

Lebens- und Arbeitsräume bei Theophil Hansen

Impressum

Auftraggeber: Amt der Wiener Landesregierung
Magistratsabteilung 50 / Wohnbauforschung
Muthgasse 62
1194 Wien

Auftragnehmer: Zentralvereinigung der ArchitektInnen Österreichs
Salvatorgasse 10/6/4
1010 Wien

Titel der Arbeit: Lebens- und Arbeitsräume bei Theophil Hansen

Autoren: Christian Kühn, Mara Reissberger
Projektleitung: Maria Auböck
Redaktion: Franziska Leeb

Fertigstellung: Dezember 2011

1. Vorwort

Das Jahr des 120. Todestages von Theophil Hansen (*1813 in Kopenhagen, + 1891 in Wien) und seinen bevorstehenden 200. Geburtstag im Jahr 2013 nahm die Zentralvereinigung der ArchitektInnen Österreichs (ZV) zum Anlass, das zeitgenössische Umfeld dieses großen Baukünstlers, die kulturellen Ansprüche seiner Auftraggeber sowie seinen Stellenwert als einen der prägenden Architekten der Wiener Ringstraßenära zu beleuchten.

Theophil Hansen wurde in Kopenhagen am 13.7.1813 geboren, er erwarb 1836 das Diplom der Königlichen Bauakademie bei Prof. Gustav Hetsch, und reiste anschließend durch Deutschland und Italien nach Griechenland. Sein Bruder Hans Christian Hansen (1803-1883) war bereits dort ansässig und arbeitete an Forschungen zur Akropolis. Er wurde dort als erst 27jähriger Professor und unterrichtete zwischen 1840-43 an der Polytechnischen Schule in Athen. Ab 1842 entstanden hier die ersten Bauten Hansens. 1846 wurde er von Ludwig von Förster in das Atelier in Wien geholt, wenig später heiratete er dessen Tochter. Aus dieser Zusammenarbeit, die bis 1852 währte In dieser Zusammenarbeit, entstanden eine Vielzahl bedeutender Bauten in Wien und Umgebung. Dazu gehören die (evangelische) Gustav-Adolf-Kirche in der Gumpendorferstraße (1846), das Arsenal oder die die Griechisch-Orthodoxe Kirche am Fleischmarkt (1858), Mit dem (1954 abgerissenen) Heinrichhof (1861-63) am Opernring für den Ziegelindustriellen Heinrich von Drasche-Wartinberg begründete Hansen einen neuen Typ Wohnhaus – das Zins-Palais. Seine Auftraggeberschaft konstituierte sich aus dem aufstrebenden neoliberalen Bürgertum, das sein neuerworbenes Selbstbewusstsein und Wohlhabenheit in den besten Lagen der Stadt im neu parzellierten Ringstraßengebiet zur Schau stellte.

So wurde Hansen zum Autor wesentlicher Bauten der Ringstraße – wie neben dem Heinrichhof dem Palais Todesco (1861), dem Palais Epstein (1868) für den Bankier Gustav R. von Epstein, an dem Otto Wagner Projektleiter war, dem Palais Ephrussi (1872/73), der Börse (1871), und der Akademie der bildenden Künste (1871). In letzterer war Hansen ab 1848 Mitglied, unterrichtete dort auch Perspektive für Maler. 20 Jahre später wurde er als Nachfolger von Eduard van der Nüll als Professor einer eigenen Architekturschule an der Akademie berufen, die er 1884 wieder verließ.

Inzwischen baute er wieder in Griechenland, auch in Dänemark, der Slowakei, in Niederösterreich und am Traunsee. Als sein Lebenswerk ist jedoch das Parlament in Wien zu bezeichnen, das 1873-83 errichtet wurde.

Die Zentralvereinigung der Architekten Österreichs (ZV) wurde 1907 gegründet. Ursprünglich Standesvertretung der Architekturschaffenden, ist die ZV heute eine Vereinigung, die für Baukultur und Architekturqualität eintritt. Sie regt Diskussionen zu Architektur und Städtebau an und gibt Impulse zur Weiterentwicklung des Berufsbildes der ArchitektInnen. Was bewegt also eine Organisation, die 16 Jahre nach Hansens Tod ins Leben gerufen wurde, ihm heute eine besondere Beachtung zuteilwerden zu lassen?

Zahlreiche Werke Hansens – angefangen von Villen inner- und außerhalb Wiens, über innerstädtischen Palais bis zu seinem „Lebenswerk“ dem österreichischen Parlament wurden und werden derzeit oder demnächst saniert und adaptiert. Hansens Werk ist also auch durch diese Interventionen gegenwärtig und sein Nachleben von deren Qualität abhängig.

Im Hohen Haus dreht sich die politische Debatte vor allem um die notwendigen Reparaturmaßnahmen und die zu erwartenden hohen Investitionen. Die ZV möchte in dieser Diskussion Aufklärungsarbeit leisten, Überlegungen zu einer zeitgemäßen Erneuerung des Hauses stimulieren und zum Verständnis der Arbeit Hansens beitragen. Unsere Organisation würdigt das wichtigste Werk dieses Architekten nicht nur deshalb, weil der langjährige Ehrenpräsident Architekt Eugen Wörle mit seinem Partner Architekt Max Fellerer 1956 den architektonischen Wiederaufbau des Hauses nach dem 2. Weltkrieg verantwortet hat. Es gilt das österreichische Parlament, dieses Bauwerk, das zu unserem kulturellen Erbe gehört, für die Erfordernisse eines neuen Jahrtausends zu erneuern. Das ist eine spannende, eine durchaus differenziert zu betrachtende architektonische und raumbildnerische Aufgabe, die ArchitektInnen, Bauingenieure und viele andere PlanerInnen beschäftigen wird. Es mögen die besten Köpfe Europas daher eingeladen werden, eine taugliche Lösung zu finden.

Die vorliegende Untersuchung besteht aus zwei Beiträgen, die grundlegende Überlegungen zur Arbeit Hansens enthalten:

Der Aufsatz von Christian Kühn, Architekturkritiker und Professor für Gebäudelehre an der Technischen Universität Wien befasst sich mit historischen Referenzen Hansens,

seiner und anderer Architekten Liebe zur Antike, der Modernität seiner Schöpfungen und dem Fortschritt in der Architektur.

Mara Reissberger, Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin befasst sich mit dem das Wiener Stadtzentrum prägenden Bautypus jener Zeit, dem Zins-Palais und Hansens Denken im Gesamtkunstwerk.

2. Theophil Hansen – Bauen für die Demokratie

Christian Kühn

Über der Dachlinie des Neubaus des schottischen Parlaments in Edinburg (Architektur: EMBT - Enric Miralles & Benedetta Tagliabue mit RMJM architects, 2004) taucht hier ein Gebäude im klassizistischen Stil auf, das große Ähnlichkeiten mit dem Wiener Parlamentsgebäude aufweist (Abb. 1). Es handelt sich um die Old Royal Highschool¹, ein Werk des britischen Architekten Thomas Hamilton aus den Jahren 1826 bis 1829, erbaut im Stil des „Greek Revival“, einer Bewegung in der Architektur, die im deutschen Sprachraum weit weniger poetisch als „Neoklassizismus“ bekannt ist. Vorbild für das Gebäude – in Bezug auf die Säulenordnung und die Tempelfront des Mittelrisalits – war der dorische Hephaistostempel in Athen aus den Jahren 449 bis 415.



Abb. 1

Dass die griechische Architektur des klassischen Altertums erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Maßstab wurde, hatte mehrere Ursachen. Im Unterschied zur römischen Antike, die bereits seit der Renaissance vermessen und analysiert werden

¹ Obwohl die „Old Royal High School“ nicht als Parlament errichtet wurde, ist sie in Edinburgh seit den 1970er-Jahren unter dem Namen „New Parliament House“ bekannt. Nach der Schließung der Schule im Jahr 1968 wurde das Gebäude ab 1970 als Sitz eines unter der britischen Labour-Regierung vorgesehenen schottischen Nationalparlaments umgebaut. Da die Teilautonomie Schottlands aber im britischen Parlament 1978 keine Mehrheit fand, ging das Parlament nie in Betrieb. Derzeit steht das Gebäude leer.

konnte, war Griechenland als Teil des osmanischen Reiches nur schwer zugänglich. Systematische Bauaufnahmen der Akropolis konnten lange Zeit nicht durchgeführt werden. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts engagierten sich hier vor allem die Briten, deren Bemühungen in den Jahren kurz nach 1800 im Abtransport des verbliebenen Skulpturenschmucks des Parthenons durch den britischen Gesandten Lord Elgin gipfelten, der vom Sultan die Erlaubnis erhalten hatte, den Tempel von späteren Zubauten zu befreien und dieses Recht sehr freizügig interpretierte. Als „Elgin Marbles“ sind diese Beutestücke bis heute im British Museum zu bewundern.

Einen Schub erhielt das „Greek Revival“ durch die Befreiungskriege Griechenlands gegen die türkische Besatzung, die schließlich dazu führten, dass 1832 mit König Otto ein bayrischer Prinz zum König Griechenlands eingesetzt wurde, um einen griechischen Nationalstaat zu schaffen. Am Aufbau dieses Staates waren zahlreiche Beamte, Architekten und Ingenieure aus dem Norden beteiligt, darunter auch der Architekt Hans Christian Hansen, der 1803 geborene ältere Bruder Theophil Hansens, der Hofarchitekt des König Ottos wurde. Theophil folgte ihm 1837 nach Athen, wo er in den Jahren 1837 bis 1846 lebte und arbeitete und wichtige frühe Bauten wie die Sternwarte und die Universität von Athen im Stil des Neoklassizismus plante. Die Behauptung, dass Hansen für das Wiener Parlament diesen Stil in erster Linie deshalb wählte, weil Athen die „Wiege der Demokratie“ gewesen sei, ist mehr als fraglich. Auch die 1842 fertiggestellte Walhalla in der Nähe von Regensburg, eine Ruhmeshalle für germanische Helden, wurde von Leo von Klenze nach dem Vorbild des Parthenon entworfen, ohne dass der Gedanke an die griechische Demokratie für dieses Projekt eine Rolle gespielt hätte.

Annähernd gleichzeitig entstanden in Großbritannien, in jenem Land also, das mit der konstitutionellen Monarchie in Europa die längste Erfahrung hatte, die „Houses of Parliament“ bewusst im gotischen Stil. Dem Wettbewerb von 1836 für den Neubau des zwei Jahre davor bei einem Brand fast völlig zerstörten Komplexes waren Überlegungen vorausgegangen, ob nicht das „Greek Revival“ auch hier Platz greifen sollte. Diese „heidnische“ Lösung wurde nach einem kurzen, aber heftigen Disput verworfen und die Gotik mehrheitlich als jener Stil festgelegt, in dem die Gebäude schließlich zwischen 1836 und 1860 nach den Plänen von Charles Barry errichtet wurden (Abb. 2).



Abb. 2

Hansen selbst behauptet in einem Exposé für die Bildhauerarbeiten des Parlaments, dass er den griechischen Stil schlicht seiner Vollkommenheit wegen gewählt hätte. Dessen einfachen Formen und schönen, edlen Verhältnisse hätten sich über Jahrtausende bewährt und würden *„die Bürgerschaft in sich tragen, über alle kommenden Geschmacksveränderungen und Stilrichtungen erhaben zu bleiben, weil zu einem Parlamentshaus nur ein Stil, in welchem jede Subjektivität ausgeschlossen scheint, würdig genug ist.“*²

Dennoch eignet sich die Athener Akropolis als hervorragendes Beispiel für das Bauen in der Demokratie, ist sie doch eines der wenigen historischen Monumentalprojekte, dessen Entstehung nicht von einem absolut regierenden Herrscher und seinem Hofstaat, sondern von einem demokratisch verfassten Gemeinwesen zu verantworten war. Auch wenn Einzelpersonen wie Perikles sicher die treibenden Kräfte hinter dem Projekt waren, musste die Volksversammlung über wesentliche Entscheidungen bis hin zur Freigabe von Budgets abstimmen.

² zitiert nach Wagner-Rieger Reissberger, „Theophil Hansen“, Seite 133; Quelle des Hansen-Zitats: Exposé Bildhauerarbeiten 1875, AVA StEF 16455 ex 1876

Rufen wir uns kurz die Anlage und ihre Entstehung in Erinnerung (Abb. 3). In den Perserkriegen zu Beginn des 5. Jahrhunderts vor Christus zerstört, wurde die Akropolis ab dem Jahre 447 wiederaufgebaut. Voraussetzung dafür war das vorläufige, mit einem Friedensvertrag 448 abgesicherte Ende der Perserkriege. Die drei wichtigsten Bauten der Akropolis – die Propyläen, das Erechtheion und der Parthenon – wurden zuerst in Angriff genommen. Die politische Verantwortung für den Bau und dessen Finanzierung aus dem dazu zweckentfremdeten Bundesschatz des delisch-attischen Seebunds hatte Perikles, der die künstlerische Oberleitung auf den Bildhauer Phidias übertrug. Die



Abb. 3

Bauarbeiten am Parthenon, für den die Architekten Iktinos und Kallikrates verantwortlich zeichneten, waren 438 abgeschlossen. Die Ausschmückung und die Bildhauerarbeiten dauerten bis 432, eine für die damaligen Verhältnisse äußerst kurze Bauzeit, wie von späteren Kommentatoren wie Plutarch und Pausanias bewundernd betont wird. Über die Kosten des Projekts gibt es Schätzungen, die aufgrund späterer Quellen³ von einem Betrag von 2000 Talenten für die Propyläen ausgehen und daraus einen Betrag von 10000 Talenten für das Gesamtprojekt ableiten, denen ein jährliches Gesamtbudget der Stadt Athen von nur 1000 Talenten gegenübersteht. Der Großteil des Baubudgets

³ Unter anderem Pausanias und Plutarch, die allerdings aus großer zeitlicher Distanz berichten (ca. 100 n. Chr.). Die Primärquellen zu den Bauwerken auf der Akropolis sind leider verschollen: In der Bibliothek von Alexandria befanden sich ein 15-bändiges Werk über die Bauten der Akropolis und ein weiteres zweibändiges Werk von Iktinos über den Bau des Parthenon.

wurde aus dem Bundesschatz des delisch-attische Seebunds beglichen, der ursprünglich als Vorsorge für Kriegsmaßnahmen gedacht war, die ähnlich hohe Aufwendungen erforderten.



