

scher Forderungen nach gesellschaftlicher Relevanz des Ornaments und seiner Wertung als „Träger zeitgenössischer Ideen“ (op. cit., S. 248) ihm nicht auch Hürden auf dem Weg zu jenen Erscheinungsweisen des Grotesken bauten, die eben nur von der rein ornamentalen Konzeption her zu gewinnen sind. Erklärt man, wie Warncke, unter Postulierung einer „Ästhetik des Wissens“ im Kielwasser des Absolutismus das monströse Element im Bildanteil der Gesamtstruktur primär zum kritischen Reflektor einer realen Verkehrten Welt, so wird folgerichtig der Groteskinventor eher zum rational kalkulierenden Satiriker als zum formschöpferischen „Bildner“. Ein Blick aber allein auf Blätter aus Kilians Groteskenbüchern (z. B. 898—900, 1136 ff.), auf Vorlagen von Wechter (1174, 1176) oder Schmischeks Serie (1201 ff.) mit gesicherten Titeln macht klar, daß die Interpretation des angekündigten Genres durch die Modelle selbst keinen konstanten Anspruch auf intellektuelle Entkodifizierung enthält, die Stecher also das angekündigte „Groteske“ wohl auch in anderen Ausdrucksmitteln suchen. Hier tritt aber mehr als ein „Entwicklungszweig“ mit einer Verschiebung im Kräfteverhältnis zwischen Groteskem und Monströsem zutage: eine ganz klar definierte Alternative in der Evozision des Grotesken, die sich sehr wohl auch „manieristisch“ legitimieren ließ. So bringen Serlios Aufforderung in Buch IV an den Inventor, „zu tun, was er wolle“ (Dacos, 1969, S. 126) und Vasaris Appell an die „seltsamste Imagination“ beim Ersinnen von Monstren und all der „fragilen Dinge, in der Luft stehend und ohne Regel“ (ebd.), für groteske „ghiribizzi“ gleich doppelte Lizenz: die zur Aussagelosigkeit und die zur Freisetzung einer Vorstellungswelt jenseits aller Empirie. Die deutschen Vorlagen zeigen, daß man sich neben den atypischen „Extremlösungen“ auch in diesem Land zunehmend mehr der Möglichkeiten bewußt wurde, zur Gestaltung solcher Traumwelten aus der kategorialen Grundprämisse der Ornamentgroteske formales Kapital zu schlagen: aus ihrer Zwitterstellung zwischen bildhafter Anschaulichkeit und ornamentaler Abstraktionstendenz. Unter geschickter Nutzung dieser Janusköpfigkeit schwanken die Gebilde sehr „formbewußt“ zwischen Bekenntnissen zu Fläche oder Raum, zwischen Zonen von Statik und Dynamik, zwischen einem Status als „Bild“ oder als „Muster“. Das Groteske nährt sich primär aus der ebenso gattungsspezifischen „Kombination“ heterogener Bauteile, definiert sich also durchaus auch als „Strukturpotential“ (Kayser). Damit trägt es für den Ornamentiker aber als autonome Gestaltungsaufgabe seinen Sinn zugleich in sich selbst und deklariert mit den Stufen formaler Bewältigung die deutsche Ornamentgroteske zu einem nicht minder gültigen Teil europäischer Stilgeschichte.

Brigitte Wagner

RENATE WAGNER-RIEGER / MARA REISSBERGER, *Theophil von Hansen*. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1980, 351 S. mit 185 Abb. u. 26 Fig., ISBN 3-515-02676-2. In: Renate Wagner-Rieger (Hg.): *Die Wiener Ringstraße, Bild einer Epoche, Die Erweiterung der inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*,

Bd. VIII, Die Bauten und ihre Architekten, 4. Theophil von Hansen. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1980.

Im Rahmen der groß angelegten 16bändigen Dokumentation „Die Wiener Ringstraße — Bild einer Epoche“ liegt nun auch der Band über Theophil von Hansen vor, einen Hauptvertreter des sogenannten „Wiener Stils“ der Ringstraßen-Architektur. Die erst kürzlich verstorbene Herausgeberin der gesamten Dokumentation, die Wiener Ordinaria für Kunstgeschichte Renate Wagner-Rieger, ist auch die Verfasserin dieses Einzelbandes, der in gebotener thematischer Begrenzung die Wiener Privat- und Monumentalbauten zwischen 1859—1883 behandelt. Da das Lebenswerk Hansens trotz internationaler Streuung vor allem in dieser Zeit durch Wiener Aufträge realisiert wird, kommt Wagner-Riegers Darstellung nicht daran vorbei, auch ein Gesamtbild der künstlerischen Persönlichkeit, der persönlichen Stilentwicklung und der wesentlichen Intentionen dieses „Praktikers des Gesamtkunstwerkes“ zu geben.

