

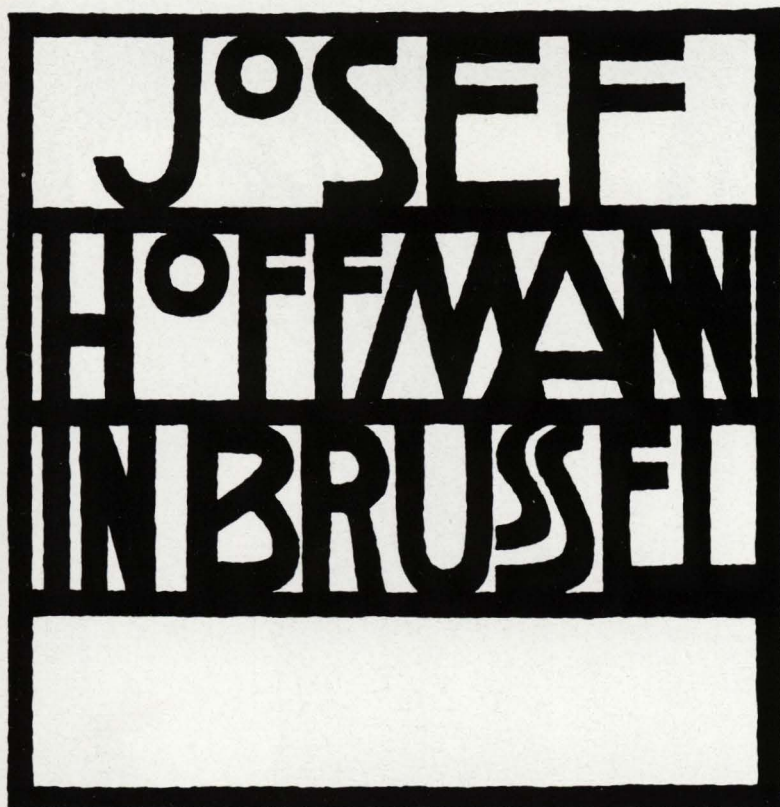
**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
87-88
IN VLAANDEREN

Informatie over kunst en musea
en openbaar "verzamelings"
aangehouden door "Openbaar" Kunstbezit in
Vlaanderen v.z.w. in samenwerking met de B.R.T.



Het Stoclethuis

Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
vijfentwintigste jaargang
augustus / september / oktober 1987
nr. 3
driemaandelijkse periodiek
voor inwijding in de beeldende kunsten
door reproducties, teksten en
radiuitzendingen onder auspiciën van de
Vlaamse provincies en i.s.m. de BRT



Het Stoclethuis op de Tervurenlaan te Brussel staat sedert jaren in de internationale kunsthistorische belangstelling. Het lag in de lijn der verwachtingen dat het meesterwerk van de Weense architect Josef Hoffmann centraal zou staan in de voorbereiding en de uitvoering van Europalia 87 Österreich. De eerste besprekingen tussen de Oostenrijkse en de Belgische verantwoordelijken hebben daar plaatsgevonden, onder de beroemde fries van Gustav Klimt, die de eetzaal siert. Een detail van deze fries, "De verwachting", wordt afgebeeld op de Europalia-postzegel, die in april van dit jaar is uitgegeven. De oorspronkelijke tekening voor deze ceramische fries wordt bewaard in een openbare zaal van het Museum für Angewandte Kunst te Wenen. Het Stoclethuis is nog steeds eigendom van de familie van de oorspronkelijke eigenaar, Adolphe Stoclet.

Adolphe Stoclet is de kunstminnende zoon van een schatrijke bankier. Zeer jong, en tegen de zin van zijn vader, wijkt hij uit naar het mekka van het modernisme: Wenen. Daar raakt hij spoedig bevriend met de vele kunstenaars en meer bepaald met Josef Hoffmann, de onbetwiste leider van de Wiener Werkstätte.

De vroegtijdige dood van zijn vader plaatst Adolphe Stoclet aan het hoofd van een geërfd fortuin en, naar verluidt, blijft hij zijn belofte aan zijn vriend Hoffmann trouw en laat hij hem de vrije teugel om zijn huis in Brussel te bouwen en zijn binneninrichting te ontwerpen met de medewerking van de beschikbare kunstenaars. Tussen 1905 en 1911 wordt het huis opgetrokken en voltooid. Terwijl men het nu meestal als een paleis bestempelt, werd het toendertijd door de wijkbewoners honend begroet en werden er zelfs petitie's rondgedeeld om het af te breken. Eduard F. Sekler, die een monumentale monografie aan Josef Hoffmann heeft gewijd (Wenen, 1982) aarzelt niet het Stoclethuis als Hoffmanns meesterwerk te beschouwen. Het staat daar nog altijd fier in de uitgedijde hoofdstad.

De laatste drie jaren heeft een tentoonstelling over het Wenen van omstreeks de eeuwwisseling gereisd van Venetië naar New York via Wenen en Parijs. De tentoonstellingen behandelden hetzelfde thema, maar waren steeds anders opgebouwd en verbeterden in feite geleidelijk, om tenslotte in New York onder de eenvoudige titel "Vienna 1900" de beste uitvoering te bereiken. De expositie van Parijs en New York toonden een uitstekend schaalmodel van het Stoclethuis, uitgevoerd door de Weense academie. In de New Yorkse catalogus komen voor het eerst nieuwe foto's van de binnenhuisinrichting voor.

Het Stoclethuis is geen "openbaar kunstbezit" en zal tijdens Europalia 87 Österreich niet zozeer in de schijnwerper komen te staan als de kunstminnende gemeente het zou hebben gewenst. De Algemene Spaar- en Lijfrentekas heeft evenwel een voorname bijdrage geleverd om de Wiener Werkstätte tot hun recht te laten komen in het Europalia-festival. Daarbij dient opgemerkt dat Stocletmeubels nog steeds worden geproduceerd in Oostenrijk en dat in Wenen, bij Bachhausen, nog textielontwerpen van Hoffmann worden geweven, naar de oorspronkelijke tekeningen die de firma in bezit heeft. Verder kan men zich te New York, in het Museum of Modern Art – MoMa voor de ingewijden – kopieën van voorwerpen van Hoffmann aanschaffen tegen prijzen die de verwarring tussen oorspronkelijke objecten en namaak toestaan. Tenslotte bestaat er in Brussel een kunsthandel, Galuchat, die zich sedert jaren gespecialiseerd heeft in ontwerpen van meubels en objecten van Josef Hoffmann. Deze galerie heeft niet minder dan veertig stukken in bruikleen afgestaan voor de talrijke tentoonstellingen en op de laatste antiekbeurs van Brussel toonde zij een volledig Hoffmann-salon. Men kan dus verwachten dat de Wiener Werkstätte goed zullen vertegenwoordigd zijn op de tentoonstelling in de Brusselse zetel van de A.S.L.K.

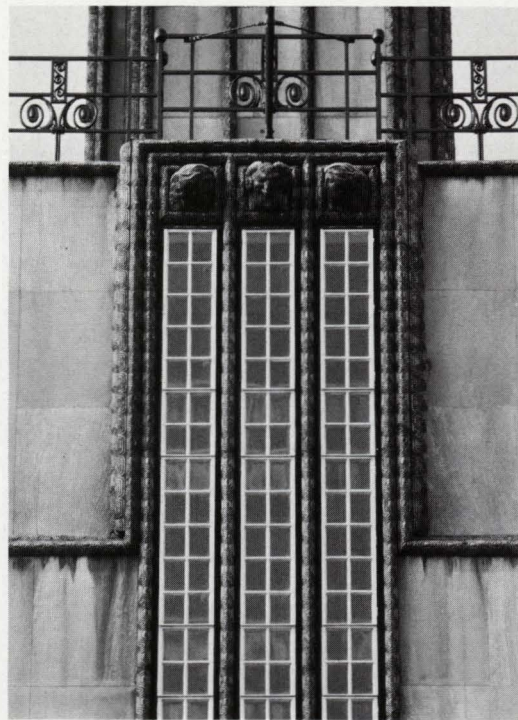
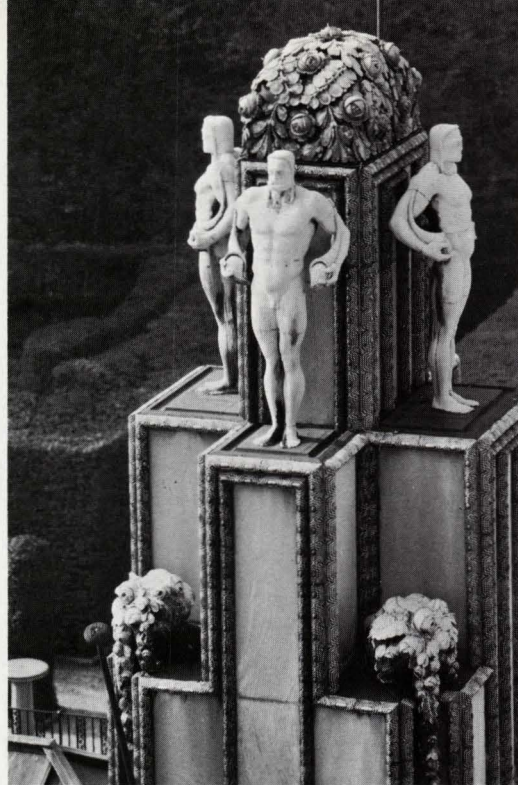
Herman Liebaers

Josef Hoffmann (1870-1956)
Het Stoclethuis, algemeen gezicht
op de traptoren
Tervurenlaan nr. 279-281, Brussel

Een totaal kunstwerk, zoals het Stoclethuis, kan enkel tot stand komen wanneer een groep kunstenaars en ambachtsslui optimaal samenwerken. De Wiener Werkstätte stelt zich immers tot doel strikt originele en telkens nieuwe en onuitgegeven ideeën te creëren zowel op het vlak van de woningbouw, het woondesign, en alles wat betrekking heeft op het domein van de toegepaste kunsten. In het Stoclethuis is daar een antwoord op gegeven. Alle elementen, tot en met de kleinste details, worden nieuw ontworpen en herdacht in een volledig samengaan van architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst en alle andere vormen van toegepaste kunsten.

Franz Metzner (1870-1919)
Bas-reliëf in de voorgevel van het
Stoclethuis

Onderaan de traptoren is een figuratief bas-reliëf van beeldhouwer Franz Metzner ingewerkt. Twee gestileerde draagsters in offerhouding tonen een bloemenkorf. Is er een verband tussen deze bloemenkorf, de twee vrouwenfiguren en de bloemenkroon aan de top van dezelfde traptoren, omringd door de vier monumentale mannenfiguren die eveneens van Franz Metzner zijn? Voor Metzner lag de toekomst van de beeldhouwkunst in haar eenheid met de architectuur. De beeldhouwkunst groeit a.h.w. in de bodem van de architectuur. Architectuur betekent: zuivere vormen, harmonie van lijnen, materialenrijkdom. Beeldhouwkunst is het symbool van het leven en van de natuur.



Aan de Brusselse Tervurenlaan staat een "huis" dat ontzag afdwingt telkens men er langs gaat. Het lijkt wel tijdeloos en voor de eeuwigheid gebouwd. Elk overtuigd architect wordt erdoor ontroerd en de weinigen die het bezochten, kunnen zoals Simeon in de tempel besluiten: "uw dienaar laat gij, Heer, nu naar uw woord in vrede gaan: mijn ogen hebben thans uw Heil aanschouwd".

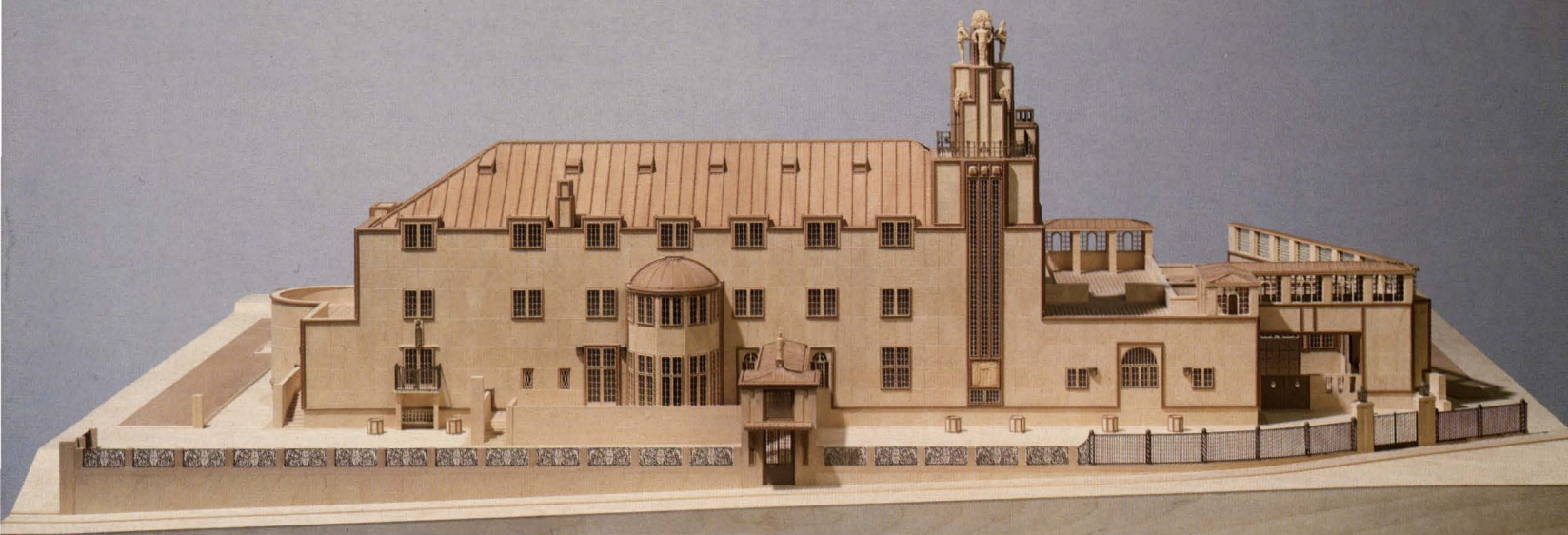
Het Stoclethuis wordt in 1905 ontworpen door de jonge Oostenrijkse architect Josef Hoffmann (1870-1956) in opdracht van ingenieur Adolphe Stoclet (1871-1949), directeur van de Generale Maatschappij van België. Op het einde van datzelfde jaar wordt de triomfboog van het Jubelpark, die de Tervurenlaan feestelijk inleidt, door Koning Leopold II ingehuldigd als vereeuwiging van het 75 jaar jonge België. Beide gebouwen vormen elkaars tegenpool. Het laatste, opgericht naar het ontwerp van de Parijse architect Charles Girault (1851-1932), is een omslachtige evocatie van de traditionele stijlen in de ban van het verleden. Het eerste is een toonbeeld van eenvoud en geometrische abstractie, open naar de toekomst.



Josef Hoffmann (1870-1956)
Het Stoclethuis, een detail van het
smeedijzeren hek

Tegenover de strakke gevelindeling vormt het straathek een contrast. De regelmatig verdeelde pilasters worden ingevuld met smeedijzeren hekken die, wat de totaalcompositie betreft, symmetrisch zijn opgevat. Het lijnenspel zelf bestaat uit ingewikkelde spiraalvormen. Het is alsof hier aan de buitenzijde van het gebouw reeds de vormenrijkdom en het lijnenspel van het interieur wordt voorspeld.

Op 2 april 1906 zendt Adolphe Stoclet een bouwaanvraag, aangevuld met "plannen voor een woning en dienstgebouwen", naar het gemeentebestuur van Sint-Pieters-Woluwe. Op 15 mei stuurt aannemer "Ed. François & Fils" nog bijkomende plannen van de eerste en de tweede verdieping en verschillende doorsneden van het gebouw naar de gemeente op. Op 29 juli 1906 wordt de bouwtoelating afgeleverd. Uit werffoto's blijkt dat in de winter van 1906 de ruwbouw ongeveer op de hoogte van de benedenverdieping staat. In 1908 is het gebouw nagenoeg afgewerkt, zonder de buitenbekleding met marmerplaten. In juni 1909 zijn deze platen nog steeds niet aangebracht. Aan de inrichting van het interieur werkt men tot in 1911. De totale bouwperiode omvat ruim 6 jaar. Reeds drie jaar na de afwerking verschijnt in het Duitse architectuurtijdschrift "Moderne Bauformen" een artikel van A.S. Levetus waarbij niet minder dan 48 foto's en tekeningen de pracht van deze architectuur illustreren. "Dat het Stocletpaleis in Brussel een baken is in de geschiedenis van de moderne architectuur, staat buiten alle twijfel", schrijft Levetus reeds in 1914! In hetzelfde artikel wordt de inplanting van het Stoclethuis als volgt besproken: "De directe omgeving van het Stoclethuis ontbeert elke vorm van harmonie. Aan de Tervurenlaan, waar het Stoclethuis werd gebouwd, zijn de andere huizen zo snel opgericht dat ze geen enkele architectonische schoonheid bezitten. Ze zijn zelfs in oppositie met het schilderachtige van de open natuurruimte en de boomgroepen in de omgeving. Tussen deze huizen licht het Stoclethuis op als een kostbaar juweel van uitzonderlijke pracht omringd door minderwaardige stenen". Een gebouw zoals het Stoclethuis moet zich, zoals Levetus terecht zegt, kunnen afzetten tegenover een neutralere context, zowel wat de schaal en de moderniteit van de vormgeving betreft. Immers, een onbelangrijke en eerder neutrale architectuur in de directe nabijheid, kan slechts de genialiteit van het Stoclethuis beklemtonen. Dit was het geval met de bestaande 19e-eeuwse omgeving. Niettegenstaande het Stoclethuis sedert 30 maart 1976 een bij Koninklijk Besluit beschermd monument is, kwam dat inzicht spijtig genoeg niet aan bod in het debat over de nieuwbouw die momenteel wordt opgetrokken naast het Stoclethuis. Zoals een kathedraal nood heeft aan een kleinschalige bebouwing in haar onmiddellijke omgeving, zo moet het ook met het Stoclethuis zijn. Die fijngevoeligheid brengen de gemeentelijke stedenbouwkundige diensten vandaag nog niet op. Op dat vlak kwam er ook geen ruggesteun van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen.



Josef Hoffmann (1870–1956)
De voorgevel van het Stoclethuis op maquette
Schaal: 1/50

Deze maquette die te bewonderen was op de laatste edities van de tentoonstelling "Wenen 1900" werd gemaakt door de Hochschule für angewandte Kunst in Wenen, Institut für Modellbau.

Josef Hoffmann (1870–1956)
Het Stoclethuis, voorgevel en afsluitingsmuur

Het eenvoudige volumespel van de gevels wordt benadrukt door de vergulde hoekprofielen die zowat alle randen van de gevelvlakken afboorden en dus ook de witte vlakken van het marmer bijkomend benadrukken. Ook de vlakverdeling van het torenelement wordt op gelijkaardige manier "ingelijst", de randprofielen worden er ontdebeld. De bloemenkransen, de bloemenkroon en de vier monumentale figuren maken van dit torenelement een blikvanger.



Vroeger, meer nog dan vandaag, viel het Stoclethuis op door zijn scherp afgelijnde *witte* gevelvlakken. Horizontalen en verticalen zijn perfect tegenover elkaar afgewogen in een afwisselend spel van kubusvormige volumes die niet strikt symmetrisch zijn opgebouwd. Het torenelement groeit a.h.w. telescopisch uit het bouwvolume omhoog en wordt bekroond met een bloemenkoepel en vier koperen monumentale figuren van de Oostenrijkse beeldhouwer Franz Metzner.

Het ganse bouwwerk is a-tektonisch opgebouwd, d.w.z. dat de uitwendige vormen en volumes de constructie en de structuur van het gebouw bewust niet bevestigen. In tegenstelling tot de erg massieve indruk die sommige 19e-eeuwse gebouwen maken (o.m. de triomfboog van het Jubelpark), schijnt het Stoclethuis door zijn vormgeving bijna gewichtsloos. De architect heeft dit effect bereikt door de buitenvolumes op te delen in zelfstandige oppervlakken. Zij lijken als witte velums (zeildoeken) gespannen tussen de omkaderingen die alle randen van de volumes afboorden. Zo worden ook de ramen niet (diep) ingesneden in de gevels, zoals dat voorkomt in de traditionele architectuur, maar ze zijn plat verwerkt op de gevelvlakken. Het voegwerk van de grote gevelbekledingsplaten in witte Noorse Turilimarmor is bijna onzichtbaar, waardoor het effect van de neutrale vlakopbouw wordt versterkt. Het zuivere (witte) vlak doet hiermee in de architectuur zijn intrede als bouwelement. Het volume heeft geen massa meer.

''Het zuivere vierkant en het gebruik van wit en zwart als overheersende tinten interesseerden mij speciaal omdat deze duidelijke elementen in vroegere tijden niet voorkomen'', schrijft Josef Hoffmann aan de bekende architectuurcriticus Stephan Tschudi Madsen.

