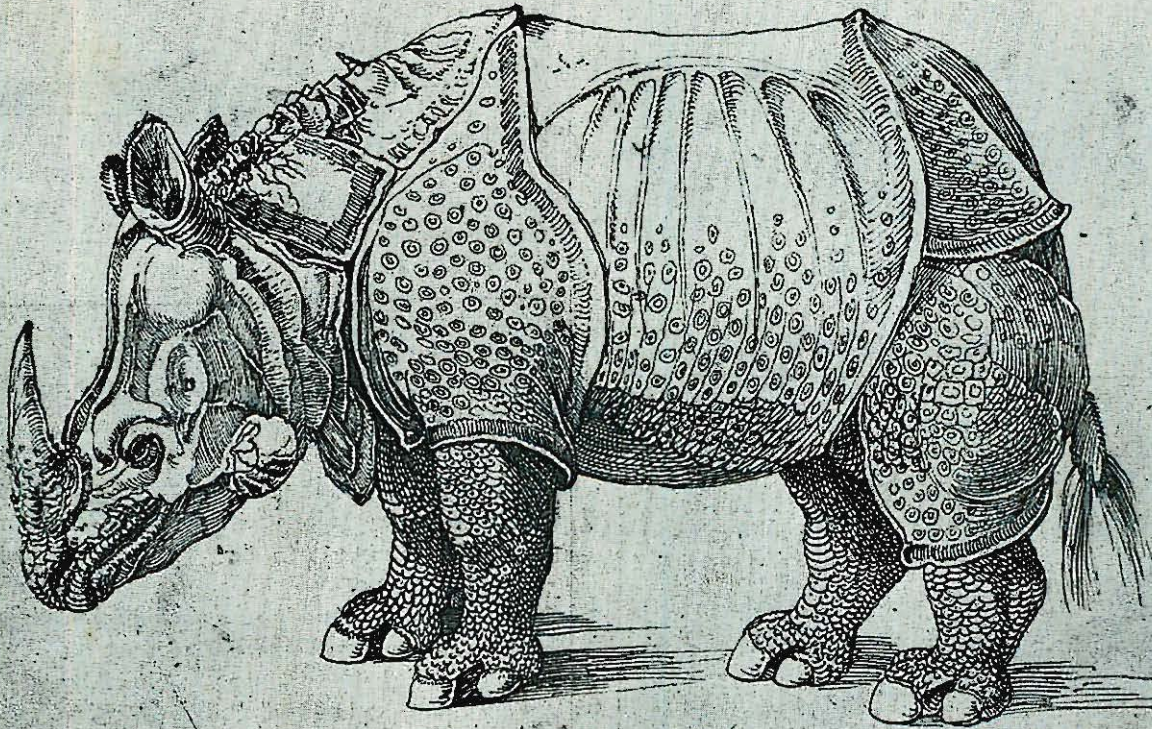


RHINOCERON 1515



[Handwritten text in German, likely a letter or a note related to the drawing, partially illegible.]