Als Glücksfall einer Zusammenarbeit kunsthistorischer und soziologischer Fragestellungen erweist sich der Beitrag der Koautorin Mara Reissberger, die das Interieur und die Fassadenästhetik des Wiener Zinspalais am Beispiel Hansens in der Abhängigkeit von der „sozio-ökonomischen Situation der Auftraggeber“ analysiert.

Es zeigt sich, daß die für die großbürgerlichen Zinspalais von Epstein, Ephrussi und Todesco gefundenen formalästhetischen Lösungen nicht einer chronologisch ablaufenden Stilentwicklung Hansens untergeordnet werden können, sondern von den Motivationen seiner Auftraggeber aus Finanz und Industrie gelenkt waren, die den wirtschaftlichen Aspekt des jeweiligen Wohnhauses mit den Prestige- und Repräsentationsansprüchen eines refeudalisierten Lebensstils zu verbinden trachteten. Das neoaristokratische Zinspalais des 19. Jhd. ist ästhetisch und gesellschaftlich ein Zwitter, ein gleichermaßen rentabel, bequem und repräsentativ gestalteter Bautypus, dem Hansen bis in die ikonographischen Details der Bildprogramme für die Fest- und Arbeitsräume gefolgt ist. Für das Arbeitszimmer Eduard Todescos, des herausragenden Großindustriellen und Finanzkapitalisten der Gründerzeit, entwirft er z. B. eine allegorische Decke, die die zwiespältige Lebensform zwischen bürgerlich-industrieller Produktivität und adelig-ländlichem Müßiggang getreu reproduziert. Die Allegorien von Handel, Industrie, Eisenbahn und Schifffahrt spielen auf die naturbeherrschende technologische Produktionsweise des fortgeschrittenen Kapitalismus an. In der Kombination mit den Allegorien von Frühling, Sommer, Herbst und Winter schiebt sich ein ländlich-idyllisches Motiv zwischen Natur und die modernen Strategien ihrer industriellen Ausbeutung, das den genießenden, reproduzierenden Lebensstil des Adels in Erinnerung ruft und für den Prestigeaufwand der Großindustriellen und Bankiers zitiert. Neben der landwirtschaftlichen Nutzung in den Gütern erscheint hier Natur wieder rein luxuriös in ihrem feudalen Erholungs- und Repräsentationswert.

Ein „bildgewordenes Indiz für die realiter vor sich gegangene Refeudalisierung“ des Großbourgeois erkennt Reissberger in einer der vier Puttofiguren, die „die Jagd, das charakteristische Signum adeligen Müßigganges“, darstellen.

Auch Grundriß und Fassade der Zinspalais reflektieren den jeweiligen sozio-ökonomischen und soziokulturellen Status des großbürgerlichen Bauherrn, der — gespalten zwischen Kunst- und Geschäftssinn — im Verhältnis zu den Familienmitgliedern und Gästen wie zu seinen Mietern und Geschäftspartnern stets einen Kompromiß seiner Interessen anstrebt. Reissberger erweist sich hier in der empirisch-soziologischen Befragung des ästhetischen Raumplans und Ausstattungsprogramms des Zinspalastes als eine Schülerin der Methode von Norbert Elias.

Das Zinspalais war nur ein bescheidenes Teilziel in den ehrgeizigen Plänen eines in Wien, wie Wagner-Rieger zeigt, nicht restlos glücklich gewordenen, als Ausländer konkurrenziierten Staatskünstlers, der in den projektierten und ausgeführten Monumentalbauten eine vergleichbare pragmatische Anpassung und Flexibilität des Erfolgsarchitekten an die Bedürfnisse des Auftraggebers vermissen ließ. Hansen glaubte sich trotz seines Erfolges im privaten Wohnbau, wozu neben den erwähnten Zinspalais vor allem noch sein leider zerstörter Heinrichhof, wiederum ein „Zinshaus im Palaststyl“ (Eitelberger), und seine Palais für den Freiherrn von Sina und Erzherzog Wilhelm beitrugen, für größere Aufgaben im Staatsdienst bestimmt. Er suchte seine Erfüllung als Architekt des Gesamtkunstwerks — lange vergebens — in großen, für die Öffentlichkeit bestimmten Bauten.

