und einem Stuhl (Abb.81). Der seitliche Konstruktionsrahmen des Schrankes war konisch geformt und wies jeweils an seinen Seitenbrettern gerundete Durchbrechungen auf. Sein Fußteil war in Form eines

²⁹² Forsthuber, 1991, S.38

²⁹³ Breicha, Hevesi, 1984, S.139

²⁹⁴ Ebenda, S.145

²⁹⁵ Ebenda, S.145

²⁹⁶ Ebenda, S. 145

flachen Bogens ausgeschnitten. Er war in seinem unteren Drittel mit einer Tür und zwei Läden ausgestattet, ausgehend davon folgte ein durch zwei Regale unterteilter Bereich, der unten und oben geöffnet war und im Mittelteil zwei kleine schräg gestellte Türen aufzeigte. Der offene Aufsatz des Kastens ergab sich aus den höher geführten Vorder- und Rückwänden des Möbels. Diese waren vorne in Form eines Halbkreises ausgeschnitten und an der Rückseite gerade formiert und wurden seitlich durch horizontale runde Holzstäbe miteinander verbunden. Die zusätzliche Ornamentierung des Möbels bildeten eingelegte vegetabile Dekormotive. Der gepolsterte Stuhl hatte eine hohe mehrfach durchbrochene gerundete Rückenlehne und mit Messingmanschetten versehene Beine. Die runde Standfläche des Podestes wurde von einem flachen, nach unten konisch geformten Brett getragen, das in seiner Mitte oval durchbrochen war. Zur Stütze der Konstruktion wurde dieses von vier Holzstäben umfassen, die jeweils in Form einer flachen Rundung ausgeschnitten waren und in ein kreuzförmig gestaltetes Fußteil mündeten. Zur horizontalen Verbindung fungierten zwei Messingreifen, die sich innerhalb dieser Konstruktion befanden.

2. 17. 2. Das Kunstgewerbezimmer

Dieser Raum war im Ver Sacrum- Zimmer untergebracht, dessen Wanddekoration für die Dauer der Ausstellung von Moser verändert wurde, indem er die jeweiligen Raumecken mit drei farblich unterschiedlichen Varianten seines Stoffentwurfs „Hortensienlaube“ auslegte.²⁹⁷ Neben den von Wenzel Hollmann²⁹⁸ ausgeführten Interieurs Hoffmanns wurden hier auch weitere kunsthandwerkliche Exponate präsentiert.²⁹⁹

In den zeitgenössischen Zeitschriften ist von den Möbeln Hoffmanns lediglich eine Abbildung vorhanden, die ein Büffet und einen Hocker zeigt (Abb.82).³⁰⁰ Das Büffet bestand aus grauem amerikanischem Ahorn³⁰¹ und war in einer durchgehenden Bogenform gestaltet, wobei die Linienführung der Seitenwände jeweils eine zusätzliche flache Biegung aufwies. Das formal und stilistisch dominante Gestaltungselement des Interieurs bildete die entsprechend dazu zugeschnittene

²⁹⁷ Forsthuber, 1986, S.79

²⁹⁸ Dieser Tischlermeister, dessen Sohn Alois, Student von Hoffmann war, wurde wie Schmidt, aufgrund seiner qualitätsvollen Arbeitsweise von den bekanntesten Wiener Architekten beauftragt. In: Behal, 1981, S.60

²⁹⁹ Forsthuber, 1986, S.79

³⁰⁰ Kunst und Kunsthandwerk, Jg. II, 1899, S. 403

³⁰¹ Breicha, Hevesi, 1984, S.145

flache Vorderwand, die in ihrem oberen Bereich kreisförmig und ab der Mitte gerade durchbrochen war. Ihre verbliebenen seitlichen Flächen waren beidseitig mit ellipsenförmigen Öffnungen versehen, die jeweils in die offenen Ablageflächen der Seitenwände mündeten. Die kreisförmige Durchbrechung der Vorderansicht wurde mit einem Regal unterteilt, die gerade untere Öffnung war mit einem herausragenden Schrankelement versehen, das mit zwei Türen und einer Lade ausgestattet war. Die weitere Ornamentierung des Möbels ergab sich zum einem aus geschnitzten stilisierten Blumendekors, die den Öffnungen der Vorderseite folgten und zum anderen analog dem Schrank im grauen Saal aus floralen Einlagen. Der daneben befindliche Hocker hatte eine quadratische Sitzfläche und zwei flache konisch geformte Fußteile. Analog zum Büffet waren auch diese mit ellipsenförmigen Durchbrechungen versehen, die hier zusätzlich vertikal strukturiert waren.

2. 17. 3. Analytische Betrachtung

Ähnlich seiner schon besprochenen Ausstellungsprojekte offerierte auch diese Saalarchitektur Hoffmanns eine Orientierung an raumkünstlerische Argumente Olbrichs. Das zeigte zum einen die Positionierung der vier Wandpfeiler, durch die ein Teilbereich des Raumes eine der Skulpturenhalle entsprechende Strukturierung erlangte (Abb.79), und zum anderen die von Hoffmann verwendeten bogenförmigen Gestaltungselemente (Abb.80), die an die Olbrichschen Laibungen des Mittelsaals erinnerten (Abb.78). In der Relation zur pompösen Rauminszenierung Olbrichs, der sowohl durch seine voluminösen Bögen als auch durch reiche Stoffbemalungen einen antiken Monumentalraum imitierte,³⁰² erkennt man in der mit flachen hölzernen Bogenformationen ausgeführten Raumarchitektur Hoffmanns sowie der auf Deckenapplikationen reduzierten Ornamentierung des Saales wieder seine latente Neigung, ein im Verhältnis dazu schlichtes Raumprogramm zu präsentieren.

Dabei veranschaulichten sowohl die Brettartigen Ausführungen seiner Bögen als auch die darin einbezogenen Möbeln, dass Hoffmann sich hier wieder einer von ihm erstellten Gestaltungsintention bediente, die er den Anforderungen entsprechend umformulierte. Analog seiner früheren Entwürfe für den Jubiläumspavillon (Abb.3) gliederte Hoffmann auch diesen Saal mittels dreiviertelkreisförmiger Holzkonstruktionen in einzelne Bereiche. Übereinstimmend dazu mündeten ihre Abschlüsse in die Wangen darin integrierter und ähnlich formierter hoher Sitzbänke.

³⁰² Forsthuber, 1991, S. 39

Abweichende gestalterische Interpretationen zeigten sich sowohl in der stilistischen und formalen Ausführung der Bögen als auch in den plastischen und grafischen Wandstrukturierungen dieser Ausstellungsarchitektur. Gegensätzlich der schmucklos konzipierten Bogenwölbungen seiner frühen Studien gestaltete Hoffmann ihre Verläufe, ähnlich den Gestaltungselementen seiner Supraporte für die Kanzleieinrichtung (Abb.71) in einem teils zackig dynamischem Duktus und lässt damit wieder eine stärkere Bezugnahme zu formalen Aspekten Olbrichs erkennen. In den runden Durchbrechungen übernahm Hoffmann ein bereits von ihm angewandtes Dekorationsprinzip. Different zur Konzeption des Jubiläumspavillons (Abb.3), dessen rasterartig strukturierte Wandflächen und friesartig angeordneten Ornamentierungen eine Nähe zu klassizistischen Gestaltungskomponenten Wagners aufwiesen, akzentuierte Hoffmann hier nur die oberen und unteren Raumbegrenzungen sowie die Verläufe der jeweiligen Wandpfeiler der Halle mit flachen Holzleisten. Beispielgebend dafür sind seine Raumstrukturierungen zu sehen, die englischen Vorlagen folgten und bereits in der Gestaltungsweise des Ver Sacrum- Zimmers zum Ausdruck kamen (Abb.8). Ebenfalls abweichend zu den vorausgegangenen Studien erfolgten auch die Deckenornamentierungen dieser Halle frei von jeglicher plastischer Gliederung und wiederholten in einem linearen Duktus die Formen der Bögen und lassen damit eine stärkere Verarbeitung von Dekorationsaspekten des Art Nouveau und eine eventuelle Anlehnung an Darstellungsweisen Hortas erkennen (Abb.31). Der von Hevesi assoziierte Wohnzimmercharakter³⁰³ dieser Raumkomposition Hoffmanns ist zum einen aufgrund der einfachen Konstruktionsweise seiner Raumarchitektur und der reduzierten Wandornamentierung und zum andern auch aufgrund der zwanglosen Aufstellung der hier formal und stilistisch unterschiedlich gestalteten kunsthandwerklichen Ausstellungsexponate nachvollziehbar.

Von den im Grauen Saal präsentierten Möbeln (Abb.80) ist die Konzeption des Vasenständers Hoffmann zuzuordnen, da er in seiner Ausführung den Podesten des Ver Sacrum- Zimmers ähnelt (Abb.8). Auf seinen Entwurf sind auch der Tisch und der Stuhl der Sitzgruppe zurückzuführen, da man formale Parallelen in den von ihm konzipierten Möbeln für die erste Vorzimmereinrichtung der Secession erkennen kann (Abb.50). Einen Rückgriff Hoffmanns auf bereits verwendete Gestaltungsaspekte verrät auch die konische Formgebung des dort befindlichen

³⁰³ Breicha, Hevesi, 1984, S. 145

Schranks, dessen rund ausgeschnittener Fußteil Analogien zum Kasten der Ateliereinrichtung Mosers aufweist (Abb.27). Sein offener Aufsatz gleicht hingegen in leicht abgewandelter Form den Abschlüssen der Eckverbauung der Kanzlei Brix (Abb.71). Eine starke künstlerische Bezugnahme Hoffmanns zu Dekorationsprinzipien des Art Nouveau offerierten auch die zahlreichen in die Holzfläche eingelegten vegetabilen Ornamentierungen dieses Interieurs. Diese spezifischen formalen und stilistischen Gestaltungsmittel, die bereits in dominierender Weise einige seiner Möbelkonzeptionen für die Kanzlei kennzeichneten, bestimmten auch die Darstellung seines im Kunstgewerbezimmer ausgestellten Büffets (Abb.82). In der kurvigen Silhouette des Möbels sowie in den gebogenen und kreisförmigen Durchbrechungen erkennt man konzeptionelle Parallelen zu zeitgleich von Olbrich entwickelten Interieurentwürfen. Als Vergleichsbeispiele sind zum einen die von ihm ausgeführte Skizze für das Schlafzimmer David Berls (Abb.83) und zum anderen die Studie einer Zimmereinrichtung der Villa Stift anzuführen (Abb.84). Hier weist der Schlafzimmerschrank Olbrichs (Abb.83) sowohl in der äußeren mehrfach gekurvten Formgebung als auch in der Gestaltungsweise der teils runden und teils ovalen aus der flachen Deckplatte herausgeschnittenen Öffnungen maßgebliche Übereinstimmungen zur Büffetkonzeption Hoffmanns auf. Weitere konstruktive Analogien zu Möbelaufbauten Olbrichs erkennt man auch in einer von ihm entworfenen Kredenz für die Villa Stift (Abb.84). Ähnlich der Gestaltungsweise des Regalelementes dieses Interieurs, das durch das Hervortreten mit der Möbeloberfläche keine homogene Verbindung einging³⁰⁴, blieb auch das von Hoffmann in den Korpus gesetzte geradlinig gestaltete Schrankelement des Büffets klar definierbar.

Obwohl die formalen und konstruktiven Ausdrucksweisen Hoffmanns eine große Nähe zu den aufgezeigten Beispielen Olbrichs demonstrieren, erkennt man in den dekorativen Gestaltungskomponenten beider Architekten unterschiedliche Haltungen. Wie in früheren Interieurausführungen wies auch dieses Möbel Hoffmanns, im Vergleich zu den reichen naturalistischen Dekormotiven der Interieurentwürfe Olbrichs, eine sich davon abhebende, stark stilisierte und reduzierte Ornamentierung auf. Einen zusätzlichen dekorativen Effekt erzielte Hoffmann in dieser Konzeption vor allem auch durch das von ihm ausgewählte Holz,

³⁰⁴ Behal, 1981, S.12

dessen Maserung und natürliche graue Färbung hier ebenso wichtige Faktoren für das ästhetische Erscheinungsbild des Möbels bildeten.

Eine mögliche englische Beeinflussung Hoffmanns erkennt man im Aufbau des Blumenständers des Grauen Saals, dessen konstruktive Auffassung mit einem schon 1897 im Studio³⁰⁵ vorgestellten kleinen Tisch von Macintosh vergleichbar ist, da auch hier die einzelnen teils gebogenen Gestaltungselemente des Möbels verschachtelt ineinander gesteckt wurden. (Abb.85)

Schlussfolgernd ist festzuhalten, dass sowohl in der von Hoffmann als auch in der von Olbrich erstellten Raumarchitektur die Bogenform zum dominierenden Gestaltungsmittel erhoben wurde. Wie in seinen vorangegangenen Ausstellungskonzeptionen bezog Hoffmann auch hier Gestaltungsimpulse Olbrichs in Form von Zitaten in sein Raumprogramm ein.

Für den konstruktiven Aufbau der Halle übernahm er allerdings ein bereits von ihm erstelltes Gestaltungsschema, das er dem Kontext entsprechend neu formulierte. Konträr zu den vormals klassizistisch inspirierten Struktur- und Ornamentierungsprinzipien seiner Entwürfe für den Jubiläumspavillon, die eine Nähe zu Wagner erkennen ließen, erinnert das reduzierte Gliederungssystem dieser Ausstellungsarchitektur an das des Ver Sacrum- Zimmers und damit an englische Vorlagen.

In den frei von jeglicher Strukturierung aufgetragenen linearen Ornamentierungen der Decke folgte er belgischen Beispielen.

Seine im Vergleich zu Olbrich nüchterne Saalinterpretation spiegelte ein für ihn bezeichnendes Gestaltungskriterium wider, Ausstellungsräume klar zu gliedern und dekorative Gestaltungselemente stark zu reduzieren, um auch hier den zahlreichen Exponaten genügend Freiraum für eine optimale Präsentation einzuräumen.

Konform mit den Bogenformationen und den damit korrespondierenden Dekormotiven seiner Saalarchitektur wurden auch bei einigen der ausgestellten Möbel Hoffmanns diese formalen und stilistischen Gestaltungsaspekte zu leitenden Ausdrucksmitteln. Parallele Tendenzen zur Konzeption seines Büffets erkennt man vor allem in zeitgleich von Olbrich entworfenen Interieurstudien, die sowohl in ihrer Formensprache als auch in der Konstruktion große Parallelen mit seiner Ausführung aufzeigten. Analog seiner Raumkomposition wies auch die dekorative Gestaltungsweise dieses kunsthandwerklichen Exponats eine im Vergleich zu den

³⁰⁵ The Studio, Vol. 11, 1987, S. 203

Entwürfen Olbrichs reduzierte Ornamentierung auf und repräsentierte damit wieder ein künstlerisches Charakteristikum Hoffmanns.

2. 18. Portal und Geschäftsraumkonzeption „Apollo“

Dieses heute nicht mehr erhaltene Geschäftslokal, das Hoffmann für die österreichische Seifensieder Gewerkschaft konzipierte, befand sich am Hof im ersten Bezirk in Wien.³⁰⁶ Die Baubewilligung für das Geschäft, das dem Kunstmäzen Felix Fischer gehörte, erfolgte Anfang Juni 1899. Für die Durchführung der Baumeisterarbeiten war Hoffmanns ehemaliger Studienkollege und Freund Franz Krásny³⁰⁷ zuständig.³⁰⁸

2. 18. 1. Portal und Geschäftsraum

Der Portalaufbau ergab sich aus einer Metall - Glas -Konstruktion in Form eines linear stilisierten Blumenbogens, der vor die bereits bestehende verglaste Öffnung des Gebäudes gesetzt wurde (Abb.86). Seiner Form folgend rankten sich Stängel und Blüten bis zur Bogenwölbung empor, unter der das Wappenschild des Geschäftes befestigt war. Hinter der Auslagenscheibe befand sich ein von Moser entworfenes polychromes Glasgemälde.

Übereinstimmend zur formalen Auffassung des Eingangs waren alle vier Seiten des Geschäftsraumes mit bis zur Decke reichenden Bogenkonstruktionen versehen, die aus rot gebeiztem Nussholz bestanden.³⁰⁹ (Abb.87a, Abb.87b) Dabei waren sowohl die rechte Wand als auch die hinterste Wand des Raumes mit jeweils zwei parallel verlaufenden Bögen ausgestattet, zwischen denen Schaukästen für Waren eingebaut waren. In zwei Drittel der Raumhöhe befanden sich an ihren jeweiligen Verläufen Konsolen aus geschnitzten Blättermotiven, die mit der dahinter liegenden Wand verbunden waren. Diese floralen Motive wiederholten sich auch an den Wänden in Form linear stilisierter, aus Stuck ausgeführter Ornamentierungen. In der Mitte der linken Wand befand sich ein aus flachen Holzleisten gebildeter und oben gebogen formierter Rahmen, dessen eingeschriebener Kreisbogen die Hinweistafel

³⁰⁶ Sekler, 1982, S.258

³⁰⁷ Schon 1897 beteiligte sich Hoffmann mit Krásny an einem Wettbewerbsprojekt für ein Bankgebäude in Prag, dessen Entwurf sie gemeinsam ausführten. In: Ebenda, 27f. Der fünf Jahre ältere Krásny war als Bauunternehmer tätig und führte als dieser auch die ersten Hoffmann- Villen auf der Hohen Warte aus. In: Sekler, 1982, S. 29

³⁰⁸ Ebenda, S. 31

³⁰⁹ Das Interieur I, 1900, S. 24

Parfümerieabteilung und die Schutzmarke der Firma zur Schau stellte. Das davor aufgestellte Verkaufspult verlief parallel dazu und setzte sich dann in einer Biegung um den in der Mitte des hinteren Raumabschnitts befindlichen Mauerpfeiler fort. Diese Krümmung wiederholte sich in den analog dazu aufgestellten Stellagen, deren Türöffnung in der Mitte mit einem Rahmen versehen war, der formal dem der linken Wand entsprach. Die weitere Einrichtung des Raumes bestand aus quadratischen Hockern mit kreisförmig durchbrochenen Zargen und hohen gepolsterten Lehnstühlen, zwischen denen eine mit einem gerundeten Aufsatz bekrönte Vitrine (Abb.88) stand, deren darin ausgestellte Kerzen in orgelartiger Komposition angeordnet waren. Die Beleuchtungskörper des Geschäftsraumes ergaben zahlreiche mit gläsernen Glockenschirmen ausgestattete Glühlampen, die mittels langer dünner Drähte weit in den Raum ragten.

2. 18. 3. Analytische Betrachtung

Wie in der Gestaltungsweise seiner vorangegangenen Ausstellungsarchitektur (Abb.80) wurde auch in dieser Portal- und Innenraumkonzeption die Bogenform zum Richtung weisenden künstlerischen Ausdrucksmittel Hoffmanns. Konzeptionelle Übereinstimmungen lassen sich sowohl zu dieser Ausstellungsgestaltung als auch zu künstlerischen Kriterien des belgischen und französischen Art Nouveau feststellen.

Das Aufgreifen einer Gestaltungsvorlage Hortas veranschaulichte vor allem die von Hoffmann in einer Kombination aus Eisen und Glas ausgeführte Konstruktion des Portals. In diesen von ihm erstmals verwendeten Werkstoffen erkennt man sowohl formal als auch stilistisch große Parallelen zu den bereits zwischen 1893 und 1897 aus unverkleideten Eisenelementen ausgeführten Innenraumstrukturierungen des Hauses Tassel (Abb.31) sowie der Eingangshalle des Hôtels van Eetvelde in Brüssel (Abb.89).³¹⁰ In beiden angeführten Beispielen erfolgten diese mittels filigraner Metallformationen, die nach Pflanzenmotiven gestaltet waren. Analogien zur Bogengestaltung des Portals zeigten vor allem die ebenfalls mit Blüten bekrönten Eisenelemente des Hôtels van Eetvelde. Abweichend zu den naturalistisch bewegten Darstellungen Hortas wurden die Eisenelemente von Hoffmann in flächige stark stilisierte Formen übertragen und die jeweiligen Blütenmotive nur aus den Umrisslinien gebildet. In ihrer flachen Ausführung und Betonung der Umrisse

³¹⁰ Cremona, 1966, Abb. 88/89

erinnern sie stilistisch an die Dekorationsmotive der Supraporte seiner vorangegangenen Kanzleiausstattung Brix (Abb.71). Den transparenten Charakter des Portalbogens erzielte Hoffmann vor allem dadurch, dass er die Blumenformationen teils offen beließ oder mit gefärbten Glasscheiben versah, um die daraus resultierenden Farbeffekte in die Innenraumkonzeption einzubeziehen. Gesteigert wurde dieses Anliegen noch durch das dahinter liegende Glasgemälde Mosers, das weitere farbige Akzente erzeugte. Auch dieser Intention Hoffmanns lag eine Gestaltungsvorlage Hortas zu Grunde, der farbige Glaseinlagen wie am Beispiel seiner Deckenkonstruktion für das Hotel Evetvelde (Abb.89), dazu nützte, Licht- und Farbstimmungen in Raumgestaltungen einfließen zu lassen.

In den hölzernen flachen Bogenformationen des Geschäftsraumes wie auch in den darin integrierten Möbeln griff Hoffmann wieder auf ein bereits erstelltes Gestaltungsschema zurück, das er bereits für die Konzeption der Ausstellungsarchitektur der vierten Secessionsausstellung (Abb.80) anwandte und hier dem Kontext entsprechend neu interpretierte.

Eine Reflexion für diese unkonventionelle innenarchitektonische Lösung ergab für Hoffmann möglicherweise auch eine zeitgleich von van de Velde konzipierte Ausstattung eines Tabakgeschäftes in Berlin (Abb.90),³¹¹ da auch in diesem Lokal die Raumkomposition von hölzernen Bogenelementen mit darin eingefassten Möbeln bestimmt wurde. Übereinstimmungen zu den flächigen Ausführungen Hoffmanns erkennt man nur in den analog dazu konstruierten hölzernen Bogenwölbungen des Tabakgeschäftes. Ganz unterschiedlich gestaltete van de Velde die davon ausgehenden ebenfalls parallel geführten Verläufe in einer rippenförmigen Struktur, in denen die Seiten der jeweiligen Regale symbiotisch Teil ihrer räumlichen Linienführung wurden. Different zur Gestaltungsweise van de Veldes, dessen Bogenelemente sich dem Duktus der Wand und den entsprechend dazu gestalteten Maueröffnungen anschmiegen und so mit der Bausubstanz zu einer Einheit verschmolzen, überspannten die großformatigen flachen Dreiviertelkreisbögen Hoffmanns, unabhängig von dieser, zeltartig den Raum und durchbrachen dabei sogar den Mauerpfeiler im hinteren Raumabschnitt. Konform zur Gestaltungsweise seiner zuvor konzipierten Ausstellungsarchitektur erhielten auch hier die hölzernen Konstruktionen eine der Bausubstanz übergeordnete raumbildende Funktion, da sie jeweils vor die rechtwinkligen Wände des Raumes gesetzt wurden. Entsprechend

³¹¹ Sembach, 1996, S. 56

dazu erzielte Hoffmann auch den apsidialen Raumabschluss des hinteren Geschäftsbereichs nur durch bogenförmig aufgestellte Einbauten.

Die divergenten Haltungen beider Künstler erkennt man nicht nur im strukturellen Aufbau der hölzernen Formationen und in ihren unterschiedlichen räumlichen Auffassungen, sondern auch in der Gestaltungsweise der Einbauten. Gegensätzlich zu den homogen in die Bogenverläufe integrierten Regalelementen van de Veldes, die der Bewegung der Bögen folgten, wurden die gerade formierten Möbeleinbauten Hoffmanns analog zu den Positionierungen der Sitzbänke seiner Ausstellungsarchitektur (Abb.80) zwischen ihre Verläufe gesetzt. Allerdings wurden sie hier nur mit den jeweiligen Fußleisten in die Formationen integriert und somit kaum von der Dynamik der Bögen erfasst. Die formal geradlinigen Ausführungen der Einbauten, deren Fußteile aus flachen Leisten gebildet wurden, erinnern an seine vorangegangenen Möbelkonzeptionen der Kanzlei Brix. (Abb.71) Wie bereits in früheren Raumausstattungen strukturierte Hoffmann im Vergleich zu van de Velde sowohl die Bogenformationen der Seitenwände als auch die einzelnen Einbauten mit zahlreichen vertikalen und horizontalen Gestaltungselementen. Diese für ihn typische Tendenz, Interieur zu gliedern, zeigten einerseits die mit vertikalen Holzstreben und Rahmenelementen in einem jeweils dreiteiligen Rhythmus strukturierten Bogenformationen der Seitenwände des Verkaufsräumes und andererseits auch die reichen horizontalen Unterteilungen der Einbauten in geschlossene und offene Bereiche. Eine eventuelle Anlehnung an eine Möbelkonzeption van de Veldes veranschaulichte nur die ebenfalls mit einem flach gebogenen Aufsatz bekrönte Schauvitrine Hoffmanns (Abb.88), in der, übereinstimmend zu dem hinter dem Verkaufspult befindlichen Regalelement des Tabakgeschäftes, Waren präsentiert wurden (Abb.90).