Dass die Entstehungsgeschichte des Parthenon für Theophil Hansen eine wichtige Referenz war, zeigt sich nicht zuletzt an einem Friesgemälde im Saal des Abgeordnetenhauses im Parlament. An zentraler Stelle ließ Hansen hier vom Maler August Eisenmenger eine Szene mit dem Titel „Anordnung der Prachtbauten durch Perikles“ abbilden (Abb. 4). Perikles ist hier in der Pose eines absolutistischen Herrschers dargestellt, dem vom Künstler Phidias eine Zeus-Statue präsentiert wird⁴. Die Figur des Perikles nimmt zwar den größeren Raum in der Darstellung ein, aber der Künstler

⁴ Das historische Schicksal des Phidias hatte freilich mehr mit Demokratie zu tun, als es dieses Bild erahnen lässt. Kurz nach der Fertigstellung des Parthenon wurde Phidias in die Konflikte zwischen Perikles und seinen politischen Gegner hineingezogen und vor das Volksgericht gestellt. Die genaue Anklage ist nicht gesichert. Plutarch berichtet, man hätte Phidias vorgeworfen, bei der Errichtung der Pallas-Athena-Statue Gold abgezweigt und sich selbst und Perikles auf dem Schild der Athena porträtiert zu haben, was als Gotteslästerung ausgelegt wurde. Historisch wahrscheinlich sind diese Vorwürfe nicht: Das Gold der Athena-Statue war abnehmbar und konnte daher leicht gewogen werden. Wahrscheinlicher ist, dass die Anklage auf die Unterschlagung von Elfenbein lautete, wogegen Phidias sich sachlich kaum wehren konnte, da seine Gegner Mitarbeiter seiner Werkstatt als Zeugen aufgeboden hatten und Aussage gegen Aussage stand. Das Ende des Prozesses ist jedenfalls bekannt: Phidias wurde vom Scherbengericht verurteilt. Plutarch behauptet, er sei im Gefängnis gestorben und möglicherweise sogar von den Gegnern des Perikles vergiftet worden. Das Motiv dafür sei gewesen, Perikles weiter zu diskreditieren, indem man ihm den Mord an einem Mitwisser unterstellen konnte. Andere Quellen berichten, Phidias sei nach der Verurteilung aus Athen nach Elis geflüchtet und hätte dort die letzten Jahre seines Lebens verbracht.

begegnet dem Herrscher auf Augenhöhe oder blickt sogar ein klein wenig auf ihn herab, während die Statue des Gottes Zeus – die im Kontext der Athener Prachtbauten eigentlich nichts verloren hat – die zentrale und oberste Position einnimmt. Dass Hansen sich mit Phidias identifizierte, ist offensichtlich: Im Gesicht des Phidias ließ er sich selbst von Eisenmenger porträtieren. Hansen und die anderen am Projekt beteiligten Künstler waren überzeugt, die antiken Vorbilder erreichen und übertreffen zu können. Sie konnten sich in ihrer Arbeit auf immer umfassendere Forschungsergebnisse stützen, mit denen im Lauf des Jahrhunderts die Baugeschichte der Welt katalogisiert und in Publikationen verfügbar gemacht wurde. In seinen 1874 publizierten Erläuterungen zum Parlamentsprojekt schreibt Hansen dazu: *„So wie Schiller und Goethe die ersten deutschen Dichter sind, wiewohl sie aus dem Born ewiger Schönheit der classischen Literatur geschöpft haben, ebenso gut kann man die ewig geltenden und unübertroffenen plastischen Formen griechischer Kunst zum Vorbild nehmen, um Neues zuschaffen, ohne dabei einfach ins Kopieren zu verfallen.“* Tatsächlich wäre die ungeheure Produktivität der baukünstlerischen Produktion des 19. Jahrhunderts aber nicht möglich gewesen ohne den Rückgriff auf vorgefertigte Komponenten, auf deren Pedigree allerdings großer Wert gelegt wurde. So wie Hansen seinen privaten Auftraggebern genaue Auskunft über den Ursprung der Schmuckformen geben konnte, mit denen er die Decken und Wände ihrer Ringstraßenpaläste dekorierte, konnte er auch beim Parlamentsgebäude dessen Vorbilder, unter anderem das Erechtheion und das Lysikrates-Denkmal, das er selbst in Athen vermessen hatte, benennen. Auch die Statue des Minerva vor dem Parlament entspricht exakt der Beschreibung, die aus der Antike von jener Statue der Pallas Athena überliefert ist, wie sie Phidias aus Marmor, Gold und Elfenbein für das Innere des Parthenon geschaffen hatte.

Trotzdem waren die Berichte über das Parlamentsgebäude bei der Eröffnung im Herbst 1883 nicht nur positiv. *„Je mehr einer für die Antike begeistert ist,“* schrieb der Architekturkritiker der „Presse“, Albert Ilg, *„desto frostiger und ungemütlicher muss ihm vor dieser nüchtern zusammenstudirten Modernität in griechischer Uniform werden. Überall, wo sie stehen, diese (...) gefrorenen Satiren auf die Akropolis, schütteln sie eingesundes Kunstempfinden durch, wie ein widriger Absud aus Apothekergewürz, der noch dazu nach falsch verstandenem Recept zusammengebraut ist.“*⁵

⁵ Albert Ilg, Die Presse, 30.11.1883. „Das Parlamentsgebäude“. Ilg war ein Proponent des Neobarock und damit ein „natürlicher“ Feind des Neoklassizismus. Dennoch darf seine Kritik nicht nur als Ausdruck eines Konflikts zwischen zwei Stilen innerhalb des Historismus verstanden werden. Mit seiner Neubewertung des Barock – Ilg publizierte 1895 unter anderem die erste Monographie über Johann Bernhard Fischer von Erlach – öffnete er die zeitgenössische Debatte in eine Richtung, deren Bedeutung für den Jugendstil nicht unterschätzt werden darf.

Erstaunlich an dieser Kritik ist der Vorwurf der „nüchtern zusammenstudirten Modernität“. Wieso wirft ein zeitgenössischer Kritiker einem Hauptwerk des Historismus ausgerechnet „Modernität“ vor? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns den Entwurf des Parlamentsgebäudes etwas genauer ansehen und dabei auch das Vorprojekt betrachten, mit dem Theophil Hansen zu diesem Auftrag gekommen ist. Im Jahr 1865 wurde ein erster Wettbewerb für das Parlament ausgeschrieben, genauer gesagt für zwei Gebäude an zwei unterschiedlichen Standorten an der Ringstraße. Das Unterhaus sollte auf dem Areal der heutigen Akademie der Bildenden Künste entstehen, das Oberhaus auf dem Standort des heutigen Palais Epstein (Abb. 5, 6).

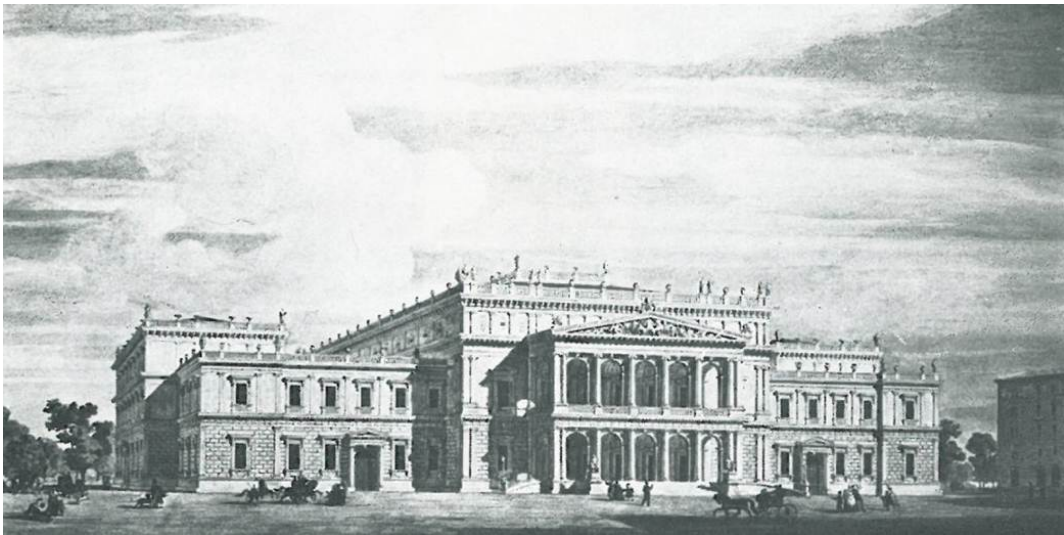


Abb. 5

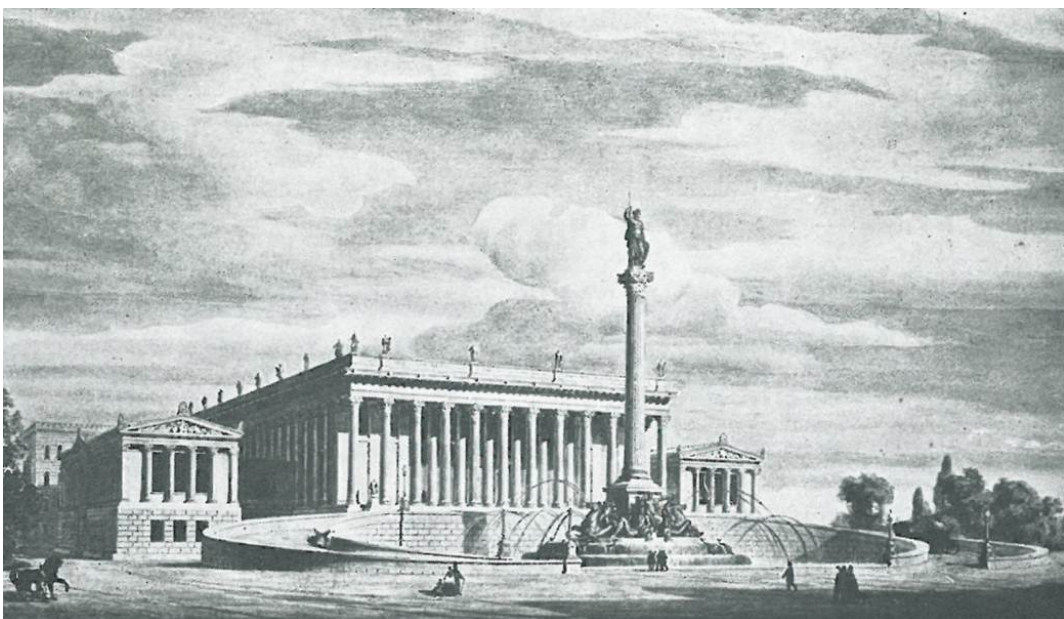


Abb. 6

Hansen entwarf das Unterhaus, das den bürgerlichen Abgeordneten diente, im Stil der „römischen Renaissance“, das Oberhaus aber im griechischen Stil, da nur dieser hohen politischen Bedeutung eines Herrenhauses entsprechen würde. Der hierarchische Unterschied zwischen den beiden Häusern wurde in diesem ersten Entwurf also einerseits durch die unterschiedliche Distanz zur Hofburg, andererseits durch unterschiedliche Stile artikuliert.

Wie Hansen schließlich zum Auftrag für das Parlamentsgebäude kommt, ist nicht vollständig klar. Der Wettbewerb des Jahres 1865, zu dem unter anderem auch Friedrich Schmidt und Heinrich Ferstel geladen waren, ergab jedenfalls keinen Gewinner, und das Projekt wird fürs erste auf Eis gelegt. Hansen versucht im folgenden Jahr mit einem Wettbewerbsprojekt den Auftrag für die Hofmuseen zu erhalten, scheitert dabei aber mit seinem städtebaulichen Ansatz, der einen die beiden Museumstrakte verbindenden Quertrakt vor den Hofstallungen vorsieht. Zum Jahreswechsel 1868/69 erhält er eine Audienz beim Kaiser, nach der sein davor heftiges öffentliches Werben für seine Museumslösung plötzlich und vollständig abbricht. Offensichtlich hat Hansen den heiß ersehnten großen öffentlichen Bauauftrag an anderer Stelle erhalten, nämlich für ein Parlamentsgebäude, in dem nun beide Häuser an einem Standort zusammengefasst werden sollen.

