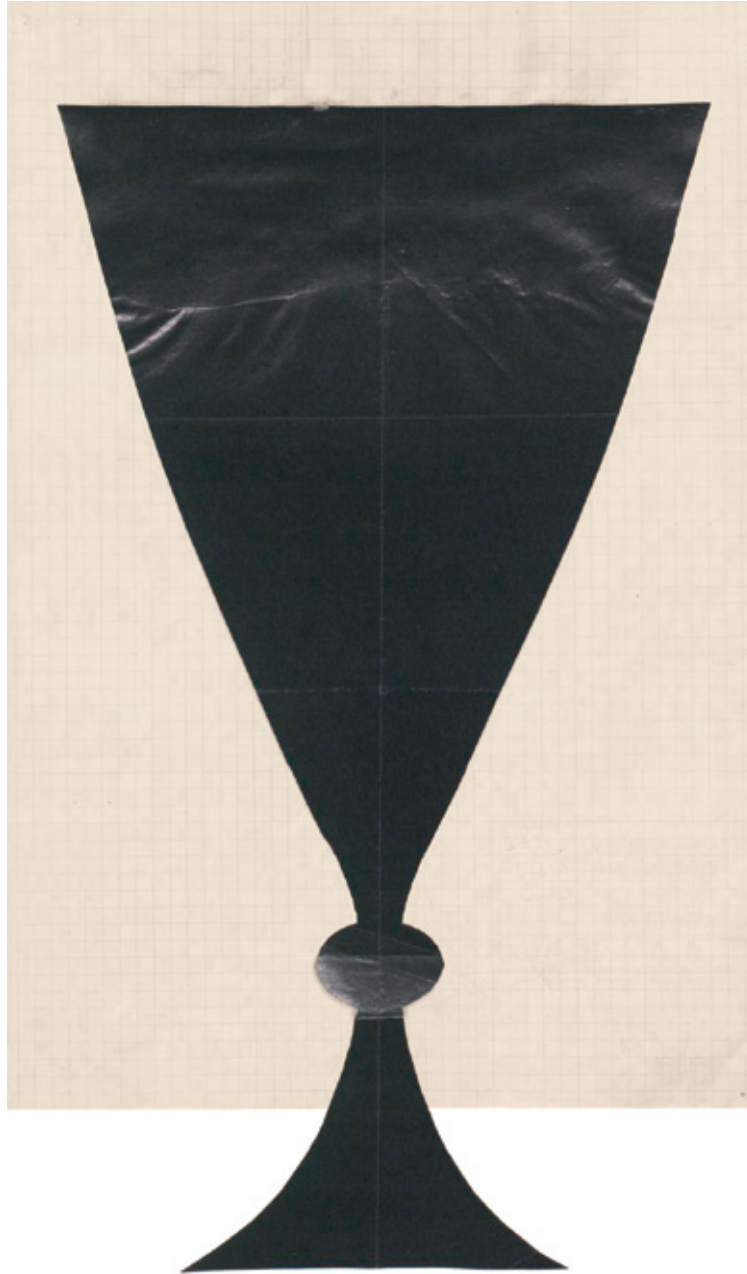




JOSEF HOFFMANN





Cut-out van een bloemenvaas, 1928, potlood en glanspapier op papier, MAK



JOSEF HOFFMANN



IN DE BAN VAN SCHOONHEID



HANNIBAL

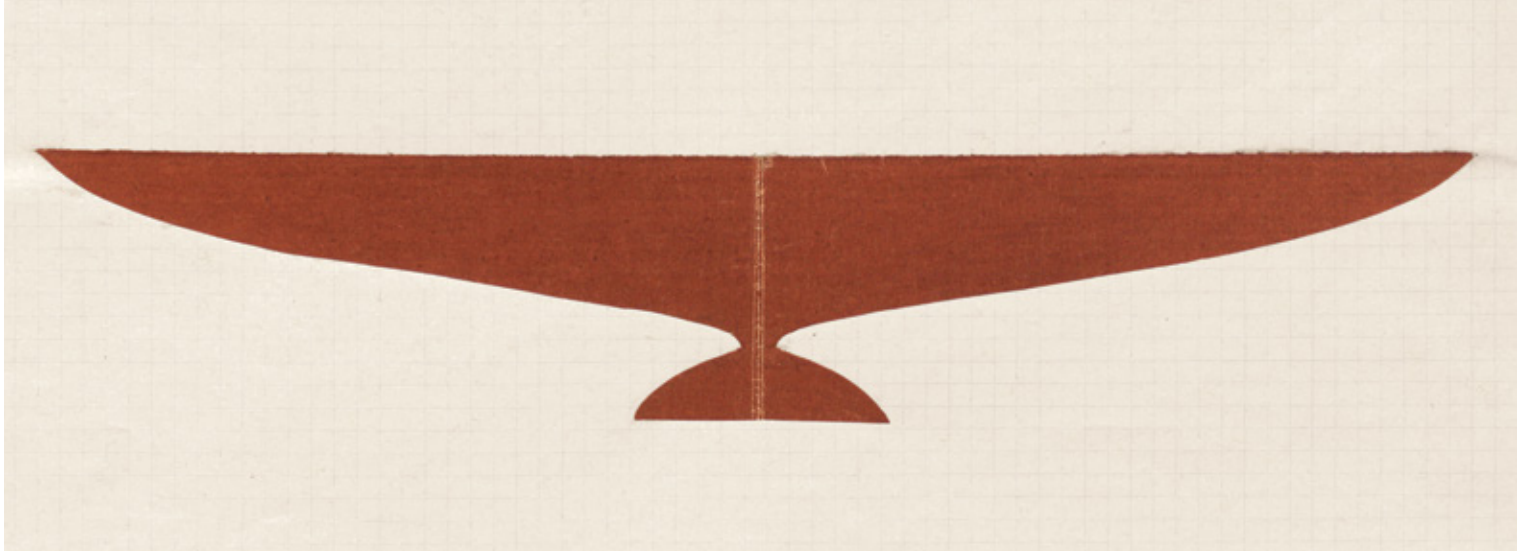


*



Ex libris voor Mäda en Otto Primavesi, houtsnede, 1923-1924.
Herdruk door Eric Neunteufel in 2000, Nationale Bibliotheek van Oostenrijk, E-15946.

Tussen 1923 en 1925 schetste Josef Hoffmann enkele variaties voor een ex libris voor Mäda en Otto Primavesi – mecenasen van de arts & crafts en van 1915 tot 1925 eigenaars en zaakvoerders van de Wiener Werkstätte (na hun breuk, waarbij de WW een niet onbelangrijke rol speelde, runde Mäda het bedrijf alleen tot het minder dan een jaar later failliet ging). Op deze ex libris omlijsten de namen van het echtpaar een brandend huis. Het brandende huis in kwestie is, of beter gezegd was, het 'landhuis Primavesi', gebouwd en ingericht in 1913-1914 op een helling in het Jeseníky gebergte in de Tsjechische Republiek, naar een op folklore geïnspireerd gesamt-kunstwerk-ontwerp van Hoffmann zelf. Afgezien van het rieten dak en de stenen funderingen was het enorme huis volledig uit hout gemaakt – een feit dat niet hielp in 1922, toen een kortsluiting ervoor zorgde dat het huis volledig afbrandde. Niet zoals initialen vlog met een balpen in een boek aangebracht om het als jouw eigendom aan te duiden, zijn ex libris zorgvuldig versierde en ontworpen handtekeningen, bedoeld om op het schutblad van een boek te worden gekleefd. Niet alleen esthetiseerde Hoffmann de tragedie (met een tragikomisch effect), hij verkleinde haar ook tot een miniatuurembleem. Hij was, bovenal, een meester van de disproportie. Verwachte hij echt dat de Primavesis hun voormalig (of 'ex-') landhuis als ex libris zouden recyclen in elke bibliofiele uitgave? We weten enkel dat, afgezien van een houtsnede waarvan geen historische afdruk bestaat, het ex libris met het brandende huis bij een schets bleef. [De ex libris-ontwerpen van Josef Hoffmann zijn grondig onderzocht in 'Der Künstler und seine Mäzene' ('De kunstenaar en zijn beschermheren') door Alexandra Smetana en Claudia Karolyi, een artikel gepubliceerd in *BIBLOS - Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift* (49, 2, p. 353-380) in 2000.]



