

# Das Palais Stoclet in Brüssel vom Garten aus betrachtet

Anette Freytag

Als Josef Hoffmann (1870-1956) ein Jahr vor seinem Tod den Stellenwert des zwischen 1905 und 1911 in Brüssel realisierten Palais Stoclet in seiner eigenen Karriere resümierte, erinnerte er daran, wie sehr die europäischen Künstler um 1900 darauf drängten, eine zeitgemäße künstlerische Gestaltung auf allen Gebieten des geistigen Lebens zu entfalten: „In allen Ländern Europas wurde damals nach neuen Formen und Lösungen eifrigst Umschau gehalten. [...] Auf diesem mühsamen Weg war der Bau des Palais Stoclet eine dankenswerte, besondere Möglichkeit der Entwicklung. Es war die Absicht, dieses Haus nicht mehr nach den alten Methoden und Stilversuchen zu verwirklichen, sondern dem Leben und vor allem einem gesunden Leben mit all seinen neuen Bedürfnissen und geistigen und materiellen Wünschen zu dienen.“<sup>1</sup> Der Garten des Palais spielte bei der Verwirklichung dieses Gedankens eine zentrale Rolle. Er ist einerseits Erweiterung des Hauses, andererseits sein Pendant; er ist einerseits eine in sich geschlossene hoch ästhetisierte Welt, fast ausschließlich aus den Farben Grün-Weiß-Schwarz-Grau komponiert, andererseits ein Ort zur körperlichen Erfrischung: Das steinerne Wasserbassin nutzte die Familie Stoclet als Schwimmbecken. In einem von Hecken umfängenen Kabinett befand sich jahrzehntlang ein Tennisplatz (heute eine grüne Wiese) und vor dem Badezimmer im ersten Stock erstreckt sich eine große Terrasse für die Morgengymnastik vor dem Bade. Im Haus und Garten der Familie Stoclet wurde eine durch und durch ästhetisierende Gestaltung mit einer modernen Formensprache und mit Einrichtungen für das moderne Leben verbunden. Haus, Inneneinrichtung und Garten bilden ein Ensemble: Vom Grundriss bis zum Silberlöffel wurde es gestaltet und ausgestattet von Josef Hoffmann und der Künstler- und Handwerkervereinigung Wiener Werkstätte. (Abb. 1 bis 5) Den Höhepunkt stellt der Speisesaal des Palais mit dem 1911 montierten dreiteiligen „Lebensbaum“-Fries von Gustav Klimt dar – eine Einlegearbeit in Marmor und ein Meisterstück angewandter Kunst, das dem geladenen Gast das Gefühl gibt, inmitten eines funkelnden

Zaubergartens zu speisen.<sup>2</sup> (s. Abb. 4) Das Zusammenspiel von Klimts Fries, Hoffmanns Architektur und dem Mobiliar der Wiener Werkstätte haben diesen Speisesaal zu einem der berühmtesten Interieurs des 20. Jahrhunderts gemacht.<sup>3</sup> Programmatisch verdeutlicht er das Ziel der sich ab 1905 von der Wiener Secession absondernden Klimt-Gruppe, alle Bereiche des menschlichen Lebens mit Kunst zu durchdringen.<sup>4</sup> Im Palais Stoclet ist dieses Programm allgegenwärtig. Das Ensemble aus Haus, Interieur und Garten gilt als das Hauptwerk von Josef Hoffmann und der Wiener Werkstätte, und es ist ihr einziges Werk, das bis heute in fast allen Teilen so erhalten ist, wie es 1911 den Bauherren übergeben wurde.<sup>5</sup>

Der Financier Adolphe Stoclet (1871-1949) und seine kunstsinnige Frau Suzanne (1874-1949) hatten Josef Hoffmann 1903 in Wien kennengelernt. Suzanne Stoclet war die Tochter eines belgischen Kunsthändlers. Sie baute gemeinsam mit ihrem Ehemann Adolphe eine Kunstsammlung auf, die am Ende ihres Lebens zu einer der bedeutendsten Privatsammlungen in Europa zählte.<sup>6</sup> Das bei Josef Hoffmann und der Wiener Werkstätte bestellte Haus sollte diese Kunstsammlung beherbergen. Die Stoclets suchten immer nach dem Außergewöhnlichen, sie wollten wenig bekannte Talente aufspüren und seltene Objekte von hoher Qualität entdecken. Der Beginn einer künstlerischen Entwicklung interessierte sie, charakterisiert durch eine besondere Kraft des Suchens nach dem Neuen und einer gewissen Rauheit und Sperrigkeit des Unausgereiften.<sup>7</sup> Die frühen Objekte der Wiener Werkstätte fallen genau in diese Kategorie: neue, einfache Formen, Experimente mit hochwertigen Materialien und dem Streben nach hoher Qualität bei der Fertigung.

Adolphe Stoclet hatte die finanziellen Möglichkeiten, das künstlerische und gesellschaftspolitische Programm der Wiener Werkstätte mit dem Bau dieses Ensembles zumindest ansatzweise zu verwirklichen, seine Frau das dazu notwendige ästhetische Vermögen.<sup>8</sup> Adolphe Stoclet war der erfolgreichste Vertreter einer Unternehmer- und Bankiersfamilie. Sein Engagement



1 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Brüssel, 1905 – 11



2 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Ansicht der Gartenfassade mit Terrasse, Wasserbasin mit Fontaine in Säulenform und zylinderförmigen, von Efeu überwachsene Treillagen, Brüssel, 1905 – 11

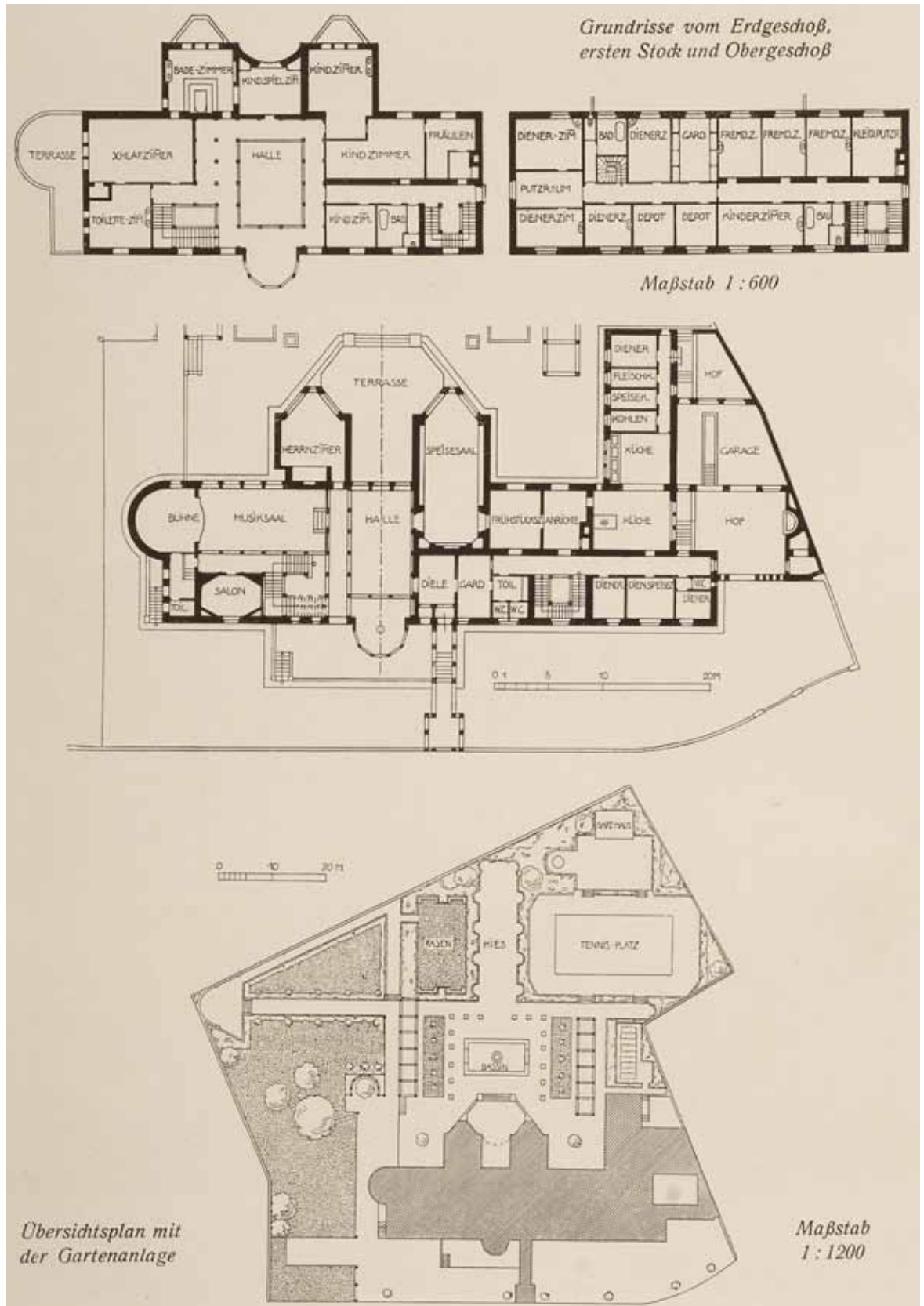
ging dabei weit über das bisherige Kerngeschäft seiner Vorfahren – Finanzgeschäfte im Bereich der Eisenbahn und Stahlindustrie – hinaus. Er finanzierte und beriet Elektrizitäts- und Telefongesellschaften, Versicherungen sowie eine Kaufhauskette – alles Unternehmen des modernen Lebens. Modernste Errungenschaften finden sich auch in der Ausstattung von Haus und Garten, wie eine Zentralheizung und Staubsauganlage mit einem Sammelraum im Keller. Die Beleuchtung des Gartens mit elektrischem Licht war 1911 äußerst ungewöhnlich und beeindruckte viele Besucher.