Unterschiedlich zu den Dekorationsmotiven der Bögen und dem linearen Flächenmuster der Wände van de Veldes, die völlig abstrakt gehalten und keine Verbindung zu Formen aus der Natur erkennen ließen, wiesen sowohl die geschnitzten Dekorationsmotive der Konsolen Hoffmanns als auch die Wandornamentierungen des Geschäftsraumes konform zu seiner Portalkonzeption starke naturalistische Bezüge auf. Diese plastisch ausgearbeiteten Gestaltungsmittel setzte Hoffmann als kontrastierende und belebende Akzente zu den glatten Möbeloberflächen und der einfachen Wandgestaltung ein. Abermals große Parallelen zeigen sich auch hier zu Gestaltungskomponenten Hortas, da die großflächig auf die

Wände aufgetragenen Stuckreliefs von Hoffmann in ihrer linearen Ausführung und auch in ihrem dynamischen, weit ausschwingenden Duktus an die grafischen Wandornamentierungen des Hauses Tassel erinnern (Abb.31). Die Blattschnitzereien der flachen Konsolen an den Bogenverläufen weisen in der Art ihrer Anbringung wie auch in ihrer plastischen Darstellungsweise Analogien zu den floralen Dekorationen von Louis Bonnier auf, die dieser bereits 1895 für die Portalgestaltung des Salon de l'Art Nouveau in Paris entwarf (Abb.91).³¹²

Die Dominanz gekurvter Formen in dieser Geschäftseinrichtung Hoffmanns bezeugen nicht nur die von ihm verwendeten Bogenelemente und die entsprechend dazu gestalteten Wandornamentierungen, sondern auch der Verlauf des Verkaufspultes. Seine Länge und Biegung offerierten zum einen die hohen Funktionalitätsansprüche Hoffmanns und zum anderen wurden sie auch als raumkünstlerische Mittel eingesetzt, um sowohl die Tiefe des Raumes als auch seinen apsidialen Abschluss zu betonen. Die geradlinige Konstruktion des Pultes, seine aus rechteckigen Füllungen gebildeten Ornamentierungen wie auch seine obere Begrenzung aus hellen Marmorplatten lässt eine mögliche Rezeption Hoffmanns von einer vorausgegangenen Ausführung von Loos erkennen, die dieser für das Café Museum (Abb.92) konzipierte. Analogien zu dieser Lokalgestaltung zeigten auch die in großer Anzahl und weit in den Raum ragenden ebenfalls mit kleinen Glasschirmen ausgestatteten Glühbirnen, durch die Hoffmann konform zu Loos den modernen Ansprüchen Folge leistend eine effektive elektrische Ausleuchtung der einzelnen Bereiche des Geschäftsraumes erzielte.

Einen Rückgriff Hoffmanns auf eigene Gestaltungsvorlagen belegen sowohl die Konzeptionen der Hocker, die an seine Ausführungen der Vorzimmereinrichtung in der Secession (Abb.50) verweisen, als auch die gepolsterten Armsesseln, die in der Gestaltung der hohen Lehnen und Seitenwangen formal den Sitzbänken der vierten Secessionsausstellung folgten (Abb.80).

Übereinstimmend zu seiner vorangegangenen Ausstellungsarchitektur zeigten auch die Gestaltungskomponenten dieser Portal- und Geschäftskonzeption eine wesentlich stärkere formale und stilistische Anlehnung Hoffmanns an Vorbilder des Art Nouveau. Die bogenförmigen, aus Eisen und Holz bestehenden Gestaltungsvorlagen von Horta und van de Velde, die jeweils plastisch ausgeführt waren und Bewegung suggerierten, wurden auch hier in die für ihn charakteristische

³¹² Midnat, 1999, S.161

flächige Formensprache übersetzt und wiesen gegensätzlich der angeführten Beispiele eine statischere Haltung auf.

Weitere für Hoffmann bezeichnende Gestaltungsprinzipien erkennt man sowohl in den jeweils dreiteilig gegliederten Bogenformationen als auch in den horizontal reich strukturierten Einbauten.

Eine neue von Horta übernommene gestalterische Intention Hoffmanns offerierte zum einen die Einbindung von Lichtstimmungen in eine Raumgestaltung durch gefärbtes Glas und zum anderen auch die Wandornamentierungen, die hier im Vergleich mit seinen früheren schematisch angeordneten Ausführungen großflächig und frei von jeder Gliederung die Flächen des Raumes überzogen.

Parallele Gestaltungsaspekte zu dem von Loos konzipierten Cafe Museum belegen sowohl der konstruktive Aufbau des Verkaufspultes als auch die moderne umfassende elektrische Beleuchtung des Lokals.

2. 19. Außen und- Innenadaptierung des Landhauses „Bergerhöhe“

Bereits einen Monat nach Baubeginn des Apollo Geschäftes erfolgte die Baubewilligung³¹³ der von Hoffmann geplanten architektonischen und innenarchitektonischen Umgestaltung des ungefähr 350 Jahre alten Bauernhauses³¹⁴ von Paul Wittgenstein. Das als Jagdhaus und privaten Rückzugsort erstellte Anwesen, das neben dem Haupthaus auch ein von Hoffmann neukonzipiertes Stallgebäude und einen kleinen Keller umfasst, befindet sich auf einer Anhöhe in einem Waldgebiet, das zur Marktgemeinde Hohenberg in Niederösterreich gehört. Sowohl die äußere Form des Hauses als auch der größte Teil der Innenausstattungen ist dank der späteren Besitzer bis heute beinahe unverändert erhalten geblieben.³¹⁵

Paul Wittgenstein, ein Bruder Karls, der wie schon erwähnt, einer der wichtigsten Finanziere der Secession und ein typischer Repräsentant des liberalen Wiener Mäzenatentums war, leitete zu diesem Zeitpunkt das nahe gelegene Eisenwerk in St. Aegyd. Seine enge Verbindung zum Secessionkreis ergab sich nicht nur aufgrund

³¹³ Nach den Angaben des unvollständig erhaltenen Bauprotokolls des Einreichplans, der im Gemeindeamt Hohenberg aufliegt, erfolgte diese am 19. Juli 1899. Dem Baubericht ist zu entnehmen, dass das Haus schon 1887 vom damaligen Besitzer Stefan Vetter erstmalig umgestaltet worden war. Bereits ein Jahr später wurde von diesem ein daneben befindliches Stallgebäude errichtet, das im Zuge des Besitzerwechsels ebenfalls 1899 neu erstellt wurde. Zu diesem Zeitpunkt erfolgte auch die Errichtung des kleinen Kellers, der sich wie das Stallgebäude etwas abgelegen vom Wohnhaus befindet.

³¹⁴ Diese ungefähre Datierung basiert auf den Aussagen der heutigen Besitzer.

³¹⁵ Diese Tatsache ist auch deshalb hervorzuheben, da das Haus bis heute nicht unter Denkmalschutz steht.

dieser familiären Tradition, sondern auch durch seine eigenen künstlerischen Ambitionen. Er war nicht nur Industrieller, sondern auch begabter Literat und Porträtist und pflegte Freundschaften mit den secessionistischen Malern Bacher, König und Lenz.³¹⁶

Für Hoffmann bedeutete dieser Auftrag für eine komplette Um- und Durchgestaltung eines Gebäudes einen weiteren Initiationspunkt für seine Karriere als Architekt und Innenraumgestalter, da er hier erstmals seine schon 1897 propagierten Forderungen für die Gestaltung eines im gesamt-kunstwerklichen Sinne ausgerichteten modernen Landhauses verwirklichen konnte. Die nach diesem Bauvorhaben aufrechterhaltene Verbindung Hoffmanns zur Familie Wittgenstein belegen die späteren von ihm konzipierten Bauten und Innenraumausstattungen für ihre Familienmitglieder.³¹⁷

2. 19. 1. Die baulichen Veränderungen und die Fassadengestaltung

Im Zuge der architektonischen Neuadaptierung wurden dem bestehenden eingeschossigen rechteckigen Bau (Abb.93) ein Badezimmer, ein Eingangsvorbau (Abb.94) sowie eine Holzveranda (Abb.95) angegliedert, die sich bis zum Dachgeschoss zog, das mit einem hohen Giebeldach ausgestattet und teilweise ausgebaut wurde. Diese befindet sich an der nach Westen ausgerichteten Schmalseite des Hauses und hat ein offenes Untergeschoss, das aufgrund des abschüssigen Geländes mit einem Steinsockel angehoben wurde und beidseitig durch Stufen erreichbar ist. Davon ausgehend tragen vier kantige Pfeiler das Obergeschoss. Ihr offener Bereich ist mit einem vertikal strukturierten Geländer und einer eingebauten Sitzbank mit bogenförmiger Lehne ausgestattet, deren Form sich in den Holzstreben, die den oberen Verläufen der Pfeiler eingeschrieben wurden, wiederholt. Ihr Obergeschoss ist mit einer breiten Fensterfront, die sich aus vier aneinander gereihten jeweils quadratisch strukturierten Schiebefenstern zusammensetzt, geschlossen.

Der Eingangsvorbau (Abb.94) an der Nordseite des Gebäudes hat einen nahezu quadratischen Grundriss. Seine Vorderansicht wird von einem großformatigen Portal beherrscht, oberhalb dessen das Luther Zitat:“ Das Haus des Friedens in Stille“

³¹⁶ Sekler, 1982, S. 33

³¹⁷ Bereits ein Jahr später errichtete Hoffmann im Auftrag von Karl Wittgenstein zwei Forstgebäude in Hohenberg, und für Paul Wittgenstein zwischen 1902 und 1903 die ebenfalls dort befindliche evangelische Kirche mit dem dazugehörigen Pfarrhaus. 1906 stattete Hoffmann im Auftrag von Paul eine Wohnung im sechsten Bezirk in Wien aus, und 1912 erfolgte die Ausführung eines Grabmals. 1916 errichtete Hoffmann für dessen Schwägerin Helene Hochstetter eine Villa auf der Hohen Warte in Wien, deren gesamte Innenausstattung ebenfalls von ihm konzipiert wurde. In: Sekler, 1982, S. 33 f., S. 43

geschrieben steht. Die Eingangstür, die sich zwischen zwei schmalen Seitenteilen befindet, ist wie diese, bis auf ein Drittel ihrer Höhe geschlossen gestaltet. Ihr oberer Aufbau bildet sich entsprechend ihrer Seiten aus quadratisch strukturierten verglasten Feldern, die sich einreihig auch über die gesamte Breite der Portalanlage fortsetzen. Analog dazu sind auch die breiten Fensteröffnungen der Seitenwände des Vorbaus gegliedert. Die ursprünglichen zwei Kastenfenster, die sich links neben dem Eingang befanden, wurden durch eine breitgelagerte niedrigere, dreiteilige Fensteröffnung ersetzt. Ihr Mittelteil, der nur an den Seiten mit Sprossen unterteilt ist, wird von durchgehend quadratisch strukturierten Seitenteilen flankiert.

Der kleine rechteckige Zubau für das Badezimmer, der mit einem Fenster versehen wurde, befindet sich an der Südseite des Hauses.

Konform zu den schon besprochenen Fensterkonzeptionen wurden die beibehaltenen hochrechteckigen Fensteröffnungen des Hauses teilweise mit Sprossen in quadratische Felder unterteilt. Ihre jeweils grün gestrichenen Außengitter bestehen aus vertikalen, nach innen konkav gebogenen Eisenstäben, die an ihren oberen und unteren Verläufen mit horizontalen Stäben überschnitten werden.

Durch Holzlatten, die vertikal in die bereits verputzten Wände eingesetzt wurden, erhielten die Wandflächen des Dachgeschosses ein vorgetäushtes Holzfachwerk, das wie die übrigen äußeren Holzteile des Gebäudes grün gefärbt ist (Abb.94). Der ebenfalls grün gestrichene Sockel besteht wie auch die blau gefärbten Flächen der Außenfassade aus einem grobkörnigen Verputz. Die verbliebenen glatt verputzten Wandflächen sind weiß gestrichen.

2. 19. 2. Die baulichen Maßnahmen im Gebäudeinneren und die neue Raumaufteilung (Abb.96),(Abb.97)

Durch einen korbogenförmigen Mauerdurchbruch wurden die ehemalige Kammer und Stube im Erdgeschoss zu einem Raum zusammengefasst.³¹⁸ Ausgehend von dieser Öffnung wurde an der Schmalseite des Raumes in axialer Ausrichtung eine Tür errichtet, die ins Badezimmer führt. Die vormals zweite Fensteröffnung der Stube wurde vermauert. Des Weiteren erfolgte eine Umwidmung der einzelnen Funktionsbereiche im Erdgeschoss. So wurde die Küche, die sich ursprünglich im Mitteltrakt des Hauses befand, in die geräumigere Speisekammer verlegt und ihr

³¹⁸ Der Beschreibung des Bauprotokolls zufolge wurde der große bogenförmige Mauerdurchbruch der tragenden Wand durch den Einsatz einer Eisenbahnschiene ermöglicht.

vormaliger Bereich als Esszimmer adaptiert. Die ins Obergeschoss führende Holztreppe wie auch ihr Geländer wurden erneuert. Im Dachgeschoss wurde eine Holzwand aufgestellt, die den dort befindlichen kleinen Vorraum vom Dachboden trennt. Eben da wurde auch ein Schlafzimmer errichtet, durch das man in den geschlossenen Verandavorbau gelangt.

Von den hier angeführten Raumkonzeptionen sind im Erdgeschoss der Eingangsbereich, das Vorzimmer und der Hauptraum nahezu unverändert, die Einrichtung der Küche und des Badezimmers teilweise erhalten. Im ausgebauten Dachgeschoss, das insgesamt zwei Räume beherbergt, bestehen noch die ursprüngliche Vorraumkonzeption und die Schlafzimmerausstattung sowie die der Veranda. Die Ausführung aller Holzarbeiten des Gebäudes oblag der Wiener Tischlerfirma von Anton Pospischil.³¹⁹ Wer die Baumeisterarbeiten für den Umbau ausführte geht aus dem Bauprotokoll nicht hervor.

2. 19. 3. Die Raumkonzeptionen im Erdgeschoss

Im Inneren des Eingangsbereichs ist die Decke mit einer flachen wellenförmig abgeschlossenen Holzverkleidung (Abb.98a) versehen, die wie alle Holzelemente dieses Raumes grün gestrichen ist. Sowohl die zwei Fenster als auch die beiden Türen sind durch schmale Holzleisten gerahmt (Abb.98b, Abb.98c). Ausgehend davon erfolgte eine entsprechend dazu ausgeführte horizontale und vertikale Gliederung der weißen Wandflächen in unterschiedlich hohe rechteckige Felder, aus deren Verläufen an beiden Seitenwänden des Raumes schmale Sitzbänke hervorgehen. Diese werden zum Eingang hin jeweils mit einem darin integrierten hohen trapezförmig verlaufenden Podest begrenzt, das an den Seiten rund durchbrochen ist. Die zweiflügelige Innentür ist konform zum Eingang teils geschlossen gestaltet und darüber in quadratische verglaste Felder unterteilt, die auch die Strukturierung der darüber befindlichen bogenförmigen Öffnung bilden. Der Fußboden besteht wie in allen Räumen des Hauses aus einfachen Eichenbrettern.

Der anschließende Vorraum ist von einer rot gebeizten Vertäfelung umgeben, die sowohl eine Sitzbank als auch die Treppenkonstruktion einschließt (Abb.99). Der obere Verlauf des Treppengeländes ist analog der Banklehne mit vertikalen Holzstreben strukturiert. Ihr unterer Verlauf ist wie auch die dazwischen gesetzten nahezu quadratischen Holzbretter in Form flacher Biegungen gestaltet und mit

³¹⁹ Sein Sohn wurde später ebenfalls ein Schüler Hoffmanns. In: Sekler, 1982, S. 240

Ornamentierungen aus linear stilisierten Blumenmotiven versehen, die stilistisch mit den ebenfalls gemalten Dekorationen am hölzernen Geschossübergang korrelieren (Abb.100).

Links neben dem Treppenhaus befindet sich der Hauptraum des Hauses, der anhand der Durchbrechung in zwei Funktionsbereiche unterteilt ist (Abb.101). Sein vorderer größerer Abschnitt ist mittels eines grünen Eckkachelofens beheizbar und als Wohnstube konzipiert, der daran anschließende hintere fungiert als Schlafbereich (Abb.102). Zur Trennung beider Abschnitte dient ein Vorhang, der aus zwei alternierend gefärbten und gemusterten Stoffen genäht wurde und dessen Seite hier ein blau grünes florales Dekor aufzeigt.

Die Wohnstube ist in zwei Drittel ihrer Raumhöhe mit einer Vertäfelung aus grünlich gebeizter Fichte umgeben, deren Strukturierungen in rechteckige Felder aus Füllungen gebildet werden, in denen an der Längswand Stiche von Dürer eingefasst sind (Abb.103). Ihr Abschluss erfolgt geradlinig und ist nur entlang der Tür und Fensteröffnung in Form gebogen geformter Zierverkleidungen höher gezogen. Oberhalb der Eingangstür (Abb.104) in einem Feld der Supraporte befinden sich die in Kupfer ausgeführten Initialen des Bauherrn, die danebenliegende Sockelzone birgt die darin eingravierten Initialen Hoffmanns und die Jahreszahl 1899. In die Holzvertäfelung sind sowohl schmale, teils offene und teils geschlossene gerade formierte Möbelemente als auch Einbauschränke integriert. Daraus hervor geht auch eine große dreiviertelkreisförmig ausgeschnittene Verbauung, die sich parallel vor der dreiteiligen Fensteröffnung befindet und eine Nische bildet (Abb.105). Sie beinhaltet einen rechteckigen Klappstisch und zwei mit hellem Rauleder gepolsterte hohe Armsessel, deren jeweilige vordere Wangen in die Bogenformation einbezogen sind. Rechts neben der Sitznische befindet sich ein analog dazu bezogenes Sofa (Abb.101). Die weitere bewegliche Möblierung des Raumabschnittes besteht aus grün gebeizter Eiche. Die Sitzgruppe, die ursprünglich auf einem großen Schaffellteppich aufgestellt war, umfasst einen rechteckigen Tisch, der seitlich zwei Klappvorrichtungen und breite Zargen aufweist und dessen Beine quadratisch abgeschlossen sind. Die dazugehörigen Armsessel haben breite halbkreisförmige, jeweils mit einem Griffloch durchbrochene Lehnen, die durch runde Sprossen mit der Sitzfläche verbunden werden. Ihre ebenfalls sprossenartigen Zargen sind diagonal den ausgestellten runden Sesselbeinen eingeschrieben. Der geradlinig gestaltete Schreibtisch an der Längswand hat halbkreisförmig ausgeschnittene Seitenbretter

(Abb.103). Seine Beine sind entsprechend denen des Tisches mit quadratischen Abschlüssen versehen. Analog seinen Seiten ist auch der offene Mittelteil seines gerade formierten Aufsatzes dreiviertelkreisförmig ausgeschnitten und seitlich jeweils mit einer Tür ausgestattet. Diesem Möbel ist ein aus Rauhleder gepolsterter Armsessel vorgestellt, dessen gebogene Lehne am Sesselrücken tiefer gezogenen ist und durch die höher geführten, mit Messingmanschetten ausgestatteten Sesselbeine mit den Sitzrahmen verbunden wird. In der Ecke des Raumes steht ein kleiner Beistelltisch mit Lade, dessen Seitenbretter vertikal durchbrochen sind. Zu beiden Seiten der Maueröffnung geht die Wandvertäfelung in eine Verbauung der Bogenlaibungen über (Abb.106). Sie besteht aus jeweils einer Etagere, deren gerade formierter geschlossener Unterbau mit einer Tür versehen ist und deren daran anschließender zweiteiliger offener Aufbau aus gebogenen mehrfach durchbrochenen Seitenbrettern gebildet wird. Ihre seitlichen Konstruktionsrahmen werden in stengelartigen Formen höher geführt und sind mit einem stilisierten Blumenmotiv bekrönt.

Zur Ornamentierung der Einbauten und Möbel der Wohnstube fungieren einerseits linear geschwungene und andererseits runde ziselierte Kupferbeschläge. Diese korrespondieren sowohl mit der kupfernen Wandaplike, die sich oberhalb des Schreibtisches befindet als auch mit den hier aufgestellten Tischlampen und den aus Kupfer bestehenden kunsthandwerklichen Ziergegenständen, die so wie andere dekorative Versatzstücke noch aus den Beständen der ursprünglichen Ausstattung stammen.

Die verbliebenen Wandflächen dieses Abschnitts sind wie der Plafond hellgrau und weiß gefärbt und mit friesartig aneinander gereihten, teils runden und teils linear stilisierten Motiven in Rotorange und Grün patroniert. Ihre Entsprechungen finden sie in den großformatigen Dekorationsmotiven der Bogenlaibung.

Der dahinter liegende kleinere Schlafbereich ist mit einer bis zum Drittel seiner Höhe reichenden Vertäfelung umgeben, die durch Füllungen in vertikale Felder strukturiert ist, die jeweils mit einem runden Dekor verziert sind (Abb.107). Eine weitere plastische Gliederung der Wandflächen erfolgt durch flache Holzleisten, die sowohl entlang der Raumecken verlaufen als auch entlang der Vertäfelung. Aus dieser geht rechts eine Bettnische hervor, die die gesamte rechte Schmalwand des Bereichs einnimmt. Sie besteht aus einem gerade geformten Bettkasten, der durch eine davor befindliche, bis zur Decke reichende, hölzerne Trennwand vom übrigen Raum

abgegrenzt wird. Ihre Konstruktion ergibt sich aus einem äußeren Rahmen, der aus flachen links parallel verlaufenden Holzlatten gebildet wird und sowohl mit der Verkleidung als auch mit den oberen Eckleisten verbunden ist. Diesen eingeschrieben ist eine große dreiviertelkreisförmige Einstiegsöffnung, die seitlich an den vertikal und horizontal strukturierten Rahmen anschließt und oben durch Holzstäbe, die jeweils mit Dreiecksmotiven ornamentiert sind, mit diesem verbunden ist. An den Wänden innerhalb der Bettnische werden die Strukturierungen der Trennwand in Form flacher Holzleisten wiederholend weitergeführt und dienen der Befestigung der Einbauten, die sich oberhalb des Betthauptes befinden.

Die gegenüberliegende schmälere Fensternische enthält einen einfachen gerade geformten Schrank, der weder eine Fußleiste noch ein Gesims aufweist (Abb.102). Sein unterer Bereich ist mit einer Lade ausgestattet. Die daran anschließenden Türen sind jeweils zur Hälfte mit vertikalen Kannelierungen ornamentiert. Diesem vorgestellt ist ein Podest, dessen quadratische Standfläche seitlich jeweils in Form einer flachen Rundung ausgeschnitten ist. Sein Fußteil wird aus kreuzförmig verbundenen Brettern gebildet, die in der Mitte bogenförmig durchbrochen sind.

Das Fenster wie auch die Badezimmertür sind analog zur Wohnstube mit höher geführten Zierverkleidungen umgeben, wobei das Türgewände hier konkav ausgeschnitten wurde, das des Fensters indessen gerade verläuft und in vegetabilen Formen durchbrochen ist. Der obere Teil des Türblattes ist entsprechend dem des Wohnbereichs mit quadratischen Glasfüllungen versehen (Abb.102), die ebenso wie die Glaseinlagen der dort befindlichen eingebauten Vitrine blau gefärbt sind (Abb.103).

Die verbliebenen Flächen des Raumabschnittes sind bis zur Decke mit einem floral gemusterten gelb-rötlichen Stoff bespannt, dessen Dekor und Farbe mit dem Stoff der Vorhangseite korreliert, die diesem Bereich zugewandt ist.

Im daran anschließenden Badezimmer, das auch mit einer Toilette ausgestattet ist, ist die Wandnische der Stirnseite entsprechend der Form des Mauerdurchbruchs des Hauptraumes gestaltet (Abb.108a). In ihrer Mitte befindet sich das Waschbecken. Rechts daneben gelangt man über zwei in die Tiefe führende Treppen in eine verkachelte Badewanne, die im Boden versenkt ist (Abb.108b). Dieser Bereich ist bis zu einem Drittel der Raumhöhe mit weißen Fliesen versehen, deren Begrenzungen aus schmalen Fliesenleisten gebildet werden, die mit einem blauen Rautendekor ornamentiert sind und sowohl mit den analog dazu gefärbten Glasfüllungen der Türe

als auch mit der hellblauen Wandfarbe des Raumes korrespondieren. Von der ursprünglichen Einrichtung ist nur mehr ein kleiner weiß lackierter Waschtisch vorhanden, der mit floral ornamentierten Kupferbeschlägen ausgestattet ist.

Die bis zum Deckenansatz hellblau gestrichenen Wände der Küche werden in ihrem oberen Bereich mit einem breiten dunkelblau begrenzten Fries umzogen, dessen weiß gefärbte Mitte mit blauen Palmettenmotiven ornamentiert ist (Abb.109). Ein großer Herd mit darauf aufgesetztem verkacheltem Backofen nimmt die linke hintere Raumecke ein. Davor befindet sich eine gerade formierte weiß gestrichene Kredenz mit Aufsatz (Abb.110). Ihr Unterbau ergibt sich aus zwei seitlichen offenen Flächen, denen ein geschlossener Mittelteil eingeschrieben ist. Darüber befinden sich drei Läden. Der schmälere darauf aufgesetzte Oberbau hat vertikal durchbrochene Seitenbretter. Seine Mitte wird aus einem quadratisch strukturierten Vitrinenelement gebildet, das seitlich jeweils von offenen Regalen flankiert wird. Die Ornamentierungen des Möbels ergeben rechteckige Füllungen. Die Seitenbretter des weißen rechteckigen Küchentisches zeigen jeweils eine große gerundete vertikal strukturierte Öffnung auf (Abb.111). Seine aus einem flachen Brett gebildete Zarge fungiert auch als Ablagefläche. Die dazugehörigen Hocker haben eine quadratische Sitzfläche, deren entsprechend dazu geformten flachen Fußteile, kreisförmig durchbrochen sind (Abb.112).

2. 19. 4. Die Raumkonzeptionen im Obergeschoss

Neben dem aufsteigenden Treppenverlauf im Vorraum befindet sich die analog dazu gebeizte Holzwand, die bis zu ihrer halben Höhe geschlossen ist und ab da in quadratische Felder strukturiert ist, die mit undurchsichtigen Glasscheiben versehen sind (Abb.113). Die darin eingefasste entsprechend dazu verglaste Türe weist wie diese in ihrem geschlossenen Bereich hochrechteckige Füllungen auf.