Cut-out van een schaal, 1931, glanspapier op papier, MAK



VOORWOORD Bruno Verbergt en Paul Dujardin 7



HET LEVEN NA HOFFMANN Christian Witt-Döring 9
HOFFMANN EN HET BACKHAUSEN-ARCHIEF Ursula Graf 19
IN DE BAN VAN HOFFMANN Adrián Prieto 41

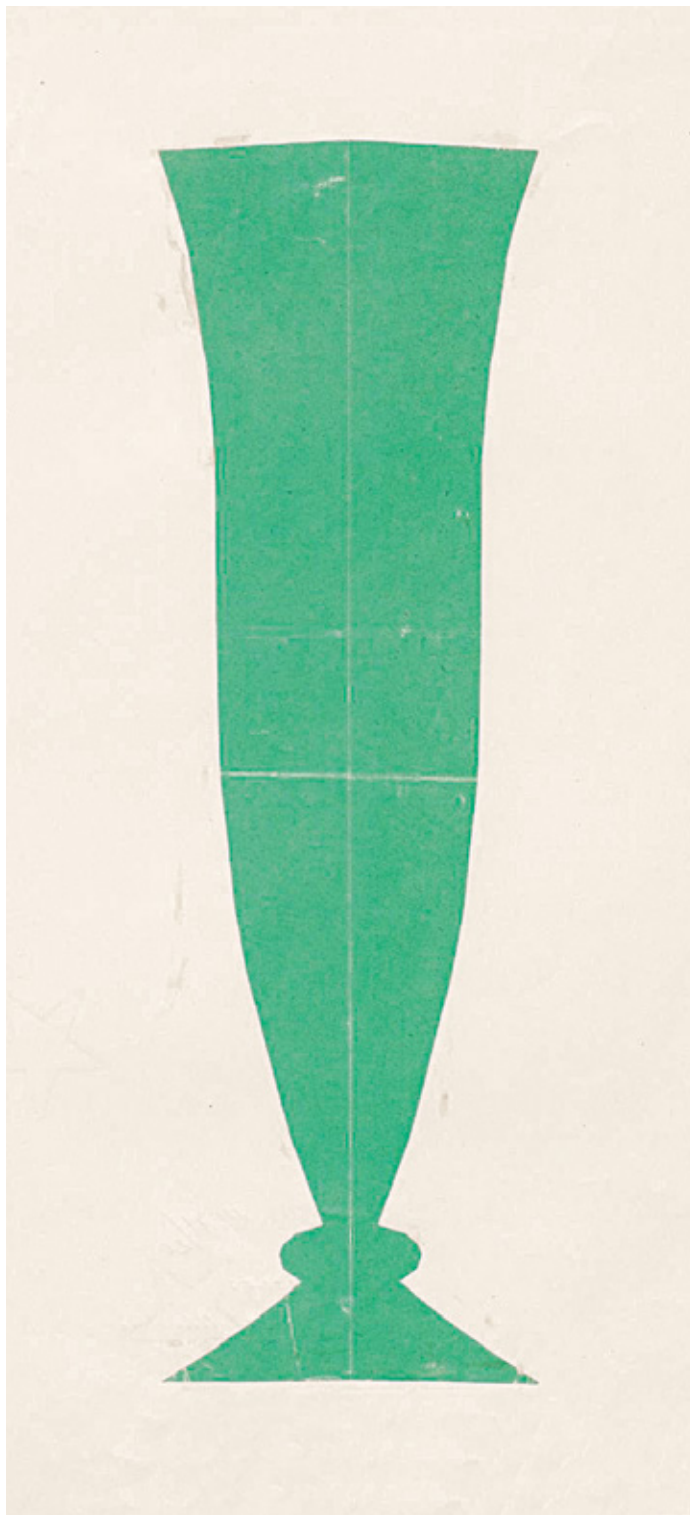


ZITMEUBILAIR IN HET STOCLETPALEIS 65
VERSTOPPERTJE IN HET STOCLETPALEIS Een gesprek met Aude Stoclet en Laurent Flagey 77



WERKEN 1897-1950 107





Cut-out van een bloemenvaas, 1928, glanspapier op papier, MAK

VOORWOORD

Naar aanleiding van de 75ste verjaardag van België in 1905 werkte de Parijse 'klassieke' architect Charles Girault aan het begin van de Tervurenlaan de triomfboog af. Op het verre einde van diezelfde nieuwe boulevard bouwde hij het Congomuseum. Modern kun je die koninklijke bouwwerken moeilijk noemen. Wat een verschil met een gebouw dat op dezelfde Tervurenlaan rond die tijd, tussen 1905 en 1911, werd opgetrokken: een riant huis voor de familie Stoclet-Stevens, van de Weense architect Josef Hoffmann (1870-1956).

Het Stoclethuis, later bekend geworden als het Stocletpaleis, zal de geschiedenis ingaan als een van de typevoorbeelden van hoe schoonheid een modernistische invulling krijgt. Een nieuwe economie van ruimtelijkheid en comfort geeft precies door eenvoud en soberheid ruimte voor een andere beleving van luxe en kunst. Met als hoogtepunt, in de eetkamer, twee zeven meter lange friezen van Gustav Klimt. De vormgeving van Hoffmann luidt, met een eigentijdse materiaalkeuze, kleurgebruik en geometrie, de twintigste eeuw in. Kunst en geschiedenis vormen ook hier weer de snijlijnen van een nieuw mens- en wereldbeeld.

Het echtpaar Adolphe en Suzanne Stoclet-Stevens woonde in het begin van de twintigste eeuw in Wenen. Het was het Wenen van Klimt, Loos, Freud, Wittgenstein, Webern, Schönberg, en van de nieuwe kunstenaarsverenigingen die er opgang maakten. De Stoclets, jonge kunstminnaars, leerden er Josef Hoffmann kennen. Ze waren, zoals velen na hen, getroffen door zijn ideeën en ontwerpen. Toen ze zelf gingen bouwen, kozen ze resoluut voor hem als architect. Onverwacht keerden ze terug naar Brussel. De jonge Oostenrijkse architect en designer, zelf een van de oprichters van de Wiener Secession en medestichter van de Wiener Werkstätte, zou zijn opdracht dan maar in Brussel volbrengen. Zo kreeg Brussel met zijn Stoclethuis een statig stadspaleis

van wereldniveau, gelegen op een steenworp van het Jubelpark. Het gebouw getuigt van een tijdloze en ultieme schoonheid. Het werd tot in het kleinste detail door Hoffmann uitgedacht: niet enkel het gebouw, maar ook de tuin, de kaders en sokkels voor de kunstcollectie, tapijten, meubels, serviezen en bestekken enzovoort. Het is een van zijn meest prestigieuze totaalontwerpen.

In zijn lange kunstenaarsbestaan behoort dit iconische gebouw, dat nog steeds privé-eigendom is van de familie Stoclet, tot Hoffmanns vroege fase; het is slechts een van zijn ontelbare creaties verspreid over diverse kunsttakken. Hoffmann had een onuitputtelijk talent en een onstilbare drang om schoonheid te scheppen. Hij was een vernieuwer, maar was zich bewust van traditie. Deze tentoonstelling belicht zijn idealen en de evolutie daarvan gedurende zes decennia, inclusief twee wereldoorlogen. Onafhankelijk van de heersende mode, van rondom hem wijzigende ideologieën en sociale omstandigheden, bleef hij trouw aan zijn individuele en hoogstaand creatieve standaarden. Na Henry van de Velde, die in 2013-2014 uitgebreid belicht werd in het Museum Kunst & Geschiedenis, en naast Victor Horta en Brusselse tijdgenoten die in het lopende art-nouveau-jaar uitvoerig aandacht krijgen, mag Josef Hoffmann niet ontbreken.

Matthias Boeckl, Rainald Franz en Christian Witt-Döring voerden uitgebreid onderzoek naar Josef Hoffmann, en ontsloten onder andere nieuw materiaal over de houding van de architect tegenover het nazisme. Dat onderzoek lag aan de basis van de tentoonstelling *Josef Hoffmann. Fortschritt durch Schönheit/Progress through Beauty* in het Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wenen in 2022. Wij zijn hen, alsook MAK-directrice Lilli Hollein, MAK-vice-directrice Martina Kandeler-Fritsch en de voormalige MAK-directeur Christoph Thun-Hohenstein, erkentelijk voor hun medewerking en toelating om het concept van de tentoonstelling opnieuw te mogen uitvoeren. We ge-

noten voor de Jubelpark-tentoonstelling de uitzonderlijke steun van verscheidene Oostenrijkse overheidsinstanties en van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, trekker om van Brussel de Europese hoofdstad van de art nouveau te maken. Hierdoor kunnen we, voor het eerst in de geschiedenis, de sleutelfiguur die Josef Hoffmann voor de Europese twintigste-eeuwse architectuur en vormgeving is geweest, uitgebreid tonen in Brussel.

Architectuurhistoricus Adrián Prieto nam de artistieke, wetenschappelijke en projectleiding voor de Brusselse tentoonstelling en de bijbehorende publicatie op zich. Medewerkers van het museum, van de vzw Horizon 50-200, van urban.brussels en visit.brussels, scenograaf Kris Kimpe, lichtontwerper Chris Pype, projectmedewerker Nikolaas Verstraeten droegen, net als de gulle bruikleengevers, bij tot het welslagen van dit project.

In het bijzonder danken we de familie Stoclet, en vooral mevrouw Aude Stoclet en haar zoon Laurent Flagey, die aan deze publicatie hun medewerking verleenden en de lezer een uitzonderlijk inzicht bieden in de boeiende jeugdijaren die ze in hun thuis mochten beleven. Als erfgenamen vallen ze nog steeds voor de schoonheid die Josef Hoffmann naliet. En dat doen wij ook.

