



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Palais Todesco in Wien. Ein Zinspalais als Prototyp der
Wohnhausarchitektur des Historismus“

verfasst von / submitted by
Andrea Jann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt/
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass in der vorliegenden Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums benutzt wird, um die Lesbarkeit zu erleichtern. Die ausschließliche Verwendung der männlichen Form ist im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsunabhängig zu verstehen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	
1.1. Problemstellung und Aufbau der Arbeit	1
1.2. Aktueller Forschungsstand und Quellenlage	2
2. Auftraggeber Eduard Freiherr von Todesco – ein Mitglied der „zweiten Gesellschaft“ als Bauherr	
2.1. Familiengeschichte	4
2.2. Das jüdische Narrativ als Teil der Hochkultur der Wiener Ringstraße. Das Zinspalais - ein Zentrum der Wiener Salonkultur	8
2.3. Tableaux Vivants – ein Augenfest zur Feier des Sozialstatus' eines kunstbewussten Familienverbandes	11
3. Baugeschichte	
3.1. Pläne zur Stadterweiterung von Wien	12
3.2. Ludwig Förster – der führende Architekt der Stadterweiterung	17
3.3. Fassade - Form der Renaissance	20
3.4. Vestibül und Stiegenhaus	25
4. Die künstlerische Ausstattung des Palais Todesco - ein Gesamtkunstwerk von Theophil von Hansen	26
4.1. Der Künstler Theophil von Hansen	27
4.2. Innenausstattung unter Carl Rahl und seinen Schülern	30
4.2.1. Vorzimmer und Empfangssaal	34
4.2.2. Speisesaal mit Wintergarten	38
4.2.3. Fest- bzw. Tanzsaal	51
4.2.4. Arbeitszimmer und Billardzimmer	57
4.2.5. Schlafzimmer des Herren	60
4.2.6. Gedonzimmer	61
4.2.7. Boudoir und Schlafzimmer der Dame	65
5. Die Stellung des Palais Todesco innerhalb der Wiener Palais	69
5.1. Palais Erzherzog Wilhelm	70
5.2. Palais Epstein	71
5.3. Palais Ephrussi	74

6. Conclusio	76
7. Literaturverzeichnis	79
8. Abbildungsnachweis	85
9. Abbildungsverzeichnis	91
10. Abstract	165

1. Einleitung

1.1. Problemstellung und Aufbau der Arbeit

In der vorliegenden Masterarbeit soll das Palais Todesco (Abb. 1) in der Kärntner Straße 51 eingehend analysiert werden. Es handelt sich um einen bisher kunsthistorisch nicht monografisch untersuchten Bau des Architekten Ludwig Förster an einem überaus prominenten Bauplatz gegenüber der damaligen Hofoper, der heutigen Wiener Staatsoper.

Das Palais Todesco war eines der ersten Palais, das im Historismus in den Jahren 1861-1864 an der Wiener Ringstraße entstanden ist. Der Begriff Historismus bezeichnet einen Baustil, der vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiteste Verbreitung fand. Man griff dabei auf historische Stilrichtungen zurück und wandte sie in adaptierter und idealisierter Form an, wodurch neuartige Gestaltungsmöglichkeiten entstanden.

Das Palais setzte neue Maßstäbe in der Innendekoration, für die der dänische Architekt Theophil Hansen verantwortlich war. Die öffentlichen Räume der Wohnung Eduard von Todescos wurden mit größter Sorgfalt ausgestaltet und galten als die schönsten Interieurs ihrer Zeit. Carl Rahl wurde für die Gestaltung der Deckengemälde beauftragt, die schließlich von seinen besten Schülern Christian Griepenkerl und Karl Lotz ausgeführt wurden.

In der im Mai 1864 anlässlich der Vermählung von Tochter Fanny mit Henry de Worms „eröffneten“ Wohnung verknüpfte sich erstmals der ausschweifende Lebensstil des Großbürgertums mit einer neuen Formsprache. Die weitläufige Beletage-Wohnung wurde für ein reges öffentliches Gesellschaftsleben konzipiert, das Sophie Todesco leitete. Für Soireen und Veranstaltungen gab es einen Tanzsaal, der mit dem Speisesaal mit angrenzendem Wintergarten verbunden war. Empfangssalon und Boudoir sowie Arbeits- und Billardzimmer schlossen sich zu beiden Seiten des Festsaales an. Für alle diese Räume entwickelte Hansen den Funktionen und primären Benutzern – Eduard und Sophie – gemäß individuelle Plafonds, die meisten mit Deckenmalereien. Allein die Zahl der Repräsentationsräume und ihre abwechslungsreiche Deckengestaltung verdeutlichen den eklatant hohen Anspruch der Todescos.

In der Arbeit wird nach Darlegung der momentanen Quellenlage und des aktuellen Forschungsstandes zunächst der Auftraggeber Eduard Freiherr von Todesco, ein Mitglied der sogenannten *zweiten Gesellschaft* und seine Familie vorgestellt.

Um die Bedeutung des Baugrundes erläutern zu können, wird ein grober Überblick über die Pläne zur Wiener Stadterweiterung gegeben, dessen führender Architekt Ludwig Förster gewesen war.

Danach folgt eine Untersuchung der Fassade, einschließlich der Änderungen zum Originalentwurf.

Im Anschluss folgt die kunsthistorische Analyse des Palais Todesco. Die reiche künstlerische Ausstattung, die sich auf die Beletage konzentriert, wird detailliert pro Zimmer erläutert und immer mit den Entwürfen von Hansen und Rahl verglichen.

Abschließend soll die Frage behandelt werden, wie sich das Palais Todesco in die Kunstlandschaft der Wiener Palais einfügt.

1.2. Aktueller Forschungsstand und Quellenlage

Im Jahr 1965 wurde auf Initiative von der viel beachteten Wiener Kunsthistorikerin Renate Wagner-Rieger (1921-1980) ein großes interdisziplinäres Forschungsprojekt in Angriff genommen, das die Bauten der Wiener Ringstraße aus historischer, kunsthistorischer, städtebaulicher, wirtschafts- und sozialgeschichtlicher sowie bautechnischer Perspektive untersuchte und noch heute zum unerlässlichen Standardwerk über diese Ära zählt. Das Projekt, das großzügig von der deutschen Fritz Thyssen-Stiftung finanziert wurde, erschien unter dem Titel *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph*. Zwischen den Jahren 1969 und 1980 wurden elf Bände vorgelegt. Die Reihe besteht aufgrund der Unterteilung in mehrere Unterbände aus insgesamt 16 Büchern.¹

Wagner-Rieger stellte Hansen und seine Bauten vor, Reissberger² bezog bei der Behandlung der Innenräume seiner Zinspalais die aufzeigbaren kulturellen und wirtschaftlichen Probleme ein. Erste Forschungsergebnisse über den Architekten Förster erschienen ebenso in dieser Monographie, wobei der Schwerpunkt natürlich auf die Periode der gemeinsamen Schaffenszeit beider Architekten gelegt wurde.

Den Autoren Mollik, Reining und Wurzer³ gelang es im Band *Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone* Försters exemplarische Stellung als Promotor der Wiener Stadterweiterung herauszuarbeiten. Die Literaten haben seine Mitwirkung an dem

¹ Wagner-Rieger 1969-1980.

² Wagner-Rieger/Reissberger 1980.

³ Mollik/Reining/Wurzer 1980.

Wettbewerb aufgezeigt und seine wegweisende Rolle bei der Erarbeitung des sogenannten „Grundplanes“ dargelegt. Mit diesem Beitrag wurde die besondere Position als Städtebauer hervorgehoben.

Eggerts Ausführungen über den Wohnbau im Band VII leisteten einen wichtigen Beitrag zur Analyse von Hansens Privatbauten.⁴

Im Jahr 1980, als gleich drei Bände der oben beschriebenen Reihe auf den Markt kamen, legte Carl E. Schorske eine andersgeartete, aber nicht minder einflussreiche Publikation vor, die 1981 den renommierten Pulitzer-Preis in der Kategorie Sachbuch erhielt. Unter dem englischen Originaltitel *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture* war Schorske maßgeblich an der Geschichtsschreibung der letzten Phase der Monarchie beteiligt und gestaltete den Mythos der Ringstraße als Humus für die anbrechende Moderne mit.⁵

Beatrix Bastl widmete sich Hansens Auftraggebern und verwies in ihrer Studie auf den hohen ästhetischen und wirtschaftlichen Anteil der *zweiten Gesellschaft* als Kulturträger.⁶

Cornelia Reiter beschäftigte sich mit der künstlerischen Beziehung zwischen Theophil Hansen und Carl Rahl.⁷ Anhand der Aufzeichnungen Christian Griepenkerls konnte sie nachweisen, dass Rahls Stil und Ausdrucksmodi auch nach seinem Tod von Griepenkerl selbst wie auch von Eduard Bitterlich lückenlos fortgesetzt wurden.

Im Jüdischen Museum fand 2015 eine Ausstellung mit dem Titel *Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard* statt. Markus Kristan bezeichnet in seinem Beitrag⁸ Ludwig Förster neben Pietro Nobile als den „Urvater der Ringstraße“. Der Verfasser betonte Försters Einwirkung auf die Erweiterungspläne der Stadt Wien und führte dessen letztes Bauwerk an, das Palais Todesco, das an der Ringstraße erbaut wurde und dessen Fertigstellung er nicht mehr erlebte.

⁴ Eggert 1976.

⁵ Schorske 1982.

⁶ Bastl 2013.

⁷ Reiter 2009.

⁸ Aust. Kat. Wien 2015a, S. 59-88.

Auch im Wien Museum fand im Jubiläumsjahr der Wiener Ringstraße 2015 eine Ausstellung statt. Im Katalog, den der Kurator Andreas Nierhaus⁹ herausgab, wurde auf den schöpferischen Charakter von Försters Auseinandersetzung mit der Stadterweiterung, mit der er sich seit 1839 beschäftigte, verwiesen.

Christian Griepenkerls Arbeits-Jahrbuch im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien verzeichnet für den Zeitraum von 1855–1881 sämtliche Aufträge und ist somit für die Erforschung der Rahl-Schule ein Quellenwerk ersten Ranges.¹⁰

Eine weitere wichtige Primärquelle sind die Aufzeichnungen Rudolf Bitterlichs, eines Sohnes von Eduard Bitterlich, die Aufschluss vor allem über die Tätigkeiten des Ateliers nach Rahls Tod geben.¹¹

2. Der Auftraggeber Eduard Freiherr von Todesco – ein Mitglied der „zweiten Gesellschaft“ als Bauherr

2.1. Familiengeschichte

Die Todescos zählten zu dem Zeitpunkt, als sie den prominenten Platz am Ring einnahmen, erst seit einer Generation zur vermögenden Wiener Gesellschaft. Der rumänisch-jüdische Gründungsvater dieser Familie war Hermann Todesco (1791-1844), eigentlich Todescu, ein Händler, der höchstwahrscheinlich in Wien geboren worden war, dessen Wurzeln väterlicherseits aber in Pressburg lagen. In diesen beiden Städten erhielt Hermann Todesco seine Ausbildung zum Kaufmann und arbeitete sich zu einem der wichtigsten Seiden- und Garnfabrikanten der Monarchie empor. In der Nähe von Padua kaufte er das Staatsgut Legnaro und gründete dort eine mustergültige Seidenraupenzucht. Außerdem erwarb er die stillgelegte Fabrik Marienthal bei Gramatneusiedl. Dort entstand die mit kaiserlich-königlichem Privileg ausgestattete Baumwoll-Gespinnst und Woll-Waaren-Manufactur-Fabrik Hermann Todesco, die sich nicht nur durch ihren großindustriellen Charakter

⁹ Ausst. Kat. Wien 2015b.

¹⁰ Griepenkerl 1855-1881.