Bis heute überraschen am Palais Stoclet die außergewöhnliche Mischung aus einer unglaublich modernen, im Grunde zeitlosen Formensprache, lebensreformatorischen Ansätzen, und der prunkvollen, fast anachronistischen Inszenierung des Ensembles, bei der Bildungsideale eine zentrale Rolle spielen. In dieser Dualität stellen das Palais Stoclet und sein Garten ein einzigartiges Zeugnis einer Epoche am Wendepunkt zum modernen Leben dar. Aufgrund seiner Stellung in der Architektur- und Kulturgeschichte<sup>9</sup> und seines Erhaltungszustands wurde das Ensemble im Juni 2009 von der UNESCO in die Welterbeliste aufgenommen. Der vorliegende Artikel betrachtet dieses Ensemble *vom Garten aus*, weil die Darstellung des vitalen Zusammenhangs von Haus, Garten und städtebaulicher Einbindung bei dergleichen Ensembles bisher in der Forschung immer noch selten über allgemeine Bemerkungen hinausgehen. Dieser Aufsatz möchte deshalb auch für die Forschung zur Mathildenhöhe in Darm-

stadt anregen, sich intensiver mit der Rolle der Gärten und öffentlichen Freiräume auseinanderzusetzen.

### Haus und Garten: eine Einheit – ihre städtebauliche Einbindung

Als Josef Hoffmann 1905 erstmals das Modell und einige Aquarelle seines Entwurfes für das Stoclet-Haus und dessen Garten in der Wiener Galerie Miethke ausstellte, war kurz darauf in der Zeitschrift „Hohe Warte“ zu lesen, dass an dem Modell dieses Ensembles interessant sei, „daß es das Haus und den regelmäßig geschnittenen Garten als architektonische Einheit hinstellt“.<sup>10</sup> Diese Einheit von Haus und Garten war ein zentrales Merkmal des „architektonischen Gartens“, eines Gartenstils, der ab der Jahrhundertwende als Reformbewegung gegen den „landschaftlichen Garten“ von Gartenarchitekten wie Titus Wotzy, Albert Esch, J. O. Molnar, Franz Lebesch, Otto Trauner und Architekten wie Joseph M. Olbrich, Peter Behrens, Hermann Muthesius, Henry van de Velde oder eben Josef Hoffmann vertreten wurde. Trotz der frühen Erkenntnis, dass das Stoclet-Haus und sein Garten als Einheit zu betrachten seien, stellte man 1976 nur das Haus unter Denkmalschutz. Erst knapp 30 Jahre später, im Herbst 2005, wurde auch der Garten als denkmalwürdig anerkannt und geschützt.<sup>11</sup> Der Stoclet-Garten ist heute der am besten erhaltene und am besten dokumentierte Hoffmann-Garten. An seinem Beispiel lassen sich das



3 Josef Hoffmann und vermutlich Amelia Sarah Levetus, Palais Stoclet, Grundrisse bzw. ex-post Übersichtsplan von Haus und Garten, 1914 [Pergolas im Gartenplan sind falsch gezeichnet, beiden fehlt ein Kompartiment]



4 Gustav Klimt, Lebensbaum-Fries, Palais Stoclet, Speisesaal, Brüssel, 1911 (Zustand 1982)



5 Gedeckter Tisch im Frühstückszimmer, Silbergedeck, Entwurf: Josef Hoffmann, Brüssel, 1911 (Zustand 1955)

für den „architektonischen Garten“ so charakteristische Zusammenspiel von Architektur und Pflanzen, aber auch Hoffmanns ganz besondere Art, Räume, Promenaden und Bilder zu komponieren, bestens studieren. Der Dank der kontinuierlichen Pflege durch die Familie Stoclet seit seiner Errichtung nur wenig veränderte Garten ist daher für die Forschung von unschätzbarem Wert, wenngleich er heute noch – wie auch das Haus – von der Familie vollständig von der Öffentlichkeit abgeschirmt wird und nicht zugänglich ist.

Am 8. April 1905 kaufte Adolphe Stoclet ein Terrain an der Avenue de Tervuren am damaligen Stadtrand von Brüssel<sup>12</sup> und ein knappes Jahr später, am 2. April 1906, reichte er die vom Baubüro der Wiener Werkstätte gestempelten Pläne mit der Bitte um Baugenehmigung bei der Commune de Woluwe-Saint-Pierre ein.<sup>13</sup> Zu dieser Zeit zählte die Avenue de Tervuren bereits zu den ersten Adressen der Stadt und die Grundstücke waren so begehrte, dass sich die Häuser schon bald dicht aneinanderreihen und eine einheitliche Straßenzelle bilden. Davon hebt sich das heute frei stehende Palais Stoclet deutlich ab.<sup>14</sup> Bald nach dem Kauf des Grundstücks reisten Hoffmann und Fritz Wärndorfer – wie Hoffmann ein Gründer der Wiener

Werkstätte – nach Brüssel, um den Bauplatz zu studieren.<sup>15</sup> Das Grundstück muss eine Herausforderung für den Architekten gewesen sein. Es war polygonal und lag genau an jener Stelle, wo die Avenue de Tervuren zum Tal des Flüsschens Woluwe abfällt, und zwar am Ende eines ovalen Platzes, den die Avenue de Tervuren einfasste. Um das Gefälle von 2,30 Metern in östlicher Richtung auszugleichen,<sup>16</sup> musste das Terrain aufgeschüttet und das Gebäude auf eine Terrasse gesetzt werden. Hoffmann platzierte es parallel zur Avenue de Tervuren und rückte es relativ nahe an die Straße heran, um so hinter dem Haus möglichst viel Platz für einen vor allen Blicken geschützten Garten zu gewinnen. (s. Abb. 3) Die Achsen des Hauses wurden vom Garten aufgenommen. Beide Teile reagierten sowohl in ihren architektonischen Motiven als auch in ihrer Raumfolge aufeinander und waren durch zahlreiche Sichtachsen miteinander verbunden. Hoffmann hatte die Gewohnheit, seine Entwürfe auf kariertem Papier zu zeichnen. Sein Entwurfsmodul war somit das Quadrat, was im Grundriss wie auch in Ausführungsdetails nachzuvollziehen ist.<sup>17</sup> Trotz des polygonalen Grundstücks entwickelte Hoffmann daher einen streng orthogonalen Grundriss für Haus und Garten: Kunstvoll





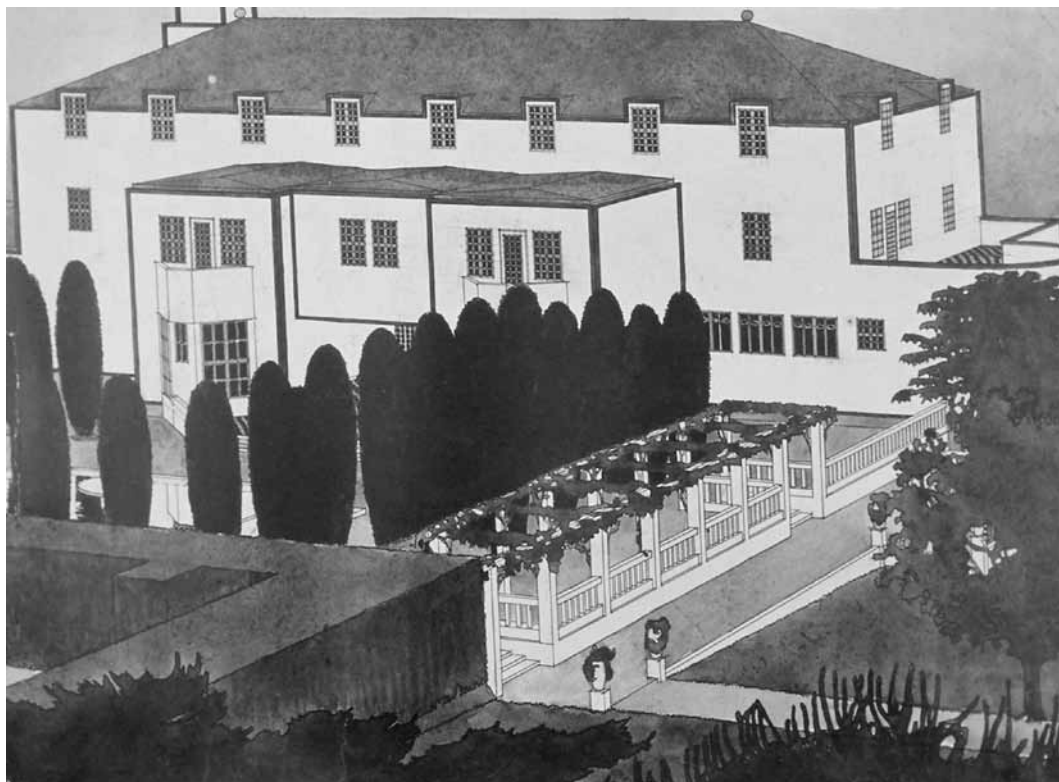
6 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Dachterrasse, Brüssel, 1905–11

schmiegte er alle Räume in das unregelmäßige Grundstück ein und nutzte jede Ecke aus. Überall herrschen Rhythmus und Harmonie.