Ook Eduard F. Sekler, de befaamde Hoffmannkenner, spreekt over dit zwart-witcontrast in het Stoclethuis: op de eerste maquettes waren de hoekprofielen aangegeven in zwarte lijnen, gedacht in donker graniet, terwijl voor de bekleding van al de buitenwanden het gebruik van *platen in wit glas* ernstig werd overwogen! (Sommige buitenoverdekkingen – de luifels van de toegangsportiek en het terras in de achtergevel – zijn met glazen plafonds afgewerkt). Het zwart-witcontrast zou dan *volledig* tot uitdrukking zijn gebracht.

De hoekprofielingen waartussen de vlakken zijn gevat en de raamkaders worden uiteindelijk uitgevoerd in zwart geoxydeerde koperstaven, versierd met in het koperwerk gedreven en vergulde ornamenten.

Het a-tektonische in dit gebouw komt ook zeer goed tot uitdrukking in het centraal gedeelte van de achtergevel, waar boven het overdekt terras een gebogen vlak (wand) de overgang vormt tussen de twee symmetrische vooruitspringende bouwvolumes. Ook in de toegangsportiek aan de voorgevel zijn de regelmatig ingeplante vierkante kolommen afgedekt met een bedaking die visueel vrijwel geen dikte (en dus ook geen gewicht) schijnt te hebben. Hoffmann maakt zo de weg vrij naar een actief dematerialiseringsproces. Dit wil zeggen dat de eigenheid van de wanden, die in de constructie een dragende of steunende functie vervullen, door de bekleding (o.a. marmerplaten) wordt weggewerkt. Op die manier gaat de bekleding een eigen leven leiden, los van enige constructieve gebondenheid. Hierin zien we reeds een ontwikkeling naar abstractie, die jaren later tot uitdrukking komt in bijvoorbeeld de theorie en de bouwkunst van Le Corbusier: het volume wordt omhuld door het oppervlak; dat oppervlak wordt op zichzelf geometrisch geordend.

Voor de Belgische architectuur van omstreeks de eeuwwisseling is Hoffmanns principe totaal nieuw en onbekend, zeker voor de massief aandoende eclectische architectuur en de eerder lineair opgebouwde art nouveau. De stap die Hoffmann in Brussel zet met de bouw van het Stoclethuis betekent een reuzenpas voor de Belgische architecten. Dit blijkt duidelijk uit het relaas van een bezoek aan het Stoclethuis dat voor enkele Belgische architecten wordt georganiseerd op 22 september 1912, één jaar na de definitieve voltooiing van het gebouw: ''Nooit zijn we op één dag zo ver meegesleept, nooit kregen we zo'n bolwassing, nooit werd een pruimelaar zo door elkaar geschud als wij op die dag (...). Sommigen zegden ja, enkele anderen neen, de meesten onder ons hebben, na de schok van het eerste ogenblik wel heel goed gekeken. Hun ontroering werd vertaald in halfuitgestoten zinnen, gemompel, waarop ik er enkelen betrapte (...). Het heeft je geschokt en erg zelfs, je had het wel eens nodig! Ja en wat voor een schok. De meesten kwamen 's avonds thuis met een houten kop, verbluft en uitgeput door dit bezoek''. Het is opmerkelijk hoe er in dat verslag, dat nadien wordt gepubliceerd in het tijdschrift ''Tekhné'' (Revue Belge de l'Architecture et des Arts qui s'y rapportent) nr. 79, 28 september 1912, nagenoeg geen enkele zinnige commentaar wordt gegeven op het Stoclethuis. De bezoekers uiten enkel, bijna emotioneel, hun verbluffing.

Het is duidelijk dat de verhouding bouwheer-architect voor dit gebouw optimaal moet zijn geweest. Dat wordt uitgedrukt in de rust die het bouwwerk uitstraalt; geen enkele toegeving noch van de ene, noch van de andere partij is zichtbaar. De opdrachtgever heeft alles ter beschikking gesteld om Josef Hoffmann en de kunstenaars van de Wiener Werkstätte toe te laten hun collectief "onderzoek" in architectuur om te zetten. Zij worden gestimuleerd in hun voortdurend streven naar het andere en het nieuwe. Hun gezamenlijk antwoord is een boodschap, een boodschap naar Stoclet toe en tegelijk naar de architectuurwereld, een boodschap waarin deze familie woonde en er vandaag nog leeft.

Het voornaamste bouwvolume van het Stoclethuis (een balkvorm met een schilddak) vormt samen met de traptoren het woongedeelte. De dienruimten, de keuken en de voorraadruimten hebben een lager bouwvolume en vormen het rechtergedeelte van het gebouw waarvan de hele voorgevel zich over een lengte van meer dan 60 m uitstrekt. Ruime dakterrassen bekronen dit dienstgedeelte, zij maken planmatig bekeken deel uit van de gehele tuinaanleg.



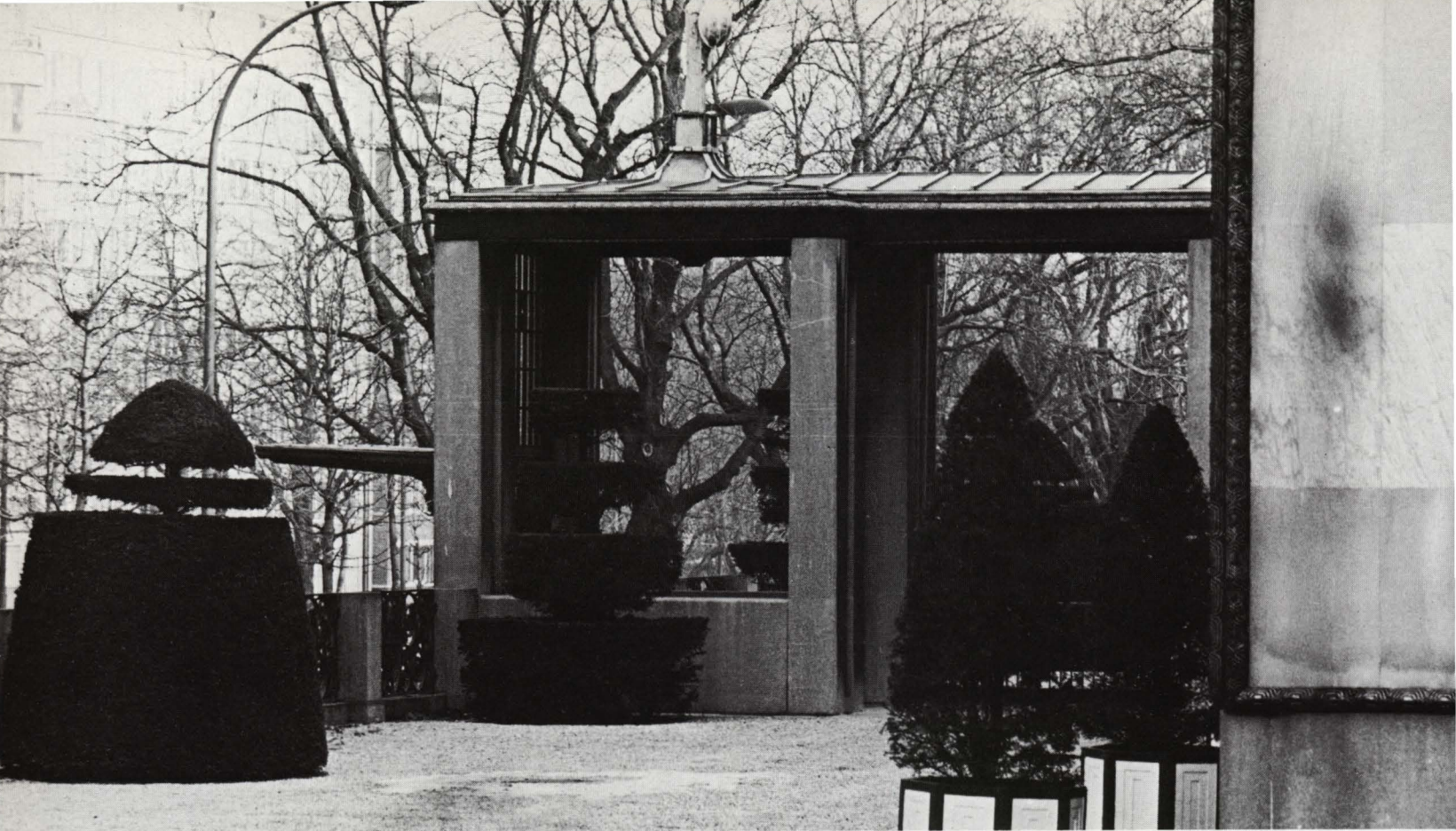
Michael Powolny (1871-1954)
Bronzen beeld op de toegangsportiek
van het Stoclethuis

Het bronzen beeld van Pallas Athene bekroont de ingangsportiek. Ze is getooid als godin van het wijze kriegsbeleid, gewapend met helm, schild en speer, gestileerd uitgebeeld door de Oostenrijkse beeldhouwer Michael Powolny. De Griekse oudheid is één van de thema's die de kunstenaars van de Wiener Werkstätte beïnvloedden. Terecht waakt Athene hier als beschermster van de Kunsten bij de ingang van dit huis.



Josef Hoffmann (1870-1956)
Het Stoclethuis, een detail van de
voorgevel

Architectuur noemt men abstract als de vormen geen betekenisdragers zijn. Het Stoclethuis is op deze manier opgebouwd; toch wordt dit principe niet doorgetrokken in alle onderdelen. Figuratieve taferelen of beelden vervolledigen het abstracte spel van eenvoudige vormen, vlakken en volumes.



Josef Hoffmann (1870 - 1956)
Het Stoclethuis, gezicht op de
inkomhal



Josef Hoffmann (1870–1956)
Het Stoclethuis, de toegangsportiek
en de voortuin

De natuur kan grillig zijn zoals de takken van de bomen aan de Tervurenlaan. De natuur kan geordend worden zoals de geometrische volumes van de coniferen in de voortuin van het Stoclethuis. Echte architectuur, zoals in dit huis, beheerst ook de natuur.

In het woongedeelte vormt de hoge woonhal die zich over twee verdiepingen uitstrekt, de schakel tussen het representatieve deel van het huis en het meer intieme deel. De trap vertrekt er discreet naar de verdieping. De woonhal omvat op de begane grond een centrale zithoek, een rustruimte, die over een dubbele hoogte is gebouwd, omringd langs drie zijden door een rondgang, de bewegingsruimte. Op de verdieping ontwikkelt zich een volledige rondgang. De bewegingsruimte en de rustruimte worden zo van elkaar onderscheiden. De kern van de woning is opmerkelijk streng gemoduleerd, d.w.z. uitgebouwd volgens een strikte maateenheid. Een groot aantal kolommen en muurpilasters, gebouwd op een vierkantig rasterpatroon van 2×2 m, geven die structuur aan. Met deze rasterstructuur (zie schema) voor ogen wordt ook de buitengaanderij verstaanbaar. Vanaf de Tervurenlaan is het raster reeds aangegeven in de portiek en in de gaanderij die de portiek met de voordeur van het Stoclethuis verbindt. In de woonhal wordt het zuilenpatroon van de gaanderij verdergezet. Op die manier kan men de openheid van de gaanderij verklaren t.o.v. het "gesloten" volume van het gebouw zelf. De twee elementen van het totaalconcept kan men als volgt omschrijven: buitenwanden die als vliezen zijn opgespannen en een portiekstructuur op een rasterpatroon, die buiten is aangezet en verder in de kern van het gebouw en ook in de tuin wordt doorgetrokken. Vrijwel geen van de binnenwanden geeft de indruk een muur te zijn door de manier waarop ze zijn behandeld: geïntegreerd decoratief frieswerk, abstract geometrische motieven, of eenvoudigweg witte vlakken. Zo zijn in de woonhal de pijlers bekleed met geaderde *geelachtige* Paonazzomarmers, terwijl de muurvlakken met geaderde *witte* marmers zijn bekleed. De rijke materiaalkeuze speelt hier op kleurschakering. De plafonds zijn effen, vlak en wit; er is geen enkele aanduiding van enige constructieve structuur, noch wordt er materiaal aangeduid: wit is abstract. De witte plafonds boven de rondgang in de woonhal lopen door in de witte borstwering van de rondgang op de verdieping. Alleen de geelachtige pijlers doorsnijden die borstwering op heel regelmatige afstanden. In elk *wit* vak is centraal een klein *wit* vierkantje in reliëf aangebracht: de schaduwlijnen van dit vierkantje vormen de enige decoratieve noot in dit "ééntonig" vlak. De eentonigheid wordt op die manier doorbroken. Overal worden de overgangen tussen het marmer en het (abstracte) wit aangegeven door fijne goudkleurige lijstjes. Hiermee wordt er een vormovereenkomst tot stand gebracht met de hoekprofileringen van de buitengevels. De kolommen en pilasters van de rasterstructuur schijnen de plafonds te doorboren: lateien (draagbalken) zijn onzichtbaar verwerkt in de ruimte. In plaats van de rijkelijk versierde plafonds die men in de meeste historische gebouwen vindt, zijn ze hier abstracte witte vlakken. De muren daarentegen en vooral de vloeren, dragen een rijke versiering op basis van geometrische figuren. Het zijn echte meesterwerken van abstract-geometrische kunst.





Josef Hoffmann (1870–1956)
 Het Stoclethuis, gezicht op de
 eetkamer

Josef Hoffmann (1870–1956)
Het Stoclethuis, de woonhal,
doorgangruimte naar de werkamer
van de heer Stoclet

Uit: Moderne Bauformen, 1914

In de ruimte-ontwikkeling wordt het rasterpatroon dat de kern van de woning bepaalt, vertolkt door pijlerrijen die streng geordend worden opgesteld. Zij structureren de ruimte, geven looprichtingen aan en vormen de hoofdverbindingen tussen de verschillende kamers. Naast deze bewegingszone zijn er ook rustige plekken met zithoeken. Hoffmann streeft hier naar een optimale verhouding tussen de bewegingsruimte en de rustruimte.

Josef Hoffmann (1870-1956)
Het Stoclethuis, gezicht op de woonhal
Uit: Moderne Bauformen, 1914

Het rasterpatroon waarrond de kern van de woning is gebouwd, wordt verduidelijkt door de pijlers en muurpilasters in de woonhal.

Op de verdieping worden deze pijlers a.h.w. ingeklemd tussen de witte borstwering van de gaanderij. Door deze structuur zijn de zithoeken duidelijk te onderscheiden van de loopruimten en de wandelgangen.



De woonhal, de merkwaardigste ruimte in het huis, is op een dominante langsas gebouwd. Aan de zijde van de voorgevel eindigt deze as in een absisvormige uitstulping – een kleine zithoek – met als centraal element een bron met een albastfiguur van Georges Minne. Aan de terraszijde wordt deze langsas benadrukt door een "dorische" waterzuil, opgericht midden in een waterbekken. De as wordt ook verder doorgetrokken in de tuinaanleg. Het terras zelf is zowat even groot als de woonhal. De eetkamer en de werkruimte van de heer Stoclet sluiten het overdekte gedeelte van het terras af en vormen in de achtergevel symmetrische partijen, respectievelijk rechts en links van de woonhal.

De dwarsas van de woonhal verdeelt de ruimte verder: langs de ene kant vindt men de trap die toegang verleent tot de galerij rondom de woonhal en een klein salon, langs de andere kant de muziekzaal. Ook hier is het rasterpatroon in de opbouw duidelijk aanwezig als structurerend en tegelijk zeer opvallend element. Het aspect van een in de ruimte vrijstaande open colonnade wordt ook hier ingewerkt. De eetkamer en de muziekzaal zijn als twee afgescheiden ruimten opgebouwd. Zij hebben ieder afzonderlijk hun eigen autonomie. Behalve aan weerszijden van de toegangsdeuren is de rasterstructuur in de eetkamer afwezig. Het is een "massieve" ruimte. De muren zijn met hetzelfde Paonazzomarmar bekleed als de pijlers uit de woonhal. De marmerplaatjes zijn zorgvuldig, zoals een boek, opengeplooid, zodat de marmertekening continu doorloopt. De natuurlijke marmeraders zijn even belangrijk als de andere elementen van de architectuurtekeningen. De lange wandkasten zijn gemaakt van zwarte gaderde Portovenere-marmer, de

deuren van deze kasten zijn van donker Makassarhout, afgeboord met koperen hoekprofielen. De lange imposante eettafel in het midden van de ruimte wordt omringd door 22 stoelen, bekleed met zwart leder, afgeboord met koperen spijkers. Het plafond is wit en wordt op regelmatige afstanden versierd door lichtkronen, hij is ook hier afgeboord door een goudkleurig lijstje. De vloer is een uniek voorbeeld van inlegwerk: kleine witte en marmeren vierkantjes zijn als in een dambord verwerkt. Het is opmerkelijk hoe in deze ruimte – ook in alle andere trouwens – met zeer verscheiden elementen, materiaal tinten, figuratieve en abstracte motieven, toch één grootse eenheid wordt tot stand gebracht.

Het merkwaardigste in deze eetkamer zijn de twee friezen die de beide langsmuren van de eetkamer versieren. Symmetrisch opgesteld, vormen ze aan beide langzijden van de tafel de achtergrond van het feestmaal. Gustav Klimt ontwerpt de twee veelkleurige mozaïekpanelen "De verwachting" en "De vervulling", speciaal voor deze ruimte. Beide friezen zijn identiek wat betreft de algemene indeling, maar assymetrisch wat betreft de invulling van de figurencomposities. Als in eenheid met het huis wordt ook hier gewerkt met abstracte en figuratieve elementen die elkaar niet alleen aanvullen, maar feitelijk één zijn geworden. De achtergrond van de friezen is een geabstraheerde "levensboom" met fantastische vogels en bloemen, overwegend in goudtinten uitgewerkt. In de figurencompositie uit "De vervulling", beter gekend onder de naam "De kus" laat Klimt de man- en vrouwefiguur versmelten. Alleen de wezenlijke elementen in het omhelzingsgebaar – de hoofden en de handen zijn op een realistische wijze



Josef Hoffmann (1870–1956)
Het Stoclethuis, de muziek- en theaterzaal

Uit: Moderne Bauformen, 1914

Het huistheater, vier trappen lager gelegen dan de woonhal, is rechthoekig. De scène met orgel is absisvormig uitgebouwd; deze vorm kan men trouwens van buitenaf duidelijk herkennen. Het theater is open naar de woonhal toe via een zijgalerij van waaruit men in het theater kan kijken. Dit gedeelte vormt een symmetrie met de tegenover gelegen ramen in de buitengevels.

getekend, terwijl de kleding bestaat uit een zeer ingewikkelde abstracte vlakkencombinatie. Dieptesuggestie en vlakke elementen ten opzichte van een achtergrond – de levensboom – zijn hier wel doordacht en evenwichtig opgebouwd. Het is geen toeval dat de figuren op beide friezen voorkomen daar waar er de meeste lichtinval is, namelijk aan de tuinzijde.

De muziek- en theaterzaal heeft evenzeer een eigen karakter. Ze is massief, maar houdt ook rekening met het in de woonhal aangezette rasterpatroon. De pijlers vormen hier de tussenruimte van de raamopeningen aan de tuinzijde, en van de gaanderij naast de muziekzaal, aan de tegenoverliggende zijde. Alle wanden zijn van geaderde zwarte Portovenermarmer (hetzelfde materiaal als de wandkasten in de eetkamer). Er is a.h.w. een wit-zwart of licht-donkercontrast tussen de eetkamer en de muziekzaal. Ook hier zijn er vergulde koperlijsten voor de afwerking van de hoekprofielingen. Het plafond is vlak en wit, enkel versierd met lichtkronen die op regelmatige afstand van elkaar zijn geplaatst. De sfeer van intimiteit is intens in deze ruimte.

Gheel de plan- en ruimte-organisatie van dit huis is van een totaal andere orde dan wat er in de traditionele herenhuis- en paleisbouw tot dan toe is bereikt. Josef Hoffmann geeft hiermee duidelijk nieuwe mogelijkheden aan.

Ook op de verdieping, die door middel van de duplexgalerij uitgeeft op de woonhal, wordt de rasterstructuur – althans in de kern van de ruimte – verder doorgetrokken. De kamers sluiten op een bijna functionele wijze aan op dit centraal gedeelte. Elke ruimte of kamer heeft "eigen" indrukken. De ene ruimte, zoals de galerij op de verdieping, bepaalt mee de totale structuur van de kern van het gebouw. Andere ruimten – zoals de slaapkamer – hebben geen invloed op de structuur en staan in die zin op zichzelf. Dat wordt uitgedrukt in de ruimte/vormverhouding en de schaal, de lichtinval en de kleurvorming van wanden en vloeren.