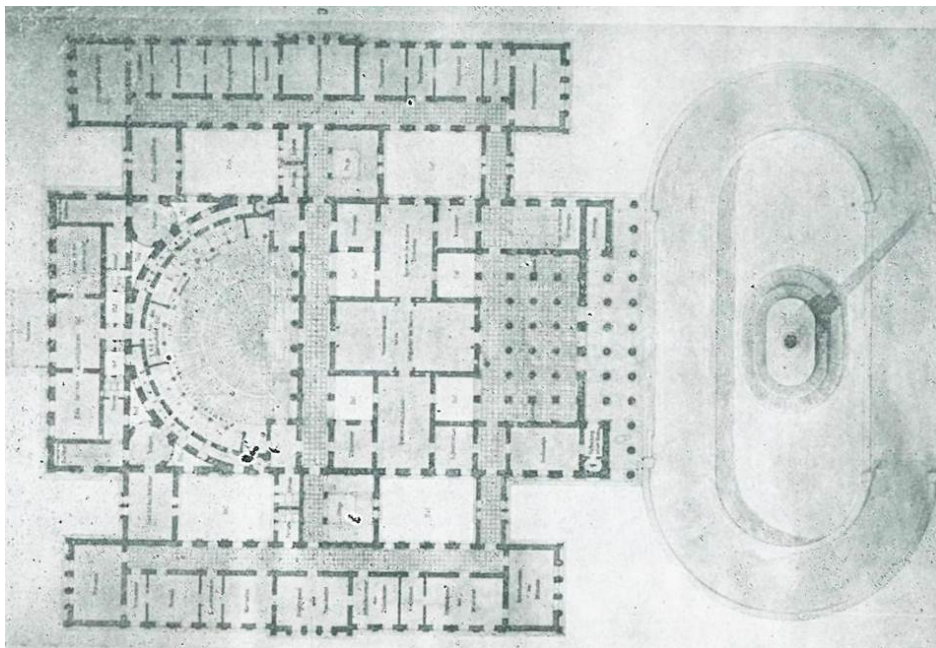


Abb. 7

Vergleicht man die Grundrisse der Projekte aus dem Jahr 1865 mit dem schließlich ausgeführten Entwurf für das Parlamentsgebäude, ist klar, dass Hansen das spätere Projekt auf der Basis des Herrenhauses entwickelt hat (Abb. 7, 8).

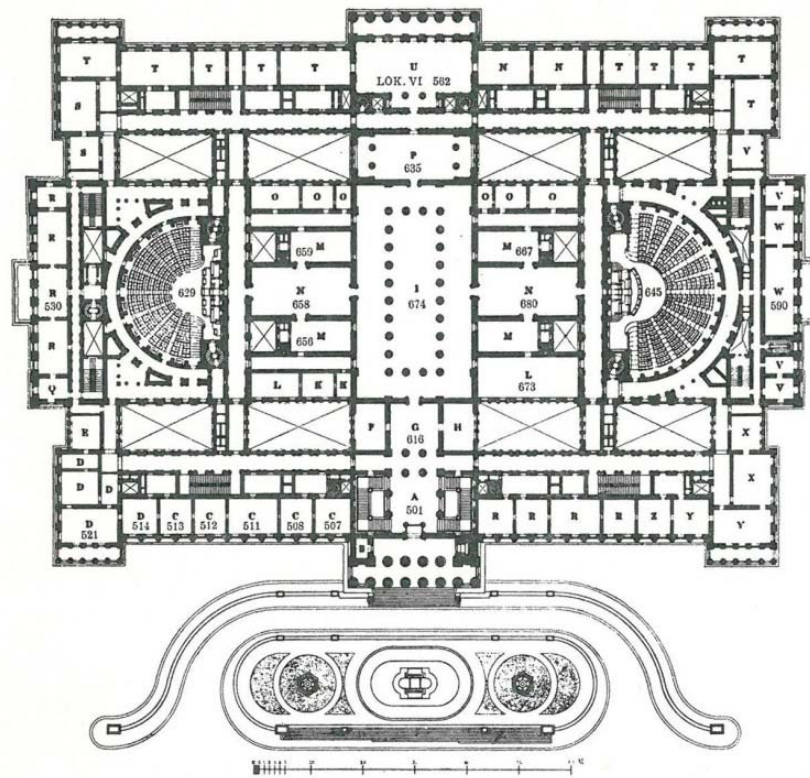


Abb. 8

Dabei geht es nicht nur um den griechischen Stil, sondern durchaus auch um die Grundrisstypologie. Im Prinzip braucht Hansen nicht viel mehr zu tun als geplante Rampe samt Brunnen um 90 Grad zu drehen, den Plenarsaal und die beiden begleitenden Trakte um die Querachse zu spiegeln und schließlich in der vorgesehenen Halle den Säulenwald etwas zu lichten und in ein Peristyl zu verwandeln. Dass diese Operation mit vergleichsweise geringem Aufwand möglich ist, verdankt sich nicht zuletzt einer Entwurfsmethode, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts an der École Polytechnique in Paris, dem Vorbild für alle polytechnischen Institute, vom Architekten Jean Nicolas Louis Durand für die rasche Ausbildung von Militäringenieuren entwickelt wurde. Durand publizierte seinen Grundkurs der Architektur erstmals 1802. Neben zahlreichen Mustergrundrissen bildet Durand darin auf einer Tafel die „Vorgehensweise zum Entwurf jedes beliebigen Gebäudes“ ab (Abb. 9), die von der Anlage von Haupt- und Nebenachsen ausgeht, auf denen in weiterer Folge mit Wänden und Säulen platziert und schließlich mit

Schmuckelementen dekoriert werden, immer in der Sprache des Neoklassizismus, die für Durand – wie für Hansen – eine allgemein verständliche, von keiner Subjektivität getriebene Formensprache darstellt. Während der Neoklassizismus Karl Friedrich Schinkels, bei dem Hansen eine Lehrzeit absolviert hatte, sich eindeutig als Baukunst

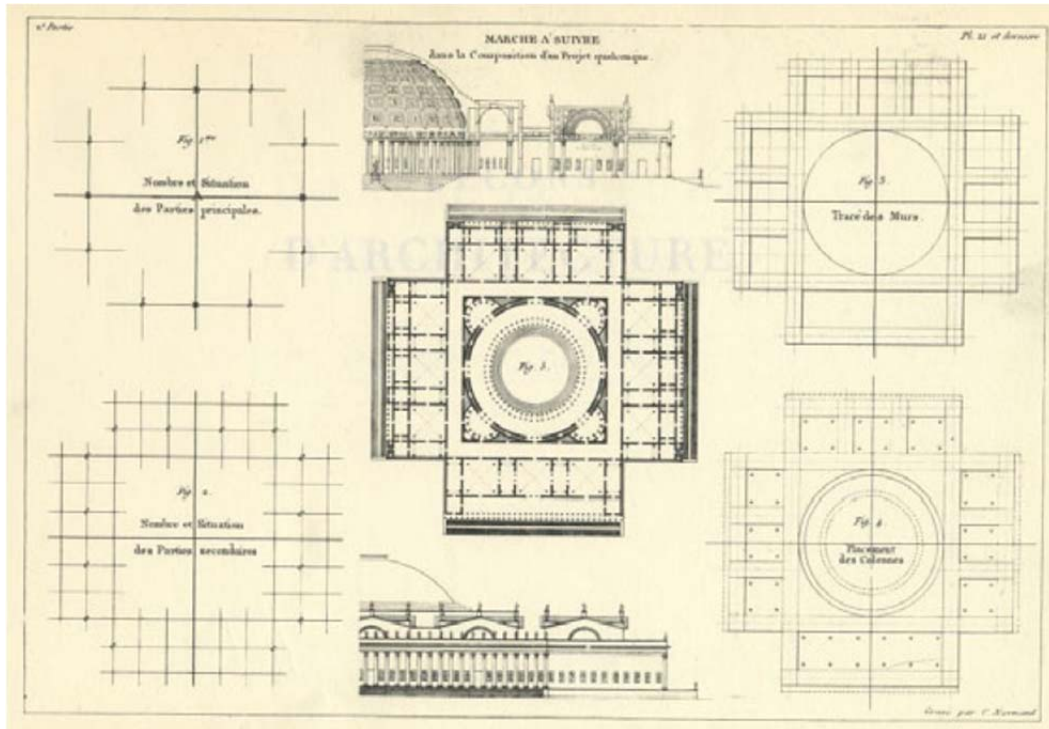


Abb. 9

verstand, wollte Durand Hochbauingenieure für die Industriegesellschaft ausbilden, die möglichst effizient auf die Bedürfnisse der Massengesellschaft reagieren sollten. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass Hansen sich in der Nachfolge Schinkels gesehen hat und Durand und seine Methode verachtet hat, selbst wenn er sie während der Zeit, in der er in Athen an der Polytechnischen Schule unterrichtete, für die Lehre verwendet hat. Trotzdem sind die Ideen Durands für die Architektur des Historismus von grundlegender Bedeutung. Die Teilung der Architektur in typologischen Kern und stilistische Hülle, die Durand vorschlägt, ist die Grundlage für die hohe Effizienz in der Produktion des 19. Jahrhunderts, und nur sie erlaubt es, eine Wissenschaft von der Architektur zu etablieren, in der die Kunstgeschichte durch objektive Analyse und Dokumentation historischer Vorbilder aus allen Stilrichtungen eine zentrale Rolle spielt. In einem Vortrag, den Carl König, Professor und Rektor an der Technischen Hochschule in Wien, 1901 über die Wissenschaft von der Architektur und ihre praktische Bedeutung“ hält, wird diese Haltung deutlich:

Der zweiten Hälfte des abgelaufenen Jahrhunderts war es vorbehalten, die Formensprache der Architektur bis zu ihren Wurzeln zu verfolgen, die Gründe aufzudecken, die auf ihre Entstehung und Weiterbildung von Einfluß waren, das Allgemeingültige von dem Besonderen zu unterscheiden, und alles das mit dem klar bewußten Ziele, einen sicheren Halt für das künstlerische Schaffen zu gewinnen, also in Absicht auf das Praktische. Ein Kunstwerk, das unser Wohlgefallen finden soll, darf uns vor allem keine Rätsel aufgeben.

Während König und die Vertreter des Historismus glaubten, sich im Maschinenzeitalter einen wissenschaftlich abgesicherten, objektiv begründbaren Platz erobert zu haben, hielt Otto Wagner den Historismus, in dem die Qualität der Kopie zum Wertmesser für ein Werk der Baukunst erhoben würde, für ein „Wahnsinnsgebäude“⁶. Der Wahnsinn kann sogar etwas genauer als eine spezielle Form der Schizophrenie diagnostiziert werden: Während die Historisten sich in ihrem Selbstbild für Nachfolger des Phidias hielten, waren sie de facto Buchhalter der Vergangenheit, wenn auch – wie im Falle Theophil Hansens – auf hohem Niveau.

Es wäre daher verfehlt, ein Gebäude wie das Wiener Parlament in der gleichen Art sanieren zu wollen wie einen griechischen Tempel. Die Architektur des Historismus muss als Ausdruck des Maschinenzeitalters und der Industriegesellschaft verstanden werden, auch wenn ihre Schöpfer sich mit Phidias identifizierten. Und es muss klar sein, dass die Überwindung des Historismus in der Modernisation der Architektur einen Fortschritt darstellt, hinter man nicht zurückfallen darf. Bei allem Respekt vor Theophil Hansen ist aus der historischen Distanz klar, dass es sich beim Historismus um einen toten Ast in der Entwicklung der Architektur handelt, der grundsätzlich anders zu bewerten ist Stilepochen früherer Jahrhunderte.

⁶ „Eine Ansicht, welche leider auch noch in ‚Fachkreisen‘ verbreitet ist, ist die, daß der Architekt jeder seiner Kompositionen durch die Wahl eines sogenannten Stils eine Unterlage schaffen muß, ja man verlangt, daß er dann immer jene Stilrichtung, für die er Eignung zeigt, mit besonderer Vorliebe pflge. Die Stilunterlage wird von den Verfechtern dieser Theorie bis ins kleinste Detail eingehalten, sie wird zum Steckenpferd und avanciert schließlich zum Wertmesser bei der Beurteilung der geschaffenen, richtiger gesagt, kopierten Kunstformen. Der denkende Architekt kommt nun wirklich in die größte Verlegenheit, wo er da den Hebel ansetzen soll, um ein solches Wahnsinnsgebäude umzureißen.“ Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit, Anton Schroll, 1914. (Die erste Auflage erschien bereits 1896 unter dem Titel „Moderne Architektur“, ein Begriff, den Wagner schließlich aufgab, um nicht dem Historismus einen neuen Stil entgegenzusetzen.