1 Albrecht Dürer (1471–1528). »Rhinoceron«. 1515. Federzeichnung

Albrecht Dürer (1471–1528). »Rhinoceron«. 1515. Pen and ink drawing

Albrecht Dürer und das NASHORNBIld des 16. und 17. Jahrhunderts

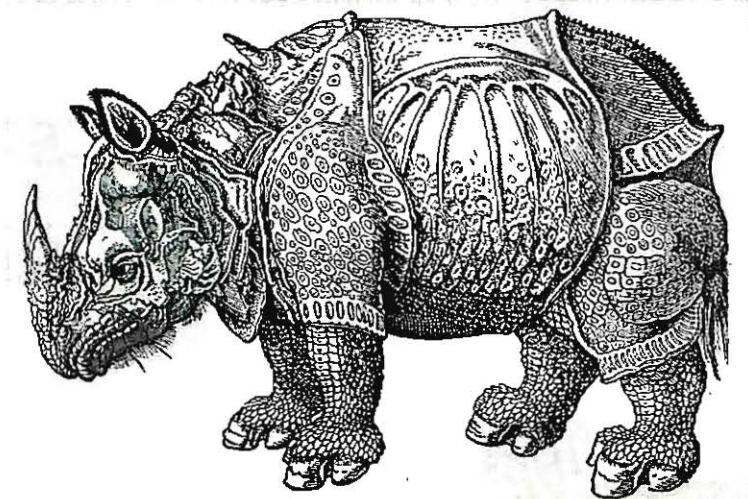
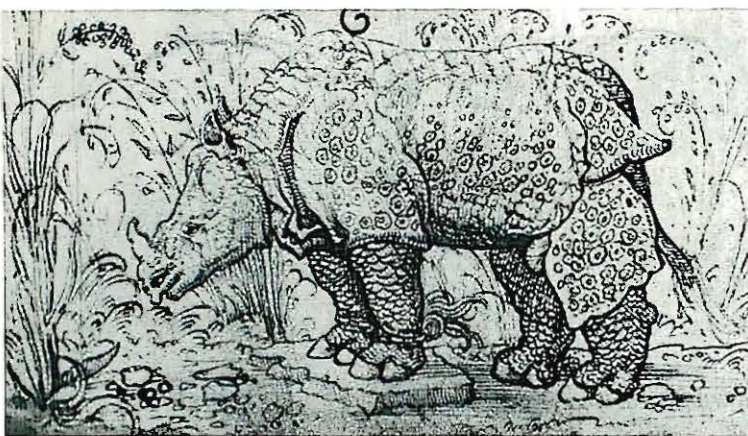
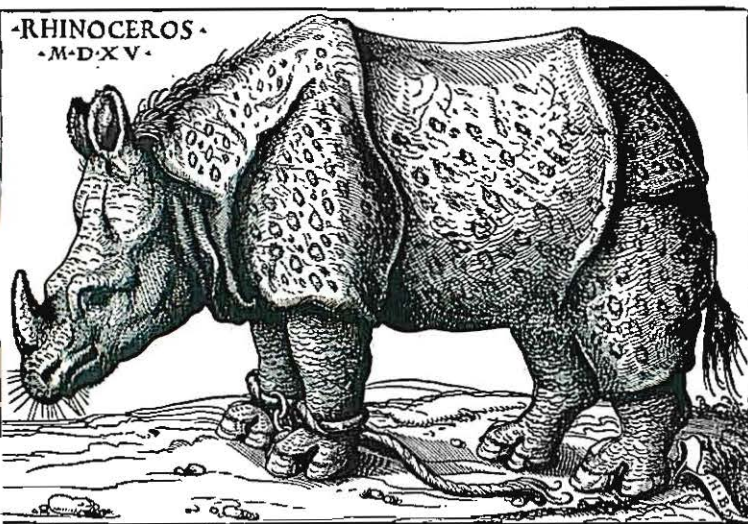
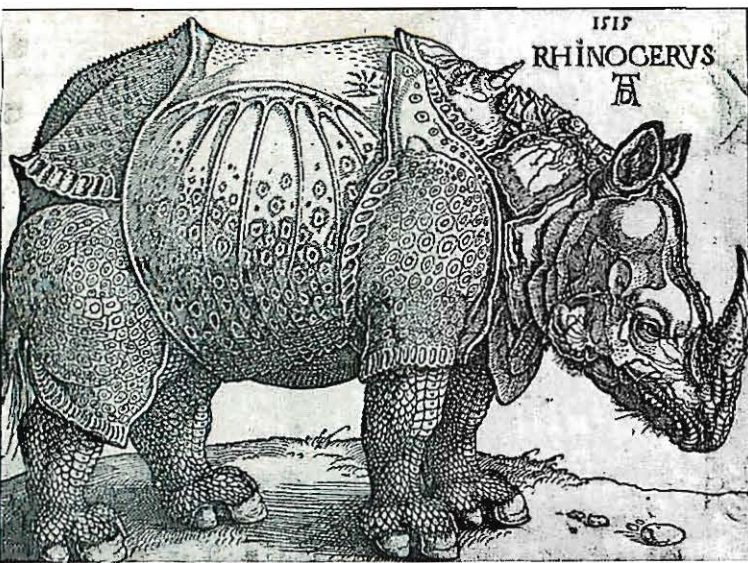
Von Adolf Rieth, Tübingen

Anlässlich der 500. Wiederkehr von Albrecht Dürers Geburtstag wurde in Nürnberg im Germanischen Museum auch eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst »Hommage à Dürer« veranstaltet, auf der u. a. ein von Bernhard Jäger geschaffenes Farblitho gezeigt wurde, das Dürers bekanntes Nashorn in neuer, surrealer Verfremdung präsentiert. Im Katalog der Ausstellung schreibt der Künstler dazu: »Erst dachte ich, der hat ja niemals ein Nashorn gesehen, hat's nach Beschreibung gezeichnet und geschnitten. Aber die Außenform und so viele Details sind so unheimlich und richtig, daß er's ganz intensiv untersucht haben muß.« Der Frage, ob Jäger mit seiner Meinung recht oder, unrecht hat, wollen wir im folgenden nachgehen, obwohl die Ent-

stehung von Dürers Blatt im allgemeinen bekannt ist. Im Frühsommer des Jahres 1515 schrieb der in Lissabon tätige mährische Kaufmann Valentin Ferdinand an einen Nürnberger Zunftgenossen, daß ein im Mai dort eingelaufenes Schiff ein indisches Panzernashorn lebendig mitgebracht habe als Geschenk des Königs Muzafar von Kambojscha an König Emanuel von Portugal. Das muß ein außerordentliches Ereignis gewesen sein. Es heißt in diesem Brief u. a.: »Hat ein Farb wie ein Schildkrött und ist von dicken Schalen überlegt fast fest, ist in der Gröss als ein Helfändt... und hat ein Horn auf der Nasen. Das (Tier) wird in Greco und Latino Rhinoceros genannt« — Worte, die ihm aber offenbar nicht ausreichend erschienen, um dieses

Urtier sichtbar zu machen. Daher ließ der Kaufmann das Tier zeichnen und setzte hinzu: »Das hab ich dir von wonders wegen müssen abkonterfeit schicken.« Der uns nicht bekannte Empfänger von Brief und Skizze zeigte beides Albrecht Dürer, der damals schon als angesehener Künstler mit besonderen naturwissenschaftlichen Interessen bekannt war. Dürer hat dann die Skizze mit der Feder kopiert und den Text des Begleitbriefs handschriftlich hinzugefügt (Abb. 1). Leider existiert die erste in Lissabon gefertigte Skizze nicht mehr, so daß wir nicht entscheiden können, ob Dürer sich genau an das Original hielt oder das eine oder andere aus der Phantasie hinzugefügt hat, obwohl dies zu der exakten Wirklichkeit seiner übrigen Tierbilder nicht passen