Op analoge wijze wordt de tuin ingedeeld. Het lijkt alsof men ook hier verschillende kamers en gangen en zelfs een centrale "woonhal" aantreft. Met natuurelementen worden wanden, kamers, gangen, afsluitingen en openingen gecreëerd. De tuin is de logische uitbreiding van het gebouw. Alles is tot één geheel samengesmolten, zowel in plan als in ruimte-indeling. Plan en ruimtegeleding beperken zich niet tot het interieur, maar vormen samen met de tuinaanleg één geheel. Het ene heeft het andere nodig. De architect ordent ook de natuurruimte.



Gustav Klimt (1862–1918)
Een detail van de mozaïek
"De verwachting" in de eetkamer
van het Stoclethuis

De figuur schijnt als met een masker
verschillende richtingen uit te kijken.
De houding van de handen is bijna
Egyptiserend. In het gewaad zien we
"ogen" die ons verwachting en
doordringend aankijken. De kronkels van de
levensboom zijn terug te vinden in de
goudkleurige driehoeken van het kleed.

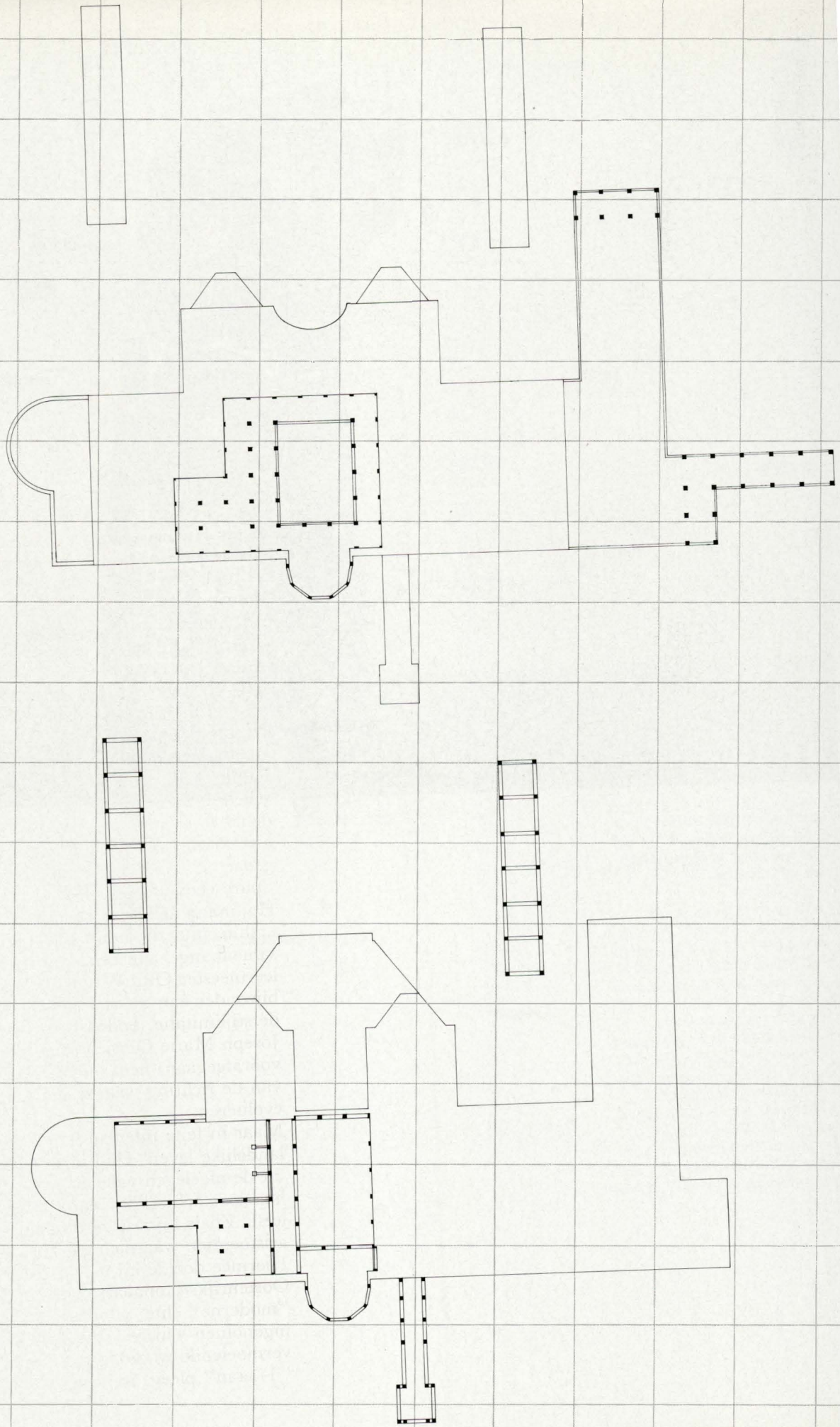


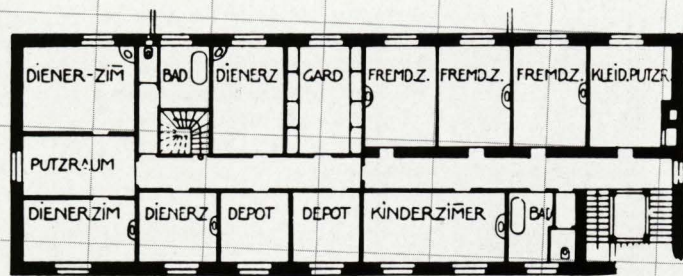
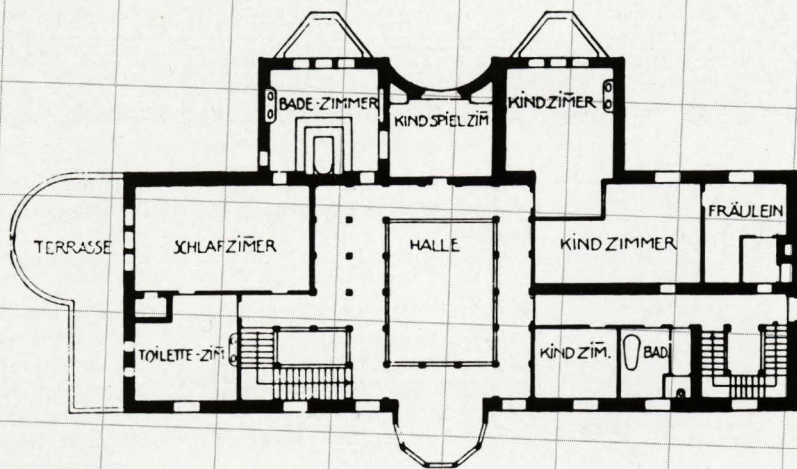
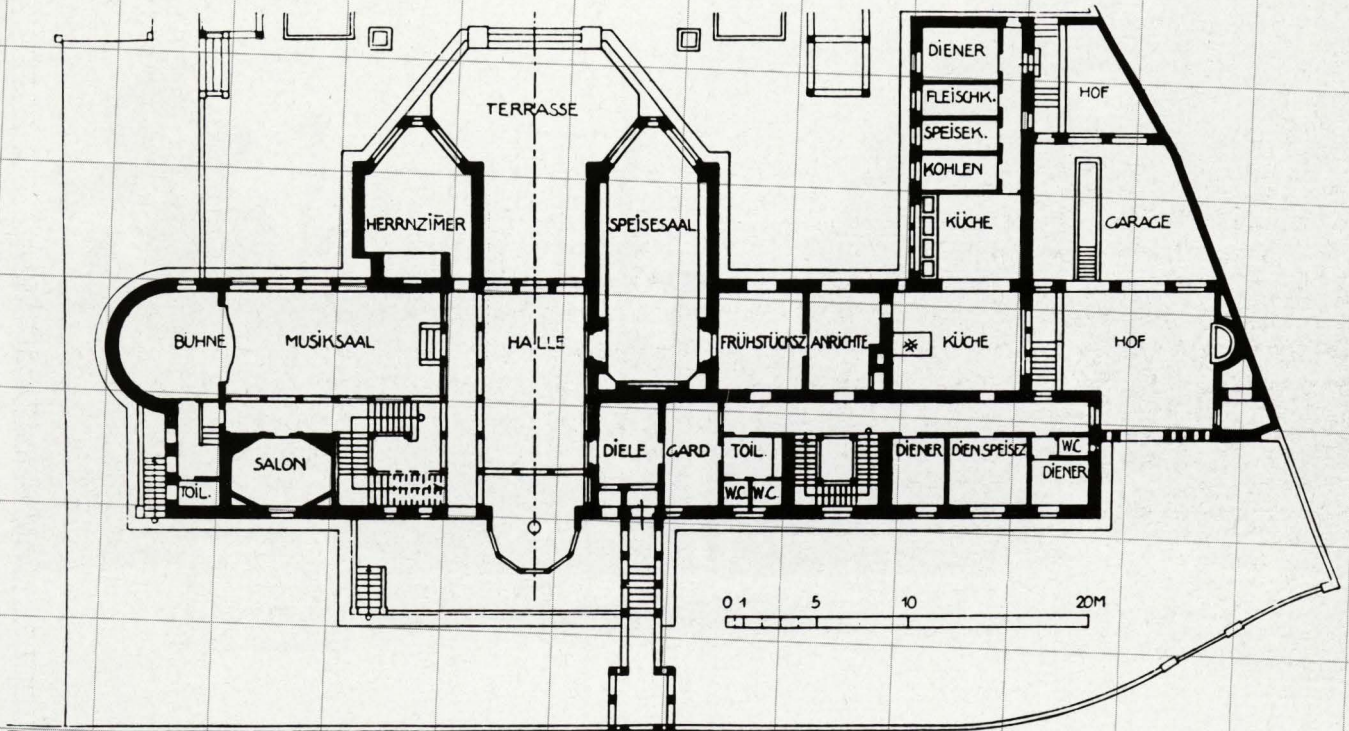
Gustav Klimt (1862–1918)
Een detail van de mozaïek
“De vervulling” in de eetkamer
van het Stoclethuis

De volledige fries bestaat uit drie elementen: een levensboom, een rozelaar en het tafereel “De kus”. De gestileerde levensboom is centraal geplaatst, zijn sierlijke gouden kronkels spreiden zich uit over het ganse oppervlak. Links, op deze foto niet te zien, bevindt zich een gestileerde rozelaar die op de voorgrond is geplaatst in superpositie op de levensboom. Daardoor wordt er in het abstracte platte vlak dieptewerking gesuggereerd. Het beroemde tafereel “De kus” bevindt zich op de rechterzijde van de fries. De gewaden van de personages zijn als abstracte vlakkencomposities tegenover het figuratieve aspect van de gelaatsuitdrukking.

Josef Hoffmann (1870-1956)
Het Stoclethuis, analyse van het rasterpatroon

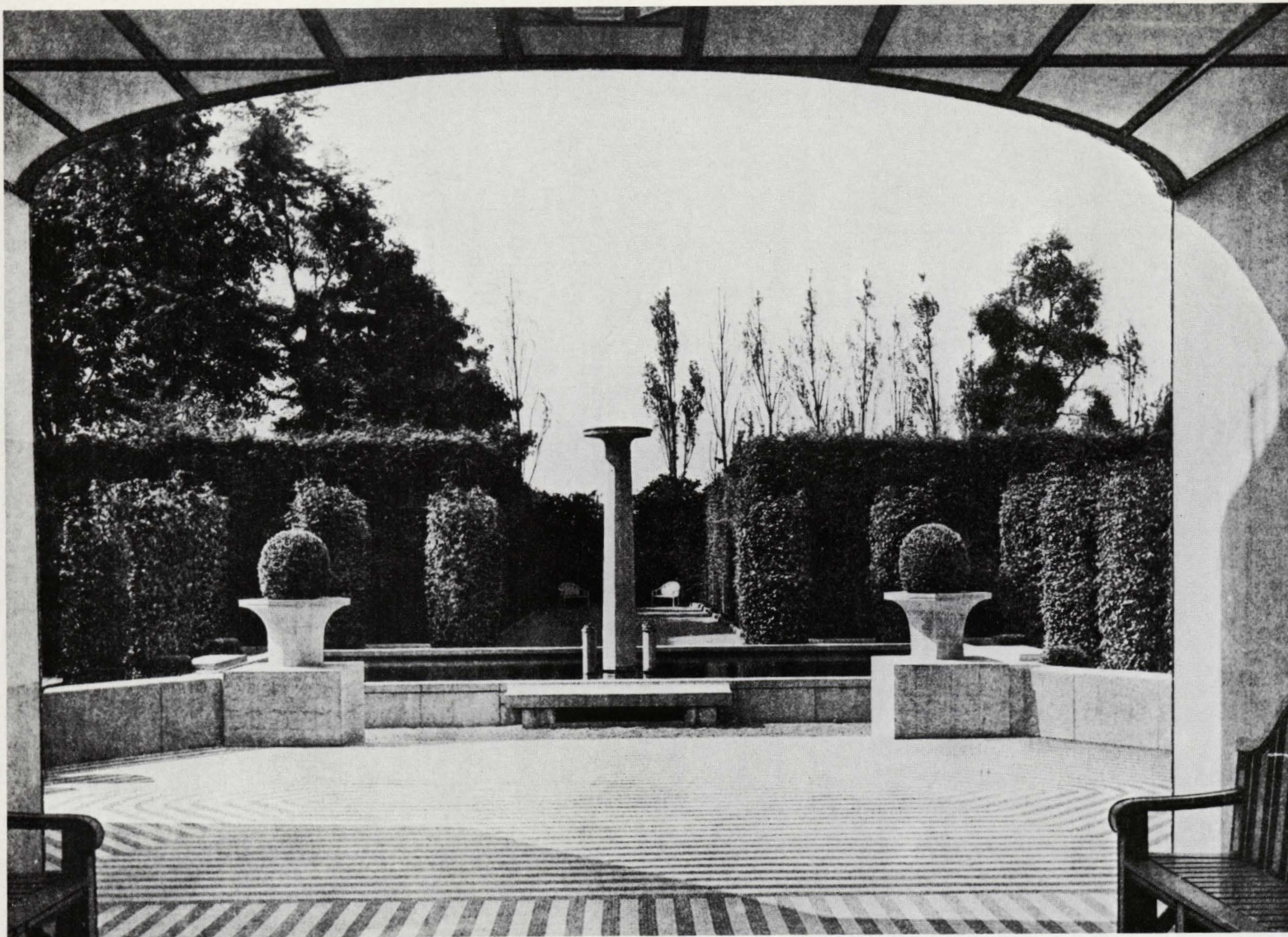
Het planconcept van het Stoclethuis bestaat uit twee componenten: een massieve bouwstructuur die bestaat uit dragende wanden die geheel bekleed zijn en een rasterstructuur. Deze rasterstructuur bepaalt de belangrijkste ruimten en ze versterkt de duidelijkheid van het concept. De basismodule van deze structuur is het vierkant. Het raster heeft ook vertakkingen in de voor- en achtertuin. Zo ontstaat er een boeiende interactie tussen binnen- en buitenruimte.





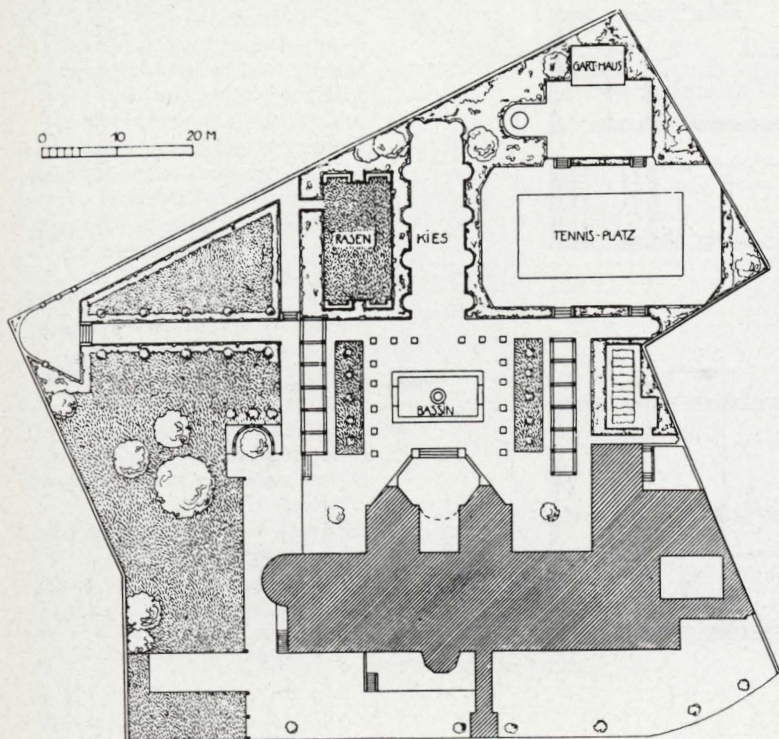
Josef Hoffmann (1870–1956)
De grondplannen van het Stoclethuis: de benedenverdieping, de eerste verdieping en de dakverdieping
 Uit: *Moderne Bauformen*, 1914

Uit de planopbouw van de benedenverdieping, gepubliceerd in het tijdschrift "Moderne Bauformen", blijkt duidelijk de scheiding, tussen het ontvangstgedeelte (linkerhelft) en het dienstgedeelte (rechterhelft). De traptoren aan de voorgevel vormt de scheiding tussen deze twee zones. De op het plan aangeduide hoofdas omvat de voornaamste ruimten van het ontvangstgedeelte; een zithoek in de uitgebouwde erker, de woonhal met galerij op de verdieping en het terras dat ingesloten is tussen de eetkamer en de werkkruimte van de heer Stoclet. Op de eerste verdieping geeft de linkerhelft van de rondgang aansluiting op de slaapkamer met boudoir, uitgevend op een ruim terras en een grote badkamer die ook een terras heeft. De rechterhelft omvat de kinderkamers en de kamer van het kindermisje. In de dakverdieping bevinden zich aan de ene zijde, de dienstbodenkamers en bergruimten en aan de andere zijde het gastenverblijf en de toegang tot de dakterrassen.



Josef Hoffmann (1870–1956)
Het Stoclethuis, het algemeen
aanlegplan

Uit: Moderne Bauformen, 1914



Josef Hoffmann (1870–1956)
Het Stoclethuis, gezicht vanaf het
terras

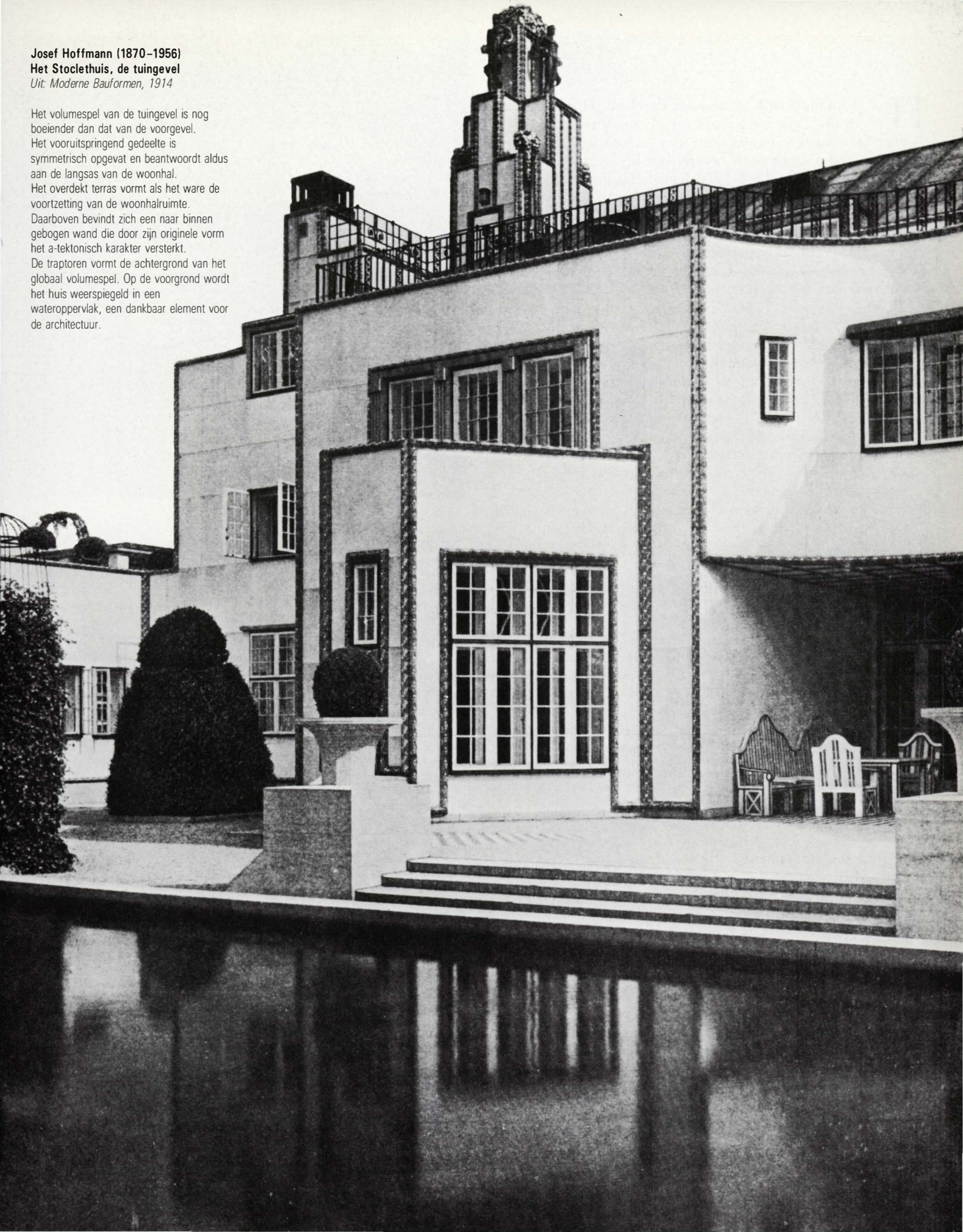
Uit: Moderne Bauformen, 1914

Tegenover de vrij gesloten volumes van het huis staat de tuinaanleg als een "open huis", met kamers gevormd uit muren van groene hagen, nissen uitgespaard in het groen, groenzuilen, geometrische plantenvolumes, spiegelende watervlakken en zowel overdekte als open wandelgangen. Ook de dakterrassen met hun gaanderijen maken deel uit van die totale aanleg. Geen enkele plek op het terrein is ontsnapt aan het concept van de architect. De architecturale organisatie van het vrij grillig gevormde bouwperceel heeft een strikte ordening meegekregen waarbij huisinterieur en voor- en achtertuin elkaar perfect aanvullen.