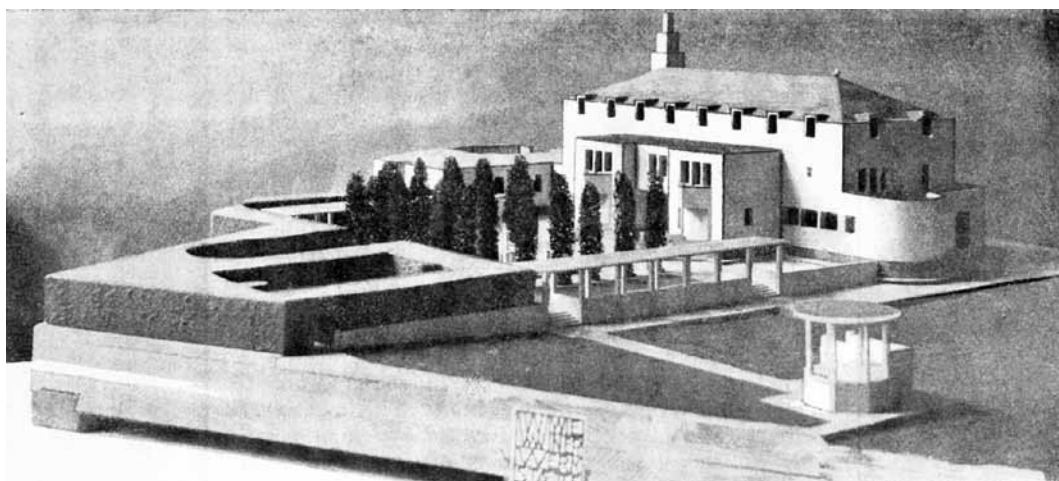
Die städtebauliche Lage des Grundstücks hat Hoffmann zu einer eleganten Lösung inspiriert. Das Ensemble erfüllt eine Doppelfunktion: Zur Straße hin ist das Stoclet-Anwesen als repräsentatives Stadtpalais konzipiert, allerdings mit einer Straßenfassade, wie man sie in dieser puristischen Form damals in Brüssel noch nie zuvor gesehen hatte: Die glatte Fassade ist mit weißen Marmorplatten verkleidet und die Kanten des kubischen Gebäudekörpers werden von vergoldeten Metallbordüren eingefasst, sodass die Fassade ungewöhnlich schwerelos erscheint.<sup>18</sup> Zur Landschaft hin hat das Palais alle Qualitäten eines Landhauses in der Tradition einer „villa suburbana“.<sup>19</sup> Mit zahlreichen Fenstern und Terrassen versehen, öffnet sich die plastisch gestaltete Gartenfassade gegen Süden zum Garten hin. Die Risalite der Gartenfassade fangen auch die Morgen- und Abendsonne ein. Von den oberen Stockwerken aus konnte der Blick der Bewohner über den Garten hinweg in die umliegende Landschaft des Woluwe-Tals bis hin zum großen Wald, dem Forêt de Soignes, streifen. Dies entspricht genau dem Konzept

der Villa, wie es in der Antike und der Renaissance entwickelt wurde. Es ist möglich, dass Adolphe Stoclet das Grundstück am Stadtrand in diesem Sinne ausgewählt hatte. Eindrücklich sind die weitläufigen Dachterrassen über dem Dienstbotenflügel, welcher im rechten Winkel zur Avenue de Tervuren steht. Mit Pergolen und einem kleinen Dachgarten versehen, zählen diese zu den frühesten Beispielen von Dachterrassen in der Geschichte der modernen Architektur. Auf ihnen hin und her wandelnd, konnte die Familie Stoclet sowohl das städtische Spektakel auf der Avenue de Tervuren beobachten als auch den Ausblick auf Garten und Landschaft genießen. (Abb. 6)

Wie überlegt Josef Hoffmann die Architektur des Palais Stoclet auf die städtische Topografie abgestimmt hat, begreift man, wenn man sich die ursprüngliche Situation vor Augen führt, die jemand, von der Stadtmitte auf das Palais Stoclet zukommend, antraf: Zur Zeit Adolphe Stoclets wurde die Avenue de Tervuren nordwestlich vom Palais durch einen ovalen Platz geteilt. Diesen ovalen Platz musste man entlanggehen oder -fahren. Das erste, was man dann vom Palais Stoclet sah, war die scharfe Kante des Dienstbotenflügels, der direkt an das damalige Nachbarhaus anstieß.



7 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Perspektive erster Entwurf des Gartens und der Gartenfassade, 1905



8 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Modell des Vorprojekts für Haus und Garten, um 1905

Das Palais erschien von diesem Blickwinkel aus wie *zusammengefaltet*, bekrönt von dem repräsentativen Turm mit der Blumenkrone und den vier Heroenstatuen. Bewegte man sich von diesem Standpunkt aus in Richtung des Haupteingangs weiter, spannte sich die lang gezogene Straßenfassade Schritt für Schritt wie ein Segel auf.<sup>20</sup> Indem man an ihr entlangging, konnte man ihre feinen architektonischen Details nach und nach ge-

nießen. Hier kündigte sich bereits an, was die Raffinesse der Hoffmann'schen Architektur ausmacht: Die Wirkung von Haus und Garten entfaltet sich zur Gänze erst dann, wenn man als Besucher selbst in Bewegung ist, wobei dieses Verfahren, eine Art *pittoreske Promenade* für die Architektur- und Raumerfahrung zu entwerfen, ein Prinzip darstellt, das seine Wurzeln in der Gartenkunst hat.

## Die räumliche Disposition und „Verschränkung“ von Haus und Garten

Das Modell und die Aquarelle Josef Hoffmanns zeigen die Bedeutung, die er dem Garten in dem Ensemble beimaß (Abb. 7 und 8). Das Modell vergegenwärtigt besonders deren räumliche Disposition: In Hoffmanns Entwurf wird jede Form so groß wie möglich angenommen. Dem Volumen des Wohnhauses im Norden werden im Süden zwei von hohen Hecken eingeschlossene Räume gegenübergestellt. Die Verbindung geschieht durch zwei Pergolen, die vom Wohnhaus zu den etwas entlegeneren Gartenteilen führen und die zentrale Gartenpartie vor dem Haus einrahmen. Die quadratischen Kompartimente der Pergola nehmen, wie später noch gezeigt wird, ein Modul aus dem Innenraum auf. Nicht zu sehen sind in Modell und Aquarell der Tennisplatz und das spätere Gartenhaus, weil das Grundstück erst nach der Präsentation des Vorprojekts im Südwesten erweitert wurde.<sup>21</sup> Der kleine Gemüse- und Kräutergarten, der sich im ausgeführten Projekt direkt vor dem Dienstbotenflügel befindet, fand im Vorprojekt schon Berücksichtigung, wie eine Vorentwurfszeichnung des Erdgeschossgrundrisses dokumentiert.

Das Gartenhaus plante Hoffmann im Vorprojekt als runden Pavillon in der südöstlichsten Ecke des Gartens. Ausgeführt wurde dort dann ein kleines Plateau mit Gartenmöbeln. Ein Drahtgestell, das mit Selbstklimmern zu wachsen sollte, bildete später eine räumliche Abgrenzung dieser „Sitzecke“, wie auf einem Foto von 1914 zu sehen ist.<sup>22</sup> (s. Abb. 15) Bei dem 1914 in der Zeitschrift „Moderne Bauformen“ erstmals publizierten Plan, handelt es sich um den einzigen Gartenentwurf, der bisher vom Stoclet-Garten bekannt ist.<sup>23</sup> (s. Abb. 3) Der ex-post angefertigte Plan ist bis auf einen Fehler exakt: Beiden Pergolen fehlt hier eine Travée (der östlichen Pergola die nördliche und der westlichen die südliche Travée).