würde. Es fällt auch auf, daß die Zeichnung nicht signierte während der im selben Jahr entstandene Holzschnitt mit seinem Monogramm versehen ist (Abb. 2). Der Holzschnitt ist im großen und ganzen mit der Zeichnung identisch, unterscheidet sich von ihr aber doch in einigen Einzelheiten: Die borstige Behaarung des Unterkiefers ist neu, hinter den Ohren ist eine überstehende Panzerplatte weggelassen, und das zweite Horn im Nacken ist vergrößert und gewunden wie der Zahn eines Narvals. (Diese Hornwindung begegnen wir an vielen Einhorndarstellungen.) In ganzen ist Dürers Nashorn von der Wirklichkeit ziemlich weit entfernt, und dies möchte ich auch Jägers Betrachtung entgegenhalten: Das Tier ist »wie von dicken Schalen überlegt« und sieht



aus, als ob es mit Panzerplatten verkleidet sei und in einer Rüstung stecken würde; es entspricht letzten Endes mehr dem Erscheinungsbild eines urtümlichen Panzersauriers als dem eines Dickhäuters und Säugetiers.

Aber nicht nur Dürer, sondern auch sein in Augsburg lebender Zeitgenosse Hans Burgkmair hat einen Holzschnitt mit einer Nashorndarstellung hinterlassen, die nach der Datierung in Burgkmairs Holzstock »MDXV« dasselbe Tier darstellen muß (Abb. 3). Beinstellung und Kopfhaltung entsprechen der Darstellung von Dürer, während der Kopf wesentlich länger ausgefallen ist. Das Horn auf der Nase ist etwas kleiner, während das sicher erfundene Horn an der Nackenpartie bei Burgkmair weggelassen ist wie manche Einzelheit in der Struktur des Panzers.

Offenbar hat sich der Augsburger Maler an eine andere Vorzeichnung als Dürer halten können, die vielleicht nicht in Lissabon, sondern später auch in Marseille entstanden sein konnte. Denn der König von Portugal schenkte sein Nashorn an Papst Leo X. weiter, wobei das Tier bei einer Zwischenlandung von Franz I. in Marseille bestaunt wurde. Auf der letzten Etappe seiner Romreise ging das Schiff mit dem Nashorn vor der italienischen Küste unter. Der Kadaver wurde an Land gespült und ausgestopft. Seiner Heiligkeit präsentiert, und wahrscheinlich war es im Vatikan noch einige Zeit in einem Raritätenkabinett zu sehen.

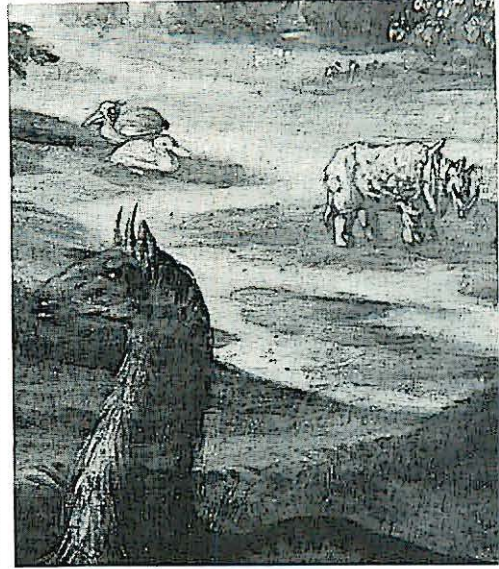
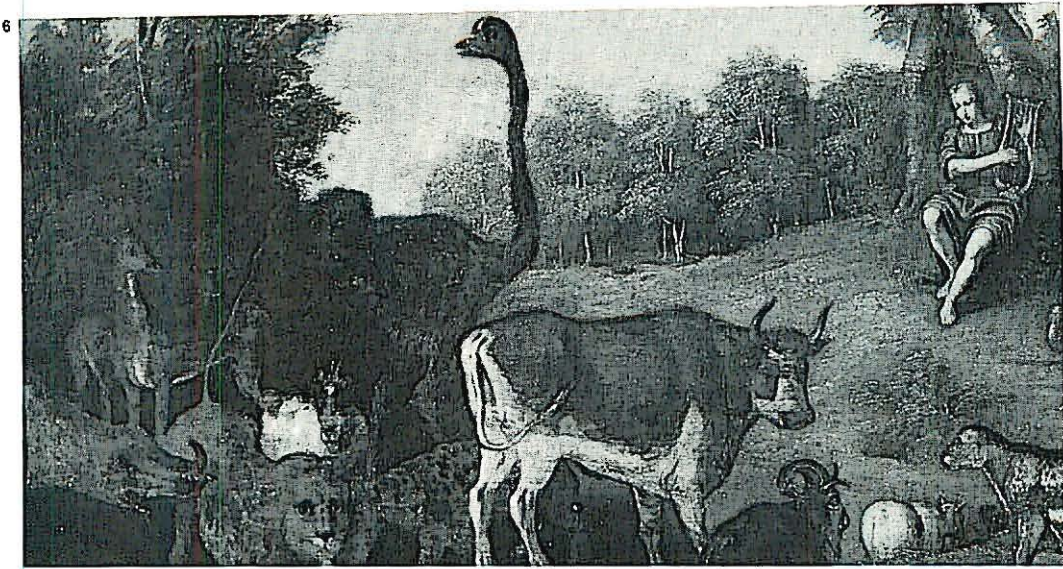
Die Erinnerung an dieses Nashorn aber lebte in Albrecht Dürers Holzschnitt weiter, der, in mehreren Auflagen gedruckt, eine lange Wanderung durch viele gelehrte Werke in die europäische Öffent-