Um diesen Fortschritt zu erklären, möchte ich noch einmal auf das Beispiel der Akropolis zurückgreifen. Im Jahr 1911 kam ein junger Architekt namens Charles-Edouard Jeanneret auf einer Reise in den Orient, die ihn von Rom nach Istanbul geführt hatte, in Athen an. Er berichtet in seinen Erinnerungen, wie er nach der Ankunft in Athen den Aufstieg auf die Akropolis hinauszögert bis zum Abend, und sich dann wie erschlagen fühlt von der „großen Maschine“ des Parthenon, der sich „*die Landschaft in weitem Umkreis unterwirft*“, ein Eindruck, den auch die damals angefertigten Skizzen widerspiegeln. (Abb. 10)

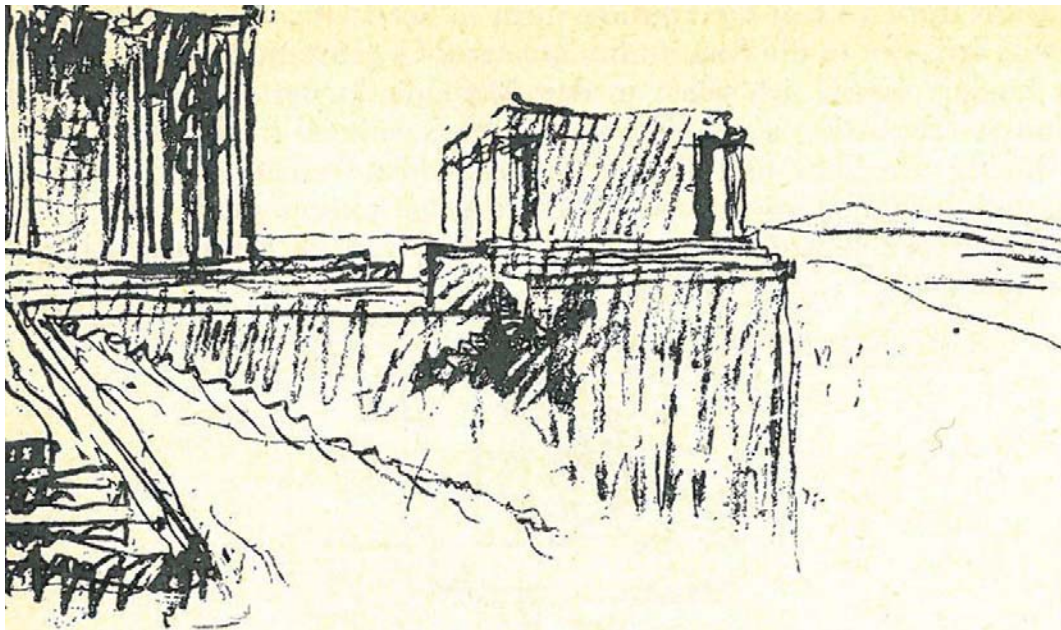


Abb. 10

Zehn Jahre später publiziert der Architekt, der sich inzwischen Le Corbusier nennt, unter dem Titel „*Vers une Architecture*“ (in der deutschen Übersetzung „*Ausblick auf eine Architektur*“) eine manifestartiges Buch, in dem er der Akropolis in Athen gleich zwei Kapitel widmet, obwohl es ihm doch in erster Linie darum geht, der „modernen“ Architektur zum Durchbruch zu verhelfen. Und es geht um die „Augen, die nicht sehen“, weil sie die Welt durch die Brille Durands und seiner Methode betrachten. Am Beispiel des Parthenon, der im Buch ein Kapitel über „*Baukunst – Reine Schöpfung des Geistes*“ einleitet, zeigt Corbusier, was sichtbar wird, wenn man diese Brille ablegt. Er beruft sich dabei auf Auguste Choisy, der als einer der ersten die minimalen Schwellungen untersucht hat, mit denen die griechischen Tempel das nur scheinbar streng orthogonale System durchbrechen, als ob sie einatmen würden, womit kein Stein und keine Säule eines Tempels genau gleich ist wie der jeweilige Nachbar. Choisy beschreibt auch den asymmetrischen Aufbau der Gesamtanlage und vieler Teile, in denen Symmetrie nur in

der altgriechischen Bedeutung als Ausgewogenheit vorkommt. Zu einem Foto eines kleinen Fragments des Parthenon schreibt Le Corbusier: „Der Bruchteil eines Millimeters spielt eine Rolle. Dies Gesims hat viele Elemente, aber zugunsten der Wirkung werden sie nach Klassen geordnet. Erstaunliche formale Abweichungen: Das Gebälk biegt sich einwärts und über die Vertikale, um sich so dem Auge besser sichtbar zu machen. Eingegrabene Linien fixieren im Halbschatten Schatten, die sonst unbestimmt wären.“

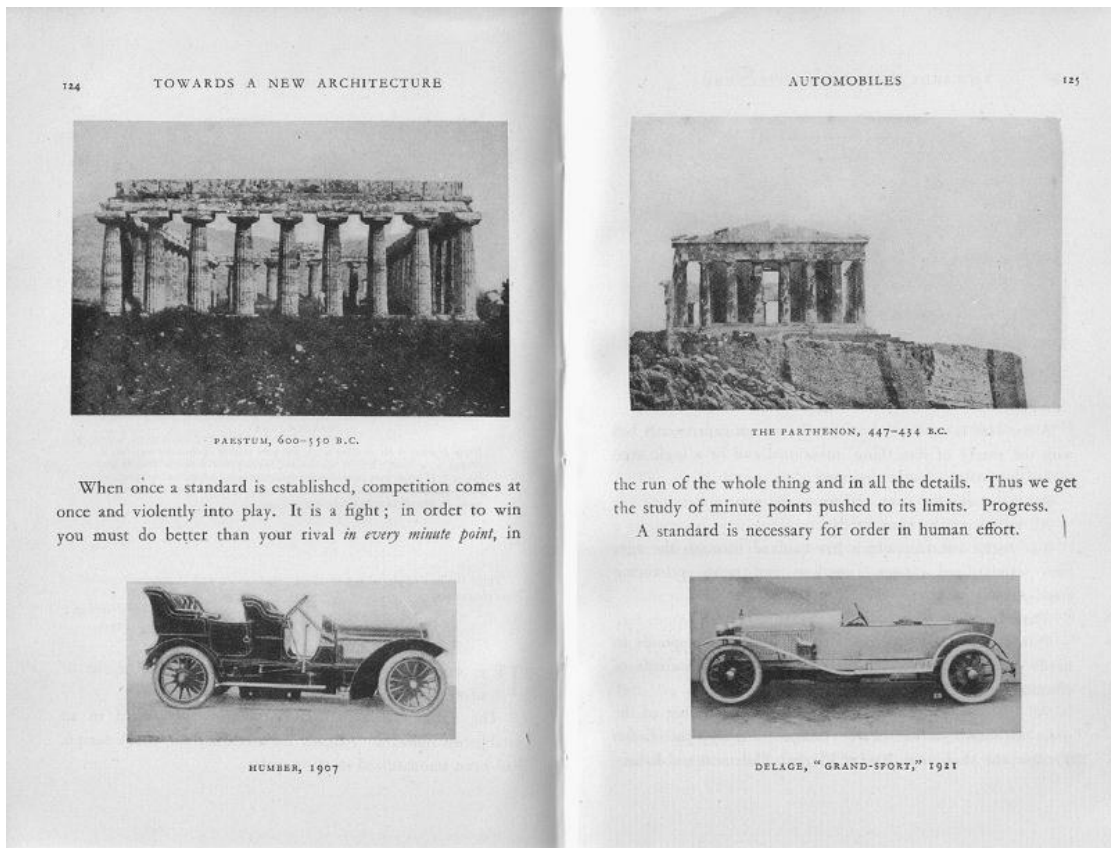


Abb. 11

Le Corbusiers Begeisterung für die Antike ist mehr als ein argumentativer Schachzug, mit dem den Klassizisten der Nabel ihrer Welt streitig gemacht werden soll. Während die Klassizisten die Antike zum Maßstab ihrer Formenwelt machen und dabei alles ausblenden, was sie verunsichern könnte, gewinnt Le Corbusier über die Antike einen neuen Blick auf die Gegenwart. Mit der berühmten Paralleldarstellung aus „Vers une Architecture“ (Abb. 11), die den Tempel von Paestum und den Parthenon mit zwei Automobilen vergleicht, dem Humbert von 1907 und dem Delage von 1921, öffnet Le Corbusier der Architektur einen neuen Kosmos an Formen, der den Historisten verschlossen bleiben musste, da er ihre akademische Vorstellung einer „Wissenschaft von der Architektur“ zerstört hätte.

Der Klassizismus und die Akademie haben die Gefahr erkannt und mit allen Mitteln versucht, ihre Vorstellung zu verteidigen. Eine der letzten großen Gelegenheiten dazu findet sich beim Wettbewerb für den Völkerbundpalast in Genf, an dem im Jahr 1927 über 300 internationale Büros teilnahmen. Le Corbusiers Projekt, das als einziges verspricht, die geforderten Baukosten einzuhalten, kommt in die Endrunde der letzten neun Projektanten, wird dort aber als einziges nicht-akademisches Projekt aus nebensächlichen Gründen (Le Corbusier hatte Lichtpausen statt der geforderten Tuschezeichnungen abgegeben) ausgeschlossen. Der Auftrag geht letztlich an ein Konsortium von vier klassizistischen Architekten aus Italien, der Schweiz, Frankreich und Ungarn. Ohne die Bedeutung der Architektur zu überschätzen, darf doch behauptet werden, dass Le Corbusiers Entwurf (Abb. 12) eher der Idee einer Institution entspricht, mit der die Nationen der Welt versuchen, einen „ewigen Frieden“ zu errichten, als das 1936, kurz vor dem Ausbruch des nächsten Weltkrieges eröffnete klassizistische Gebäude (Abb. 13).

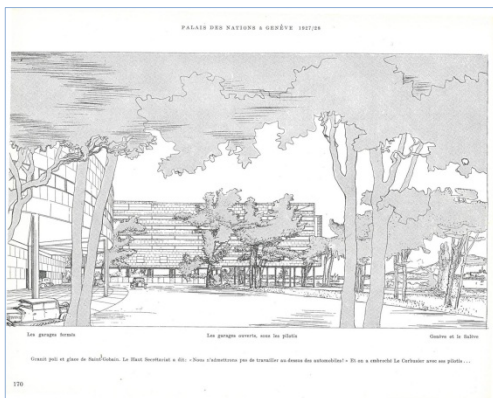


Abb. 12, 13

Ich möchte mit diesem Rückblick auf Le Corbusiers „Ausblick auf eine Architektur“ zeigen, dass es durchaus einen Fortschritt in der Architektur gibt, den man bei aller Liebe zu Hansen nicht ignorieren darf. Es wäre absurd, die Adaptierungen, die dieses Haus braucht, „im Geiste Hansens“ durchführen zu wollen, wo es doch heute um andere Anforderungen in einem völlig anderen politischen und kulturellen Kontext geht. Das Parlamentsgebäude ist ein Produkt des Maschinenzeitalters. Es wäre fatal, es mit Mitteln des Informationszeitalters wie etwas zu behandeln, was es nie sein wollte und konnte, nämlich ein griechischer Tempel. Es wird bei diesem Projekt – das zwangsläufig massive Eingriffe in die Substanz erfordert – darum gehen, mit Verstand und Gefühl zu zerstören, und darum, Ergänzungen auf dem höchsten Niveau zu schaffen, das wir heute erreichen können.

Damit ist zum Abschluss noch das politische Moment dieses Projekts anzusprechen. Es mag auf den ersten Blick eine kluge Taktik sein, es als Reparatur darzustellen, bei der es aufgrund zahlreicher Sachzwänge sowieso kaum Entscheidungsspielraum gibt. Vielleicht lassen sich damit eine Zeit lang Konflikte vermeiden. Dass die Populisten auf Dauer auf die Gelegenheit verzichten werden, angesichts der hohen Beträge, die hier vordergründig in die Bequemlichkeit des politischen Betriebs investiert werden, „Verschwendung“ zu rufen und mit dem Finger auf den politischen Gegner zu zeigen, wäre eine naive Hoffnung. Umso mehr gehört das Projekt schon jetzt ins Zentrum der politischen Debatte gerückt. Das Parlamentsgebäude braucht keine Reparatur, sondern eine umfassende Erneuerung, um deren Form und Finanzierung so debattiert werden muss, wie es auch im alten Griechenland für die Akropolis der Fall war. Ein um hunderte Millionen Euro repariertes Haus, das uns im Jahr 2030 rückblickend als Symbol für die Selbstblockade der politischen Institutionen der 2010er Jahre erscheint, können wir uns dagegen wirklich nicht leisten.

1. „Wohnen im Gesamtkunstwerk: Theophil Hansens Zins-Palais“

Mara Reissberger

Will man Hansens Gesamtkunstwerkdenken im Rahmen seiner Wohnarchitektur an der Wiener Ringstraße näher kommen, muss man sich wohl zunächst seine Auftraggeber und deren sozio-ökonomische bzw. sozio-kulturelle Stellung vergegenwärtigen. Ist doch dieses Streben nach dem Gesamtkunstwerk verankert in einem bestimmten, in Variationen auftretenden Sozialisationsmuster, das prägt, prägend wirkt.

Ein Beispiel: Als Aaron Hirschl Todesko, aus Preßburg nach Wien zugewanderter israelitischer Einzelwarenhändler und Gründer einer Niederlage für den Rohseidenhandel, 1817 stirbt, wird seine Verlassenschaft wie folgt aufgelistet:

- Seidenwarenlager: 3000 fl. (das entspricht dem Jahresgehalt eines Staatsrates, also eines Ministerialrates)
- Barkapital: 1000 fl.
- Pretiosen: 68 fl.
- Kleidung und Wäsche: 136 fl.
- Einrichtungsgegenstände:
 - für das erste Zimmer: 1 harter Tisch, 6 tapezierte Sessel, 1 nussbraun polierter Sekretär, 1 Spiegel, 1 Standuhr
 - für das zweite Zimmer: 1 weicher Tisch, 6 ordentliche Sessel, 1 weicher Garderobekasten, 4 Quastenvorhänge
 - für die Küche: 3 Messingleuchter, 1 Mörser und die ordentliche Kücheneinrichtung
- in summa: 135 fl. (das ist weniger als das Jahresgehalt der untersten Dienstklasse im Staatsdienst)

Wie aus dieser Aufstellung ersichtlich, investiert Aaron Hirschl Todesko noch (fast) alle Profite in sein Warenlager. Der „kleine Handelskapitalist“ – von dem wir nicht wissen, wie er ausgesehen hat – bewohnt eine bescheidene Mietwohnung, bestehend aus: Zimmer, Küche, Kabinett, in einem Zinshaus, in der Preßgasse Nr. 486 - von der wir uns nur eine vage Vorstellung machen können.

Sein Sohn, Hermann Todesco, erweitert 1824 die Firma des Vaters zu einem Großhandlungshaus, das auch die Funktion einer Privatbank beinhaltet. In der Absicht

den Zwischenhandel für Rohseide auszuschalten, kauft er in Oberitalien große Ländereien für die Maulbeerbaumzucht und konzentriert so von der Gewinnung und Aufbereitung bis zum Verkauf des Rohprodukts alles in seiner Hand. 1830 gründet Hermann Todesco die Textilfabrik Marienthal in Niederösterreich und baut sie zu einem der zeitgenössischen Technologie entsprechenden Industriebetrieb aus; in der Baumwollspinnerei produzieren 1844 ca. 140 Arbeiter 200.000 Pfund Garn, welches in der angeschlossenen Weberei auf – hier zum ersten Mal in Österreich eingesetzten – mechanischen Webstühlen weiterverarbeitet wird. Es ist dies im Übrigen jene Fabrik, die Marie Jahoda, Paul Lazarsfeld und Hans Zeisel "Anlass" geboten hat für ihre berühmte soziographische Studie über "Die Arbeitslosen von Marienthal" aus dem Jahr 1933. Als Großhändler, Bankier, Fabrikbesitzer und darüber hinaus als Direktor der privilegierten Wien-Gloggnitzer-Eisenbahngesellschaft besitzt H. Todesco, als er 1844 stirbt, 2,264.000 fl. (Zum Vergleich: 1846 verzeichnet das Triestiner Schifffahrtsunternehmen Lloyd mit seinen 20 Schiffen Einnahmen von 1,600.000 fl.)