¹¹ Bitterlich o.J.

auszeichnete, sondern auch durch ein umfassendes Sozialprogramm für die Arbeiter. Neben diesem Geschäft war Todesco auch Direktor der Wien-Gloggnitzer-Eisenbahngesellschaft.¹²

Hermanns Sohn, Eduard von Todesco (1814-1887), war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer der einflussreichsten jüdischen Unternehmer und Privatbankiers der Habsburger Monarchie. Nach der Revolution von 1848 hatte er durch großzügige Zeichnung von Staatsanleihen sowie reiche humanitäre Stiftungen die Anerkennung staatlicher Stellen erworben und war deshalb 1861 in den Ritterstand, 1869 zum Freiherrn erhoben worden.¹³

Er war ein Repräsentant des Finanzadels, der sogenannten *zweiten Gesellschaft*¹⁴, die sich in einem ambivalenten Verhältnis zum Hochadel befand. Diese *zweite Gesellschaft* war weder der Hocharistokratie noch dem „Volk“ zuzurechnen: Sie bestand aus geadelten Wirtschaftstreibenden, Beamten, Künstlern und verdienten Militärs. Die österreichische *zweite Gesellschaft* bildete ab dem 18., mehr noch ab dem 19. Jahrhundert die Elite des aufstrebenden, liberalen und vor allem kaisertreuen Bürgertums. Das Phänomen dieser Gesellschaft spielte in Österreich-Ungarn eine besondere Rolle, da viele der neu nobilitierten Bankiers- und Industriellenfamilien jüdischer Herkunft waren. Der kommerzielle Name Todesco hatte einen ähnlichen Rang wie Rothschild und Königswarter.

Gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Moritz (1816-1873) hatte Eduard Todesco nach dem Tod seines Vaters ein umfangreiches Erbe angetreten und leitete das Bankhaus „Hermann Todesco's Söhne“. Eduard war das Oberhaupt der Familie.

Sein älterer Bruder Max Todesco (1813-1890), der in Hamburg zum Kaufmann ausgebildet wurde, erbte die Textilfabrik Marienthal, die er erfolgreich ausbauen konnte. Nach finanziellen Engpässen wurde die Fabrik 1858 von seinen Brüdern übernommen. Max widmete sich fortan der Kunst; er war selbst Maler und Grafiker und ein bedeutender Kunstsammler.

Der Ehe von Eduard und Sophie Todesco entstammen drei Töchter: Franziska/Fanny (1846-1922), Anna/Netti (1847-1890) und Gabriele/Yella (1854-1943) und ein Sohn: Hermann (1849-1876), der mit 27 Jahren an den Folgen eines Kutschenunfalls starb.

Fanny heiratete den englischen Politiker Henry de Worms und zog nach London. Sie hatte drei Töchter und ließ sich scheiden, verblieb aber bis zu ihrem Tod in London.

¹² Vgl. Schwarz 2007, S. 99.

¹³ Vgl. Bastl/Hirshaber/Schober 2014, S. 44.

¹⁴ Näheres zum Begriff zweite Gesellschaft bei Baltzarek/Hoffmann/Stekl 1975, S. 281-321.

Anna heiratete Leopold von Lieben, bekam fünf Kinder und war Patientin von Sigmund Freud. Sie wohnte vorerst im Palais Todesco und zog 1888 in das Palais Lieben, das sich neben dem Burgtheater befand. Ihre Enkelin war die Malerin Marie-Louise von Montesciczky, die 1938 nach England fliehen konnte und dort verblieb. Ihr Bruder Karl Montesciczky betätigte sich im Widerstand und wurde 1943 in Auschwitz ermordet.

Yella heiratete Ludwig Freiherrn von Oppenheimer, Mitglied des Herrenhauses des österreichischen Reichsrats, von dem sie jedoch bereits 1882 geschieden wurde.¹⁵ Nach der Scheidung lebte sie mit ihrem Sohn Felix im Palais Todesco. Auch die Cousins von Yella Oppenheimer, Philipp, Nelly und Marie Gomperz, wohnten im Palais, das bis 1935 – ebenso wie die anrainenden Liegenschaften in der Mahlerstraße 3 und Walfischgasse 4 – mehrheitlich in ihrem Besitz gestanden war.¹⁶

Jene Versicherungsgesellschaft, die die Liegenschaft 1935 erwarb, meldete 1938 Eigenbedarf an und kündigte sämtliche Mieter des Hauses mit Ausnahme Yella Oppenheimers, der ein Wohnrecht auf Lebenszeit eingeräumt und deren Wohnung vorerst nur verkleinert wurde.

Felix, dessen Weltbild mit dem „Anschluss“ in sich zusammenbrach, beging 1938 Selbstmord. Er stürzte sich aus einem der Fenster des Palais in den Tod.

1942 wurde schließlich die 88jährige Yella von den Nazis delogiert. Durch Intervention eines Freundes, des Schriftstellers Max Mell, entging sie der Deportation. Sie starb 1943 in Timelkam, Oberösterreich, bei ihrem ältesten Enkelsohn Dr. Hermann Oppenheimer, der dort als Gutsverwalter auf Schloss Neuwartenburg tätig war.¹⁷

Als Kaiser Franz Joseph 1857 den Abbruch der Basteien freigab und das Bauland im Bereich des Glacis zum Verkauf angeboten wurde, konnten die beiden Brüder Eduard und Moritz von Todesco 1860 in bester Lage neben der Oper zwei Parzellen¹⁸ erwerben. Der dafür notwendige Einreichungsplan (Abb. 2) ist wie folgt beschriftet: „Plan 6/1 des Hauses der Herren Eduard und Moritz von Todesco vor dem ehemaligen Kärnthnerthor und gegenüber dem zu erbauenden Hofoperntheater gelegen.“¹⁹

Moritz entzog sich später jedoch dem geplanten Familienverband und baute 1863 direkt an der Ringstraße, Kärntner Ring 14, sein eigenes Palais.

¹⁵ Vgl. Lillie 2003, S. 799.

¹⁶ Vgl. Lillie 2003, S. 800.

¹⁷ Vgl. Kohlbauer-Fritz 2015, S. 55 sowie Lillie 2003, S. 801.

¹⁸ Kärntner Straße 51 und Mahlerstraße 3.

¹⁹ Vgl. Baupolizei, Einlegekennzahl 607.

Wie erwähnt zählte Eduard Todesco neben Rothschild und Königswarter zu den Spitzenrepräsentanten der damaligen Finanz- und Bankwelt, war Zensor der Österreichischen Nationalbank, Verwaltungsrat der k. k. privaten Österreichischen Credit-Anstalt und der Allgemeinen Creditanstalt in Pest, besaß eine Wollwarenfabrik, Ländereien in Ungarn und Oberitalien sowie eine Villa in der Hinterbrühl bei Mödling.

Todesco galt als die Verkörperung des Klischees vom ungebildeten Neureichen, dessen sprachlichen faux-pas' zum Tagesklatsch der Wiener Gesellschaft und ihrer Gazetten gehörten. So manche Anekdote kursierte über ihn und die illustrierte satirische Wochenzeitschrift *Der Floh* publizierte 1870 die sogenannten „Todescoiaden“ (Abb. 3)²⁰. Bis zum Tod seines Sohnes Hermann, der 1876 an den Folgen eines Reitunfalls starb, stand das Haus Todesco den Spitzen von Kunst und Literatur offen.

1945 erlitt das Palais Todesco einen schweren Bombentreffer. Es wurde bis 1947 wieder Instand gesetzt. Von 1947 bis 1993 hatte die österreichische Volkspartei ihre Zentrale dort untergebracht. Nachdem das Gebäude 1976 unter Denkmalschutz²¹ gestellt wurde, hat man 1978/79 und 1996/97²² umfangreiche Restaurierungsarbeiten durchgeführt.

Das Palais ist heute im Besitz der Uniqa Versicherung. Das Traditionsunternehmen Gerstner, eine ehemalige k. u. k. Hofzuckerbäckerei, hat die prächtige Beletage des Palais 2008 angemietet und bewirtschaftet nun drei Stockwerke. Im Erdgeschoss wurde ein Verkaufsbereich, im ersten Stock in Kombination mit der Sektkellerei Schlumberger ein Kaffeehaus sowie eine Bar und im zweiten Stock eine Konditorei eingerichtet. Die Räumlichkeiten der Beletage stehen heute als sogenannte „Salons privés“ für private Veranstaltungen zur Verfügung.

²⁰ Todesco sprach oft in Wortsalaten, wurde belacht, wusste dies, ließ sich aber nicht davon abhalten loszusprudeln. Früh wurde er zum Gegenstand von Witzen in der satirischen Presse. Sein Mischmasch von Deutsch und Französisch, sein falscher Gebrauch von Fremdwörtern, auch von solchen, die es gar nicht gab und seine grammatischen Konstruktionen waren notorisch. Er soll z.B. gesagt haben: „Die Börse ist wie eine Lawine, einmal geht sie hinauf und einmal hinunter.“ Ein weiteres Beispiel gibt seine Vorliebe für Fremdwörter, die er falsch verwendete, wodurch er sich zur Zielscheibe des Spotts machte: „Ich bin für die Anatomie der Gemeinde, verwerfe die czechische Deklamation, glaube aber, dass man den Polen, die mit Ihrer Absolution nur Vernünftiges verlangen, einige Confessionen machen sollte.“ Zitiert nach Bastl, 2014, S. 44.

²¹ Vgl. BDA, Bescheid Zl. 5793/76 vom 17.8.1976. Ausschlaggebend war der Bau einer Tiefgarage zwischen der Staatsoper und dem Palais Todesco.

²² Vgl. BDA, Abschlussbericht der Restaurierung, die von der Firma Rettenbacher, 2650 Payerbach durchgeführt wurde. Es wurden Restaurierungsarbeiten an sämtlichen Wand- und Deckenflächen der Einfahrt, Vestibül, Stiegenhaus, Prunkräume des 2. Obergeschosses sowie 4 Büroräume des 3. Obergeschosses ausgeführt.

2.2. Das jüdische Narrativ als Teil der Hochkultur der Wiener Ringstraße. Das Zinspalais – ein Zentrum der Wiener Salonkultur

Eduard Todesco platzierte sein Haus als Treffpunkt der besten Wiener Gesellschaft und als eines der Zentren des Gesellschaftslebens der „haute finance“ Wiens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – das war eine deutliche Akzentverschiebung gegenüber der Haltung seines Vaters. Hermann Todesco hatte sich ohne Erfolg um die Erhebung in den Adelsstand bemüht. Sein Sohn Eduard hingegen wurde, wie bereits erwähnt, in den Freiherrenstand erhoben. Er zählte zu den bekanntesten Persönlichkeiten des österreichischen Wirtschaftslebens und der Wiener Ringstraßengesellschaft.

Seine besondere Stellung in der Wiener Gesellschaft hatte er auch seiner Heirat zu verdanken: 1845 ehelichte er die geistreiche, kultivierte und attraktive Sophie (1825-1895), eine geborene Gomperz, ebenfalls aus einer Bankiersfamilie entstammend, die einen der einflussreichsten Künstlersalons führte, zu dessen Gästen u.a. Hugo von Hofmannsthal, Ferdinand von Saar, aber auch Henrik Ibsen und Anton Rubinstein gehörten.

Die verschwägerten Entrepreneursfamilien Auspitz-Lieben-Todesco-Gomperz-Wertheimstein-Königswarter spielten im Wiener Kulturleben eine wichtige Rolle. Josephine von Wertheimstein, auch eine geborene Gomperz (1820-1894), führte bereits vor 1848 einen schönggeistigen Salon in der Singerstraße²³, ab 1870 wird die Villa Wertheimstein in Döbling unter Mithilfe ihrer Tochter Franziska von Wertheimstein (1844-1907) zu einem der literarischen Zentren Wiens, doch Sophie Todesco war wohl die einzige Gastgeberin, die ihren Salon tatsächlich in einem Bau an dem Wiener Prachtboulevard abhalten konnte. Ab 1864 versammelte sie Gäste aus Kunst, Wirtschaft und Politik.

Bei der Gebäudegattung des Palais Todesco handelt es sich um ein Zinspalais. Das Grundprinzip eines solchen Baus ist es, verschiedene Anforderungen in Einklang zu bringen. Das Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers, das durch die Fassade sowie durch die Wohnung in der sogenannten Beletage und deren künstlerische Ausstattung zum Ausdruck kommt, muss mit der Rentabilität eines Zinshauses, die Geschäfts- und Wohnräumlichkeiten, die dem Hausherrn durch deren Vermietung den Ertrag sichern, vereint sein.