Der Bau der „Evangelischen Schule“ auf dem Karlsplatz und des „Musikvereinsgebäudes“ konnten die vergleichsweise monumentalen Aufgaben seiner Kollegen für die Votivkirche und das Opernhaus nicht aufwiegen. Hansen hat sich in wohl realistischer Einschätzung der Lage an diesen Konkurrenzen erst gar nicht beteiligt. Mit Erstaunen liest man, daß er erst mit der immer wieder verzögerten Ernennung zum Akademieprofessor im Jahre 1868 gegenüber dem Bauamt die für größere Projekte unerläßliche Architekturbefugnis erhielt. Vorher war dieser international gerühmte Architekt stets auf die Unterschrift eines konzessionierten Wiener Baumeisters angewiesen.

Seit 1846 österreichischer Staatsbürger und in Wien ansässig, zwischen 1846 und 1852 in der Atelieregemeinschaft mit Ludwig Förster arbeitend, aus der ihm der Auftrag für den Bau des Waffenmuseums erwuchs, seit 1859 als international führender Repräsentant des strengen Historismus und des „Wiener Stils“ ausgewiesen, mußte er jedoch bis 1869 auf seinen ersten Staatsauftrag für einen Monumentalbau, das Parlamentsgebäude warten, das ihn bis zum Lebensende vor allem in der Frage der plastischen und polychromen Ausstattung beschäftigte und als ein Malerei und Plastik umfassendes Gesamtkunstwerk im griechischen Stil ein Fragment blieb. 1870 erhielt er seinen zweiten und letzten öffentlichen Auftrag für die „Akademie der Bildenden Künste“, deren komplizierte Baugeschichte wie beim Parlament von persönlichen Kränkungen, Intrigen und heftiger Ablehnung in der Öffentlichkeit begleitet war. 1877 wurde noch die mit Carl Tietz gemeinsam gebaute Börse der Öffentlichkeit übergeben.

Wagner-Rieger stellt zu Recht das Parlamentsgebäude als Höhepunkt und Hauptwerk von Hansens Schaffen vor, in das die gescheiterten Projekte für ein separates Abgeordneten- und Herrenhaus von 1865 eingeflossen sind. Hansen stellte die Sitzungssäle beider Häuser mit dem Halbkreis symmetrisch einander gegenüber und verband sie durch eine zentrale repräsentative Halle mit den beiden Häusern gemeinsamen Räumlichkeiten, womit er annähernd auf ein Kompositionsschema kam, das bereits im Londoner Parlament von Ch. Barry und im Kapitol von Washington angewendet wurde.

Die Langeweile einer frontalen Fassade vermied Hansen durch „malerische“ Zuordnung höherer und niedriger Baublöcke, deren Zusammenspiel freilich nur in der interessanten Übereckansicht sichtbar wird, wie die Kritik gegen Hansen hervorhob. Wagner-Rieger deutet die „lebendige Umrißlinie“ und die „malerische Gruppierung, die Hansen in den späten fünfziger Jahren wiederholt fordert, als persönliche Antwort auf ein stilistisches Ambiente, das sich damals im Wien des romantischen Historismus unter Leitung von Van der Nüll und Sicardsburg herauskristallisierte und auf Dynamisierung, Übereckansicht und Formbereicherung abgestellt war“. Die perfekt beherrschten Formen der Renaissance, die Hansen um 1859 den Anschluß an den strengen Historismus der europäischen Kunstszene (G. L. F. Laves, Leo von Klenze, Gottfried Semper) finden lassen, charakterisieren nicht auch schon den persönlichen Stilwandel des Architekten, der sich wie beim Parlament vor allem in der „Massenkomposition“ zeige. „Hier verbindet er ein gedehntes Pavillonsystem, das achsial-symmetrisch angelegt ist, mit der Schrägansicht, um die wichtigsten Bauteile, nämlich die großen Kuben der Saalbauten, der Gesamtansicht optisch einzubeziehen.“

Das Echo auf das Parlamentsgebäude war in der Öffentlichkeit wie in den Gutachterkommissionen von Anfang an geteilt. Die die Sitzungssäle dominierende Mittelhalle wurde ein Hauptanliegen der Kritik, da ihr Hansen eine rein repräsentative Funktion als österreichische Walhalla mit Standbildern der verdienstvollsten Männer zuwies und also vergessen hätte, daß nur die Sitzungssäle der architektonische Kern eines Parlamentsgebäudes sein könnten.