lichkeit angetreten hat, während Burgkmairs zoologisch viel richtigeres Nashornbild in Vergessenheit geriet. Zwar erscheint zunächst eine Mischung aus beiden Darstellungen in einer Altdorfer zugeschriebenen Zeichnung auf einem Blatt für das »Gebetbuch Maximilians« (Abb. 4). In die Tierbücher der nächsten zweihundert Jahre aber wird ausschließlich Dürers Nashorn übernommen, das mehr oder weniger genau in Holz nachgeschnitten oder in Kupfer nachgestochen wurde. In Konrad Gesners »Historia Animalium«, 1551 erschienen, findet sich eine getreue Wiederholung des Dürerschen Holzschnitts, ohne Quellenangabe, so daß der Engländer Topsell (1607) fälschlicherweise behauptet, »daß Gesner diese Darstellung nach einem lebenden Tier in Lissabon vor vielen Zeugen verfertigt habe« (Abb. 5). Auch im Buch »Von den fürnembsten Tieren« (1604) von Adam Lonicerus und in der »Arca Noë« von Athanasius Kircher (1675) finden sich vergrößerte Repliken nach Dürer, die sich immer weiter von der Wirklichkeit entfernen.

Nicht allein die Wissenschaft, sondern auch eine Reihe von Künstlern des 17. Jahrhunderts übernehmen Dürers »Rhinoceros«. In einigen, nicht in allen Darstellungen des damals beliebten Themas »Orpheus singt vor den Tieren«, in denen sich alles drängt, »was da krecht und fleucht«, wird auch das Nashorn als »Zuhörer« erwähnt. Freilich treibt es sich in dieser Szene stets ganz weit im Hintergrund herum, wie auch auf dem großen Kupferstich von Simon Frisius (1618). Auf einem Gemälde desselben Themas von Roland Savery (1610) ist Dürers Nashorn ebenfalls im

Das Nashornbild

- 2 Albrecht Dürer (1471–1528). »Rhinoceros«. 1515. Holzschnitt nach der Federzeichnung in Abb. 1
- 3 Hans Burgkmair (1473–1531). »Rhinoceros«. 1515. Holzschnitt
- 4 Albrecht Altdorfer? (1480–1538). Nashorn. Randzeichnung aus einem Gebetbuch, nach Dürer
- 5 Nashorn aus Konrad Gesners (1516–1565) »Historia Animalium«. 1551. Ein Kupferstich nach Albrecht Dürer
- 2 Albrecht Dürer (1471–1528). »Rhinoceros«. 1515. Woodcut after pen and ink drawing in fig. 1
- 3 Hans Burgkmair (1473–1531). »Rhinoceros«. 1515. Woodcut
- 4 Albrecht Altdorfer? (1480–1538). Rhinoceros. Marginal drawing from a prayer-book, after Dürer
- 5 Rhinoceros from Konrad Gesner's (1516–1565) »Historia Animalium«. 1551. Engraving after Albrecht Dürer



6 Unbekannter Holländer. »Orpheus singt vor den Tieren«. Um 1650. Das hier gezeigte Nashorn am linken Bildrand stellt eine der seltenen freien Erfindungen des Tieres dar

7 Franz Francken (1581 – 1642). »Erschaffung der Tiere« (Ausschnitt). 1642. Die Darstellung des Nashorns erfolgte wieder nach Dürers Vorlage

8 Als »gehörnten Esel« bezeichnete der italienische Naturforscher

Ulysses Aldrovandi (1522 – 1605) das Rhinoceros in einer Veröffentlichung

9 Marmorrelief des Dürerschen Nashorns in Pompeji (Fälschung). 18. Jahrhundert

10 Nashornpokal. Anfang des 17. Jahrhunderts. Rhinozeroshorn mit vergoldeter Silbermontierung

11 Nashorn aus Johan Jakob Scheuchzers (1672 – 1733) »Kupferbibel«. 1731. Ein Kupferstich nach Albrecht Dürer

6 Unknown Dutch painter. "Orpheus Singing Before The Animals". C. 1650. The rhinoceros shown here on the extreme left constitutes one of the rare free inventions of this animal

7 Franz Francken (1581 – 1642). "Creation of the Animals" (detail). 1642. The representation of the rhinoceros was again made after Dürer's model