Bruno Verbergt
Algemeen directeur, a.i., Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

Paul Dujardin
Commissaris-generaal, Art Nouveau Jaar



Cut-out van een schaal, 1928, glanspapier op papier, MAK

HET LEVEN NA HOFFMANN



Kapstok met spiegel, afkomstig uit het appartement van Dr. Hermann Wittgenstein (voorkamer en keuken), 1906, zacht hout, witgrijs gelakt, messing, MAK

Door CHRISTIAN WITT-DÖRRING

Mijn leven na Hoffmann begon op mijn zestiende, toen mijn grootmoeder me attent maakte op de tentoonstelling *Die Wiener Werkstätte – Modernes Kunsthandwerk von 1903–1932* in het Oostenrijks Museum voor Toegepaste Kunsten. Voor haar stond de tentoonstelling voor een wereld van vervlogen sociale normen en een heleboel bijbehorende regels en vereisten. Zij inspireerde mij om kunstgeschiedenis te gaan studeren en me te specialiseren in toegepaste en decoratieve kunsten. Om me het belang van de tentoonstelling duidelijk te maken, en ook als een soort introductie, haalde mijn grootmoeder uit de eetkamer een servetring van de Wiener Werkstätte

die ze had gekregen voor haar huwelijk in 1919. Hoewel ik hem jarenlang tijdens drie maaltijden per dag had gezien, had ik hem tot dan toe nooit bewust opgemerkt. In mijn oma's handen, en dankzij haar woorden, begon de servetring een eigen leven te leiden. Tot dan toe had ik me niet gerealiseerd dat een voorwerp zoiets kon. Het wekte mijn interesse, en in de dagen daarna bezocht ik voor het eerst het Oostenrijks Museum voor Toegepaste Kunsten.

Het was ook mijn kennismaking met de Weense decoratieve esthetiek uit het eerste kwart van de twintigste eeuw. De generatie van mijn ouders, de kinderen van de oorspronkelijke klanten van de Wiener



Werkstätte, hielden over het algemeen niet van die stijl. De verandering in smaak en waarden uitte zich onder andere in het feit dat in de jaren 1960 het zilverwerk van de Wiener Werkstätte puur op gewicht werd geprijsd en verkocht. Door de toenmalige smaak kon men deze stukken onmogelijk waarderen voor hun artistieke en technische kwaliteit. Zo besloten de kinderen van Hermann (1878–1953) en Lydia (1879–1964) Wittgenstein in 1966 om het meubilair van hun ouderlijk huis van de hand te doen. Het was ontworpen door Josef Hoffmann en Koloman Moser, en uitgevoerd door de Wiener Werkstätte in 1905 ter gelegenheid van hun huwelijk. Met die verkoop verwierf het Oostenrijks Museum voor Toegepaste Kunsten een groot deel van zijn collectie door Hoffmann ontworpen meubilair.¹ Samen met het zilverwerk dat tegelijkertijd van de Wittgensteins werd gekocht, vormden die stukken belangrijke voorbeelden van Hoffmanns vroege werk in de tentoonstelling die ik graag wilde zien. Onbevooroordeeld door eerder verworven kennis, ervoer ik op de tentoonstelling het creatieve vuurwerk van een voortdurend vernieuwende, onbekende, sensuele wereld. Maar een perscriticus uit de late jaren 1960 vroeg zich af: “Wordt de kwantiteit van de producten hier niet verward met hun kwaliteit?”² Vandaag de dag kan ik zeggen dat het alleen maar de vooroordelen van die tijd waren, tegen Josef Hoffmann als architect, ontwerper en medeoprichter van de Wiener Werkstätte, die hem beletten te zien wat een veelzijdig begrip van kwaliteit Hoffmann in huis had.³

Het besef daarvan werd overigens ook ingeperkt door het museum zelf, door het adjectief ‘modern’ in de tentoonstellingstitel op te nemen als een bepalend kenmerk voor de tentoongestelde objecten. Moest ‘modern’ worden opgevat in tegenstelling tot ‘historisch’, zoals het geval was rond de eeuwwisseling van de twintigste eeuw, of eerder in de zin van internationaal ‘modernisme’ uit de naoorlogse periode van de

- 1 Al in 1960 verwierf het museum met Hoffmanns eigen bureau (1910) zijn eerste door Hoffmann ontworpen en in de WW vervaardigd meubel van zijn weduwe.
- 2 *Die Presse*, 27 mei 1967.
- 3 Christian Witt-Dörning, Matthias Boeckl en Rainald Franz, *Josef Hoffmann: Progress Through Beauty* (Basel: Birkhäuser Verlag, 2021), p. 11–12.



Herenkamer, appartement van Dr. Hermann Wittgenstein, Salesianergasse 7, Wenen III, 1906, MAK



Kinderstoel voor de kinderkamer in het appartement van Dr. Hermann Wittgenstein, 1907-1908, beukenhout, wit gelakt, bekleding met grijs textiel, MAK

jaren 1950 en 1960? Als men Hoffmanns genie en de creatie van zijn Wiener Werkstätte op gepaste wijze wil eren, moeten ze worden geprezen voor dertig jaar individuele artistieke expressie en voortdurende stilistische ontwikkeling. Die vormen onmiskenbaar een kwalitatieve en niet louter kwantitatieve constante. Dat werd echter, en wordt vaak nog steeds, gezien als een verraad aan het modernisme zelf. Aangezien Hoffmann nog steeds vooral gewaardeerd wordt als een van de wegbereders van die beweging, trekt alleen een relatief klein oeuvre uit de jaren 1900 tot 1908 – gekenmerkt door geometrische en stereometrische, versieringsvrije vormen – voortdurend bewonderende aandacht.

Aangezien ik opgegroeid was met de sociale en bedrieglijke zekerheid van eeuwige waarden waarin geen plaats was voor 'indien' en 'maar', kon ik mij goed inleven in het modernistische wereldbeeld. Het modernisme, dat altijd een voorstelling van een vijand nodig had om zich te rechtvaardigen, erkende enkel de dichotomie 'je bent voor mij of je bent tegen mij'. Er was maar één juiste weg, die geen gelijkwaardige alternatieven toeliet. Mijn eerste twijfels over de rechtlijnigheid van ontwikkelingsprocessen ontstonden in 1987, toen ik aan een biedermeiertentoonstelling in Wenen werkte.⁴ Tijdens onderzoek naar de Weense meubelproductie, merkte ik dat twee zitmeubelen die in hetzelfde jaar waren gemaakt verschillende stilistische kenmerken hadden. Het ene was in empirestijl, het andere biedermeier. Hoe was dat mogelijk? Volgens mijn opleiding kon ik immers uitgaan van een duidelijke lineaire stilistische ontwikkeling: van de gedetailleerde decoratieve vormen van het empire, naar de eenvoudige, gladde vormen van het biedermeier. Het toegenomen onderzoek naar de ontwikkeling van het privéleven, dat op dat moment al een aantal jaren aan de gang was, gaf me meer inzichten.⁵ Hierdoor leerde ik de getuigen van onze materiële cultuur op een nieuwe manier te zien

en te interpreteren. Het maakte niet alleen korte metten met de herwaardering van de cultuur van de grootoudersgeneratie, zoals die vooral door de secessionisten rond 1900 werd gepropageerd, maar plaatste ook vraagtekens bij de bijbehorende definitie van biedermeier als de laatste autochtone uitdrukking in de chronologie van stijlperiodes (en de eerste echt burgerlijke stijl).⁶ De herinterpretatie van feiten die altijd hadden bestaan (maar niet altijd erkend waren) lag open. Niet langer via een oppervlakkig formeel-esthetische, maar eindelijk via een cultuurhistorisch-sociale benadering. Door de toegenomen behoefte van de hoofds-aristocratische samenleving aan meer privacy – en dus een scheiding van de vroegere eenheid van privé- en representatieve taken – waren er twee uitdrukkingvormen nodig, die niet alleen formeel maar ook materieel van elkaar verschilden. Doordat ze ruimtelijk van elkaar waren gescheiden, kon je tegelijkertijd de eenvoudige en private expressie van biedermeier aantreffen, naast de officiële en representatieve vormtaal van het empire in de zalen van kastelen en paleizen.⁷