Vanuit het overdekt terras wordt het gezicht naar de tuin toe zorgvuldig uitgesneden. De aslijn van de woonhal is nogmaals aangeduid door de dorische "waterzuil" die midden in het waterbekken staat en is ook doorgetrokken in een laan tussen twee haagmuren. De tuin en het interieur worden hierdoor met elkaar verbonden. De ver doorgedreven abstractie van de tuinelementen is in overeenstemming met de gehele opvatting van de architectuur.

Josef Hoffmann (1870–1956)
Het Stoclethuis, de tuingevel
Uit: Moderne Bauformen, 1914

Het volumespel van de tuingevel is nog boeiender dan dat van de voorgevel. Het vooruitspringend gedeelte is symmetrisch opgevat en beantwoordt aldus aan de langsas van de woonhal. Het overdekt terras vormt als het ware de voortzetting van de woonhalruimte. Daarboven bevindt zich een naar binnen gebogen wand die door zijn originele vorm het a-tektonisch karakter versterkt. De traptoren vormt de achtergrond van het globaal volumespel. Op de voorgrond wordt het huis weerspiegeld in een wateroppervlak, een dankbaar element voor de architectuur.

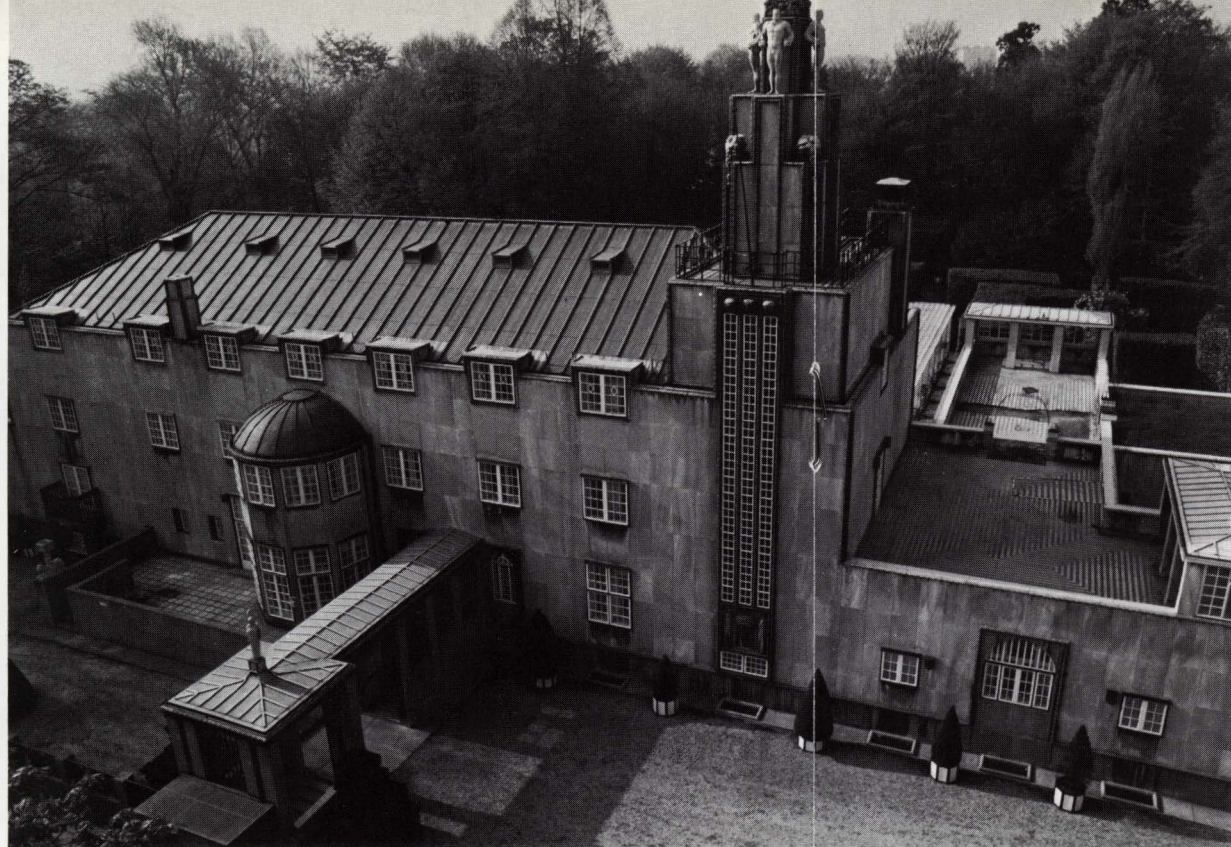


Het is uitzonderlijk te noemen dat Josef Hoffmann reeds op 35-jarige leeftijd samen met een aantal jonge Oostenrijkse kunstenaars een architecturaal en artistiek hoogtepunt heeft bereikt dat hij in zijn verdere carrière nooit meer heeft geëvenaard. Hoffmanns meesterwerk in Brussel is meteen het kroonstuk van de Wiener Werkstätte. Een min of meer gelijkaardig fenomeen zien we bij Victor Horta. Op 32-jarige leeftijd bouwt hij in 1893 zijn beroemde Tasselhuis in Brussel. De art nouveau, als één volledige synthese, manifesteert zich hier voor het eerst op wereldvlak.

Het Nederlandse tijdschrift "Wendingen" publiceert in het augustus-septembernummer van 1920 een bijdrage over Josef Hoffmann met als hoofdthema beelden uit het Stoclethuis. In de tekst wordt op unieke wijze gepoogd het kunstenaarschap van Josef Hoffmann te omschrijven: "Men is hier reeds op alles voorbereid, verwacht grandiose voornaamheid, en men vindt deze in kristallen rij, wanneer men door de verschillende kamers loopt, totdat zij in de eetzaal culmineert. Hier heeft Gustav Klimt samen met de "Wiener Werkstätte" de wanden met een van kleuren fonkelend, streng gestyleerd mozaïek versierd, in de kasten daaronder staat het zilveren huisraad van Josef Hoffmann, in het midden de geweldige tafel van zwart eikehout, daaromheen de zware stoelen, overtrokken met stemmig befiguurd leer. Hier wordt het feest der materialen tot een rijke, zuiver gestemde harmonie. Hier herkent men echter tevens duidelijk den geest van het kunsthandwerk, die het geheele Stoclet-huis doordringt en omvat".

Het Stoclethuis is een *totaalkunstwerk*, ontworpen door Josef Hoffmann in samenwerking met een reeks kunstenaars. De grote kracht van het gebouw ligt juist in deze samenwerking: architectuur wordt een synthese van alle kunstvormen. Creativiteit is de basisorde. Liefde voor het bouw materiaal en gevoel voor het edele materiaal zijn essentiële facetten van deze architectuur. Dat is in *bouwkunst* belangrijk. Architectuur kan zo de verschraling van het leven (en de levensomgeving) tegengaan. Verfijnde levensbehoeften worden door dit werk tot ware levenscultus verheven.

Jos Vandenbreeden



Josef Hoffmann (1870–1956)
Het Stoclethuis, de voorgevel,
bovenaanzicht

Dat de voorgevel het aspect heeft van een gespannen vlies blijkt duidelijk uit dit beeld. De ramen zijn op zeer regelmatige afstanden verwerkt in dit platte vlak. En toch vinden we enkele elementen die dit strakke patroon doorbreken, bijvoorbeeld de

halfronde abis met koepeldak die de hoofdas van de monumentale woonhal uit het interieur aangeeft. Een ander element is de toegangsportiek van de Tervurenlaan naar de ingangseur van het huis. De rasterstructuur uit het interieur wordt hierin reeds aangegeven. De traptoren heeft logischerwijze één groot verticaal raam dat op een subtiele manier is onderverdeeld.

Een dubbele pagina uit het tijdschrift "Wendingen", aug.-sep. 1920

Het bekende Nederlandse tijdschrift *Wendingen* wijdt in 1920 een volledig nummer aan Hoffmann naar aanleiding van zijn vijftigste verjaardag. Zijn opvattingen over stedenbouw, architectuur en toegepaste kunsten worden door verschillende auteurs belicht aan de hand van een aantal realisaties. Het Stoclethuis krijgt heel wat aandacht. Hoffmann zelf komt aan het woord in een artikel "over de toekomst van Wenen". Hieruit blijkt de enorme dynamiek die de ontwerper bezit en tegelijk zijn allesoverheersend streven naar schoonheid. "Het mooie bevordert het levensgeluk", dit is een essentieel uitgangspunt van Josef Hoffmann.

Josef Hoffmann

Wiener Werkstätte
Wiener Werkstätte Baubureau

De voornaamste medewerkers van Josef Hoffmann bij de bouw van het Stoclethuis zijn:

- Carl Otto Czeschka
- Leopold Forstner
- Ludwig Heinrich Jungnickel
- Gustav Klimt
- Berthold Löffler
- Richard Luksch
- Elena Luksch-Makowsky
- Franz Metzner
- Koloman Moser
- Michael Powolny
- Emilie Schleich-Simandl

Architect-bouwleider te Brussel: Emil Gerzabek
Aannemer: Ed. François & Fils, Etterbeek

De Siamese vijanden

Voor Christiane Verbeeck
trouwe abonnee van *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*

"Enkel in Wenen wordt men nu en dan bij zijn das vastgepakt en krijgt men een bewonderend 'Ah, Hoffmann!' te verduren!"

Adolf Loos

Adolf Loos, de pionier van het radicalisme in de moderne architectuur, bestrijder van elke nieuwe ornamentiek – een vorm van toegepaste kunst die hij als tatoeage placht te bestempelen – briljant essayist en moraliserend pamflettist, vriend van Karl Kraus en van de Weense avant-gardecomponisten, stak, zoals uit bovenstaand citaat blijkt, zijn haatgevoelens jegens Hoffmann niet bepaald onder stoelen of banken, gevoelens die trouwens van harte wederkerig waren. Niettemin is het mijn bedoeling in deze bijdrage aan te tonen dat er tussen deze twee vijanden, die beiden tot de belangrijkste exponenten van de Weense architectuur behoren, minder tegenstellingen bestonden dan men doorgaans geneigd is, en ongetwijfeld ook zichzelf geneigd waren, aan te nemen. Het komt mij voor dat ze, zoals ik in de titel suggereer, door een onlosmakelijke lotsbestemming met elkaar verbonden waren. Deze bijdrage beperkt zich evenwel noodgedwongen tot één fase uit de rijke en pluriforme produktie van Josef Hoffmann; een produktie die, ondanks zijn ambitie om zich tijdens de ingrijpende omwentelingen na de eeuwwisseling tot elke prijs te handhaven als de belangrijkste exponent van de "Viennese taste", niet geheel vrij te pleiten is van tegenstrijdigheden en compromissen. Waar ik hier op in wens te gaan, dat is het ontstaan en de prille ontwikkeling van een onderneming die veelal wordt aangeduid met het mythische letterwoord WW. Voluit "Wiener Werkstätte", maar door Loos honend als "Wiener Weh" bestempeld. De uitvinding of de ontdekking van het moderne, zo zou men heel summier de inzet van deze jaren van rusteloos zoeken kunnen samenvatten.

In 1903 sticht Hoffmann samen met Kolo Moser (en met Fritz Waerndorfer als mecenas) de Wiener Werkstätte, nadat hij zes jaar eerder, net als zijn partner, medeoprichter was geweest van de "Wiener Sezession", de Donau-variant van de art nouveau. Deze Werkstätte beperkt zich geenszins tot het niveau van het strikt architectonische, maar haar artisanale produktie richt zich op zowat alle dimensies van het wonen. De aandacht gaat uit naar alles wat met de woonruimte te maken heeft, naar alles waar de bewoner gebruik van maakt, zowel uit noodzaak als voor zijn plezier. De Wiener Werkstätte legt zich toe op alle aspecten van het interieur, van de meest verborgene tot de meest decoratieve, tot de kledij toe. Ze maakt het zoeken naar een woonstijl tot het streven naar een levensstijl, ja tot de ontwikkeling van een ware interieurideologie. Walter Benjamin heeft trouwens geschreven dat vanaf dat moment het interieur voor het individu het universum vertegenwoordigde.

De ambachtelijke hervormingsbeweging waarvan de Wiener Werkstätte een uitmuntende exponent is, vond haar oorsprong in Engeland, de bakermat van de Arts & Craftsbeweging. Deze beweging kende het laatste kwart van de 19e eeuw een aanzienlijke groei, waarna ze zich over heel Europa verspreidde. De theorieën van John Ruskin en vooral de praktijk van William Morris, de baanbreker en de bezieler van de Arts & Crafts, lieten toen zowat overal hun invloed gelden, en niet het minst in Wenen, waar de jongere generatie zich bij voorkeur op Engeland oriënteerde. Op de verschillende gebieden waar de Wiener Werkstätte werkzaam was (meubilair, boekbinding, edelsmeedkunst, ...), legden ze vaak verrassende gelijkenissen aan de dag met de Arts & Crafts.

En het is precies het voorbeeld van twee Britse architecten dat een beslissende wending teweegbrengt in de evolutie van Hoffmann en Moser:

Charles Robert Ashbee die in 1888 de Guild & School of Handicraft had opgericht – een school die echter spoedig haar deuren moest sluiten – en Charles Rennie Mackintosh, de Schotse architect die in Glasgow de School of Art had gebouwd en in die stad ook een aantal vermaarde theesalons had ingericht. Ashbee en Mackintosh werden beiden uitgenodigd om in november 1900 deel te nemen aan de achtste tentoonstelling van de Wiener Sezession, waar hun werk onmiddellijk een sterke belangstelling genoot – ook al oogstten ze niet de onvoorwaardelijke en enthousiaste bijval die er vaak wordt aan toegeschreven. In feite ging de meeste bewondering uit naar Kolo Moser die met zijn eerste meubelrealisaties aan de tentoonstelling deelnam.

De twee Britse architecten oefenden evenwel ook op een andere manier invloed uit op hun Weense tijdgenoten, meer in het bijzonder op het ontstaan van de Wiener Werkstätte. Mackintosh droeg ertoe bij dat het te Wenen latent aanwezige streven naar geometrische en constructieve zuiverheid zich ook daadwerkelijk uitkristalliseerde. Ashbee, wiens weelderige stijl wellicht meer in de smaak viel van publiek en kritiek, leverde met zijn Guild of Handicraft het organisatie-model van een onderneming die een aanzienlijk commercieel succes had geogst zonder afbreuk te doen aan het hoge kwaliteitsniveau dat ze voorop had gesteld. De organisatie van dit soort "gilden", zowel hun educatieve als hun ambachtelijke aanpak, was dat wat Hoffmann in de eerste plaats interesseerde toen hij eind 1902 een grote studiereis door Engeland en Schotland maakte.

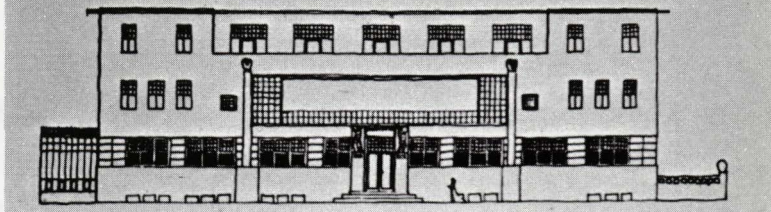
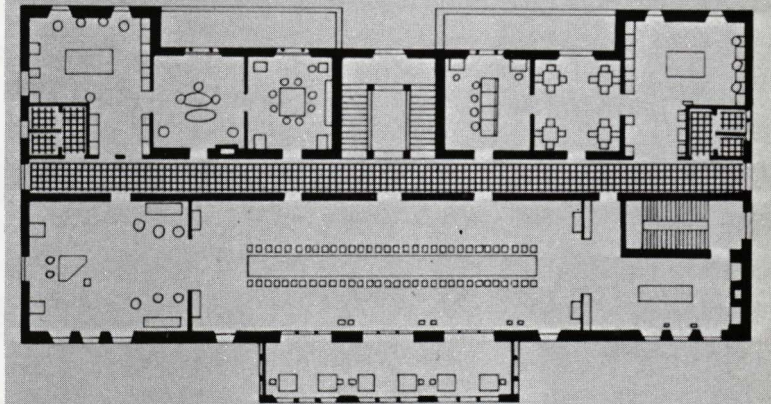
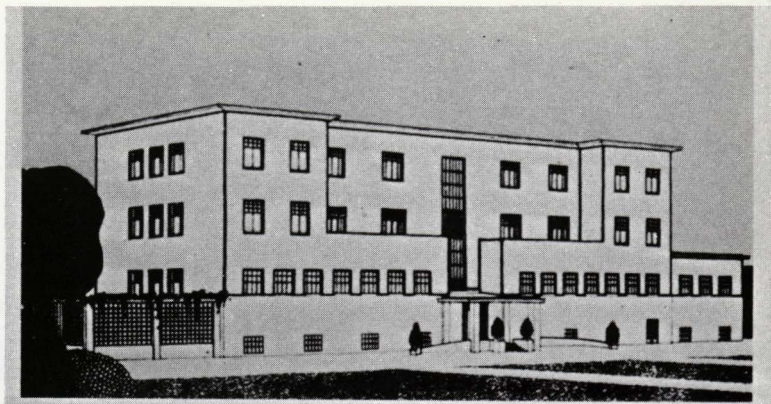
En toen de Wiener Werkstätte in 1903 officieel werd opgericht, zag haar programma er, hoewel ambitieus, toch relatief eenvoudig uit. Ze legde het erop aan de kloof tussen kunstenaar en ambachtsman te overbruggen en zo tot een werkelijk geïntegreerde productie te komen. De fundamentele criteria om deze doelstelling waar te maken, waren de gebruikswaarde van de gemaakte voorwerpen en de eerlijke aanwending van de materialen, iets waarvoor zowat alle vernieuwers in de loop van de 19e eeuw hadden gepleit.

Daarnaast huldigde ze nog een andere doelstelling die enkele jaren eerder reeds door Hoffmann was geformuleerd, toen hij de Weense burgers adviseerde zich voor de inrichting van hun huis, naar het voorbeeld van hun reeds meer beschaafde Engelse tijdgenoten, rechtstreeks te wenden tot kunstenaars, in plaats van tot lieden die enkel maar handel dreven. In het stichtingsmanifest, dat pas in 1905 werd gepubliceerd, leest men: "Wij willen een nauwe band tot stand brengen tussen het publiek, de ontwerper en de ambachtsman om op die manier de woning eenvoudig en degelijk in te richten. Wij gaan uit van een utilitair principe, wij willen ons in de eerste plaats afstemmen op de gebruiksvoorwaarden. De kracht van onze produkten zal in hun harmonische verhoudingen en hun degelijke materiële uitvoering gelegen zijn. Waar nodig, zullen we decoratieve elementen aanwenden, maar zonder vooringenomenheid en niet tegen elke prijs."