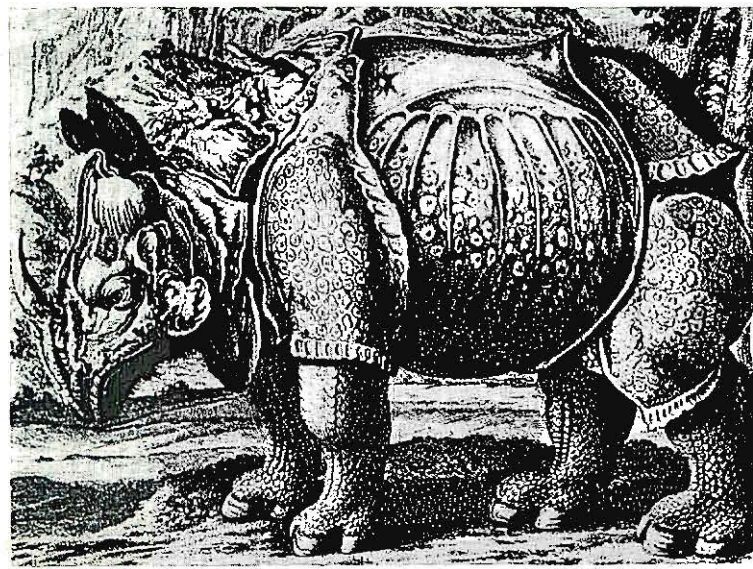
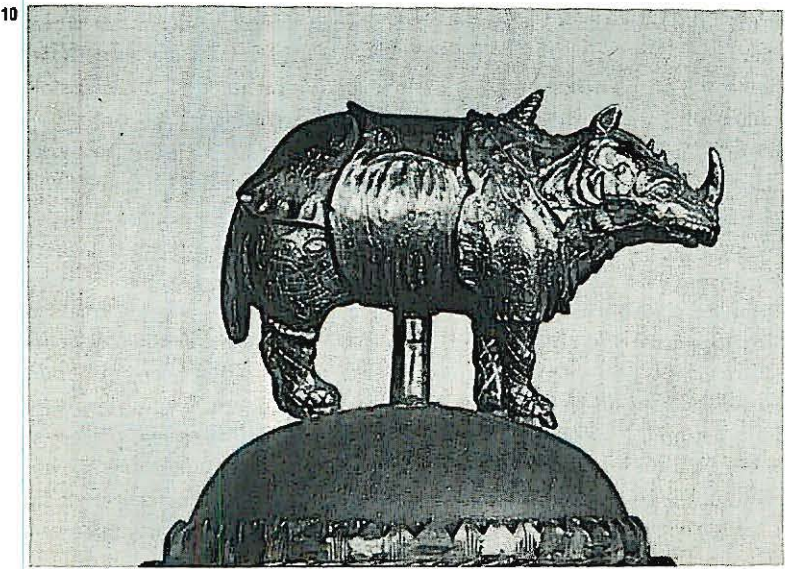
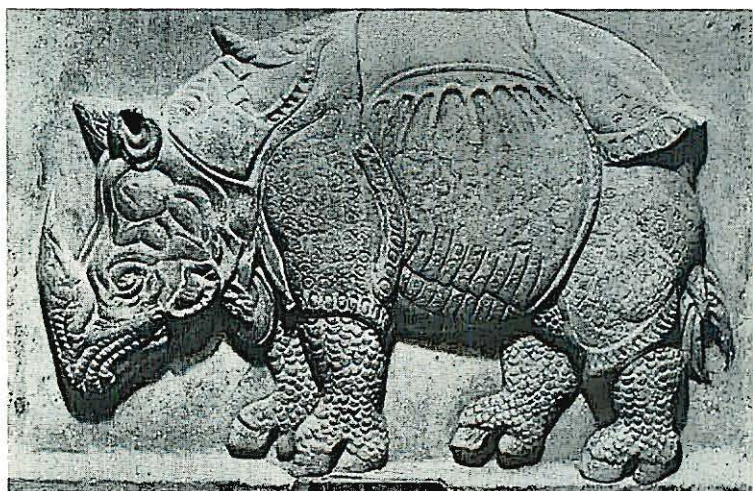
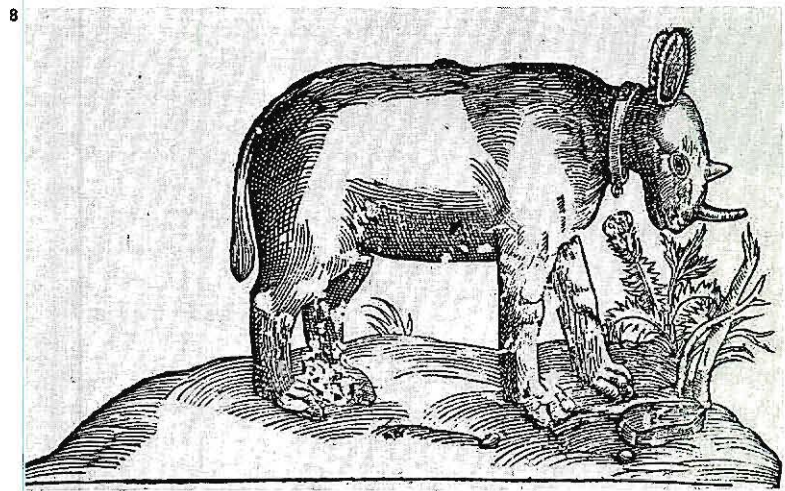
8 "As a Horned Donkey" did the

Italian natural scientist Ulysses Aldrovandi (1522 – 1605) describe the rhinoceros in a publication

9 Marble relief of Dürer's rhinoceros at Pompeii (a fake). 18th century

10 Rhinoceros Cup. Early 17th century. Horn of a rhinoceros with gilded silver mounting

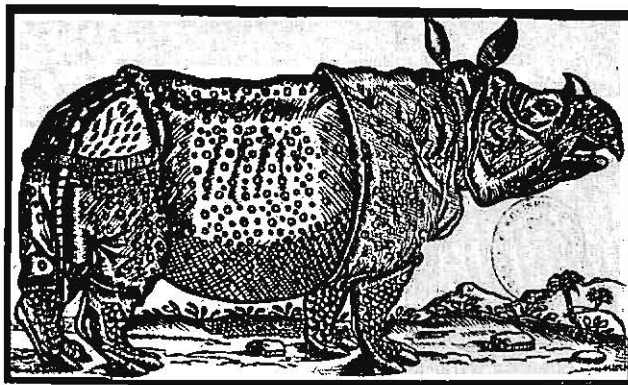
11 Rhinoceros from Johan Jakob Scheuchzer's (1672 – 1733) "Engraved Bible". 1731. Engraving after Albrecht Dürer



Hintergrund sichtbar. Paul Potter, der dasselbe Thema etwa gleichzeitig gemalt hat, verzichtete auf eine Nashornarstellung. Eine große Ausnahme bildet das um 1650 entstandene Orpheusbild eines unbekanntes Holländers, das sich im Besitz des Verfassers befindet. Hier hat der Künstler versucht, ein eigenes Nashorn zu erfinden, von dem am linken Bildrand aber nur der Kopf mit viel zu kurzem Unterkiefer sichtbar ist (Abb. 6).

