

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Josef Hoffmann – Sanatorium Purkersdorf (1904-1905)

Verfasserin

Dr. iur. Karin Thun-Hohenstein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Sebastian Schütze

DANK

Meinen Dank möchte ich all jenen aussprechen, die zum Gelingen meiner Diplomarbeit beigetragen haben:

Sebastian Schütze, Universität Wien, für die Betreuung der Diplomarbeit und viele wertvolle Anregungen -

Christoph Thun-Hohenstein, MAK, und meiner gesamten Familie für zahlreiche Gespräche und vielfältige Unterstützung -

Den Lehrenden am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, die mir die Kenntnisse des Faches vermittelt haben -

Den Mitarbeitern aller aufgesuchten Bibliotheken und allen jenen, die mir den Zugang zu Hoffmanns beeindruckenden Gebäuden ermöglicht haben -

Rainald Franz, MAK - Silvia Herkt, Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv - Margit Kohlert, BDA - Kathrin Pokorny-Nagel, MAK - Elisabeth Schmuttermeyer, MAK - Jasper Sharp, Wien - Ann Seifert, MMA - Huberta Weigl, Universität Wien - Christian Witt-Döring, Wien -

Meinem Sohn Georg, der mich während des Studiums stets ermutigt und bestärkt hat und mir in technischen Belangen anfangs hilfreich zur Seite gestanden ist. Seinem Andenken ist diese Arbeit gewidmet.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	1
II. DAS BAUWERK	
1. Baugeschichte	7
2. Formale und ästhetische Aspekte. Konzeptuelle Grundlagen	28
3. Rezeption	64
4. Revitalisierung	72
III. DER KONTEXT	
1. Werkzusammenhang	81
2. Architekturhistorische Bedeutung	104
IV. ZUSAMMENFASSUNG	120
LITERATURVERZEICHNIS	122
ABBILDUNGSNACHWEIS	138
ABBILDUNGEN	146
ANHANG	
1. Abstract.....	277
2. Lebenslauf.....	281

I. EINLEITUNG

Das Sanatorium Purkersdorf von Josef Hoffmann (*15.12.1870 in Pirnitz|Brtnice, Mähren – †7.5.1956 in Wien) ist eines der bedeutendsten Bauwerke des 20. Jahrhunderts (Abb. 1-5). Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es, eine Werkmonographie über dieses außergewöhnliche Gesamtkunstwerk zu verfassen, die es bislang noch nicht gibt. 1905 vollendet, wurde das Sanatorium schon 1926 durch eine von Josef Hoffmanns Kollegen Leopold Bauer durchgeführte Aufstockung gravierend entstellt. Seine künstlerische Ausstrahlung, Hoffmanns ästhetische Konzeption und das vielschichtige Beziehungsgeflecht aus Kontrasten und Harmonien im Inneren und Äußeren des Bauwerks wurden dadurch zerstört. Nach unterschiedlichen Nutzungen wurde schließlich nach 1984 der Betrieb im Sanatorium vollständig eingestellt und das Gebäude dem Verfall preisgegeben. Seit 1926 war Josef Hoffmanns Konzept daher nur mehr aus seinen Entwurfszeichnungen und einigen Original-Schwarzweißfotos ersichtlich. Darin liegt möglicherweise der Grund dafür, dass es eine ausführliche kunsthistorische Analyse dieses Baujuwels noch nicht gibt, sodass eine intensive Beschäftigung mit dem Sanatorium Purkersdorf in einer Diplomarbeit berechtigt erscheint. Selbstverständlich hat es regelmäßig seinen fixen Platz in Monographien über Josef Hoffmann¹ sowie in Überblickswerken und Ausstellungen der Architekturgeschichte² oder in der Literatur bzw. in Ausstellungen über die Zeit von Wien um 1900³, wo es knapp besprochen wird. Auch gibt es einige Aufsätze zu speziellen Teilaspekten wie die Typologie der Anstaltsarchitektur oder der ursprünglich vorgesehene Bauschmuck von Richard Luksch.⁴ Die umfassendste Schrift und das Werkverzeichnis vom architektonischen Werk Josef Hoffmanns verfasste Eduard F. Sekler 1982.⁵ In dieser ausführlichen Monographie widmet er

¹ Kleiner 1927, S. 4. Rochowanski 1950, S. 31-34. Veronesi 1956, S. 66-71. Fanelli|Godoli 1981, S. 157-160. Gresleri 1981, S. 50-57. Sekler 1982, S. 67-72, 286-289. Zednicek 2006, S. 106-123. Sarnitz 2007, S. 46-49. Auffallend großes Interesse zeigt sich besonders von Seiten italienischer Autoren.

² Mang (Hg.) 1979, S. 100-101. Borsi|Godoli 1985, S. S. 100-106. AK Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1992, S. 216. Moravánszky 1997, S. 177-180. Pevsner 2002, S. 194. Reiterer 2002, S. 420. Bezeichnend ist auch, wo das Bauwerk nicht erwähnt wird: Giedion 1965. Oechslin 1999.

³ Breicha|Fritsch (Hg.) 1964, S. 170-171; 212. Vergo 1981, S. 134-138. AK Historisches Museum der Stadt Wien 1985, S. 332. Schweiger 1990, S. 28-29. AK Museum of Modern Art 1993, S. 45-46. Nebahay 1994, S. VII|12. Ackerl 1999, S. 39. Brandstätter 2003, S. 118-127. AK MAK Wien 2003, S. 74-75. Brandstätter (Hg.) 2005, S. 290.

⁴ Topp 1997. Wieber 2009.

⁵ Sekler 1982.

dem Bau einige Seiten.⁶ Er beklagte dort den desolaten Zustand des Sanatoriums und forderte emphatisch eine Sanierung.

Dieser Anregung folgend rekonstruierte Gunter Breckner 1982 in seiner Diplomarbeit an der Technischen Universität Wien den Originalzustand des Gebäudes auf der Grundlage eines technischen Berichts, den er nach eingehender Untersuchung der Bausubstanz und des vorhandenen Quellenmaterials erstellen konnte.⁷ Ziel dieser Arbeit war – neben der Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands – vor allem, neue Nutzungsmöglichkeiten für das Sanatorium zu erarbeiten. Die von Breckner erstellten Grundrisse und Ansichten sind eine wertvolle Grundlage und wurden zur ästhetischen Analyse in der vorliegenden Arbeit herangezogen. Eine zweite Diplomarbeit an derselben Universität, auf demselben Quellenmaterial beruhend, beschäftigte sich kurz darauf erneut mit einem Revitalisierungsvorschlag.⁸ Das Bundesdenkmalamt mit dem damaligen Landeskonservator für Niederösterreich Werner Kitlitschka nahm die – auch von anderer Seite ausgesprochenen – Anregungen auf und initiierte die Außenrenovierung, die 1996 erfolgreich abgeschlossen werden konnte. Heute wird das Sanatorium als Seniorenresidenz genutzt und lässt – mit den dadurch zu erwartenden Abstrichen – durchaus den Zauber seiner Entstehungszeit noch erahnen. Ihrer Genugtuung über die gelungene Restaurierung gaben die Beteiligten in kleinen Broschüren Ausdruck.⁹

Der erste Teil der vorliegenden Diplomarbeit ist dem Bauwerk selbst gewidmet. Darin werden in Kapitel II.1. zunächst anhand der vorhandenen und bekannten Quellen die Fakten der Baugeschichte zusammengefasst. Diese Quellen sind gut dokumentiert. Die Originalentwürfe von Josef Hoffmann sind durch den Kunsthandel in Privatbesitz gelangt und konnten nicht im Original eingesehen werden, sind aber publiziert.¹⁰ Diese Entwürfe werden in der vorliegenden Arbeit erstmals genau interpretiert, wodurch sich wertvolle Schlussfolgerungen über Hoffmanns Suche nach einer stilistischen Lösung und den stetig wachsenden Anspruch der Bauaufgabe und des Bauauftrags ergeben. Die Baupläne im Niederösterreichischen Landesarchiv wurden ohne Kommentar 1934 entnommen und sind nicht auffindbar,¹¹ wurden aber von Gunter Breckner so nah am Original wie möglich rekonstruiert. Zahlreiche

⁶ Sekler 1982, S. 67-72, WV 84, S. 286-289.

⁷ Breckner 1982.

⁸ Demarle 1985.

⁹ Dafert (Red.) 1996, S. 48-49. Klaus KG (Hg.) 1996. Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003). Müller (Red.) 2009.

¹⁰ Breckner 1982, o.S. Abb. 81-95. Sekler 1982, S. 67-68, 288.

¹¹ Fischl 1996, S. 21.

Originalfotos befinden sich im Fotoarchiv der Wiener Werkstätte im MAK¹² und im Wiener Ringstraßenarchiv¹³. Zwischen 1906 und 1915 erschienen diverse Artikel in Zeitschriften.¹⁴ Zahlreiche Aufsätze, Aussagen und Vorträge¹⁵ sowie die Autobiographie von Josef Hoffmann¹⁶ sind publiziert. Hoffmanns Biographie findet nur insoweit Beachtung, als sie seine künstlerische Ausbildung betrifft oder in unmittelbarem Zusammenhang mit den jeweiligen Ausführungen steht. Hingegen wird so oft wie möglich auf das vorhandene Quellenmaterial zurückgegriffen, sodass durch zahlreiche noch nicht oder selten zitierte Passagen die Argumente erhellt werden können. So konnte auch ein oftmals wiederholter Fehler¹⁷ korrigiert werden, der auf einer falschen Interpretation von Ludwig Hevesis Bericht beruht, in dem dieser vom Besuch des Sanatoriums am 8. November 1905 berichtet. Die Beschreibung des regen Kurbetriebs, die als Beleg für die Fertigstellung des Sanatoriums herangezogen wird, erfolgt in diesem Bericht nämlich nur hypothetisch, und Hevesi betont eingangs eindeutig, dass das Sanatorium „fast schon eröffnungsbereit“ war.¹⁸ Ein kurzer Exkurs ist abschließend der Besonderheit von Hoffmanns Entwurfszeichnungen gewidmet.

Einen folgenden Schwerpunkt bilden in Kapitel II.2. die eingehende ästhetisch-formale Analyse des Sanatorium Purkersdorf, die in dieser Tiefe noch nicht unternommen worden ist, und die Erörterung der zugrundeliegenden inhaltlichen Konzepte. So konnte einerseits ein spannender Zusammenhang zwischen den vier Fassaden erarbeitet werden, die metaphorisch den erhofften therapeutischen Erfolg eines Kuraufenthalts in Purkersdorf spiegeln. Andererseits ergibt sich aus dieser Untersuchung eine besondere Interpretation der Wand als selbständiges, zweidimensionales Gebilde, was Hoffmann möglicherweise in Zusammenarbeit mit Kolo Moser entwickelt hatte und Grundlage für die Diskussion der architekturhistorischen Bedeutung dieses Kunstwerks in Kapitel III.2. ist. Hoffmanns raffiniert eingesetzte Kontraste, sein Spiel mit Parallelen und Variationen eines Leitmotivs sowie die Verbindung von Innen- und Außenraum geben reichlich Stoff für diesen Abschnitt. Das intensive Studium der formal-ästhetischen Komponenten von Hoffmanns Kurhaus erlaubt einerseits seine hervorragende

¹² MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, URL: <http://www.sammlungen.mak.at/sdb/do/start.state> (3.3.12). Suchbegriff: Purkersdorf.

¹³ UNIDAM.

¹⁴ Haberfeld 1906a, Haberfeld 1906b, Hevesi 1909, Hevesi 1984 (1906), Holme (Hg.) 1906, Levetus 1906, Lux 1906, Pillard-Verneuil 1904, (Red.) 1906a, (Red.) 1906b, (Red.) 1912, Zuckerkandl 1904, Zuckerkandl 1908, Zuckerkandl 1915.

¹⁵ Hoffmann 1895, Hoffmann 1897, Hoffmann 1901, Hoffmann 1911, Hoffmann 1919, Hoffmann 1924.

¹⁶ Hoffmann 2009.

¹⁷ Breckner 1996, S. 15.

¹⁸ Hevesi 1909a, S. 214. Siehe zu dieser Besichtigung ausführlich unten Kapitel II.3.

künstlerische Qualität zu würdigen und andererseits die konzeptuellen Grundlagen von Hoffmanns bemerkenswert andersartiger Formensprache zu verstehen.

Eine weitere interessante Interpretationsebene ergibt sich bei der Betrachtung der Fassaden des Sanatoriums im Licht einiger Grundsätze der Psychologie der Wahrnehmung, die damals hochaktuell waren und auf den Erkenntnissen der Gestalttheorie basieren, die schon Ende des neunzehnten Jahrhunderts formuliert wurden.¹⁹ Es liegt daher nahe, sie in diesem Zusammenhang zur Analyse von Hoffmanns Fassadenstudien heranzuziehen, um die für einen sensiblen Betrachter²⁰ ersichtliche raffinierte Gestaltung auch auf eine theoretische Basis zu stellen.

Obwohl es sich beim Sanatorium Purkersdorf um das erste von Hoffmann in Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte errichtete Gesamtkunstwerk handelt, wird die fast zur Gänze von der Wiener Werkstätte ausgeführte Innenausstattung nicht gesondert im Detail untersucht, sondern lediglich zur Illustration von Hoffmanns Stil und Gestaltungsprinzipien herangezogen, insbesondere auch der sog. Maßstabslosigkeit seiner Kreationen und der Idee des Gesamtkunstwerkes. Der Wiener Werkstätte selber ist nur der Vollständigkeit halber ein kurzer Abschnitt gewidmet. Die Möblierung ist fast vollständig verloren bzw. in den Kunsthandel gelangt, ist aber teilweise durch Originalfotos überliefert. In diesem Zusammenhang kommt Hoffmanns Beitrag zum Diskurs über die Stellung des Kunsthandwerks und dessen Verhältnis zu den sog. freien Künsten zur Sprache. Dabei werden auch einige Zitate seines großen Widersachers Adolf Loos angeführt.

Die abschließenden Kapitel des ersten Teiles befassen sich mit der Rezeption (Kapitel II.3.) und der Revitalisierung (Kapitel II.4.) des Gebäudes. Wie das Sanatorium von Kritik und Publikum angenommen wurde, lässt sich aus den zeitgenössischen Berichten und Kommentaren ablesen, und inwieweit es durch veröffentlichtes Bildmaterial und Beschreibungen Verbreitung fand, ist für seinen Einfluss im Rahmen der Entwicklung der Architektur des frühen 20. Jahrhunderts von Bedeutung (Kapitel III.2). Die Schilderung der Revitalisierung erfolgt einerseits, um ein gelungenes Beispiel der Tätigkeit des Bundesdenkmalamtes zu geben, und andererseits, weil ein Vergleich mit dem Zustand nach der Aufstockung 1926 sehr aufschlussreich ist, da sich dadurch die elegante Farbgebung

¹⁹ Arnheim 2000, S. 5-6.

²⁰ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde im vorliegenden Text auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten für beide Geschlechter.

sowie die raffinierte Formensprache Josef Hoffmanns, sein Spiel mit Gegensätzen, Parallelen, Spannung und Volumina im Kontrast klarer zeigt und umso mehr geschätzt werden kann.

Der zweite Teil der Diplomarbeit analysiert den Kontext von Josef Hoffmanns Sanatorium, wodurch sich zwei weitere Schwerpunkte ergeben: Die Analyse des Sanatoriums im Werkzusammenhang ermöglicht es, in Kapitel III.1. die Anfänge von Hoffmanns „bahnbrechender“²¹ neuartiger Formensprache nachzuzeichnen und zu verfolgen, wie er im weiteren Verlauf seiner künstlerischen Karriere damit umging. Dabei stützt sich die vorliegende Arbeit zwar weitgehend auf Seklers umfassende Monographie²², es werden aber zahlreiche Zusammenhänge erstmals aufgezeigt, zusätzliches Material untersucht und neue Vergleiche herangezogen. Ein Bogen spannt sich von den ersten Anregungen über die konträren frühen Arbeiten seiner kurvilinear-secessionistischen Phase zu ähnlich geometrisch-puristischen Werken, um dann in einer Wende den eingeschlagenen Weg zur Klarheit und Einfachheit zugunsten von dekorativem Reichtum und einer Neuinterpretation des Klassizismus vorübergehend zu verlassen. Dies wird anhand von einigen charakteristischen Beispielen gezeigt werden, wobei versucht wird, Gründe für die jeweils eingesetzten Stilmodi bzw. für deren Wandel zu finden. Obwohl es hier hauptsächlich um die Bezüge innerhalb von Hoffmanns eigenem Werk geht, wird seine Inspiration durch die anonyme Volksarchitektur in Italien schon hier behandelt, weil sie sich bereits in frühen Zeichnungen Hoffmanns manifestiert. Das Sanatorium Purkersdorf erweist sich nach den Ausführungen in diesem Kapitel als einer der Höhepunkte in Hoffmanns Œuvre und als Meisterstück seiner streng geometrischen Werkphase.

Der zweite Schwerpunkt bei der Diskussion des Kontextes des Sanatoriums ergibt sich aus seiner Einordnung in die Architekturgeschichte in Kapitel III.2. Es werden einerseits die Inspirationsquellen zur Sprache kommen, die Hoffmann bei der Planung des Sanatoriums angeregt haben könnten, und andererseits seine Bedeutung für die Überwindung des Historismus und als Vorläufer der Moderne beleuchtet. Erstmals konnte in einer 1898 publizierten Studie über Bauproportionen von August Endell eine mögliche Inspirationsquelle für die ausgeführte Ostfassade gefunden werden, bei der gegenüber dem letzten bekannten Planungsstadium einige wesentliche Änderungen vorgenommen wurden, die in erstaunlicher Weise mit dieser Studie übereinstimmen.²³ Wegen der Fülle an Material scheint es sinnvoll, der weiteren Untersuchung mehrere Grenzen zu setzen: Es werden lediglich Hoffmanns zwei

²¹ Vgl. Sekler 1982, S. 70.

²² Sekler 1982.

²³ Endell 1898, S. 122.

Hauptinspirationsquellen besprochen, die aus Großbritannien und Italien kamen, wobei letzteres schon in Kapitel III.1. erfolgt. Die Analyse der Bedeutung Hoffmanns für die Entwicklung der Architektur ist zeitlich begrenzt mit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und inhaltlich konzentriert auf einen Teilaspekt, nämlich Hoffmanns revolutionären neuen Ansatz in der Behandlung der Wand als eigenständige Fläche. Dieses abschließende Kapitel liefert einen weiteren Grund für die herausragende Bedeutung des Sanatoriums, und einige gezielt ausgewählte Vergleichsbeispiele, besonders von Hoffmanns verehrtem Lehrer Otto Wagner (1841-1918), sollen die Argumentation präzisieren und verdeutlichen.

II. DAS BAUWERK

II.1. Baugeschichte

Auftrag

Im Jahr 1903 erwarb der Generaldirektor der schlesischen Eisenwerke Gleiwitz, Victor Zuckermandl, eine „Wasserheilanstalt samt Kurpark“²⁴ auf einem Areal nahe der westlichen Wiener Stadtgrenze in Purkersdorf an der Wiener Straße.²⁵ Er war der Bruder des Anatomen Emil Zuckermandl²⁶, dem Mann von Berta Zuckermandl-Szepe (1864-1945)²⁷, der angesehenen Kunstkritikerin des Jahrhundertwende-Wiens und Verfasserin einer der ersten ausführlichen Würdigungen Josef Hoffmanns.²⁸ Nicht belegbar, aber doch sehr wahrscheinlich, ist es auf die Empfehlung dieser „Wiener Dame, die in unserer modernen Kunstbewegung ganz vorne steht und sogar kräftig schafft, Gattin unseres berühmten Professors der Anatomie, eine scharfe moderne Kunstkritikerin“²⁹, zurückzuführen, dass Victor Zuckermandl im folgenden Jahr Josef Hoffmann mit dem Neubau eines Kurhauses beauftragte. Dieses sollte die auf dem Areal gelegenen Altbauten des bestehenden Sanatoriums ergänzen, wie aus dem von Josef Hoffmann skizzierten Lageplan ersichtlich ist (Abb. 6). Das bestehende Sanatorium war 1877 errichtet und 1890 zur Kuranstalt erweitert worden, um die auf dem Gelände entspringende Heilquelle, das sog. „Laura-Brünnl“, therapeutisch zu nützen.³⁰ Diese heute nicht mehr auffindbare „Eisenquelle von Oberweidling und Unterpurkersdorf“ soll Wasser von ausgezeichneter Qualität und hohem Mineralgehalt geführt haben.

Baufaufgabe

Victor Zuckermandl plante eine großzügige Anlage für einen wohlhabenden Patientenkreis, der nahe Wiens diverse Nervenleiden in eleganter Atmosphäre durch Badekuren und

²⁴ Hoffmann 2009, FN 61, S. 60.

²⁵ Soweit nicht anders angemerkt sind die Fakten der Baugeschichte entnommen aus: Sekler 1982, S. 67-72 und 286-289.

²⁶ Breckner 1996, S. 16.

²⁷ Müller (Red.) 2009, S. 63.

²⁸ Zuckermandl 1904.

²⁹ Hevesi 1984 (1906), S. 394. Berta Zuckermandl ließ sich später von Hoffmann ihre Wohnung einrichten, vgl. Sekler 1982, WV 196, S. 376.

³⁰ Müller (Red.) 2009, S. 63.

physikalische Therapien auszukurieren wünschte oder dort die Rekonvaleszenzperiode verbringen wollte. Dieser hohe Anspruch entwickelte sich allerdings erst nach und nach, wie die folgende genaue Analyse der überlieferten Vorentwürfe verrät. Um das kommerziell geführte Sanatorium für potentielle Gäste möglichst attraktiv zu machen, war es empfehlenswert, neben einer ansprechenden Architektur³¹ ein möglichst umfassendes ganzheitliches Erholungsangebot vorweisen zu können. Ein langer Kneippkanal für Kaltwasserkuren im Wald, edle Gehölze sowie Turn- und Tennisplätze im landschaftlich gestalteten Park sollten die zum bestehenden Komplex gehörenden Altbauten mit Zimmern sowie das zentrale neu zu errichtende Kurhaus von Josef Hoffmann ergänzen, in dem neben den Therapie- und Nebenräumen und wenigen Gästezimmern diverse Gesellschaftsräume für einen angenehmen Aufenthalt der Kurgäste sorgen würden.³²

Mit Victor Zuckerkandls Sanatorium Purkersdorf entstand eine von einer Parklandschaft umgebene Nervenheilanstalt für das gehobene Bürgertum in geringer Entfernung von der ebenfalls in einer Parklandschaft situierten psychiatrischen Anstalt für die Arbeiterklasse bzw. das Kleinbürgertum auf den Steinhofgründen, mit dem ursprünglichen Namen „Niederösterreichische Landes-Heil- und Pflgeanstalten für Geistes- und Nervenranke „Am Steinhof“, die zwischen 1904 und 1907 errichtet wurde (Abb. 7-8).³³ Im Zentrum dieser psychiatrischen Anstalt, die nach Plänen von Otto Wagner angelegt wurde, befindet sich dessen berühmte Kirche zum Heiligen Leopold „Am Steinhof“. Die Anordnung dieser fortschrittlichen Anstalten (die Klinik am Steinhof ist heute unter dem Namen „Sozialmedizinisches Zentrum Baumgartner Höhe – Otto Wagner Spital“³⁴ immer noch in Betrieb, und auch das Sanatorium Purkersdorf erfüllt wieder annähernd seinen ursprünglichen Zweck als „Seniorenpflegeresidenz HoffmannPark“) bezeugt die enorme Entwicklung in der Planung und Errichtung von Anstalten für psychisch ranke Patienten seit dem späten 18. Jahrhundert. 1784 war neben dem – damals neuen – Wiener Allgemeinen Krankenhaus, auf dessen Gelände sich heute der Campus der Universität Wien befindet, der auch das Institut für Kunstgeschichte beherbergt, der sog. Narrenturm errichtet worden (Abb. 9).³⁵ Hinter den dicken Mauern dieses zylindrischen fünfstöckigen Gebäudes wurden „gefährlich wahnsinnige“ Patienten, die sog. Irren, in kleinen Zellen mit vergitterten Fenstern und schweren Holztüren wie in einem Gefängnis verwahrt. Neue Erkenntnisse in der Pflege

³¹ Vgl. Imrie|Topp 2009, S. 94.

³² Toman 1996, S. 11.

³³ URL: <http://www.bda.at/text/136/1221/7183/> (29.2.2012).

³⁴ URL: http://www.wienkav.at/kav/ows/texte_anzeigen.asp?id=35167 (29.2.2012).

³⁵ Und zum Folgenden Imrie|Topp 2009, S. 80-84.

psychisch kranker Personen führten 1853 zur Errichtung der neuen „Irrenanstalt am Brünlnfeld“ auf dem Gelände des heutigen Allgemeinen Krankenhauses im 9. Wiener Gemeindebezirk (Abb. 10). In dem einem Landsitz nachempfundenen mehrflügeligen Anwesen sollten die Patienten in einem dem gewohnten häuslichen Umfeld angeglichenen Ambiente mit größtmöglicher Freiheit genesen. Ende des 19. Jahrhunderts wurde dann seitens deutscher Psychiater das sog. Villensystem befürwortet, bei dem mehrere kleinere Pavillons verteilt auf einem weitläufigen Gelände mit unterschiedlichen Sicherheitsvorkehrungen den jeweiligen Anforderungen der unterschiedlichen psychischen Störungen gerecht werden konnten. Sowohl die Anlage der Klinik am Steinhof als auch die des Sanatorium Purkersdorf folgen diesem System: Fern der ungesunden Stadt sollten der freie Ausblick sowie der mühelose Übergang in den Garten und die frische Luft der Gesundheit der Patienten förderlich sein.

Über das genannte Villensystem für psychiatrische Anstalten geht das Sanatorium Purkersdorf insofern hinaus, als das von Josef Hoffmann entworfene Hauptgebäude einen Bezug zur Architektur eines Grand-Hotel aufweist (Abb. 11).³⁶ Dazu kommt, dass die Einweisung in eine psychiatrische Anstalt auf ärztliche Anweisung für eine durch den behandelnden Arzt vorgeschriebenen Zeitraum erfolgte, während die Einschreibung in ein Sanatorium freiwillig erfolgte und die Dauer des Aufenthaltes vom Patienten bestimmt wurde.³⁷ Badeeinrichtungen im Erdgeschoss, Küche, Wirtschaftsräume und „Dienerzimmer“ im Keller, der legendäre Speisesaal, Musikzimmer, Billard-, Kartenspiel-, und Ping-Pong-Zimmer im ersten Obergeschoß und wenige Patientenzimmer, meist Einzelzimmer, im zweiten Obergeschoß spiegeln die Erwartungen der aus einer gehobenen sozialen Schicht stammenden Kundschaft des auf Profit ausgerichteten Sanatoriums (vgl. die rekonstruierten Grundrisse, Abb. 14-16). Der Unterschied in Architektur und Organisation von psychiatrischen Anstalten, den „Irrenhäusern“, auf der einen Seite und Sanatorien oder Kurhäusern auf der anderen Seite hat somit einerseits medizinische Gründe und erklärt sich andererseits auch wesentlich durch die Zugehörigkeit des Zielpublikums zu einer bestimmten sozialen Schicht. Während die meisten Psychiatriebauten zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Stil des Späthistorismus errichtet wurden,³⁸ bediente sich Josef Hoffmann in seinem Sanatorium Purkersdorf einer dezidiert modernen Architektursprache, wie im Folgenden ausführlich besprochen wird.

³⁶ Und zum Folgenden Imrie|Topp 2009, S. 86.

³⁷ Imrie|Topp 2009, S. 88.

³⁸ Imrie|Topp 2009, S. 94.

Datierung

Nachdem Victor Zuckermandl das Areal in Purkersdorf am 31.3.1903 erworben hatte,³⁹ wurde ihm im selben Jahr die Konzession für den Betrieb des Sanatoriums und der Wasserheilanstalt übertragen, und im November 1903 erfolgte schließlich der Eintrag des Eigentumsrechtes im Grundbuch.⁴⁰ Sehr bald danach muss der Auftrag an Josef Hoffmann ergangen sein, das Kurhaus auf dem weitläufigen Gelände zu errichten, denn auf Grund von Einträgen in einem in Josef Hoffmanns Nachlass befindlichen Projektbuch lässt sich auf eine Bauzeit von 1904-1905 schließen. Ende 1905 muss dann der Betrieb aufgenommen worden sein: Im November 1905 konnte der Journalist und Kunstkritiker Ludwig Hevesi (1843-1910) bereits von einem erfolgreichen Besuch der Therapieeinrichtungen anlässlich einer Einzelbesichtigung des Sanatorium Purkersdorf berichten, das „fast schon eröffnungsbereit“ war.⁴¹ In einem 1906 erschienenen Artikel in der englischen Zeitschrift *The Studio* berichtete man über das Sanatorium Purkersdorf „*near Vienna, finished last year*“.⁴²

Vorentwürfe

Zahlreiche Entwurfsskizzen von der Hand Hoffmanns sind erhalten geblieben. Sie befanden sich schon 1996 teilweise in Privatbesitz und teils im Eigentum der Galerie Metropol, NY.⁴³ Die Galerie existiert heute nicht mehr, nach Aussage eines der Galeristen sind jedoch auch diese Entwurfszeichnungen seither in privaten Besitz übergegangen und konnten daher nicht im Original eingesehen werden.⁴⁴ Die Diplomarbeit von Gunter Breckner an der Technischen Universität Wien enthält jedoch die Reproduktionen aller bekannten Entwürfe, die allerdings in keiner Weise die zeichnerische und künstlerische Qualität der Originale wiedergeben und auf denen lediglich Umrisslinien zu erkennen sind.⁴⁵ Da an dieser Stelle keine stilistische Analyse der Zeichnungen erfolgt, sondern der Entwurfsprozess interpretiert wird, ist die Qualität der vorhandenen Abbildungen aber ausreichend. Lediglich für eine der Skizzen, die

³⁹ Toman 1996, S. 11.

⁴⁰ Und zum Folgenden: Breckner 1996, S. 15-16.

⁴¹ Hevesi 1909a, S. S. 214. Siehe zu dieser Besichtigung auch unten Kapitel II.3.

⁴² Haberfeld 1906a, S. C viii.

⁴³ Breckner 1996, S. 15.

⁴⁴ Mündliche Aussage von Christian Meyer am 18.1.2012. Die Entwürfe wurden in einem Katalog der Galerie Metropol aus der Mitte der achtziger Jahre (Breckner o.J. (1988)) publiziert.

⁴⁵ Breckner 1982, o.S. Abb. 81-95. Die Maße der Skizzen sind dort nicht angegeben, aus dem einzigen mir bekannten Format von 20.4 x 33.4 cm der im Kunsthause Zug befindlichen Zeichnung lässt sich ein ähnliches Maß für die übrigen Blätter vermuten.

sich heute im Kunsthaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm, befindet, konnte eine bessere Abbildung gefunden werden (Abb. 20). Alle Originalskizzen sind im Maßstab von ca. 1:200 auf kleinformatigem kariertem Papier gezeichnet⁴⁶, was ungewöhnlicherweise auf einigen Skizzen (Abb. 18 und 41) vermerkt worden ist. Eigentliche Maßstabangaben sind auf Hoffmanns architektonischen Entwurfszeichnungen selten, es genügt meist eine menschliche Figur, um die Größenverhältnisse klarzustellen, wie sie auch auf den Fassadenentwürfen zum Sanatorium zu sehen ist (Abb. 20 und 37).

Es handelt sich bei den eigenhändigen Skizzen von Josef Hoffmann um zwei nur in einigen Details voneinander abweichende perspektivische Ansichten von Nordwesten (Abb. 12-13), einen Lageplan (Abb. 6) und die Skizze einer Fassade, zu der sich kein Grundriss erhalten hat (Abb. 17). Zwei Grundrisse lassen sich einem ersten Projekt zuordnen (Abb. 18-19), ein zweites Vorprojekt ist mit drei Grundrissen belegt (Abb. 21-23). Eine Aufrisskizze entspricht keinem dieser Grundrisse genau, gehört aber mit Sicherheit zu dieser zweigeschoßigen Vorstufe, da es in der oberen linken Ecke mit „Sanatorium“ bezeichnet ist (Abb. 20). Vier Grundrisse und eine Fassadenstudie gehören zu einem dem ausgeführten Bau schon sehr nahe kommenden dreigeschoßigen dritten Entwurf (Abb. 37-41), und ein Grundriss gibt vermutlich die Vorstufe zum endgültigen Projekt wieder (Abb. 42).⁴⁷

Hingegen sind die endgültigen Einreichpläne für das Sanatorium ebenso wie der Bauakt nicht mehr auffindbar: Die laut „Sanitätsakt Sanatorium Purkersdorf“ von 1926 ursprünglich im Niederösterreichischen Landesarchiv befindlichen Pläne wurden 1934 ohne Kommentar entnommen und sind seither nicht aufgefunden worden.⁴⁸ Sowohl die Grundrisse als auch die Ansichten konnten jedoch von Gunter Breckner rekonstruiert werden, sodass über die ursprüngliche Disposition der Räumlichkeiten weitgehend Klarheit besteht (Abb. 14-16, 76-77, 88, 117, 118).⁴⁹

Im Folgenden werden die genannten Originalskizzen von Josef Hoffmann und die sich aus ihnen ergebenden Schlussfolgerungen für die Entwicklung der Bauaufgabe näher besprochen sowie der enorme stilistische Fortschritt in der Architektur angedeutet, der in Kapitel II.2.

⁴⁶ Breckner 1982 o.S. (bei Abb. 81).

⁴⁷ Die Zuordnung der Entwurfsskizzen zu vier konsekutiven Planungsstufen entspricht im Wesentlichen: Breckner 1982, o. S. Abb. 81-95, wo sie aber nicht näher besprochen werden. Breckner ordnet die zwölfschige Aufrisskizze (Abb. 20) dem zweiten Projekt zu (Abb. 21-23), dessen Grundrisse jedoch dreizehn Achsen aufweisen. Die Fensterachsen des Erdgeschoßes stimmen aber auch nicht mit dem ersten Projekt überein (Abb. 18-19), weshalb die Aufrisskizze an dieser Stelle einer eigenen Zwischenstufe zugeordnet und gesondert besprochen wird.

⁴⁸ Fischl 1996, S. 21.

⁴⁹ Breckner 1982.

genau analysiert wird. Zur groben Orientierung sei vorangehend erwähnt (vgl. Lageplan Abb. 6), dass das Sanatorium in allen Entwürfen wie auch im Endzustand einen schmalen, rechteckigen Grundriss aufweist, wobei sich die Schmalseiten im Norden und Süden befinden. Die Ostseite mit einer geräumigen Veranda öffnet sich zum Garten, während die Zufahrt von Westen her erfolgt. Im Süden führt ein attraktiver verglaster Verbindungsgang, dessen Fensterwände durch Sprossen in Felder mit verschiedenen geometrischen Formen eingeteilt sind, zu den bestehenden Pavillons des früheren Sanatoriums (Abb. 119-120, 204), im Norden befindet sich ein kleiner, von einer hölzernen Pergola eingefasster Wirtschaftshof (Abb. 156), der vom Erdgeschoß aus zugänglich ist (vgl. die Grundrisse und Fassadenaufrisse Abb. 14-16, 76-77, 88, 117, 118).⁵⁰

Ein erstes Projekt (Abb. 18-19), von dem zwei Grundrisse erhalten sind, sah ein zweigeschoßiges, zwölfachsiges Bauwerk vor, das von den Altbauten des bestehenden Sanatoriums durch einen Verbindungsgang erreicht werden konnte (Abb. 119-120, 204). Im Erdgeschoß gelangte man durch den seitlich gelegenen Eingang in die Halle und weiter in einen die gesamte Länge durchlaufenden Korridor, von dem aus Turnsaal, Herrenbad, Damenbad, zwei der Patientenzimmer und diverse der Administration dienende Räume erreicht werden konnten. Zwei jeweils im östlichen Teil der entgegengesetzten Schmalseiten gelegene Treppen, eine Wendeltreppe im Norden und eine dreiarmlige geradläufige Treppe im Süden, erschlossen das zweite Geschoß mit einem weiteren Büroraum und siebzehn der insgesamt neunzehn relativ kleinen Patientenzimmer.

Ein zweites, darauffolgendes Projekt (Abb. 21-23) ist durch drei Grundrisse belegt. Es sah abermals nur zwei Geschoße vor, die jedoch durch ein Kellergeschoß ergänzt werden. Auch die Raumaufteilung ist gegenüber dem ersten Entwurf verändert. Das Raumangebot des ersten Entwurfes muss dem Auftraggeber zu gering gewesen sein, denn in diesem zweiten Projekt wurde der Turnsaal in das Kellergeschoß verlegt, um im Erd- und Obergeschoß mehr Fläche für die Patientenzimmer zur Verfügung zu haben, deren Anzahl zwar nicht erhöht wurde – es waren nach wie vor neunzehn vorgesehen – die aber wesentlich geräumiger bemessen waren. Vier davon befinden sich im Erdgeschoß und die restlichen fünfzehn im Obergeschoß.

Eine Fassadenskizze (Abb. 20) gehört zu dieser Planungsstufe, die ein zweigeschoßiges Bauwerk vorsieht, stimmt aber in ihren zwölf Fensterachsen nicht genau mit den oben besprochenen Grundrissen überein, denn jene des zweiten Projekts (Abb. 21-23) haben davon

⁵⁰ Und zum Folgenden: Breckner 1982, Kapitel 2: Theoretische Rekonstruktion, o.S.

dreizehn, und beide Projekte (Abb. 18, 22) sehen den Eingang bei der dritten und nicht bei der vierten Achse von links vor. Auch ist bei den besprochenen Grundrissen der Balkon im Obergeschoß nicht direkt über dem Eingang eingezeichnet wie bei der Fassadenstudie.⁵¹ Hoffmann sah in diesem Entwurfstadium einen zweigeschoßigen, zwölfachsigen Bau vor, den ein mächtiges Walmdach abschließt (Abb. 20). Die Fassade ist durch jeweils zwei zarte Wandvorlagen an den Seiten gegliedert. Zwischen den Fenstern und an den Seiten befinden sich schmale hochrechteckige, gelbe Felder. Vom weißen, mit annähernd quadratischen Fenstern versehenen Sockel steigen fast gleich breite Felder, in denen sich Fensteröffnungen über kleinen ovalen Ornamenten befinden, wie schmale längsrechteckige Zinnen in das zweite Geschoß auf. Ein kleiner Balkon auf schlanken Stützen über dem seitlich gelegenen Eingang wird durch einen zweiten, symmetrisch auf der anderen Seite platzierten Balkon ergänzt. Nicht symmetrisch sind hingegen die Dachgaupen und die Kamine angeordnet, wodurch ein Zug und eine starke Spannung nach links hin erzeugt wird.

Einen weiteren instabilen, überraschenden Effekt erzielt Hoffmann durch die Absenz von Elementen, die die tatsächliche tektonische Struktur des Gebäudes ersichtlich machen. In einem kurzen Artikel aus 1895 über die Architektur der österreichischen Riviera, die ihn positiv beeindruckt hatte, bewunderte Hoffmann, dass „außer Säulen, welche aber meist von früheren Bauten herrühren, [...] man beinahe keine einzig ausgesprochene Architekturform, wie Gesimse, Pilaster u. dgl. [findet]“. ⁵² Ein geringes Interesse am Sichtbarmachen von Last und Stütze – bzw. eine Vorliebe für atektonische Kompositionen, bei denen das Verhältnis von lastenden und tragenden Elementen zueinander nicht klar ersichtlich ist – kann man auch schon in Hoffmanns Frühwerk beobachten. ⁵³ So sind die zwei Wandvorlagen optisch viel zu dünn im Verhältnis zum mächtigen Dach, das zudem in ungewohnter Weise ohne Gebälk auf ihnen aufliegt. Die Grenze zwischen den Geschoßen ist durch das Fehlen eines Gesimses verwischt. Die vom Sockelbereich aufsteigenden vertikalen weißen Felder, in denen die Fensteröffnungen ohne Parapet eingelassen sind, verunklären dieses Verhältnis der Geschoße und das Prinzip des Zusammenwirkens tragender und lastender Elemente noch zusätzlich, denn sie verbinden in ungewohnter Weise den Sockel mit den Fensterumrahmungen des Obergeschoßes. Irritierend ist, dass die Fenster des Obergeschoßes keine Brüstungen haben. Dadurch, dass auch kein Geschoßgesims vorhanden ist, scheinen sie in der Höhe zu schweben

⁵¹ Erdgeschoß und Obergeschoß gehören trotzdem höchstwahrscheinlich wie besprochen zusammen, weil die Nummerierung der Zimmer im EG beginnt (1-2 bzw. 1-4) und im OG weiterläuft (3-19 bzw. 5-19). Vgl. Abb. 18-19, 22-23.

⁵² Hoffmann 1895, S. 37.

⁵³ Sekler 1982, S. 25.

bzw. vom Dach zu hängen, ohne nach unten hin Halt zu finden. Die Fenster scheinen jederzeit nach unten abrutschen zu können, vielleicht durch die kleinen ovalen Dekorationselemente einen Moment in ihrem Abgleiten gehemmt. Ähnlich „gleitend“ wird Hoffmann kurz darauf die Brüstung in der großen Halle des Palais Stoclet gestalten (Abb. 25), wobei er interessanterweise in einer Entwurfszeichnung eine das Parapet nach unten hin abschließende Rahmung vorgesehen hatte, die den Effekt abgeschwächt hätte (Abb. 26).⁵⁴ Das in diesem zweiten Vorprojekt für die Fassade des Sanatorium Purkersdorf in Erwägung gezogene Konzept – die in schmalen vertikalen Bahnen über einem zarten applizierten Ornament ohne Geschoßgesims eingepassten Fenster – wird Hoffmann später in abgewandelter Form verwirklichen: 1909-1911 bei der Fassade des für Eduard Ast errichteten Wohnhauses auf der Hohen Warte in Wien⁵⁵ (Abb. 27) und 1913-1915 in der Fassadengestaltung der Villa für Josephine Skywa und Robert Primavesi in der Wiener Gloriettegasse (Abb. 28).⁵⁶ Die Idee wurde also nicht als solche verworfen, sondern nur als für diesen bestimmten Bauauftrag nicht geeignet erachtet. Neu ist dieses Konzept allerdings nicht, denn schon Gian Lorenzo Bernini hatte im späten 17. Jahrhundert beim Umbau der Fassade des Palazzo Chigi-Odescalchi in Rom eine Disposition gewählt, die Heinrich Wölfflin als atektonisch bezeichnet, da sie ja „das klassische Gefühl“ vermissen lasse, „das überall die klaren Gelenke und die reinliche Scheidung der Teile verlangt hatte“.⁵⁷ Zwei ohne „Zwischengelenk“ übereinanderliegende horizontale Fensterreihen durchsetzen bei Berninis Palazzo eine zwei Stockwerke umfassende Kolossalordnung mit Pilastern, was – wie auch in Hoffmanns Fassadenentwurf – einen instabilen Eindruck erweckt (Abb. 24).

Neben der oben beschriebenen Unschärfe in der Kennzeichnung ruhender und tragender Elemente ergeben sich auch im Lichte der wahrnehmungspsychologischen Problematik des Verhältnisses von Figur und Grund nicht eindeutige Lösungen, worin sich Hoffmanns Vorliebe für ambivalente, zweideutige Lösungen manifestiert.⁵⁸ Die Grundsätze aus der Psychologie der Wahrnehmung waren damals viel diskutiert und beziehen sich auf die Erkenntnisse der Gestalttheorie, der schon Ende des neunzehnten Jahrhunderts ein Aufsatz

⁵⁴ Vgl. Witt-Döring 2006, S. 46.

⁵⁵ Vgl. zum Wohnhaus Ast Sekler 1982, WV 134, S. 332-336. Die Villa in der Steinfeldgasse 2 bewohnte auch Alma Mahler Werfel (Sarnitz 2007, S. 69). Sie wurde bis vor kurzem als Botschaftsresidenz genutzt und steht derzeit leer. Sie ist in relativ schlechtem Zustand, doch sind im Inneren zahlreiche von Hoffmann entworfene Originaldetails noch erhalten.

⁵⁶ Vgl. zur Villa Skywa-Primavesi Sekler 1982 WV 184, S. 365-370. Die Villa befindet sich heute in Privatbesitz und nach aufwändiger Renovierung in gutem Zustand (URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Villa_Primavesi, 6.3.2012).

⁵⁷ Und zum Folgenden: Wölfflin 1991 (1915), S. 178.

⁵⁸ Vgl. Sekler 1982, S. 33.

des österreichischen Philosophen Christian von Ehrenfels ihren Namen gab.⁵⁹ In diesem Zusammenhang können sie daher durchaus zur Analyse von Hoffmanns Fassadenstudie herangezogen werden. Da die theoretischen Überlegungen nicht neu sind, kann überdies angenommen werden, dass die historische Rezeption mit den Eindrücken eines heutigen Betrachters vergleichbar ist und zu ähnlichen Schlussfolgerungen geführt hat.

Die Fassade (Abb. 20) befindet sich in einem eigenartigen oszillierenden Zustand, bei dem einmal die gelben Felder als auf der weißen Mauerfläche liegend gesehen werden und dann umgekehrt die weißen Felder über einer gelben Mauerfläche wahrgenommen werden. Das liegt daran, dass Hoffmann eine nicht eindeutige Figur-Grund-Komposition gewählt hat. Wenn nämlich mehrere benachbarte Figuren nebeneinanderliegen, sodass sich ihre Umrisse berühren, wird das „wahrnehmungsmässige Verlangen, eine Überlagerung zu sehen, unwiderstehlich, denn sie lässt die unvollständige Form vollständig erscheinen“.⁶⁰ Es werden also solche Figuren dahingehend interpretiert, dass eine über der anderen liegt, wobei die kleinere als oben liegend und die unten befindliche Grundfläche als eine zusammenhängende, durchgehende Ebene verstanden wird. Dies gilt in Hoffmanns Skizze für die rechteckigen gelben Felder zwischen den Fenstern und den weißen Sockelbereich mit den daraus aufsteigenden vertikalen Bahnen, die nicht als nebeneinander-, sondern übereinanderliegend wahrgenommen werden. Da die weißen und gelben Mauerstreifen aber annähernd gleich breit sind, kann man eine Überlagerung in beiden Richtungen annehmen, wodurch sich der oben beschriebene unklare Zustand ergibt. Es ist anzunehmen, dass eine der Lesearten durch die Struktur des Putzes unterstrichen worden wäre, was aber von der Ferne nicht zu unterschieden gewesen wäre.

Hoffmanns Fassadenlösung erschwert darüber hinaus auch die Zuordnung der Fensteröffnungen zu bestimmten Ebenen. Wie oben ausgeführt, werden die weißen und gelben Fassadenabschnitte als Teile von zwei Schichten wahrgenommen, von denen eine über der anderen liegt. Normalerweise werden außerdem kleine, eingeschlossene Flächen auf einer Grundfläche als Figuren angesehen, die auf dieser liegen.⁶¹ Ein Beispiel verdeutlicht dies (Abb. 29): Man nimmt in diesem Fall an, dass die rautenförmige Figur auf einer Grundfläche liegt und nicht, dass die Raute in einem rautenförmigen Ausschnitt aus der Grundfläche eingebettet liegt. Die Fenster und die Ornamente als kleine begrenzte Flächen kommen daher

⁵⁹ Arnheim 2000, S. 5-6.

⁶⁰ Arnheim 2000, S. 242-243.

⁶¹ Arnheim 2000, S. 224.

als Figuren auf den weißen Streifen zu liegen.⁶² Daraus ergibt sich eine dreifache Schichtung: Die Fenster-Figuren liegen auf den schmalen, zum Sockelbereich gehörigen weißen Bahnen, die sich ihrerseits auf der darunterliegenden gelben Fassadenfläche befinden. Gegen diese den oben genannten Regeln entsprechende Zuordnung der Fassadenelemente zu drei Ebenen wirkt die Tendenz zur Vereinfachung, die die Zahl der Tiefenebenen so klein wie möglich halten möchte.⁶³ Auch dieses Phänomen kann durch ein Beispiel anschaulich gemacht werden (Abb. 30): Die Figur wird nicht als ein auf der Grundfläche liegendes Quadrat, auf dem sich ein Kreis befindet, gelesen, was drei Tiefenebenen ergäbe, sondern als Quadrat mit einem kreisrunden Loch, was lediglich zwei Ebenen ergibt. Das bedeutet für Hoffmanns Skizze, dass die Fensteröffnungen ökonomischerweise derselben Ebene wie die gelben Felder zugerechnet werden. Die Fassade setzt sich dann aus nur zwei Schichten zusammen, wobei die gelben Felder und die Fenster wiederum entweder über oder unter die vertikalen weißen Bahnen des Sockels zu liegen kommen.

Es ist also nicht nur unklar, welche der beiden Mauerflächen über der anderen liegt, sondern auch, ob die Fassade aus zwei oder drei Ebenen besteht. Je länger man die Fassade betrachtet, desto unschlüssiger wird man diesbezüglich. Hätte Hoffmann jedoch nicht den Sockel mit den Fensterumrahmungen verbunden, gäbe es keine Zweifel: Wie in einer traditionellen Fassade lägen Fenster und gelbe Wandfläche in einer Ebene, auf der die Rahmungen und der Sockel in einer zweiten Schicht angebracht sind (Abb. 36).⁶⁴ In Kapitel II.2. wird die endgültig ausgeführte Fassade auf ihr Verhältnis zu diesen wahrnehmungspsychologischen Faktoren hin befragt, und es wird sich herausstellen, dass sie wesentlich einfacher zu verstehen ist. Vorweggenommen sei hier auch, was in Kapitel II.3. noch genauer besprochen wird, nämlich dass Hoffmanns ambivalente Fassadenkonzeption dieser Planungsstufe noch 1912 in einer Architekturzeitschrift zusammen mit weiteren Entwürfen publiziert wurde, die in ähnlicher Weise die tektonische Struktur der Gebäude verschleiern, was belegt, dass sich Hoffmann immer wieder dieser ambivalenten, atektonischen Architektursprache bedient hat und damit auch die Aufmerksamkeit der Fachwelt auf sich zog.⁶⁵

⁶² Diese Betrachtungsweise entspricht nicht den tatsächlichen Verhältnissen, da ja Fenster Löcher in der Fassadenwand sind, entspricht aber wie besprochen der wahrnehmungsmäßigen Tendenz, kleine, begrenzte Flächen als Figuren auf einem Grund zu verstehen.

⁶³ Arnheim 2000, S. 228.

⁶⁴ Zur Besonderheit von Fenstern und Rahmen in der Figur-Grund Problematik vgl. Arnheim 2000, S. 234-235.

⁶⁵ (Red.) 1912, S.9, 14, 16.

Hoffmann war damals in seiner Vorliebe für mehrdeutige Figur-Grund-Kompositionen mit verschiedenen Lesemöglichkeiten, wie er sie auch bei der Gestaltung des Katalogumschlags für die 10. Secessionsausstellung 1901 angewendet hatte (Abb. 31), nicht allein.⁶⁶ Von Kolo Moser existieren zahlreiche Flächenmuster, sogenannte Vexierbilder, bei denen Figur und Grund nicht klar getrennt werden können, weil die Figuren ähnlich groß oder überhaupt ähnlich gestaltet sind (Abb. 32-34), bzw. bei denen man eine Überlagerung annehmen möchte, die sich aber nicht eindeutig ergibt (Abb. 34, Mittelteil).⁶⁷ Hoffmanns Katalogumschlag ist hingegen ein Beispiel für die unbestimmbare Anzahl von Tiefenebenen, denn die Ziffer Zehn möchte man als Figur auf den dunklen Feldern liegend verstehen, gleichzeitig aber tendiert man dazu, die Anzahl der Ebenen zu reduzieren, wodurch ein „zerstückeltes“ dunkles Feld entsteht, unter dem ein Teil der hellen Grundfläche in Form der Ziffer Zehn zu sehen ist oder alternativ eine durchbrochenen weiße Fläche, unter der die schwarze Grundfläche in diversen Formen sichtbar wird. Die Versuche, das Bild zu verstehen, führen zu einem eigenartigen instabilen, oszillierenden Zustand, weil man zwischen den diversen Interpretationsmöglichkeiten hin und her schwankt.

Das traditionelle Walmdach, der seitlich gelegene Eingang und die Gliederung der Fassade in Schichten mit appliziertem Bauschmuck sowie deren weiß-gelbe Färbelung lassen durchaus leise Anklänge an Hoffmanns Geburtshaus in Brtnice in Mähren erahnen (Abb. 35-36). Seiner Heimat war Hoffmann zeitlebens verbunden, in seiner nach 1948 verfassten Autobiographie erinnert er sich an die mährische Landschaft als „ein versonnenes Märchenland, eine ewige Heimat für uns trotz aller Gewalten, Kümernisse und Leiden“ und an die „wenigen ein- und zweigeschossigen Häuser mit lieben barocken Fassaden“ am Hauptplatz.⁶⁸ Daher ist es durchaus naheliegend, dass er bei einem Entwurf für ein Gebäude in ländlicher Umgebung auf Eindrücke aus seiner Heimat zurückgreifen sollte, die er allerdings völlig neu interpretierte. Denn die Schichten der barocken Fassade sind vollkommen eindeutig zu erfassen, was durch den heutigen zweifarbigen Anstrich sehr gut zur Geltung kommt: Die in Weiß gehaltenen Gesimse, Fensterumrahmungen, Giebel und Wandpfeiler sowie der Torbogen liegen auf dem gelb gefärbten Untergrund der Fassade. Auch die Fensteröffnungen befinden sich auf dieser Ebene. Nur zwei Schichten ergeben sich dadurch, denen die diversen Elemente klar zugeordnet werden können. Die Geschoße sind durch Gesimse klar getrennt, und die Fenster sind fest verankert.

⁶⁶ Vgl. Sekler 1982, S. 33.

⁶⁷ Patka (Hg.) 1988, I. o. S. Abb. 67-88; zahlreiche Beispiele auch von anderen Künstlern in: Patka (Hg.) 1988, II. o.S. Abb. 166-169.

⁶⁸ Hoffmann 2009, S. 15.

Das nächste Planungsstadium bringt erhebliche Veränderungen. Diese ersten beiden Entwürfe müssen vom Bauherrn wegen eines zu geringen Raumangebots abgelehnt worden sein. Denn der nächste Entwurf sieht bereits ein drittes Geschoß vor, in dem nun die Patientenzimmer untergebracht sind, und im zweiten Obergeschoß ein wesentlich erweitertes Angebot an Aufenthaltsräumen (Abb. 38-41). Auch ist der Grundriss etwas breiter geworden. Victor Zuckermandl muss aus wirtschaftlichen Erwägungen die Vorgaben in Richtung auf ein komfortableres Kurhaus geändert haben, in dem – neben den rein medizinisch-therapeutischen oder administrativen Zwecken dienenden Räumlichkeiten im Erdgeschoß – im Obergeschoß der Rahmen für ein mondänes gesellschaftliches Leben im Sinne des eingangs beschriebenen Kurbetriebs in Sanatorien für höhere soziale Schichten geboten wurde, die dem Typus eines Grand-Hotel nachempfunden sind. Tatsächlich trafen sich in der Zeit zwischen 1906 und der Wirtschaftskrise 1929 zahlreiche Persönlichkeiten aus der Wiener Gesellschaft, Intellektuelle und Künstler (Abb. 140) im Sanatorium Purkersdorf, die hier Badekuren und Therapien genossen und Entspannung und anregende Gesellschaft fanden.⁶⁹ Dass sehr wahrscheinlich nicht geplant war, diese Persönlichkeiten immer stationär im Sanatorium aufzunehmen, lässt sich aus der in diesem Entwurf verringerten Anzahl von Gästezimmern ablesen: Lediglich fünfzehn Patientenzimmer waren im zweiten Obergeschoß vorgesehen, dafür aber auch ein eigenes Dienerzimmer (und nicht etwa ein Zimmer für eine Krankenschwester). Auch berichtet Ludwig Hevesi von einem sehr erfolgreichen Tagesausflug nach Purkersdorf, bei dem er die Therapieeinrichtungen testen und genießen konnte (vgl. Kapitel II.3.).⁷⁰

Die Aufenthaltsräume im Ersten Obergeschoß sind eigens bezeichnet: Auf der westlichen Seite befinden sich ein Musikzimmer, der Damensalon, ein Schreibzimmer und weiters ein Lese- und zwei Spielzimmer nebst Nebenräumen (Abb. 39). Die gesamte Ostseite ist der Einnahme der Mahlzeiten gewidmet. Ein kleiner Speisesaal im Süden und eine Anrichte mit Speiseaufzügen im Norden flankieren den zentralen, legendären Speisesaal (Abb. 123), dem fast auf seiner ganzen Länge eine Veranda vorgelagert ist. Anders als im endgültigen Plan, in dem die Fassade auch im Erdgeschoß beim Eingangsbereich entsprechend vorspringt, ist die Veranda in diesem Entwurfstadium jedoch erkerartig auf Stützen konzipiert.

⁶⁹ Vgl. zu Purkersdorf als gesellschaftlichem Treffpunkt: *Die Prominenz aus Wien und der Welt: Personen und Geschichten* in: Müller (Red.) 2009, S. 77- 84 und Mayer o.J. (2003).

⁷⁰ Hevesi 1909a.

Diese Räume sind nun, anders als in den vorangegangenen Entwürfen, symmetrisch um eine zentrale Achse angeordnet (Abb. 38-40). Auch ist der Haupteingang nun im Zentrum der Ostfassade, durch ihn gelangt man in die zentrale Halle (Abb. 121) und weiter zur Treppe im westlichen Teil, was einer weit repräsentativeren Anordnung entspricht, als es noch im zweiten Projekt vorgesehen war. Der lange Korridor ist durch Türen unterbrochen, sodass sich der Eingangsbereich zu einem behaglichen Raum schließt. Dem zusätzlichen Geschoß trägt ein Lift Rechnung, gleich links neben dem westlichen Stiegenaufgang im Erdgeschoß mit einem „A.“ bezeichnet. Die enge Wendeltreppe des zweiten Projektes ist zu einer geradläufigen Treppe erweitert, die vom Keller bis ins zweite Obergeschoß führt, sodass die Dienerschaft, auch wenn größere Gepäckstücke zu tragen sind, nicht das für den Gästen vorbehaltene Haupttreppenhaus benützen muss, was ebenfalls den erhöhten Anforderungen dieser Planungsstufe entspricht. Auch das Kellergeschoß verrät diesen neuen, luxuriösen Anspruch, den Victor Zuckerkanndl mit seinem exklusiven Sanatorium verband (Abb. 41). Gleich drei weitere Dienerzimmer waren hier geplant, und neben diversen Wirtschaftsräumen, wie einer Gemüsekammer und dem Eisdepot, war eine eigene „Caffee u. Mehlspeis-Küche“ zusätzlich zur eigentlichen geräumigen Küche vorgesehen. Der Turnsaal ist in dieser Variante wieder im Erdgeschoß, sodass sich die Patienten unter keinen mit der Behandlung zusammenhängenden Umständen ins Souterrain hinabbemühen mussten.

Frappierend ist darüber hinaus die völlige Überarbeitung der Fassade (Abb. 37). Zwar machte der beträchtlich erhöhte Raumbedarf ein zusätzliches, vollständiges Stockwerk nötig, denn er hätte durch einen Ausbau des Dachbodens nicht gedeckt werden können. Und möglicherweise blieb der Abschluss mit einem Flachdach die einzige Möglichkeit, ein solches komplettes Geschoß zu errichten, weil die damalige Bauordnung ein höheres Gebäude nicht zugelassen hätte, was aber bei der zuständigen Baubehörde nicht eruiert werden konnte, da die entsprechenden Akten nicht mehr auffindbar sind.⁷¹ Doch weder der erweiterte Raumbedarf noch etwaige Bauvorschriften bedingten notwendigerweise, dass Hoffmann sich ästhetisch in so auffallender Weise neu orientiert hat: Nichts Traditionelles, Heimatlich-Mährisches ist hier mehr zu entdecken, vielmehr hat Hoffmann einen entschlossenen Schritt in die Zukunft gewagt. Der Analyse dieser neuen Formensprache, die auch dem ausgeführten Bauwerk eigen ist, und ihrer Wurzeln sind die weiteren Abschnitte der vorliegenden Diplomarbeit gewidmet, daher sollen an dieser Stelle lediglich die Unterschiede zwischen diesem Entwurfstadium und dem endgültigen Bau (Abb. 70-71) mit dem Hinweis erwähnt werden, dass gerade diese

⁷¹ Telefonische Auskunft des Bauamts der Gemeinde Purkersdorf vom 1.3.2012.

Unterschiede entscheidend zur Klärung der konzeptuellen Grundgedanken des Projekts beitragen, was im Folgenden genauer herausgearbeitet werden wird (vgl. Kapitel II.2.). Statt einer Betonung des Erdgeschoßes durch eine Rustizierung ruht nunmehr eine einheitlich glatte Fassade auf dem Sockel. Der Zug nach unten entfällt durch das Entfernen der Rustizierung, die durch ihre Position im unteren Bereich stark mit Gewicht und Schwerkraft konnotiert ist, und die glatte, durch die zarten Fliesenbänder konturierte Fassade kann jetzt alle in Kapitel II.2. beschriebenen Wirkungen entfalten. Der Eingangsbereich ist bis unter die Veranda vorgezogen worden. Die Proportion und die Fensteröffnungen dieses Bauteils sind verändert, sie fügen sich mit den Fenstern, die an jene des Hauptbaus angeglichen sind, wesentlich harmonischer ein. Die Anzahl der Fenster im Erdgeschoß wurde – ohne durch die Einteilung der Räume zwingend vorgegeben zu sein – vergrößert, sodass durch die abnehmende Anzahl der Fensterachsen eine Dynamik nach oben hin entsteht. Dynamischer ist auch die Einteilung der Fenster im Bereich der Terrasse über der Veranda ausgefallen, sodass auch dieser Bereich durch das „Auf- und Abhüpfen“ der Fensterflügel nach oben strebt. Eine mögliche und nicht unwahrscheinliche Inspirationsquelle für diese entscheidenden Änderungen im endgültigen Entwurf wird in Kapitel III.2. gegeben werden.

Ein letzter Grundriss gehört noch zum Entwurfsprozess des Sanatoriums (Abb. 42). Der Eingang auf der Ostseite, der in den Garten führt, wird jetzt ergänzt durch einen weiteren Zugang im Westen, der für eine Zufahrt vorgesehen ist.⁷² Hoffmann hat hier, sehr wahrscheinlich in Absprache mit dem Auftraggeber Victor Zuckerkanl, die ganze Konzeption der Anlage neu durchdacht. Diente bisher ein einziger Eingang im Osten sowohl als Zugang zum Garten als auch als Haupteingang – wie es auch auf Hoffmanns Lageplan (Abb. 6) noch eingezeichnet ist, wird nun durch die Trennung dieser beiden Funktionen die Ostseite eindeutig als die der Erholung dienende, ruhige Gartenseite gekennzeichnet, die nicht durch eine störende Vorfahrt beeinträchtigt ist, während der An- und Abreiseverkehr sowie diverse Zustelldienste auf der Westseite stattfinden können. Dem Wohl und der Ruhe der Patienten ist also noch mehr Rechnung getragen worden als in den bisherigen Entwürfen, auch dadurch, dass die Halle geräumiger ausfällt und mit mehr Sitzgelegenheiten ausgestattet ist. Da auch im bestehenden Sanatorium diese zwei Eingänge vorhanden sind und da das Herrenbad hier erstmals nach Süden verlängert ist, wie es auch tatsächlich ausgeführt wurde (was dadurch nötig wurde, dass die Kabinen dem neuen Westzugang zum Opfer fielen),

⁷² Die Skizze ist unvollständig, so fehlen die Fensteröffnungen im Westen und die Stufen in den Garten im Osten. Da die Öffnungen im Zentrum der Ostseite aber anders als die Fenster gekennzeichnet sind, und jede Fassadenstudie wie auch der ausgeführte Bau einen gartenseitigen Eingang vorsah, kann man davon ausgehen, dass auch hier ein Ausgang in den Garten geplant war.

handelt es sich hier vermutlich um eine Vorstufe zum endgültigen Bau.⁷³ Allerdings ruht auch in dieser dritten Variante die Veranda wie im zweiten Entwurf noch auf Stützen, die hier jedoch nicht rechteckigen, sondern segmentbogenförmigen Querschnitt haben. Erst im ausgeführten Sanatorium wurde der ostseitige Eingangsbereich bis unter die Veranda vorgezogen (Abb. 14). Die Fenster- und Türöffnungen dieses Grundrisses können keiner der erhaltenen Fassadenskizzen exakt zugeordnet werden, da sie im Erdgeschoß weder ein durchlaufendes Fensterband (vgl. unten und Abb. 17) noch drei gleichbreite Fenster beidseits des Eingangs (Abb. 37) vorsehen oder zwölf Achsen entsprechen (Abb. 20).

Eine weitere, nicht zur Ausführung gelangte Version für die Ostfassade hat sich erhalten (Abb. 17), bei der die Eckkrisalite fehlen, die im oben besprochenen dritten Projekt und im ausgeführten Bauwerk die Fassade gliedern. Das Erdgeschoß hingegen hätte ein fast durchlaufendes Fensterband erhalten. Darin zeigte sich Hoffmann visionär, denn das Langfenster wird 1927 von Le Corbusier als einer der *Cinq Points d'une Architecture Nouvelle* formuliert werden (dazu unten Kapitel III.2.).⁷⁴ Auch in diesem Entwurf ist die tektonische Struktur nicht klar ausgedrückt. Denn der Sockelbereich verläuft über die Breite der Obergeschoße hinaus, und es lässt sich nicht eindeutig erkennen, wie die beiden Bauteile miteinander verbunden sind, wo genau die oberen Geschoße auf dem Sockel auflasten und wie die schmalen Mauerstreifen des Erdgeschoßes das massive Obergeschoß tragen können. Bemerkenswert ist, dass Hoffmann sich in dieser Variante der damals modernsten Bauweise hätte bedienen müssen, nämlich der Stahlbetonkonstruktion, und deren Möglichkeiten bis aufs Äußerste hätte ausschöpfen müssen.⁷⁵ Derart schlanke Stützen und großflächige, verglaste Wandflächen wären in traditionellem Ziegelmauerwerk, das in Purkersdorf schließlich verwendet wurde, nicht realisierbar gewesen.⁷⁶ Der transparente Raumabschluss hätte eine weitgehende Durchdringung von Außen- und Innenraum bewirkt, wie sie andeutungsweise in der Veranda des ausgeführten Baus verwirklicht ist.⁷⁷ Der Entwurf lässt darauf schließen, dass zeitweise eine Konstruktion in Stahlbeton von Hoffmann in Erwägung gezogen wurde. Eine solche ist aus praktischen oder finanziellen Gründen im Sanatorium schließlich lediglich für die Decken- und Stiegenkonstruktion zur Anwendung gekommen, den Abschluss bildet dort

⁷³ Breckner 1982, o.S., bei Abb. 91, bezeichnet diesen Entwurf ebenfalls als „vermutlich Vorstufe zur endgültigen Ausführung“.

⁷⁴ Vierendeel's Manuscript aus dem Nachlass von Alfred Roth vom 24. Juli 1927, heute ETH Zürich, reproduziert bei: Oechslin 1999, S. 208-211.

⁷⁵ Vgl. Sekler 1982, S. 70-72.

⁷⁶ Sekler 1982, S. 286.

⁷⁷ Breckner o.J. (1988), S 12.

ein flaches Holzzementdach.⁷⁸ Die Entwicklung der Eisen- und Stahlkonstruktion trug entscheidend zur Entwicklung der Jugendstilarchitektur bei.⁷⁹ Zunächst bediente man sich dieses neuen bautechnologischen Hilfsmittels bei der Errichtung von Silos, Mühlen und Speichern, später auch für rein architektonische Zwecke, und zwischen 1910 und 1920 wurde es geradezu kennzeichnend für die neue Architektur. Hoffmanns Idee, sich schon 1904 dieser Bauweise zu bedienen, stellt ihn somit auch in technologischer Hinsicht an die Spitze der Entwicklung.

Zwei sehr schöne Perspektivzeichnungen der Ansicht von Nordwesten von der Hand Josef Hoffmanns beschließen das Konvolut der bekannten, sich auf das Sanatorium Purkersdorf beziehenden Entwurfszeichnungen (Abb. 12-13). Sie geben fast exakt den ausgeführten Bau wieder und brauchen hier nicht gesondert analysiert zu werden, da die unten in Kapitel II.2. in Zusammenhang mit der Gestaltung der Fassade angestellten Überlegungen ebenfalls auf diese Entwürfe zutreffen. Dort wird auch auf das Fehlen der Bauplastik in einem der beiden Entwürfe eingegangen werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die überlieferten Entwürfe des Sanatorium Purkersdorf einerseits Einblick in die fortschreitende Planung der stets präziser formulierten Bauaufgabe gewähren. Am Anfang der Entwicklung steht ein eher bescheidenes Kurhaus, das neben wenigen Patientenzimmern lediglich Badeeinrichtungen, einen Turnsaal und einen administrativen Bereich beherbergen sollte und das die Altbauten des bestehenden Sanatoriums auf dem Areal ergänzt hätte, mit denen es auf der südlichen Schmalseite durch einen Verbindungsgang (Abb. 119-120, 204) verbunden gewesen wäre. Ein solchermaßen angelegter Komplex entspricht dem fortschrittlichen Gedanken einer auf dem sog. Villensystem basierenden Kuranlage bzw. psychiatrischen Anstalt. Der Wunsch nach großzügigeren Zimmern erforderte in einer Planänderung die Verlegung des Turnsaals in den Keller. In einem dritten Projekt manifestiert sich dann die Absicht, mit einem architektonisch in technischer wie ästhetischer Hinsicht hochmodernen, im Stil eines Grand-Hotel ausgestatteten Sanatorium sowie einem reichhaltigen Angebot an Räumlichkeiten für diverse Therapien und gehobene gesellschaftliche Aktivitäten ein zahlungskräftiges Publikum anzusprechen. Dem Bedarf der Patienten nach Ruhe und eleganter Erholung wurde schließlich in der vierten Version Rechnung getragen, indem der Eingang auf der Ostseite allein für den Zugang in den Garten benutzt werden konnte, während An- und Abfahrt vor

⁷⁸ Sekler 1982, S. 286.

⁷⁹ Und zum Folgenden vgl. Giedion 1965, S. 220.

einem zweiten Eingang im Westen stattfinden konnten, wie es auch im ausgeführten Bau realisiert wurde. Andererseits lässt sich an den Vorentwürfen zum Sanatorium eine radikale stilistisch-ästhetische Entwicklung – von einem noch von traditionell-ländlicher Architektur geprägten Entwurf zu einem modernen, unkonventionellen Bauwerk – ablesen, deren extensiver Analyse das folgende Kapitel II.2. und der zweite Teil der vorliegenden Diplomarbeit in Kapitel III. gewidmet ist. An dieser Stelle soll nochmals betont werden, dass der erhöhte Raumbedarf zwar ein zusätzliches Stockwerk erforderte, das möglicherweise wegen der damaligen Bauvorschriften mit einem Flachdach versehen werden musste, um eine vorgeschriebene Höhe durch ein zusätzliches Steildach nicht zu überschreiten, dass aber die von Hoffmann gewählten Stilmittel, seine Formensprache und die Gestaltung der Details dadurch in keiner Weise notwendig bedingt waren und daher aus rein künstlerischen Erwägungen zur Anwendung gekommen sind. Victor Zuckerkandls Rechnung ging zunächst auf, denn das Sanatorium entwickelte sich zu einem beliebten Treffpunkt für das intellektuelle und gesellschaftliche Wien. Doch schon bald erwies sich die Anzahl der Zimmer für zahlende Patienten im Verhältnis zu den Gesellschaftsräumen und dem vorgesehenen Personal als zu gering, was einen entstellenden Aufbau mit weiteren Zimmern notwendig machte, der zwischen 1994 und 1996 durch eine aufwändige Revitalisierung wieder entfernt werden musste (vgl. dazu Kapitel II.4.).

Exkurs: Hoffmanns Entwurfszeichnungen.

Das Sanatorium Purkersdorf mit seiner Innenausstattung war das erste Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte⁸⁰, die von Josef Hoffmann, Kolo Moser und dem Industriellen Fritz Wärndorfer 1903 gegründet wurde und bis 1932 Bestand hatte (vgl. Kapitel II.2. Abschnitte Gesamtkunstwerk und Wiener Werkstätte).⁸¹ In den geräumigen Ateliers in der Neustiftgasse 32-34 befand sich neben den Werkräumen der diversen handwerklichen Abteilungen auch ein Baubüro, sodass alle für die Errichtung und Ausstattung des Sanatoriums erforderlichen Arbeiten von der Wiener Werkstätte durchgeführt werden konnten. Josef Hoffmann war mit seiner enormen Kreativität in allen Bereichen involviert: „Auf irgendeine Art durfte ich fast auf allen Gebieten mittun, wenn auch die architektonische Tätigkeit meine Kräfte besonders

⁸⁰ Hoffmann 2009, FN 61, S. 60. Vgl. dazu ausführlich unten Kapitel II.2.

⁸¹ Vgl. zur Wiener Werkstätte Schmuttermeyer 1985, S. 336-340; Brandstätter 2003 sowie *Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte* von 1904, abgedruckt in: Breicha|Fritsch (Hg.) 1964, S. 209-212.

beanspruchte“ erinnert sich Hoffmann in seiner Autobiographie.⁸² Das von Hoffmann geleitete Bauatelier der Wiener Werkstätte wurde 1913 in die Kunstgewerbeschule am Stubenring verlegt,⁸³ wo ihm seit 1899 als Professor für Architektur Atelierräumlichkeiten zur Verfügung standen.⁸⁴ Die Entwürfe für Purkersdorf gehören zu einer Gruppe von für die Wiener Werkstätte angefertigten Arbeiten, die als „Werkzeichnungen“ bezeichnet werden können, im Unterschied zu „Künstlerzeichnungen“, wie sie Hoffmann, ein exzellenter Zeichner, in seiner Studienzeit angefertigt hatte (Abb. 43-44).⁸⁵

Die bisher gezeigten Abbildungen der Entwürfe für das Sanatorium stammen meist aus der älteren Literatur aus der Mitte der achtziger Jahre, rezentere Aufnahmen in besserer Qualität konnten nur in einem Fall gefunden werden (Abb. 20), doch für die beabsichtigte Analyse der Entwicklung von Bauaufgabe und Formensprache in Purkersdorf sind die vorhandenen Abbildungen jedenfalls ausreichend. In diesen Abbildungen kommt die Umrisslinie klar zur Geltung, während die Kolorierung und die Beschaffenheit des gewöhnlichen Zeichenpapiers vernachlässigt wird, die vermutlich als störend empfunden wurde. Da aber dadurch der spezielle Reiz dieser spontanen Zeichnungen verloren geht, sollen zwei andere Entwürfe Hoffmanns einen Eindruck der Originale geben. Keine Reproduktion kann das Original in wirklich befriedigender Weise wiedergeben, es sind jedoch die Abbildungen in neueren Katalogen wesentlich schärfer und geben auch die Beschaffenheit des Bildträgers wieder. Die Entwürfe für Purkersdorf muss man sich ähnlich wie den zur Planung der Werkbundsiedlung 1930 gehörenden Grundriss (Abb. 45) oder die Fassadenskizze des Klosehofs aus 1923 (Abb. 46) vorstellen. Die Gegenüberstellung der rezenten Reproduktion der Fassadenskizze mit der älteren Abbildung verdeutlicht darüber hinaus den großen Qualitätsunterschied (Abb. 47-48).

In der Folge sollen in einem knappen Exkurs einige Aspekte dieser Entwurfszeichnungen herausgegriffen und zusammengefasst werden, die für Hoffmanns Schaffensprozess kennzeichnend sind. Einige Beispiele sollen einerseits die Besonderheit und Eigenart dieser Entwürfe vermitteln, andererseits einige charakteristische Gemeinsamkeiten dieser Gruppe von Zeichnungen für die Wiener Werkstätte ersichtlich machen und schließlich die enorme

⁸² Hoffmann 2009, S. 28.

⁸³ Hoffmann 2009, FN 68, S. 63.

⁸⁴ Hoffmann 2009, S. 30. Die neben dem k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (heute MAK) gelegene k.k. Kunstgewerbeschule (heute Universität für Angewandte Kunst) war diesem von 1867 bis 1900 administrativ eingegliedert und wie dieses nach Plänen von Heinrich Ferstel errichtet worden, vgl. Hoffmann 2009, S.53, FN 44. Hoffmann, selber an der Akademie der bildenden Künste bei Carl von Hasenauer und Otto Wagner ausgebildet, lehrte von 1899-1936 an der Kunstgewerbeschule und leitete die dortige Fachklasse für Architektur, Sekler 1982, S. 240.

⁸⁵ Vgl. Franz 2010, S. 16.

Bandbreite seiner Kreationen veranschaulichen, ohne die Blätter im Einzelnen stilistisch analysieren zu wollen. Bei der Fülle an Material kann an dieser Stelle nur ein unvollständiger Einblick in Hoffmanns umfangreiches zeichnerisches Werk gewährt werden. Trotzdem scheint es wichtig, wenigstens ansatzweise den besonderen Charakter der Entwurfszeichnungen zu zeigen und zu besprechen. Besonders auch deswegen, weil sie in enger Verbindung mit Hoffmanns Tätigkeit bei der Wiener Werkstätte stehen, die ihm sehr am Herzen lag und der er in seiner Autobiographie übermäßig große Beachtung schenkte.⁸⁶ „[...] die glücklichsten Stunden verdankten wir diesem Unternehmen“ sagte Hoffmann in einem 1911 gehaltenen Vortrag⁸⁷ und in einem Interview vom 20. Juli 1942 bezeichnete er die „Wiener Werkstätte, ihre Entstehung, ihr Sein und Wirken und ihren Zusammenbruch“ als sein größtes Erlebnis.⁸⁸

Josef Hoffmann war ein ungemein produktiver Zeichner-Entwerfer, er scheint die Gabe einer schier unerschöpflichen Fantasie gehabt zu haben. Allein im MAK sind weit über fünftausend seiner Entwurfszeichnungen verwahrt, die aus Hoffmanns Tätigkeit für die Wiener Werkstätte stammen.⁸⁹ Neben architektonischen Skizzen (Abb. 49) handelt es sich dabei vorwiegend um kunstgewerbliche Entwürfe in beeindruckender Vielfalt oder um Flächenmuster für Tapeten oder Textilien.⁹⁰ Letztere sind häufig aquarelliert (Abb. 50) und penibel bis ins letzte Detail ausgeführt (Abb. 51). Es liegen Entwürfe für die Gestaltung kunsthandwerklicher Gegenstände aller Art vor, von Tafelbesteck (Abb. 52), Teegeschirr (Abb. 53) und Mode (Abb. 54-55) über Beleuchtungskörper (Abb. 56), Schmuck (Abb. 57) und Ziergegenstände (Abb. 58) bis hin zu Bucheinbänden (Abb. 59) oder Möbeln (Abb. 60) und vieles mehr. Sogar Bratenspieße, Schlüsselkörbchen, Kleinkinderspielzeug, Fahnen oder Schirmgriffe regten Hoffmanns Schöpfungsdrang an.⁹¹ Die Blätter sind selten größer als A4, oftmals kleiner. Leopold Kleiner, Hoffmanns ehemaliger Assistent, verfasste 1927 über ihn eine erste kleine

⁸⁶ Hoffmann 2009. Hoffmann bemühte sich auch nach dem Zusammenbruch der Wiener Werkstätte um das Kunsthandwerk in Österreich und gründete „trotz des [zweiten Welt-] Krieges [...] eine wenn auch kleine Versuchswerkstätte“, in der junge Künstler ihre Ideen verwirklichen konnten. Ebenda, S. 36.

⁸⁷ Hoffmann 1911, S. 491.

⁸⁸ Zit. n. Sekler 1982, FN 29, S. 513.

⁸⁹ Die Sammlung kann online eingesehen werden. Suchbegriff: Josef Hoffmann (Wiener Werkstätte Zeichnungen) unter URL: <http://sammlungen.mak.at/sdb/do/search.state?selectedId=9> (20.9.2012).

⁹⁰ Die folgenden Überlegungen ergeben sich, wenn nicht anders angemerkt, aus der Durchsicht der im MAK und in der Universität für angewandte Kunst Wien (Kunstsammlung und Archiv) aufbewahrten Blätter. Die angeführten Beispiele stehen exemplarisch für zahlreiche ähnliche Fälle.

⁹¹ Abbildungen in: Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 94-95 (Spieße), 173 (Körbchen), 242 (Spielzeug), 238 (Fahnen), 203-204 (Schirmgriffe).

Monographie.⁹² Darin erwähnt er die „unvergleichlichen auf ‚Quadratpapier‘ mit ‚Einserblei‘ hingeworfenen Skizzen, die er [Hoffmann] zusammengefaltet aus der Tasche zu ziehen pflegt [...]“,⁹³ was ihm den Spitznamen „Quadrat-Hoffmann“ einbrachte.⁹⁴ Hoffmann begann ca. 1898 damit, seine Entwürfe auf gewöhnlichem kariertem Zeichenpapier zu skizzieren.⁹⁵ Dies erleichterte ihm das freihändige, maßstabgetreue Zeichnen, meist im Maßstab 1:1, 1:10, 1:50, 1:100 oder 1:200, sodass er selbst bei architektonischen Entwürfen nicht zu Lineal und Konstruktionsdreieck greifen musste. Ist der Maßstab nicht angegeben, zeigt eine menschliche Figur die Proportionen an (Abb. 20, 37). Die eingezeichnete Mittelachse erleichtert das Zeichnen symmetrischer Figuren (Abb. 61). Ganz anders verfahren beispielsweise Otto Wagner oder Frank Lloyd Wright, die nur wenige freihändige Ergänzungen nachträglich einfügten.

Zum Zeichnen verwendete Hoffmann einen nicht allzu spitzen mittelharten Graphitstift, manchmal kolorierte er die Zeichnungen mit Buntstift oder zog die Linien mit Tusche und Feder nach (Abb. 46). Die Zeichnungen wirken flach und zweidimensional, oft sind nur die Umrisse wiedergegeben und die Volumina nur dann plastisch herausgearbeitet, wenn sie zum Verständnis der Form nötig sind (Abb. 62).

Korrekturen sind bei Hoffmann selten und werden dann meist auf demselben Blatt ausgeführt ohne die neue Form auf ein frisches Blatt zu übertragen (Abb. 63). Das erklärt sich daraus, dass Hoffmann den Großteil des Entwurfsprozesses in seiner Vorstellung durchlief, um dann eine bereits genau konzipierte Komposition zu Papier zu bringen, ohne sich im Verlauf mehrerer Varianten an die endgültige Version heranzutasten.⁹⁶ Diesbezüglich äußerte er sich folgendermaßen: „Es gibt zwei Arten von Künstlern, die einen, die eine Sache vernunftgemäß aufbauen und systematisch entwickeln und die Anderen, denen etwas einfällt – ich bin mehr für die Einfallenden. Man soll die Intuition nicht hemmen [...] Ich selber muß immer die Augen zumachen und mir die Sache vorstellen, bevor ich beginne“.⁹⁷ In diesem Sinne folgt Hoffmann seinem verehrten Lehrer Otto Wagner, der sich in seiner Schrift über die Baukunst seiner Zeit dazu äußerte: „Ein guter, großer Gedanke ist noch, bevor der Stift in Tätigkeit tritt,

⁹² Kleiner 1927.

⁹³ Kleiner 1927, S. xx.

⁹⁴ Müller (Red.) 2009, S. 67.

⁹⁵ Und zum Folgenden vgl. Tabor 1992b, S. 287-289.

⁹⁶ Zur Frage, ob zeichnerisches Entwerfen Wissen erzeugt oder dadurch lediglich die Aufzeichnung von Information stattfindet vgl. Hasenhütl 2008.

⁹⁷ Zit. n. Sekler 1982, S. 237.

zu fassen und reiflich zu erwägen“.⁹⁸ Hoffmanns rege Fantasie führte dabei oft zu mehreren völlig unterschiedlichen Lösungsansätzen, aus denen er dann einen auswählte – meist den Einfachsten. Besonders viele verschiedenartige Entwürfe gibt es zum Denkmal für Otto Wagner (Abb. 64-65).⁹⁹

Hoffmanns Leidenschaft galt der Architektur und dem Kunstgewerbe, die sich beide im Unterschied zur Malerei oder der Grafik im Raum entfalten und als angewandte Kunst einer Nutzung unterworfen sind. Hier schuf er oftmals Spektakuläres, Repräsentatives oder Kostbares. Seine Zeichnungen hingegen sind unprätentiös und beanspruchen nicht den Status autonomer Kunstwerke.¹⁰⁰ Dafür sprechen das kleine Format, das einfache karierte Papier als Bildträger und die anspruchslosen Malmittel sowie die sparsame Linienführung mit minimaler plastischer Durcharbeitung. Dies ergibt sich nicht zuletzt aus der Funktion, die Hoffmann mit seinen Entwurfszeichnungen verband und die Jan Tabor treffend charakterisiert: „*The artist, who was an unparalleled mannerist in decoration and a congenial designer for the cultured bourgeoisie in Vienna, simply indicated how something was to be made, not, as is still the practice today, how it has to look*“.¹⁰¹ Dies trifft in besonderem Maße auf Entwürfe für kunstgewerbliche Gegenstände zu, die die Basis für die handwerkliche Ausführung durch die Hoffmann persönlich bekannten Handwerker der Wiener Werkstätte waren.¹⁰² Hoffmanns Blätter wirken fröhlich und unbeschwert, man gewinnt den Eindruck, als schöpfe er ohne jegliche Anstrengung aus einem nicht versiegen wollenden geistigen Formenvorrat, den er schnell auf der erstbesten Zeichenunterlage fixieren müsse. Dabei beschränkt er sich auf die wesentlichsten Merkmale. Gerade so viel Information ist in den Entwürfen enthalten, dass nach ihnen Gegenstände produziert werden können. Ein Leuchter und die entsprechende Entwurfszeichnung zeigen ein solches Verhältnis zwischen Entwurf und ausgeführtem Gegenstand (Abb. 66-69). Durch die in Kapitel II.2. zu besprechende flächige Auffassung der Fassade von Purkersdorf mit ihren klar konturierten Wandflächen genügen auch in diesem Fall einige wenige Linien der Entwurfsskizze, um das Gebäude treffend darzustellen. Obwohl es sich nicht um dasselbe Planungsstadium handelt, zeigt ein Vergleich die weitgehende Übereinstimmung zwischen dem Sanatorium und seiner

⁹⁸ Wagner 1979 (1914), S. 44.

⁹⁹ Sekler 1982, S. 238 und WV 323, S. 420-421. Das Monument für Otto Wagner, eine einfache Stele aus Granit mit der Inschrift „Dem großen Baukünstler Otto Wagner“, wurde 1930 errichtet und befindet sich seit 1959 in der Makartgasse in Wien, neben der Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz, vgl. Gresleri 1981, S. 176-177.

¹⁰⁰ Tabor 1992b, S. 283.

¹⁰¹ Tabor 1992b, S. 283.

¹⁰² Hevesi 1909a, S. 215.

Entwurfsskizze in Bezug auf die formalen Kriterien (Abb. 70-71). Ein großer Unterschied, ja geradezu ein Gegensatz besteht hingegen bezüglich der Ausstrahlung von Hoffmanns Skizzen und den ausgeführten Bauten bzw. Gegenständen – einfach, unscheinbar, unbekümmert, fast ungeübt die einen und luxuriös, wertvoll, grandios und nobel die letzteren.¹⁰³

Trotz aller Leichtigkeit wirken Hoffmanns Zeichnungen beherrscht, was auf das regelmäßige und beengende Raster des karierten Zeichenpapiers zurückgeführt werden kann, das ihm aber vielleicht gerade deswegen zu behagen scheint. Man muss nur einen Entwurf von Josef Frank zum Vergleich heranziehen, der auf wesentlich großformatigerem Papier voller Überschwang ausgefertigt ist, um diese Zurückhaltung zu erkennen.¹⁰⁴ Hoffmann hat einmal den Wunsch geäußert, die Menschheit möge ihren „ewigen Traum des Daseins in Schönheit, Güte und Harmonie“ verwirklichen.¹⁰⁵ Der Eindruck von „viel Anmut und arkadischer Heiterkeit“, den Sekler zu Recht in Hoffmanns zeichnerischen Kompositionen zu spüren meint, rührt vielleicht daher, dass Hoffmann versuchte, mit seinen kunstgewerblichen und architektonischen Kreationen die Welt nach diesen Prinzipien zu gestalten.¹⁰⁶

II.2. Formale und ästhetische Aspekte. Konzeptuelle Grundlagen

Im folgenden Kapitel sollen nach einer eingehenden Beschreibung und Analyse von Hoffmanns architektonischer Gestaltung des Außen- und Innenbereiches des Sanatorium Purkersdorf auch einige bedeutende Teile der Innenausstattung vorgestellt werden, ohne letztere im Einzelnen genau und lückenlos zu untersuchen, was, wie einleitend erwähnt wurde, nicht Ziel dieser Arbeit ist. Die Ausstattung soll jedoch zur Vertiefung einiger Aspekte herangezogen werden und gibt in diesem Zusammenhang insbesondere Anlass, abschließend noch vier Themenbereiche zu streifen, die mehr oder weniger eng in Verbindung mit diesen kunstgewerblichen Gegenständen stehen. Diese werden in kurzen Abschnitten behandelt, die sich mit der Wiener Werkstätte, dem Begriff des Gesamtkunstwerks, dem Verhältnis von Kunst und Kunsthandwerk und Hoffmanns sog. Maßstablosigkeit beschäftigen. Um den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit nicht zu sprengen, wurde dabei ein ganz enger Fokus

¹⁰³ Vgl. Tabor 1992b, *Authenticity versus Antinomy*, S. 284.

¹⁰⁴ Einige Entwürfe Franks befinden sich in: Kunstsammlung und Archiv der Universität für Angewandte Kunst.

¹⁰⁵ Josef Hoffmann in: Die Pause VII, 1941-1942, S. 12 ff, zit. n. Sekler 1982, S. 220.

¹⁰⁶ Vgl. Sekler 1982, S. 228.

gewählt und die jeweilige Fragestellung speziell auf Josef Hoffmann und sein Werk zugeschnitten.

Gesamteindruck

Verlässt man Wien im Westen auf der Linzer Straße fahrend, gelangt man kurz nach der Wiener Stadtgrenze nach Purkersdorf, wo, gleich nachdem sich das enge Tal geöffnet hat, zur linken Hand auf einem weitläufigen Gelände die Ostfassade des Sanatorium Purkersdorf von Josef Hoffmann erscheint (Abb. 72). „Das Haus mit seinem offenen Gesicht und seiner unumstößlichen Natürlichkeit wirkte damals [...] wie eine grobe Wahrheit, es überraschte genau so wie die nackten Füße der Isadora Duncan“ schrieb Leopold Wolfgang Rochowanski (1885-1961) in einer Josef Hoffmann zu seinem 80. Geburtstag gewidmeten Studie.¹⁰⁷ Das Gebäude besteht heute zwar nicht mehr in seiner ursprünglichen Form, weil es mehrfach verändert und schließlich rückgebaut wurde (vgl. Kapitel II.4.), doch konnte der Originalzustand in nahezu allen Einzelheiten genau rekonstruiert werden, sodass neben den Originalfotografien und Hoffmanns Perspektivzeichnungen auch eigene Aufnahmen und die rekonstruierten Ansichten der Fassaden für die Beschreibung herangezogen werden können.¹⁰⁸

Der erste Anblick des Sanatorium Purkersdorf offenbart dessen perfekte Proportionen und ausgewogene Harmonie und vermittelt den Eindruck von Helligkeit und Schlichtheit, Strenge und Symmetrie. Das flache Dach – und das dadurch bedingte Fehlen einer von Schrägen und dunklerer Tönung gekennzeichneten baulichen Masse – bewirkt eine Konzentration auf die helle Substanz, auf ein ausschließlich aus gestuft angeordneten Kuben und Quadern zusammengesetztes Bauvolumen sowie eine aus Horizontalen, Vertikalen und rechten Winkeln bestehende Fassadenstruktur. Ebenso wird durch das Flachdach die ruhige Horizontalität des dreigeschoßigen Gebäudes betont. Äußerst sparsam ist die dekorative Bereicherung durch ein zartes rahmendes Band aus blauen und weißen quadratischen Fliesen. „Das Sanatorium Purkersdorf war damals wohl das erste Gebäude, welches ohne jegliche stilistische und sonstige dekorative Details lediglich aus der Notwendigkeit, dem Bedürfnis

¹⁰⁷ Rochowanski 1950, S. 34.

¹⁰⁸ Vgl. Breckner 1982, Kapitel 2: Theoretische Rekonstruktion, o.S.

und der hygienischen Wichtigkeit entstanden ist“ beschreibt Hoffmann sein Werk.¹⁰⁹ Tatsächlich fehlen die im Historismus so beliebten applizierten dekorativen Stuck- oder Zementgusselemente – Hoffmanns Gebäude ist aus ganz anderen Gründen ästhetisch beeindruckend. Harmonische Proportionen, raffinierte Kontraste, eine elegante Farbgebung und eine konsequente Durchgestaltung des Innen- und Außenbereichs kennzeichnen dieses mit klaren Linien und geometrischen Elementarformen konstruierte Hauptwerk seiner streng puristisch-geometrischen Phase (vgl. Kapitel III.1. Abschnitt Parallelen).