Im strengen Historismus finden die Bezeichnungen „Zinspalast“ oder „Wohnpalast“ Niederschlag und drücken die Nobilitierung gegenüber dem früheren Begriff von Zinshaus

²³ Vgl. Pfundner 2015, S. 62.

aus. Der repräsentative Anspruch, den das adelige Einfamilienhaus der Stadt, der Palast, erhebt, wird nun auch auf vielgeschossige Häuser mit zahlreichen Wohneinheiten übertragen, wie Wagner-Rieger bemerkte.²⁴ Das Zinshaus gewinnt durch die steigende Bevölkerungszahl an Bedeutung; durch die Umschichtung der sozialen Situation musste es auch gesellschaftlich hochgestellten Personen zur Wohnung dienen. Den Unterschied, ob hinter der Fassade eine Fülle kleiner Wohnungen oder nur wenige Luxusappartements verborgen sind, versuchte man durch reiche Gestaltung der Fassaden in beiden Fällen zu verwischen. Aus demselben Grund wurden nicht selten der Eingang und das Treppenhaus prunkvoll ausgestattet. Hinsichtlich der Geschosshöhe strebte man außerdem nicht selten eine Verschleierung der tatsächlichen Gleichartigkeit an; man operierte beispielsweise mit Zwischen- und Mezzaningeschossen.

Das Palais Todesco verbindet als Zinspalais das Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers durch die anspruchsvolle Gestaltung der Fassade sowie die künstlerisch ausgestattete Wohnung in der Beletage mit der Rentabilität eines Zinshauses. Das bedeutet, dass Geschäfts- und Wohnräumlichkeiten in den übrigen Geschossen dem Hausherrn durch ihre Vermietung als Einnahmequelle dienen.²⁵ Die architektonische Symbiose dieser beiden Ansprüche ist zur Zeit der Stadterweiterung in Wien für das Bürgertum ein maßgeblicher Faktor, den der Gebäudetypus des Zinspalais auf neuartige Weise zusammenführt.²⁶ „Neben der Ambivalenz in der Nutzung sind auch die Vielzahl der Räume und vor allem die Aufteilung der Treppen für den Hausherrn beziehungsweise für die Mieter charakteristisch für ein Zinspalais, bemerkte Lichtenberger.²⁷

Die große Anzahl separierter und nur für eine Funktion eingerichteter Räume im Palais Todesco entsprach dem Vorbild des aristokratischen Schloss- und Palaisbaues im 17. und 18. Jahrhundert, das sich das Großbürgertum im 19. Jahrhundert aneignete, die Hocharistokratie an der Via triumphalis aufgrund anderer Konventionen und Traditionen im repräsentativen Wohnen jedoch nicht immer benötigte. Der Grad der Öffentlichkeit von Gesellschafts- und Wohnräumen wurde seitens des Architekten primär über die wandfeste Ausstattung kommuniziert und sollte in salonweise unterschiedlichen Möbeln subtile Entsprechungen finden. Ganz im Sinne der Tradition des feudalen Barockpalais gruppiert sich die

²⁴ Vgl. Wagner-Rieger 1970, S. 206.

²⁵ Vgl. Reissberger 1980a, S. 217.

²⁶ Vgl. Lichtenberger 1970, S. 28.

²⁷ Lichtenberger 1970, S. 41.

Gesamtanlage einer noblen beziehungsweise aristokratischen Wohnung des Historismus um jenen Raum, der zur herrschaftlichen Repräsentation fungiert, nämlich um den Tanz- oder auch Festsaal genannt. Diese Nachahmung wird im großbürgerlichen Rahmen zur signifikanten Anpassung, die durch die andere gesellschaftliche Struktur der Bewohner bedingt wird. Die barocken Gesellschaftsräume werden reduziert – sowohl in ihrer Zahl, als auch in ihrer Größe. Die barocken Festsäle verwandeln sich im Zinspalais zu „Salons“; nur der Tanzsaal behält manchmal seinen Namen, obwohl er sich in seinen Ausmaßen den anderen Räumen anpasst. Auf die ideale Ausstattung des Fest- oder Tanzsaals als das „formal-inhaltliche“ Zentrum eines Palais, wird größte Bedeutung gelegt, um der Intention der herrschaftlichen Bewohner, eine repräsentative Öffentlichkeit entfalten zu können, gerecht zu werden. Um dies zu erreichen, wurden alle künstlerischen Medien wie Architektur, Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe, zusammen geschlossen. Ein Postulat wird zur obersten Prämisse, nämlich die Gestaltung des gesamten Interieurs als sogenanntes Gesamtkunstwerk, das reinste Harmonie vermitteln soll. Dieser Forderung kam der Däne Theophil Hansen uneingeschränkt im Palais Todesco nach, wie noch zu lesen sein wird.

Die durch die Vermietung der Wohnungen und Gewölbe eingenommenen Mieten sind aber nur einer der Beweggründe für die Symbiose von Zinshaus und Palais: „Fassade und Größe des Baus werden zur Repräsentation benötigt, die im Inneren in den Dimensionen jedoch nicht zur Gänze zum Residieren gebraucht würden. Das Zinspalais ist somit als bauliche Manifestation der Angleichungsbestrebungen der *Zweiten Gesellschaft* gegenüber dem Geburtsadel zu verstehen.“²⁸

Für den Zinshausbau des strengen Historismus ergaben sich zwei wichtige Bautypen: 1. Der „Blockbau“, ein Typus, der vielfach als Wohn- oder Zinspalast bezeichnet und vorwiegend von Theophil Hansen und seiner Nachfolge bevorzugt wurde. Dieser Form liegt die Idee zugrunde, durch den architektonischen Zusammenschluss der einen Häuserblock bildenden Parzellenverbauung eine Einheit mit einem einzigen Hof und allseitig gleichartiger oder zumindest aufeinander abgestimmter Höhe, Stockwerkteilung und Fassadengliederung zu erreichen.²⁹ Durch die Parzellierung in Blockparzellen wurde dieser architektonischen

²⁸ Schwarz 2007, S. 87.

²⁹ Vgl. Wagner-Rieger 1970, S. 207.

Entwicklung Vorschub geleistet; die regelmäßige, orthogonale Felderteilung im Rastersystem muss als Stilform betrachtet werden.

Die Idee, die Höfe einzelner Häuser zusammenzulegen, wurde erstmals beim Heinrichhof (Abb. 4) umgesetzt, den Theophil Hansen 1861 bis 1865 für Heinrich von Drasche auf dem Baugrund gegenüber der Hofoper errichtete. Der rechteckige Bauplatz von sechs Parzellen wurde von Hansen als einheitliche Baumasse mit drei Durchhäusern und Passagen verbaut. Über dem Erdgeschoss erhoben sich vier Stockwerke, über denen im fünfschigen Mittelrisalit und an den Ecken turm- oder pavillonartig ein weiteres Geschoss aufgesetzt war. Das gesamte Erdgeschoss wurde für Verkaufsläden reserviert, was dem sich immer mehr durchsetzenden Rentabilitätsprinzip entspricht.

2. Der überwiegende Anteil an der Verbauung der neugeschaffenen Parzellen kommt dem Einzelmiethaus zu. Es leitet sich vom Familienzinshaus her, dessen Familiaritätsprinzip allerdings sehr oft aufgehoben wurde, sodass es als reines Mietobjekt entstand und in allen Geschossen Wohneinheiten der Bevölkerung darbot. Der Vollständigkeit halber wird der zweite Typus nur erwähnt und nicht weiter in dieser Arbeit ausgeführt.

2.3. Tableaux Vivants – ein Augenfest zur Feier des Sozialstatus' eines kunstbewussten Familienverbandes

Entsprechend der stabilen Rollenverteilung innerhalb der Familie hatten vorwiegend die Frauen als Organisatorinnen der Gesellschaft zu fungieren. Für ihre Salons ließ Sophie *Tableaux Vivants*, sog. „Lebende Bilder“ von bekannten Malern arrangieren, die berühmte Gemälde szenisch nachstellten und durch Texte von Literaten untermalt wurden.

Lebende Bilder waren Spiele mit Schein und Wirklichkeit. Sie wurden fotografiert und die Fotos, obwohl selbst reproduzierbar, hielten ein neues Original, eben die Nachstellung eines Gemäldes, fest. Das nachgestellte Gemälde war nicht technisch reproduziert, sah man von Kulissen und Beleuchtung ab. Es war durchaus einmalig, und man könnte es, wie Roszbacher „ein stilisiertes Happening“³⁰ nennen.

Die Geschichte der Aufführungen „Lebender Bilder“ begann bereits um 1790, als eine Art Gesellschaftsspiel aus dem Geist des europäischen Klassizismus. Lady Emma Hamilton, die Gattin des britischen Gesandten William Hamilton in Neapel und Geliebte Lord Nelsons,

³⁰ Roszbacher 2003, S. 132.

brachte, indem sie antike Skulpturen nachstellte, Attitüden als Vorform der „Lebenden Bilder“ in Mode.³¹

Familienmitglieder wie Künstler beteiligten sich gleichermaßen, die Kostüme und Requisiten benötigten aufwendige Vorbereitungen. Anfang des 19. Jahrhunderts eine beliebte Kunstform in adeligen Familien, stellten die *Tableaux Vivants* für das Großbürgertum und den Geldadel eine ideale Scheinwelt dar. Sie waren in ihrer Erscheinungsform der Hauptfunktion des historistischen Wohnbaues und besonders des Palais, Milieu für die Selbstdarstellung des Individuums.

Am 1. April 1868 fand zum ersten Mal im Palais Todesco eine Darbietung „Lebender Bilder“ statt. Der Erlös der Eintrittskarten floss dem Israelitischen Waisenfond zu, wofür sich die Vertreter der Kultusgemeinde in einem im Familienarchiv erhalten gebliebenen Brief bedankten.³² Das Gemälde *Trauernde Juden an den Wassern von Babylon* (Abb. 5) von dem deutschen Historienmaler Eduard Julius Friedrich Bendemann aus den Jahren 1831/32 wurde nachgestellt und fotografisch festgehalten (Abb. 6). Der Ablauf der Veranstaltung wurde als neue Konstruktion jüdischer Identität angesehen, wie Shapira anmerkte.³³ Das biblische Motiv des Bildes bezieht sich auf Psalm 137,1: „An Babels Strömen saßen wir und weinten, wenn wir Zions gedachten.“ In Sophie Todescos Entscheidung für Bendemanns Bild kommt ihr Anliegen zum Ausdruck, ihren Gästen eine jüdische Geschichtsperspektive nahezubringen.

3. Baugeschichte

3.1. Pläne zur Stadterweiterung von Wien

Kaiser Franz Joseph I. (1830-1916) konnte von seinem Innenminister Alexander von Bach (1813-1893) für die Idee einer staatlich organisierten Stadterweiterung gewonnen werden.

³¹ Vgl. Rossbacher 2003, S. 132.

³² JMW, Slg. JMW 4055.

³³ Vgl. Shapira 2015, S. 170-172.

Ein entsprechendes Handschreiben des Kaisers vom 20. Dezember 1857³⁴, das am 25. Dezember in der *Wiener Zeitung* veröffentlicht wurde, machte das Großprojekt zum kaiserlichen Weihnachtsgeschenk an die Bürger Wiens.