Die Wände des ebenfalls mit einem Kachelofen beheizbaren Schlafzimmers sind bis in zwei Drittel ihrer Höhe hellblau gestrichen und werden von einem Fries umzogen, der sich aus feinen weißen und hellblauen Wellenlinien ergibt (Abb.114a). Etwas abgesetzt davon folgt eine weitere Ornamentierung der weißen Wandflächen durch grüne trapetzförmige Dekormotive, deren Form sich im Umriss des Spiegelrahmens wiederholt, der zusätzlich mit runden linear durchbrochenen Kupferblättchen dekoriert ist und wie alle Einrichtungsgegenstände des Raumes aus hellbraun gebeiztem Nussholz besteht. Die zwei gerade gestalteten Betten haben hohe Kopf-

und Fußteile, die nach innen in Form von Halbkreisen ausgeschnitten sind (Abb.114b). Die darin eingefassten flachen Füllungen bestehen jeweils aus einem dunkler gebeizten Mittelfeld und zwei seitlichen Segmenten, die sich durch ihre horizontale Maserung vom vertikal gemaserten Holz des Betrahmens abheben. Entsprechend dazu sind auch die länglichen seitlich gebogenen Füllungen der Türblätter beider Kästen konstruiert, die in ihren oberen Bereichen zusätzlich mit ovalen geschnitzten Feldern verziert sind (Abb.114c). Ihre nach vorne offenen Aufsätze sind seitlich halbkreisförmig durchbrochen und vertikal strukturiert. Der geschlossene Mittelteil des mit einer schwarzen Marmorplatte und flachem Aufsatz versehenen Waschtisches ist konform zu den Betten und Kästen ebenfalls mit gerundet gestalteten Füllungen ornamentiert (Abb.114a). Wiederholt wird dieses Gestaltungselement auch in den jeweiligen Türblättern der Nachtkästen. Die weitere Möblierung des Raumes besteht aus einem viereckigen Tisch mit dazugehörigem Sessel, dessen flach gerundete Lehne vertikal durchbrochen ist.

Vom Schlafzimmer aus gelangt man durch eine in halber Höhe mit quadratischen Feldern unterteilte, verglaste Türe, die von zwei entsprechend dazu strukturierten hohen Fenstern flankiert wird, in die Veranda. Analog zu ihrer Außenfarbe sind auch hier alle Holzteile grün gestrichen. Ihre aus vertikalen Holzbrettern bestehenden Seitenwände weisen jeweils eine kleine verglaste Fensteröffnung auf und sind mit einer darin integrierten schmalen Sitzbank ausgestattet (Abb.115a). Die zwei dazugehörigen rechteckigen Tische haben nach innen geschwungene Beine, deren Stege diagonal verlaufen (Abb.115b). Wiederholt wird diese Gestaltungsweise auch im Fußteil des etwas kleineren quadratischen Beistelltisches.

2. 19. 5. Analytische Betrachtung des äußeren Baukörpers

In den nach funktionellen Gesichtspunkten erfolgten Anbauten, die die Art ihrer Nutzung widerspiegeln und der einfachen, teils an regionale Gestaltungstraditionen anknüpfenden Formensprache des Gebäudes erkennt man sowohl die Intention Hoffmanns, auf die individuellen Wohnbedürfnisse des Hausherrn einzugehen als auch die Architektur in Form und Farbe auf ihre ländliche Umgebung abzustimmen. Das bewusste Einbeziehen regionaler Gestaltungsmotive und Baumaterialien steht hier nicht im Widerspruch zu einer modern- funktionellen Architektur, sondern stellt einen gleichberechtigten künstlerischen Parameter dar.

Wegweisende Vorbilder dafür bildeten für Hoffmann vor allem vorausgegangene

Lösungen englischer Architekten, die ebenso wie er in seinen früh formulierten Forderungen in der Anlehnung an die anonyme ländliche Bauweise einen wichtigen Grundstein für die Reformierung der historistischen Landhausarchitektur erkannten. Als weiterer wichtiger Faktor für die Verwirklichung dieses Ideals ist aber auch sein aufgeschlossener Auftraggeber zu sehen, der zu einer auf Bequemlichkeit anstatt auf Repräsentation ausgerichteten Wohnkultur gefunden hatte und die Synthese von heimatlich traditionellen und zeitgemäß avantgardistischen Elementen auch als eine Reflexion seiner eigenen gesellschaftlichen und kulturellen Situation sah.³²⁰

Schon in der äußeren Adaptierung des Gebäudes erkennt man in den von Hoffmann verwendeten Gestaltungselementen, dass er sich sehr stark an englischen Vorlagen orientierte. Wie bereits erwähnt, setzte sich die Arts-and-Crafts-Bewegung sehr früh mit der künstlerischen Gestaltung einfacher Landhäuser auseinander und konnte ihm daher besonders gut Beispiele zur Reflexion liefern. Hier erinnert man sich an die in meiner Einleitung angeführten Paradigmen von Morris, der eine strukturelle Einheit der Gebäude, die in die Landschaft und die bauliche Umgebung integriert werden sollten, vor allem in der Anbindung an traditionelle Bauweisen und durch Verwendung ortstypischer Materialien propagierte. Zeugnis darüber geben auch die im Studio und ab 1897 auch in der Zeitschrift *Dekorative Kunst* veröffentlichten kleineren, an die Tradition des englischen Bauernhauses anknüpfenden Landhäuser Voyseys (Abb.116) und Baillie Scotts (Abb.117), die, basierend auf dem Gedankengut von Morris, darüber hinaus bestrebt waren, dekorative Elemente weitgehend zu reduzieren und in dieser rationalen schmucklosen Bauweise horizontale Gestaltungselemente stärker zu akzentuieren.³²¹

Sowohl das großflächige weit herunter gezogene Dach des Jagdhauses³²² als auch die von Hoffmann verwendeten kleinteiligen, teilweise horizontal aneinander gereihten quadratisch unterteilten Sprossenfenster³²³ hatten wie in England die Bedeutung, Gemütlichkeit und Wohnlichkeit zu vermitteln und lassen große Parallelen zu den hier publizierten Beispielen beider Architekten erkennen. Aber

³²⁰ Sekler, 1982, S. 34

³²¹ Muthesius sieht auch in der kleinteiligen Gliederung der Fenster eben diese Funktion. S. Muthesius, 1974, S. 136

³²² Nach Muthesius beruhte die Konzeption moderner englischer Landhäuser vorzugsweise darauf, das Dachgeschoss für Wohnzwecke zu adaptieren und Dachflächen weit herunter zu ziehen um auch nieder liegende Teile zu erfassen. In: H. Muthesius II, 1999, S. 200 f.

³²³ In den kleinteilig strukturierten Fenstern, die in England zusammenhängend in Reihen gruppiert wurden und oft eine beträchtliche Länge einnahmen, manchmal die ganze Häuserfront in waagrechte Streifen durchbrachen, sieht Muthesius auch Übereinstimmungen zur volkstümlichen heimischen mittelalterlichen Bauweise. In: Ebenda, S. 190

auch in der Behandlung der Fassade des Gebäudes zeigt sich eine Anlehnung Hoffmanns an diese Vorbilder, da auch hier der untere Fassadenteil glatt behandelt wurde und der obere Bereich, um eine malerische Gesamtwirkung zu erzeugen,³²⁴ analog dem im Studio vorgestellten Entwurf Baillie Scotts teilweise mit einem aufgesetzten Fachwerk ausgestattet wurde. Ähnlich der von Voysey propagierten Gestaltungsprinzipien konzipierte Hoffmann auch die verbliebenen Wandflächen des Hauses durch die heterogene Oberfläche des Materials, das durch eine unterschiedliche Farbgebung zusätzlich akzentuiert wurde.³²⁵ Beispielgebend dafür ist das von Voysey schon 1891 entworfene Atelierhaus in London, dessen Fassade mittels eines groben mit Kieselsteinen beworfenen Verputzes, einem so genannten „roughcast“³²⁶, gestaltet worden ist (Abb.118).³²⁷ Um diese Flächenwirkung nicht zu unterbrechen wurden auch bei Hoffmann die jeweiligen Fenster, beinahe bündig mit der Mauerfläche, in diese eingesetzt.³²⁸ Eine weitere Auseinandersetzung mit britischen Gestaltungselementen veranschaulicht auch das mit Schiebefenstern ausgestattete Verandaobergeschoss des Jagdhauses (Abb.95), da diese seit dem 18.Jahrhundert den gängigsten Fenstertypus Englands darstellten.³²⁹

Auf das Einbeziehen heimisch ländlicher Gestaltungstraditionen verweisen sowohl die mit Schnitzereien gestalteten Dachgiebeln des Hauses als auch die von Hoffmann bevorzugte grüne Farbgebung aller Holzteile sowie die der Außengitter. Die Übernahme regionaler Baumaterialien und damit einen rustikalen Charakter impliziert auch der aus Steinen gebildete Mauersockel und die hölzerne Konstruktion der Veranda³³⁰, wobei ihre formale Ausführung große Parallelen zu der von Olbrich konzipierten ebenfalls aus Holz bestehenden Veranda (Abb.119) der Villa Friedmann aufzeigt.

Eine Anlehnung Hoffmanns an Gestaltungsprinzipien des Art Nouveau erkennt man sowohl im bogenförmigen Abschluss der Sitzbank der Veranda und den dort

³²⁴ Sekler verweist darauf, dass diese Gestaltungsmotive auch in Österreich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts für den Villen und Landhausbau verwendet wurden, allerdings hatten diese Konstruktionen, an denen auch diagonale Verstrebungen vorkamen, eine tragende Funktion. In: Sekler, 1982, S. 44

³²⁵ S. Muthesius, 1974, S. 135

³²⁶ Ebenda, S. 135

³²⁷ Pevsner, 1978, S. 118

³²⁸ Die Betonung der Fläche ist nach Muthesius vor allem ein von den jüngeren Arts-and Crafts-Architekten bevorzugtes Gestaltungsprinzip. In: H. Muthesius II, 1999, S. 190

³²⁹ Ebenda, S. 191

³³⁰ Lux sieht in der hölzernen Konstruktion die Urform der Veranda, die ursprünglich nur in der ländlichen Architektur vorkam, da auch diese bis ins 19. Jahrhundert größtenteils aus Holz bestand. Sie sollte der Familie einen behaglichen Aufenthalt im Freien erlauben. Ihre geschlossenen Bereiche waren jeweils analog zur Konzeption Hoffmanns von einem Zimmer aus erreichbar, dessen Fenster in die Veranda mündeten. In: Joseph August Lux, Das moderne Landhaus. Ein Beitrag zur neuen Baukunst, Wien 1903, S.65

befindlichen horizontalen Holzstreben als auch in den halbrunden Ornamentierungen der Eingangstür, wenngleich die dominierenden künstlerischen Einflüsse für das äußere Erscheinungsbild des Hauses sich vor allem aus der Verknüpfung von heimischen und englisch tradierten Gestaltungsmitteln ergeben.

2. 19. 6. Analytische Betrachtung der baulichen Veränderungen und Raumstrukturierungen des Gebäudeinneren

Analog zur Außenkonzeption zeigen auch die baulichen Maßnahmen und die damit neu erstellte Raumanordnung des Hauses ein auf die Wohnansprüche des Hausherrn abgestimmtes Raumkonzept.

Dabei ist auffallend, dass Hoffmann bis auf die Zubauten den bereits 1887 festgelegten Raumgrundriss im Erdgeschoss nur durch den Mauerdurchbruch veränderte und eine hohe funktionelle Auslastung der bestehenden Räume vor allem durch die Umwidmung ihrer vormaligen Funktionsbereiche erwirkte, in dem Wohn- und Wirtschaftsräume klar von einander getrennt wurden (Abb.97). Mögliche Gründe für diese geringfügigen baulichen Eingriffe an der vorliegenden Bausubstanz könnten zum einen daher rühren, dass Hoffmann den ursprünglich bäuerlichen Charakter der Räume erhalten wollte um damit eine assoziative Komponente zu seiner äußeren Adaptierung herzustellen und zum anderen daher, dass dieser Raumplan seinen Ansprüchen für eine modern- funktionelle Nutzung insoweit entgegenkam, da unnötige Durchgangsräume fehlten. Reflexionen dafür boten ihm auch hier vor allem die Reformansätze der Architekten der Arts-and-Crafts-Bewegung, die sowohl für eine Erhaltung ursprünglicher Bausubstanzen eintraten als auch wie Baillie Scott eine Trennung von Wohn- und Wirtschaftstrakten propagierten³³¹, in denen Flure und Durchgangsräume stark reduziert werden sollten.³³² (Abb.120) Man erinnert sich hierbei an das schon erwähnte Raumprogramm des Hauses Bloemenwerf van de Veldes, das ebenfalls nach diesen rationellen Kriterien realisiert wurde.

Eine Anlehnung Hoffmanns an englische innenarchitektonische Argumente erkennt man auch in dem als privates Refugium für den Auftraggeber gestalteten Hauptraum des Hauses, der durch seine Größe und multifunktionelle Ausrichtung, ähnlich dem Drawingroom³³³ kleinerer englischer Landhäuser, auch hier den Kernbereich der

³³¹ H. Muthesius II, 1999, S. 35

³³² M. H. Baillie Scott, A small country house. In: The Studio, Vol.12, 1897, S.167f.

³³³ Muthesius bezeichnet diesen als den wichtigsten Raum englischer Häuser, der nicht nur wie die heimischen Wohnzimmer dazu genutzt wurde Besuche zu empfangen sondern vor allem auch als Aufenthaltsort der Hausherrin konzipiert wurde. In seiner auf die Bedürfnisse der Bewohner abgestimmten Gestaltung sorgten

räumlichen Aufteilung des Gebäudes bildet.³³⁴ Parallelen zur zweckbezogenen Strukturierung dieses Raumes in einen Wohn- und Schlafbereich zeigte bereits die vorausgegangene Studie Hoffmanns für ein einfaches Wohnzimmer (Abb.34), deren Konzeption ebenfalls diesen Einrichtungskriterien zu Grunde lag. Eine weitere Auseinandersetzung Hoffmanns mit den innovativen Standards moderner englischer Häuser, erkennt man auch darin, dass er das Badezimmer und die Küche, die bislang weit unter dem gestalterischen Interessensniveau heimischer Architekten gelegen waren, ebenfalls konzeptionell erfasste.³³⁵ Analogien zu dieser fortschrittlichen Intention demonstrierte auch das bereits 1898 vorgestellte Badezimmer Wagners, dessen Gestaltungselemente ebenfalls eine starke Orientierung an englische Vorlagen aufwiesen. (Abb.33)

2. 19. 7. Analytische Betrachtung der Raumausstattungen

Konform zur Außenarchitektur zeigen auch die Raum- und Interieurgestaltungen des Hauses ein auf Komfort an Stelle von Prestige basierendes Wohnkonzept Hoffmanns auf. Es lassen sich sowohl Bezüge zur Arts-and-Crafts-Bewegung erkennen als auch wesentlich stärker als in der Außenadaptierung, zu Vorbildern des belgischen Art Nouveau. Des Weiteren bezeugen einige Gestaltungsaspekte Hoffmanns auch eine Nähe zu Ausdrucksweisen seines künstlerischen Umfeldes in Wien. Übereinstimmend zu seinen schon besprochenen Raumausstattungen verwendete er auch hier sein eigenes Stil- und Formenvokabular in geringfügiger Abwandlung oder in einer neuen Kombination.

Als verbindende künstlerische Komponenten zu den rustikalen Gestaltungszitaten des äußeren Baukörpers sind zum einen die aus unbehandelten Eichenbrettern bestehenden Fußböden des Hauses zu sehen und zum anderen auch die dafür typischen Kachelöfen der einzelnen Räume. Eine weitere Bezugnahme dazu zeigt sich auch darin, dass Hoffmann einige der bestehenden Türen wie zum Beispiel die zum Speisezimmer und zur Küche nicht veränderte und analog zum äußeren

große Erkerfenster und Raumnischen für eine optimale Wohnqualität. In den kleineren englischen Häusern in denen die Halle fehlte, bildete dieser mit dem Speisezimmer den Schwerpunkt des Raumprogramms. In: H. Muthesius II, 1999, S. 36 ff.

³³⁴ Baroni, D`Auria, 1984, S. 40

³³⁵ H. Muthesius hebt die Vorreiterrolle Englands im 19. Jahrhundert hervor, da man hier wesentlich früher als am Kontinent alle „Einrichtungen und Teilkonstruktionen“ die mit dem Badezimmer zusammenhängen „erfunden und entwickelt“ hatte. In: H. Muthesius III, 1999, S. 235 In einem ähnlichen Verhältnis beschäftigte man sich auch mit der funktionellen Ausstattung der Küche, die hier Teil eines Wirtschaftstraktes war und sich sowohl in durch ihre Dimension, als auch durch fortschrittliche technische Vorrichtungen von den heimischen Küchen abhob. In: H. Muthesius II, 1999, S. 61ff.

Erscheinungsbild des Gebäudes auch hier darauf bedacht war den ursprünglichen Charakter der Innenräume zu erhalten und diese regionalen Gestaltungsmotive synkretistisch mit den avantgardistischen Faktoren seiner Raumkonzeptionen zu verbinden.

Große Parallelen zu den für das kleine „artist's Cottage“³³⁶ erstellten Innenraumgestaltungen jüngerer Arts-and-Crafts-Designer zeigen vor allem die dominierenden Verbauungen einiger Räume des Hauses durch deren daraus abgeleitete gestalterische Variationen auch Hoffmann einen größtmöglichen Nutzwert der einzelnen Bereiche erzielte. Adäquat dazu dienten auch hier diese Gestaltungsmittel nicht Repräsentationszwecken und verkörperten kein Statussymbol, sondern lassen durch ihre einfache Formensprache vor allem eine Wertschätzung für funktionelle, aber dennoch bequeme Raumkonzeptionen erkennen.

Wie bereits in seiner früheren Ausführung des Ver Sacrum- Zimmers (Abb.8) demonstriert auch die Gestaltungsweise des Eingangsbereichs (Abb.98b) durch den hölzernen Deckenabschluss und durch die plastische Gliederung der Wandflächen, sowie den darin integrierten Sitzbänken eine starke Anlehnung an englische Raumlösungen. Formale und konzeptionelle Übereinstimmungen zu dieser vorausgegangenen Arbeit erkennt man auch in der mit flachen Holzleisten ausgeführten wellenförmig strukturierten Decke und der dazu konformen Gliederung der Wandflächen, in der Hoffmann die darin einbezogenen Sitzbänke einem klassischen Gestaltungsschema entsprechend, in symmetrischer Anordnung positionierte. Einen Rückgriff Hoffmanns auf bereits von ihm erstellte Gestaltungsprinzipien veranschaulichen auch die jeweiligen Konzeptionen der Bänke, deren Aufbau denen seiner Studie für das einfache Wohnzimmer gleichen (Abb.34). Konstruktive Analogien zur einfachen Gestaltungsweise der Vertäfelung und des darin integrierten Stiegenaufganges im Vorraum (Abb.99) sowie der Seitenwände der Veranda zeigen sowohl eine ebenfalls aus flachen vertikalen Holzbrettern gebildete Wandverbauung Voyseys (Abb.121) auf, als auch ein entsprechend dazu gestaltetes Treppengeländer von Macintosh (Abb.122), das mit quadratischen Dekormotiven ornamentiert wurde.

Mögliche Anhaltspunkte zu formalen und dekorativen Gestaltungsaspekten Baillie Scotts lassen vor allem die geradlinig abgeschlossenen und durch rechteckige, glatte Füllungen strukturierten Vertäfelungen des Hauptraumes erkennen, die

³³⁶ H. Muthesius II, 1999, S. 61ff.

entsprechend dazu mit angegliederten oder verbauten Möbelementen ausgestattet wurden. (Abb.38) Durch ihre im Vergleich zum Eingangsbereich unregelmäßige Anordnung erzeugte Hoffmann, wie im aufgezeigten Beispiel, eine abwechslungsreiche Gestaltung der Wandflächen durch Raumnischen und eingebaute Sitzecken, die dem Raum einen intimen Charakter verleihen. Übereinstimmend zu seinem Entwurf für das einfache Wohnzimmer (Abb.34) platzierte Hoffmann den Cosy Corner dieses Raumes vor die große breitgelagerte Fensteröffnung, um einerseits optimale Lichtverhältnisse und andererseits auch einen uneingeschränkten Ausblick auf die Natur zu gewährleisten.³³⁷ Eine weitere Anlehnung an diese frühen Zeichnungen belegt auch die Positionierung der Bettnische des Hauptraumes, die auch hier die gesamte Breite des kleinen Raumabschnittes einnimmt. Dominante Parallelen zu englischen Gestaltungskriterien zeigen auch einige der Interieurgestaltungen dieses Zimmers auf. So erinnert der in die Vertäfelung integrierte Vitrinenschrank, der mittels feiner Metallsprossen in quadratische Felder strukturiert ist, an eine Ausführung von George Walton. (Abb.123) Den daneben befindlichen formal geradlinig gestalteten Schreibtisch kann man aufgrund seiner einfachen mit einem Aufsatz bekrönten Konstruktion sowohl der schon angeführten Konzeption Mackmurdos (Abb. 15) gegenüberstellen als auch einem 1897 von Baillie Scott entworfenen Schreibmöbel (Abb.124). Einen weiteren Bezug Hoffmanns zu britischen Traditionen belegen auch die Interieurs der Sitzgruppe, da sowohl der funktionelle Aufbau des Klapptisches als auch die mit rustikalen Gestaltungsmotiven in Form gedrehter Sprossen und Grifflöcher versehenen Armsesseln Beispielen gängiger englischer Möbeltypen entsprechen (Abb.125, Abb.126).³³⁸

Abgestimmt auf die Fenster- und Türkonzeptionen des Außenbaus gestaltete Hoffmann auch die in quadratische Felder strukturierten verglasten Bereiche der im Zuge des Umbaus ersetzten Innentüren, sowie die Öffnungen zur Veranda und die Trennwand des Obergeschosses. Wie bereits in seinen früheren Raumausstattungen bezeugen auch hier die farbig gebeizten Möbel und das stark gemusterte florale Design des Vorhangs und der Wandbespannung des Schlafabschnitts eine Anlehnung an englische Vorbilder. Entsprechend der Wandgestaltung des Viribus Unitis- Raumes (Abb.9) übernahm er Stoffe, die durch ihre bewegte florale

³³⁷ Um direktes Licht zu haben wurden die Sitznische englischer Häuser vorzugsweise an die Außenmauer angeschlossen. In: H. Muthesius II, 1999, S. 45

³³⁸ H. Muthesius, III, 1999, S. 198f., S. 209

Musterung Analogien zu Entwürfen von Morris³³⁹ widerspiegeln (Abb.14). Eine eventuelle Vorlage für die flache textile Bespannungsweise der Wände des Schlafabschnitts erkennt man in der bereits vorgestellten Schlafzimmerausstattung Wagners (Abb.21). Allerdings verwendete Hoffmann auch hier entsprechend zu seinen vorausgegangenen Ausstellungskonzeptionen kontrastierende Farbakzente, um Raumbereiche zu gliedern. Dieses Anliegen veranschaulichen auch die in Konträrfarben gebeizten Eingangsräume des Gebäudes, durch deren unterschiedliche Farbgebungen einzelne Raumstrukturierungen zusätzlich hervorgehoben werden.

In dem auf ein Rechteck reduzierten Aufbau des Schrankes im Schlafbereich (Abb.102), der weder mit einer Sockelleiste noch mit einem Gesims versehen wurde, erkennt man eine puristische Gestaltungstendenz Hoffmanns, die sich bereits bei einigen seiner früheren Möbelkonzeptionen wie zum Beispiel in der Ausführung der Verbauung des Vorraums der Secession (Abb.61) abzeichnete und hier durch das Fehlen einer aufgesetzten Fußleiste noch stärker in Erscheinung tritt. Konzeptionelle Parallelen zu dieser einfachen Darstellungsweise findet man in den ebenfalls stereometrisch geformten Interieurkonzeptionen Baillie Scotts, in denen die jeweils glatten Türblätter und Ladenelemente bündig in die schmale Rahmenkonstruktion des Möbels gesetzt wurden (Abb.38). Analogien zu dieser blockhaften Gestaltungsweise Hoffmanns lässt aber auch eine Schrankkonzeption des Salons Ebenstein von Loos erkennen, dessen Bodenbrett, das nicht breiter als die Deckplatte und die Seitenwände des Kastens gestaltet war (Abb.16), direkt auf dem Fußboden auflag. In den vertikalen Rillen der Türblätter, die den ansonst aus glatten Flächen gebildeten Möbelkörper strukturieren, erkennt man wieder eine Anlehnung Hoffmanns an klassizistisch inspirierte Dekormotive, die bereits in den Konzeptionen des Ver Sacrum- Zimmers (Abb.8) aufschienen und hier vereinfacht wiedergegeben werden. Die Intention Hoffmanns, den Aufbau von Möbeln aus einer einfachen geometrischen Grundform und aus den jeweiligen Funktionselementen heraus zu entwickeln, veranschaulichen auch seine Interieurausführungen der Küche. In der Konstruktionsweise der Hocker, deren Fußteile jeweils runde Durchbrechungen aufzeigen erkennt man Analogien zu seinem für das Vorzimmer der Secession ausgeführten Sitzmöbel (Abb.50), allerdings verlaufen hier die jeweiligen Umrisskanten ihrer Fußteile nicht trapezförmig, sondern in quadratischen Formen.

³³⁹ Die in kräftigen Farben gehaltenen Stoffe von Morris zeichneten sich dadurch aus, dass er dem meist floralen Hauptmuster ein, in einem anderen Maßstab konzipiertes Nebenmuster als Untergrund hinzufügte, so dass sich ein Ornament in bewegter Darstellungsweise über das andere zog. In: Ebenda, S. 104

Das Aufgreifen geometrischer Primärformen für die Gestaltung eines Möbels belegt auch der Aufbau der Küchenkredenz (Abb.110), in dem sowohl die äußere Formgebung und die Strukturierung des Vitrinenelementes als auch die aus dem Möbelkörper geschnittenen offenen Flächen diesem Schema zu Grunde liegen. Wie bereits in der Konzeption des Aufbewahrungsschranks der Kanzlei erfolgte (Abb.73) auch die horizontale Gliederung dieses aus zwei Teilen bestehenden Interieurs, in einen jeweils dreiteiligen Rhythmus und durch den Wechsel von offenen und geschlossenen Flächen. Unterschiedlich dazu sind hier die jeweiligen Proportionen der Möbelemente des Unter- und Oberbaus aufeinander abgestimmt und so in gleicher symmetrischer Anordnung positioniert. Den konstruktiven Charakter dieses Möbels vermitteln des Weiteren sowohl die auf rechteckige Füllungen reduzierten Ornamentierungen der Schaufflächen als auch das Fehlen einer Fußleiste und das dekorativer Beschläge.