Westfassade

Dem aus Wien anreisenden Gast präsentiert sich, nachdem er einen kurzen Blick auf die Ostfassade (Abb. 72, 74) und die Nordansicht (Abb. 73) geworfen hat, zunächst einmal die Westfassade, wo sich die Zufahrt befindet (Abb. 75). Über einem als Halbgewölbe ausgebildeten Kellergewölbe und einem durchlaufenden Sockelbereich erheben sich das Erdgeschoss und zwei Obergeschosse (Abb. 77). Der Eingang befindet sich auf ebenerdigem Niveau, sodass einige Stufen im Inneren in die auf dem Niveau des Erdgeschosses gelegene Halle führen (Abb. 88). Über dem Eingang springt die Fassade im Erdgeschoss zurück, in den beiden Obergeschossen erweitert sich dieser Rücksprung auf fünf Fensterachsen und wird von den L-förmigen Vorsprüngen des übrigen Fassadenteils fest umklammert, was eine Spannung zur Mitte hin in horizontaler Richtung erzeugt. Dadurch entsteht eine symmetrisch gegliederte, streng geometrische Fassade mit zentraler vertikaler Symmetrieachse, auf der die zwei langen Stiegenhausfenster liegen. Die nüchterne Strenge wird dadurch verstärkt, dass sich die Fenster der oberen Geschosse zu relativ regelmäßigen annähernd quadratischen Vierergruppen ordnen lassen, die um dieselbe Symmetrieachse gruppiert sind (Abb. 77).¹¹⁰ Im Gegensatz dazu sind die Fensteröffnungen selber sehr variantenreich gestaltet. Hoffmann wechselt zwischen vierflügeligen Fenstern und dreiflügeligen Fenstertüren im zurückspringenden Teil, Kellerfenstern ohne erkennbare Flügel und zweiflügeligen Fenstern auf der übrigen Fassade. Die Erdgeschossfenster sind weniger hoch als die der Obergeschosse, sodass die Fassade wirkt, als ob sie in den Sockelbereich gestaucht und sich dagegen stemmen würde, um sich aus dem Sockel zu erheben, was in der Fassadengestaltung eine starke

¹⁰⁹ Hoffmann 2009, S. 29-30. Im Verlauf der Beschreibung von Hoffmanns Behandlung der Fensteröffnungen wird sich zeigen, dass er deren Anordnung sehr wohl nach künstlerischen Gesichtspunkten vorgenommen hat.

¹¹⁰ Zu Gruppenbildungen ähnlicher Gestalten vgl. Arnheim 2000, S. 79-86.

Spannung in vertikaler Richtung erzeugt.¹¹¹ Zusätzlich verstärkt wird dies dadurch, dass der relativ große rückspringende Fassadenteil schwer auf dem schmalen Fensterband des Erdgeschoßes zu lasten scheint. Dessen zentraler Teil mit den langgestreckten Fenstern ist wie ein Keil im darunterliegenden Gebäudeteil verankert und erdrückt den Eingangsbereich geradezu. Im übertragenen Sinn spiegelt sich hierin der Gemütszustand der Patienten, die durch Sorgen und Ängste bedrückt Linderung im Sanatorium suchen, was durch das nach oben Drängen der Fassade und die abwechslungsreichen Fenster versprochen zu werden scheint. Dafür, dass Hoffmann ganz bewusst aus ästhetisch-künstlerischen Gründen und nicht aus konstruktiver oder funktionaler Notwendigkeit die Fenster im Erdgeschoß niedrig gehalten hat, gibt es einen Anhaltspunkt: Die ursprünglich zu den Baderäumen gehörigen westseitigen Fenster wurden in den 1950er Jahren vom damaligen Eigentümer, dem Evangelischen Verein für Innere Mission, im Zuge des Umbaus in ein Krankenhaus für Innere Medizin vergrößert¹¹² – ein Aufwand, der vermutlich nur dadurch zu erklären ist, dass die Belichtung der Räume dies dringend erforderte (Abb. 78 zeigt die hohen Fenster der Westfassade, bevor sie zurückgebaut wurden (Abb. 79, 214). Vgl. dazu unten Kapitel II.4.). Als vereinheitlichendes Element sind alle Fensterscheiben ganz oder teilweise durch schmale Leisten in kleine quadratische oder rechteckige Felder geteilt, was andererseits eine zusätzliche Belebung bewirkt. Wie ein Echo davon wirkt die durch ein hölzernes Gitter mit quadratischen Öffnungen eingegrenzte Pergola (Abb. 156). Im Gegensatz von strenger Symmetrie der Fassade und verspielter Ausführung der Fenster und in der kontrastierenden Durchfensterung der verschiedenen Fassadenteile kommt Hoffmanns Geschick zum Ausdruck, mittels Kontrasten Spannung zu erzeugen, ein Gestaltungsprinzip, das sich im Sanatorium noch mehrfach zeigen wird.

Eine leicht geschwungene niedrige Mauer jeweils zu Seiten von zwei massiven, schmucklosen Stützen, die ein flaches Vordach tragen, kennzeichnet den westlichen Eingangsbereich (Abb. 14, 79). Sowohl die Laibung der zweiflügeligen Türe mit in geometrischen Motiven gegliederten Glasfüllungen als auch das um das Vordach verlaufende Gesimse weisen ein Motiv parallel geführter gerader Linien auf, die eine mehrfache, leicht abgetreppte Rahmung ergeben – ein von Hoffmann immer wieder verwendetes Lieblingsmotiv.¹¹³ In der Ausstattung von Purkersdorf findet es sich beispielsweise im Mobiliar des Musikzimmers (Abb. 81), im Stiegenhaus (Abb. 82) oder in der

¹¹¹ Vgl. Arnheim 2000, S. 13-19 über die Wahrnehmung von Spannungen.

¹¹² Toman 1996, S. 14.

¹¹³ Vgl. Sekler 1982, S. 54 und 228.

Wandvertäfelung (Abb. 83), wodurch eine formal-ästhetische Verbindung seiner Architektur mit der Innenausstattung sowie zwischen den inneren und äußeren Bereichen des Sanatoriums hergestellt wird. Ein Beispiel für die weiter unten zu besprechende sog. Maßstablosigkeit von Josef Hoffmann sei an dieser Stelle schon vorweggenommen: die Form der von Hoffmann um 1910 entworfenen Uhr (Abb. 80) entspricht genau dieser leicht gestaffelten Rahmung. Der im Musikzimmer aufgestellte Bösendorferflügel (Abb. 81) wurde von Hoffmann mit derselben geometrischen Strenge entworfen wie das Gebäude, wirkt aber im Gegensatz zu dessen Leichtigkeit eher schwerfällig¹¹⁴. In der Türlaibung des westlichen Eingangsbereiches erinnern die vertikalen Einkerbungen an die Kanneluren klassischer Säulen, die vertikalen Streifen des Vordaches sind nach innen und nach unten hin abgetreppt. Beides wirkt dynamisch und führt in Richtung Eingang und in das Sanatorium hinein.

Das Sanatorium als Metapher

Über dem westlichen Eingangsbereich befanden sich einst zwei überlebensgroße Plastiken von Richard Luksch, „zwei blauweiße Fayencefiguren, zwei Meter hoch, alles mit Beziehung auf den Zweck des Gebäudes“¹¹⁵ (Abb. 84-86). Vermutlich ist es auf die Streitigkeiten mit der Wiener Werkstätte bei der Abrechnung der mit der Errichtung des Sanatoriums zusammenhängenden Leistungen¹¹⁶ zurückzuführen, dass diese technisch extrem anspruchsvollen und kostspieligen Figuren schließlich wieder abmontiert wurden. Eine Ausführung des Figurenpaares wurde schon 1905 in der Galerie Miethke zum Verkauf angeboten (Abb. 87). Bei dieser Gelegenheit fanden sie großen Anklang in der Presse. In einem Artikel über *Moderne Kunst* in der von Joseph August Lux herausgegebenen Zeitschrift „Hohe Warte“ wurden die weiblichen Akte für „das vom Professor Hoffmann erbaute Purkersdorfer Sanatorium“ als „von Leben erfüllt, und bei aller Strenge sozusagen von femininer Grazie umschlossen“ bezeichnet und anschließend festgestellt: „Es ist nichts Unedles in den Linien“.¹¹⁷ In der Folge wurden die Figuren von Adolphe Stoclet für sein von Hoffmann geplantes und von der Wiener Werkstätte ausgeführtes Palais in Brüssel erworben,¹¹⁸ wo sie bis vor kurzem im Garten, jetzt aber witterungsbedingt im Inneren stehen. Eine zweite Ausführung befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in

¹¹⁴ Sekler 1982, S. 72.

¹¹⁵ Hevesi 1909a, S. 215.

¹¹⁶ Vgl. Hoffmann 2009, S. 30.

¹¹⁷ Lux 1906, S. 69.

¹¹⁸ Wieber 2009, S. 141 und FN 5, S. 143.

Hamburg.¹¹⁹ In einer der zwei Perspektivzeichnungen von Josef Hoffmann, die die endgültige Version wiedergeben, sind diese Fayencefiguren eingezeichnet, sie fehlen jedoch in der zweiten (Abb. 12, 13). Sie hätten ein überaus verspieltes, reizvoll kontrastierendes Element in Hoffmanns strenge Fassade gebracht, wurden aber auf Wunsch des Bauherrn durch einfache, vermutlich wesentlich billigere, Holzlaternen ersetzt, die im Verlauf der Restaurierungsarbeiten nachgebaut wurden. (Abb. 89-92).¹²⁰ Diese fügen sich ästhetisch perfekt in Hoffmanns Konzept von geraden Linien und rechten Winkeln und nehmen die gitterartige Wirkung der blau-weißen Kachelbänder auf, die die Fassadenteile rahmen (Abb. 106; genauer s.u. Abschnitt Emanzipation der Wand). Dass daher die Fayencefiguren neben finanziellen auch aus ästhetischen Gründen durch die Laternen ersetzt wurden, ist durchaus möglich. Hoffmann hätte aus einem Kontrast einen Gleichklang gemacht. Denkbar ist auch, dass die ätherischen, ausgemergelten, nervös bewegten weiblichen Figuren als Bauschmuck über dem Eingang zu einer der körperlichen Erholung und geistigen Entspannung bei Nervenleiden dienenden Einrichtung vom Bauherrn vielleicht als nicht angemessen empfunden worden sind. Der allgemeinen Auffassung hätte diese Haltung allerdings nicht entsprochen, denn Ludwig Hevesi betont, wie oben zitiert, durchaus positiv, dass die Figuren „auf den Zweck des Gebäudes“ bezogen seien. Sie dürften auch dem damaligen Schönheitsideal einer der modernen Kunst gegenüber aufgeschlossenen potentiellen Patientenschaft des Sanatoriums entsprochen haben.¹²¹ Die tatsächlich angebrachten Reliefs von Luksch auf der Ostseite (Abb. 94, 95), „in weißem Zement, zum Teil mit Mörtelschnitt und sehr pikant mit bunten Glassplitterchen paillettiert“¹²², entsprechen ebenfalls diesem modernen Ideal. Die Figuren, besonders die weibliche, wirken aber entspannter und sind überdies der privateren Gartenseite zugewandt. Sie wurden erst in den 1950er Jahren entfernt und bei der Renovierung nicht ersetzt.¹²³ In diesem Zusammenhang zeigt sich ein Grundgedanke, der im Folgenden auch bei den Fassaden im Westen und Osten sowie jenen im Norden und Süden beobachtet wird: Hoffmann, mit dem sich Luksch höchstwahrscheinlich abgesprochen hat, ließ die Figuren der dem Eingang zugewandten Seite überdreht und verkrampft darstellen, während die der Gartenseite zugewandten –

¹¹⁹ Wieber 2009, S. 138, 143. Wieber (ebenda, FN.4) bezweifelt, dass die Figuren je in Purkersdorf aufgestellt gewesen wären. Ich sehe keinen Grund, an der Aussage des sehr verlässlichen Ludwig Hevesi (Hevesi 1909a, S. 215) zu zweifeln, der „zwei blauweiße Fayencefiguren, zwei Meter hoch“ „von Luksch“ „über der Unterfahrt rückwärts“ anlässlich seiner Besichtigung gesehen hat (vgl. sein Bericht unten Kapitel II.3. Rezeption).

¹²⁰ Fischl 1996, S. 20.

¹²¹ Wieber 2009, S. 141.

¹²² Hevesi 1909a, S. 215.

¹²³ Toman 1996, S. 14.

insbesondere die weibliche – entspannt und zufrieden wirken. Im übertragenen Sinn stellt dieses ursprüngliche Konzept das erhoffte Resultat einer Kur im Sanatorium dar: Der Patient kommt erschöpft und verspannt an und erholt sich während der Kur, indem er sich in angenehmer Weise im Garten entspannt.

Wendet sich der Betrachter nun der Ostfassade zu (Abb. 74-77), lösen sich die beschriebenen vertikalen und horizontalen Spannungen der Westseite auf, im Gegenzug ist diese Fassade durch die Anordnung der Fenster rhythmisch und dynamisch konzipiert.¹²⁴ Die Fassade ist lediglich in der Mitte des obersten Geschoßes zurückversetzt, wodurch dieser Bereich ohne das drängende, schwere Lasten des entsprechenden Bauteils der Westfassade leicht auf den unteren Geschoßen zu liegen kommt. Obwohl auch die Ostfassade streng symmetrisch behandelt ist, überwiegt der verspielte, heitere Charakter: In jedem Stockwerk und in den diversen Tiefenebenen der Fassade sind die Fenster unterschiedlich ausgebildet. Im ersten Obergeschoß sind darüber hinaus die Fensterachsen unregelmäßig aufgeteilt, was nicht durch die Raumeinteilung im Inneren bedingt ist, denn kleiner Speisesaal und Anrichte (Abb. 15) hätten genauso gut auch durch zwei in regelmäßigem Abstand gesetzte Fenster belichtet werden können. Drei sechsflügelige Verandafenster sowie eine überaus rhythmische Einteilung der fünf mittleren Fenstertüren im zweiten Obergeschoß erweitern die Variationen der diese Fassade belebenden Fenstergestaltungen. Die durch die niedrigen Erdgeschoßfenster der Westfassade bedingte zusätzliche vertikale Spannung ist durch die größeren Erdgeschoßfenster der Ostfassade, die den übrigen Fenstern nun angeglichen sind, verschwunden. Hingegen vermitteln die von unten nach oben abnehmende Anzahl von Fensterachsen und die unregelmäßig angeordneten Fenster den Eindruck von aufwärtsgerichtetem, lockeren Schweben (etwa wie Luftballons oder Champagnerbläschen) – ganz anders als die strengen Vierergruppen im Westen. Die horizontale Spannung der L-förmigen umklammernden Seitenteile und die erdrückende Wirkung des Stiegenhausfensters sind gebrochen durch den im mittleren Drittel der zwei unteren Geschoße vorspringenden Gebäudeteil, in dem sich die Veranda und darunter der gartenseitige Eingang befinden und auf dem die Terrasse des Obergeschoßes mit ihren „lebhaften“ Fenstern leicht aufliegt. Es ist die abgetreppte Einteilung der Flügel dieser Fenstertüren, die Dynamik und Heiterkeit suggeriert. Wie oben bezüglich der Figuren von Luksch bemerkt, sind auch diese beiden Fassaden ein Sinnbild für den Zweck einer Kur in Purkersdorf: Die nervöse Spannung und bedrückte Stimmung der Patienten soll sich nach einem Kuraufenthalt in heitere Entspannung

¹²⁴ Vgl. zum Thema Dynamik: Arnheim 2000, S. 411-445.

lösen, depressive Patienten sollen zu neuen Taten motiviert und wieder lebensfroh werden. Bezeichnenderweise liegen die „Verkrampfung“ und das „Bedrückende“ auf der Seite des Eingangs, die „Entspannung“ und die „Heiterkeit“ dagegen in Richtung Garten.

Die Nord- und Südfassade des Sanatoriums sind ohne vor- bzw. rückspringende Bauteile gestaltet (Abb. 73, 117-118). Die Fensteranordnung ist auch in Fall der Nordfassade symmetrisch, und wieder hat Hoffmann durch die ungleichen Abstände zwischen den Geschoßen und das Zusammendrängen der Fensteröffnungen zur Mitte hin dieser andernfalls völlig ausgeglichenen Fassade ein Element der Spannung hinzugefügt. Wie schon im Verhältnis der beiden Längsseiten des Gebäudes beobachtet, löst sich diese Spannung in der korrespondierenden Südseite auf, denn die Fenster haben sich gleichmäßig auf der Wandfläche verteilt. Dafür ist diese Seite rhythmisch und dynamisch, auch das Verspielte fehlt hier nicht: Die Fassade – bewirkt durch die niedrigeren Fenster des Erdgeschoßes – federt gleichsam auf ihrem Sockel und die Fenster im zweiten Obergeschoß scheinen aktiv auf und ab zu hüpfen. Eines der kleinen quadratischen Fenster fehlt, sodass die Aufmerksamkeit auf die Diagonalen gelenkt wird. Es wäre ein Leichtes gewesen, durch ein blindes Fenster die Symmetrie und die weniger dynamische horizontale Ausrichtung wieder herzustellen, wenn man nicht im Musikzimmer des ersten Obergeschoßes neben dem größeren ein solches kleines Fenster tatsächlich einbauen wollte, wie es im Patientenzimmer des zweiten Obergeschoßes geschehen ist, was auch in diesem Fall ohne von der räumlichen Situation zwingend vorgegebenen Grund geschah (Abb. 15-16). Die übrigen kleinen Fenster sind erforderlich, weil sie zu Nassräumen gehören.

Konsequent hat Hoffmann – wie in den oben aufgezeigten Fällen der Bauplastik und der anderen beiden Fassaden – auch hier die Metapher der erfolgreichen Kur weitergesponnen und die Gestaltung der Fassade entsprechend konzipiert: Die dem anreisenden Kurgast zugewandte Seite suggeriert Verspannung, Enge und Bedrücktheit während die ihm abgewandte Seite, die jener erst während seines Aufenthaltes wahrnehmen wird, jedoch Lebhaftigkeit, Energie und dennoch Ausgeglichenheit vermittelt. Dem interessierten Betrachter erschließt sich dieses raffinierte Konzept nicht auf den ersten Blick, denn die Fassaden können nicht gleichzeitig wahrgenommen werden. Will er sich mit der künstlerischen Konzeption auseinandersetzen, muss er sich auf die Einzelheiten der Fassaden konzentrieren. Er braucht Zeit, um das Gebäude zu umschreiten und seine Eindrücke vergleichen zu können. Das Eingehen auf die tieferen Aspekte und Bezüge von Hoffmanns

Ästhetik über den ersten Eindruck hinaus und das Verstehen der Geschichte, die er mit seinem Sanatorium erzählt, erfordern Neugierde, Geduld und Beobachtungsgabe.

Gartenseitiger Eingangsbereich

Die zwei bereits erwähnten Reliefs von Richard Luksch beidseits der Oberlichte der Eingangstüre schmücken die gartenseitige Ostfassade und unterstreichen den unbeschwerten Eindruck. Ein zierliches Vordach lockert diesen Bereich zusätzlich auf und bringt ein dynamisches Element ins Spiel (Abb. 96-98). Schräg gegen die Fassade gesetzt, von zwei feingliedrigen, mehr ornamental als tragend wirkenden Stahlstützen in dieser Position gehalten, scheint es – wie es die Fensteroberlichten tatsächlich sind – schwenkbar zu sein.¹²⁵ Weit auskragend verkörpert dieses Vordach die dritte Dimension in Hoffmanns aus Flächen konzipiertem Bauwerk und unterstreicht dadurch wie ein Rufzeichen dessen zweidimensionale Flächigkeit, ganz wie der dreidimensional und plastisch herausgearbeitete *Trompe-l'oeil*-Nagel mit seinem Schlagschatten in Georges Braques *Violine und Krug* (1910) die Aufmerksamkeit auf die ansonsten mangelnde Tiefenräumlichkeit seiner kubistischen Komposition lenkt (Abb. 99). Mit den Rauten, Dreiecken, sternförmigen Linienbündeln und dem extrem abgeflachten, umgebenden Sechseck in der Ausgestaltung der beiden Gitterträger dieses Vordachs bedient sich Hoffmann erstmals diagonalen Formen in Purkersdorf und das gleich in großem Variantenreichtum. Gleich darunter, in den Glasfüllungen der östlichen Eingangstüre (Abb. 97), weicht er mit deren halbkreisförmigen Abschlüssen noch entschiedener von seiner rechtwinklig-geometrischen Formensprache ab, was den Eingang nachdrücklich markiert. Obwohl auch hier mehrere parallel geführte Linien verwendet werden, die das Motiv des parallel abgestuften Gesimses des Portals der Westseite aufnehmen, wirkt diese Türe wie ein Fremdkörper in der Fassade. Der Besucher wird aber vermutlich die Lehnen der berühmten Sessel des Speisesaals (Abb. 123, 133-134) als ein Echo dieser Türe empfinden: Hoffmann hat die praktisch-funktionale Eigenschaft dieses Eingangs als Verbindung zwischen Garten und Sanatorium ergänzt durch ein entsprechendes ästhetisch-formales Überleiten vom Außen- in den Innenbereich, indem er eine Variation der auffallenden, singulären Form der Glaseinsätze der Eingangstüre in der Inneneinrichtung anwendet. Neben dem Vordach und den neuen Formen zeichnet sich die Eingangslösung durch eine dritte Besonderheit aus: Es zeigt sich an ihr Hoffmanns Vorliebe für

¹²⁵ Topp 1997, S. 430.

Entwurfselemente, die in verschiedenen Zusammenhängen lesbar und in mehr als einer Weise interpretierbar, also ambivalent sind.¹²⁶ Die in kleine quadratische Felder geteilte Oberlichte des Eingangstors kann auch als Teil der horizontal verlaufenden Durchfensterung des Erdgeschoßes gelesen werden (Abb. 76). Eine Besonderheit sind die Brüstungsabdeckungen und die Sohlbänke der Erdgeschoßfenster (Abb. 89, 100) aus Wellblech, die eine weitere geschwungene Form in die Behandlung der Fassade bringen.

Die Emanzipation der Wand

Wendet man sich nun der Oberflächenbehandlung der Außenwände im Detail zu, fällt der gekonnte Einsatz von Kontrasten auf, wie dies schon für die Behandlung der Westfassade bezüglich Symmetrie der Gesamtkomposition im Gegensatz zur Vielfältigkeit der Fenstergestaltung festgestellt werden konnte. In diesem Zusammenhang sind die Kontraste aber wesentlich vielschichtiger und verflechten formal-ästhetische mit strukturellen Aspekten. Hoffmann verwendete in Purkersdorf schmale Bänder von schachbrettartig verlegten blauen und weißen keramischen Fliesen, die die Wandflächen rahmen (Abb. 101). Diese ergeben ästhetisch sehr ansprechende formale Kontraste auf der Außenwand des Gebäudes: Die blaue Farbe der Fliesen steht in Gegensatz zum gebrochenen Weiß der Fassade, und die glänzende, glatte Oberfläche der rahmenden Kachelbänder kontrastiert mit der matten, rauen Oberfläche des patschokierten, stark strukturierten Putzes. An sonnigen Tagen wird dieser Effekt durch das entstehende Licht- und Schattenspiel auf dem Putz und die Lichtreflexionen auf den Fliesen potenziert. Eine Parallele findet die Form der Fliesen in der Einteilung der Oberlichten der Fenster in kleine quadratische Felder.

Darüber hinaus haben die Fliesenbänder je nach Position des Betrachters – nah oder fern – unterschiedliche Wirkung: Aus der Nähe gesehen verunklären diese Bänder die unterliegende Struktur dadurch, dass sie mit ihrem Schachbrettmuster über den Kanten und Ecken verlaufen, die nicht mehr klar zu erkennen sind (Abb. 103-104). Aus der Ferne hingegen wirken sie wie eine geschlossene Umrisslinie. Rahmung und Fassade bilden aus dieser Perspektive betrachtet eine Einheit, die sich vom anders verputzten dunkleren Sockelbereich abhebt (Abb. 101, 105). Besonders in der Schrägansicht wirken die Fliesenbänder außerdem wie ein Gitterkäfig, der über dem Gebäude liegt (Abb. 106-107), eine Assoziation, die, wie oben ausgeführt, durch die Holzlaternen der Westfassade unterstrichen wird. Der gleichsam

¹²⁶ Sekler 1982, S. 33.

durchlässige, diaphane Eindruck dieser Gitterstruktur ist an der Westseite stärker ausgeprägt als an der Ostfassade, wo er wegen der dichteren Durchfensterung abgeschwächt ist. Dem *heutigen* Betrachter – denn „das Kunstwollen einer Zeit bestimmt nicht nur die eigene Kunst, sondern auch das Verhältnis zu jeder anderen“¹²⁷ – verspricht die Leichtigkeit dieses Gitters eine Weiterentwicklung zu immer entmaterialisierterer, diaphanerer, letztlich gläserner Architektur der Moderne (vgl. Kapitel III.2.). Hoffmann selbst entwarf 1928 einen Prototyp für ein Fertighaus aus Stahlblech für die Firma Vogel & Nott, dass jedoch nie in Produktion ging, dessen Pergola tatsächlich wie ein Gitterkäfig konstruiert ist: Ein Raster aus Stahlstäben ohne Wandflächen umschließt hier den nutzbaren Raum (Abb. 93).

Die blau-weißen Bänder greifen aber zusätzlich auch in die Wahrnehmung des strukturellen Aufbaus des Sanatoriums ein, sodass sich ein Kontrast bzw. Widerspruch zwischen der tatsächlichen statischen Funktion eines Bauteils und dessen optischer Wahrnehmung ergibt. Denn die durch die Fliesenbänder entstehenden Konturlinien artikulieren die Wandflächen und grenzen sie klar voneinander ab, was ein Zerfallen der räumlichen architektonischen Struktur in die einzelnen Oberflächen bewirkt.¹²⁸ Der Effekt ist dem von Eckquadern oder Ortsteinen diametral entgegengesetzt, die die Wucht der Mauer betonen und das Gebäude optisch und – sofern sie in ihrer ursprünglichen Funktion verwendet werden und nicht als reine Dekoration appliziert sind – auch strukturell zusammenhalten. Hoffmanns Bau hingegen erweckt durch diese Bänder den Anschein, aus lauter dünnen Wänden wie eine Schachtel zusammengefügt zu sein (Abb. 105-107).¹²⁹ Ein Vergleich mit der zweiten Villa Moll, bei der lediglich die Fenster umrandet sind, verdeutlicht den Effekt, da in dem Fall die Gebäudehülle nicht in einzelne Flächen zerfällt (Abb. 255). Die Kachelbänder begrenzen zwar die Wandflächen klar, doch gleichzeitig wird die tektonische Struktur des Gebäudes, die jedem Element eindeutig eine stützende oder lastende Eigenschaft zuordnet, durch sie verunklärt: Denn die Außenmauer wird durch die rahmenden Fliesenbänder zu einer Einheit zusammengefasst, die nicht als Trägerin von Dach und Geschoßdecken erscheint, sondern lediglich als zarte Hülle, die ihrer strukturelle Funktion beraubt an den Baukörper gelehnt ist und in der kein Unterschied mehr besteht zwischen dem „ruhenden“ Parapet der Terrasse über der Veranda und der „stützenden“ Mauer darunter (Abb. 105-107).¹³⁰ Die Außenwände

¹²⁷ Hans Tietze in: *Die Methodik der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913, S. 175, zit. n. Sekler 1982, S. 245, FN 69.

¹²⁸ Vgl. Witt-Döring 2006, S. 45.

¹²⁹ Vgl. einen ähnlichen Gedanken bezüglich Kolo Mosers Gestaltung der XVIII. Secessionsausstellung in Wien 1903: Witt-Döring 2006, S. 41.

¹³⁰ Vgl. auch zum Folgenden: Sekler 1982, S. 111.

bleiben dadurch individuelle Einzelelemente, die nichts zu tragen haben und die auch gegenüber dem räumlich-architektonischen Kern eigenständig bleiben. Die Mauer wirkt schwere- und masselos, und das dünne Flachdach erweckt dadurch den Eindruck, als dürfe es selbst kein Gewicht haben und könne jederzeit durch einen Windstoß vom Gebäude geweht werden. Dazu kommt das Fehlen des gewohnten klassischen Formenapparats mit Gesimsen und Säulen oder eines bekrönenden Attikaaufsatzes, was eine Zuordnung der Gebäudeteile zu entweder lastenden oder tragenden Elementen erleichtert hätte. Ein mangelndes Interesse an der künstlerischen Sichtbarmachung der tektonischen Durchbildung hatte Sekler wie in Kapitel II.1. erwähnt schon an Hoffmanns frühen architektonischen Entwürfen festgestellt.¹³¹

Ein Vergleich mit Otto Wagners Rahmungen im Stiegenhaus der Postsparkasse von 1904-1906 (Abb. 108) oder seiner Lupus-Heilanstalt von 1911-1914 (Abb. 109) verdeutlicht die beschriebene Wirkung von Hoffmanns Kachelbändern in Purkersdorf: Wagners Rahmungen befinden sich innerhalb der Wandfläche und haben rein ornamentalen Charakter, wodurch die räumliche Struktur unberührt bleibt.¹³² Den gleichen Effekt von dünnen, nur leicht an der Masse des Gebäudes haftenden Wänden erzielt Hoffmann zwei Jahrzehnte später in der Villa für Sonja Knips mit anderen Mitteln (Abb. 110-111).¹³³ Bei der Villa Knips (1924-1925) sind die äußersten Kanten der Ecken durch leeren Raum ersetzt, sodass die Außenwände wie dünne Platten wirken, die nicht miteinander verbunden sind, sondern lediglich durch die rautenförmigen, schraubengleichen Elemente an der eigentlichen Tragekonstruktion des Hauses befestigt sind. Otto Wagner hatte dies am Gebäude der Postsparkasse in ähnlicher Weise getan (Abb. 328-329), indem er dünne Marmorplatten vermeintlich mit deutlich sichtbaren Aluminiumnieten an der Fassade befestigte.¹³⁴ Tatsächlich sind die Platten jedoch in Mörtel eingelassen. In Kapitel III.2. wird diese Konstruktionsmethode näher erläutert. Auch bei Wagners Postsparkassenamt berühren sich die benachbarten Fassadenflächen im Sockelbereich nicht (Abb. 327), und dessen Vordach ist jenem des gartenseitigen Eingangs von Hoffmanns Sanatorium eng verwandt (Abb. 112).

Die blau-weißen Bordüren der Fassaden des Sanatoriums machen diese Wände, die selber mit keinerlei Dekoration versehen sind, zum eigentlich schmückenden architektonischen Element des Bauwerks. Die Reduktion der Fassaden auf ihren Eigenwert als Fläche und der Einsatz

¹³¹ Sekler 1982, S. 25.

¹³² Witt-Döring 2006, S. 41.

¹³³ Vgl. Witt-Döring 2006, S. 45. Die Villa befindet sich in Wien 19, Nusswaldgasse 22 und wird von den derzeitigen Eigentümern liebevoll in sehr gutem Zustand erhalten, sowie auch die vielen im Inneren original erhaltenen architektonischen Details, (Einbau-) Möbel und sogar Textilien.

¹³⁴ Vgl. Giedion 1965, S. 218.

dieser Flächen als Gestaltungsmittel in der Architektur unterscheidet Hoffmann grundlegend von Adolf Loos, der in der Gestaltung des Raumes die wichtigste Aufgabe der Architekten sah.¹³⁵ Die Entwicklung verläuft diesbezüglich von der plastisch überdekorierten Fassade historistischer Gebäude über die „tafelförmig“ ausgebildete und ornamental verzierte Fassade Otto Wagners¹³⁶, beispielsweise im sog. Majolika-Haus in Wien (Abb. 310-311), zu Hoffmanns Fassade, die im Sanatorium und später auch im Palais Stoclet (vgl. Kapitel II.1.) als schmuckhafte Verkleidung des Baukörpers aufgefasst ist. Nachdem die Wand von den „dekorativen Auswüchsen“ des 19. Jahrhunderts befreit und der ästhetische Wert der reinen Fläche und ihrer „expressiven Kraft“ wiederentdeckt wurde, konnten Architekten wie Ludwig Mies van der Rohe, Gerrit Rietveld, Cornelis van Eesteren oder Theo van Doesburg das Haus in rechtwinklig zueinanderstehende Elemente zerlegen (Abb. 321-325).¹³⁷ Wie fundamental Hoffmanns Beitrag zur „Wiedereroberung der reinen Fläche“ und damit sein Platz in der Architekturgeschichte war, wird in Kapitel III.2. genauer erläutert werden.

Den inhärenten Widerspruch zwischen flächenhafter Erscheinung und tatsächlicher räumlicher Struktur von Gebäuden beschrieb Heinrich Wölfflin mit den Worten „flächenhafte Architektur klingt wie hölzernes Eisen“ und argumentierte, dass eine solche Feststellung bezüglich der Architektur der Renaissance dennoch durchaus möglich ist.¹³⁸ In seinem Sinne weist auch Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf mit dem flachen Charakter seiner Außenwände im Zusammenwirken mit deren ausgesprochen flächiger Dekoration, dem flachen Dach und der horizontalen Ausrichtung des Bauwerks die Eigenschaft der Flächigkeit auf, wie sie Wölfflin für die Renaissance formulierte. Betrachtet man etwa die durch dunkle Rahmungen eingefassten hellen Wände in Filippo Brunelleschis (1377-1446) Alter Sakristei von San Lorenzo oder seine Cappella dei Pazzi in Santa Croce in Florenz aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts (Abb. 113-114), wird klar, dass die Einfassung von Wandflächen mit dunklen Bordüren ein bewährtes Mittel ist, um diese flach wirken zu lassen.¹³⁹ Adolf Loos äußerte sich 1910 abschätzig über dieses Phänomen: „Die Baukunst ist durch den Architekten zur graphischen Kunst herabgesunken. [...] Unsere ganze neue Architektur ist am

¹³⁵ Und zum Folgenden vgl. Bogner 1982, S. 32. Zu Loos' Raumplan vgl. Oechslin, 1999, S. 220-227.

¹³⁶ Wagner 1979 (1914), S. 136 (zur Gänze in Majuskeln hervorgehoben): „Unser Gefühl musz uns aber heute schon sagen, dasz die tragende und stützende Linie, die tafelförmige Durchbildung der Fläche, die grösste Einfachheit der Konzeption und ein energisches Vortreten von Konstruktion und Material bei der künftigen neuerstehenden Kunstform stark dominieren werden; die moderne Technik und die uns zu Gebote stehenden Mittel bedingen dies“.

¹³⁷ Und das folgende Zitat: Giedion 1965, S. 31.

¹³⁸ Wölfflin 1991 (1915), Kapitel *Fläche und Tiefe: Architektur*, S. 137-145.

¹³⁹ Vgl. auch das in Kapitel III.2. erwähnte Eduard-Müller-Krematorium von Peter Behrens aus 1906-1907.

Reißbrett erfunden und die so entstandenen Zeichnungen werden plastisch dargestellt. ähnlich wie man Gemälde im Panoptikum stellt. [...] Das ist das Zeichen des echt empfundenen Bauwerkes: Daß es wirkungslos in der Fläche bleibt“.¹⁴⁰ Gerade das aber war für Hoffmann, der Loos’ „Feindschaft nicht ganz ernst“ nahm,¹⁴¹ erstrebenswert und ehrlich. In Kapitel II.1. ist gezeigt worden, wie sehr Entwurfszeichnung und ausgeführtes Bauwerk in Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf übereinstimmen (Abb. 70-71), und 1911 äußerte er sich diesbezüglich auch in einem Vortrag: „Wir haben alles so darzustellen, wie es wirklich ist. [...] Wir werden bei unserem Putzbau [...] die Fläche zeigen [...]“.¹⁴² Wie modern Hoffmann mit dieser Auffassung war und ob sie auch weiterhin bestimmend für seine Architektur sein sollte, wird unten in Kapitel III.1. genauer diskutiert werden.

Interessant ist auch, dass Hoffmanns Gebäude, das am Ende einer Periode des eklektisch-rückwärts gewandten Historismus und am Beginn der Moderne (vgl. Kapitel III.2.) steht, in sich zwei stilistische Merkmale vereint, die Alois Riegl als Eigenschaften verschiedener Kunstepochen – einer älteren und einer moderneren – formuliert hatte. Riegl entwickelte seine Ideen des Haptischen (Taktilen) und des Optischen in seiner Schrift über die *Spätrömische Kunstindustrie*¹⁴³, in der er die Abweichungen dieser vermeintlichen Verfallsperiode von klassischen Formidealen einem positiven „Kunstwollen“ zuschrieb.¹⁴⁴ Er unterschied die taktile Wirkung, die die auf Nahsicht angelegte romanisch-antikische Kunst kennzeichnet, von der optischen Wirkung moderner Kunstwerke, die sich bei fernsichtiger Betrachtung einstellt.¹⁴⁵ Wie oben beschrieben, kommen dem Hoffmann-Bau in der Nahansicht bezüglich der differenzierten Oberflächenstruktur räumlich-haptische Eigenschaften zu, während aus der Fernansicht das Optisch-Flächige überwiegt. Die Berufung auf Alois Riegls *Spätrömische Kunstindustrie* soll keinen Rückgriff auf romanisch-antikische Elemente in den schlichten Architekturformen von Purkersdorf unterstellen, sondern erfolgt wegen der dort formulierten theoretischen Grundprinzipien, weil sie eine interessante Parallele zwischen realer Architektur und theoretischer Relevanz erkennen lassen: Die von Hoffmann für das Erscheinungsbild von

¹⁴⁰ Loos 2010b, S. 395-396. Die Regeln der Groß- und Kleinschreibung werden von Loos nicht immer konsequent angewendet.

¹⁴¹ Hoffmann 2009, S. 30.

¹⁴² Hoffmann 1911, S. 490.

¹⁴³ Riegl 1992 (1901).

¹⁴⁴ Die Theorie formulierte Riegl erstmals anhand von Ausführungen über das Pflanzenrankenornament in Riegl 1985 (1893). Vgl. Riegl 1992 (1901), S. 9: „[Ich habe] – soviel ich sehe als Erster – in den „Stilfragen“ eine teleologische [Anm.: Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes] vertreten, indem ich im Kunstwerk ein Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens erblickte“.

¹⁴⁵ Vgl. zur Gültigkeit des mit der Fernsicht korrelierenden Prinzip des Optischen in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Prange 2010.

Purkersdorf gewählte ästhetisch-formale Lösung, die sowohl Haptisches (in einer Betrachtung aus der Nähe) als auch Optisches (in einer Ansicht aus der Ferne) verbindet – also nach Riegl grundlegende Stilmerkmale älterer und neuerer Kunst –, spiegelt metaphorisch die (kunst-) historische Stellung des Gebäudes wieder, das in einer Übergangsperiode der Architekturgeschichte am Ende einer durch Kopien alter Stile geprägten Epoche und an der Schwelle zur Moderne steht und somit ein Bindeglied zwischen älterer und neuerer Architektur ist.

Psychologie der Wahrnehmung

Betrachtet man Hoffmanns Fassade im Lichte einiger gezielt ausgewählter, von Rudolf Arnheim formulierter Grundsätze¹⁴⁶ aus der Psychologie der Wahrnehmung, wie es in Kapitel II.1. bezüglich der Fassadenstudie für ein zweigeschoßiges Gebäude getan wurde, ergeben sich weitere interessante Beobachtungen. Arnheims Gedanken stammen zwar aus den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts, basieren aber nach eigenen Aussagen auf den Erkenntnissen der Gestalttheorie, mit der sich die Wissenschaft schon seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt hatte.¹⁴⁷ Die Gestalttheorie bzw. Gestaltpsychologie, deren prominenteste Vertreter später Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) und Kurt Koffka (1886-1941) waren, besagt, dass „die Erscheinungsweise eines Teilelementes von seiner Position und seiner Funktion innerhalb einer Gesamtstruktur bestimmt wird“.¹⁴⁸ Es soll damit nicht behauptet werden, dass Hoffmann seine künstlerischen Entscheidungen bewusst unter gestaltpsychologischen Gesichtspunkten getroffen hätte. Da aber die Formulierung dieser Grundsätze genau in der Zeit begonnen wurde und damals auch eine Vorliebe für sog. Vexierbilder herrschte, die dezidiert mit mehrdeutigen Figur-Grund-Kompositionen arbeiten, (Abb. 31-34) scheint es gerechtfertigt, diese Gesichtspunkte heranzuziehen, um die Wirkung von Hoffmanns architektonischen Einzelementen zu deuten. Eine ambivalente oder zweideutige Wirkung – wie sie auch für die Fassade des zweigeschoßigen Entwurfsprojektes in Kapitel II.1. beschrieben wurde – ergibt sich dabei oft

¹⁴⁶ Diese Grundsätze beziehen sich vorwiegend auf Malen, Zeichnen, Skulptur (Arnheim 2000, S. 4) lassen sich aber bei einer als Fläche aufgefassten Wandstruktur auch auf Hoffmanns Architektur anwenden. Arnheim selber betont diese Einschränkung ausdrücklich nur gegenüber den „fotografischen und dramatischen Künsten“ und bezieht die Architektur mit einem Kapitel über „Rahmen und Fenster“ (ebenda S. 234-235) ausdrücklich mit ein.

¹⁴⁷ Arnheim 2000, S. 5-6.

¹⁴⁸ Michael Diers, Vorwort in: Arnheim 2000, S. x-xi.

aus verschiedenen Figur-Grund-Faktoren, die in entgegengesetzte Richtungen wirken.¹⁴⁹ Keinesfalls soll dabei die Bedeutung dieser Teil-Interpretationen überschätzt werden – Arnheim selber warnt: „Bevor wir irgendein Teilelement herausgreifen, macht die Gesamtkomposition eine Aussage, die wir nicht verlieren dürfen“.¹⁵⁰ Es soll daher im Folgenden nur auf eine weitere faszinierende Facette von Hoffmanns vielschichtigem Konzept hingewiesen werden.

Wie schon in Kapitel II.1. erwähnt, werden kleine, eingeschlossene Flächen auf einer größeren Grundfläche als Figuren wahrgenommen, unter denen die Grundfläche ohne Unterbrechung weitergeht, denn Formen, die zur Grundfläche gehören, streben danach, als Teile eines zusammenhängenden Hintergrunds gesehen zu werden.¹⁵¹ Bei Fenstern ergibt sich insofern ein Problem, als sie zwar die genannten Eigenschaften von Figuren haben, tatsächlich aber Löcher in der Mauer sind, die diese unterbrechen.¹⁵² Denn die Fensterumrahmungen werden im Normalfall als Umrisslinien wahrnehmungsmäßig der Figur, d.h. dem Fenster, zugeordnet und heben dieses von der Mauerfläche ab. Durch die oben beschriebene Rahmung der gesamten Fassade mit dem gleichen blau-weißen Fliesenband löst Hoffmann dieses Problem. Die Grundfläche, auf der eine Figur liegt, ist idealerweise grenzenlos, wird sie durch einen Umriss begrenzt, wird sie selber zur Figur.¹⁵³ Da Einzelstücke, die Ähnlichkeiten in Größe, Form oder Farbe aufweisen, als zusammengehörig betrachtet werden,¹⁵⁴ werden die Fensterrahmungen zusammen mit den äußeren Umrissen der Fassade als Grenze dieser Wandfläche gesehen, gewissermaßen von den Fenstern weggenommen und von der Fassade in Anspruch genommen. Die gerahmte Fassade kommt somit wahrnehmungsmäßig eindeutig in der Ebene über den Fensteröffnungen zu liegen, ohne dass es zu Problemen der Zuordnung kommt, wie es für die Fassade des zweiten Entwurfsprojektes beschrieben wurde (Kapitel II.1.). Vielleicht erinnerte sich Hoffmann bei dieser Änderung daran, was er an der Architektur Italiens so schätzte und folgendermaßen charakterisierte: „[der] Baugedanke in seiner glatten Einfachheit [...] spricht für jedermann eine offene, verständige Sprache“.¹⁵⁵ Die Spannung und Dynamik in Hoffmanns ausgeführter Fassade resultiert demgegenüber aus der beschriebenen abwechslungsreichen Anordnung der

¹⁴⁹ Arnheim 2000, S. 224. Solche Faktoren wurden von Edgar Rubin beschrieben in: ders., *Visuell wahrgenommene Figuren*, Kopenhagen 1921.

¹⁵⁰ Arnheim 2000, S. 9.

¹⁵¹ Arnheim 2000, S. 225.

¹⁵² Vgl. dazu das Kapitel *Rahmen und Fenster* in: Arnheim 2000, S. 234-235.

¹⁵³ Arnheim 2000, S. 223.

¹⁵⁴ Arnheim 2000, S. 82.

¹⁵⁵ Hoffmann 1897.

Fensteröffnungen und der vor- und rückspringenden Gebäudeteile. Eine Besonderheit ergibt sich im Erdgeschoß, wo die blau-weißen Fliesenbänder im Bereich der Sohlbänke nicht um die Fenster verlaufen (Abb. 100-101, 116). Dadurch wirkt die Fassade, die wie oben ausgeführt wie eine dünne Haut das Gebäude überzieht, als würde sie ohne Verbindung mit dem umschlossenen architektonischen Raum und ohne Halt auf dem Sockel aufliegen, als hätte sie nichts mit dem eigentlichen Baukörper, seinen Fenstern und seinem räumlichen Kern zu tun, was den oben beschriebenen Eindruck der Schwere- und Masselosigkeit verstärkt und die Eigenständigkeit der Wand betont.

Grundrisse

Die Einreichpläne des ausgeführten Baus sind nicht mehr auffindbar¹⁵⁶, und es mussten daher die Grundrisse in der erwähnten Diplomarbeit von Gunter Breckner auf Grund von veröffentlichten Grundrissteilen, Fotografien und Spuren an den Wänden rekonstruiert werden (Abb. 14-16).¹⁵⁷ Daraus ergibt sich, dass sich im Erdgeschoß neben dem Eingangsbereich auch Räume für Bade- und Bewegungstherapie befanden. Das gesamte erste Obergeschoß war mit neun Räumen – darunter zwei Speisesälen – und einer Veranda gemeinsam genutzter gesellschaftlicher Aufenthaltsort, und die Patientenzimmer befanden sich im obersten Geschoß. Bei der Rekonstruktion bleiben einige unwesentliche Bereiche Hypothese, doch besteht im Prinzip große Ähnlichkeit mit den schon in Kapitel II.1. vorgestellten dritten und vierten Entwurfsprojekten, sodass die Grundrisse des ausgeführten Bauwerks an dieser Stelle nicht genauer untersucht und interpretiert werden sollen.

Innenausstattung

Das Sanatorium ist im Inneren nicht weniger interessant als außen – ganz im Sinne des Gesamtkunstwerkes (s.u.) gestaltet Hoffmann sowohl den Grundriss des Gebäudes als auch den gesamten Raumkörper und dessen Inhalt. Dass Hoffmann an den beiden Eingängen gezielt neue Motive einführt, die im Mobiliar und der Innenausstattung des Sanatoriums wiederaufgenommen werden und somit eine Verbindung von einerseits innen und außen und andererseits Architektur und Mobiliar herstellen, ist bereits erwähnt worden: Der runde

¹⁵⁶ Breckner 1996, S. 15.

¹⁵⁷ Breckner 1982, Kapitel 2: Theoretische Rekonstruktion, o.S.

Abschluss des Glaseinsatzes des östlichen Eingangs findet seine Entsprechung in den Lehen der Sessel des Speisesaals, und das Motiv der parallelen Linien des Westeingangs findet sich im Mobiliar des Musikzimmers wieder, bezeichnenderweise zwei öffentlich zugängliche Aufenthaltsräume, sodass jeder ästhetisch sensible Besucher diese Beziehungen gleich erkennen konnte (Abb. 122 zeigt im Vergleich die von Kolo Moser entworfenen Gästezimmer¹⁵⁸). Die quadratischen Glasscheiben der Oberlichten sind naturgemäß von außen und innen sichtbar, sodass sich auch dadurch eine Überleitung des Motivs von der Fassade in den Innenraum ergibt.

Auch ist auf die Verwendung der damals neuesten Bautechnologie, der Stahlbetonkonstruktion, in den Geschoßdecken hingewiesen worden.¹⁵⁹ Ganz außergewöhnlich modern ist dabei, dass Hoffmann diese Stahlkonstruktion nicht verdeckt. Denn eine sichtbare Stahlbetonkonstruktion zur repräsentativen Raumgestaltung wurde erstmals 1903 von Auguste Perret in seinem Haus in der Rue Franklin in Paris verwendet.¹⁶⁰ Die Unterzüge der Stahlbetonkonstruktion sind in den Räumen sichtbar belassen (Abb. 121, 123) und ergeben eine kassettenartige Struktur, die mit ihren quadratischen Feldern das Muster von konzentrischen Quadraten aus schwarzen und weißen Fliesen in der Halle aufnimmt.¹⁶¹ Hier zeigt sich die Vorliebe von Josef Hoffmann für die Umdeutung gewohnter Kompositionsprinzipien¹⁶²: Die tragende Außenwand ist optisch dünn und flach gestaltet, während die aufliegende Zimmerdecke massiv und plastisch strukturiert ist. Auch Hoffmanns gekonnte Anwendung eines Leitmotivs und seiner vielfältigen Variationen wird gleich beim Eintreten evident: Das soeben in den blauen und weißen Fliesen des Außenbereichs und in der Einteilung der Oberlichten der Fenster in kleine quadratische Scheiben wahrgenommene Quadrat findet der Besucher in der Halle nicht nur in der Struktur der Decke und im Muster des Fußbodens, sondern auch in den Feldern des massiven Treppengeländers (Abb. 82), im Bezug der Sitzgruppe in der Halle und gleich darüber in den quadratischen, in eine Wandnische eingebauten Vitrinen wieder (Abb. 124).¹⁶³ Diese Sitzgruppe war von Kolo Moser entworfen worden und schon 1903 zum Einsatz gekommen, und zwar bei der Gestaltung der XVIII. Ausstellung in der Wiener Secession, auf der auch die Fakultätsbilder von Gustav Klimt gezeigt wurden (Abb. 125). Hoffmanns Vorliebe für die kontrastierenden

¹⁵⁸ Vgl. dazu Witt-Döring o.J. (2003), S. 34.

¹⁵⁹ Sekler 1982, S. 70 und 286.

¹⁶⁰ Breckner 1996, S. 16. Giedion 1965, S. 224.

¹⁶¹ Vgl. Sekler 1982, S. 72 und 288.

¹⁶² Vgl. Sekler 1982, S. 134.

¹⁶³ Sekler 1982, S. 288.

Farben Schwarz und Weiß und für das Motiv des Quadrates erklärt sich nach eigener Aussage dadurch, dass diese klaren Elemente in früheren Stilen in dieser Form nicht vorgekommen seien.¹⁶⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Hinweis, dass das Wappen der Fürsten Collalto, deren mächtiges Schloss das Stadtbild in Hoffmanns geliebter Geburtsstadt Brtnice|Pirnitz in Mähren prägt, einen Schild mit je zwei schwarzen und weißen schachbrettartig versetzten Vierecken aufweist (Abb. 126).¹⁶⁵ Obwohl Sekler, der profunde Hoffmann-Kenner, einen Zusammenhang für unwahrscheinlich hält,¹⁶⁶ ist es durchaus anzunehmen, das sich dieses Bild in Hoffmanns visuellem Erfahrungsschatz eingepägt hat und er immer wieder – bewusst oder unbewusst – darauf zurückgegriffen hat. Die Halle gibt Anlass, eine weitere subtile Variation zu beobachten. Hohe, eckige Stützen gliedern den Raum in einen tiefergelegenen Bereich und die durch wenige Stufen erreichbare eigentliche Halle, was eine fließende Verbindung zwischen den Bereichen bewirkt (Abb. 121). In derselben Weise sind Arm- und Rückenlehne von Mosers Sitzgruppe mit schlanken Latten gebildet, durchlässig und ätherisch wirken sie dadurch und in keiner Weise raumgreifend. Ähnlich schwebend und durchlässig sind die Deckenlampen mit mehreren dünnen Kabeln an der Decke befestigt.¹⁶⁷ In der zeitgenössischen Aufnahme der Halle zum östlichen Eingang hin erkennt man deutlich, wie die mehrfache Wiederholung des Motivs des Quadrates die *horizontalen* Elemente und das Motiv der schlanken Latte die *vertikalen* Elemente dieser Halle markiert und miteinander verbindet. Blickt man nach Westen ist der Eindruck der Durchlässigkeit durch die Treppe und das Stiegenhaus abgeschwächt, dafür nehmen die schlanken, hochrechteckigen Scheiben des Stiegenhausfensters das vertikale Leitmotiv der Halle, das in Kombination mit Raute und Quadrat auch die westliche Eingangstüre kennzeichnet, auf und führen den Besucher in die oberen Geschoße (Abb. 129).

Das Motiv des Quadrates wird durch die mehrfache konzentrische Wiederholung variiert, wodurch dieser ruhenden, inhärent richtungslos und adynamischen geometrischen Figur ein Element der Dynamik und Spannung hinzugefügt wird (Abb. 130), ähnlich wie stroboskopische Aufnahmen Bewegung(-sabläufe) signalisieren. Dieser Effekt ist besonders spürbar in manchen Mansardenzimmern der Villa Knips, die durch die mehrfache Rahmung in Täfelungen, Gesimsen und Mobiliar geradezu zu vibrieren scheinen. Eine andere mögliche Variante des Quadrates ergibt sich durch eine Drehung, sodass eine Raute entsteht (Abb. 123, 132). Diese Raute wird ihrerseits variiert und dynamisiert, indem sie gedehnt und in die

¹⁶⁴ Sekler 1982, S. 54.

¹⁶⁵ Rochowanski 1950, S. 34.

¹⁶⁶ Sekler 1982, FN 4, S. 505.

¹⁶⁷ Vgl. zu den genannten Parallelen: Witt-Döring o.J. (2003), S. 30.

Länge gezogen wird (Abb. 138) oder indem ihre Seiten segmentbogenförmig eingedrückt werden (Abb. 124). Raute und dynamisches Quadrat gemeinsam finden sich in den Füllungen einiger der Flügeltüren im Erdgeschoß. In all den genannten Beispielen werden durch die ähnlichen Motive sowohl wandfeste Ausstattungsstücke als auch Möbelstücke mit Gebäudeteilen zu einer ästhetischen Einheit verbunden.

Ein weiteres Motiv, das in zahlreichen Variationen zur Anwendung kommt, ist der Kreis bzw. die Kugel. Die Verwendung einfachster geometrischer Elementarformen wie Raute, Quadrat, Rechteck, Kubus und Quader ist für Hoffmann in dieser Zeit kennzeichnend¹⁶⁸ und unterscheidet sein Formenrepertoire entscheidend von den zoomorphen und floralen Motiven des belgischen oder französischen Jugendstils.¹⁶⁹ Berühmt sind Hoffmanns Sessel für den Speisesaal und die Veranda von Purkersdorf (Abb. 133-134). Die über die vordere Zarge gezogene flache Polsterung entspricht einer Tradition des Biedermeier.¹⁷⁰ Eine Besonderheit stellen die zwischen den Sesselbeinen und der Zarge angebrachten Kugeln dar, denn sie wirken zwar überaus dekorativ, dienen aber hauptsächlich der Stabilität, indem sie die Konstruktion verstärken.¹⁷¹ Damit erfüllen sie Hoffmanns Forderung nach Übereinstimmung von Form und Funktion: „Wir gehen vom Zweck aus [...]. Wo es angeht, werden wir zu schmücken suchen, doch ohne Zwang und nicht um jeden Preis.“¹⁷² Die dreidimensionalen, massigen Kugeln werden schon in der durchbrochenen Lehne der Sessel zu zweidimensionalen Negativformen variiert. Wiederaufgenommen werden sie, mit der zusätzlichen Funktion, die Stellung der Rückenlehne zu fixieren, in Hoffmanns für Purkersdorf entworfener nicht weniger berühmter „Sitzmaschine“ (Abb. 131). Hier ist die Lehne jedoch mit quadratischen Löchern durchbrochen, was wiederum die Verbindung zu diesem Motiv und seinen oben erwähnten zahlreichen Variationen herstellt. Das Motiv der Kugel wird im Stieggeländer mit jenem der parallel geführten Linien bzw. konzentrisch wiederholter Formen, in diesem Fall Dreiecke, verknüpft (Abb. 135). Dreieck und Kugel haben hier aber nur mehr dekorative Funktion und bewirken eine starke Dynamisierung, denn einerseits wirken die spitz zulaufenden Dreiecke wie richtunggebende Pfeile, und andererseits scheinen sie jederzeit auf den Kugeln abrutschen zu können.

¹⁶⁸ Sekler 1982, S. 72.

¹⁶⁹ Schmuttermeier 1985, S. 338 und unten Kapitel III.2.

¹⁷⁰ Und die folgende Angabe: Christian Witt-Döring, Objektbeschriftungen Historismus|Jugendstil|Art déco, MAK – Österr. Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst. In seiner Autobiographie hatte Josef Hoffmann die Biedermeierzeit als „letzte echte Kunstäußerung“ lobend bezeichnet: Hoffmann 2009, S. 23.

¹⁷¹ Das hatte schon Ludwig Hevesi bemerkt: Hevesi 1909a, S. 216.

¹⁷² Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte, abgedruckt in Breicha|Fritsch (Hg.) 1964, S. 209.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, über die eben genannten Beispiele hinaus zu verfolgen, wie Hoffmann den Kontrast zwischen Ruhe und Dynamik gekonnt eingesetzt hat oder wie er die vielfältigen Verflechtungen von Motiv und Variation bei der künstlerischen Durchgestaltung dieses Gesamtkunstwerkes zur Anwendung gebracht hat, um in Purkersdorf die Architektur mit der Innenausstattung und dem Mobiliar durch enge ästhetische Beziehungen und eine gleichermaßen sorgfältige Durchgestaltung zu verbinden und so deren Gleichwertigkeit zu unterstreichen. Eine Besonderheit soll jedoch noch betont werden: Die Verknüpfung des Mobiliars mit der Architektur erfolgt nicht nur durch die Übernahme von Motiven, sondern ganz konkret dadurch, dass Hoffmann den Platz des Mobiliars an der Wand durch eine rahmende Leiste markiert.¹⁷³ So hat der Schreibtisch (Abb. 136) innerhalb des Zierfrieses seinen festen Platz an der Wand, wie auch die Fauteuils und Ablagetische (Abb. 137) unverrückbar im Raum stehen und überdies durch eine entlang der Raumkanten verlaufende dunkle Leiste in ihrer Position festgehalten werden. Das Möbel übernimmt dadurch gleichsam eine Eigenschaft des Gebäudes und wird zum „Immobilien“, die architektonische Hülle bindet den umschlossenen Raum mit den darin befindlichen Einrichtungsgegenständen an sich. Die Architektur wird dadurch zur Dominanten, der sich das Mobiliar unterordnet, wobei das keinen qualitativen Unterschied impliziert, wie unten dargelegt werden wird, sondern eher etwas wie ein *Primus-inter-pares*-Verhältnis. In diesem Zusammenhang ist auch die Aussage Hugo Haberfelds bemerkenswert, der bezüglich der Situation in Österreich feststellt, dass „*architecture [...] is the Urmutter, the proto-parent of all the creative arts which have originated from her as their common source*“¹⁷⁴. Der gleichen Ansicht war Otto Wagner, der die „Baukunst“ als „Lebensweckerin ihrer Schwestern Malerei und Bildnerei“ bezeichnete.¹⁷⁵ Möglicherweise sah sich Hoffmann auch zuallererst als Architekt, wofür ein handschriftlicher Lebenslauf einen Hinweis gibt, den er mit *Josef Hoffmann, Architekt* unterzeichnete.¹⁷⁶ Jedenfalls nahm er für sich in Anspruch, als Architekt weit mehr als nur die äußere Raumhülle zu gestalten: „Berühmte Architekten diktierten den Geschmack der vergangenen Jahrhunderte und es ist nichts Neues, daß wir es unternehmen, uns in alles Kunstgewerbliche hineinzumengen“.¹⁷⁷

Auch die dekorative Behandlung der Wand nimmt in Purkersdorf ganz dezidiert Rücksicht auf die Position der Möbel, wie sie dies selbstverständlich für architektonische Elemente tut.

¹⁷³ Vgl. Witt-Döring 2006, S. 61-64.

¹⁷⁴ Haberfeld 1906a, S. C i.

¹⁷⁵ Wagner 1979 (1914), S. 58.

¹⁷⁶ Faksimile Abgedruckt bei Sekler 1982, S. 482.

¹⁷⁷ Hoffmann 1911, S. 491.

Im Speisesaal (Abb. 138) verläuft ein schmaler Streifen, ähnlich dem blau-weißen Fliesenband an der Außenwand, nur entlang der frei gebliebenen Wandflächen zwischen den Möbeln und nicht höher als die Stürze der Türen. Eine weitere Verbindung von Mobiliar und Architektur stellen die entlang der Wand platzierten niederen Schränke dar, die wie diese in Weiß gehalten sind, sodass sie sich auch optisch nicht von ihr abheben. Der Effekt ist wieder wie bei dem oben erwähnten Zierfries, dass die Möbel ihre Individualität verlieren, fest an den Boden gedrückt und an die Raumhülle gebunden werden. Hoffmann hatte 1901 in seinem Aufsatz über *Einfache Möbel* festgestellt, dass es sich oft von selbst ergeben habe, „die Möbel, die mit der Wand in Verbindung sind, anders zu färben als die freistehenden“.¹⁷⁸ Dementsprechend sind die Stühle und Tische des Speisesaals kontrastierend zu den weiß lackierten Wandschränken aus dunkelbraunem Holz und weinroter Wachsleinwandbespannung gefertigt. Die Stühle kontrastieren formal auch mit der wuchtigen kassettierten Decke des Speisesaals, der sie Leichtigkeit, Durchlässigkeit und Zierlichkeit entgegensetzen.¹⁷⁹ Dennoch überwiegt die gesamt künstlerische Strenge im Speisesaal (Abb. 123). Die Längsachse des Raumes ist in drei Ebenen betont: Streng entlang der Mittelachse liegt der Teppich am Fußboden, darüber nehmen der langgestreckte Tisch und die Unterzüge der Stahlbetondecke diese Richtung wieder auf.¹⁸⁰ Rechtwinklig dazu verlaufen die übrigen Stahlträger; über dem zentralen Zugang wird die Schablonenmalerei beim mittleren Stahlträger nach unten hin verlängert und bricht die strenge Symmetrie. Die durch die Schablonenmalerei an den Kassetten der Decke entstandenen Quadrate, die über dem Raum zu schweben scheinen, werden dadurch an der Seitenwand verankert und festgehalten. Der Eindruck des Schwebens wird durch die zahlreichen Deckenleuchten verstärkt, die an dünnen Kabeln von der Decke herabhängen (Abb. 139). An den Seitenwänden ist eine Horizontlinie betont, die sich auf der Höhe der Oberkanten der Türen befindet, die Obergrenze der Wanddekoration bildet und genau zwischen Türflügeln und Oberlichtern der zur Veranda führenden gläsernen Flügeltüren verläuft (Abb. 123). Ganz im Sinne dieser klaren Linien sind die Türen zur Veranda, wie die übrigen Fenster, weder mit Vorhängen noch Schabracken geschmückt oder besser gesagt „verunklärt“. Dazu meinte Alfred Lichtwark, von dessen Schriften Hoffmann tief beeindruckt war¹⁸¹: „Der größte Feind unserer Innen- und damit

¹⁷⁸ Hoffmann 1901, S. 484.

¹⁷⁹ Vgl. Witt-Döring o.J. (2003), S. 34.

¹⁸⁰ In seiner entsprechenden Entwurfszeichnung hatte Hoffmann alternativ auch an mehrere quer aufgestellte Tische gedacht, vgl. Abb. 39.

¹⁸¹ „[...] auf einer Reise durch Deutschland lernte ich zuerst Lichtwarks Schriften kennen und empfand dieselben wie eine göttliche Offenbarung“. Hoffmann 1911, S. 487.

unserer Außenarchitektur ist heute die Stoffgardine“.¹⁸² Die schlanken Flügel dieser Türen und die Lehnen der Sessel bringen die Vertikale in diese Interieurgestaltung, und die Schablonenmalerei am Plafond betont darin die quadratische Struktur, was wiederum das Leitmotiv aufnimmt, das den Besucher schon von außen her begleitet. Diese strenge Raumgestaltung entspricht metaphorisch wie praktisch den Anforderungen eines geregelten Anstaltbetriebs, denn obwohl sich Purkersdorf wie erwähnt zu einem beliebten gesellschaftlichen Treffpunkt entwickeln sollte (Abb. 140), muss doch der Tagesablauf der stationär aufgenommenen Patienten im Dienste einer therapeutischen Behandlung streng geregelt gewesen sein, und ein Raum mit hellen, glatten Flächen und wenig Drapierungen erleichtert dessen hygienische Reinigung.¹⁸³ Das Einbinden der Einrichtungsgegenstände in ein kontinuierliches Dekor des Raumes ist eine Folge der sich verändernden gesellschaftlichen Struktur um die damalige Jahrhundertwende. Denn wenn noch im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert das Großbürgertum in der Nachahmung fürstlicher Innenräume eine Bestätigung der eigenen Bedeutung suchte,¹⁸⁴ verlieren jetzt die Möbel ihre Stellung als Statussymbol, werden zunehmend funktional, ordnen sich dem Raum unter und werden in letzter Konsequenz zu Einbaumöbeln.¹⁸⁵ Im Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte hatte sich Josef Hoffmann in diesem Sinne dafür ausgesprochen, dass Bürger und Arbeiter den Stolz, sich ihres Wertes voll bewusst zu werden, besitzen und nicht mit anderen Ständen wetteifern sollten.¹⁸⁶

Zwischenergebnis

Zusammenfassend kann über Hoffmanns formal-ästhetische Gestaltung der Außenansicht des Sanatorium Purkersdorf gesagt werden, dass ihr zwei theoretisch-inhaltliche Hauptgedanken zugrundeliegen. Einerseits schuf Hoffmann einen bedeutungsreichen Kontrast zwischen den Fassaden der korrespondierenden Längs- und Schmalseiten. Dabei ist jeweils eine Fassade des Paares – nämlich die west- und die nordseitige – streng symmetrisch, zugleich aber optisch wegen einer ungleichgewichtigen Verteilung der architektonischen Elemente extrem

¹⁸² Lichtwark 1917, S. 232. Für diesen Aufsatz schuf Hoffmann Illustrationen, die in der Zeitschrift *Ver Sacrum* 1900|5, S. 72,73 veröffentlicht wurden. Vgl. dazu unten Kapitel III.1 Abschnitt Kontrast.

¹⁸³ Vgl. dazu wie oben zitiert Josef Hoffmann in seiner Autobiographie: „Das Sanatorium Purkersdorf war damals wohl das erste Gebäude, welches [...] lediglich aus der Notwendigkeit, dem Bedürfnis und der hygienischen Wichtigkeit entstanden ist“, Hoffmann 2009, S. 29-30.

¹⁸⁴ Lichtwark 1917, S. 306-322 und Kleiner 1927, S. xiii.

¹⁸⁵ Witt-Döring 2006, S. 55.

¹⁸⁶ Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte, abgedruckt in Breicha|Fritsch (Hg.) 1964, S. 212.

spannungsreich. In den entsprechenden anderen Fassaden – die der Ost- und der Südseite – wird die Spannung gelöst, aber durch eine abwechslungsreiche und dynamisch- rhythmische Anordnung der Fensteröffnungen belebt, die Hoffmann jeweils ganz bewusst wählte, da sie durch die Einteilung der Räume im Inneren nicht zwingend bedingt ist. So kann das Gebäude als Metapher eines gelungenen Kuraufenthalts verstanden werden, im Laufe dessen der bedrückte und verspannte Patient wieder lebhaft und ausgeglichen wird. Andererseits schuf Hoffmann durch die sparsame, aber bewusst in die strukturelle Wahrnehmung des Gebäudes eingreifende Dekoration durch ein schmales, die Wandflächen rahmendes blau-weißes Kachelband eine übergeordnete Struktur, wodurch die Wände dünn und flach erscheinen und das Gebäude den Eindruck schwebender Leichtigkeit vermittelt. Die Wandflächen werden als selbständige Einheiten wahrgenommen und haben keine eindeutig erkennbare tektonische Funktion mehr, sondern umgeben schmückend den Baukörper. Mit diesem entschieden modernen, neuen Ansatz leistete Hoffmann einen richtungsweisenden Beitrag zur Architekturgeschichte. Das ästhetische Vokabular, das in bewusstem Kontrast zum vorigen Jahrhundert von Helligkeit, einfachen Formen, glatten Oberflächen und zurückhaltender Eleganz geprägt ist, steht in harmonischem Einklang mit der Funktion des Gebäudes als therapeutisch-medizinische Einrichtung für eine gehobene Gesellschaftsschicht. Ein formal-ästhetischer Akzent an den beiden Eingängen leitet in den Innenbereich über, wo die Übernahme von Motiven aus dem Außenbereich und deren leitmotivische oder variierte Anwendung eine enge Verbindung von Innen und Außen einerseits und von Architektur, wandfester Ausstattung und Mobiliar andererseits bewirkt.

Mit diesen Verflechtungen, die eine optische und ästhetische Einheit erwirken, die das ganze Gebäude durchzieht, hängen eng einige im Folgenden zu besprechenden Themen zusammen. Ein kurzer Abriss ist der Wiener Werkstätte gewidmet, von der das Sanatorium Purkersdorf fast zur Gänze gefertigt wurde. In enger Verbindung dazu steht weiters der Begriff des Gesamtkunstwerkes. Drittens fällt auch das Verhältnis zwischen Kunst und Kunsthandwerk bzw. die Frage der Einheit der Künste in diesen Bereich, und schließlich gibt es einen Konnex zur sog. Maßstablosigkeit von Josef Hoffmanns Kreationen, die sich an einigen Beispielen veranschaulichen lässt.

Wiener Werkstätte

Wie erwähnt (Kapitel II.1.) legte Hoffmann größten Wert auf seine Tätigkeit im Rahmen der Wiener Werkstätte (Abb. 141-142). Schon am 3. April 1897 hatte Hoffmann zusammen mit den „Jungen“ des Künstlerhauses, unter ihnen Carl Moll (1861-1945), Gustav Klimt (1862-1918), Koloman Moser (1868-1918) und Josef Maria Olbrich (1867-1908), die „Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession“ (Wiener Secession) gegründet.¹⁸⁷ Mit ihrem von Ludwig Hevesi verfassten Wahlspruch „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“¹⁸⁸ wendete sich diese Künstlervereinigung dezidiert gegen die damals vorherrschende Richtung des Historismus. Sie verlangte neue, zeitgemäße ästhetische Formen und wollte „sich gerne mit allen Problemen des sprudelnden Lebens befassen“.¹⁸⁹ Hoffmann berichtet in seiner Autobiographie, dass „die bewegte Zeit der Gründung der Wiener Secession [...] bei [Kolo] Moser und mir [Hoffmann] den Drang nach Neugestaltung aller Dinge des täglichen Lebens mächtig angeregt“ hatte.¹⁹⁰ Diese „Neugestaltung aller Dinge“ sollte höchsten Qualitätsansprüchen genügen, die von den bestehenden Firmen, bewirkt durch den „Mangel an mitfühlenden Arbeitskräften“, nicht erfüllt werden konnten. Den einzigen Ausweg sahen Moser und Hoffmann in der Gründung eigener Werkstätten, in denen in Zusammenarbeit mit qualifizierten Handwerkern qualitativ hochwertige Erzeugnisse produziert werden konnten. Vorbild für diese Gedanken war das englische *Arts and Crafts Movement*, deren Hauptvertreter William Morris (1834-1896) und John Ruskin (1819-1900) waren, die eine Rückbesinnung auf die Qualität des Handwerks und eine Produktion nach den Grundsätzen von Einfachheit und Authentizität der Formgebung sowie ehrlichem und ernsthaften Umgang mit dem Material befürworteten.¹⁹¹ In diesem Sinne war in England schon die *Guild of Handicraft* von Charles Robert Ashbee gegründet worden. Auf einer 1902 unternommenen Studienreise nach England hatte Hoffmann Gelegenheit, sich diesbezüglich zu informieren.¹⁹² Die soziale Komponente der *Arts and Crafts*-Bewegung fand ihren Niederschlag im Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte, wo es heißt: „[Dem Arbeiter] eine menschenwürdige Existenz zu erringen, halten wir für unsere vornehmste Pflicht“.¹⁹³

¹⁸⁷ Und zum Folgenden Hoffmann 2009, FN 25, S. 46.

¹⁸⁸ Hevesi 1984 (1906), S. vii.

¹⁸⁹ Hoffmann 2009, S. 22.

¹⁹⁰ Die folgenden Zitate und Angaben über die Wiener Werkstätte und ihre Gründung stammen aus: Hoffmann 2009, S. 22.

¹⁹¹ Hoffmann 2009, FN 35, S. 50.

¹⁹² Sekler 1982, S. 63.

¹⁹³ Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte, abgedruckt bei Breicha|Fritsch (Hg.) 1964, S. 209.

Das fehlende Startkapital zur Gründung der Wiener Werkstätte wurde von Fritz Wärndorfer zur Verfügung gestellt, der „längere Zeit in London zugebracht und dort die Morrisbewegung miterlebt“ hatte,¹⁹⁴ und am 19. Mai 1903 konnte die „Wiener Werkstätte Produktiv Genossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien“ in das Handelsregister Wien eingetragen werden.¹⁹⁵ Ab 1914 traten Otto und Mäda Primavesi an die Stelle von Wärndorfer als Financiers der Wiener Werkstätte.¹⁹⁶ „Mit jugendlichem Eifer“ gingen Moser und Hoffmann an die Arbeit und konnten bald „eine Tischlerwerkstätte, eine Metall- und Silberwerkstätte, eine keramische Werkstätte, eine Emailwerkstätte, eine Schmuckwerkstätte, eine Lederwerkstätte und eine Buchbinderei“ einrichten sowie ein Entwurfs- und Architekturatelier, die nötigen Betriebsräume und „eine Art Ausstellungsraum“ schaffen.¹⁹⁷ Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte von 1904, das in einer von Josef Hoffmann, Kolo Moser und Fritz Wärndorfer herausgegebenen Broschüre 1905 erschien,¹⁹⁸ legte die Ziele dieser Unternehmung fest.¹⁹⁹ Ganz im Sinne der oben genannten Grundgedanken der *Arts and Crafts*-Bewegung und unter expliziter Berufung auf Morris und Ruskin sollte „in innigem Kontakt zwischen Publikum, Entwerfer und Handwerker“ „gutes und einfaches Hausgerät“ geschaffen werden. Ausdrücklich werden als Ausgangspunkt des Designs der Zweck genannt, als erste Bedingung die Gebrauchsfähigkeit, als Stärke „gute Verhältnisse“, d.h. Proportionen, und gute Materialbehandlung. Vehement abgelehnt werden ein Wettfeiern mit anderen Ständen und die „Surrogate der stilvollen Imitation“, und emphatisch verlangt wird, dass „unsere Häuser, unsere Räume, unsere Schränke, unsere Geräte, unsere Kleider und unser Schmuck, [...] unsere Sprache und unsere Gefühle in schlichter, einfacher und schöner Art den Geist unserer eigenen Zeit versinnbildlichen“ mögen. Ganz ausdrücklich wird die handwerkliche Qualität des japanischen Kunstgewerbes als Vorbild genannt, die Hoffmann 1900 in Wien auf einer Ausstellung der Secession über japanische Kunst²⁰⁰ kennengelernt haben könnte und dessen Einfluss besonders in seinen Flächenmustern eindeutig spürbar ist.²⁰¹ Mit der ganz am Anfang dieses Arbeitsprogramms formulierten Einsicht, dass es „Wahnsinn“ wäre, dem Strom der „schlechten Massenproduktion einerseits, der gedankenlosen Nachahmung alter Stile andererseits“ „entgegen zu schwimmen“ – was

¹⁹⁴ Hoffmann 2009, S. 23.

¹⁹⁵ Schmuttermeier 1985, S. 336.

¹⁹⁶ Sekler 1982, S. 164.

¹⁹⁷ Hoffmann 2009, S. 23.

¹⁹⁸ Schmuttermeier 1985, FN 3, S. 340.

¹⁹⁹ Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte, abgedruckt in: Breicha|Fritsch (Hg.) 1964, S. 209-212. Daraus stammen die folgenden Angaben und Zitate.

²⁰⁰ Bericht darüber in: *Ver Sacrum* 1900, Heft 3, S. 35-43.

²⁰¹ Vgl. dazu Wieninger 1987.

Hoffmann und Moser aber dennoch wagen wollten – sollten sie leider teilweise recht behalten. Denn es gelang ihnen zwar die Ablöse der im Historismus so beliebten Stilkopien durch eine neue Formensprache – und nach zahlreichen Entwürfen von Josef Hoffmann wird sogar nach wie vor in diversen Traditionsunternehmen, wie beispielsweise Lobmeyr²⁰², Backhausen²⁰³, Augarten²⁰⁴ oder Wittmann²⁰⁵ noch produziert. Doch die mit der aufwändigen handwerklichen Produktion verbundenen hohen Kosten der Erzeugnisse der Wiener Werkstätte verhinderten ihr Überleben nach der Wirtschaftskrise der 1920er Jahre, und 1932 musste der Konkurs angemeldet und das Unternehmen liquidiert werden.²⁰⁶

Gesamtkunstwerk

Die vielseitigen Produktionsmöglichkeiten, die Josef Hoffmann durch die Wiener Werkstätte zur Verfügung standen, ermöglichten es ihm, ganz nach den oben geschilderten Prinzipien und Intentionen dieses Unternehmens mit dem Sanatorium Purkersdorf ein Gesamtkunstwerk zu verwirklichen, bei dem er von der Architektur anfangen bis hin zur Innendekoration und dem Mobiliar alles nach seinen künstlerischen Vorstellungen durchgestalten konnte. Schon die Wiener Secessionsbewegung hatte ja die Schaffung von Gesamtkunstwerken nach neuen, zeitgemäßen Formen angestrebt und damit die Gründung der Wiener Werkstätte angeregt.²⁰⁷ Berta Zuckerandl, diese eminent scharfsinnige Beobachterin des Zeitgeschehens in Wien um 1900, schrieb 1905 anlässlich einer kunstgewerblichen Ausstellung in der Galerie Miethke in Bezug auf die künstlerischen Aktivitäten in Wien: „So schließen allmählich Kunsthandwerk, bildende Kunst und Architektur zum Gesamtkunstwerk sich zusammen“²⁰⁸ und auch später noch: „[bei Hoffmann] entstehen immer wieder solch edle Einheiten von Raum, Form, Material und Farbe“.²⁰⁹ Ein hervorragendes Beispiel eines solchen Gesamtkunstwerkes und gleichzeitig das erste in Wien, das sogar über das Zusammenspiel von Malerei, Bildhauerei,

²⁰² Vgl. URL: <http://www.lobmeyr.at/produkte/1901/330> (16.3.2012) und <http://www.lobmeyr.at/produkte/1900> (17.3.2012).

²⁰³ Vgl. URL: <http://www.backhausen.com/index.php>, Suchbegriff Josef Hoffmann (16.3.12).

²⁰⁴ Vgl. URL: <http://www.augarten.at/geschichte/kuenstler-bei-augarten/josef-hoffmann/> (16.3.2012).

²⁰⁵ Vgl. URL: http://www.wittmann.at/index.php?id=72&no_cache=1 (16.3.2012).

²⁰⁶ Schmuttermeyer 1985, S. 340.

²⁰⁷ Vgl. Hoffmann 2009, S. 22: “Die bewegte Zeit der Gründung der Wiener Secession, welche auf ihre Fahne den Spruch „Der Zeit ihre Kunst“ geschrieben hatte, und die sich gerne mit allen Problemen des sprudelnden Lebens befassen wollte, hatte bei Moser und mir den Drang nach Neugestaltung aller Dinge des täglichen Lebens mächtig angeregt“.

²⁰⁸ Zuckerandl 1908, S. 39, im Beitrag *Wo halten wir?* zur Eröffnung der kunstgewerblichen Ausstellung bei Miethke (Feb. 1905).

²⁰⁹ Zuckerandl 1915, S. 244.

Grafik und Raumarchitektur hinaus auch die Musik mit einschloss, war die 1902 von der Wiener Secession veranstaltete ganz dem Komponisten gewidmete sog. Beethoven-Ausstellung. Diese XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler in Wien wurde von Josef Hoffmann in Zusammenarbeit mit insgesamt 21 Künstlern gestaltet, wobei alle Räume unter Verwendung verschiedenster Techniken künstlerisch behandelt wurden, wodurch die Einheit der Künste symbolisiert werden sollte.²¹⁰ Josef Hoffmann schuf um die zentrale Beethoven-Skulptur von Max Klinger einen sakral wirkenden dreischiffigen Raum (Abb. 143-144) mit zwei außerordentlichen abstrakten Supraportenreliefs (die in Kapitel III.1. noch eingehend besprochen werden), die er selber scherzhalber, wie Ludwig Hevesi berichtet, als „kristallisierten Putz“ bezeichnete.²¹¹ Höhepunkt war im linken Seitenraum Gustav Klimts sog. Beethovenfries zum Thema „Götterfunken“.²¹² Dieser wurde durch Zufall nicht wie alle übrigen Ausstattungsstücke vernichtet, weil der Sammler Carl Reininghaus unmittelbar nach der Ausstellung den Fries erwarb, der sich heute im Besitz des Belvederes befindet und nach umfassender Restaurierung im Souterrain des Wiener Secessionsgebäudes ausgestellt ist.²¹³ Gustav Mahler arrangierte für diese Gelegenheit Beethovens Neunte Symphonie für Posaunen, wodurch auch die Musik zur völligen künstlerischen Durchgestaltung dieses Ereignisses beitragen konnte.²¹⁴ Der große Erfolg dieses ersten im Sinne eines Gesamtkunstwerkes durchkomponierten Projektes – Ludwig Hevesi berichtete in höchsten Tönen lobend²¹⁵ – bestärkte Hoffmann in der Folge, wie erwähnt, gemeinsam mit Kolo Moser und dem Industriellen und Finanzier Fritz Wärndorfer die Wiener Werkstätte zu gründen.²¹⁶

Mit der Wiener Werkstätte hatte Hoffmann nun ein Instrument an der Hand, mit dem er seine Vorstellung von bis in alle Einzelheiten durchgeplanten und mit der Architektur in Einklang stehenden Interieurs und sein Ideal der Gestaltung aller Lebensbereiche²¹⁷ verwirklichen konnte. „Ich glaube, dass ein Haus wie aus einem Guß dastehen sollte und daß uns sein Äußeres auch schon sein Inneres verraten müsste“, postulierte er 1901 in seinem Aufsatz *Einfache Möbel*.²¹⁸ Dabei versicherte er, dass er versuche, „verschiedenen Bedürfnissen nachzuspüren“, und danach seine Entwürfe mache. Tatsächlich gewinnt man bei der

²¹⁰ Hussl-Hörmann 2011, S.20.

²¹¹ Hevesi 1984 (1906), S. 390.

²¹² Hevesi 1984 (1906), S. 383 spricht damals von „ganz merkwürdiger Malerei“ und von einem „Hauptwerk“ Klimts (S. 390).

²¹³ Hussl-Hörmann 2011, FN 16, S.20.

²¹⁴ Hevesi 1984 (1906), S. 383.

²¹⁵ Hevesi 1984 (1906), S. 382-394.

²¹⁶ Hussl-Hörmann 2011, S.20.

²¹⁷ Sekler 1982 S. 163.

²¹⁸ Und das folgende Zitat: Hoffmann 1901, S. 484.

Besichtigung von Interieurs, die Hoffmann für seine Auftraggeber gestaltete, den Eindruck, dass dieser auf die speziellen Erwartungen derselben mit großem Einfühlungsvermögen sehr präzise einzugehen vermochte, dass er jedoch dabei übersah, dass diese Erwartungen selber nicht unveränderlich sind und dass daher eine gelungene Einrichtung mitwachsen muss und nicht an einem bestimmten Moment festhalten kann. Nicht alle können so sein wie Hoffmanns kongenialster Auftraggeber Adolphe Stoclet (s.u.), der auch nach Jahren noch keinerlei Änderungen wünschte und dessen Palais sich daher bis heute in fast unverändertem Zustand erhalten hat.²¹⁹ Nicht überzeugen konnte Hoffmann mit dieser Beteuerung seinen prominentesten Gegenspieler in dieser Frage, Adolf Loos, seinen einstigen Mitschüler in der k.k. deutschen Staatsgewerbeschule in Brünn (heute Technische Universität Brünn, Fakultät für Architektur²²⁰). Im Gegensatz zu Hoffmann, der sich ungern zu theoretischen Fragen äußerte („Was soll man über Kunst sagen? Machen oder bleiben lassen! Da ist nix zu reden d'rüber, nicht?“²²¹) und von dem daher nur wenige punktuelle schriftliche Äußerungen überliefert sind, schaltete sich Loos gerne und engagiert in die jeweiligen aktuellen künstlerischen und theoretischen Diskurse ein.²²² In seinem Aufsatz *Vom armen reichen Mann*, der 1900 im Neuen Wiener Tagblatt erschien²²³, macht er sich in der für ihn charakteristischen, amüsanten und beißend sarkastischen Art über ein solches gesamt-künstlerisch vollkommen durchgestaltetes Interieur lustig, in dem der Bewohner keinerlei Freiheiten mehr genießt. Überspitzt urteilt Loos abschließend ob der ihn umgebenden vermeintlichen Perfektion über den Bewohner eines solchen Gesamtkunstwerks: „Er war ausgeschaltet aus dem künftigen Leben und Streben, Werben und Wünschen.“²²⁴ Sein eigenes Heim gestaltete Hoffmann allerdings keineswegs „aus einem Guß“, ein munteres Beisammensein von Biedermeiermöbeln, Zeitgenössischem wie Skulpturen von Georges Minne und Keramik von Michael Powolny, zahlreichen Porträts und diversem Zierrat verrät, wie es Michael Huey formuliert, „*Hoffmann on vacation from the necessity of being Hoffmann*“.²²⁵ Diesbezüglich geht er über sein eigenes strenges gesamt-kunstwerkliches Denken hinaus und lebt bereits die Wohnideen der nachfolgenden Generation, wie sie insbesondere Josef Frank (1885-1967) in seinen zahlreichen theoretischen Schriften vertrat.

²¹⁹ Vgl. Hoffmann 2009, S. 29.

²²⁰ Hoffmann 2009, FN 9, S. 40.

²²¹ Zit. n. Sekler 1982, S. 237.

²²² Vgl. seine gesammelten Schriften: Loos 2010. Loos war relativ unbescheiden: „Ich, der Unveröffentlichte, ich, dessen Wirken man nicht kennt, ich bin der Einzige von den Tausenden, der wirklichen Einfluß besitzt“. Loos 2010b, S. 397.

²²³ Loos 2010a.

²²⁴ Loos 2010a, S. 267.

²²⁵ Vgl. zu Hoffmanns Wohnungen und ihrer Einrichtung: Huey 2006.

Der hielt das moderne Leben für zu komplex und vielseitig, als dass ein einziger Stil ihm gerecht werden könne.²²⁶ Das Denken in den von Hoffmann so geschätzten Garnituren, einem Begriff aus dem neunzehnten Jahrhundert, war ihm fremd.²²⁷ In seinem Aufsatz *Die Einrichtung des Wohnzimmers* bekannte er sich ganz in Hoffmanns Sinn zur „alten Welt der Kunst und des Kunsthandwerks“²²⁸, doch in *Der Gschnas fürs G'müt und der Gschnas als Problem* gestand er jedem eine persönlich eingerichtete Wohnung mit allerlei Nippes und unterschiedlichen Möbeln und Textilien zu: „Jeder hat sein bestimmtes Maß an Sentimentalität, dass er befriedigen muss“²²⁹ und widersprach damit dem von Hoffmann – für seine Auftraggeber – geforderten Haus „aus einem Guss“ und seinen Raumgestaltungen, die meist als Einheit konzipiert waren, in der man Möbel nicht beliebig austauschen konnte. Als Synthese zwischen Loos und Hoffmann erscheint Frank, „weil es ihm gelang, aus dem Korsett des Raumplans [Anm.: von Adolf Loos] auszubrechen (ohne seine Prinzipien zu verletzen), andererseits, weil er zum Ornament (wie Hoffmann) wieder ein entkrampftes, sinnliches Verhältnis herzustellen vermochte“, wobei er aber „in vielem weiter ging als Loos und Hoffmann“.²³⁰ Loos einerseits und Hoffmann, die Wiener Secession und in ihrer Folge die Wiener Kunstgewerbeschule und die Wiener Werkstätte andererseits vertreten in diesem Sinne die zwei maßgeblichen Wege, die in Wien um 1900 von der höfisch-aristokratisch geprägten Gesellschaft in die Moderne führten und das Individuum „aus dem Korsett von Hierarchie und Rang“ befreiten.²³¹ Loos' Weg zum mündigen modernen Menschen führte über ein neues Kulturverständnis, „das in letzter Konsequenz einen neuen Menschen und keinen neuen Stil erfordert“, während Hoffmann mit dem Versuch, einen neuen modernen Stil zu entwickeln, „eine Moderne als fertiges ästhetisches Konzept zur Verfügung“ stellte.

Eindrücklichstes und geradezu paradigmatisches Beispiel eines ganz nach diesen Grundsätzen geschaffenen, ein einheitliches ästhetisches Konzept verwirklichenden Gesamtkunstwerks, bei dem kein Detail dem Zufall überlassen wurde, und einer der Höhepunkte im Werk Josef Hoffmanns ist zweifellos das Palais Stoclet in Brüssel (Abb. 145, 274-279), bei dem Hoffmann in finanzieller wie künstlerischer Hinsicht seitens des Auftraggebers völlig freie Hand gelassen wurde. Das zwischen 1905 und 1911 für den belgischen Bankier Adolphe Stoclet in der Avenue de Tervueren in Brüssel errichtete Palais ist im Unterschied zum

²²⁶ Long 2002, S. xvii.

²²⁷ Achleitner 1996, S. 85.

²²⁸ Abgedruckt bei Spalt|Czech (Hg.) 1981, S. 56.

²²⁹ Abgedruckt bei Spalt|Czech (Hg.) 1981, S. 188-190.

²³⁰ Achleitner 1996, S. 86.

²³¹ Und zum Folgenden: Witt-Döring o.J. (2011), o.S.

Sanatorium Purkersdorf fast völlig unverändert und unberührt erhalten geblieben.²³² Es wurde von Josef Hoffmann entworfen und von der Wiener Werkstätte und einigen der besten Künstler der damaligen Zeit ausgeführt, unter ihnen Gustav Klimt, Ludwig Heinrich Jungnickel, Kolo Moser, Michael Powolny und das Ehepaar Luksch, (vgl. auch unten Kapitel III.1). In ähnlichem Zusammenhang, nämlich bezüglich der Errichtung und Ausstattung der Villa Skywa-Primavesi in der Wiener Gloriettegasse in den Jahren 1913-1915 und des „Landhauses“ für Sonja Knips in der Nusswaldgasse in Wien 1924/25, erinnert sich ein durch und durch gesamt-künstlerisch denkender Hoffmann mit Freude, dass er diese Aufträge „ohne besondere Beeinflussung errichten durfte und [...] mit großer Begeisterung innen und außen bis ins kleinste Detail selber entwarf.“²³³

Das Sanatorium Purkersdorf war zwar nicht das prunkvollste, aber doch das erste von Josef Hoffmann in Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte geschaffene Gesamtkunstwerk.²³⁴ Bis 1913 war der Wiener Werkstätte ein von Hoffmann geleitetes Architekturbüro angegliedert, in dem die architektonischen Entwürfe und Pläne erarbeitet wurden.²³⁵ Die Innenausstattung erfolgte nach Entwürfen von Josef Hoffmann gemeinsam mit Kolo Moser²³⁶ und wurde von den Handwerkern der Wiener Werkstätte ausgeführt.²³⁷ Dabei wurden jedoch Objekte, die in großer Stückzahl herzustellen waren, wie die gesamte Bestuhlung, nicht von der Wiener Werkstätte, sondern fabrikmäßig von den Firmen J. & J. Kohn, Thonet oder Prag Rudniker gefertigt.²³⁸ Die berühmten Sessel „Modell Nr. 322“ für den Speisesaal und die angrenzende Veranda des Sanatoriums etwa wurden von der Firma J. & J. Kohn hergestellt (Abb. 131, 133-134).²³⁹

Auch die Parkanlage, in der das Sanatorium gelegen ist, wurde nach Plänen von Josef Hoffmann gestaltet, sodass selbst die umgebende Landschaft Teil dieses Gesamtkunstwerks wurde.²⁴⁰ In einem kurzen Aufsatz hatte Hoffmann schon 1897 die Bedeutung der Natur als Kontrast zur Architektur erwähnt und von der richtigen Terrain- und Platzausnutzung und von

²³² Sekler 1982, S. 76-100, WV 104, S. 300-311.

²³³ Hoffmann 2009, S. 33.

²³⁴ Hoffmann 2009, FN 61, S. 60.

²³⁵ Hoffmann 2009, FN 68, S. 63.

²³⁶ Von ihm stammt die oben erwähnte Sitzgruppe der Eingangshalle (Abb. 124) und die Einrichtung der Gästezimmer: Witt- Döring o.J. (2003), S. 34.

²³⁷ Breckner o.J. (1988), S. 14.

²³⁸ Brandstätter 2003, S. 119.

²³⁹ Christian Witt-Döring, Objektbeschriftungen Historismus|Jugendstil|Art déco, MAK – Österr. Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst.