Gleichzeitig wurde die Bildung eines Stadterweiterungsfonds angeordnet, der aus dem Verkauf der durch die Einebnung der Gräben, Abtragung der Wälle und Erschließung des Glacis gewonnenen Bauparzellen die Kosten für dieses Unternehmen sowie für die Errichtung der öffentlichen Bauten decken sollte. Für dieses gewaltige städtebauliche Vorhaben wurde im folgenden Jänner ein Wettbewerb ausgeschrieben. Dieser Wettstreit von 1858 sticht nicht nur deshalb hervor, weil es sich um einen öffentlichen Preiskampf handelte, sondern weil er auf internationaler Ebene ausgeschrieben wurde und weil es sich um einen städtebaulichen Wettbewerb handelte. Die Charakterisierung als öffentlich, international und städtebaulich machte ihn daher zum herausragenden Ereignis der Urbanistik des 19. Jahrhunderts. Nach einer Bewerbungsphase von nur sechs Monaten wurden insgesamt 85 Entwürfe fristgerecht eingereicht und im Akademiegebäude bei St. Anna öffentlich ausgestellt. Die 19-köpfige Jury setzte sich aus Vertretern verschiedener Ministerien, der kaiserlichen Militärkanzlei, der Polizei, der Niederösterreichischen Statthalterei, der Stadt Wien und Fachleuten zusammen.³⁵

Das Prinzip des städtebaulichen Wettbewerbs, das in der österreichischen Hauptstadt seinen Anfang nahm, fand übriges rasch zahlreiche Nachahmer und wurde 1859 in Barcelona, 1871 in Budapest, 1880 in Köln und 1893 in München aufgegriffen.³⁶

Aus dem Wiener Wettbewerb ging kein eindeutiger Sieger hervor. Stattdessen honorierte die Jury am 31. Dezember 1858 die Projekte von Friedrich Stache mit der Nummer 55, Ludwig Förster mit der Nummer 59 (Abb. 7) sowie dem Duo Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg mit der Nummer 66 zu gleichen Teilen aus dem Preisgeld von 3.500

³⁴ „Lieber Freiherr v. Bach! Es ist Mein Wille, daß die Erweiterung der innern Stadt Wien, mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehe möglichst in Angriff genommen und hiebei auch auf die Regulirung und Verschönerung Meiner Residenz und Reichshauptstadt Bedacht genommen werde. Zu diesem Ende bewillige Ich die Auflassung der Umwallung und Fortifikationen der innern Stadt, sowie der Gräben um dieselbe. Jener Teil, der durch Auflassung der Umwallung der Fortifikationen und Stadtgräben gewonnenen Area und Glacis-Gründe, welcher nach Maßgabe des zu entwerfenden Grundplanes nicht einer anderweitigen Bestimmung vorbehalten wird, ist als Baugrund zu verwenden und der daraus gewonnene Erlös hat zur Bildung eines Baufondes zu dienen, aus welchem die durch diese Maßregel dem Staatschatze erwachsenden Auslagen, insbesondere die Kosten der Herstellung öffentlicher Gebäude, sowie die Verlegung der noch nöthigen Militär-Anstalten bestritten werden sollen.“ Dies sind die ersten Sätze jenes berühmten allerhöchsten Handschreibens Kaiser Franz Joseph I. an seinen Innenminister vom 20. Dezember 1857, zitiert nach Baltzarek 1975, S. 70.

³⁵ Vgl. Mollik/Reining/Wurzer 1980, S. 115-119.

³⁶ Vgl. Thomine-Berrada 2015, S. 30.

Münzdukaten.³⁷ Um zu einem umsetzbaren Plan zu gelangen, stellte Innenminister Bach zu Jahresbeginn 1859 eine Kommission zusammen, die sich aus Vertretern der Ministerien, des Hofes und des Magistrats, den prämierten Wettbewerbsteilnehmern Förster, Sicardsburg und Stache sowie Theophil Hansen zusammensetzte. Das Ergebnis dieser Verhandlungen, der „Grundplan“ (Abb. 8), stand in Grundzügen bereits Mitte April des Jahres fest und wurde am 17. Mai erstmals dem Kaiser vorgelegt, der ihn am 1. September approbierte und schließlich am 8. Oktober 1859 endgültig genehmigte. Seit 3. Oktober war dieser Plan bereits öffentlich ausgestellt und konnte käuflich erworben werden (Abb. 9).³⁸ Dieser vom Kaiser genehmigte Grundplan war die erste verbindliche Visualisierung der künftigen Großstadt und bildete die Basis aller späteren Planungen im Areal der Prachtstraße.

Der Grundplan legte den Verlauf der Ringstraße als einen mehrfach geknickten, von Alleen gesäumten Boulevard mit einer Breite von 57 Metern fest und definierte darüber hinaus die wichtigsten Zonen der künftigen Bebauung mit öffentlichen Bauten, Privatgebäuden und militärischen Einrichtungen. Trotz vieler späterer Änderungen im Detail, die vor allem die Lage der öffentlichen Bauten betrafen, war mit dem Grundplan die prägende städtebauliche Figur der Via triumphalis, das Zueinander von Straßen, Grünraum, Monumentalbauten und Wohnblocks, formuliert.

Der wohl erfahrenste und bestinformierte Teilnehmer des Wettbewerbs, nämlich Ludwig Förster, reichte sein Projekt unter dem Motto „Der gerade Weg ist der beste“ ein (Abb. 10).³⁹ Förster konzentrierte die Bauten südlich und nördlich der Inneren Stadt und griff dabei auf frühere Projekte zurück. Er hielt sich an die Ausschreibung und schloss sowohl den Paradeplatz als auch den Bereich zwischen Hofburg und Hofstallungen aus den Überlegungen aus. Dafür erstreckte er seine Planungen auch auf Teile der Leopoldstadt und der Weißgerbervorstadt. Das Projekt bot Platz für beinahe 500 Wohnhäuser. Das Glacisareal wird mit den umgebenden Stadtvierteln verklammert und als Teil eines größeren städtebaulichen Ganzen lesbar.⁴⁰

Der Vergleich von dem genehmigten Grundplan durch Kaiser Franz Joseph I. mit jenem Plan, den Ludwig Förster eingereicht hatte, sind nur geringe Abweichungen im Bereich der

³⁷ Vgl. Nierhaus 2015, S. 106.

³⁸ Vgl. Mollik/Reining/Wurzer 1980, S. 149-156.

³⁹ Förster veröffentlichte sein Projekt in der Allgemeinen Bauzeitung, 24. Jahrgang, 1859, S. 1-13.

⁴⁰ Vgl. Nierhaus 2015, S. 115.

Hofoper ersichtlich (Abb. 11). Förster hatte die Oper bereits an jener Stelle vorgesehen, an der sie auch tatsächlich ab 1861 errichtet wurde.

Förster präsentierte sein Projekt „Der gerade Weg ist der beste“ besonders anschaulich durch fünf Visualisierungen der neuen Stadt, die als farbige Aquarelle besonders realitätsnah wirken sollten. Eine Ansicht (Abb. 12) zeigt die Achse entlang des Opernhauses in die Kärntner Straße bis zum Stephansdom. Förster drehte die Hauptfassade des Musiktempels zur verlängerten Kärntner Straße hin und gab ihr einen breiten Vorplatz, der mit Brunnen und Standbildern geschmückt war. Die Fassade zur Ringstraße hin war sichtlich als Seitenfassade des Monumentalbaues ausformuliert. Gegenüber der Oper werden auf der östlichen Seite Wohnblöcke auf gerasterten Blöcken gezeigt, die alle unterschiedlich gestaltet sind.

Man kann durchaus daraus erahnen, wie teuer und begehrt der Bauplatz gegenüber diesem öffentlichen Gebäude gewesen sein musste – nämlich jene Bauparzelle, die Förster für die Errichtung des Palais Todesco in Betracht gezogen hatte.

Der wichtigste Motor der privaten Bautätigkeit am Prachtboulevard war eine kaiserliche Verordnung vom 18. Februar 1860, die den Juden in Österreich erstmals im vollen Umfang den Besitz von Realitäten ermöglichte. Zum Dank ließen die jüdischen Gemeinden in Verehrung für Kaiser Franz Joseph I. eine silberne Gedenkmedaille prägen (Abb. 13). Die zeitliche Nähe zum Verkauf der ersten Bauparzellen war kein Zufall. Möglicherweise hatte Innenminister Alexander von Bach bei der Planung der Stadterweiterung schon mit diesem plötzlichen Zuwachs an potenziellen Käufern gerechnet. Denn selbst vermögende jüdische Familien hatten aufgrund der geltenden Gesetze bis dahin mit Mietwohnungen vorliebnehmen müssen. Als der Verkauf der Stadterweiterungsgründe begann, herrschte also großer Nachholbedarf bei einem Teil der Bevölkerung. Dies erklärt vielleicht auch den besonderen Aufwand vieler Paläste an der Ringstraße, die sich bewusst an traditionellen aristokratischen Wohn- und Repräsentationsformen orientierten. Nicht zuletzt durch die vielen jüdischen Bauherren erhielt die imperiale Prachtstraße in der Folge eine betont bürgerliche Prägung.⁴¹

⁴¹ Vgl. Springer 1979, S. 158f.

Der Verkauf der Bauparzellen begann im Frühjahr 1860. Stühlinger listet die ersten Käufer auf. Es handelt sich bei den Herrschaften um den Theaterdirektor Karl Treumann, die Bankiers Eduard und Moritz von Todesco, ein weiterer Bankier namens Jonas Königswarter und der Ziegelunternehmer und Industrielle Heinrich Drasche.⁴²

Für den Letztgenannten entwarf Theophil Hansen ein entsprechend monumentales Wohnhaus gegenüber der künftigen Hofoper am Opernring, den bereits erwähnten Heinrichhof (Abb. 4). Hansen traf die Entscheidung, die Bauplätze für eine dreiteilige Gebäudegruppe zu teilen, die jedoch einzeln verkauft werden konnten. Die Häuser mit den Ecktürmen an den beiden Seitengebäuden schlossen das Mittelhaus ästhetisch ein und vermittelten einen Eindruck eines Ganzen. In allen Stockwerken, es waren vier in den Seitengebäuden und fünf im Mittelbau, waren Wohnungen vorgesehen, im Erdgeschoss hingegen sollten Geschäfte entstehen. „Es ist ein Erfahrungssatz, daß ein Haus im innern Stadttheile von Wien sich nur dann gehörig verzinse, wenn das Erdgeschoß zur Anlage von Kaufläden geeignet ist und dadurch so viel Zins trägt als die übrigen vier Stockwerke zusammengenommen“,⁴³ stellte Förster in seiner Bauzeitung fest.

Auf den fünfgeschossigen Bau projizierte Hansen die klassische dreiteilige Gliederung eines Palastes mit hohem Sockel, Hauptgeschoss und Attika. Die Formsprache orientierte sich an der italienischen Renaissance, Fensterrahmen und Skulpturen erzeugten ein starkes Fassadenrelief. Farbiger Anstrich und Malereien auf Goldgrund verstärkten den monumentalen Charakter. Sämtliche Terrakottadekorationen wurden aus der Fabrik des Bauherrn Drasche ausgeführt.⁴⁴ Die Grundrisse dazu und eine Zeichnung des Gesamtkomplexes wurden in der *Allgemeinen Bauzeitung* 1866 abgedruckt. Der Heinrichhof wurde 1945 schwer beschädigt, in den Jahren 1952-1954 abgetragen und durch einen Neubau ersetzt.

⁴² Vgl. Stühlinger 2015a, S. 61; Vgl. Eduard von Todesco, Eingabe an das Ministerium des Innern, 19. April 1860, WBR, HS, H.I.N. 234813: „Hohes k.k. Ministerium des Innern! Der gehorsamst Gefertigte beabsichtigt von jenen Plätzen, welche dem Allerhöchst genehmigten Stadt Erweiterungs-Plane zu Folge als Bauplätze den Privaten verkäuflich zu überlassen bestimmt sind, die in dem beiliegenden Plan roth und mit Buchstaben A und T bezeichneten Bau-Parzellen behufs der Aufführung eines Wohngebäudes käuflich an sich zu bringen. Gestützt auf die Kundmachung der k.k. Statthalterei für Niederösterreich vom 27. Mai 1859 betreffend die Allerhöchst bewilligte Erweiterung der zeitlichen Steuerfreiheit für Bauführungen innerhalb der Linien Wiens und auf Grundlage eingeholter Gutachten von Fachverständigen, so wie mit Rücksicht auf den eventuellen Verkehrswerth der neuen Bauplätze [...]“

⁴³ Förster, *Allgemeine Bauzeitung* 1852, S. 1.

⁴⁴ Vgl. Förster, *Allgemeine Bauzeitung* 1867, S. 1.

Die erste lebhafteste Bauperiode an der Wiener Ringstraße fällt in die Jahre 1861-1865, wie die Grafik aus dem Wiener Stadttatlas von 1912 mit den vermerkten Baukonsensjahren der Ringstraßenhäuser zeigt (Abb. 14).⁴⁵ Der unglückliche Verlauf des Krieges zwischen Österreich und Preußen mit der verlorenen Schlacht bei Königgrätz 1866 und der anschließend erzwungene Ausgleich mit Ungarn 1867 brachte eine tiefe Zäsur in der Bautätigkeit.