Gesensibiliseerd en aangemoedigd door de mogelijkheden van deze nieuwe manier van kijken, liet ik steeds meer nieuwe, complexe vragen toe. Vragen die op hun beurt voortkwamen uit het postmoderne wereldbeeld dat vanaf de jaren 1980 steeds dominantier was geworden. Een kwestie die in mijn hoofd bleef hangen betreffende de Weense kunst- en ambachtsproductie van het eerste kwart van de twintigste eeuw, was het onverklaarbare verschil in waardering – in elke betekenis van het woord – van de werken van Hoffmann en Dagobert Peche (1883–1923). Hoe kon het dat Hoffmanns vroege werken uit de jaren 1900 tot 1908 de grootste bewondering genoten, terwijl Peches werken uit de jaren 1915 tot 1923 werden afgedaan als een frivool en modieus doodlopend straatje? Ik had er geen moeite mee om Peches barokke creaties te bewonderen als gelijkwaardige

en onafhankelijke verdere ontwikkelingen van Hoffmanns vroege strikt geometrische ontwerpen. Wat ik echter niet begreep was hoe ik deze tegemoetkoming kon verzoenen met de modernistische canon. De gevoelsmatige twijfels waren daar, maar ik kon ze niet oplossen of verklaren. Een manier voor een curator om zekerheid te krijgen over een onderwerp, is om er een tentoonstelling over te maken. Het kostte vier jaar van harde overtuigingskracht om dit uiteindelijk in 1998 samen met Anne-Katrin Rossberg voor elkaar te krijgen.⁸ Nadat ik mijn onschuld met betrekking tot het modernistische wereldbeeld had verloren, en de mogelijkheden van een postmoderne waarden-canon voor me opengingen, losten de twijfels, om het kort te zeggen, in het niets op. De vraag bestond gewoon niet meer. In plaats daarvan kwam de zekerheid dat het mogelijk is om verschillende en tegenstrijdige uitdrukkingen naast elkaar te waarderen. Vanaf dat moment kwam de hele overvloed aan Hoffmanns creativiteit binnen, zonder onderscheid. Daarom was het voor mij des te belangrijker om alle aspecten van zijn oeuvre te belichten toen ik, ter gelegenheid van Hoffmanns 150ste geboortedag, de tentoonstelling *Josef Hoffmann 1870–1956 – Fortschritt durch Schönheit* maakte in het Oostenrijks Museum voor Toegepaste Kunsten (15 december 2021–16 juni 2022). Ongeacht de voorschriften van veranderende smaken, en de smaak- en tijdgebonden interpretaties van 'kwaliteit'.

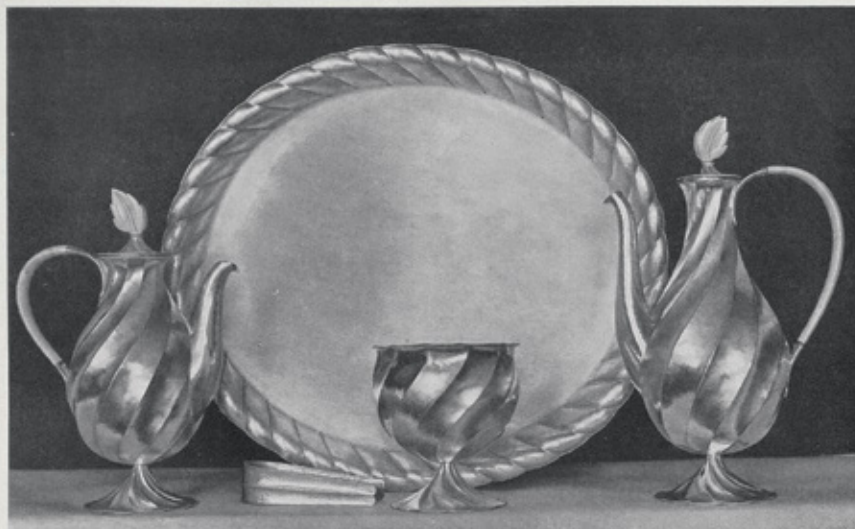
4 *Bürgersinn und Aufbegehren – Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–48*, Künstlerhaus Wien, 1988.

5 Monique Eleb-Vidal en Anne Debarre-Blanchard, *Architecture de la vie privée*, Brussel, 1989; Georges Duby, *Histoire de la vie privée*, Paris, 1985–87.

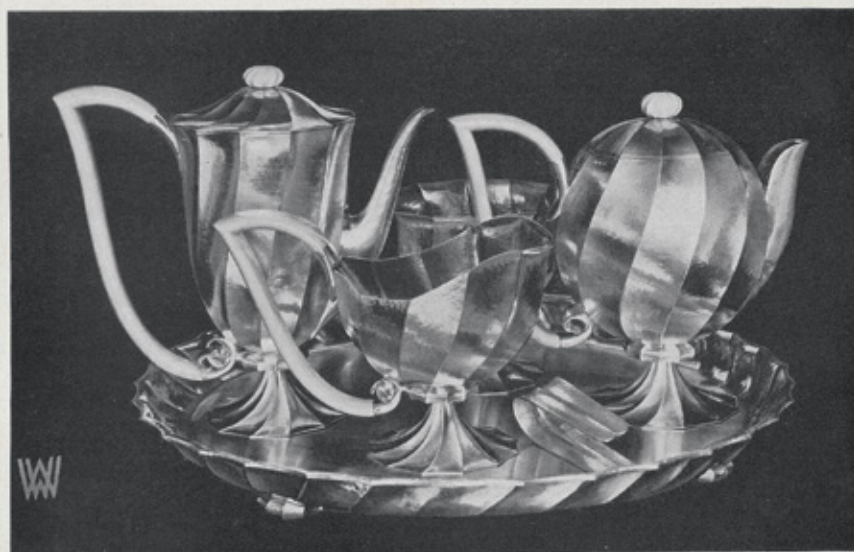
6 Christian Witt-Döring, 'Tradition als Ferment der Moderne – Die Wiederentdeckung des Biedermeier im Kunstgewerbe der Jahrhundertwende', in Wolfgang Kos en Christian Rapp (red.), *Alt-Wien – Die Stadt, die niemals war*, Wien 2004, S. 191–197; William D. Godsey, Jr., 'A 'Bourgeois Century'? – Society and High Culture in Vienna 1780–1920', in: *Viennese Silver. Modern Design 1780–1918*, Ostfildern-Ruit, 2003, S. 375–379.

7 Christian Witt-Döring, 'Empire oder höfisches Biedermeier? Sitzmöbel für das Wiener Palais des Erzherzog Karl', in: *Kunst und Antiquitäten*, München 1991, S. 16–20.

8 *Die Überwindung der Utilität – Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte* (11.2.1998–17.5.1998), MAK, Wenen.



Dagobert Peche — Wiener Werkstätte
Kaffeeservice aus getriebenem Silber



Josef Hoffmann — Wiener Werkstätte
Kaffeeservice aus getriebenem Silber

MOD. BAUFORMEN 1925. VIII, 3.



Zicht op de tentoonstelling *Die Überwindung der Utilität – Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte*, met als curator Christian Witt-Döring in MAK, Wenen, 1998



BIOGRAFIE

Christian Witt-Döring studeerde in Wenen kunstgeschiedenis en archeologie, waarbij hij zich specialiseerde in de meubel- en interieurgeschiedenis van de achttiende tot de twintigste eeuw. Tussen 1979 en 2004 was hij hoofd van de meubelafdeling van het MAK, het Oostenrijkse Museum voor Toegepaste Kunsten in Wenen, en tussen 1999 en 2018 was hij conservator in de New Galerie in New York. Witt-Döring maakte zijn levenswerk van de studie en de voorstelling van het werk van Josef Hoffmann. Zijn vriendschap met Eduard Sekler en diens onderzoek waren de aanzet hiervoor. Zijn werk resulteerde in een academische leerstoel en in talrijke tentoonstellingen en boeken die zowel diepgaand als fascinerend zijn, waaronder *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen* in het MAK (2014) en *Josef Hoffmann. Interiors 1902–1913* in de New Galerie in New York (2006). In 2021 was hij een van de curatoren van de meest uitgebreide Hoffmann-tentoonstelling ooit: *Hoffmann: Fortschritt durch Schönheit* in het MAK, waarvoor hij ook de coredacteur was van het bijbehorende boek, een baanbrekende wetenschappelijke studie over Josef Hoffmann van A tot Z. *Fortschritt durch Schönheit* zou omschreven kunnen worden als Witt-Dörings professionele afscheid van bepaalde aspecten uit Hoffmanns werk die hij bepleitte nog voor ze algemeen erkend werden, en die hij net daardoor hielp bij hun revival.



Dagobert Peche, ivoren tempel, geschenk ter ere van Josef Hoffmanns vijftigste verjaardag, Wiener Werkstätte, 1920, MAK

HOFFMANN EN HET BACKHAUSEN-ARCHIEF

Josef Hoffmann – leerling van Otto Wagner, oprichter van de Wiener Werkstätte en leraar aan de Weense School voor Toegepaste Kunsten – was ook een ijverig textielontwerper. De verzameling ontwerpen voor stoffen en tapijten in het Backhausen-archief vormt hiervan een indrukwekkende nalatenschap.¹ In een artikel dat textielontwerp uit de periode voor de Wiener Werkstätte belicht, wordt gezegd: “Ontwerpers hebben ontvankelijke en ruimdenkende manufacturen nodig om hun ideeën te realiseren. De bekende firma Johann Backhausen & Söhne was in Wenen op dat vlak de toonaangevende pionier.”² Otto Wagner was de eerste in een lange rij van architecten en ambachtshouders van het ‘Weense modernisme’ met wie de firma Joh. [Johann] Backhausen & Söhne samenwerkte. Het eerste ontwerp van Koloman Moser voor de firma Backhausen gaat terug tot 1898, maar de evolutie van het Weense modernistische textiel wordt het best geïllustreerd door de samenwerking met Hoffmann, die in 1901 begon, meer dan veertig jaar duurde en resulteerde in meer dan 250 ontwerpen van zijn hand.