Wie in einigen seiner besprochenen Raumkompositionen wurden auch diese überwiegend konstruktiven Interieurausführungen von Hoffmann mit Struktur- und Dekorelementen versehen, die aufgrund ihrer gekurvten dynamischen Formgebung eine Anlehnung an Beispiele des Art Nouveau belegen. Zeugnis über die variantenreichen Abwandlungen bereits von ihm verwendeter Gestaltungskriterien geben die sich wiederholenden Bogenformationen des Hauptraumes, die sowohl als raum- und wandstrukturierende Gestaltungsmittel auftreten, als auch im Zusammenklang mit diesen, in kleineren Maßstäben, zur Gestaltung von Möbeln herangezogen wurden. Analog seiner Konzeptionen des Apollo Geschäfts (Abb.87a) bildete Hoffmann auch hier mittels eines flachen hölzernen Bogenelements, das parallel vor die Wand gesetzt wurde, eine Raumnische für Einbauten. Konstruktive Übereinstimmungen zur flachen Ausführung des Bogens mit den darin integrierten hohen Sesseln zeigen zum einen seine Studien für den Jubiläumspavillon (Abb.3) und zum anderen auch die entsprechenden Umsetzungen des Grauen Saals (Abb.80). Die enge gegenseitige künstlerische Beeinflussung von Hoffmann und Olbrich bezeugt eine Interieurstudie Olbrichs für die Villa Stift, in der die Gestaltungsweise der Sitznische große konzeptionelle Parallelen zur Ausführung der Wohnstube erkennen lässt (Abb.127). Eine Reminiszenz Hoffmanns zu Gestaltungsfaktoren seiner vorangegangenen Ausstellungsarchitektur (Abb.80) zeigt sich auch im bogenförmigen Mauerdurchbruch des Hauptraumes, dessen Form auch hier in der Wandnische des Badezimmers wiederholt wird. Aber auch in der

Ausführung des Bettrahmens folgte Hoffmann einem von ihm erstellten Konstruktionskriterium, das bereits den Aufbau des Ruhebetts für Moser (Abb.28) bestimmte und hier formal vereinfacht und korrespondierend zu den feingliedrigen Sprossen der Armsessel mit entsprechend dazu gestalteten dünnen Strukturelementen versehen wurde. Einen Rückgriff Hoffmanns auf eigene Gestaltungsargumente belegen auch die in gebogenen Formen abgeschlossenen Zierverkleidungen der Fenster und Türen dieses Raumes, da sie sowohl formal als auch in den vertikal strukturierten Durchbrechungen den Beispielen seines Entwurfes für das Studierzimmer folgen (Abb.35). Ein Aufgreifen verschiedener von ihm erstellter Komponenten demonstrieren auch die Konzeptionen der Etageren, deren jeweiliger horizontaler Aufbau den Ausführungen der niederen Einbauten des Bureaus folgten (Abb.62). In den durchbrochenen und höher geführten Seitenbrettern der Möbel erkennt man Analogien zu seiner früheren Garderobenkonstruktion der Secession (Abb.47). Die floralen Abschlüsse weisen hingegen große Ähnlichkeiten mit den ebenso stereometrisch zusammengefassten und auf Umrisslinien reduzierten Blumendarstellungen der Supraporte auf, die Hoffmann zuvor für die Kanzleieinrichtung Brix entwarf (Abb.71). Eine Übernahme von Gestaltungsmitteln dieser Einrichtung offeriert auch die konkav abgeschlossene Zierverkleidung der Badezimmertür, deren gegenläufige Form Hoffmann ebenso wie die weit ausschwingenden seitlichen Rahmen der Etageren als dynamische Bewegungskontrapunkte zu den bogenförmigen Gestaltungselementen dieses Raumes einsetzte.

Eine Orientierung Hoffmanns an Gestaltungscomponenten des Art Nouveau lassen auch die in gebogenen Formen konstruierten Fußteile der Verandatische und die entsprechend dazu gestaltete Supraporte der Trennwandtüre des Obergeschosses erkennen. Die geradlinigen Formgebungen der Schlafzimmermöbel sowie die dreiteilige Gliederung des dort befindlichen Waschtisches durch offene und geschlossene Bereiche zeigen sowohl konstruktive Analogien zu dem besprochenen Kasten des Hauptraums auf als auch zu den einfachen Möbelausführungen der Küche. Unterschiedlich dazu weisen die gebogen formierten, aus Füllungen gebildeten Ornamentierungen dieser Interieurs wie auch die ovalen Flachschnitzereien an den Türblättern beider Schränke, eine stilistische Bezugnahme Hoffmanns zu Dekorationselementen Olbrichs auf, die dieser für Ausstattungsstudien der Villa Stift ausführte (Abb.127). Übereinstimmend zur

Oberflächengestaltung seines in der vierten Secessionsausstellung präsentierten Buffets (Abb.82), nützte Hoffmann auch bei diesen Möbelkonzeptionen die Effekte natürlicher Farbnuancen des Holzes für die dekorative Gestaltung ihrer Oberflächen. Erzielt wurden diese entsprechend dazu, indem er die jeweiligen Konstruktionselemente in unterschiedlich verlaufenden Maserungsrichtungen zusammensetzte.

Ein für Hoffmann typisches Prinzip, einmal erdachte Gestaltungsschemen in neuen Interpretationen wieder zu verwenden, verraten auch die dekorativen teils gemalten und teils aus Kupfer bestehenden Ornamentierungen und Beschläge seiner Interieurausführungen. Diese für die Konstruktion ganz unwichtigen Gestaltungsmittel setzte er auch hier dafür ein, um die glatten dunklen Oberflächen der Möbelemente sowohl farblich als auch durch verschiedenartiges Material zu akzentuieren und zu beleben. Stilistische Analogien mit den auf die Umrisslinien reduzierten Blumendarstellungen des Geländes erkennt man in den floralen Motiven des Portalbogens des Apollo Geschäftes (Abb.86). Auch die kupfernen Auflagen der Sitznische folgen in ihrem geschwungenen Duktus den Beschlägen, die er zuvor für den Atelierschrank Mosers konzipierte (Abb.26).

Einen Rückgriff Hoffmanns auf ein bereits erstelltes Anordnungs- und Formenrepertoire zeigen auch die jeweiligen Wandornamentierungen dieses Raumes auf, da die runden friesartig aneinander gereihten Dekore und die hochformatigen linear stilisierten Ornamente der Bogenlaibung, ähnlich den Wanddekorationen der Kanzlei (Abb.74) gestaltet sind. In den Ausführungen der Applikationen, die dem Verlauf der Vertäfelung folgen, erkennt man die Abwandlung einer Vignette, die Hoffmann bereits 1898 für das Ver Sacrum entwarf (Abb.128). Wie in früheren Raumgestaltungen stimmte Hoffmann die grafischen Motive der Wände sowohl farblich als auch formal und stilistisch auf die Interieurgestaltungen ab und ordnete sie so einem größeren Kompositionszusammenhang unter. Besonders deutlich zu erkennen ist dieses Gestaltungsprinzip in den Auflagen der Sitznische, den Beschlägen des Schreibtisches und der Vitrine in der Wohnstube, deren Formen sich in den jeweiligen Wandornamenten wiederholen (Abb.101). Dieses konzeptionelle Bestreben veranschaulichen auch die trapezförmigen, seitlich jeweils in Form einer flachen Rundung gestalteten grafischen Dekormotive des Schlafzimmers, die formal mit den dunklen Füllungen der Möbel korrelieren (Abb.114a).

2. 19. 8. Abschließende Betrachtung

Konform zu seinen früh propagierten Idealvorstellungen reflektiert die Ausführung dieses Gebäudes sowohl in der architektonischen Adaptierung des Baukörpers als auch in der funktionellen Raumstrukturierung und den Interieurgestaltungen die Motivation Hoffmanns, ein nach modernen Gesichtspunkten ausgerichtetes und auf die Persönlichkeit des Auftraggebers abgestimmtes Landhaus zu entwerfen, in dem auch die Gegenstände des Alltags konzeptionell erfasst werden.

Die Synthese von Kunst und Leben wird zum Leitbild eines Programms, in dem divergente avantgardistische und regionale Gestaltungsfaktoren synkretistisch miteinander verbunden werden, und zu einer einheitlichen architektonischen und innenarchitektonischen Gesamtkomposition verschmelzen.

Maßgebliche Komponenten für die Architektur- und Raumplanung Hoffmanns bildeten vorausgegangene englische Beispiele, in denen im Sinne des Gesamtkunstwerkes sowohl funktionelle und ästhetische Erneuerungsbestrebungen als auch regionale Traditionen in ein für den bürgerlichen Bewohner zugeschnittenes modern- komfortables Wohnhaus einfließen.

Einen Bezug zu Raumgestaltungen der Arts-and-Crafts-Designer zeigen sowohl die floral gemusterten Textilien auf als auch die farbig gebeizten Möbel, die in asymmetrischer Gruppierung in die einfach gestalteten Vertäfelungen integriert wurden.

In den symmetrisch positionierten Einbauten erkennt man hingegen einen Rückgriff Hoffmanns auf ein für ihn typisches klassisch tradiertes Anordnungssystem. Dieses kennzeichnet auch die Gliederung der Funktionselemente der auf geometrische Formen reduzierten Möbelkörper, die bezeichnende Konsonanten zu den Interieurentwicklungen seines künstlerischen Umfeldes in Wien aufweisen.

Die Übernahme bereits verwendeter Gestaltungsschemata verraten die aus dem Art Nouveau abgeleiteten Gestaltungsmittel Hoffmanns, die er analog zu seinen vorausgegangenen Ausstattungen sowohl als raum- und strukturbildende Faktoren als auch in Form von Ornamentierungen als kontrastierende und belebende Kunstmittel in die jeweiligen Möbel- und Raumkompositionen einbezog.

Ähnlich seiner früheren Intentionen verwendete Hoffmann auch hier Stoffe, um sowohl einzelne Funktionsbereiche voneinander zu trennen als in Form von Wandbespannungen. Ihre kontrastierenden Farbnuancen werden wie die

unterschiedlich gebeitzen Interieurs der Eingangsbereiche dazu eingesetzt, Raumunterteilungen zusätzlich hervorzuheben.

In der einheitlichen Konzeption des Gebäudes, in dem jedes Einzelement auch die von Hoffmann entworfenen Lampen und Ziergegenstände bis hin zu den noch erhaltenen Geschirrtüchern keine zufällige Ergänzung der Einrichtung darstellen, sondern zu einem grundlegenden festen Bestandteil der Gesamtkomposition werden³⁴⁰, erkennt man bereits in diesem frühen Stadium seines künstlerischen Werdegangs den universellen Gestaltungswillen Hoffmanns³⁴¹. Dieses Bestreben, das in seinen zukünftigen Projekten, bedingt durch die ihm gebotenen Möglichkeiten der Wiener Werkstätte, noch stärker in Erscheinung treten wird, gibt bereits hier sein Ideal preis, nicht nur die Innenraumgestaltung sondern auch alle „Nutzgegenstände“³⁴² künstlerisch zu erfassen, so „[...] dass ein Haus, wie aus einem Guss dastehen sollte und dass sein Äußeres auch schon sein Inneres verraten müsste.“³⁴³

Resümee

Der frühe Schaffensprozess Hoffmanns war in eine tiefgreifende gesellschaftspolitische und künstlerische Aufbruchstimmung eingebettet, die in Österreich zwar verspätet, aber umso komprimierter auftrat und alle Gebiete der Kunst erfasste. Wichtige Substrate für seine Entwicklung bildeten zum einen die rationalistischen Reformansätze Wagners und das nonkonformistische Klima seiner Schule, zum anderen die liberale Gesinnung innerhalb der Secessionsbewegung, deren Vorstellung von künstlerischer Freiheit sich auch in der Bereitschaft widerspiegelte, einen neuen, geschichtlich nicht festgelegten Stil durch das Einbeziehen ausländischer avantgardistischer Traditionen auszubilden.

Zum Unterschied von Wagner und Loos, die ihre Standpunkte in theoretischen Abhandlungen verfassten, gibt Hoffmann nur Ansätze seiner Motivationen preis und

³⁴⁰ Festi, 1994, S. 9

³⁴¹ Haiko kreiert den Begriff des „Übergesamtkunstwerk“ für den zwanghaften Gestaltungswillen Hoffmanns, der sich nicht nur darauf beschränkt eine Außen- und Innengestaltung eines Hauses im gesamtkunstwerklichen Sinne zu erfassen, sondern auch bis zu diesem Zeitpunkt „nicht Beachtetes“ in die Komposition einzubeziehen. In: Peter Haiko, Wiener Architektur 1850 – 1930. In: Peter Haiko, Roberto Schezen, Wien 1850 – 1930. Architektur. Wien 1992, S. 21

³⁴² Hoffmann, 1897, S. 13.

³⁴³ Hoffmann, 1901, S. 203

präsentiert sich als Künstler, der seine raumkünstlerischen Argumente hauptsächlich durch seine Werke erkennen lässt.

So wurde in dieser Arbeit ein form- und stilkritischer Diskurs über sein frühes Schaffen vor allem aus dem rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang mit diesen komplexen künstlerischen Entwicklungen unternommen, um in der Gegenüberstellung sowohl den Hintergrund und die daraus resultierende Wirkungsweise auf seine Interpretationen als auch die für ihn bezeichnenden formalen und stilistischen Konstanten aufzuzeigen.

Die werksbezogene Analyse umfasste drei spezifische Themenbereiche, in denen das utopische Gesamtkunstwerkdenken Hoffmanns, durch das Zusammenwirken aller Kompositionselemente eine Einheitlichkeit zu erwirken, sowohl zum Leitbild seiner ephemeren Ausstellungsmodelle als auch zum Richtungweisenden Faktor für Raumgestaltungen privater Auftraggeber und seiner ersten Bauaufgabe wird.

Die untersuchten, innerhalb eines kurzen Zeitraumes entstandenen Arbeiten Hoffmanns, die in der Literatur unter dem weitläufigen Begriff „*Secessionstil*“³⁴⁴ zusammengefasst werden, eine Definition, die eine formal-stilistische Übergangsphase beschreibt, demonstrieren keinen festgelegten Stil, sondern seine Experimentierfreudigkeit, tradierte Vorlagen aber auch aktuelle europäische Stiltrends konzeptionell zu erfassen. Diese offene Grundeinstellung Hoffmanns zu den Stilen und Formen seiner Zeit stellt ein wesentliches Element seiner Entwicklungsdynamik dar und offeriert seine Intention, zeitgemäße künstlerische Ausdrucksformen für Interieur-, Innenraum- und Architekturlösungen zu finden, die sowohl den Anforderungen und Bedürfnissen eines modernen Lebens als auch der spezifischen Aufgabenstellung gerecht werden sollten.

Den Aktualitätsbezug und das Fortschrittsbewusstsein Hoffmanns erkennt man in seiner Aufgeschlossenheit allem Neuen gegenüber und im schnellen ästhetischen Wandel seiner Arbeiten, in denen auch neueste Erfindungen, Materialien und Konstruktionen in seine Gestaltungsweise einbezogen werden. Hoffmanns Gespür für höchste Qualität wird an Hand der hier aufgezeigten Vergleichsbeispiele ersichtlich, da er jeweils die Vorlagen der zukunftsträchtigsten Protagonisten unter den Künstlern seiner Zeit als Anhaltspunkte für eine Weiterentwicklung aufnimmt.³⁴⁵

³⁴⁴ Baroni, D`Auria, 1984, S.17

³⁴⁵ Angela Völker, Josef Hoffmanns Gesamtkunstwerk. Ornament und Muster. In: Josef Hoffmann 1870 - 1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, Ausstellungskatalog des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Wien 1987, S.14

Eine optimale Rahmenbedingung für seine vielfältige künstlerische Entfaltung bot Hoffmann die aktive Mitwirkung an der Wiener Secession, da er in seinen Raumarrangements für Ausstellungen in rascher Abfolge und unabhängig von Auftraggebern neue Ausdrucks- und Gestaltungsmittel und damit einhergehende raumkünstlerische Wirkungen erproben konnte.

Ein weiterer wichtiger Initiationspunkt für eine gesicherte Karriere und für die Entwicklung einer eigenen Form- und Stilsprache ergab sich für ihn auch aus seiner frühen Professur an der Wiener Kunstgewerbeschule. Zum einen war er durch das gesamtheitlich ausgerichtete Arbeitsprogramm der Schule mit unterschiedlichen Werkstoffen konfrontiert, und zum anderen konnte er auch eigene Erfahrungen in der praktischen Umsetzung von Entwürfen sammeln.

Inspirative Quellen für die konstruktive und dekorative Entwicklung seiner Konzepte bildeten für Hoffmann sowohl die Innovationen seines künstlerischen Umfeldes in Wien als auch formal heterogene Strömungen englischer und belgischer Bewegungen. Dabei ist festzustellen, dass er sich von diesen Einflüssen nicht überwältigen lässt, sondern die jeweils inhaltlich verschiedenen Traditionen miteinander verbindet und subsumiert, um eine für ihn adäquate Ausdrucksform zu erstellen.

Dieses synkretistische Programm Hoffmanns reflektiert bereits sein Entwurf für den Jubiläumspavillon, in dem sowohl transformierte klassische Termini als auch formale und stilistische Aspekte avantgardistischer belgischer Künstler in einer Gesamtkomposition verarbeitet werden. Parallelen dazu markieren auch die von Olbrich ebenfalls in Form von Dreiviertelkreisen erstellten Skizzen für dieses Projekt, die zugleich entscheidende Unterschiede in den Positionen erkennen lassen. Gegensätzlich zur flexiblen Raumunterteilung und der reichen floralen Wandgestaltung Olbrichs, zeichnet sich die Architektur Hoffmanns durch eine durchgehende plastische Strukturierung aus, deren friesartig angeordnete, aus Naturformen abstrahierte Dekorationsmotive dem Duktus des flachen hölzernen Raumskeletts untergeordnet sind. Den damit einhergehenden statischen dreiteiligen Aufbau der Halle vermitteln zudem darin integrierte symmetrisch positionierte Möbel und aufgestellte Pflanzen, durch die Hoffmann eine zusätzliche räumliche Gliederung erwirkt.

In dieser Raumkonstellation werden bereits jene klassisch fundierten Gestaltungskriterien Hoffmanns offensichtlich, die wesentlich stärker als bei Olbrich

oder belgischen und englischen Vergleichsbeispielen die Grundstrukturen seiner Raumlösungen bestimmen und sein individuelles Streben nach schematisch betonten Raumgrenzen und ebenso positionierten grafischen Anordnungen aufzeigen. Zur Schaffung von Ordnungsbezügen im Raum setzt Hoffmann ein Spektrum klassischer Kunstmittel ein, die anders als bei Olbrich nicht nur in der Gestaltung von monumentalen Ausstellungsräumen zur Geltung kommen, sondern auch in seinen für private Auftraggeber erstellten Raumkompositionen.

Erkennbar ist das in der Gegenüberstellung des Ver Sacrum- Zimmers mit dem Eingangsbereich des Landhauses, in denen sowohl eine konzeptionelle Übereinstimmung in der axialen Ausrichtung und orthogonalen Gliederung der Räume besteht als auch in der symmetrischen Anordnung der Interieurs. Die Symmetriebezogenheit Hoffmanns äußert sich auch in vertikalen dreiteiligen Strukturierungen von Wandflächen durch kontrastierende Stofffelder oder Einbauten, wie es der Vergleich des Viribus Unitis- Raumes mit der wesentlich später entstandenen Raumausstattung des Apollo-Geschäftes verdeutlicht, in der die Unterteilungen der Bogenformationen jeweils einem dreiteiligen Rhythmus entsprechen. Von diesen markanten Strukturierungen ausgehend schafft Hoffmann wie im Ruheraum der dritten Secessionsausstellung oder wie bei der Wandverbauung des Redaktionsraumes zusätzliche axiale Bezüge durch symmetrisch aufgestellte Versatzstücke und dunkle Bodenbeläge. Eine raumstrukturierende Funktion erhalten auch eingebaute Nischen, deren axiale und symmetriebezogene Dispositionen, wie in den beiden Studien für das einfache Wohnzimmer und das Studierzimmer, den gesamten kompositorischen Zusammenhalt der Raumkonzeptionen bestimmen.

Diese klassischen Gestaltungsprinzipien wiederholen sich unabhängig von der formalen Auffassung der jeweiligen Ausstattungen Hoffmanns sowohl in friesartig angelegten Ornamentierungen als auch in dreiteilig strukturierten Einbauten und entsprechend dazu unterteilten freistehenden Möbeln und bilden ein Charakteristikum seiner Raumprogramme. Eine Auflockerung dieses Ordnungsschemas lässt der durch Bogenformationen axial gegliederte Wohnraum des Landhauses erkennen, dessen Einbauten Hoffmann, hier englischen Vorlagen folgend, asymmetrisch entlang der Raumgrenzen gruppiert.

Den klassischen Bezug Hoffmanns implizieren nicht nur seine raumstrukturierenden Maßnahmen, sondern auch formale und stilistische Details seiner

Möbelkonzeptionen, in denen konische Gestaltungselemente und der Einsatz kannellierter Flächen wie am Beispiel seiner Büroausstattung eine starke Nähe zu Gestaltungskriterien Wagners widerspiegeln und sich auch dadurch von den gleichzeitig konzipierten Interieurauffassungen Olbrichs abheben. Das Aufgreifen klassizistischer Zitate für Möbelkonzeptionen ist allerdings nicht als wienspezifisches Phänomen zu betrachten, sondern steht im Kontext mit europäischen Interieurentwicklungen, wie das Vergleichsbeispiele englischer, belgischer und deutscher Designer belegen.

Maßgebliche Impulse für seine frühe raumkünstlerische Entwicklung bildeten für Hoffmann Gestaltungsaspekte des belgischen Art Nouveau. Dies verraten die vegetabilen Motive seiner grafischen Beiträge für das Ver Sacrum und die Wandfriese und Flächenmuster seiner Raumgestaltungen sowie die entsprechend dazu formierten Dekorationen seiner Möbel. Eine Verbindung zu diesen künstlerischen Positionen offeriert auch die angeführte Bogenkonstruktion seines Ausstellungsentwurfes, deren Form Hoffmann in variantenreichen Abwandlungen sowohl für Interieurkonzeptionen als auch als raumgliedernden Faktor, in Form eingebauter Nischen und Mauerdurchbrüche verwendet und damit seine Vorliebe preisgibt, ein gestalterisches Motiv in unterschiedlichen Materialien, Maßstäben und Gebrauchszusammenhängen zu interpretieren.

Das Einbeziehen aktueller form- und materialpezifischer Trends belgischer Künstler belegt insbesondere die Konzeption des Apollo-Geschäftes, in dem Hoffmann nicht nur durch Bogenformationen, sondern auch durch den Einsatz von Eisen und farbigem Glas eine neue Raumwirkung erzielt. In der Gegenüberstellung seiner ersten Ausstellungsarchitektur mit einer vorausgegangenen Raumlösung von de Veldes erkennt man in der flachen Konstruktionsweise seiner Holzelemente eine künstlerische Eigenständigkeit Hoffmanns, die sich bereits in diesem frühen Stadium seiner Entwicklung manifestierte und zu einem für ihn bezeichnenden Ausdrucksmittel wird. Besonders deutlich zeigt sich dieses strukturell unterschiedliche Gestaltungsprinzip Hoffmanns in der Portal- und Innenraumgestaltung des Geschäftes, indem er die räumlich bewegten und plastisch formierten Gestaltungsmodi von van de Velde und Horta jeweils in die für ihn charakteristische flächige Formensprache übersetzt und aus dieser Umformulierung eine statischere, für ihn adäquate Gesamtkomposition entwickelt. Parallelen dazu veranschaulichen die ebenfalls flach konstruierten Interieurausführungen Olbrichs,

deren Dekormotive konform zu den Gestaltungsschemata Hoffmanns aus der Fläche geschnitten werden.

Divergente Auffassungen zeigen beide Künstler vor allem in den jeweiligen Intentionen ihrer grafischen Raumgestaltungen. Konträr zur reichen floralen Dekorationsweise Olbrichs, dessen Motive frei von jeder Struktur auf die Fläche aufgetragen werden, erkennt man bei Hoffmann eine latente Neigung, dekorative Elemente zu reduzieren und stark stilisierte und geometrisch abstrahierte Formen für Ornamentierungen zu bevorzugen. Diese werden wie am Beispiel der grafischen Gestaltung des Redaktionsraumes klassischen Gesetzmäßigkeiten folgend schematisch angeordnet, um Wandflächen zu strukturieren oder um bestimmte Bereiche in Bezug auf die Möblierung hervorzuheben.

Eine grundlegende Bedeutung für die kontinuierliche Fortentwicklung seiner Formensprache erfährt Hoffmann durch Impulse von Künstlern der Arts-and-Crafts-Bewegung, deren hauptsächlichen Bemühungen darin lagen, das Design ihrer Interieurs auf das funktionell und konstruktiv Notwendige zu beschränken und die Ornamentierung zu reduzieren. Große Übereinstimmungen zu ihren formal-dekorativen Aspekten erkennt man bei Hoffmann sowohl in der flachen Ausführung und farbigen Behandlung seiner Möbel als auch im Einsatz großer Beschläge. Dabei ist festzuhalten, dass bereits der früh datierte Entwurf für das einfache Wohnzimmer nicht nur eine konzeptionelle, sondern auch eine konstruktive Orientierung Hoffmanns an der Darstellungsweise von Baillie Scott aufzeigt und damit einen weiteren wichtigen Anhaltspunkt liefert, den für ihn typischen „Brettstil“, der bereits die Konstruktion seiner ersten Ausstellungsarchitektur und das Interieur des Ver Sacrum-Zimmers kennzeichnete, vor allem in Verbindung mit Gestaltungskomponenten englischer Designer zu sehen.