Die Ringstraßenpalais, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, brachten Wien nach der Barockzeit eine zweite Blüte der Palastarchitektur. Das neue, aufstrebende Großbürgertum verdrängte den alten Adel, der sich seines sinkenden politischen Einflusses bewusst war, auf seine Besitzungen am Land zurück. Die Bourgeoisie strebte nach einer Verschmelzung und nach Anerkennung des Adels. Einige dieser sogenannten „Ringstraßenbarone“ versuchten ihre Vorbilder mit der Demonstration ihres Reichtums zu imitieren, doch erfolglos. Aus künstlerischer Sicht entwickelte sich hier eine eigene Stilform, die von der Nachwelt lange verweigert wurde. Dem Barockstil hundert Jahre davor wurde eine ähnliche Abneigung von der Bevölkerung entgegen gebracht. Vorherrschend war der Stil der Gotik für sakrale und kommunale Bauten, die griechische Klassik wurde für offizielle, staatliche Bauten bevorzugt und römischer Frühbarock und Renaissance wurden für Privatpalais mit einer sehr charakteristischen Wohnkultur verwendet, in deren Mittelpunkt die Salons standen. Hier kam das Gesamtkunstwerk, für dessen Gestaltung Theophil Hansen ein Meister war, besonders zum Ausdruck.

3.2. Ludwig Förster – der führende Architekt der Stadterweiterung

Christian Friedrich Ludwig Förster, geboren am 8. Oktober 1797 in Bayreuth, Deutschland, war Sohn des Forstinspektors der damaligen Fürstentümer Ansbach und Bayreuth. Förster studierte ab April 1816 an der Königlichen Akademie der bildenden Künste in München unter Carl von Fischer, bis er 1818 nach Wien reiste und hier für den k. k. Hofbaumeister Pietro Nobile unter anderem an der Architekturschule arbeitete.⁴⁶ 1835 gründete Förster die *Allgemeine Bauzeitung*, deren erstes Heft am 2.1.1836 erschien. Dadurch gelangte er zu Ruhm und Anerkennung und knüpfte gleichzeitig viele in- und ausländische Kontakte mit Kollegen. Dem akademischen Lehrkörper der Akademie der bildenden Künste in Wien gehörte er von 1820 bis 1826 als Korrektor und vom Wintersemester 1842/43 bis 1845 als

⁴⁵ Vgl. Lichtenberger 1970, S. 18.

⁴⁶ Vgl. Schöller 2016, S. 255-272.

Professor an. In den Jahren 1847 bis 1852 unterhielt er mit Theophil Hansen eine Ateliergemeinschaft. Die beiden Künstler knüpften nicht nur berufliche Bande – Hansen war mit der Tochter von Förster verheiratet. Im Jahr 1855 wählte man ihn zum Vorstand des österreichischen Ingenieurvereins. Aufgrund seiner leitenden Tätigkeit als Präsident der österreichischen Juryabteilung auf der Weltausstellung in Paris desselben Jahres, wurde Förster das Ritterkreuz der französischen Ehrenlegion verliehen. Kurz vor seinem Tod am 16. Juni 1863 in Bad Gleichenberg wurde der Architekt in den Adelsstand erhoben.

Ludwig Förster zählte zu den wichtigsten Vordenkern der Stadterweiterung. Mollik bezeichnete ihn als bedeutendster Initiator der Wiener Stadterweiterung, weil er immer wieder auf die Notwendigkeit von städtebaulichen Maßnahmen hingewiesen hatte.⁴⁷ Hinter seinen ersten Überlegungen zum Ausbau Wiens stand eine Gruppe von Bankiers, die Kaiser Ferdinand I. 1839 eine privatwirtschaftliche Bebauung des Überschwemmungsgebiets nördlich der Inneren Stadt vorschlugen. Dadurch sollte die Wohnungsnot gelindert und der Immobilienmarkt in Schwung gebracht werden. Förster erkannte als einer der Ersten, dass die Stadterweiterung eine öffentliche Angelegenheit war: 1841 stellte er im Invalidenhaus auf der Landstraße ein großes Modell aus und publizierte seinen Plan⁴⁸ (Abb. 15) samt einer erläuternden Broschüre. Das Projekt blieb dennoch Papier.⁴⁹ Förster legte in den Jahren 1839 bis 1856 insgesamt acht Stadterweiterungsentwürfe vor.⁵⁰

Der Architekt war auch an der Wahl des Bauplatzes für die Votivkirche maßgeblich beteiligt. Erzherzog Ferdinand Maximilian, der Bruder des Kaisers, hatte dazu aufgerufen, die finanziellen Mittel für die Errichtung einer Denkmalkirche zum Gedächtnis an die Errettung Kaiser Franz Josephs von dem Attentat 1853 aufzubringen. Die Votivkirche war der erste Bau, der noch vor dem kaiserlichen Beschluss einer Entfestigung Wiens auf dem Areal des Glacis errichtet wurde.

Wie sehr sich der Nachhofbedarf an Neubauten und die mit dem Schleifen der Mauern verbundenen Erwartungen aufgestaut hatten, zeigte sich am ausbrechenden Bauboom und an dem enormen Zuzug von Architekten und Wirtschaftsspekulanten aus allen Teilen Europas. Sie suchten im Bauieber der „Ringstraßenzeit“ ihr Glück. Die Wurzeln hierzu hatte bereits vor 1848 der Architekt Ludwig Förster mit der Herausgabe seiner *Allgemeinen Bauzeitung* gelegt, in der er seit 1836 über die Architektur in und außerhalb Wiens

⁴⁷ Vgl. Mollik/Reining/Wurzer 1980, S. 331.

⁴⁸ Vgl. Wien Museum, Inv.Nr. 105760.

⁴⁹ Vgl. Mollik/Reining/Wurzer 1980, S. 97-99.

⁵⁰ Vgl. Stühlinger 2015a, S. 74.

berichtete. Förster versuchte schon früh, fremde Architekten nach Wien zu holen, um die vermeintliche Stagnation aufzubrechen. Er hatte durchaus Erfolg damit, denn mit dem Dänen Theophil Hansen holte er einen der wichtigsten Ringstraßenarchitekten in sein Atelier.

Ludwig Förster erwarb im September 1860 die Parzelle Kärntner Ring 5/Maximilianstraße⁵¹ für den Grafen Hoyos-Sprinzenstein (1830-1903), dessen Kapital für Grundkauf und Hausbau zunächst fideikommissarisch gebunden war. Er errichtete 1861 bis 1863 das Majoratshaus, das durch seine Zerstörung im Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geriet. Sehr früh, bereits im Februar 1858, hatte sich Hoyos mit dem Gedanken befasst, an der Ringstraße bauen zu lassen, und zählte damit zu den Ersten, die dem patriotischen Entschluss zur Mitwirkung an der Stadterweiterung folgten.

Noch vor dem offiziellen Aufruf für Grunderwerbsofferte machte er gemeinsam mit dem Güter- und Fabrikbesitzer Albert Ritter von Klein, dem Großhändler Eduard Wiener und Architekt Ludwig Förster im Dezember 1859 eine Eingabe beim Innenministerium und bewarb sich um einen Baugrund vor dem Kärntnertor.⁵²

Ludwig Förster plante in Folge nicht nur den stadtseitigen Häuserblock des Kärntner Rings für die oben genannten Bauherren, sondern auch die beiden Häuserblöcke neben der Hofoper (Kärntner Straße 51-55) mit dem Palais Todesco sowie den dahinterliegenden Durchhäusern Mahlerstraße / Walfischgasse und den beiden Eckhäusern Walfischgasse / Akademiestraße / Mahlerstraße. In diesen Baugruppen hatte er insgesamt fünf Bauherren⁵³ zu bedienen, die Palais, Nobelzinshäuser sowie Zinshäuser wünschten – die an der Ringstraße übliche typologische Durchmischung. Förster vereinheitlichte jedoch nicht deren Fassaden im Sinne eines Baublocks, sondern behandelte jede der jeweiligen Aufgabe entsprechend.

⁵¹ Heute Mahlerstraße 6.

⁵² Vgl. Orosz 2015, S. 56. Anm. Verfasserin: An dieser Stelle stand bereits Ende des 13. Jahrhunderts der Kärntner Turm, der zum Schutze des strategisch wichtig gelegenen Kärntnertores diente. Als die Türken 1529 Wien belagerten, war dieser Turm das Hauptangriffsziel. Vom 13. bis zum 16. Jahrhundert fungierte er auch als Stadtgefängnis. Im Jahr 1671 wurde das neue Kärntnertor errichtet und der Turm zum größten Teil abgetragen. Als es 1752 zu einer Explosion einer benachbarten Schießpulvererzeugung kam, verschwanden auch die Reste des Turmes. Nach dem Beschuss der Festung Wien im Mai 1809 sprengten Napoleons Truppen noch kurz vor ihrem Abzug die Basteien zwischen Kärntnertor und Schottentor. Damit war in den längst nutzlos geworden Festungsgürtel der Stadt eine Bresche geschlagen worden, die allerdings bis 1858 nicht erweitert wurde.

⁵³ Die Bauherren waren der Bankier Eduard Wiener (1822-1886), der Unternehmer Albert von Klein (1807-1877), Ernst Graf Hoyos-Sprinzenstein (1856-1950), Bankier Eduard Todesco (1814-1887) sowie der Ziegelfabrikant Heinrich Drasche (1811-1880).

Für die Brüder Eduard und Moritz Todesco plante Förster ein Palais mit fünf Geschossen sowie zwei Kellergeschossen, die außergewöhnlich für ein Palais sind. Hansen erläuterte seine Grundrisse für das Palais Ephrussi, das ebenfalls zwei Untergeschosse aufweist, in der *Allgemeinen Bauzeitung* von 1874 und erklärte den Grund für die zweigeschossige Unterkellerung, die sehr wohl auch auf das Palais Todesco zutreffen könnte: „Da der Baugrund sich auf dem frisch aufgeschütteten Basteigraben befindet, muss für das Fundament sechs Klafter⁵⁴ in die Tiefe gegraben werden“.⁵⁵ Stilistisch handelt es sich bei dem Gebäude um ein hervorragendes Beispiel des eben einsetzenden strengen Historismus, für den eine gewisse Monumentalität und Dichte der Motive charakteristisch ist. Auf den einzelnen Einreichplänen ist jeweils das Datum des Baukonsenses vermerkt, nämlich der 29. Mai 1861 (Abb. 16). Da Förster durch seinen Tod im Jahr 1863 die Arbeiten am Palais Todesco nicht vollenden konnte, wurden sie von seinem Sohn Emil und seinem Schwiegersohn Theophil Hansen, der aber vor allem für die einheitliche Innenausstattung verantwortlich zeichnete, bis 1865 fertig gestellt.⁵⁶

3.3. Fassade – Form der Renaissance

Vor allem die Fassaden der Palais und Miethäuser sollten dem Repräsentationsbedürfnis der Bauherren und Bewohner Genüge tun und deren Reichtum sowie soziale Stellung widerspiegeln. In den unterschiedlichen Stockwerken der Palais war die soziale Ordnung fest vorgeschrieben. Wohnten in den unteren Geschossen meist wohlhabende Bürger, so war die Beletage mit ihrer prachtvollen Fassadengestaltung der standesgemäße Wohnraum der Hausherrn. Mit jedem höher gelegenen Stockwerk nahm die gesellschaftliche Stellung der Bewohner ab. Demgemäß lebten in den obersten Etagen zumeist Dienstboten.⁵⁷

Die breit gelagerte Hauptfront des Palais Todesco (Abb. 1) folgt dem Palastschema. Einzelne Geschosse werden hier betont, die Wandfläche in der Hauptzone ist vollständig durch Pilaster und Arkaden achsial gegliedert und zahlreiche, der Architektur eingepasste Skulpturen geben dem Bau eine reiche Reliefwirkung wie an keinem anderen frühen Ringstraßenbau.

⁵⁴ Dies entspricht etwa 11,3 Metern.

⁵⁵ Zitiert nach Rudorfer 2015, S. 39.

⁵⁶ Vgl. Eggert 1976, S. 154-156.