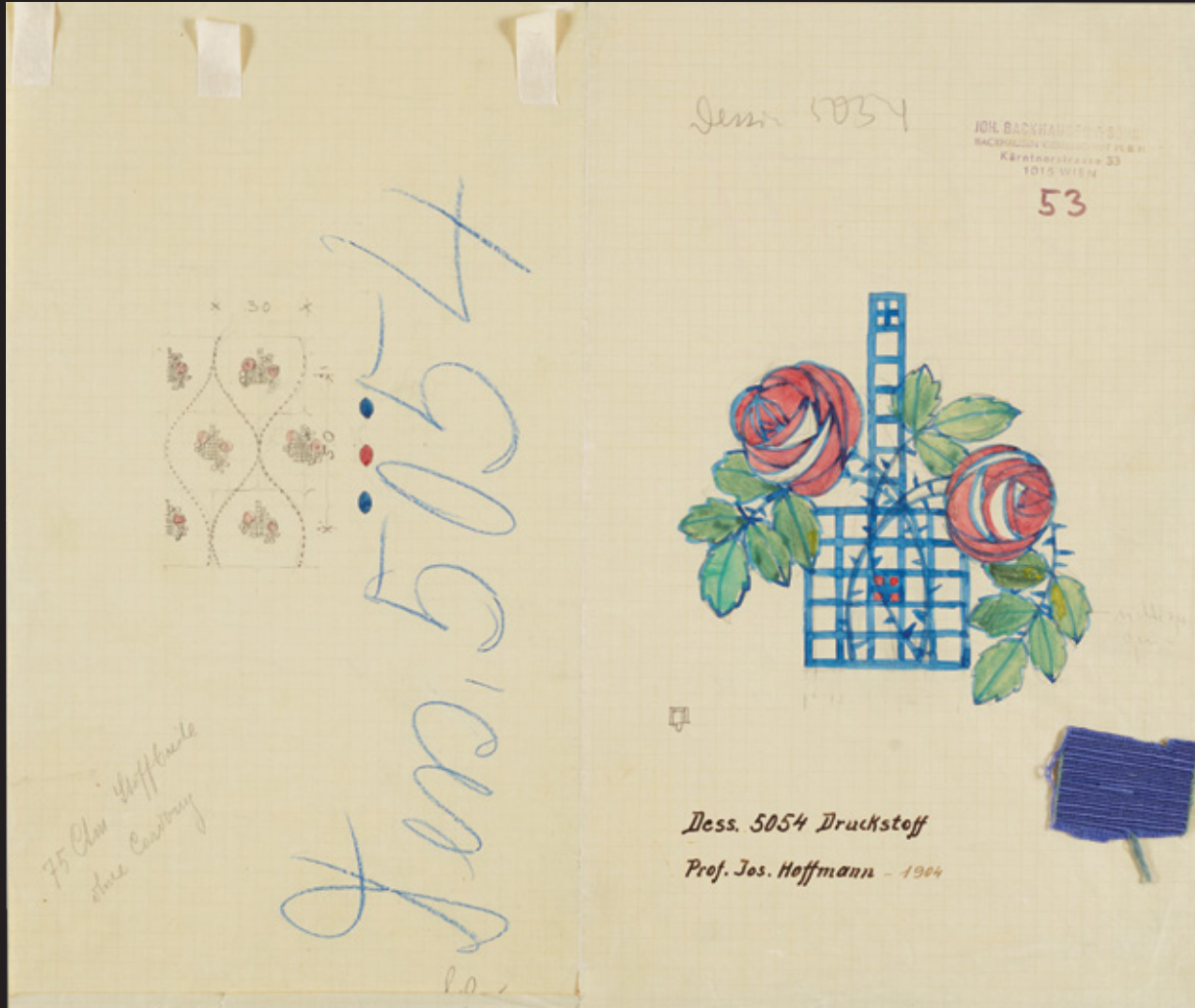
Tussen het eerste ontwerp van Josef Hoffmann voor de firma Backhausen (Dess. 4312), een tapijt voor een salon getekend in 1901, tot zijn laatste creatie voor hen (Dess. 11648) in 1942, bedacht hij een uiteenlopend gamma aan textielmotieven en -modes. In zijn beginperiode werd zijn werk gekenmerkt door een rechthoekige opbouw, waardoor hij de bijnaam ‘Quadrat-Hoffmann’ kreeg. Die werkwijze verdween geleidelijk aan, en al vanaf 1904 voegde hij florale en natuurlijke elementen toe (Dess. 5054). In de jaren 1930 werden Hoffmanns textielontwerpen abstracter, zoals bijvoorbeeld het motief ‘Tabu’ (Dess. 10730) uit 1930. Met ‘Mulberry’ (Dess. 11648), zijn laatste ontwerp voor Backhausen in 1942, verrast Hoffmann met een natuurlijke weergave van moerbeistruken, maar voorzien van vijfdelige blaadjes, een vrije, meer aantrekkelijke interpretatie.

Hoffmann tekende zijn ontwerpen bijna uitsluitend op ruitjespapier. Het vierkante raster diende als basis voor zijn herhalingen en motieven, en wordt weerspiegeld in zijn latere, soms zeer organische ontwerpen, zoals ‘schets nr. 1030’ uit 1909, waarin volledig wordt afgeweken van de canon met vormen opgebouwd uit vierkanten, rechthoeken, driehoeken, ruiten en boogsegmenten. De motieven lijken zonder enige moeite te zijn ontstaan door het op verschillende manieren combineren van eenvoudige motiefelementen, gebaseerd op het vierkante raster. Hoffmann maakte van de basisvorm met aaneengekoppelde vierkanten het handelsmerk van de Wiener Werkstätte, maar deze vorm was slechts een relatief korte tijd bepalend voor zijn eigen textielontwerpen, van rond 1901 tot 1905. Wel bleef het vierkante raster deel uitmaken van zijn basiscomposities, zoals in ‘Atho’ (Dess. 10709) uit 1930.

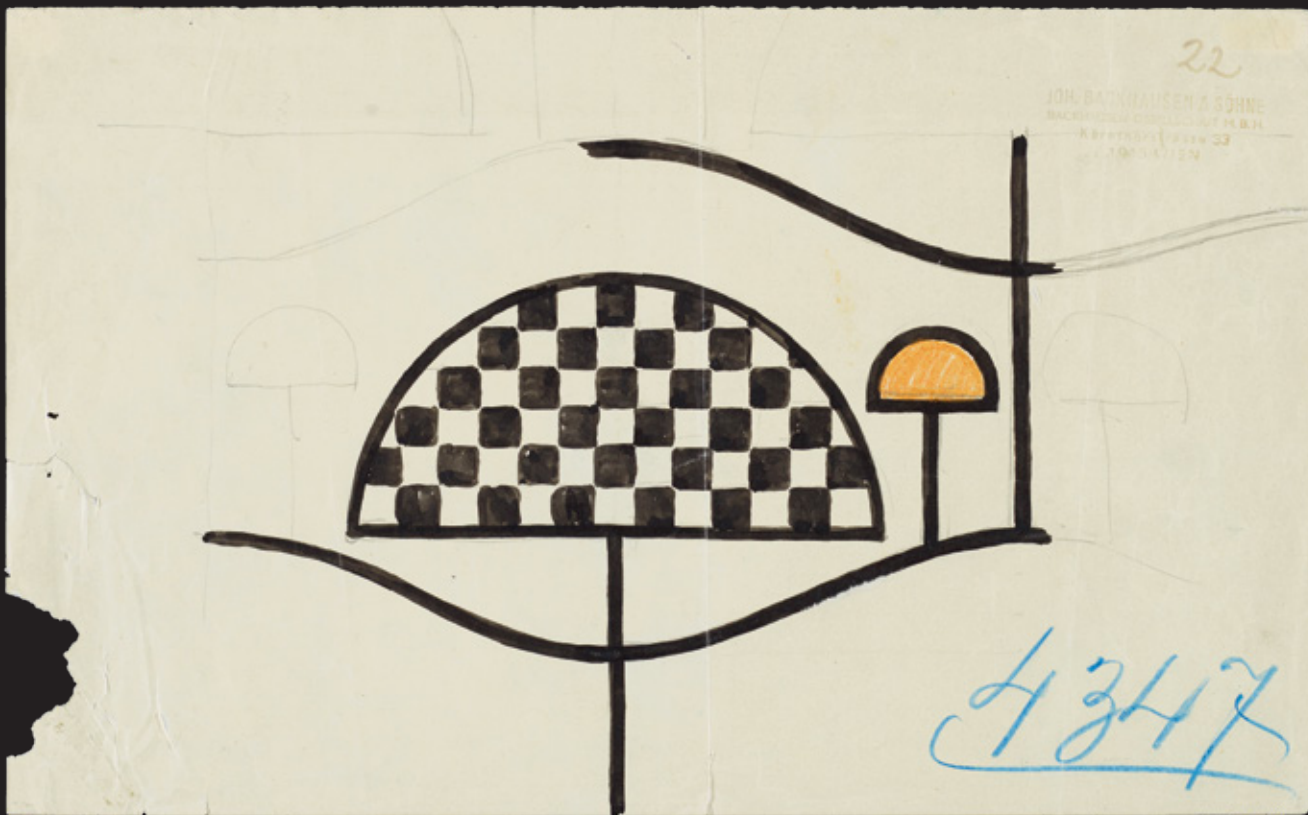
De uitgesproken interesse die Hoffmann toonde voor textiel, lijkt een permanente invloed gehad te hebben op zijn begrip van de vormtaal. Als kleine jongen speelde Hoffmann met oude houten drukblokken afkomstig uit zijn vaders atelier voor met de hand bedrukte en calicotstoffen, in zijn geboortestad Brtnice.³ Adolf Loos, eerst een vriend van Hoffmann, die later echter ongenadig kritiek leverde op de Secession en de Wiener Werkstätte, beschouwde het bedenken van motieven als een lage activiteit, een kunstenaar onwaardig, waarbij “ornamenten zonder verleden en zonder toekomst” werden geproduceerd. Hoffmann kende dergelijke restricties echter niet.⁴ Integendeel zelfs, rijkelijk versierd textiel vormde een vast onderdeel van de totaalsfeer van het gesamt-kunstwerk. Hoffmann was een meester in het herwerken van ornamentale vormen, en zijn ontwerpen vertrokken vaak vanuit historische ornamenten om iets nieuws te creëren. Ornamenten en motieven beschouwde hij als een “oefening in creatief denken” die hij “haast dwangmatig” uitvoerde.⁵