²⁴⁰ Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 18.

der stilvollen Umgebung der Gärten gesprochen.²⁴¹ In einem Vortrag, in dem er die Grundsätze seiner Arbeitsweise zusammenfasste, sprach Hoffmann diesen Gedanken auch später nochmals deutlich aus: „Großen Wert werden wir auf die Gestaltung unserer Gärten verwenden, denn Gärten sind ein Zauber, ein Staunen und Entzücken für unser Leben. [...] Nicht der zünftige Gärtner allein, sondern der Künstler soll sie erfinden“.²⁴² Zeitgenössische Fotografien (Abb. 74, 146) deuten betreffend den Garten an der Ostseite auf eine formal gestaltete Anlage mit symmetrisch angelegten Wegen und Blumenrabatten im Stil barocker französischer Gärten, die sich harmonisch in Hoffmanns von geometrischen Formen geprägtes Gesamtkonzept für das Sanatorium fügt. Die Anlage des Parks im Westen ist hingegen weniger streng. Locker sind Baumgruppen um die Wege angeordnet (Abb. 115). Dieses Konzept stammt wahrscheinlich nicht von Hoffmann, denn nach Differenzen mit dem Bauherren wegen erheblicher Kostenüberschreitungen beauftragte Victor Zuckerkandl Hoffmanns Kollegen Leopold Bauer mit allen weiteren Aufgaben, unter anderem der Errichtung der Paula Villa 1908²⁴³, die auf der Abbildung schon zu sehen ist und auf der der Park als „neu angelegt“ bezeichnet wird. Diese freie und ungezwungene, scheinbar planlose Handhabung der Bepflanzung in Anlehnung an die englischen Landschaftsgärten hätte Hoffmann vermutlich nicht gewählt, da sie zu seinem Stil und Formempfinden weniger gut gepasst hätte, wie ein Vergleich mit dem Modell und der perspektivischen Entwurfszeichnung für den ungefähr zeitgleich entstandenen Garten des Palais Stoclet in Brüssel zeigt (Abb. 174, 175).

Das Verhältnis von Kunst und Kunsthandwerk

Mit dem Gedanken des Gesamtkunstwerks, in dem sich die Architektur der Raumhülle, die bildende Kunst in Form von Bauplastik oder Malerei und das Kunsthandwerk der im umschlossenen Raum befindlichen Innenausstattung ästhetisch sowie künstlerisch entsprechen und ebenbürtig gegenüberstehen, hängt die Frage der Gleichwertigkeit von Kunst und Kunsthandwerk zusammen. Die gewählte Formulierung nimmt die Antwort Hoffmanns auf diese Frage vorweg, die sich aus den folgenden Zitaten ergibt: „Es soll die Arbeit des Kunsthandwerkers mit demselben Maß gemessen werden wie die des Malers und

²⁴¹ Hoffmann 1897.

²⁴² Hoffmann 1911, S. 490.

²⁴³ Breckner o.J. (1988), S. 163.

Bildhauers²⁴⁴ und: „Es kam so weit, daß es höhere und niedrigere Künste gab, als ob so etwas überhaupt möglich wäre“²⁴⁵. Diese Gleichstellung von Kunst und Kunsthandwerk wurde von Hoffmann zeit seines Lebens vorexerziert, indem er seine kreative Schaffenskraft sowohl der Architektur wie auch der künstlerischen Durchgestaltung aller nur erdenklichen Dinge des täglichen Lebens widmete. Schon zitiert wurde er mit einer Erinnerung aus seiner Autobiographie: „Auf irgendeine Art durfte ich fast auf allen Gebieten mittun, wenn auch die architektonische Tätigkeit meine Kräfte besonders beanspruchte“.²⁴⁶ Auf einer Linie befindet sich Hoffmanns Einstellung mit der von Alois Riegl, dem großen Wiener Kunsthistoriker, der das gleiche „Kunstwollen“ als Ausgangspunkt von Kunst und Kunsthandwerk sah.²⁴⁷ Die Einheit der hohen bzw. bildenden Kunst und der niederen bzw. angewandten Kunst war das Leitmotiv der Künstler der Wiener Secession und ihres Konzeptes des Gesamtkunstwerks gewesen.²⁴⁸ Und wiederum ist Adolf Loos Hoffmanns wort- und schriftgewaltiger Widersacher in dieser Einstellung zum Kunsthandwerk. Wie erwähnt lehnte er die Suche nach einem neuen Stil ab, ganz besonders aber wandte er sich gegen die Vermischung von Funktion und Kunst, wie sie der „angewandte Künstler“ vertrat.²⁴⁹ In seinem oben zitierten Aufsatz *Vom armen reichen Mann* mokiert er sich über den Bewohner eines solchen Gesamtkunstwerkes: „Wo er hinsah, war Kunst. Kunst in Allem und Jedem. Er griff in Kunst, wenn er eine Klinke ergriff, er setzte sich auf Kunst, wenn er sich in einem Sessel niederließ, er vergrub sein Haupt in Kunst, wenn er es ermüdet in die Kissen vergrub, sein Fuß versank in Kunst, wo er über die Teppiche schritt“.²⁵⁰ Äußeres Zeichen der von Hoffmann und den künstlerischen Entwerfern der Wiener Werkstätte dem Kunsthandwerk entgegengebrachten Hochachtung war, dass die Endprodukte der Wiener Werkstätte sowohl das Monogramm des Entwerfers wie auch das des ausführenden Handwerkers zu tragen hatten²⁵¹ (Abb. 147), wenn auch diese Bestimmung nicht immer konsequent durchgehalten wurde.²⁵²

²⁴⁴ Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte, verfasst von Josef Hoffmann und Kolo Moser, abgedruckt in Breicha|Fritsch (Hg.) 1964, S. 209.

²⁴⁵ Hoffmann 1924, S. 493.

²⁴⁶ Hoffmann 2009, S. 28.

²⁴⁷ Vgl. Riegl 1992 (1901) und bzgl. des Kunsthandwerks Riegl 1985 (1893), S. 20.

²⁴⁸ Witt-Döring o.J. (2011), o.S.

²⁴⁹ Witt-Döring o.J. (2011), o.S.

²⁵⁰ Loos 2010a, S. 263.

²⁵¹ Dazu Hoffmann: „Sie [die Arbeiten] sind daher auch alle mit der Marke des Handwerkers signiert. [...] Wir kennen keine Rangesunterschiede“. Hoffmann 1911, S. 491.

²⁵² Schmuttermeyer 1985, S. 336.

Josef Hoffmanns Maßstablosigkeit

„Wenn wir ganz kurz das Hauptereignis der letzten Jahre in Worte fassen wollen, so ist dies die Eroberung der angewandten Kunst durch die Architektur“.²⁵³ Dieser Feststellung von Joseph August Lux stellt Sekler die Befürchtung entgegen, die Architektur könne vom Kunstgewerbe, das Architektonische vom Dekorativen überwältigt werden.²⁵⁴ Unterschiedliche Standpunkte zu dieser Frage hängen ganz grundsätzlich davon ab, welcher Stellenwert dem Kunstgewerbe im Vergleich zu Architektur zugestanden wird. Dass Hoffmann von einer Gleichwertigkeit ausging, was in seinen Gesamtkunstwerken zu einer Einheit und einer durch und durch aufeinander abgestimmten Harmonie der Künste führte, ist bereits ausgeführt und am Beispiel des Sanatorium Purkersdorf illustriert worden. Es liegt daher nahe, dass er ähnliche Proportionen und stilistische Merkmale bei der Gestaltung von Architektur und kunstgewerblichen Gegenständen zur Anwendung brachte, wobei der Ausgangspunkt im architektonischen Gedanken liegt. Diese Tatsache ist in der Literatur unbestritten²⁵⁵ und wurde schon 1929 von Peter Behrens in einem kurzen Artikel über Josef Hoffmann beschrieben: „Seine Entwürfe, und seien es solche für einfachste Gebrauchsgegenstände, sind immer als Teile eines Baugedankens aufgefasst“.²⁵⁶ Im Folgenden sollen einige Beispiele der Ähnlichkeiten bei Hoffmanns Gestaltung größter und kleinster Formen aufgezeigt werden. Diese Übereinstimmungen regten Leopold Kleiner, dem Verfasser der ersten, kleinen Hoffmann-Monographie 1927 zu folgender Aussage an: „Ein Bauwerk ist seinem Wesen nach nichts anderes als eine potenzierte Teekanne“.²⁵⁷

Eine Kanne aus Silber und Ebenholz aus 1905 (Abb. 148), also exakt zeitgleich mit dem Sanatorium entstanden, erinnert in den schlanken Proportionen des hochrechteckigen, mehrfach gerahmten dekorativen Mittelteils an ähnliche klare, geradlinige und rechtwinklige Formen in Purkersdorf. Die silberne Zigarren- und Zigarettendose (Abb. 149), ebenfalls fast zeitgleich aus 1905/06, setzt sich aus ähnlich kubischen, horizontal nebeneinander angeordneten Volumina zusammen wie das Gebäude in Purkersdorf. Auch sind die Seitenwände in ähnlicher Weise durch einen zarten dekorativen Fries gerahmt. Die Mittelpartie der symmetrisch konzipierten Dose wird durch einen eingeschobenen, leicht versetzten Zwischenteil betont. Hoffmanns Entwurfszeichnung für eine Schmuckkassette aus

²⁵³ J.A. Lux in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* XXIII, 1908-1909, S. 74, zit.n. Sekler 1982, S.120.

²⁵⁴ Sekler 1982, S. 120.

²⁵⁵ Vgl. Sekler 1982, S. 80.

²⁵⁶ Peter Behrens über Josef Hoffmann, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 495.

²⁵⁷ Kleiner 1927, S. xix.

1905 passt ganz in diese Reihe (Abb. 150). Die leicht konvexen rechteckigen Felder dieses Entwurfs finden sich noch 1908 bei der silbernen Dose (Abb. 151) und in einem größeren Maßstab in Hoffmanns *Cubus*-Fauteuil aus 1910, dessen hundertster Geburtstag von der Firma Wittmann mit einer Reedition gefeiert wurde (Abb. 152).²⁵⁸

Das Motiv der mit quadratischen Löchern durchbrochenen Fläche wendete Hoffmann ebenfalls in allen Maßstäben an: Es findet sich in zahlreichen kleinformatischen Gegenständen aus gestanztem Metallblech wie dem silbernen Übertopf/Cache-Pot (Abb. 153), größeren wie den Lampen in Purkersdorf (Abb. 154), in Möbeln (Abb. 155) und in architektonischem Maßstab in der Pergola an der Nordseite des Sanatoriums (Abb. 156). Die Gegenstände aus perforiertem Eisenblech wurden in den Metallwerkstätten der Wiener Werkstätte in einer Vielzahl von Motiven, „die wir nicht oft genug variieren konnten“, „fabriziert“ und meist weiß gestrichen.²⁵⁹ Achleitner betont bezüglich der Kunstgewerblichkeit von Hoffmanns Architektur, dass jener „fast ausschließlich den Quadratmodul“ verwendet habe, bei dem jeweils eine andere Größe für das zugrundeliegende Quadrat bestimmt wurde.²⁶⁰ Dadurch waren die Maßverhältnisse „in sich geschlossene Systeme, die leicht in eine andere Größenordnung übergeführt [...] und in beliebigen Dimensionen“ dargestellt werden konnten.

Besichtigt man einige der noch erhaltenen von Hoffmann entworfenen Villen, fällt die enorme Bandbreite an Raumgestaltungen mit ganz unterschiedlichen Atmosphären auf, die er für seine Auftraggeber schuf: Reichlich Nordlicht in einer kleinen Villa für den Maler Kolo Moser, grandiose Räume und dekorativer Reichtum für den vermögenden Bauunternehmer Eduard Ast, ein unendlich kostbares, magisches Märchenschloss für das sehr wohlhabende und kunstliebende Ehepaar Stoclet, großbürgerliche Gediegenheit für Dr. Friedrich Spitzer, verspielte Weiblichkeit für Sonja Knips.²⁶¹ Dass die klare, helle Gestaltung von Purkersdorf eng mit dessen medizinisch-hygienischer Funktion zusammenhängt, wurde schon beschrieben. Es liegt nahe, dass dies auf Hoffmanns besondere Sensibilität gegenüber den Anforderungen der jeweiligen Bauaufgabe zurückzuführen ist, wie er sie im oben zitierten Aufsatz beschrieb: „[...] ich versuche, verschiedenen Bedürfnissen nachzuspüren und [mache] danach meine Entwürfe [...]“.²⁶² Diese Sensibilität gegenüber der jeweiligen

²⁵⁸ Die Presse, Schaufenster vom 16.12.2011, S. 20.

²⁵⁹ Hoffmann 2009, S. 24.

²⁶⁰ Und das folgende Zitat: Achleitner 1996, S. 159.

²⁶¹ Diese Bemerkungen beruhen auf Besichtigungen der genannten Villen Moser (Steinfeldgasse 6), Ast (Steinfeldgasse 2), Spitzer (Steinfeldgasse 4) und Knips (Nußwaldgasse 22), alle in Wien XIX und des Palais Stoclet in Brüssel (279-281 Avenue de Tervueren).

²⁶² Hoffmann 1901, S. 484.

Aufgabenstellung macht Hoffmann zu einem (kon-)genialen Ausstellungsgestalter. Von den über 110 Ausstellungsprojekten Hoffmanns²⁶³ seien neben der oben genannten sog. Beethoven-Ausstellung in der Wiener Secession von 1902 nur die wichtigsten erwähnt:²⁶⁴ die Wiener Kunstschau 1908, der Österreichische Pavillon auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911, das Österreich-Haus auf der Deutschen Werkbundaussstellung in Köln 1914, der Österreichische Pavillon auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris 1925 und der Österreichische Pavillon für die XIX. Biennale in Venedig 1934, der immer noch den höchsten Anforderungen heutigen Ausstellungswesens gerecht wird. In der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris ist der kunstgewerbliche Ansatz in Hoffmanns Architekturverständnis besonders augenscheinlich. Im Sinne der oben beschriebenen Auffassungsunterschiede wurde Hoffmann dafür vielerseits kritisiert²⁶⁵, andererseits aber auch in höchsten Tönen gelobt, was vermutlich auf die überwältigende Raumwirkung zurückzuführen war, die jedoch in Abbildungen nicht zu vermitteln ist.²⁶⁶ Das Ausstellungsgebäude (Abb. 157-158) mit seiner massigen horizontalen Profilierung entspricht genau der Oberflächenbehandlung der in Paris ausgestellten Möbel, mit ihren „in horizontalen oder vertikalen Wellenzügen aufgelösten Schrankoberflächen“ (Abb. 159-160).²⁶⁷ Dasselbe Motiv findet sich in Hoffmanns Œuvre auch in wesentlich kleinerem und viel größerem Maßstab: Zwei Kassetten aus Rosen- und Palisanderholz (1950, Abb. 161) bzw. aus Makassar-Ebenholz (1943, Abb. 162) weisen eine vergleichbare Gestaltung im kunstgewerblichen Gegenstand auf. In einem undatierten Entwurf für eine Metallkanne (Abb. 163) wählt Hoffmann eine Profilierung, welche der in Paris verwendeten verwandt ist. Die horizontale Profilierung war damals ein Lieblingsmotiv Hoffmanns, es scheint auch in einem Entwurf für die Fassade der *Österreichischen Central Boden Creditbank* aus 1924 auf (Abb. 164).²⁶⁸ Dass das Motiv dieser stark plastischen, wellenartigen horizontalen Profile jedoch seinen Ursprung im Kunstgewerbe hat, von Hoffmann für seine Ausstellungsarchitektur oder Fassaden übernommen und dabei einfach in wesentlich größerem Maßstab ausgeführt wurde, belegt eine Wiener Silberkassette aus 1855

²⁶³ Riess 2000, S. 14.

²⁶⁴ Vgl. im Werkverzeichnis Sekler 1982, S. 247-476: WV 64 (Secession), WV 121 (Kunstschau Wien), WV 141 (Rom), 182 (Köln), WV 266 (Paris), WV 361 (Venedig) und eingehend zu Hoffmanns Ausstellungsbauten, die teilweise in Zusammenarbeit mit anderen Architekten entstanden: Riess 2000, S. 116-215.

²⁶⁵ Riess 2000, S. 29.

²⁶⁶ Vgl. Sekler 1982, S. 185.

²⁶⁷ Sekler 1982, S. 181.

²⁶⁸ Sekler 1982, S. 396-398, WV 258.

des Silberschmieds Thomas Dub, die ähnlich gefertigt ist (Abb. 165).²⁶⁹ Hingegen haben Hoffmanns Fassadengestaltung mittels horizontaler Profile und seine entsprechenden Möbel keine Vorbilder.²⁷⁰ Wie eigenwillig und einzigartig Hoffmanns kunstgewerblicher Ansatz war, lässt sich aus einem Vergleich mit dem auf derselben Pariser Kunstgewerbeausstellung gezeigten Glashaus von Peter Behrens (Abb. 166), „ein sehr eigenartiges Gewächshaus“, wie es Hoffmann in seiner Autobiographie in Erinnerung hat,²⁷¹ sowie den von Konstantin Melnikov (Abb. 168) und Le Corbusier und Pierre Jeanneret (Abb. 167) gestalteten Pavillons ablesen, die wesentlich zukunftsweisender wirken. Beim Studium des ungemein vielfältigen Œuvre von Josef Hoffmann ist es jedenfalls sehr reizvoll und spannend, seine (Lieblings-) Motive in immer neuen Variationen, Kombinationen und Maßstäben zu entdecken oder beispielsweise ein Gebäude in einem Tintenfass wiederzufinden (Abb. 169-170).²⁷²

II.3. Rezeption

Im folgenden Kapitel wird zunächst untersucht werden, welches Echo das Sanatorium Purkersdorf in zeitgenössischen Berichten ausgelöst hat und welche Abbildungen publiziert wurden. Daraus lässt sich einerseits ablesen, wie das Publikum auf dieses neuartige Gebäude reagiert hat, und andererseits wird die Verbreitung von Hoffmanns künstlerisch-ästhetischem Konzept mittels Bildern im deutschen Sprachraum und darüber hinaus beleuchtet, was eine grundlegende Voraussetzung für seinen Einfluss auf die Architektur des 20. Jahrhunderts ist (vgl. Kapitel III.2.). Es gab Reaktionen aus Österreich sowie aus dem europäischen Ausland, und auch von Seiten des medizinischen Personals gibt es Kommentare, die den Erfolg eines therapeutischen Aufenthaltes im Sanatorium dezidiert mit der gelungenen Architektur von Josef Hoffmann in Beziehung setzten.

Josef Hoffmanns architektonisches Konzept nimmt ganz entscheidend Rücksicht auf die Funktion des Gebäudes als medizinisch-therapeutische Einrichtung, wie er es auch in der bereits zitierten Passage aus seiner Autobiographie festgehalten hat: „Das Sanatorium Purkersdorf war damals wohl das erste Gebäude, welches [...] lediglich aus der

²⁶⁹ AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 101.

²⁷⁰ Sekler 1982, S. 181-182

²⁷¹ Hoffmann 2009, S. 35.

²⁷² Vergleichsbeispiel aus AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 328-329.

Notwendigkeit, dem Bedürfnis und der hygienischen Wichtigkeit entstanden ist“.²⁷³ Klare Linien, helle Farben sowie Sorgfalt im Detail vermitteln den Eindruck von Kompetenz und Hygiene, und große Fenster mit speziellen Ventilationssystemen durchfluten das Gebäude mit Licht und Luft (Abb. 96, 172). Das völlige Anderssein, der Kontrast zur gewohnten Umgebung eines – meist aus der Haupt- und Residenzstadt Wien – anreisenden Gastes bzw. Patienten signalisierte einen Neubeginn, eine Chance auf Genesung und wurde durchwegs positiv bewertet. Großen Anklang fand diese funktionale Gestaltung bei Primararzt Dr. Ludwig Stein, der im Jahresbericht des Sanatoriums 1911 den positiven Einfluss auf die Heilresultate hervorhob, der zurückzuführen sei auf die „unvergleichlich schöne und hygienische Anlage des Sanatorium Purkersdorf [...], deren Leitmotiv, abgesehen von der hygienischen und komfortablen Unterbringung der Kranken, reichlich Genußmöglichkeit von Licht und Luft ist“²⁷⁴. Weiters lobt er die Anlage, in der „acht voneinander geschiedene Gebäude [...] in dem an Größe und Schönheit nicht leicht übertroffenen Parke von 100.000m² Größe samt angrenzendem Walde untergebracht sind“ (Abb. 115). Obwohl Nervenranke nicht als geisteskrank galten, kam die Lage des Sanatoriums abseits der Großstadt der Wahrung der Privatsphäre der Patienten und ihrer Familien doch sehr entgegen, die keinen noch so leisen Verdacht auf eine mit Schande verbundene Geisteskrankheit aufkommen lassen wollten.²⁷⁵ Hoffmanns schlichte, klare Architektur nahm mit ihren zentral erschlossenen Räumen, kurzen Wegen, leicht zu reinigenden Oberflächen, einfachen Formen und den harmonischen Proportionen Rücksicht auf die geregelten Abläufe in einer Heilanstalt. Dabei wurden zugleich die therapeutischen Anforderungen eines modernen Sanatoriums mit geräumigen Badezimmern (Abb. 171) und dem „Mechanotherapieaum“ (Abb. 172) erfüllt, während seine bis ins Detail durchgestaltete elegante Ausstattung dem Gebäude das Flair eines Grand-Hotels verlieh, das für gesellschaftliche Aktivitäten einer bürgerlichen Oberschicht geeignet war.

Begeistert berichtet in diesem Sinne Ludwig Hevesi, Journalist und Kunstkritiker und ein überaus scharfsinniger und weitblickender Kommentator des Wiener Kulturlebens,²⁷⁶ von seinem Besuch in Purkersdorf in einem ersten längeren Artikel über das Sanatorium am 8.

²⁷³ Hoffmann 2009, S. 29-30. Bei der Beschreibung von Hoffmanns Behandlung der Fensteröffnungen (Kapitel II.2.) hat sich allerdings gezeigt, dass er deren Anordnung nicht nur aus Notwendigkeit vorgenommen hat.

²⁷⁴ Und das folgende Zitat: Stein 1911, S. 4.

²⁷⁵ Imrie|Topp 2009, S. 88.

²⁷⁶ Vgl. seine sehr informativen und kurzweiligen Artikel gesammelt in: Hevesi 1909 und Hevesi 1984 (1906).

November 1905.²⁷⁷ Anlässlich einer Einzelbesichtigung des kurz vor der Eröffnung stehenden Sanatoriums testete er die Therapieeinrichtungen, wo er sich von den Strapazen dieser dreistündigen Tour erholen konnte. Er ließ sich dort „am elektrischen Massierapparat – alles elektrisch – “ massieren, setzte sich „auf ein Bicycle, das arbeitet, ohne von der Stelle zu kommen“ und streckte sich auf ein „Prokrustesbett letzten Patents“.²⁷⁸ Nicht lockte ihn hingegen „ein eleganter Galgen neuer Art, der zur Übung der Arme dienen soll“. Nicht minder beeindruckt war Hevesi von der eleganten Innenausstattung des Hauses: „Die sprudelnde Erfindungskraft Hoffmanns schüttelt alle erdenklichen kleinen und großen Bequemlichkeiten und Zweckmäßigkeiten aus dem Ärmel, und eine Skizze von seiner Hand genügt den wohlgeschulten Arbeitskräften der ‚Wiener Werkstätte‘, dieser Elite von Wiener Kunsthandwerkern, um seine Gedanken zur Tat zu machen“.²⁷⁹ Jeder Nagel und jede Borte sei „von ihm ersonnen“, reizvoll sei „die Flucht von drei Lese- und Damensalons, in dreierlei Grün, mit durchlaufendem roten Teppich“.²⁸⁰ Nicht entging Hevesi auch Hoffmanns schon erwähntes Einfühlungsvermögen den Bedürfnissen künftiger Bewohner und Benutzer gegenüber. Die Lampen im Schreibzimmer seien so proportioniert, dass sie die „mächtigen Modehüte der korrespondierenden Damen nicht ins Gedränge bringen“, kein Spiegel hänge so hoch, „dass er nur für Frau Goliath taugt“ und an Hoffmanns gemauerter Brüstung im Stiegenhaus könne keine der Damen mit ihrer Krinoline am Eisengeländer hängenbleiben, wenn sie „in großer Toilette die Treppe zum Speisesaal hinanrauschen“ (Abb. 82, 123).²⁸¹ Aus diesen Zukunftsvisionen Hevesis ist ersichtlich, was auch aus den Entwürfen Hoffmanns schon herausgelesen werden konnte (s.o. Kapitel II.1.), nämlich dass das Sanatorium für ein Publikum aus höchsten Gesellschaftskreisen konzipiert war. Tatsächlich wurde das Sanatorium vor und nach dem ersten Weltkrieg Treffpunkt von *tout Vienne*.²⁸² Die Familie Zuckermandl gehörte zur gesellschaftlichen Oberschicht des Wiener Großbürgertums, das rege Kontakte zu Persönlichkeiten aus Kultur und Wissenschaft pflegte, und nützte das Anwesen im Westen von Wien, um diese Kontakte zu pflegen. Victors Brüder waren der Ökonom Robert Zuckermandl, der Urologe Otto und der Anatom Emil. Dessen Frau war Berta Zuckermandl, eine Bewunderin Josef Hoffmanns²⁸³, auf deren Empfehlung wie erwähnt vermutlich Hoffmann als Architekt engagiert worden war. Sie war eine bestens vernetzte,

²⁷⁷ Hevesi 1909a, S. 214-217.

²⁷⁸ Und zum Folgenden: Hevesi 1909a, S. 217.

²⁷⁹ Hevesi 1909a, S. 215.

²⁸⁰ Hevesi 1909a, S. 216.

²⁸¹ Hevesi 1909a, S. 216.

²⁸² Vgl. dazu Mayer o.J. (2003).

²⁸³ Schon 1904 veröffentlichte sie einen begeisterten Artikel über Josef Hoffmanns Tätigkeit. Vgl. Zuckermandl 1904.

hochgebildete und ebenso informierte wie scharfsinnige Kommentatorin des Geschehens in Wien um 1900,²⁸⁴ Tochter des Journalisten und Verlegers des Neuen Wiener Tagblatts Moriz Szepe, und führte einen Salon in Wien und Purkersdorf, bei dem sich Vertreter von Kunst, Wissenschaft und Politik austauschen konnten.²⁸⁵ Auf diese gesellschaftlichen Verbindungen der Familie Zuckermandl ist es zurückzuführen, dass Personen von Rang und Namen – von Arthur Schnitzler über Egon Friedell zu Gustav Mahler und Arnold Schönberg, von Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt (Abb. 140) und Kolo Moser bis hin zu Joseph Roth, Engelbert Dollfuß und selbstverständlich auch Hoffmann selbst – sowie zahlreiche Persönlichkeiten aus dem Ausland in Purkersdorf zu Gast waren²⁸⁶. Hoffmanns ästhetisch wie technisch hochmodernes Sanatorium bot dafür den denkbar geeignetsten Rahmen.

Nicht nur die Therapiemöglichkeiten und die Eignung für gehobene gesellschaftliche Unterhaltung, sondern auch die Architektur und Konstruktionsweise von Purkersdorf wurden von Hevesi anerkennend kommentiert. Ein neues „Objekt“ von einfacher Harmonie, dass den Betrachter fesselt, „von jener eigenen Vornehmheit der Verhältnisse, wie sie einem öfter südlich als nördlich der Alpen auffällt“, ein logischer Organismus, ohne unnötigen Zierrat, nur geschmückt durch einen „schmalen Zierstreifen von weiß und blau quadrierten Kacheln“.²⁸⁷ Diese Betonung der Umrisse mache die Anlage klarer, deren Hauptschmuck in den edlen Verhältnissen liege. In Kapitel II.2. ist diese klärende Wirkung der blau-weißen Fliesenbänder und die Harmonie der Bauproportionen dargelegt worden, und in Kapitel III.1. wird sich zeigen, wie recht Hevesi mit seiner Assoziation des Gebäudes mit Architektur südlich der Alpen hatte. Er betont auch die interessante Abstufung der vor- und rückspringenden Bauvolumina – deren harmonisches, zugleich aber spannungsreiches Verhältnis zueinander ebenfalls in Kapitel II.2. schon analysiert wurde – und den „architektonisch formulierten“ Garten. Den Garten in Einklang mit den architektonischen Gestaltungsmerkmalen zu bringen war für Hoffmann charakteristisch: Bezüglich des 1905 in der Galerie Miethke (Abb. 173) ausgestellten Modells des Palais Stoclet, das ein Modell der Gartenanlage mit einschloss (Abb. 174) von der es auch eine perspektivische Entwurfszeichnung gibt (Abb. 175), wurde ausdrücklich betont, dass das Modell interessant sei, weil es „das Haus und den regelmäßig geschnittenen Garten als architektonische Einheit hinstellt“.²⁸⁸ Die Gärten der Villen auf der Hohen Warte wurden 1906 in einer Sonderausgabe

²⁸⁴ Vgl. eine Auswahl ihrer Schriften in: Zuckermandl 1908.

²⁸⁵ Mayer o.J. (2003), S. 37-38.

²⁸⁶ Mayer o.J. (2003), S. 36.

²⁸⁷ Und zum Folgenden Hevesi 1909a, S. 214-215.

²⁸⁸ Lux 1906, S. 70.

der Zeitschrift *The Studio* über österreichische Kunst erwähnt als „gardens which have been planned as architectural adjuncts, not in gardener fashion, and are all alike in so far that they all bear the conspicuous impress of their designer, though each is different from the rest“.²⁸⁹ Hevesi konstatiert zusammenfassend: „Denn die ernste Muse der Geometrie ist durch dieses Anwesen gegangen, hat aber hier ausnahmsweise gelächelt“²⁹⁰. Hevesi erweist sich in seinen Beobachtungen als unvoreingenommener und fortschrittlicher Kritiker dieses für die damalige Zeit völlig ungewöhnlichen und neuen Gebäudes und kommentiert den Unterschied des Hoffmann-Baus zur Wiener Architektur des Historismus folgendermaßen: „Möglich, dass eine Kur im neuen Sanatorium Purkersdorf diesen Herrschaften, [Anm.: Anhänger des Historismus, die „Abklatschkunst“ eines „beliebigen Nachahmers“ bauen lassen], auch ästhetisch gut tun wird. Wenn sie erst am eigenen Leibe das fördersame Behagen dieser vernünftigen Zweckkunst erfahren und sich in die praktische, logische, auf eigene Art elegante Ausdrucksweise eines modernen Bautalents hineingewöhnt haben, werden sie sich nicht leicht wieder zum Aufenthalt in unzurechnungsfähigeren Heimstätten bequemen“.²⁹¹

Hevesis Bewunderung für die Konstruktion der Sessel, bei denen die Kugeln in den Ansatzwinkeln die „Sessel- und Tischfüße am Wackligwerden“ hindern, ist schon erwähnt worden (Kapitel II.2.).²⁹² Großes Interesse rief bei ihm auch die Tatsache hervor, dass im ganzen Haus „kein Gewölbe“ sei, was durch die „Konstruktion in Beton und Eisen“ möglich geworden war. Seine Anerkennung fanden auch die dadurch bedingten „lügenlosen Saaldecken“ und schlanke Pfeiler des Vestibüls (Abb. 121). Hevesis Bewunderung für den plastischen Bauschmuck von Richard Luksch wurde schon in Kapitel II.2. erwähnt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass – noch bevor es den Kurbetrieb offiziell aufnehmen konnte – das Sanatorium von Josef Hoffmann dem kulturinteressierten Wiener Publikum in Bezug auf Architektur, Funktionalität und Innenausstattung als durch und durch gelungen präsentiert worden ist.

Auch in Deutschland wurde der Hoffmann-Bau als vorbildlich gepriesen. 1906 wurden insgesamt vierundzwanzig Abbildungen und zwei Grundrisse des Sanatoriums in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ veröffentlicht (Abb. 176-201), wodurch Hoffmanns Stil auch über die Grenzen seiner Heimat einer breiten Öffentlichkeit und dem

²⁸⁹ Haberfeld 1906a, S. C vii.

²⁹⁰ Hevesi 1909a, S. 215.

²⁹¹ Hevesi 1909a, S. 214.

²⁹² Und zum Folgenden Hevesi 1909a, S. 216.

interessierten Fachpublikum zugänglich gemacht wurde.²⁹³ Ohne kommentierenden Text wurde jede Aufnahme knapp bezeichnet und mit dem Monogramm Josef Hoffmanns und der Anmerkung „Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte“ versehen. Interessant ist, dass die Fotografien im Inhaltsverzeichnis unter „Illustrationen und Vorbilder, Architektur“ verzeichnet sind und dass Josef Hoffmann als Entwerfer gleichberechtigt mit der ausführenden Wiener Werkstätte und ihren Handwerkern genannt wurde, was, wie bereits erwähnt, den im Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte festgelegten Idealen entsprach. Das Interesse galt dabei sowohl der architektonischen Gestaltung des Außenbereichs (östlicher Eingang, Westfassade, „Wandel-Bahn“), als auch der Innenarchitektur (Deckenkonstruktion des Speisesaals, Halle), der Ausstattung der Zimmer sowie der Bauplastik von Richard Luksch. Diese sind ebenfalls ohne Kommentar abgebildet und im Inhaltsverzeichnis unter „Illustrationen und Vorbilder, Plastik (Figürliches)“ angeführt. Auch wurde ein Grundriss des ersten Obergeschoßes und des Mittelteils des Erdgeschoßes publiziert. Die KÜcheneinrichtung und der Baderaum des Sanatoriums wurden im selben Jahr außerdem – wieder ohne Kommentar – als „Abbildungen von Innenräumen“ in der Zeitschrift „Innendekoration“ abgebildet (Abb. 171, 202).²⁹⁴

Ausführlicher kommentiert und bekannt gemacht wurde das Sanatorium Purkersdorf in England, wo sich 1906 eine Sonderausgabe der Zeitschrift *The Studio* ganz mit dem *Art-revival in Austria* beschäftigte.²⁹⁵ Die Autoren der im Folgenden zitierten Artikel waren österreichische bzw. in Österreich lebende Kunstkenner: Hugo Haberfeld²⁹⁶ (1875-unbekannt) war Betreiber der Galerie Miethke und Amelia Sarah Levetus²⁹⁷ (1858-1938) war eine in Wien lebende britische Journalistin und Kunsthistorikerin. In Teil B über *Modern plastic work in Austria* wurden Richard Lukschs Reliefs abgebildet und positiv kommentiert²⁹⁸, und in Teil C über österreichische Architektur wird Josef Hoffmann als bedeutendster Schüler von Otto Wagner bezeichnet.²⁹⁹ Neben den Hoffmann-Villen auf der Hohen Warte wird besonders das Sanatorium hervorgehoben, „in which the complex needs of a hydro have been provided for in the most simple, ingenious and agreeable manner“.³⁰⁰ Die Abbildungen zeigen die Innenausstattung und den verglasten Wandelgang im Süden (*Covered*

²⁹³ (Red.) 1906a.

²⁹⁴ (Red.) 1906b.

²⁹⁵ Holme (Hg.) 1906.

²⁹⁶ URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_Haberfeld (22.4.2012).

²⁹⁷ URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Amelia_Sarah_Levetus (22.4.2012).

²⁹⁸ Haberfeld 1906b, S. B vii, Abb. B 3-4.

²⁹⁹ Haberfeld 1906a, S. C vii.

³⁰⁰ Haberfeld 1906a, S. C viii.

pavillon Abb. 204) und erwähnen immer die Wiener Werkstätte explizit als Ausführende. In Teil D über das Kunstgewerbe wird erwartungsgemäß ebenfalls über Purkersdorf berichtet.³⁰¹ Erfrischend und bis ins kleinste Detail durchgestaltet sei das Gebäude, in dem der Lichteinfall in den Räumen optimal berechnet worden sei und kein überflüssiges Ornament – aber auch nicht zu wenig davon – vorhanden sei. Auch Miss Levetus, die Verfasserin, zeigt ein profundes, einfühlsames Verständnis für Hoffmanns Architektur. Die Schönheit sei in den guten Proportionen begründet, und die Funktionalität sei mit struktureller Schönheit verbunden. Dass Hoffmanns künstlerische Intentionen von zeitgenössischen Kritikern so klar verstanden wurden, muss ihm besondere Genugtuung bereitet haben. Denn in einem nach seiner italienischen Studienreise verfassten Artikel über die „volkstümliche Bauweise“ in Capri zeigte er sich beeindruckt über die dortige Architektur, die frei sei von „künstlicher Überhäufung mit schlechten Decorationen“, und äußerte sich – wie schon in Kapitel II.2. zitiert – folgendermaßen lobend über eine Architektur, die sich dem Betrachter ohne Umschweife mitteilen kann: „[der] Baugedanke in seiner glatten Einfachheit [...] spricht für jedermann eine offene, verständige Sprache“.³⁰² Die Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte, die wie erwähnt in den deutschen Publikationen besonders hervorgehoben wurde, wird auch von Miss Levetus anerkennend betont: *„The new Sanatorium Purkersdorf, near Vienna, is a convincing proof of what may be achieved by the united aid of artist and workman working together in harmony for a common cause“*.³⁰³

Interessant ist eine Ausgabe der Zeitschrift „Der Architekt“ von 1912, in der der oben besprochene Entwurf für die Fassade des zweigeschoßigen Vorprojekts sowie ein Grundriss des Erdgeschoßes³⁰⁴ publiziert wurden (Abb. 206). Wie schon bei der Veröffentlichung der Fotografien in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ wurden auch diese Zeichnungen kommentarlos abgebildet, im Inhaltsverzeichnis erschienen sie unter der Rubrik „Tafeln und Textbilder“. Doch offensichtlich galt das Interesse der Redaktion – vielleicht des Herausgebers, des Architekten Otto Schönthal selbst – der in Kapitel II.1. aufgezeigten ambivalenten Fassadengestaltung, aus der die tatsächliche tektonische Struktur des Bauwerks nicht ersichtlich wird und aus der sich nicht eindeutige Figur-Grund-Konfigurationen ergeben. Denn ein weiterer von der Hand Josef Hoffmanns stammender Entwurf, der in derselben Ausgabe veröffentlicht wurde und als „Schlafhaus für Landarbeiter und Ökonomiegebäude“

³⁰¹ Levetus 1906, S. D iv-v.

³⁰² Hoffmann 1897.

³⁰³ Levetus 1906, S. D iv.

³⁰⁴ (Red.) 1912, S.14.

bezeichnet ist, weist in ähnlicher Weise mehrere Lesemöglichkeiten auf (Abb. 205).³⁰⁵ Der durchlaufende Sockel, auf dem die Fenster ganz unvermittelt sitzen, sowie der Umstand, dass diese über die Traufkante hinausragen, verwischt die Grenzen zwischen den Geschoßen und deren Anzahl. Die Fenster sind ein Hybrid zwischen Mansardfenster und gewöhnlichem Fenster. Auch die Gestaltung der drei Eingänge ist höchst eigenwillig: Die Eingangstüre ist jeweils mit einem querovalen Fenster durch einen darüber befindlichen dekorativen Bogen zu einer Einheit zusammengefasst, während der untere Teil mit der Türe und den Stufen, die zum Eingang führen, nicht über dieselbe Breite gezogen wird. Dadurch wirkt dieser Bereich unvollständig, als wäre der untere Teil des querovalen Fensters durch den Sockel verdeckt, was aber nicht den tatsächlichen Verhältnissen entsprechen kann, denn der Sockel befindet sich unter dem Fenster und nicht vor dem Fenster. In Kapitel II.1. wurde ausgeführt, dass das auf einen Grundsatz der Wahrnehmungspsychologie zurückzuführen ist, der besagt, dass beim Betrachter eine Tendenz besteht, in bestimmten Fällen solche nebeneinanderliegende Figuren mit gemeinsamen Umrisslinien als einander überlappend zu betrachten. Denn dann wird das „wahrnehmungsmässige Verlangen, eine Überlagerung zu sehen, unwiderstehlich, denn sie lässt die unvollständige Form vollständig erscheinen“.³⁰⁶ Unwiderstehlich war in diesem Fall auch Hoffmanns Drang zur verspielten Dekoration, wie sie sich in den unterschiedlichen dekorativen Bögen über den Eingängen, den applizierten Elementen zwischen den Fenstern, der Behandlung des Dachfirstes und in der ornamental wirkenden Berankung des Sockels zeigt. Ungefähr in derselben Zeit entwarf Hoffmann ähnlich ambivalente, nicht eindeutig dem Dach oder der Wand zuzuordnende Mansardfenster für das Palais Stoclet in Brüssel (1905-1911, Abb. 203).³⁰⁷ Zwei weitere in derselben Ausgabe von „Der Architekt“ veröffentlichte Entwürfe Hoffmanns sind ebenfalls Beispiele für seine atektonische Architektursprache. Ein Entwurf für eine „Direktorswohnung“³⁰⁸ ist in ähnlicher Weise mit zwischen vertikalen Gliederungselementen instabil und gleitend platzierten Fenstern versehen (Abb. 207), wie sie in Zusammenhang mit Hoffmanns Entwurfsskizze für das zweite Projekt für Purkersdorf besprochen wurden, und in einem „Entwurf für eine Villa“³⁰⁹ wird besonders der Bereich über dem Eingang mit dekorativen lisenen-, gesims- und giebelartigen Elementen, die keine der strukturellen Funktionen haben, die ihnen eigentlich zukämen, derart verunklärt, dass die tatsächlichen Verhältnisse schwer ersichtlich sind (Abb. 208). Der dekorative Reichtum

³⁰⁵ (Red.) 1912, S.9.

³⁰⁶ Arnheim 2000. S. 242-243.

³⁰⁷ Vgl. Witt-Döring 2006, S. 46.

³⁰⁸ (Red.) 1912, S. 14.

³⁰⁹ (Red.) 1912, S. 16.

dieses Entwurfes gehört jedoch schon Hoffmanns nächster Schaffensperiode an, die Eduard Sekler, der Verfasser der großen Hoffmann-Monographie von 1982, treffend überschreibt mit *Reichtum als künstlerische Möglichkeit*³¹⁰ (s.u. Kapitel III.1. Abschnitt Wende und Abkehr).

1904 erschien ein Artikel von Maurice Pillard-Verneuil in der Zeitschrift *Art et décoration*, der zwar noch nichts über das Sanatorium enthalten konnte, dessen Beurteilung von Hoffmanns Villenbauten auf der Hohen Warte jedoch auch im Zusammenhang mit Purkersdorf zitiert werden kann, weil sie die hohe Wertschätzung zum Ausdruck bringt, die Hoffmann auch von französischer Seite wegen seiner innovativen Formsprache entgegengebracht wurde: „*Pour conclure, nous devons hautement féliciter M. Hoffmann de son effort considérable vers le rajeunissement des formes tant architecturales que décoratives. [...] il a su se créer une place brillante au premier rang*“.³¹¹

Abschließend kann man sagen, dass Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf unmittelbar nach seiner Fertigstellung durch die Publikation zahlreicher Abbildungen der Architektur, der Innenausstattung und einiger Grundrisse vor allem im deutschen Sprachraum, aber auch darüber hinaus einem breiten (Fach-) Publikum bekannt gemacht wurde. Aus den positiven Berichten lässt sich folgern, dass es Hoffmann in optimaler Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte gelungen war, mit dem Sanatorium Purkersdorf nicht nur ein funktional auf die Bauaufgabe – in gesellschaftlicher wie medizinischer Hinsicht – optimal abgestimmtes Bauwerk zu schaffen, sondern darin seine ästhetischen und künstlerischen Intentionen so klar zum Ausdruck zu bringen, dass schon die zeitgenössische Kunstkritik erkannte, was Sekler in seiner Monographie folgendermaßen in Worte fasste: „ein Werk, das in Klarheit der Disposition, Folgerichtigkeit der formalen Durcharbeitung und vor allem in der äußersten Einfachheit seiner kubischen Formen für 1904 [...] bahnbrechend war“.³¹²

II.4. Revitalisierung

Aufstockung

Von der Kritik, der Ärzteschaft und dem Publikum begeistert angenommen, blieb das Sanatorium Purkersdorf bis in die zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts erfolgreich. Doch

³¹⁰ Sekler 1982, S. 75-100.

³¹¹ Pillard-Verneuil 1904, S. 69-70.

³¹² Sekler 1982, S. 70.

die mit der Wirtschaftskrise einhergehenden finanziellen Probleme – die gleichermaßen den Betreiber wie auch den zahlungskräftigen Patientenkreis betrafen – machten eine Vergrößerung der Kapazität notwendig, um das Sanatorium weiterhin einigermaßen wirtschaftlich führen zu können.³¹³ Der Auftrag, das Sanatorium zu erweitern, ging jedoch nicht mehr an Josef Hoffmann. Denn schon bei der Abrechnung der Errichtungskosten mit der Wiener Werkstätte war es zwischen Fritz Wärndorfer seitens der Wiener Werkstätte und dem Auftraggeber Victor Zuckerandl zu Differenzen und Gerichtsprozessen wegen massiver Kostenüberschreitungen gekommen, was schließlich auch zur Folge hatte, dass das der Wiener Werkstätte angegliederte Architekturbüro in die Kunstgewerbeschule (heute Universität für angewandte Kunst) am Stubenring übersiedeln musste, wo Josef Hoffmann als Professor für Architektur eigene Atelierräumlichkeiten zur Verfügung standen.³¹⁴ Bei der Verwirklichung seiner künstlerischen Ideale legte Hoffmann stets Wert auf höchste Qualität in der Ausführung und scheute keine Kosten, sodass er auch bei anderen Projekten immer wieder mit Problemen wegen Budgetüberschreitungen zu kämpfen hatte.³¹⁵ In Purkersdorf führte dies dazu, dass Victor Zuckerandl schon für diverse weitere Aufträge nicht mehr Hoffmann, sondern Leopold Bauer (1872-1938) beauftragte.³¹⁶ Bauer errichtete 1907 das japanische Museum als Anbau an das am Hang im Südwesten des Kurhauses gelegene Wohnhaus Victor Zuckerandls und 1908 die im Nordwesten auf dem Areal des Sanatoriums gelegene Paula-Villa in bewusstem stilistischen Kontrast zum Hoffmann-Bau (Abb. 115).³¹⁷ Leopold Bauer war Hoffmanns Schulkollege an der Staatsgewerbeschule in Brunn|Brno gewesen³¹⁸ und folgte später Otto Wagner als Professor an der Akademie der bildenden Künste nach.³¹⁹ Er hatte sich nach anfänglichen Sympathien von der Secessionsbewegung ab- und der traditionellen Bauweise wieder zugewandt, was Hugo Haberfeld schon 1906 konstatieren konnte.³²⁰ Der Tonfall in diesem Artikel – „*Bauer's views have undergone a marked change*“ – lässt darauf schließen, dass Hoffmanns Verhältnis zu Bauer nicht ungetrübt geblieben war, und so ist es durchaus möglich, dass Bauer 1926³²¹, als er von Victor

³¹³ Und zum Folgenden: Kitlitschka 1996, S. 18.

³¹⁴ Hoffmann 2009, S. 30.

³¹⁵ Toman 1996, S. 10.

³¹⁶ Breckner 1996, S. 16.

³¹⁷ Demarle 1985, S. 010. Beide Bauten bestehen noch und stehen unter Denkmalschutz, vgl. das Verzeichnis der Denkmale Niederösterreichs URL: <http://www.bda.at/documents/571380313.pdf> (12.4.2012).

³¹⁸ Toman 1996, S. 7.

³¹⁹ Tabor 1992b, S. 287.

³²⁰ Haberfeld 1906a, S. C viii.

³²¹ Hoffmann spricht in seiner Autobiographie davon, dass der Aufbau zwei Jahre nach der Errichtung des Kurhauses erfolgt sei (Hoffmann 2009, S. 30). Da aber in einer zeitgenössischen Fotografie (Abb.

Zuckerkindl gegen den Willen Hoffmanns beauftragt wurde, das Sanatorium zu vergrößern, bewusst ein drittes Obergeschoß auf den bestehenden Bau setzte, das keinerlei Rücksicht auf Hoffmanns Architektur nahm (Abb. 209-211).³²² Bauer setzte die Eckrisalite der Ostfassade in einem weiteren Geschoß fort. Hoffmanns offene Terrasse wurde überdacht, wofür unschöne Stützen nötig wurden und wobei im oberen Bereich eine Verglasung eingefügt wurde. Über der Terrasse ist das Dach mit sechs Mansardfenstern versehen. Ein Steildach mit flacher Neigung bildet den Abschluss des Gebäudes. Die Konsequenzen dieser Aufstockung für das ästhetische Konzept Hoffmanns waren verheerend. Doch rein praktisch dürfte sie das Überleben des Bauwerks gesichert haben.³²³ Die Erhöhung der Zimmeranzahl ermöglichte einerseits irgendwie den wirtschaftlichen Fortbestand des Sanatoriums und das abschließende Steildach verhinderte andererseits einen Verfall der Bausubstanz. Denn Hoffmanns nach innen geneigtes Flachdach war von Anfang an undicht gewesen, bereits 1909 sind auf einer Fotografie Feuchtigkeitsschäden an den Brüstungsmauern der Terrassen im Westen zu sehen.

Konsequenzen für die künstlerische Konzeption des Gebäudes

Vergleicht man die Ostfassade von Josef Hoffmann mit der nach der Aufstockung durch Leopold Bauer entstandenen Erscheinung des Bauwerks (Abb. 211-212) fällt auf, dass nahezu alles, was den raffinierten ästhetischen und künstlerischen Wert des Bauwerks ausgemacht hatte, zerstört wurde. Gleichzeitig macht der Kontrast zwischen den beiden Ansichten jedoch Hoffmanns geniales Konzept in seiner Konsequenz und Wirkung klarer ersichtlich, sodass es besser beurteilt und verstanden und umso mehr geschätzt werden kann. Im Folgenden sollen daher die markantesten Veränderungen der Fassade in ihrer Auswirkung angesprochen werden, wobei mangels entsprechender Abbildungen lediglich die Ostfassade in ihrer Gesamtheit analysiert werden kann.

Die horizontale Ausrichtung, die weitgehende Beschränkung auf vertikale und horizontale Linien und die harmonische Kombination kubischer Bauvolumina sind verschwunden, die Proportionen verzerrt. Durch das Steildach verliert der Bau seinen mediterranen Charakter,

115) Bauers Paula Villa, die erst 1908 errichtet wurde, und zugleich der Hoffmann Bau noch ohne zusätzliches Stockwerk zu sehen sind, kann es sich nur um einen (Druck-) Fehler handeln. Der Fehler hat sich eingeschlichen bei: Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 18, 24. In der Literatur ist ansonsten nur das Jahr 1926 genannt: Dafert (Red.) 1996, S. 48; Sekler 1982, S. 288; Breckner o.J. (1988), S. 162.

³²² Breckner 1996, S. 16.

³²³ Vgl. auch zum Folgenden Breckner 1996, S. 16.

der Erholung und Neubeginn signalisiert hatte. Ebenso ist die studierte rhythmische Anordnung der Fenster empfindlich gestört durch die Stützen der Terrassenüberdachung, wo noch dazu ein fremdes Element mit der x-förmigen Einteilung der Verglasung irritiert und die Fensterachsen im Mansarddach nicht fortgesetzt werden. Hoffmann hatte die rhythmische Einteilung der Fenstertüren als das einzige dynamische Element im rückspringenden Terrassenbereich vorgesehen, der sanft auf den unteren Geschoßen zu liegen kam. Bauer gestaltete diesen Bereich extrem unruhig, zu den erwähnten Merkmalen – störende Stützen, x-förmige Sprosseneinteilung der Verglasung, versetzte Fensterachsen – kommen noch die unregelmäßig platzierten Kamine, sodass anstelle von Hoffmanns nach oben strebender, bescheidener und unbekümmerter Leichtigkeit, die die psychische Genesung symbolisieren sollte, nun ein aufdringlicher, schwer lastender Bauteil die Fassade bestimmt und nach unten drückt. Die elegante weiße Farbgebung mit blauen Akzenten ist durch eine gelbe, eintönige Färbelung ersetzt (Abb. 209) und die von Hoffmann erdachten Kontraste in der Haptik der Fassadenoberfläche sind durch den einheitlichen, glatten, gelben Putz nivelliert. Hoffmanns Putz hatte sich allerdings als nicht beständig erwiesen und bedurfte einer Erneuerung.³²⁴ Die in Kapitel II.2. beschriebenen Auswirkungen der blau-weißen Kachelbänder als Umrisslinien der Wandflächen auf die ästhetische Wahrnehmung der Struktur des Gebäudes konnten diese natürlich auch nicht mehr entfalten und die Wände sind nicht mehr als selbständige Einheiten erfassbar.

Von der Westfassade konnte lediglich eine spätere Aufnahme gefunden werden, auf der eine weitere Veränderung aus den 1950er Jahren im Bereich der Erdgeschoßfenster zu sehen ist (Abb. 213, 214). Der damalige Eigentümer, der bereits erwähnte „Evangelische Verein für Innere Mission“, ließ die westseitigen Bäderfenster vergrößern und auf der Ostseite die noch vorhandenen Reliefs von Richard Luksch (Abb. 215) sowie auf der Nordseite die Pergola entfernen.³²⁵ Zusammen mit der Errichtung eines hölzernen Windfangs auf der Ostseite (Abb. 215) war damit nun Hoffmanns künstlerisches Konzept endgültig zunichte gemacht worden: Die in Kapitel II.2. beschriebene Spannung, die durch die niedrigen Erdgeschoßfenster der Westfassade entstanden war, wurde neutralisiert, und der starke Akzent des rundbogigen Abschlusses der Glaseinsätze der gartenseitigen Eingangstüre im Osten, der eine ästhetische Markierung und Überleitung ins Innere darstellte, ist hinter der rechteckigen Verglasung des Windfanges nicht mehr zu erkennen (Abb. 209). Denkt man an Leon Battista Albertis (1404-1472) Definition der Schönheit in seinen zu Beginn der zweiten Hälfte des fünfzehnten

³²⁴ Toman 1996, S. 9.

³²⁵ Toman 1996, S. 14.

Jahrhunderts verfassten³²⁶ zehn Büchern *De Re Aedificatoria* – „Doch der Kürze halber möchte ich die Definition geben, daß die Schönheit eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was immer für einer Sache, sei, die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen“³²⁷ – dann war Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf vor der Aufstockung ein wahrhaft schönes Gebäude gewesen.

1930 wurde das Sanatorium in „Sanatorium Westend“ umbenannt.³²⁸ In der Folge kämpften Victor Zuckerkancls Erben mit finanziellen Schwierigkeiten und versuchten mit mäßigem Erfolg den Betrieb zu sanieren. Nach dem zwangsweisen „Verkauf“ (die Verkäufer erhielten wegen angeblicher Überschuldung des Kaufobjektes keinen Kaufpreis) des Sanatoriums an die Kontrollbank und der Vertreibung der Eigentümer auf Grund der Arisierung der Liegenschaft im Jahr 1939 wurde es von Hans Gnad, einem Schilderfabrikanten für seinen Medizin studierenden gleichnamigen Sohn erworben.³²⁹ Zwei Jahre später wurde es umfunktioniert und diente im zweiten Weltkrieg als Lazarett, nach Kriegsende wurde das Sanatorium dann von der russischen Besatzungsmacht requiriert, die Einrichtung wurde großteils zerstört oder geplündert.³³⁰ Im Kunsthandel tauchten danach immer wieder einzelne Möbelstücke aus Purkersdorf auf.³³¹ Nach der Rückstellung der Liegenschaft an die Erben von Victor Zuckerkancl erwarb 1952 der „Evangelische Verein für Innere Mission“ das Areal und baute das Kurhaus zu einem Krankenhaus für Innere Medizin um, wodurch ein Großteil der originalen Innenausstattung und -architektur zerstört wurde.³³² 1975 wurde der Betrieb des Krankenhauses eingestellt, nur die Küche und die Röntgenstation blieben noch in Benützung und die angrenzenden Pavillons sowie die Paula Villa wurden als Altenheim weitergeführt.³³³ Einer der vier Pavillons und das japanische Museum Victor Zuckerkancls wurden verkauft.³³⁴ Nach Wegfall der staatlichen Subventionen für Anstalten unter 200

³²⁶ Alberti | *De Re Aedificatoria*, S. xxxii. Geburts- und Sterbedatum S. 605, FN 4: Genua, 18.2.1404 – Rom, Anfang April 1472.

³²⁷ Alberti | *De Re Aedificatoria*, Sechstes Buch: Über den Schmuck, 2. Kapitel, S. 293.

³²⁸ Breckner 1996, S. 16.

³²⁹ Vgl. dazu ausführlich Peters 2004.

³³⁰ Toman 1996, S. 14.

³³¹ Vgl. Kronsteiner 2009.

³³² Breckner 1996, S. 16.

³³³ Breckner 1996, S. 16.

³³⁴ Demarle 1985, S. 021-022.

Betten wurde der Betrieb 1984 schließlich zur Gänze aufgelassen und das Gebäude dem Verfall preisgegeben.³³⁵

Rekonstruktion des Originalzustands und Revitalisierung

Schon 1982 hatte Sekler den desolaten Zustand des Gebäudes beklagt und schrieb in seiner Hoffmann-Monographie: „Der bauliche Erhaltungszustand ist bedenklich [...]. Man gewinnt den Eindruck, dass nur eine baldige gründliche Sanierung den Fortbestand des denkmalgeschützten Gebäudes gewährleisten könnte“.³³⁶ Das zur Erhaltung verpflichtete Denkmalamt hatte wegen personeller und finanzieller Ressourcenknappheit nur die dringendsten Erhaltungsarbeiten vornehmen können.³³⁷ Den Anfang der Erfolgsgeschichte rund um die Sanierung des Sanatorium Purkersdorf machte Gunter Breckner, der den Originalzustand des Hoffmann-Baus rekonstruierte, sich vehement für eine „Rettung“ des Sanatoriums einsetzte (Abb. 216) und 1986 im Auftrag des Bundesdenkmalamtes eine Proberestaurierung an der Nord-Ost-Ecke des Erdgeschoßes durchführte (Abb. 217).³³⁸ 1991 wurde das Areal vom Augsburger Architekten und Baumeister Walter Klaus erworben.³³⁹ Das Sanatorium stand seit 1952 *ex lege* unter Denkmalschutz, weil es sich im Besitz eines Vereins befand, der einer Religionsgemeinschaft zugehört. Beim Verkauf 1991 wurde die Schutzwürdigkeit geprüft und 1992 mit einem Bescheid bestätigt.³⁴⁰ In enger Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt erfolgte darauf zwischen 1994 und 1996 eine „denkmalpflegerisch mustergültige bauliche Sanierung und Außenrestaurierung des Baudenkmals“.³⁴¹ Das entstellende dritte Obergeschoß von Leopold Bauer wurde dabei abgetragen (Abb. 218) und das Erscheinungsbild des Sanatoriums inklusive der blau-weißen Fliesenbordüren und des hellen, stark strukturierten Patsch-Putzes originalgetreu wiederhergestellt.³⁴² Die Fliesen wurden mit den heute zugelassenen Rohstoffen und unter Verwendung von eigens dafür hergestellten Stempeln nach der Vorlage von Bruchstücken erzeugt, die Breckner durch Grabungen aufgefunden hatte, und die westseitigen

³³⁵ Toman 1996, S. 14.

³³⁶ Sekler 1982, S. 289.

³³⁷ Toman 1996, S. 5.

³³⁸ Breckner 1996, S. 15.

³³⁹ Toman 1996, S. 6.

³⁴⁰ Telefonische Auskunft von Mag. Margit Kohlert, stv. Landeskonservatorin für Niederösterreich, am 10.4.2012.

³⁴¹ Dafert (Red.) 1996, S. 49.

³⁴² Und zum Folgenden Fischl 1996, S. 19-20.

Erdgeschoßfenster wurden nach einem auf der Südseite noch vorhandenen Originalfenster nachgebaut. Die Holzlaternen über dem westlichen Eingang wurden ebenfalls auf Grund von Fotografien rekonstruiert (Abb. 219-220), sodass der ehrwürdige Hoffmann-Bau nach seiner Jahrzehnte währenden Entstellung heute ein höchst zufriedenstellendes äußeres Erscheinungsbild abgibt. Die drei durch den Wandelgang mit dem Kurhaus verbundenen baufälligen Pavillons wurden abgetragen und ein umfangreiches Nutzungskonzept erarbeitet, das aber bis auf eine Randverbauung im Osten³⁴³ nicht realisiert wurde (Abb. 221).³⁴⁴ Zwischen 1997 und 2001 fanden unter der Regie von Paulus Manker im – innen noch immer nicht sanierten – Gebäude mehrere Aufführungen des Theaterstücks *Alma – A Show Biz ans Ende* statt.³⁴⁵

Gegenwärtige Nutzung

2001 erwarb die Buwog (Bauen und Wohnen Gesellschaft mbH) den Hoffmann-Bau, die Paula Villa und die verbliebenen Grundstückflächen in „halbfertigem Zustand“ und unternahm die Innenrenovierung in Absprache mit dem Bundesdenkmalamt, wobei die Entscheidung zugunsten einer kommerziellen Nutzung des zentralen Kurhauses von Josef Hoffmann als Seniorenresidenz fiel.³⁴⁶ Eine Verwendung für kulturelle Zwecke, die ebenfalls im Raum gestanden hatte – etwa für die Kiesler Stiftung oder das Leopold Museum – musste hingegen mangels finanzieller Durchführbarkeit und wohl auch wegen des entlegenen Standortes fallengelassen werden, wäre aber der einstigen Rolle des Sanatoriums als Treffpunkt für Kunst- und Kulturinteressierte gerecht geworden. Der kommerziellen Nutzung als Sanatorium entsprechend wurde vom Denkmalamt eine Sanierung nach neuestem Stand der Technik für die Nassräume, die Patienten- und Behandlungszimmer vorgesehen, während die Eingangsbereiche, die Halle (Vestibül) im Parterre, das Stiegenhaus, der Gangbereich im ersten Stock sowie Speisesaal und Veranda wie auch die gesamte Außenerscheinung als denkmalpflegerisch sensible Bereiche eingestuft wurden, bei denen der Originalzustand wiederherzustellen bzw. beizubehalten war.³⁴⁷ Seitens des Bundesdenkmalamtes waren

³⁴³ Hubmann o.J. (2003), S. 52.

³⁴⁴ Und zum Folgenden: Müller (Red.) 2009, S. 75-76.

³⁴⁵ Das Stück des israelischen Autors Joshua Sobol wurde im Juli und August 2012 im k.k. Telegrafentamt am Wiener Börseplatz wieder aufgeführt. URL: <http://www.wmo.at/alma-a-show-biz-ans-ende-tickets-148937-de.html> (25.7.2012).

³⁴⁶ Dr. Gerhard Schuster im Gespräch mit Maria Rennhofer, Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 40-45.

³⁴⁷ Hubmann o.J. (2003), S. 55.

anlässlich der Außenrenovierung 1996 wichtige Einrichtungsstücke und die originale Treppenhausverglasung sichergestellt und der ursprüngliche Wanddekor restauratorisch befundet worden.³⁴⁸ Breckner hatte schon 1982 feststellen können, dass die Außenfenster und -türen großteils original erhalten waren und sich im Inneren Originaltüren, Bodenfliesen und Wandvertäfelungen noch weitgehend in gutem Zustand befanden,³⁴⁹ sodass durch die Innenrenovierung der oben genannten denkmalpflegerisch relevanten Bereiche weitgehend der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt werden konnte. Heute präsentiert sich das Sanatorium äußerlich in altem Glanz, und auch im Inneren kann man noch den Zauber der Entstehungszeit erahnen. Schwierig gestaltete sich die Rekonstruktion der Inneneinrichtung. Die wenigen noch vorhandenen Originalmöbelstücke wurden restauriert und in die Innenausstattung integriert.³⁵⁰ Mehrere Traditionsunternehmen beteiligten sich, um teilweise nach Originalentwürfen der Wiener Werkstätte Textilien (Backhausen interior textiles GmbH³⁵¹), Beleuchtungskörper (Woka Lamps Vienna) und Sitzmöbel (Wittmann Möbelwerkstätten GmbH) nachzubilden.³⁵² Dass das fragile, filigrane Mobiliar der Wiener Werkstätte einer gewöhnlichen Möblierung weichen musste, dass dadurch insbesondere der große Speisesaal seine beeindruckende Grandeur weitgehend eingebüßt hat, dass gutgemeinte Perserteppiche und Klimt-Posters in der Eingangshalle die pristine ästhetische Konzeption Hoffmanns empfindlich beeinträchtigen (Abb. 127-128), dass das Areal weitgehend verbaut wurde und dass das Sanatorium Purkersdorf nicht mehr kulturelles Zentrum sein kann, ist wohl der Preis, der dafür zu zahlen war, dass die Bewirtschaftung und der Erhalt des Sanatoriums in einer annähernd seiner ursprünglichen Funktion entsprechenden Weise nachhaltig gesichert werden konnte. Führt man sich den Zustand vor Augen, in dem sich das Sanatorium vor der Revitalisierung befunden hatte, kann diese in Summe durchaus als Erfolg gewertet werden.³⁵³

³⁴⁸ Kitlitschka 1996, S. 18. Werner Kitlitschka war damals Landeskonservator für Niederösterreich im Bundesdenkmalamt.

³⁴⁹ Breckner 1982, o.S. Kapitel 1.4.: Technischer Bericht und bestehende Nutzung.

³⁵⁰ Hubmann o.J. (2003), S. 55.

³⁵¹ Im „Wiener Werkstätte Museum“ der Firma Backhausen befinden sich noch zahlreiche Originalentwürfe der Wiener Werkstätte. URL: <http://www.backhausen.com/index.php?m=museum> (12.4.2012).

³⁵² Sternthal o.J. (2003).

³⁵³ Ähnlich kompromissbereit beurteilt Franziska Leeb die Revitalisierung. „Trotz dieses Wermutstropfens: Gut, dass gerettet wurde, was zu retten war“. Vgl. Leeb 2003. Kritisch sieht hingegen Gabriele Reiterer das Projekt: „Nun aber ist [das Sanatorium Purkersdorf] architektonisch heruntergewirtschaftet worden und geht als misslungenes Revitalisierungs-projekt in die Annalen ein“. Vgl. Reiterer 2003.

Von der Buwog wurden noch zwei Zubauten in den Jahren 2003 und 2009 errichtet, die die Seniorenpflegeresidenz im Hoffmann-Bau erweitern und ergänzen.³⁵⁴ Der denkmalgeschützte Wandelgang verbindet diese Gebäude nach wie vor, wurde jedoch durch ein Café erweitert, was seinen Charakter entscheidend und wenig vorteilhaft verändert. Der Park östlich des Hoffmann-Baus wurde wiederhergestellt.³⁵⁵ Wohnbauten wurden auf dem übrigen Areal errichtet, lediglich ein nordöstlich des Sanatoriums gelegenes Grundstück blieb – trotz gegenteiliger Pläne seitens der Buwog³⁵⁶ – unverbaut, was erfreulicherweise dem anreisenden Besucher den freien Blick von der Wiener Straße auf das Sanatorium erhält. Die Seniorenpflegeresidenz HoffmannPark konnte 2003 eröffnet werden und wird bis heute von der KräuterGarten-Gruppe, einem privaten Pflegeheimbetreiber, geführt.³⁵⁷

2009 erwarb die IMMAC Holding AG die Immobilie von der Buwog: „Die IMMAC fühlt sich dem historischen Erbe des Hoffmann-Bauwerks verbunden und wird gemeinsam mit der Betreibergesellschaft die architektonische und konzeptionelle Tradition des Hauses engagiert bewahren“.³⁵⁸ Es bleibt also zu hoffen, dass Hoffmanns großartiges Gebäude, das nach jahrzehntelanger Vernachlässigung einer insgesamt unter den gegebenen Umständen als äußerst positiv zu wertenden Revitalisierung unterzogen wurde, auch künftigen Generationen so gut wie möglich erhalten bleibt.

³⁵⁴ Müller (Red.) 2009, S. 76.

³⁵⁵ Rainer o.J. (2003), S.57.

³⁵⁶ Dr. Gerhard Schuster im Gespräch mit Maria Rennhofer, Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 43.

³⁵⁷ Müller (Red.) 2009, S. 92.

³⁵⁸ Vorwort von Thomas Roth, Vorstandsvorsitzender der IMMAC Holding AG in: Müller (Red.) 2009, S.16.

III. DER KONTEXT

III.1. Werkzusammenhang

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln die formal-ästhetischen Besonderheiten von Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf und deren konzeptuelle Grundlagen herausgearbeitet wurden, wird das Gebäude im Folgenden im Werkzusammenhang betrachtet werden. Es wird diskutiert werden, inwiefern es sich dabei stilistisch gegenüber Hoffmanns Bauten aus anderen Werkphasen um ein absolutes Novum und in der entsprechenden Periode um einen Höhepunkt handelt. Auch soll untersucht werden, ob schon in früheren Arbeiten einzelne Elemente dieser neuen Formensprache zu finden sind und wo dafür möglicherweise die Wurzeln liegen, sowie ob und in welcher Form Hoffmann diese Elemente in späteren Bauten wieder anwendet. Wichtig sind in diesem Zusammenhang auch Hoffmanns italienische Reise und seine dort gewonnenen Eindrücke, zu denen er sich auch schriftlich geäußert hat. Hoffmanns weitere Entwicklung, seine Abkehr von der streng puristisch-geometrischen Formensprache des Sanatoriums und seine Rückkehr dazu in späteren Werken sollen ebenfalls zur Sprache kommen, wobei versucht werden wird, Gründe für den jeweiligen Stilmodus bzw. Stilwandel anzugeben. Wie das Sanatorium Purkersdorf im Lichte der europäischen Architekturentwicklung in der Periode um 1900 zu bewerten ist und welche – über die oben genannten hinausgehenden – Einflüsse auf Hoffmann gewirkt bzw. von ihm ausgeübt wurden, ist Gegenstand von Kapitel III.2.

Anklänge

Nach dem Besuch der k.k. deutschen Staatsgewerbeschule in Brünn (heute: Technische Universität Brünn, Fakultät für Architektur³⁵⁹), die damals die beste Ausbildungsstätte für Architekten in der Monarchie war³⁶⁰, und einem einjährigen Praktikum am Militärbauamt in Würzburg, begann Hoffmann 1892 sein Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien.³⁶¹ Von 1892-1894 studierte er bei Carl von Hasenauer (1833-1894), der von 1884-1894 Professor an der dortigen „Specialschule für Architektur“ war, aber durch seine umfangreiche Bautätigkeit im Rahmen der Neugestaltung der Wiener Ringstraße, wo er am Bau des

³⁵⁹ Hoffmann 2009, S. 40, FN 9.

³⁶⁰ Tabor 1992a, S. 263.

³⁶¹ Und zum Folgenden: Hoffmann 2009, S. 19.

Burgtheaters, der kaiserlichen Hofmuseen und der Neuen Burg beteiligt war, dermaßen in Anspruch genommen wurde, dass seine Schüler im Wesentlichen sich „selbst überlassen“ waren. Der unbefriedigte Schaffensdrang einiger junger Künstler an der Akademie führte dazu, dass sich einige von ihnen, darunter Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich und Kolo Moser, zum „Siebenerclub“ zusammenfanden, der „nach Neugestaltung auf allen Gebieten suchte“ und sich erst auflöste, als ab 1897 seine führenden Mitglieder Hoffmann und Moser ihr Interesse und ihre Energie der Gründung und in der Folge ihrer Tätigkeit im Rahmen der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession“ widmeten.³⁶² Erst mit der Berufung Otto Wagners gelangte eine „starke Persönlichkeit“ an die Wiener Akademie am Schillerplatz, der als Lehrer die „legendäre Wagnerschule“ heranzog, zu der neben Hoffmann auch Olbrich und Josef Plečnik (1872-1857) gehörten, und dem Hoffmann zeit seines Lebens größte Achtung entgegenbrachte. In seiner Gedenkrede am Grab Otto Wagners sprach dies Hoffmann besonders eindrücklich aus: „Wir, die das Glück hatten, an seiner Seite zu stehen, die in ihm den verehrten Meister und Wegweiser, oft auch Freund schätzten, danken ihm vor allem für alle anregenden und weckenden Kräfte. Er hat es verstanden, uns zu ermutigen und unsere Hoffnung zu stützen. Alle schlummernden Fähigkeiten freudig hervor zuholen, zu fördern und zu führen war ihm gegeben. Er war eben ein großer und bedeutender Lehrer. Wir seine Jünger Mitarbeiter und engeren Freunde gedenken seiner ehrfurchtsvoll und neigen uns vor seiner unsterblichen Größe“.³⁶³ Wagners Lehrprogramm sah im ersten Jahr den Entwurf eines Zinshauses vor, im zweiten den eines öffentlichen Gebäudes und im dritten „die Lösung einer Aufgabe, welche im Leben wohl nie an [seine Schüler] herantreten wird“.³⁶⁴ Diese von den Schülern nach eigenem Gutdünken zu wählende „exotische Aufgabe“ sollte bewusst weitgehend praxisfremd sein und dazu dienen, „den göttlichen Funken der Phantasie, der in Ihnen glimmen soll, zur leuchtenden Flamme anzufachen“. Hoffmann wählte für seine Abschlussarbeit das Projekt eines internationalen Kongresspalastes auf einer Friedensinsel (Abb. 222-223), das er unter das Motto *Forum Orbis, insula pacis* stellte, und das „die Idee einer Vereinigung vieler Völker auf sozialer Grundlage, gleichsam die letzte Instanz alles menschlichen Rechtsgefühls, baulich verkörpern“ sollte.³⁶⁵ Das Entwurfsprojekt fügt sich sowohl konzeptuell als auch stilistisch in seine Zeit, denn sein Grundgedanke war Ende des 19. Jahrhunderts hochaktuell – 1905 begann tatsächlich die Planung für den Friedenspalast in

³⁶² Und zum Folgenden: Hoffmann 2009, S. 20.

³⁶³ Gedenkrede am Grab Otto Wagners, gehalten am 11. April 1928, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 494.

³⁶⁴ Und zum Folgenden: Otto Wagners Lehrprogramm zit. n. Sekler 1982, S. 13.

³⁶⁵ Sekler 1982, S. 13 und WV 2, S. 249.

Den Haag –, und der Stil von Hoffmanns Abschlussarbeit war noch ganz dem damals vorherrschenden Historismus der Ringstraßenzeit verpflichtet.³⁶⁶ Mit dieser Arbeit, die im Abschlusszeugnis als Meisterwerk bezeichnet wurde, gewann Hoffmann 1895 den sog. Rompreis, ein Stipendium für Absolventen der Akademie, das es ihm ermöglichte, ein Jahr in Italien zu Studienzwecken zu verbringen. Hoffmann, der seine Reise im Herbst 1895 in Norditalien begann und dann in Rom im Palazzo Venezia – damals Sitz der österreichischen Gesandtschaft beim Heiligen Stuhl – wohnte, spricht in seiner Autobiographie von „überwältigenden, übermächtigen Eindrücken“ und von der „niederschmetternden Wirkung“ der antiken Baudenkmäler.³⁶⁷ Hoffmanns Lehrer Otto Wagner hatte bis in die 1890er Jahre einen historisierenden Ringstraßen-Stil gepflegt, sich jedoch in der Folge vom Historismus ab- und der Erneuerung der Kunst zugewendet.³⁶⁸ „Dinge, welche modernen Anschauungen entsprossen sind, stimmen vollkommen zu unserer Erscheinung; nach alten Vorbildern kopiertes und imitiertes nie“ schrieb er in seiner programmatischen Schrift über die *Baukunst unserer Zeit*, wie Wagner die vierte Auflage seines 1895 erschienenen Werkes über *Moderne Architektur* neu betitelte.³⁶⁹ Diesen seinen Lehrer, der ihn davor bewahrt hatte, „einer blinden Stilnachahmung zum Opfer zu fallen“, und vermutlich auch dessen Motto *Artis sola domina necessitas* im Sinne habend richtete Hoffmann sein Interesse auch auf die einfache ländliche Architektur Italiens, die seinem „Bestreben, dem Zweck und Material gerecht zu formen, viel mehr zu sagen hatte“ als die Monumentalarchitektur.³⁷⁰ Von den ca. 200 überlieferten Skizzen, die auf Hoffmanns Italienreise entstanden, sind ungefähr ein Drittel dieser anonymen Volksarchitektur, städtebaulichen Ansichten und Gärten gewidmet.³⁷¹ Die Skizzen verraten ein starkes Interesse an geraden Linien, an glatten Fassaden ohne plastischen Bauschmuck oder klassische Architekturelemente sowie an einfachen geometrischen Formen wie Rechteck, Dreieck oder Kreissegment und eine intensive Beschäftigung mit der Kombination von dicht aneinandergerückten kubischen Bauvolumina (Abb. 224-226). Insgesamt kann man sagen, dass Hoffmann in seinen Skizzenbüchern zahlreiche Motive festgehalten hat, die Merkmale aufweisen, die später auch für das Sanatorium in Purkersdorf kennzeichnend sind. In einer Zeichnung einer ländlichen Bautengruppe abstrahiert er völlig von allen architektonischen Details, ersetzt sie durch horizontale oder vertikale Schraffuren und

³⁶⁶ Und zum Folgenden: Sekler 1982, S. 13.

³⁶⁷ Hoffmann 2009, S. 20-21.

³⁶⁸ Hoffmann 2009, S. 43, FN 18.

³⁶⁹ Wagner 1979 (1914), S. 36. Im Vorwort zur vierten Auflage von 1914, ebenda S. 3-4, nennt Wagner das Buch von Herrmann Muthesius mit dem Titel *Baukunst, nicht Stilarchitektur* als Grund dafür.

³⁷⁰ Hoffmann 2009, S. 21.

³⁷¹ Sekler 1982, S. 18. Zu den italienischen Reiseskizzen vgl. auch Sekler 1972a.

konzentriert sich ausschließlich auf die räumliche Struktur. Nur drei Fensteröffnungen sowie einzelne Landschaftselemente sind angedeutet, können aber den überwiegend abstrakten Charakter der Komposition nicht aufheben (Abb. 227). Weiter unten wird im Zusammenhang mit Hoffmanns bereits erwähnten Supraportenreliefs (Kapitel II.2.) für die Beethoven-Ausstellung in der Secession 1902 auf diese Zeichnung näher eingegangen werden. Es ist durchaus anzunehmen, dass die italienischen Eindrücke Hoffmanns Gestaltung des Purkersdorfer Sanatoriums mit seinen glatten Wänden, geraden Linien und kubischen Formen beeinflusst haben, und es war auch der Bezug zu Italien dem damaligen Betrachter augenfällig. Ludwig Hevesi hatte wie erwähnt in seiner ersten längeren Stellungnahme über das Gebäude jene „Vornehmheit der Verhältnisse, wie sie einem öfter südlich als nördlich der Alpen auffällt“ bemerkt.³⁷² Auf einem der Blätter hat Hoffmann direkt neben der Skizze einer Ansicht von Pozzuoli eine am Hang gelegene Villa entworfen (Abb. 228), was belegt, wie anregend und inspirierend diese Architektur für sein eigenes Schaffen war. In dem bereits erwähnten, 1895 veröffentlichten Artikel über die Architektur der österreichischen Riviera (Kapitel II.1.) publizierte Hoffmann eine Skizze zu einer Villa, die von mediterranen Motiven inspiriert ist³⁷³ und ein Interesse für ein flaches, weit auskragendes Dach, helle, glatte Wände, klar definierte und harmonisch kombinierte kubische Bauvolumina sowie einfache geometrische Formen wie Rechteck und Kreissegment verrät (Abb. 229), allesamt Elemente, die auch für das Sanatorium kennzeichnend sind. 1910 entwarf Hoffmann für Heinrich Böhrer einen Gartenpavillon in Baden bei Wien, der ein Beispiel für einen direkten Bezug eines seiner Gebäude zu den italienischen Skizzen sein könnte. Denn 1897, ein Jahr nach seiner Rückkehr nach Wien, veröffentlichte Hoffmann in der Zeitschrift „Der Architekt“ einen kurzen Artikel mit dem Titel *Architektonisches von der Insel Capri* über „malerische Architekturempfindungen“, in dem er seine Eindrücke von der dortigen Architektur zusammenfasste und mit einigen seiner Skizzen illustrierte.³⁷⁴ Eine dieser Skizzen (Abb. 230) zeigt ein flaches, rechteckiges Gebäude, zu dem eine Treppe führt und auf dem sich vermutlich eine Terrasse befindet, ein Motiv, das starke Ähnlichkeit mit Hoffmanns für Heinrich Böhrer entworfenen Gartenpavillon zeigt (Abb. 231), bei dem eine geradläufige Treppe zu einer Terrasse im Erdgeschoß und auf eine Dachterrasse führt.³⁷⁵ Bemerkenswerte Parallelen zum Sanatorium Purkersdorf finden sich insbesondere auch im Text des erwähnten Artikels, in dem Hoffmann seine Bewunderung für die „reine volksthümliche Bauweise“ in

³⁷² Hevesi 1909a, S. 214.

³⁷³ Hoffmann 1895, S. 37. Vgl. auch Sekler 1982, WV 4, S. 249.

³⁷⁴ Hoffmann 1897. Sämtliche folgende Zitate stammen aus diesem (eine Seite umfassenden) Aufsatz.

³⁷⁵ Sekler 1982, WV 138, S. 337.

Capri zum Ausdruck bringt. Die „anspruchslöse naturgemäße Bauart“ der Insel erwähnt er ausdrücklich auch in seiner Autobiographie.³⁷⁶ Hält man sich das Sanatorium vor Augen, so lesen sich manche seiner Bemerkungen wie eine programmatische Ankündigung des Bauwerks in Purkersdorf. Beispielsweise wenn er von der glatten Einfachheit der Architektur und ihrer für jedermann verständlichen, offenen Sprache schwärmt oder von den blendend weißen Wänden, einer Pergola und der lichten Farbe und einfachen Silhouette der Gebäude spricht, die sich „deutlich vom blauen Himmel oder dunklen Hintergrunde der Berge“ abheben. Hoffmann betont, ganz entsprechend seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem Historismus, dessen geistlosen Stilkopien und den „hindernden Schranken veralteter Stilduselei“, dass er Capris Architektur nicht beschreibt, damit sie nachgeahmt werde, sondern als Anregung, einfache und „brauchbare“, „dem Individuum angepasste“ moderne Landhäuser zu entwerfen. Auch seine Forderung nach sparsamer Anwendung von Bauplastik bei solchen Landhäusern, „aber dafür von wirklicher Künstlerhand“ statt „lächerlichen Cementgussornamenten“, seine Ablehnung von „Schweizer- und Giebelhausarchitektur“, seine Aufmerksamkeit gegenüber der Einbettung in die Landschaft, mit der die „einfachen geraden oder decent gekrümmten Linien“ der Bauten „glücklich contrastieren“ sollen, sind in Purkersdorf mit den Plastiken und Reliefs von Richard Luksch, dem flachen Dach sowie dem sorgfältig geplanten Garten verwirklicht worden. Hoffmann plädiert für eine Beschränkung der Malerei auf die Innenräume und spricht anschließend die Hoffnung aus, dass „auch bei uns einmal die Stunde schlagen [wird], wo man die Tapete, die Deckenmalerei, wie die Möbel und Nutzgegenstände nicht beim Händler, sondern beim Künstler bestellen wird“. Mit dem Auftrag, in Zusammenarbeit mit der von ihm mitbegründeten Wiener Werkstätte für Victor Zuckermandl das Sanatorium in Purkersdorf zu errichten und dessen gesamte Innenausstattung zu gestalten, sollte Hoffmann die Gelegenheit, ein solches Gesamtkunstwerk tatsächlich zu realisieren, in nicht allzu weiter Ferne erhalten. Die klar definierten Bauteile ohne plastischen Bauschmuck, die geraden Linien, glatten Flächen, hellen Farben und einfachen Formen, die die Architektur des Sanatoriums von Josef Hoffmann prägen, konnte dieser guten Gewissens von Vorbildern aus den anonymen Bauten Italiens übernehmen, ohne sich den Vorwurf des unkritischen Nachahmens gefallen lassen zu müssen, weil sie einerseits von ihm sehr individuell neu interpretiert wurden und weil sie andererseits in praktischer wie inhaltlicher Hinsicht ideal zum medizinisch-hygienischen Charakter des Gebäudes passten und das mediterrane Flair dem Besucher aus Wien Erholung, Neubeginn und Unterbrechung des (das Nervenleiden vermutlich verursachenden) Alltags vermitteln konnte.

³⁷⁶ Hoffmann 2009, S. 21.

Kontrast

Nach Wien zurückgekehrt konnte sich Hoffmann für kurze Zeit allerdings nicht dem Einfluss des kurvilinearen, von floralen Motiven geprägten Jugendstils entziehen, wie er in Westeuropa, insbesondere in Belgien und Frankreich, in Mode gekommen war,³⁷⁷ bevor er die Chance ergreifen konnte, seine in Italien gewonnenen Eindrücke und Ideen in Purkersdorf einfließen zu lassen. Zunächst fand er Beschäftigung im Atelier Otto Wagners, der 1894 den Auftrag zur Errichtung der Wiener Stadtbahn erhalten hatte, den er in technischer wie künstlerischer Hinsicht so hervorragend erfüllen konnte, dass die Stadtbahn und ihre Stationsbauten im Wesentlichen heute noch funktionstüchtig sind.³⁷⁸ Hoffmann arbeitete unter anderem an der Station „Lobkowitz Brücke“ (Meidlinger Hauptstraße) und an der „Gumpendorfer Brückenanlage mit dem Granitobelisken“.³⁷⁹ Am 3. April 1897 erfolgte dann die schon erwähnte Gründung der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession“ in Abspaltung vom Künstlerhaus und seinen konservativen, noch ganz im Historismus verhafteten Künstlern.³⁸⁰ Erster Präsident der Secession wurde Gustav Klimt, und Josef Maria Olbrich war der Architekt des neuen Secessionsgebäudes am Karlsplatz, das schon am 29. Oktober 1898 fertiggestellt³⁸¹ wurde und in dem am 21. November 1898 die erste Ausstellung (zweite der Secession insgesamt) stattfinden konnte.³⁸² Ludwig Hevesi sah im neuen Secessionsgebäude einen Rückgriff auf primitive Baustile, auf einfache und ursprüngliche Formen des Bauens: „Die Formen ergeben sich naturgemäß – wie schon den Baumeistern der Urzeit – aus den einfachen Bedingungen des Tragens und Ruhens, der Raumgestaltung und der Raumdeckung“.³⁸³ Hoffmann war zu dem Zeitpunkt mit Olbrich stilistisch ganz auf einer Linie, wie sein Wettbewerbsentwurf für einen Ausstellungspavillon der Stadt Wien (Abb. 232) für die Jubiläumsausstellung 1898 belegt. Er weist ähnliche, in quadratische Formen eingeschriebene stilisierte Baumkronen auf, wie sie auch am Secessionsgebäude zu finden sind (Abb. 233).³⁸⁴ Solche stilisierte Pflanzenmotive verwendete Hoffmann in der Zeit öfters,

³⁷⁷ Einige wichtige Vertreter seien ohne Kommentar nur namentlich genannt: Aubrey Beardsley (1872-1898) in England, Victor Horta (1861-1947) und Henry van de Velde (1863-1957) in Belgien, Hector Guimard (1867-1942) in Frankreich, Otto Eckmann (1865-1902) und Hermann Obrist (1863-1927) in Deutschland, Antoni Gaudí (1852-1926) in Barcelona. Vgl. Pevsner 2002, S. 82-109.

³⁷⁸ Hoffmann 2009, S. 44, FN 22.

³⁷⁹ Sekler 1982, S. 24.

³⁸⁰ Hoffmann 2009, S. 46, FN 25.

³⁸¹ URL: http://www.secession.at/vermittlung/pdf/architektur_secession.pdf (16.4.2012).

³⁸² Hoffmann entwarf dafür das Redaktionszimmer: Sekler 1982, WV 16, S. 253.

³⁸³ Hevesi 1984 (1906), S. 65. Beitrag vom 11.11.98 über: *Das Haus der Sezession* (S. 63-68).

³⁸⁴ Und zum Folgenden vgl. Sekler 1982, S. 25.

in einer Perspektivstudie aus 1898 mit dem Titel *Saal der Erkenntnis* sind die Kapitelle solchermaßen geformt (Abb. 234).

Im Folgenden sollen einige Beispiele aus Hoffmans gekurvt-secessionistischer Phase um die Jahrhundertwende den diametralen Gegensatz veranschaulichen, der zwischen dieser und der darauffolgenden geometrisch-puristischen Periode liegt, in die auch das Sanatorium Purkersdorf fällt.³⁸⁵ Hoffmann veröffentlichte 1898 drei nicht ausgeführte „Studien zur decorativen Ausgestaltung eines Hauseingangs“ in der Zeitschrift *Ver Sacrum* (Abb. 235-237), deren Unterschied zum Sanatorium nicht größer sein könnte.³⁸⁶ Wo in Purkersdorf Fläche sein wird, ist hier bauschendes Volumen, wo gerade Linien sein werden, sind hier Kurven, und das Quadrat wird die floralen Motive als Ornament ersetzen. Wie auch später gibt in einem der Entwürfe eine menschliche Figur den Maßstab an. Die Innenraumgestaltung der Stadtniederlage der Seifen- und Kerzenfabrik „Apollo“ in Wien, Am Hof 3 (Abb. 238), die Hoffmann 1899 ausführte, ist ebenfalls von kurvilinearen und pflanzlichen Motiven geprägt.³⁸⁷ Hier sind die dekorativen hölzernen Dreiviertelkreisbögen, die das Motiv des gleichfalls von Hoffmann gestalteten Eingangsportals (Abb. 239) wiederholen, an der Decke verdoppelt und werden bis zum Fußboden geführt. Schon in diesem frühen Werk manifestiert sich Hoffmanns Vorliebe für mehrfach lesbare architektonische Details: Eine mit vegetabilen Ornamenten versehene Konsole markiert den Punkt, ab dem diese Schwibbögen gleichzeitig auch die Zargen von Regalschränken werden. Die filigranen Bögen sind ihrer tektonischen Funktion beraubt, entfalten aber eine eindruckliche Dynamik, indem sie scheinbar den soliden Stützpfeiler im Zentrum des Raumes durchstoßen. Im selben Jahr 1899 adaptierte Hoffmann ein bestehendes Bauernhaus, das Landhaus „Bergerhöhe“ bei Hohenberg in Niederösterreich, für Paul Wittgenstein, den Direktor des Eisenwerkes von St. Ägyd.³⁸⁸ Auch hier verwendet Hoffmann das Motiv des großen hölzernen Bogens (Abb. 240), und auch hier haben die Bögen mehrfache Funktion: Sie sind gleichzeitig Teil der Wandvertäfelung, Fensterumrahmung und Seitenteil der Fensterbänke. Die Bogenlaibung des den Wohn- mit dem Schlafräum verbindenden flachen Korbbogens (Abb. 241) ist mit Etageren verbaut, deren Seitenteile im unteren Bereich in die Wandvertäfelung übergehen und deren oberer Teil in einen Stängel und ein stilisiertes Pflanzenornament verläuft, der zur Schablonenmalerei der Wanddekoration überleitet. Das Motiv des Dreiviertelkreisbogens, die stilisierten floralen Ornamente und das Verschmelzen der eingebauten Möbel mit aufsteigenden Holzstreben

³⁸⁵ Bezeichnungen der Werkphasen von: Sekler 1982, S. 31 bzw. S. 40.

³⁸⁶ *Ver Sacrum* I (1898)|7| S. 14.

³⁸⁷ Und zum Folgenden Sekler 1982, S. 32-33 und WV 31, S. 258.

³⁸⁸ Sekler 1982, S. 33-34 und WV 32, S. 258-260.

übernahm Hoffmann aus dem westeuropäischen Art Nouveau, von dem er durch zahlreiche Artikel in Zeitschriften Kenntnis haben konnte.³⁸⁹ Sein Lehrer an der Akademie, Otto Wagner, empfahl seinen Studenten das Studium dieser modernen Architektur in Paris, überliefert ist die Äußerung gegenüber einem seiner Studenten, der ihm eine geplante Reise nach Italien ankündigte: „Schauen’s Ihnen den alten Dreck nicht so lange an, fahren’s lieber nach Paris und schauen Sie sich dort um“.³⁹⁰ Die Idee der Fensterbänke könnte aus England stammen³⁹¹, dessen Interesse für das Kunstgewerbe Hoffmann in seinem erwähnten Artikel über die Architektur in Capri lobend hervorgehoben hatte.³⁹² Ein weiterer Höhepunkt in Hoffmanns kurvilineareren Phase ist seine Gestaltung des Saales der Wiener Kunstgewerbeschule bei der Weltausstellung in Paris 1900 (Abb. 242), bei der die formalen Hauptmerkmale dieser Periode erneut zur Anwendung kamen: Auch in diesem Fall prägen große Bögen, geschwungene Linien, üppiges Wanddekor und stilisierte Pflanzendarstellungen die Erscheinung des Raumes. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass Hoffmann auf eine aufdringliche Raumgestaltung verzichtete und zu geraden Linien und schlichten Wandleisten griff, wenn es darum ging, Bilder seiner österreichischen Künstlerkollegen in Szene zu setzen. Der von ihm gestaltete Raum österreichischer Malerei auf derselben Weltausstellung in Paris im Grand Palais (Abb. 243) bildet einen schlichten und neutralen Rahmen für die ausgestellten Bilder. Es zeigt sich hier nicht nur Hoffmanns schon erwähntes Talent (Kapitel II.2. Abschnitt Josef Hoffmanns Maßstablosigkeit) zum kongenialen Ausstellungsmacher, sondern auch, dass er nicht nur einen Stilmodus zur Verfügung hatte und den jeweils bestgeeigneten für die jeweilige Aufgabe wählte.