De eerste prestatie van het atelier was, nog in het jaar dat het werd opgericht, de bouw, de inrichting en de decoratie van het sanatorium te Purkersdorf bij Wenen. Door haar duidelijk afgelijnde vormen en haar geometrische volumes bevrijdde deze architectuur zich in één klap van de schilderachtige, landelijke stijl die de Engelse voorbeelden, hoe schitterend ook, nog steeds kenmerkte. De modulaire opbouw, de leesbaarheid van de structuur – een skelet uit gewapend beton – weerspiegelden zich in de vloerbekleding en zelfs in het meubilair, dat in samenwerking met Kolo Moser werd ontworpen en waarvan later nog een deel in serie werd vervaardigd. De opzet van een symmetrische compositie, zowel in de plattegrond als in de gevels, werd ongetwijfeld beïnvloed door het onderricht van Otto Wagner, bij wie Hoffmann in 1895 was afgestudeerd, maar markeert tevens de wil om opnieuw aan te knopen bij de eeuwenoude traditie van het Europese classicisme. In bepaalde opzichten liep Hoffmanns sanatorium dus zeven jaar vooruit op het Haus Steiner van Loos dat in de geschiedschrijving bekend staat als het eerste monument van de moderne architectuur (een zienswijze die overigens twee woorden naast elkaar plaatst – het substantief monument en het adjectief modern – die later fundamenteel tegenstrijdig zullen worden). Nochtans zou de Wiener Werkstätte daarna in zekere mate terugkomen van deze oorspronkelijke rationaliteit, deze toen alleszins "nieuwe" zakelijkheid, en wel vanaf het moment dat ze aan de uitvoering van haar eigenlijke programma toekwam, met name de privé-woning – net zoals Hoffmann zich overigens reeds in 1901 verplicht had gezien te verzaken aan de democratisering van zijn eigen ambachtelijk vervaardigde "Einfache Möbel".

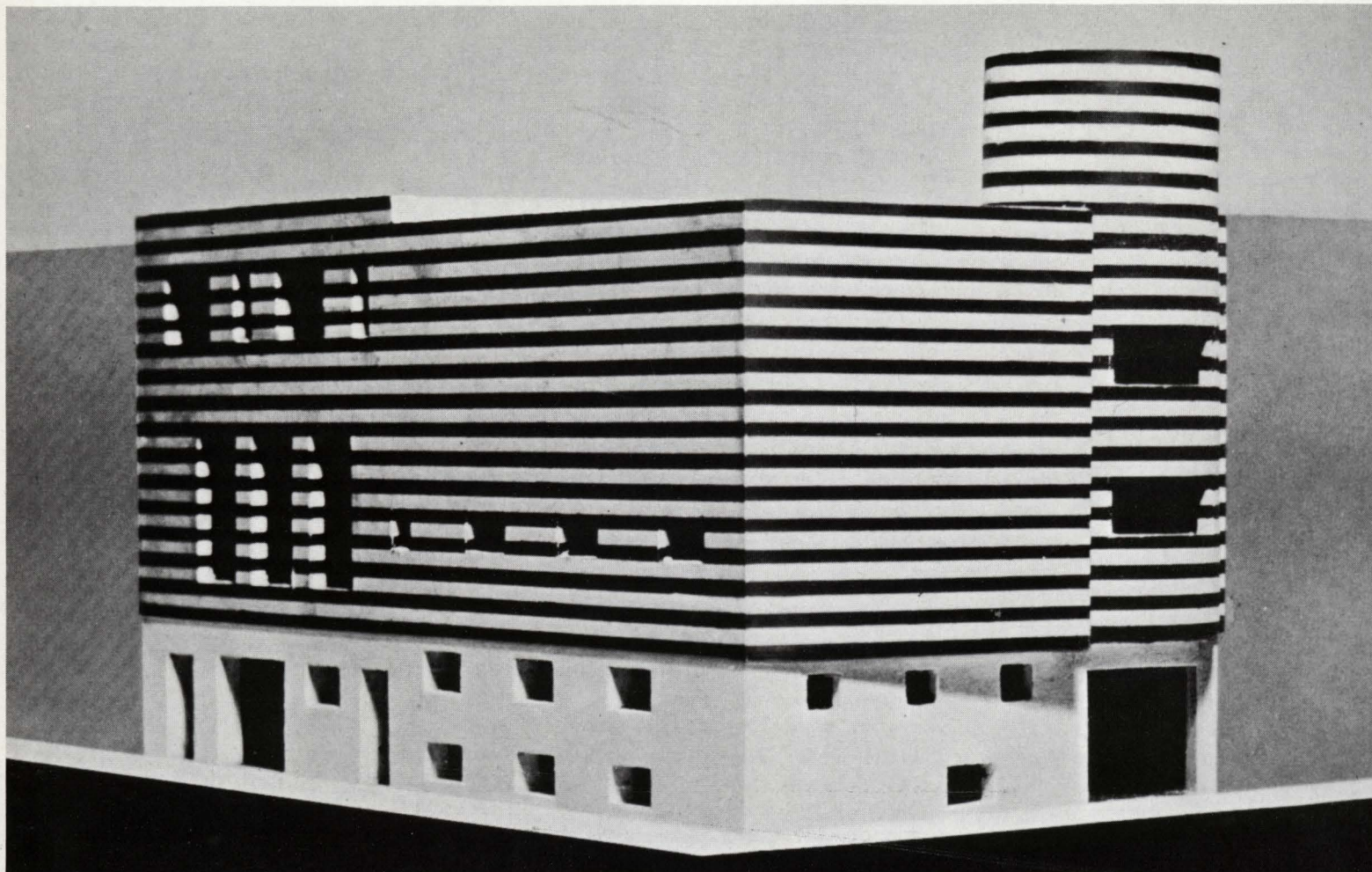
Eerst in de smaak vallen en overtuigen door de kwaliteit van het produkt en daarna sterk genoeg worden om te kunnen veranderen. Zo zou men het advies kunnen samenvatten dat Mackintosh in maart 1903 naar Wenen zendt, nadat hij door Waerndorfer op de hoogte is gebracht van het plan om ateliers op te richten. De Schotse architect voegt er nog aan toe: "We zullen eindelijk in staat zijn de industrie en de handel aan te vallen op hun eigen terrein om zo de grootste prestatie van deze eeuw te leveren: de produktie van elk gebruiksvoorwerp, elk object in een prachtige afwerking, en tegen een prijs die binnen het bereik ligt van de armsten."

Vandaar de noodzaak om een verbond te sluiten met een elite die in staat is de nieuwe modellen en idealen geloofwaardig te maken en te propageren: in dit geval de burgerij die belang begon te stellen in esthetiek, en die er zich niet langer mee vergenoegde zich te identificeren met de wereld van haar arbeid: de wereld van de gedisciplineerde produktie. Vandaar ook de noodzaak om, zoals in elk verbond, enkele toegevingen te doen. Hadden de vorige generaties van de Weense burgerij zich tevreden gesteld met het consumeren van de artistieke vormen uit het verleden, de nieuwe generatie opdrachtgevers zocht naar kunstenaars die in staat waren haar vormgevoel te interpreteren en tot cultuur te verheffen. Terwijl de pronkzuchtige imitatie van de vaders zich over geheel de stad had verspreid, vooral dan over de Weense Ring, die Weense boulevard der ijdelheden, trokken de zonen zich bij voorkeur terug binnen de microcosmos van de woning. Wat niet wegneemt dat ze bezeten bleven van een zelfde drang naar formalisering, ja naar sacralisering, een drang die ze ditmaal evenwel uitleefden in de eenvoudige rituelen van het gezinsleven. Hun smaak verfijnde, de vormen werden uitgezuiverd. Dat was trouwens de enige mogelijkheid tot originaliteit na die verstikkende wildgroei van 19e-eeuwse vormsystemen en stilistische referenties. En als de "zakelijkheid" van het Purkersdorfsanatorium – en ja, het was een sanatorium – in de woonarchitectuur inderdaad een gedaanteverandering ondergaat, dan is het omdat de woning zich met haar ruimteverdeling, haar eet-, zit-, en haardhoeken, bij uitstek leent tot kleinschalige ruimtelijke articulaties. Iets wat meteen ook voldoende voorwendsels bood om een verheven, spiritueel en bij voorkeur exclusieve rijkdom tentoon te spreiden. Niettemin bleef het streven naar eenheid, dat het eerste werk van de Wiener Werkstätte in 1903 kenmerkte, het onveranderlijke doel van al haar artistieke ondernemingen. En hoewel zulks, wanneer het aantal met elkaar te verenigen elementen sterk toeneemt, een schier bovenmenselijke taak bleef, zijn Hoffmann en zijn hele team van de Wiener Werkstätte deze uitdaging niet uit de weg gegaan. Hun samenwerking mondde ten minste uit in een weergaloos meesterwerk, met name het Stoclethuis in Brussel, een gebouw dat een volmaakte integratie van al hun produktiefacetten en de volkomen verwezenlijking van hun stijl belichaamt.



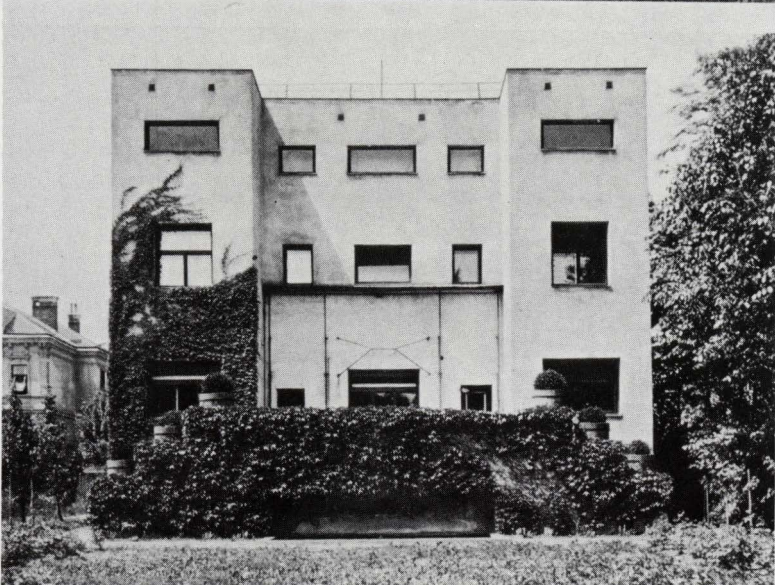
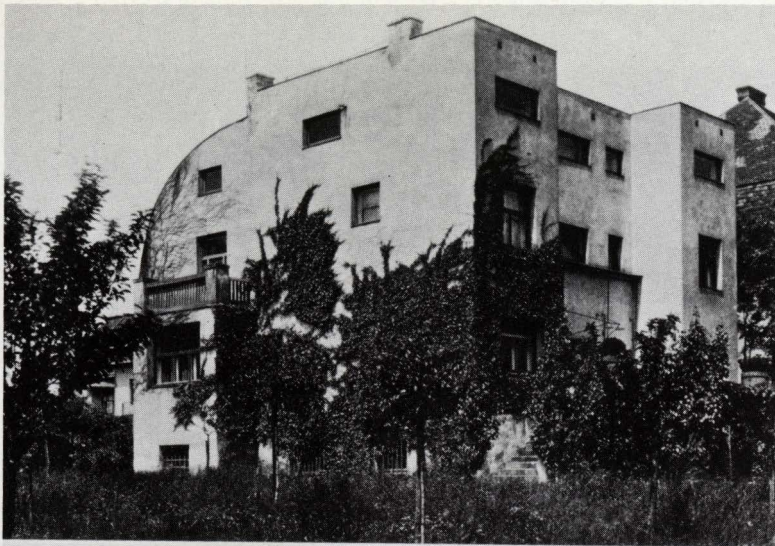
Josef Hoffmann (1870-1956) en de Wiener Werkstätte
Sanatorium te Purkersdorf nabij Wenen, perspectief, plan van de verdieping en achtergevel
1904

Adolf Loos (1870-1933)
Maquette van een huis voor
Joséphine Baker te Parijs,
niet uitgevoerd
1927



Een relatief juiste, maar nogal sarcastische kijk op deze stijl is terug te vinden bij Loos, meer in het bijzonder in zijn "Geschiedenis van een arme rijke." We beperken ons tot de ontknoping van het verhaal. Laten we eens kijken wat de rijkard in kwestie overkomt: "Eens gebeurde het dat hij zijn verjaardag vierde. Hij werd door vrouw en kinderen met geschenken overladen. Wat hij kreeg, beviel hem zeer en hij genoot ervan. Kort daarop kwam de architect kijken hoe de zaken ervoor stonden, want er moesten een paar belangrijke beslissingen getroffen worden. Hij kwam de kamer binnen. De heer des huizes verheugde zich over deze ontmoeting, want hij wilde zijn hart bij hem uitstorten. Maar de architect zag de vreugde van de heer des huizes niet. Hij had iets heel anders ontdekt en verbleekte: "Wat heeft u daar eigenlijk voor pantoffels aan?" zo bracht hij moeizaam uit. De heer des huizes bekeek zijn pantoffels maar haalde opgelucht adem. Deze keer voelde hij zich volkomen onschuldig. De pantoffels waren uitgevoerd naar een origineel ontwerp van de architect zelf. Hij antwoordde hem dan ook triomfantelijk: "Maar mijnheer de architect, bent u het al vergeten? Deze pantoffels heeft u immers zelf ontworpen." "Zeker", bulderde de architect, "maar ze zijn voor de slaapkamer!"

Zoals men kan vermoeden staat het esthetisch ideaal van Loos lijnrecht tegenover het decor dat in dit verhaal wordt beschreven. In de titel van zijn beroemdste essay stelt hij ornament en misdaad zelfs op één lijn naast elkaar. Nochtans is de "subversieve" stellingname die deze titel aankondigt niet echt in de tekst terug te vinden. Het hoofdthema van het artikel is de hypothese dat elke beschaving wordt gedreven door een onafwendbare drang naar reductie en vereenvoudiging, en dit in al haar vormen en uitingen. Loos houdt impliciet een pleidooi voor abstractie, en hierbij beroept hij zich op een superieur cultuurniveau, op een genot van geestelijke orde, een genot dat men bij uitstek smaakt bij het ervaren van muziek.



Adolf Loos (1870–1933)
 Het Steinerhuis, gezicht langs de kant
 van de tuin
 1910
 Wenen

Het ideaal van de abstracte vorm vindt evenwel ook bij Hoffmann een voortreffelijke verwezenlijking. En zelfs indien hij zich hiertoe door Mackintosh liet inspireren, dan ondervond hij daarvoor te Wenen een sterkere belangstelling dan zijn collega te Glasgow. Dat spreekt bijvoorbeeld uit het feit dat de Weners hem de bijnaam van "Quadratloos" gaven ("ruitjesloos"). Zijn sterke versobering was slechts denkbaar in relatie tot de verfijnde en geëvolueerde smaak van het Weense publiek, waarin men reeds de aristocraten aantrof voor wie Loos beweerde te schrijven. Loos' opvatting van de soberheid steunt op twee verschillende grondslagen. Enerzijds bepleit hij in "Ornament en Misdaad" (1908-1910) de verwerping van alle ornament, en anderzijds beroept hij zich in "Architectuur" (1910), op de oorspronkelijke eenvoud van het anonieme bouwen. In het eerstgenoemde artikel richt hij zich op de moderne wereld van de metropool, in het tweede beschrijft hij de duurzame waarden van het landelijke leven, en roemt hij de traditionele boerenwoningen die, in tegenstelling tot de eigentijdse architectuur, het landschap niet aantasten. "De architect daarentegen, zowel de goede als de slechte, verknoeit alles. Hem ontbreekt de zekerheid van de boer, die wel degelijk 'cultuur' bezit. De stadsbewoner is een onwortelde."

Ook Hoffmann stelde belang in het traditionele bouwen. Wanneer hij in het najaar van 1895 als laureaat van de Romeprijs door Italië reist, komt hij uiteraard onder de indruk van de grote monumenten uit de Oudheid, maar legt hij in feite nog meer belangstelling aan de dag voor de spontane architectuur; zoals hij zelf schrijft "voor een eenvoudige manier van bouwen, in harmonie met de natuur". Zijn passie hiervoor spreekt ook duidelijk uit de schetsen die hij in die periode maakte. De les die hij denkt te kunnen trekken uit deze eerder archaische dan historische voorbeelden is die van een "constructieve gedachte", in een "duidelijke taal" waarvan het ideaal "pure eenvoud" is. Terloops opgemerkt: hoewel Hoffmann zelf deze belangstelling voor spontane architectuur die nauw met de eisen van het leven samenhangt, aan een onrechtstreekse invloed van zijn leermeester Otto Wagner toeschreef, meer in het bijzonder aan diens waarschuwing voor de gevaren van de stijllimitatie, boden bepaalde ontwerpen van Joseph Marie Olbrich (die hem in 1893 naar Italië was voorafgegaan) hem ongetwijfeld een positiever voorbeeld van de richting waarin een jonge moderne architect kon evolueren.

Maar in feite interesseert Loos zich niet echt voor het landelijke leven. Had hij, in een kort geschrift, de boer uit de afgelegen valleien van Tirol niet beschreven als een hopeloos achterlijk creatuur dat nog volop in de 12e eeuw leeft? Zoals hij zelf verduidelijkte, waren het de aristocraten waarnaar hij zich in werkelijkheid richtte. Hiermee doelde hij niet zozeer op de adel van het Oostenrijks-Hongaarse rijk, maar op een culturele en "moderne" elite, voor wie "de kunst de plaats heeft ingenomen van het ornament" en die na een vermoeiende werkdag naar muziek van Beethoven of naar "Tristan" pleegt te luisteren.



Otto Wagner (1841–1918)
Sankt Leopold Kirche am Steinhof,
buiten- en binnenaanzicht
1902-1904
Wenen



Hoffmann en zijn vrienden, van hun kant, richtten zich tot een heel wat bredere klasse, toen in volle expansie, met name de jongere burgerij die, zoals we reeds zagen, aanspraak maakte op esthetiek; een burgerij die de Sezession en de Wiener Werkstätte er wilden toe bewegen de aristocratie – in dit geval te begrijpen als een sociale klasse – niet langer na te apen. Een intentie die zeer ver verwijderd ligt van het volstrekt klassieke ideaal van Loos, het ideaal van de vormen die prachtig zijn omdat ze sedert mensenheugenis bestaan en daarom ook volmaakt modern zijn. Het tegelijk gedisciplineerde en verheven zoeken, niet naar een bekoorlijke maar naar een suggestieve architectuur.

Maar met alle respect voor Loos is het niettemin de Sezession die als eerste had gepoogd een stijl te bedenken voor de nieuwe burgerlijke generatie, een stijl die geen potsierlijke karikatuur meer was van de pronkzucht van de aristocratie, en die de interieurs poogde te zuiveren van het al te overdadig woekerende eclecticisme.

Vervolgens was er ook nog het probleem van het ambachtelijke: de plaats van de ambachtsman in het productieproces en de kwaliteit van zijn werk. Ook hier zijn er minder tegenstellingen en onverenigbaarheden tussen Loos en Hoffmann aan te wijzen dan op het eerste gezicht kan lijken. Loos achtte het, zoals bekend, van wezenlijk belang de taak van de architect strikt te scheiden van die van de ambachtsman. De een houdt zich bezig met het gebouw, de ander met het meubilair. En als het erop aankomt modellen te kiezen voor de ambachtsman (een nog erg klassieke benadering overigens) aarzelt Loos geen ogenblik: het moeten

Engelse voorbeelden zijn. In hoever verschilt hij hierin van Hoffmann? In hun onderwijs aan de Kunstgewerbeschule (de Weense kunstnijverheidsschool) waar zij de reeds geïntegreerde ambachtelijkheid tot bloei brachten, beriepen Hoffmann en Moser zich bij voorkeur op de modellen die aangereikt werden door het Engels design. Het Oostenrijks museum voor Kunst en Nijverheid bezat toen trouwens sedert enkele jaren een belangrijke verzameling Chippendale-, Heppelwhite- en Sheratonmeubelen, een verzameling die nadien nog verrijkt werd met Arts & Craftsmeubelen. Maar in tegenstelling tot Loos die deze voorbeelden, vooral de Chippendale, als ongeëvenaarde (en vooral comfortabele) modellen beschouwde – modellen die hij de ambachtslui aanbeval over te nemen, ontwikkelde Hoffmann een meer experimentele aanpak. Hij veroorloofde zich een vrijere herinterpretatie van de oude modellen die paradoxaal genoeg op een Loosiaanse vereenvoudiging uitdraaide. Ook de verdediging van de ambachtsman en zijn werk was een aangelegenheid die beiden bijzonder nauw aan het hart lag. In het manifest van de Wiener Werkstätte lezen we: "Wij kunnen noch willen wedijveren met een goedkoop produkt, dat voornamelijk ten koste van de arbeider wordt vervaardigd. Wij beschouwen het als onze belangrijkste plicht hem opnieuw arbeidsvreugde en een menswaardig bestaan te verschaffen." Ietwat minder hooggestemd wijst Loos er in zijn bekend verhaal over de schoenen met "kartelrandjes en gaatjes" nadrukkelijk op dat de vreugde waarmee de schoenmaker de schoenen versiert een waarborg is voor de perfectie en de degelijkheid van zijn werk. Dat is zuivere Ruskin!