Peter Gorsen benadrukt “het concept van ambachtelijk ontwerp dat eigen is aan Hoffmann”, en herkent in “zijn afkeer voor voldoening die wordt opgedrongen door een monistisch ontwerpsysteem, een groeiende drijfveer voor zijn moderniteit”.⁶ In al zijn creatieve periodes bewaarde Hoffmann een historische herinnering aan het pluralisme van de vormtalen uit zijn periode aan de Ringstrasse. Hij slaagde erin om op een “weinig orthodoxe manier” zowel vertrouwde als met vergetelheid bedreigde vormtypes te gebruiken.⁷ Hij verplaatste de afgeleefde stijltaal naar een ongebruikelijke context, waardoor de herinnering aan het verleden levend bleef.⁸

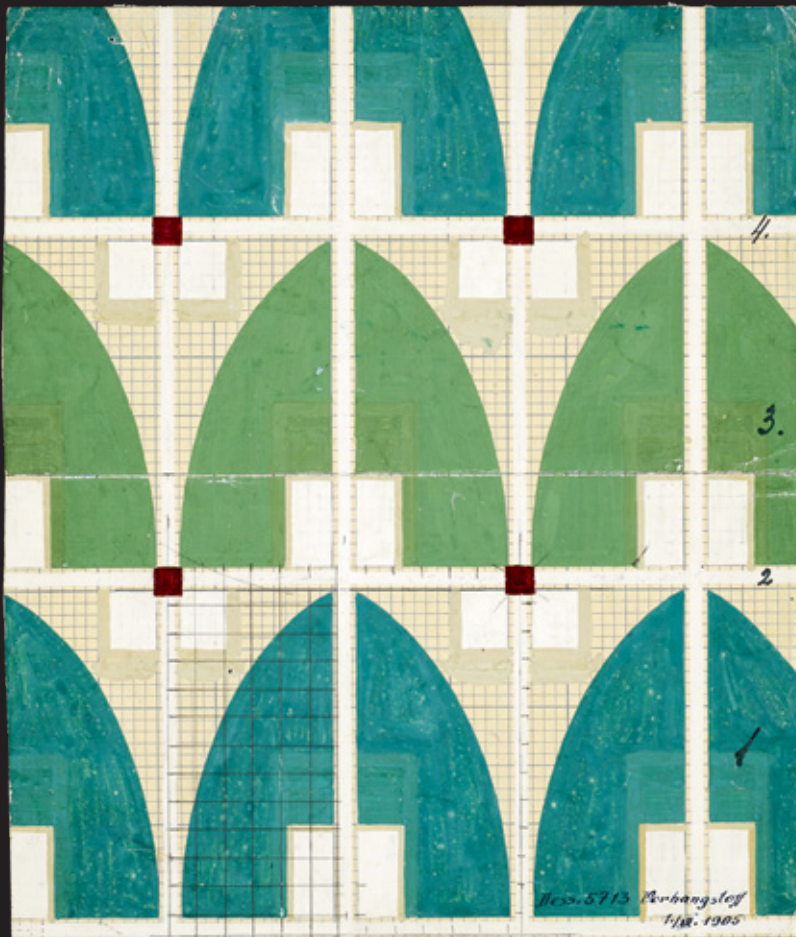
- 1 De geschiedenis van de Backhausen-weverij gaat terug tot in 1815, maar 1849 wordt vermeld als het jaar van de oprichting van ‘Johann Backhausen & Söhne’. De stichter van de firma, Johann Backhausen (Wenen, 1818–1886), opende in 1864 een verkoopkantoor in het toen pas voltooid Heinrichhof, aan de Opernring I in Wenen. In die periode was de firma Backhausen niet enkel op gebied van weeftechnologie bijzonder goed uitgerust, maar had ze ook de capaciteit, de knowhow en de ondernemingsgeest om zich daadwerkelijk met pionierswerk bezig te houden en zich toe te leggen op volledig nieuwe patronen voor textiel, eerst van de Secession en later van de Wiener Werkstätte. Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog kende de productie een terugval. Maar hun samenwerking met toonaangevende kunstenaars en architecten, met Josef Hoffmann, maar ook met Dagobert Peche, Otto Prutscher, Josef Frank of My Ullmann, liep verder in de jaren 1920 en 1930. Net voor het einde van de Tweede Wereldoorlog werd de hoofdzetel van de firma volledig verwoest. Enkel de archieven van de onderneming kwamen onbeschadigd de oorlog door. Na de oorlog kon Backhausen zich snel herpakken. In de jaren 1980 was het de firma voor textielontwerp van het Weense modernisme, dankzij opnieuw uitgebrachte weefontwerpen. Het archief weerspiegelt de bewegende geschiedenis van het bedrijf. Begin jaren 2010 kreeg Backhausen meer en meer economische problemen. Louise Kiesling nam het bedrijf over in 2014, waardoor de firma met het bijzonder originele en van topvakmanschap getuigende textielerfgoed opnieuw een toekomst kreeg. Onder Kieslings vooruitziende leiderschap werd het archief geïnventariseerd en gedigitaliseerd. Na haar vroegtijdige dood in 2022 werd de weverij in 2023 definitief gesloten. Het Backhausen-archief, dat is opgenomen op de erfgoedlijst, en de Backhausen-merknaam zijn tot op heden in handen van de familie. Zie Ursula Graf, ‘Johann Backhausen & Söhne’, in *Wagner, Hoffmann, Loos and das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten*, ed. door Eva Ottlinger (Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2018), p. 135–138.
- 2 Angela Völker, *Textiles of the Wiener Werkstätte 1910–1932* (Thames & Hudson, 1994), p. 22.
- 3 Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk* (Salzburg, 1982), p. 10.
- 4 Burkhardt Rukschcio, ‘Ornament und Mythos’, in *Ornament and Asceticism*, ed. by Alfred Pfabigan (Wien, 1985), p. 66.
- 5 Angelika Völker, ‘Josef Hoffmann’s Gesamt-kunstwerk. Ornament und Muster’, in: *Josef Hoffmann: Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen*, ed. by Peter Noever and Oswald Oberhuber (Salzburg 1987), p. 15.
- 6,7 Peter Gorsen, *Ornament und Askese* (Christian Brandstätter Verlag & Edition, Wien, 1985), p. 69–92.
- 8 In deze houding onderscheidt Christian Witt-Döring het dubbelzinnige karakter van het Weense modernisme.