Dieser Maler kennt offenbar das Dürersche Nashorn nicht, das auch dem italienischen Naturforscher Ulysses Aldrovandi (1522 bis 1605) unbekannt ist, der statt »Rhinoceros« die Bezeichnung »Asinus cornutus – Gehörnter Esel« verwendet. Der Künstler, der seinen »Gehörnten Esel« in Holz schnitt, hat sicher nie ein Nashorn gesehen (Abb. 8). Man hielt sich daher weiterhin an Dürer: Auf Franz Franckens Gemälde von 1642, das Gott bei der Erschaffung der Tiere zeigt, treibt sich wieder, friedlich im Hintergrund weidend, Dürers Ungetüm herum (Abb. 7).

Aber nicht nur in gelehrten Büchern, auf Stichen und Gemälden stoßen wir auf Dürers Schöpfung. Auch die Bildhauer haben sie benützt. In Italien wurde sie als Marmorrelief sehr genau kopiert und lange für eine pompejanische Brunneneinfassung gehalten, bis das Stück als Fälschung erkannt wurde (Abb. 9). Die seltsamste Verwendung hat dieses »Rhinoceros« als Griffknopf zum Deckel eines Pokals gefunden, dessen Original sich im Stuttgarter Landesmuseum befindet. Die kleine, nur 5,3 cm lange Tierplastik (Abb. 10) ist in Silber getrieben und feuervergoldet. Zu den beiden großen Hörnern hat der Goldschmied noch vier weitere kleine Hörner auf der Stirn hinzugefügt. Der Pokal, dessen Herkunft nicht gesichert ist – er gehört zum alten Bestand der herzoglichen Kunstkammer –, dürfte nach freundlicher Auskunft von Fräulein Dr. Landenberger wohl zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden sein. Er ist in mehreren Teilen aus Nashorn gedrechselt und nur am Unterrand des Deckels sowie am Fuß aus Silber getrieben. Dem



12 Nashorn auf einer Regensburger Bildzeitung. 1748
Rhinoceros on an illustrated paper from Ratisbon. 1748



13 Johann Elias Ridinger (1698 – 1767). Indisches Nashorn. Kupferstich
Johann Elias Ridinger (1698 – 1767). Indian Rhinoceros. Engraving

Nashorn als Werkstoff wurde die wunderbare Kraft zugeschrieben, daß es vergiftete Flüssigkeiten zum Aufschäumen bringe.

Ein letztes Mal stoßen wir auf Dürers Nashorn in Johan Jakob Scheuchzers »Kupferbibel«, die im Jahre 1731 erschienen ist: als Kupferstich, der im einzelnen stark stilisiert das alte Vorbild wiederholt (Abb. 11). Damit ist die lange, zwei Jahrhunderte währende Wanderung von Dürers »Rhinoceros« durch die Reiche von Kunst und Wissenschaft zum Ende gekommen.

Siebzehn Jahre nach Scheuchzers Bibel, von 1748 ab, wurde ein weiteres Panzernashorn in mehreren süddeutschen Städten, darunter auch in Regensburg, vorgeführt, das gegen Geld besichtigt werden konnte (Abb. 12).

»Es ist bewundernswürdig vor

einem Jedweden, der dasselbe kommt zu sehen«, heißt es auf einer Bildzeitung, die für einen Groschen zu haben ist. Ihr Text schließt mit dem Satz, »daß das Thier etwas von sich gebe, wodurch die Leute kuriert sein werden von der fallenden Krankheit«. Dieses Nashorn kam auf seiner Tournee wenig später auch nach Augsburg, wo es von dem Vater Johann Elias Ridingers gezeichnet wurde. Nach dieser Skizze stach der als Tierzeichner berühmte Sohn Johann Elias sein indisches Nashorn, das er fröhliche Sprünge wie ein Pferd ausführen läßt (Abb. 13). Ridinger schreibt dazu, daß dieses Tier in halb Europa, in Holland, Frankreich, England, Deutschland und schließlich auch noch in Italien, gezeigt wurde. Das 5000 Pfund schwere Tier wurde per Schiff bis

Das Nashornbild

Neapel transportiert und wäre bei dieser Gelegenheit »beynahe im Meer ersoffen«. Pietro Longi hat es 1751 in Venedig gemalt. Das Tier trägt kein Horn mehr. Der Wärter hat es abgesägt und trägt es zur Demonstration mit der Peitsche in der Hand. Das staunende Publikum, in der Mehrzahl aus der vornehmen Gesellschaft Venedigs, trägt vermutlich aus abergläubischen Überlegungen weiße und schwarze Larven vor dem Gesicht.

Bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts erscheint nur das indische Nashorn im Bild. Ridinger war der erste, der in derselben Stichfolge eine afrikanische Form mit zwei Hörnern abbildet.