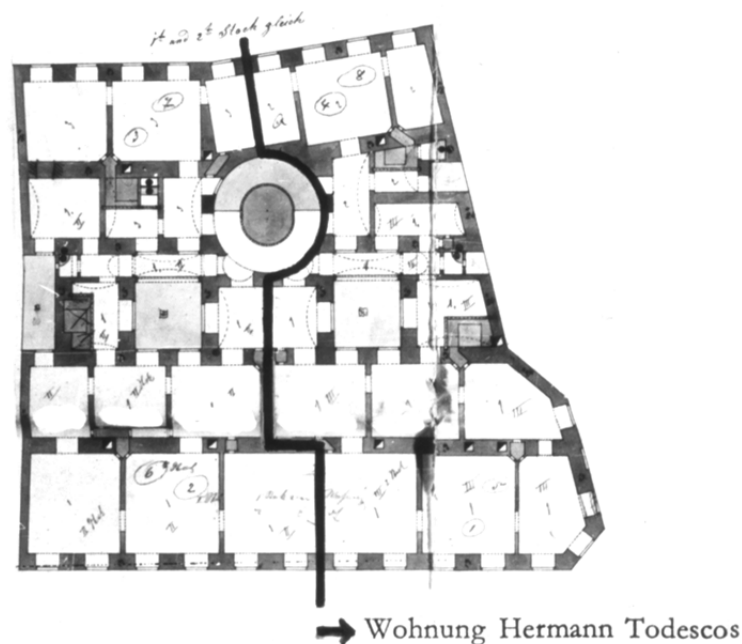


Abb. 1

Anders als sein Vater verwendet Hermann Todesco bereits Geldmittel für einen „gehobenen, gutbürgerlichen“ Wohnstil. Der Handels- und Industriekapitalist der Frühgründerzeit lebt in einer 6 Zimmer sowie zahlreiche Neben- und Dienstbotenräume umfassenden Wohnung, Rothenturmstraße Nr. 642/643, in einem Haus, das dem in der Biedermeierzeit zum Textilgroßhändler und Verleger aufgestiegenen Rudolf v. Arthaber gehört, mit welchem Hermann Todesco wohl auch geschäftlich in Verbindung steht. (Abb. 1)

Eduard Todesco, Vertreter der dritten Generation, 1848 zum alleinigen Leiter des Großhandlungshauses Hermann Todesco's Söhne geworden, vermehrt nun sein Kapital in erster Linie durch Finanztransaktionen und Börsespekulationen; direkte Aktivitäten in Handel und Industrie bleiben zweitrangig. Sein sozio-ökonomischer Werdegang ist in charakteristischer Weise verbunden mit jener Phase der wirtschaftlichen Entwicklung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, der sogenannten Hochgründerzeit, in welcher der moderne Kapitalismus endgültig zur Grundlage der Volkswirtschaft wird. Eduard Todesco spielt eine dominierende Rolle im stattlichen Anleihen- und privaten Emissionsgeschäft, beteiligt sich in großem Umfang an der Gründung von Aktiengesellschaften und wird zum erfolgreichen und gefürchteten Börsenspekulanten. Indem er darüber hinaus eine Reihe von Spitzenfunktionen bei Banken („Aufsichtsratsposten“) innehat, wird deutlich: Eduard Todesco konzentriert so viel Kapitalakkumulation und Machteinfluss in seiner Person, dass ihn die Zeitgenossen mit Recht als Inkarnation der Finanzwelt schlechthin sehen.



Abb. 2

Die „Gazetten“ schätzen zu Beginn der siebziger Jahre seinen Reichtum auf 15 Millionen Gulden. (Wiederum zum Vergleich: 1872 beträgt die Gesamtspareinlage bei dem „ersten und bei weitem bedeutendsten Credit-Mobilier-Institut Österreichs“, der Österr. Creditanstalt, 15.3 Millionen Gulden.) Eduard Todescos Reichtum dient der Entfaltung eines ostentativ luxuriösen, großbürgerlichen Wohnstils. Der prominente Finanzkapitalist der Hochgründerzeit erwirbt 1860 einen Baugrund um 181.000 fl. in der Größe von 1.760 m² gegenüber der Oper (damit kauft er gleich zu Beginn der Wiener Stadterweiterung eines der größten und teuersten Grundstücke im neu parzellierten

Ringstraßengebiet!) und lässt dort für sich und seine Familie ein „nobles“ Wohnhaus, das sogenannte Palais Todesco errichten. (Abb. 2)

Dabei geht der Bauherr auf Theophil Hansen zu. Hatte dieser doch bereits mit der Errichtung und Ausstattung des Palais für ein Mitglied des Kaiserhauses – nämlich Erzherzog Wilhelm – zum einen, und mit dem Zinshaus-Wohnblock für zahlreiche anonyme Mieter, dem Heinrichshof zum anderen, die Bandbreite des Bautypus Privatgebäude voll abzudecken gewusst und sich eine Schlüsselstellung in diesem Bereich gesichert.

Naheliegender also, dass Hansen von Todesco beauftragt wird, sämtliche Appartements der Beletage (also des 1. Stocks) repräsentativ auszustatten: Plafonds, Möbel, Stoffe, Leuchten, Spiegel – einfach alles, wie es heißt „bis zu den letzten Details“ – etwa des Stieggeländers – wird von Hansen gezeichnet und nach seinen Entwürfen ausgeführt. (Abb. 3, 4, 5) Damit sichert er sich die Hegemonie als Schöpfer des Gesamtkunstwerks und kann seinen Personalstil zum Stil des Interieurs machen. Für den Bauherren wiederum bedeutet dies die Einlösung eines besonderen Anspruch auf Exklusivität, die er sich ca. 60.000 fl. Kosten lässt. 1876 beträgt der testamentarische Schätzwert des Hauses 914.200 fl. Und der sprunghafte Aufstieg quasi aus dem Nichts ist – so sei hier festgehalten – entscheidende Motivation für die Tendenz zu einem vom Über-Künstler geschaffenen auf Ganzheit hin verdichteten Ambiente zu gelangen.

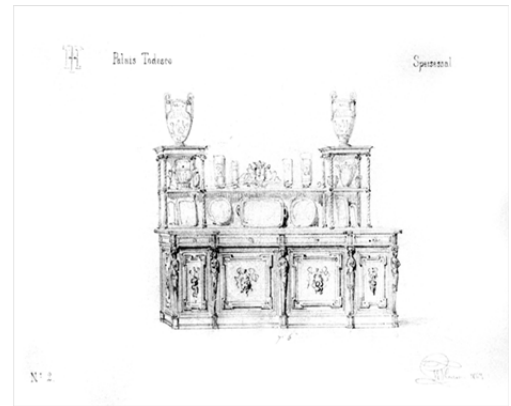


Abb. 3, 4, 5

Mit diesem seinem „Palais“ in der Kärntnerstraße 51 siedelt sich Eduard Todesco im unmittelbaren Bereich der Wiener Ringstraße an, vis a vis der Oper – an ausgezeichnetem Ort, welcher der Wahrnehmung des Flaneurs wie jener des Vedutenmalers auch später sicher sein konnte. Seinem Beispiel folgt das aufsteigende Großbürgertum, welches ja gerade zur Zeit der Stadterweiterung eine ihm angemessene, d.h. ebenso repräsentative wie exklusive Wohnsphäre sucht. Während die Innere Stadt mit ihren historischen Palästen dem alten Geburtsadel vorbehalten bleibt, bietet die neu angelegte Prachtstraße der Donaumetropole für die neuen „Geldbarone“ die adäquate, höchst attraktive Wohnumgebung: als Ort der wichtigsten öffentlichen Bauten und gleichsam „architektonische Zitatensammlung“ vergangener Stile, die den historischen, politisch-kulturellen (Selbstdarstellungs-)Anspruch der Habsburgermonarchie und ihrer Träger insgesamt legitimieren soll. Hier, in unmittelbarer Nähe zur kaiserlichen Hofburg, den Museen sowie dem Parlamentsgebäude – feudal-liberaler geht es kaum – residiert auch der neu-reiche, neu-nobilitierte Börsianer Gustav Ritter von Epstein.

Die großbürgerlichen, neoaristokratischen Bauherren an der Wiener Ringstraße – so auch jene Hansens – gehören soziologisch der sogenannten Zweiten Gesellschaft an, jener hierarchisch zwischen eigentlichem Bürgertum und Hocharistokratie einzuordnenden Schicht. Als Industrielle, Bankiers und Großhändler der Hochgründerzeit sind sie wohl noch immer bestrebt, ihre wirtschaftliche Position weiter auszubauen; sie reinvestieren aber nicht mehr alle Kapitalüberschüsse, sondern können – ja müssen – Teile ihres Vermögens für Repräsentation und Prestigeaufwand freisetzen, um einen ihrer ökonomischen Macht entsprechenden gesellschaftlichen Status zu demonstrieren. Dabei trachten die Angehörigen dieser Oberschicht der Bourgeoisie nicht nach Verwirklichung eines bürgerlich-fortschrittlichen Selbstverständnisses, sondern konkurrierend nach Gleichstellung mit dem gesellschaftlichen und politisch noch immer tonangebenden Hochadel. Orientierung an dem Ideal feudaler Lebensformen einerseits, Weitertradierung bürgerlicher Besitz- und Erwerbsformen andererseits – dies sind die Richtlinien großbürgerlicher Existenz und demgemäß auch die Richtlinien großbürgerlicher Wohnpraxis.

So entsteht nun unter dem Wirken Hansens ein Bautypus, zwei Ausrichtungen zugleich – unter einem Dach quasi – abzudecken. Es ist dies das sogenannte Zins-Palais, das repräsentativen wie ökonomischen Anforderungen nachkommen soll, ganz der Struktur seiner Auftraggeberschicht entsprechend: als Architektur ein Verschnitt hin zum Ganzen – wie die Gesellschaft auf die sie berechnet ist.

Vom Zinspalais fordert der großbürgerliche Bauherr zum einen künstlerisch ausgestattete Prunkgemächer im ersten Stock, der sogenannten Beletage; zum andern geeignete Comptoirräumlichkeiten sowie vermietbare Wohnungen und Geschäftslokale. Oder wie Hansen 1871 anlässlich der Fertigstellung des Palais Epstein bemerkt: *"Dem Programme gemäss sollte der 1. Stock als Wohnung des Bauherrn selbst, der 2. Stock im Gesamten für eine Miethpartei und der 3. Stock für 3 Miethparteien eingerichtet werden... Im Erdgeschosse befinden sich auf der einen Seite das Comptoir des Bauherrn, auf der andern vermietbare Gewölbe... Die Gemächer des 1. Stockes sind als Wohnung des Bauherrn bis in das kleinste Detail künstlerisch ausgestattet. Die Renaissancedecken sind plastisch in Stuck ... ausgeführt und durch Freskogemälde sowie durch Malereien und Vergoldungen prunkvoll verziert."*¹

Adäquat erfüllt ist das Programm dann, wenn – wie auch bei Hansens Palais Ephrussi gegenüber der Universität – eben die Architektur und deren Ausgestaltung repräsentative und ökonomische Ansprüche effizient realisieren. Ein und dasselbe Gebäude soll also nicht nur die getätigten Investitionen verzinsen, sondern auch die spezifische, vom Hausherrn als Benützer der Architektur gewünschte Funktionalität aufweisen. Und gerade das tut das Zins-Palais und wird deshalb zum Prototyp der Wohnhausarchitektur der "Zweiten Gesellschaft" an der Wiener Ringstraße.

Nun: ein neuer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschaffener Bautypus mit der Anforderung, dem Repräsentationsbedürfnis und dem Erwerbssinn einer neu sich formierten Schicht Ausdruck zu verleihen und Rechnung zu tragen, ein solcher Typus braucht seine Vorbilder und – findet sie: nämlich im adeligen Palast des 18. Jahrhunderts wie auch im bürgerlichen Wohnhaus dieser Zeit. Das Zins-Palais erweist sich jedenfalls als Vermischung beider im Barock noch streng voneinander getrennter Typen, eine Vermischung, ausgerichtet auf ideale Einheit. Beide: Vermischung wie Verschnitt sind wichtige Strategien, die hier auf typologischen Schienen das System "Gesamtkunstwerk" ansteuern.

Sollte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der von der Großbourgeoisie intendierten Gleichstellung mit dem Geburtsadel architektonisch Ausdruck gegeben werden, musste man an das feudale Barockpalais anschließen, war doch nur dort jene repräsentative Sphäre vorgebildet, die der neoaristokratische Lebensstil forderte, die

¹ Palais Epstein in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung, 36, 1971, S. 422

seine Entfaltung gewährleistete. Ganz im Sinne der barocken Tradition, etwa von Prinz Eugens Oberem Belvedere, gruppiert sich deshalb die Gesamtanlage der herrschaftlichen Wohnung des Historismus, im Palais Todesco, um jenen Bereich, der ausschließlich der Repräsentation dient, nämlich um den Fest- oder Tanzsaal.