Die Auseinandersetzung Hoffmanns mit englischen Einrichtungskonventionen veranschaulicht sowohl seine Tendenz, Möbel in Wandvertäfelungen zu integrieren, als auch die Übernahme tradierter britischer Einrichtungselemente, wie sie in den großflächigen Einbauten der beiden Raumstudien und denen des Landhauses zum Ausdruck kommen. Durch daraus abgeleitete gestalterische Variationen konnte Hoffmann, seinen eigenen Funktionalitätsansprüchen Folge leistend, trotz begrenzter Raumverhältnisse, wie es das Beispiel seiner Bürokonzeption aufzeigt, einen hohen Nutzwert für einzelne Bereiche erzielen.

Die Verarbeitung von spezifisch englischen Gestaltungsmitteln in seinen

Raumprogrammen belegen sowohl die von ihm bevorzugten Stoffe als auch mit quadratischen Abschlüssen versehene Möbelbeine und mit barettförmigen Stützen bekrönte Interieurkonzeptionen, die eine Nähe zu Gestaltungskriterien von Mackmurdo widerspiegeln. Das Aufgreifen materialbezogener englischer Trends suggeriert bereits die metallene Kaminverkleidung des Büros, deren stilisierte Ornamentierung eine mögliche Orientierung Hoffmanns an die Dekorationsweise von Mackintosh aufzeigt. Besonders auffällig ist die starke formale Bezugnahme Hoffmanns zu Vorlagen der Arts-and-Crafts-Bewegung in den geradlinigen, nur durch rechteckige Füllungen strukturierten Einbauten und den entsprechend dazu gegliederten Wandvertäfelungen des Landhauses, die verbindende Komponenten mit den einfachen, dekorativ reduzierten Konstruktionsprinzipien von Baillie Scott, Voyseys und Mackintosh aufweisen. Den Hang, innovative Standards moderner englischer Raumausstattungen für eine zeitgemäße Innenraumgestaltung heranzuziehen, erkennt man nicht nur bei Hoffmann und Olbrich, sondern auch in den von Wagner übernommenen Einrichtungselementen der Köstlergasse und den großflächigen Möbeleinbauten von Loos.

Eine Rezeption avantgardistischer englischer Traditionen offenbaren auch die architektonischen und raumstrukturierenden Maßnahmen, die Hoffmann in das Adaptierungsprogramm der Bergerhöhe einbezog, um damit seine eigene programmatische Zielsetzung für eine ideale Landhausarchitektur zu verwirklichen, in der neben modernistischen Faktoren auch nationale Eigenheiten als ein gleichwertiges künstlerisches Potenzial aufgegriffen werden.

Der auf geometrische Mittel reduzierte Stil Hoffmanns, der sich bereits in der Konzeption seines Ausstellungstisches für den Viribus Unitis-Raum abzeichnete, bildet einen weiteren wichtigen und zukunftssträchtigen Standpunkt seiner Möbelgestaltungen und ist sowohl im Kontext mit den progressiven rationalistischen Interieurlösungen von Wagner und Loos als auch in Verbindung mit englischen Gestaltungsmechanismen zu betrachten. Die Manifestation dieses Entwicklungsprozesses Hoffmanns ist aber auch im Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit an der Wiener Kunstgewerbeschule zu sehen, deren praxisorientierte Ausrichtung einfache und unkomplizierte Interieurgestaltungen erforderte.

Die immer wiederkehrende Intention Hoffmanns, in der Gestaltung eines Möbels eine konstruktive Klarheit im Zusammenbau der Einzelteile mit einer strengen proportionalen Abstimmung der Gestaltungselemente zu erwirken, bezeugen sowohl

die Konzeption der Ablagevorrichtung des Redaktionsraumes als auch die aus quadratischen, glatten Holztafeln bestehenden Seitenteile der Wandverbauung für den Vorraum des Sekretariats. Konform zu Wagner und Loos entwickelt auch Hoffmann diese Möbel aus der stereotypen Wiederholung gleicher Gestaltungselemente mit einer zurückgenommenen Ornamentierung. Ein ebenso frühes Beispiel für dieses puristische Gestaltungsschema erkennt man in dem auf geometrische Formen reduzierten Aufbau des Hockers, den Hoffmann für das Vorzimmer des Sekretärs entwarf, und dessen signifikante, nur mit kreisförmigen Durchbrechungen versehene Konstruktion er auch für die in quadratischen Grundformen erstellten Hocker der Bergerhöhe aufnimmt.

Die zunehmende Tendenz Hoffmanns zur Formenvereinfachung und Formenvereinheitlichung offenbaren die ebenfalls auf geometrische Primärformen reduzierten Schrankkonzeptionen des Landhauses, die weder mit Sockelleisten noch mit Gesimsen ausgestattet wurden, und deren Türen- und Ladenelemente jeweils bündig in die schmalen Rahmenkonstruktionen gesetzt wurden. Auch bei diesen Interieurs wurden dekorative Elemente weitgehend reduziert beziehungsweise traten gegenüber einer Formalästhetik, die sich aus der Struktur der Möbel ergab, in den Hintergrund. Konstruktive Zusammenhänge für diese blockhafte Gestaltungsweise sind sowohl in vorausgegangenen Schrankkonzeptionen von Loos als auch von Baillie Scott nachweisbar.

Zusammenfassend ist bezüglich dieser Entwicklung Hoffmanns festzustellen, dass sich eine Gesamttendenz zu einer auf geometrische Formen vereinfachten Formensprache und zu einer Reduktion der Ornamentik herauskristallisiert. Insbesondere zeichnet sich dieser Wandel in den einfach gestalteten Wandvertäfelungen und Interieurkonzeptionen des Landhauses ab, in denen Hoffmann vor allem durch die Verdeutlichung konstruktiver Aspekte einen neuen ästhetischen Ausdruck erzielt.

Lässt man die hier beschriebenen Objekte noch einmal an sich vorüberziehen, werden die komplexen weitläufigen Entwicklungsphasen Hoffmanns mit ihren Sprüngen aber auch Konstanten deutlich. Seine Begeisterung, neue Formen zu schaffen, Gebrauchsgegenstände der hohen Kunst gleichzustellen, moderne Raumwirkungen zu kreieren und auch in der Architektur zukunftsweisende Maßstäbe zu setzen, charakterisieren eine aufgeschlossene Künstlerpersönlichkeit, die aktuelle Trends als Inspiration für innovative Lösungen aufnimmt, um sie eigenen

ästhetischen Forderungen unterzuordnen. So resümiert Bertha Zuckerkandl 1899 über die eigenständige künstlerische Position Hoffmanns: *„Er ist kein Engländer und kein Japaner geworden, er ahmt weder Van de Velde noch Grasset nach, sondern hat die eigene Erfindergabe und dabei etwas Einheimisches. Er ist ohne Zweifel einer jener Jungen, die bei beharrlichem Fortarbeiten nach eigener Empfindung schließlich die neue Wiener Weise des Kunstgewerbes geschaffen haben werden.“*³⁴⁶

Bereits in diesem frühen Stadium seines künstlerischen Werdegangs, das sich im Spannungsfeld zwischen polaren formalen und stilistischen Erneuerungsbestrebungen befand, erkennt man in den immer wieder aufscheinenden rational-konstruktivistischen Ansätzen Hoffmanns und seiner Vorliebe für geometrische Dekorationselemente die Richtungweisenden Faktoren für seine zukünftige Entwicklung. So zeigen seine Raumgestaltungen für die Pariser Weltausstellung von 1900 in der Betonung der geraden Linie und kubischen Formen der Möbel eine formal-stilistische Neuorientierung Hoffmanns an, der sich in seinen nachfolgenden Raumkonzeptionen auch vom Dekorativismus des Jugendstils entfernt und geometrische Motive, in erster Linie das Quadrat, als rhythmische Gestaltungselemente für Interieur- und Wandgestaltungen einsetzen wird. Weiterhin gültig bleiben für Hoffmann funktionelle, aber auch formale Gestaltungskriterien englischer Designer, ebenso wie sein Hang, Raumgrenzen durch orthogonale Gliederungssysteme und Einbauten klar zu strukturieren.

Das synthetische Zusammenspiel von verschiedenen künstlerischen Traditionen, das im synkretistischen Adaptierungsprogramm des Landhauses zum Ausdruck kam, bildet auch für seine späteren Villenbauten auf der Hohen Warte ein gestalterisches Charakteristikum Hoffmanns. Unterschiede erkennt man lediglich in den geänderten Parametern. Hier werden avantgardistisch-englische und volkstümlich-mediterrane Komponenten mit klassischen Anleihen in eine architektonische Gesamtkomposition miteinbezogen.³⁴⁷

Abschließend soll festgehalten werden, dass trotz umfangreicher Literatur über das Oeuvre Hoffmanns für einige der hier angesprochenen frühen Werke nur eine ansatzmäßige Bearbeitung vorliegt. Da aufgrund der Komplexität dieses zu

³⁴⁶ Bertha Zuckerkandl, *Zeitkunst*. Wien 1901 – 1907. Wien - Leipzig 1908, S. 73

³⁴⁷ Gottfried Pirhofer, *Das neue Wiener Interieur der Jahrhundertwende am Beispiel der „Hohen Warte“*. In: Hubert Ch. Ehalt, Gernot Heiß, Hannes Stekl, *Glücklich ist, wer vergisst...? Das andere Wien um 1900*. Wien 1986, S. 311f.

bearbeitenden Themas nur sehr markante Gestaltungsaspekte und damit einhergehende Beeinflussungen aufgezeigt werden konnten, sollte das Ziel einer weiteren Forschungsarbeit darin bestehen, die in dieser Arbeit nicht beachteten kunsthandwerklichen Objekte, die fotografisch zwar in den zeitgenössischen Publikationen aufscheinen, aber weder katalogisiert noch dokumentiert sind, näher zu beleuchten.

Anhang

Zusammenfassung

Der frühe Entwicklungsprozess Hoffmanns war in eine umfangreiche, gesellschaftspolitische und künstlerische Aufbruchstimmung eingebettet, die in Österreich zwar verspätet aber umso komprimierter auftrat und alle Gebiete der Kunst erfasste. Ein wichtiges Substrat für seine aufgeschlossene Haltung gegenüber diesen neuen Strömungen und Entwicklungen bildeten zum einen die Reformansätze Wagners und das nonkonformistische Klima seiner Schule, zum anderen auch die liberale Gesinnung innerhalb der Secessionsbewegung.

In dieser Arbeit wurde versucht, das frühe Schaffen Hoffmanns im rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang mit diesen komplexen künstlerischen Entwicklungen zu ergründen, um in der Gegenüberstellung sowohl den Hintergrund und die daraus resultierende Wirkungsweise auf seine Werke als auch für ihn bezeichnende formale und stilistische Konsonanten aufzuzeigen.

Die werksbezogene Analyse umfasste drei spezifische Themenbereiche, in denen das utopische Gesamtkunstwerkdenken Hoffmanns, durch das Zusammenwirken aller Kompositionselemente eine Einheitlichkeit zu erwirken, sowohl zum Leitbild seiner empheren Ausstellungsmodelle als auch zum Richtung weisenden Faktor für Raumgestaltungen privater Auftraggeber und seiner ersten Bauaufgabe wird.

Die Untersuchung der innerhalb eines kurzen Zeitraumes entstandenen Arbeiten Hoffmanns demonstrieren seine Experimentierfreudigkeit, heterogene Strömungen konzeptionell zu erfassen. Dabei ist festzustellen, dass er sich von diesen Einflüssen nicht überwältigen lässt, sondern die jeweiligen Stilrichtungen miteinander verbindet und subsumiert, um für ihn adäquate künstlerische Ausdrucksformen zu erstellen.

So reflektiert Hoffmann bereits in seinen Entwürfen für den Jubiläumspavillon formale und dekorative Aspekte avantgardistischer belgischer Vorlagen, die er in eine für ihn bezeichnende flache Formensprache übersetzt.

Das regional beeinflusste, klassisch tradierte Ordnungssystem dieser Ausstellungsarchitektur wird zum Faktor für sein individuelles Streben nach harmonischen Raumverhältnissen und schematischen Anordnungen und bildet auch in den nachfolgenden Projekten ein charakteristisches Gestaltungsmerkmal Hoffmanns.

Die Raumkomposition des Ver Sacrum- Zimmers offeriert erstmals eine konstruktive und konzeptionelle Auseinandersetzung mit Gestaltungskriterien der Arts- and-

Crafts- Bewegung, die bis zum Adaptierungsprogramm der Bergerhöhe wichtige Wegweiser darstellen.

Eine grundlegende Bedeutung für die kontinuierliche Fortentwicklung seiner Formensprache erfährt Hoffmann durch Impulse seines künstlerischen Umfeldes in Wien. Parallele Gestaltungstendenzen zu den jeweils weitgespannten Auffassungen in seinen Raumgestaltungen finden sich auch in den zeitgleich von Olbrich erstellten Konzeptionen. Maßgebliche Komponenten für den auf geometrische Mittel reduzierten Stil und der Verdeutlichung konstruktiver Aspekte seiner Interieurs, die sich bereits in diesem frühen Stadium seines Werdegangs abzeichneten, bildeten für Hoffmann die progressiven, rationalistischen Vorlagen von Wagner und Loos.

Lässt man die hier beschriebenen Objekte Hoffmanns noch einmal an sich vorüberziehen, werden seine komplexen weitläufigen Entwicklungsphasen mit ihren Sprüngen, aber auch Konstanten deutlich. Seine Begeisterung, neue Formen zu schaffen, Gebrauchsgegenstände der hohen Kunst gleichzustellen, moderne Raumwirkungen zu erzielen und auch in der Architektur zukunftsweisende Maßstäbe zu setzen, charakterisieren eine aufgeschlossene Künstlerpersönlichkeit, die aktuelle Strömungen als Inspiration für innovative Lösungen aufnimmt, um sie eigenen ästhetischen Anforderungen unterzuordnen.

Literaturverzeichnis

Asenbaum, Paul, Otto Wagner. Möbel und Innenräume ausgeführte Interieurs für Wohnungen und Villen, Diss. Univ. Salzburg 1983

Asenbaum, Paul, Haiko, Peter, Lachmayer, Herbert, Zettel, Reiner, Otto Wagner. Möbel und Innenräume, Salzburg – Wien 1984

Bangert, Albrecht, Ellenberg, Peter, Thonet Möbel, Bugholz – Klassiker von 1830 – 1930. Ein Handbuch für Liebhaber und Sammler, München 1993

Bahns, Jörn, Biedermeier – Möbel. Entstehung – Zentren – Typen, München 1991

Baroni, Daniele, D´Auria, Antonio, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte, Stuttgart 1984

Behal, Vera J., Möbel des Jugendstils, Sammlung des österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien, München 1981

Bisanz, Hans, Bildende Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1890 – 1920, Wien – Heidelberg 1984, in: Waissenberger, Robert, Wien 1890 – 1920, Wien – Heidelberg 1984

Bisanz, Hans, Wien um 1900, Kirchdorf – Inn, 1990

Bisanz – Prakken, Marian, Die Wiener Secession von 1897 – 1918, in: Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien – München 1995

Brandstätter, Christian, Design der Wiener Werkstätte. 1903 – 1932, Wien 2003

Breicha, Otto, Hevesi, Ludwig, Acht Jahre Sezession, Kritik – Polemik – Chronik, Wien 1906, Neuauflage, Klagenfurt 1984

Breicha, Otto, Ver Sacrum, Wien 1972

Champigneulle, Bernhard, Jugendstil – Art Nouveau, Paris o. J.

Cremona, Italo, Die Zeit des Jugendstils, München – Wien 1966

Dankl, Günther, Die „Moderne“ in Österreich, Zur Genese und Bestimmung eines Begriffs in der österreichischen Kunst um 1900, Wien – Köln – Graz 1986

Dehio Handbuch die Kunstdenkmäler Österreich, Niederösterreich, Südlich der Donau, Teil I, Horn Wien 2003

Fahr – Becker, Gabriele, Jugendstil, Köln 1996

Festi, Roberto, Wiener Entwürfe 1900/1915. Das Interieur. Sprachrohr der Wiener Moderne, Innsbruck 1994

Forsthuber, Sabine, Die Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 – 1914, Diss. Univ. Wien 1986

Forsthuber, Sabine, Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991

Gombrich, Ernst H., Ornament und Kunst, Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982

Heller, Carl Benno, Jugendstilmöbel, Kirchdorf – Inn 1990

Himmelheber, Georg, Die Kunst des deutschen Möbels. Klassizismus, Historismus, Jugendstil, Bd. III, München o. J.

Irmscher, Günter, Ornament in Europa 1450 – 2000. Eine Einführung, Köln 2005

Janik, Allan, Toulmin, Stephan, Wittgensteins Wien, München – Wien 1989

Kristan Markus, Josef Hoffmann. Bauten & Interieurs, Wien 2002

Kruft, Hanno – Walter, Die Arts-and-Crafts-Bewegung und der deutsche Jugendstil, in: Bott, Gerhard, Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit, Darmstadt 1977

Klüser, Bernd, Hegewisch, Katharina, Die Kunst der Ausstellung, eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a. M. – Leipzig 1991

Lux, Joseph August, Das moderne Landhaus. Ein Beitrag zur neuen Baukunst, Wien 1904

Midant, Jean – Paul, L'Art Nouveau, Jugendstil in Frankreich, Köln 1999

Muthesius, Hermann, Das Englische Haus, Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, Bd. I – III, Berlin 1999

Muthesius, Stefan, Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen im Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späten 19. Jahrhundert, in: Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 26, München 1974

Nebehay, Christian M., Ver Sacrum, 1898 – 1903, München 1979

Schweiger, Werner J., Tendenzen des Kunstgewerbes um die Jahrhundertwende, in: Gsöllpointner, Helmuth, Hareiter, Angela, Ortner, Laurids, Design ist unsichtbar, Wien 1981

Sekler, Eduard F., Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werksverzeichnis, Salzburg – Wien 1982

Sembach, Klaus – Jürgen, Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung, Köln 1996

Sembach, Klaus – Jürgen, Leuthäuser, Gabriele, Gössel, Peter, Möbeldesign des 20. Jahrhunderts, Köln o. J.

Sembach, Klaus – Jürgen, Schulte, Birgit, Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit, Köln o. J.

Schorske, Carl E., Wien, Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Frankfurt a. M. 1982

Schreyll, Karl Heinz, Neumeister, Dorothea, Olbrich, Joseph Maria. Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog, Berlin 1972

Thornton, Peter, Authentic Decor. The Domestic Interior. 1620 – 1920, New York 1993

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

Ottlinger, Eva B., Jakob von Flak (1825 – 1897) und die Theorie des Kunstgewerbes, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bundesdenkmalamt Wien, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Bd. XLII, Wien – Köln 1989

Opel, Adolf, Ins Leere gesprochen, 1897 – 1900, Unveränderter Nachdruck der Erstausgabe, Wien 1981

Pevsner, Nikolaus, Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln 1978

Pfabigan, Alfred, Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien o. J

Pirhofer, Gottfried, Das neue Wiener Interieur am Beispiel der „Hohen Warte“, in: Ehalt, Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes, Glücklicher ist wer vergisst....? Das andere Wien um 1900, Wien 1986

Rennhofer, Maria, Koloman Moser, Leben und Werk. 1868 – 1918, Wien 2002

Riess, Felicia, Ambivalenzen einer Eigenart, Josef Hoffmanns Ausstellungsbauten als Entwurf einer modernen Formensprache für Österreich, Weimar 2000

Varnedoe, Kirk, Wien 1900. Kunst. Architektur. Design, Köln 1993

Wagner, Otto, Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer in diesem Kunstgebiet, Wien 1896

Wichmann, Siegfried, Jugendstil Floral Funktional, Zürich 1984

White, Antony, Robertson, Bruce, Möbelstilkunde. Ein Bildlexikon, München 1992

Zeitler, Rudolf, Proyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin o. J.

Zednicek, Walter, Adolf Loos. Pläne und Schriften, Wien 2004

Zeitschriften

Alte und Moderne Kunst, Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, Jg. 5, Heft 6 – 7, Wien 1960

Alte und Moderne Kunst, Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, Jg. 13, Wien 1970

Alte und Moderne Kunst, Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, Jg. 15, Wien 1970

Alte und Moderne Kunst, Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, Jg. 25, Wien 1980

Das Interieur, Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, Jg. I, Wien 1900

Das Interieur, Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, Jg. II., Wien 1901

Dekorative Kunst, Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Bd. I, München – Paris 1897/98

Dekorative Kunst, Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Bd. II, München – Paris 1898

Dekorative Kunst, Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Bd. IV, München – Paris 1899

Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und Wiener Kunst, Bd. III, Wien 1997

Deutsche Kunst und Dekoration, Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache in neuzeitlicher Auffassung aus Deutschland, Schweiz, den deutsch sprechenden Kronländern Österreich – Ungarns, den Niederlanden und Skandinavischen Ländern, Bd. VI, Darmstadt 1900

Innendekoration, Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten Inneren Ausbau. Mein Heim. Mein Stolz, Bd. XIII, Darmstadt 1902

Kunst und Kunsthandwerk, Monatszeitschrift des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jg. II, Wien 1899

Kunst und Kunsthandwerk, Monatszeitschrift des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jg. III, Wien 1900

The Studio, An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art, London, Vo. 10, 1897

The Studio, An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art, London, Vo. 11, 1897

The Studio, An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art, London Vo. 12, 1897

The Studio, An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art, London Vo. 19, 1901

Ver Sacrum, Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Jg. I, Heft I, Wien 1898

Ver Sacrum, Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Jg. I, Heft IV, Wien 1898

Ver Sacrum, Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Jg. I, Heft VII, Wien 1898

Ver Sacrum, Organ der Vereinigung bildender Künste Österreichs, Jg. II, Heft VII, Wien 1899

Ausstellungskataloge

Asenbaum, Stefan, Hummel, Julius, Gebogenes Holz. Konstruktive Entwürfe, Wien 1840 bis 1910, Michael Thonet, Adolf Loos, Otto Wagner, Kolo Moser, Josef Hoffmann, Gustav Siegel, Josef Urban, Fritz Nagel, Marcell Kammerer, Anton Lorenz, Künstlerhaus, Wien 1979

Barten, Sigrid, Josef Hoffmann Wien. Jugendstil und Zwanziger Jahre, Museum Bellerive Zürich, Zürich 1983

Glück, Franz, Graf, Otto Antonia, Otto Wagner. Das Werk des Wiener Architekten 1841 bis 1918, Hessisches Landesmuseum in Darmstadt, Darmstadt 1963

Hessisches Landesmuseum, Josef M. Olbrich, 1867 – 1908, Das Werk des Architekten, Hessisches Landesmuseum in Darmstadt, Darmstadt – Wien – Berlin 1967

Katalog zur Ausstellung von Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1901

Meyer, Christian, Josef Hoffmann, Architekt und Designer, 1870 – 1956, Galerie Metropol, New York o. J.

Mrazek, Wilhelm, Windisch – Graetz, Franz, Wiener Möbel des Jugendstils. Neuerwerbungen und Leihgaben, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1971

Noever, Peter, Oberhuber, Oswald, Josef Hoffmann. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, Österreichische Sammlung für angewandte Kunst, Wien 1987

Ottlinger, Eva B., Das „künstlerische“ Heim. Einrichten zwischen Reglement und Zufall, in: Interieurs. Wiener Künstlerwohnungen. 1830 – 1930, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990

Reissberger, Mara, Haiko, Peter, „Alles ist einfach und glatt“. Zur Dialektik der Ornamentlosigkeit, in: Moderne Vergangenheit 1800 – 1900, Künstlerhaus, Wien 1981

Rukschcio, Burkhardt, Wien, Adolf Loos und das Haus am Michaelerplatz, in: Traum und Wirklichkeit, Historisches Museum der Stadt Wien/Künstlerhaus, Wien 1985

Schuster, Andrea, Hoffmann zum Quadrat, Galerie Zetter, Wien o. J.