Das ausgeführte Palais und sein Garten folgen den im Vorprojekt vorgestellten Ideen in Bezug auf die grundsätzliche Form und Raumdisposition. Der ausgeführte Plan ist jedoch sehr viel elaborierter, die Raumfolge ausgereifter, rhythmischer, ja raffinierter. Die Disposition des Gartenplans richtet sich auf das zentrale Element des Hauses aus: eine zweistöckige, 12 × 12 Meter große Halle nach englischem Vorbild.<sup>24</sup> Zur Straßenseite hin hat die Halle einen kleinen, polygonalen Erker, zur Gartenseite hin öffnet sie sich zur großen Terrasse, welche links und rechts von den zwei Risaliten eingefasst wird, in denen sich das Herrenzimmer und der Speisesaal mit dem Fries von Gustav Klimt befinden. Die zentrale Nord-Süd-Achse der Halle stellt auch die zentrale Achse des Gartens dar. Entlang dieser Achse kompo-

nierte Hoffmann die Raumfolge von der Straßenfassade bis zur südlichen Gartengrenze durch: So findet der halbrunde Erker der Straßenfassade eine „Antwort“ in einer halbrunden Apsis am südlichen Ende des Gartens, die einen aus Hainbuchenhecken gebildeten Gang beschließt. Zuvor taucht die Form in flacherer Variation als Segmentbogen nochmals in der Gartenfassade auf und zwar bei dem brückenartigen Mittelteil, der einen Teil der Terrasse überdacht. Im Vorprojekt war dieses Element flach und nicht gebogen, es gab keinen Erker zur Straßenfassade hin und keine Mittelachse, die Haus und Garten verband. Das heißt, dass die Verbindung von Haus und Garten im ausgeführten Projekt gestärkt und Hoffmann das Ensemble von der nördlichen Straßengrenze bis hin zur südlichen Gartenmauer als Einheit konzipiert hatte. Im heutigen Garten stehend, gibt es noch einen Hinweis auf diese Einheit, weil man von der südlichen Gartengrenze durch das Haus hindurch bis zur Avenue de Tervuren sehen kann. Dies ist nur möglich, weil die zweigeschossige, lichtdurchflutete Halle im Zentrum des Hauses zum Garten hin durch verglaste Terrassentüren und zur Straße hin durch den Erker mit seinen großen Fenstern begrenzt ist.

Einerseits nimmt der restliche Gartenplan immer wieder auf die räumliche Disposition des Hauses Bezug, andererseits aber auch auf die Möglichkeiten des vorgegebenen Terrains. Parallel zur Hauptachse verlaufen weitere Nord-Süd-Achsen, oft fluchten sie in einen schönen Point de vue, wie der Blick durch die westliche Pergola auf die vor dem Gartenhaus aufgestellte Frauenskulptur von Richard Luksch es vorführt. Ihr Pendant hat die Nord-Süd-Achse in einer langen Ost-West-Achse, die, wie im Vorprojekt entworfen, parallel zum Wohnhaus verläuft und den zum Wohnbereich gehörenden Gartenteil von den entfernteren Partien trennt. Auch hier ist die Achse so gezogen, dass sie die räumlichen Möglichkeiten des Grundstücks maximal ausnützt. An beiden Enden befindet sich ein Blickfang: im Osten das Plateau mit den Gartenmöbeln, im Westen eine kleine Apsis, in welcher sich höchstwahrscheinlich eine Skulptur befunden hat.

Der in dem polygonalen Grundstück entwickelte Plan aus orthogonalen Achsen kann nicht anders als exzellent genannt werden, weil wirklich jede kleinste Ecke des Grundstücks ausgenutzt ist, ohne dass man im Garten überhaupt bemerkt, dass es sich um ein unregelmäßig geschnittenes Grundstück handelt. (s. Abb. 3 und 10) Dies hängt auch damit zusammen, dass die einzelnen Räume wie der Tennisplatz oder der Platz vor dem Gartenhaus rechteckig geschnitten und von sehr hohen Hainbuchenhecken umgeben sind. Im gesamten Garten bleibt die Raumfolge klar und rhythmisch, die Gartengrenzen sieht man nicht wirklich: Hainbuchen-

hecken oder von Selbstklimmern wie Efeu überwachsene Drahtgestelle formen die einzelnen Räume. Zudem pflanzte man in den bis zur Gartenmauer verbleibenden Restflächen Laubbäume, welche die Gartengrenzen verstecken. Der Garten nimmt 5.600 Quadratmeter des insgesamt 7.700 Quadratmeter großen Grundstücks ein<sup>25</sup> und wirkt viel größer im Durchschreiten, als es der Plan erwarten lässt.<sup>26</sup> Dieser Eindruck beruht einerseits auf der rhythmischen Folge unterschiedlicher Räume und auf den vielen Überraschungen, die man aufgrund der Wegführung erlebt, wenn sich unerwartet Sichtachsen eröffnen. Andererseits liegt es an den mächtigen Volumen der ausgeführten Gartenelemente: Die raumbildenden Hainbuchenhecken überragen heute sogar den etwa 5,50 Meter hohen Dienstbotenflügel, auf dessen Höhe sie ursprünglich höchstwahrscheinlich geschnitten waren.<sup>27</sup> Die zwei Pergolen, die den zentralen Garten vor dem Haus einrahmen, sind etwa 3,40 Meter hoch und 2,60 Meter breit und werden noch von den 16 mit Efeu überwachsenen, zylinderförmigen Treillagen überragt, welche das Wasserbassin vor dem Haus umstehen. (s. Abb. 2) Das Wasserbassin ist zwölf Meter breit und vier Meter lang und wirkt wie eine übergroße Skulptur.<sup>28</sup> In seiner Mitte steht eine Fontaine in Form einer dorischen Säule mit einem ausladenden Abakus. Sie allein ist über drei Meter hoch. Diese großzügigen architektonischen und skulpturalen Formen lösen beim Besucher eine physische Empfindung aus. Man fühlt sich klein gegenüber den mächtigen Formen, umkreist oder passiert sie neugierig, um zu entdecken, was dahinter liegt. Ihre Geometrie und rhythmische Anordnung strahlen eine große Ruhe aus und animieren zugleich dazu, sich zwischen ihnen zu bewegen: Man wandert gerne zwischen ihnen umher, bleibt aber wiederum gerne stehen, um sie einzeln anzublicken und sich in ihre Formen zu vertiefen. Hoffmann hat diese physische und psychische Wirkung seiner Architektur sicherlich bewusst erzeugen wollen, wie man an vielen Stellen dieses Ensembles spüren kann. Ein kurzer Durchgang von der Straße durch das Haus zum Garten führt dies vor und vertieft zugleich die Beobachtungen über den exzellenten Plan des Ensembles.

### Transitorische Räume und die Verbindung von Außenraum und Innenraum

Hoffmanns Gespür für die Inszenierung von Räumen und Raumfolgen lässt sich besonders an den Übergangszonen vom Außen- zum Innenraum beobachten. Sie stellen transitorische Räume dar, bei deren Durchschreiten die Menschen auch in ihrem physischen Empfinden auf eine Veränderung vorbereitet werden. Von

der Avenue de Tervuren kommend, trifft der Besucher auf einen quadratischen Eingangspavillon, den eine Pallas Athene-Statue bekrönt. Zur Straße hin krägt ein Vordach aus, das Schutz vor Regen und Sonne bietet. Anschließend passiert der Besucher eine eiserne Eingangstür und gelangt über eine Steintreppe in einen etwas schmaleren Korridor, der zuerst offen und dann verglast ist. Im verglasten Teil führen eine zweite Steintreppe und ein weiterer Korridor zu der erhöht gelegenen Eingangstür. Hoffmann hat diese Raumfolge genau kalkuliert, um die Besucher Schritt für Schritt auf den Innenraum einzustimmen.<sup>29</sup> An der Schwelle treffen diese auf eine doppelflügelige schwarze Eingangstür, passieren sie und stehen nach zwei Schritten vor einer zweiten doppelflügeligen Eingangstür: „eine Anordnung, die den Eindruck erweckt, man sei durch eine sehr dicke Mauer hindurchgeschritten, ehe man das Vestibül betreten konnte, den ersten bedeutenden Raum der Anlage“, wie der Architekturhistoriker Eduard F. Sekler (1920–2017) festhält.

Das darauffolgende, mit dunkelgrünem Verde-Antico-Marmor verkleidete Vestibül, beschreibt er als „nicht sehr hell erleuchtet“.<sup>30</sup> Die Ausstattung mit den Marmorwänden, die sie rahmenden goldenen Profile sowie ein Mosaik von Leopold Forstner (1878–1936) und in Wandnischen aufgestellte goldene Vasen verleihen dem Raum „eine Atmosphäre festlicher Würde“.<sup>31</sup> Vom Eingang her zur Linken führt vom Vestibül eine verglaste, doppelte Schwingtür in die große Halle, dem zentralen Raum des Palais. (Abb. 9) Nach dem Passieren des langen Eingangskorridors und des dunkelgrünen Vestibüls zeigen sich die Besucher beim Eintritt in die zweigeschossige, lichtdurchflutete, mit honigfarbener Marmor verkleidete Halle meist derart überwältigt, dass sie instinktiv die Stimme senken.<sup>32</sup> Hoffmanns Inszenierung der Raumfolge – unterstützt durch eine raffinierte Farb- und Lichtregie – hat einen physischen und psychischen Effekt. Sekler resümiert: „Die Innenräume wurden offensichtlich als eine zusammenhängende, sorgfältig abgestimmte Folge von Eindrücken geplant, bei deren Gestaltung [...] jedes zur Verfügung stehende Mittel Anwendung fand: Gestaltung der Raumform, Proportionierung und Rhythmisierung, Lichtführung bei Tages- und Kunstlicht, Farbgebung und Oberflächenbehandlung. Dabei sind die Räume ihrer Zweckbestimmung nach stimmungsmäßig und ikonographisch charakterisiert [...]“.<sup>33</sup>

Farbe und Licht sind von zentraler Bedeutung. Vom Erdgeschoss aus blickt man durch hauchdünne Vorhänge und feingeschliffene doppelte Fensterscheiben auf den Garten. Dieser bildet eine der Realität eigenartig entrückte und doch sehr lebendige, farbige Folie, welche im Kontrast zu den Repräsentationsräu-





9 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, zweistöckige Halle mit Galerie, Brüssel, 1905–11



10 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Gartenterrasse, Brüssel, 1905–11

men steht. Diese heben sich jeweils durch einen spezifischen Farbton hervor: das Herrenzimmer dunkelbraun, der Speisesaal golden und die Halle honigfarben. Davor wirkt der aus dem Farbdreiklang Grün – Weiß – Schwarz/Grau komponierte Garten wie eine hoch ästhetisierte, fast unwirkliche Welt. In seiner Simplizität und Einzigartigkeit, seiner farblichen Strenge und den skulpturalen Motiven, ergibt der Garten vor dem Fenster ein faszinierendes Bild. Je nachdem, in welchem Raum man sich im Haus aufhält, hat man herrliche Ausblicke auf Skulpturen oder Hoffmanns Gartenmöbel. Im Musikzimmer sind die Fenster so hoch, dass der Garten nicht zu sehen ist. Das Sonnenlicht und die Lichtregie spielen aber auch hier durch die kunstvollen, bunten Glasscheiben von Carl Otto Czeschka (1878–1960) eine große Rolle.