Die neue Ornamentik, die bald als secessionistischer Stil bezeichnet wurde, entsprang dem Wunsch, die eklektischen, inhaltlich hohlen Stilkopien des Historismus durch eine ausschließlich der Gegenwart eigene ästhetische Ausdrucksform zu ersetzen, wie es paradigmatisch im bereits erwähnten Wahlspruch der Secession (Kapitel II.2.) formuliert ist: „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“.³⁹³ Mit der Erhebung dieses nach Unabhängigkeit und Selbständigkeit strebenden jungen ästhetischen Vokabulars zum „Stil“ ging allerdings die Gefahr einher, dass es seinerseits durch unreflektiertes Nachahmen

³⁸⁹ Vgl. Sekler 1982 S. 27.

³⁹⁰ Zit. n. Sekler 1982, S. 17.

³⁹¹ Sekler 1982 S. 34.

³⁹² Hoffmann 1897, S. 13: „[...] wir sollten Englands Interesse für Kunstgewerbe und also Kunst im allgemeinen erkennen und auch bei uns wachzurufen suchen, aber unsere Kunstformen immer und immer wieder in unserem eigenen Wesen zu suchen trachten und endlich die hindernden Schranken veralteter Stilduselei kräftig von uns stoßen“.

³⁹³ Hevesi 1984 (1906), S. VII.

verfälscht und ohne jegliche künstlerische Kreativität und ohne ständige Erneuerung einfach kopiert würde, was auch geschah. 1904 beklagte Berta Zuckermandl diesbezüglich. „Wir haben schon die Manie der gefälschten alten Stile durchmachen müssen; wir erleben die traurigsten Missverständnisse einer gefälschten Moderne [...]“.³⁹⁴ Betrachtet man beispielsweise die Werbeeinschaltungen in der Zeitschrift *Ver Sacrum*, der offiziellen Zeitschrift der Secession³⁹⁵, aus dem ersten Jahrgang 1898 (Abb. 244) und vergleicht sie mit jenen aus dem dritten Jahrgang von 1900 (Abb. 245), wird deutlich, wie sehr die neue Formensprache in die Gebrauchsgraphik Eingang gefunden und ihre künstlerische Qualität eingebüßt hatte. Ludwig Hevesi war vermutlich aus diesem Grund so vehement dagegen, von einem „secessionistischen Stil“ zu sprechen: „Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass es einen secessionistischen Stil nicht gibt. Es wird auch keiner angestrebt, denn es kann keinen geben. Man hat sich ja nicht von der Schablone befreit, um eine andere vorzuschreiben. Selbst ist der Mann, selbst ist der Künstler“.³⁹⁶ An derselben Stelle beklagte er auch, dass sich eine „ganz unleidliche falsche Secession“ breit gemacht habe, wo es „von ‚Gefühlslinien‘ ohne Gefühl, von Kurven ohne Warum, von schlanken Stengeln ohne Anmut und dichten Laubkronen ohne lebendigen Flimmer“ wimmle. Schon 1899 hatte Hermann Bahr vor einer falschen Secession gewarnt, von der sich die „echte, die wahre“ lossagen müsse.³⁹⁷ In dieselbe Kerbe schlug Berta Zuckermandl, wenn sie 1901 im Zusammenhang mit dem österreichischen Kunstgewerbe von „falscher Secession“ sprach³⁹⁸ und 1907 gar behauptete, „secessionistisch“ sei der „Inbegriff des Unechten und Falschen“ geworden, ein „Schimpfwort *par excellence*“.³⁹⁹ Es ist schon betont worden, dass die beiden zitierten Kritiker Hevesi und Zuckermandl mit außerordentlich feinfühleriger Beobachtungsgabe die Geschehnisse in Wien um 1900 wahrnahmen, und so verwundert es nicht, dass sich Josef Hoffmann von der „Manie, die für einige Jahre die meisten Länder des Kontinents überschwemmte“⁴⁰⁰ und ihrer „wilden Linienornamentik“⁴⁰¹ schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder abwandte und sich der geraden Linien und kubischen Formen erinnerte, die ihn in Italien so beeindruckt hatten. Schon 1900 wurden im *Ver Sacrum* zwei Illustrationen publiziert,⁴⁰² die Hoffmann für Alfred Lichtwarks Schrift *Palastfenster und*

³⁹⁴ Zuckermandl 1908, S. 46.

³⁹⁵ Die Zeitschrift erschien von 1898-1903. Vgl. Nebehay 1975.

³⁹⁶ Hevesi 1984 (1906), S. 44, Bericht über die Jubiläumsausstellung vom 25.5.1898 (S. 42-49).

³⁹⁷ Hermann Bahr, *Secession*, Wien 1900, S. 169f, zit.n. Sekler 1982, S. 37.

³⁹⁸ Zuckermandl 1908, S. 6.

³⁹⁹ Zuckermandl 1908, S. 196.

⁴⁰⁰ Pevsner 2002, S. 89.

⁴⁰¹ Zuckermandl 1908, S. 62.

⁴⁰² *Ver Sacrum* III (1900)|5| S. 72, 73.

*Flügelthür*⁴⁰³ von 1899 angefertigt hatte. Lichtwark – Kunsthistoriker, Museumsleiter und Kunstpädagoge in Hamburg und gemeinsam mit Paul Schultze-Naumburg und Ferdinand Avenarius ein Verfechter des deutschen Heimatschutzgedankens⁴⁰⁴ – sprach sich darin für eine Architektur aus, die den einheimischen Besonderheiten Rechnung trägt, ohne die für den Norden ungeeigneten „Palastfenster und Flügelthüren“ der italienischen Paläste zu übernehmen. Wie erwähnt, hatten Lichtwarks Schriften Hoffmann sehr beeindruckt: „[...] auf einer Reise durch Deutschland lernte ich zuerst Lichtwarks Schriften kennen und empfand dieselben wie eine göttliche Offenbarung“.⁴⁰⁵ Diese Illustrationen (Abb. 246-247) kündeten bereits Hoffmanns Abkehr von der westeuropäischen „Gefühlslinie“⁴⁰⁶ an, es überwiegen gerade Linien und rechte Winkel, das Dekor ist stark reduziert und auf wenige Bilder, eine Topfpflanze und eine sparsame Schablonenmalerei beschränkt. Seine Distanzierung vom Kurvenreichtum im Möbelbau kommentierte Hoffmann schon 1900 in einem Briefentwurf, der sich auf einen anlässlich der Vorbereitungen für die VIII. Secessionsausstellung gefertigten Möbelentwurf mit „unerhört festlichen Linien“ bezieht, mit der Aussage: „Das ist das, was wir bei uns als falsche Secession wie Gift fürchten. [...] Die Zeit der falschen Curven ist bei uns Gott sei Dank schon vorüber“.⁴⁰⁷

Parallelen

Auf Hoffmanns gekurvt-secessionistische Phase folgte eine Periode streng puristisch-geometrischer Arbeiten. Einen ersten Markstein bilden die Villen der Künstlerkolonie auf der Hohen Warte in Döbling, bei denen er erstmals Gelegenheit hatte, in Wien seine modernen künstlerischen Ideale zu verwirklichen.⁴⁰⁸ Die Villen errichtete Hoffmann für die mit ihm befreundeten Maler und Kollegen aus der Secession Kolo Moser und Carl Moll⁴⁰⁹ sowie für

⁴⁰³ Lichtwark 1917.

⁴⁰⁴ Moravánszky 1997, S. 244.

⁴⁰⁵ Hoffmann 1911, S. 487.

⁴⁰⁶ Hevesi 1984 (1906), S. 44, Bericht über die Jubiläumsausstellung vom 25.5.1898 (S. 42-49).

⁴⁰⁷ Briefentwurf Hoffmanns (Archiv der Secession, Wien,) zit.n. Sekler 1982, S. 37. Bei dieser Gelegenheit betonte Hoffmann auch die Notwendigkeit einer ehrlichen Konstruktionsweise und der Achtung vor jedem Material, da er es ablehnte („fällt mir gar nicht im Schlaf ein“), geschwungene Formen einfach aus gewöhnlichem Holz auszusägen und darauf bestand, alles „richtig in gebogenem Holz“ auszuführen.

⁴⁰⁸ Die folgenden Informationen zu den Villen stammen aus: Sekler 1982, S. 41, 45-46 und WV 52-54, S. 266-270 und WV 63, S. 273-275.

⁴⁰⁹ Erhaltenes Doppelhaus in Wien XIX, Steinfeldgasse 6 (Moser) und 8 (Moll) aus 1900-1901.

die wohlhabenden Kunstfreunde und Kunstfotografen Hugo Henneberg⁴¹⁰ und Friedrich Viktor Spitzer⁴¹¹ (Abb. 248-251). Die Häuser sind zwar individuell gestaltet, bilden aber doch eine Gesamtkomposition, ihr Äußeres ist aufeinander abgestimmt und gekennzeichnet von steilen Dächern, einer fachwerkähnlichen Gestaltung der Wände des Obergeschoßes, starken farblichen und strukturmäßigen Kontrasten der diversen architektonischen Elemente und teilweise in kleine quadratische Felder eingeteilten Fenstern und Türflügeln. Schon in diesen Villen findet eine völlige Abkehr von kurvilinearen und pflanzlichen Motiven hin zu geradlinigen, einfachen Gestaltungsmitteln statt. Die hohen spitzen Fachwerkgiebel der Doppelvilla Moser-Moll und der Villa Spitzer sind der englischen *Arts and Crafts*-Bewegung entlehnt, während das Dach der Villa Henneberg teilweise von mediterraner Architektur inspiriert ist. Letzteres weist eine Besonderheit auf, da es zwei Dachformen kombiniert: Die Südseite passt sich mit ihrem Fachwerkgiebeln und Steildach ganz den anderen Häusern der Kolonie an (Abb. 252), während sich von Westen und Norden flach gedeckte, kubische Bauteile mit weit auskragenden Gesimsplatten präsentieren (Abb. 253-254). Hier erkennt man die Verwandtschaft zu den von Hoffmann auf seiner Reise nach Italien skizzierten Villen und zum kurz danach entstehenden Flachdach des Sanatoriums in Purkersdorf. Es handelt sich um einen ersten zaghaften Versuch, ein Flachdach wenigstens über einem Gebäudeteil zu realisieren. Auch in Purkersdorf wurde dies nicht gleich im ersten Entwurfstadium, sondern erst ab dem dritten Projekt möglich. Vermutlich waren die Auftraggeber nur schwer von den Vorzügen eines Flachdaches zu überzeugen. Das konstant undichte Flachdach in Purkersdorf bestätigt leider, dass sie mit ihrer Skepsis recht hatten. Die zwischen 1906 und 1907 entstandene zweite Villa Moll in Wien XIX, Wollergasse 10, ist wie das Haus Henneberg wieder mit zwei unterschiedlichen Dachformen ausgestattet (Abb. 255), mit einer Kombination aus Flach- und Walmdach, was die Einmaligkeit der Lösung in Purkersdorf bekräftigt, bei dem das ganze Gebäude von einem Flachdach abgeschlossen wird. Interessant ist, dass auch im Fall der zweiten Villa Moll die Fenster durch schmale Kachelbänder gerahmt sind, die aber, da die Wandfläche selber im Unterschied zu Purkersdorf keine Bordüre hat, optisch den Fenstern zugerechnet werden. Das Zerfallen der Gebäudehülle in einzelne Flächen, wie es für das Sanatorium beschrieben wurde, kann somit hier nicht stattfinden (Kapitel II.2.). Sucht man bei Hoffmanns Bauten aus dieser Zeit nach Außenwänden, die in gleicher Weise wie die des Purkersdorfer Sanatoriums durch eine zarte Umrisslinie eingefasst

⁴¹⁰ Die Villa Henneberg wurde 1900-1901 errichtet, später als Mietshaus umgebaut und bis zur Unkenntlichkeit verändert, Wien XIX, Wollergasse 8.

⁴¹¹ Die Villa Spitzer entstand 1901-1902. Sie ist im Inneren stark verändert, außen jedoch gut erhalten und sehr gepflegt, Wien XIX, Steinfeldgasse 4.

sind, wird man nicht fündig. Für eine solche Behandlung eines Innenraumes gibt es allerdings eine fast zeitgleiche Parallele: Im Herbst 1904 gestaltete Hoffmann zusammen mit Kolo Moser eine Sonderausstellung der Wiener Werkstätte im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus von Hermann Hirschwald in Berlin (Abb. 256).⁴¹² Die Wand ist hier durch schmale Holzleisten gegliedert und eingefasst, wodurch sie wie in Purkersdorf dünn und masselos wirkt, wie die eines faltbaren Puppenhauses aus Karton. Gleichermäßen sind dort Wandvorsprünge mit dunklen Leisten konturiert und mit Punkten und vertikalen Linien dekoriert, die diese Elemente als zweidimensionale, stilisierte kannelierte Wandpfeiler samt Kapitellen erscheinen lassen, die lediglich auf die papierene Wand geklebt sind und ein schmales Kranzgesims tragen. Kolo Moser erzielte schon im Jahr 1903 bei der Gestaltung der XVIII. Secessionsausstellung den Effekt eines durch hauchdünne, aneinandergelehnte Flächen begrenzten Raumes, indem er die hellen Innenwandflächen durch schmale dunkel gemusterte Leisten konturierte (Abb. 257).⁴¹³ Dadurch, dass sie in der Rasterung der Deckenverglasung ihre Fortsetzung finden, wirken sie wie ein zartes, den Raum umspannendes Gitter, eine Wirkung, die auch am äußeren Erscheinungsbild in Purkersdorf beschrieben wurde (Kapitel II.2.). Möglicherweise ist Moser daher der Urheber der Idee, helle Wandflächen mit dunklen Umrissen zu versehen, die er dann in Berlin zusammen mit Josef Hoffmann in einer Variation zur Anwendung brachte und die schließlich von Hoffmann für die Außenwände in Purkersdorf übernommen wurde.

„Das Miteinander der kubischen und plattenförmigen Elemente und die Aufteilung der Fassaden in Purkersdorf sind architektonische Erfüllung dessen, was die Supraportenreliefs der 14. Secessionsausstellung versprochen hatten“, schreibt Sekler in seiner Hoffmann-Monographie.⁴¹⁴ Im Folgenden sollen zunächst die Supraporten interpretiert und anschließend die Parallelen zu Purkersdorf aufgezeigt werden, um diese Aussage zu präzisieren. Die in Zusammenhang mit der Definition des Gesamtkunstwerks bereits erwähnte XIV. Secessionsausstellung, die sog. Beethoven-Ausstellung, die ganz der Präsentation von Max Klingers Beethoven-Statue gewidmet war, gestaltete Hoffmann etwa zeitgleich mit den Villen auf der Hohen Warte 1902 unter Mitarbeit zahlreicher Künstler. In den beiden Seitensälen

⁴¹² Die Informationen zu dieser Ausstellung finden sich bei: Sekler 1982, S. 66 und WV 87, S. 289-290. Moser zog sich wegen deren finanzieller und administrativer Probleme 1907 aus der Wiener Werkstätte zurück, ebenda S. 66.

⁴¹³ Vgl. Witt-Dörning 2006, S. 41. Auf dieser Ausstellung befanden sich auch Mosers Sessel, die später in der Eingangshalle von Purkersdorf aufgestellt wurden (vgl. Kapitel II.2.).

⁴¹⁴ Sekler 1982, S. 70.

waren „Schmuckplatten“, wie sie im Katalog zur Ausstellung bezeichnet wurden,⁴¹⁵ in seichten Nischen in die Wand eingelassen, die von mehreren Künstlern unter Anwendung verschiedenster Materialien hergestellt und mit ihrem Monogramm versehen worden waren (Abb. 258 zeigt den Orientierungsplan der XIV. Secessionsausstellung mit den Namen der Künstler, neben Hoffmann u.a. auch Moser und Luksch). Sie nehmen eine Zwischenstellung ein zwischen traditioneller Bildkunst und Kunstgewerbe und würden nach heutiger Terminologie als „architekturbezogene Kunst“ oder „Kunst am Bau“ bezeichnet werden.⁴¹⁶ An prominenter Stelle, nämlich am Übergang von den Seitensälen in den Hauptsaal – in dem sich Max Klingers gefeierte Beethoven-Statue befand, um die die gesamte Ausstellung als Gesamtkunstwerk und „Raumkunstwerk“⁴¹⁷ gestaltet worden war – waren zwei unterschiedliche Schmuckplatten in Mörtelschnitt von Josef Hoffmann als Supraporten über den Durchgängen angebracht (Abb. 258-261). Wie die meisten Kunstwerke wurden auch sie nach Abbau der Ausstellung vernichtet⁴¹⁸, sind jedoch durch Fotografien überliefert. Eine vollständige Aufnahme, die auch in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ publiziert wurde,⁴¹⁹ existiert allerdings lediglich vom Relief aus dem rechten Seitensaal (Abb. 261). Ludwig Hevesi erwähnt, dass Hoffmann diese Reliefs als „kristallisierten Putz“ bezeichnete, und spricht selber von „launiger Zusammenstellung“ der Kristalle.⁴²⁰ Wie in ihrer Entstehung erstarrte Kristalle wirken die scheinbar planlos aneinandergefügten länglichen Quader und rechtwinkligen Platten dieser annähernd quadratischen⁴²¹ Kunstwerke in der Tat (Abb. 262). Bei genauerer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass mehrere Elemente symmetrisch um eine vertikale Mittelachse angeordnet sind, auf der sich ein kleines Teil mit quadratischem Grundriss befindet. Überlagert wird diese symmetrische Struktur von mehreren unregelmäßig platzierten Quadern, die die Spannung und Dynamik des Reliefs erzeugen, sodass die Formelemente mitten in einer Bewegung unterbrochen und eingefroren zu sein scheinen. Die rechtwinkligen Formen müssen zwar für 1902 durchaus neu gewirkt haben, fügen sich aber in einen allgemeineren Trend. Denn eine Reduktion der formalen

⁴¹⁵ Entsprechende Katalogseite abgebildet in: AK Belvedere 2011, S. 72-73, (Abb. 258).

⁴¹⁶ Vgl. Bogner 1982, S. 29-30.

⁴¹⁷ Vgl. Bogner 1982, S. 29.

⁴¹⁸ Klimts Beethovenfries aus dem linken Seitensaal (Abb. 260. Vgl. auch Kapitel II.2. Abschnitt Gesamtkunstwerk) überlebte wie erwähnt nur durch Zufall, weil der Sammler Carl Reininghaus unmittelbar nach der Ausstellung den Fries erwarb. Er befindet sich heute im Besitz des Belvederes und kann nach umfassender Restaurierung im Souterrain des Wiener Secessionsgebäudes besichtigt werden. Hussl-Hörmann 2011, FN 16, S. 20.

⁴¹⁹ DKuD 1902, Heft 10, S. 475, zit. n. Bogner 1982, S. 26, FN 12.

⁴²⁰ Hevesi 1984 (1906), Bericht über die Ausstellung vom 18.4.1902 (S. 390-394), S. 390.

⁴²¹ Brüderlin schätzt ihre Ausmaße auf ca. 1 x 1m, Brüderlin 2003, S. 336. Bogner schätzt zwischen 80 und 100 cm Seitenlänge und eine Tiefe von ca. 15 cm, Bogner 1982, S. 27.

Mittel auf einfache geometrische Motive und rechtwinklige Elemente war damals bei den Künstlern der Secession zu beobachten⁴²², und in der mittel- und westeuropäischen Kunst bestand damals als Reaktion auf den Kurvenreichtum des Art Nouveau eine Tendenz zu flächigen und kristallinen Abstraktionen.⁴²³ Eine starke formale Ähnlichkeit besteht auch zu späteren Werken wie František Kupkas Bild der *Roten und blauen Flächen* aus 1912/13 (Abb. 263) und Kasimir Malewitschs *Architekton Gota* aus 1923⁴²⁴ (Abb. 265) sowie noch zu Fritz Wotrubas Dreifaltigkeitskirche aus den 1970er Jahren (Abb. 266). In letzterem Fall ist interessant, dass Wotruba, der Bildhauer, ein Bauwerk konzipiert, das formal auf ein plastisches Werk von Hoffmann, dem Architekten, zurückgreift, was ein Hinweis dafür ist, wie stark die verwendete Formensprache architektonisch konnotiert ist.

Der erwähnte besondere Anbringungsort am Übergang zum Hauptsaal – alle anderen Schmuckplatten waren in die Seitenwände der Seitensäle eingelassen – spricht dafür, dass Hoffmann seinen Reliefs besondere Bedeutung zumaß. Sekler spricht – ganz im Einklang mit den oben zitierten Äußerungen Hoffmanns und Hevesis – davon, dass sich in ihnen das „Wesen der Gesamtarchitektur“ „kristallisiere“.⁴²⁵ Tatsächlich finden sich in Hoffmanns graphischem Œuvre einige Zeichnungen, die als *missing link* zwischen den abstrakten Formen der Supraporten und realen Gebäuden interpretiert werden können, sodass man diese als „kristallisierte“ Architektur bezeichnen kann, die am Ende eines Abstraktionsprozesses liegen, der von einem Gebäudekomplex Ausgang genommen hat.⁴²⁶ Unter Hoffmanns italienischen Reisezeichnungen findet sich jene erwähnte Skizze einer ländlichen Bautengruppe (Abb. 227, 264), in der sich Hoffmanns Interesse an horizontalen und

⁴²² Bogner 1982, S. 24.

⁴²³ Sekler 1982, S. 60.

⁴²⁴ Vgl. Bogner 1982, S. 28. Ebenda S. 32: Bogner hat darauf hingewiesen, dass die Supraporten trotz großer formaler Übereinstimmung nicht als „prophetische“ Vorboten geometrischer und abstrakter Kunst gesehen werden können, weil sie nicht das Ergebnis eines konsequenten Abstraktionsprozesses seien, wie ihn Piet Mondrian oder Vassily Kandinsky durchlaufen haben und auch nicht Resultat einer vergleichbaren Vorgehensweise wie die der konstruktiven Künstler der 1920er und 30er Jahre seien, deren Arbeiten auf anderen kunsttheoretischen Grundlagen basieren. Auch Sekler spricht davon, dass Hoffmanns Supraporten *formale* Lösungen vorwegnahmen, die erst über ein Jahrzehnt später im Neoplastizismus und Konstruktivismus Gemeingut wurden, ohne den Gedanken weiter zu verfolgen. Sekler 1982, S. 60-61.

⁴²⁵ Sekler 1982, S. 60: „In den Supraporten dieser Türen kristallisiert sich im wahrsten Sinn des Wortes das Wesen der Gesamtarchitektur.“

⁴²⁶ Ob dieser Abstraktionsprozess mit jenem im Werk von Piet Mondrian oder Vassily Kandinsky vergleichbar ist, soll nicht näher geprüft werden (Vgl. Bogner 1982, S. 32 und FN 424). Die als *Missing link* herangezogenen Zeichnungen dienen an dieser Stelle lediglich der Untermauerung von Seklers Meinung, dass die abstrakten Supraporten in realen architektonischen Formen ihren Ursprung finden. Vgl. Sekler 1982, S. 60-61. Eine konzeptuelle Beziehung zu Werken des Neoplastizismus wird in Kapitel III.2. erläutert werden.

vertikalen Linien und Flächen sowie an der verschachtelten Gruppierung von Gebäudemassen manifestiert. Seine Aufmerksamkeit ist auf das Wesentliche der Häuser gerichtet, auf ihre Volumina, Flächen und Überschneidungen, die er mit Klarheit erfasst und wiedergibt. Von der Individualität der Häuser und den architektonischen Details – bis auf drei schematisch wiedergegebene Fensteröffnungen – wurde weitgehend abstrahiert, die Komposition ist auf Flächen und seichte, sich überschneidende Volumina reduziert und weist darin große Ähnlichkeit mit den Supraportenreliefs auf. Die Gruppierung in Hoffmanns Zeichnung sieht aus wie ein Kristall (vgl. Abb. 262), womit er ja bezeichnenderweise auch seine Supraporten verglichen hatte. Im Supraportenrelief ist aber die Abstraktion noch weiter fortgeschritten, keine naturalistischen Details sind mehr vorhanden, sogar die Gravitation ist ausgeschaltet, sodass die Formen zu schweben scheinen. Wenn sich Hoffmanns Reliefs tatsächlich von der erwähnten Reiseskizze herleiten ließen, dann wäre das enge Verhältnis des Sanatoriums zu italienischer Architektur auch über den Umweg der Supraporten gegeben, die Sekler ja als „Vorankündigung“ des Sanatoriums in skulpturaler Form bezeichnet hatte. Es lässt sich in Hoffmanns Zeichnungen eine anhaltende Auseinandersetzung mit gestapelten und geschichteten, mehr oder weniger stilisierten Baumassen beobachten. In einem Entwurf für ein Hochhaus aus 1927 (Abb. 267) sind die Bauteile in ähnlicher Weise wie die Elemente der Reliefs hintereinander geschichtet und stufenförmig übereinander angeordnet. Ein weiteres *missing link* enthält eine 1950 entstandene Reihe von Zeichnungen (Abb. 268-271), die alle in Leopold W. Rochowanskis Studie publiziert wurden, die er zu Hoffmanns achtzigstem Geburtstag verfasste.⁴²⁷ Eine der Zeichnungen (Abb. 269) zeigt ein abstraktes Gebilde⁴²⁸, in dem rund abgeschlossene Formen über- und hintereinander angeordnet sind. Weitere Kompositionen (Abb. 270-271) verraten durch die Einfügung andersartiger Elemente, die als Pflanzen zu lesen sind, dass es sich um stilisiert wiedergegebene Landschaften handelt, etwa fernöstliche Berge oder wogende Getreidefelder, und dass daher auch die erstgenannte Zeichnung aus dieser Serie wahrscheinlich als abstrakte Landschaft gedacht ist. Die erste Zeichnung (Abb. 268) ist jene, die formale Ähnlichkeit mit den Supraporten besitzt. Obwohl die dargestellten Bauten extrem reduziert gezeichnet sind, kennzeichnen einige Details die Komposition eindeutig als Gebäudekomplex. Man erkennt eine Dachschräge, einen Balkon, eine Pergola, zwei Portalsituationen und eine stilisierte Trauerweide, unter der sich ein Torbogen versteckt hält. Auch der Aufstellungsort der Reliefs über den Durchgängen ist ein Hinweis für deren gegenständlichen Ursprung, denn solche Supraporten sind traditionell

⁴²⁷ Rochowanski 1950, S. 32-33, 38-39.

⁴²⁸ Dass dieses stark an japanische Holzschnitte erinnert, sei in diesem Zusammenhang nur nebenbei erwähnt. Vgl. allgemein zum japanischen Einfluss: Wiener 1987.

bildlichen Darstellungen vorbehalten. Dasselbe gilt nicht für die quadratischen Formen, die Hoffmann in derselben Ausstellung im dreizeiligen Quadratfries verwendet, der die meisten Räume ziert (Abb. 259, 272), die hingegen als rein ornamentale, geometrische Figuren zu werten sind. Das aus längsrechteckigen Formen bestehende Ornament in einer Brunnennische zwischen den Figuren von Richard Luksch (Abb. 272), könnte allenfalls Assoziationen mit den Stalagtiten einer Tropfsteinhöhle wecken, wenn man in der Brunnennische eine Verwandtschaft mit den Grotten einer barocken Gartenanlage erkennen möchte. Für eine Interpretation von Hoffmanns Supraportenreliefs als Ausdruck architektonischer Ideen spricht schließlich auch die Tatsache, dass Wotruba oben erwähnte, aus kubischen Formen komponierte Dreifaltigkeitskirche (Abb. 266) ihnen formal in solch beträchtlichem Ausmaß gleicht, denn offenbar fand Wotruba in Hoffmanns „kristallinen“ Formen die Anregung zur Errichtung eines realen Gebäudes.⁴²⁹

Betrachtet man nun das vollständig überlieferte Supraportenrelief des rechten Seitensaals⁴³⁰ (Abb. 261), lassen sich neben der augenfälligen Absenz jeglicher Kurven, die noch Hoffmanns Beitrag zur Pariser Weltausstellung geprägt hatten, einige ästhetische Gestaltungsprinzipien erkennen, die Hoffmann zwei Jahre später in Purkersdorf anwenden sollte und die Seklers eingangs zitierte Aussage konkretisieren, „das Miteinander der kubischen und plattenförmigen Elemente und die Aufteilung der Fassaden“ in Purkersdorf sei die „architektonische Erfüllung dessen, was die Supraportenreliefs der 14. Secessionsausstellung versprochen hatten.“⁴³¹ Der Eindruck der dynamisch aufstrebenden Elemente war auch für Hoffmanns Südfassade (Abb. 118) und für die Fenster der Ostfassade (Abb. 76) in Purkersdorf beschrieben worden (Kapitel II.2.). Wie die Fenster in Hoffmanns Fassadenentwurf für ein zweigeschoßiges Bauwerk (Abb. 20), sind auch die Quader in den Supraporten optisch nicht fest verankert, sondern wirken instabil und gleitend. In gleicher Weise wie bei den Sanatoriumsfassaden ist auch hier eine symmetrische Grundstruktur durch spannungsreich und asymmetrisch platzierte Elemente ergänzt, die Rhythmus, Bewegung und Dynamik signalisieren. Lediglich das zentral im unteren Bereich gesetzte Quadrat scheint immobil. Als einziges Element auf der Mittelachse und einziges Exemplar dieser geometrischen Form kommt dem Quadrat in den Supraportenreliefs eine hervorragende

⁴²⁹ Dass Wotruba, der ab 1945 Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien war, die Supraporten gekannt hat, kann vorausgesetzt werden.

⁴³⁰ Das Relief des linken Seitensaals ist auf Abbildungen nur teilweise und undeutlich zu erkennen, weist aber höchstwahrscheinlich dieselben Merkmale auf. Auf der Mittelachse befinden sich drei längliche Quader und zwei annähernd quadratische flache Elemente (Abb. 273).

⁴³¹ Sekler 1982, S. 70.

Stellung zu, wie auch in Purkersdorf das Quadrat als eines der Leitmotive besonders hervorgehoben wird. Die schwebende, schwerelose Qualität der Formen im Relief wurde auch an der Fassade des Sanatoriums beobachtet. Auch die Wurzeln für beide Entwürfe könnten, wie oben argumentiert, in Hoffmanns italienischer Studienreise liegen. Insgesamt kann gesagt werden, dass Hoffmann, dessen unkomplizierter Umgang mit der Maßstäblichkeit seiner Schöpfungen und der Gattungsspezifität seiner Formensprache schon erwähnt wurde (Kapitel II.2.), in den Supraportenreliefs Formen und Anordnungen von Volumina, die er in Gebäudegruppen beobachtet hatte, in kleinem Maßstab verwirklichte und sie später in der Architektur von Purkersdorf in großem Format wieder aufgriff.

Fügt man das Sanatorium Purkersdorf in den Kontext der oben beschriebenen Werke aus seiner puristisch-geometrischen Schaffensperiode, wird klar, dass sich zwar formale Parallelen zu den kurz zuvor entstandenen Villen der Künstlerkolonie auf der Hohen Warte (flaches Dach, rechtwinklige und geradlinige Motive) und zu Hoffmanns – und Kolo Mosers – Innenraumgestaltungen (Rahmung der Wandflächen) sowie eine erstaunliche Nähe zu den Supraporten der XIV. Secessionsausstellung (Kombination kubischer Massen, Schwerelosigkeit, Symmetrie und Dynamik) feststellen lassen, aber auch, dass diese Merkmale in Purkersdorf viel kompromissloser und erstmals in allen Details innen wie außen konsequent verwirklicht werden konnten. Diese Tatsachen, zusammen mit der großen Bedeutung sowohl des Auftrages als auch der Bauaufgabe, machen das Sanatorium in Purkersdorf zum Höhepunkt dieser von geraden Linien, einfachen geometrischen Formen und einer eleganten Klarheit der Komposition geprägten Periode.

Wende und Abkehr

Noch bevor das Sanatorium fertiggestellt wurde, begann Hoffmann mit der Planung jenes Gebäudes, das als Höhepunkt von Hoffmanns gesamter Karriere gelten kann,⁴³² des Palais Stoclet in der Avenue de Tervueren in Brüssel (Abb. 274-279), das er für Adolphe Stoclet, dem Erben eines belgischen Finanzimperiums, und seine Frau Suzanne, Tochter des Pariser Kunsthändlers Arthur Stevens, entwarf.⁴³³ Im November 1905 konnte Ludwig Hevesi bereits

⁴³² Bezeichnenderweise wählte Sekler eine Abbildung des Palais für den Schutzumschlag seiner Hoffmann-Monographie.

⁴³³ Sarnitz 2007, S. 55. Das Palais wird heute von der Familie nicht mehr bewohnt, trotzdem jedoch in einem hervorragenden Zustand erhalten. Parkett, Wandvertäfelungen, Klimts Mosaikfries, zahlreiche Originalbezüge der Sitzmöbel etwa sind unverändert und unrestauriert, erstrahlen aber immer noch

Zeichnungen und ein Modell des „hochgediegenen Hauses“, ausgeführt „in größtem Stil“, in den Räumen der Wiener Werkstätte besichtigen.⁴³⁴ Das dank der bedingungslosen Akzeptanz der Auftraggeber⁴³⁵ und ihrer Erben bis zum heutigen Tag fast in allen Einzelheiten erhaltene Palais gilt als Gesamtkunstwerk schlechthin, bei dem Architektur, Innenausstattung und Gartengestaltung in vollendeter Harmonie aufeinander abgestimmt wurden. Es wurde zwischen 1905 und 1911 nach Plänen Josef Hoffmanns von der Wiener Werkstätte in Zusammenarbeit mit zahlreichen Künstlern, unter ihnen Kolo Moser, Gustav Klimt, Michael Powolny, Leopold Forstner und Carl Otto Czeschka, errichtet.⁴³⁶ Logische Weiterentwicklung des Sanatoriums in Purkersdorf⁴³⁷ und mit diesem schon 1905 von Hevesi verglichen⁴³⁸, haben die vom Auftraggeber in schier unbegrenzter Menge zur Verfügung gestellten Geldmittel⁴³⁹ – im Unterschied zum Sanatorium, das „unter den Beschränkungen eines auf Rentabilität abgesehenen Nutzbaus hingestellt“ worden war⁴⁴⁰ – dazu geführt, dass Hoffmann hier in phantastischem Überschwang und verschwenderischer Pracht ein Gebäude schaffen und seinem Hang zum Dekorativen freien Lauf lassen konnte. Die prunkvolle, kostbare Ausstattung der Räume, zu der auch Klimts berühmter Mosaikfries des Speisesaals gehört,⁴⁴¹ lassen sich in keiner Weise mit der relativ einfachen Innenausstattung eines Sanatoriums vergleichen, doch das Äußere bietet sich zum Vergleich mit Purkersdorf an. Wie in Purkersdorf haben Garten- und Straßenfront ganz unterschiedlichen Charakter (Abb. 274-275). Die hellen Wandflächen sind auch hier gerahmt, sodass sie wie in Purkersdorf von der Ferne als Einzelelemente wahrgenommen werden, wenn auch die Bordüren nicht um alle Fenster verlaufen. Eine zeitgenössische Fotografie macht deutlich, wie sehr diese Umrandung dem Gebäude den Charakter einer (Entwurfs-) Zeichnung gibt, wie es auch für Purkersdorf beschrieben wurde (Abb. 277. Vgl. Kapitel II.1. Exkurs Entwurfszeichnungen). Doch die

fast ohne Gebrauchsspuren in alter Pracht und Leuchtkraft der Farben. Eine Außenrenovierung ist wegen des porös gewordenen Marmors geplant (aussage der Familie im September 2012).

⁴³⁴ Hevesi 1909a, S. 220.

⁴³⁵ Hoffmann dazu in seiner Autobiographie: „Das Stoklet-Haus hat beide Kriege ohne jeden Schaden überstanden und hat sein Aussehen wie am ersten Tag auch heute noch behalten. Ich hätte zwar im Laufe der Zeit und nach der enormen Entwicklung der modernen Künste gerne manches im Detail verbessert, aber Stoklet wollte diesen wohl erstmaligen Versuch unbedingt in jener Form erhalten“. Hoffmann 2009, S. 29.

⁴³⁶ Sarnitz 2007, S. 57.

⁴³⁷ Vgl. Sekler 1982, S. 72: „das Palais Stoclet ist schwer ohne das vorangegangene schöpferische Experiment von Purkersdorf denkbar“.

⁴³⁸ Hevesi 1909a, S. 220: „Am Äußeren des Hauses macht sich, wie in Purkersdorf, eine bedeutende Gliederung durch vorspringende Massen geltend“.

⁴³⁹ Hoffmann schreibt in seiner Autobiographie: „Von irgendeiner finanziellen Hemmung oder sonstigen Beschränkung war von Anfang an keine Rede“. Hoffmann 2009, S. 28.

⁴⁴⁰ Hevesi 1909a, S. 214.

⁴⁴¹ Vgl. dazu AK MAK Wien 2012.

flachen, zarten Bordüren von Purkersdorf sind massigen, plastisch modellierten Leisten aus vergoldetem Metall gewichen, die eher wie gigantische kunstgewerbliche Bilderrahmen denn wie zartes architektonisches Gitterwerk wirken (Abb. 278-279). Waren die Außenwände beim Sanatorium nicht Träger von Bauschmuck, sondern selber schmückendes Beiwerk des umschlossenen Raumes, sind jene des Palais Stoclet jedoch mit dünnen, dekorativen Marmorplatten „verkleidet“. Wo in Purkersdorf wenige vor- und rückspringende Bauteile harmonisch und zugleich spannungsreich miteinander in interessanter Symmetrie verbunden waren, übertrumpfen einander nun Türmchen, Erker, Nischen, Überbrückungen und Pergolen in asymmetrischer Komposition. Mehr noch als Purkersdorf ähneln sie darin den übereinander geschichteten rechtwinkligen Formen der Supraportenreliefs von 1902.⁴⁴² Von der Zurückhaltung und Eleganz des Purkersdorfer Sanatoriums hat sich Hoffmann mit diesem grandiosen und glanzvollen Palais schon entfernt, und so verwundert es nicht, dass er in den folgenden Jahren einen gänzlich anderen Weg einschlug und sich vorübergehend einer eigenen Art des Klassizismus zuwandte, was exemplarisch und knapp anhand des für Robert Primavesi und Josefine Skywa entworfenen Gartenwohnhauses in Wien (1913-1915)⁴⁴³ im Folgenden anschaulich gemacht werden soll (Abb. 280). Es ist jedoch denkbar, dass die Hinwendung zu klassischeren Formen von Hoffmann selbst nicht als dramatischer Bruch mit seinen geometrisch-puristischen Arbeiten gesehen wurde. Denn das, was für den heutigen Betrachter klassizistisch wirkt, empfanden die Zeitgenossen hauptsächlich als einfach, zurückhaltend und klar.⁴⁴⁴

Robert Primavesi beauftragte Hoffmann auf Empfehlung seines Cousins und Schwagers Otto Primavesi, für den Hoffmann in Winkelsdorf|Kouty in Mähren zwischen 1913 und 1914 ein Landhaus entworfen hatte, dass bedauerlicherweise schon 1922 durch Brand zerstört wurde.⁴⁴⁵ Typologisch gleicht die Fassade der Villa Skywa-Primavesi sehr der gleichzeitig entstandenen Fassade des Österreichischen Pavillons für die Ausstellung des Deutschen

⁴⁴² Sekler 1967, S. 241.

⁴⁴³ Das Haus in der Gloriettegasse 14-16 in Hietzing wurde 1955 vom Österreichischen Gewerkschaftsbund erworben und beherbergte bis 2000 ein Bildungs- und Schulungszentrum. Es wird heute privat genützt und befindet sich in gutem Zustand, nachdem es denkmalgerecht saniert wurde, vgl.URL: <http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=172> (16.4.2012). Die folgenden Informationen zu diesem Haus sind entnommen aus: Sekler 1982, S. 150-159 und WV 185, S. 365-370.

⁴⁴⁴ Vgl. in diesem Sinn Seklers Bemerkungen im Zusammenhang mit Hoffmanns Österreichischem Pavillon in Rom von 1911, bei dem schon klassische Elemente eingesetzt wurden, Sekler 1982, S. 146.

⁴⁴⁵ Sekler 1982, S. 127-134 und WV 179, S. 360-362.

Werkbundes in Köln 1914 (Abb. 281)⁴⁴⁶, bei der die in kannelierte (Wand-) Pfeiler bzw. Lisenen aufgelöste Fassade ebenfalls aus zwei giebelbekrönten Seitenrisaliten und einem Mittelteil besteht. In beiden Fällen lässt sich der Rückgriff auf klassische Elemente durch die Absicht erklären, dadurch den hohen Repräsentationswert der Bauten zu unterstreichen, der für den Österreichischen Pavillon naturgemäß gegeben war, aber auch von Robert Primavesi als Großindustrieller, Großgrundbesitzer und Mitglied des Abgeordnetenhauses für sein Wohnhaus gewünscht war. Die unkonventionelle, atektonische Gestaltung der Fenster wurde schon erwähnt (Kapitel II.1.), und auch die auf Konsolen stehenden Figuren der Wandpfeiler des Mittelteils sind in ungewohnter Manier eingesetzt, denn sie sind ihrer Funktion beraubt, die sie vielleicht als gotische Gewändefiguren oder antike Atlanten|Karyatiden gehabt hätten. Sie stammen von Anton Hanak wie die Figuren in den Giebeln, die sich wie antike Flussgötter gebärden. Interessant in Zusammenhang mit Purkersdorf ist das im Garten befindliche Pförtnerhaus, bei dem Hoffmann durch ein ausgefallenes Treillage Wand und Giebel in ähnlicher Weise als zweidimensional und kulissenhaft flach erschienen lässt (Abb. 282).

Einen wirklichen Kontrast zur Architektur in Purkersdorf schuf Hoffmann 1925 mit dem bereits erwähnten Österreichischen Pavillon auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris (Kapitel II.2. Abschnitt Josef Hoffmanns Maßstablosigkeit), der wie eine Schmuckschatulle die kostbaren Erzeugnisse des Österreichischen Kunstgewerbes hütete (Abb. 157-158). Sein Inneres ist gleichermaßen weit von der klinischen Klarheit des Purkersdorfer Sanatoriums entfernt und geradezu fantastisch konzipiert (Abb. 283-284): gläserne Vitrinen an den Wänden und eine gläserne Decke, in denen sich der Raum verwirrend spiegelt, sind überzogen von einem Raster, das durch die Profilleisten der Vitrinen und Sprossen der Fenster gebildet wird. Diese Leisten werden wiederum überzogen von einem floralen Dekor, das sich auf den in der Raummitte befindlichen Vitrinen fortsetzt, die wie schlichte Häuser mit Satteldach in einer imaginären Landschaft dastehen. Die mit ornamentalen Motiven dekorierten Leisten an Wänden und Dachverglasung sowie deren Rasterung erinnern stark an jene in der schon erwähnten, von Kolo Moser gestalteten XVIII. Secessionsausstellung (Abb. 257). Innen und Außen, Raum und Hülle, Architektur und Kunstgewerbe bilden in Paris eine unentflechtbare Einheit, die viele Besucher stark beeindruckte.⁴⁴⁷ Christian Witt-Dörning bemerkt in diesem

⁴⁴⁶ Die Informationen zu diesem Bauwerk sind entnommen aus: Sekler 1982, S. 159-162 und WV 182, S. 363-365.

⁴⁴⁷ Zu zeitgenössischen Kommentaren vgl. Sekler 1982, S. 185-186.

Zusammenhang: „[...] he [Hoffmann] took a step in the direction of modernism, but an even larger one in the direction of postmodernism“.⁴⁴⁸

Rückbesinnung

Es ist schon zur Sprache gekommen, dass die pure, schlichte Architektur in Purkersdorf zum Teil auch durch die finanziellen Zwänge diktiert wurde, denen Hoffmann seitens des Auftraggebers unterworfen war, der ein wirtschaftliches Unternehmen zu führen beabsichtigte. Zwei Beispiele, eines aus dem sozialen Wohnbau der Stadt Wien von 1923 und Hoffmanns Beitrag zur Werkbundsiedlung in Lainz von 1932, die im Folgenden vorgestellt werden, wo Hoffmann wieder zu Klarheit und Geradlinigkeit fand und wo ihm mit großer Wahrscheinlichkeit keine umfangreichen Geldmittel zur Verfügung standen, erhärten diese Annahme. Doch beweist auch ein Entwurf Hoffmanns aus 1937, der ein späteres Projekt von Karl Schwanzer vorwegnimmt, dass er auch bei Repräsentationsbauten zu einem schlichten und modernen Vokabular finden konnte und dass die „enorme Entwicklung der modernen Künste“⁴⁴⁹ nicht spurlos an ihm vorübergegangen war. Es handelt sich dabei um einen Entwurf für den österreichischen Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1937 (Abb. 285).⁴⁵⁰ Den entsprechenden Wettbewerb gewann allerdings das Projekt seines Mitarbeiters Oswald Haerdtl.⁴⁵¹ Hoffmann schlug einen gänzlich verglasten, auf Stützen über einem kleineren Gebäude schwebenden zweigeschoßigen Pavillon vor, zu dem man an zwei Seiten über geradläufige Treppen gelangte. Das Design des Pavillons ist einfach; die Symmetrie, Eleganz und Harmonie der Bauteile sind sein einziger Schmuck, zusammen mit zwei Fahnenstangen links und rechts sowie jeweils zwei Bullaugen im unteren Gebäudeteil. Karl Schwanzer, der von 1947-1951 Haerdtls Assistent war, dürfte diesen Entwurf gekannt haben, als er 1958 das Siegerprojekt für den österreichischen Pavillon für die Expo 58 in Brüssel schuf, das auf demselben Grundgedanken basiert⁴⁵² und heute in Wien im Schweizergarten als „21er Haus“⁴⁵³ eine neue Bestimmung gefunden hat (Abb. 286). Ob Schwanzers Pavillon direkt von Hoffmanns Entwurf inspiriert ist oder nicht, ist in diesem Zusammenhang

⁴⁴⁸ Witt-Döring 2006, S. 73.

⁴⁴⁹ So bezeichnet in seiner Autobiographie: Hoffmann 2009, S. 29.

⁴⁵⁰ Vgl. Sekler 1982, S. 211-212 und WV 375, S. 436-438.

⁴⁵¹ Dieser weist große Ähnlichkeit mit einem von Hoffmanns Entwürfen auf. Die zeitliche Reihenfolge der Entwürfe und demnach die Urheberschaft des Entwurfsgedanken ist aber ungeklärt. Vgl. Sekler 1982, S. 212.

⁴⁵² Vgl. Sekler 1982, S. 212.

⁴⁵³ Vgl. URL: <http://www.21erhaus.at/de/21er-haus/geschichte-des-21er-haus> (11.5.2012).

zweitrangig, bemerkenswert ist, dass Hoffmanns Idee eines gläsernen, aus Quadern gebildeten, erhöhten Pavillons aus 1937 sich noch 1958, zwei Jahre nach seinem Tod, in einem siegreichen Projekt wiederfindet, mit dem Österreich im Ausland repräsentiert werden wollte.

Zu geradlinigem Formenvokabular hatte Hoffmann auch 1923 bei der Planung zum sog. Klosehof in der Philippovichgasse in Wien XIX gegriffen (Abb. 46, 287-289).⁴⁵⁴ „Wir sind arm und müssen uns begnügen mit dem Baukörper als solchem [...]“ schrieb Hoffmann diesbezüglich in seinen Notizen, und „wir fangen an zu fühlen, daß es nicht auf reich oder weniger reich bei einem Bauwerk ankommt, sondern lediglich auf die Verhältnisse der Massen“.⁴⁵⁵ Auch dieses Bauwerk, in dem 140 Wohnungen zu 50-60 m² untergebracht waren,⁴⁵⁶ wird vor allen Dingen durch Harmonie der Proportionen und einfache Eleganz geschmückt. Daneben gibt es dezente dekorative Gestaltung durch die mit der hellen Wandfärbelung farblich stark kontrastierende Lackierung der Fensterflügel – heute in dunklem Rot. Nicht verzichten konnte Hoffmann bei aller Budgetknappheit auch auf ein grandioses Portal mit Figurenschmuck von Anton Hanak (Abb. 288), das mit seiner abgetreppten Mehrfachrahmung stilistische Motive von jenem der Westfassade von Purkersdorf wiederaufnimmt (Abb. 79), und kleine, über die ganze Front verteilte applizierte florale Stuckdekorationen (Abb. 289).

Einen wichtigen Beitrag von vier Reihenhäusern leistete Hoffmann 1932 zur Werkbundsiedlung in der Veitingergasse 79-83 in Wien XIII (Abb. 290-293), einem von Josef Frank geleiteten Projekt des Österreichischen Werkbundes, dessen Vorstandsmitglied Hoffmann anfänglich gewesen war.⁴⁵⁷ Das ehrgeizige Projekt umfasste 70 niedrige Häuser und die Namensliste der Beteiligten liest sich wie ein Lexikon der bedeutendsten Architekten ihrer Zeit: Unter ihnen waren Adolf Loos, Josef Frank, Oskar Strnad, Clemens Holzmeister, Hugo Häring, André Lurçat, Richard Neutra, Gerrit Rietveld, Margarete Schütte-Lihotzky, Ernst Lichtblau, Ernst Plischke und Oswald Haerdtl.⁴⁵⁸ Die Straßenfront der von Hoffmann nach wie vor auf kleinformatigem, karierten Zeichenpapier entworfenen Reihenhäuser (Abb. 292-293) wird stark rhythmisiert durch die gänzlich verglasten Stiegenhäuser, die erheblich über die Trauflinie des Daches hinausragen (Abb. 291). Die Gartenfronten sind durch vor-

⁴⁵⁴ Sekler 1982, S. 203-204 und WV 255, S. 394-395.

⁴⁵⁵ Zit.n. Sekler 1982, S. 204.

⁴⁵⁶ Gresleri 1981, S. 138.

⁴⁵⁷ Sekler 1982, S. 201-203 und WV 333, S. 423-424.

⁴⁵⁸ Vollständig gelistet bei Gresleri 1981, S. 170.

und rückspringende Abschnitte räumlich abwechslungsreich konzipiert und sind spiegelbildlich um eine zentrale Achse angelegt (Abb. 290). Die Treppenabgänge in die dazugehörigen Gärten, die von Terrassen mit massiven Balustraden ausgehen, und runde Bullaugen-Fenster lassen bei aller Einfachheit der Fassade dennoch keinerlei Monotonie aufkommen. In beiden Fällen liegt die Übereinstimmung mit dem Sanatorium nur im Verzicht auf klassische oder sezessionistische Motive, denn die Außenwand der Häuser ist nicht, wie in Purkersdorf, in ihre Teilflächen aufgespaltet und selbst zur schmückenden Hülle des Raumes erhoben (vgl. Kapitel II.2.). Beim Klosehof ist die Fassade sogar wieder Träger bescheidener dekorativer Elemente, wie es die Fassaden des 19. Jahrhunderts waren. Die Fassaden der Reihenhäuser der Werkbundsiedlung übernehmen ein Konzept des funktionalistischen Bauens, das die Wand als reine Begrenzung des Raumes versteht und jegliche künstlerische Gestaltung ablehnt, eine Auffassung, der auch Loos nahestand, die aber von der Idee des Gesamtkunstwerks, die das Sanatorium noch ganz durchzieht, bereits weit entfernt ist.⁴⁵⁹

Im vorangehenden Kapitel über den Stellenwert des Sanatoriums Purkersdorf innerhalb des umfangreichen architektonischen Œuvres von Josef Hoffmann wurden ganz gezielt nur einige Werke herausgegriffen und näher besprochen, an denen sich der Bogen ablesen lässt, den seine künstlerische Laufbahn durchlaufen hat, und anhand derer die Vielseitigkeit und der Abwechslungsreichtum seiner Schöpfungen sowie die Einzigartigkeit des Sanatorium Purkersdorf gezeigt werden konnte. Die Jahreszahlen der in den beiden unmittelbar vorangegangenen Abschnitten „Kontrast“ und „Rückbesinnung“ vorgestellten Beispiele zeigen jedoch, dass Hoffmanns Entwicklung nicht linear verlaufen ist, sondern dass er eine der jeweiligen Aufgabe angemessenen architektonische Sprache wählte, wie er schon in Paris 1900 zwei sehr unterschiedliche Stilmodi zur Anwendung brachte, um einerseits das Kunstgewerbe und andererseits Gemälde und Grafik optimal zur Geltung zu bringen (vgl. oben Abschnitt Kontrast). So liegt zwischen dem Klosehof von 1923 und der Werkbundsiedlung von 1932 mit ihren glatten Wänden und linearen Formen beispielsweise die Pariser Ausstellung von 1925 mit den aus riesenhaften horizontalen plastischen Doppelprofilen aufgebauten Außenwänden des Ausstellungsgebäudes und den surreal anmutenden, überdekorierten Schauräumen im Inneren (Abb. 157-158, 283-284). Im Werkzusammenhang betrachtet wird klar, dass die originelle und fortschrittliche Art des künstlerischen Umgangs mit der in ihrer Zweidimensionalität betonten Wand in Purkersdorf

⁴⁵⁹ Vgl. Bogner 1982, S. 30.

am reinsten verwirklicht worden ist und dass Hoffmann auf dieses Stilmittel nach dem Entwurf des Palais Stoclet nicht mehr zurückgegriffen hat.

Der Vergleich mit den übrigen hier erwähnten Bauten Josef Hoffmanns zeigt auch, dass er nicht nur in seiner puristischen Phase zu einer einfachen, geometrischen Formsprache fand, dass er nicht nur in Purkersdorf die Mauern als Flächen und als eigentlichen Schmuck des Baukörpers verstand und dass er nicht nur mit dem Sanatorium ein harmonisches, bis in alle Einzelheiten konsequent durchkomponiertes Gesamtkunstwerk schuf. Doch ist das Sanatorium Purkersdorf einmalig in der Verbindung der drei genannten Merkmale und kann daher als einer der absoluten Höhepunkte seiner Karriere gewertet werden.

Im folgenden Kapitel soll abschließend noch dessen Bedeutung im internationalen Kontext der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts diskutiert werden.

III.2. Architekturhistorische Bedeutung

Das letzte Kapitel der vorliegenden Diplomarbeit ist der Bedeutung von Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf im Kontext der weiteren Architekturgeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts gewidmet. Es wird an dieser Stelle nicht möglich sein, sämtliche Aspekte dieser Frage zu erörtern. Das bloße Aufzeigen formaler Verwandtschaften oder wechselseitiger Einflüsse ist ohne eine genaue Prüfung der konzeptuellen Grundlagen wenig aufschlussreich, was aber den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen würde. Die Auswirkungen der politischen und geschichtlichen Ereignisse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – mit den gravierenden Einschnitten des Zerfalls der Donaumonarchie und der beiden Weltkriege – auf die Würdigung der Leistungen von Josef Hoffmann und seiner österreichischen Künstlerkollegen können aus demselben Grund an dieser Stelle nicht erörtert werden. Es ist auch nicht beabsichtigt zu untersuchen, ob und in welchen Einzelheiten die Leistungen der „Pioniere“⁴⁶⁰ der Wiener Moderne um 1900 im Laufe des 20. Jahrhunderts und bis heute nachwirken. Ebenso werden im Folgenden die unterschiedlichen Bewertungen nicht gegeneinander abgewogen, die sich daraus ergeben, ob man den entscheidenden Schritt in die

⁴⁶⁰ Vgl. den Titel der Originalausgabe von Pevsner 2002: *Pioneers of Modern Design* und von Roth 1973: *Begegnung mit Pionieren. Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde*. Ebenda, S. 211: „Josef Hoffmann bildete mit Otto Wagner und Adolf Loos das leuchtende Dreigestirn der großen Wiener Architekturpioniere“ oder die Ausstellung im Belvedere *Gustav Klimt und Josef Hoffmann – Pioniere der Moderne*. AK Belvedere 2011.

Moderne⁴⁶¹ in der Überwindung des Historismus – zu der Hoffmann einen gewichtigen Beitrag geleistet hat –, in der Verwendung neuer Materialien wie Eisen und Glas – wozu sich Hoffmann erst in späteren Entwürfen (vgl. Pavillon von 1937, Kapitel III.1. Abschnitt Rückbesinnung) entschlossen hat – oder in der Ablöse der Architektur durch die „Baukunst“ sieht – zu der sich Otto Wagner und als sein Schüler auch Josef Hoffmann bekannten.⁴⁶² Zu dieser letzten Frage seien zwei gegensätzliche Extrempositionen genannt: Wagner äußerte sich dazu in seiner erwähnten Schrift über die *Baukunst unserer Zeit*.⁴⁶³ Er sah den Ursprung des Bauens im Schutz gegen die Witterung; doch diese reine „Utilität [...] konnte nicht genügen; der der Menschheit innewohnende Schönheitssinn rief die Kunst herbei und machte sie zur steten Begleiterin des Bauens. So ward die Baukunst!“ und diese in der Folge zur „Lebensweckerin ihrer Schwestern Malerei und Bildnerei“. ⁴⁶⁴ Otto Wagners Biograph, Joseph August Lux, sah in der Ablöse der Architektur durch die Baukunst Wagners großes Verdienst: „Eine neue Zeit kam, die Moderne. Architektur wurde Baukunst. Otto Wagner hat sie herbeigeführt“. ⁴⁶⁵ Auch Hoffmann hob Wagners Leistungen für die Baukunst hervor: Er gestaltete 1930 das Monument für Otto Wagner⁴⁶⁶ (Abb. 64-65. Kapitel II.1. Exkurs Entwurfszeichnungen) und versah die einfache Stele aus Granit mit der Inschrift: „Dem großen Baukünstler Otto Wagner“. Das Monument befindet sich seit 1959 in der Makartgasse in Wien, neben der Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz. ⁴⁶⁷ In seiner Gedenkrede zum zehnten Todestag Otto Wagners formulierte Hoffmann nochmals: „Er war ein wirklicher Baukünstler in seiner Zeit wurzelnd und alle ihre Kräfte suchend und formend“, und bezeichnete Wagner als „Baukünstler von umstürzender richtunggebender Genialität“. ⁴⁶⁸ Diametral dazu war Adolf Loos eingestellt und verkündete apodiktisch: „Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: Das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, das einem Zweck dient, ist aus dem Reiche der Kunst auszuschneiden“. ⁴⁶⁹

⁴⁶¹ Zu den folgenden drei Ansichten vgl. Oechslin 1999, S. 46.

⁴⁶² Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang Wagners Umbenennung seiner programmatischen Schrift in der vierten Auflage von 1914 von *Moderne Architektur* nach *Baukunst unserer Zeit*. Im Vorwort nennt er das Buch von Hermann Muthesius mit dem Titel *Baukunst, nicht Stilarchitektur* als Grund dafür (Wagner 1979 (1914), S. 3-4).

⁴⁶³ Wagner 1979 (1914).

⁴⁶⁴ Wagner 1979 (1914), S. 58. Vgl. zu Letzterem auch das erwähnte Zitat von Haberfeld: „*architecture [...] is the Urmutter, the proto-parent of all the creative arts which have originated from her as their common source*“, Haberfeld 1906a, S. C i.

⁴⁶⁵ Joseph A. Lux, *Otto Wagner*, München 1914, S. 11, zit. n. Oechslin 1999, S. 45.

⁴⁶⁶ Sekler 1982, S. 238 und WV 323, S. 420-421.

⁴⁶⁷ Vgl. Gresleri 1981, S. 176-177.

⁴⁶⁸ Gehalten am Grab Otto Wagners am 11. April 1928, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 494.

⁴⁶⁹ Loos 2010b, S. 402.

Auch Hoffmanns Einfluss als Lehrer an der Kunstgewerbeschule, wo er von 1899 bis zu seiner Pensionierung 1936 die Fachklasse für Architektur leitete,⁴⁷⁰ und das Fortleben seiner Ideen in den Werken seiner Schüler muss ausgeklammert bleiben. Als passionierter und beliebter Pädagoge vertrat er den Standpunkt, ein Lehrer müsse seinen Schülern die größtmögliche Freiheit lassen: „Wir wollen nur ein Prinzip gelten lassen, das der vollkommen freien, ungehinderten Entwicklung“.⁴⁷¹ Auch bezeichnete er als das „einzig Wertvolle“, das man von der Schule verlangen könne „das Weckende und Anregende und Schöpferische“.⁴⁷² Zu seinen Schülern zählten unter vielen anderen Carl Witzmann, Emanuel Margold, Max Fellerer, Oswald Haerdtl und Otto Prutscher.⁴⁷³

Hingegen soll im Folgenden erörtert werden, welche Inspirationsquellen neben den schon besprochenen mediterranen Anregungen in der Architektur von Purkersdorf zu bemerken sind und inwiefern Hoffmanns Denken angeregt wurde oder möglicherweise „bahnbrechend“⁴⁷⁴ war, bzw. ob zur selben Zeit gleichartige Ideen anderer zu finden sind. Hoffmanns Lehrer an der Akademie, Otto Wagner, wird mit einigen seiner Werke zum Vergleich herangezogen werden. Es wird auch argumentiert werden, dass dem Purkersdorfer Sanatorium architekturhistorisch eine bedeutende Rolle in der Überwindung des Historismus und als Vorläufer der Moderne zukommt. Um den Umfang einer Diplomarbeit nicht zu überschreiten, scheint es sinnvoll, sich zeitlich auf die Entwicklung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zu beschränken und diesen Gedanken exemplarisch lediglich anhand eines Teilaspektes zu diskutieren, der in den vorangehenden Kapiteln eingehend analysiert wurde und immer wieder zur Sprache gekommen ist, nämlich Hoffmanns revolutionärem Ansatz in der Behandlung der Wand als Fläche.

Generell lässt sich nach anfänglicher Begeisterung in Europa eine Abkehr von den kurvenreichen Exzessen des Jugendstils bemerken, die um 1900 in Deutschland begann und eine Hinwendung zu geradlinigen, einfacheren Formen zur Folge hatte.⁴⁷⁵ August Endell etwa (1871-1925) hatte noch 1897-98 das stark ornamentale, mit dramatischen, asymmetrischen Schwüngen dekorierte „Atelier Elvira“ in München geschaffen (Abb. 297). Gleich darauf jedoch entstanden 1898 einige Entwürfe,⁴⁷⁶ die von Kurven, pflanzlichen Motiven und

⁴⁷⁰ Sekler 1982, S. 240.

⁴⁷¹ Hoffmann 1911, S. 491.

⁴⁷² Hoffmann 1919, S. 491.

⁴⁷³ URL: <http://www.architektenlexikon.at/de/234.htm> (6.6.2012).

⁴⁷⁴ Vgl. Sekler 1982, S. 70.

⁴⁷⁵ Vgl. Sekler 1982, S. 38 und Jacobus 1975, S. 319-320.

⁴⁷⁶ Endell 1898, S. 122.

Asymmetrie keine Spur mehr enthalten und eine auffallende formale Ähnlichkeit mit der endgültigen Fassadengestaltung in Purkersdorf besitzen, was auch konzeptuell bedeutsam ist und im Folgenden näher erläutert wird (Abb. 294-296). Wichtig ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass die genannten Proportionsstudien in einem Artikel publiziert wurden, der 1898 in der von Hugo Bruckmann und Julius Meier-Graefe herausgegebenen Zeitschrift „Dekorative Kunst“ erschien, sodass mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, dass Hoffmann sie gekannt hat.

In Kapitel II.1. war die Analyse der Ostfassade des sog. dritten Projekts auf die Beschreibung der Abweichungen vom errichteten Bauwerk reduziert worden (Abb. 70-71). In Kapitel II.2. wurde klar, dass gerade diese Unterschiede die zwei Hauptgesichtspunkte von Hoffmanns Konzept, die als „Emanzipation der Wand“ und „das Sanatorium als Metapher“ bezeichnet wurden, deutlich hervortreten lassen. Denn einerseits wird durch das Wegfallen der Rustizierung der Zug der Fassade nach oben sowie deren masselose Leichtigkeit verstärkt. Auch wirkt jetzt die durch die zarten Fliesenbänder konturierte Wand als ungebrochene Einheit und scheint nur leicht auf dem Sockel zu ruhen, sodass sie selber zur unabhängigen, schmückenden Hülle des Bauwerks wird, ohne eine Rustizierung „tragen“ zu müssen. Andererseits macht der neu gestaltete, harmonische Bauteil im Zentrum der Fassade den Eindruck eines Ruhepols, und die darüber befindliche Terrasse ist jetzt charakterisiert von ihren „lebhaften“ und „dynamischen“ Fenstern, wodurch Hoffmann metaphorisch den erwarteten Heilungsprozess zum Ausdruck bringen konnte. Besonders in Zusammenhang mit dem letztgenannten Aspekt ist Endells Proportionsstudie (Abb. 296) von bedeutendem Interesse, denn sie enthält fast exakt jene baulichen Merkmale, die Hoffmann erst nach dem sog. dritten Projekt verändert und am Bauwerk ausgeführt hatte (Abb. 70-71). Das sind zunächst die „übermütige“ Dynamik der dreiflügeligen Fenster (Fig. 4, wenn auch in anderer Reihenfolge) und die frappierend mit der Purkersdorfer Veranda und dem Eingangsbereich (der in der Endversion erstmals bis unter die vorspringende Veranda vorgezogen ist) übereinstimmenden Proportionen eines der Gebäude (Fig. 3), dessen drei Fenster sich in ähnlicher Weise jetzt auch in Hoffmanns Bauwerk finden. Sucht man im Vergleich zum errichteten Sanatorium weitere Gemeinsamkeiten, fällt neben der Übereinstimmung der Einteilung der Fenster in kleine quadratische Scheiben (Fig. 4) auch das auskragende Flachdach (Fig. 3 und 4) auf. Besonders aufschlussreich sind Endells Erläuterungen zu diesen Details, weil er mit ihren Proportionen die von Hoffmann beabsichtigte metaphorische Bedeutung verknüpfte. Endell hatte in seinem Aufsatz bemerkenswert früh (1898) erste wahrnehmungspsychologische Überlegungen angestellt und bestimmte Formen mit

verschiedenen „Gefühlsnuancen“ verbunden.⁴⁷⁷ Fig. 3 verband er mit Behaglichkeit und geringer Anspannung, und Fig. 4 beschrieb er folgendermaßen: „Gedämpfte Energie, ruhige Sicherheit, nicht ohne Lebendigkeit, dürfte der Charakter dieser Fassade sein“ – also allesamt Eigenschaften, die für ein Sanatorium erstrebenswert sind. Endells Aufsatz erhärtet also die in Zusammenhang mit der ästhetischen Analyse des Sanatoriums aufgestellte These, dass der architektonische Aufbau der Ostfassade als metaphorischer Ausdruck des therapeutischen Erfolgs einer Kur in Purkersdorf verstanden werden kann, von der sich die Patienten Entspannung, Unbeschwertheit und neue Lebensfreude erhoffen. Mit „Anspannung“, „hart und heftig“, „nicht sympathisch“ assoziiert Endell dagegen das langgestreckte Gebäude (Fig. 2). Dabei fällt die Ähnlichkeit des „angespannten“ Fensters im Erdgeschoß (Fig. 2) mit dem Stiegenhausfenster von Hoffmanns Westfassade auf (Abb. 75, 77), die wie ausgeführt als Metapher des schwermütigen und verspannten Gemütszustands des ankommenden Kurgastes gelesen werden kann, sodass auch diese Assoziation durch Endells Argumente bestätigt wird. Man könnte daher vermuten, dass die Übereinstimmung kein Zufall ist, und dass Hoffmann sich im Laufe der Konzeption von Purkersdorf mit diesem Artikel beschäftigte und in der Folge inspiriert wurde, abschließend einige formale Änderungen vorzunehmen, um die erwähnten „Gefühlsnuancen“ durch seine Fassaden zu vermitteln und mit dem gekonnt eingesetzten architektonischen Vokabular die Geschichte eines gelungenen Kuraufenthaltes zu erzählen. Besonders gereizt haben könnte ihn, der Neuem gegenüber stets aufgeschlossen war, die Anmerkung der Redaktion: „Die obigen Ausführungen [Anm.: von Endell] bewegen sich auf einem so neuen und abstrakten Gebiete, dass wir sie zwar gern aufnehmen, uns aber nicht ohne weiteres mit ihnen identifizierten können“.⁴⁷⁸ Auch ist eine persönliche Bekanntschaft mit Endell durchaus nicht auszuschließen, denn Endell – fast exakt ein Zeitgenosse von Hoffmann – war ein in Deutschland tätiger Kunsttheoretiker, Architekt und Designer sowie Mitherausgeber des „Pan“⁴⁷⁹, wodurch es genügend Berührungspunkte gegeben hätte. Die genannte Proportionsstudie ist in der Literatur in Zusammenhang mit dem Sanatorium bisher nicht erwähnt, genauso wenig wie eine Bekanntschaft Hoffmanns mit Endell. Dass die Kenntnis der Entwürfe und Ausführungen Endells das auslösende Moment war, die Fassade des dritten Projektes zu überarbeiten und zur Lösung des ausgeführten Projekts zu gelangen, ist jedoch aus den oben angeführten Gründen nicht unwahrscheinlich. Zu weit geht aber vermutlich die Annahme, sogar die radikale Überarbeitung der zweiten Projektes überhaupt sei auf Endells Entwürfe für kubische Gebäude mit Flachdach und seinen

⁴⁷⁷ Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen: Endell 1898, S. 123-125.

⁴⁷⁸ Endell 1898, S. 125.

⁴⁷⁹ URL: http://de.wikipedia.org/wiki/August_Endell (4.6.2012).

Artikel zurückzuführen, der bezeichnenderweise mit den Worten beginnt: „Die gerade Linie ist nicht nur mathematisch, sondern auch ästhetisch vor allen anderen Linien ausgezeichnet“.⁴⁸⁰

Unabhängig davon lassen sich im Fall von Josef Hoffmann zwei Quellen nennen, aus denen er Anregungen für eine neue Formensprache im Anschluss an den secessionistischen Stil schöpfte: Italien und Großbritannien. Sicherlich erinnerte er sich aber auch an die glatten Oberflächen und rechtwinkligen Formen des Biedermeier, dessen Möbel ihm aus seinem Elternhaus in Brtnice|Pirnitz wohl vertraut waren, und das er in seiner Autobiographie anerkennend als „letzte echte Kunstäußerung“ bezeichnete.⁴⁸¹ Der Einfluss südlicher, insbesondere italienischer Architektur ist schon im Zusammenhang mit der Einbettung des Sanatoriums in Hoffmanns architektonischem Œuvre erörtert worden. Hoffmann war mit seinem Rückgriff auf mediterrane Architektur damals in der Österreich-Ungarischen Monarchie keineswegs allein: Fast zeitgleich mit der Errichtung des Sanatorium Purkersdorf entwarf und baute István Medgyaszay 1904 für Leo Belmonte in Gödöllő ein eindeutig mediterran inspiriertes Haus (Abb. 298).⁴⁸² Dieser Parallele liegt der gemeinsame Wunsch zugrunde, den Stilkopien des Historismus einen eigenständigen, zeitgemäßen Stil entgegenzusetzen, wobei man sich zunächst an einfacher, bodenständiger Volksarchitektur orientierte. Auch Josef Maria Olbrich, der Architekt des Wiener Secessionsgebäudes, der 1899 von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen, der auf der Mathildenhöhe eine freischaffende Künstlerkolonie gründen wollte, als einer von sieben Künstlern nach Darmstadt berufen wurde⁴⁸³, bediente sich schon 1900 bis 1901 einer mediterran inspirierten Architektursprache mit glatten, weißen Wänden sowie gestuft zusammengesetzten kubischen Bauteilen mit weit auskragenden Gesimsplatten in seinem Haus Habich (Abb. 299).⁴⁸⁴ Olbrichs Ernst-Ludwig-Haus auf der Mathildenhöhe von 1901 (Abb. 300) ist in seiner horizontalen Ausrichtung und auskragendem Flachdach mit dem Sanatorium Purkersdorf ebenso verwandt wie Otto Wagners Nussdorfer Wehr von 1894-1898⁴⁸⁵ (Abb. 301), was nicht verwundert, waren doch sowohl Olbrich als auch Hoffmann Wagnerschüler. Weiter unten wird besprochen werden, inwieweit Hoffmann bezüglich der Behandlung der Wandfläche

⁴⁸⁰ Endell 1898, S. 119.

⁴⁸¹ Hoffmann 2009, S. 23. Hoffmann richtete auch seine Wohnung teilweise mit Biedermeiermöbeln ein, vgl. Huey 2006, S. 81-82 mit Abbildungen.

⁴⁸² Informationen zu diesem Haus: Moravánszky 1997, S. 272. Eine vergleichbare Inspirationsquelle liegt auch Hoffmanns Skizze einer Villa aus der österreichischen Riviera zugrunde (Abb. 229).

⁴⁸³ Ahlers-Hestermann 1941, S. 81-82.

⁴⁸⁴ Informationen zu diesem Haus: Moravánszky 1997, S. 176.

⁴⁸⁵ Beide Vergleichsbeispiele genannt von Sekler 1982, S. 70.

jedoch einen entscheidenden Schritt weiter ging als Otto Wagner, dessen Nussdorfer Wehr Kränze und andere dekorative Motive auf der Fassade „trägt“. Auch die Verwendung geometrischer Motive war damals nicht außergewöhnlich und erfolgte als Reaktion auf den Überschwang der floral-kurvilinearen Motive des Jugendstils: Otto Wytrliks Wohnhaus in der Wiener Margaretenstraße aus 1903 ist mit einfachen geometrischen Motiven wie Kreis, Quadrat und Rechteck sowie mit zarten geraden oder gewellten parallelen Linien versehen (Abb. 302).⁴⁸⁶

Hoffmanns Bewunderung für England und dessen Kunstgewerbe (Kapitel III.1.) sowie Hoffmanns Studienreise nach England und Schottland, die ihn über Brüssel nach London, Glasgow und Edinburgh führte und auf der er wertvolle Eindrücke sammeln konnte⁴⁸⁷ (Kapitel II.2.), sind schon erwähnt worden, ebenso wie die Tatsache, dass die Gründung der Wiener Werkstätte nach dem Vorbild der englischen *Arts and Crafts*-Bewegung und insbesondere der *Guild of Handicraft* von Charles Robert Ashbee erfolgte (Kapitel II.2.). Die Belebung des österreichischen Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen erfolgte nach britischem Vorbild, in diesem Sinne wurde auch das 1863 gegründete „k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie“, heute MAK, dem 1852 gegründeten Londoner *South Kensington Museum*, heute *Victoria and Albert Museum* nachempfunden.⁴⁸⁸ So ist es nur folgerichtig, dass Hoffmann sich von den geraden Linien und einfachen Formen des englischen Kunstgewerbes inspirieren ließ (Abb. 303),⁴⁸⁹ wie auch die spitzen Fachwerkgiebel der Villenkolonie auf der Hohen Warte der britischen Architektur entlehnt sind. Insbesondere war Hoffmann auch von den Arbeiten Charles Rennie Mackintoshs beeindruckt, einem Mitglied der schottischen sog. *Glasgow Four*, der 1902 ein Musikzimmer für Fritz Wärndorfer entwarf, bei dessen Einbau Hoffmann – von dem in derselben Wohnung das Speisezimmer stammte – aushalf (Abb. 304).⁴⁹⁰ Eine gegenseitige Beeinflussung der beiden ist allerdings nicht auszuschließen: Mackintosh entwarf 1904 in Glasgow einen Sessel für die *Willow Tea Rooms* (Abb. 305), dessen mit quadratischen Löchern durchbrochene Rückenlehne eines von Hoffmanns Lieblingsmotiven aufgreift, mit dem er zahllose Gegenstände aus perforiertem Metall versah (Abb. 306).⁴⁹¹ Die VIII. Secessionsausstellung 1900 war ganz der britischen Bewegung gewidmet (Abb. 307) und

⁴⁸⁶ Informationen zu diesem Haus: Moravánszky 1997, S. 306.

⁴⁸⁷ Sekler 1982, S. 63.

⁴⁸⁸ Noever (Hg.) 2002, S. 8.

⁴⁸⁹ Vgl. Sekler 1982, S. 55.

⁴⁹⁰ Sekler 1982, S. 39.

⁴⁹¹ Die Richtung der Beeinflussung wird naturgemäß unterschiedlich beurteilt, je nachdem ob man von englischer oder österreichischer Seite her argumentiert. Vgl. dazu Sekler 1982, S. 38-40.

machte sie endgültig in Österreich bekannt, nachdem schon 1897 in der Zeitschrift *The Studio* und 1898/99 in der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ illustrierte Artikel darüber veröffentlicht worden waren⁴⁹². Daran nahmen der Britische Architekt Charles Robert Ashbee und seine *Guild of Handicraft*, der belgische Designer Henry van de Velde, der schottische Architekt Charles Rennie Mackintosh und seine Frau Margaret Macdonald Mackintosh sowie die anderen beiden Mitglieder der sog. *Glasgow Four*, James Herbert McNair und Francis Newbery teil, die jeweils einen ganzen Raum gestalteten.⁴⁹³ Hevesi äußerte sich allerdings wenig schmeichelhaft über die geraden Linien, rechten Winkel und einfachen Formen, die diese Möbel prägten, es sei als kämen sie von „einem viereckigen Planeten, der von vierschrötigen Bauern bewohnt ist. [...] Es ist eigentlich englischer Biedermeier, einfach, tüchtig, schwerfällig“.⁴⁹⁴ Hoffmann gestaltete einen Großteil dieser Ausstellung mit eigenen Möbeln, die sich – wie auch die Ausstellungsarchitektur – im Einklang mit den englischen Exponaten, zurückhaltend, ohne Kurven, einfach und geradlinig präsentierten.⁴⁹⁵ Der Einfluss Englands und Schottlands macht sich also hauptsächlich in Hoffmanns Hinwendung zu einem einfachen, geometrischen Formenvokabular und in einer Bestätigung seines Engagements für das Kunstgewerbe bemerkbar. Ein direktes Vorbild für das Purkersdorfer Sanatorium lässt sich nicht finden, hingegen kann man bei einem späteren Bauwerk ein britisches Vorbild als Wurzel oder zumindest einen Gleichklang von Ideen vermuten: Vergleicht man Hoffmanns Palais Stoclet mit Mackintoshs Wettbewerbsentwurf für das „Haus eines Kunstfreundes“ von 1901⁴⁹⁶ (Abb. 308, 309) zeigen sich Ähnlichkeiten in der Gruppierung der Bauteile, dem flachen Dach, der unregelmäßigen Verteilung der Fensteröffnungen und der schmucklosen, glatten Fassade. Ein entscheidender Unterschied liegt jedoch in der Wahrnehmung der Stärke der Außenmauern: Während Mackintosh mit tief eingeschnittenen Fensteröffnungen die Masse der Wand betont, sind die äußeren Flügel von Hoffmanns Kastenfenstern mit flachen Rahmen vor die Fassade gesetzt (Abb. 274-276). Überdies schweben die Fenster auch schwerelos über die Trauflinie des Daches hinaus, als hätten sie nichts mit der Fassade zu tun. Das bewirkt dasselbe wie die konturierenden Rahmungen der Fassadenwände des Palais, nämlich dass es scheinbar aus dünnen, zweidimensionalen und gleichsam masselosen Wänden erbaut ist, die lediglich aneinander gelehnt sind. Der Effekt ist bereits im Zusammenhang mit dem Sanatorium Purkersdorf und dessen dekorativen blau-weißen Kachelbändern erwähnt

⁴⁹² Sekler 1982, S. 39.

⁴⁹³ Staggs 2006, S. 101.

⁴⁹⁴ Hevesi 1984 (1906), S. 289.

⁴⁹⁵ Sekler 1982, S. 37 und WV 47, S. 265. Vgl. auch den in Kapitel III.1. (Abschnitt Kontrast) zitierten Briefentwurf mit dem Zitat: „Die Zeit der falschen Curven ist bei uns Gott sei Dank schon vorüber“.

⁴⁹⁶ Vgl. Sekler 1982, S. 85.

worden; im Folgenden wird seine Bedeutung für die Entstehung der Architektur der Moderne ausführlicher diskutiert werden.

Bei der Betrachtung des Sanatorium Purkersdorf im Kontext des architektonischen Œuvres von Josef Hoffmann (Kapitel III.1.) hat sich herausgestellt, dass besagter Effekt in seiner reinsten Form in Purkersdorf verwirklicht worden ist. Die zarten, in den Mauerputz eingelassenen Fliesenbänder des Sanatoriums, mit denen Hoffmann sämtliche Wandflächen konturierte, betonen die Zweidimensionalität der Außenwände, ohne wie beim Palais Stoclet ein eindeutig plastisches, dreidimensionales Element einzubringen (Abb. 103-104, 279). Die Wandflächen selber bleiben frei von Ornamenten. Hoffmann erreicht damit, dass die Fläche von ihrer Funktion als Trägerin von Baudekor befreit wird, dass sie somit auf ihren Eigenwert reduziert wird, und setzt diese schlichte Fläche als eigentliches künstlerisches Gestaltungsmittel ein, als schmuckhafte Begrenzung von Raum und Baukörper.⁴⁹⁷ In der Entwicklung der Architektur kommt dieser Tatsache eine fundamentale Bedeutung zu: Verschwand die Wand in Bauten des Historismus noch völlig hinter den applizierten Stuck- bzw. Zementgussornamenten, ist sie bei Hoffmann zur ungeschmückten Protagonistin geworden, der selbst die Funktion zukommt, dekorative Hülle ihres Baukörpers zu sein. Damit ging Hoffmann einen Schritt weiter als sein Lehrer Otto Wagner. Wagners vielzitiertes Motto *Artis sola domina necessitas* hatte dieser von Gottfried Semper übernommen.⁴⁹⁸ Was auf den ersten Blick wie ein Bekenntnis zum reinen Funktionalismus klingt, entpuppt sich bei Berücksichtigung des Zusammenhangs, in dem Wagner dieses Motto in seiner Schrift *Baukunst unserer Zeit* erwähnt, als wesentlich weiter reichend: „Bedürfnis, Zweck, Konstruktion und Schönheitssinn sind daher die Urkeime des baukünstlerischen Lebens. In einem Begriffe vereint bilden sie eine Art ‚Notwendigkeit‘ beim Entstehen und Sein jedes Kunstwerkes, dies der Sinn der Worte: ‚ARTIS SOLA DOMINA NECESSITAS‘.“ An derselben Stelle betont Wagner explizit auch, dass die „Utilität“ nicht genüge, sondern die „Kunst“ stete „Begleiterin des Bauens“ sein müsse. Im Schlusswort zu seinem Buch fasst Wagner dann die wichtigsten Grundsätze einer zeitgemäßen Baukunst zusammen: „Die Frage: ‚Wie sollen wir bauen?‘ kann nicht strikte beantwortet werden; UNSER GEFÜHL MUSZ UNS ABER HEUTE SCHON SAGEN, DASZ DIE TRAGENDE UND STÜTZENDE LINIE, DIE TAFELFÖRMIGE DURCHBILDUNG DER FLÄCHE, DIE GRÖSZTE EINFACHHEIT DER KONSTRUKTION UND EIN ENERGISCHES VORTRETEN VON KONSTRUKTION UND MATERIAL BEI DER KÜNFTIGEN NEUERSTEHENDEN KUNSTFORM STARK DOMINIEREN WERDEN; DIE MODERNE TECHNIK UND DIE UNS ZU GEBOTE STEHENDEN MITTEL BEDINGEN DIES.

⁴⁹⁷ Vgl. auch zum Folgenden: Bogner 1982, S. 32.

⁴⁹⁸ Und das folgende Zitat: Wagner 1979 (1914), S. 58-59.

SELBSTREDEND HAT DER SCHÖNHEITLICHE AUSDRUCK, WELCHEN DIE KUNST DEN WERKEN UNSERER ZEIT GEBEN WIRD, MIT DEN ANSCHAUUNGEN UND DER ERSCHEINUNG MODERNER MENSCHEN ZU STIMMEN UND DIE INDIVIDUALITÄT DES KÜNSTLERS ZU ZEIGEN.“⁴⁹⁹ Das sich aus diesen Aussagen Wagners ergebende Bekenntnis zum „Schönheitssinn“ und zur „Kunst“ als notwendigen Komponenten des Bauens sowie zur „tafelförmigen Durchbildung der Fläche“ und zu einer „modernen Erscheinung“ kommt in seinen Häusern auf der Linken Wienzeile zum Ausdruck (Abb. 310-311, links das sog. Majolikahaus), die zwischen 1898 und 1899 entstanden: Die Wand als Fläche bleibt deutlich zu sehen, ist jedoch nicht als selbständiges Element behandelt, wie in Hoffmanns Sanatorium, sondern fungiert zunächst als Trägerin eines reichen Baudekors ganz im Sinne von Gottfried Sempers „Bekleidungstheorie“.⁵⁰⁰ An der Dekoration dieser ornamental reich verzierten Fassaden wirkten Kolo Moser, Joseph M. Olbrich und Josef Hoffmann als Wagnerschüler mit.⁵⁰¹ Auch Max Fabianis Haus Portois & Fix (Abb. 312) ist ein Beispiel dieser Entwicklungsstufe.⁵⁰² Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf erfüllt hingegen schon jene Stufe, die Giedion – der allerdings das Sanatorium gar nicht und Hoffmann nur als talentierten Studenten Wagners erwähnt, der nie das „Niveau des Meisters“ erlangte⁵⁰³ – als wichtigen Schritt zur Architektur der 1920er Jahre bezeichnet, nämlich den ästhetischen Wert der reinen Fläche und deren expressive Kraft (wieder-) zu entdecken.⁵⁰⁴ Denn die Außenhaut des Sanatoriums zerfällt durch die individuell gerahmten Wandflächen in einzelne Oberflächen, die als der eigentliche Schmuck des Raumes zum Einsatz kommen, den sie schaffen und umgeben. Wagner bediente sich ebenfalls mehrfach einer dekorativen Rahmung, um die Wandflächen seiner Bauten zu umreißen, aber mit unterschiedlicher Wirkung. In Kapitel II.2. wurde am Beispiel der Postsparkasse (1904-1906) und der Lupus-Heilanstalt von 1911-1914 (Abb. 108, 109) darauf hingewiesen, dass die Rahmungen in die Wahrnehmung des strukturellen Aufbaus nicht eingreifen, weil sie nicht am äußersten Rand, sondern innerhalb der Flächen angebracht sind. Ein weiteres Beispiel ist die zweite Villa Wagner in Hütteldorf aus 1912 (Abb. 313), bei der die Fliesenbänder zwar am Rand angebracht sind, wegen ihrer Unterbrechungen, ihres nahtlosen Übergehens in eine gleichartige dekorative Behandlung des Sockelbereiches und wegen der Tatsache, dass die Fensteröffnungen ungerahmt bleiben, nicht die beschriebene Wirkung der Fliesenbänder in Purkersdorf haben. Vielmehr bleiben sie appliziertes Dekor

⁴⁹⁹ Wagner 1979 (1914), S. 136.

⁵⁰⁰ Vgl. Moravánszky 1997, S. 173 und Reiterer 2002, S. 419.

⁵⁰¹ Witt-Döring 2006, S. 34.

⁵⁰² Vgl. Bogner 1982, S. 32.

⁵⁰³ Giedion 1965, S. 219.

⁵⁰⁴ Giedion 1965, S. 31.

ihrer Trägerin, der „tafelförmig durchbildeten“ Fläche. Wenn Hoffmann hingegen zwar die Wand von Dekor befreit, so hält er aber doch an der dekorativen Wirkung der Flächen selbst als Verkleidung des Baukörpers fest und unterscheidet sich dadurch fundamental auch von Adolf Loos, für den der Raum und die Idee des „Raumplans“ im Vordergrund standen.⁵⁰⁵

Auf dieser entscheidenden neuen Interpretation und Verwendung der Wandflächen durch Josef Hoffmann aufbauend sollten dann ab den 1920er Jahren Theo van Doesburg (1883-1931) und Cornelis van Eesteren (1897-1988), Gerrit Rietveld (1888-1964) und Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) „das Haus in rechtwinklig zueinanderstehende Flächenelemente“ zerlegen und das Gebäude zum Außenraum hin öffnen.⁵⁰⁶ Schon 1906-1907 hatte Peter Behrens (1868-1940) den Innen- und Außenraum des Eduard-Müller-Krematoriums in Hagen-Delstern miteinander verbunden und verschmelzen lassen,⁵⁰⁷ indem er das Gebäude innen wie außen mit einer dem toskanischen Inkrustationsstil (Abb. 315) verwandten geometrischen Flächenornamentierung überzog, dass architektonische Elemente wie Gesimse, Panele sowie Triglyphen und Metopen im Fries in zweidimensionaler Form suggeriert (Abb. 316-317).⁵⁰⁸ Das Haus erweckt außerdem den Anschein, aus Papp-Wänden zusammengebastelt zu sein, und wirkt im Inneren ähnlich wie die von Hoffmann und Moser 1904 im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus von Hermann Hirschwald in Berlin gestalteten Ausstellungsräume (Abb. 256, Kapitel III.1.). Behrens äußerte sich 1929 mit großer Anerkennung über Hoffmann: „Josef Hoffmann ist seiner Bedeutung nach Baukünstler vom ersten Range, nicht nur unter österreichischen Künstlern, sondern seiner Generation überhaupt. Diesen Ruhm wird man ihm niemals abstreiten.“⁵⁰⁹ Mit den neuen Materialien Stahl und Glas konnte Behrens' Schüler Walter Gropius (1883-1969) 1911 mit dem Hauptbau der Fagus-Werke in Alfeld/Leine (Abb. 318) und 1914 mit der Musterfabrik bei der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln (Abb. 319) die für den neuen Stil so charakteristische Verbindung von Innen- und Außenraum noch kühner verwirklichen⁵¹⁰, womit ihm schließlich „der entscheidende Durchbruch zur modernen Architektur“ gelang.⁵¹¹

⁵⁰⁵ Vgl. dazu Oechslin 1999, S. 221-227: „Raumplan“ versus „Plan libre“. Vgl. auch das in Kapitel II.2. angeführte Zitat: „Das ist das Zeichen des echt empfundenen Bauwerkes: Daß es wirkungslos in der Fläche bleibt“, Loos 2010b, S. 396.

⁵⁰⁶ Giedion 1965, S. 31.

⁵⁰⁷ Vgl. Stein 2006, S. 135.

⁵⁰⁸ Vgl. Schulze 1992, S. 73.

⁵⁰⁹ Peter Behrens über Josef Hoffmann, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 495.

⁵¹⁰ Vgl. Pevsner 2000, S. 211-214.

⁵¹¹ Zitat: Schulze 1992, S. 126.

An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich dieser offenen Raumkonzeption in der Architektur mit der Bildkonzeption in der Malerei Piet Mondrians an, deren Stil er als „Neoplastizismus“ bezeichnete.⁵¹² Mondrians Kompositionen verstand dieser als Ausdruck eines kosmischen Gleichgewichts und eines ästhetisch und geistig unbegrenzten Gedankens, der an den Bildrändern nicht haltmacht.⁵¹³ Sowohl das Grundlinienkreuz der Bildstruktur als auch die rechteckigen Felder sind über den Bildrand hinaus gedacht (Abb. 320). Darin gleicht Mondrians Komposition konzeptuell der modernen Architektur, für die das Öffnen in den Außenraum und das fließende und transparente Raumgefüge im Inneren kennzeichnend wurde.⁵¹⁴ Möglich wurden diese Bauten erst durch die moderne Skelettkonstruktion, die den entscheidenden Fortschritt gegenüber der historischen Mauerwerksarchitektur und ihrer äußeren Abgeschlossenheit und zellenartigen inneren Raumanlage brachte.⁵¹⁵ Als erste übertrugen Theo van Doesburg und Cornelis Van Eesteren in mehreren unausgeführten revolutionären Architekturentwürfen zu Beginn der 1920er Jahre das neoplastische Prinzip der offenen Gestaltung auf die Architektur (Abb. 321-322).⁵¹⁶ Van Doesburg gründete 1916 die „Stijl-Gruppe“ und gab die gleichnamige Kunst- und Architekturzeitschrift heraus. Prominente Mitglieder waren neben Piet Mondrian u.a. auch die Architekten Gerrit Rietveld, J.J.P. Oud und Cornelis van Eesteren. Tatsächlich verwirklicht wurde dieses Prinzip der offenen Komposition am eindrucklichsten 1924 in dem von Rietveld konzipierten und bis zum heutigen Tag viel beachteten Haus Schröder in Utrecht (Abb. 323) und später beispielsweise in Ludwig Mies van der Rohes Barcelona Pavillon aus 1930, bei dem allerdings die Raumkontinuität im Inneren vorwiegend horizontal verläuft (Abb. 325). Rietvelds Haus öffnet sich an allen drei freien Seiten zur Umwelt hin und ist Ausschnitt und Bestandteil des umgebenden universalen Raums. Seine scheinbar frei schwebenden Wandflächen sind um ein horizontal wie vertikal offenes Raumgefüge gruppiert – darin geht Rietvelds Haus Schröder wesentlich weiter als die zweidimensional wirkenden Wände des Sanatoriums von Josef Hoffmann, die zwar nur leicht an den Baukörper gelehnt scheinen, aber doch einen geschlossenen, kompakten Raumeindruck vermitteln. Auch die Verbindung von Innen- und Außenraum ist in Purkersdorf schon bzw. erst ansatzweise verwirklicht, wo Hoffmann sie durch zahlreiche formal-ästhetische Übereinstimmungen und Parallelen erzielt. Interessanterweise übertrug Rietveld das Prinzip der offenen Komposition und freischwebend

⁵¹² Vgl. dazu Kapitel 1917 in: Foster u.a. 2004, S. 151-153.