Schweiger, Werner J., Mädchenzimmer von Josef Hoffmann, in: Moderne Vergangenheit 1800 – 1900, Künstlerhaus, Wien 1981

Sekler, Eduard, Josef Hoffmann, in: Traum und Wirklichkeit, Historisches Museum der Stadt Wien/Künstlerhaus, Wien 1985

Sekler, Eduard F., Adolf Loos, Josef Hoffmann und die Vereinigten Staaten, in: Graphische Sammlung Albertina Wien, 1989

Waissenberger, Robert, Die „Heroischen Jahre“ der Secession, in: Traum und Wirklichkeit, Historisches Museum der Stadt Wien/Künstlerhaus, Wien 1985

Witt – Döring, Christian, Schein und Sein – Form und Funktion 1800. Das moderne Möbel 1900, in: Moderne Vergangenheit 1800 – 1900, Kün

Abbildungsnachweis

Abb.1: H. Lefler, H. Rathausky, F. Schönthaler, J. Urban: "Lefler- Zimmer, 1897/98. In: Eva B. Ottillinger: Adolf Loos Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg - Wien 1994, S. 73

Abb.2: Jubiläumsausstellung, Künstlerhaus Wien, 1888. In: Brigitte Felderer, Gottfried Fliedl, Otto Kapfinger, Eleonora Louis, James Shedel: Secession, Permanenz einer Idee, Ostfildern- Ruit, 1997, S. 117

Abb.3: J. Hoffmann: Entwurf für den Jubiläumspavillon,1897. In: Der Architekt VI, 1900, S. 18

Abb.4: G. Hobè: Kolonialausstellung von Tervueren, 1897. In: Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991, S. 21

Abb.5: H. van de Velde: Salle de Repos, Dresdner Ausstellung, 1897. In: Dekorative Kunst, so wird es zu Bd. I, München, 1898, S. 203

Abb.6: O. Wagner: Entwurf für einen Ausstellungspavillon, Rückseite mit 7. Dezember 1897 datiert, Fotografie aus dem Historischen Museum der Stadt Wien

Abb.7.1, 7.2, 7.3: J. M. Olbrich, Entwürfe für den Jubiläumspavillon 1897. In: J. M. Olbrich, Mappe: „October“, signiert und datiert 1897, Fotografien aus dem Historischen Museum der Stadt Wien

Abb.8: J. Hoffmann: Ver Sacrum- Zimmer, erste Secessionsausstellung, Gartenbausäle in Wien, 1898. In: Ver Sacrum, Heft 2, Februar 1898, S.7

Abb.9: J. Hoffmann: Viribus Unitis - Raum, Jubiläumsausstellung, Rotunde in Wien, 1898. In: Dekorative Kunst, Bd. II, München 1898,S. 206

Abb.10: M. H. Baillie Scott: Zierschrank, Neues Palais Darmstadt, 1897/98. In: Stefan Muthesius, Das englische Vorbild, Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert. In: Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 26, München 1974, S. 156

Abb.11: Ch. R. Mackintosh: Chest of Drawers, 1896. In: The Studio, Vol.11, No.51, London 1897, S. 97

Abb.12: M. H. Baillie Scott: Empfangszimmer, Neues Palais Darmstadt, 1897/98. In: Hanno-Walter Krufft, Die Arts- and- Crafts- Bewegung und der deutsche Jugendstil. In: Von Morris zum Bauhaus, Eine Kunst gegründet auf Einfachheit, Würzburg 1977, S. 28

Abb.13: P. Huber: Schlafzimmer, 1898. In: Peter Thorton: Authentic Decor, The Domestic Interior 1620- 1920, Avenel - New Jersey 1993, S. 364

Abb.14: W. Morris: Dekorationsstoff, Chintz mit Tulpenmuster, 1875. In: Nikolaus Pevsner: Der Beginn der modernen Architektur und des Design , Köln 1978, S. 27

Abb.15: A. H. Mackmurdo: Schreibtisch, 1886. In: Nikolaus Pevsner, Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln 1978, S. 114

Abb.16: Adolf Loos: Verkaufsraum, Schneidersalon Ebenstein in Wien, 1897. In: Eduard Sekler, Adolf Loos, Josef Hoffmann und die Vereinigten Staaten. In: Ausstellungskatalog, Adolf Loos, Wien 1990

Abb.17: A. Loos: Verkaufsraum, Herrenmodensalon Goldmann & Salatsch in Wien, 1898. In: Das Interieur, II. Jg., Wien 1901, S. 147

Abb.18: Shaker-Möbel: Beistelltisch aus Kiefernholz 1860, Hancock - Massachusetts, Nähkasten aus Ahorn 1890, Canterbury, New Hampshire. In: Klaus - Jürgen Sembach, Gabriele Leuthäuser, Peter Gössel, Möbeldesign des 20. Jahrhunderts, Köln o.J., S. 18

Abb.19: G. Serrurier Bovy: Esszimmer, Dresdner Ausstellung, 1897. In: Dekorative Kunst, Bd. I, München 1898, S. 202

Abb.20: A. Petratsch: Schrank, 1898 In: Stefan Muthesius, Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert. In: Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd.26, München 1974, S. 157

Abb.21: O. Wagner: Schlafzimmer seiner Wohnung in der Köstlergasse in Wien, 1898. In: Dekorative Kunst, Bd.VII, München, 1901 S. 94

Abb.22: O. Wagner: Rekonstruierter Möblierungsgrundriss des Schlafzimmers der Köstlergasse in Wien, 1898. In: Paul Asenbaum, Reiner Zettl, Die Möbel Otto Wagners. In: Paul Asenbaum, Peter Haiko, Herbert Lachmayer, Reiner Zettl: Otto Wagner Möbel und Innenräume, Wien - Salzburg, 1984, S. 176

Abb.23: Weihnachtsausstellung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1880. In: Sabine Forsthuber: Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991, S. 19

Abb.24: J. M. Olbrich: Mittelsaal und Ehrensaal der ersten Secessionsausstellung, Gartenbausäle in Wien, 1898. In: Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991, S. 30

Abb.25: J. Hoffmann: Porträtfotografie Hoffmanns in einem „karrenförmigen Stuhl“, Ateliereinrichtung Moser, 1898. In: Christian Brandstätter, Design der Wiener Werkstätte 1903 - 1932, Wien 2003, S. 23

Abb.26: J. Hoffmann: Atelierschrank und Hocker, Ateliereinrichtung Moser, 1898. In: Dekorative Kunst, Bd.II, München 1898, S. 203

Abb.27: J. Hoffmann: Schrank und Stuhl, Ateliereinrichtung Moser, 1898. In: Dekorative Kunst, Bd.IV, München 1899, S. 33

Abb.28: J. Hoffmann: Ruhebett, Ateliereinrichtung Moser, 1898. In: Dekorative Kunst, Bd.II, München 1898, S. 205

Abb.29: H. van de Velde: Sessel, 1895. In: Siegfried Wichmann, Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflussgebieten, Zürich 1984, S. 138

Abb.30: H. van de Velde: Garderobe, Haus Bloemenwerf in Uccle, 1895. In: Carl Benno Heller, Jugendstil Möbel, Kirchdorf - Inn 1990, S. 31

Abb.31: V. Horta: Eingangshalle, Maison Tassel in Brüssel, 1893. In: Klaus-Jürgen Sembach, Jugendstil, Die Utopie der Versöhnung, Köln 1996, S. 47

Abb.32: O. Wagner: Stadtbahnhof in Wien, 1894 – 97. In: Nikolaus Pevsner, Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln 1978, S. 165

Abb.33: O. Wagner: Badezimmer, Jubiläumsausstellung, Rotunde in Wien, 1898. In: Peter Haiko, Otto Wagner Interieurs, Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der >modernen Zweckmäßigkeit<. In: Paul Asenbaum, Peter Haiko, Herbert Lachmayer, Reiner Zettl, Otto Wagner Möbel und Innenräume, Wien-Salzburg 1984, S. 30

Abb.34: J. Hoffmann: „Studie zu einem einfachen Wohnzimmer“, 1898. In: Ver Sacrum, I.J.g., Heft 4, Wien 1898, S. 29

Abb.35: J. Hoffmann: „Entwurf für ein Studierzimmer“, 1898. In: Das Interieur I, Bd.II, Wien 1900, S. 7, T2

Abb.36: M. H. Baillie Scott: The Hall, o.J. In: The Studio V, Vol.19, London 1900, S. 37

Abb.37: M. H. Baillie Scott: The Bower, o.J. In: The Studio V, Vol.19, London 1900, S. 36

Abb.38: M. H. Baillie Scott: Drawing Room, 1897. In: The Studio, Vol.12, No.55, London 1897, S. 171

Abb.39: J. M. Olbrich: Entwurf eines Damenzimmers, Villa Friedmann, Hinterbrühl, 1898. In: Karl Heinz Schreyll, Dorothea Neumeister, Joseph Maria Olbrich, Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin, Kritischer Katalog, Berlin 1972, S. 39

Abb.40: J. M. Olbrich: Entwurf eines Damenzimmers, Muster der Seidentapete, Villa Friedmann, Hinterbrühl, 1898. In: Karl Heinz Schreyll, Dorothea Neumeister, Joseph Maria Olbrich, Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin, Kritischer Katalog, Berlin 1972, S. 40

Abb.41: M. H. Baillie Scott: Cabinet, 1897. In: The Studio, Vol.10, No. 47, London 1897, S. 154

Abb.42: J. M. Olbrich: Mittelsaal mit Blick in den „Grünen Saal“ der zweiten

Secessionsausstellung, 1898. In: Sabine Forsthuber, Die Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 - 1914, Diss. Univ. Wien 1986, Abb. 60 b

Abb.43: J. Hoffmann: Redaktionsraum in der Secession, 1898. In: Dekorative Kunst, Bd.VI, München 1899, S. 38

Abb.44: J. Hoffmann: Vignette für den Katalog der ersten Secessionsausstellung, 1898. In: Christian Nebehay, Ver Sacrum 1898 -1903, München 1979, S. 93

Abb.45: J. M. Olbrich: Wandaufriss für die erste Secessionsausstellung, 1898. In: Karl Heinz Schreyll, Dorothea Neumeister, Joseph Maria Olbrich, Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin, Kritischer Katalog, Berlin 1972, S. 38

Abb.46: Adolf Loos: Bureau und Empfangsraum, Herrenmodensalon Goldmann & Salatsch in Wien, 1898. In: Das Interieur II, Wien 1901, S. 148, S. 146

Abb.47: J. Hoffmann: Vorraum des Redaktionsraums in der Secession, 1898. In: Dekorative Kunst, Bd. IV, München 1899, S. 38

Abb.48: O. Wagner: Speisezimmer in der Köstlergasse, Wien, 1898/99. In: Dekorative Kunst, Bd.VII, München 1901, S. 95

Abb.49: K. Moser: Einband für "Jugendschatz deutscher Dichtungen", 1897. In: Maria Rennhofer, Koloman Moser, Leben und Werk 1868 - 1918, Wien 2002, S. 31

Abb.50: J. Hoffmann: Vorzimmer des Sekretärs in der Secession, 1898/99. In: Dekorative Kunst, Bd. IV, München 1899, S. 37

Abb.51: A. Mackmurdo: Ausstellungsstand, Century Guild - Ausstellung, London, 1886. In: Nikolaus Pevsner, Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln 1978, S. 117

Abb.52: Ch. R. Mackintosh: Linnen Press, 1897. In: The Studio, Vol.11, No. 51, London 1897, S. 96

Abb.53: C. F. A. Voysey: Esszimmerschrank, o. J. In: Hermann Muthesius, Das englische Haus, Bd. III, Der Innenraum, Berlin 1999, S. 154

Abb.54: J. Hoffmann: Mittelsaal mit Blick in den Ruhesaal der dritten Secessionsausstellung, 1899. Bild oben: In: Dekorative Kunst, Bd .IV, München1899, S. 36; Bild unten: In: Ver Sacrum, II J g., Heft IV, Wien 1899, S. 25

Abb.55: J. Hoffmann: Ruhesaal der dritten Secessionsausstellung, 1899. In: Dekorative Kunst, Bd. VI, München 1899, S. 36

Abb.56: J. Hoffmann: Pointillistenzimmer der dritten Secessionsausstellung, 1899. In: Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991, S. 37

Abb.57: J. Hoffmann: Grundriss der dritten Secessionsausstellung, 1899. In: Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914,

Wien 1991, S. 36

Abb.58: O. Olbrich: Grundriss der zweiten Secessionsausstellung, 1898. In: Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991, S. 34

Abb.59: J. M. Olbrich: Mittelsaal mit Blick in den hintersten Saal der zweiten Secessionsausstellung, 1898. In: Sabine Forsthuber, Die Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Diss. Univ. Wien 1986, Abb.: 60 d

Abb. 60: J. M. Olbrich: Vignette für den Katalog der ersten Secessionsausstellung, 1898. In: Katalog der ersten Secessionserstellung, Wien 1898, S. 18

Abb.61: J. Hoffmann: Vorraum des Sekretariats der Secession, 1899. In: Das Interieur I, Wien 1900, S. 134

Abb.62: J. Hoffmann: Bureau des Sekretärs der Secession, 1899. In: Dekorative Kunst, Bd. IV, München 1899, S. 38

Abb.63: C. R. Ashbee: Gusseiserne Kaminausführung, o. J. In: Hermann Muthesius. Das englische Haus, Bd. III, Der Innenraum, Berlin 1999, S. 138

Abb.64: Ch. R. Mackintosh: Entwurf einer Wanddekoration, 1897. In: The Studio, Vol.11, No. 51, London 1897, S. 93

Abb.65: O. Wagner: Gruppe von Möbeln, Jubiläumsausstellung in der Rotunde, Wien, 1898 In: Paul Asenbaum, Reiner Zettl, Die Möbel Otto Wagners. In: Paul Asenbaum, Peter Haiko, Herbert Lachmayer, Reiner Zettl, Otto Wagner, Möbel und Innenräume, Wien - Salzburg 1984, S. 178

Abb.66: O. Wagner: Vitrine in der Köstlergasse, 1898/99. In: Paul Asenbaum, Reiner Zettl, Die Möbel Otto Wagners. In: Paul Asenbaum, Peter Haiko, Herbert Lachmayer, Reiner Zettl, Otto Wagner, Möbel und Innenräume, Wien - Salzburg 1984, S. 170

Abb.67: K. Moser: Stoffmuster: „Der Vogel Bülow“, 1899. In: Maria Rennhofer, Koloman Moser, Leben und Werk 1868-1918, Wien 2002, S. 49

Abb.68: J. Hoffmann: Mittelsaal der Secession für die Versteigerung des Nachlasses von Theodor von Hörmann, 1899. In: Sabine Forsthuber, Die Moderne Raumkunst, Wiener Ausstellungsbauten von 1898-1914, Diss. Univ. Wien 1986, Abb. 72

Abb.69: Empiresessel, 1815. In: Moderne Vergangenheit 1800 - 1900, Ausst. Kat. Künstlerhaus, Wien 1981, S. 252

Abb.70: Thonet Puppengarnitur um 1875. In: Albrecht Bangert, Peter Ellenberg, Thonet Möbel, Bugholz-Klassiker von 1830-1930, Ein Handbuch für Liebhaber und Sammler, München 1994, S. 120 f.

Abb. 71: Hauptraum, Eckverbauung, Kanzlei Brix, Wien, 1899. In: Markus Kristan, Josef Hoffmann. Bauten und Interieurs, Wien 2002, S. 24

Abb. 72: Hauptraum, Schreibtisch, Kanzlei Brix, Wien, 1899. In: Das Interieur I, Wien 1899, S. 51

Abb. 73: Hauptraum, Aufbewahrungsschrank, Kanzlei Brix, Wien, 1899. In: Das Interieur I, Wien 1899, S. 27

Abb. 74: Vorraum, Schrank mit Podest, Kanzlei Brix, Wien, 1899. In: Interieur I, Wien 1899, S. 26

Abb. 75: Vorraum, Sitzbank, Kanzlei Brix, Wien, 1899. In: Das Interieur I, Wien 1899, S. 50

Abb. 76: J. M. Olbrich, Schreibtisch, Hocker, 1898. In: Ver Sacrum, Heft 7, Wien 1898, S. 18

Abb. 77: A. Loos, Vitrinenschrank, nach 1897 In: Verkaufs - Kat. der Wiener Kunstauktionen, Wien, Jugendstilauktion, am 20. 06. 2007, Abb. 604

Abb. 78: J. M. Olbrich, Mittelsaal der vierten Secessionsausstellung, 1899. In: Secession, Permanenz einer Idee, Stuttgart 1997, S. 130

Abb. 79: Ausstellungsgrundriss der vierten Secessionsausstellung, 1899. In: Sabine Forsthunber, Die Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 – 1914, Dissertation, Wien 1986, S. 38

Abb. 80: J. Hoffmann, Grauer Saal der vierten Secessionsausstellung, 1899, Kunst und Kunsthandwerk, II, Wien 1899, S. 395

Abb. 81: J. Hoffmann, Grauer Saal der vierten Secessionsausstellung, 1899, Kunst und Kunsthandwerk II, 1899, S. 396

Abb. 82: J. Hoffmann, Kunstgewerbezimmer der vierten Secessionsausstellung, Buffet, 1899, Kunst und Kunsthandwerk II, 1899, S. 403

Abb. 83: J. M. Olbrich, Schlafzimmerentwurf für David Berl, 1899. In: Karl Heinz Schreyll, Dorothea Neumeister, J. M. Olbrich, Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog, Berlin 1972, S. 50

Abb. 84: J. M. Olbrich, Fensterwand, Speisezimmer der Villa Stift, 1899. In: Vera J. Behal, Möbel des Jugendstils, München 1981, S. 11

Abb. 85: Ch. R. Mackintosh, Tisch, The Studio 1897, Vol. 11, S. 230

Abb. 86: J. Hoffmann, Portal des Geschäftlokals „Apollo“, Wien, 1899. In: Markus Kristan, Bauten und Interieurs, Wien 2002, S. 23

Abb. 87a: J. Hoffmann, Verkaufsraum des Geschäftlokals „Apollo“, Wien, 1899. In: Markus Kristan, Bauten und Interieurs, Wien 2002, S. 22

Abb. 87b: J. Hoffmann, Verkaufsraum des Geschäftlokals „Apollo“, Wien, 1899. In: Markus Kristan, Bauten und Interieurs, Wien 2002, S. 22

Abb. 88: J. Hoffmann, Kerzenschrank des Geschäftlokals „Apollo“, Wien, 1899. In: Das Interieur I, Wien 1899, S. 24

Abb. 89: V. Horta, Eingangshalle, Hôtel van Eetevelde, Brüssel, 1895. In: Italo Cremona, Die Zeit des Jugendstils, München Wien 1966, Abb. 88

Abb. 90: Van de Velde, Verkaufsraum eines Tabakgeschäfts, Berlin, 1899. In: Klaus - Jürgen Sembach, Jugendstil, Köln 1996, S. 56

Abb. 91: Louis Bonnier, Portal Salon del ´Art in Paris, 1895. In: Jean – Paul Midnant, L ´Art Nouveau, Köln 1999, S. 161

Abb. 92: A. Loos, Cafe Museum, Wien, 1898/1899. In: Walter Zednicek, Adolf Loos, Wien 2004, S. 27

Abb. 93: J. Hoffmann, Seitenansicht und Längenschnitt des Landhauses Bergerhöhe, 1899. In: Gemeindeamt Hohenberg

Abb. 94: J. Hoffmann, Außenansicht des Eingangsvorbaus, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 95: J. Hoffmann, Holzveranda, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 96: Grundriss des Landhauses Bergerhöhe, 1887. In: Gemeindeamt Hohenberg

Abb. 97: J. Hoffmann, Grundriss des Landhauses Bergerhöhe, 1899. In: Gemeindeamt Hohenberg

Abb. 98a: J. Hoffmann, Innenraum des Eingangsvorbaus, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 98b: J. Hoffmann, Innenraum des Eingangsvorbaus, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 98c: J. Hoffmann, Innenraum des Eingangsvorbaus, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 99: J. Hoffmann, Vorraum mit Stiegenaufgang, Landhaus Bergerhöhe, 1899 In: Karl und Eva Mang, Das Haus auf der Bergerhöhe – Eine frühe Arbeit von Josef Hoffmann. In: Alte und Moderne Kunst, Heft 13, 1970, S. 29

Abb. 100: J. Hoffmann, Vorraum mit Stiegenaufgang, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 101: J. Hoffmann, Wohnstube, Landhaus Bergerhöhe, 1899. In: Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann – Das architektonisches Werk, Monographie und Werksverzeichnis, Wien - Salzburg 1982, S. 35

Abb. 102: J. Hoffmann, Wohnstube mit Blick zum Schlafbereich, Landhaus Bergerhöhe, 1899. In: Walter Zednicek und Gustav Peichl, Josef Hoffmann,

Neudörf/Leitha 1990, S. 25

Abb. 103: J. Hoffmann, Längswand der Wohnstube, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 104: J. Hoffmann, Tür der Wohnstube, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 105: J. Hoffmann, Fensternische der Wohnstube, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 106: J. Hoffmann, Etagere der Bogenlaibung in der Wohnstube, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 107: J. Hoffmann, Schlafabschnitt im Hauptraum, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 108a: J. Hoffmann, Badezimmer, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 108b: J. Hoffmann, Badezimmer, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 109: J. Hoffmann, Küche, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 110: J. Hoffmann, Küchenkredenz, Landhaus Bergerhöhe, 1899. In: Katalog, Josef Hoffmann. 1870 – 1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, Wien 1987, S. 69

Abb. 111: J. Hoffmann, Küchentisch, Landhaus Bergerhöhe, 1899. In: Katalog, Josef Hoffmann. 1870 – 1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, Wien 1987, S. 61

Abb. 112: J. Hoffmann, Küchenhocker, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 113a: J. Hoffmann, Stiegenaufgang, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 113b: J. Hoffmann, Holztrennwand im Obergeschoss, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 114a: J. Hoffmann, Schlafzimmereinrichtung im Obergeschoss, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 114b: J. Hoffmann, Schlafzimmereinrichtung im Obergeschoss, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 114c: J. Hoffmann, Schlafzimmereinrichtung im Obergeschoss, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 115a: J. Hoffmann, Veranda im Obergeschoss, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 115b: J. Hoffmann, Veranda im Obergeschoss, Landhaus Bergerhöhe, 1899, Eigene Aufnahme

Abb. 116: C. F. A. Voysey, Entwurf eines Hauses in Studlandbay, o. J. In: Dekorative Kunst I, 1897/98, S. 250

Abb. 117: H. Baillie Scott, Entwurf eines Landhauses. In: The Studio, Vol. 12, London 1897, S. 168

Abb. 118: C. F. A. Voysey, Atelierhaus, London, 1891. In: Nikolaus Pevsner, Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln 1978, S. 118

Abb. 119: J. M. Olbrich, Veranda, Villa Friedmann, 1898. In: Karl Heinz Schreyll, Dorothea Neumeister, J. M. Olbrich, Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog, Berlin 1972, S. 41

Abb. 120: H. Baillie Scott, Grundriss eines Landhauses, 1897. In: The Studio, Vol. 12, London 1897, S. 169

Abb. 121: C. F. A. Voysey, Halle, Haus Prior's Field in Compton, o. J. In: Hermann Muthesius, Das englische Haus, Der Innenraum, Bd. III, Berlin 1906, S. 96

Abb. 122: C. R. Mackintosh, Treppenaufgang, Haus Windy Hill in Kilmalcolm, o. J. In: Hermann Muthesius. Das englische Haus, Der Innenraum, Bd. III, Berlin 1906, S. 98

Abb. 123: G. Walton, Halle, Haus in Dunblane, o. J. In: Hermann Muthesius. Das englische Haus. Der Innenraum, Bd. III, Berlin 1906, S. 139

Abb. 124: H. Baillie Scott, Entwurf einer Halle, 1897. In: The Studio, Vol. 12, London 1897, S. 170

Abb. 125: H. E. Clifford, Bibliothek, Haus in Kelvinside, o. J. In: Hermann Muthesius, Das englische Haus, Der Innenraum, Bd. III, Berlin 1906, S. 206

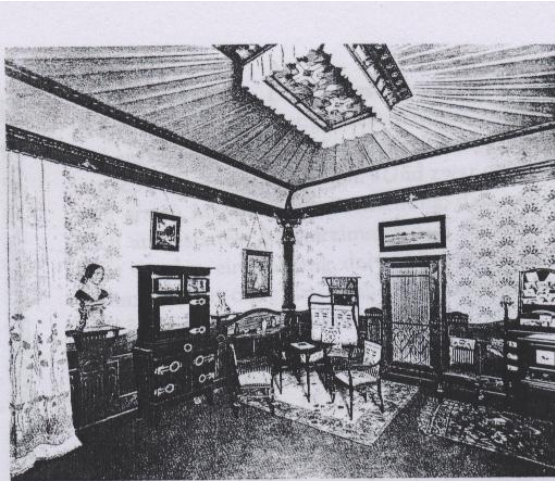
Abb. 126: Englischer Bibliotheksessel, o. J. In: Hermann Muthesius, Das englische Haus, Der Innenraum, Bd. III, Berlin 1906, S. 209

Abb. 127: J. M. Olbrich, Entwurf des Wohnzimmers, Villa Stift, 1899. In: Karl Heinz Schreyll, Dorothea Neumeister, J. M. Olbrich, Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin, Kritischer Katalog, Berlin 1972, S. 46

Abb. 128: J. Hoffmann, Vignette für das Ver Sacrum, 1898. In: Secession. Permanenz einer Idee, Stuttgart 1997, S. 82

Curriculum Vitae

Neben meiner Erwerbstätigkeit im Kunsthandel, habe ich 1986 das Studium der Kunstgeschichte aufgenommen. 1993 absolvierte ich ein einjähriges Praktikum in einem Auktionshaus. Nach einer mehrjährigen Unterbrechung des Studiums erfolgte der Wiedereinstieg 2004.