Die honigfarbene, zweistöckige Halle mit ihren Umgängen ist großzügig zum Garten hin geöffnet und lichtdurchflutet. Sie war der zentrale Ausstellungsort der Kunstsammlung von Adolphe und Suzanne Stoclet, für deren Präsentation die Wiener Werkstätte Vitrinen, Sockel und Rahmen fertigte. In der Nische des sich zur Straßenseite hin öffnenden Erkers befindet sich ein marmorner Brunnen. Sowohl im Erdgeschoss als auch im oberen Stock hat der zentrale Raum einen einstöckigen Umgang.<sup>34</sup> Die zweistöckige Halle wird von mit Marmor verkleideten Pfeilern begrenzt, die sich in den dazwischen liegenden Wandfeldern zu Pilastern und dann wieder zu Pfeilern formen. Das faszinie-

rendste Moment stellt die Art dar, wie sich der Raum vom Zentrum aus in die Umgänge und dann in die daran anschließenden Bereiche wie den Erker oder den Stiegenaufgang *auszubreiten* scheint. Die Umgänge der zentralen Halle wirken wie Pergolen. Der Architekturhistoriker Jos van den Breeden sieht zwischen diesen „Pergolen“ im Haus und denen des Gartens eine motivische Verbindung.<sup>35</sup> Im ersten Stock entsteht durch zusätzliche Pfeiler, die den Treppenaufgang begleiten, eine Art Wald aus Pfeilern, die scheinbar *zu tanzen* beginnen, wenn man sich in der Galerie des ersten Stocks bewegt und auf sie blickt.

Durchquert man die Halle in Richtung Süden, erreicht man links den Musiksaal und das Herrenzimmer, rechts den Speisesaal, geradeaus die große Terrasse und den Garten. Der Weg vom Haus in den Garten wird ebenso wie der Weg von der Straße ins Haus schrittweise vorbereitet. Zuerst erreicht man die überdachte Loggia und dann die offene Gartenterrasse. Zuvor muss man jedoch durch die mittlere von drei verglasten doppelflügeligen Türen schreiten, welche den Innen- vom Außenraum trennen. Wie im Eingangsbereich folgen wieder zwei Flügeltüren hintereinander. Die erste öffnet sich nach innen, die zweite nach außen. Wieder wird der Besucher Schritt für Schritt auf den Übergang zwischen zwei Sphären vorbereitet. (Abb. 10) Auf die überdachte Loggia folgt die große, offene Terrasse, die von einer Steinmauer umfassen wird. Von diesem erhöhten, abgegrenzten Raum gelangt der Gast über eine breite,



**11** In den Hecken des mittleren Gangs sind Nischen für Skulpturen eingeschnitten. Dort waren ursprünglich der „kniende Knabe“ (Georges Minne) und andere Skulpturen sowie Blumenschmuck auf kleinen Postamenten (Josef Hoffmann) aufgestellt. Die säulenartige Fontaine des Wasserbassins scheint von hier aus gesehen das mittlere Fenster der Gartenfassade zu tragen. Ein Beispiel wie Hoffmann Elemente des Gartens optisch mit dem Haus verband (Zustand 1975)



**12** Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Pergola mit Skulptur (Richard Luksch) und Gartenhaus, dazwischen der Tennisplatz, Brüssel, 1905 – 11

dreistufige Treppe schließlich in den Garten. Sie flankieren zwei kubische Steinpodeste, auf denen zudem zwei große Steinvasen mit einer Buchskugel stehen. Wieder hat Hoffmann eine sehr skulpturale und einfache Form für die großen Vasen gewählt, die direkt aus dem Steinblock, der sie trägt, herausgeschlagen worden zu sein scheinen. Große, geometrische und reduzierte Formen charakterisieren neben einer rhythmischen Raumfolge und einer inneren Logik, die alle Elemente des Gartens miteinander verbindet, den Stoclet-Garten.

### Der „architektonische Garten“ als Leitbild

Josef Hoffmann hat im ausgeführten Stoclet-Garten auch alle Ausstattungsgegenstände wie Vasen, Pflanzkübel oder Gartenmöbel entworfen.<sup>36</sup> Die Ausstattung ergänzten Werke von Künstlern der Wiener Werkstätte wie die im Garten aufgestellten Skulpturen von Richard Luksch und Georges Minne, ein in eine Pergolawand eingelassenes Mosaik von Leopold Forstner und ein im Garten aufgehängtes Marmorrelief der Göttin Diana von Carl Otto Czeschka.<sup>37</sup> (Abb. 11 und 12) Die vollständige Gestaltung des Gartens aus einer Hand und seine Ausstattung mit zeitgenössischen Kunstwerken entsprachen genau den Forderungen der Reformbewegung für den Hausgarten, der als „architektonischer Garten“ in Österreich und Deutschland ab der Jahrhundertwende stilbildend wurde: „Der heutige Gartengestalter muß, um seiner Sache gerecht zu werden, nicht nur allein gärtnerisch, sondern auch architektonisch

vorgebildet sein, damit er alle Ausstattungsgegenstände womöglich selbst entwirft [...]. Erst wenn alle Wesenseinheiten des Gartens von ein und dem selben Schöpfer einheitlich gelöst werden, kann man von einer Gesundheit unserer Gartenkunst sprechen“,<sup>38</sup> heißt es 1913 in der „Österreichischen Garten-Zeitung“.

Nach dem obersten Gebot, eine Einheit mit dem Haus zu bilden, sollte der architektonische Garten seine Wirkung vor allem aus der ausgewogenen Proportionierung gewinnen. Geometrie und Wohlklang wurden zu den wichtigsten Gestaltungsprinzipien erhoben und alle Elemente des Gartens – Pflanzen, Bänke, Pergolen, Vasen etc. – sollten in einer harmonischen Beziehung zueinander stehen und *einem* gestalterischen Grundgedanken folgen. „Alles ergänzt und unterstützt sich zu dem einen Zweck, Haus und Garten zu einem Ruhepunkt, zu einer friedvollen Einheit im wechselvollen Leben zu machen“,<sup>39</sup> resümiert Joseph Maria Olbrich 1906 in seiner programmatischen Schrift „Der Farbengarten“.

Von zentraler Bedeutung für den „architektonischen Garten“ war das in Opposition zum „landschaftlichen Garten“ neu definierte Verhältnis von Natur und Kunst. Am „landschaftlichen Garten“ kritisierten Wegbereiter der Hausgartenreform wie Joseph August Lux (1871-1947), Herausgeber der Zeitschrift „Hohe Warte“, dass dieser Gartentyp die Zufälligkeiten der landschaftlichen Natur nachahme und gerade dadurch „unnatürlich“ sei, weil er zu verstecken versuche, dass der Garten ein menschliches Produkt sei.<sup>40</sup> Weil der Garten aber ein Kunstprodukt darstelle, sei seine „regelmäßige Anlage“ das Natürliche: „Schöne Gärten sind



13 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Sitzplatz unter der Traueresche für das Ehepaar Stoclet, Brüssel, 1905–11



14 Garten im Südosten mit östlicher Pergola. In der Pergolawand sieht man ein kleines Mosaik (Leopold Forstner). Die Schnittformen der Eiben nehmen die Blumenkrone des Turms motivisch auf

nicht schön durch Vegetation, Blumen, Gräser, Bäume, sie sind künstlerisch schön durch die Anlage. Sie sind von den festen Linien der Architektur nicht abzulösen, wenn sie nicht die Bedeutung des Gartens verlieren sollen. Der Baum ist zwar schön als Baum, die Wiese ist schön als Wiese, aber Bäume und Wiesen in der Zufälligkeit des Daseins sind noch lange nicht Gärten. Was die Natur in sorgloser Freigiebigkeit hervorbringt, gewinnt erst Bedeutung durch die künstlerische Gestaltung, die anderen Absichten folgt und das menschliche Geheimnis der Schönheit offenbaren will. Die Gärten sind eine Huldigung an die Natur, wenn sie auch anderen Gestaltungsgrundsätzen folgen als diese. Die Huldigung wird Architektur.<sup>41</sup> Diese Grundsätze werden von Josef Hoffmann im Stoclet-Garten beispielhaft erfüllt.