⁵¹³ Vgl. dazu und zum Folgenden: Roth 1973, S. 132-134.

⁵¹⁴ Vgl. auch Sekler 1982, S. 85, der im Palais Stoclet die Raumauffassung der Stijl-Bewegung vorausgeahnt sieht.

⁵¹⁵ Roth 1973, S. 132.

⁵¹⁶ Und zum Folgenden: Roth 1973, S. 186-187.

wirkenden Flächen auch auf das Kunstgewerbe und entwarf 1918 den „Rot-Blauen-Stuhl“, bei dem die einzelnen Elemente im Raum zu schweben scheinen und die Schnittflächen der Schmalseiten der Holzplatten durch ihre gelbe Färbung gleichzeitig hervorgehoben und isoliert sind (Abb. 324). Unabhängig – aber interessiert beobachtet – von den Künstlern der Stijl-Gruppe gestaltete auch Frank Lloyd Wright in den 1930er Jahren seine weit in den Naturraum ausgreifenden Bauten nach dem Prinzip der offenen Komposition (Abb. 314).⁵¹⁷

Im Gegensatz zur neoplastischen Raumgestaltung der Stijl-Gruppe führt Le Corbusiers (1887-1965) Architekturauffassung – trotz weitläufiger Fensterflächen und dem sog. *plan-libre* der inneren Raumkonzeption – zu einer in sich abgeschlossenen „prismatischen“ Baukörperform.⁵¹⁸ Der genannte *plan-libre*, der freie Grundriss, ist neben den *pilotis* (Stützen), den *toits-jardin* (Dachgärten), der *fenêtre en longueur* (Langfenster) und der *façade libre* (freie Fassadengestaltung), einer der 1927 formulierten *Cinq Points d'une Architecture Nouvelle*.⁵¹⁹ Hoffmann schätzte den jüngeren Kollegen⁵²⁰ und bot ihm, als Le Corbusier ihn 1907 anlässlich einer Studienreise besuchte, sogar die Mitarbeit in seinem Atelier an, welche dieser allerdings ablehnte. „Ich war ihm offenbar zu wenig radikal“⁵²¹, erklärte Hoffmann diese Ablehnung, empfand aber Le Corbusiers Arbeiten offenbar als in dieselbe Richtung weisend wie seine eigenen. Ansätze eines freien Grundrisses finden sich schon in der Eingangshalle des Sanatorium Purkersdorf, wo mehrere Niveauunterschiede die Raumkompartimente trennen, die freistehenden Pfeiler jedoch ein Verschmelzen derselben Raumteile ermöglichen (Abb. 121). Le Corbusiers Langfenster hatte Hoffmann in einem der Entwurfsprojekte für Purkersdorf in Erwägung gezogen (Abb. 17). Interessant ist auch, dass Alfred Roth Le Corbusiers „prismatische“ geformte Umhüllung als Ausdruck der *unité du volume* seiner Bauten beschreibt, die dieser der anonymen mediterranen Architektur nachempfunden habe.⁵²² Damit ergibt sich eine weitere Verbindung zu Hoffmann, denn die harmonische, gestufte Kombination kubischer Bauvolumina in einer kompakten, geschlossenen Form war auch für das Sanatorium Purkersdorf kennzeichnend und wurde in

⁵¹⁷ Roth 1973, S. 186.

⁵¹⁸ Roth 1973, S. 136.

⁵¹⁹ Vierendeel's Manuscript aus dem Nachlass von Alfred Roth vom 24. Juli 1927, heute ETH Zürich, reproduziert bei: Oechslin 1999, S. 208-211.

⁵²⁰ Die Wertschätzung war gegenseitig. 1929 schrieb Le Corbusier: „Und in der Geschichte der zeitgenössischen Baukunst, auf dem Wege zu einer zeitgemäßen Ästhetik, behauptet Professor Hoffmann einen der leuchtendsten Plätze“. Le Corbusier, Die Wiener Werkstätte, Wien 1929, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 495-496.

⁵²¹ Zit. n. Roth 1973, S. 212.

⁵²² Roth 1973, S. 186.

Kapitel II.2. mit Hoffmanns Beobachtungen in Italien und seinen Reiseskizzen in Verbindung gebracht.

Im Zusammenhang mit der Besprechung von Hoffmanns abstrakten Supraporten der XIV. Secessionsausstellung war auf deren formale Verwandtschaft mit späteren neoplastischen und abstrakt geometrischen Werken und auf die gleitende und schwebende Komposition der rechtwinkligen Elementarformen hingewiesen worden (Kapitel II.1. Abschnitt Parallelen). Sieht man diese Supraportenreliefs als Vorboten der Purkersdorfer Architektur an, schließt sich der Kreis: Einerseits führt ein (ästhetisch-formaler) Bogen von den Supraporten über die formale Übereinstimmung mit Werken des Neoplastizismus zu der mit diesem verwandten offenen Raumkonzeption in der Architektur der 1920er Jahre. Andererseits findet sich in den Supraporten auch eine (konzeptuell-inhaltliche) Vorwegnahme gestalterischer Elemente von Purkersdorf, wo Hoffmann die Fläche auf ihren Eigenwert beschränkte und ihre ästhetische und expressive Kraft als Gestaltungsmittel einsetzte, was Voraussetzung für das Zerlegen des Hauses in scheinbar freischwebende Wand- und Deckenscheiben war und wiederum zur erwähnten offenen Raumkonzeption der Architektur der 1920er Jahre führte.

Diesen letzten Schritt wagte Hoffmann – wie auch sein Lehrer Otto Wagner – jedoch nicht, den Innenraum von den umgebenden Flächen tatsächlich zu trennen, was zu einer „Dematerialisierung“ geführt hätte, die dann erst für das Neue Bauen bezeichnend wurde.⁵²³ 1924 spielte er allerdings wie erwähnt (Kapitel II.2.) wieder mit einem ähnlichen Gedanken, als er die Fassadenwände der Villa Knips nicht direkt aufeinandertreffen ließ, sondern die Ecken mit leerem Raum besetzte, sodass drei parallel verlaufende vertikale Kanten entstehen (Abb. 326).⁵²⁴ Die Wände wirken dadurch, als seien sie dünne Platten, die mit Hilfe der applizierten Rautenornamente am eigentlichen Baukörper befestigt sind (Abb. 110). Es wurde auch schon darauf hingewiesen, dass Otto Wagner beim Gebäude der Postsparkasse im Sockelbereich die Wände ebenfalls durch einen Spalt trennte und die dünnen Platten der Marmorverkleidung der Fassade in den oberen Stockwerken mit sichtbaren Aluminiumnieten befestigte (Abb. 327-329). In der *Baukunst unserer Zeit* empfahl Wagner diese Konstruktionsmethode als künstlerisch wertvoll, kostengünstig und zeitsparend.⁵²⁵ Tatsächlich sind die Marmorplatten jedoch durch Mörtel fest mit dem Gebäude verbunden und wurden nur in der Trockenzeit notwendigerweise von den Niete[n] fixiert,⁵²⁶ sodass die als

⁵²³ Vgl. Sekler 1982, S. 84.

⁵²⁴ Vgl. Witt-Döring 2006, S. 45.

⁵²⁵ Wagner 1979 (1914), S. 66-67.

⁵²⁶ Moravánszky 1997, S. 158.

ästhetisches Ausdrucksmittel sichtbar belassenen Nieten an ihre ehemalige konstruktive Notwendigkeit erinnern. In dieser „künstlerischen Überhöhung der Funktionalität“⁵²⁷ bekennt sich Wagner mit den Aluminiumnieten, die Zeugen einer ökonomischen Bauweise sind und die die Ästhetik des Gebäudes ganz entscheidend definieren (Abb. 328-329), im Sinne seines obigen Zitats aus dem Schlusswort zu seinem Buch über die *Baukunst unserer Zeit* zur „modernen Technik“ und zum „schönheitlichen Ausdruck“ der „künftigen neuerstehenden Bauform“.⁵²⁸ Nach wie vor ist seine Wand jedoch Trägerin einer „Verkleidung“ in Form von Schmuckplatten aus Marmor im Sinne der erwähnten Bekleidungstheorie von Gottfried Semper. Die an den Platten belassenen Nieten sind noch in einem weiteren Sinn Bekenntnis zur Ehrlichkeit, denn sie signalisieren dem Betrachter, dass die Fassade nicht zur Gänze aus massivem wertvollen Marmor besteht.⁵²⁹ Sie verkörpern demnach in idealer Weise die von Wagner genannten „Urkeime des baukünstlerischen Lebens“, nämlich „Bedürfnis, Zweck, Konstruktion und Schönheitssinn“, die die „‘Notwendigkeit‘ beim Entstehen und Sein jedes Kunstwerkes“ sind.⁵³⁰ In diesem Sinne hat Wagner an der Fassade der Postsparkasse „ein energisches Vortreten von Konstruktion und Material“ verwirklicht, wie er es für die moderne Architektur als kennzeichnend bezeichnete.

Die Ehrlichkeit hatte auch Hoffmann zu einem der obersten Prinzipien seines Schaffens erhoben. „Wir haben alles so darzustellen, wie es wirklich ist. [...] Wir werden bei unserem Putzbau nicht mit Drahtgestellen als Konsolen und Wölbungen arbeiten, sondern die Fläche zeigen, dieselbe wenn nötig eventuell auch mit frei aufgetragenem Dekor verzieren, aber keinen gepressten Gips aufpfropfen“.⁵³¹ Aus dieser Aussage Hoffmanns wird klar, was sich auch schon bei der Betrachtung seines architektonischen Werkes ergeben hat, nämlich dass die Fassadenlösung von Purkersdorf zwar im eben beschriebenen Sinn durch die Reduktion auf den Eigenwert der Fläche revolutionär und zukunftsweisend war, dass aber die – wenngleich selber undekorierte – Fassade immer noch als Schmuck des Baukörpers fungiert und dass diese Fassadenlösung für Hoffmann nicht ein Endziel, sondern lediglich eine von vielen Gestaltungsmöglichkeiten war und dass er jederzeit wieder dazu übergehen konnte, die Wand als Trägerin von appliziertem Dekor zu verwenden, wie es beispielsweise für die Fassade des Klose-Hofs von 1923 beschrieben wurde (Abb. 289, Kapitel III.1.). Ganz im Einklang mit Otto Wagner hielt auch Hoffmann eine Beschränkung auf die Erfordernisse

⁵²⁷ Vgl. Reiterer 2002, S. 419.

⁵²⁸ Wagner 1979 (1914), S. 136.

⁵²⁹ Vgl. Moravánszky 1997, S. 158.

⁵³⁰ Wagner 1979 (1914), S. 58.

⁵³¹ Hoffmann 1911, S. 490.

konstruktiver Prinzipien beim Bauen für nicht ausreichend: „Wir wissen heute, daß man ohne Verwendung von Schmuckformen zu einer neuen Gestaltung, die lediglich auf das Ursächliche gerichtet ist, kommen kann. Wir wissen aber auch, daß die beste errechnete Konstruktionsform kein befriedigendes Gebilde ergibt, daß außer der Beherrschung der technischen Erfordernisse ein kultivierter Geschmack, Gefühl für Verhältnisse, und den Rhythmus der Erscheinungen, auch jenes geheime Empfinden, wie es nur der künstlerisch veranlagte Mensch besitzt, zum Resultat führt“.⁵³² Im Sanatorium Purkersdorf, das mit der Architektur des Historismus nichts mehr zu tun hatte und auch weiter ging als die Bauten seines Lehrers Otto Wagner, hatte Hoffmann alle diese von ihm genannten Aspekte meisterhaft vereint und so ein in höchstem Maße „befriedigendes Gebilde“ geschaffen. Darüber hinaus vollzog er schon am Anfang des Jahrhunderts mit der eigenständigen Rolle, die er den Fassadenflächen zukommen ließ, einen signifikanten Schritt vorwärts für die Architekturgeschichte des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts. Mit dem Sanatorium in Purkersdorf schuf Hoffmann einen von mehreren Ausgangspunkten⁵³³, von wo aus die Architekten der „Stijl-Gruppe“ und andere – allerdings erst viel später – die Entwicklung der modernen Architektur vorantreiben sollten. Wenn auch Hoffmann selbst in der Folge einen anderen Weg einschlug, so bezeichnet sein Bau in Purkersdorf doch eine wichtige Entwicklungsstufe in der europäischen Architekturgeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts.

⁵³² Hoffmann 1924, S. 494.

⁵³³ Vgl. Pevsner 2002, der Hoffmann zu den Wegbereitern der Moderne zählt, und das Sanatorium (ebenda S. 194-195) als eines seiner bedeutendsten und modernsten Werke bezeichnet, S. 110: „Der ‚neue Stil‘ ist nicht aus einer Wurzel gewachsen“.

IV. ZUSAMMENFASSUNG

Das Sanatorium Purkersdorf von Josef Hoffmann ist eines der bedeutendsten Bauwerke des 20. Jahrhunderts. Diese an den Anfang dieser Arbeit gestellte Aussage hat nach der Präsentation und Interpretation aller verfügbaren Quellen, nach einer eingehenden formal-stilistischen Analyse des Bauwerks mit anschließender Erörterung der Frage nach den konzeptuellen Grundlagen, nach Einordnung des Sanatoriums in das architektonische Œuvre Josef Hoffmanns und nach Diskussion seiner Bedeutung für die Architektur der Moderne an Inhalt und Substanz gewonnen. Es hat sich Hoffmanns Einfühlungsvermögen gegenüber einer ständig wachsenden Bauaufgabe gezeigt, sodass er nach Abwägung einiger Vorentwürfe ein ästhetisch wie praktisch allen Erfordernissen eines Kurbetriebs für nervenleidende Patienten einer gehobenen Gesellschaftsschicht genügendes Baukunstwerk schaffen konnte, dessen geschickt eingesetzte Formensprache die Metapher eines heilsamen Kuraufenthaltes formuliert. Dieses Baukunstwerk ist bis in alle Details sorgfältig durchdacht: Seine Architekturhülle und deren Bauschmuck, seine wandfeste Innenausstattung, das Mobiliar und zahlreiche kunstgewerbliche Gegenstände wurden von Hoffmann entworfen und von der Wiener Werkstätte ausgeführt und durch ein vielfältiges ästhetisches Beziehungsgeflecht zu einem vollendeten Gesamtkunstwerk verwoben. Dieses fand begeisterten Anklang und wurde in mehreren zeitgenössischen Publikationen einer weiten Leserschaft bekannt gemacht. Schon bald nach seiner Vervollendung entstellt und nach und nach dem Verfall preisgegeben, erstrahlt es seit dem Ende des 20. Jahrhunderts nach einer gelungenen Revitalisierung fast in altem Glanz und erfüllt wieder eine soziale Aufgabe als Seniorenresidenz, die annähernd seiner ursprünglichen Bestimmung entspricht. Sein aus Kuben und Quadern komponierter Baukörper, seine von geraden Linien und rechten Winkeln, von harmonischen Proportionen und ansprechender, kontrastreicher Farbgebung geprägte Ästhetik, seine fantasievoll und spannungsreich, dynamisch und rhythmisch gestalteten und aufeinander formal und inhaltlich beziehenden Fassaden, seine moderne Konstruktionsmethode und die dem neuesten Standard entsprechende medizinisch-therapeutische Ausstattung, die intelligente Verschleierung tektonischer Notwendigkeit und die visionäre Reduktion der Wand auf ihre zweidimensionale Oberfläche sind einzigartig. Einzelne Aspekte finden sich in Gebäuden anderer Baukünstler oder andernorts im Werk von Josef Hoffmann wieder, nirgendwo aber in solcher Vollständigkeit vereint und in solcher Perfektion und Konsequenz bis in die Details der Innenausstattung ausgeführt.

Hoffmann selber ging diesen Weg nicht weiter, um ein Gebäude in scheinbar freischwebende Wand- und Deckenscheiben zu zerlegen, wie es kennzeichnend für das Neue Bauen der 1920er Jahre wurde. Doch Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf, bei dem dieser die einzelnen Wandflächen isolierte, sie von Dekor befreite und auf ihren Eigenwert reduzierte und dann als künstlerisches Gestaltungsmittel einsetzte, dieses Sanatorium besetzt eine wichtige Stufe und leistet einen bedeutenden Beitrag in der Entwicklung hin zu der von einer offenen Raumkonzeption gekennzeichneten Architektur der 1920er Jahre und gilt daher zu Recht als eines der bedeutendsten Bauwerke des 20. Jahrhunderts, als Pionierleistung und Schlüsselwerk der Architekturgeschichte.

LITERATURVERZEICHNIS

Anmerkung: Die Quellen sind alphabetisch im Verzeichnis eingereiht und abschließend gesondert noch einmal zusammengestellt. Die Ausstellungskataloge sind nicht alphabetisch, sondern gesammelt am Anfang des Verzeichnisses angeführt.

AK Belvedere 2011

Agnes Husslein-Arco|Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und Josef Hoffmann – Pioniere der Moderne* (Kat. Ausst. Belvedere Wien, 25. Oktober 2011 – 4. März 2012). München 2011.

AK Centro de Arte Reina Sofia 1993

Cristina Torra (Hg.), *Viena 1900* (Kat. Ausst. Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 6.10.1993 – 17.1. 1994), Madrid 1993.

AK Historisches Museum der Stadt Wien 1985

Tino Erben (Red.), *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930* (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28.3. – 6.10.1985), Wien 1985.

AK Haus Hoffmann, Brtnice 1992

Peter Noever (Hg.), *Der barocke Hoffmann* (Kat. Ausst. Haus Hoffmann, Brtnice), Wien 1992.

AK Hoffmann Geburtshaus, Brtnice|IBM Gallery New York 1992

Peter Noever (Hg.), *Josef Hoffmann. Designs* (Kat. Ausst. Hoffmann Geburtshaus, Brtnice; IBM Gallery New York), Wien, München 1992.

AK Kulturamt der Stadt Wien 1964

Franz Glück u.a. (Red.), *Wien um 1900* (Kat. Ausst. Kulturamt der Stadt Wien, 5.6. – 30.8.1964), Wien 1964.

AK MAK Wien 2003

Peter Noever (Hg.), *Der Preis der Schönheit. Zum 100. Geburtstag der Wiener Werkstätte*, (Kat. Ausst. MAK Wien, 10.12.2003 – 7.3.2004), Ostfildern-Ruit 2003.

AK MAK Wien 2012

Christoph Thun-Hohenstein|Beate Muhr (Hg.), *Gustav Klimt, Erwartung und Erfüllung. Entwürfe zum Mosaikfries im Palais Stoclet* (Kat. Ausst. MAK Wien, 21.3.-15.7.2012), Ostfildern 2012.

AK Museum of Modern Art 1993

Kirk Varnedoe (Hg.), *Wien 1900. Kunst, Architektur, Design*, Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York 1986, Köln 1993

AK National Gallery of Victoria 2011

Christian Witt-Döring u.a., *Vienna: Art & Design – Klimt, Schiele, Hoffmann, Loos* (Kat. Ausst. National Gallery of Victoria 2011), Melbourne 2011.

AK Neue Galerie New York 2006

Christian Witt-Döring (Hg.), *Josef Hoffmann. Interiors 1902 – 1913* (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 2.11. 2006 – 26.2.2007), München u.a. 2006.

AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003

Michael Huey (Ed.), *Viennese Silver. Modern Design 1780-1918* (Kat. Ausst. Neue Galerie, New York 2003-2004|Kunsthistorisches Museum Wien 2004-2005), Ostfildern-Ruit, 2003.

AK Wien Museum 2009

Gemma Blackshaw|Leslie Topp (Hg.), *Madness and Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900* (Kat. Ausst. Wien Museum 21.1.2010 – 2.5.2010), Wien 2009.

AK Österreichisches Kulturinstitut, Rom|Akademie der Bildenden Künste Wien 1972

Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession (Kat. Ausst. Österreichisches Kulturinstitut, Rom und Akademie der Bildenden Künste Wien, Mai-Juli 1972), Wien 1972.

AK Tate Liverpool 2008

Tobias Natter|Christoph Grunenberg (Hg.), *Gustav Klimt, Painting, Design and Modern Life* (Kat. Ausst. Tate Liverpool, 30.5. – 31.8.2008), London 2008.

AK Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1992

Klaus-Jürgen Sembach u.a., *1910. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen* (Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 6.9. – 8.11.1992), Stuttgart 1992.

AK Zehntscheuer Balingen 2010

Rainald Franz u.a., *Josef Hoffmann. Ein unaufhörlicher Prozess. Entwürfe vom Jugendstil zur Moderne* (Kat. Ausst. Zehntscheuer Balingen 10.7. – 26.9.2010. Eine Ausstellung des MAK Wien), München 2010.

Achleitner 1996

Friedrich Achleitner, *Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel*, Wien 1996.

Ackerl 1999

Isabella Ackerl, *Die Wiener Moderne 1890 – 1910*, Wien 1999.

Ahlers-Hestermann 1941

Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin 1941.

Alberti | De Re Aedificatoria

Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Dt. übertr., eingeleitet und m. Anm. u. Zeichn. vers. durch Max Theuer, Nachdruck der 1. Auflage, Wien u.a. 1912.

Arnheim 2000

Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin, New York 2000. (Englische Originalausgabe: *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, 1954).

Auer|Klee 2011

Stephanie Auer |Alexander Klee, *Von der inneren Notwendigkeit der Konstruktion*, in: Agnes Husslein-Arco|Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und Josef Hoffmann - Pioniere der Moderne* (Kat. Ausst. Belvedere Wien, 25. Oktober 2011 – 4. März 2012). München 2011, S. 152-167.

Bogner 1982

Dieter Bogner, *Die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann*, in: *Alte und moderne Kunst*, 27, 1982, 184|185, S. 24-32.

Borsi|Godoli 1985

Franco Borsi|Ezio Godoli, *Wiener Bauten der Jahrhundertwende. Die Architektur der Habsburgischen Metropole zwischen Historismus und Moderne*, Hamburg, 1985.

Boyd u.a. 1975

Andrew Boyd u.a., *Baukunst. Von den Anfängen bis zur modernen Architektur*, Gütersloh 1975. (englische Originalausgabe: *World Architecture. An Illustrated History*, London 1963, aus dem Englischen übertragen von Dr. Eva Rapsilber, Ursula Bethke, Dr. Renate Zeltner).

Brandstätter 2003

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

Brandstätter (Hg.) 2005

Christian Brandstätter (Hg.), *Vienna 1900. Art, Life & Culture*, New York, 2005.

Breckner 1982

Gunter Breckner, *Revitalisierung des Sanatorium Purkersdorf* (techn. Dipl. (ms.), Technische Universität Wien), Wien 1982.

Breckner o.J. (1988)

Gunter Breckner, *Josef Hoffmann. Sanatorium Purkersdorf. Documentation*, hg. von Galerie Metropol, Wien, New York o.J. (1988).

Breckner 1996

Gunter Breckner, *Sanatorium Purkersdorf. Anmerkungen zur Erforschung und Rekonstruktion*, in: Klaus KG (Hg.), *Hoffmann-Bau Purkersdorf bei Wien*, Purkersdorf, 1996, S. 15-17.

Breicha|Fritsch (Hg.) 1964

Otto Breicha|Gerhard Fritsch (Hg.) *Finale und Auftakt. Wien 1898-1914*, Salzburg 1964.

Brüderlin 2003

Markus Brüderlin, *Architectural Abstraction and the Vision of the Modern*, in: Michael Huey (Ed.), *Viennese Silver. Modern Design 1780-1918* (Kat. Ausst. Neue Galerie, New York 2003-2004|Kunsthistorisches Museum Wien 2004-2005), Ostfildern-Ruit, 2003, S. 336-342.

Dafert (Red.) 1996

Gerhard Dafert (Red.), *10 Jahre – Beispiele aus der Denkmalpflege von 1986 bis 1996*, Wien 1996, S. 48-49.

Demarle 1985

Gert Demarle, *Kuranlage Purkersdorf. Eine Revitalisierung* (techn. Dipl. (ms.), Technische Universität Wien), Wien 1985.

Dervaux 1925

Adolphe Dervaux, *L'architecture étrangère à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes: 42 planches rassemblées par Adolphe Dervaux*, Paris 1925.

Endell 1898

August Endell, *Formenschönheit und dekorative Kunst*, in: *Dekorative Kunst II*, 1898, S. 119-125.

Fanelli|Godoli 1981

Giovanni Fanelli, Ezio Godoli, *La Vienna di Hoffmann architetto della qualità*, Roma, Bari 1981.

Franz 2010

Rainald Franz, *Intuition und Entwurf. Die Bedeutung der Zeichnung für das Werk Josef Hoffmanns*, in: Rainald Franz u.a., *Josef Hoffmann. Ein unaufhörlicher Prozess. Entwürfe vom Jugendstil zur Moderne* (Kat. Ausst. Zehntscheuer Balingen 10.7. – 26.9.2010. Eine Ausstellung des MAK Wien), München 2010, S. 12-16.

Franz u.a. 2011a

Rainald Franz u.a., *Austria. Architektur. Wohnkultur. Kunst. 1900 – 1910*, Wien 2011.

Franz u.a. 2011b

Rainald Franz u.a., *Austria. Architektur. Wohnkultur. Kunst. 1910 – 1920*, Wien 2011.

Fischl 1996

Renate Fischl, *Kurzer Abriss über die Außensanierung des ‚Sanatorium Purkersdorf‘*, in: Klaus KG (Hg.), *Hoffmann-Bau Purkersdorf bei Wien, Purkersdorf*, 1996, S.19-21.

Foster u.a 2004

Hal Foster u.a., *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, London 2004.

Frey 1920

Dagobert Frey, *Josef Hoffmann zum 50 Geburtstag*, in: *Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst*, XXIII, 1920, S. 65-80.

Galerie bei der Albertina-Zetter GmbH (Hg.) 2011

Galerie bei der Albertina-Zetter GmbH (Hg.), *Josef Hoffmann. Dagobert Peche. Zwei schöpferische Genies*, Wien 2011.

Giedion 1965

Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965.

Gresleri 1981

Giuliano Gresleri, *Josef Hoffmann*, Bologna 1981.

Haberfeld 1906a

Hugo Haberfeld, *The Achitectural Revival in Austria*, in: Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria*, The Studio, Special number, Summer 1906, S. C i – C viii.

Haberfeld 1906b

Hugo Haberfeld, *Modern Plastic Work in Austria*, in: Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria*, The Studio, Special number, Summer 1906, S. B i-viii.

Hasenhütl 2008

Gert Hasenhütl, *Die Entwurfszeichnung*, Diss. phil. (ms.), Wien 2008.

Hevesi 1909

Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894-1908*, Wien 1909.

Hevesi 1909a

Ludwig Hevesi, *Neubauten von Josef Hoffmann* (8. Nov. 1905), in: Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894-1908*, Wien 1909, S. 214-221.

Hevesi 1984 (1906)

Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897 – Juni 1905.) Kritik – Polemik – Chronik*, Klagenfurt 1984 (Nachdruck der Erstausgabe Wien 1906).

Hoffmann 1895

Josef Hoffmann, *Architektonisches aus der österreichischen Riviera*, in: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, I, 1895, S. 37-38.

Hoffmann 1897

Josef Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, in: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, III, 1897, S. 13-14, abgedruckt bei Sekler 1982, S.479.

Hoffmann 1901

Josef Hoffmann, *Einfache Möbel* in: Das Interieur II, 1901, (S.193ff.), abgedruckt bei Sekler 1982, S. 483-484.

Hoffmann 1911

Josef Hoffmann, *Meine Arbeit*. Vortrag gehalten am 22.2.1911, auszugsweise transkribiert in: Sekler 1982, S. 487-491.

Hoffmann 1919

Josef Hoffmann, *Wiens Zukunft*, in: Der Merker, Dezember 1919, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 491-493.

Hoffmann 1924

Josef Hoffmann, *Die Schule des Architekten*, in: Das Kunstblatt, April 1924, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 493-494.

Hoffmann 2009

Josef Hoffmann, *Selbstbiographie*, (hg. von Peter Noever und Marek Pokorný, Nachdruck der Erstpublikation 1972, verfasst um 1948), Ostfildern 2009.

Holme (Hg.) 1906

Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria*, The Studio, Special number, Summer 1906.

Hubmann o.J. (2003)

Axel Hubmann, *Bau- und Restaurierungsgeschichte des „Hoffmann-Pavillons“ – Sanatorium Purkersdorf*, in: Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), *Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien*, Wien o.J. (2003), S. 46-55.

Huey 2006

Michael Huey, *Art Itself. The Private Lives of Josef Hoffmann*, in: Christian Witt-Döring (Hg.), *Josef Hoffmann. Interiors 1902 – 1913* (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 2.11. 2006 – 26.2.2007), München u.a. 2006, S. 74-97.

Hussl-Hörmann 2011

Marianne Hussl-Hörmann, *Gustav Klimt und Josef Hoffmann*, in: Agnes Husslein-Arco|Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und Josef Hoffmann – Pioniere der Moderne* (Kat. Ausst. Belvedere Wien, 25. Oktober 2011 – 4. März 2012). München 2011, S. 18-35.

Imrie|Topp 2009

Nicola Imrie|Leslie Topp, *Psychiatrie und Moderne. Wiens Architektur für Geistes- und Nervenranke*, in: Gemma Blackshaw|Leslie Topp (Hg.), *Madness and Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900* (Kat. Ausst. Wien Museum 21.1.2010 – 2.5.2010), Wien 2009, S. 79-102.

Jacobus 1975

John Jacobus, *Moderne*, in: Andrew Boyd u.a., *Baukunst. Von den Anfängen bis zur modernen Architektur*, Gütersloh 1975. (englische Originalausgabe: *World Architecture. An Illustrated History*, London 1963, aus dem Englischen übertragen von Dr. Eva Rapsilber, Ursula Bethke, Dr. Renate Zeltner), S. 293-337.

Kassal-Mikula 2001

Renata Kassal-Mikula, *Otto Wagner*, Wien 2001.

Kitlitschka 1996

Werner Kitlitschka, *Zur Restaurierung des ehemaligen Sanatoriums Westend in Purkersdorf*, in: Klaus KG (Hg.), *Hoffmann-Bau Purkersdorf bei Wien*, Purkersdorf, 1996, S.18.

Klaus KG (Hg.) 1996

Klaus KG (Hg.), *Hoffmann-Bau Purkersdorf bei Wien*, Purkersdorf, 1996.

Kleiner 1927

Leopold Kleiner, *Josef Hoffmann*, Berlin, Leipzig, Wien 1927.

Kronsteiner 2009

Olga Kronsteiner, *Purkersdorfer Restbestände*, in: Der Standard, 11|12.4.2009, URL: <http://derstandard.at/1237229727819/Kunstmarkt-Purkersdorfer-Restbestaende> (9.4.12).

Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003)

Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), *Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien*, Wien o.J. (2003).

Leeb 2003

Franziska Leeb, *Alter Glanz und neuer Nutzen*, in: Der Standard, 7.6.2003, URL: <http://www.nextroom.at/building.php?id=3721&inc=artikel&sid=7142> (9.4.12).

Levetus 1906

Amelia Sarah Levetus, *Modern Decorative Art in Vienna*, in: Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria*, The Studio, Special number, Summer 1906, S. D i – D xii.

Lichtwark 1917

Alfred Lichtwark, *Palastfenster und Flügelthür*, in: *Eine Auswahl seiner Schriften*, Berlin 1917, S. 227-351.

Long 2002

Christopher Long, *Josef Frank. Life and Work*, Chicago|London 2002.

Loos 2010

Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, hg. von Adolf Opel, Wien 2010.

Loos 2010a

Adolf Loos, *Vom armen reichen Mann (1900)*, in: Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, hg. von Adolf Opel, Wien 2010, S. 262-267.

Loos 2010b

Adolf Loos, *Architektur (1910)*, in: Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, hg. von Adolf Opel, Wien 2010, S. 391-404.

Lux 1906

Josef August Lux, *Moderne Kunst*, in: Hohe Warte, Halbmonatsschrift zur Pflege der künstlerischen Bildung und der städtischen Kultur, 1906, S. 68-70.

Mang (Hg.) 1979

Karl und Eva Mang (Hg.), *Wiener Architektur 1860-1930 in Zeichnungen*, Stuttgart 1979.

Mayer o.J. (2003)

Gottfried Mayer, *Das Sanatorium Westend im Fin de Siècle – Bewohner und Gäste*, in: Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), *Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien*, Wien o.J. (2003), S. 36-39.

Moravánszky 1997

Ákos Moravánszky, *Competing Visions. Aesthetic Intervention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, Cambridge, London 1997.

Müller (Red.) 2009

Hartmut Müller (Red.), *IMMAC Pflegezentrum. Seniorenresidenz Hoffmannpark. Purkersdorf*, Sevetal 2009.

Nebehay 1975

Christian M. Nebehay, *Ver Sacrum. 1898-1903*, Wien 1975.

Nebhay 1994

Christian M. Nebhay, *Wien speziell. Architektur und Malerei um 1900*, Wien 1994.

Noever (Hg.) 2002

Peter Noever (Hg.), *MAK & Wien*, Wien und München 2002.

Noever|Oberhuber (Hg.) 1987

Peter Noever|Oswald Oberhuber (Hg.), *Josef Hoffmann 1870 – 1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen*, Wien 1987.

Noever|Pokorný (Hg.) 2010

Peter Noever|Marek Pokorný (Hg.), *Josef Hoffmann. Architekturführer*, Ostfildern 2010.

Oechslin 1999

Werner Oechslin, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999.

Patka (Hg.) 1988

Erika Patka (Hg.), *Ornament and Flächenkunst from Vienna*. Band I: *Secession – Kunstgewerbeschule*. Band II: *Kunstgewerbeschule – Wiener Werkstätte*, Tokyo 1988.

Peters 2004

Stefan Peters, *Löchrige Geschichte*, URL:

<http://www.purkersdorf-online.at/kultur/sanatorium/arisierung.php3> (9.4.12).

Pevsner 2002

Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, Köln 2002. (englische Originalausgabe: *Pioneers of Modern Design*, New York 1949).

Pillard-Verneuil 1904

Maurice Pillard-Verneuil, *Quelques Intérieurs à Vienne par Josef Hoffmann*, in: *Art et décoration* XVI, 1904, S. 61-70.

Prange 2010

Regine Prange, *Konjunktoren des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, in: Peter Noever|Artur Rosenauer|Georg Vasold (Hg.), *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*, Wien 2010, S. 109-128.

Rainer o.J.

Wolfgang Rainer, *Zur Geschichte des Gesamtgrundstückes Wiener Straße 60-70*, URL:

<http://www.arch-wrainer.at/html/hoffmann/geschichte2.htm> (12.4.12).

Rainer o.J. (2003)

Wolfgang Rainer, *Das architektonische Konzept*, in: Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), *Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien*, Wien o.J. (2003), S. 56-57.

(Red.) 1906a

(Red.), [Abbildungen und Grundrisse], in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, XVIII, 1906, S. 421-443.

(Red.) 1906b

(Red.), [zwei Abbildungen], in: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, XVII, 1906, S. 318-319.

(Red.) 1912

(Red.), [Abbildungen und Grundrisse], in: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, XVIII, 1912, S. 9, 14, 16.

Reiterer 2002

Gabriele Reiterer, *Architektur von 1890 bis zum Ende des ersten Weltkriegs*, in: Wieland Schmied (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich VI, 20. Jahrhundert*, München, London, New York 2002, S. 417-427.

Reiterer 2003

Gabriele Reiterer, *Hoffmanns Totentanz*, in: Der Standard, 15.11.2003, URL: <http://www.nextroom.at/building.php?id=3721> (9.4.12).

Riegl 1985 (1893)

Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, München 1985, Nachdruck der Erstausgabe Berlin 1893.

Riegl 1992 (1901)

Alois Riegl, *Spättrömische Kunstindustrie*, Wien 1992 (unveränderter Nachdruck der 2. Auflage, Wien 1927; Erstausgabe 1901).

Riess 2000

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

Rochowanski 1950

Leopold Wolfgang Rochowanski, *Josef Hoffmann. Eine Studie geschrieben zu seinem 80. Geburtstag*, Wien 1950.

Roth 1973

Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren. Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde*, Basel 1973.

Sarnitz 2007

August Sarnitz, *Josef Hoffmann*, Köln 2007.

Schmuttermeier 1985

Elisabeth Schmuttermeier, *Die Wiener Werkstätte*, in: Tino Erben (Red.), *Traum und Wirklichkeit*. Wien 1870-1930 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28.3. – 6.10.1985), Wien 1985, S. 336-340.

Schulze 1992

Ulrich Schulze, *Deutschland*, in: Klaus-Jürgen Sembach u.a., 1910. *Halbzeit der Moderne*. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen (Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 6.9. – 8.11.1992), Stuttgart 1992, S. 57-168.

Schweiger 1990

Werner J. Schweiger, *Meisterwerke der Wiener Werkstätte*, Wien 1990.

Selmersheim 1925

Pierre Selmersheim, *Le village moderne, les constructions régionalistes et quelques autres pavillons: l'architecture à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925*, Paris 1925.

Sekler 1967

Eduard F. Sekler, *The Stoclet House by Josef Hoffmann*, in: Douglas Fraser (Hg.) *Essays in the History of Architecture. Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 228-244.

Sekler 1972a

Eduard F. Sekler, *Zu den Italienischen Reiseskizzen von Josef Hoffmann und Joseph Olbrich*, in: *Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession* (Kat. Ausst. Österreichisches Kulturinstitut, Rom und Akademie der Bildenden Künste Wien, Mai-Juli 1972), Wien 1972, S. 73-79.

Sekler 1972b

Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmanns Österreichischer Pavillon auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911*, in: *Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession* (Kat. Ausst. Österreichisches Kulturinstitut, Rom und Akademie der Bildenden Künste Wien, Mai-Juli 1972), Wien 1972, S. 81-84.

Sekler 1982

Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg und Wien 1982.

Sekler 1996

Eduard F. Sekler, *Zur Vollendung der Außenrenovierung des Sanatoriums Purkersdorf*, in: Klaus KG (Hg.), *Hoffmann-Bau Purkersdorf bei Wien, Purkersdorf*, 1996, S. 4.

Spalt|Czech (Hg.) 1981

Johannes Spalt|Herrmann Czech (Hg.), *Josef Frank 1885-1967*, Wien 1981.

Staggs 2006

Janis Staggs, *The Inside: A Female Realm. Abandoning the Corset to Express Individual Character*, in: Christian Witt-Döring (Hg.), *Josef Hoffmann. Interiors 1902 – 1913* (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 2.11. 2006 – 26.2.2007), München u.a. 2006, S. 98-127.

Stein 1911

Ludwig Stein, *Jahresbericht des Sanatoriums Purkersdorf bei Wien*, Wien 1911.

Stein 2006

Laurie Stein, *Objective Nationalism. The Struggle of the Inside and Outside in German Design*, in: Christian Witt-Döring (Hg.), *Josef Hoffmann. Interiors 1902 – 1913* (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 2.11. 2006 – 26.2.2007), München u.a. 2006, S. 128-147.

Sternthal o.J. (2003)

Barbara Sternthal, *Die Gegenwart*, in: Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), *Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien*, Wien o.J. (2003), S. 58-63.

Straková 2000

Martina Straková, *Josef Hoffmann*, hg. von Mährische Galerie Brno|MAK Wien, Brunn|Brno 2009.

Tabor 1992a

Jan Tabor, *Architecture and Monuments*, in: Peter Noever (Hg.), *Josef Hoffmann. Designs* (Kat. Ausst. Hoffmann Geburtshaus, Brtnice; IBM Gallery New York), Wien, München 1992, S. 263-281.

Tabor 1992b

Jan Tabor, *The Strange Objectivity of a Mythical Artist's Hand*, in: Peter Noever (Hg.), *Josef Hoffmann. Designs* (Kat. Ausst. Hoffmann Geburtshaus, Brtnice; IBM Gallery New York), Wien, München 1992, S. 282-290.

Toman 1996

Lore Toman, *Wiedererstandenes Welterbe der Kultur*, in: Klaus KG (Hg.), *Hoffmann-Bau Purkersdorf bei Wien*, Purkersdorf, 1996, S. 5-14.

Topp 1997

Leslie Topp, *An Architecture for Modern Nerves: Josef Hoffmann's Purkersdorf Sanatorium*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56, No. 4 (Dez. 1997), S. 414-437.

Topp 2005

Leslie Topp, *Wagner and the Steinhof Psychiatric Hospital: Architecture as Misunderstanding*, in: *The Art Bulletin*, 87, No. 1 (Mar. 2005), S. 130-156.

Vergo 1981

Peter Vergo, *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele, and their Contemporaries*, Oxford 1981.

Veronesi 1956

Giulia Veronesi, *Josef Hoffmann*, Mailand 1956.

Wagner 1979 (1914)

Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien 1979 (Nachdruck der IV. Auflage Wien 1914. Erstausgabe unter dem Titel *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien 1895).

Wieber 2009

Sabine Wieber, *Richard Luksch. Zwei Fayence-Figuren für das Sanatorium Purkersdorf*, 1905, in: Gemma Blackshaw|Leslie Topp (Hg.), *Madness and Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900* (Kat. Ausst. Wien Museum 21.1.2010 – 2.5.2010), Wien 2009, S. 137- 143.

Wieninger 1987

Johannes Wieninger, „...in japanischer Art...“ – Zum Flächenornament Josef Hoffmanns, in: *Parnass*, 6|1987, S. 52-58.

Witt-Döring o.J. (2003)

Christian Witt-Döring, *Der therapeutische Innenraum*, in: Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), *Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien*, Wien o.J. (2003), S. 28-35.

Witt-Döring 2006

Christian Witt-Döring, *On the Path to Modernism. The Ambiguity of Space and Plane*, in: Christian Witt-Döring (Hg.), *Josef Hoffmann. Interiors 1902 – 1913* (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 2.11. 2006 – 26.2.2007), München u.a. 2006, S. 28-73.

Witt-Döring o.J. (2011)

Christian Witt-Döring, *Individualität als für und wider in der Entwicklung einer modernen Formgebung in Wien um 1900*, (ms.), o.J. (2011).

Wölfflin 1991 (1915)

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1991. (Erstausgabe München 1915).

Zednicek 2006

Walter Zednicek, *Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte*, Wien 2006.

Zuckerandl 1904

Berta Zuckerandl, *Josef Hoffmann*, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, Band X, München 1904, S. 1-29.

Zuckerkindl 1908

Berta Zuckerkindl, *Zeitkunst. Wien 1901-1907*. Mit einem Geleitwort von L. Hevesi, Wien, Leipzig 1908.

Zuckerkindl 1915

Berta Zuckerkindl, *Josef Hoffmann – Wien*, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formsprache, XXXVII, Oktober 1915-März 1916, S. 232-244.

Quellen

Dervaux 1925

Adolphe Dervaux, *L'architecture étrangère à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes: 42 planches rassemblées par Adolphe Dervaux*, Paris 1925.

Haberfeld 1906a

Hugo Haberfeld, *The Architectural Revival in Austria*, in: Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria*, The Studio, Special number, Summer 1906, S. C i – C viii.

Haberfeld 1906b

Hugo Haberfeld, *Modern Plastic Work in Austria*, in: Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria*, The Studio, Special number, Summer 1906, S. B i-viii.

Hevesi 1909

Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894-1908*, Wien 1909.

Hevesi 1984 (1906)

Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897 – Juni 1905) Kritik – Polemik – Chronik*, Klagenfurt 1984 (Nachdruck der Erstausgabe Wien 1906).

Hoffmann 1895

Josef Hoffmann, *Architektonisches aus der österreichischen Riviera*, in: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, I, 1895, S. 37-38.

Hoffmann 1897

Josef Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, in: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, III, 1897, S. 13-14, abgedruckt bei Sekler 1982, S.479.

Hoffmann 1901

Josef Hoffmann, *Einfache Möbel* in: Das Interieur II, 1901, (S.193ff.), abgedruckt bei Sekler 1982, S. 483-484.

Hoffmann 1911

Josef Hoffmann, *Meine Arbeit*. Vortrag gehalten am 22.2.1911, auszugsweise transkribiert in: Sekler 1982, S. 487-491.

Hoffmann 1919

Josef Hoffmann, *Wiens Zukunft*, in: Der Merker, Dezember 1919, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 491-493.

Hoffmann 1924

Josef Hoffmann, *Die Schule des Architekten*, in: Das Kunstblatt, April 1924, abgedruckt bei Sekler 1982, S. 493-494.

Hoffmann 2009

Josef Hoffmann, *Selbstbiographie*, (hg. von Peter Noever und Marek Pokorný, Nachdruck der Erstpublikation 1972, verfasst um 1948), Ostfildern 2009.

Holme (Hg.) 1906

Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria*, The Studio, Special number, Summer 1906.

Levetus 1906

Amelia Sarah Levetus, *Modern Decorative Art in Vienna*, in: Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria*, The Studio, Special number, Summer 1906, S. D i – D xii.

Lux 1906

Josef August Lux, *Moderne Kunst*, in: Hohe Warte, Halbmonatsschrift zur Pflege der künstlerischen Bildung und der städtischen Kultur, 1906, S. 68-70.

Pillard-Verneuil 1904

Maurice Pillard-Verneuil, *Quelques Intérieurs à Vienne par Josef Hoffmann*, in: Art et décoration XVI, 1904, S. 61-70.

(Red.) 1906a

(Red.), [Abbildungen und Grundrisse], in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, XVIII, 1906, S. 421-443.

(Red.) 1906b

(Red.), [zwei Abbildungen], in: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, XVII, 1906, S. 318-319.

(Red.) 1912

(Red.), [Abbildungen und Grundrisse], in: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, XVIII, 1912, S. 9, 14, 16.

Selmersheim 1925

Pierre Selmersheim, *Le village moderne, les constructions régionalistes et quelques autres pavillons: l'architecture à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925*, Paris 1925.

Stein 1911

Ludwig Stein, *Jahresbericht des Sanatoriums Purkersdorf bei Wien*, Wien 1911.

Zuckermandl 1904

Berta Zuckermandl, *Josef Hoffmann*, in: *Dekorative Kunst*, VII (Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst X), 1904, Text S. 1-17, Abbildungen S. 1-29.

Zuckermandl 1908

Berta Zuckermandl, *Zeitkunst. Wien 1901-1907*. Mit einem Geleitwort von L. Hevesi, Wien, Leipzig 1908.

Zuckermandl 1915

Berta Zuckermandl, *Josef Hoffmann – Wien*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, XXXVII, Oktober 1915-März 1916, S. 232-244.

Internet

Architektenlexikon

<http://www.architektenlexikon.at/de/234.htm>

MAK Sammlung Online

<http://www.sammlungen.mak.at/sdb/do/start.state>

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1 Foto: © Wolfgang Woessner/MAK
Abb. 2 Klaus KG (Hg.) 1996, S. 7
Abb. 3 Kleiner 1927, S. iv
Abb. 4 Klaus KG (Hg.) 1996, S. 8
Abb. 5 Bilddatenbank Unidam, Andrea Nussbaum, *Ins Glas geschaut. Tradition und neue Entwicklungen*, in: Parnass, 25, 2005, Heft 3, S. 74
Abb. 6 Breckner 1982, o.S. Abb. 93
Abb. 7 AK Wien Museum 2009, S. 82
Abb. 8 AK Wien Museum 2009, S. 90
Abb. 9 AK Wien Museum 2009, S. 85
Abb. 10 AK Wien Museum 2009, S. 90
Abb. 11 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
Abb. 12 Breckner 1982, o.S. Abb. 95
Abb. 13 Breckner 1982, o.S. Abb. 94
Abb. 14 Breckner o.J. (1988), S. 10
Abb. 15 Breckner o.J. (1988), S. 11
Abb. 16 Breckner o.J. (1988), S. 11
Abb. 17 Breckner 1982, o.S. Abb. 92
Abb. 18 Breckner 1982, o.S. Abb. 81
Abb. 19 Breckner 1982, o.S. Abb. 82
Abb. 20 AK Tate Liverpool 2008, S. 103
Abb. 21 Breckner 1982, o.S. Abb. 85
Abb. 22 Breckner 1982, o.S. Abb. 84
Abb. 23 Breckner 1982, o.S. Abb. 85
Abb. 24 Wölfflin 1991 (1915), S. 220
Abb. 25 Brandstätter 2003, S. 138
Abb. 26 Brandstätter 2003, S. 139
Abb. 27 Sekler 1982, S. 135
Abb. 28 Zednicek 2006, S. 178
Abb. 29 Eigene Grafik
Abb. 30 Arnheim 2000, S. 228
Abb. 31 Sekler 1982, S. 33
Abb. 32 Patka (Hg.) 1988, I., o. S. Abb. 67
Abb. 33 Patka (Hg.) 1988, I., o. S. Abb. 78
Abb. 34 Patka (Hg.) 1988, I., o. S. Abb. 81
Abb. 35 Straková 2000, o.S.
Abb. 36 Noever|Pokorný (Hg.) 2010, S. 30
Abb. 37 Breckner 1982, o.S. Abb. 86
Abb. 38 Breckner 1982, o.S. Abb. 87
Abb. 39 Breckner 1982, o.S. Abb. 88
Abb. 40 Breckner 1982, o.S. Abb. 89

- Abb. 41 Breckner 1982, o.S. Abb. 90
- Abb. 42 Breckner 1982, o.S. Abb. 91
- Abb. 43 AK Zehntscheuer Balingen 2010, S. 17
- Abb. 44 AK Zehntscheuer Balingen 2010, S. 17
- Abb. 45 AK Hoffmann Geburtshaus, Brtnice|IBM Gallery New York 1992, S. 272
- Abb. 46 AK Hoffmann Geburtshaus, Brtnice|IBM Gallery New York 1992, S. 273
- Abb. 47 Breckner 1982, o.S. Abb. 83
- Abb. 48 AK Tate Liverpool 2008, S. 103
- Abb. 49 AK Hoffmann Geburtshaus, Brtnice|IBM Gallery New York 1992
- Abb. 50 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 174
- Abb. 51 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 160
- Abb. 52 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 91
- Abb. 53 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 103
- Abb. 54 Sekler 1982, S. 221
- Abb. 55 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 206
- Abb. 56 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 214
- Abb. 57 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 277
- Abb. 58 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 146
- Abb. 59 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 236
- Abb. 60 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 26
- Abb. 61 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 285
- Abb. 62 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 287
- Abb. 63 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 286
- Abb. 64 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 195
- Abb. 65 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 195
- Abb. 66 AK Haus Hoffmann, Brtnice 1992, S. 38
- Abb. 67 AK Haus Hoffmann, Brtnice 1992, S. 38
- Abb. 68 Galerie bei der Albertina-Zetter GmbH (Hg.) 2011, S. 121
- Abb. 69 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 145
- Abb. 70 Breckner 1982, o.S. Abb. 86
- Abb. 71 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 72 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 73 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 74 Breckner o.J. (1988), S. 13
- Abb. 75 (Red.) 1906a, S. 442
- Abb. 76 Breckner o.J. (1988), S. 6
- Abb. 77 Breckner o.J. (1988), S. 7
- Abb. 78 Gresleri 1981, S. 55
- Abb. 79 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 80 Brandstätter 2003, S. 273
- Abb. 81 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 82 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 83 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 84 Wieber 2009, S.136

- Abb. 85 Wieber 2009, S. 139
- Abb. 86 Wieber 2009, S. 142
- Abb. 87 (Red.) 1906a, S. 444
- Abb. 88 Breckner o.J. (1988), S. 5
- Abb. 89 Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 23
- Abb. 90 Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 35
- Abb. 91 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 92 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 93 Gresleri 1981, S. 164
- Abb. 94 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK, Detail
- Abb. 95 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 96 Zednicek 2006, S. 111
- Abb. 97 Zednicek 2006, S. 109
- Abb. 98 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 99 Bilddatenbank Unidam, Foster u.a. 2004, S. 34
- Abb. 100 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK)14, Detail
- Abb. 101 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 102 Klaus KG (Hg.) 1996, S. 19
- Abb. 103 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 104 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 105 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 106 Witt-Döring (Hg.) 2006, S. 44
- Abb. 107 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 108 Witt-Döring (Hg.) 2006, S. 43, Aufnahme: Christian Witt-Döring
- Abb. 109 Kassal-Mikula 2001, S. 52
- Abb. 110 Zednicek 2006, S. 189
- Abb. 111 Witt-Döring (Hg.) 2006, S. 45
- Abb. 112 AK Historisches Museum der Stadt Wien 1985, S. 100
- Abb. 113 Bilddatenbank Unidam, Diasammlung
- Abb. 114 Bilddatenbank Unidam, Diasammlung
- Abb. 115 Klaus KG (Hg.) 1996, S. 21
- Abb. 116 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 117 Breckner o.J. (1988), S. 4
- Abb. 118 Breckner o.J. (1988), S. 4
- Abb. 119 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 120 Brandstätter (Hg.) 2005, S. 29
- Abb. 121 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 122 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 123 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 124 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 125 AK National Gallery of Victoria 2011, S. 226
- Abb. 126 Antiquariat Thomas Rezek
- Abb. 127 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 128 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK

- Abb. 129 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 130 Zednicek 2006, S. 122
- Abb. 131 Zednicek 2006, S. 122
- Abb. 132 Zednicek 2006, S. 122
- Abb. 133 AK Neue Galerie New York 2006, S. 28
- Abb. 134 Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), S. 33
- Abb. 135 Zednicek 2006, S. 120
- Abb. 136 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 137 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 138 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 139 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 140 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 141 Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 14
- Abb. 142 Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 60
- Abb. 143 AK Belvedere 2011, S. 76-77
- Abb. 144 AK Belvedere 2011, S. 101
- Abb. 145 Kleiner 1927, S. 6
- Abb. 146 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 147 Galerie bei der Albertina-Zetter GmbH (Hg.), S. 64
- Abb. 148 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 229
- Abb. 149 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 251
- Abb. 150 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 154
- Abb. 151 Franz (u.a.) 2011a, S. 61
- Abb. 152 Foto: Wittmann
- Abb. 153 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 320
- Abb. 154 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 155 AK Historisches Museum der Stadt Wien 1985, S. 408
- Abb. 156 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 157 Kleiner 1927, S. 59
- Abb. 158 Kleiner 1927, S. 61
- Abb. 159 Kleiner 1927, S. 66
- Abb. 160 Kleiner 1927, S. 66
- Abb. 161 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 121
- Abb. 162 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 121
- Abb. 163 Sekler 1982, S. 185
- Abb. 164 Sekler 1982, S. 397
- Abb. 165 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 101
- Abb. 166 Sekler 1982, S. 184
- Abb. 167 Selmersheim 1925, Tafel 39
- Abb. 168 Dervaux 1925, Tafel 40
- Abb. 169 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 328
- Abb. 170 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 329
- Abb. 171 (Red.) 1906b, S. 319
- Abb. 172 Breckner o.J. (1988), S. 149

- Abb. 173 (Red.) 1906a, S. 444
- Abb. 174 Lux 1906, S. 69
- Abb. 175 Lux 1906, S. 69
- Abb. 176 (Red.) 1906a, S. 424
- Abb. 177 (Red.) 1906a, S. 421
- Abb. 178 (Red.) 1906a, S. 422
- Abb. 179 (Red.) 1906a, S. 423
- Abb. 180 (Red.) 1906a, S. 424
- Abb. 181 (Red.) 1906a, S. 425
- Abb. 182 (Red.) 1906a, S. 426
- Abb. 183 (Red.) 1906a, S. 427
- Abb. 184 (Red.) 1906a, S. 428
- Abb. 185 (Red.) 1906a, S. 429
- Abb. 186 (Red.) 1906a, S. 430
- Abb. 187 (Red.) 1906a, S. 431
- Abb. 188 (Red.) 1906a, S. 432
- Abb. 189 (Red.) 1906a, S. 433
- Abb. 190 (Red.) 1906a, S. 434
- Abb. 191 (Red.) 1906a, S. 435
- Abb. 192 (Red.) 1906a, S. 436
- Abb. 193 (Red.) 1906a, S. 437
- Abb. 194 (Red.) 1906a, S. 438
- Abb. 195 (Red.) 1906a, S. 439
- Abb. 196 (Red.) 1906a, S. 440
- Abb. 197 (Red.) 1906a, S. 441
- Abb. 198 (Red.) 1906a, S. 441
- Abb. 199 (Red.) 1906a, S. 442
- Abb. 200 (Red.) 1906a, S. 443
- Abb. 201 (Red.) 1906a, S. 444
- Abb. 202 (Red.) 1906b, S. 319
- Abb. 203 Sekler 1982, S. 77
- Abb. 204 Holme (Hg.) 1906, o.S.)
- Abb. 205 (Red.) 1912, S. 9
- Abb. 206 (Red.) 1912, S. 14
- Abb. 207 (Red.) 1912, S. 14
- Abb. 208 (Red.) 1912, S. 16
- Abb. 209 AK Centro de Arte Reina Sofia 1993, S. 135
- Abb. 210 Gresleri 1981, S. 53
- Abb. 211 Bilddatenbank Unidam, Wiener Ringstraßen-Archiv
- Abb. 212 Eigene Aufnahme 13.1. 2012
- Abb. 213 Gresleri 1981, S. 55
- Abb. 214 Klaus KG (Hg.) 1996, S. 18
- Abb. 215 Bilddatenbank Unidam, Wiener Ringstraßen-Archiv
- Abb. 216 Foto: © MAK (Plakate)

- Abb. 217 Klaus KG (Hg.) 1996, S. 5
- Abb. 218 Klaus KG (Hg.) 1996, S. 6
- Abb. 219 (Red.) 1906a, S. 426
- Abb. 220 Kunst.buwog.at und BMfBWuK (Hg.), Wien o.J. (2003), S. 35
- Abb. 221 Klaus KG (Hg.) 1996, S. 23
- Abb. 222 Sekler 1982, S. 14
- Abb. 223 Sekler 1982, S. 14
- Abb. 224 Sekler 1982, S. 22
- Abb. 225 AK Zehntscheuer Balingen 2010, S. 18
- Abb. 226 Sekler 1982, S. 23
- Abb. 227 Sekler 1982, S. 18
- Abb. 228 Sekler 1982, S. 23
- Abb. 229 Hoffmann 1895, S. 37
- Abb. 230 Hoffmann 1897, S. 14
- Abb. 231 Sekler 1982, S. 337
- Abb. 232 Sekler 1982, S. 26
- Abb. 233 AK National Gallery of Victoria 2011, S. 70
- Abb. 234 Sekler 1982, S. 254
- Abb. 235 Ver Sacrum I, 7, S. 14
- Abb. 236 Ver Sacrum I, 7, S. 14
- Abb. 237 Ver Sacrum I, 7, S. 14
- Abb. 238 Sekler 1982, S. 32
- Abb. 239 Sekler 1982, S. 258
- Abb. 240 Sekler 1982, S. 35
- Abb. 241 Zednicek 2006, S. 54
- Abb. 242 AK Belvedere 2011, S. 160
- Abb. 243 Fanelli|Godoli 1981, S. 72
- Abb. 244 Ver Sacrum I, 12, Umschlagseite
- Abb. 245 Ver Sacrum III, 1, Umschlagseiten
- Abb. 246 Abb. aus Ver Sacrum III, 5, S. 72
- Abb. 247 Abb. aus Ver Sacrum III, 5, S. 73
- Abb. 248 Sarnitz 2007, S. 30
- Abb. 249 Zednicek 2006, S. 60
- Abb. 250 Zednicek 2006, S. 60
- Abb. 251 Zuckerkandl 1904, S. 17
- Abb. 252 Gresleri 1981, S. 33
- Abb. 253 Gresleri 1981, S. 32
- Abb. 254 Gresleri 1981, S. 32
- Abb. 255 Borsi|Godoli 1985, S. 114
- Abb. 256 Sekler 1982, S. 66
- Abb. 257 AK Neue Galerie New York 2006, S. 42
- Abb. 258 AK Belvedere 2011, S. 72-73
- Abb. 259 AK Belvedere 2011, S. 101
- Abb. 260 AK Belvedere 2011, S. 76-77

- Abb. 261 Noever|Oberhuber (Hg.) 1987, S. 381
- Abb. 262 URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Halit_crystal,_Pedra_Lume,_Cape_Verde.jpg (15.5. 2012)
- Abb. 263 Prometheus Bildarchiv, Brüderlin|Beyeler (Hg.), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Köln 2001, S. 125, Abb. 99.
- Abb. 264 Sekler 1982, S. 18
- Abb. 265 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 337
- Abb. 266 Bilddatenbank Unidam, Blaschke
- Abb. 267 AK Hoffmann Geburtshaus, Brtnice|IBM Gallery New York 1992, S. 262
- Abb. 268 Rochowanski 1950, S. 33
- Abb. 269 Rochowanski 1950, S. 38
- Abb. 270 Rochowanski 1950, S. 32
- Abb. 271 Rochowanski 1950, S. 39
- Abb. 272 AK Belvedere 2011, S. 91
- Abb. 273 AK Belvedere 2011, S. 76
- Abb. 274 AK MAK Wien 2012, S. 80
- Abb. 275 AK MAK Wien 2012, S. 81
- Abb. 276 AK MAK Wien 2012, S. 83
- Abb. 277 AK Neue Galerie New York 2006, S. 46
- Abb. 278 Sekler S. 2
- Abb. 279 Fanelli|Godoli 1981, S. 193
- Abb. 280 Zednicek 2006, S. 172
- Abb. 281 Sekler 1982, S. 363
- Abb. 282 Sekler 1982, S. 370
- Abb. 283 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 284 Fotoarchiv der Wiener Werkstätte, Foto: © MAK
- Abb. 285 Sekler 1980, S. 212
- Abb. 286 Aufnahme Belvedere Wien, Wolfgang Thaler. URL: http://www.e-architect.co.uk/vienna/21er_haus_vienna.htm (12.11.2012)
- Abb. 287 Gresleri 1981, S. 143
- Abb. 288 Eigene Aufnahme 4.7. 2012
- Abb. 289 Eigene Aufnahme 4.7. 2012
- Abb. 290 Sekler 1982, S. 202
- Abb. 291 Sekler 1982, S. 423
- Abb. 292 AK Zehntscheuer Balingen 2010, S. 26
- Abb. 293 AK Zehntscheuer Balingen 2010, S. 27
- Abb. 294 Breckner 1982, Abb. 86
- Abb. 295 Breckner o.J. (1988), S. 6
- Abb. 296 Endell 1898, S. 122
- Abb. 297 Pevsner 2002, S. 190
- Abb. 298 Moravánszky 1997, S. 273
- Abb. 299 Prometheus Bildarchiv, Ian Latham, *Joseph Maria Olbrich*, Stuttgart 1981, S.84.
- Abb. 300 Ahlers-Hestermann 1941, S. 85

- Abb. 301 Kassal-Mikula 2001, S. 32
- Abb. 302 Moravánszky 1997, S. 307
- Abb. 303 Pevsner 2002, S. 147
- Abb. 304 Witt-Döring 2006, S. 60
- Abb. 305 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 320
- Abb. 306 AK Neue Galerie, New York |KHM Wien 2003, S. 313
- Abb. 307 Sekler 1982, S. 265
- Abb. 308 Sekler 1982, S. 79
- Abb. 309 Sekler 1967, o.S., Abb. XXVI|47
- Abb. 310 Kassal-Mikula 2001, S. 84-85
- Abb. 311 Witt-Döring 2006, S. 34, Aufnahme: Christian Witt-Döring
- Abb. 312 Moravánszky 1997, S. 82
- Abb. 313 Eigene Aufnahme 10.5. 2012
- Abb. 314 Prometheus Bildarchiv, Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton, N.J. 1996.
- Abb. 315 Bilddatenbank Unidam, Stiftung Hermann Fillitz
- Abb. 316 Schulze 1992, S. 72
- Abb. 317 Schulze 1992, S. 72
- Abb. 318 Schulze 1992, S. 127
- Abb. 319 Stein 2006, S. 128
- Abb. 320 Bilddatenbank Unidam, Foster u.a. 2004, S. 39
- Abb. 321 Roth 1973, S. 133
- Abb. 322 Prometheus Bildarchiv, Carsten-Peter Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917-1931*, Köln 1990, S. 165
- Abb. 323 Witt-Döring 2006, S. 41
- Abb. 324 Prometheus Bildarchiv, AK Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1971, Abb.12
- Abb. 325 Prometheus Bildarchiv, William J. R. Curtis, *Moderne Architektur seit 1900*, Berlin 2002.
- Abb. 326 Eigene Aufnahme 24.5. 2012
- Abb. 327 Eigene Aufnahme 24.7.2012
- Abb. 328 Eigene Aufnahme 24.7.2012
- Abb. 329 Eigene Aufnahme 24.7.2012

ABBILDUNGEN



Abb. 1
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf (1904-1905), Wiener Straße, Purkersdorf, NÖ.



Abb. 2
Josef Hoffmann
* 15.12. 1870 in Brtnice|Pirnitz, † 7.5.1956 in Wien,
undatierte Aufnahme.

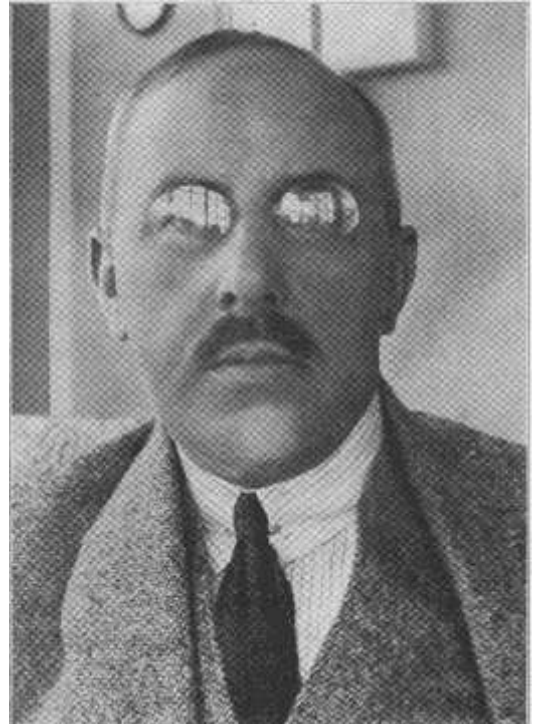


Abb. 3
Josef Hoffmann
undatierte Aufnahme.



Abb. 4
Josef Hoffmann
undatierte Aufnahme.

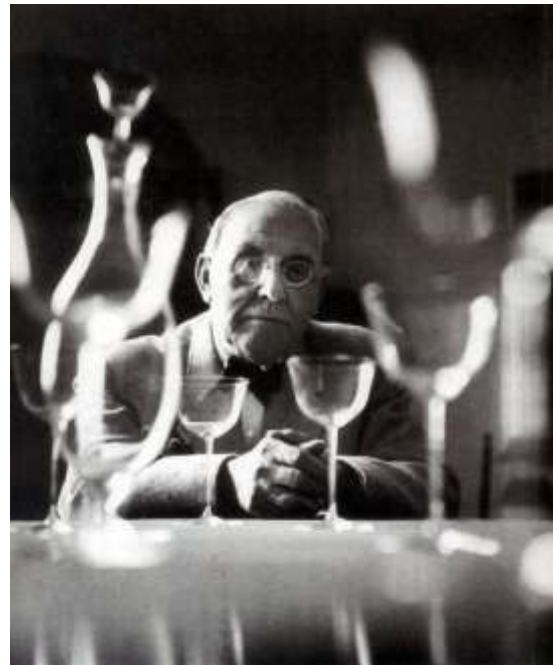


Abb. 5
Josef Hoffmann vor dem von ihm 1917 für
Lobmeyer entworfenen Glasservice „Patrician“,
Aufnahme 1917.

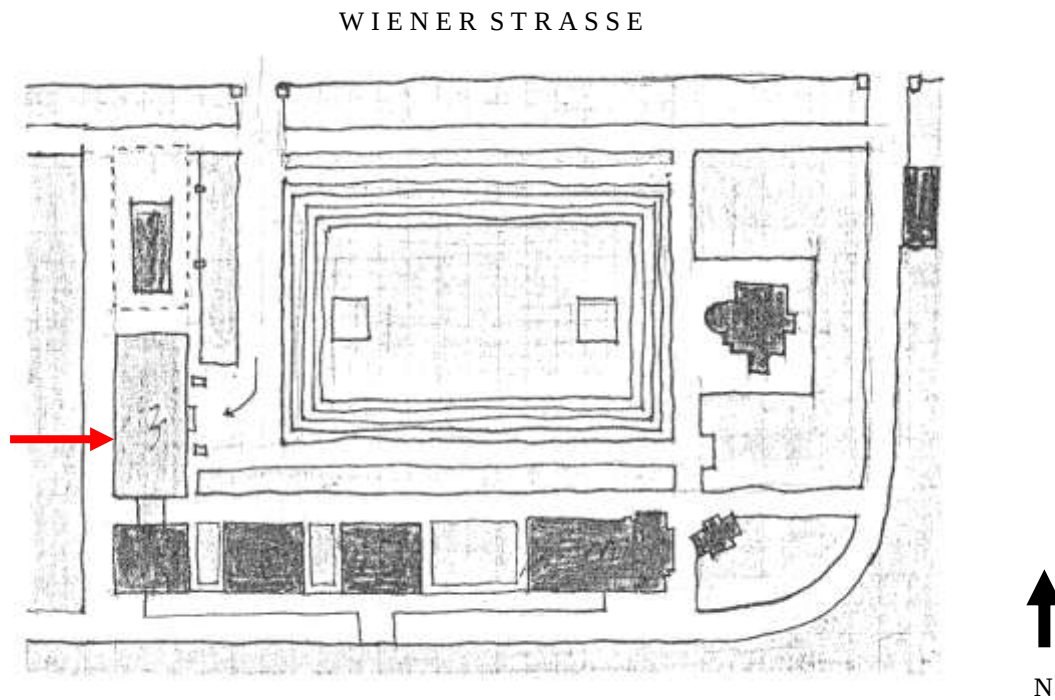


Abb. 6
 Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, ca. 1903-1904, Privatbesitz.
 Skizze der Gesamtanlage in Purkersdorf, NÖ, Wiener Straße. Der geplante Neubau ist hier dem im äußersten Westen gelegenen Pavillon direkt vorgelagert.



Abb. 7
 Lageplan der Niederösterreichischen Landes- Heil- und Pflegeanstalten für Geistes- und Nervenranke
 „Am Steinhof“ in Wien.



Abb. 8
Niederösterreichische Landes- Heil- und Pflegeanstalten für Geistes- und Nervenranke „Am Steinhof“ in Wien, Pavillon für ruhige Patienten.



Abb. 9
Narrenturm im Allgemeinen Krankenhaus, 1784.

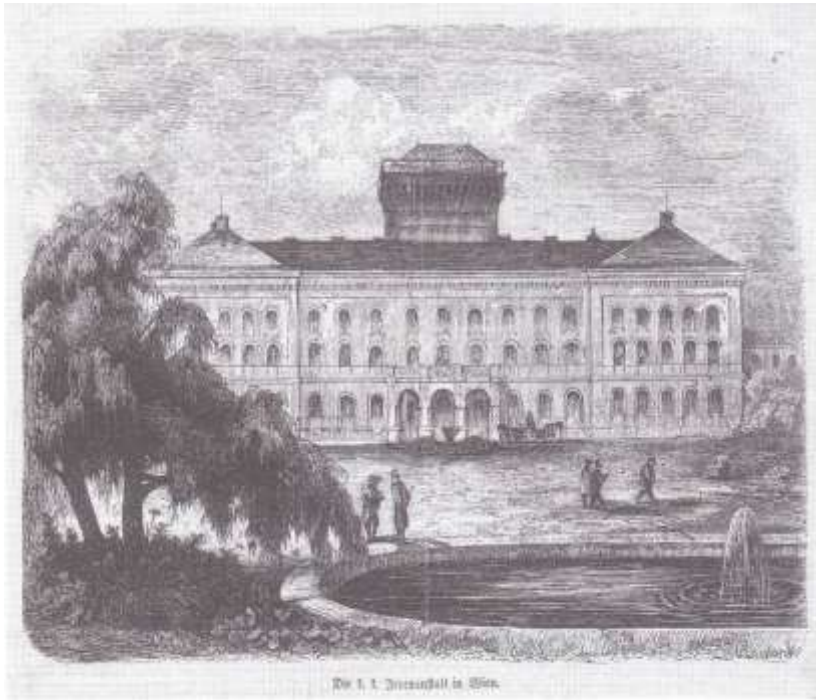


Abb. 10
Irrenanstalt am Brünlfeld, gegr. 1853, Zeichnung von H. Reinhardt, 1858.



Abb. 11
Josef Hoffmann Sanatorium Purkersdorf (1904-1905), Ansicht von Nordosten, Zustand 2012.

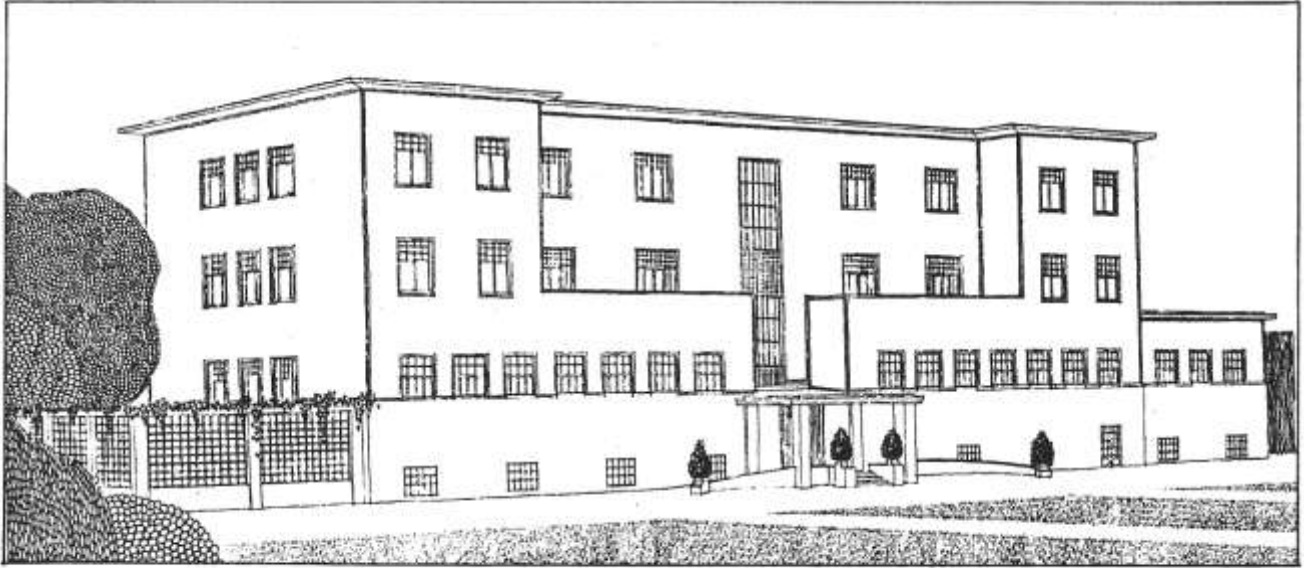


Abb. 12
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, perspektivische Ansicht von Nordwesten, ca. 1904, Privatbesitz.

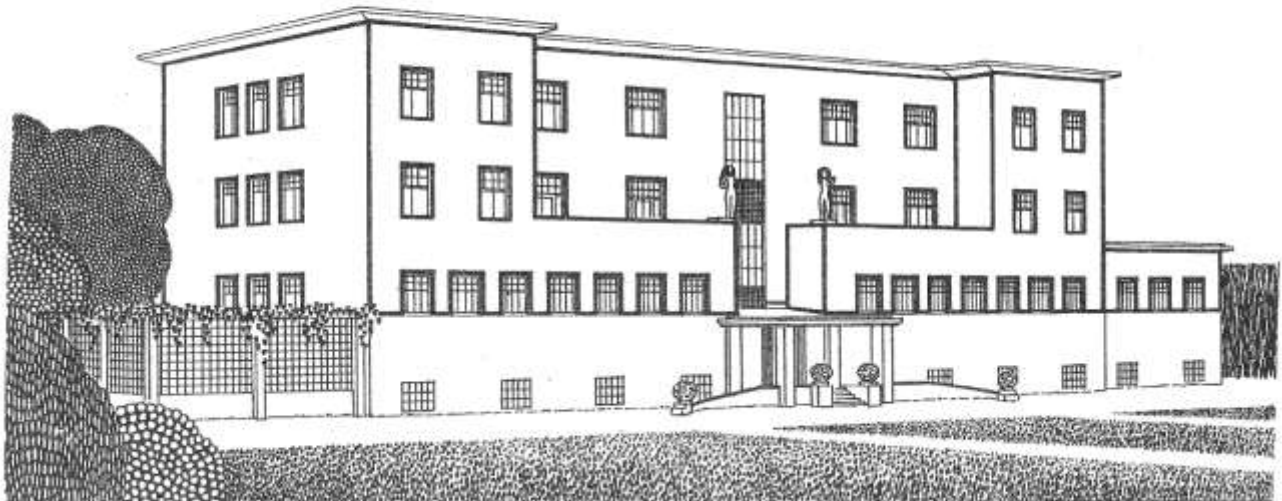


Abb. 13
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, perspektivische Ansicht von Nordwesten mit den Plastiken von Richard Luksch, ca. 1904, Privatbesitz.

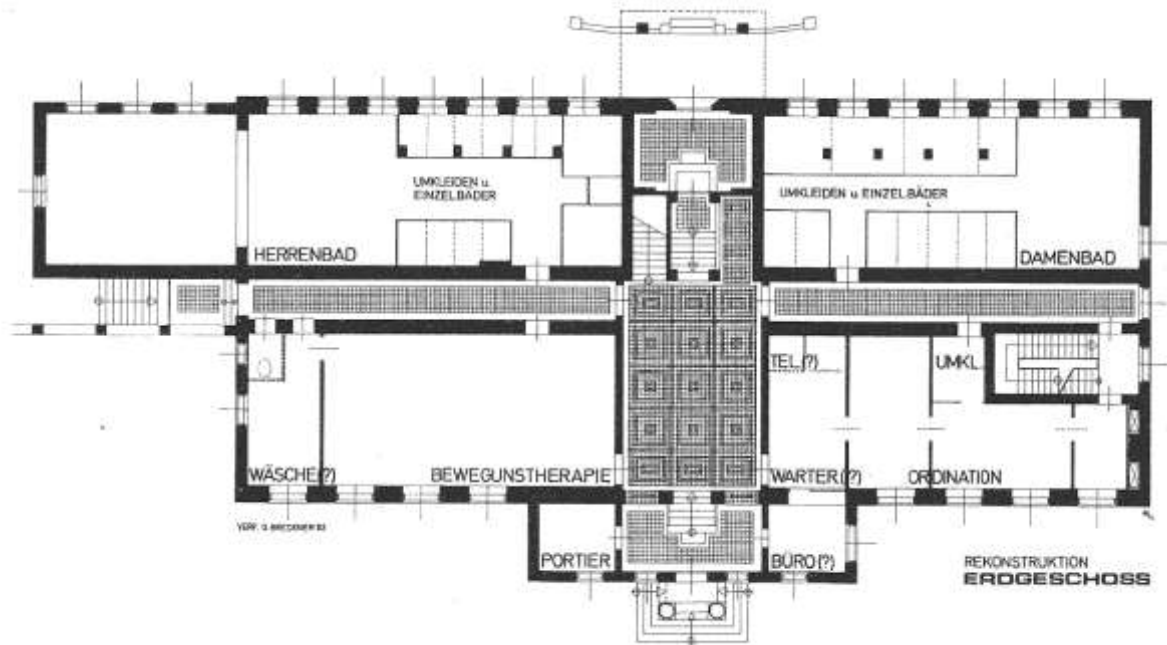


Abb. 14
Sanatorium Purkersdorf, Grundriss Erdgeschoß, Rekonstruktion von Gunter Breckner.

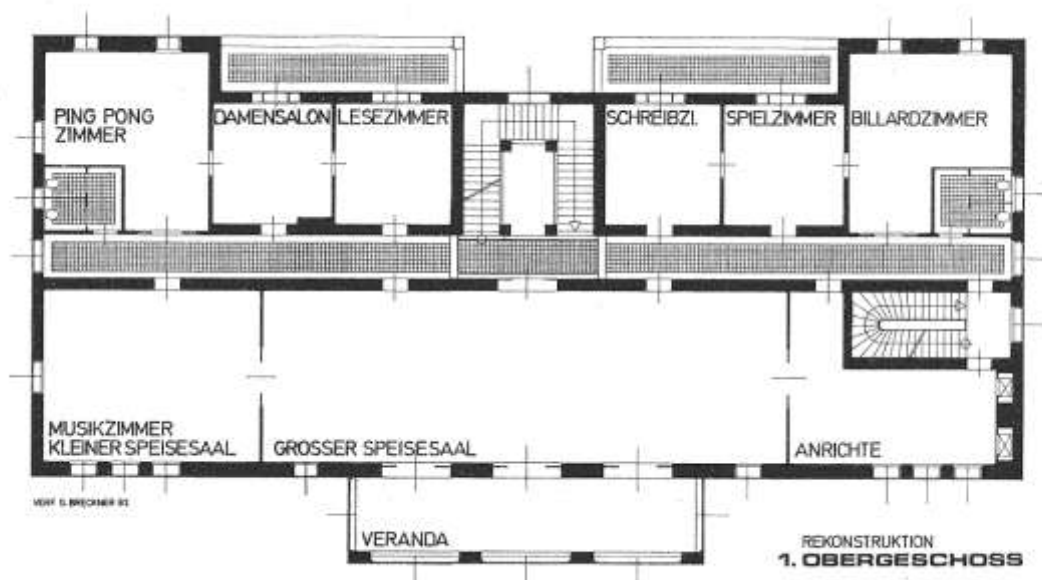


Abb. 15
Sanatorium Purkersdorf, Grundriss erstes Obergeschoß, Rekonstruktion von Gunter Breckner.

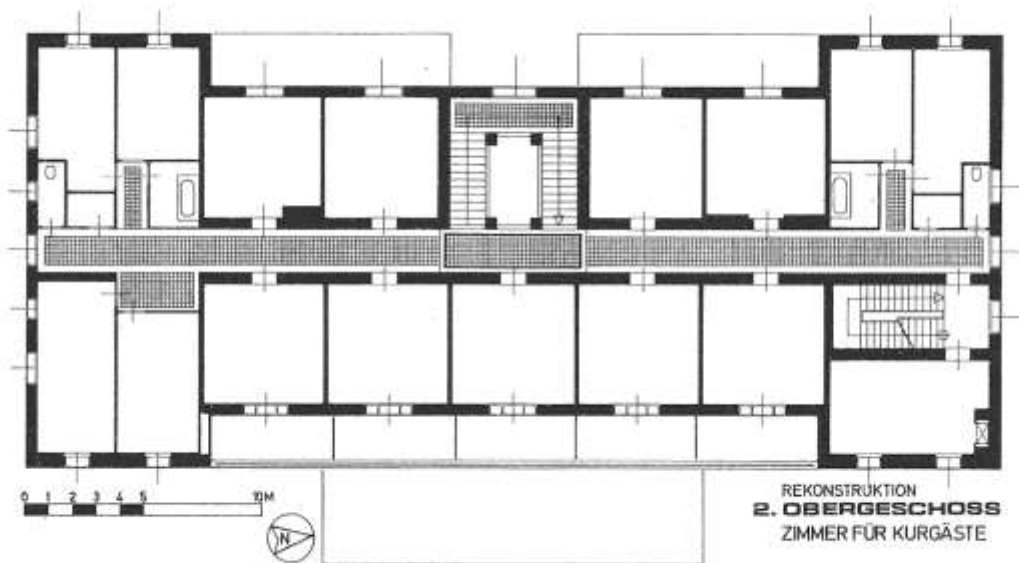


Abb. 16
Sanatorium Purkersdorf, Grundriss zweites Obergeschoß, Rekonstruktion von Gunter Breckner.

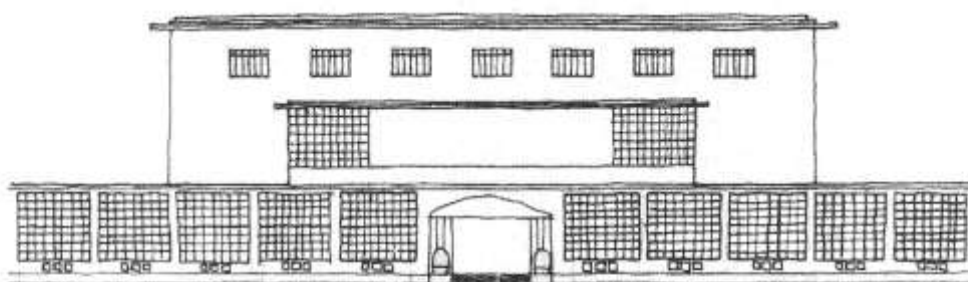


Abb. 17
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Fassadenstudie, ca. 1904, Privatbesitz.

Erstes Projekt:

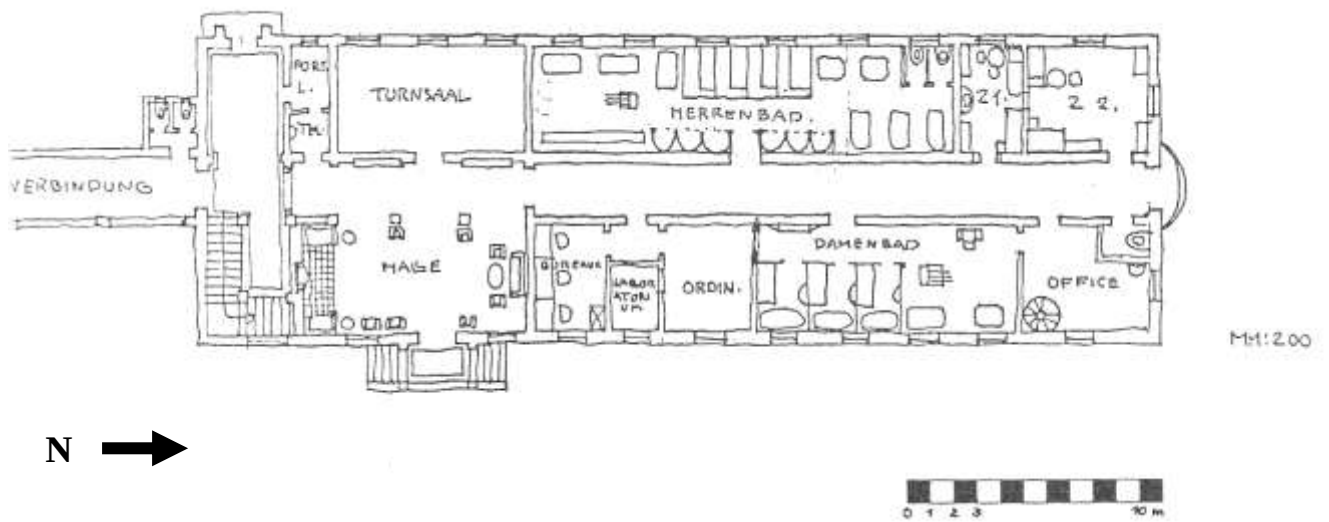


Abb. 18
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss Erdgeschoß. Erstes Projekt, ca. 1904,
Privatbesitz.

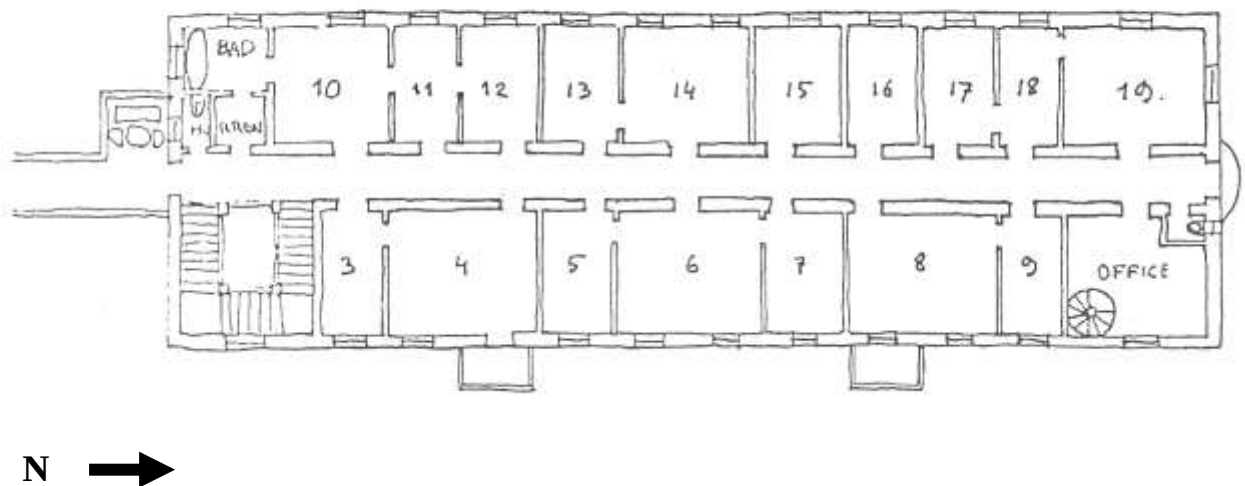


Abb. 19
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss erstes Obergeschoß. Erstes Projekt, ca. 1904,
Privatbesitz.

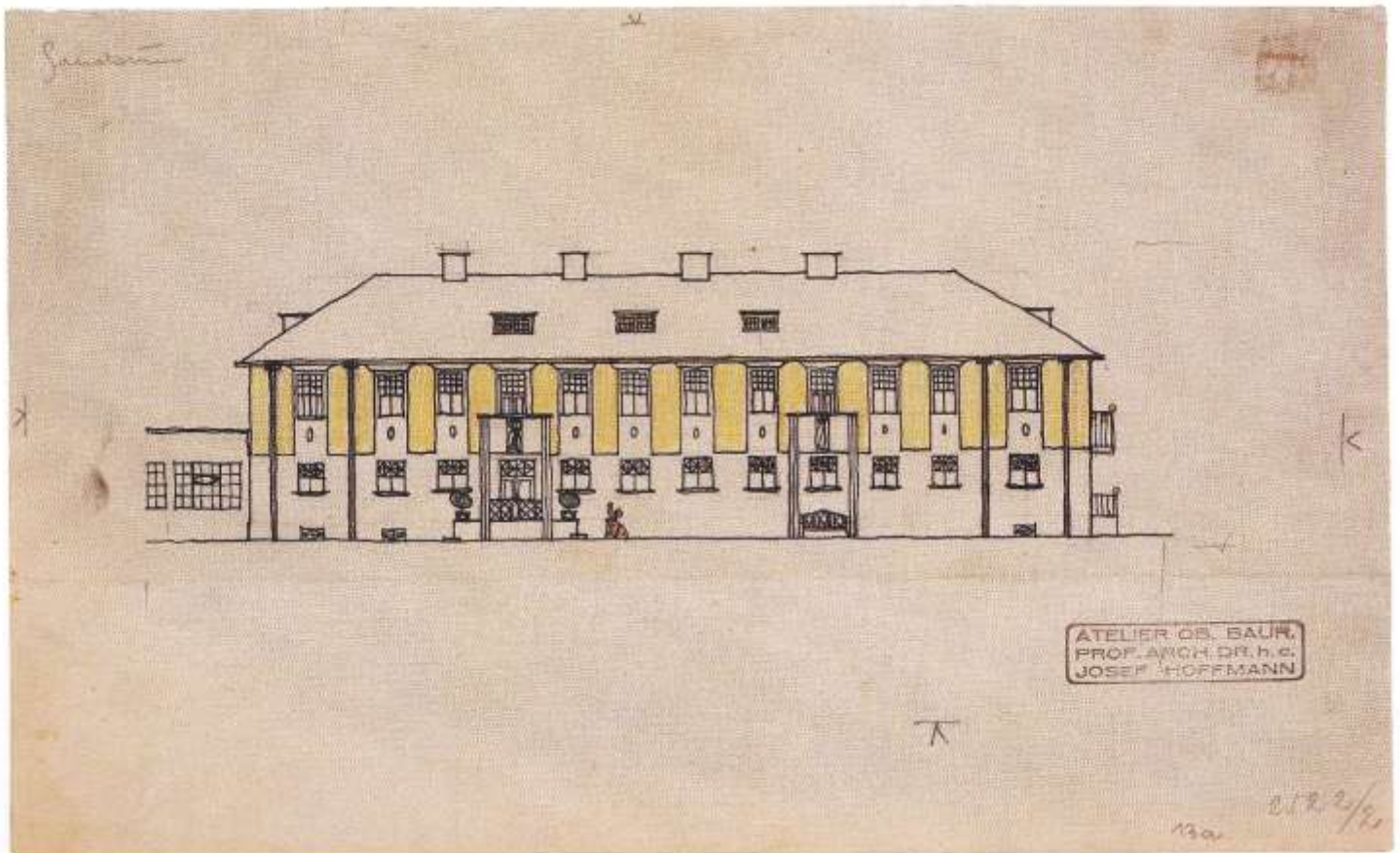
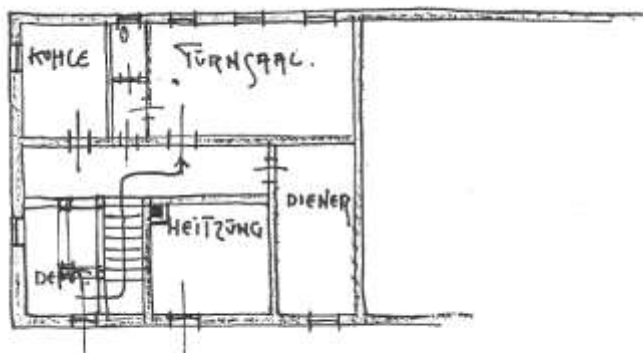


Abb. 20

Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Fassadenentwurf für ein zweigeschoßiges Gebäude, Ansicht Ost, ca. 1904. Tusche, Buntstift und Bleistift auf kariertem Papier, 20.4 x 33.4 cm, Kunsthaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm.