69. »Lefler-Zimmer«, 1897/98

Abb.1: Lefler- Zimmer, 1898

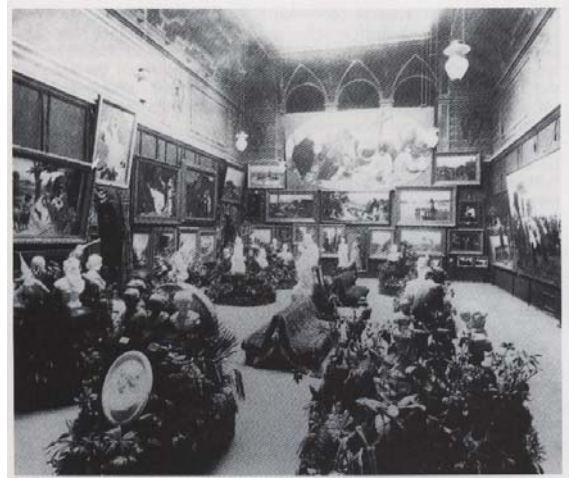


Abb.2: Jubiläumsausstellung, Künstlerhaus, 1888

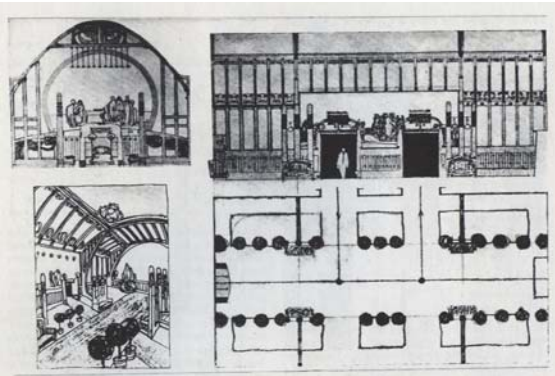


Abb.3: Hoffmann: Entwürfe, Jubiläumspavillon, 1897

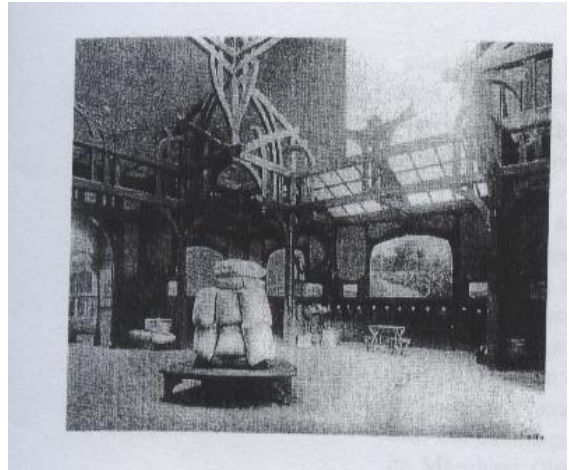


Abb.4: Hobé: Kolonialausstellung, Tervueren, 1897



Abb.5: Van de Velde: Dresdner Ausstellung, 1897

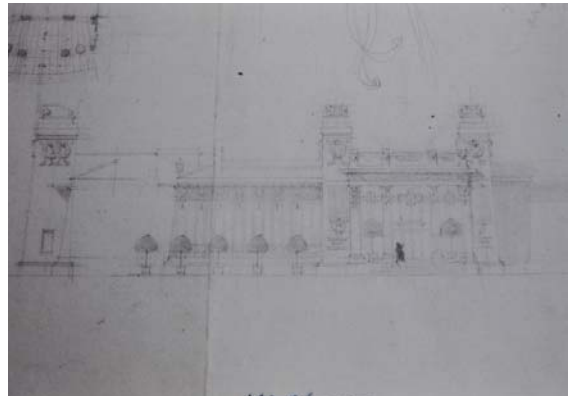


Abb.6: Wagner: Entwurf, Ausstellungspavillon, 1897

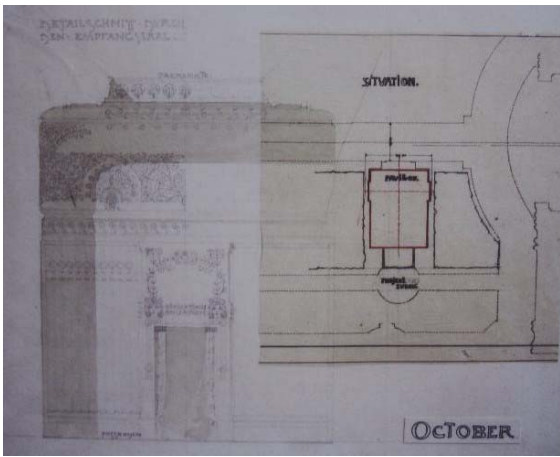


Abb.7.1: Olbrich: Fassadenaufriss, Grundriss, Jubiläumspavillon, 1897

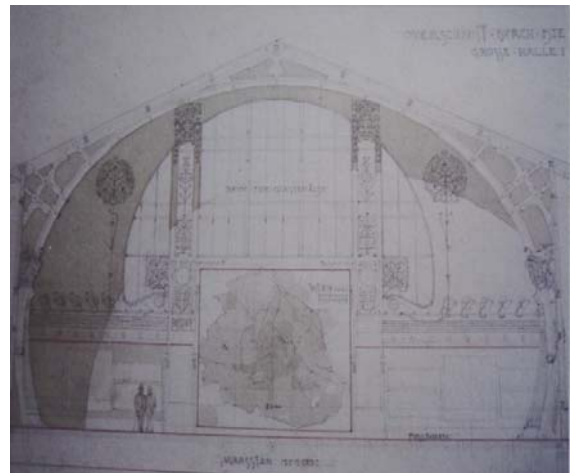


Abb.7.2: Olbrich: Querschnitt durch die große Halle, Jubiläumspavillon, 1897

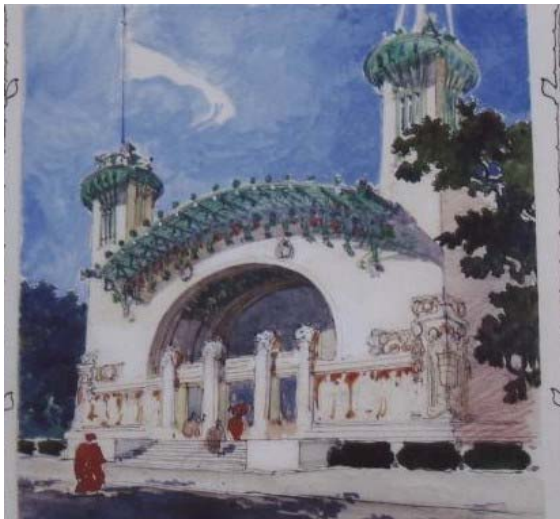


Abb.7.3: Olbrich: Vorderansicht, Jubiläumspavillon, 1897



Abb.8: Hoffmann: Ver Sacrum – Zimmer, 1. Secessionsausstellung, 1898



Abb.9: Hoffmann: Viribus Unitis – Raum, Jubiläumsausstellung, 1898

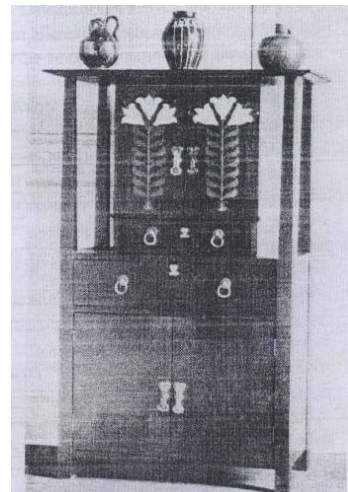


Abb.10: Baillie Scott: Zierschrank, Neues Palais Darmstadt, 1897/98

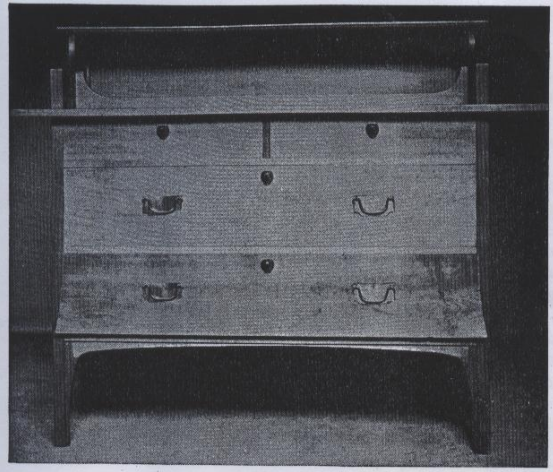


Abb.11: Mackintosh: Chest of Drawers, 1896



Abb.12: Baillie Scott: Empfangszimmer, Neues Palais Darmstadt, 1897/98

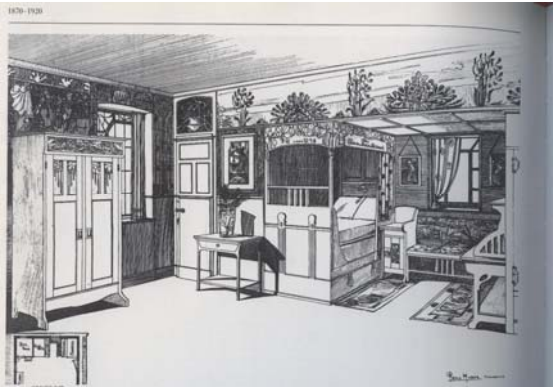


Abb.13: Huber: Schlafzimmerentwurf, 1898



Abb.14: Morris: Dekorationsstoff, 1875



Abb.15: Mackmurdo: Schreibtisch, 1886



Abb.16: Loos: Schneidersalon Ebenstein, 1897



Abb.17: Loos: Herremodengeschäft Goldmann & Salatsch, 1898



Abb.18: Shaker-Möbel: Beistelltisch, 1860, Nähkasten, 1890



Abb.19: Serrurier Boyv: Esszimmer, Dresdner Ausstellung, 1897

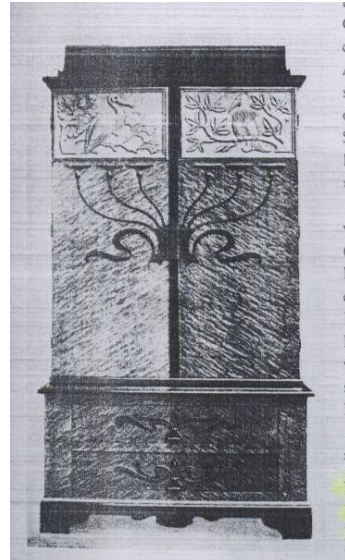


Abb.20: Petratsch: Schrank, 1898



Abb.21: Wagner: Schlafzimmer,

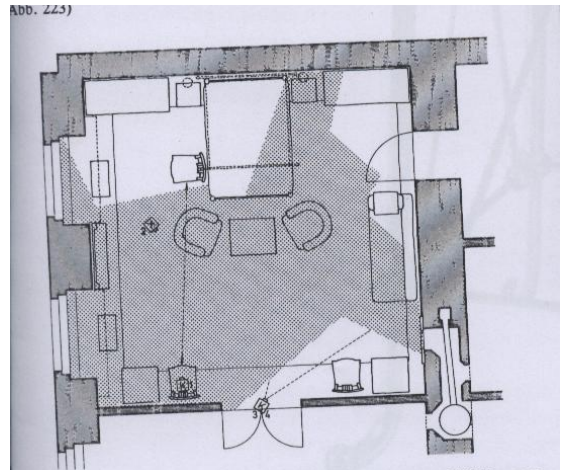


Abb.22: Wagner: Rekonstruierter Möbelgrundriss, Schlafzimmer, Köstlergasse, 1898

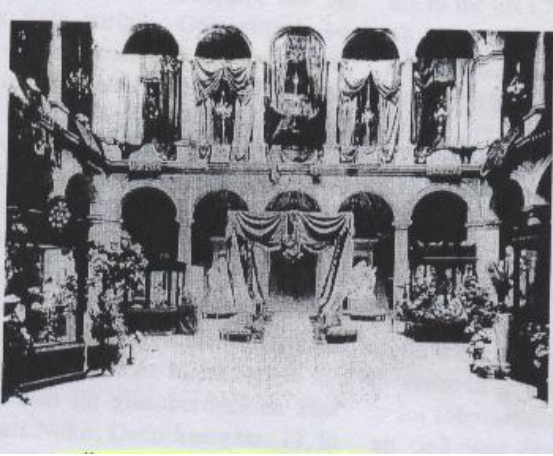


Abb.23: Weihnachtsausstellung, Museums für Kunst und Industrie, 1880

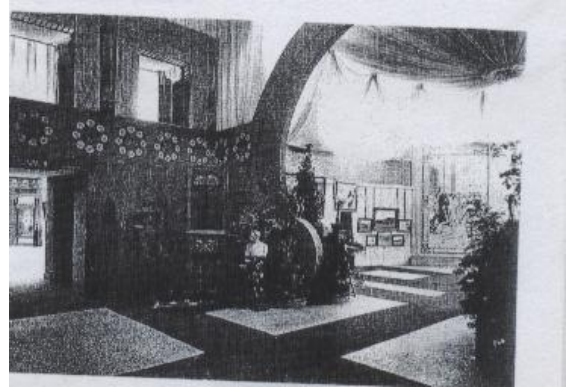


Abb.24: Olbrich: Mittelsaal und Ehrensaal, 1. Secessionsausstellung, 1898



Abb.25: Hoffmann: Karrenförmiger Stuhl, Ateliereinrichtung Moser, 1898



Abb.26: Hoffmann: Atelierschrank, Ateliereinrichtung Moser, 1898

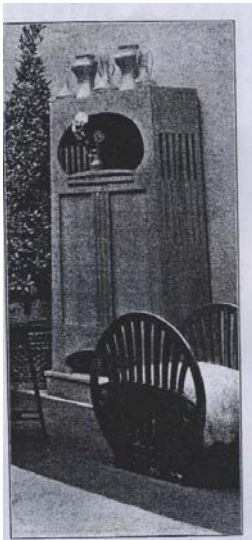


Abb.27: Hoffmann: Schrank, Ateliereinrichtung



Abb.28: Hoffmann: Ruhebett, Ateliereinrichtung Moser, 1898



Abb.29: Van de Velde: Sessel, 1895

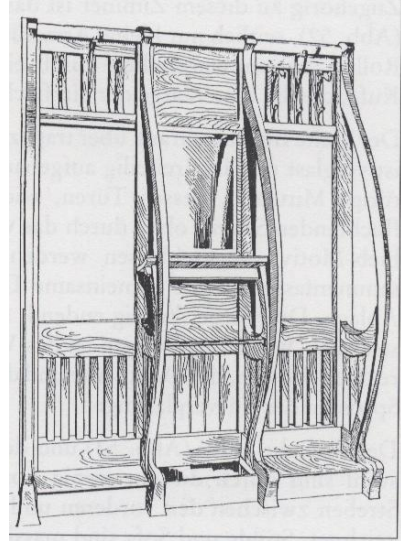


Abb.30: Van de Velde: Garderobe, 1895



Abb.31: Horta: Eingang, Haus Tassel, Brüssel, 1893

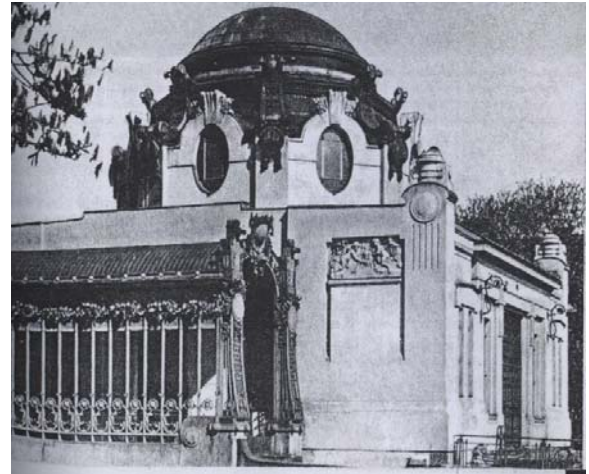


Abb.32: Wagner: Stadtbahnhof, 1894-97



Abb.33: Wagner: Badezimmer, Köstlergasse, 1898



Abb.34: Hoffmann: Studie zu einem einfachen Wohnzimmer, 1898



Abb.35: Hoffmann: Entwurf für ein Studierzimmer, 1898

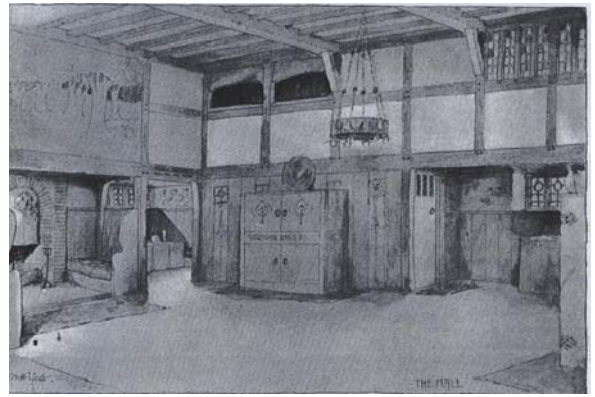


Abb.36: Baillie Scott: Entwurf, The Hall, o. J.

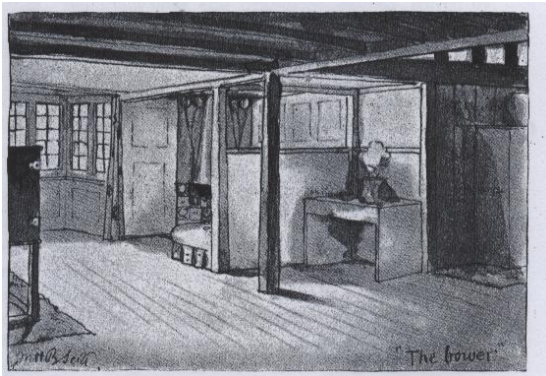


Abb.37: Baillie Scott: Entwurf, The Bower, o. J.

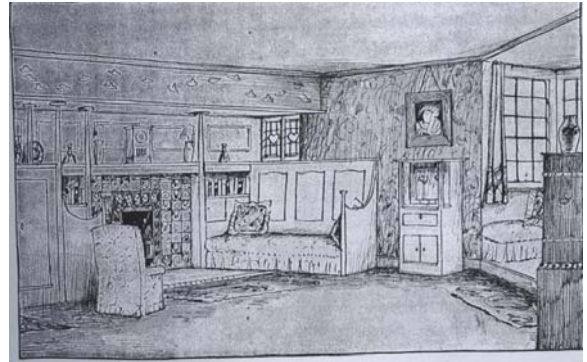


Abb.38: Baillie Scott: Entwurf, Drawing Room, 1897

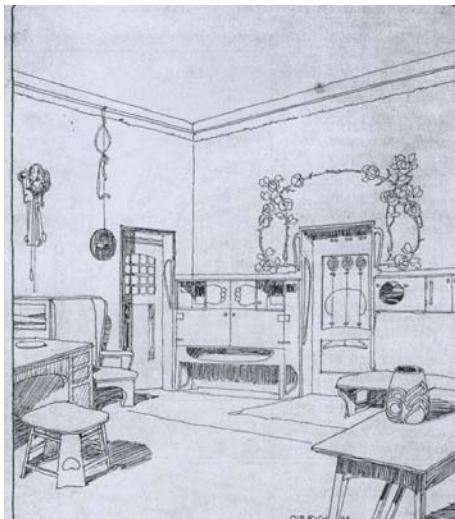


Abb.39: Olbrich: Entwurf, Damenzimmer, Villa Friedmann, 1898

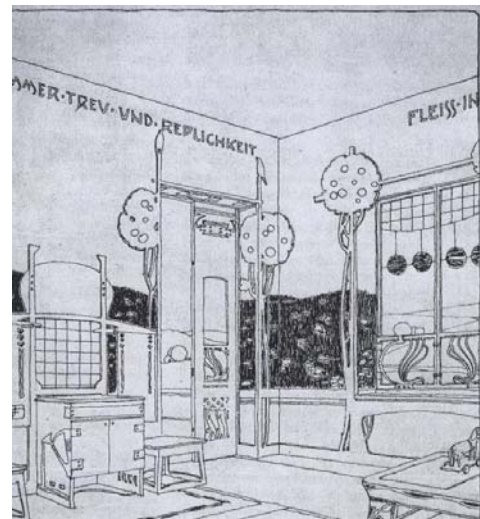


Abb.40: Olbrich: Entwurf, Damenzimmer, Villa Friedmann, 1898

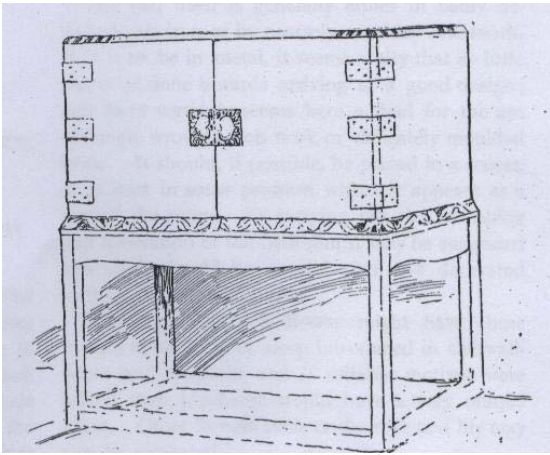


Abb.41: Ballie Scott: Cabinet, 1897



Abb.42: Olbrich: Mittelsaal, Blick in den Grünen Saal, 2. Secessionsausstellung, 1898



Abb.43: Hoffmann: Redaktionsraum, Secession, 1898

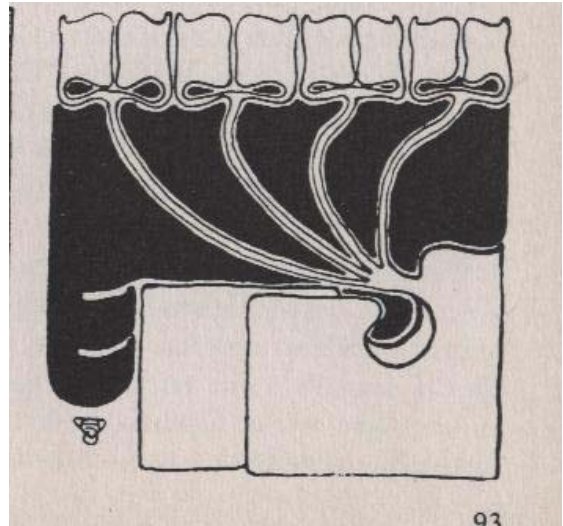


Abb.44: Hoffmann: Vignette, Katalog, 1. Secessionsausstellung, 1898

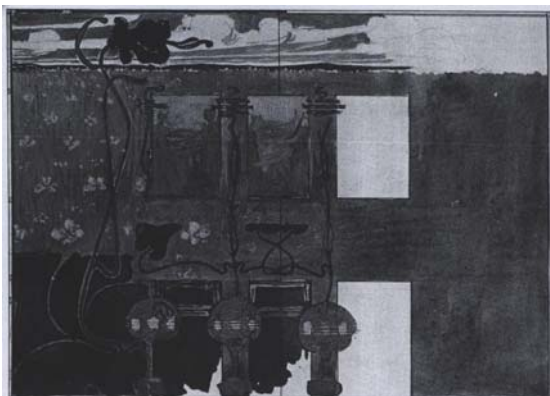


Abb.45: Olbrich: Wandaufriß, 1. Secessionsausstellung, 1898



Abb.46: Loos: Bureau, Empfangsraum,



Abb.47: Hoffmann: Vorraum des Redaktionsraumes, Secession, 1998



Abb.48: Wagner: Speisezimmer, Köstlergasse, 1898/99

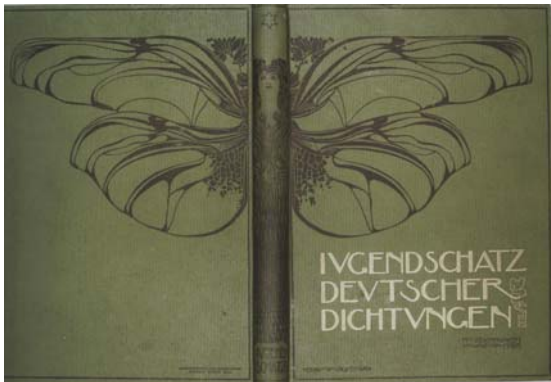


Abb.49: Moser: Einband, 1897



Abb.50: Hoffmann: Vorzimmer des Sekretärs, Secession, 1898/99

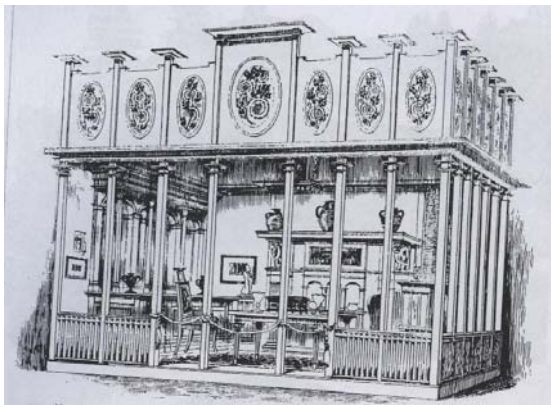


Abb.51: Mackmurdo: Ausstellungsstand, London 1896



Abb.52: Mackintosh: Linnen Press, 1897



Abb.53: Voysey: Halle, 1897



Abb.54: Hoffmann: Mittelsaal mit Blick in den Ruhesaal, 3. Secessionsausstellung, 1899

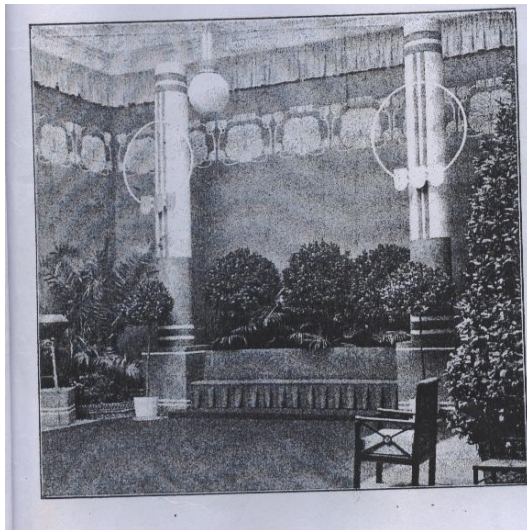


Abb.55: Hoffmann: Ruhesaal, 3. Secessionsausstellung, 1899



Abb.56: Hoffmann: Pointillenzimmer, 3. Secessionsausstellung, 1899

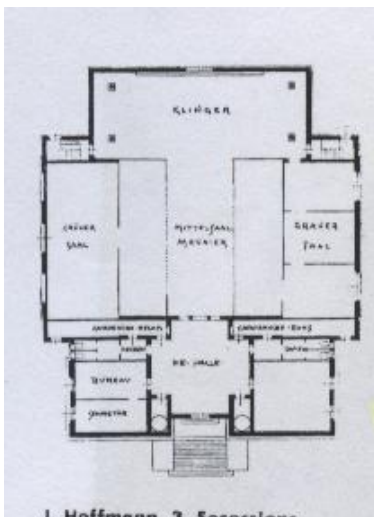


Abb.57: Hoffmann: Grundriss, 3. Secessionsausstellung, 1899

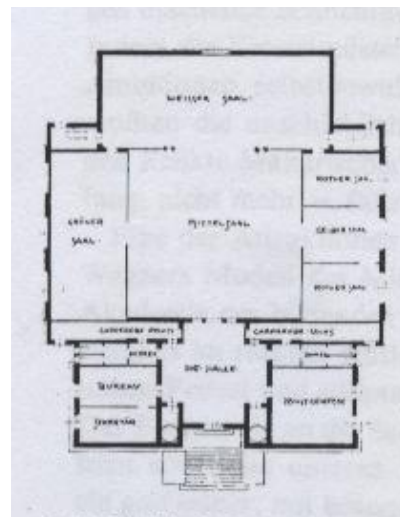


Abb.58: Olbrich: Grundriss, 2. Secessionsausstellung, 1898



Abb.59: Olbrich: Mittelsaal mit Blick in den hintersten Saal, 2. Secessionsausstellung, 1898

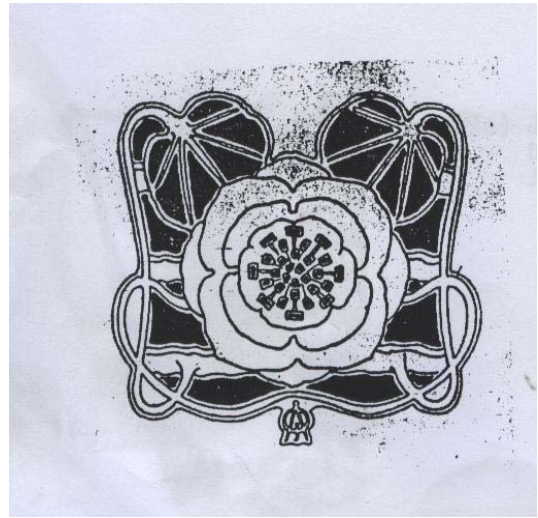


Abb.60: Olbrich: Vignette, Katalog der 1. Secessionsausstellung, 1898



Abb.61: Hoffmann: Vorraum des Sekretariats, Secession, 1899



Abb.62: Hoffmann: Bureau des Sekretärs, Secession, 1899

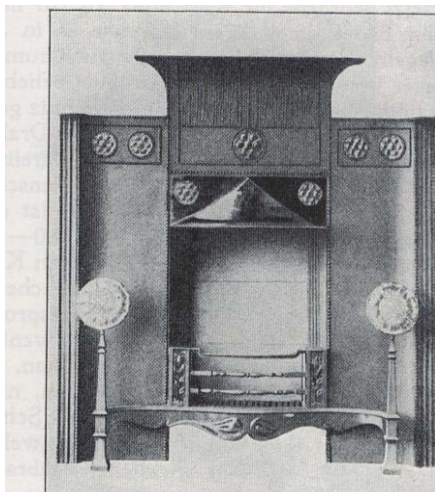


Abb.63: Ashbee: Gusseiserne Kaminverkleidung, o. J.