Freilich: diese Nachahmung wird - bedingt durch die andere gesellschaftliche Struktur ihrer Träger - im großbürgerlichen Ambiente zur spezifischen Adaption. Die deutliche Abgrenzung des Hochadels gegen die Großbourgeoisie, deren eigene Distanzierung von sozial niedrigeren Schichten, beschränken die Kontaktmöglichkeiten der Mitglieder der "Zweiten Gesellschaft", schränken sie ein auf einen Personenkreis, der sich gleich ihnen vornehmlich durch Kapitalakkumulation "Rang und Namen" geschaffen hatte. Nur mit ihresgleichen kann sich die großbürgerliche Schicht in ihren Festsälen zum Publikum formieren.

Und so kommt es zur Reduktion der barocken Gesellschaftsräume, und zwar sowohl was ihre Zahl als auch ihre Größe betrifft. Zum Vergleich: verfügte das vor 1700 errichtete Stadtpalais Liechtenstein noch über 12 Fest- bzw. Gesellschaftsräume mit insgesamt über 1200 m² Grundfläche, so weist das Palais Ephrussi, 1874 vollendet, nur mehr 5 Repräsentationsräume mit ca. 250 m² auf.

Die barocken Festsäle werden im Zinspalais zu "Salons"; nur der Tanzsaal behält signifikanterweise, obwohl er sich in seinen Dimensionen den anderen Räumen anpasst, manchmal seinen Namen. Dem Wandel der feudalen Feste, welche die Größe und Macht des Herrschers und seines Hauses zu demonstrieren hatten, zu bürgerlichen Gesellschaftsabenden, die nur mehr den persönlichen Reichtum und Status in gesellschaftlicher und kultureller Beziehung dokumentieren sollen, entspricht die Neubestimmung dieser Sphäre: Empfangs-, Sitz-, Speise-, Spiel-, Billard- und Rauchsalon.

Räume wie diese müssen zwei Hauptforderungen erfüllen: sich um das gesellschaftliche Zentrum, den Tanzsaal, anordnen und, so meint man, "*sowohl der Würde des Bewohners als der Würde der sich unterhaltenden Personen angemessen*"² sein. Der Grad der repräsentativen Öffentlichkeit in diesem Bereich variiert dabei; zu trennen ist zwischen dem offizielleren (repräsentativeren) Charakter des Hauptsalles und dem privateren (intimeren) der um ihn gruppierten Salons. Diese Differenzierung drückt sich in einer – immer wieder verifizierbaren - unterschiedlichen architektonisch-dekorativen Durch-

² Wenzel Herzig: Die angewandte oder praktische Aesthetik oder die Theorie der dekorativen Architektur. Leipzig o.J./1873/, S. 227

gestaltung aus. Dabei symptomatisch gerade für Hansens historistisches "gesamtkunstwerkliches" Interieurgestalten: der Grad der Verdichtung im Zusammenwirken der künstlerischen Medien bezeichnet den Grad der Nobilitierung, der einem Raum und seiner Funktion zukommen soll.

Außer der Repräsentationssphäre, getrennt von ihr, findet man in den "hochherrschaftlichen Wohnungen" von Hansens Wiener Zinspalais immer auch Bereiche für Privatheit und Ökonomie. Lassen generell die Repräsentationsräume den Verlauf bürgerlicher Re-feudalisierung im historistischen Zinspalais am deutlichsten erkennen, so kann der Prozess zunehmender Privatisierung am besten am Wohnbereich abgelesen werden; an den "Wohnräumen im engeren Sinne", die - so die zeitgenössische Definition - *"während der Tagesstunden zum gewöhnlichen Aufenthalte der Familie, bezw. des Herrn, der Dame, der Kinder und ihrer Erzieher dienen und den verschiedenen Zwecken häuslicher Beschäftigung oder Zerstreung gewidmet sind"*.³ In Lothar Abels Buch über "Das elegante Wohnhaus" von 1890 heißt es: *"In Betreff der Anordnung der verschiedenen Räumlichkeiten eines Wohnhauses müssen vor Allem bei grösseren Anlagen die einzelnen Appartements für den Herrn und die Dame, für die Söhne und die Töchter, für höhere, selbst geringere Bedienstete, vollkommen gesondert werden..."*⁴

Im Anspruch, separierte Zimmer für die einzelnen Familienmitglieder vorzusehen, artikuliert sich gewiss ein Anknüpfen an den Adelspalast des 18. und 19. Jahrhunderts. Aber: Appartements im eigentlichen Sinne gibt es nicht; der Wohnbereich ist verkleinert auf eine zur Aufrechterhaltung der Schichtzugehörigkeit unumgängliche Anzahl von Räumen mit genau festgelegter Primärfunktion. Gerade diese Reduktion freilich wurzelt letztlich in der im 18. Jh. entstehenden Innerlichkeit des bürgerlichen Familienlebens.

Die Trennung in einen männlichen und in einen weiblichen Bereich wird – auch wenn sie nicht so deutlich ausfällt wie hier beim Palais Epstein – von Hansen gern durch eine bezeichnende formale Gestaltung bzw. thematische Akzentuierung der jeweiligen Plafonds kenntlich gemacht: So entwirft er für das Billardzimmer des Palais Ephrussi großformatige "Gucklöcher", die ein reigenartiges Bewegungsmoment suggerieren und mit Leda, Antiope, Danae und Europa die mythologisch verbrämten erotischen Abenteuer des Zeus sehen lassen, während er für das „Reich der Frau“ im Palais Todesco Allegorien

³ Deutsches Bauhandbuch. Eine systematische Zusammenstellung der Resultate der Bauwissenschaften mit allen Hilfswissenschaften. Bearb. v. d. Hrsg. D. Dtschen. Bauztg. u.d. Dtschen. Baukalenders, II. Bd. (Baukunde des Architekten), Berlin 1884, S. 103

⁴ Lothar Abel: Das elegante Wohnhaus. Wien-Pest-Leipzig 1890, S. 309 f.

von Treue, Frömmigkeit, Mutterliebe und Fleiß vorsieht – eingebunden in ein strenges horizontal-vertikales Ordnungsnetz.

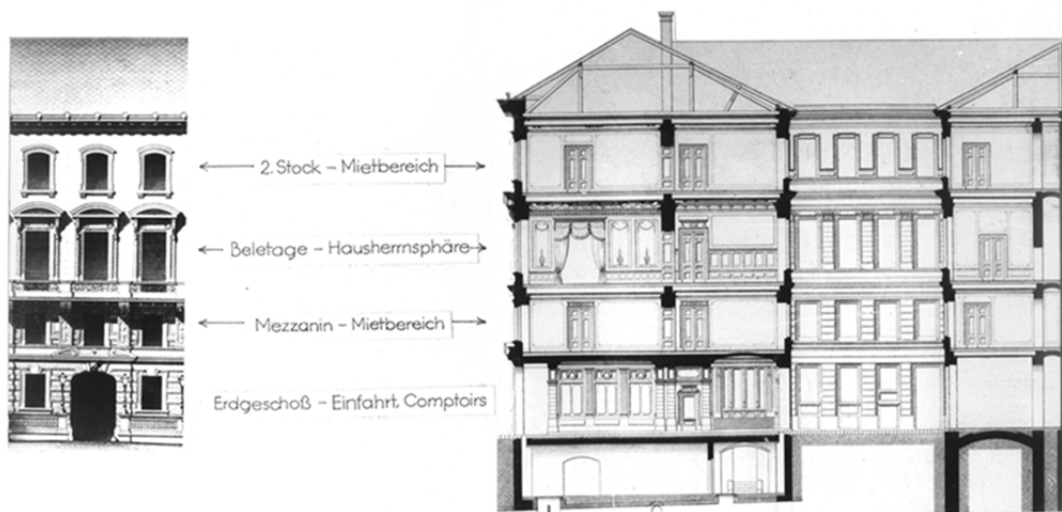


Abb. 6

Innere vertikale Sozialdifferenzierung und formale Außenerscheinung stehen beim typischen Zinspalais in einem ganz spezifischen, geradezu "ablesbaren" Verhältnis zueinander. Betrachtet man z. B. einen Schnitt durch ein solches in der Hansen-Nachfolge von den Wiener „Zinspalais-Spezialisten“ Romano und Schwendenwein errichtetes Gebäude, so wird deutlich: Nach Lage, Größe und Ausstattung bemessen, ergibt sich ein maximaler Prestigewert für die Hausherrnsphäre in der Beletage; der Mietbereich im Mezzanin beziehungsweise zweiten Stock, kleinräumiger und sparsamer gestaltet, "fällt dagegen ab". (Abb. 6) Die Fassade gibt nun diese vertikale Differenzierung gleichsam nach außen, an den Architekturbetrachter weiter. Sie zeigt eine "hierarchisch" gestufte Behandlung der einzelnen Geschosse: große hohe Fenster mit reicher Umrahmung, Balkone etc. zeichnen die Beletage – und mit ihr den Hausherrn – als erstrangig aus; niedrigere Fenster mit schlichterem Dekor bezeichnen die anderen Geschosse als solche von untergeordneter Geltung, für Bewohner von niedrigerem Sozialrang. Diese Vertikaldifferenzierung wird vom Barockpalast übernommen; nur: beim Zinspalais visualisiert sie - der Sozialstruktur seiner Bewohner entsprechend – nicht den Standesunterschied zwischen Herr und Bedienten, sondern das Sozialgefälle zwischen Hausherrn und Mietern.

Eine solche architekturensprachliche Differenzierung der Außenerscheinung stellt jedenfalls generell das Merkmal eines Zinspalais dar, an dem wir ein solches sozusagen

"gleich" erkennen können, wenn wir die Codes der Botschaft kennen. Die immer wieder zu beobachtende Norm lässt freilich durchaus Variationen zu. Nur als Anmerkung – der adäquate Stil für diese Sprachlichkeit ist - nach zeitgenössischer Einschätzung - der sogenannte "Wiener Styl", die "Wiener Renaissance". Renaissance gilt der Zeit als lebende Kunst, vergleichbar einer lebenden Sprache in ihren Möglichkeiten des Sich-Anpassen-Könnens. Formen der Renaissance, "geschaffen in der Zeit der Medici und mit diesen zu verbinden", werden angeeignet und eingemeindet für die Wiener "Zweite Gesellschaft", nicht zuletzt, um deren gegenwärtiges Anspruchsniveau als ein historisch gewachsenes zu deklarieren.

Nun: wie die Fassade beim Wiener Zinspalais in Bezug auf die herrschaftliche Wohnung als Teil des Repräsentationsbereiches anzusprechen ist, so auch folgerichtig Portal und Vestibül. Ersteres hat die Funktion zu erfüllen, stufenweise von der äußeren zur inneren Repräsentationssphäre überzuleiten und schon dem Außenstehenden beziehungsweise Eintretenden die Würde und Großartigkeit des Inneren anzuzeigen. Dementsprechend bedient sich das Portal häufig – z.B. beim Palais Ephrussi – eines typischen Hoheitszeichens, des Triumphbogenmotivs. Ein solches "Zeichen" soll - psychologisch - auf den einen ausschließend, auf den anderen einladend wirken, je nachdem welcher Gesellschaftsschicht er angehört, ob er "würdig" ist oder nicht.



Abb. 6, 7

Eintretend das Vestibül des prototypischen Palais Epstein vermittelt sich uns: dieser Vorraum versteht sich als Weiterführung der Außenarchitektur im Hause selbst und gleichzeitig – so dürfen wir annehmen - als Vorbereitung für die eigentlichen Festräume. Aber hier muss man sich entscheiden, wohin es gehen soll, hier wurde entschieden, wohin man gehörte – nach links oder nach rechts. (Abb. 6, 7) Die Trennung zwischen der

Sphäre des Bauherrn und dem Bereich der Mieter beginnt nun wirksam zu werden. Mit dem zweiten Vestibül als "Zwischenraum" setzt auf der einen Seite die Prunktreppe (Abb. 8) an, auf der anderen geht es unvermittelt zur Parteienstiege. (Abb. 9) Das Ambiente der Feststiege hat der Architekt mit Stuccolustro-Verkleidungen und Marmorsäulen ausgestaltet. Bis zu einem gewissen Grad wird hier wohl die Stiegenanlage der Börse paraphrasiert – als Verweis auf Epstein den einflussreichen Börsianer sowie wichtigen Ratgeber beim Bau der Börse? Vor allem aber antizipiert diese exquisite Ausstattung jene des Festsaales, zu dem ja die "Auserwählten", die ausgewählten Gäste "hingeführt" werden sollen.



Abb. 8, 9

Crescendoartig soll die sich steigernde Verwendung architektonischer und dekorativer Mittel den stufenweisen Übergang von der Öffentlichkeit der Straße, über die Öffentlichkeit des Hauses – jenen von allen Hausbewohnern gemeinsam benützten Bereich der Einfahrt – zur reduzierten Öffentlichkeit der Repräsentationssphäre der Hausherrenwohnung instrumentieren. Der zunehmenden Exklusivität entspricht gleichsam proportional der zunehmende Reichtum der Ausstattung. Eine transitorische Inszenierung, ein *Präludium*, das schon gesamt-kunstwerklich getönt, einstimmen soll auf den Höhepunkt seiner Präsentation im Zentrum der Repräsentationssphäre.

Mit dem Eintritt in den Empfangsalon (Abb. 10) eröffnet sich dem Besucher die Trias des öffentlichen Bereiches: Empfangs-, (Tanz-) Fest- und Speisesaal. Besonders der

Festsaal als das "formal-inhaltliche" Zentrum des Palais muss immer der Intention der Großbourgeoisie, eine repräsentative Öffentlichkeit zu entfalten, adäquat ausgestaltet sein. Das heißt: monumental ausgestaltet sein mittels Zusammenschluss aller künstlerischer Medien: der Architektur, der Malerei, der Skulptur und des Kunstgewerbes. Ein Postulat findet sich dabei immer wieder erhoben: die Einlösung von "Harmonie" als wesentlich, ja unerlässlich für die Konstituierung des Interieur-Ganzen zum Gesamtkunstwerk.