Zweites Projekt:



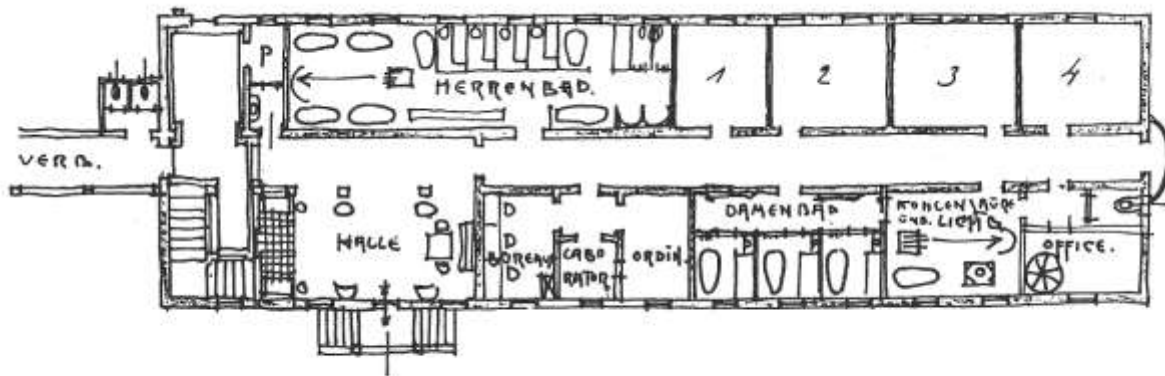
Sanatorium
Keller.

N →

Abb. 21

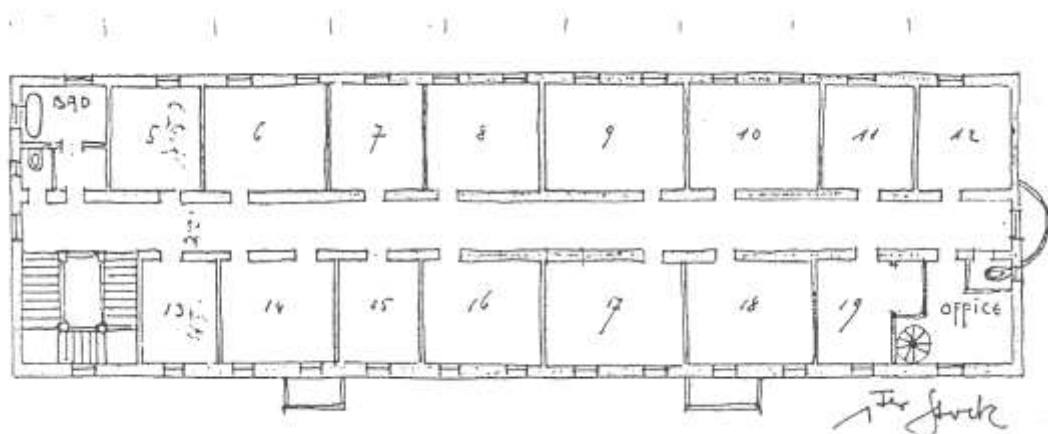
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss Kellergeschoß. Zweites Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.

Zweites Projekt:



N →

Abb. 22
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss Erdgeschoß. Zweites Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.



N →

Abb. 23
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss erstes Obergeschoß. Zweites Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.

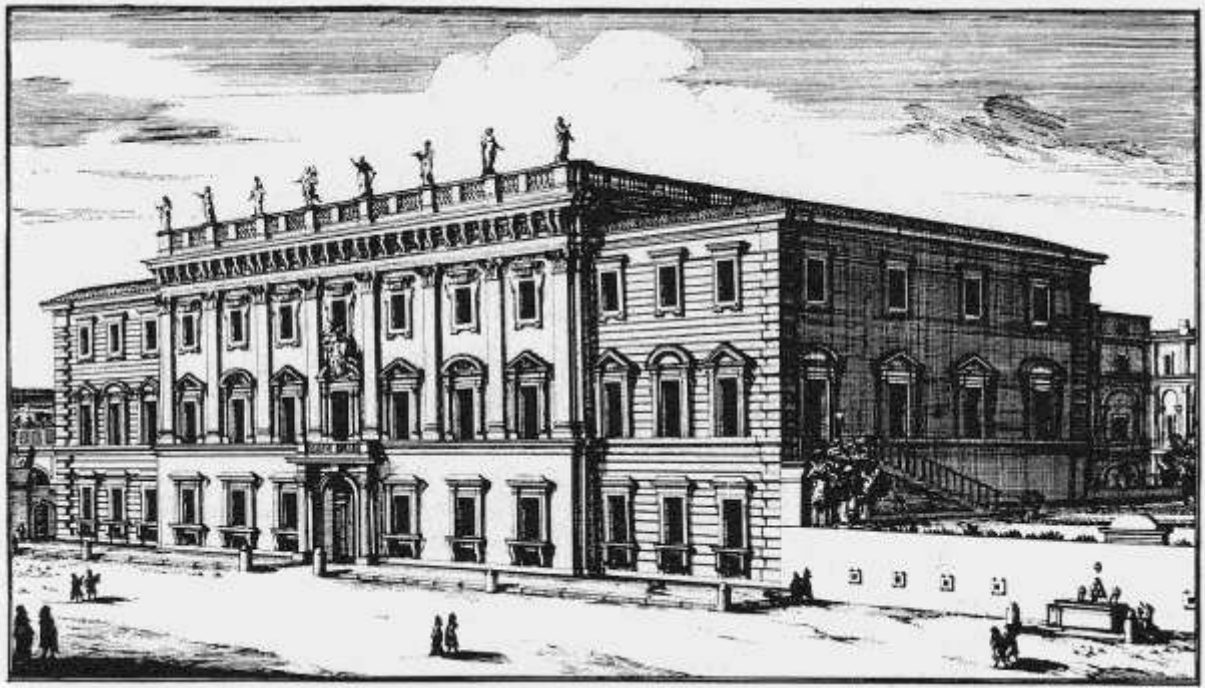


Abb. 24
Gian Lorenzo Bernini, Palazzo Chigi-Odescalchi, Rom, Fassade um 1665.



Abb. 25
Josef Hoffmann. Die Halle des Palais Stoclet, um 1914, Fotografie.



Abb. 26
Josef Hoffmann. Erster Entwurf der Halle des Palais Stoclet, um 1905-1910, Bleistift, Tusche.



Abb. 27
Josef Hoffmann. Wohnhaus Eduard Ast, 1909-1911, Wien XIX, Steinfeldgasse 2, Ansicht der Straßenseite 1966, Fotografie.



Abb. 28
Josef Hoffmann. Villa Skywa-Primavesi, 1913-1915, Wien XIII, Gloriettegasse 14-16, Ansicht der Gartenseite, Fotografie.

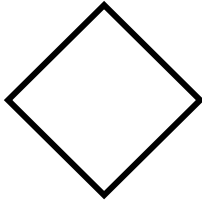


Abb. 29
Figur auf Grund

Abb. 30
Illustration zum Kapitel Tiefenebenen,

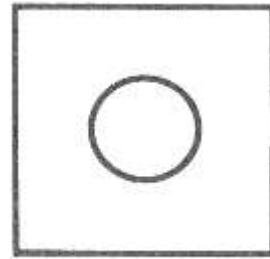


Abb. 31
Josef Hoffmann, Katalogumschlag der X. Secessionsausstellung 1901.

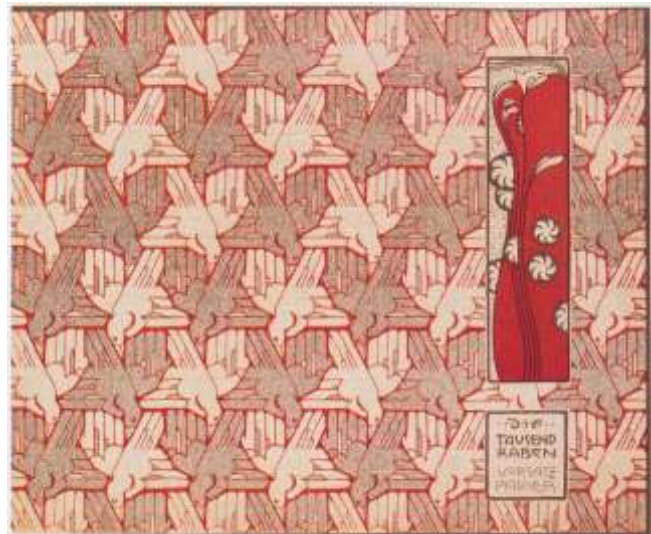


Abb. 32
Kolo Moser, *Die Tausend Raben*, Vorsatzpapier, 1901.



Abb. 33
Kolo Moser, *Die reziproken Tänzerinnen*, 1901.

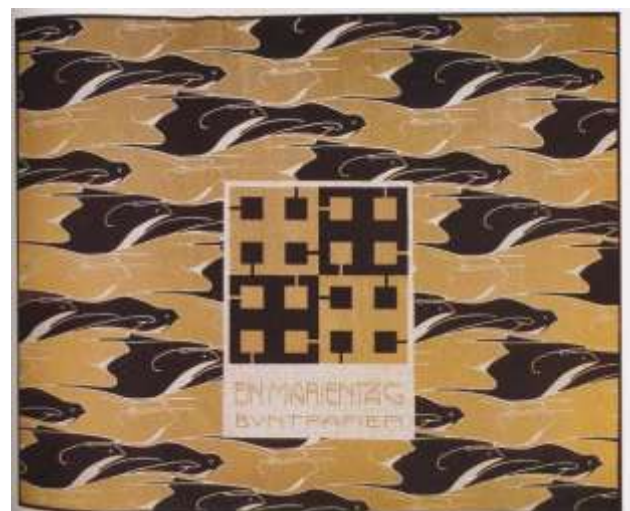


Abb. 34
Kolo Moser, *Ein Maientag*, Buntpapier, 1901.



Abb. 35
Josef Hoffmanns Geburtshaus in Brtnice|Pirnitz, Mähren, Fotografie vor 1910.



Abb. 36
Josef Hoffmanns Geburtshaus in Brtnice|Pirnitz, Mähren, Fotografie, heutiger Zustand als gemeinsame Expositur der Mährischen Galerie in Brno und des MAK.

Drittes Projekt:



Abb. 37
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Fassadenentwurf, Ansicht Ost. Drittes Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.

N →

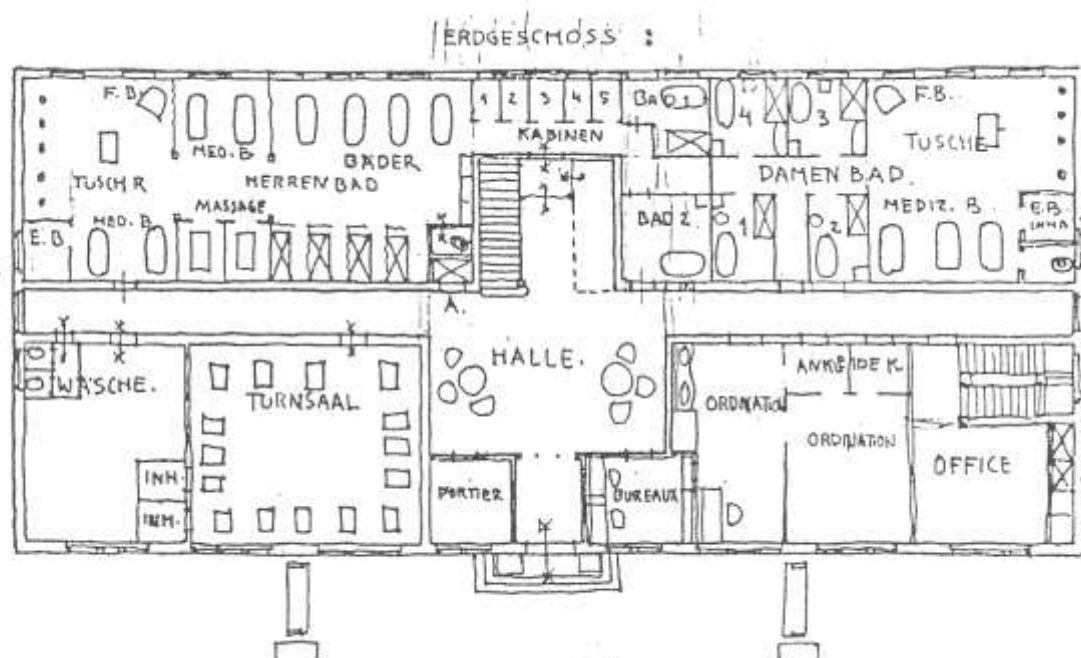


Abb. 38
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss Erdgeschoß. Drittes Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.

Drittes Projekt:

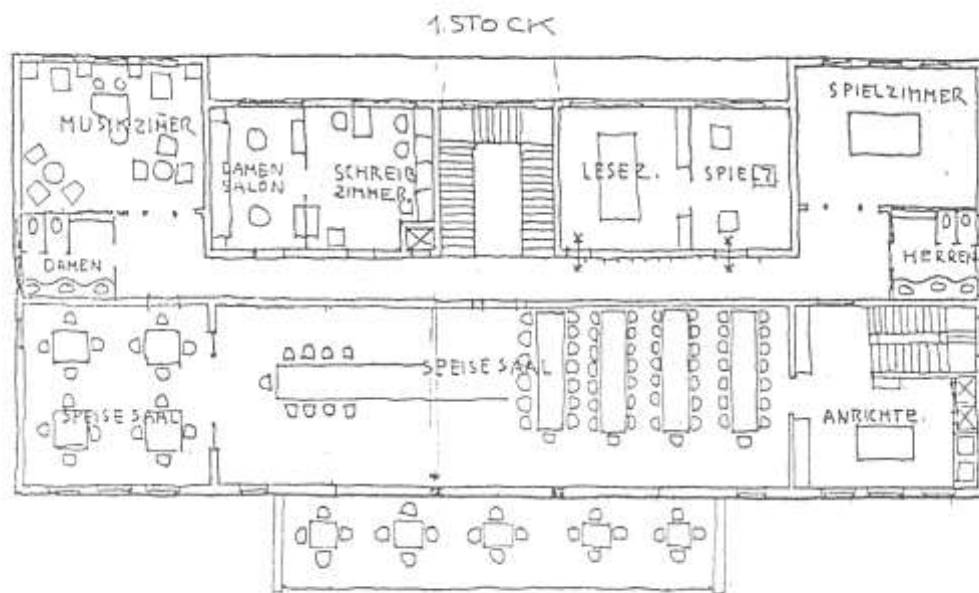


Abb. 39

Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss erstes Obergeschoß. Drittes Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.

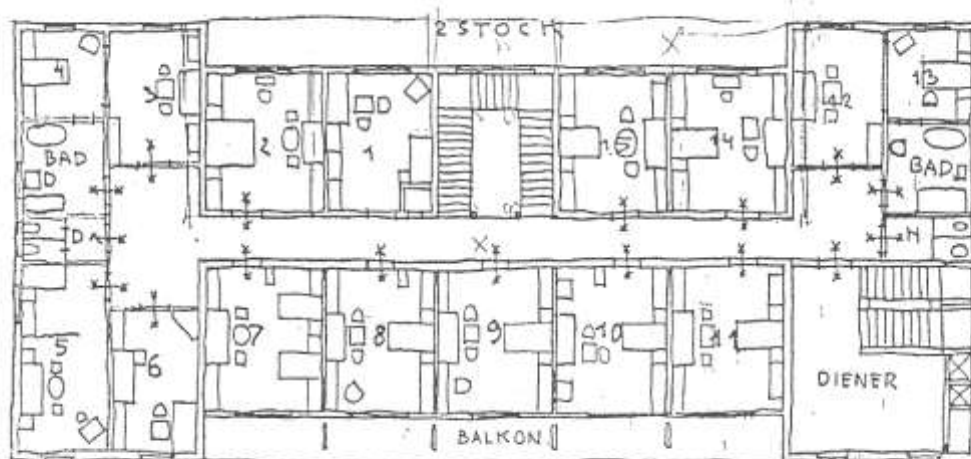


Abb. 40

Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss zweites Obergeschoß. Drittes Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.

Drittes Projekt:

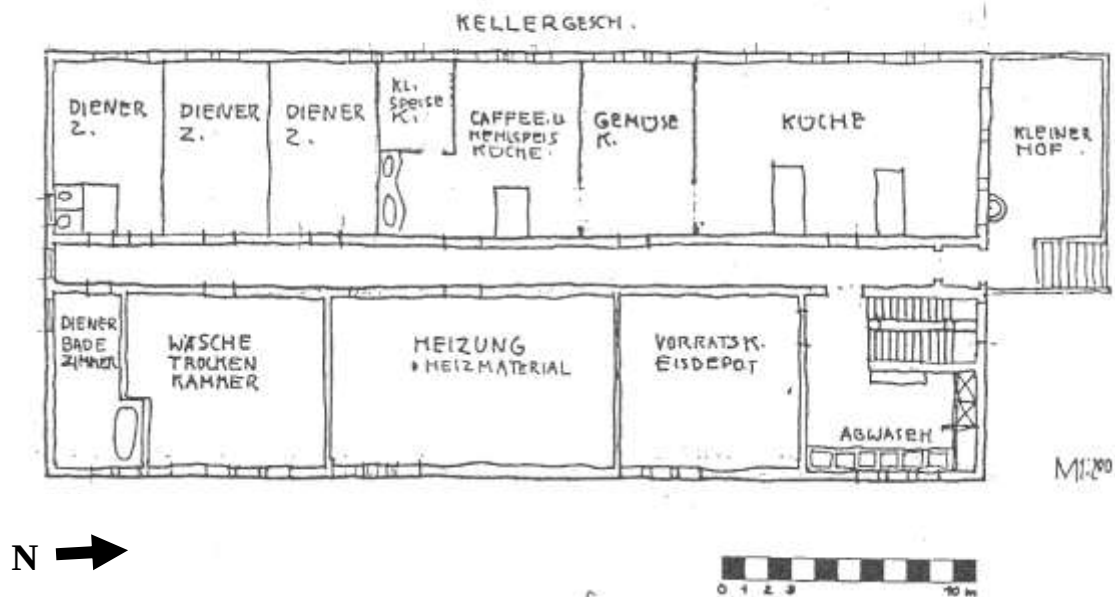


Abb. 41
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss Kellergeschoß. Drittes Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.

Viertes Projekt:

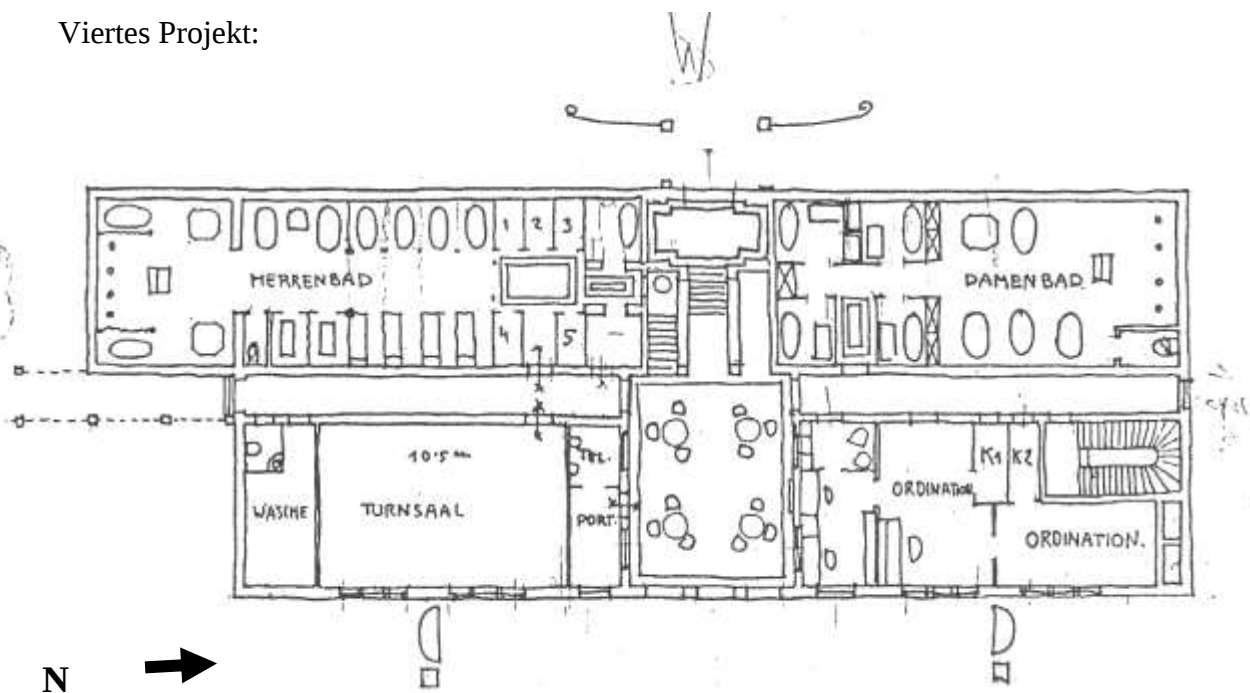


Abb. 42
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Grundriss Erdgeschoß. Viertes Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.



Abb. 43
Josef Hoffmann, Italienische Reiseskizze, 1893, Bleistift auf
Papier, kaschiert, 17.5 x 10 cm. MAK Inv. Nr. KI 8799|3.



Abb. 44
Josef Hoffmann, Italienische Reiseskizze, 1893, Bleistift, beige aquarelliert, auf Papier, kaschiert, 12 x
18 cm. MAK Inv. Nr. KI 8799|4.

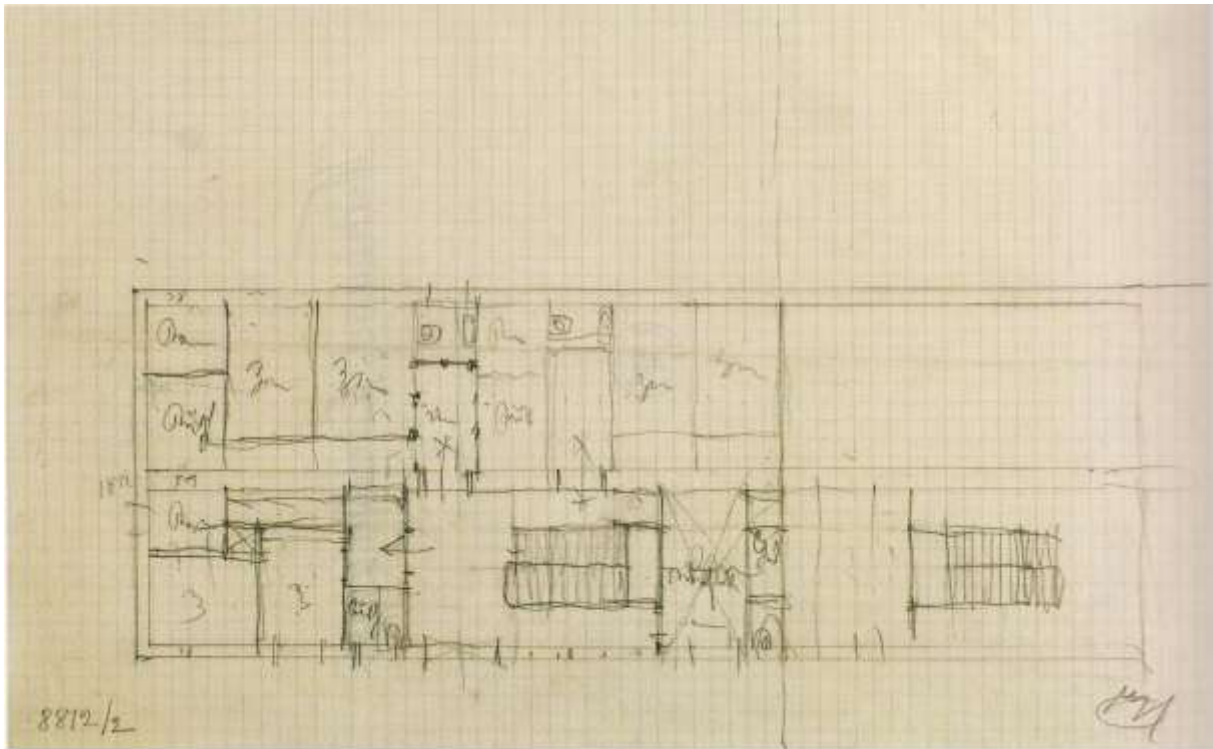


Abb. 45
Josef Hoffmann, Grundrisszeichnung eines Reihenhauses der Werkbundsiedlung Wien, ca. 1930,
Bleistift auf kariertem Papier, 21.2 x 34 cm. MAK Inv. Nr. KI 8812|2.

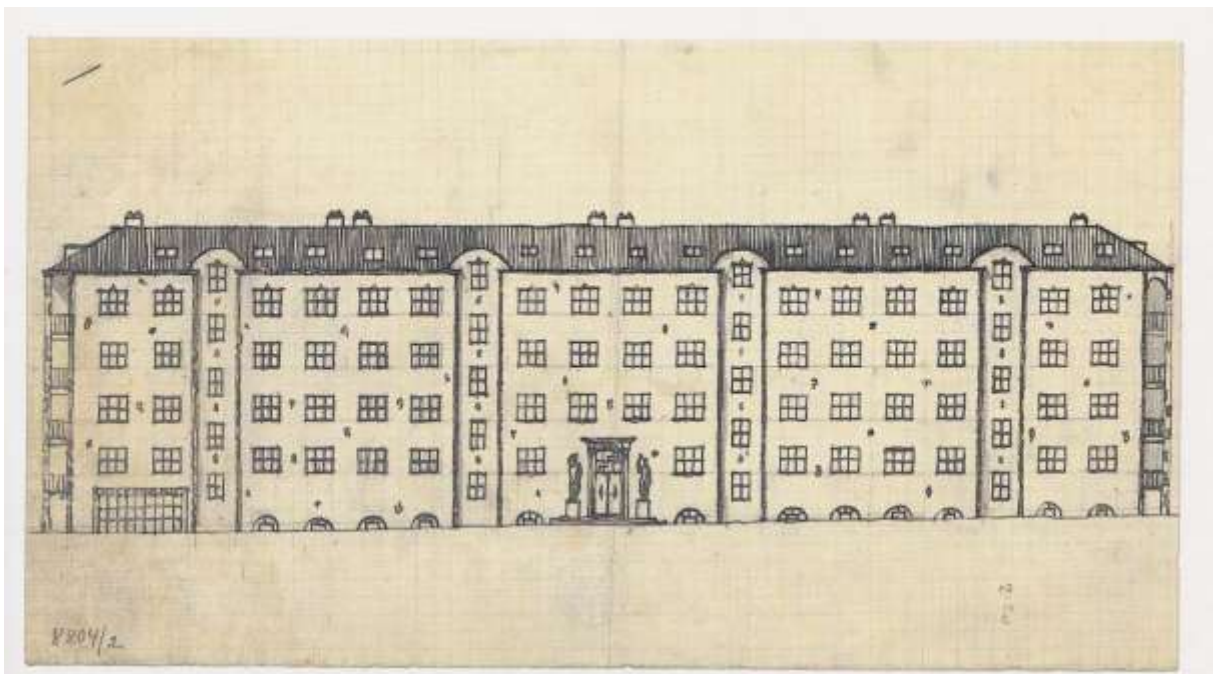


Abb. 46
Josef Hoffmann, Fassadenentwurf für den Gemeindebau in der Billrothstraße (Klose-Hof), 1923,
Bleistift und schwarze Tusche auf kariertem Papier, 28.8 x 33.2 cm. MAK Inv. Nr. KI 8804|2.



Abb. 47
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Fassadenentwurf, Ansicht Ost, ca. 1904.

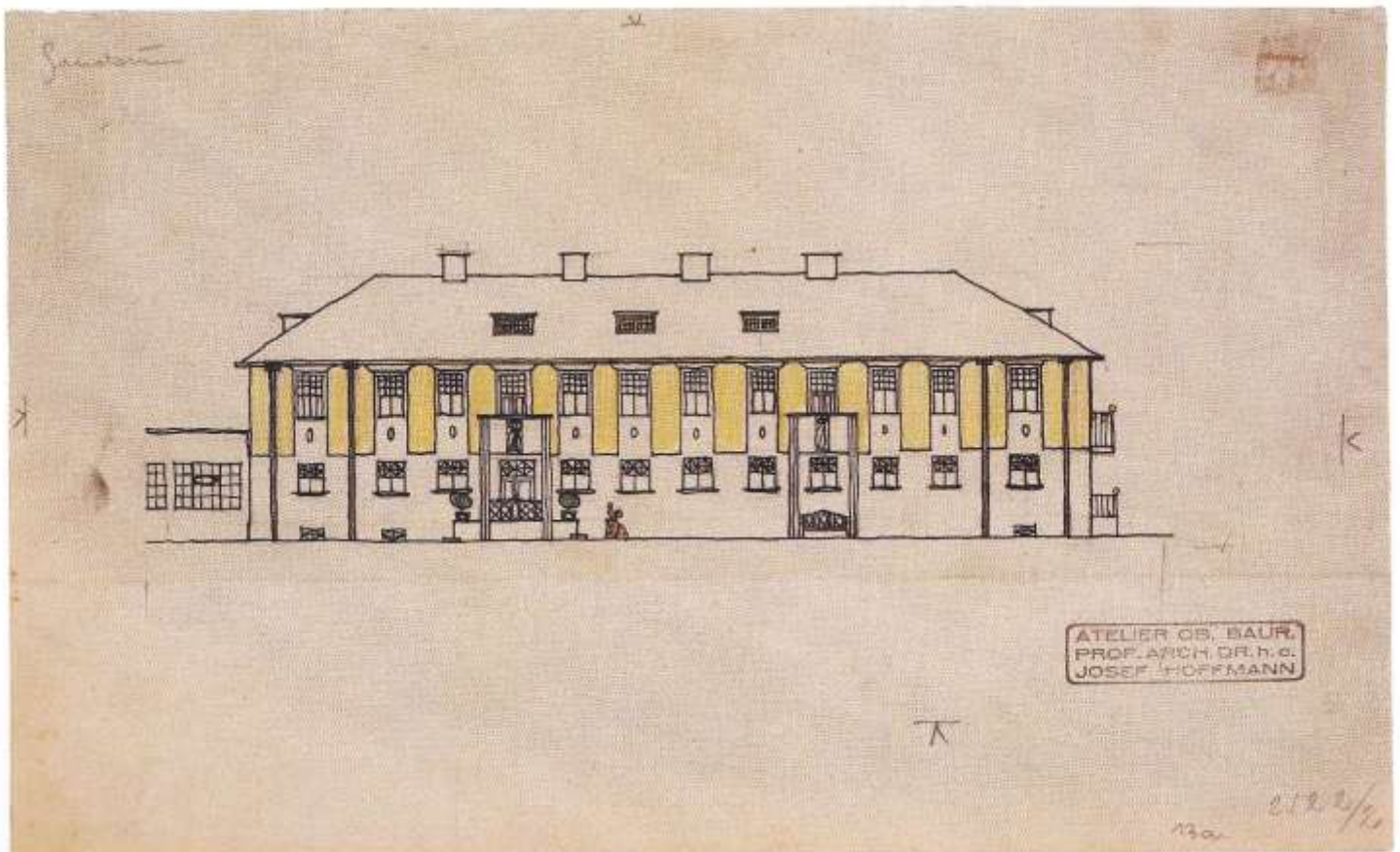


Abb. 48
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Fassadenentwurf, Ansicht Ost, ca. 1904. Tusche, Buntstift und Bleistift auf kariertem Papier, 20.4 x 33.4 cm, Kunsthaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm.

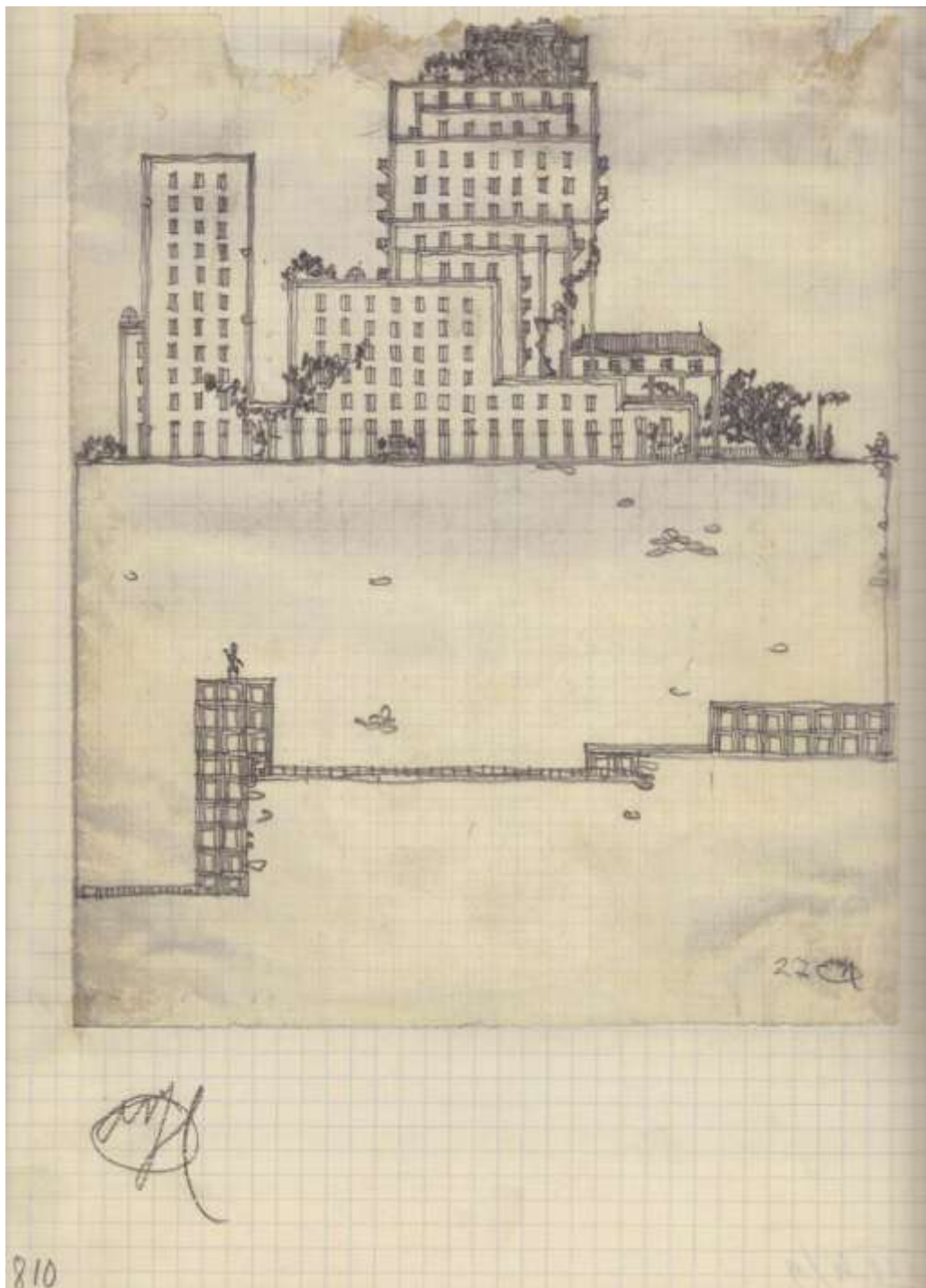


Abb. 49
 Josef Hoffmann, Projekt für ein Hochhaus, 1927, Bleistift auf kariertem Papier, auf größerem Papier montiert, Entwurf: 20.5 x 20.9 cm. MAK Inv. Nr. KI 8810.

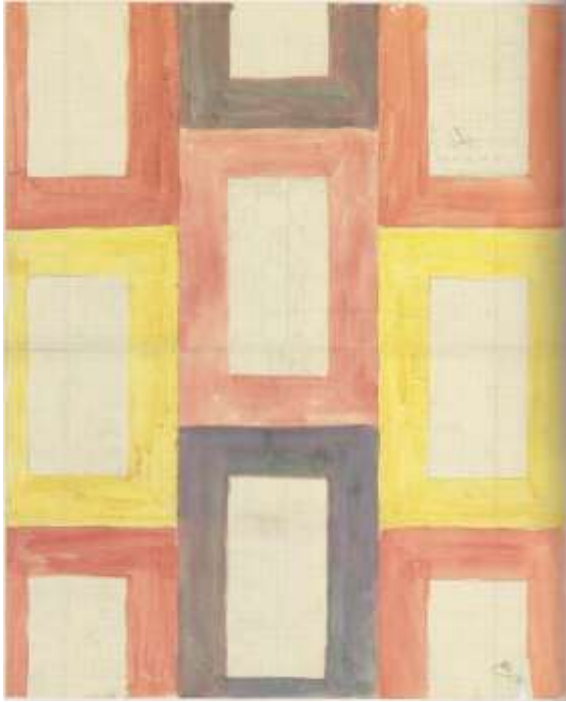


Abb. 50
 Josef Hoffmann, Stoffdessin *Jordan*, um 1928,
 Bleistift, gelbe, rote grüne u. violette
 Aquarellfarbe auf kariertem Papier, 41.6 x
 33.8 cm. MAK Inv. Nr. KI 11881|1.

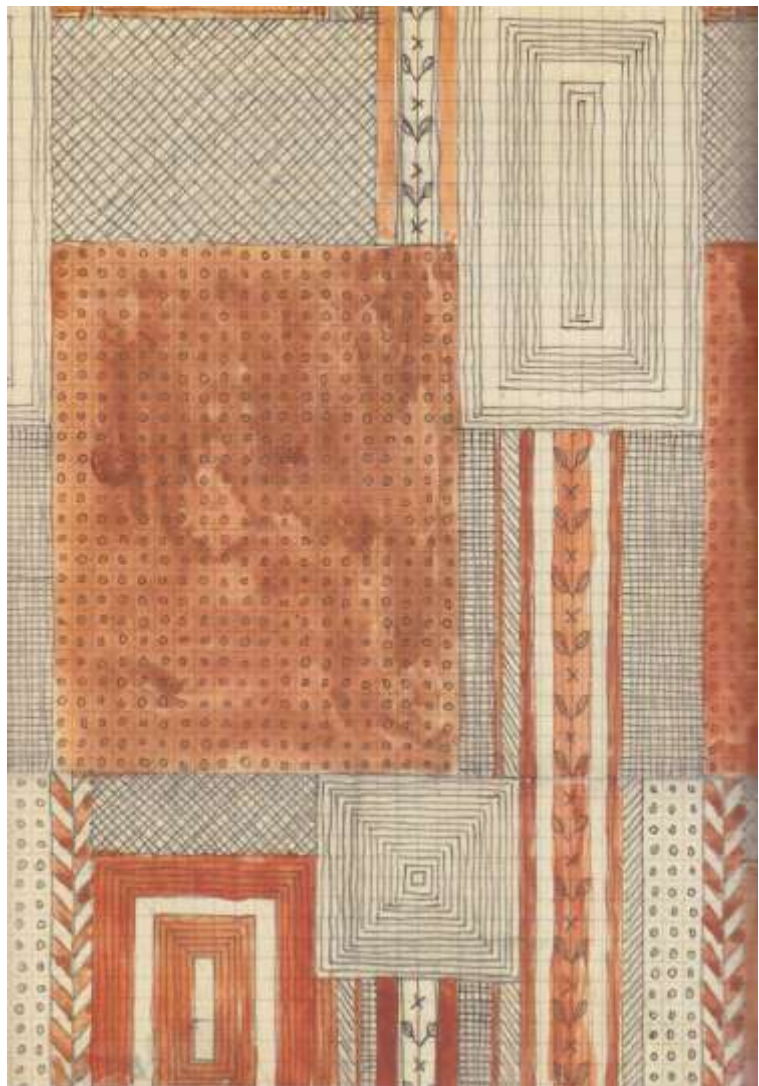


Abb. 51
 Josef Hoffmann, Flächenmuster, um
 1930, Bleistift, braune Aquarellfarbe
 auf kariertem Papier, 34 x 21 cm.
 Hochschule für Angewandte Kunst
 Inv. Nr. 34-S|1965.

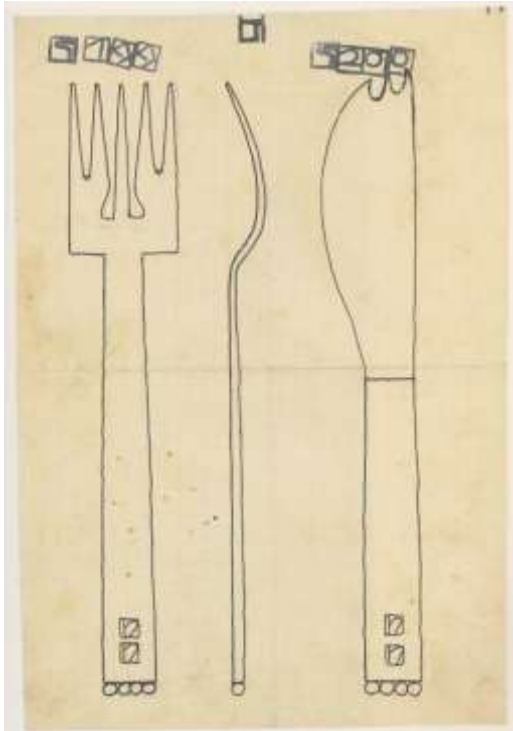


Abb. 52
Josef Hoffmann, Fischvorlegegabel und
Fischvorlegemesser, 1904, Bleistift, schwarze
Tusche auf kariertem Papier, 27.1 x 18.7 cm.
MAK Inv. Nr. KI 12086|9.

Die Stempel bezeichnen das Material, „S“
für Silber; den Entwerfer, Monogramm
„JH“, und die Modellnummer der Wiener
Werkstätte, 199 bzw. 200. Abnehmer dieses
Bestecks war u.a. Fritz Wärndorfer.

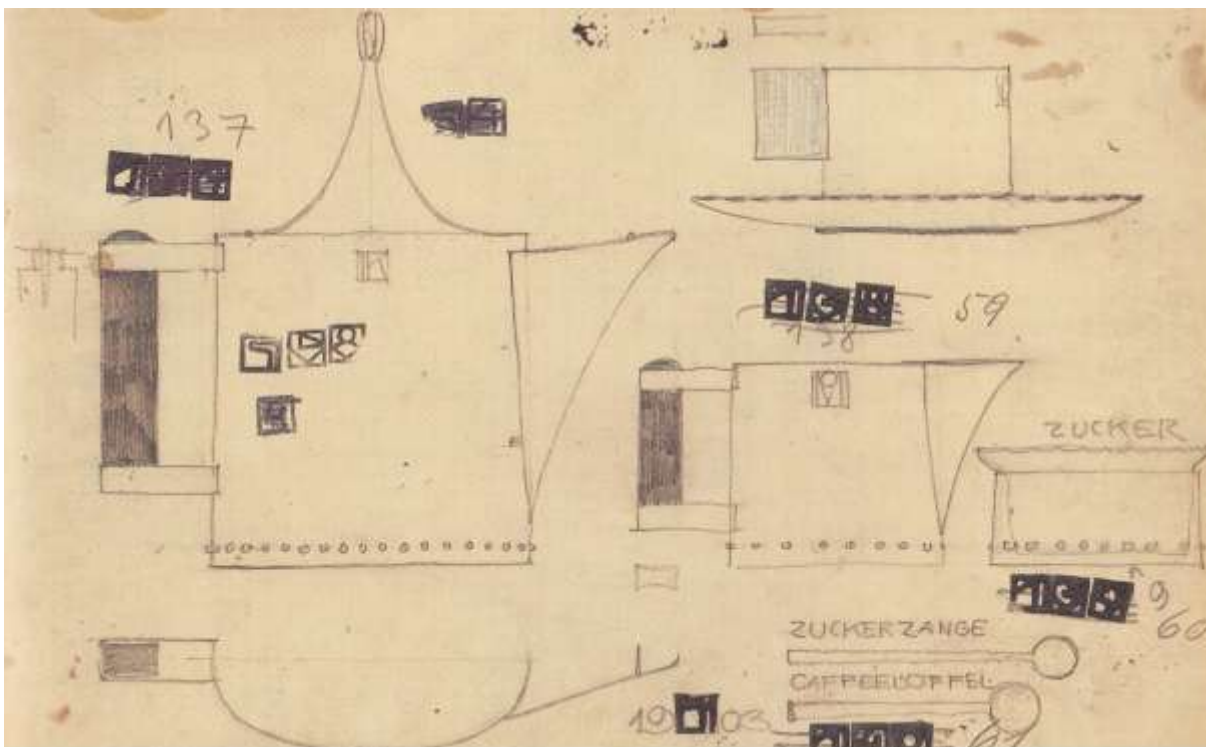


Abb. 53
Josef Hoffmann, Teeservice, 1903, Bleistift, blauer Farbstift auf kariertem Papier, 20.4 x 32.6 cm.
MAK Inv. Nr. KI 12053|1.

Abnehmer dieses Teeservices war u.a. Karl Wittgenstein.

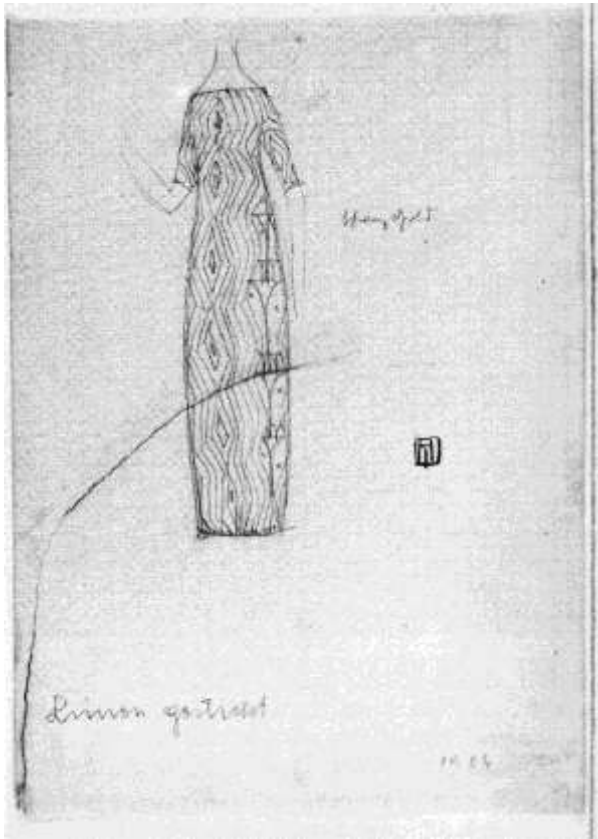


Abb. 54
Josef Hoffmann, Modeentwurf, Bleistift auf kariertem Papier, 1904.

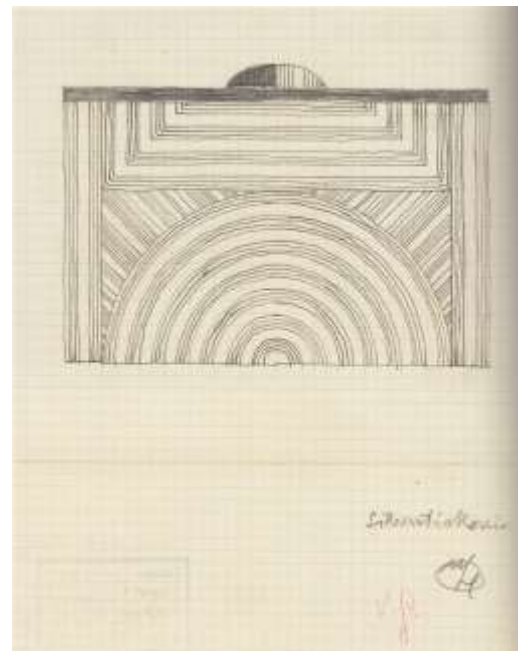


Abb. 55
Josef Hoffmann, Stofftasche, um 1930, Bleistift auf kariertem Papier, 33.4 x 20.7 cm.
MAK Inv. Nr. KI 12098|41.

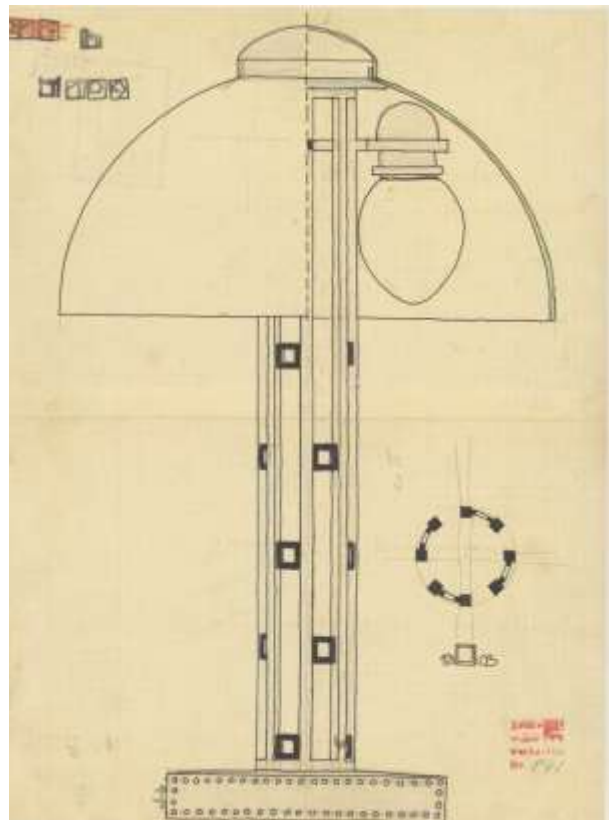


Abb. 56
Josef Hoffmann, Lampe, 1903, Bleistift, schwarze Tusche, blauer u. grüner Farbstift auf kariertem Papier, 41.4 x 30.6 cm.
MAK Inv. Nr. KI 12116|30.

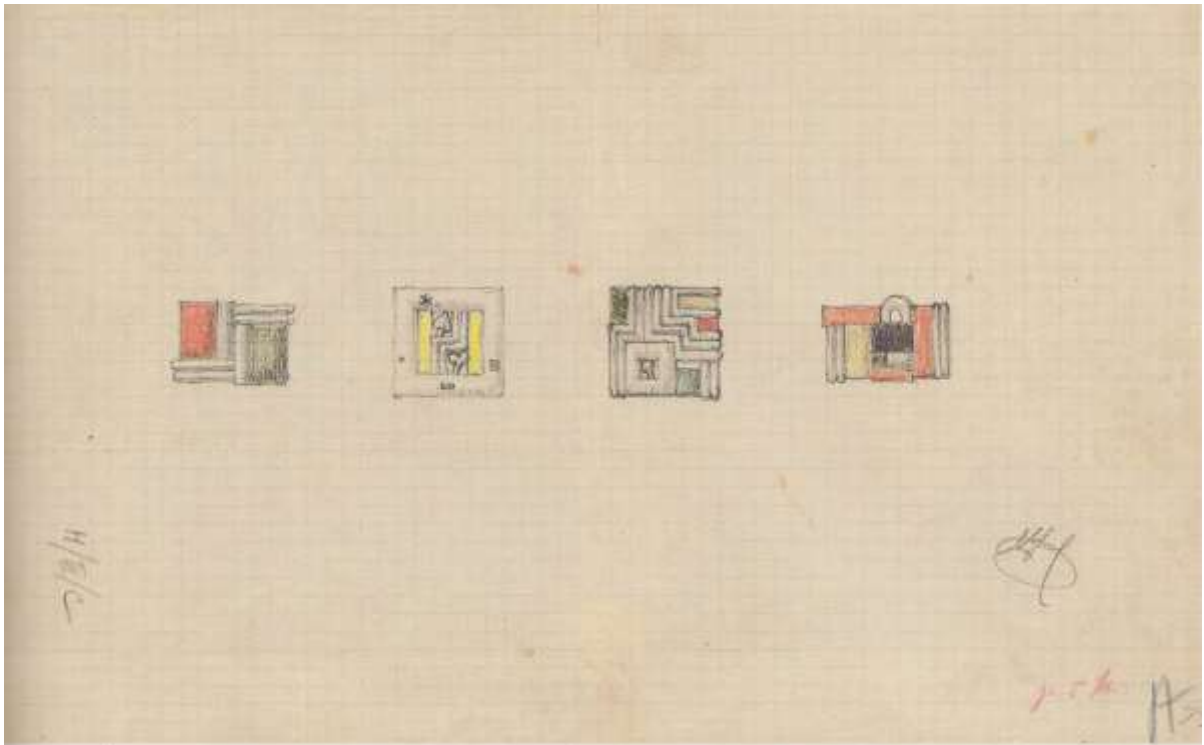


Abb. 57
Josef Hoffmann, vier Emailbroschen, um 1929, Bleistift, gelber, grüner, oranger u. blauer Farbstift auf kariertem Papier, 21 x 33.9 cm. MAK Inv. Nr. WWE 14|5.



Abb. 58
Josef Hoffmann, „Bonbonier“, 1912, Bleistift, blaue Aquarellfarbe auf kariertem Papier, 19.8 x 33.5 cm. MAK Inv. Nr. KI 12042|33.

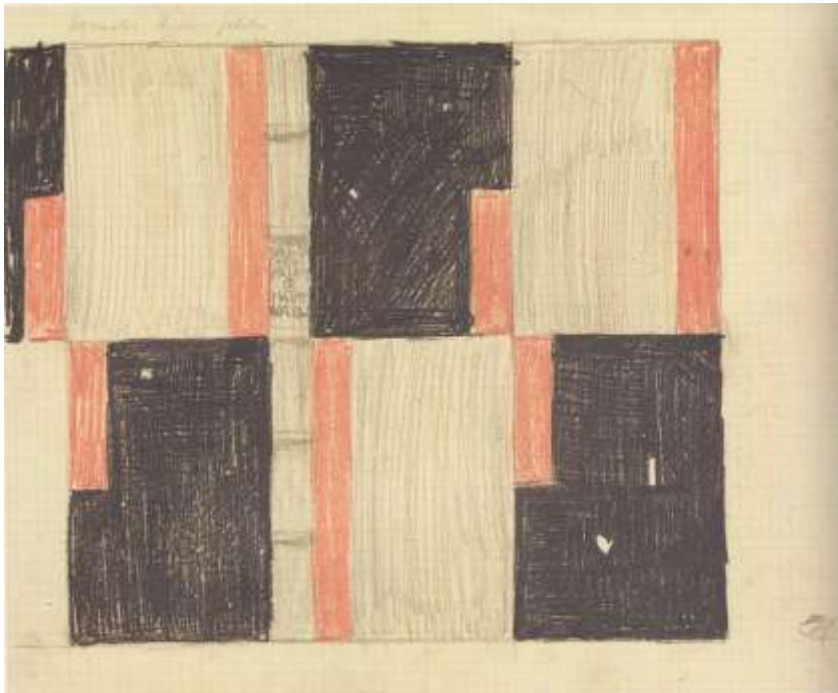


Abb. 59

Josef Hoffmann, Bucheinband zu Gerhart Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt*, undatiert, Bleistift, schwarze und rote Ölkreide auf kariertem Papier, 41.9 x 34.1 cm.
MAK Inv. Nr. KI 12063/49.

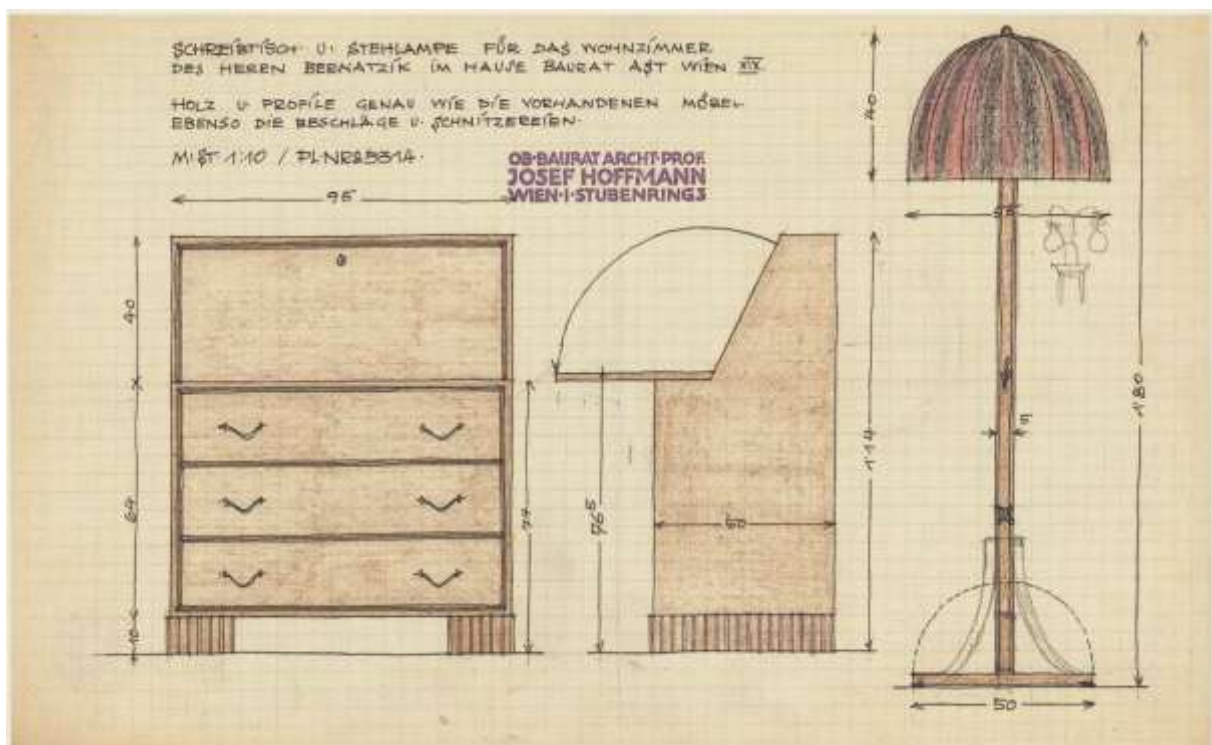


Abb. 60

Josef Hoffmann, Schreibtisch und Stehlampe für das Wohnzimmer Bernatzik im Haus Ast, 1921, Bleistift, brauner, roter, grüner Farbstift auf kariertem Papier, 21 x 34 cm.
Hochschule für Angewandte Kunst Inv. Nr. 3336/1984.

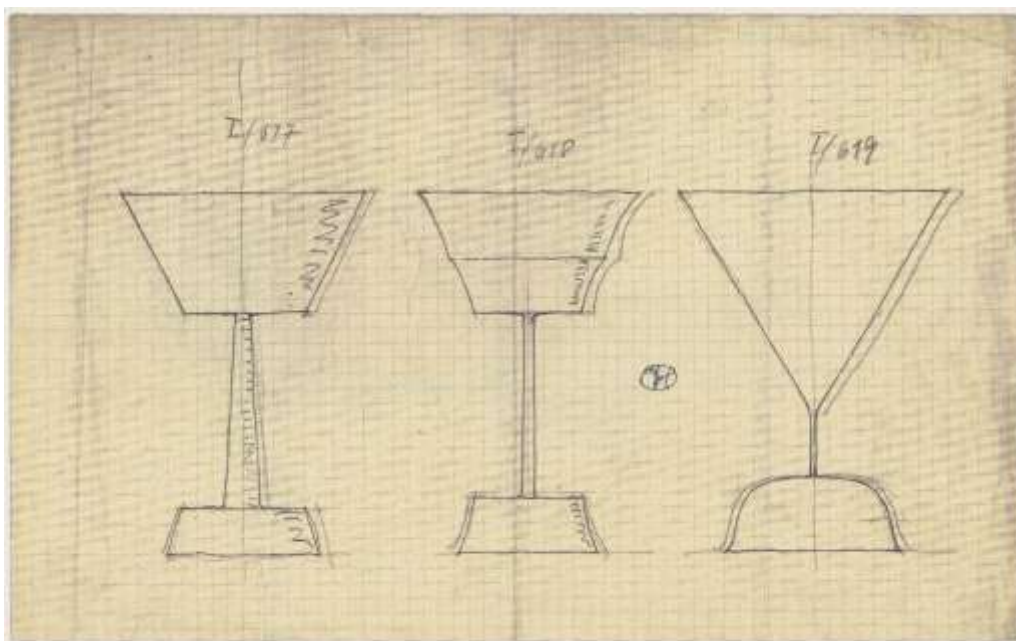


Abb. 61
Josef Hoffmann, drei Gläser, 1915, Bleistift, blaue Tinte auf kariertem Papier, 20.8 x 33.5 cm.
MAK Inv. Nr. KI 11962|8.

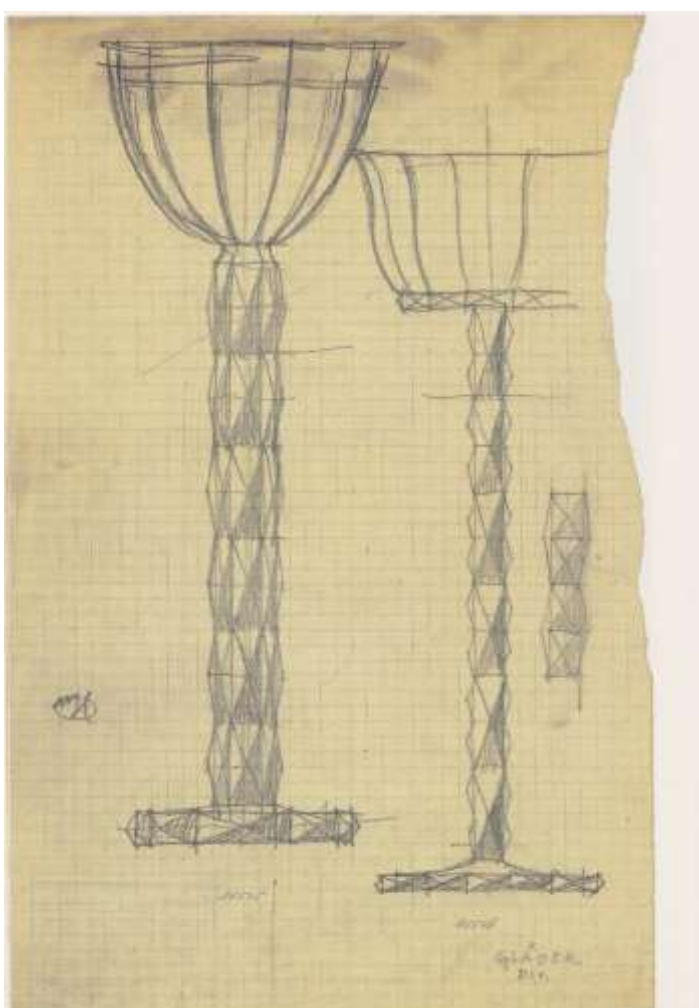


Abb. 62
Josef Hoffmann, Ziergläser, undatiert, Bleistift auf kariertem Papier, beschädigt, 33.9 x 21.2 cm.
MAK Inv. Nr. KI 11957|8.

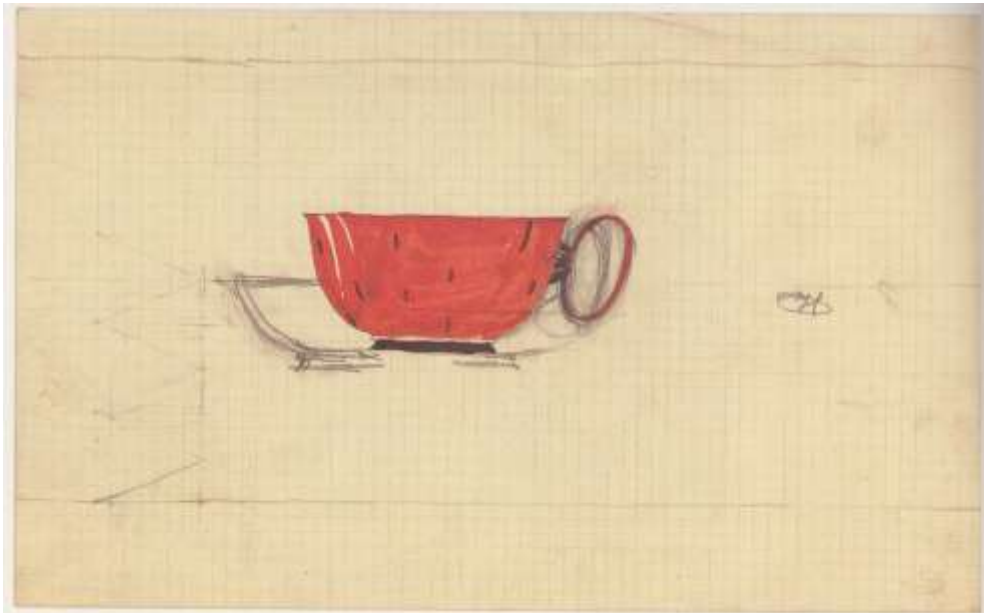


Abb. 63
Josef Hoffmann, Teetasse, undatiert, Bleistift, schwarze und rote Deckfarbe auf kariertem Papier, 20.5 x 33.2 cm. MAK Inv. Nr. KI 11993|7.

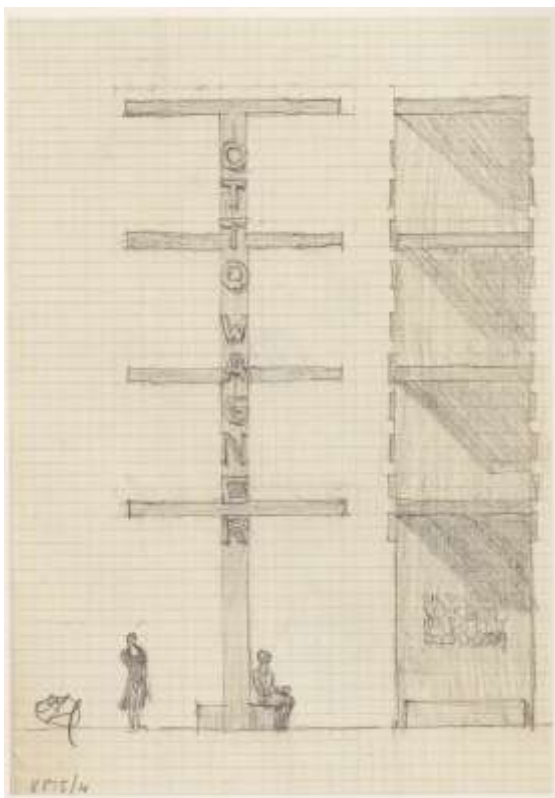


Abb. 64
Josef Hoffmann, Otto Wagner Denkmal, 1929-1930, Bleistift auf kariertem Papier, 33.9 x 42 cm. MAK Inv. Nr. KI 8815|4.

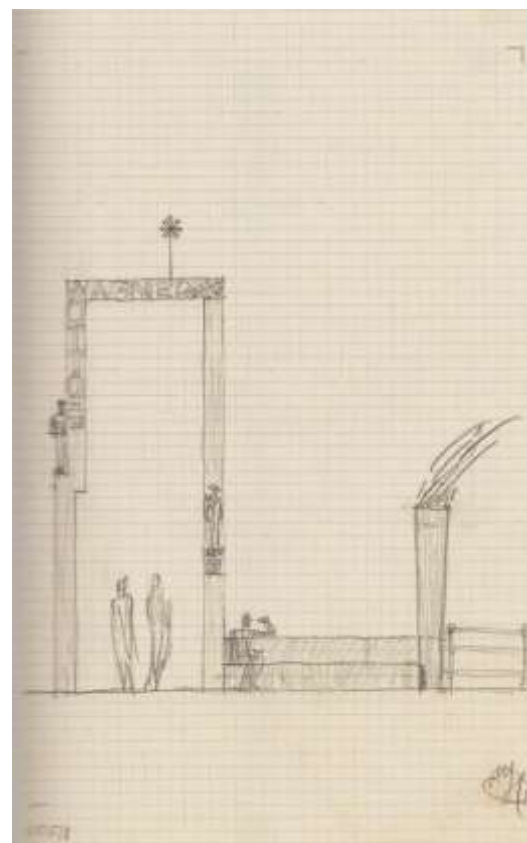


Abb. 65
Josef Hoffmann, Otto Wagner Denkmal, undatiert, Bleistift auf kariertem Papier, 33.9 x 21 cm. MAK Inv. Nr. KI 8815|8.

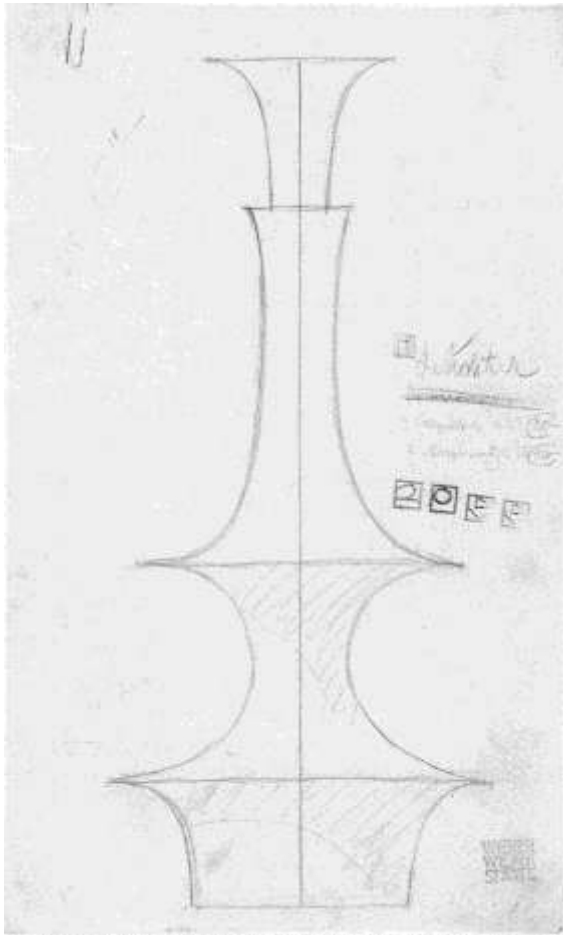


Abb. 66
Josef Hoffmann, Entwurf zu einem Leuchter, 1912,
Bleistift auf kariertem Papier, 33.9 x 42 cm.



Abb. 67
Josef Hoffmann, Leuchter, 1912.



Abb. 68
Josef Hoffmann, Aufsatz, um 1924-1925,
Ausführung: Wiener Werkstätte, Messing,
gehämmert, kanneliert.

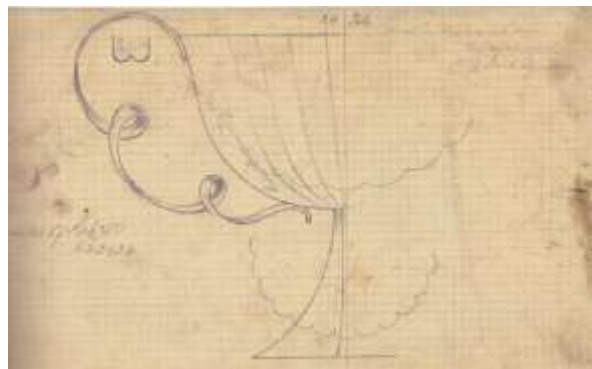


Abb. 69
Josef Hoffmann, Aufsatz, 1924-1925, Bleistift auf
kariertem Papier, 41 x 33.6 cm.
MAK Inv. Nr. KI 12059/9.

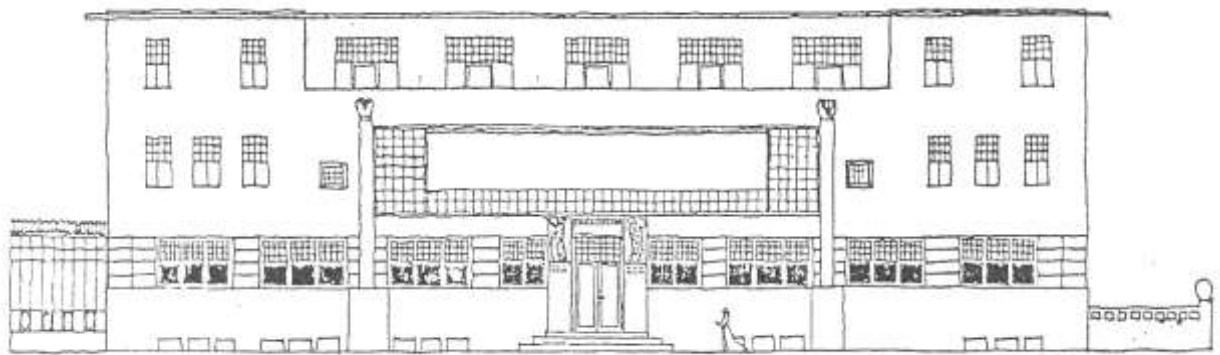


Abb. 70
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Zeichnung, Fassadenentwurf, Ansicht Ost. Drittes Projekt, ca. 1904, Privatbesitz.



Abb. 71
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Zustand 2012.



Abb. 72
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905. Ansicht von der Wiener Straße, Zustand 2012.



Abb. 73
Josef Hoffmann
Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905.
Nordansicht, Zustand 2012.

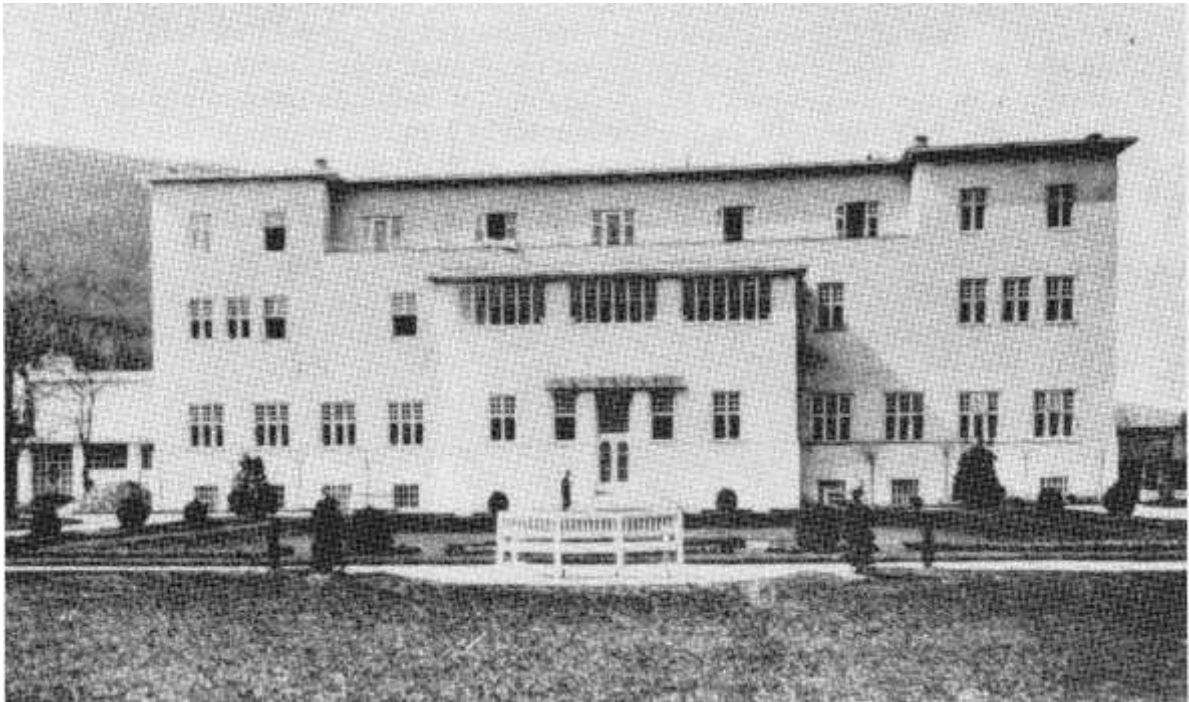


Abb. 74
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Originalzustand.

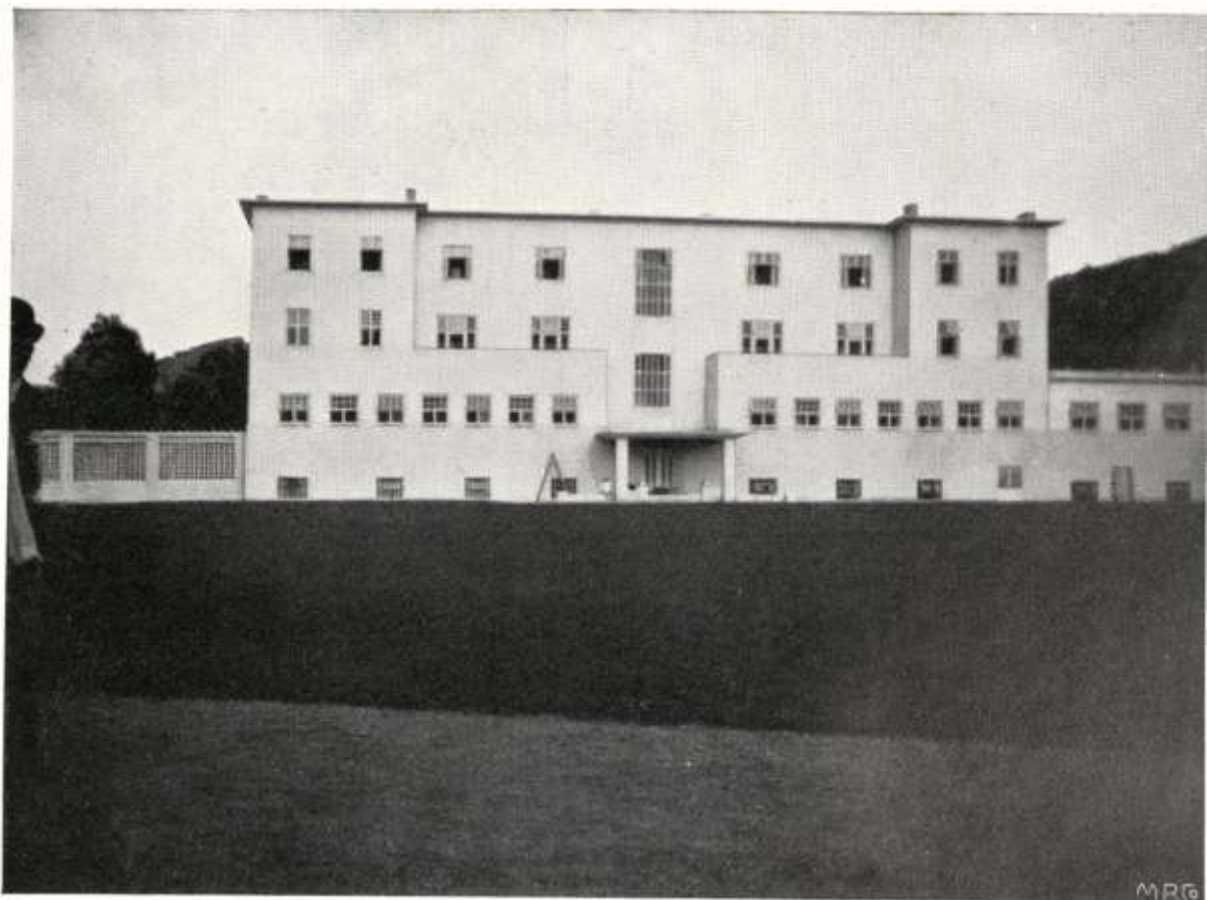


Abb. 75
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Westfassade, Originalzustand.

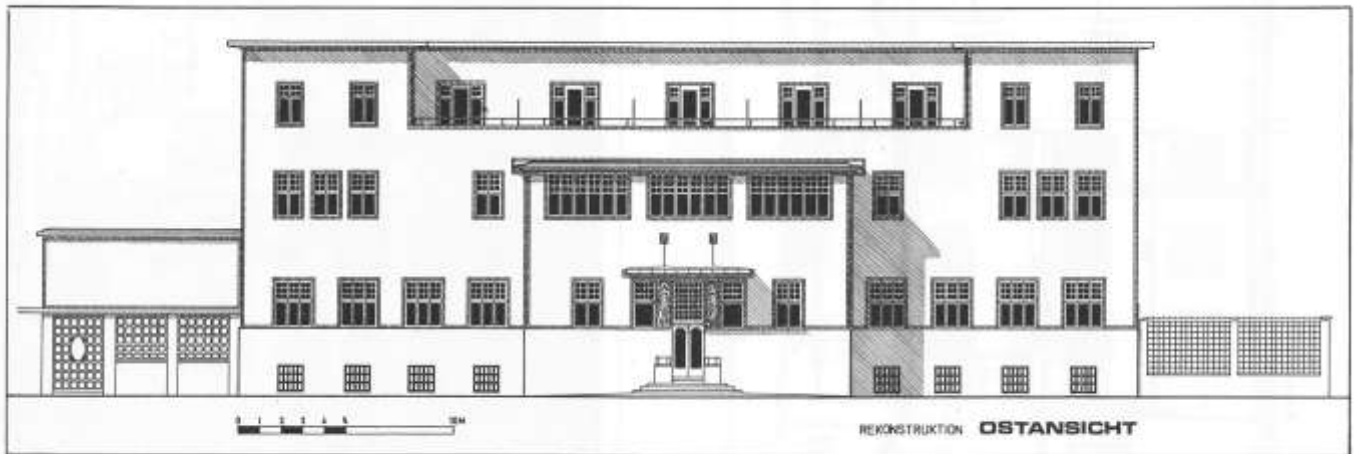


Abb. 76
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Rekonstruktion der Ostansicht von Gunter Breckner.

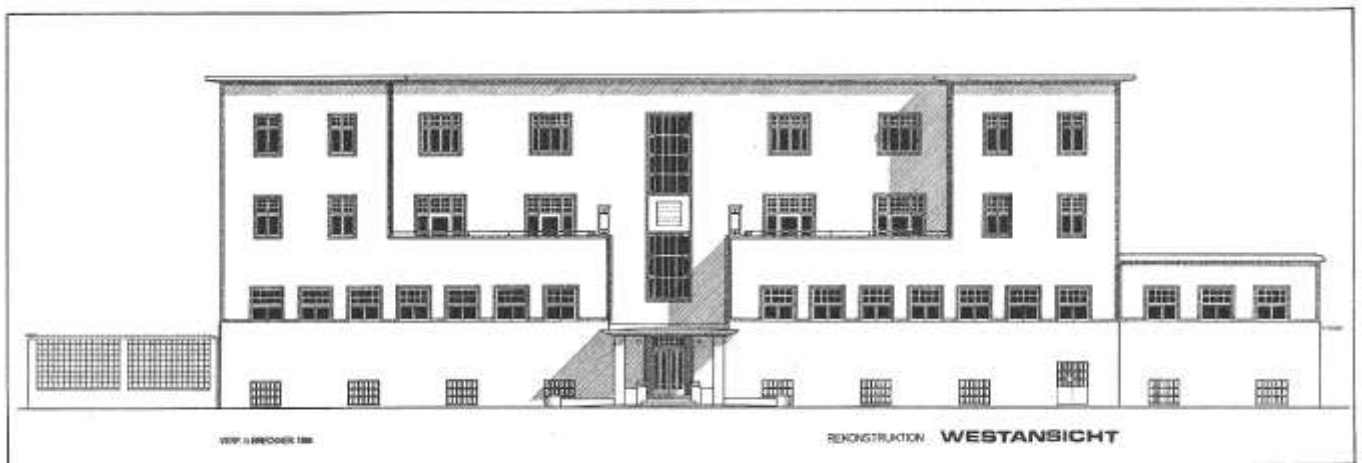


Abb. 77
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Rekonstruktion der Westansicht von Gunter Breckner.



Abb. 78
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, westlicher Eingangsbereich, Zustand nach der Vergrößerung der Erdgeschoßfenster ca. 1952, vor dem Rückbau.



Abb. 79
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, westlicher Eingangsbereich, Zustand 2012.



Abb. 80
Josef Hoffmann, Uhr, Messing, versilbert,
getrieben. Ausführung: Wiener Werkstätte. Um
1910|12.

Abb. 81
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf,
1904-1905, Musikzimmer, Originalzustand.



Abb. 82
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Stiegenhaus, Zustand 2012.

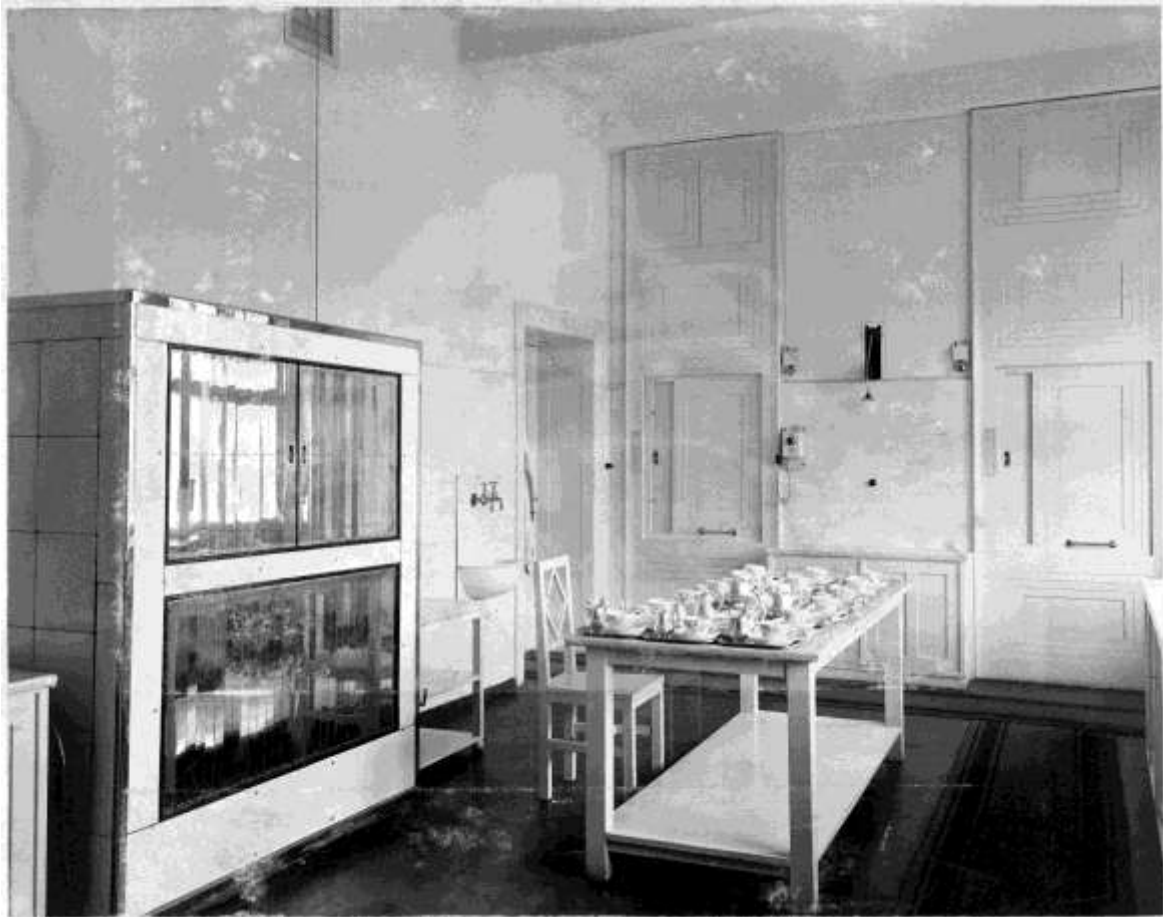


Abb. 83
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Küche, Originalzustand.



Abb. 84-86
Richard Luksch, Fayencefiguren für das Sanatorium Purkersdorf, 1905, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.



Abb. 87

Die Galerie H.O. Miethke, seit 1904 unter der künstlerischen Leitung von Carl Moll, in der von Josef Hoffmann gestalteten Zweigstelle Wien I., Graben 17 (Haupthaus Wien I., Dorotheergasse 11, heute Jüdisches Museum der Stadt Wien), während der ersten Ausstellung der Wiener Werkstätte in den Räumen der Galerie. Im Hintergrund das Modell des Palais Stoclet und die für das Sanatorium Purkersdorf bestimmten Plastiken von Richard Luksch. Originalaufnahme 1905.

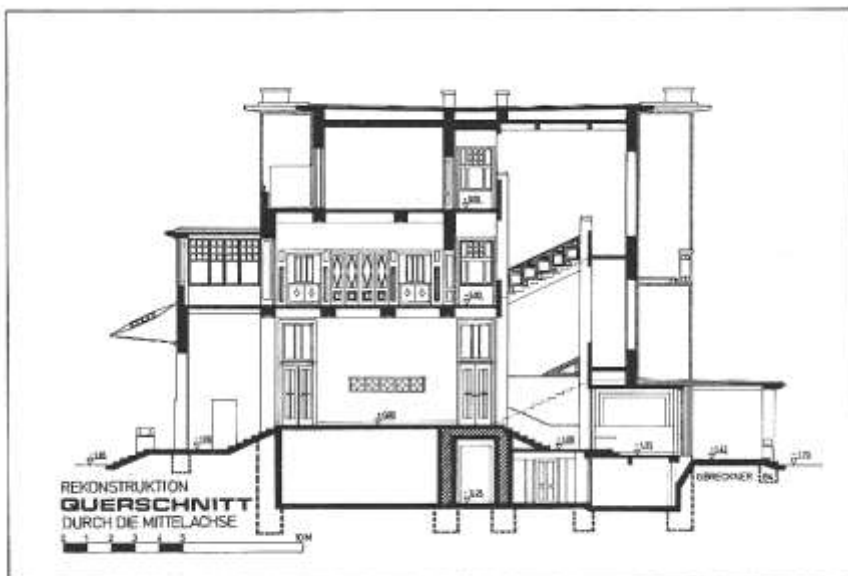


Abb. 88

Josef Hoffmann,
Sanatorium Purkersdorf,
1904-1905.
Rekonstruktion des Querschnitts
von Gunter Breckner.



Abb. 89
Josef Hoffmann,
Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905.
Holzlaternen über dem Westeingang und
Brüstungsabdeckungen aus Wellblech,
Zustand nach der Restaurierung von
1994-1996.



Abb. 90
Josef Hoffmann,
Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905.
Holzlaternen und Balkone über dem
Westeingang, Zustand nach der
Restaurierung von 1994-1996.



Abb. 91
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Westfassade und Zufahrt, Zustand 2012.



Abb. 92
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Laternen der Westfassade, Zustand 2012.

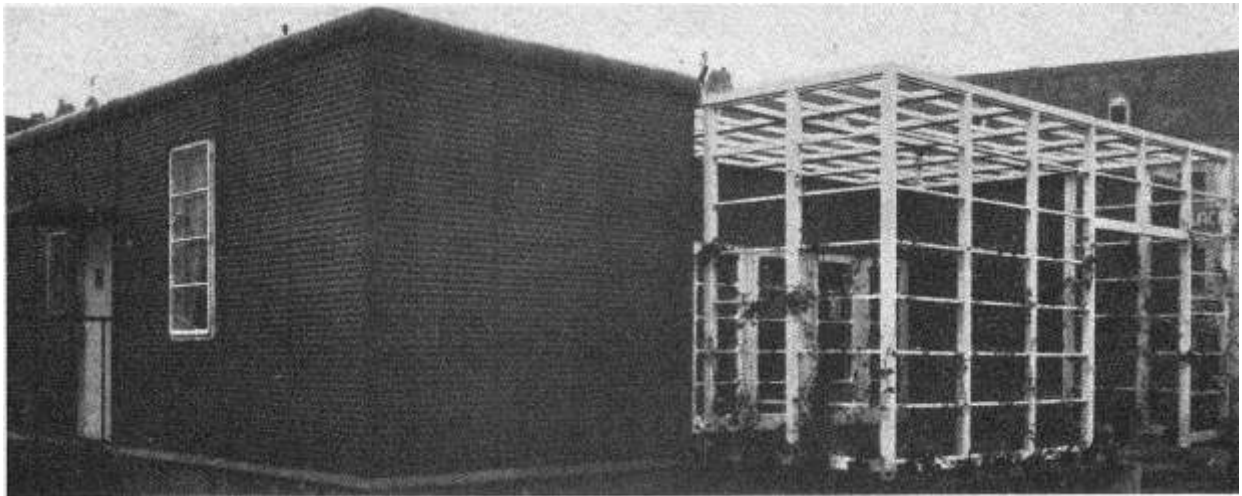


Abb. 93
Josef Hoffmann, Prototyp für ein Fertighaus aus Stahlblech für die Firma Vogel & Nott, 1928.



Abb. 94
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, gartenseitiger Eingang im Osten mit Reliefs von Richard Luksch, Originalzustand.