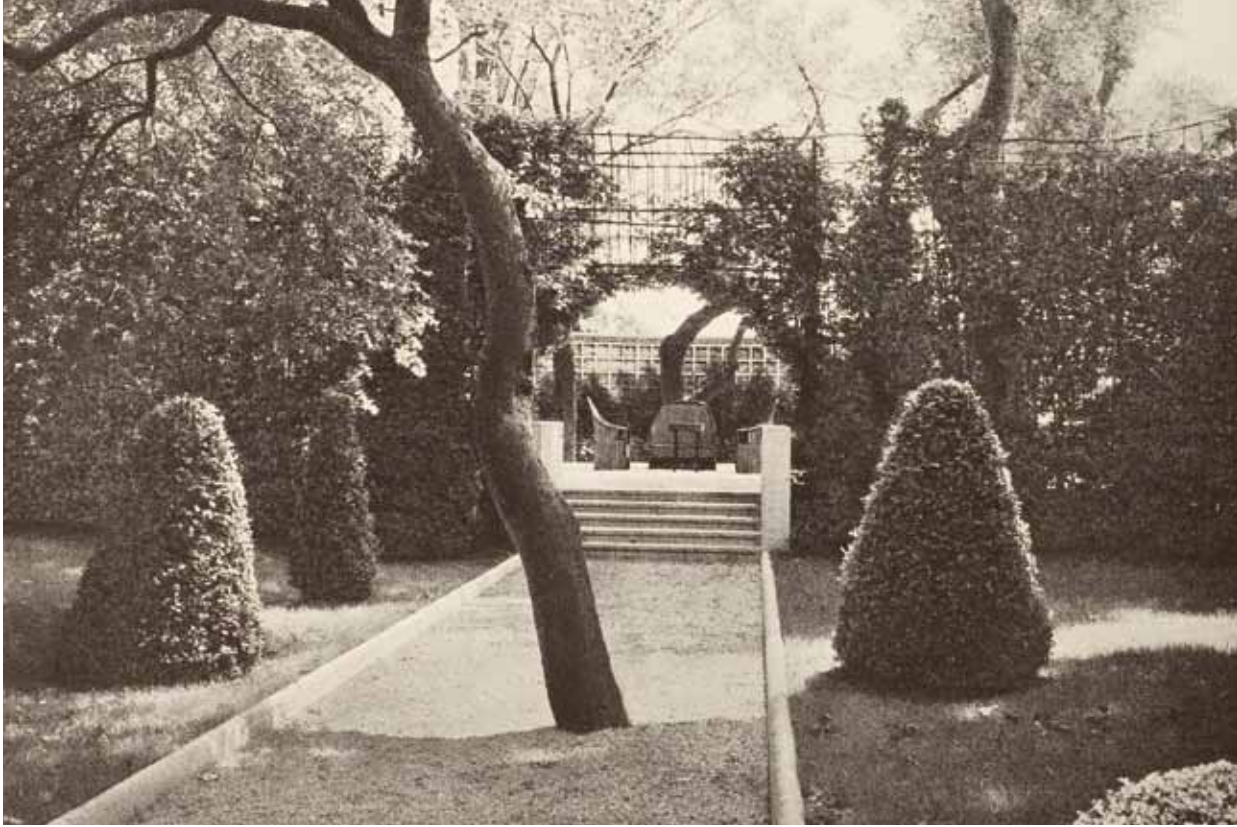
### Die Ästhetik des Stoclet-Gartens – ein neuer „heiliger Frühling“ für die Kunst

Um das Gartenhaus zu erreichen, muss der Besucher die westliche Pergola passieren. Sobald man in die Pergola eintritt, sieht man die Luksch-Skulptur am anderen Ende des Weges stehen. (Abb. 12) Die gitterartige Dachkonstruktion der Pergola und das Muster des Bodens leiten den Blick des Besuchers direkt auf die Skulptur. Durch zwei kleine Treppen wird die weite Fläche des Tennisplatzes, der zwischen der Pergola und der Skulptur liegt, optisch überspielt. Die Pfeiler der Pergola haben elektrische Lampen. Eduard Wimmer, Hoffmanns Schüler, schrieb 1912 enthusiastisch nach Wien:

„Gestern spät abends beleuchtete Herr Stoclet noch den Garten. Sternklare Nacht. Das weiße, weiße Haus, im Bassinwasser wiedergespiegelt [sic!], die dunklen Hecken darüber, eine unvergleichliche Ruhe [...] wir blieben lange, lange davor.“<sup>42</sup>

Zu den schönsten Details nach dem kunstvoll geschnitzten und mit Spiegeln versehenen Gartenhaus gehört ein Sitzplatz, den Hoffmann mit einer schlichten, halbrunden Holzarchitektur umfängt, einer Art Exedra. (Abb. 13) Im Zentrum dieses Platzes befindet sich eine Esche, und zwar eine Trauerform dieses Baumes, wie sie ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa für Lauben Verwendung fand. Angeblich wurde sie bei der Fertigstellung des Hauses als *Familienbaum* der Stoclets gepflanzt.<sup>43</sup> In der nordischen Mythologie symbolisiert die Esche die Fruchtbarkeit und stellt ein heidnisches Pendant zum Baum der Erkenntnis und des Lebens dar.<sup>44</sup> An ihrem Stamm versammeln sich die Götter. Natürlich ist es kein Zufall, dass die Familie Stoclet gerade unter diesem Baum einen besonders schönen, von Hoffmanns Architektur hervorgehobenen Sitzplatz anlegte. Eine Analyse des ikonografischen Programms im Außenraum zeigte, wie sich die Stoclets selbst inszenierten, unter anderem auch als Mäzene, die der Kunst der Avantgarde zur Blüte verhelfen wollten, was sich zum Beispiel bei der näheren Betrachtung des Turms, der das Haus bekrönt, nachweisen lässt. (Abb. 14)

Vier nackte Heraklesfiguren umstellen eine Turmkrone aus Rosen und Lorbeer. Sie halten in jeder Hand ein Füllhorn des Überflusses – Symbol für das goldene Zeitalter, einer heidnischen Parallele zum Paradies,



15 Blick auf das südöstliche Gartenplateau: Der auf der Wegachse stehen gelassene Baum wird durch den Kontrast zur strikten Achse zum pittoresken Element

einer Zeit, in der ewiger Frühling und Friede herrscht. Diese Füllhörner laufen über und ihre Blumengirlanden scheinen den Turm hinunter zu tropfen. Die goldenen Bordüren des Turms, die sich wie Kaskaden über seine Ecken zu ergießen scheinen, verstärken den Eindruck des Fließens noch.<sup>45</sup> Am Fuß des Turms laufen die goldenen Bordüren auf ein Relief von Emilie Schleiss-Simandl zu, das sie einrahmen. Es zeigt zwei Frauen, die einen Blumenkorb tragen, welcher das Motiv der Blumenkrone vom Turm wieder aufnimmt. Die Frauen wirken wie Priesterinnen, die ein Opfer darbringen oder empfangen. Auf frühen Fotos kann man sehen, dass die Form dieses Blumenkorbs ursprünglich von den Eibenbäumchen, die entlang der Fassade standen, aufgenommen wurde. Die Kronen der Eibenbäumchen waren auf die Form des Blumenkorbs im Relief zugeschnitten. Hoffmann übertrug somit die Paradies- und Frühlingssymbolik des Turms in den wirklichen Garten der Familie Stoclet. Auch im Garten hinter dem Haus nehmen die Formen der geschnittenen Eibenbäumchen direkt auf den Turm Bezug und dieser wird, vom Garten aus betrachtet, an mehreren Stellen optisch durch Heckenwände bzw. durch die Pergolen eingerahmt und besonders schön zur Geltung gebracht. Die bevorzugte Wahl von immergrünen Pflanzen – Eiben, Efeu, Buchs und Rasen – unterstreicht die Idee des *ewigen Frühlings im Garten* noch. Im Herzen des Hauses schließlich, im Speisesaal, zeigt der berühmte Mosaikfries von Gustav Klimt einen nie verwelkenden Kunstgarten mit einem Lebensbaum in der Mitte.

Einen neuen, „heiligen Frühling“ (*ver sacrum*) für die Kunst zu schaffen, war das ehrgeizige Ziel der künstlerischen Reformbewegungen im Wien nach der Jahrhundertwende. Im Ehepaar Stoclet hatte die Wiener Werkstätte die Auftraggeber gefunden, welche die *Kunst der Jungen* zur Blüte bringen wollten, ganz im Sinne eines humanistischen Ideals.