Otto Wagner (1841-1918)
Sluisschiffbau paviljoen aan het
Donaukanaal, zijaanzicht
1904-1906
Wenen

Wat is dan de rol die de architect in deze context toebedeeld krijgt? Deze vindt men treffend omschreven in de wijze waarop William Morris in 1881 de architectuur definieerde: "Het geheel van wijzigingen en veranderingen die door de behoeften van de mens op het aardoppervlak worden teweeggebracht, met als enige uitzondering de woestijn". Het hoeft geen betoog dat deze definitie het arbeidsterrein van de architect aanzienlijk uitbreidt, en dat ze meteen het opperste ideaal van het modern design in zich draagt. Voortaan valt letterlijk alles, van koffielepel tot stad, onder de bevoegdheid van de architect, waarbij men zich afvraagt of hij ook een nieuwe Midas wordt die alles wat hij aanraakt in goud verandert. In feite is het dit concept dat door Hoffmann concreet wordt uitgeprobeerd. Hij gaat experimenteel te werk, hij ontwikkelt zijn oeuvre op een heel onbevagen wijze, het is alsof hij een soort van "Vrolijke Wetenschap" bedrijft. En misschien leverde hij zodoende inderdaad een voorbeeld van de oppervlakkigheid "in de diepte" die Nietzsche omstreeks 1882 had aangeprezen.

In vergelijking daarmee is het beeld dat Loos zich van de architect vormt eerder tragisch te noemen. Voor Loos zit de architect gevangen tussen het feit dat hij onvermijdelijk ergert en het feit dat hij totaal "overbodig" is. Hij ergert omdat hij de taal van de noodzaak spreekt (ook Arnold Schönberg merkt in zijn "Harmonielehre" op dat de kunstenaar nooit iets maakt wat de anderen mooi vinden, maar enkel wat hem noodzakelijk lijkt). Hij is overbodig omdat de bouwcultuur, die in feite het terrein is van de ambachtslui of de boeren, hem onvermijdelijk vreemd is. Wat Loos met deze problematiek in feite ter discussie stelt, is noch min noch meer de artistieke status van de architect en de architectuur. Zeer in het kort samengevat is Loos van oordeel dat slechts een heel klein deel van de architectuur tot de kunst kan worden gerekend, met name het monument. De poging om de kunst te integreren, om haar zowat overal te pas en te onpas bij te betrekken, beschouwde hij als het gevolg van een jammerlijk misverstand. Hij vond dat alles wat verband hield met een mogelijk gebruik of met een of andere bestemming, kortom elk gebruiksvoorwerp, louter tot het domein van de industrie of het ambacht behoorde – dit in tegenstelling tot "alwie een paar schoenen en een schilderij op één lijn stelt, en nooit de schoonheid van een schilderij zal kunnen appreciëren". Loos gaf er de voorkeur aan zich voor de kunst in te zetten als mecenas of als agitator. Een arme mecenas weliswaar, maar een die met des te meer toewijding en hardnekkigheid de verdediging opnam van kunstenaars zoals Webern of Kokoschka.

Maar laten we Loos zelf aan het woord: "Eens was de architectuur een kunst, nu is ze niet méér kunst dan de tatoeage of de schoenmakerij. Want het bouwwerk wordt gemaakt om gebruikt en versleten te worden, en daarbij moet het ook nog in de smaak van de betrokken tijdgenoten vallen. Breng ik mijn vakgenoten hiermee een droevige tijding? Heb ik hen leed gedaan? Het is pas na een pijnlijke strijd dat ik, die zelf architect ben, tot deze waarheid ben doorgedrongen. Maar nu is de strijd gestreden en ben ik een gelukkig mens. Ik weet dat ik een ambachtsman ben die de huidige mens en de huidige

tijd moet dienen. Maar juist daardoor weet ik dat er kunst bestaat. (...) Ik weet dat die niet op bevel wordt voortgebracht, maar dat ze een zelfstandig bestaan leidt. Ik ben in staat de vlucht van een kunstenaar te volgen die zoals een condor in onbekende regionen verdwijnt, en ik kan bidden."

En perfect voorbeeld van de integratie van kunst – of kunstnijverheid – met architectuur (volgens Loos dus een vals probleem, zelfs een plaag) vindt men bij de beschermgod van de Weense architectuur: Otto Wagner met zijn Sankt Leopold Kirche am Steinhof, te Wenen. Want Hoffmann zelf heeft, hoewel hij zich met heel wat meer opdrachten bedeed zag dan Loos, nauwelijks de kans gekregen om zijn ideeën buiten de woning of het tentoonstellingspaviljoen in de praktijk te brengen. De details van Wagners kerk geven blijk van een Byzantijnse inspiratie, die evenwel geheel opgaat in een moderne sensibeleit. Wagner openbaart zich hier in 1903 als de ware ambachtsman van een bouwwerk dat geheel doordrongen is van de stilistische en esthetische benadering van de Sezession. En ongeacht het nogal broos aandoend decor doet Wagner de Weense droom uitkristalliseren in helder afgetekende volumes en een hiëratische ruimte. Wagner slaagt hierin dank zij zijn uitzonderlijk talent, een talent waaraan Loos in 1898 een bijzonder indrukwekkende hulde betuigde: "Ik behoor niet tot diegenen die het als een voordeel beschouwen dat een gebouw het werk is van slechts één architect, de absolute bouwmeester, die zelfs de kolenschep ontwerpt. Dat leidt volgens mij tot iets heel saais. Elke diversiteit verdwijnt. Maar voor het genie van Otto Wagner strijk ik de zeilen. Hij bezit namelijk het genie dat ik tot dusver alleen maar bij enkele Engelse of Amerikaanse architecten heb aangetroffen. Hij kan vergeten dat hij architect is, hij kan in de huid van een willekeurig ambachtsman kruipen. Maakt hij een waterglas, dan denkt hij als een glasblazer. Ontwerpt hij een koperen bed, dan denkt hij, voelt hij als een koperslager. (...) Al het overige, heel zijn architectenbenadering laat hij dan in zijn oude huid achter. Eén ding neemt hij overal mee: zijn kunstenaarschap."

Maar wat deze relatie van architectuur en kunst betreft, neemt Wagner later zelf nog een bijzonder duidelijk standpunt in: hoe geïntegreerd ook, de kunst blijft steeds ondergeschikt aan de architectuur. Zo dankt het sluiswachterspaviljoen bij het Donaukanaal zijn glans aan het feit dat uit wat hier aan Sezessionherinnering rest, elke zinnelijke opwelling verdwenen is. Het is een meer ingekeerd soort van verbeelding die zich hier openbaart. De verfijnde grafische ornamentiek van weleer moest plaats ruimen voor een vrijmoedig kleurgebruik: een ultramarijn dat verlevendigd wordt door gestileerde golfvormen die zich speels en bevallig over de fries uitstrekken. Dit is dan de enige toegeving van deze strenge meester aan de opgewekte zorgeloosheid van de eeuwwisseling. Terwijl de Kirche am Steinhof nog een ultiem Gesamtkunstwerk was waaraan kunstenaars zoals Kolo Moser, Rudolf Jettmar en Othmar Schimkowitz hun medewerking hadden verleend, werkt Wagner dit prachtige paviljoen aan de kanaaloever helemaal alleen uit. De decoratie die hij overhoudt, vormt slechts een ondersteuning van zijn zoeken naar zuiver plastische waarden.

Laten we, bij wijze van besluit, proberen de verschillende standpunten, die we overlopen hebben, samen te vatten. Voor Loos was de overdaad van het eclecticisme een niet zo verraderlijk kwaad als de waanzin van de alomtegenwoordige vormpretentie. Terwijl de eerstgenoemde benadering enkel erop uit was een burgerij op zoek naar een historische rechtvaardiging van een schijnlaagje culturele waardigheid te voorzien, had de tweede – die van de Wiener Werkstätte, dat Weense Wee – de onuitstaanbare pretentie zich voor kunst te doen doorgaan. Voor Loos was de verantwoordelijkheid van de architect wezenlijk van morele aard. En wie dit niet begrijpt kan zich hooguit tot de "grappenmakers" rekenen die Schönberg in enkele verhelderende passages van zijn dagboek aan de kaak stelt.

Het wrange besef in een tijd te leven die was overgeleverd aan uitgeholde waarden en die zich genoopt zag zijn leegte te verhullen achter een fictief esthetisch scherm, treft men bij momenten ook aan bij Hugo von Hofmannsthal. "Der Brief des Lord Chandos", in 1902 in een Berlijnse krant gepubliceerd, is het relaas van zo'n crisis, van zo'n verscheuring.

En via Hofmannsthal komen we in feite opnieuw bij Wagner terecht. Allebei spannen ze zich onvermoeibaar in om het moderne tot traditie te maken, en om elke verontrustende stap in het ongewisse terug te voeren binnen het geruststellende spoor van het vertrouwde erfgoed. Voor Wagner is de kunst wezenlijk een zoeken naar harmonie. Er bestaat geen reden om iets aan haar ware finaliteit – de schoonheid – te veranderen. En het staat buiten discussie dat de meest betrouwbare wijze om tot schoonheid te komen de vestiging van een goed geordend systeem van proporties of van een eenvoudig en helder symmetrisch concept blijft. Uiteraard is het zo dat de nieuwe behoeften, de permanente evolutie van het moderne leven, de vernieuwing van de technieken, de materialen en de economische beperkingen steeds opnieuw een herinterpretatie, een actualisering eisen van de vormen en structuren die de geschiedenis ons naliet. Maar de geschiedenis legt het er steeds op aan de bovenhand te halen en haar constanten te doen gelden. In wezen beschouwt Wagner kunst slechts als iets alledaags in de mate dat ze ook eeuwig is. Vandaar dat deze kunst het gevaar loopt zich terug te trekken in een troostende functie – iets waaraan de laatste werken van de architect niet zijn ontsnapt.

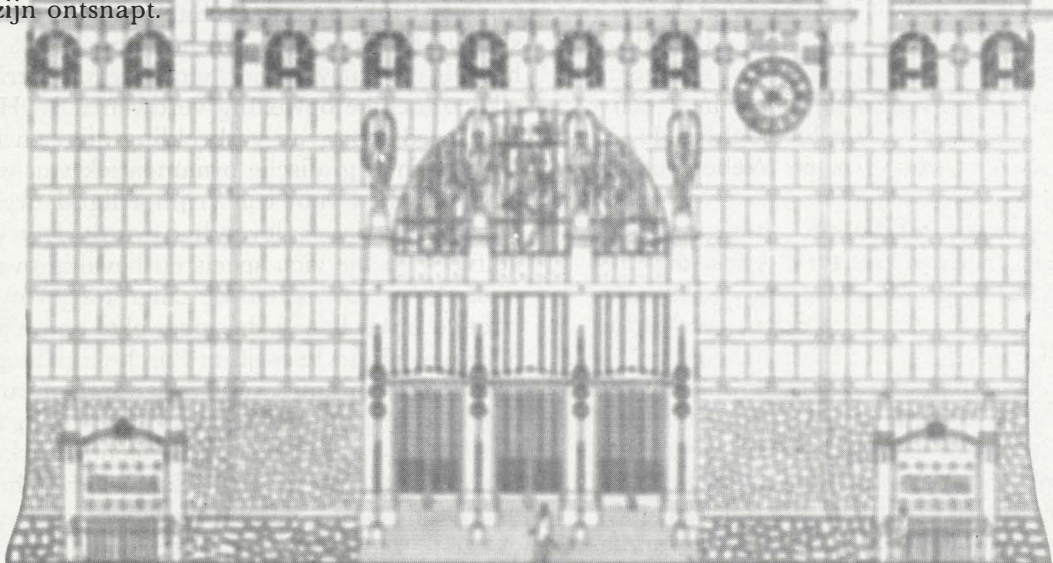
Tussen deze twee benaderingswijzen in speelt Hoffmann de rol van leerling-tovenaar. Hij zoekt naar een formele oplossing voor elke nieuwe "functie", en tegelijkertijd onderzoekt hij de behoeften, ja de begeerten op hun vermogen om nieuwe vormen in het leven te roepen. In een handgeschreven fragment van 1926 verwijt Loos hem zijn aanspraken op creativiteit en stelt daar het hele gewicht van de traditie tegenover. Maar waarom wil hij Hoffmann het "kunstenaarschap" niet toekennen dat hij bij Wagner had bewonderd? Hoe verwonderlijk het ook moge klinken, de enige mogelijke verklaring voor deze discriminatie is dat Hoffmann, volgens Loos, geen geldige reden had om op dezelfde wijze te handelen als Wagner. Wagner had op vijftigjarige leeftijd afstand gedaan van het succes dat hij in zijn historicistische periode had geoogst. Hij was in de bres gesprongen voor de moderne architectuur, en was daardoor gaandeweg alleen komen te staan. Hij behield een groot aanzien, maar dit bleek spoedig omgekeerd evenredig met de gelegenheden die hem nog werden geboden om zijn meesterschap te laten blijken.

Loos schreef in "Ornament en Misdaad" dat alle kunst erotisch is, uiteraard met dien verstande dat deze erotische dimensie, deze troebele oorsprong van de artistieke activiteit tot elke prijs gesublimeerd moest worden. Hoffmann, van zijn kant, deed enkel waar hij zin in had, en liet zijn verbeelding, zijn impulsen en zijn talent de vrije loop.

Nooit zal definitief kunnen worden uitgemaakt of Loos werd verblind door een gevoel van verbittering of dat het oordeel dat hij reeds erg vroeg over zijn "vijand" had uitgesproken profetisch is geweest. Vandaar dat ik eindig met een paradox. In één kippenhok waren er twee hanen, maar slechts één ervan legde eieren.

Robert Trevisiol

Vertaling: Francis Strauven



Wat is (...) het Stoclethuis eigenlijk? Voor sommigen is het een alleenstaand werk van een "voorloper". Voor anderen is het dan weer in die mate belangrijk dat het alle elementen bevat van wat ooit de kubistische stroming in het rationalisme zal zijn. Het Stoclethuis is noch het wonder van een wereld die herrezen is uit de chaos, noch de profetie van een Messias. Het is veeleer het slotstuk van een lange stijlontwikkeling (...) In het Stoclethuis moet men dus niet proberen om een voorspelling van Le Corbusier of van Mallet-Stevens of Lurcat te zien. Dit kunstwerk is een uitdrukking van zijn tijd (...) Diegene die in het Stoclethuis echter een voorafbeelding van het "architectonisch kubisme" vermoedt, ziet alleen maar enkele technische aspecten van de architectuur. In dit werk zou men daarentegen wel tekens van de postimpressionistische stijl kunnen herkennen, door die elementen te isoleren die essentieel zijn voor de omschrijving van de Europese architectuur, gezien vanuit de hoek van de kunst. De diepere waarde van het Stoclethuis schuilt in Hoffmanns vermogen om eigentijdse schilders en beeldhouwers een eenheid te doen vormen binnen de architectuur. Meer dan in de meeste andere werken van die tijd overstijgt de stijl van dit bouwwerk een polemiek die alleen maar gaat over doctrinaire en technische aspecten, om uit te groeien tot een ware kunststijl".

Dit zijn een paar citaten uit het artikel "Trenta anni dopo il Palazzo Stoclet" (verschenen in het tijdschrift "Casabella", juni 1935) van de Italiaanse criticus Edoardo Persico. Hierin rekent hij af met de in de geschiedschrijving van de moderne architectuur verkondigde stelling dat men in het Stoclethuis de eerste tekenen kan bespeuren van een syntactische eenheid (red: de eenheid van vormgeving tussen de verschillende disciplines), die de avant-garde zich eigen maakt en verder ontwikkelt. Het gaat hier dus niet om een vertrekpunt maar om een eindpunt.

Dit bouwwerk is een schoolvoorbeeld, niet door de voortekens die het bevat, maar door de "eenheid met de tijd, in (...) een historische verbondenheid van de fantasie, in de verhouding van de stijl met de meest levendige ideeën van zijn tijd". "In dit opzicht", zo gaat Persico verder "is het Stoclethuis het voorbeeld, waarin niet alleen Otto Wagners (1841-1918) leer en Josef Maria Olbrichs (1867-1908) aspiraties samenstromen, maar waar ook de meest viriele ideeën van de Europese burgerij te vinden zijn. Een burgerij die het gebruik van neoklassieke vormen verlaat en die in grote mate heeft bijgedragen tot de bevestiging van het prorationalisme (red: hiermee bedoelt Persico de rationele modernistische stroming van het interbellum) (...)"

Op zoek naar de voorlopers van De Stijl in de Europese bouwkunst van het begin van deze eeuw, waarschuwt Bruno Zevi in "Poetica dell'architettura neoplasticista" (Milaan 1953), bijna 20 jaar na Persico, voor een simplistische overschatting van Hoffmanns bijdrage: "Hoffmann heeft begrepen dat de beste manier

om aan de Flächenpoetik (de poëtica van het zuivere vlak) vorm te geven, bestaat in het afbakenen van hoeken door het gebruik van lijnen die de wandspiegels (red: te vergelijken met de bladspiegel van een boek) omkaderen. Op die manier krijgen die spiegels een eigen identiteit. Indien nodig, worden ze nog in kleinere rechthoeken verdeeld.

Het oog volgt het traject dat duidelijk wordt aangegeven door de lijn die naar de hoeken loopt, naar de plaats waar het interieur het meest verdicht; (...) elke vorm van dichtheid, elke vorm van driedimensionale ruimte wordt opgelost door het gebruik van vlakken (...)

Theo van Doesburg (...) ziet in Hoffmanns bouwkunst, die ook door Le Corbusier wordt geprezen, het zoeken naar de samenstelling van de ruimte als één geheel. Van Doesburg weigert lijnen te gebruiken zoals in de art nouveau en verdeelt het gebouw over verschillende ruimten, die vervolgens in een gedurfd spel met driedimensionale verbindingen weer wordt opgebouwd. Ook Hoffmanns lijnen verdelen het volume, echter niet in ruimten, wel in vlakken".

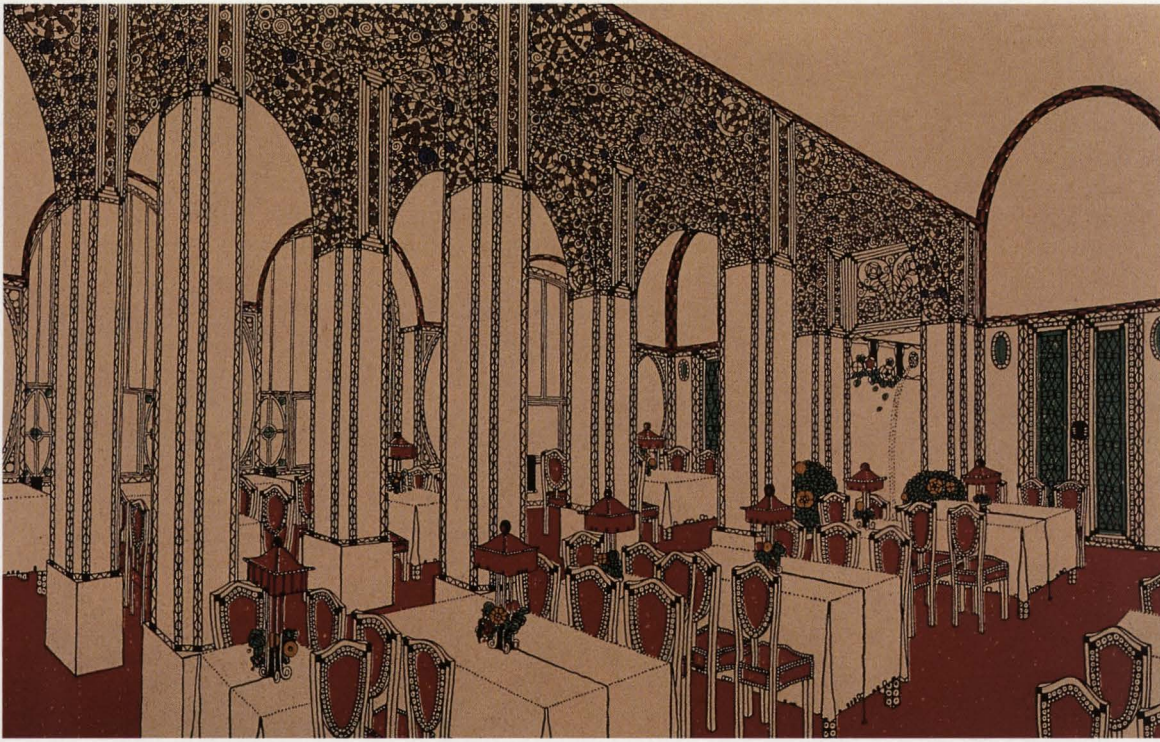
Om de werkelijke invloed van het Stoclethuis op de architectuur van de jaren '10 en '20 – los van overdreven interpretaties – te kunnen begrijpen, mag men dit werk niet als vertrekpunt van de avant-garde beschouwen.

Het Gesamtkunstwerk dat in het bouwwerk tot uiting komt, moet men daarentegen als een basislering in stijl zien. Als voorbeeld van een stroming, die tussen 1910 en 1930 grote navolging krijgt, heeft het Stoclethuis een belangrijke rol gespeeld in Hoffmanns internationale bekendheid. Zijn faam heeft in sommige landen zoals Italië, zelfs tot in de jaren dertig geduurd.