⁵⁷ Vgl. Eitelberger/Ferstel 1860, S. 18 Zitat: „Der speculierende Zinshausherr muß sein Haus nach Außen möglichst glänzend ausstaffiren, damit der Wohnung suchende Wiener durch den äußern Prunk angezogen wird, in das Haus einzutreten, und geneigter, einen hohen Zins zu zahlen.“

Eggert stellte fest, dass das Palais Todesco eine „dreidimensionale Hauptfassade“⁵⁸ besitzt: An den Seitenfronten, denen es an Dichte und Abwechslung der Gliederungsmotive, vor allem im Skulpturalen fehlt, wird die Hauptfassadengliederung in der Tiefe der Straßenenfilade weitergeführt und dieser Teil der Seitenfront vorgeschichtet. Es handelt sich um ein Gravitieren des Baues nach vorne wegen eines städtebaulichen Gegenüber-Bezuges. Der Bau steht an drei Seiten frei und weist somit drei Fassaden aus, wobei die seitlichen Fassaden, die nicht zur Kärntner Straße zeigen, schlichter gestaltet sind. Gegen die Kärntner Straße zählt es vierzehn Achsen, gegen Mahler- und Walfischgasse je elf Achsen.

Das Palais ist über einem rechteckigen Grundriss um einen Lichthof angelegt und zeigt in der Fassade fünf durch Gesimse getrennte Etagen ohne stockwerkübergreifende Pilaster- oder Säulenstellungen.

In der Erdgeschosszone, die heute durch Geschäftseinbauten verändert ist, befanden und befinden sich heute noch Ladenlokale, in den oberen Geschossen Mietwohnungen, durch deren Einnahmen der Bau finanziert werden sollte. An den schichtweise unterteilten Obergeschossen wird der ganze Reichtum des Historismus vorgeführt. Das tief genutete Zwischengeschoss ist in beabsichtigtem Kontrast schlichter und schwerer gehalten. Es dient dem Oberbau als Sockel. Die darüber liegende Beletage⁵⁹, das eigentliche Hauptgeschoss, wird durch einfache und doppelte Pilaster korinthischer Ordnung rhythmisiert. Die Wohnung der Familie Todesco nahm die gesamte Beletage ein. Die „öffentlichen“ Räume befanden sich hinter dem Balkon zur Kärntner Straße und umfassten einen Empfangssalon, einen Fest- oder Tanzsaal und dahinter liegend einen Speisesaal.

Das Palais ist dreizonig gestaltet und weist vierzehn Achsen auf. Es ist horizontal gedehnt; diese Dehnung wird durch Überwiegen von Horizontalgliederung noch betont. Dazu tragen vor allem die Balustraden im ersten und zweiten Obergeschoss bei. Es ist jedoch auch eine Vertikalgliederung zu bemerken. In der Beletage durch den Mittelbalkon und die beiden Seitenerker, nach unten setzt sich die Vertikalbetonung durch wandgebundene Atlanten fort, welche sehr raumgreifend gestaltet sind und auf Konsolen stehen. Die Vertikalbetonung setzt sich nicht weiter bis zum Boden fort.

⁵⁸ Eggert 1976, S. 369.

⁵⁹ Das Wort Beletage wird von dem französischen Wort *bel étage* abgeleitet und bedeutet das „schöne Geschoss“; es war der bevorzugte Stock eines großbürgerlichen Hauses beziehungsweise die Wohnung, die am feudalsten ausgestattet war. Im Italienischen verwendet man die Bezeichnung *piano nobile*. Beide Begriffe stammen aus dem 17. Jahrhundert.

Über dem zweigeschossigen rustizierten Sockel erheben sich zwei durch ihre großen rundbogigen Fenster und die korinthischen Pilaster betonte Hauptgeschosse, die in ihrer relativen Gleichrangigkeit erlebt werden. Das Palais Todesco wurde ja auch von den beiden Brüdern Eduard und Moritz gemeinsam in Auftrag gegeben, wahrscheinlich als Stammsitz für ihre Familien.⁶⁰ Der zweite Stock ist zur Kärntner Straße durch die beiden zweiachsigen Eckerker, einem Balkon vor den vier mittleren Fensterachsen und üppigen Dekor, nämlich große, organische Spandrillenfiguren, als Beletage deklariert. Die Gebundenheit an den Grund ist bei diesen Spandrillenfiguren bereits gering und „deren Fülle in organischer Unabhängigkeit überschneidet bereits Begrenzungen, was zu den ohnedies vorhandenen räumlichen Qualitäten dieser Skulptur beiträgt.“⁶¹ Die Zwickel der großen Bogenfenster sind mit Siegesgöttinnen dekoriert. Die Kleinteiligkeit des Fassadendekors entspricht der relativ frühen Phase des historistischen Stils. Die Durchbrechung der Lambris unter den Fenstern durch Balustradenbildung – Eggert spricht von einer „Auflösung des Substantiellen der Wandfläche“⁶² – ist bei Palais des reifen Historismus sehr häufig und zeichnet jeweils die Beletage aus.

Förster verwendete beim Palais Todesco erstmalig Figuralskulptur beim historistischen Wohnbau der Stadterweiterung und setzte auch erstmals ein nicht vereinzelteres Auftreten von Figuralskulptur an einem anderen als dem Konsolengeschoss eines Baues ein.

Zwei Atlanten tragen den Balkon der Beletage über dem Torbogen des Palais. Die bärtigen Männerfiguren sind respekteinflößende, imposante Leibwächter.

Die Wahl des Herkules als Träger der Eckerker zeigt Todescos kulturelle Identifikation mit dem Erbe des hellenistischen Judentums. Eduard Todesco, Gustav Epstein und Ignaz Ephrussi, drei bedeutende Ringstraßen-Mäzene, betonten ihre überlieferte Beziehung zu den „hellenistischen Juden“, um ihre kulturelle Bedeutung als europäische Juden zu unterstreichen und die Annäherung zwischen Juden und Nichtjuden in der Wiener Gesellschaft zu garantieren.⁶³ Shapira behauptete, dass die bärtigen Männerfiguren keine erotischen Verzierungen waren, sondern kulturell autoritative und einschüchternde

⁶⁰ Ein eindeutiger Beleg für diese Nutzung bezieht sich allerdings erst auf die späten achtziger Jahre. Wagner-Rieger zitiert Josefine Winter: Fünfzig Jahre eines Wiener Hauses. Wien-Leipzig 1927, S. 18: „...in der schönen Wohnung ihrer Schwester Baronin Jella Oppenheimer statt. Im Hauptstockwerk lebte die verwitwete Mutter beider Schwestern, Sophie Baronin Todesco...“.

⁶¹ Eggert 1976, S. 155.

⁶² Eggert 1976, S. 147. Als weitere Beispiele führt er an: Goethegasse 3, Baukonsens 25.10.1862, Schwarzenbergplatz 1, Baukonsens 6.11.1863, Parkring 8, Baukonsens 11.8.1864, Bösendorferstraße 13, Baukonsens 5.1.1870).

⁶³ Shapira 2015, S. 169.

Bodyguards.⁶⁴ Die Wahl von Herkules unterstützt sowohl die wichtige Position von Eduard Todesco in der wirtschaftlichen Szene als auch seine kulturelle Identifikation mit dem Erbe der hellenistischen Juden. Der Bankier sah die Herkules-Figur als wiederkehrendes heroisches Motiv beim Finanzministerium in der Himmelpfortgasse 8.⁶⁵ Seine Beziehung zu diesem Haus war sowohl wirtschaftlich als aufgrund seiner sozialen Stellung in der Stadt naheliegend.

Der Balkon ist eine einzelne, selbstständige Verräumlichung der Parapet-Balustrade. „Balustraden in der Lambriszone als Auflösung der substantiellen Wandfläche sind ja bei Palais des reifen Historismus häufig [...]. Diese Balustraden sind auf die Nobelgeschosse beschränkt; meist überhaupt nur auf die Beletage“⁶⁶ bemerkte Eggert. Am dritten Obergeschoss wiederholt sich das Gliederungssystem der Beletage, jedoch mit etwas reduziertem Dekor. Einzigartig in der Wiener Architektur ist die Behandlung des obersten Geschosses, das mit dem Gesimse zusammengefasst ist. Die Konsolenzzone, die mit etwas überlebensgroßen Koren geschmückt ist, wird in einem bisher beim Palaisbau nicht beobachteten Grade monumentalisiert.⁶⁷ Im Rhythmus den Pilastern entsprechend, sind vor der Mauerfläche vollplastische Karyatiden angeordnet, die das Kordongesims tragen. Die Karyatiden sind nur noch teilweise wandgebunden. Durch das flach, aber sehr weit ausladende Karnies entsteht der Eindruck verräumlichter Kopfgewichtigkeit in Bezug auf das Ganze.

Das Dachgeschoss ist mit kleinen quadratischen Fenstern ausgestattet, ein Hinweis auf untergeordnete Räume oder Personalwohnungen. Das vorkragende Dach wird von fast vollplastischen, zum Teil paarweise angeordneten Karyatiden getragen; die darüber liegende Balustrade ist mit Vasen besetzt, die auf Postamenten stehen – Eggert sprach von einer zweistufigen Auflösung durch diese Anordnung.⁶⁸

Ludwig Försters Entwurf mit unterschiedlich bekleideten Karyatiden in verschiedenen Posen auf dem obersten Teil der Fassade war eine gezielte Adaptierung des antiken architektonischen Erbes, angelehnt an das Erechtheion (Abb. 17), einen Tempel auf der Akropolis.⁶⁹ Die 26 mit einem schlichten griechischen Chiton bekleideten Frauen stellen

⁶⁴ Vgl. Shapira 2014, S. 284.

⁶⁵ Vgl. Shapira 2014, S. 284.

⁶⁶ Eggert 1976, S. 259.

⁶⁷ Vgl. Eggert 1976, S. 155.

⁶⁸ Vgl. Eggert 1976, S. 155.

⁶⁹ Vgl. Shapira 2015, S. 168.

verschiedene Allegorien dar. Durch das Karyatidengeschoss wird der Ausdrucksgehalt der Fassade nach oben hin gesteigert.

Woher Förster die Anregung zur dreizonigen Fassadengliederung bezog, ist schwer zu sagen. Wagner-Rieger meinte, dass Vorbilder aus dem italienischen Palastbau ebenso in Frage kommen wie solche aus der englischen und deutschen Architektur (Traveller's Club von Sir Charles Barry in London von 1829, Palais Oppenheim in Dresden von Gottfried Semper 1845).⁷⁰ Eggert merkte an, dass eine klar rhythmisierte Dreizonigkeit, also mit eindeutig dominierender Mittelzone, in der Stadterweiterung beim Wohnhaus erstmals bei Mahlerstraße 5 zu sehen ist⁷¹ – ein Bau, den Ludwig Förster in den Jahren 1861/62 für Heinrich Drasche errichtet hat (Baukonsens 7. April 1861 – also wenig mehr als einen Monat vor Kärntner Straße 51).

Das Portal des Palais Todesco ist eingeschossig.⁷² Es umfasst die gekoppelte, karyatideneingefasste Doppelachse darüber samt dem vorspringenden Balkon. Ein breites Rundbogentor führt in eine mit Stuckmedaillons an den Wänden geschmückte Einfahrt, die überwölbt ist und in eine kleine, säulengetragene Halle und weiter in den lichtdurchfluteten, 4 x 8 Fensterachsen zählenden Innenhof führt. Dieser ist zur Gänze von einem Glasdach überdeckt. Eine bemerkenswerte Abweichung zum originalen Einreichplan (Abb. 18) liegt im Bereich der Portalzone vor. Ursprünglich hatte Förster ein rechteckiges, doppelflügiges Eingangstor vorgesehen, umgesetzt wurde jedoch ein Rundbogentor, das als Hoheitszeichen tradierte Triumphbogenmotiv. Förster sah dieses Motiv, flankiert von zwei Siegesgöttinnen im ersten Stock vor, zwischen den beiden korinthischen Säulen. Diese Säulen wurden jedoch von zwei Atlanten ersetzt. Anstelle des Rundbogens mit dem skulpturalen Schmuck wurden zwei weitere Fenster eingesetzt. Auch bei den beiden Eckerkern wurden die korinthischen Säulen durch Atlanten ersetzt. Eine weitere Abweichung ist dann erst wieder im Schmuck des vierten Geschosses zu bemerken. Förster sah mehr Wandschmuck links und rechts, sowie unter den Fenstern vor. Diese Wandfläche blieb in der Ausführung jedoch unbearbeitet.

⁷⁰ Vgl. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 30.

⁷¹ Vgl. Eggert 1976, S. 57.