Die für das Palais Stoclet wichtige Utopie, alle Lebensbereiche der Menschen durch Kunst zu durchdringen, wurde zwischen 1899 und 1901 bereits von einer Künstlergruppe um den Architekten Joseph Maria Olbrich auf der Mathildenhöhe in Darmstadt umgesetzt. Wie später im Palais Stoclet, wurden die Villen, die Inneneinrichtung und die Gärten<sup>46</sup> der Künstlerkolonie Mathildenhöhe zur Gänze von ein und demselben Künstlerkollektiv geplant und ausgeführt. Im Jahr 1907, also ein Jahr nach der Grundsteinlegung für das Palais Stoclet, wurde in der Kunstzeitschrift „Hohe Warte“ nochmals die Bedeutung der Ensembles der Mathildenhöhe für die Reformierung der Gartenkunst in Erinnerung gerufen: „[...] die Ausstellung 1901 in Darmstadt auf der Künstlerkolonie war, von einigen weniger bedeutenden Vorläufern abgesehen, der Ausgangspunkt unserer modernen ästhetischen Kultur auf dem Gebiete der Raum- und Gartenkunst im Arbeitsfeld der Architekten und Gärtner. Künstlerisch genommen sind von hier aus ungemein viele Ideen ausgegangen, deren gesunde Keime erst in den allerletzten Jahren zur wirklichen Reife gekommen sind. Gärtnerisch bedeutete die Darmstädter Ausstellung eigentlich nur den unbewußten Ausgangs-

punkt zu einer Reformation [...] ausgehend von dem Hausgarten als Erweiterung des [...] Wohnraumes.“<sup>47</sup>

Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte inspirierten sich zweifelsohne aus den Darmstädter Schöpfungen, die künstlerischen Lösungen für das Palais Stoclet sind aber radikaler und raffinierter. Die strenge Formensprache des Stoclet-Garten ist eher mit den Gärten verwandt, die Peter Behrens 1904 für die Gartenbauausstellung in Düsseldorf und 1907 für die Jubiläums-Gartenbauausstellung in Mannheim gestaltet hatte. Die Gärten hatten streng geometrisch geführte

Wege, deren Achsen auf besondere Blickpunkte wie eine Skulptur, ein Wasserbassin oder eine Gartenlaube hinführten; von Eibenhecken gesäumte Rasenfelder, streng geschnittene Eibenhecken mit Sitznischen und weißen Bänken, Pergolen, Lauben, Spaliere und Zäune aus weißlackiertem Holz.<sup>48</sup> Die Bedeutung von Gärten für Ensembles, die einen universellen Anspruch an Gestaltung und die Verquickung von Kunst und Leben haben, kann nicht hoch genug geschätzt werden. Dieser Aufsatz hofft, einen Perspektivenwechsel für die künftige Erforschung solcher Ensembles anzuregen.

## Summary

### The Stoclet House in Brussels analyzed from a "garden-viewpoint"

*Gardens have always been an integral part of Art Nouveau ensembles. This is not only limited to their outline, where house, interior space and garden form a meaningful whole. The love for gardens and flowers is visible in the entire furnishing of these ensembles and announce a ver sacrum, a sacred spring for the arts. The Stoclet House in Brussels (1905-1911) is the masterpiece of Josef Hoffmann and the Wiener Werkstätte and the utopian idea that art should permeate all walks of life and all of man's activities, had already been tried out*

*between 1899 and 1901 on Mathildenhöhe in Darmstadt. This essay wants to bring forward a method to analyze these ensembles from a "garden-viewpoint". The following characteristic features of Hoffmann's architecture are all well known in garden design: the inscription of the site within an urban context, the strong link between a building and its garden, the importance of the visitor's own movement to experience spaces or optical sensations, or Hoffmann's different ways to take into account the changing light within a day, a season or a weather in change. In this essay, the reader is taken on a kind of 'promenade' through the ensemble and through a lost world of utopian ideals that have been developed around 1900.*

## Anmerkungen

- 1 Aus: Rede von Josef Hoffmann anlässlich der akademischen Feier im Palais Stoclet am 4. Oktober 1955 (Josef Hoffmanns 85. Geburtstag), Typoskript (Sammlung der Universität für angewandte Kunst, Wien, Inv.-Nr. 4437/Aut/4a).
- 2 Zum Speisesaal s. Anette FREYTAG, Der Stoclet-Fries. Ein künstlicher Garten im Herzen des Hauses, in: Tobias G. NATTER (Hrsg.), Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde, Köln 2012, S. 59-87.
- 3 Eduard F. SEKLER, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Salzburg/Wien 1982, S. 309.
- 4 Paulus RAINER u. a., A Chronology of the Wiener Werkstätte, in: Peter NOEVER u. a. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Yearning for Beauty. The Wiener Werkstätte and the Stoclet House, Osterildern-Ruit 2006, S. 23-184, hier S. 81.
- 5 Mit Einschränkung der inzwischen unter den Erben aufgeteilten Kunstsammlung des Ehepaars Stoclet, welche im Haus gezeigt wurde. Die Architektur der Repräsentationsräume und viele von der Wiener Werkstätte gestalteten Ausstattungsgegenstände wie Sockel, Rahmen oder Vitriolen wurden extra für diese Kunstsammlung entworfen und gebaut.
- 6 Die Stoclets sammelten präkolumbianische, indische, antike und mittelalterliche Skulpturen, italienische und flämische Tafelbilder aus dem 12.-14. Jahrhundert sowie zeitgenössische Avantgardekunst. S. u. a. J. P. VAN GOIDSENHOVEN (Hrsg.), Collection Adolphe Stoclet. Choix d'œuvres appartenant à Madame Feron-Stoclet, 2 Bde., Brüssel 1956.
- 7 Ebd., Bd. 1, S. VII-VIII: Das Vorwort von Georges A. SALLES.
- 8 Zur Biografie von Victor und Adolphe Stoclet s. Ginette KURGAN-VAN HENTENRIJK u. a. (Hrsg.), Dictionnaire des Patrons en Belgique, Brüssel 1996, S. 565 f. Zu Suzanne Stevens-Stoclet s. Lucien SOLVAY, Stevens (Arthur-Philippe-Louis-Léopold-Victor-Gishlain), in: Biographie Na-

- tionale, hrsg. v. ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, Bd. 23, Brüssel 1921-24, S. 850-854.
- 9 Zahlreiche Architektur- und Kunsthistoriker haben über das Palais Stoclet publiziert. Für die bis 2006 erschienenen Publikationen s. die von der Autorin dieses Artikels zusammengestellte Bibliografie, in: Peter NOEVER u. a. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Yearning for Beauty. The Wiener Werkstätte and the Stoclet House, Osterildern-Ruit 2006, S. 406/407.  
Die grundlegende Arbeit legte Eduard F. Sekler 1967 vor. Aufgrund seines vordringlichen Interesses für die Architektur des Ensembles ist er damals vergleichsweise kurz auf den Garten eingegangen, hat aber alle seine wichtigen architektonischen Merkmale beschrieben, s. Eduard F. SEKLER, The Stoclet House by Josef Hoffmann, in: D. FRASER/H. HIBBARD/M. J. LEWINE (Hrsg.), Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower, London 1967, S. 228-244, Garten S. 231f.; DERS., Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Salzburg 1982, hier: Garten Stoclet, S. 85-89 sowie S. 303 (jeweils Text und Abbildungen). Der erste umfassende Aufsatz über die Bedeutung des Gartens stammt von der Autorin: Anette FREYTAG, Der Garten des Palais Stoclet in Brüssel. Josef Hoffmanns „chef d'œuvre inconnu“, in: Die Gartenkunst, 20. Jg. (2008), H. 1, S. 1-46. In aktualisierter und überarbeiteter Fassung in Englisch publiziert: DIES., Josef Hoffmann's Unknown Masterpiece: The Garden of Stoclet House in Brussels (1905-1911), in: Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes, Vol. 30 (2010), No. 4, S. 337-372. Der vorliegende Aufsatz ist eine gekürzte Version dieser Forschungsarbeit.
  - 10 N. N., Moderne Kunst, in: Hohe Warte, Bd. 2 (1905/06), Nr. 3, S. 68-70, hier S. 70.
  - 11 Grundlage dafür war die Studie: Anette FREYTAG, Jardin Stoclet crée par Josef Hoffmann et la „Wiener Werkstätte“, Etude historique pour la Direction des Monuments et Sites, Ministère de la Région Bruxelles-Capitale, 2 Bde., Brüssel 2004.