Damit ist, so überraschend das klingen mag, im 18. Jahrhundert der Kenntnisstand der römischen Antike wieder erreicht worden. Spätestens unter Kaiser Domitian (81 – 96 n. Chr.) wurden Nashörner aus Indien und Äthiopien nach Rom gebracht, um dort in den Arenen gegen Elefanten zu kämpfen. Das ist den folgenden Versen des Dichters Martial (40 – 102 n. Chr.) zu entnehmen: »Wie in erbittertem Rasen erglühete stürmend das Untier Wie gewaltig durchs Horn, welchem ein Ball war der Stier.

Es erhebt mit dem doppelten Horn den gewaltigen Bären Leicht wie die Doggen der Stier wirft zu den Sternen empor...« Der Zerfall des Imperiums bedeutete zugleich auch den Untergang der antiken Wissenschaft, soweit sie nicht von arabischen Schriftstellern bewahrt und überliefert wurde. In Europa gerieten die antiken Kenntnisse vom Nashorn in Vergessenheit. Sie verloren sich in der naturwissenschaftlichen Nacht des Frühmittelalters. Erst Marco Polo, der große Asienreisende, bringt im 11. Jahrhundert ungenaue Berichte von indischen Nashörnern nach Europa mit. Vom Hörensagen war es indessen noch ein weiter Weg bis zur Darstellung des Tieres im 16. Jahrhundert. Erst als der portugiesische Entdecker Vasco da Gama den ums Kap der Guten Hoffnung führenden Seeweg nach Indien gefunden hatte, war der Transport solcher Riesentiere möglich, die man dann in Europa wie ein Weltwunder bestaunt hat.

English Summary

A Munich Sculptor — Franz Mikorey

By Siegfried Wichmann

Franz Mikorey can look back upon a rich oeuvre. The concentration of his work, his economical disposition of the forces in a portrait or a relief, in the sculpture of fountains and monuments demonstrate an unfolding of his art that reaches right into our immediate present. In a high and bright studio on Possartstrasse in Munich he keeps working at many themes he has posed himself, and at part private, part official orders. His goal is to find an organic connection with architecture, and this goal determines his dynamic versions of figures, of his bozzetti and portraits. His large-size works of sculpture, too, establish a direct link with architecture, be it a wall, an interior court or a garden landscape.

The sculptor is in a position to interpret his art. The conclusive result of his philosophic cogitations is a form newly discovered and which—in a deliberate limitation—contains a wealth of sensations. A deepened understanding of the human being and its penetrating rendition in a cheerful language are most characteristic of Mikorey. To him, portrait-like sculpture always constitutes an artistic culmination of his artistic faculties. It is founded upon a drawing fixing the essentials and which from the very beginning, includes three-dimensional properties. His absorption of the fugitive and the permanent leads to a formal condensation that raises Mikorey above the Munich tradition of recent years.

(pp. 77—80.)

Pictures From a Whole World

By Anni Wagner

Pictures exist that have been painted for the sake of colour, of light or of composition. Others represent something definite, a person, a room or a city. And there are those that want to narrate and tell of everyday life, of people, of historical events, of ancient sagas and fairy-tales and of similar subjects. Modern painting knows of only few narrating instances. On the other hand, the 19th century has produced a real flood of comfortable descriptions, of pleasant and sentimental representations.

Perhaps, it is the naive approach, and the pleasure, untroubled and serene, in contemplative and cheerful things that speak to us in those pictures and that suddenly lift them out of the waning twilight of their half-forgotten existence and once more make them appear lovable and noteworthy to the people of our day. It is with a kind of nostalgia that we look back upon those days that showed less inhibition and restraint towards the small pleasures of life and that with a naive faith adhered to ideals which the 20th century has lost. A study of the contemporary literature shows that it is not painting alone—above all as far as genre painting is concerned—that is filled with such idealism and is of the conviction that eventually good prevails over evil. The painting of that time offers us an insight—filling us with happiness and dismay at the same time—into a world which principally we do not understand and yet manages in some way to instill a feeling of sorrow over a kind of lost paradise. Just a few examples are being presented in this context, paintings by well known artists whose works have recently succeeded in re-kindling our interest. (pp. 81—84.)

Albrecht Dürer and the Representation of the Rhinoceros

in the 16th and 17th centuries

By Adolf Rieth

In the early summer of the year 1515 Valentin Ferdinand, a Moravian merchant active in Lisbon, wrote to a member of his guild at Nuremberg that a ship which had entered Lisbon harbour in May had brought along a live Indian rhinoceros, and he even added a drawing of the animal. The addressee showed this letter and the sketch of that extraordinary event to Albrecht Dürer who already then was known as a famous artist with a special interest in the natural sciences. Dürer copied the sketch with a pen and added the text of the accompanying letter in his own handwriting. It is noteworthy that he did not sign this drawing. On the other hand, he did sign with his initials the woodcut he made in that same summer and which on the whole is identical with the drawing in question. Not only Dürer but also Hans Burgkmayr, Dürer's contemporary living at Augsburg, has left us a

English Summary

woodcut with the representation of a rhinoceros which according to the dating must have been of the same animal. Dürer's woodcut, though, repeatedly printed in numbers, entered upon an itinerary that led through many learned books and eventually to it being known by the European public while Burgkmayr's zoologically more correct representation of a rhinoceros was soon forgotten.