⁷² Der Haupteingang war um 1955 durch einen kastenartigen Portalvorbau, der sich in der Art einer Passage in den Hausflur hinein zog, völlig entstellt worden. Im Zuge der Gesamtrestaurierung des Gebäudes im Jahr 1998 wurde vom Bundesdenkmalamt die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes im Eingangsbereich angeregt. Vgl. BDA, Zl. MA 7 – 659/79 vom 14. November 1979.

3.4. Vestibül und Stiegenhaus

Die Einfahrt erweitert sich zu einer neunjochigen Vorhalle, wie am Grundriss des Erdgeschosses (Abb. 19) gut erkennbar ist. Diese Vorhalle ist durch Pilaster mit Kanneluren rhythmisiert (Abb. 20). Der Raum zwischen diesen ist mit Gipsdekoration geschmückt; jedes zweite Feld ist mit einem Tondo mit Figuren ausgezeichnet.

Von der *porte cochère* öffnet sich rechts hinten ein Vestibül (Abb. 21), das sich als Weiterführung der Außenarchitektur im Haus selbst versteht und gleichzeitig als Vorbereitung für die eigentlichen Festräume gilt. Es ist in der Mittelachse des Palais angeordnet und so konzipiert, dass es als Einfahrt für die Wagen dienen kann, mit denen man bis zur Feststiege vorfuhr. Das Vestibül ist in rechteckiger Form angelegt, von dem man über eine kleine Treppe einen weiteren, schmalen Vorraum betritt, der zum Prunkstiegenhaus führt. Links des Vestibüls kann eine weitere Treppe erreicht werden. Diese führt nur in das Mezzanin - sie könnte als Verbindung zwischen Bankgeschäft im Erdgeschoss und Comptoir gedient haben oder auch als Konzession an die Bewohner des zweiten Geschosses gedacht worden sein. Rhythmisiert wird das Vestibül durch zwei Arkaden und Pilaster mit Kanneluren. Die Decke des Vestibüls ist weiß verputzt und nur an den Randzonen dekoriert.

Die Deckenflächen der Einfahrt, des Vestibüls sowie der Platzdecken und Stiegenläufe sind mit Versatzstück in Gipsausführung versehen. Die Säulen und Pilaster der Einfahrt und des Vestibüls, wie die Basen und Kapitäle, sind in Sandstein ausgeführt. Allerdings sind hiervon große Teile ehemals mit Gips ergänzt worden.⁷³

Von der *porte cochère* kommend erreicht man geradeaus gehend den Innenhof, von dem weitere zwei Stiegenhäuser in die Wohnungen führen, die zur Vermietung standen. Ein großer Wintergarten, von dem noch zu sprechen sein wird, springt erkerartig im dritten Geschoss in den Hofraum vor. Der Grundriss des Hofes hat die Form eines Querrechteckes. Wie auch schon an der Außenfassade ersichtlich, zieht sich die Rustizierung auch im Innenhof über die beiden ersten Geschosse durch.

Der Hof war ursprünglich mit Glas überdacht. Die Überdachung von Innenhöfen mit Glas stellte auch im architektonischen Oeuvre Hansens, wie später noch zu lesen sein wird, wahrscheinlich angeregt durch die Tätigkeit im Atelier Försters, durchaus eine Konstante dar.

⁷³ Vgl. Rettenbacher 1998, S. 16.

Die Prunkstiege (Abb. 22), eine dreiläufige Treppe, ist um einen offenen Schacht geführt. Sie wird von einem durchbrochenen schmiedeeisernen Geländer begrenzt. In der Ornamentik des Geländers alternieren zwei Monogramme, zu denen sich ein Entwurf von Hansen⁷⁴ erhalten hat; das eine kann als M(oritz) gelesen werden – flankiert von einem E(duard) und T(Todesco), das andere als verschränktes S(ophia) und E(duard), das mit einem T(odesco) verbunden wird (Abb. 23). Monogramme waren in dieser Zeit en vogue und nahmen zuweilen die Stelle von Wappen ein. Die Wandflächen des Stiegenhauses sind in Stuccolustro Technik ausgeführt⁷⁵. Träumerisch wirkende Knabenstatuen aus Bronze (Abb. 24) schmücken die Eckpfeiler der Treppenbalustrade und übernehmen mit den von ihnen gehaltenen Kandelabern die Beleuchtung. Ein Glasdach sorgt für zusätzliches Licht. Die Unterseiten der Treppenläufe sind stuckiert (Abb. 25). Die Haupttüren der Nobelgeschosse sind mit figuralen Verdachungskonsolen geschmückt. Im obersten Geschoss besitzt der Treppenraum eine rektanguläre Panneauxgliederung; auf einem vorkragenden Konsolengesims erhebt sich das verglaste flache Zeltdach.

4. Die künstlerische Ausstattung des Palais Todesco – ein Gesamtkunstwerk von Theophil von Hansen

Mindestens ebenso wichtig wie das äußere Erscheinungsbild und die Fassaden der Ringstraßenpaläste war deren Innenausstattung, die oft bis ins kleinste Detail durchgeplant und als Gesamtkunstwerk konzipiert war. In dem von Theophil Hansen für Eduard und Moritz von Todesco geplante und ausgestattete Palais blieb nichts dem Zufall überlassen. Die Innenausstattung dieser Palaisräume gehört zu den bedeutendsten Leistungen des Historismus in Wien. Das gesamte Interieur von den Möbeln bis zu den Vorhängen, Tapeten und dem Familienservice wurde von dem dänischen Architekten entworfen und bestimmt. Als anlässlich der Vermählung von Fanny von Todesco mit Henry de Worms am 5. Mai 1864 das soeben fertig gestellte Palais Todesco für einen auserwählten Kreis von geladenen Gästen erstmals seine Pforten öffnete, wurde es allgemein bewundert und in der Tagespresse besprochen: „Das Ziel der Kunst, das Zusammenwirken aller drei

⁷⁴ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20264.

⁷⁵ Durch einige ehemalige Restaurierungen wurde der Stuccolustro allerdings „totgeschliffen“, d.h. er wurde behandelt wie Stuckmarmor, der früher geschliffen wurde und dadurch sind die, in den nassen Kalkputz gemalten Äderungen und Farbschattierungen teilweise nicht mehr sichtbar.

Schwesternkünste zu einem harmonischen Ganzen, hat in dem glanzvollen Speisesaal der Wiener Farnesina einen neuen Triumph gefeiert“, heißt es in einem Zeitungsbeitrag.⁷⁶

Theophil Hansen wurde nicht nur beauftragt, die Wände und Decken der Beletage zu planen, sondern er sollte auch die Einrichtungsgegenstände entwerfen, um das Palais als Gesamtkunstwerk zu gestalten. Bei Wagner-Rieger ist zu lesen, dass dem Architekten ein Honorar von 2500 Gulden zugesagt wurde; „er sollte dabei für Möbel, Stoffe, Luster, Spiegel und dergleichen, die Malerei von Carl Rahl inbegriffen, nicht mehr als 50-60000 Gulden verwenden“.⁷⁷ Hansen hat sogar Teppiche entworfen, wie eine Entwurfszeichnung⁷⁸ (Abb. 26) beweist, die im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste aufliegt. Eduard Todesco soll dem Architekten sowie dem Maler vollkommen freie Hand gegeben haben, weshalb „die reinste Harmonie [...] dem entgegen [kommt], der diese Räume betritt, in welchen vom Credenztsch bis zum Fußschemel, vom Kronleuchter bis zu letzten Thürbeschläge [sic] Alles von einem und demselben Geiste der Schönheit durchdrungen ist“.⁷⁹

4.1. Der Künstler Theophil von Hansen

Theophil Hansen⁸⁰ (1813-1891) absolvierte sein Studium an der Bauakademie in Kopenhagen⁸¹. Er kam nach achtjähriger Bau- und Forschungstätigkeit in Athen im Jahr 1846 nach Wien, dem Ruf des Wiener Architekten Ludwig Förster folgend, wo er zunächst auch in dessen Atelier und ab 1852 als selbstständiger Architekt tätig war und innerhalb weniger Jahre zum führenden Baukünstler der Stadt avancierte. Das Atelier Förster wurde hauptsächlich für Wohnbauten beauftragt, die unter dem Namen beider Architekten errichtet wurden. Anfangs verlief die Kooperation im gemeinsamen Atelier scheinbar harmonisch und sie schien auch für beide Partner nicht nur in künstlerischer Hinsicht vom Erfolg gekrönt gewesen zu sein. Wagner-Rieger bemerkt, dass Hansen eine sehr gute Verbindung zu dem Besitzer der Wienerberger Ziegelwerke Heinrich Drasche hatte, den der

⁷⁶ BAZ, 7.7.1865 zitiert nach Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 62, Anm. 29.

⁷⁷ Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 62.

⁷⁸ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20161.

⁷⁹ Sattler 2013, S. 20 zitiert Ludwig Speidel, Feuilleton „Bildenden Kunst“, in: Neue Freie Presse 6.4.1866, S. 1-2.

⁸⁰ Grundlegende Literatur zum Leben und architektonischem Werk Hansens bietet nach wie vor die Monographie des Architekten dar: Wagner-Rieger/Reissberger, Theophil von Hansen. Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. VIII/4, Wiesbaden 1980.

⁸¹ Hier erhielt er zunächst eine Maurerausbildung, die ihn später befähigte, seine Baustellen selbst zu leiten und seine Bauten bis in Details zu planen. Vgl. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 9.

Architekt durch die Zusammenarbeit mit Förster kennengelernt hatte. Hansen war sogar an dessen Firma finanziell beteiligt.⁸²

Nachdem Hansen 1851 Försters Tochter Sophie geheiratet hatte, waren die beiden Architekten auch familiär verbunden. Doch Hansens Eheglück währte nicht lang, denn Sophie verstarb bereits wenige Monate nach der Hochzeit an einer Frühgeburt. Der Tod der Ehefrau, beziehungsweise Tochter, schien die Beziehung der beiden belastet zu haben. Dazu kamen noch Unstimmigkeiten beim Arsenalbau, die 1852 zur Beendigung der Ateliergemeinschaft führten.⁸³

Hansen hat als Architekt bis zu seiner Emeritierung als Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste 1884 nicht nur das Stadtbild Wiens nachhaltig geprägt, sondern auch wichtige Impulse für die Erneuerung der Architektur gesetzt. Ihm verdankt die Stadt eine Reihe prominenter Monumentalbauten – unter anderem den Musikverein, die Akademie der bildenden Künste und die Börse, das Waffenmuseum des Arsenaals, die Evangelische Schule am Karlsplatz und das Parlament. Wenn Renate Wagner-Rieger in ihrem ersten Buch über die Wiener Ringstraße, *Das Kunstwerk im Bild*, einleitend feststellte: „Die Wiener Ringstraße gehört zu den bedeutendsten künstlerischen Leistungen, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, und sie repräsentiert dieses Saeculum wie kaum ein anderes Werk“,⁸⁴ so ist diese Einschätzung nicht zuletzt dem Anteil der architektonischen Leistung Theophil Hansens zu verdanken.

Die Neurenaissance setzte sich in Wien um 1860 durch, wobei zunächst Theophil Hansen als wichtigster Architekt zu nennen war. Hatte er zuvor für Wien Bauten der romantischen Richtung in byzantinischen und orientalisierenden Formen geschaffen und noch kurz zuvor 1859 in Athen die Akademie der Wissenschaften im Sinne einer gräzisierungsförmigen Formsprache errichtet, so gewann nun das Repertoire der Renaissance bei ihm die Oberhand, wie Wagner-Rieger andeutete.⁸⁵ Der äußere Anlass zu diesem Stilwandel mochte in einer Auseinandersetzung mit der in München gepflegten Architektur gelegen sein. Hansens enge Freundschaft mit Carl Rahl, den er für seine Bauten als Maler bevorzugte, sowie mehrfache Besuche in München, die ihm die Bauten von Klenze und Gärtner nahegebracht hatten, werden nicht unwichtig gewesen sein. Schon bei seinen frühen Bauten aus der romantischen Epoche hatte er dem durch mittelalterlich inspirierten Dekor

⁸² Vgl. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 34.

⁸³ Vgl. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 36.

⁸⁴ Wagner-Rieger 1969, S. 13.

⁸⁵ Vgl. Wagner-Rieger 1970, S. 173.

geschmückten Baublock eine große Dominanz zugestanden. Die Instrumentierung mit einer der Renaissance entlehnten Säulen- und Pilasterordnung erlaubte in dieser Hinsicht noch eine Steigerung.