De belangstelling voor zijn werk wordt in verschillende Europese landen voorafgegaan en zelfs bevorderd door het grote succes van de Weense architectuur vanaf 1900. Dit succes is te danken aan de creaties van

Josef Maria Olbrich en Otto Wagner en aan de projecten van de Wagnerschule. Olbrichs invloed op de Europese architectuur is echter van korte duur, ook al blijkt uit projecten en realisaties van Raimondo D'Aronco, Annibale Rigotti, Guido Constante Sullam en Carl Bergsten dat zijn faam zich van Italië tot Zweden uitstrekt. Maar tijdens de eerste wereldoorlog verliest ook Wagner en zijn school langzaam aan invloed.

Hoffmann daarentegen heeft onafgebroken model gestaan voor verschillende architectengeneraties. Het feit dat hij in Europa zoveel navolging krijgt, is niet zozeer te wijten aan het succes van het Stoclethuis, als wel aan werken zoals de Villa Ast op de Hohe Warte te Wenen (1909-1911), het Oostenrijks paviljoen op de tentoonstelling te Rome (1911), de Hanakzaal op de tentoonstelling te Dresden (1912) en het Oostenrijks paviljoen op de expositie van de Werkbund te Keulen (1914).



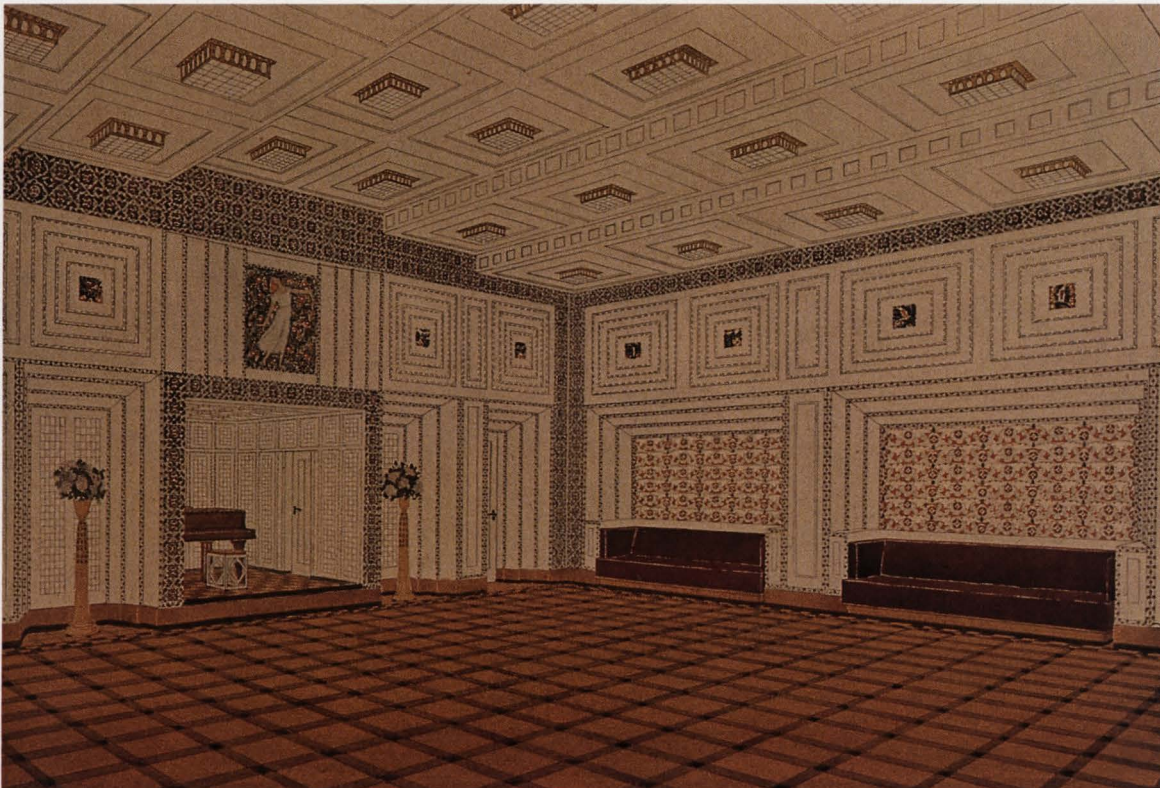
Emanuel Josef Margold (1889-1962)
Ontwerp voor de eetzaal van een hotel
te Wenen

1907

Uit: Moderne Bauformen

Van Hoffmanns leerlingen is Emanuel Josef Margold het meest beïnvloed door het Stoclethuis. Zijn eerste werken vormen stuk voor stuk een variatie op thema's uit Hoffmanns hoofdwerk. Met zijn interieurontwerpen voor een hotel behaalt Margold de tweede prijs in een wedstrijd die door het Duitse tijdschrift "Moderne Bauformen" wordt georganiseerd.

De tekeningen die het tijdschrift in 1908 publiceert, tonen duidelijk aan dat Margold zich sterk heeft laten leiden door een bijna oosterse overladenheid, die wordt geaccentueerd door de omljstingen die de hoeken van de kolommen afbakenen en door het gebruik van meerkleurige materialen en mozaïekversieringen. Deze elementen maken deel uit van wat men de neobyzantijnse stroming in de Weense stijl zou kunnen noemen, een kenmerk dat men dus niet alleen bij de leerlingen van Hoffmann aantreft.



G. Nagel

Ontwerp voor de feestzaal van de
"Kunstgewerbeschule" te Hamburg

1911

De Kunstgewerbeschule van Hamburg is in Duitsland één van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Weense stijl.

De invloed van Hoffmanns binnenhuisarchitectuur is de gemeenschappelijke noemer waarin vrijwel alle interieurprojecten zijn verenigd uit de klassen van de professoren Heller en Schmidt. De feestzaal van G. Nagel, een leerling van professor Heller, is één van de ontwerpen die in 1911 in "Moderne Bauformen" wordt gepubliceerd.

De decoratieve vormen in de omljstingen, de neiging om aan de muren een driedimensionale dichtheid te geven en het gebruik van nissen zijn elementen die men terugvindt in Hoffmanns interieurontwerpen en in het Stoclethuis. De projecten die de Kunstgewerbeschule uitgeeft, tonen nog maar eens aan dat Hoffmann vooral wordt beschouwd als de architect van de hoge burgerij.

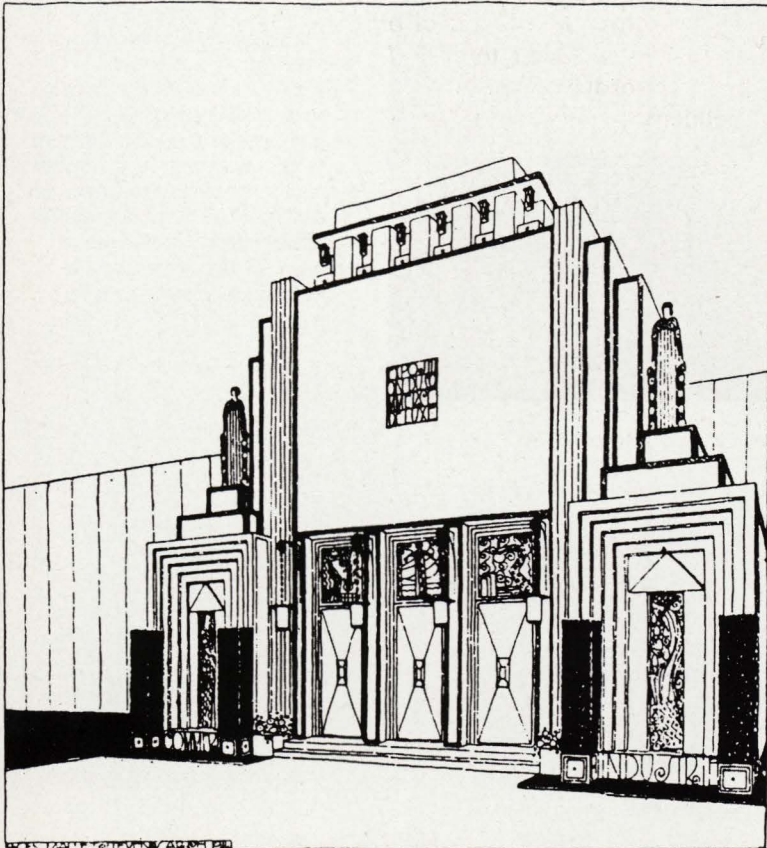
In de jaren '20 en '30 ligt het – volgens Eduard F. Sekler "a-tektonisch" – classicisme aan de basis van Hoffmanns grote roem. "Het is een classicisme dat doordrongen is van een ironische ader, die de dimensionale verhoudingen tussen gedragen en dragende delen omverwerpt en die de elementen van het klassieke lexicon in ornamenten omzet, waarbij de schaal der delen wordt vergroot of verkleind en waarbij alle proportionele verhoudingen worden neergehaald.

De traditionele architectonische figuren worden in opbouwende onderdelen ontleed, delen die als "objets trouvés" (red: voorwerpen uit de realiteit die in het kunstwerk worden verwerkt) midden in de witte vlakken worden verheven. Het is een classicisme dat gebaseerd is op het opheffen van het syntactisch verband, dat volgens de klassieke code de verschillende architectonische delen moet verenigen, of dat steunt op een parataxische samenstelling (red: naast elkaar gesteld zonder enig verder verband) die terug is te vinden in de bekroning gedragen door de zuilen en de kolommen".

Deze beschrijving doet ongetwijfeld aan Hoffmann denken, die menig kunstenaar als voorbeeld heeft gediend. Ook al is er nog onvoldoende onderzoek gedaan, toch kan worden aangenomen dat de stijl van het Stoclethuis een sterke verspreiding heeft gekend.

Er lijkt evenwel een tegenstelling schuil te gaan achter het feit dat "dit gedenkteken van de eigentijdse stijl" – zoals Persico terecht opmerkt – zolang succesvol is geweest.

Om de reden hiervan beter te begrijpen, moet dieper worden ingegaan op de bijzonderheden van de stijl die in dit bouwwerk tot uiting komt.



De periode waarin het Stoclethuis wordt gebouwd, is voor de Weense architectuur (voor de Wiener Werkstätte, de Sezession en ook voor Hoffmann) een periode vol gebeurtenissen die de inzet betekenen van een radicale culturele kentering en een duidelijke stijlverandering.

In de Sezession scheiden Klimt en zijn aanhangers zich af, wat in 1908 leidt tot de oprichting van de Kunstschau. Ook de Wiener Werkstätte verliest twee van haar voornaamste krachten: Koloman Moser die zich sinds 1906 bijna uitsluitend aan de schilderkunst heeft gewijd en Carl Otto Czeschka die vanaf oktober 1907 aan de Hamburgse Kunstgewerbeschule onderwijst.

De Wiener Werkstätte is een centrum, gespecialiseerd in het vervaardigen van kunstnijverheidsprodukten en wordt in 1903, dankzij de financiële steun van Fritz Waerndorfer, opgericht door Hoffmann en Moser. Na het verdwijnen van Moser en Czeschka komt er een vernieuwing in de rangen van de Wiener Werkstätte, waarbij jonge kunstenaars worden aangetrokken uit de Weense Kunstgewerbeschule waar ook Hoffmann onderwijst. In die jaren begint de internationale reputatie van de Sezession wat van zijn glans te verliezen, terwijl de discussie over de artistieke kunst zich dreigt toe te spitsen op het thema van een "nationale kunst".

Het propageren van een moderne Heimatkultur is één van de doelstellingen van het in 1904 opgerichte tijdschrift "Hohe Warte". Het tijdschrift doet vooral een beroep op de sympathiserende critici van Sezession-kunstenaars zoals Joseph August Lux en volgt met belangstelling het werk van Hoffmann en zijn leerlingen. Het herstel van een kunst die haar wortels heeft in de nationale traditie, heeft ook gevolgen voor de toegepaste kunsten zoals bouwkunst, meubilering en design. Het luidt een herwaardering in van het Biedermeier-classicisme, de baroktraditie en de volkskunst.

Robert Mallet-Stevens (1886-1945)
Ontwerp voor een
tentoonstellingspaviljoen
1914

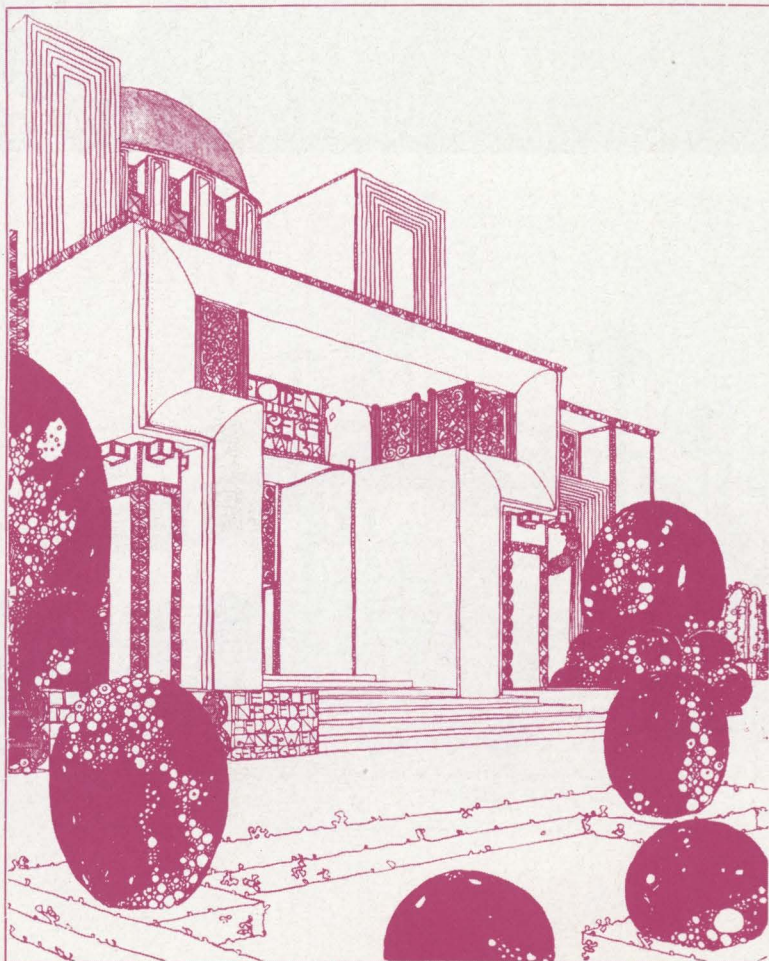
In de jaargangen 1911, 1914 en 1915 publiceert het Weense tijdschrift "Der Architekt", dat doorgaans niet veel aandacht besteedt aan buitenlandse architectuur, verschillende projecten van de jonge Mallet-Stevens. Deze uitzonderlijke aandacht voor een buitenlandse architect illustreert duidelijk het belang dat men hecht aan het feit dat de Weense school in Europa grote navolging kent.

Dit tentoonstellingspaviljoen is daar een onmiskenbaar voorbeeld van. De interpretatie van enkele thema's uit het Stoclethuis leunt zeer dicht aan bij de ontwerpen van Hoffmanns school en vooral van Margold. Het is niet het enige werk van Mallet-Stevens dat een sterke gelijkenis vertoont met de realisaties van Margold.

Emanuel Josef Margold (1889-1962)
Ontwerp voor een mausoleum op het
centraal kerkhof te Wenen
1908

In deze herinterpretatie van het Stoclethuis legt Margold sterk de nadruk op de monumentale opbouw als één geheel. Hier en daar schemert een zekere invloed door van de Wagnerschool, de koepelvormige delen bijvoorbeeld die in een renaissance-motief zijn herwerkt. Door de structuur van het Stoclethuis wat te wijzigen en door het veelvuldig gebruik van versieringen, komt Margold tot een ontwerp dat in bepaalde opzichten een voorloper is van de overvloed uit de art deco.

Hoffmann en zijn school doen, vooral in de binnenhuisarchitectuur, meer afstand van het purisme en de geometrische abstractie die naar Engels-Schots model neigt. De eenvoudige geometrische vormen van de meubels, die de rechthoekige doorzichtigheid van de ruimte en de fijne houten lijstwerken weerspiegelen, worden vervangen door omsluitender en zwaardere vormen. Die zijn nog vaak aangezet door opvullingen geïnspireerd op voorbeelden van meubels uit de baroktraditie. Ook de soberste expressies in de Biedermeierstijl worden tot uiting gebracht. Met vernis bedekte houtsoorten, het organisch kleurenspeel met zwart en wit en de abstracte gevoeligheid worden verdrongen door het benadrukken van de natuurlijke kwaliteiten en vooral de kostbaarheid van de materialen. Dit is te merken in het weelderig gebruik van damasten, velours en behangstoffen. Het gaat hier echt om een radicale koerswijziging, om een breuk met het ideaal van een uitbundig en vitaal leven, dat in de Engelse interieurcultus impliciet wordt weergegeven. Door deze kentering wordt er minder belang gehecht aan de aanwezigheid van elegantie in de luxe-interieurs. Het "stijl"-interieur, dat de drijvende kracht was van de Kunstgewerbeschule en de Wiener Werkstätte, wordt verloochend en dit leidt tot een verzoening met het historicisme, en een herwaardering van de traditie. De creaties van Hoffmann en zijn medewerkers zouden daardoor meer succes kennen in bredere kringen van een bewogen burgerij.



Het Stoclethuis is het voorbeeld van die stijlverandering die zich in Wenen tijdens de bouw van dit werk voltrekt. Om de werkelijke draagwijdte van Hoffmanns invloed te begrijpen, mag men niet uit het oog verliezen dat de weerklank van de syntactische eenheid en het architectonisch lexicon soms zelfs wordt overstegen door zijn persoonlijk succes. Een succes dat hij dankt aan zijn faam als verkondiger en voorvechter van een stijl die omstreeks 1910 opgang maakt in de Weense binnenhuisarchitectuur.

Bewonderaars van het gebouw – waaronder de Nederlandse architect Jan Boterenbrood, auteur van de inleiding bij de monografie over het Stoclethuis in "Wendingen" (nr. 8-9, 1920) – beschouwen sommige aspecten, zoals de verheerlijking van de "verfijnde levensbehoeften", als de meest vergankelijke. Uiteindelijk kende juist dit en andere "vergankelijke" aspecten grote navolging.

De eerste tekenen van het succes van het Stoclethuis zijn merkbaar bij Hoffmanns leerlingen in de Kunstgewerbeschule te Wenen; vooral in een reeks projecten van Emanuel Josef Margold (gepubliceerd in de tijdschriften "Der Architekt", 1908 en "Moderne Bauformen", 1908-1910). De omlijstingen die de hoeken van de ruimte-inhoud afbakenen en het thema van de platte vlakken (Tafelflächen van Hoffmann) zijn de elementen die het duidelijkst uit het Stoclethuis zijn afgeleid. Dit wordt door Margold opnieuw geïnterpreteerd door sterker de nadruk te leggen op het monumentale aspect en de decoratieve overladenheid van het interieur. In enkele ontwerpen worden lijstomrandingen uit verguld brons gebruikt om wanden in een aantal panelen te scheiden of om de plafondbotrek duidelijk te accentueren, of om de pilaarhoeken en trapleuningen beter te omlijnen.

Verder wordt veelvuldig gebruik gemaakt van veelkleurige mozaïekversieringen. Hierdoor ontstaat een zweem van oosterse, bijna Byzantijnse overvloed, die men ook aantreft in het Stoclethuis. De herwaardering van de Byzantijnse architectuur vindt men eveneens terug in talrijke projecten uit Wagners school.

Het gevoel van formele verfijndheid, door het gebruik van kostbaar marmer, mozaïek en vergulde omlijstingen, spreekt eveneens uit de verschillende projecten en creaties van interieurs voor de hoge burgerij, de luxewinkels, de cafés en de restaurants die worden ontworpen door Hoffmanns leerlingen en medewerkers (zoals Otto Prutscher, Arnold Nechansky, Cesar Poppovits en Adolf Otto Holub) en ex-leerlingen (waaronder Emil Hoppe, Otto Schönthal en Marcel Kammerer).