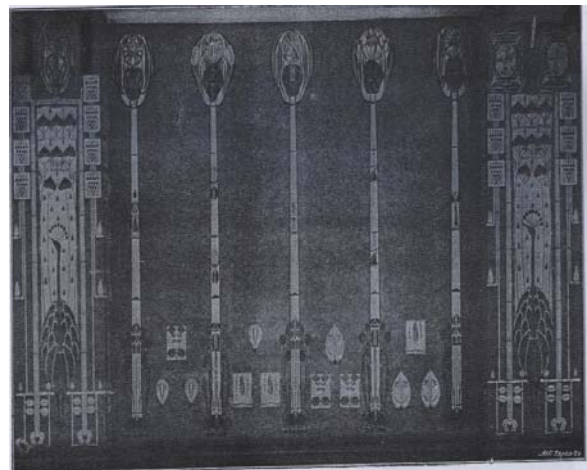


Abb.64: Mackintosh: Entwurf, Wanddekoration, 1897

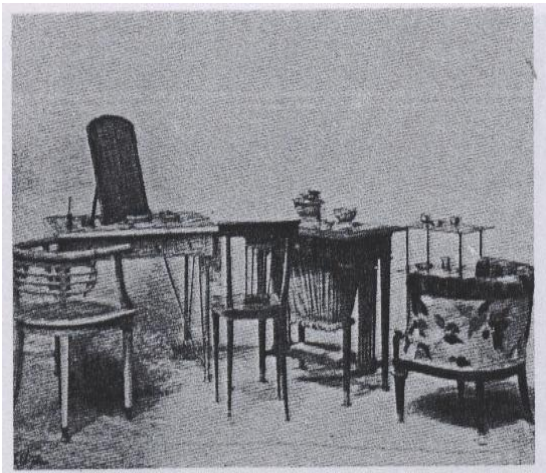


Abb.65: Wagner: Möbelgruppe, Jubiläumsausstellung, 1898



Abb. 66: Wagner: Vitrine, Köstlergasse, 1898/99



Abb.67: Moser: Stoffentwurf, 1898



Abb.68: Hoffmann: Mittelsaal, Versteigerung des Nachlasses von Theodor von Hörmann, Secession, 1899



Abb.69: Empiresessel, 1815



Abb.70: Thonet: Puppengarnitur, 1875



Abb.71: Hoffmann: Hauptraum, Kanzlei Brix, 1899



Abb. 72: Hoffmann: Hauptraum, Kanzlei Brix, 1899



Abb.73: Hoffmann: Hauptraum, Kanzlei Brix, 1899



Abb.74: Hoffmann: Vorraum, Kanzlei Brix, 1899



Abb.75: Hoffmann: Vorraum, Kanzlei Brix, 1899

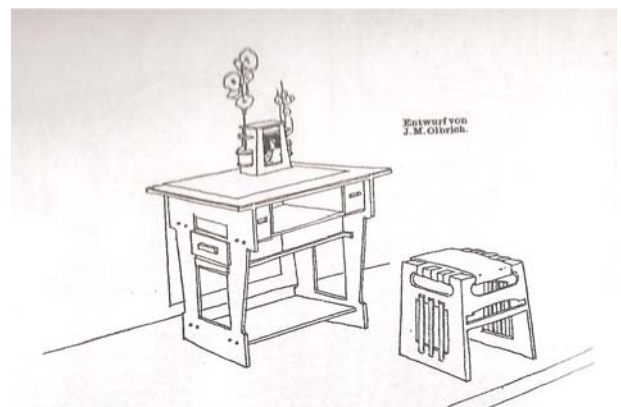


Abb.76: Olbrich: Entwürfe, 1898



Abb.77: Loos: Vitrinenschrank, nach 1897



Abb. 78: Olbrich: Mittelsaal,
4. Secessionsausstellung, 1899

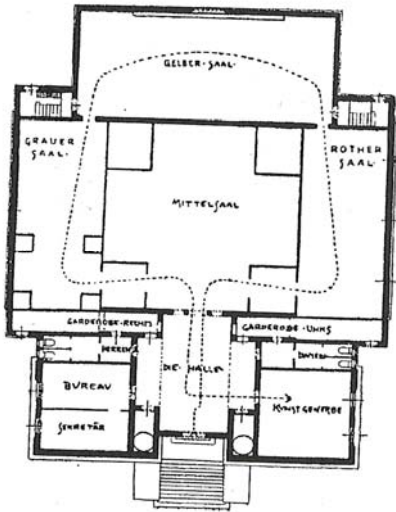


Abb.79: Grundriss, 4. Secessionsausstellung,
1899



Abb.80: Hoffmann: Grauer Saal,
4. Secessionsausstellung, 1899



Abb.81: Hoffmann: Grauer Saal,
4. Secessionsausstellung, 1899



Abb.82: Hoffmann: Kunstgewerbezimmer,
4. Secessionsausstellung, 1899

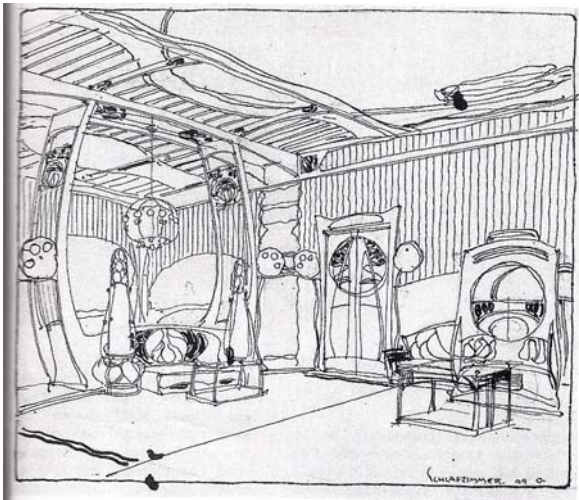


Abb.83: Olbrich: Schlafzimmerentwurf für David Berl, 1899

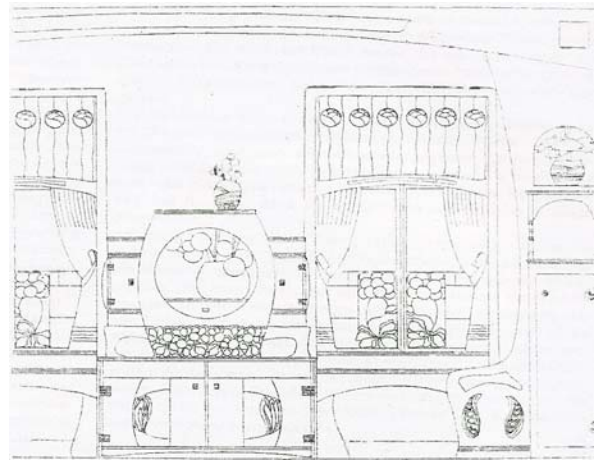


Abb. 84: Olbrich: Speisezimmerentwurf, Villa Stift, 1899



Abb.85: Mackintosh: Tisch, 1897



Abb.86: Hoffmann: Portal, Apollo - Geschäft, 1899



Abb.87a: Hoffmann: Verkaufsraum, Apollo - Geschäft, 1899



Abb.87b: Hoffmann: Verkaufsraum, Apollo - Geschäft, 1899

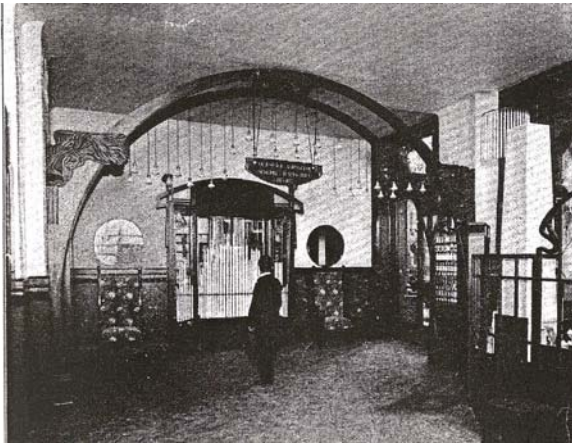


Abb.88: Hoffmann: Verkaufsraum, Apollo - Geschäft, 1899



Abb. 89: Horta: Eingangshalle, Hotel Eetvelde, Brüssel, 1895



Abb.90: Van de Velde: Tabakgeschäft, Berlin, 1899



Abb.91 : Bonnier : Portal Salon de L' Art Nouveau, Paris, 1895



Abb.92: Loos: Cafe Museum, 1898/99



Abb.93: Hoffmann: Einreichplan, Bergerhöhe, 1899



Abb.94: Hoffmann: Bergerhöhe, Eingangsvorbau, 1899



Abb.95: Hoffmann: Bergerhöhe, Veranda, 1899

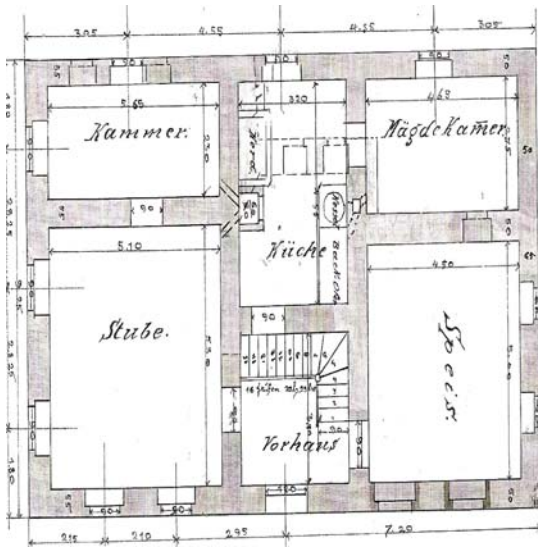


Abb.96: Bergerhöhe, Grundriss, 1887

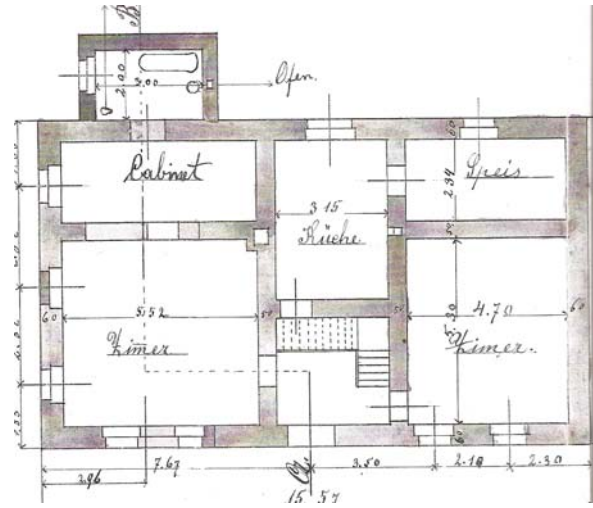


Abb.97: Hoffmann: Bergerhöhe, Grundriss, Einreichplan, 1899



Abb.98a: Hoffmann: Bergerhöhe, Eingangsbereich. 1899



Abb.98b: Hoffmann: Bergerhöhe, Eingangsbereich. 1899



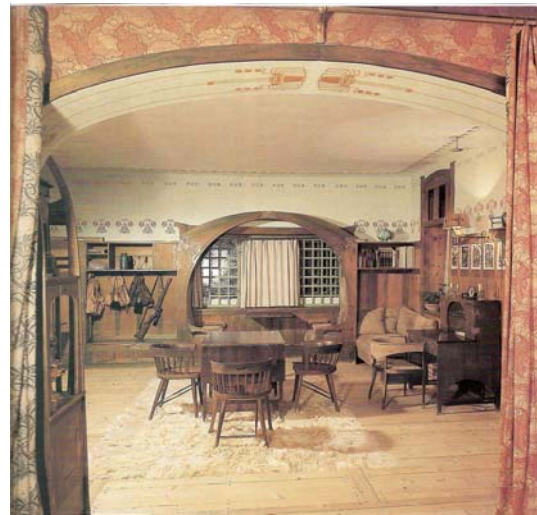
Abb.98c: Hoffmann: Bergerhöhe, Eingangsbereich, 1899



Abb.99: Hoffmann: Bergerhöhe, Vorraum, 1899



Abb.100: Hoffmann: Bergerhöhe, Vorraum, 1899



:Abb.101: Hoffmann: Bergerhöhe, Hauptraum, 1899



Abb.102: Hoffmann: Bergerhöhe, Hauptraum, 1899



Abb.103: Hoffmann: Bergerhöhe, Hauptraum, 1899



Abb.104: Hoffmann: Bergerhöhe, Hauptraum, 1899



Abb.105: Hoffmann: Bergerhöhe, Hauptraum, 1899



Abb.106: Hoffmann: Bergerhöhe, Hauptraum, 1899



Abb.107: Hoffmann: Bergerhöhe, Hauptraum, 1899



Abb.108a: Hoffmann: Badezimmer, 1899



Abb.108b: Hoffmann: Badezimmer, 1899



Abb.109: Hoffmann: Bergerhöhe, Küche, 1899

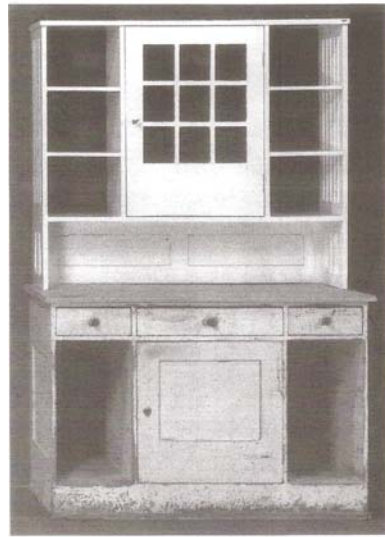


Abb.110: Hoffmann: Bergerhöhe, Küche, 1899

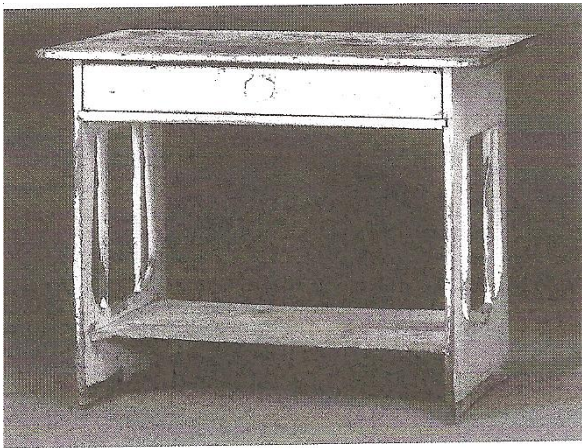


Abb.111: Hoffmann: Bergerhöhe, Küche, 1899



Abb.112: Hoffmann: Bergerhöhe, Küche, 1899



Abb.113a: Hoffmann: Bergerhöhe,
Stiegenaufgang, 1899

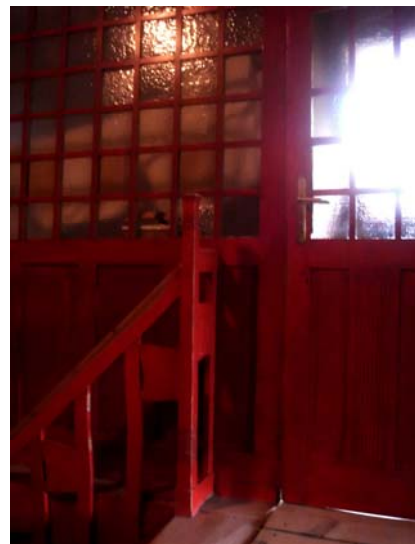


Abb.113b: Hoffmann: Bergerhöhe, Vorraum,
Oberaeschoss. 1899



Abb.114a: Hoffmann: Bergerhöhe, Schlafzimmer, 1899



Abb.114b: Hoffmann: Bergerhöhe, Schlafzimmer, 1899



Abb.114c: Hoffmann: Bergerhöhe, Schlafzimmer, 1899



Abb.115a: Hoffmann: Bergerhöhe, Innenansicht, Veranda, 1899



Abb.115b: Hoffmann: Bergerhöhe, Innenansicht, Veranda, 1899

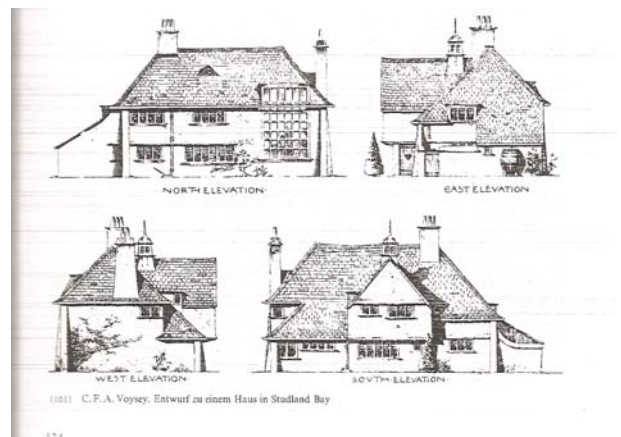


Abb.116: Voysey, Landhausentwurf, 1897

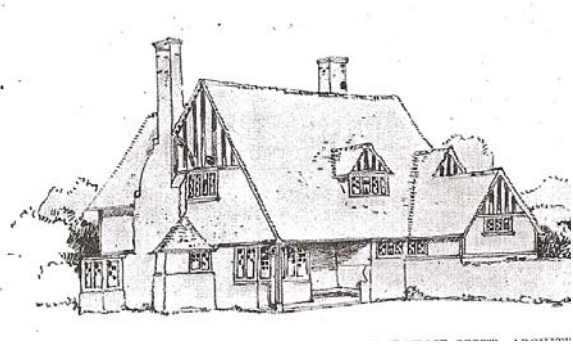


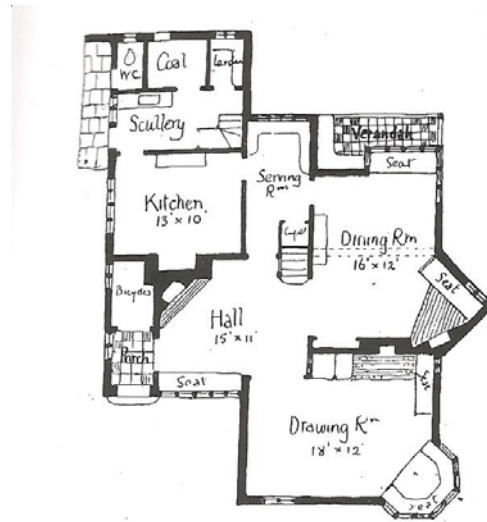
Abb.117: Baillie Scott: Landhausentwurf, 1897



Abb.118: Voysey: Atelierhaus, 1890



Abb.119: Olbrich: Villa Friedmann, 1898



GROUND PLAN M. H. BAILLIE SCOTT, 1897
Abb.120: Baillie Scott: Grundriss, 1897

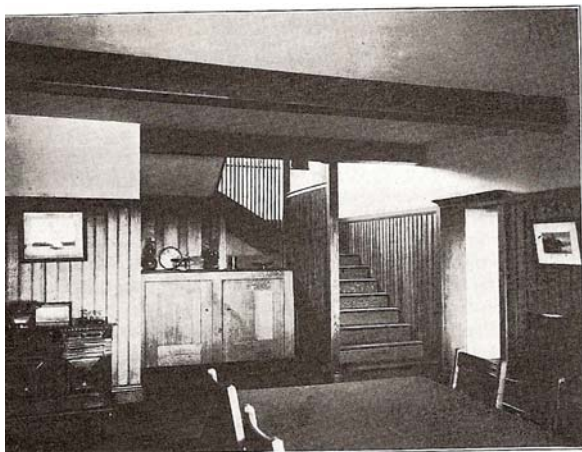


Abb.121: Voysey: Halle, o.J.

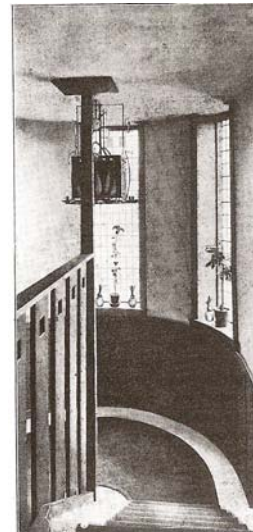


Abb.122: Mackintosh: Treppenaufgang, o. J.

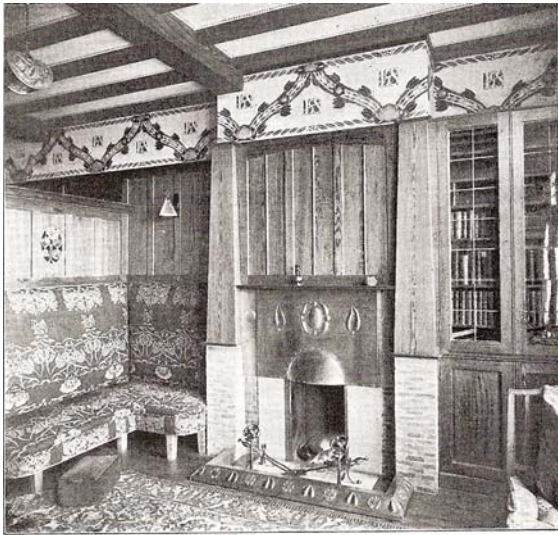


Abb.123: Walton: Halle,
o.J.

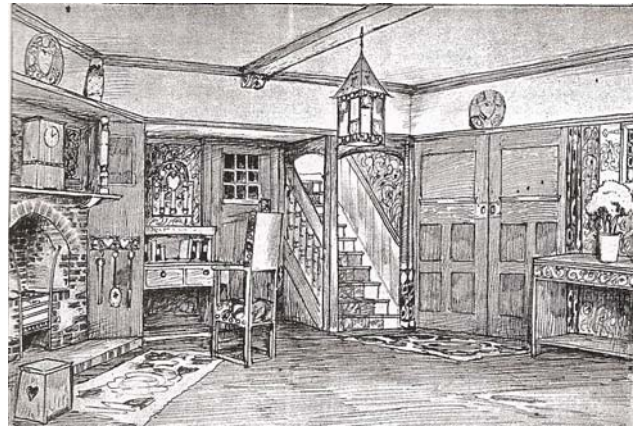


Abb.124: Baillie Scott: Halle, 1897

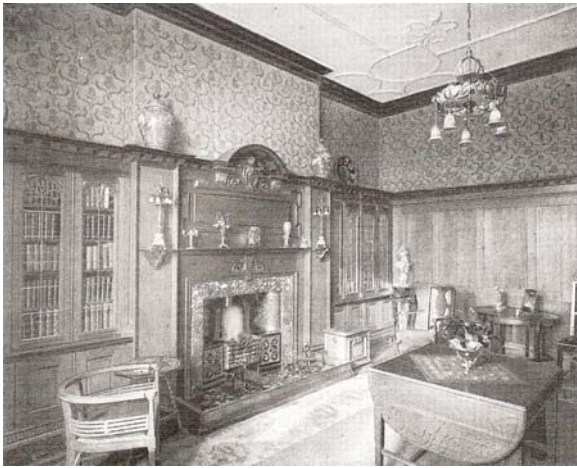


Abb.125: Clifford: Bibliothek, o.J.

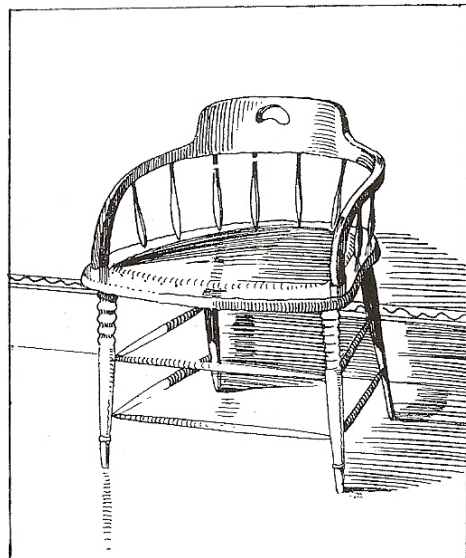
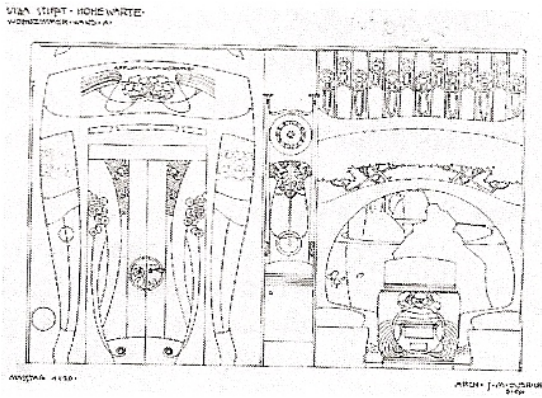


Abb.126: Bibliotheksstuhl, o.J.



10 159

VILLA STIFT - HOHE WARTEN -
SPRENGELBERG - WILHELM -

Abb.127: Olbrich: Wohnzimmerentwurf, Villa
Stift. 1899



Abb.128: Hoffmann: Vignette, Ver Sacrum, 1898