Abb. 10, 11

Dieser Saal des Palais Epstein – so preist Vincenti, der Kunstcolumnist der Zeit – *"ist der prächtigste Raum... Der goldcassettirte Frührenaissance-Plafond ... ist mit herrlichen, ungemein farbenfrischen und lebensvollen Gemälden von Griepenkerl und Bitterlich nach kleinen Rahl'schen Nachlaßskizzen geschmückt. Das Mittelbild zeigt die 'Geburt der Venus' mit den Horen und Grazien zu beiden Seiten; im Fries finden wir den Musentanz und die Vermählung der Psyche ... an den Wänden prangt eine Compositpilaster-Stellung aus hellem Kunstmarmor mit gelb-marmornen Zwischengetäfel, dessen roth-goldenes Umrahmungsmotiv im Ton sehr fein zwischen der Wanddecoration und dem prächtigen Plafond vermittelt. Die Thürrahmen aus weißem Marmor sind mit Zwickelfiguren von Franz Melnitzky geziert, und was sich sonst von plastischen Ornamenten vorfindet, rührt von Anton Detoma her."*⁵ (Abb. 11)

Dieser Tanzsaal erfüllt nicht nur schichtenspezifische Ansprüche optimal, er setzt auch die darüber hinaus angestrebte Selbstdarstellung des Bauherrn höchst eindrucksvoll in

⁵ C. v. Vincenti: Wiener Kunst-Renaissance. Wien 1876, S. 59f.

Szene. eine Gestaltung hängt eng zusammen mit dem "Entwurf zur Dekoration eines Festsaaes im grossherzoglichen Schlosse zu Oldenburg" in Norddeutschland, der von Hansen gemeinsam mit dem Wiener Maler Carl Rahl 1861 ausgearbeitet, dort aber nicht ausgeführt worden war; sie erweist sich als dessen - den unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten angepasste - Adaption. Ein Vergleich der beiden Wandentwürfe – links für das Palais Epstein, rechts für das Oldenburgische Schloss - zeigt, dass der Aufbau der Gliederungssysteme prinzipiell verwandt ist; nur erfährt er im Wiener Festsaal, bedingt durch die anders angeordneten Raumöffnungen, eine stärkere Rhythmisierung. Wohl der geringeren Raumhöhe wegen, musste hier auf die Ausführung des Wandfrieses verzichtet werden. Den Deckenentwurf freilich konnte man, abgesehen von notwendigen Variationen, formal und inhaltlich ident übernehmen. Großherzog Nikolaus Friedrich Peter von Oldenburg hatte den Hansen-Rahl-Entwurf abgelehnt, aus - so weiß man - "Rücksicht auf den Kostenpunkt". Gustav Epstein dagegen, seit 1863 Großherzoglich Oldenburgischer Generalkonsul, ließ sich ihn ausführen. Die Realisierung des Projektes in Wien ist somit eine Manifestation bürgerlicher Finanzmacht und neoaristokratischen Konkurrenzstrebens. Der Großbürger kann sich jetzt das leisten, was das von ihm vertretene Fürstenhaus sich nicht mehr leisten kann.

Nach den Erläuterungen von Hansen und Rahl sollte der Oldenburger Festsaal "nicht allein einen Raum darstellen für Konzerte, Bälle und Banquette, sondern er soll vielmehr ein Tempel der wahren und idealen Geselligkeit sein, die die Kunst sinnig mit den Freuden des Lebens verbindet. Diese ideelle Gesamtkonzeption, die Ostentation einer Ästhetisierung des Lebens, muss Gustav Epstein kongenial erschienen sein, entsprach sie doch seiner angestrebten Rolle als Kunstkenner und Kunstmäzen in besonderem Maße. Mit der materiellen Aneignung versuchte er die Ästhetisierung des Lebens als Lebenspraxis zu vereinnahmen. Dies war aber nur möglich durch Flucht aus der Realität in eine Idealität. Aber macht damit diese Raumschöpfung nicht eigentlich das Konzept "Gesamtkunstwerk" zum Thema?

Epstein entflieht aus der Realität in die Idealität einer Schein- und Gegenwelt – dies tut er auch mit Hansens Hilfe im Spielzimmer seiner Beletage. Großformatige Landschaftsbilder, ausgeführt vom Theaterdekorationmaler Joseph Hoffmann, bedeckten dort die Wandflächen über der Lambridenzone: Diese Leinwandbilder sind übergegangen in den Besitz Otto Wagners. Der als ganz junger Baumeister an der Errichtung des Palais Epstein beteiligte Wagner hat sie integriert in den Salon seiner Ersten Villa in der Hüttelbergstraße. (Abb. 13) Im Epsteinsschen Spielzimmer waren sie ursprünglich – so der

zeitgenössische Bericht – „von einem schwarzgrundirten, goldvergitterten Wandmuster umrahmt“, was auch die Restaurierung zutage gebracht hat.



Abb. 13

Mit acht sogenannten Zonenbildern, den Ansichten von Philae in Ägypten, Ellora in Indien, Athen, Corfu, Capri, Rom, Wien und einer Dachstein-Gebirgslandschaft versammelt Gustav Epstein eine Auswahl signifikanter Sehenswürdigkeiten in e i n e m Raum – damit einem gemalten Welt-Cicerone gleich. Ihre Sujets, vorwiegend besonders ansprechende Landschaften oder Stätten mit antiken Monumenten, erlauben die Imagination einer Reise in die Ferne und in die Vergangenheit, ermöglichen eine zeiträumliche Flucht in Wunschzeiten und Wunschräume. In ihrem Abbild entmaterialisiert und zur Schönheit purifiziert, können die Sehenswürdigkeiten als Sammelobjekte angeeignet werden. Der (Welt-)Bürger setzt sich damit in den Besitz der Tradition "aller Zeiten, Völker und Kulturen". Und das über den Türen angebrachte Ornament, das einst ein griechisches Grabmal in Epidaurus bekrönte, fungiert hier als Objekt ästhetischer Aneignung, wie auch – in Erinnerung an das Ursprüngliche – als Zeichen der Abwehr, der Flucht vor dem drohenden künftigen Untergang.

Werfen wir nun einen Blick in das Palais Todesco, wo Hansen für den Tanzsaal einen Raumtypus formuliert, den er in seinem Oeuvre immer wieder aufnimmt: er erweitert den Saal durch einen schmalen, mit zwei Doppelsäulen vom Hauptraum getrennten Annex - aber nicht in der ganzen Länge, sondern nur in der Länge des angrenzenden Speisesaales, zu dem hin so eine Verbindung entsteht. (Abb. 14) Dieser Raumtypus steht generell in engem Konnex mit Lösungen, die sich im Werk von Carl Friedrich Schinkel finden. Hansen zitiert hier die Künstlerpersönlichkeit Schinkel, der er sich eng verbunden fühlt und bringt so ein - wie ich es nennen möchte - s u b j e k t gebundenes Zitat ein.

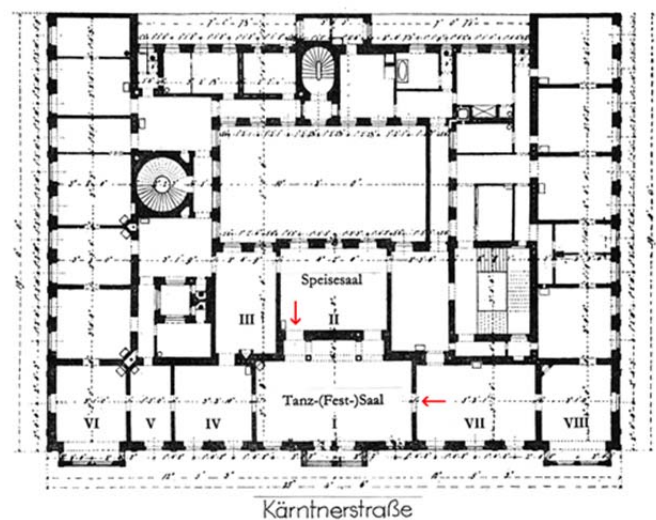
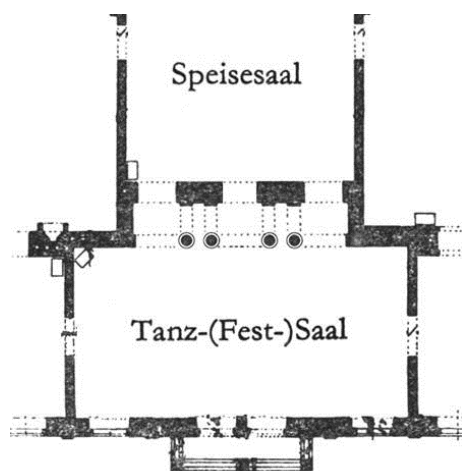


Abb. 14

Für den ehemaligen Festsaal des Parlaments (Raum 562) verwendet Hansen ebenfalls diesen Raumtypus; dessen Annex hat auch vermittelnde Funktion zwischen der Ausgerichtetheit des Festsaaes und jener der hier axial bis zur Vorhalle durchgehenden Enfilade. Stellt der Tanzsaal im Palais Todesco den „öffentlichsten“ aller Räume dar, jenen Raum, in dem sich der Hausherr und seine Familie „öffentlich“ präsentieren, so ist der Festsaal im Parlament ein Ambiente, das nicht direkt mit der öffentlich-gesetzgebenden Funktion der Institution zusammenhängt; hier präsentiert sich das Parlament quasi als einladende Gesellschaft der Öffentlichkeit, als Gesellschaft, die die Institution repräsentiert. (Abb. 15)

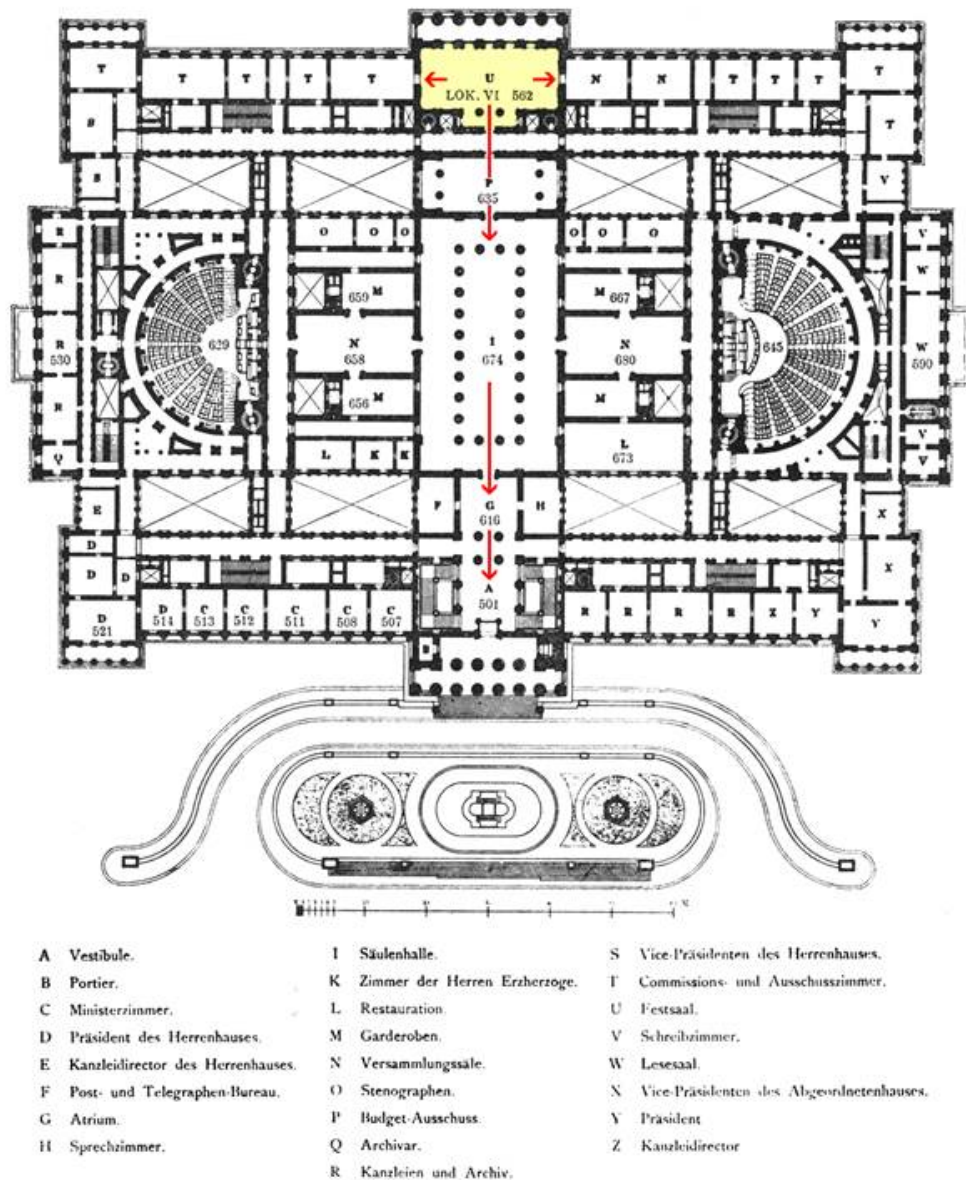


Abb. 15

Wo die Institution als Gastgeber fungiert, schien es Hansen angebracht, spezifisch innenarchitektonische Mittel einzusetzen, die zu einer quasi „Privatisierung“ der Architektur führen. Der Tanzsaal im Palais Todesco kann demgemäß dem Festsaal des Parlaments durchaus gleichen; ist jener doch bedingt durch die sozio-kulturelle Stellung des Bauherrn nicht an sich schon öffentlich, sondern entwickelt erst mit der Formierung von Privatpersonen eine temporäre Scheinöffentlichkeit.