Cesar Poppovits
De eetzaal van het restaurant
"Zur großen Tabakspfeife"

1912

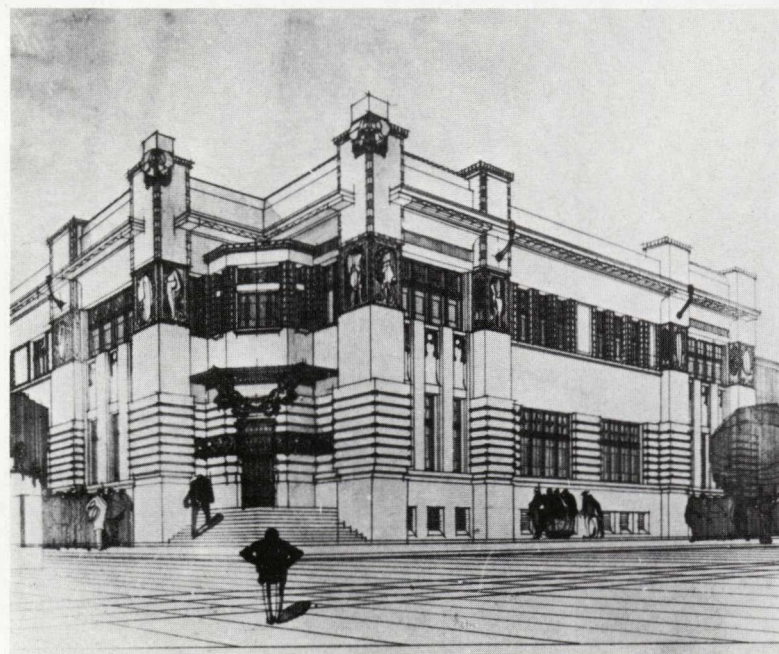
Wenen

De inrichting van dit interieur, met zijn marmere bekleding en zijn mozaïekversieringen, is het schoolvoorbeeld geworden van een stroming die in de eerste helft van de jaren '10 opgang maakt door de ontwerpen van de interieurs, de winkels en de heiligdommen van het mondaine leven. Deze ontwikkeling zal tot in de jaren '20 blijven voortduren, ook al worden de dure materialen vervangen door minder kostbare. Het Stoclethuis heeft ongetwijfeld bijgedragen tot het groeiende succes van een stroming die zich in Wenen, zelfs ver buiten Hoffmanns kring, in het eerste decennium van deze eeuw aftekent.

Antonio Sant'Elia (1888–1916)
Ontwerp voor de nieuwe
maatschappelijke zetel van de
bedienden in Como

1911

De tekeningen van Antonio Sant'Elia, auteur van "L'architettura futurista", bevatten heel wat elementen die de invloed verraden van de Wagnerschule. De ontwerpen van de Wagnerschule zijn Sant'Elia bekend uit boeken en tijdschriften. Dit project toont duidelijk de verspreiding van de stijl van het Stoclethuis aan. Die heeft sterke navolging gekend door de decoratieve overvloed die men vooral bij Margold aantreft. Het verband tussen beide architecten is echter niet aan kritiek ontsnapt. Zo associeert de architect Giulio Ulisse Arata in 1914 Margold met enkele projecten van Sant'Elia.



Een reeks projecten van studenten van de Hamburgse Kunstgewerbeschule uit de klassen van H. Heller en Richard Schmidt (gepubliceerd in "Moderne Bauformen", 1919) weerspiegelen in Duitsland duidelijk het succes van de elegantie bij de hogere burgerij, een elegantie die ook in het Stoclethuis is terug te vinden. Dat een stijl naar Weens model ook in de Kunstgewerbeschule te Hamburg aanwezig blijkt, is niet verwonderlijk daar Czeschka er sinds 1907 onderwijst en architect Schmidt in Hamburg met Olbrich heeft samengewerkt.

Ook in de projecten van Annibale Rigotti en Antonio Sant'Elia merkt men duidelijk invloeden van het Stoclethuis op de architectuur van de Liberty Italiana, (de Italiaanse art nouveau) die vanaf het begin van deze eeuw het werk van Olbrich, Wagner en zijn school heeft gevolgd.

Het gebouw op de Tervurenlaan is vooral van betekenis geweest voor het eerste werk van de Franse architect Robert Mallet-Stevens, die als neef van Suzanne Stevens (de echtgenote van Adolphe Stoclet) de bouwwerken ongetwijfeld van dichtbij heeft kunnen volgen.

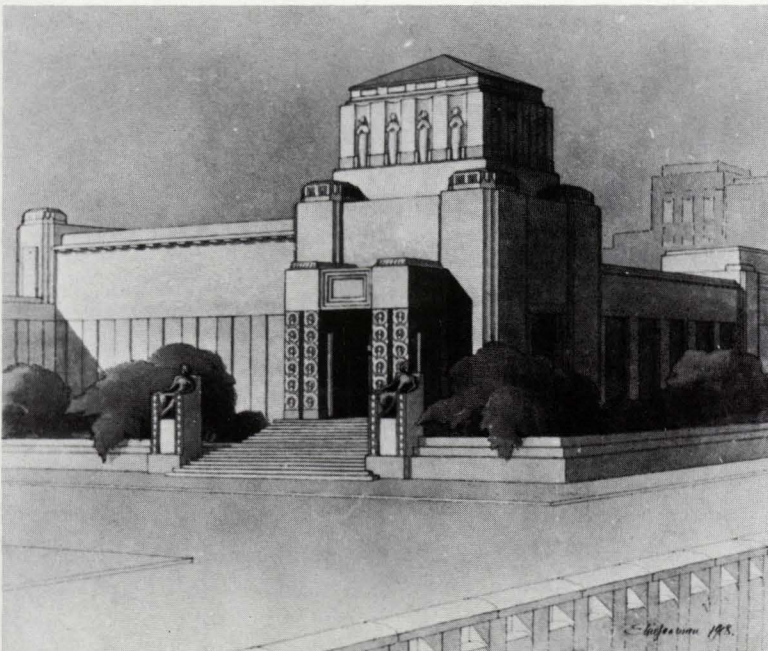
Dominique Deshoulières en Hubert Jeanneau (Rob Mallet-Stevens architecte, Bruxelles 1980, p. 9) wijzen er terecht op dat "le Palais Stoclet, tant dans ses expressions plastiques que dans ses axes de compositions, figure comme un monument constructif fondamental du vocabulaire de l'architecture parisien", (het Stoclethuis, zowel in zijn plastische vormen als in zijn opbouw, voorkomt als een wezenlijk en toonaangevend monument voor het Parijse architectuurvocabularium) ook al is Hubert Jeanneau zeer terughoudend bij het erkennen van Hoffmanns invloed. In een artikel over "Het zwart en

het wit in de architectonische versiering" (gepubliceerd in het Belgische tijdschrift "Tekhné", nr. 34, 1911) vermeldt Mallet-Stevens, in een verwarrende naïviteit, Rudolf Tropsch als één van de architecten die expressie hebben gegeven aan "quel parti merveilleux on peut tirer des juxtapositions du blanc et du noir" (wat voor prachtige effecten kunnen worden gehaald uit het naast elkaar plaatsen van wit en zwart), terwijl over Hoffmann met geen woor wordt gerept. Toch is het werk van Mallet-Stevens een voortdurende variatie op thema's uit Hoffmanns hoofdwerk, gaande van de eerste ontwerpen in het tijdschrift "Le Home" (1911) tot enkele studies van het album "Une Cité Moderne" (1922) en het salon van de couturier Melnotte-Simonin (1924).

Het succes van het Stoclethuis in België vormde onlangs het onderwerp van een tentoonstelling in Brussel, waar Hoffmanns invloed op de Belgische architectuur duidelijk wordt belicht. Getuige van die invloed is het maison d'art "Intérieur", van Leon Snyers, Louis Sües meubilering van het kasteel de la Foujeraie te Brussel (1911), en ook de gebouwen uit de jaren '20 en '30, zoals de villa van Victor Dirickx (1925) in de Ringlaan te Ukkel en Michel Polaks hotel Empain (1931) in de Franklin Rooseveltlaan te Brussel. Bij het lezen van de tentoonstellingscatalogus kan men zich echter niet van de indruk ontdoen dat Hoffmanns succes in België als een moment wordt beschouwd in een algemeen fenomeen, in een osmose van Belgische art nouveau en Weense architectuur. De hypothesen van François Loyer en Annick Brauman over een determinerende invloed van Hankar op Wagner en van de Belgische art nouveau in Wenen, kunnen – ook al worden ze vaak herhaald – noch documentair, noch filologisch voldoende worden gestaafd.

Eliel Saarinen
Ontwerp voor een kunstgalerie te
Helsinki
 1907-1908

Het is niet bekend of Saarinen reeds contacten had met Hoffmann voor hij hem in oktober 1911 ontmoet, en of hij daarvoor reeds foto's van het Stoclethuis heeft gezien. Het is mogelijk dat hij tijdens zijn reis door Europa in de lente en zomer van 1907 in Brussel de werf op de Tervurenlaan bezoekt. In de ingang van deze kunstgalerie doen de eenheid van ruimten en de verhouding beeldhouwkunst-architectuur denken aan de toren van het Stoclethuis.



De invloed van het Stoclethuis op de hedendaagse architectuur

Een kort foto-overzicht

door Jan Bruggemans

Paul Szternfeld (1939) en Nele Huisman (1939)

Verbouwde winkel "Cortina"

1983

Grand Rue, Luxembourg (Gr.-H.)

Zoals Josef Hoffmann was gefacineerd door de natuur en tuinmeubilerie, zo ook zijn deze architecten erin geslaagd om op een meesterlijke wijze architectuur en natuur te integreren. Gans het oeuvre van Paul Szternfeld en Nele Huisman getuigt op een directe manier van een uitgesproken belangstelling voor de Weense rasterontwerptechniek. Een onlangs in Luxemburg verbouwde winkel bewijst dat deze verwantschap doorgetrokken wordt tot in alle architecturale details.

Ook in Scandinavië kent Hoffmann bewonderaars en navolgers, zoals de Zweed Carl Bergsten, die zich echter meer door de eerste creaties van de Wiener Werkstätte heeft laten inspireren dan door het Stoclethuis. In de Finse bouwkunst wijzen bepaalde elementen op Hoffmanns invloed. De weerklank van de Moravische architect is duidelijk merkbaar bij Gustav Mahler, één van de meest bekende bewoners van de "Villenkolonie", die door Hoffmann op de Hohe Warte te Wenen wordt opgericht. Nadat Mahler in november 1907 Herman Gesellius en Eliel Saarinen in hun huis-atelier te Hvitträsk had bezocht, beschrijft hij zijn echtgenote Alma dit landelijk verblijf als een soort kasteel "à la Hoffmann", waarbij hij opmerkte dat de kamers "op die van de Hohe Warte lijken en aan de Finse architectuur zijn aangepast". De overeenkomsten die Mahlers aandacht hebben getrokken, zijn waarschijnlijk niet te wijten aan een rechtstreekse invloed van Hoffmann op Saarinen, maar wel aan de herinterpretatie van Engels-Schotse modellen zoals die van M.H. Baillie Scott en Charles R. Mackintosh. In een project voor een kunstgalerie te Helsinki (1908) wijst Saarinen's werk in de montage van de ruimte en de behandeling van de vlakken op een zekere verwantschap met het Stoclethuis.

Dankzij het bijhuis van de Wiener Werkstätte in New York (onder leiding van Josef Urban) heeft Hoffmanns stijl ook in de Verenigde Staten steeds grotere bekendheid verworven. Zijn stijlelementen zijn daar onmiskenbaar aanwezig in sommige art deco-interieurs.

In de wolkenkrabberarchitectuur wijzen meer dan voldoende elementen op het succes van het Stoclethuis; zo is bijvoorbeeld het dak van de wolkenkrabber van de Philadelphia Saving Found Society – in 1926 ontworpen door Mellor, Meigs en Howe – geïnspireerd op de bekroning van de toren van het Stoclethuis.

In het art deco-fenomeen vallen twee belangrijke tendensen te onderscheiden: één die de taal van de avant-garde (van het kubisme tot het futurisme, van het expressionisme tot De Stijl) in decoratieve gebruiksvoorwerpen omzet en één die meer tot klassiek en barok getinte stijlformules neigt. Juist deze laatste stroming ligt aan de basis van het enorme succes dat het werk van Hoffmann, de Wiener Werkstätte en de Weense decoratieve kunsten omstreeks 1910 is te beurt gevallen. Deze tendens kent vooral in de jaren '20 van Europa tot de Verenigde Staten een grote verspreiding. Na de eerste wereldoorlog heeft de luxueuze elegantie van het interieur van het Stoclethuis als model gediend voor menig heiligdom van een mondain leven, waarin de rijke burgerij zichzelf laat geloven dat de belle époque nog steeds voortduurt. Dit is, naast de vele misleidende interpretaties, de reden van het jarenlange succes van het Stoclethuis.

Ezio Godoli

Jos Vandenbreeden is architect en archivaris van het Sint-Lukasarchief te Brussel.

Ezio Godoli is archeoloog en professor aan de afdeling architectuurgeschiedenis van de Universiteit van Florence.

Robert Trevisiol is architect en architectuurcriticus.

Herman Liebaers is Ere-Grootmaarschalk van het Hof, Ere-Hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek en beheerder van Europalia.

Jan Bruggemans is architect en verbonden aan het Sint-Lukasarchief en de Sint-Lukasgalerie in Brussel.







Bruno Albert (1941)
Bankgebouw
 1987
Place Jean Jaures, Herstal

Zowel de materialisatie van de binnenruimten als de gedetailleerde ontplooiing van de gevel verwijzen door de manier van vormgeven naar de Weense school, Bruno Albert ontwerpt ook dikwijls het meubilair waardoor, zoals in de Weense school, een complexe geraffineerde eenheid ontstaat. Met bijzonder zorg wordt in het oeuvre van Bruno Albert elk detail wezenlijk onderdeel van het geheel.

Bob van Reeth (1943), Marc van Bortel (1951), Mica Franck (1948), Geert Driesen (1957)
Woning van Roosmalen
 1987
Hoek Goede Hoopstraat en Sint-Michielskaai, Antwerpen

Hoewel er uiterlijk duidelijke vormverwijzingen afleesbaar zijn i.v.m. het werk van Adolf Loos is de verwantschap met de Weense school eerder te omschrijven langs de interne planontwikkeling. Deze Architecten Werk Groep (AWG) vertaalt hoofdzakelijk de huidige leefpatronen en is zich zeer bewust van de plaats van de hedendaagse architectuur als autonome visuele communicatie tussen andere ruimtelijke gehelen.

Herkomst van de foto's en ektachromes

J. Luyten, Antwerpen:
 p. 80, 84, 87, 89;
 Institut für Modellbau, Hochschule für angewandte Kunst in Wenen:
 p. 85 (boven);
 Sint-Lukasarchief, P. de Prins, Brussel:
 p. 83, (onder), 88 (boven), 90, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 100-101, 119;
 Mevrouw A. Stoclet, Brussel:
 p. 88 (onder), 91, 94, 95;
 R. Trevisiol, Brussel:
 p. 103, 104, 105, 106, 107, 108-109;
 E. Godoli, Firenze:
 p. 111, 112, 113, 114, 115;
 W. van Nueten, Antwerpen:
 p. 118;
 R. Asselberghs, Brussel:
 p. 117.

Tekeningen

Sint-Lukasarchief, J. Vandenbreeden, Antwerpen:
 p. 96;
 R. Buytaert, Antwerpen:
 p. 82.

Bibliografie

Tentoonstellingscatalogus,
Vienne-Bruxelles ou la fortune du Palais Stoclet, Fondation pour l'architecture, Brussel, 1987

W. Fenz,
Koloman Moser, art graphique, art appliqué, peinture, Pierre Mardaga éditeur, Brussel, 1987

E. F. Sekler,
Josef Hoffmann, l'œuvre architectural, Pierre Mardaga éditeur, Brussel, 1986

Werner J. Schweiger,
Wiener Werkstätte, art et artisanat 1903-1932, Pierre Mardaga éditeur, Brussel, 1986

Rob Mallet-Stevens, architecture, mobilier, décoration, Action Artistique de Paris, Philippe Sers éditeur, Parijs, 1986

H. Geretsegger en M. Peintner,
Otto Wagner, la grande ville a croissance illimitée une origine de l'architecture moderne, Pierre Mardaga éditeur, Brussel, 1985

F. Borsi en E. Godoli,
Vienne 1900, architecture & design, Flammarion, Parijs, 1985

Tentoonstellingscatalogus,
Traum und Wirklichkeit, Wien 1870-1930, Historisches Museum, Wenen, 1985

Adolf Loos, huis voor Joséphine Baker, Architectuurmodellen 7, Uitgeverij 010, Rotterdam, 1985

Benedetto Gravagnuolo,
Adolf Loos, theory and works, Idea Books Edizione, Milaan, 1982

Rob Mallet-Stevens, Archives d'Architecture Moderne, Brussel, 1980

Otto Wagner,
Architecture moderne et autres écrits, Architecture + Recherches/Pierre Mardaga éditeur, Brussel, 1980

Lay-out:
 Rob Buytaert
 en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:
 Rudy Vercruyssen
 en Antoon Jaminé

Secretariaat:
 Agnes Vandenkerckhove

Druk aflevering:
 N.V. Erasmus, Wetteren

Druk mededelingenblad en museumkaart
 alsook abonnementenadministratie:
 Keesing, Deurne

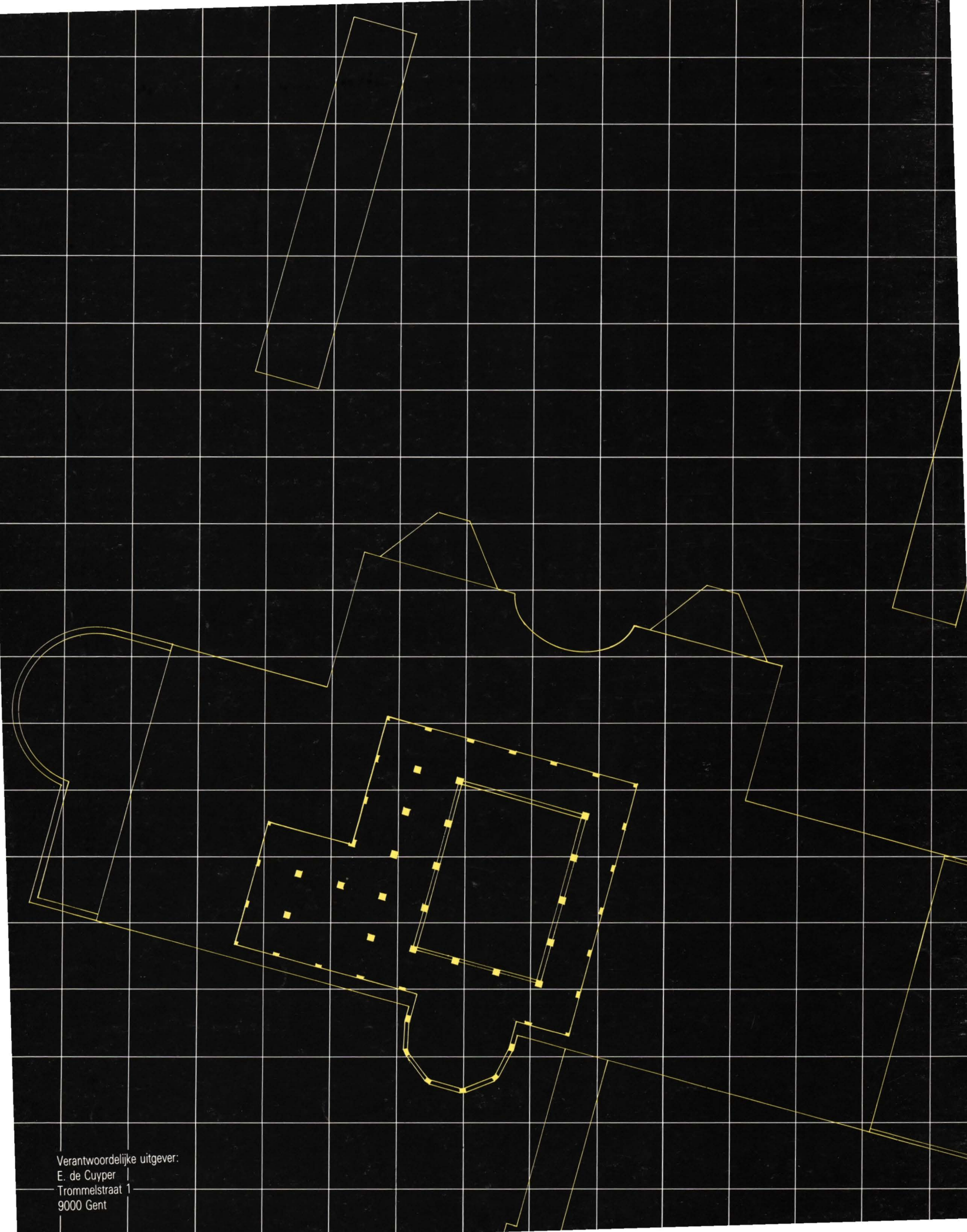
Opbergband:
 Albracht N.V., Utrecht

Inhoudsopgave

Josef Hoffmann in Brussel	blz. 82
Wooncultuur of de cultus van het wonen Het Stocletpaleis in Brussel	blz. 84
De Siamese vijanden	blz. 101
De invloed van het Stoclethuis op de architectuur van de jaren '10 en '20	blz. 110
De invloed van het Stoclethuis op de hedendaagse architectuur Een kort foto-overzicht	blz. 116

Copyright O.K.V.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever



Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper |
Trommelstraat 1
9000 Gent