Mit der Ablehnung dieser zugleich aufwendigsten und unpraktischsten Anlage einer Ruhmeshalle verband sich allenthalben Skepsis gegenüber dem verwendeten griechischen Stil, der als „gefrorene Satire auf die Akropolis“ empfunden oder dessen Berechtigung für ein monarchisch regiertes Volk bezweifelt wurde. Auch der Kaiser fürchtete, aus freilich anderen Gründen, den griechischen Stil. Er lehnte Hansens Projekt für die Hofmuseen ebenso wie für das Burgtor ab, weil deren griechische Bauformen die Gestaltung der Hofburg präjudiziert hätten.

Hansen selbst verstand seine Wahl weder subjektivistisch noch eklektizistisch. Er verteidigte die Bevorzugung griechisch-antiker Bauformen, die er bei Bedarf gegen byzantinische und römische austauschen konnte, und die im übrigen durch die Antike-Rezeption der Renaissance gefiltert waren, mit der jeder Mode überlegenen Wertbeständigkeit und ewigen Klassizität des griechischen Baustils. „In diesem Sinne kleidet er das Programm der Staatsverwaltung in klassische Gewänder,

baut alles ein in eine große Geschichte der Menschheit, wobei am Ende Proponenten der heimischen Geschichte zwar ein ehrenvoller Platz zugewiesen, dieser aber nicht mehr ausgefüllt wird. Der romantische Aspekt dieses Programms ist nicht zu übersehen.“

Ein romantisches Konzept verrät auch das unrealisierte Projekt für die kaiserlichen Hofmuseen, wo sich Hansen wenig um die von der Forschung geforderte adäquate Aufstellung der vorhandenen Einzelexponate scherte, sondern von einem, „seinem“ Pantheon träumte, in dem die Kunst- und Naturgeschichte des Menschen notfalls mit Hilfe von Kopien in ihren Höhepunkten komplett zur Darstellung kommt.

Sowohl das Parlament wie der Museumskomplex waren von Hansen als monumentale Gesamtkunstwerke gedacht, deren idealer Totalitäts- und Objektivitätsanspruch bereits damals mit den realen Gegebenheiten und Erfordernissen in Widerspruch geriet und als Träger praktischer anstatt repräsentativer Funktionen im 20. Jahrhundert veraltet ist. Übrig bleibt die künstlerische Würdigung eines Architekturdenkmals, das den Wiener Stil des strengen Historismus auf dem Höhepunkt zeigt und den für Hansen spezifischen Reichtum in der plastischen und polychromen Dekoration der Baukörper dokumentiert, worin Wagner-Rieger auch den Grund „für die partielle Ablehnung“ dieses Werkes durch „modernere Zeitgenossen“ — man denke an Otto Wagner — sieht.

Peter Gorsen

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Johannes Zahlten: „*Die Kunstanstalten zur Staats- und Nationalsache gemacht ...*“. *Die Stuttgarter Kunstakademie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Beiträge zur Geschichte der Staatl. Akademie der bildenden Künste Stuttgart, 2. Stuttgart, Staatliche Akademie der bildenden Künste 1980. 31 S. mit 7 Abb. auf Taf.
- Franz Zelger: *Der frühe Hodler. Das Werk 1870—1890*. Hrsg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Reihe „Hodler-Publikation“, 3. Bern, Benteli Verlag 1981. 158 S. mit 273 s/w-Abb. u. 47 Farbabb. Fr./DM 48,—.
- Heinz Friedrich. Mit Textbeiträgen von Richard Bellm, Bruno Müller-Linow, Daisy Sigerist, Wilhelm Weber. Bern, Benteli Verlag 1980. 175 S. mit 68 Taf. u. 58 Farbtaf. Fr./DM 48,—. ISBN 3-7165-0367-3.
- Manon. *Identität — Selbstdarstellung — Image*. Mit einem Nachwort von Erika Billeter. Bern, Benteli Verlag 1981. 172 S. mit 151 Abb. Fr./DM 48,—. ISBN 3-7165-0377-0.
- Die Alpen in der Malerei*. Mit Beiträgen von Nicolò Rasmus (Italien), Marcel Roethlisberger (Frankreich), Bruno Weber (Schweiz), Alexander Wied (Österreich, Jugoslawien), Eberhard Ruhmer (Deutschland) sowie einem Künstlerlexikon. Reihe „Rosenheimer Raritäten“. Rosenheim, Rosenheimer Verlagshaus Alfred Förg 1981. 336 S. mit 111 Farbtaf. u. 140 s/w-Abb. Ln. DM 120,—. ISBN 3-475-52334-5.