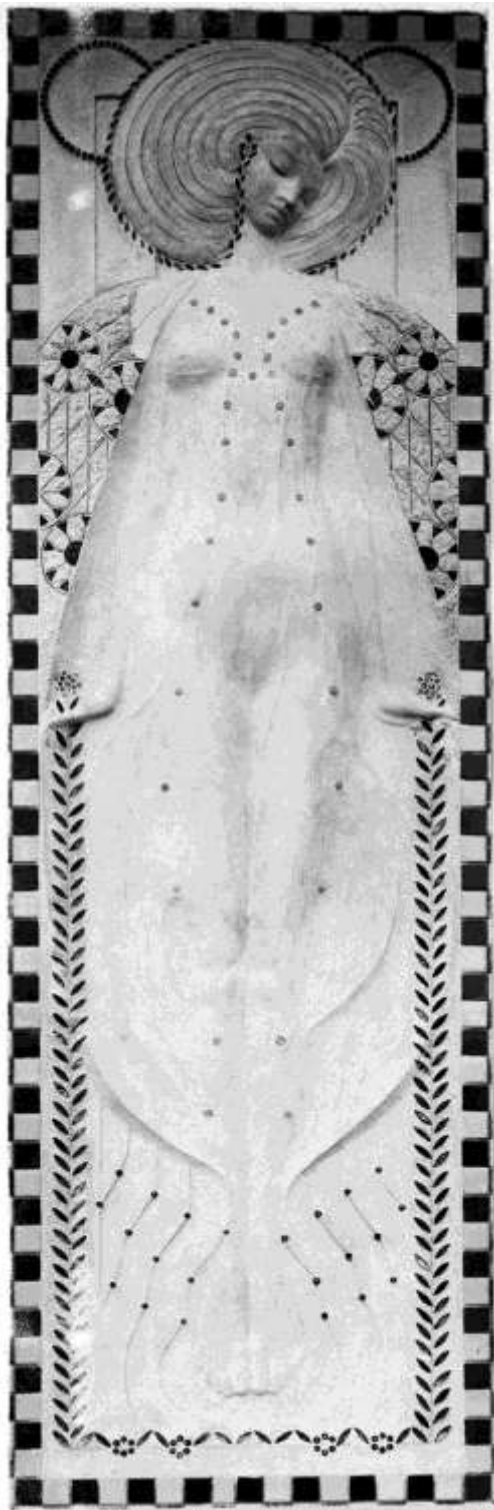


Abb. 95
Richard Luksch, Relief, Keramik, Eingangsbereich der Ostfassade des Sanatorium Purkersdorf, 1904.



Abb. 96 - 97
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, gartenseitiger Eingang im Osten mit Vordach und halbkreisförmigem Abschluss der Glasfüllungen.

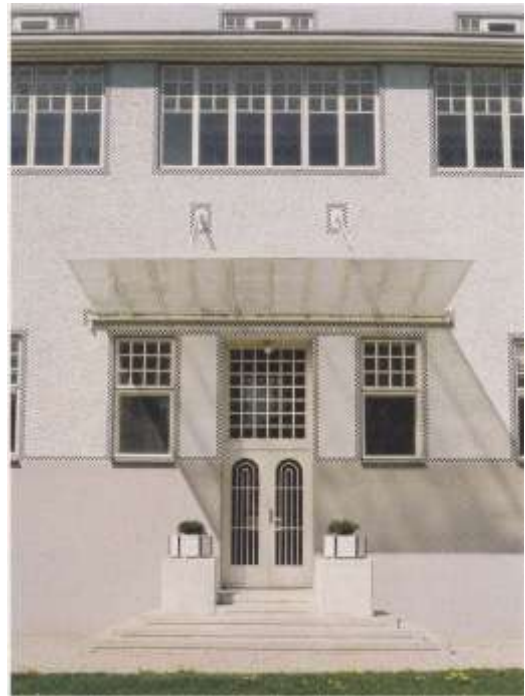


Abb. 98
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, gartenseitiger Eingang im Osten mit Vordach und Gitterträgern, Zustand 2012.



Abb. 99
Georges Braque, Violine und Krug, Öl auf Leinwand, 117 x 73 cm, 1910.



Abb. 100
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Wellblech an den Sohlbänken der Erdgeschoßfenster, Originalzustand.



Abb. 101
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Fliesenbänder an den Gebäudekanten, Zustand 2012.



Abb. 102
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Detail, Zustand nach der Restaurierung.



Abb. 103-104
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Detail der Fliesenbänder an den Gebäudekanten und der Struktur des Putzes, Zustand 2012.



Abb. 105
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Zustand 2012.



Abb. 106
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Westfassade, Zustand nach der Restaurierung.



Abb. 107
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ansicht von Nord-Osten, Zustand 2012.

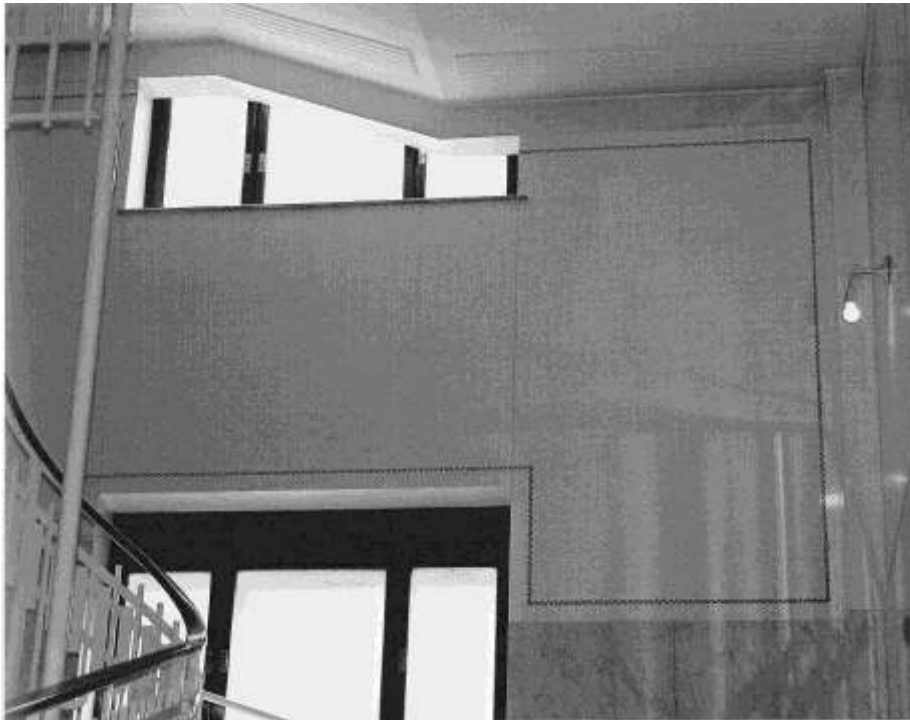


Abb. 108
Otto Wagner,
Postsparkassenamt, Wien I,
1904-1906.



Abb. 109
Otto Wagner, Lupus-Heilstätte, Wien XVI, 1911-1914.



Abb. 110
Josef Hoffmann, Wohnhaus Sonja Knips, Wien XIX, 1924-1925, Ansicht vom Garten.



Abb. 111
Josef Hoffmann, Wohnhaus Sonja Knips, Wien XIX, 1924-1925, Detail.



Abb. 112
Otto Wagner, Postsparkassenamt, Wien I, 1904-1906.



Abb. 113
Filippo Brunelleschi, Florenz,
San Lorenzo, Alte Sakristei,
1420-1429.



Abb. 114
Filippo Brunelleschi, Florenz,
Santa Croce, Cappella dei
Pazzi, 1429.



Abb. 115
 Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ansicht von Südwesten, Historische Ansichtskarte mit dem neuangelegten Park, Originalzustand nach 1908 (Errichtung der Paula Villa durch Leopold Bauer, im Bild links zu sehen).



Abb. 116
 Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Erdgeschoßfenster, östlicher Eingangsbereich, Originalzustand.

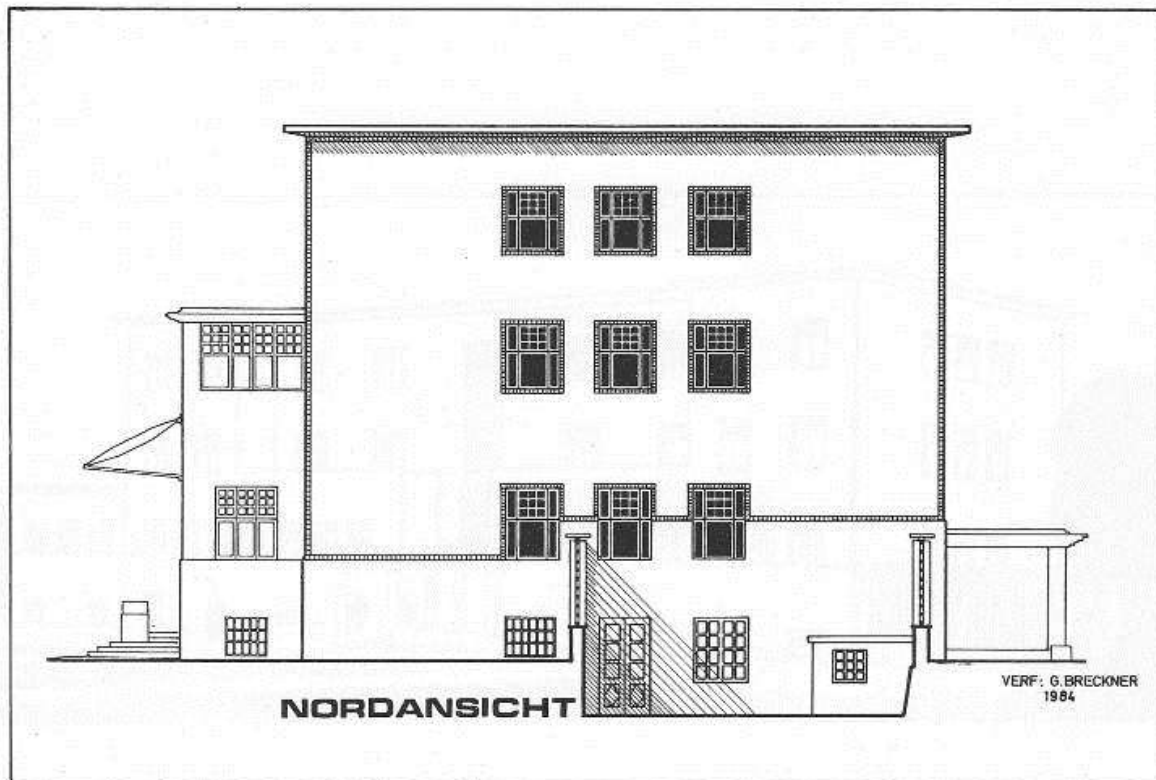


Abb. 117
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Rekonstruktion der Nordfassade von Gunter Breckner.

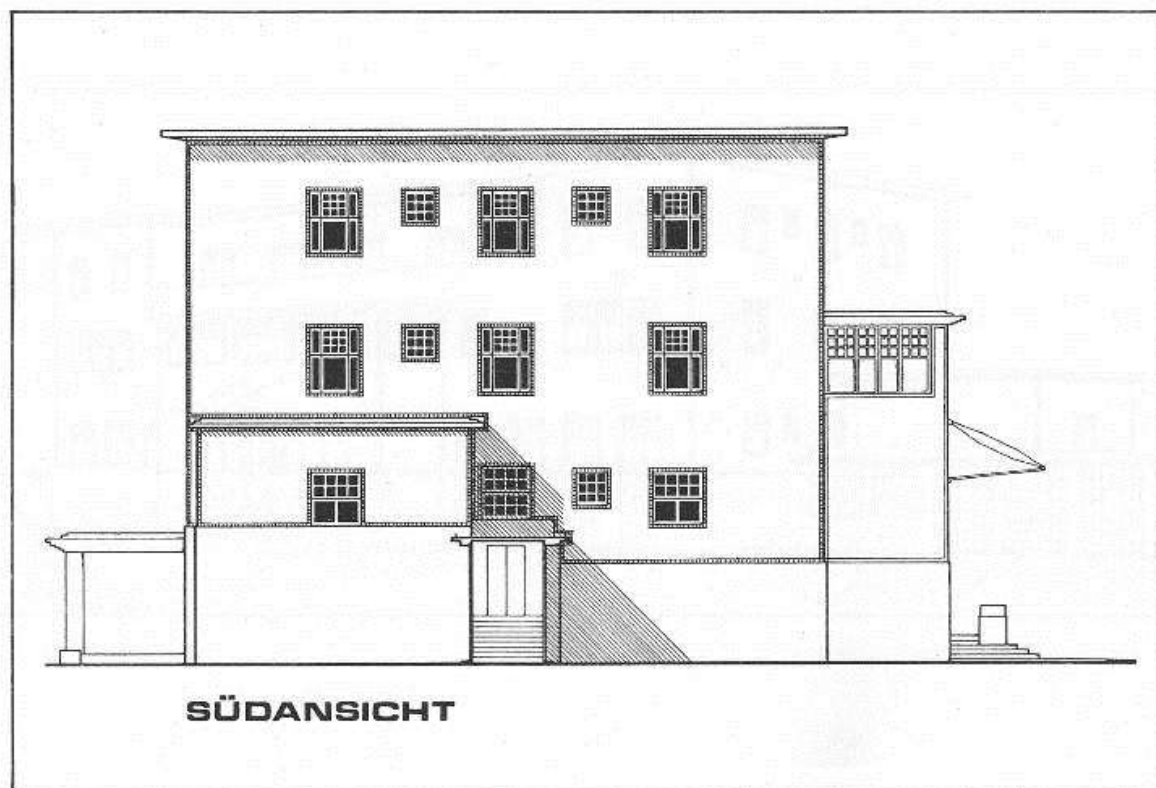


Abb. 118
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Rekonstruktion der Südfassade von Gunter Breckner.



Abb. 119-120
Josef Hoffmann, Sanatorium
Purkersdorf, 1904-1905, Südlicher
Verbindungsgang, Außenansicht
von Norden (Zustand 2012) und
Innenansicht.

Abb. 121
Josef Hoffmann,
Sanatorium Purkersdorf,
1904-1905,
Halle, Erdgeschoß,
Blick nach Osten,
Originalzustand.





Abb. 122
Kolo Moser, Sanatorium Purkersdorf,
Gästezimmer 1904-1905, Ausführung
Wiener Werkstätte, Originalzustand.



Abb. 123
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Speisesaal, Originalzustand.



Abb. 124
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Halle, Erdgeschoß mit Sitzgruppe von Kolo Moser, Originalzustand.

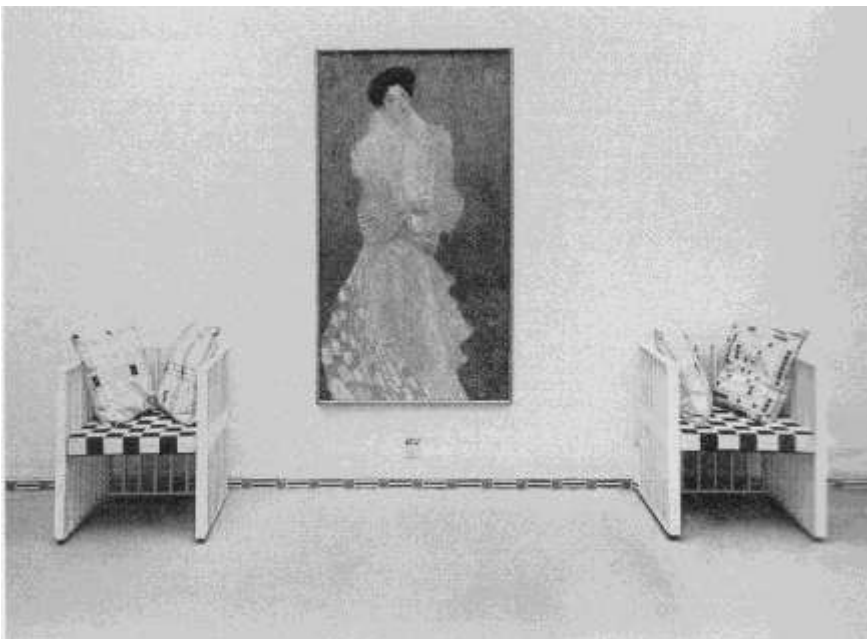


Abb. 125
Kolo Moser, Gestaltung der XVIII. Secessionausstellung, 1903 mit Gustav Klimts Bildnis der Hermine Gallia.



Abb. 126
Wappen von Eduard Fürst von Collalto und San Salvatore auf Pirnitz (1747 - 1833).



Abb. 127-128

Josef Hoffmann,
Sanatorium
Purkersdorf,
1904-1905,
Halle, Zustand
2012 und
Originalzustand.





Abb. 129
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Halle, Erdgeschoß, Blick nach Westen.



Abb. 130
Josef Hoffmann, Stieengeländer im Treppenhaus des Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905.

Abb. 131
Josef Hoffmann, Sitzmaschine für das Sanatorium Purkersdorf, Buche und Sperrholz, Ausführung: Jakob und Josef Kohn, 1906.



Abb. 132
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf,
1904-1905, Ordinationszimmer,
Originalzustand.



Abb. 133-134
Josef Hoffmann, Sessel Modell N° 322 für das
Sanatorium Purkersdorf, 1904. Ausführung: J & J
Kohn. Buchenholz, braun gebeizt, z.T. gebogen,
Wichsleinwandbespannung.





Abb. 135
Josef Hoffmann, Stieengeländer im Treppenhaus des Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905.



Abb. 136
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905,
Schreibzimmer, Ausführung: Wiener Werkstätte.
Bezug *Notschrei*, Entwurf J. Hoffmann, Ausführung:
Johann Backhausen & Söhne, 1904, Originalzustand.



Abb. 137
 Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Billardzimmer mit eingebauten Armsesseln, Ausführung: Wiener Werkstätte. Bezug *Notschrei*, Entwurf J. Hoffmann, Ausführung: Johann Backhausen & Söhne, 1904, Originalzustand.



Abb. 138
 Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Speisesaal, Originalzustand.



Abb. 139
Josef Hoffmann, Sanatorium
Purkersdorf, 1904-1905,
Speisesaal, Zustand 2012.



Abb. 140
Gustav Klimt vor der Westansicht von Josef
Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf, 1904.



Abb. 141
Josef Hoffmann|KoloMoser, Briefkopf der Wiener Werkstätte, gültig 1903-1914.

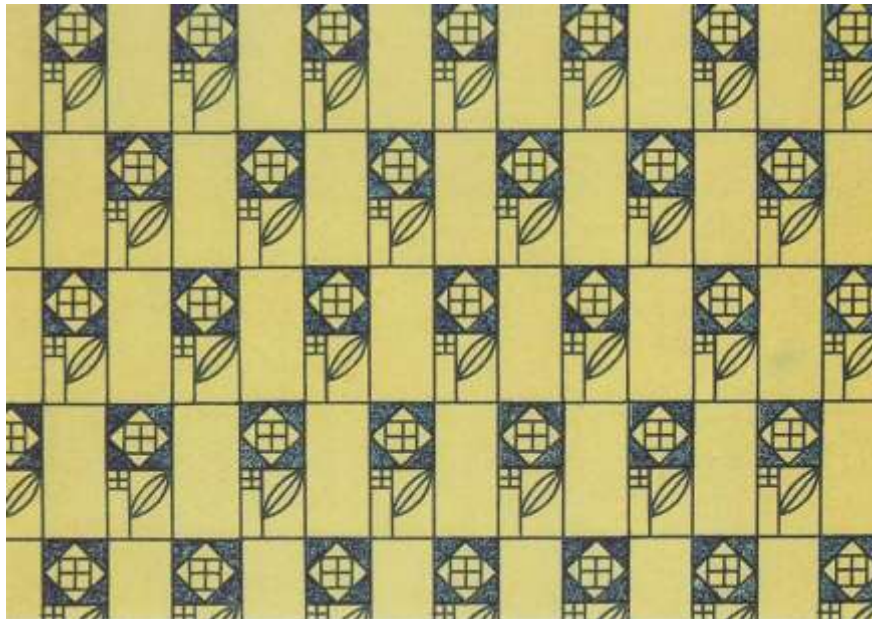


Abb. 142
Josef Hoffmann, Vorsatzpapier mit Rosenmarke der Wiener Werkstätte um 1905.



Abb. 143
Josef Hoffmann, Gestaltung der XIV. Secessionsausstellung, linker Seitensaal mit Gustav Klimts Beethovenfries, Blick in den Hauptsaal mit Max Klingers Beethoven-Statue, Supraportenrelief von Josef Hoffmann, 1902.



Abb. 144
Josef Hoffmann, Gestaltung der XIV. Secessionsausstellung, rechter Seitensaal mit Max Klingers *Athlet*, Supraportenrelief von Josef Hoffmann, 1902.



Abb. 145
Josef Hoffmann,
Palais Stoclet, Brüssel,
1905-1911.



Abb. 146
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostansicht und Gartenanlage, Originalzustand.



Abb. 147
Punzen der Wiener Werkstätte.

Von oben:

- Rosenmarke
- WW-Monogramm
- Monogramm des Entwerfers:
JH (Josef Hoffmann)
- Monogramm des Silberschmieds:
JB (Josef Berger)



Abb. 148
Josef Hoffmann, Kaffeekanne, Silber,
Ebenholz, Ausführung: Wiener Werkstätte,
Silberschmied Adolf Erbrich, H 24.7.cm,
1904, Sammlung Asenbaum.



Abb. 149
Josef Hoffmann, Kassette, Silber, Ebenholz, Bergkristall,
Ausführung: Wiener Werkstätte, Silberschmied Josef
Wagner, L 25.8 cm, 1905, Sammlung Asenbaum.

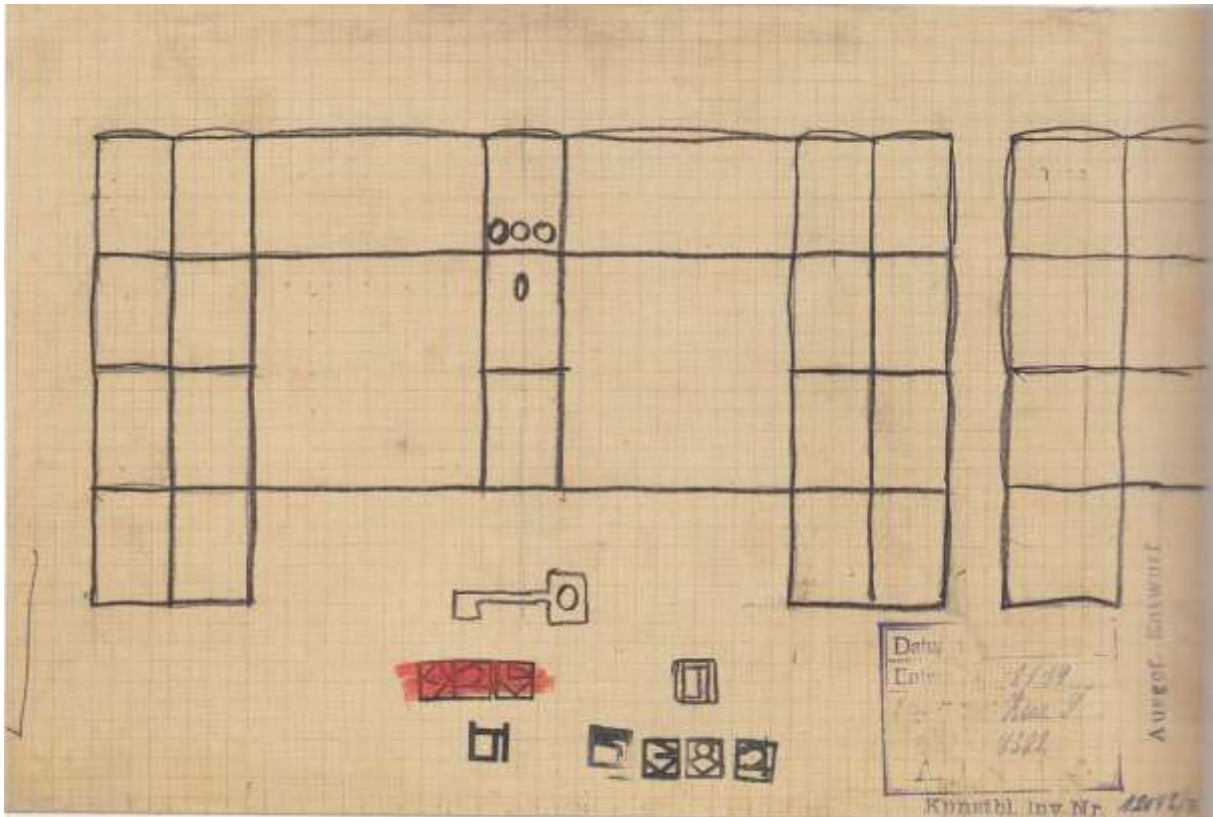


Abb. 150
Josef Hoffmann, Schmuckkassette, 1905, Bleistift, schwarzer Farbstift auf kariertem Papier, 41.8 x 31.3 cm, MAK Inv. Nr. KI 12048|3.



Abb. 151
Josef Hoffmann, Dose, Silber,
Ausführung: Wiener Werkstätte,
Silberschmied Josef Holi,
H 4.5 cm, um 1908.

Abb. 152
Josef Hoffmann, Fauteuil *Cubus*, 1910,
Reedition von Wittmann 2010.





Abb. 153
Josef Hoffmann, Blumentopfbehälter, Silber, Ausführung:
Wiener Werkstätte, Silberschmied Josef Holi, H 9.7 cm, 1905.

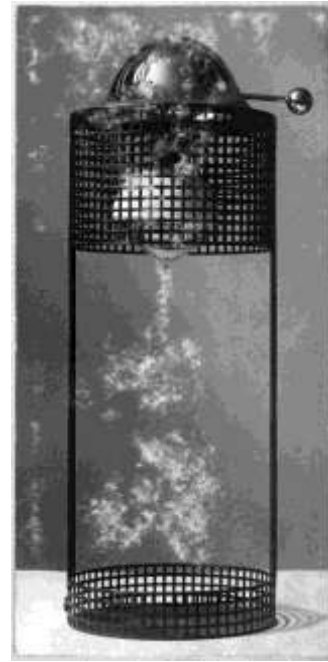


Abb. 154
Josef Hoffmann, „Stehlampe Purkersdorf“,
Eisenblech perforiert, galvanisiert, H 14 cm,
Ausführung: Wiener Werkstätte, 1905.



Abb. 155
Josef Hoffmann, Tisch, schwarz gebeiztes Eichenholz, massiv,
porenweiß gekalkt, Einlagen Ahornholz, Fußmanschetten
Weißmetall, Ausführung: Wiener Werkstätte, H 79 cm,
1903-1904.



Abb. 156
Josef Hoffmann,
Sanatorium
Purkersdorf, 1904-
1905, Pergola,
Nordseite, Zustand
2012.

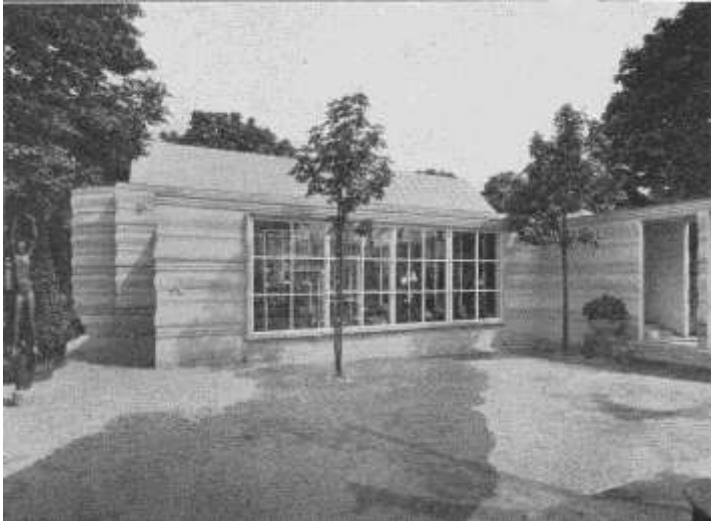


Abb. 157-158
Josef Hoffmann, Österreichisches Haus auf der
Internationalen Kunstgewerbeausstellung in
Paris 1925.

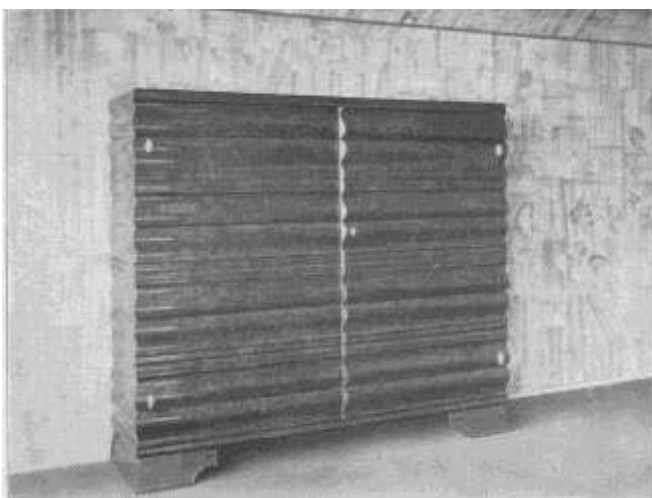
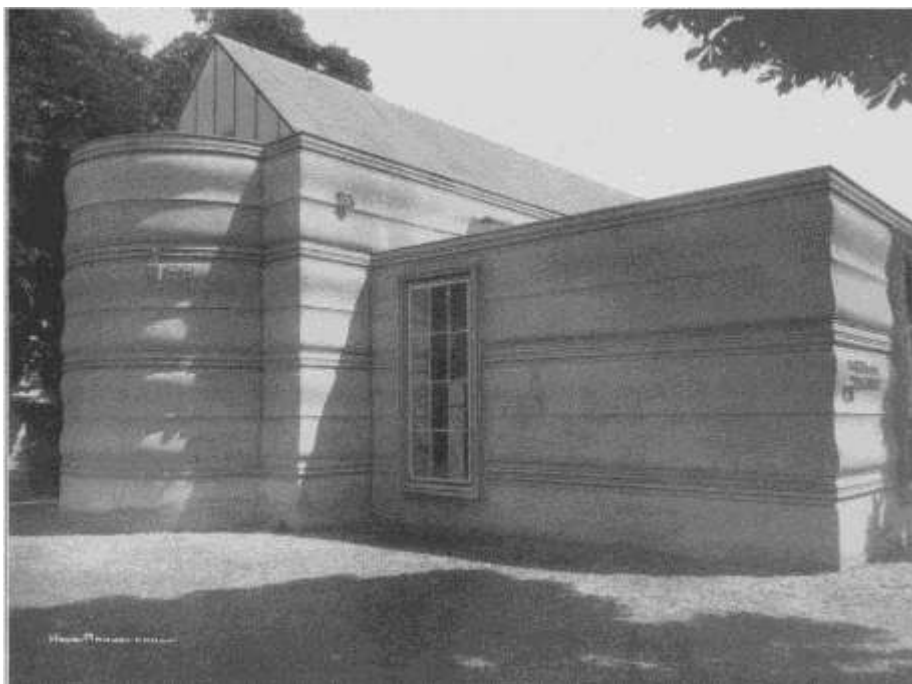


Abb. 159-160
Josef Hoffmann, Schrank und Schreibtisch, Ausstellungsgestaltung der österreichischen Möbelabteilung auf der
Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris 1925. Architektonischer Mitarbeiter: Oswald Haerdtl.

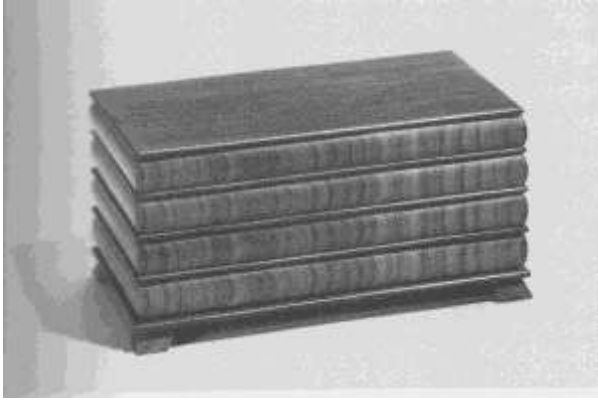


Abb. 161
Josef Hoffmann, Kasette, Rosen- und Palisanderholz, H 7 cm, 1950, MAK Inv. Nr. H 2011|1952.

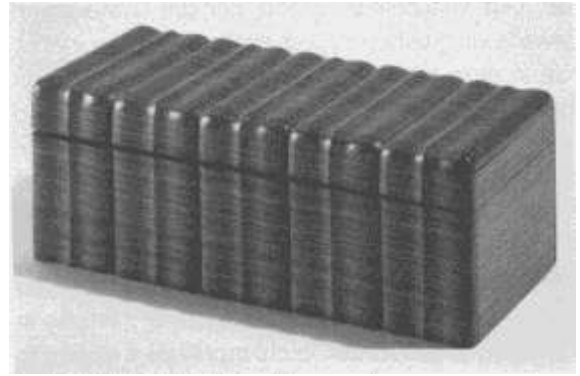


Abb. 162
Josef Hoffmann, Kasette, Makassar-Ebenholz, H 7 cm, 1943, MAK Inv. Nr. H 1889|1943.

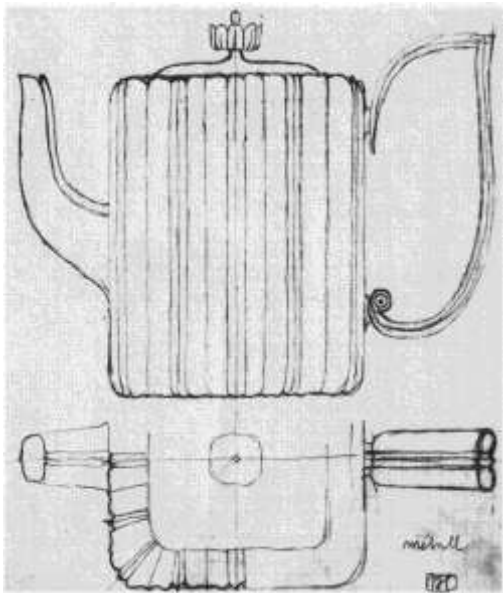


Abb. 163
Josef Hoffmann, Entwurfszeichnung für eine Metallkanne, undatiert.

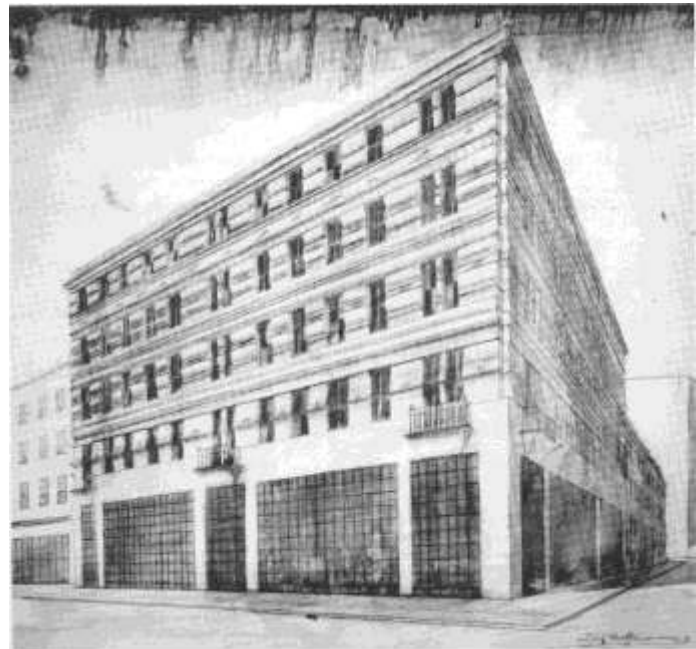


Abb. 164
Josef Hoffmann, Fassadenprojekt, Österreichische Central Boden Credit Bank, 1924.



Abb. 165
Thomas Dub, Zuckerdose, Silber, tw. vergoldet, Wien 1855, Privatsammlung.



Abb. 166
Österreichischer Pavillon auf der
Internationalen Kunstgewerbe-
ausstellung in Paris 1925, Blick
auf das Café Viennois von Josef
Frank und das Glashaus von Peter
Behrens.



Abb. 167
Le Corbusier und Pierre Jeanneret,
Französischer *Pavillon de l'Ésprit Nouveau*
auf der Internationalen Kunstgewerbe-
ausstellung in Paris 1925.

Abb. 168
Konstantin Melnikov, Pavillon der UdSSR auf
der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in
Paris 1925.



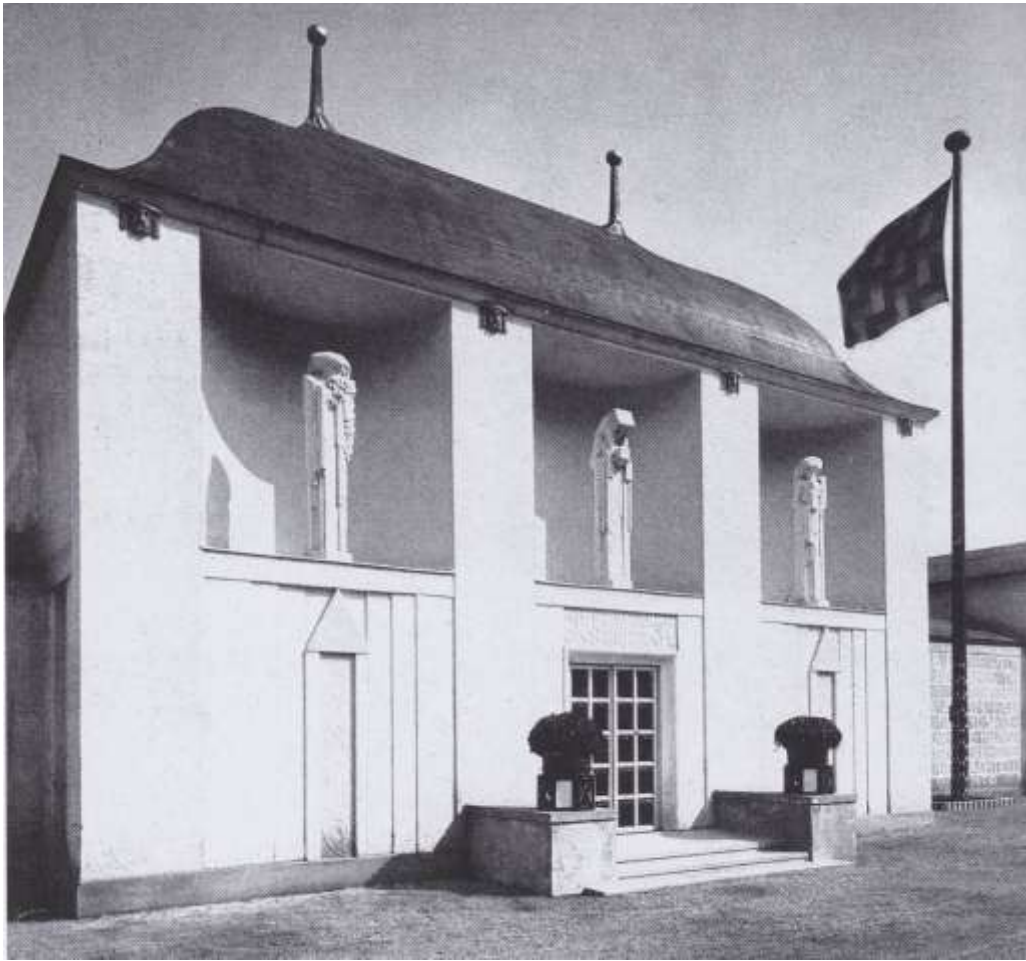
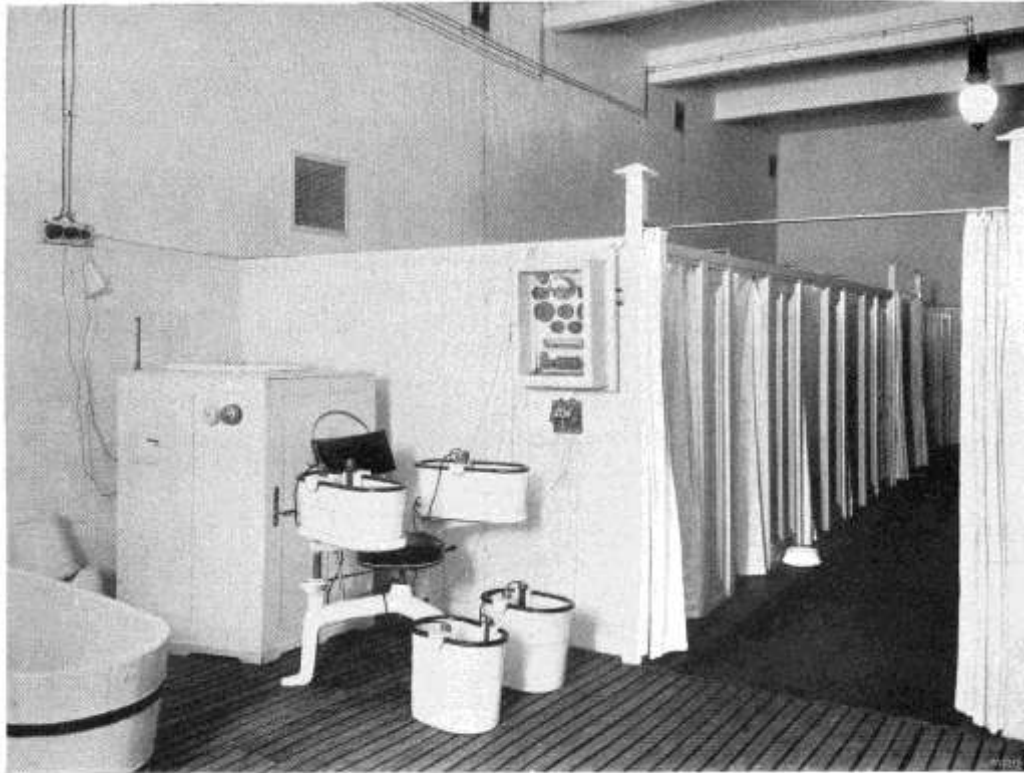


Abb. 169
Josef Hoffmann, Eingangspavillon der Kunstschau Wien, 1908. Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 23, S. 33, Darmstadt 1908-1909.



Abb. 170
Josef Hoffmann, Tintenfass, Alpaca versilbert, Glaseinsatz, Ausführung: Wiener Werkstätte, H 10.7 cm, 1912. Privatsammlung.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN.

Baderaum im Sanatorium Purkersdorf bei Wien.

Abb. 171

Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf 1904-1905, Baderaum, Originalzustand. Aus: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, XVII, 1906, S. 319.

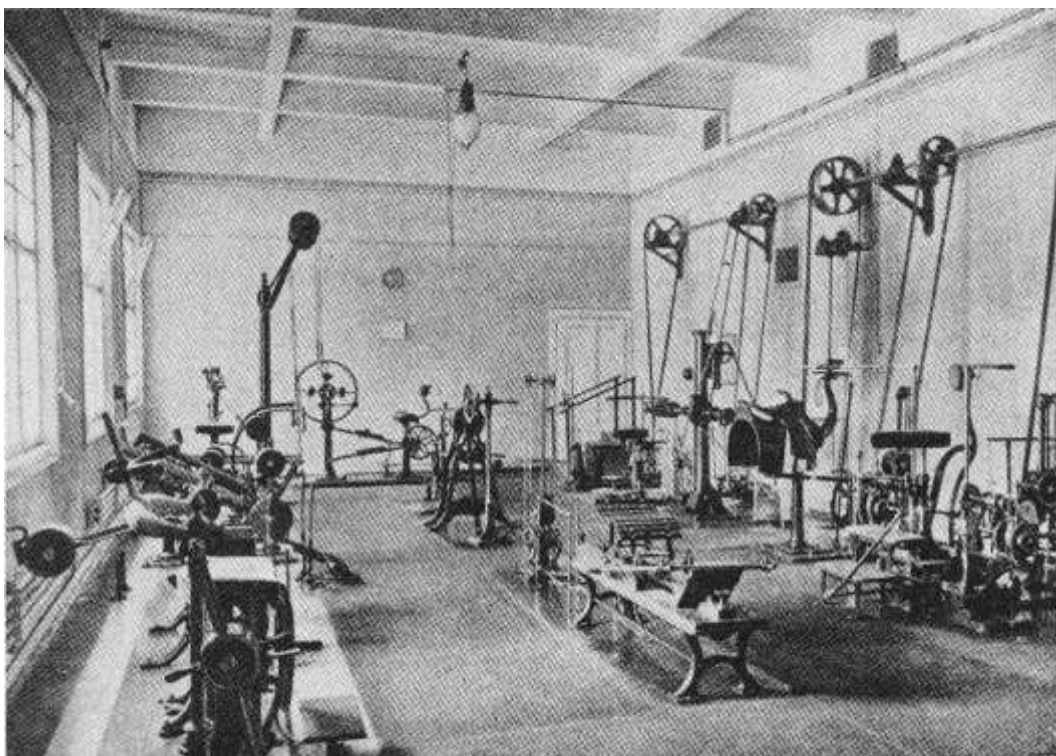


Abb. 172

Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf 1904-1905, Mechanotherapieaum, Originalzustand.



Abb. 173
 „Ausstellung der Wiener Werkstätte bei H. O. Miethke in Wien“, aus: Deutsche Kunst und Dekoration.
 Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, XVIII, 1906, S. 444.

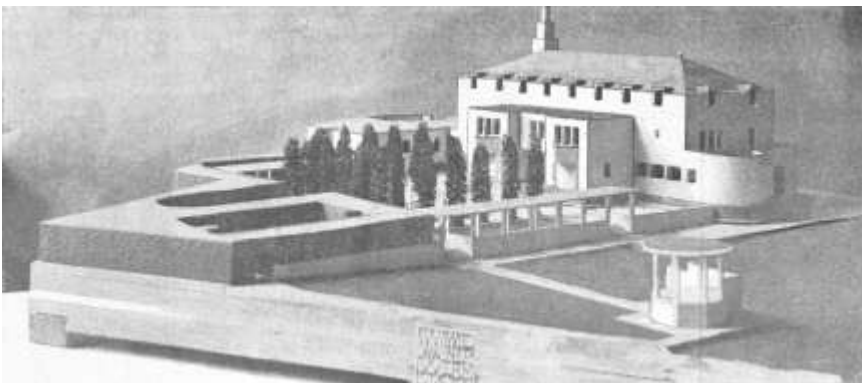


Abb. 174
 „Professor Josef Hoffmann, Modell für
 ein belgisches Schloß“, aus: Hohe Warte
 1906, S. 69.

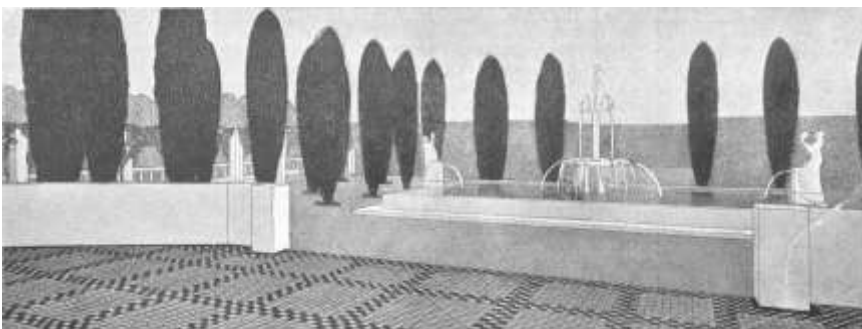
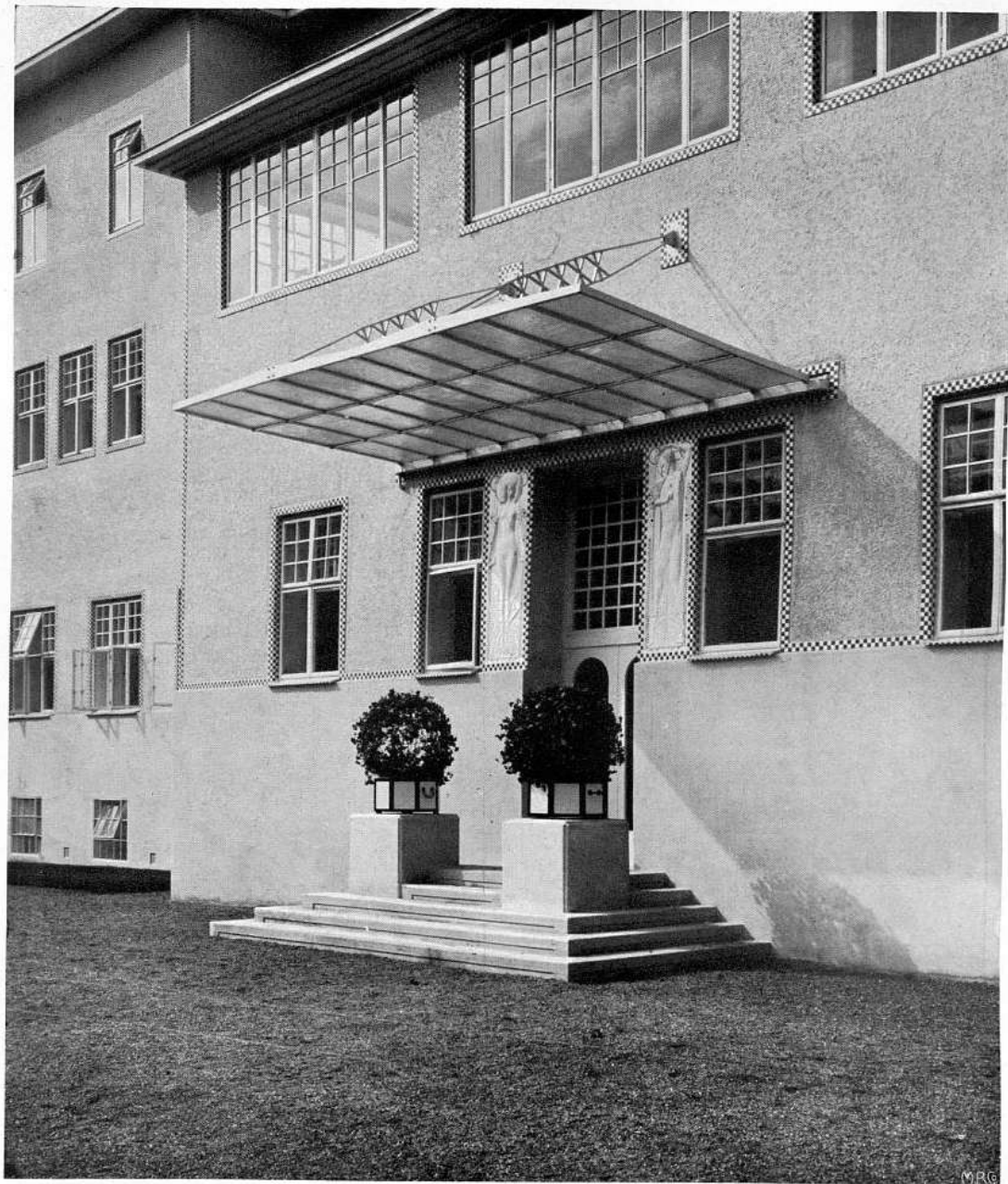


Abb. 175
 „Prof. Josef Hoffmann, Der Garten mit
 geschorenen Laubwänden von der
 Terrasse aus, Modell für ein
 belgisches Schloß“, aus: Hohe Warte
 1906, S. 69.



Sanatorium
Purkersdorf
bei Wien.
Erbaut von
der Wiener
Werkstätte.
Vorderseite.

Abb. 176
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf 1904-1905, Eingangsbereich Osten mit Reliefs von Richard Luksch, Originalzustand. Aus: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, XVIII, 1906, S. 424.

Die folgenden Abbildungen 177-201 und ihre Bildunterschriften wurden 1906 veröffentlicht in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, XVIII, 1906, S. 421-443.



Abb. 177
Sanatorium Purkersdorf
bei Wien. Erbaut von der
Wiener Werkstätte.
Architekt Professor Josef
Hoffmann.



Abb. 178
Richard Luksch.
Bauplastiken Steinzeug.
H. 2 Meter. Weiss-blau
glasiert. Für das
Sanatorium Purkersdorf
bei Wien.

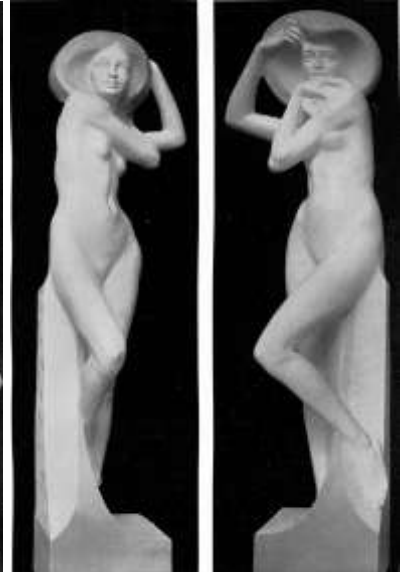


Abb. 179
Richard Luksch.
Bauplastiken Steinzeug.
H. 2 Meter. Weiss-blau
glasiert. Für das
Sanatorium Purkersdorf
bei Wien.



Abb. 180
JH Sanatorium
Purkersdorf bei Wien.
Erbaut von der Wiener
Werkstätte. Vorderseite.



Abb. 181
JH Sanatorium
Purkersdorf bei Wien.
Erbaut von der Wiener
Werkstätte. Wandel-Bahn.



Abb. 182
JH Sanatorium Purkersdorf
bei Wien. Erbaut von der
Wiener Werkstätte. Terrasse
vor dem Lesezimmer. Erster
Stock.



Abb. 183
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Halle Aussicht gegen den Haupt-Eingang. Parterre.



Abb. 184
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Halle mit Stiege. Parterre.



Abb. 185
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Inneres der Wandel-Bahn.



Abb. 186
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Ordinationszimmer.



Abb. 187
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Warteraum.



Abb. 188
Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Speisesaal. Erster Stock.



Abb. 189
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Speisesaal. Erster Stock.



Abb. 190
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Speisesaal. Erster Stock.



Abb. 191
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Billard-Zimmer. Erster Stock.



Abb. 192
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Ping-Pong-Zimmer. Erster Stock.



Abb. 193
JH Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Damen-Zimmer. Erster Stock.



Abb. 194
JH. Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Schreib-Zimmer. Erster Stock.



Abb. 195
JH. Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Schreib-Zimmer. Erster Stock.



Abb. 196
JH. Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Lese-Zimmer, Erster Stock.

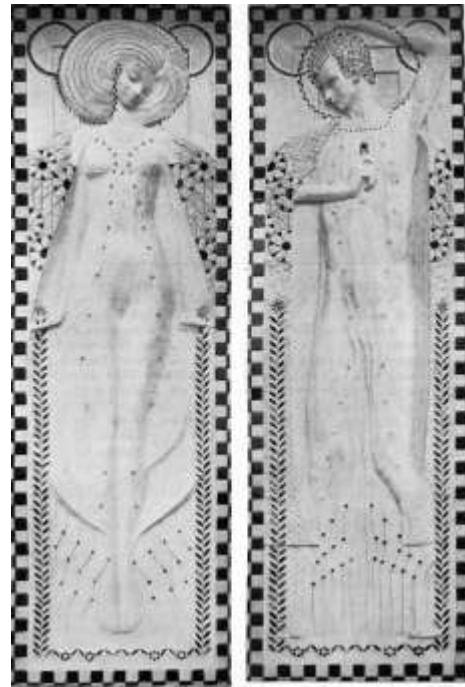


Abb. 197-198
Richard Luksch. Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Figuraler Schmuck beim Eingang in freiaufgetragenen Mörtel mit Verwendung von Steinen.

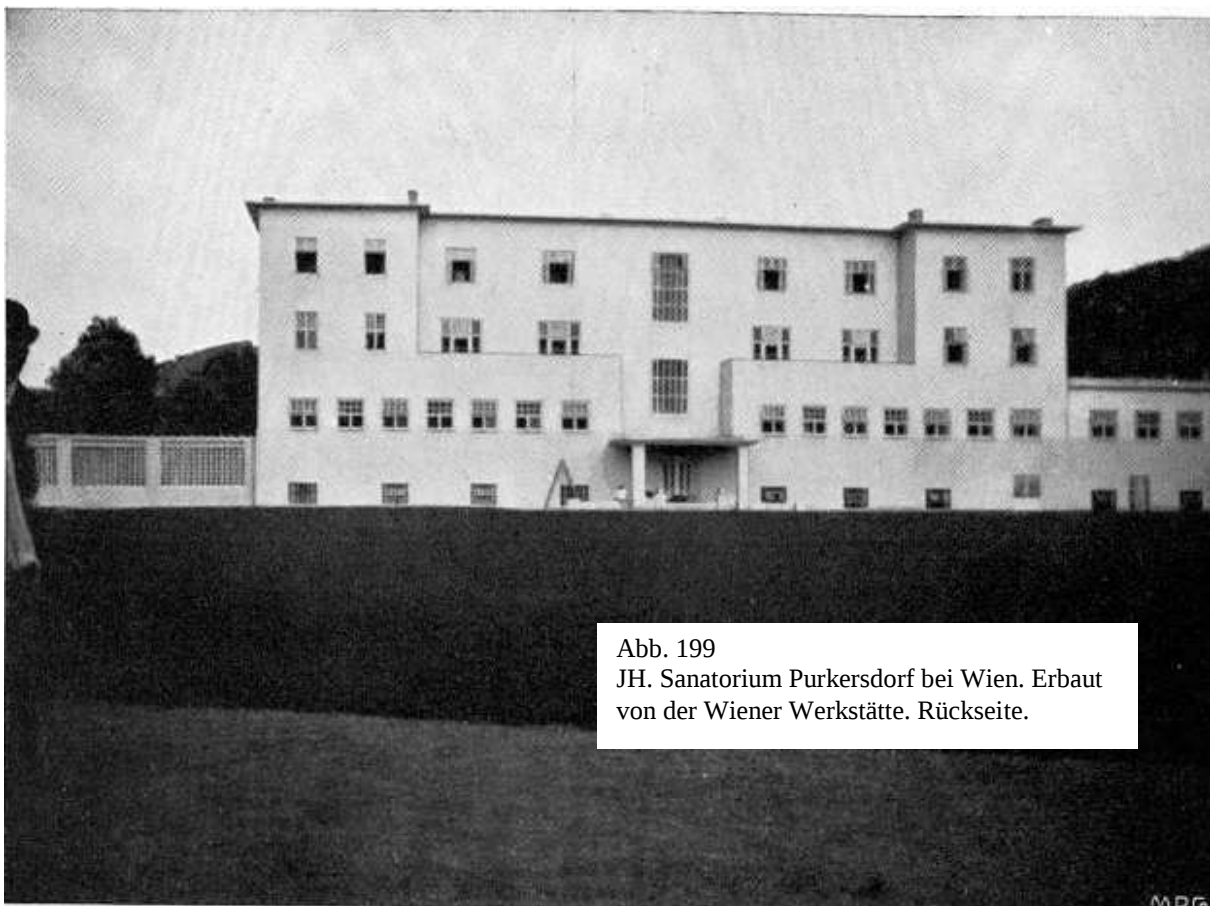


Abb. 199
JH. Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte. Rückseite.

Abb. 200
JH. Sanatorium Purkersdorf bei
Wien. Erbaut von der Wiener
Werkstätte. Grundriss vom ersten
Stock und Grundriss vom
Parterre Mittelpartie.

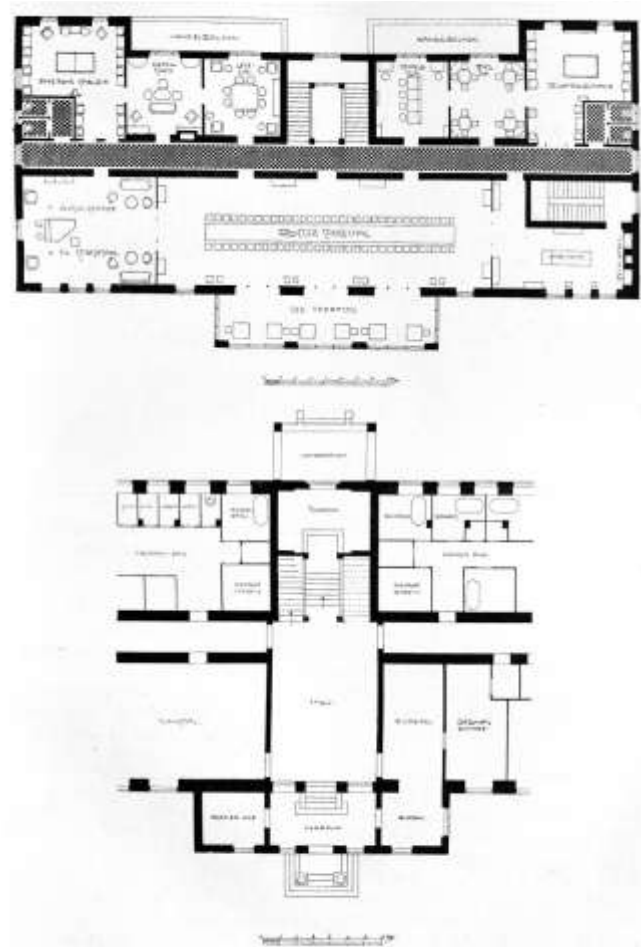
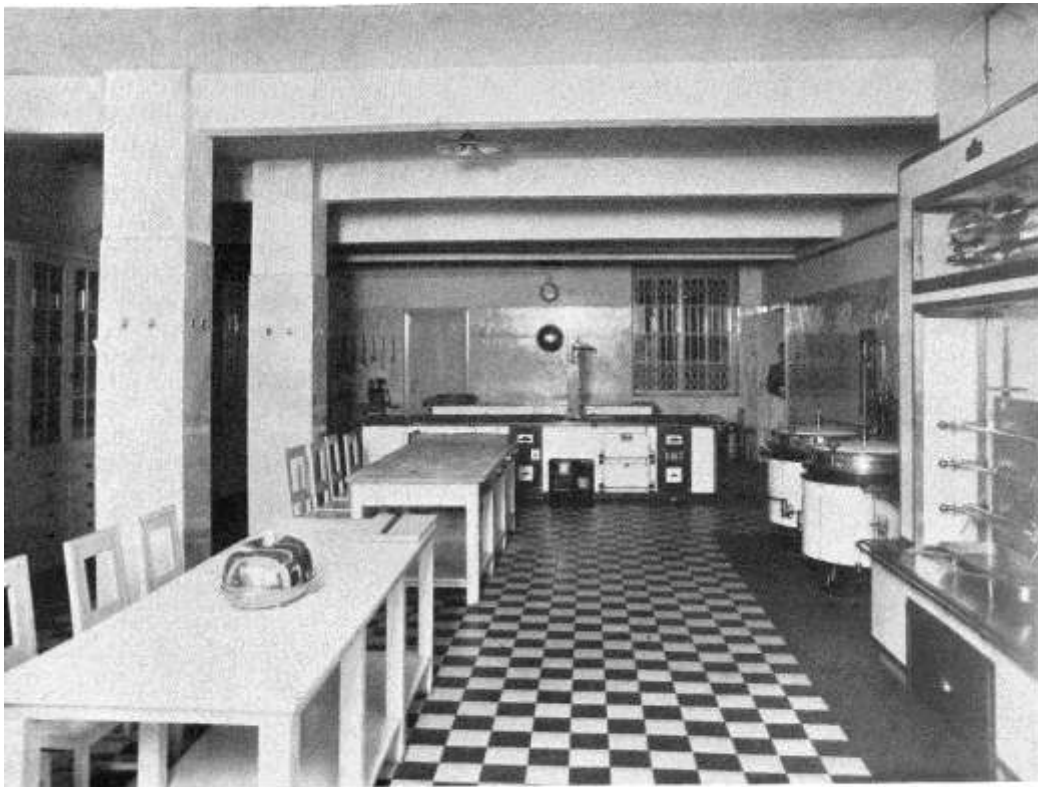


Abb. 201
Ausstellung der Wiener
Werkstätte bei H. O. Miethke
in Wien.





PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN.

Küche im Sanatorium Purkersdorf.

Abb. 202

„Professor Josef Hoffmann – Wien. Küche im Sanatorium Purkersdorf“ aus: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, XVII, 1906, S. 318.



Abb. 203

Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Vorentwurfszeichnung, Gartenfassade, Feder, ca. 1905.

C 7 PROF. JOSEF HOFFMANN



COVERED PAVILION IN THE SANATORIUM AT PURKERSDORF. EXECUTED BY THE WIENER WERKSTÄTTE (BY PERMISSION OF HERR HOFRAT KOCH)

Abb. 204
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf 1904-1905, Verbindungsgang zu den bestehenden Pavillons, Blick von Südosten. Aus: Charles Holme (Hg.), *The Art Revival in Austria, The Studio, Special number, Summer 1906*, Abbildung C7.

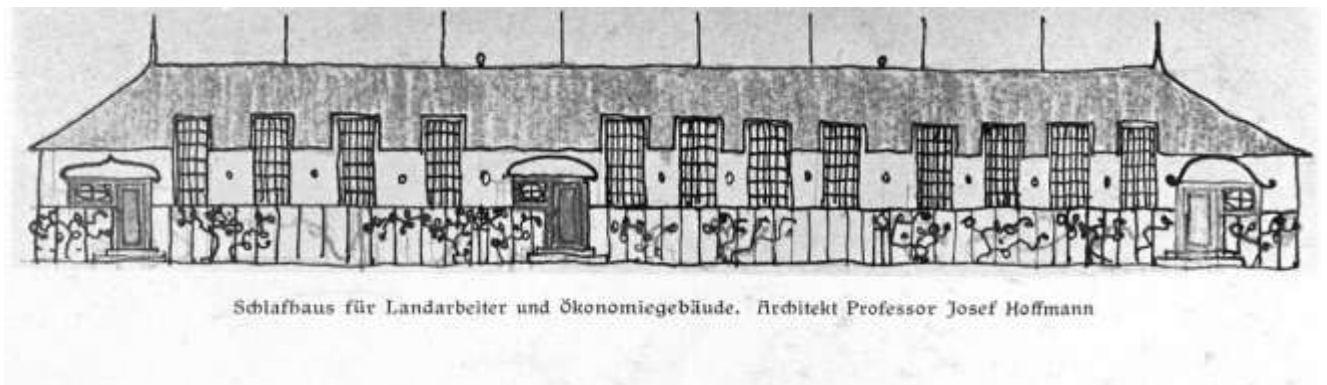


Abb. 205
 Josef Hoffmann, Entwurf für ein „Schlafhaus für Landarbeiter und Ökonomiegebäude“, aus: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst, XVIII, 1912, S. 9.

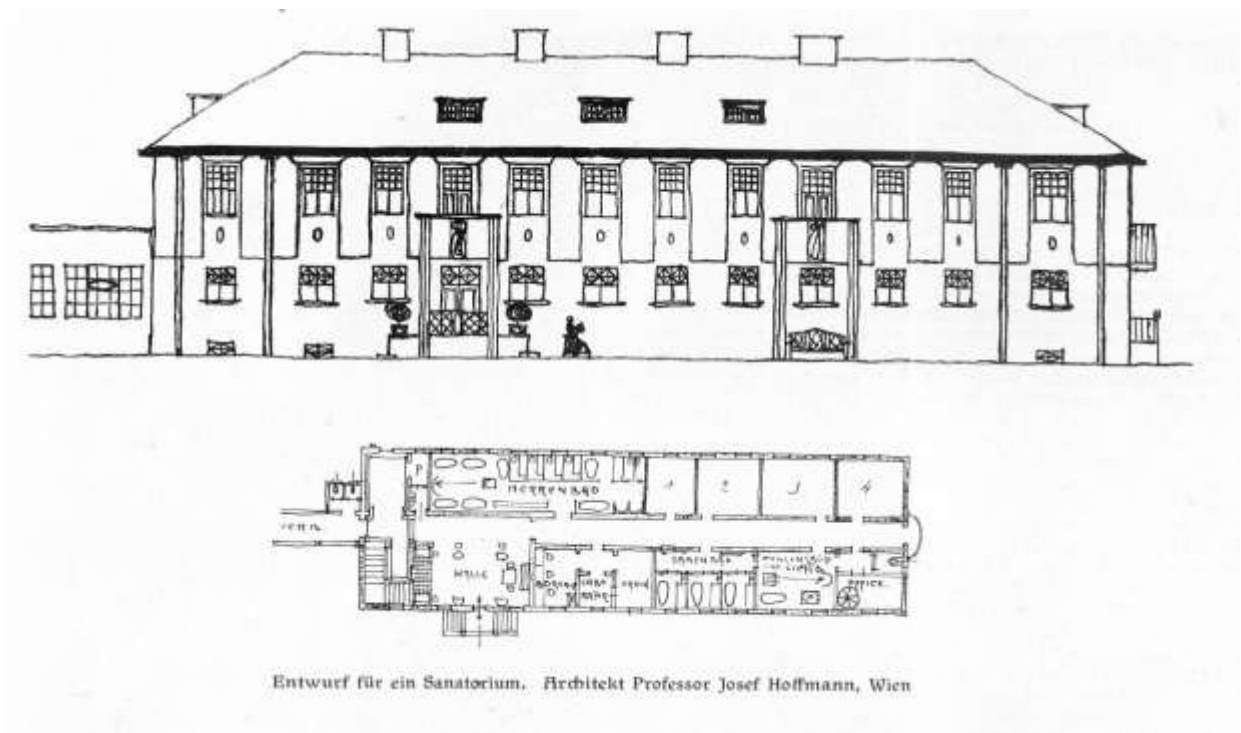


Abb. 206
 Josef Hoffmann, „Entwurf für ein Sanatorium“, aus: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst, XVIII, 1912, S. 14.

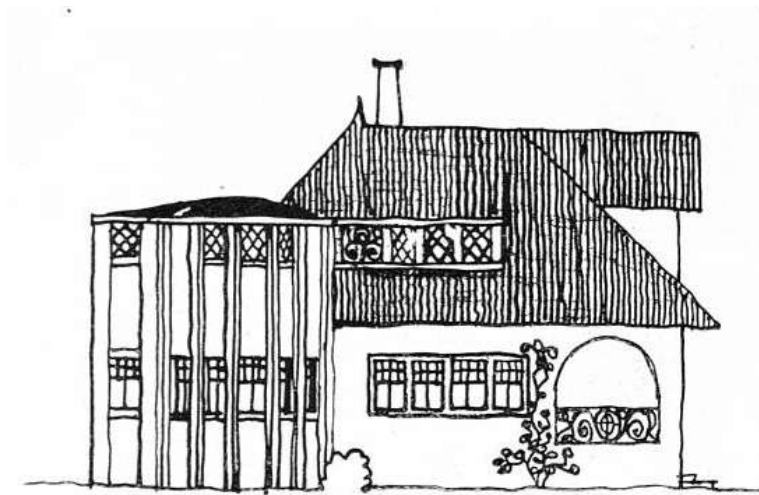


Abb. 207

Josef Hoffmann, Entwurf für eine „Direktorswohnung“, aus: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst, XVIII, 1912, S. 14.

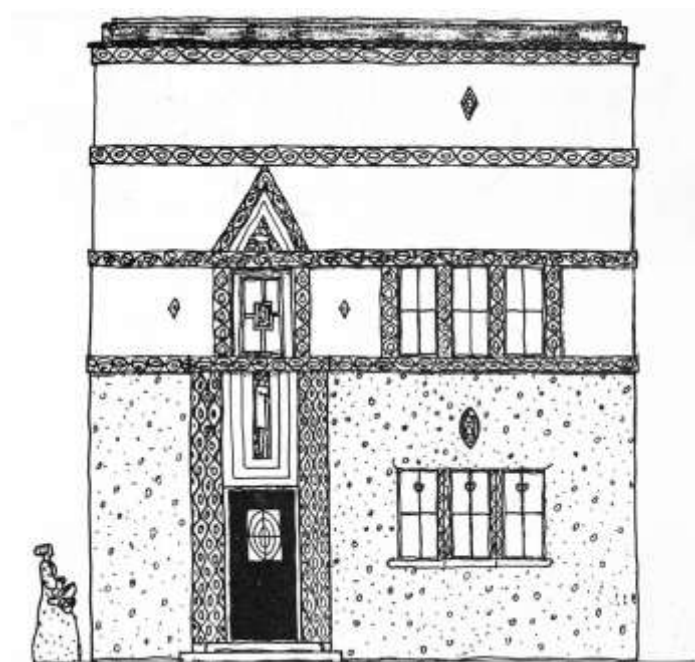


Abb. 208

Josef Hoffmann, Entwurf für eine „Villa“, aus: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und dekorative Kunst, XVIII, 1912, S. 16.



Abb. 209
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Zustand nach der Aufstockung durch Leopold Bauer 1926 und nach der Proberestaurierung 1986.

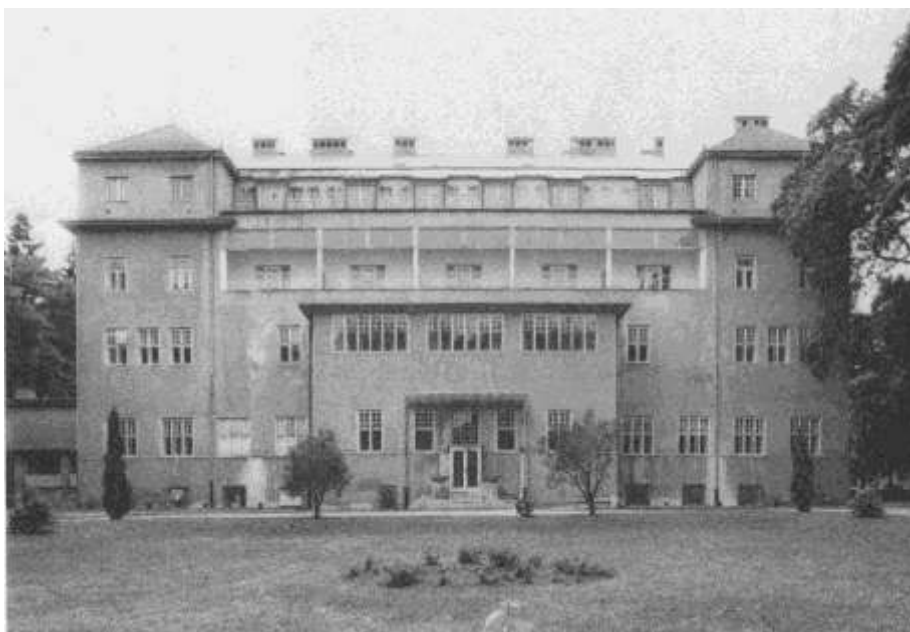


Abb. 210
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Zustand nach der Aufstockung durch Leopold Bauer 1926 und vor der Proberestaurierung 1986.



Abb. 211
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Zustand nach der Aufstockung durch Leopold Bauer 1926 und vor der Proberestaurierung 1986.



Abb. 212
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Zustand 2012 nach der Revitalisierung.



Abb. 213
Josef Hoffmann,
Sanatorium Purkersdorf,
1904-1905,
Westfassade, Zustand
nach der Vergrößerung
der Bäderfenster nach
unten hin.



Abb. 214
Josef Hoffmann,
Sanatorium Purkersdorf,
1904-1905,
Westfassade, Zustand
1995 nach dem Rückbau
der Bäderfenster.



Abb. 215
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf,
1904-1905, Ostfassade, Zustand nach
1952 mit hölzernem Windfang und
abgeschlagenen Reliefs von Richard
Luksch.

Abb. 216





Abb. 217
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Zustand nach der Proberestaurierung rechts vorne im Erdgeschoß und kurz vor der Abstockung 1994.



Abb. 218
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Ostfassade, Zustand während der Abstockung im März 1995.



Abb. 219-220

Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Westfassade, Terrassen und Holzlaternen, Originalzustand 1906 und Zustand nach der Revitalisierung von 1994-1996.



Abb. 221

Nutzungskonzept der Klaus KG für das Areal des Purkersdorfer Sanatoriums von Architekt DI Wolfgang Rainer 1995.

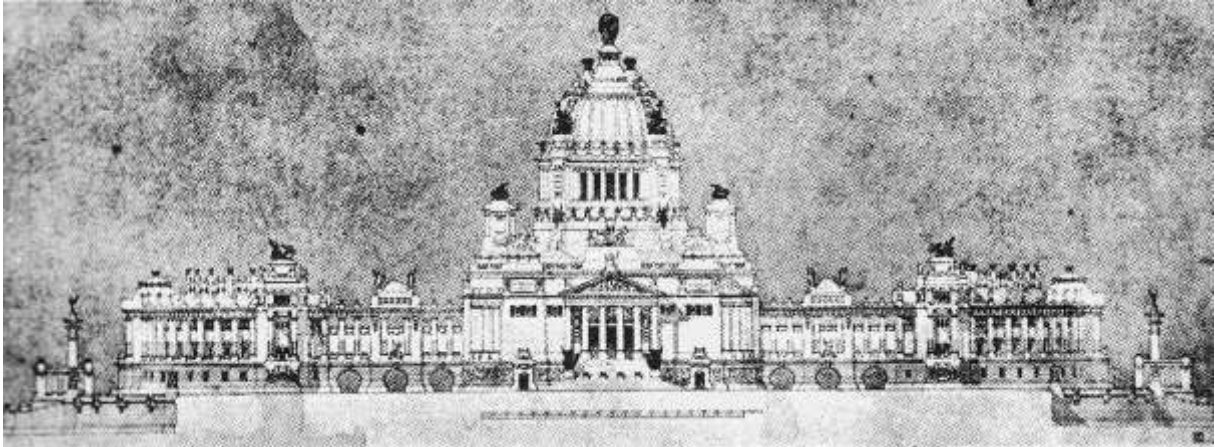


Abb. 222
 Josef Hoffmann, *Forum Orbis, insula pacis*, Aufriss, Tusche, Bleistift, Wasserfarbe, 1895.

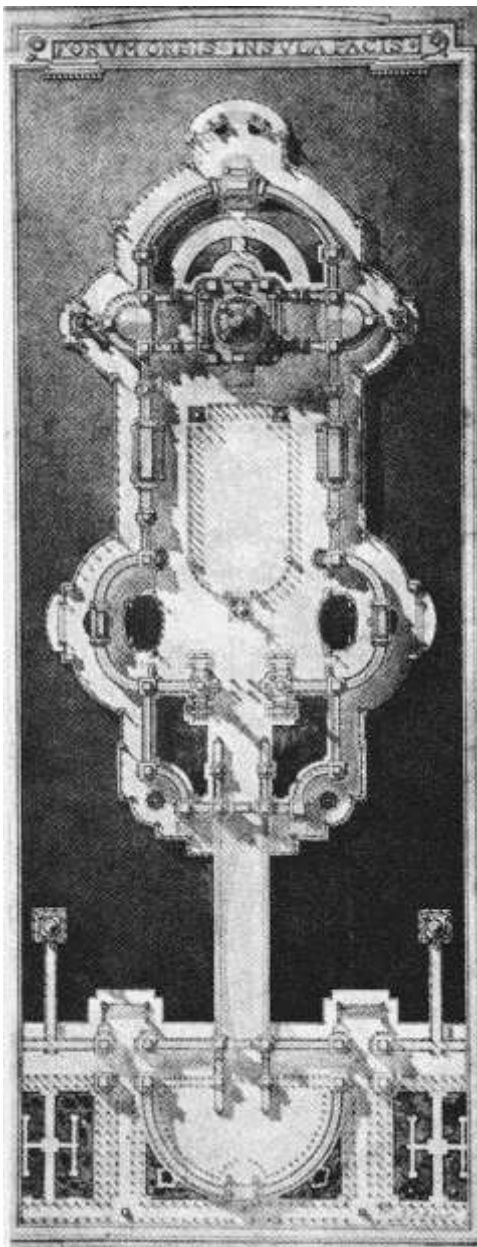


Abb. 223
 Josef Hoffmann, *Forum Orbis, insula pacis*, Grundriss, Tusche, Bleistift, Wasserfarbe, 1895.



Abb. 224
 Josef Hoffmann, Haus mit Flachkuppel und offenem Treppenaufgang, Capri, Bleistift, 1895-1896.



Abb. 225
Josef Hoffmann, Reiseskizze aus
Pozzuoli, Bleistift auf Papier, kaschiert,
12 x 18 cm, signiert, datiert 1896.

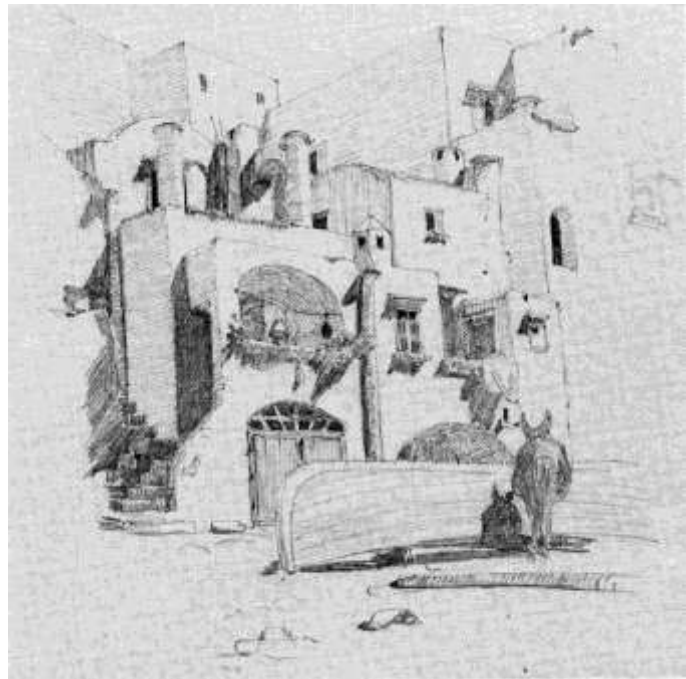


Abb. 226
Josef Hoffmann, Ortsbild auf Capri; Vorzeichnung für eine
Abbildung in der Zeitschrift „Der Architekt“ III, 1897,
1895- 1896.

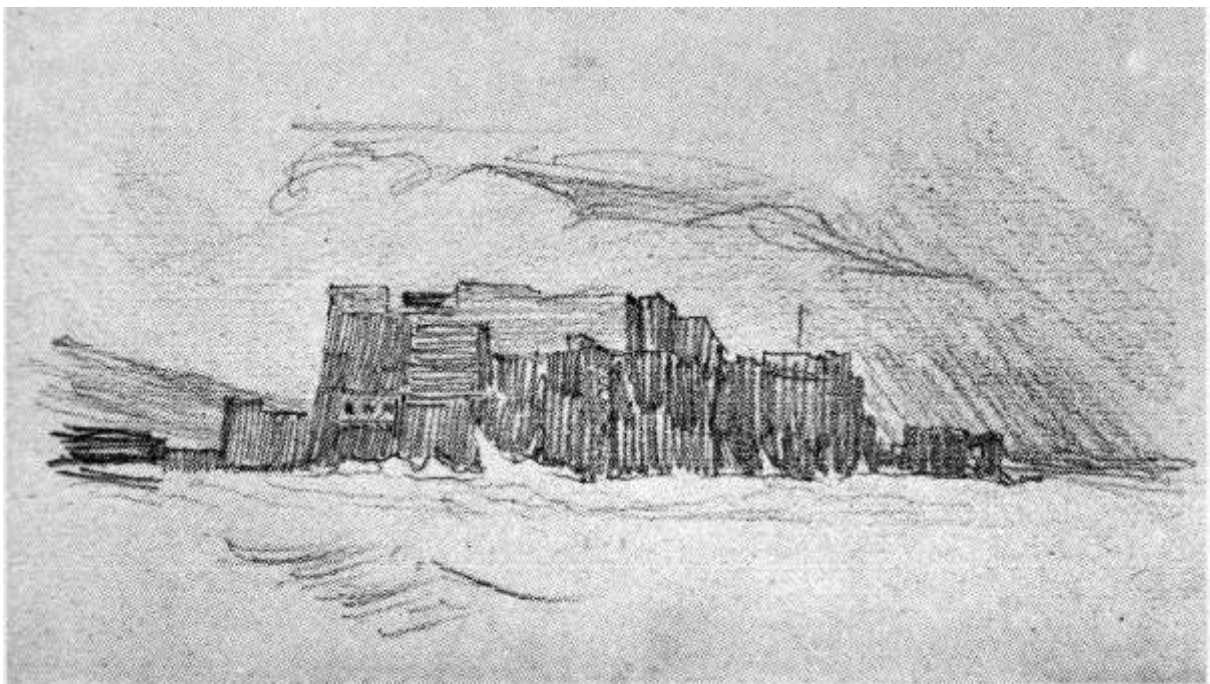


Abb. 227
Josef Hoffmann, Ländliche Bautengruppe, Bleistift, 1895-1896.

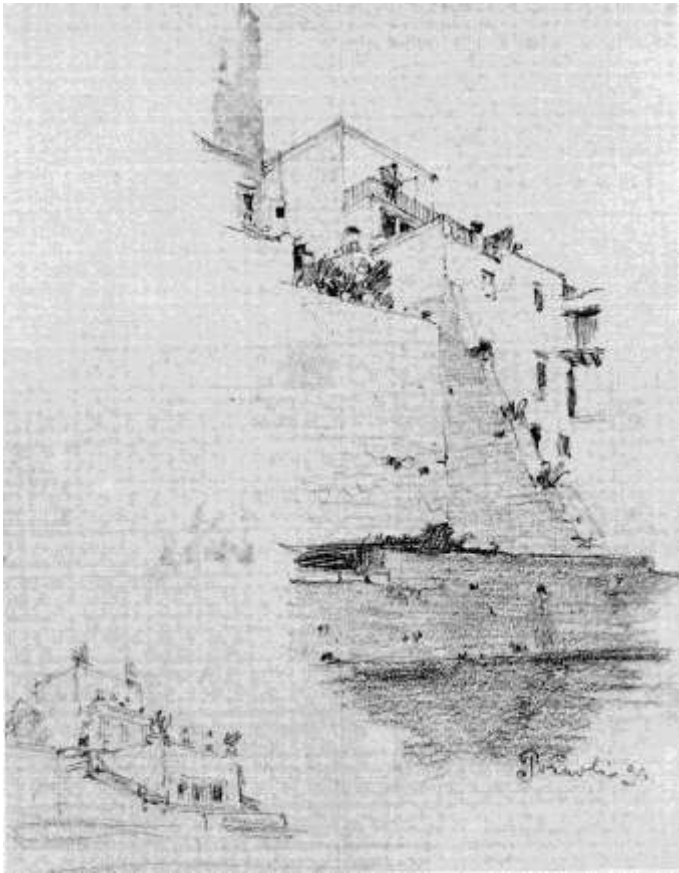


Abb. 228
Josef Hoffmann, Haus aus Pozzuoli und von
diesem inspirierte Entwurfskizze für eine Villa,
Bleistift, 1895-1896.



Abb. 229
Josef Hoffmann, Skizze zu einer Villa, 1895.

Abb. 230
 Josef Hoffmann,
 Reiseskizze aus Capri, 1895.

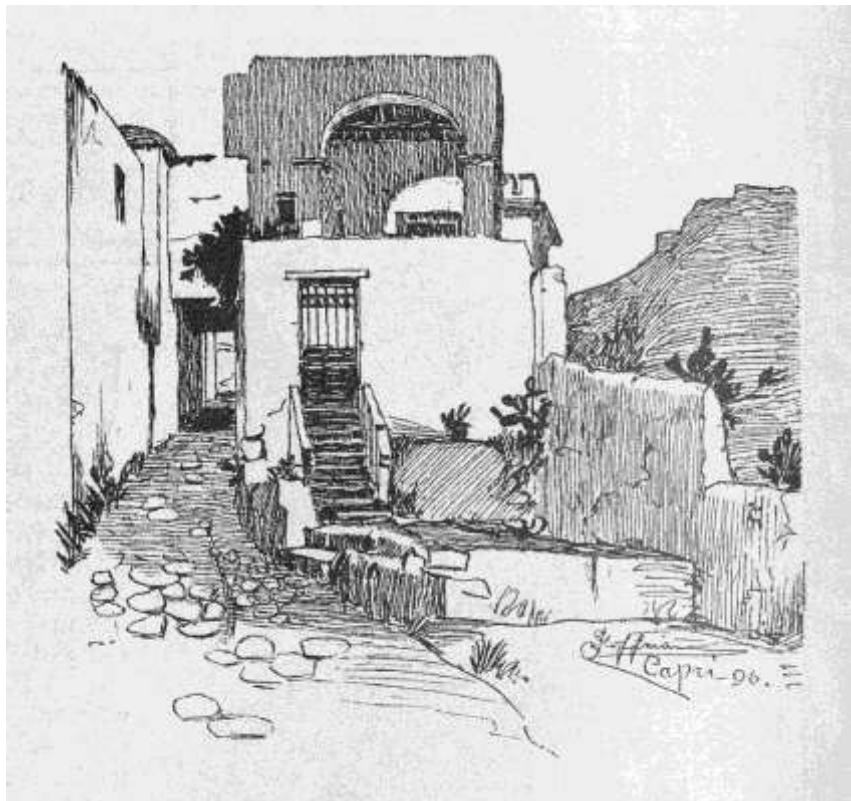
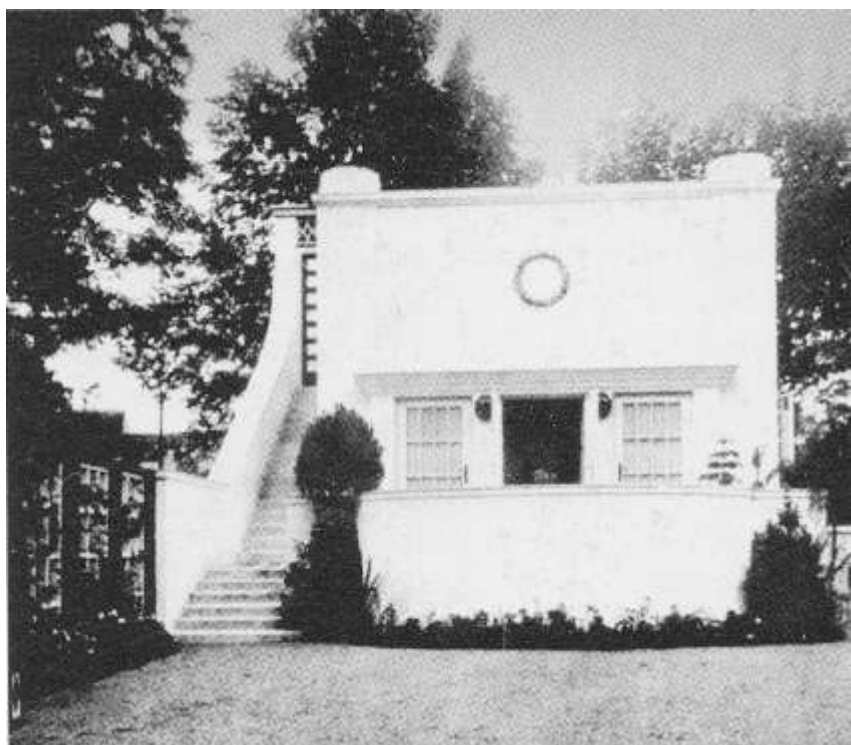


Abb. 231
 Josef Hoffmann,
 Haus Böhler, Baden,
 Gartenpavillon, 1910.



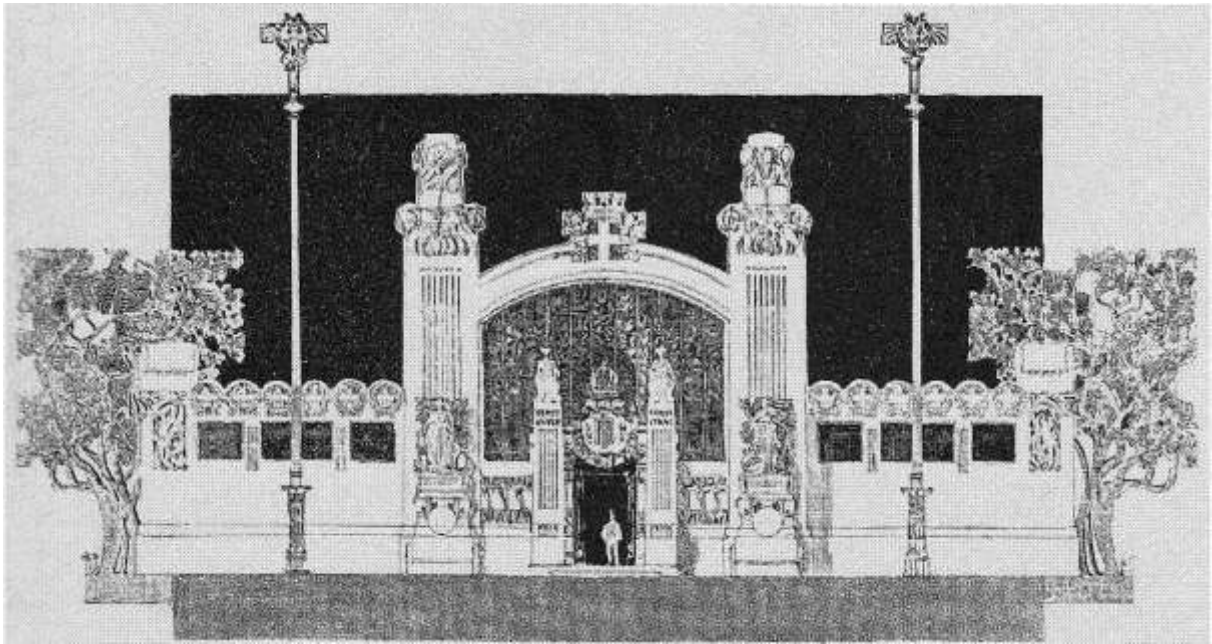


Abb. 232
Josef Hoffmann, Ausstellungspavillon der Stadt Wien für die Jubiläumsausstellung 1898, Fassade, Wettbewerbsentwurf.



Abb. 233
Josef Maria Olbrich, Wiener Secessionsgebäude, 1897/98, Seitenansicht.

Abb. 234
 Josef Hoffmann, Architektonische Studie
Saal der Erkenntnis, 1998.