- 12 DOSSIER PALAIS STOCLET, Direction des Monuments et Sites, Ministère de la Région Bruxelles-Capitale.
- 13 Dossier 1906/359 „303, avenue de Tervuren“, Service de l'Urbanisme, Commune Woluwe-Saint-Pierre, Grundriss Erdgeschoss und Aufriss der Straßenfassade. Weitere Pläne wurden später nachgereicht (12. u. 15. Mai 1906).
- 14 Ursprünglich schloss an den Dienstbotenflügel direkt die Terrasse des Nachbarwohnhauses an, weshalb Hoffmann das Gebäude im Westen durch eine Mauer und eine darauf aufgesetzte, von Pfeilern gerahmte Treillage mit halbrunden Öffnungen und einem schmalen Dach begrenzte. Diese Konstruktion ist eine Verlängerung der Pfeilerloggia, die sich auf dem Dienstbotenflügel über der Garageneinfahrt erhebt. 1954 kaufte der Sohn von Adolphe Stoclet das Nachbargrundstück und ließ das dortige Wohnhaus abreißen. S. Katasterplan und -register, in: DOSSIER PALAIS STOCLET (Anm. 12). Daher steht das Palais Stoclet heute als eine „maison quatre façades“ an der Avenue de Tervuren.
- 15 Josef Hoffmann, Selbstbiographie (posthum erschienen), in: Ver sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur, 4. Jg. (1972), S. 105–123, hier S. 116.
- 16 Dossier 1906/359 (Anm. 13), Plan „Élévation et coupe; mur de clôture avec pourtour rez-de-chaussée“ (12. Mai 1906).
- 17 Mit Referenz zum Grundriss des Palais Stoclet, s. SEKLER (Anm. 9), S. 229.
- 18 Eduard F. Sekler hat die, wie er es nennt, „atektonische Wirkung“ der Fassade ausführlich beschrieben: „[...] Da die Linien am Palais Stoclet in gleicher Weise horizontale wie vertikale Kanten begleiten, wirken sie tektonisch neutral. Besonders an den Nahtstellen, wo zwei oder mehrere dieser Profile parallellaufend zusammenkommen, entsteht ein Effekt, der dem Erleben der Körperhaftigkeit und Schwere des Baukörpers entgegenwirkt. Die Wände scheinen aus großen Flächen eines dünnen Materials zu bestehen, das an seinen Rändern schützend von Metallbändern eingefasst und zusammengehalten wird.“ Zitiert nach: SEKLER (Anm. 3), S. 82.
- 19 Das Rubenshaus in Antwerpen hat die Verfasserin dazu angeregt, diese Lesart des Palais Stoclet als ein „Haus mit zwei Gesichtern“ vorzuschlagen. Die Tatsache, dass die Straßenfassade im Vergleich zur Gartenfassade so unglaublich kahl ausgebildet wurde, hat in Brüssel den Mythos erzeugt, dass Adolphe Stoclet wollte, dass sein Haus der Avenue de Tervuren „den Rücken kehrt“, weil er angeblich mit König Léopold II im Zwist lag, auf dessen Wunsch diese Avenue errichtet wurde. Auch Hoffmanns Wahl, das Haus so nahe wie möglich an die Straße zu rücken, wirft unter Brüsseler Fachleuten immer wieder die Diskussion auf, ob Stoclet den König provozieren wollte. Nach Auffassung der Verfasserin war Hoffmanns einziges Ziel, möglichst viel Platz für den Garten hinter dem Haus zu gewinnen und dessen Intimität vor den Blicken der Passanten zu schützen. Er ist bei vielen Häusern so verfahren, darunter beim Haus Hochstetter, dem Haus Ast oder der Villa Skywa-Primavesi.
- 20 Diese Beobachtung stammt von Alessandra MUNTONI, Il Palazzo di Stoclet di Josef Hoffmann 1905–1911, Rom 1989, S. 139. Heute führt die Avenue de Tervuren als vierspuriger Boulevard gerade durch den ovalen Platz (Square Léopold II) hindurch. Die Straße, die zum Palais Stoclet führt, gibt es noch, sie ist aber eine Nebenfahrbahn geworden. Zur Lage des Palais vgl. die Ausführungen Anm. 14.
- 21 Die Direction des Monuments et Sites, Ministère de la Région Bruxelles-Capitale bestätigt, dass es Unterlagen für einen Grundstückskauf nach dem 8. April 1905 gibt. Aus Gründen der Diskretion dürfen diese nicht eingesehen werden. Alessandra Muntoni veröffentlichte (was rechtlich nicht erlaubt ist) einen Auszug des Katasterplans, auf dem die Zuwächse des Grundstücks ohne genaue zeitliche Angabe dokumentiert sind. Demzufolge wurde das Grundstück im Jahr 1910 erweitert. S. MUNTONI (Anm. 20), hier S. 82f.
- 22 Da 1906 nur die Einreichpläne für das Haus bei der Commune abgegeben wurden und sich kein von Hoffmann gezeichneter Gartenplan erhalten hat, kann nicht festgestellt werden, wann genau der Tennisplatz hinzugefügt und der Garten so ausgestaltet wurde, wie es auf dem nachträglich gezeichneten und in der Zeitschrift „Moderne Bauformen“ von 1914 veröffentlichten Übersichtsplan zu sehen ist, auf dem das Gartenhaus hinter dem Tennisplatz in die südwestlichste Ecke des Grundstücks „eingeschmiegt“ wurde.
- 23 A. S. LEVETUS, Das Stoclethaus zu Brüssel von Architekt Josef Hoffmann, in: Moderne Bauformen, 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 1–34, Pläne, S. 6.
- 24 SEKLER (Anm. 3), S. 78: Sekler bezieht sich dabei auf die Maße der Halle im Obergeschoss. In diesem wird das quadratische Modul dreimal wiederholt und bestimmt somit die Größe des gesamten Obergeschosses.
- 25 Extrait de la matrice cadastrale (Auszug aus dem Katasterplan), Nr. 12646, Reg. 436, 12. September 1974 DOSSIER PALAIS STOCLET (Anm. 12).
- 26 Der Architekt Robert Mallet-Stevens schreibt dazu 1924 „Grâce au judicieux tracé adopté, ce jardin de dimensions moyennes donne l'illusion d'un vaste parc“. Zitiert nach: DERS., Hotel particulier à Bruxelles. Josef Hoffmann architecte, in: L'Architecte, nouvelle série, 1. Jg. (1924), H. 3, S. 21–24, hier S. 23.
- 27 Es ist zu vermuten, dass Hoffmann intendierte, die Hecken nicht höher als die Dienstbotenflügel wachsen lassen zu wollen, damit die Pergola darüber noch sichtbar blieb. Denn diese Pergola ist motivisch mit dem Gartenhaus verbunden, welches in ihrer Achse liegt. Heute verstecken die Hecken des Gartens die Pergola des Dachgartens über dem Dienstbotenflügel teilweise, weil sie an die 7 Meter hoch gewachsen sind.
- 28 Das heißt, das Wasserbecken ist genauso breit wie der Durchmesser der zweistöckigen Halle. S. dazu SEKLER (Anm. 3), S. 88.
- 29 Ebd., S. 306.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Peter Behrens schreibt: „On my visit I received my strongest impression of the house from this hall, and had a feeling that one must not speak too loudly within its walls“. Zitiert nach: Peter BEHRENS, The Work of Josef Hoffmann, in: Architecture, A Magazine of Architecture and the Applied Arts and Crafts, 2. Jg. (1923), Nr. 24, S. 589–599, hier S. 594.
- 33 SEKLER (Anm. 3), S. 89.
- 34 Im Erdgeschoss an drei, im Obergeschoss an vier Seiten.
- 35 Gespräch mit der Verfasserin, Brüssel, 13. Dezember 2004.
- 36 Mit Ausnahme einzelner Korbstühle sind alle diese Elemente bis heute erhalten. Sie werden aber aus konservatorischen Gründen nicht im Garten aufgestellt.
- 37 Skulpturen und Marmorrelief werden derzeit aus konservatorischen Gründen im Haus aufbewahrt.
- 38 Max JORDAN, Gartenmöbel, in: Österreichische Garten-Zeitung, 8. Jg. (1913), S. 11–17, hier S. 12f.
- 39 Joseph Maria OLBRICH, Der Farbengarten, in: Hohe Warte, Bd. 2, (1905/06), Nr. 13/14, S. 184–189, hier S. 187.
- 40 Joseph August LUX, Die schöne Gartenkunst, Esslingen 1907, S. 56.
- 41 Ebd., S. 61.
- 42 Eduard Wimmer an Josef Hoffmann, Brüssel, Brief vom 12. April 1912 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Inv.-Nr. 162.133). Ich danke Eduard F. Sekler für den Hinweis auf diesen Brief.
- 43 Information von Prof. Franz Hnizdo aufgrund eines Gesprächs mit Madame Anna Stoclet, das er 1983 oder 1984 mit ihr führte, als er das Haus vermaß, um ein Modell davon zu bauen.
- 44 Vgl. Michel CZENAVE (Hrsg.), Encyclopédie des symboles, Paris 1996, S. 282.
- 45 Dies wurde erstmals von Eduard F. Sekler 1967 erwähnt, vgl. DERS. (Anm. 9), S. 231.
- 46 S. Joseph Maria OLBRICH, Neue Gärten, Berlin 1905.
- 47 N. N., Jubiläums-Ausstellung in Mannheim 1907, in: Hohe Warte, Bd. 3, (1906/07), Nr. 8, S. 124–129, hier S. 125.
- 48 S. u. a. abgebildet in: Dekorative Kunst, Bd. 13 (1904/05), S. 247 u. S. 390; Dekorative Kunst, Bd. 15 (1906/07), S. 469 u. 471.

## Bildnachweis

- 1 © IRPA-KIK, Brüssel, Inv.-Nr. 111140a
- 2 © Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. 606.446
- 3 Aus: Moderne Bauformen 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 6, Foto: © MAK, Wien
- 4 Privatsammlung
- 5 © MAK, Wien, INV. KI 13746-19
- 6 Aus: Moderne Bauformen, 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 33, Foto: © MAK, Wien
- 7 Aus: Eduard F. SEKLER, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Salzburg/Wien 1982, S. 79, Foto: Archiv der Verfasserin
- 8 Aus: Hohe Warte, Bd. 2 (1905/06), Nr. 3, S. 69, Foto: © MAK, Wien
- 9 © Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. 606.449
- 10 © Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. 620.288
- 11 Archives de l'Architecture Moderne, Bruxelles
- 12 © Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. 617.620
- 13 Privatsammlung
- 14 Aus: Moderne Bauformen, 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 31, Foto: © MAK, Wien
- 15 Aus: Moderne Bauformen, 13. Jg. (1914), Nr. 1, S. 33, Foto: © MAK, Wien