Aus der Intention, im Palais Todesco eine zweite Enfilade, die Enfilade "Tanzsaal – Speisesaal – Wintergarten" erlebbar zu machen, erklären sich einzelne spezifische Ausstattungselemente des Tanzsaales (Abb. 16) sowie die architektonisch-dekorative Aufwertung des Speisezimmers. (Abb. 17)



Abb. 16



Abb. 17

Bis zum Boden reichende Spiegel sieht Hansen für die beiden, den Speisezimmertüren gegenüber liegenden Wandfelder vor; sie sollen dem Eintretenden die Illusion einer langen Flucht von Räumen vermitteln. Die Spiegeltympana ihrerseits verstärken diesen Eindruck; indem sie – unter partieller Negierung der Raumgrenzen – den Festsaalannex gleichsam in das Speisezimmer projizieren, suggerieren sie dem sich im Tanzsaal

aufhaltenden Besucher: der Annex erweitert sich im anschließenden Raum, wiederholt sich motivisch dort. Hansen versucht mit diesen Spiegeltympana im Prinzip jenen Raumerweiterungseffekt zu erzielen, den später Adolf Loos in seiner American Bar mit dem durchlaufenden Spiegelband oberhalb der Mahagoniepaneele perfektionieren wird.

Als einziger unter den Speisesälen Hansen'scher Ringstraßenzinspalais weist jener des Palais Todesco ein Pilaster-Gliederungssystem auf. Er erfährt damit eine Auszeichnung, die sonst nur dem eigentlichen Festsaal vorbehalten bleibt. Ja mehr noch: mit seinem umlaufenden Bilderfries in der obersten Zone des horizontalen Wandaufbaus, der neun Szenen aus der Paris-Mythe illustriert, übertrifft der Speisesaal hier sogar die Ausstattung des Festsaales und ist somit als vorrangig definiert. Wandartikulierung und Gemäldezyklus schaffen gemeinsam mit dem reich instrumentierten Plafond eine Raumhülle von spezifischer Ausprägung und höchst signifikantem Eigenwert.

Der ihr – schon dadurch – immanente hohe Repräsentationsanspruch wird umso deutlicher, begreift man eben jene Ausstattung als Zitat eines venezianischen Repräsentations- und Versammlungssaales des 16. Jahrhunderts: nämlich der Sala del Consiglio dei Dieci im Dogenpalast, wo vor allem das System der Kassettendecke und ihr Zusammenwirken mit dem Wandfries vorgebildet ist. Nur zum Vergleich, wie sonst ein gutbürgerliches Speisezimmer in der Regel damals auszusehen pflegte – jenes des auch nicht ganz armen Glasfabrikanten Ludwig Lobmeyr. (Abb. 18)



Abb. 18

Hansens Ausstattung bei Todesco werden viele "Rezensionen" gewidmet; Veröffentlichungen, welche die hohe Wertschätzung für dieses Raumensemble, dieses Interieur-Gesamtkunstwerk von "vorbildhafter Musterhaftigkeit" bekunden. Freilich, eine kleine Anekdote zeigt, dass der "Umgang" mit einem dermaßen ästhetisierten Ambiente für Todesco selbst wohl nicht immer ganz einfach war.

"Wir sassen bei Tisch in dem kostbar ausgestatteten Hause eines Wiener Bankmannes" - so heißt es da – "nicht weit von mir sein Freund, der berühmte Baumeister, welcher ihn 'eingerichtet' hatte. Die lebhaft Unterhaltung rings um den Tisch verstummte plötzlich, als der Künstler in erregtem Tone seinem Wirthe zurief: 'Was fällt Ihnen denn ein, so einen scheusslichen Lappen in mein Zimmer zu hängen! Sie verschandeln mir's ganze Lokal!' Alle sahen sich um. Da hing vom Anrichtetische wirklich ein herzlich geschmackloses, allzu bunt gefärbtes Tischtuch herab. Der Diener beeilte sich, es zu entfernen. Der Baumeister gab sich aber nur schwer zufrieden: 'Was sollen denn nur die Leute von mir denken, wenn Sie mir mit ihren Anilinfarben die ganze Stimmung verderben. Sie müssen doch darauf Rücksicht nehmen, dass ich ein Künstler bin und dass ich mir meine Arbeit nicht verpfuschen lassen kann!' 'Ich meinte'... begann der Bankmann zu erklären. 'Ach, was Sie meinen! Ich habe Ihnen ja doch das Versprechen abgenommen, bei jeder Veränderung in Ihrem Zimmer mich erst zu fragen. Das ist doch das Wenigste, was ich verlangen kann, dass mir nicht jeder Beliebige in meiner Arbeit herumwirthschaftet...' Alle schwiegen...und der Bankmann fühlte sich nicht ganz wohl in seinem stilvollen Speisesaal".

Bei dieser Geschichte, aufgezeichnet vom Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt, denkt man wohl nicht zufällig an Adolf Loos' 1900 entstandene ironische Erzählung "Von einem armen, reichen manne", der sich von seiner "überdesignten" Wohnung so eingeengt fühlt, dass ihm kein Platz mehr zum Leben bleibt. Etwas vom – tendenziell – repressiven Charakter des Strebens nach dem Gesamtkunstwerk – hier des Historismus – ist jedenfalls von Gurlitt bereits erfasst. In einer Repräsentationssphäre wie dieser spielte man Theater, lud man zu Bällen ein; hier wurden Lesungen gehalten, musikalische Soireen veranstaltet und – als „eine der sinnigsten, anregendsten und belehrendsten Unterhaltungen für die Gesellschaft“ - sogenannte Lebende Bilder aufgeführt. Prominente Vertreter des großbürgerlichen Wien verkörperten dabei Figuren bekannter Gemälde. 1893 etwa zeigte man ein Programm von elf solcher "Lebender Bilder", unter ihnen: „Die Schöne Melusine" nach Schwind – links das Lebende Bild, rechts das gemalte Vorbild – „Xanthe und Phaon“ von Alma Tadema sowie selbstverständlich auch Makarts Gemälde einer "Siesta am Hofe der Medici". Die rahmenden Texte zu den tableaux

vivants schrieb ein, im Salon Todesco verkehrender, damals noch unbekannter junger Schriftsteller – schrieb Hugo von Hofmannsthal, der zudem noch eine „Rolle“ in einem der Lebenden Bilder übernahm.

Lebendes Bild, Wort – und Musik: auch s i e schließen sich – wie der Rahmen der sie umgibt – zur übergeordneten, umfassenden Organisationsform des Gesamtkunstwerks. Die Summe der von allen Sinnesorganen registrierten Reize soll den Eindruck von Totalität erzeugen. Und alle, die auf der Bühne wie die im Publikum, übernehmen ihren Part und sind beteiligt, gemeinschaftlich beteiligt am Konzept eines Über-Gesamtkunstwerks. Sein und Schein, Traum und Wirklichkeit, Kunst und Leben mögen ineinander übergehen...

Ganz anders gestimmt als die Festsäle der Palais Todesco und Epstein zeigt sich der "Tanz-Salon" im Palais Ephrussi. Der Verzicht auf jegliche architektonische Gliederungselemente indiziert hier gleichzeitig einen Verzicht auf gesteigerten Öffentlichkeitsanspruch, der sich eben schon in der Bezeichnung "Salon" anzeigt. In ihrer spezifischen Flächigkeit, in ihrer nur farblich differenzierten Artikulierung hat die Wandgestaltung nächste Parallelen etwa zum Entwurf für das Sitzungszimmer der Minister im Parlament; stilistisch tradiert Hansen klassizistische Lösungen – vor allem von Schinkel und seiner Nachfolge weiter.

Demonstration individueller Privatheit im Sinne einer sich bewusst distanzierenden und zum Selbst-Sein bekennenden Privatheit, kommt vor allem durch die - beziehungsweise in der - singulären Raumikonographie zum Tragen. Der Deckenentwurf mit den Darstellungen "Hochzeit von Venus und Adonis", "Tod des Adonis" sowie den Jahreszeitenputti, lässt sich inhaltlich noch durchaus mit den beiden anderen Festsälen vergleichen. Die Ausführung hingegen muss ikonographisch als Unikat angesehen werden: "Krönung Esthers" und "Verurteilung Hamanns" in den Hauptfeldern des Plafonds, Allegorien von Keuschheit, Opfermut, Religion und Klugheit in den kleinen Ovalfeldern.

Beide Bilder greifen biblische Inhalte, Inhalte aus dem alttestamentlichen Buch Esther auf. Hamann, Großwesier des persischen Königs Ahasverus, plant einen Mordanschlag gegen das jüdische Volk. Die Jüdin Esther, zur Königin erhoben, vereitelt die Ausführung dieses Vorhabens, und Hamann wird mit dem Tode bestraft. Was beide Szenen damit in ihrer Gegenüberstellung zum Ausdruck bringen, ist letztendlich der Triumph des

Judentums über den Antisemitismus, ist der Bezug zum jüdischen Purimfest. Offenbar ausgewählt auf besonderen Wunsch des aus ostjüdischem Milieu stammenden Ignaz Ephrussi, legt das Deckenprogramm Zeugnis ab für des Bauherrn Verhältnis zum Judentum. Der profane Festraum wandelt sich zum festlichen Sakralraum, zum "Bekennnisraum": er wird zur Manifestation der Emanzipation des Judentums und zur symbolischen Absage an die erst unter der Regierung der Liberalen mögliche Assimilation.

Das Prinzip des Historismus, das Zitieren eines historischen Objekts, um es für bestimmte Intentionen der Gegenwart wirksam zu machen, bestimmt immer wieder die Ausstattung von Hansens Ringstraßenpalais. Im Palais Epstein zitiert der Plafond des Spielzimmers die Decke der Renaissance-Kirche Santa Maria dei Miracoli in Venedig, die Hansen 1869 im Rahmen einer Studienreise vor Ort festgehalten hat und dann in der Allgemeinen Bauzeitung publiziert; und zwar in demselben Band, in dem er auch das Palais Epstein veröffentlicht – und so gleichsam die Expertise mitliefert für die Originaltreue des Zitats.

Das Speisezimmer seinerseits zeigt ein Deckensystem, das in engster Anlehnung an die Plafondgestaltung von San Lorenzo fuori le mura in Rom entstanden ist. Hansen ergänzt dieses System u.a. mit Dekorationsdetails, die dem Sims der Korenhalle des Erechtheons in Athen quasi entnommen sind. Stichwort Athen: Im Vorzimmer des Palais Epstein hat man zwei gemalte Pfeiler entdeckt mit Kapitellen, die die Kapitelle des griechischen Lysikrates-Denkmal in Athen zitieren, sehen wir Hansens „Restauration“, seine Vorstellung von der ursprünglichen Beschaffenheit des antiken Denkmals. Hansen setzt dieses sein Antiken-Zitat mehrfach ein: im Parlament leitmotivisch wie uns etwa der Blick in die monumentale Säulenhalle zeigt, oder eben im Palais Epstein; hier sollte es als gemalte Scheinarchitektur wohl vermitteln zwischen der architektonisch dominierten Feststiege und dem malerisch akzentuierten Empfangssaal.

Darüber hinaus finden sich zahlreiche Kopien anerkannter Originale versatzstückartig in das Dekorationsgefüge integriert: Abgüsse der Vier-Jahreszeiten-Tondi von Bertel Thorvaldsen betonen die Plafondecken des Boudoirs. Des Bildhauers berühmter Alexanderzug-Fries, eigentlich im Palazzo Quirinale in Rom "zu Hause", ist gleichfalls als Kopie an der obersten Wandzone des Wintergartens angebracht. So schafft Hansen ein Ambiente vom Charakter eines "imaginären Museums", das Epstein auch "öffnet" – zur Veröffentlichung in zahlreichen Publikationen, so wie er die Gemälde seiner Sammlung,

vorwiegend alter Meister, anlässlich der Wiener Weltausstellung öffentlich zur Schau stellt.

Kunst zu besitzen, Kunst in Form von Zitaten, Kopien und Originalen, dient dem der "Zweiten Gesellschaft" angehörenden Auftraggeber dazu, seinen Reichtum nicht unmittelbar in Form von erworbenen Kapitalien, sondern vermittelt in Form von erwerblichen Bildungsgütern zu demonstrieren. In der Ostentation einer eingekauften Tradition ist der Wunsch zu lesen, das Streben zu erkennen, die individuelle eigene Geschichtslosigkeit durch ein Surrogat an historischer Vergangenheit zu kaschieren und zu kompensieren.

Hier schließt sich der Kreis zum Streben nach dem Gesamtkunstwerk.

Gesamtkunstwerkstendenzen, die wir am Topos von Hansens Zins-Palais und seiner Ausstattung nachzeichnen konnten, sind letztlich Ausdruck eines ausgeprägten Suchens nach Stabilisierung auf allen Ebenen. Es geht insgesamt um die Schaffung einer abgesichert-gesicherten Totalität, die "Über-Leben" sichern soll. Ein Szenario der Strategien wider die Krisen, aufgeboten diese zu verdecken, aber gerade dadurch umso mehr auf sie verweisend. Was an diesem "Ausschnitt" des Ganzen – der Ringstraße – sich manifestiert, lässt sich übertragen: Der Hang zum Gesamtkunstwerk "Ringstraße" als eine Art sublimierte Befestigungsstrategie, die dort in Einsatz gebracht wird, wo eben die gebaute Befestigung aufgehört hat zu existieren.

Fotonachweis:

- S. 6: Andrew Cowan/Scottish Parliament
- S. 8: UK Parliament
- S. 9: Hellenic Ministry of Culture and Tourism
- S. 10: Parlamentsdirektion / Mike Ranz
- S. 31,32: Parlamentsdirektion / Christian Hikade