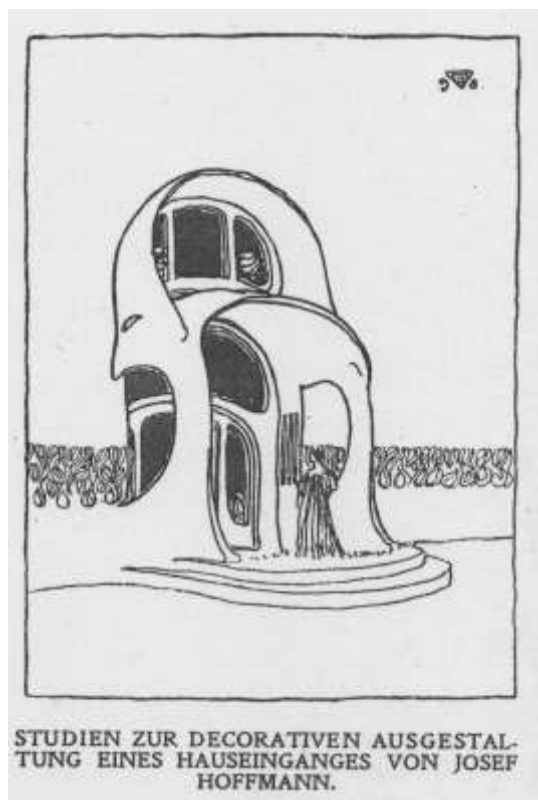


Abb. 235-237
 Josef Hoffmann, Studien zur dekorativen Ausgestaltung eines Hauseinganges, 1998.

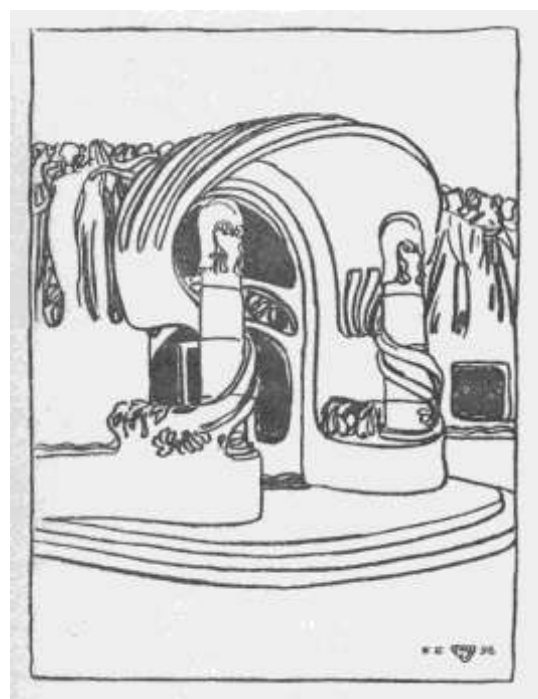
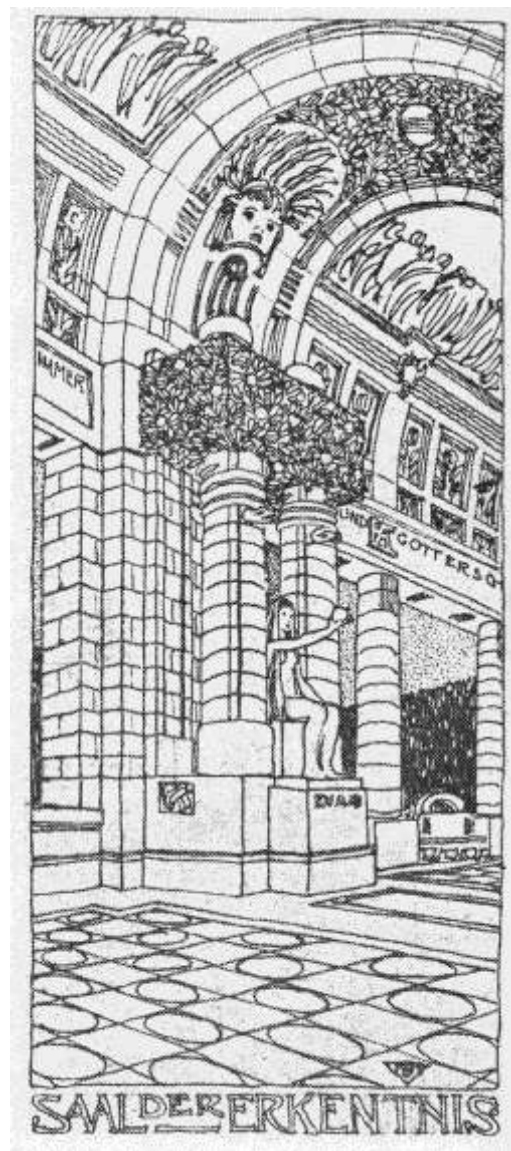
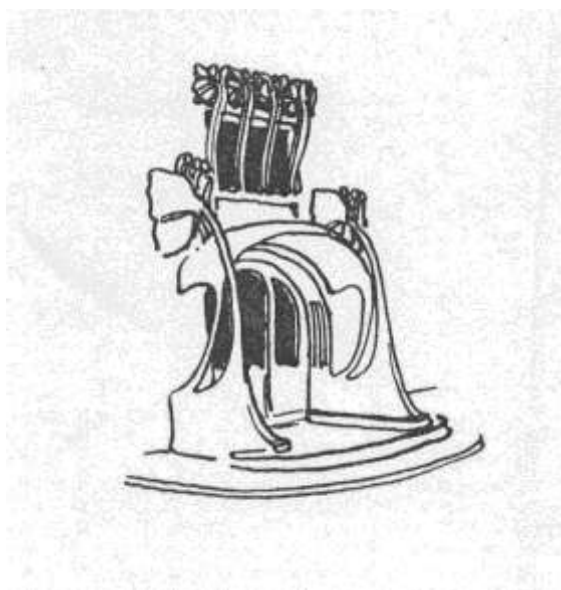




Abb. 238
 Josef Hoffmann, Einrichtung der Geschäftsniederlage „Apollo“ mit Schwibbögen aus rotgebeiztem Nussholz, 1899.

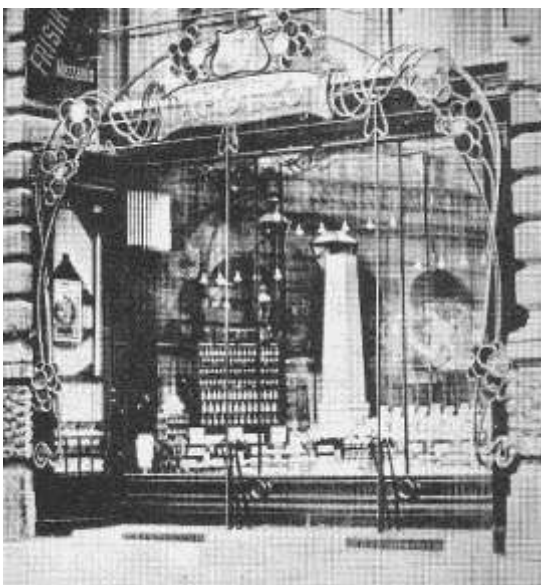


Abb. 239
 Josef Hoffmann, Apollo-Kerzenladen, Portal, 1899.



Abb. 240
Josef Hoffmann, Haus auf der Bergerhöhe, Blick aus dem Schlafzimmer in den Wohnraum, 1899.



Abb. 241
Josef Hoffmann, Haus auf der Bergerhöhe, Wohnstube, korbboogenförmige Wandöffnung mit seitlichen Etagere, 1899.

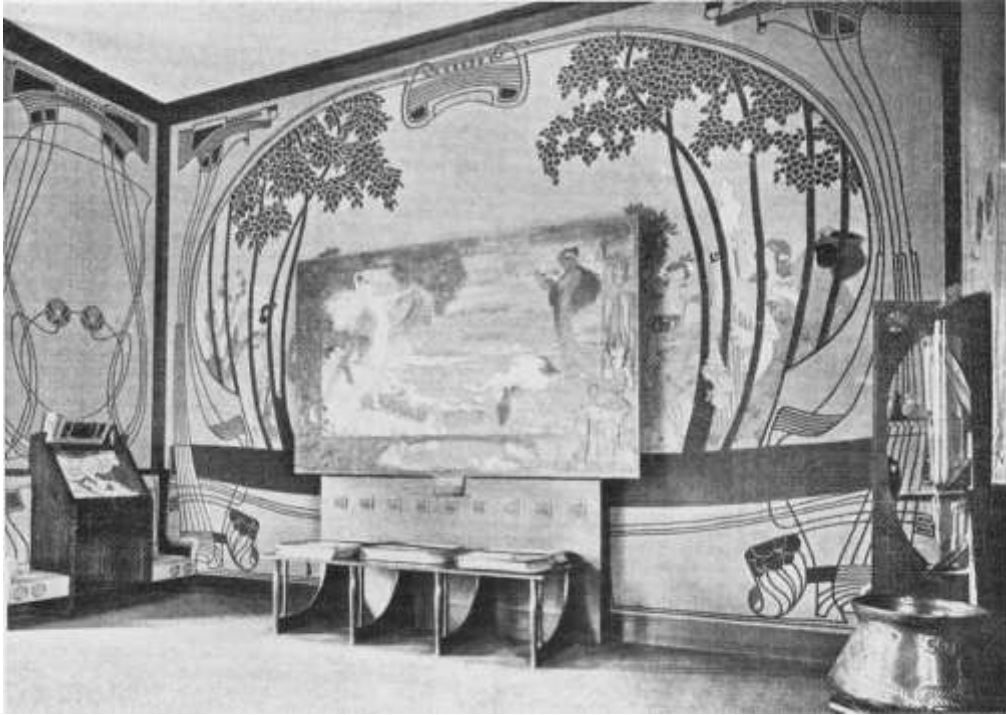


Abb. 242
Josef Hoffmann, Raum der Wiener Kunstgewerbeschule, Weltausstellung Paris 1900.



Abb. 243
Josef Hoffmann, Raum der österreichischen Malerei im Grand Palais, Weltausstellung Paris 1900.

Abb. 244
Ver Sacrum I, 12, Werbeeinschaltungen, 1898.

Großte Auswahl in Malerzeugnissen bei ALOIS EBSEDER WIEN, I., Opernring No. 9.	CARL OSWALD & CO. BRONZE-LUSTER- UND METALLWAREN-FABRIK WIEN, II., SEIDL-GASSE 21.
KUNSTANSTALT FÜR PHOTOZINKOGRAPHIE MAX PERLMUTTER Wien, III., Linke-Belugasse No. 5.	PELIKAN-FARBEN Göthner Wagner's Künstler-Wasser-Farben
F. PATZOLD & KOMPAGNIE Kunst- und CLICHE Druck- und Verlags-Unternehmen in Wien, I., Opernring No. 9.	Feinste Marke für Künstler Göthner Wagner Händler und Wien.
K. u. k. Hof-Lieferanten Joh. Backhausen & Söhne Fabriken für MÖBELSTOFFE, TEPPICHE, TISCH- UND BETTDECKEN in WIEN und HOHENBURG Niederlage: WIEN, I., OPERNRING 1	GÖTHER WAGNER Künstler-Wasser-Farben Händler und Wien.
MÖBEL-FABRIK August Knobloch & Nachf. K. u. k. Hof-Lieferanten Gegründet 1815 WIEN Gegründet 1815 VII., Breitenfeld 7, 10, 12 u. 14.	PELIKAN-FARBEN Göthner Wagner's Künstler-Wasser-Farben Händler und Wien.

ALEXANDER ALBERT Kunst- und Verlags-Unternehmen WIEN, II., SCHNITZGASSE 23	ZEISSER-HABIGER u. COMP. WIEN VII., NEUTIFGASSE 7	BAKALOWITS SÖHNE METALL-LUSTER, TRINK- SERVICES WIEN, I., KÄRNTNERSTRASSE 10	K. UND K. HOF-LIEFERANTEN WIEN, I., KÄRNTNERSTRASSE 10 SPIEGEL, PHANTASIE-OBJEkte ETC.
TAPETEN FRIEDRICH CHRISTOPH WIEN, IV., MARIENASSE 28	FRIEDRICH CHRISCH WIEN, IV., MARIENASSE 28 FABRIKANT CLAVIERE	FÜRST VON METTERNICH-SCHIE RICHARDS-QUELLE BESTES TAFELWASSER DER WELT EUKROT UND STAHLBAD KÖNIGSWART (BÖHMEN)	121-BANKHOFEN-STRASSE K. UND K. HOF-LIEFERANTEN WIEN, I., KÄRNTNERSTRASSE 10
JERK & SCHWITZ WIEN, I., KÄRNTNERSTRASSE 10	FRIEDRICH CHRISCH WIEN, IV., MARIENASSE 28 FABRIKANT CLAVIERE	PELIKANFARBEN GÖTHER WAGNER KÜNSTLER-WASSERFARBEN FEINSTE MARKE FÜR KÜNSTLERISCHE ARBEITEN	

Abb. 245
Ver Sacrum III, 1, Werbeeinschaltungen, 1900.

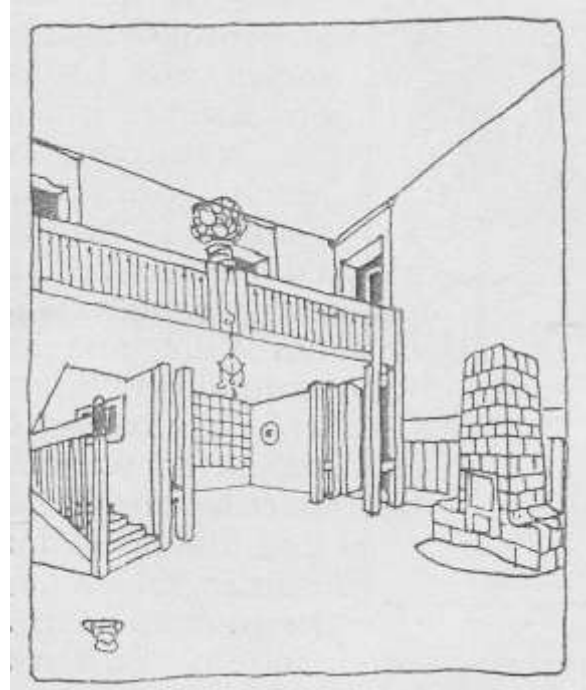
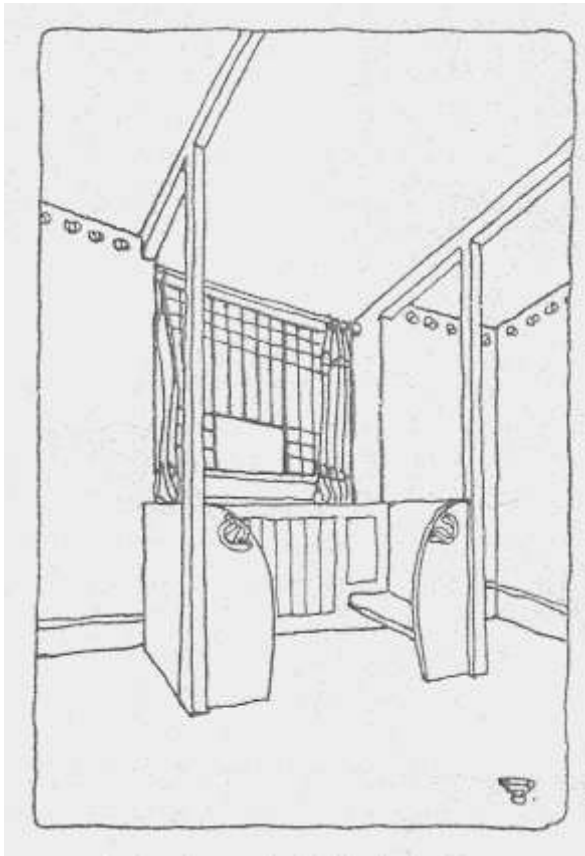


Abb. 246-247
 Josef Hoffmann, Skizzen zu Alfred Lichtwarks
Palastfenster und Flügelthür,
 „Die hohe Fensterbank“ und „Die Halle“, 1900.
 Publiziert in: *Ver Sacrum* III, 5, S. 72-73.



Abb. 248
 Josef Hoffmann, Villa Spitzer,
 Wien XIX, Steinfeldgasse 4,
 1901-1902.
 Straßenansicht um 1902.



Abb. 249
Josef Hoffmann, Doppelhaus Moser-Moll, 1900-1901, Gartenseite. Moser (Wien XIX, Steinfeldgasse 6) links, Moll (Wien XIX, Steinfeldgasse 8, wesentlich größer) rechts. Zustand ca. 2006.



Abb. 250
Josef Hoffmann, Doppelhaus Moser-Moll, Straßenseite. Moser rechts, Moll links. Zustand ca. 2006.



Abb. 251

Josef Hoffmann, Villa Henneberg auf der Hohen Warte, Wien XIX, Wollergasse 8, 1900-1901.
Straßenansicht, um 1901.

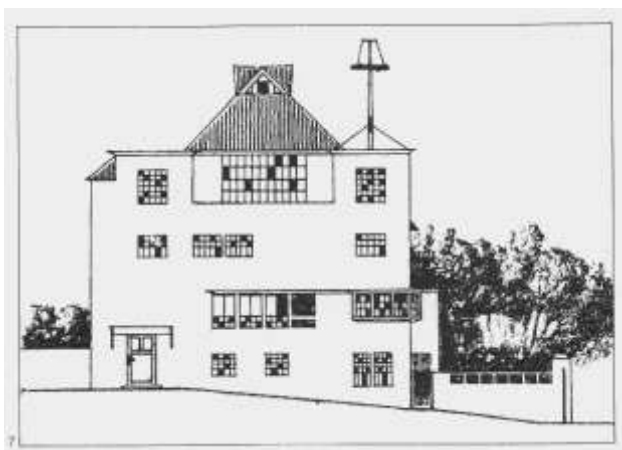
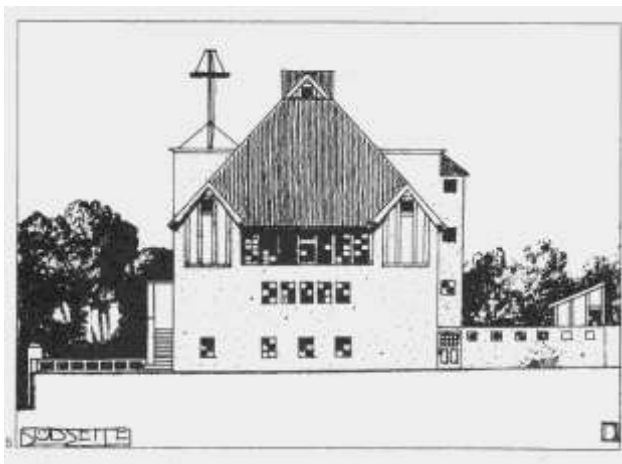


Abb. 252-254

Josef Hoffmann, Villa Henneberg auf der Hohen Warte, Wien XIX,
Wollergasse 8, 1900-1901.
Aufrisse von (im Uhrzeigersinn): Süden,
Westen, Norden.



Abb. 255
Josef Hoffmann, Zweites Wohnhaus für Carl Moll, Wien XIX, Wollergasse 10, 1906-1907. Undatierte Aufnahme.



Abb. 256
Josef Hoffmann und Kolo Moser,
Sonderausstellung der Wiener Werkstätte im
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, Berlin,
Herbst 1904.



Abb. 257
Koloman Moser, Gustav Klimt-Raum auf der XVIII Secessionsausstellung 1903.

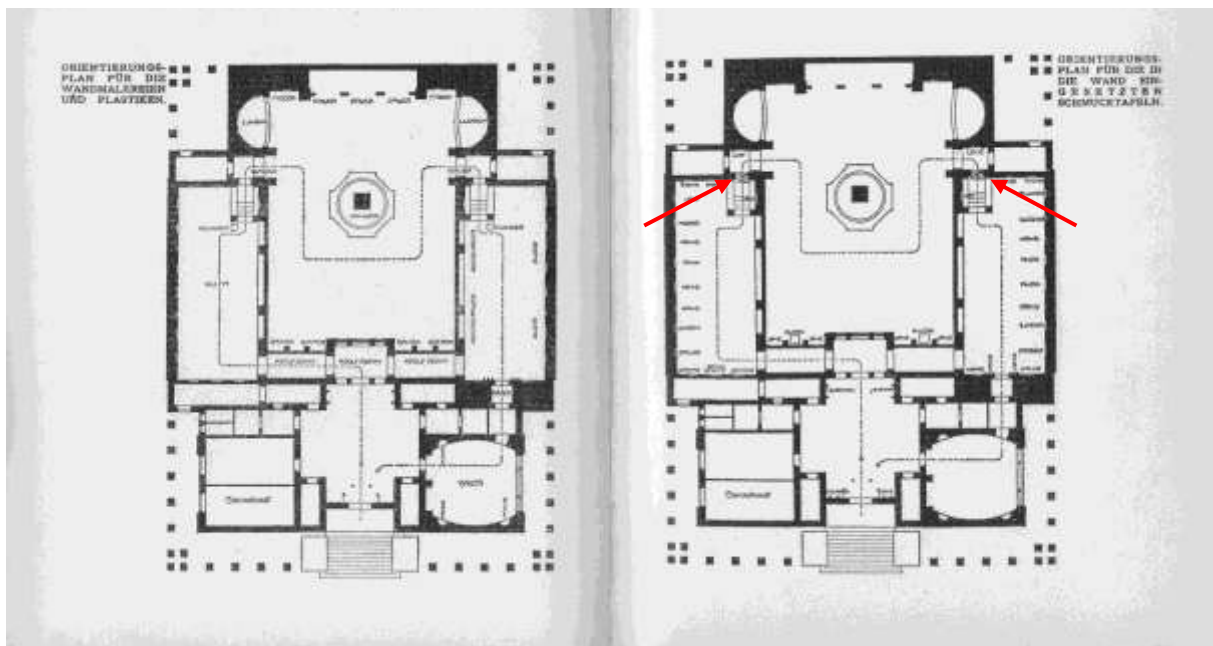


Abb. 258
Orientierungsplan der XIV. Ausstellung der Secession (Beethoven-Ausstellung) 1902. Plan der Wandmalereien und Plastiken links, der in die Wand eingesetzten Schmucktafeln rechts. Anbringungsort der Reliefs von Josef Hoffmann durch Pfeile gekennzeichnet.



Abb. 259
Josef Hoffmann, „Schmuckplatte“ im rechten Seitensaal der XIV. Ausstellung der Secession 1902.



Abb. 260
Josef Hoffmann, linker Seitensaal der XIV. Ausstellung der Secession 1902 mit Gustav Klimts Beethoven-Fries, Max Klingers Beethoven-Statue und der nur teilweise sichtbaren Supraporte von Josef Hoffmann.

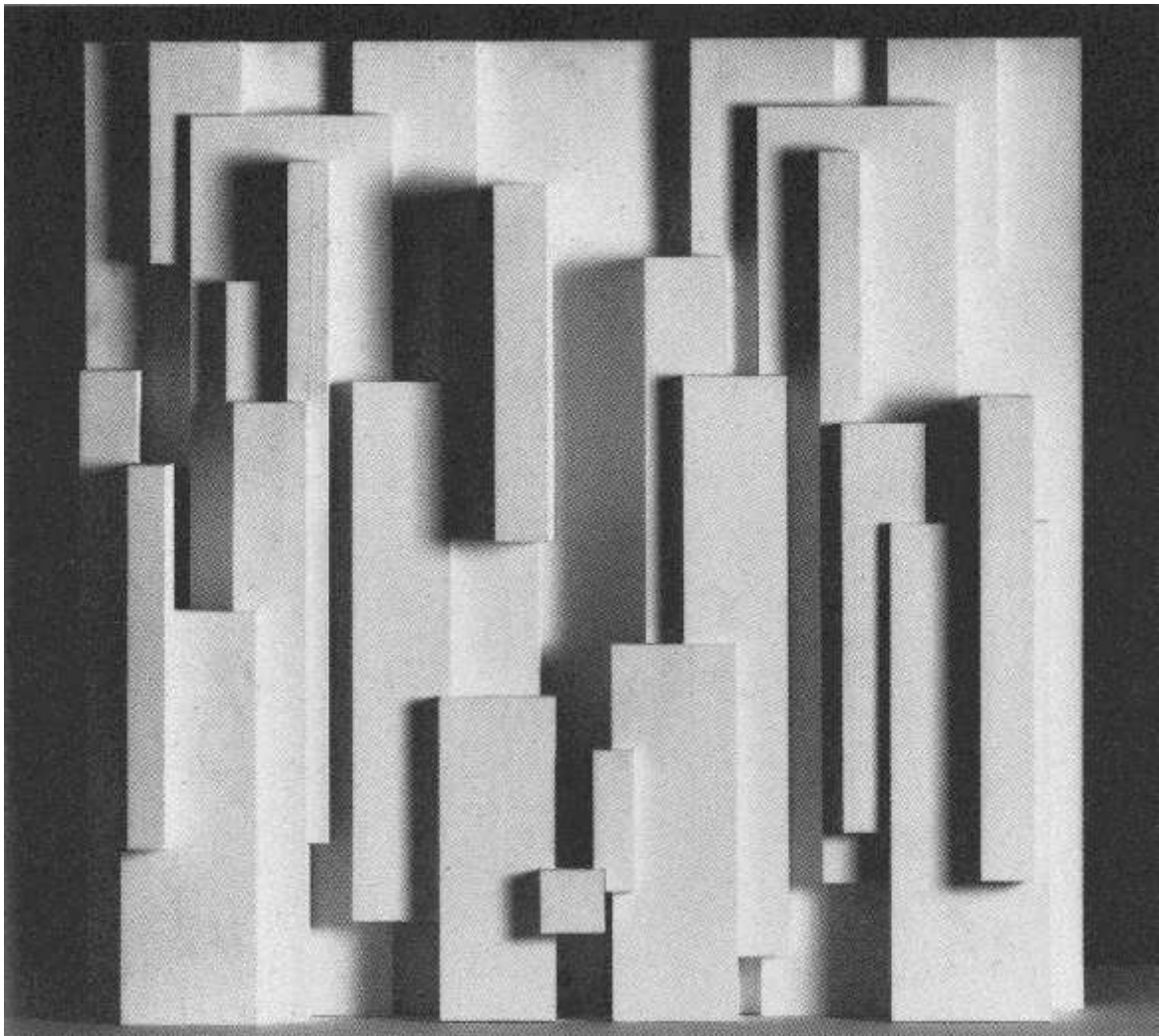


Abb. 261
Josef Hoffmann, Supraportenrelief, 1902. Rekonstruktion von Willi Kopf, 1985.



Abb. 262
Salzkristall aus der Saline Pedra Lume, Kap Verde.

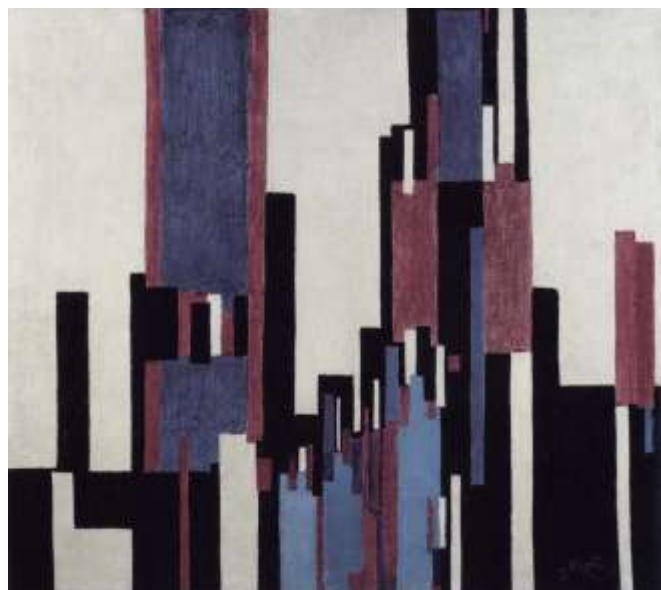


Abb. 263
Frantisek Kupka, Blaue und rote vertikale Flächen, Privatsammlung, 1912|1913.

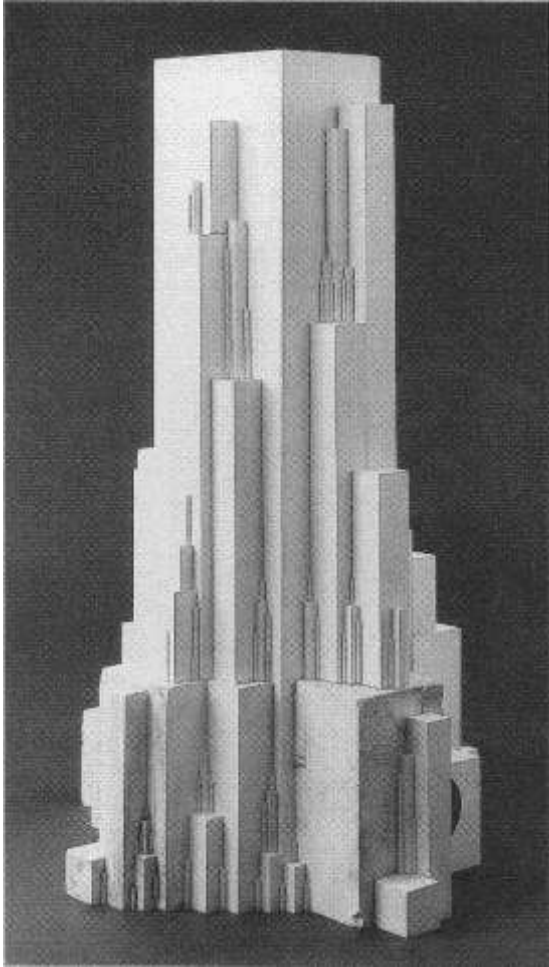


Abb. 264
Josef Hoffmann, Ländliche Bautengruppe,
Bleistift, 1895-1896.

Abb. 265
Kasimir Malewitsch. *Arkhitekton Gota*, Gips, 1923 (?),
St. Petersburg, Russisches Museum.



Abb. 266
Fritz Wotruba,
Dreifaltigkeitskirche,
Wien XXIII,
1974-1976.

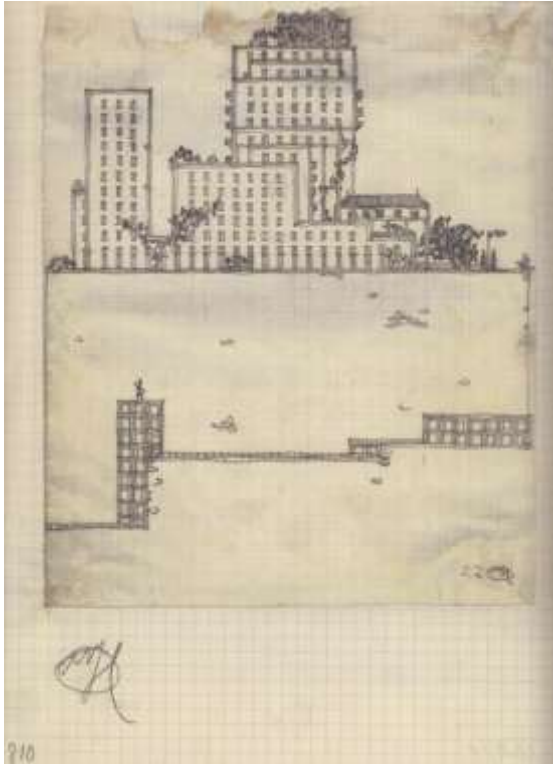


Abb. 267
 Josef Hoffmann, Projekt für ein Hochhaus,
 1927, Bleistift auf kariertem Papier, auf
 größerem Papier montiert, Entwurf: 20.5 x
 20.9 cm. MAK Inv. Nr. KI 8810

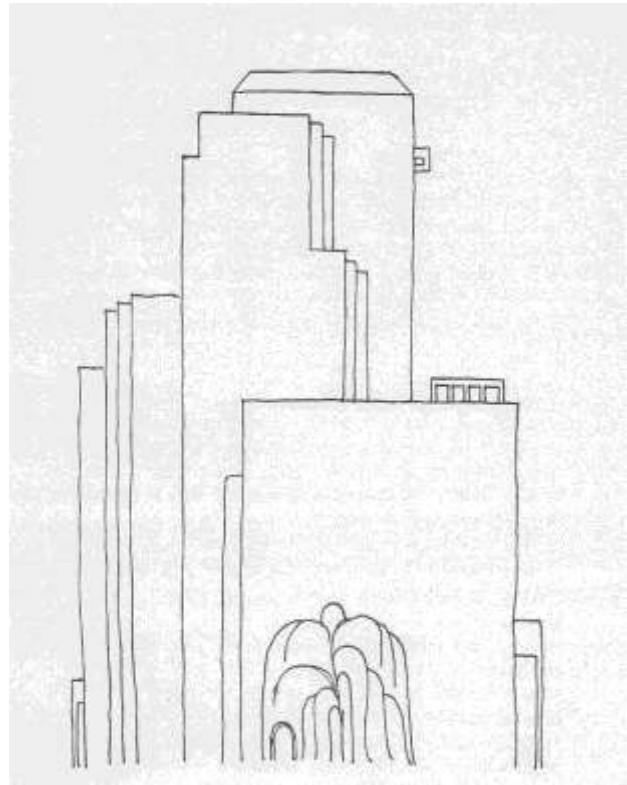


Abb. 268
 Josef Hoffmann, Buchillustration, 1950.

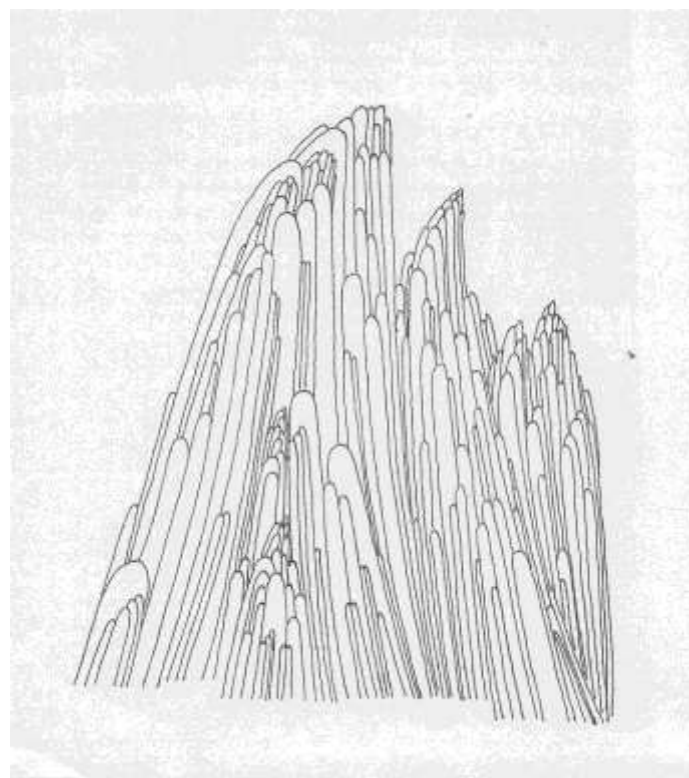


Abb. 269
 Josef Hoffmann,
 Buchillustration, 1950.

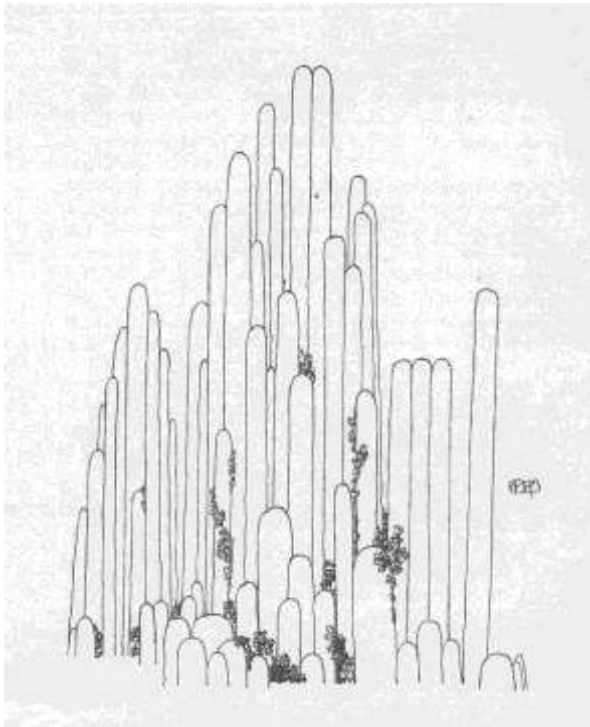


Abb. 270
Josef Hoffmann, Buchillustration, 1950.

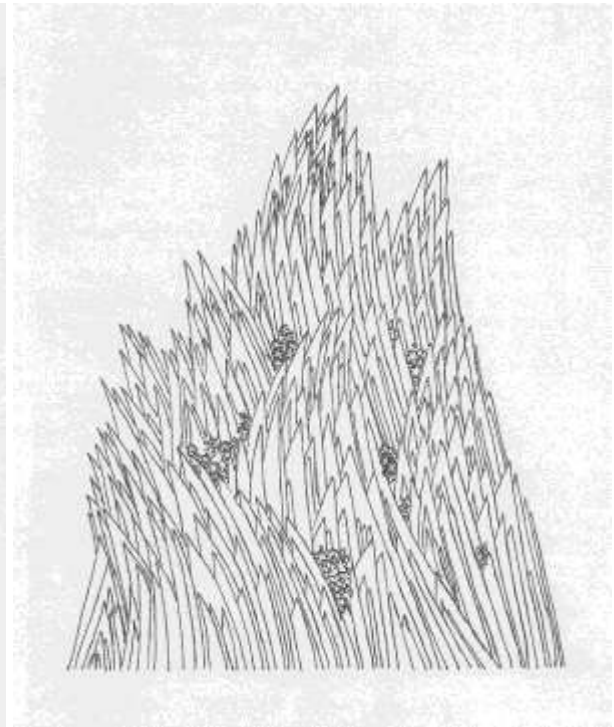


Abb. 271
Josef Hoffmann, Buchillustration, 1950.

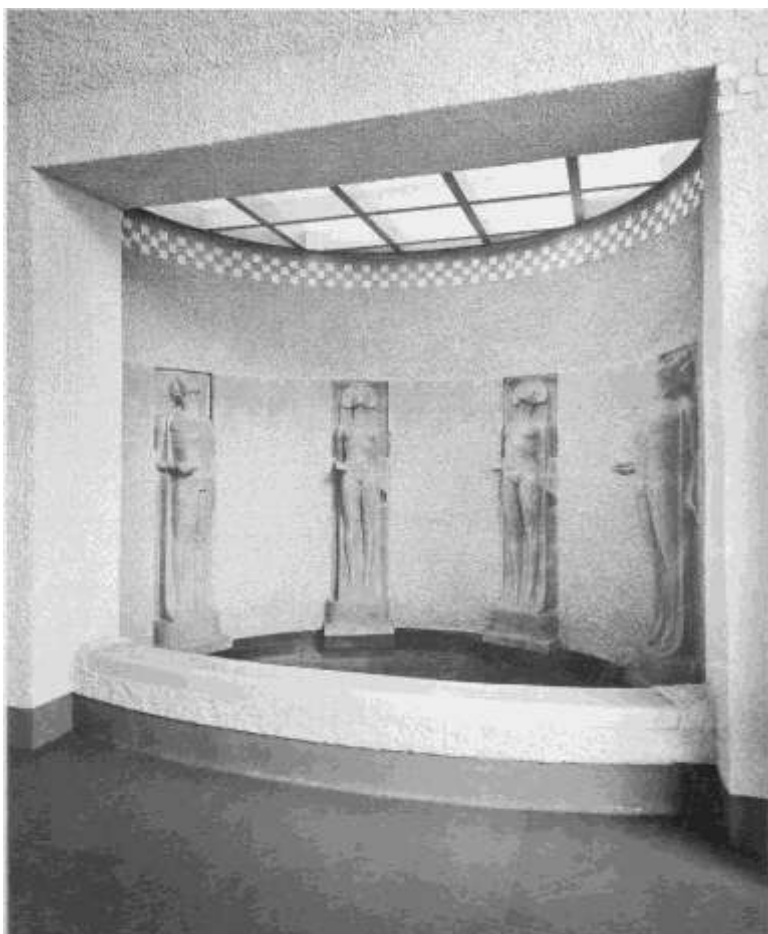


Abb. 272
Josef Hoffmann, Gestaltung der
Beethoven-Ausstellung 1902,
Brunnennische mit Figuren von
Richard Luksch. Im oberen Bereich
der dreizeilige Quadratfries; zwischen
den Figuren das Ornament aus
längsrechteckigen Formen.

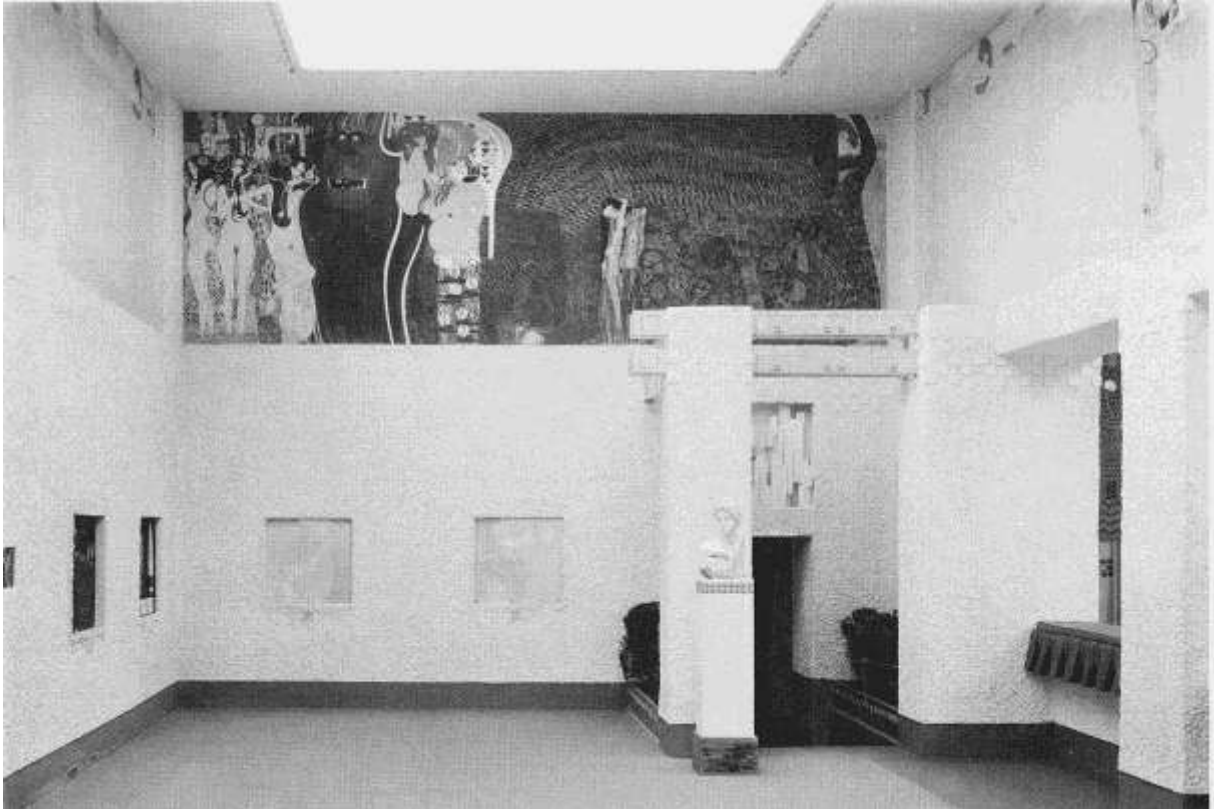


Abb. 273
Josef Hoffmann, linker Seitensaal der XIV. Ausstellung der Secession 1902 mit Gustav Klimts Beethoven-Fries, und der nur teilweise sichtbaren Supraporte von Josef Hoffmann.

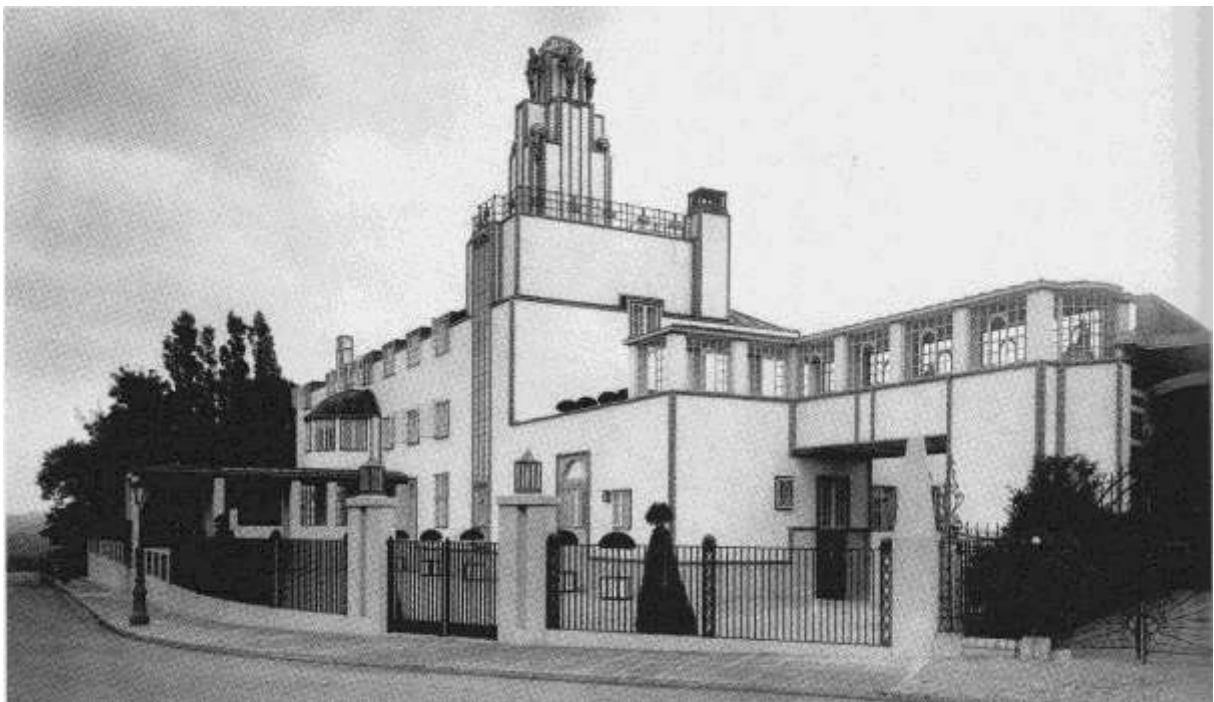


Abb. 274
Josef Hoffmann, Palais Stoclet (1905-1911), Blick von der Avenue de Tervueren auf das Palais, Fotografie aus 1914.



Abb. 275
Josef Hoffmann, Gartenfassade des Palais Stoclet (1905-1911), Fotografie aus 1914.

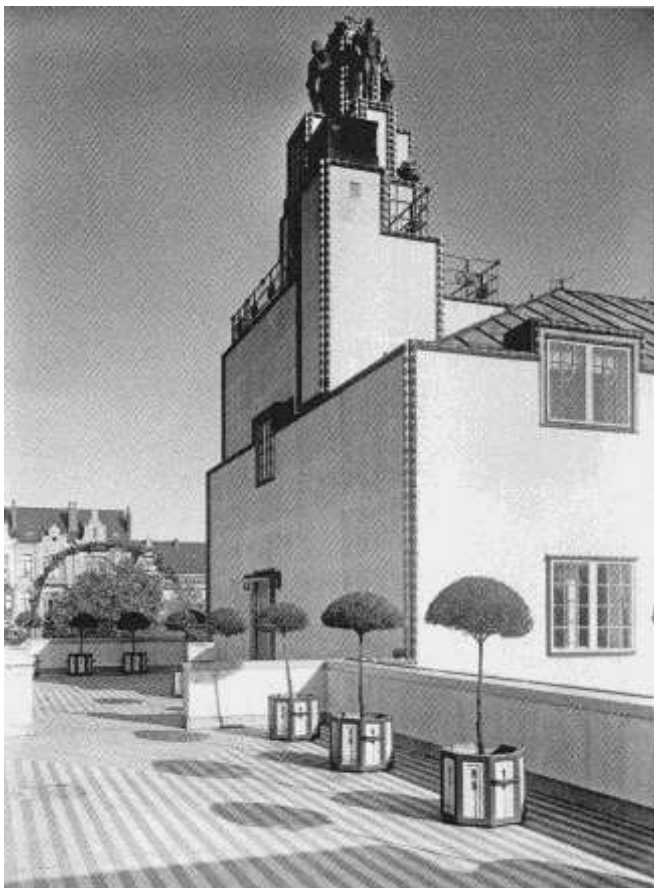


Abb. 276
Josef Hoffmann, Dachgarten und Turm
des Palais Stoclet (1905-1911).
Fotografie aus 1914.

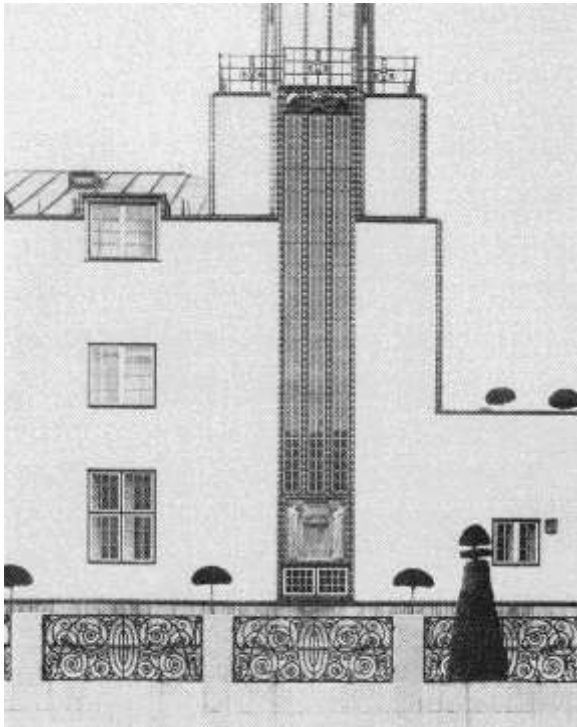


Abb. 277
 Josef Hoffmann, Detail der Fassade des Palais Stoclet
 (1905/1911) mit der Stiegenhausverglasung.



Abb. 278-279
 Josef Hoffmann, Detail des Palais Stoclet
 (1905/1911).

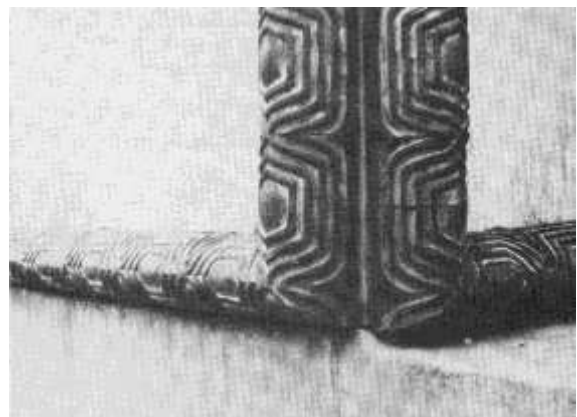




Abb. 280
Josef Hoffmann, Villa Skywa-Primavesi (1913-1915), Wien XIII, Gloriettegasse 14-16, Aufnahme ca. 2006.



Abb. 281
Josef Hoffmann, Österreich-Haus auf der Deutschen Werkbundaussstellung, Köln 1914.

Abb. 282
 Josef Hoffmann, Villa
 Skywa-Primavesi (1913-
 1915), Garage und
 Pförtnerhaus.



Abb. 283
 Josef Hoffmann, Großer Vitruvinnenraum im Österreichischen Pavillon auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris 1925.



Abb. 284
Josef Hoffmann, Großer
Vitrinenraum im
Österreichischen Pavillon
auf der *Exposition
Internationale des Arts
Décoratifs et Industriels
Modernes*, Paris 1925.

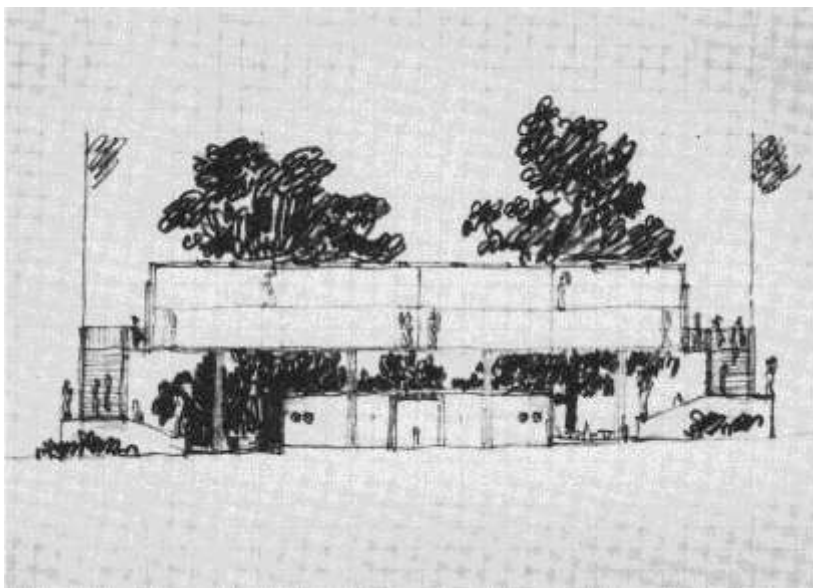


Abb. 285
Josef Hoffmann, Entwurfskizze für den
österreichischen Pavillon der Pariser
Weltausstellung 1937 (Ausschnitt).



Abb. 286
Karl Schwanzer, 21er Haus (Pavillon für die Expo 58 in Brüssel, 1958), Zustand 2011.

Abb. 287
Josef Hoffmann,
Klose-Hof, Wien XIX,
Philippovitchgasse 1
(1923).



Abb. 288
Josef Hoffmann, Klose-Hof, Wien XIX, Philippovitchgasse 1
(1923), Portal mit Figuren von Anton Hanak. Zustand 2012.



Abb. 289
Josef Hoffmann, Klose-Hof, Wien XIX,
Philippovitchgasse 1 (1923), Detail der
Fassade. Zustand 2012.

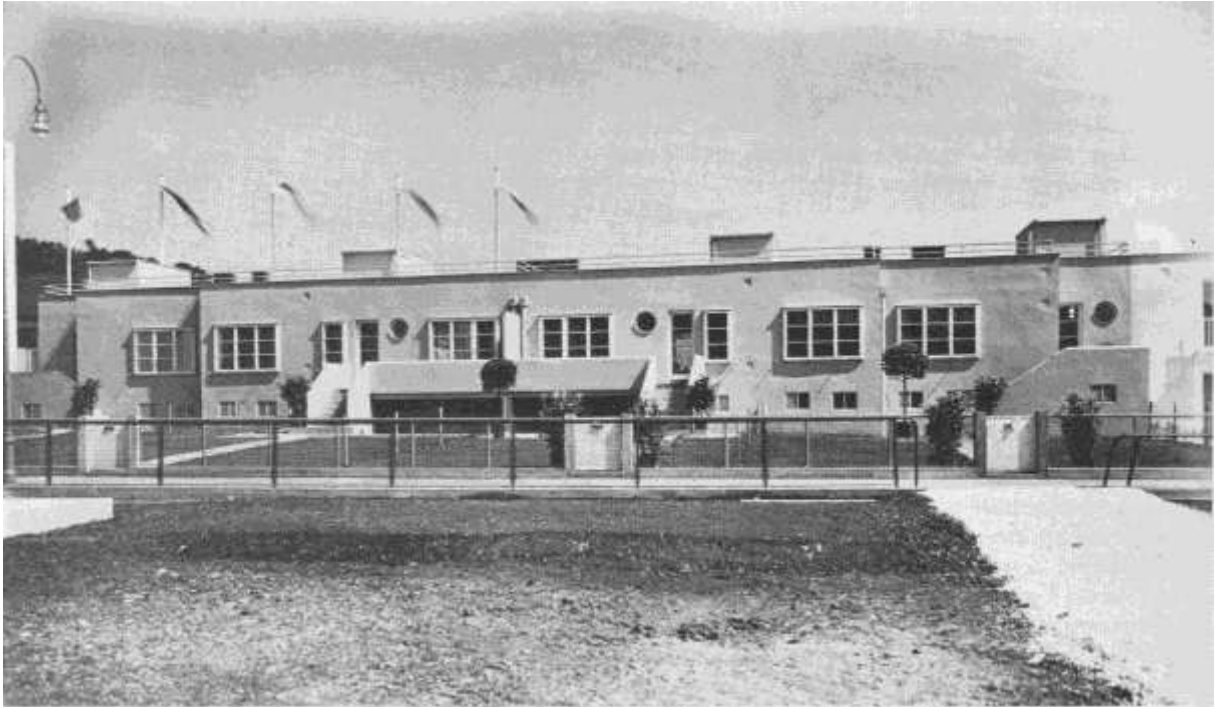


Abb. 290
 Josef Hoffmann, Vier Reihenhäuser der Werkbundsiedlung, Wien XIX, Veitingergasse 79-83 (1930-1932).
 Ansicht der Gartenseite kurz nach der Fertigstellung.



Abb. 291
 Josef Hoffmann, Vier Reihenhäuser der Werkbundsiedlung, Wien XIX, Veitingergasse 79-83 (1930-1932).
 Ansicht von der Veitingergasse.

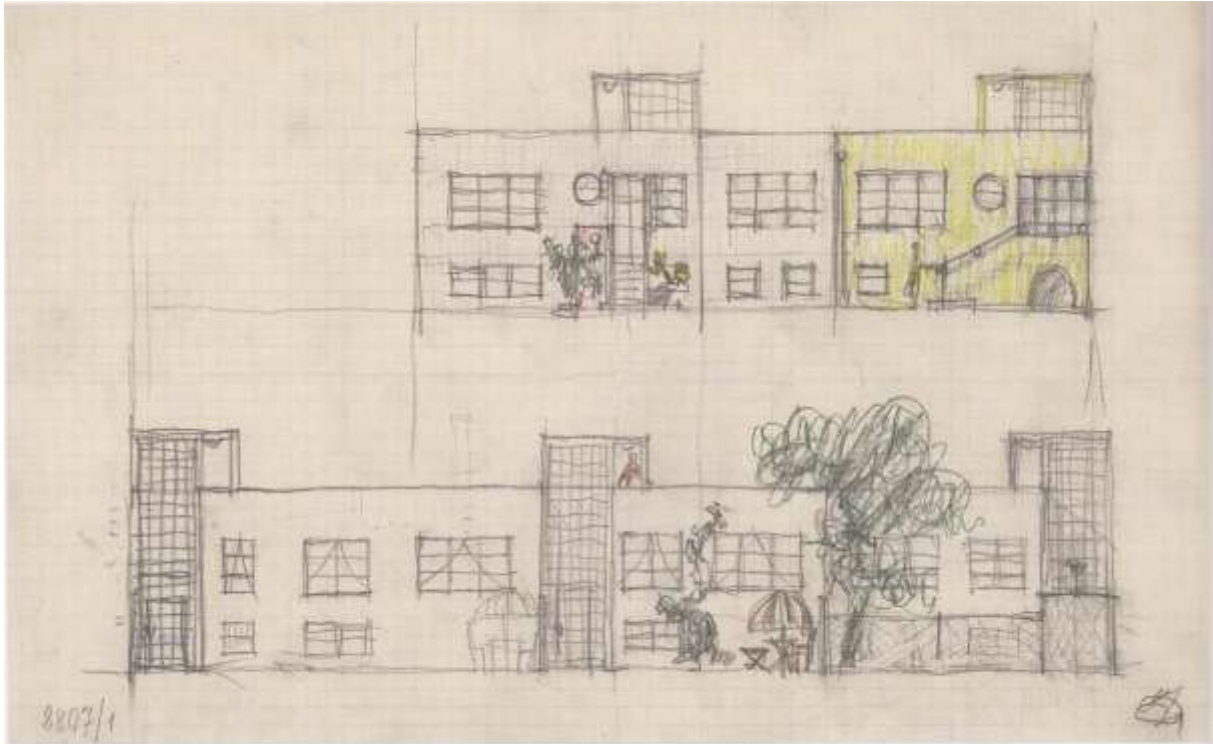


Abb. 292

Josef Hoffmann, Fassade eines Hauses in der Werkbundsiedlung, 1930-1932, Bleistift, grüner, oranger und rosa Buntstift auf Papier, 20,8 x 34,1 cm. MAK Inv. Nr. KI 8807|1.

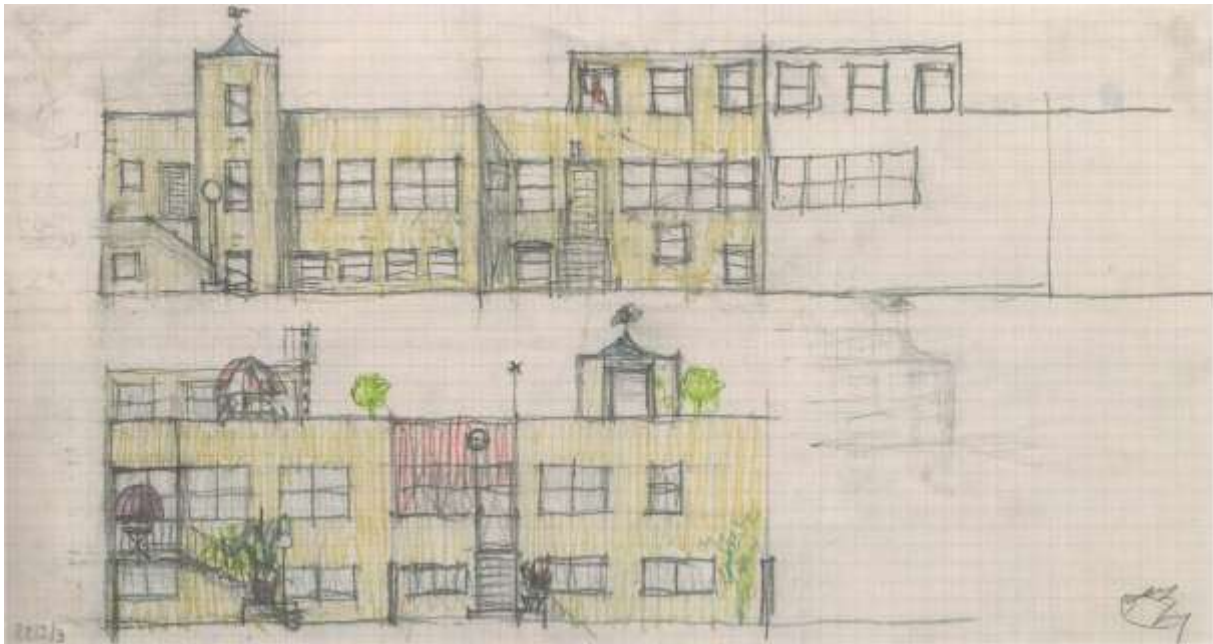


Abb. 293

Josef Hoffmann, Entwurf der Fassade eines Hauses in der Werkbundsiedlung, 1930-1932, Bleistift, roter, grüner und ocker Buntstift auf Papier, 41,7 x 34 cm. MAK Inv. Nr. KI 8812|3.



Abb. 294
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, ca. 1904, Fassadenstudie für ein dreigeschoßiges Gebäude, Privatbesitz.

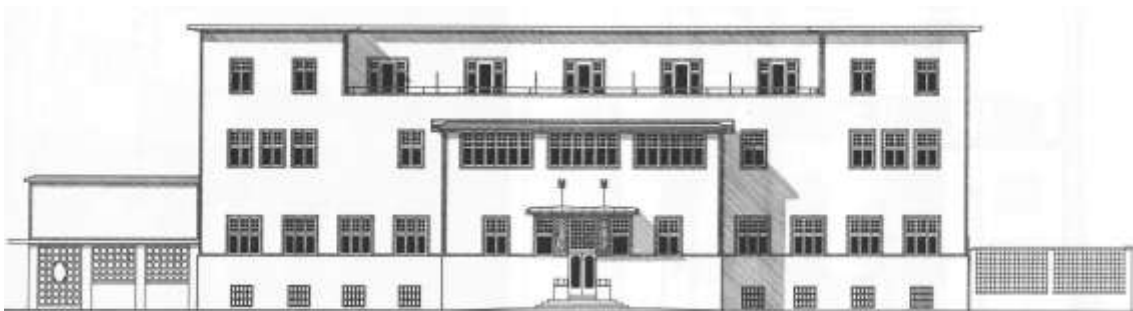


Abb. 295
Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Rekonstruktion der Ostansicht von Gunter Breckner.

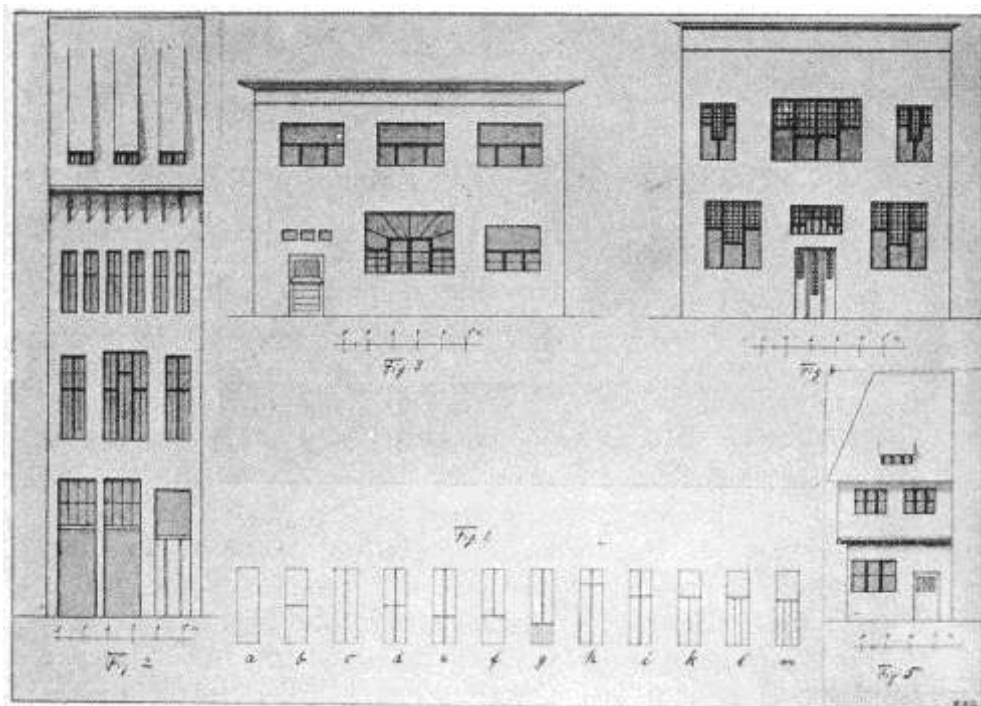


Abb. 296
August Endell, Studien für Bauproportionen von Fassaden und Fensterformen aus seinem Beitrag „Formenschönheit und dekorative Kunst“ publiziert in: Dekorative Kunst II, 1898, S. 122. (Fig. 1-5 sind im Uhrzeigersinn beginnend von Mitte unten angeordnet.)



Abb. 297
August Endell, Atelier Elvira,
München, 1897-98.



Abb. 298
István Medgyaszay, Studio-
Villa für Leo Belmonte,
Gödöllő, 1904.



Abb. 299
Josef Maria Olbrich, Haus Habich,
Siedlung Mathildenhöhe Darmstadt,
Ansicht von Nordosten,
zeitgen. Aufnahme, 1900-1901.



Abb. 300
Josef Maria Olbrich, Ernst-Ludwig-Haus auf der Mathildenhöhe in
Darmstadt, 1901.



Abb. 301
Otto Wagner, Nussdorfer Wehr, Wien, 1894-1898.



Abb. 302
Otto Wyrlik, Wohnhaus
Margaretenstraße 134, Wien V, 1903.

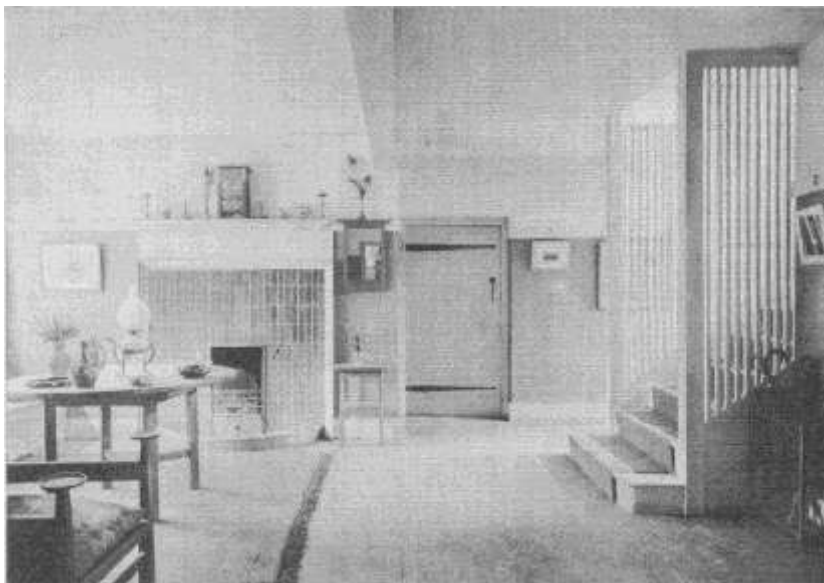


Abb. 303
Charles F. Annesley Voysey
The Orchard, Chorleywood,
Hertfordshire, 1900.

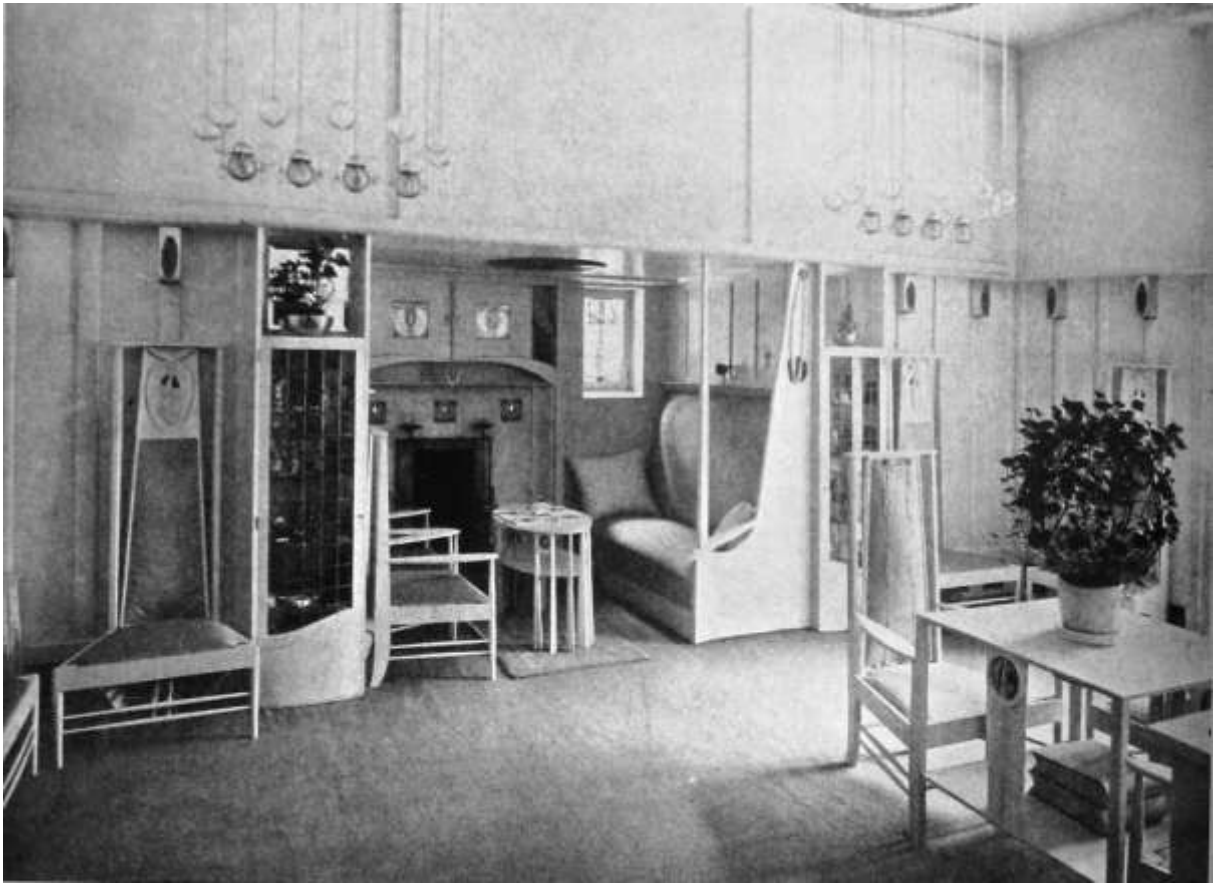


Abb. 304
Charles Rennie Mackintosh, Musikzimmer der
Villa Wärendorfer 1902,
Abbildung aus *The Studio*, 1913.

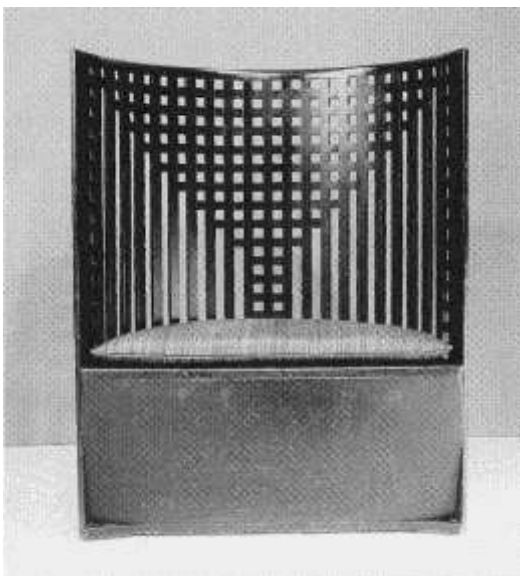


Abb. 305
Charles Rennie Mackintosh, Sessel für die
Willow Tea Rooms, Glasgow, 1904.



Abb. 306
Josef Hoffmann Pendeluhr, Wien, 1904.

Abb. 307
 Josef Hoffmann, Mittelraum der VIII. Ausstellung der
 „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ (Secession),
 Wien 1900 (Eröffnung 3. November).

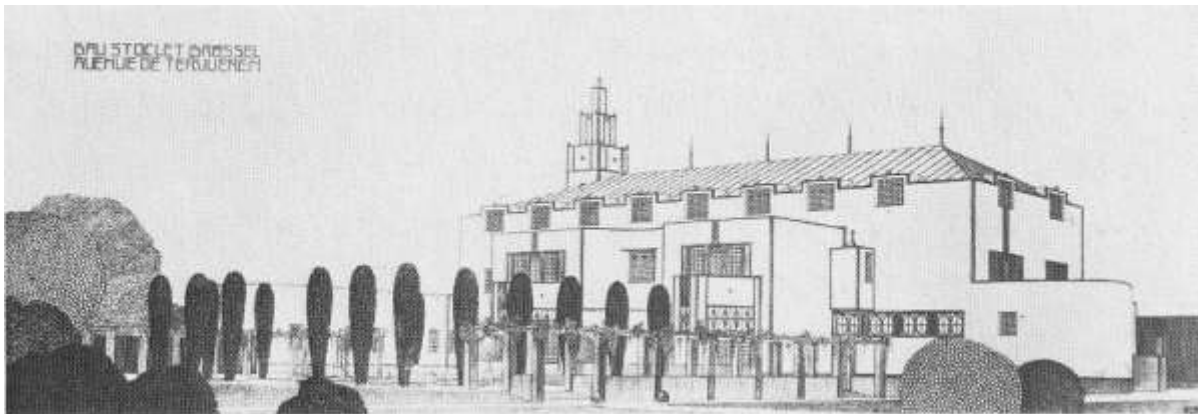


Abb. 308
 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Perspektive einer frühen Fassung der Gartenseite, Feder ca. 1904-1905.

Abb. 309
 Charles Rennie Mackintosh,
 Wettbewerbsentwurf für das
 „Haus eines Kunstfreundes“,
 1901, Ansicht von der Straße,
 abgebildet in: *Meister der
 Innenkunst*, Darmstadt, 1902.

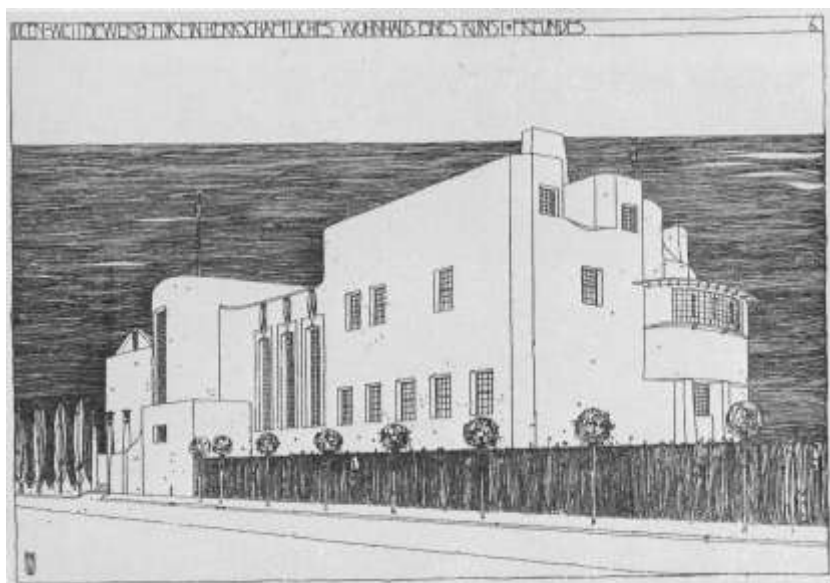




Abb. 310
Otto Wagner, zwei Wohnhäuser, Linke Wienzeile 38 und 40, Wien VI, 1898-1899.
Links das sog. Majolika-Haus.



Abb. 311
Otto Wagner, sog. Majolika-Haus mit Wienerberger Fliesen, Linke Wienzeile 40, Wien VI, 1898-1899.



Abb. 312
Max Fabiani, Haus Portois & Fix, Wien, 1899-1900.



Abb. 313
Otto Wagner, Zweite Villa Wagner, 1912, Wien XIV, Hüttelbergstraße 28, Zustand 2012.

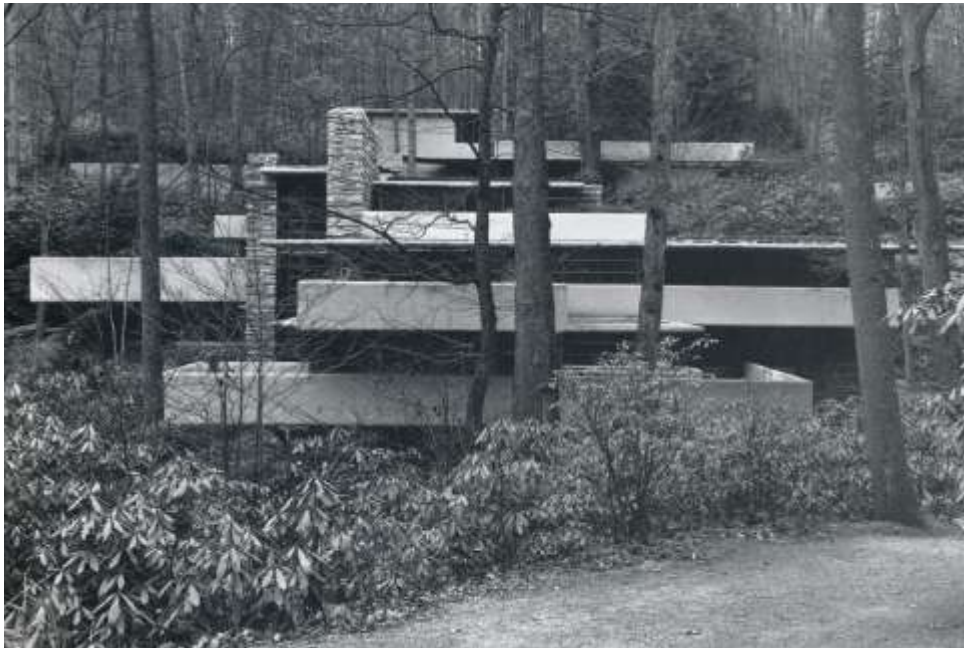


Abb. 314
Frank Lloyd Wright, Fallingwater, Wohnhaus, Bear Run, Pennsylvania, USA, 1935-1937.

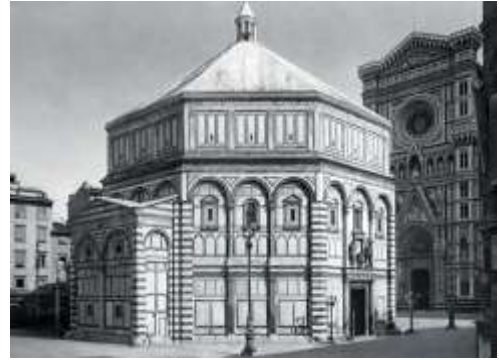


Abb. 315
Florenz, Baptisterium San Giovanni,
um 1150-1160.



Abb. 316-317
Peter Behrens, Eduard-Müller-Krematorium
in Hagen-Delstern, 1906-1907,
Ansicht außen und innen.



Abb. 318
Walter Gropius, Fagus-Werke
Alfeld/Leine 1911.



Abb. 319
Walter Gropius, Musterfabrik bei der Deutschen
Werkbundaussstellung in Köln 1914.

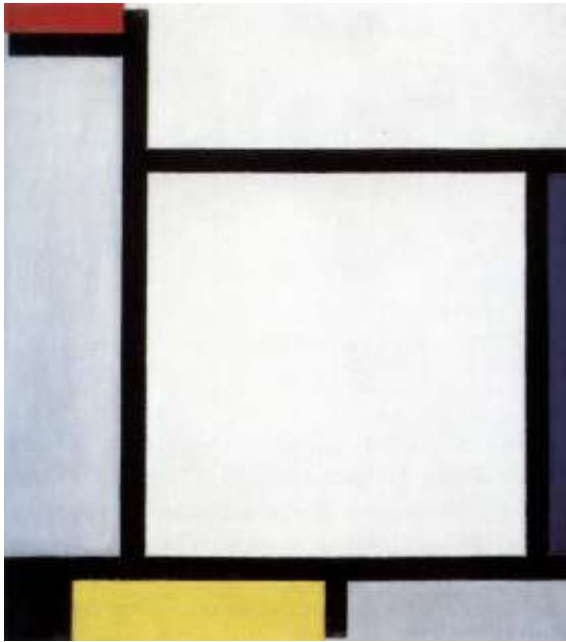


Abb. 320
Piet Mondrian, Komposition mit Rot, Blau,
Schwarz, Gelb und Grau, 1921. Öl|Leinwand, H.
39,4 cm, B. 35 cm, Den Haag, Gemeentemuseum.

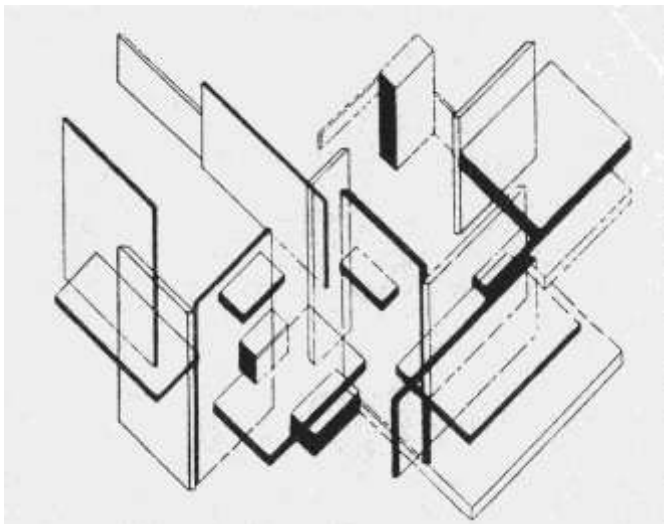


Abb. 321
Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren,
Architekturstudie, 1920.



Abb. 322
Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren,
Axonometrie der Maison Particulière,
Gesamtansicht, 1923, Den Haag, Rijksdienst
Beeldende Kunst.



Abb. 323
Gerrit Rietveld, Haus Schröder, Utrecht, 1924.



Abb. 324
Gerrit Rietveld, Rot-Blau-Stuhl, 1918,
Vitra-Design-Museum, Weil|Rhein.



Abb. 325
Ludwig Mies van der Rohe,
Barcelona-Pavillon, Barcelona, 1929.



Abb. 326
Josef Hoffmann, Villa Knips, Wien XIX, 1923, Detail der Fassade, Zustand 2012.



Abb. 327
Otto Wagner, Postsparkasse, 1904-1906, Detail des Natursteinsockels.



Abb. 328-329
 Otto Wagner, Postsparkasse, Hauptfassade
 und Detail der oberen Stockwerke mit den
 vermeintlich durch Aluminiumnieten
 befestigten Marmorplatten, 1904-1906.



ANHANG

1. Abstract

Das Sanatorium Purkersdorf des österreichischen Architekten Josef Hoffmann (1870-1956) ist eines der bedeutendsten Bauwerke des 20. Jahrhunderts. Trotzdem gibt es bislang keine ausführliche kunsthistorische Analyse dieses Bauwerks. Mit der vorliegenden Arbeit wird versucht, diese Lücke zu schließen.

Von Victor Zuckermandl, einem angesehenen Mitglied der Wiener Gesellschaft, in Auftrag gegeben, wurde das Sanatorium zwischen 1904 und 1905 in Purkersdorf bei Wien errichtet. Zahlreiche Entwürfe von der Hand Josef Hoffmanns sind erhalten, aus denen sich die Planung einer stetig wachsenden Bauaufgabe und eine enorme stilistische Entwicklung ablesen lassen. War zunächst ein bescheidenes Kurhaus mit wenigen Patientenzimmern vorgesehen, entwarf Hoffmann schließlich ein imposantes Sanatorium mit zahlreichen Gesellschaftsräumen und schuf ein im Stil eines Grand Hotels gehaltenes Gebäude, das bald zum beliebten Treffpunkt für Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur wurde. Die stilistische Entwicklung der entworfenen Gebäude verläuft von einem ländlich-traditionell inspirierten Bauwerk mit mächtigem Walmdach zu einem radikal neuen, von Kuben, Quadern und geraden Linien geprägten Sanatorium mit flachem Dach, das eine Verwandtschaft mit italienischer Bauweise aufweist.

Basierend auf der formalen Analyse dieses Gebäudes lassen sich zwei konzeptuelle Hauptgedanken erkennen. Einerseits wird durch eine elegante Dekoration des weißen Gebäudes mit einem Band aus schachbrettartig verlegten blauen und weißen Fliesen, die sämtliche Wandflächen und Fensteröffnungen umrahmen, der tektonische Aufbau des Gebäudes verunklärt und die Individualität der Wände betont, sodass diese nicht als Träger von Bauschmuck erscheinen, sondern selbst zum Schmuck des durch sie geschaffenen architektonischen Raumes werden. Dies ist Voraussetzung für das Zerlegen des Hauses in scheinbar freischwebende Wand- und Deckenscheiben, wie es kennzeichnend für das Neue Bauen der 1920er Jahre wurde. Andererseits verlieh Hoffmann durch die gewählte architektonische Gestaltung der Fassaden des Sanatoriums dem Gebäude eine metaphorische Bedeutung: Die dem ankommenden Patienten zugewandte, streng symmetrische Fassade im Westen ist von einer starken horizontalen wie vertikalen Spannung gekennzeichnet, was den Gemütszustand eines nervenleidenden Patienten widerspiegelt, während die dem Garten zugewandte korrespondierende Fassade im Osten von harmonischen und dynamisch bewegten

architektonischen Elementen geprägt ist, was dem erhofften Zustand nach einer Kur im Sanatorium entspricht. Dasselbe Prinzip lässt sich im Verhältnis der Fassaden im Norden und Süden und des ursprünglich vorgesehenen plastischen Bauschmucks der Ost- und der Westfassade beobachten. Untermauert wird diese Interpretation von Hoffmanns ästhetischem Vokabular durch die Tatsache, dass er die markantesten Details der Ostfassade erst nach dem letzten bekannten Vorentwurf geändert und am ausgeführten Bauwerk verwirklicht hat und dass exakt diese formalen Details in einem 1898 publizierten Artikel, den Hoffmann mit großer Wahrscheinlichkeit kannte, mit bestimmten „Gefühlsnuancen“ wie Anspannung, Lebendigkeit oder Ruhe verbunden wurden. Daher kann angenommen werden, dass Hoffmann – inspiriert von diesen Ausführungen – bewusst einige letzte Änderungen vornahm, um mit seiner architektonischen Formensprache die beschriebene metaphorische Bedeutung zum Ausdruck zu bringen.

Das Sanatorium Purkersdorf ist ein hervorragendes Beispiel eines Gesamtkunstwerkes, bei dem die Innenausstattung fast zur Gänze von Künstlern der Wiener Werkstätte unter der Leitung von Josef Hoffmann gefertigt wurde.

Im Kontext des architektonischen Œuvres von Josef Hoffmann betrachtet, erweist sich das Sanatorium als der Höhepunkt seiner geometrisch-puristischen Schaffensperiode. Diese folgt auf eine von gekurvten, biomorphen Motiven dominierte secessionistische Phase und geht einer Hinwendung zur Gestaltung mit üppigerem Bauschmuck bzw. mit Elementen, die der klassischen Architektur entlehnt sind, voran.

Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf leistet einen bedeutenden Beitrag und besetzt eine wichtige Zwischenstufe auf dem Weg zu der von offener Raumkonzeption gekennzeichneten Architektur der 1920er Jahre und gilt daher als eines der bedeutendsten Bauwerke des 20. Jahrhunderts, als Pionierleistung und Schlüsselwerk der Architekturgeschichte.

The Purkersdorf Sanatorium near Vienna by Austrian architect Josef Hoffmann (1870-1956) is one of the most important buildings of the 20th century. Yet it has never been analyzed in detail from an art historical perspective. The purpose of this paper is to correct this.

Commissioned by Victor Zuckerkandl, a respected member of Vienna Society, the sanatorium was built close to the city between 1904 and 1905. Numerous preliminary sketches by Hoffmann have survived. They reveal an enormous stylistic development, and an increasing ambition with regards to the size of the sanatorium. After initially

conceiving a modest, two-storey building with only a few hospital rooms, Hoffmann's designs developed into an impressive, three-storey sanatorium with several reception rooms in the style of a grand-hotel, which soon became a popular meeting place for personalities from the fields of arts and culture. Stylistically, the process evolved from a sketch for a traditional building with a massive hip roof inspired by rural architecture, to a radically new sanatorium reminiscent of Italian buildings with a flat roof and an exterior dominated by cubes and straight lines.

A formal analysis of the sanatorium leads to two main underlying conceptual ideas. First, by framing the window openings and the edges of the outer walls with decorative bands of square blue and white tiles, Hoffmann obscured the actual tectonic structure of the building and emphasized the individuality of each framed plane, so that these framed planes cease to be carriers of applied architectural decoration and instead become the decoration of the enclosed architectural space themselves. From there it is a small step to the seemingly free-floating walls and ceilings which became a characteristic of modern architecture in the 1920s. In addition, Hoffmann conveyed a series of metaphorical messages through the facades of his building. A rigorously symmetrical facade on the western side with strong horizontal and vertical tension presents itself to the arriving guest, mirroring the state of anxiety and tension of a mentally ill patient admitted to the sanatorium. Conversely, the corresponding eastern facade, facing the garden, is characterized by dynamic and harmonious forms, signifying the patient's recovery after being treated in the sanatorium. A similar pattern can be observed in the relationship between the facades to the north and south, and between the original sculptural decoration of the eastern and western facades. This interpretation of Hoffmann's aesthetic vocabulary is supported by the fact that Hoffmann's final drawing depicting the eastern facade does not entirely correspond with the finished structure. An article published in 1898, which Hoffmann would most probably have known, describes exactly these divergent details and links them to certain "nuances of feeling", such as tension, liveliness or calmness. Therefore it can be assumed that Hoffmann was inspired by the article and intentionally included certain elements in the final design to express the desired metaphorical meaning.

The sanatorium at Purkersdorf is an outstanding example of a *Gesamtkunstwerk*, or "total work of art", in which the entire interior decoration was made by artists of the Wiener Werkstätte under the direction of Josef Hoffmann.

Viewed in the context of Hoffmann's architectural oeuvre, the sanatorium proves to be the highlight in a creative period marked by pure geometric form. Prior to this, Hoffmann's work was inspired by the organic shapes of the Secessionist movement in Austria. Later,

Hoffmann turned to more sumptuous decorations and began using elements borrowed from classical architecture in his designs.

Hoffmann's *Purkersdorf Sanatorium* occupies a significant position in the development of architecture. In particular, it represents an important contribution to the emergence of the architecture of the 1920s which is characterized by an open concept of space. It is rightly regarded as one of the greatest buildings of the early 20th century and a pioneering achievement in the history of architecture.

2. Lebenslauf

Karin Thun-Hohenstein

1962	Geboren in Rom
1980-1985	Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien
1985	Promotion zum Doktor der Rechtswissenschaften
1981-1986	Assistentin am Institut für Völkerrecht und Internationale Beziehungen, Universität Wien
1986-2007	Mehrjährige Auslandsaufenthalte: Schweiz (Genf), Deutschland (Bonn), USA (New York)
2004-2007	Einjährige Ausbildung und anschließend ehrenamtliche Tätigkeit (Kunstvermittlung in englischer und deutscher Sprache) am Metropolitan Museum of Art, New York
2007-2012	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Seit 1985 verheiratet mit Christoph Thun-Hohenstein, drei Kinder (1987, 1989, 1996).