For two centuries, animal books exclusively printed Dürer's rhinoceros. Everywhere, in engravings and in paintings, too, we meet with Dürer's creature, and even sculptors have used it. For the last time, we meet with Dürer's rhinoceros in Johann Jakob Scheuchzer's "Copper Bible" (bible illustrated with engravings) published in 1731. It was seventeen years later that a genuine Indian rhinoceros (*rhinoceros unicornis*) could be actually viewed in several south German cities, an event which caused such famous animal drawers as Johann Elias Ridinger to copy this animal with painstaking accuracy whenever an occasion offered itself. (pp. 85-88.)

Ships' Models — or the Dream of the Sea and Distant Shores

By Ursula Baier

In churches and town halls of cities bordering upon the sea or situated on rivers, in the buildings of naval guilds and shipping-offices, and in museums and private houses there it is that we will find those miniature ships, multi-coloured, full-rigged and proud and decorated with many ornaments, ships that can only dream of the sea and the big rivers of this world. However, dreams and longing are not their fate alone: they tell of a realm of human culture that is as old as humanity itself. Their shape and their architecture are part of the history of ship-building, and, at the same time, they are aesthetic objects. All these ships' models which have an importance of their own as religious objects or votive offerings do not correspond exactly to the strict measurements of naval technique. They are effigies but not

copies reduced in scale and true to measure. On the other hand, it is hardly possible to compare the proportions of the originals with those of the models since reference to originals is seldom available in naval history.

The problem of reference in the history of ship-building and thus of building ships' models is now getting a step near to solution thanks to a painting of 1660 by Seymour Lucas at the Victoria and Albert Museum in London. There, experts from the Royal Navy are sitting in front of a "wharf model" dating from the 17th century. It seems that in England one has at that time begun building models for the ship-building yards. Like the English, the navies of other European sea-faring nations erected proper workshops for the construction of ships' models. "Wharf models" are considered to be the truest among ships' models. Therefore, they represent much coveted collector's items and are, since then, decorating numerous museums. To private collectors, they have become a treasured show-piece. (pp. 89-92.)

The Town Prospects of Peter Ackermann

By Klaus-Hartmut Olbricht

Peter Ackermann is living in Berlin where he spent his student years. His work is preponderantly determined by the architecture of the old capital. Ackermann's subject is architecture and just what Hegel stated as the idea of architecture when he called it "the reformation in conformity with art of anorganic nature into the outer skin of the mind". This idea manifests itself preferably in works of architecture built for a nobler purpose than mere habitability, that is in palaces, triumphal arches, villas and temples. These, at the same time, constitute the series of motifs in a number of etchings that Peter Ackermann has created during a sojourn at the Villa Romana at Florence in 1971. Many of the prospects shown are in their state of decline conveying more of the spirit of their time of origin and their original destination than they would do in a state of uninjured entirety. When Ackermann has pictures of originals or the originals themselves at his disposal he

does not limit himself to naturalist copies; instead, just as *did* Piranesi in his prospects where the triumphal arch of Titus, the mausoleum of Augustus and other monuments adopt a demoniacal quality, so does Ackermann raise reality to irreality and occasionally even to grotesqueness by adding such strange attributes as technical instruments, concrete cubes and admixtures of landscape. Ackermann's creations thus become a mystery which solicits prelogical trains of thought and diverts from a familiar image. (pp. 93-100.)

The Vienna Architect Josef Hoffmann

By Sonja Günther

Towards the end of the 19th century art and architecture experienced a revival. The art nouveau conquered Europe. Vienna, at all times the centre of Austrian spiritual and artistic life automatically became the centre that nourished the new ideas. The industrial artist and architect Josef Hoffmann played an important part with his designs created around the turn of the century in influencing art and decorative art successfully. He was 22 years old when first he came to the Austrian capital in 1892 to study at the Academy of Fine Arts. In 1899, he was appointed a professor of architecture at the School of Industrial Art of the Austrian Museum of Art and Industry. In 1903, together with Koloman Moser and Fritz Wärndorfer, he founded the "Wiener Werkstätte" where he planned to revive old techniques of handicraft. With his ideas and designs Hoffmann stood in the right place from the very beginning of the reforming movement. The interior decorations of his beginnings clearly betray a recognition of the new ideas although the contours of his designs still showed plenty of curves. Later, the designs of this master became excellently suited for industrial production. It may remain an open question how much industry has been influenced at all by his novel designs; however, there is no doubt about the merits of an artist of Josef Hoffmann's calibre. He has endeavoured to make a new beginning, i.e. to create designs that bear essential features of the 20th century: clarity, constructivity and simplicity. (pp. 101-104.)

A House on Ischia

This villa was built upon the enormous foundations of an ancient wine-cellar. In building it, the character of the landscape was much respected as was the local building tradition. The old walls were left intact, integrated as basic architectonic motif into new structure and continued beyond the house proper in arcaic now grown over with bougainvillea and leading into the garden. An imposing planting of cactuses and succulents is thriving on the ground where it raises slightly toward the centre of the island where a big lawn stretches downward toward the sea framed by beds of roses and luxurious mediterranean vegetation.

The motif of the round arches has been continued as a connecting element between two rooms, in the supporting masonrywork for the terrace and in doors and windows. The interior architecture and decoration have been perfectly adapted to the easy-going style of life typical in a house built for summer holidays.

The guest apartments and other rooms nearly all have either a balcony or open on to their own private sun terrace. With the exception of the owner's library the furniture is of modern Roman design throughout. (pp. 105-106.)