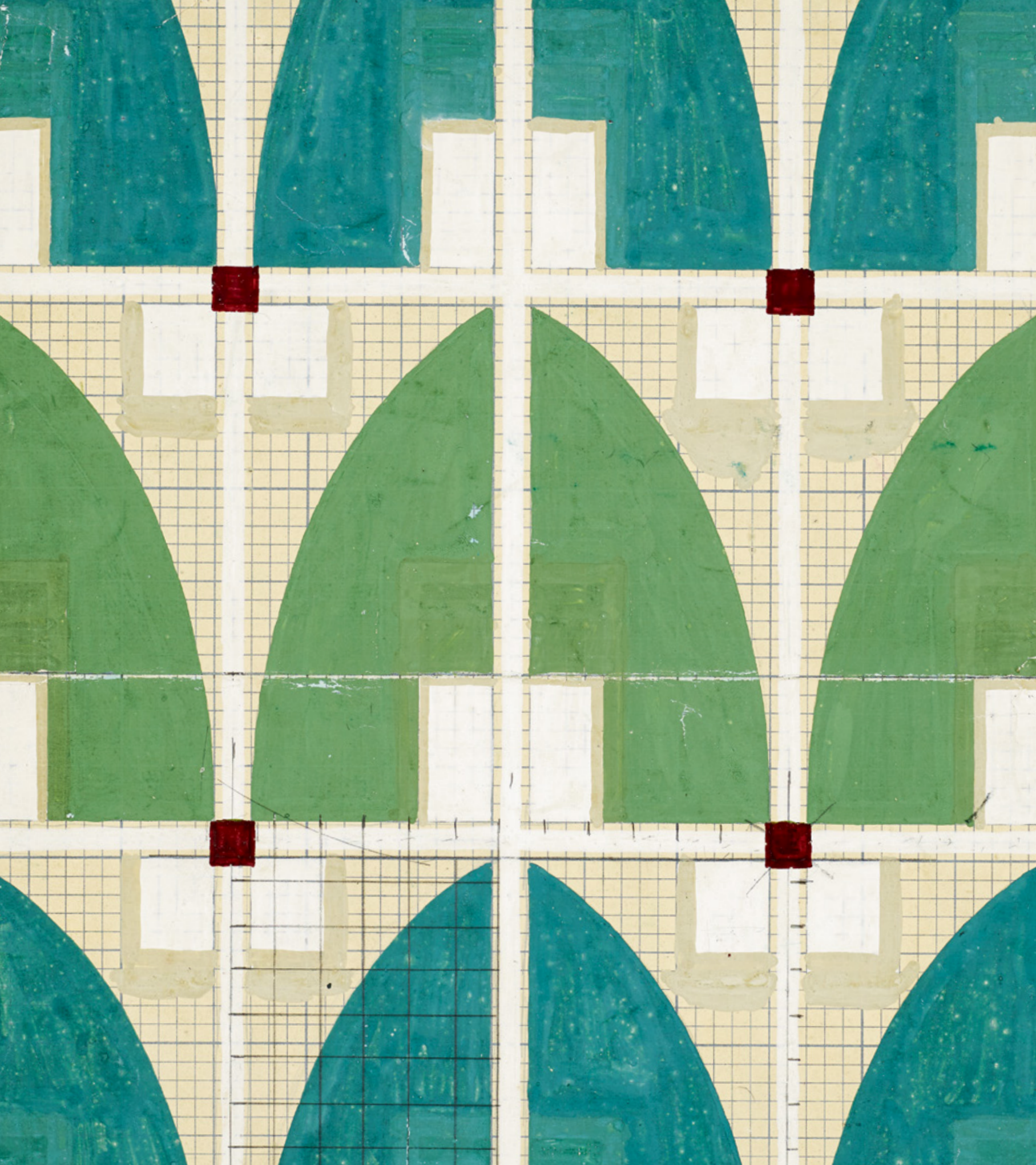




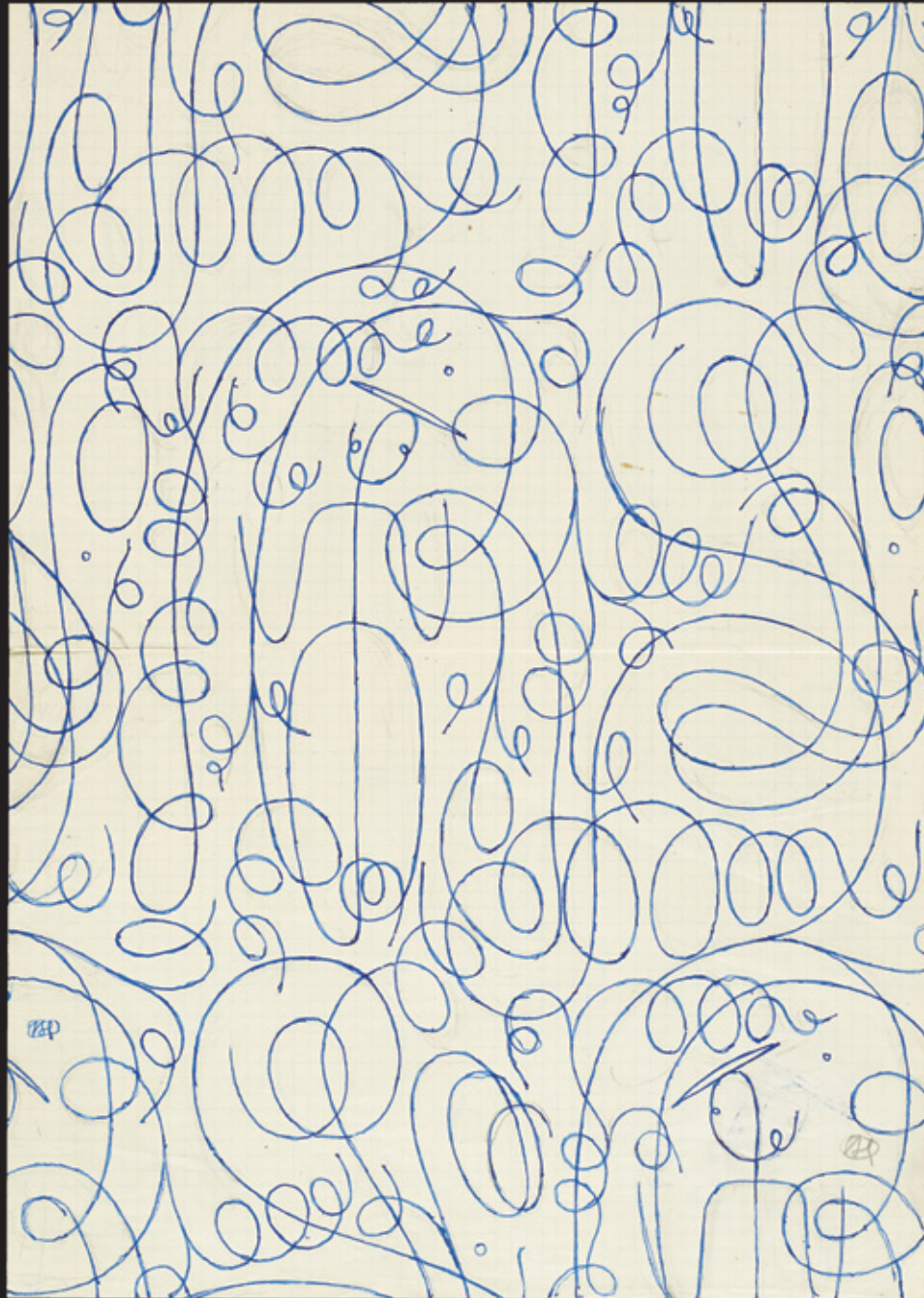


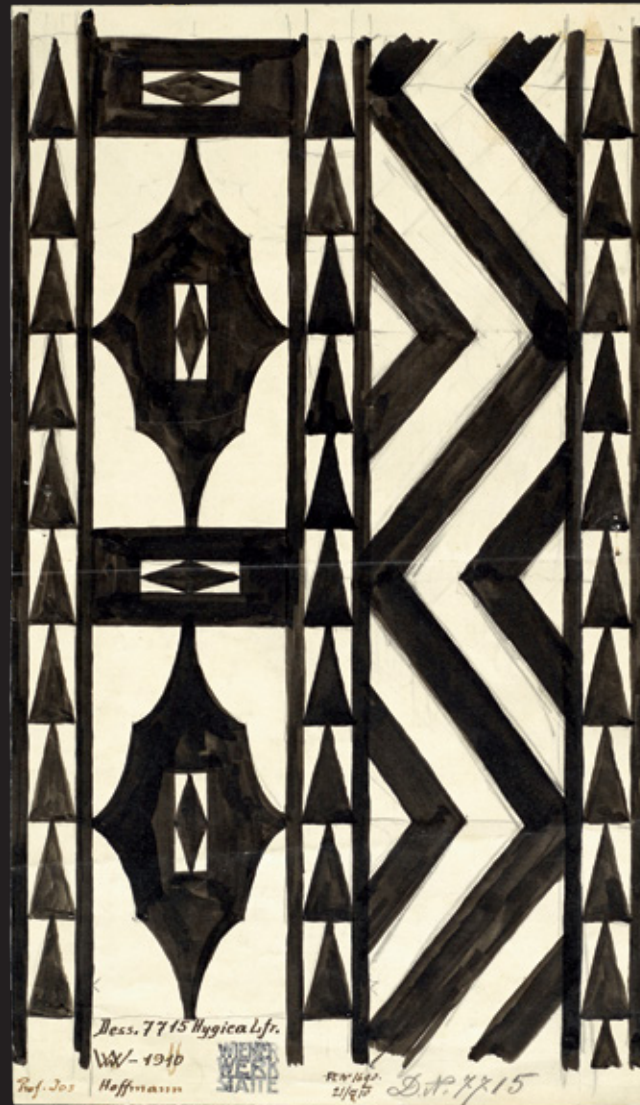


Textielontwerp voor gordijn, 1905, gouache, vierkantindeling in potlood, Backhausen-archief















Dess. 11628 Prof. Jos. Hoffmann
3 Chor Velour - 1942

COLOFON

Essays

Ursula Graf
Adrián Prieto
Christian Witt-Döring

Gesprek

Laurent Flagey
Aude Stoclet

Redactie

Adrián Prieto
Nikolaas Verstraeten

Projectcoördinatie

Stephanie Van den Bosch

Eindredactie

Jan Haeverans
Karin Theunis

Vertaling uit het Engels

Karin Theunis

Vertaling uit het Duits

Valentin Thijs

Vormgeving

Joris Kritis

Druk

die Keure, Brugge, België

Binding

Abbringh, Groningen, Nederland

Uitgever

Gautier Platteau

Dit boek verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling *Josef Hoffmann: In de ban van schoonheid* van 6 oktober 2023 tot 14 april 2024 in het Museum Kunst & Geschiedenis, Brussel. Deze presentatie is gebaseerd op de tentoonstelling *Josef Hoffmann: Progress Through Beauty* van het MAK – Museum für angewandte Kunst, Wenen, in 2021, gecureerd door Matthias Boeckl, Rainald Franz, Christian Witt-Döring.



ROYAL MUSEUMS OF ART AND HISTORY
KONINKLIJKE MUSEA VOOR KUNST EN GESCHIEDENIS
MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE

Federal Ministry of Arts, Culture, Civil Service and Sport
Federal Ministry of European and International Affairs

österreichisches kulturforum
MAK



We zijn dank verschuldigd aan de auteurs van dit boek, aan onze collega's van het Museum Kunst & Geschiedenis en aan de medewerkers van het MAK.

De volgende personen, instellingen en bedrijven willen wij in het bijzonder danken voor hun steun:

Architekturzentrum Wien, Paul Asenbaum, Stefan Asenbaum, Boris Atrux-Tallau, Backhausen-archief, bel etage Kunsthandel, Astrid Böhacker, Daria Bocharnikova, Judith Burger, Antonia Croy, Lukas De Ryck, Ambassador Ghislain en Catherine D'Hoop, Karoline Eberhardt, Antoine Flagey, Axelle Flagey, Quentin Flagey, Rainald Franz, Nathan Gatignol, Silvia Herkt, Lilli Hollein, Martina Kandler-Fritsch, Wolfgang Karolinsky, Kathrin Kneissel, Ambassador Elisabeth Kornfeind, Emil Kowalczyk, Kunsthandel Widder Vienna, Leopold Museum, J. & L. Lobmeyr Crystal, Galerie Yves Macaux, mumok, Thomas Matyk, Lucy McKenzie, Ambassador Jürgen Meindl, Eleonore Moncheur de Rieudotte, Margareta Primavesi, Otto Konstantin Primavesi, Sophie Pils & family, Ernst Ploil, Peter Prokop, Leonid Rath, Patricia Sekler, Maria Scheibelhofer, Susanne Schneeweiss, Carole Schuermans, Secession Vienna, Waltraud Strommer, Simon Thielens, Christoph Thun-Hohenstein, Universität für angewandte Kunst Vienna, Richard Venlet, Bob Verhelst, Ambassador Caroline Vermeulen, Alena Volk, Roland Widder, Elisabeth Williams, Karin Zimmer.

HANNIBAL

ISBN 978 94 6466 667 0
D/2023/11922/50
NUR 642/648

© Hannibal Books, 2023
www.hannibalbooks.be

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden veeveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.

Indien niet expliciet anders vermeld, zijn alle in dit boek geïllustreerde werken van de hand van Josef Hoffmann.

Inventarisnummers van de geïllustreerde werken

Universität für angewandte Kunst, Kunstsammlung & Archiv
19.019/13/FW (p. 46)

Backhausen-archief

BA03868 (p. 21); BA03710 (p. 22); BA06200 (p. 33); BA05642 (p. 24); BA03724 (p. 25); BA03693 (p. 26); BA03873 (p. 28); BA03352 (p. 29); BA05640 (p. 30); BA03802 (p. 31); BA05641 (p. 33); BA03702 (p. 34); BA03679 (p. 35); BA03973 (p. 36); BA03942 (p. 37); BA03859 (p. 38); BA03963 (p. 40); BA03805 (p. 139); BA03833 (p. 56, n° 26)

Museum für angewandte Kunst (MAK)

KI 11971-1 (p. 2); KI 11995-5 (p. 4); KI 11971-20 (p. 6); KI 12039-5 (p. 8); H 2087 (p. 10); WWF 101-43-1 (p. 12); H 2090-2 (p. 13); WWF 96-223-5 (p. 18); WWF 102-79-4 (p. 42); BI-11912-1925-129 (p. 48); BI-17860-1925 (p. 49); BI-97107-1914-10 (p. 50); ME 846, n° 18 (p. 51); KI 12056-22 en ME 846 (p. 52); GO 2005, n° 19 en KI 12053-24-2, n° 20 en KI 8803-1, n° 21 (p. 53); WWF 97-11-7 n° 25 en KI 8951-30, n° 28 en WWF 105-263-2, n° 29 (p. 56); WWF 105-263-2 (p. 58); KI 8951-30 (p. 59); H 2870 (p. 62); KI 8951-5 (p. 63); KI 13740-5 (p. 64); WWF 104-183-3 (p. 67); WWF 104-183-2 (p. 68); 103-175-3 (p. 69); WWF 103-175-1 (p. 70); WWF 103-182-4 (p. 71); WWF 105-241-2 (p. 72); WWF 105-241-3 (p. 73); WWF 101-57-3 (p. 74); WWF 105-270-4 (p. 75); WWF 105-256-4 (p. 76); WWF 137-4-2 (p. 81); BI-97107-1914-3 (p. 82-83); BI-97107-1914-4-2 (p. 86-87); BI-97107-1914-15 (p. 88-89); BI-97107-1914-12 (p. 89); MAL 226-6 (p. 90); BI-97107-1914-20 (p. 92); BI-97107-1914-30 (p. 94); BI-97107-1914-28 (p. 94-95); WWF 95-145-1 (p. 96); WWE 14-1 (p. 96-97); BI-97107-1914-22 (p. 98); WWF 98-62-1 (p. 101); KI 7401-4 (p. 108); H 2062 (p. 109); H 2802 (p. 110); H 2304 (p. 111); KI 12086-9 (p. 112); WWF 93-48-5 (p. 113); WWF 93-1-4 (p. 115); GO 2005 (p. 117); KI 13746-23 (p. 118); WWF 97-26-5 (p. 119); WWF 93-28-3 (p. 120); KI 12172-4 (p. 121); WWF 102-88-1 (p. 122-123); WWF 102-100-2 (p. 124); WWF 97-8-8 (p. 125); WWF 99-9-5 (p. 126); WWF 99-6-2 (p. 127); WWF 102-106-1 (p. 129); WWF 104-215-1 (p. 130); WWF 105-264-1 (p. 133); H 2990 (p. 135); WWF 104-212-1 (p. 136); WWF 104-207-1 (p. 138); WWF 102-113-2 (p. 140-141); KI 12053-24-2 (p. 142); KI 12163-9 (p. 146); WWE 14-1 (p. 147); WI 1123 (p. 148); WWF 98-77-3 (p. 149); WWF 115-3-7 (p. 151); WWF 187-134 (p. 152); WWF 96-190-2 (p. 153); ME 867 (p. 154); WWF 96-193-9 (p. 156); KE-7347 (p. 157); KI 11995-3 (p. 158); GL 3784 (p. 160); KI 12041-10 (p. 163); KI 10147-150 (p. 169); KI 10147-154 (p. 170-171); LI 10889 (p. 173); KI 8803-1 (p. 177); H3815 H2058-61 (p. 182-183); KI 9197-2-1 (p. 186); H 1701 (p. 187); H 1701 (p. 188); H 3564 (p. 189); H 3564 (p. 190); H 2722 (p. 196); H 2010 (p. 198); KI 14831 (p. 199).

Fotocredits

© Gerald Zugmann/MAK: p. 16-17
© MAK/Georg Mayer:
p. 10, 13, 62, 90, 109, 111, 114, 135, 167, 182-183, 196
© MAK/Nathan Murrell:
p. 187, 188, 189, 190, 198
© Michael Huey: p. 11, 197
© Luk Vander Plaetse: p. 131
© Julius Scherb: p. 186
© Fritz Simak/MAK: p. 110
© MAK/Katrin Wisskirchen: p. 117, 148, 154, 157
© Yoichi R. Okamoto: n° 36 (p. 64)
© MAK/Tamara Pichler: p. 52
© MAK/Kristina Wissik: p. 160

Coverbeeld

Cut-out van een schaalteje, ca. 1928, glanspapier op papier,
© MAK, KI 11971-19

Backcoverbeeld

Glasraam voor een deur in de vestibule van het jachthuis
Hochreith bij Hohenberg, Neder-Oostenrijk, voor Karl Witt-
genstein, 1906, © MAK, WWF 103-135-4