Innerhalb der Architektur der zweiten Jahrhunderthälfte vertrat das Oeuvre Theophil Hansens, das neben den Werken der Antike vor allem dem Schaffen Karl Friedrich Schinkels und Leo von Klenzes verpflichtet war, die Kontinuität des Klassizismus mit besonderer Deutlichkeit.

Im Jahre 1859 setzte der erwähnte Stilwandel ein, nämlich weg von einem Repräsentanten des romantischen Historismus zum führenden Architekten des „Wiener Stils“⁸⁶, der „Wiener Renaissance“, als dessen Schöpfer er allgemein anerkannt war. An die Stelle der ornamentalen „byzantinisch-orientalischen“ Formsprache trat nun die der klassischen italienischen Renaissance. Renaissance galt der Zeit als lebende Kunst, vergleichbar einer lebenden Sprache in ihren Möglichkeiten des Sich-Anpassen-Könnens.

Hansens erstes Werk in den Formen der Neorenaissance war das 1859-1860 errichtete Palais Sina (Abb. 27) am Hohen Markt 8. Der ursprünglich relativ undifferenzierten Fassade mit seichtem Mittelrisalit gab Hansen einen dreizonigen Aufbau.

1861-1863 folgte der Heinrichhof (Abb. 4), der, wie bereits ermittelt, erste errichtete Wohnbau auf den Stadterweiterungsgründen gegenüber dem Opernhaus. Es handelte sich um den ersten großen, staatlich finanzierten öffentlichen Monumentalbau des neuen Prachtboulevards und präfigurierte den Typus des großbürgerlichen Zinshauses. Heinrich Drasche beauftragte Hansen 1860. Der Bauplatz erstreckte sich über sechs Parzellen - der mächtige, nach allen Seiten freistehende Komplex mit den überhöhten Ecken schloss an eine alte, im Schlossbau entwickelte Hoheitsform, den „Kastelltypus mit vier Ecktürmen“ an.⁸⁷

Hansen hatte sich vorgenommen, mit dem Bau dem aufstrebenden Bürgertum, dem auch Drasche angehörte, ein Zeichen zu setzen. Für die Umsetzung eines bürgerlichen Bauwerks verwendete er Elemente, die er der Palastarchitektur entnahm, die bis dahin dem Geburtsadel vorbehalten waren.

Der Mittelbau des Heinrichhofs war von zwei gleich gebildeten Durchhäusern eingefasst, deren Grundriss dem Palais Todesco verwandt ist. Das gilt für die Anordnung der straßenseitig hinziehenden Raumschicht und für die konzentrisch um den Hof gelegten

⁸⁶ Eine Bezeichnung der Zeitgenossen für den mittleren Historismus ist der Zeit von 1860–1880.

⁸⁷ Vgl. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 59.

Hauptmauern, vor allem aber für die Lösung im Vestibül, das in beiden Fällen vom Haustor durch einen Gang zu einer dreischiffigen, etwas breiter gelagerten Halle führt, von der aus der Zugang zur repräsentativen Treppe erfolgt. Der geschilderte Sachverhalt zeigte eine enge Verschränkung der Lösungen von Hansen und Förster, so dass eine Priorität der Grundrisskonzeption für den einen oder anderen nicht zu entscheiden ist. Da Förster der Wohnhaustradition stärker verbunden war als Hansen, wird man in ihm eher die führende Kraft sehen dürfen.⁸⁸

4.2. Innenausstattung unter Carl Rahl und seinen Schülern

Eduard Todesco übergab am 14. Jänner 1863, also ein halbes Jahr vor dem Tode Försters, Hansen die künstlerische Ausgestaltung seiner Wohnung.⁸⁹ Der Architekt war eng mit Carl Rahl befreundet und daher scheint es sehr naheliegend, dass er diesen Künstler für die Durchführung der Innenausstattung heran gezogen hat. Rahl zählt zu den zwar bekannten, kunsthistorisch jedoch wenig bearbeiteten Malern der Wiener Ringstraßenzeit.⁹⁰

Carl Rahl wurde 1812 in Wien geboren. Als Sohn des angesehenen Radierers und Kupferstechers Carl Heinrich Rahl wuchs er in einer Künstlerfamilie auf. Er studierte bei Anton Petter und Carl Gsellhofer an der Wiener Akademie der bildenden Künste ab 1827. Bereits während seines Studiums erregte seine Begabung Aufsehen. Nach Abschluss seines Studiums vervollständigte Rahl seine Ausbildung in München und Stuttgart. In den Jahren 1836 bis 1845 lebte Carl Rahl in Rom, wo er vor allem im Kreis der sogenannten „Deutsch-Römer“ verkehrte.

Rahls bürgerlich-liberale, Reformen aufgeschlossene Haltung brachte dem Künstler im Jahre 1850 die Berufung an die Wiener Akademie ein. Als man ihn aber bereits im Folgejahr wieder entließ und Christian Ruben aus Prag an die Spitze der Akademie berief, errichtete Rahl eine selbstständige, von der Akademie völlig unabhängige Meisterschule, die zahlreiche junge

⁸⁸ Vgl. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 61.

⁸⁹ Vgl. Reissberger 1980c, S. 252, Anmerkung 1 oder auch Orosz 2000, S. 28, Anmerkung 79: Brief von Eduard Todesco an Theophil Hansen vom 14.1.1863. Nachlass Hansen, Kopenhagen, Königliche Bibliothek, NKS, 1978, III, 2.

⁹⁰ Die detaillierteste monografische Aufarbeitung des Werks von Carl Rahl ist jene von Werner Kitlitschka im Rahmen seiner Publikation zur Malerei der Wiener Ringstraße: Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße. Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. X, Wiesbaden 1981, S. 54-71. Im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie der bildenden Künste befindet sich der zeichnerische Nachlass, der in den Bestandskatalogen zum 19. Jahrhundert publiziert wurde. Vgl. Cornelia Reiter, Schöne Welt, wo bist du? Zeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen des deutschen und österreichischen Spätklassizismus, Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Salzburg 2009, S. 124-183.

Talente anzog und zu einem wesentlichen Phänomen der österreichischen Malerei des Historismus, zur sogenannten „Rahl-Schule“ führte. Rahl trat aus der Akademie aus, weil seine liberalen Anschauungen nicht mit den konservativen Kriterien der Akademie vereinbar waren.⁹¹ Damals kam die freundschaftliche Verbindung mit dem Architekten Theophil Hansen⁹² zustande, der die Entstehung zahlreicher wichtiger Werke Rahls und seiner Schüler zu danken ist. Im Jahr 1863 wurde Rahl neuerlich an die Wiener Akademie berufen, wo er nach dem Tod von Leopold Kupelwieser dessen Meisterschule für Malerei übernahm. Bereits 1865, im Alter von nur 52 Jahren, verstarb Carl Rahl.

Sein Lehrer, Mentor und Freund Buonaventura Genelli (1798-1868) war von großer Bedeutung für Rahl. Genellis feinnervige, streng der Umrisslinie verpflichtete Zeichenkunst war dann besonders für die Rahlschüler immens wichtig.

Rahl wand sich etwa 1860 von der religiösen Malerei ab und verfolgte einen antikisierend strengen Monumentalstil, der ihn zum Begründer der monumentalen Ringstraßenmalerei machte. Er strebte nach Steigerung und Erhöhung des Bildsujets durch kostbar leuchtende Farbigkeit von nahezu mystischer und weitgehend eigenständiger Wirkung. Rahl maß zumindest in seinen späteren Jahren den freien Farbskizzen mit pastenartigem Auftrag hohen künstlerischen Rang bei und ihm erschien die anschließende Ausführung als Verlust – als Verlust an Spontaneität und an koloristischer Freiheit. Es mag sein, dass Rahl nicht zuletzt aus diesem Grunde die Anfertigung der Kartons nach den Farbskizzen Schülern überließ und auch zur Ausführung selbst einzelne Schüler in sehr weitgehender Weise heranzog.

Durch den engen Kontakt mit Rahls Konzeptionen, die starke persönliche Wirkung des Lehrers und dessen dominanter Persönlichkeit, entstand eine enge stilistische Angleichung der künstlerischen Handschrift einiger Schüler. Werner Kitlischka sprach in diesem Kontext von einem *Kollektivistil*⁹³, und damit vom Stilphänomen der „Rahl-Schule“, das für die Malerei des mittleren Historismus in Wien von außerordentlicher Bedeutung war. Als für die Malerei in Wien wichtigste Rahlschüler sind Hans Canon, Eduard Bitterlich, August Eisenmenger und Christian Griepenkerl zu nennen. Sie arbeiteten schon beim Lehrer aktiv mit, komponierten dann ihre eigenen historisch-allegorischen Wand- und Deckenbilder für

⁹¹ Vgl. Reiter 2009, S. 124.

⁹² Rahl nannte ihn liebevoll „mein Däne“, vgl. Hevesi 1903, S. 59.

⁹³ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 58.

die als Gesamtkunstwerke konzipierten Ringstraßenbauten. Noch zu Rahls Lebzeiten wirkten Gustav Gaul und Karl Lotz bei der Ausführung einzelner Arbeiten mit.

Rahls bevorzugte Sujets waren denkmalhaft erhöhte und verklärte Szenen aus der Geschichte, Themen der Nibelungensage sowie allegorische und mythologische Darstellungen; sakrale Bilder zählten – wie bereits oben erwähnt - eher zu den Ausnahmen.

Die künstlerischen Werte, um die Rahl besonders in den Werken seiner reifen Zeit rang – monumentale Form, neue Bedeutung und Wertigkeit der Farbe sowie Vergegenwärtigung allegorischer und mythologischer Bildinhalte – bleiben für das Schaffen der Rahl-Schule Jahrzehnte hindurch relevant. Rahls Kunst basiert auf einer Synthese der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts unter Einbezug des europäischen Klassizismus um 1800.⁹⁴

Auf Empfehlung Wilhelm von Kaulbachs übertrug der Bankier Eduard Todesco Carl Rahl die malerische Ausstattung von acht Räumen seines Palais mit Wand- und Deckenbildern.⁹⁵ Für Rahl und seine Schüler, die den Auftrag gemeinsam bis 1865 ausführten, sind eine klassizistische Formensprache und die Befassung mit antiken Mythen charakteristisch. An der Realisierung dieses Auftrages waren die Schüler Bitterlich, Griepenkerl und Lotz maßgeblich beteiligt.

Eduard Bitterlich (1833–1872) studierte von 1849 bis 1854 an der Wiener Akademie. Sein Lehrer war Ferdinand Georg Waldmüller. Anschließend verbrachte er zwei Jahre in Venedig, wo er Kopien nach venezianischen Gemälden anfertigte, die für ein Reisealbum des Österreichischen Lloyd verwendet wurden. Nach seiner Rückkehr nach Wien nahm ihn Carl Rahl in sein Atelier auf. Bitterlich, eine der größten Begabungen der Rahl-Schule, war ein äußerst vielseitiger Künstler. Sein eminentes zeichnerisches Talent führte dazu, dass er im Verband des Rahl-Ateliers primär mit dem Ausführen der Kartons als wichtigste Vorarbeit für großformatige Malereien betraut wurde. Basierend auf vielfach sehr flüchtig ausgeführten Ölskizzen von Carl Rahl war es seine Aufgabe, diese mit durchaus eigenschöpferischem Anteil in großformatige Kompositionen umzusetzen. Sowohl die Perfektion der technischen Ausführung der Kartons als auch die klassisch-monumentalisierende Figurenbildung von höchster Vollendung sind die genuine Leistung Bitterlichs.

Die Aufzeichnungen seines Sohnes Rudolf Bitterlich in der Sammlung des Kupferstichkabinetts der Wiener Akademie der bildenden Künste geben einen interessanten

⁹⁴ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 52.

⁹⁵ Vgl. Eitelberger 1860, S. 26.

Einblick in die vielseitige Tätigkeit des Künstlers, denn Eduard war auch als Maler von Miniaturen, Inventor von plastischen Kunstwerken sowie als Karikaturist von Bedeutung. Die Quelle gibt auch Auskunft über kritische Äußerungen gegenüber Carl Rahl, der in seiner Forderung nach bedingungsloser Unterordnung persönlicher Ausdrucksformen das Talent seiner Mitarbeiter und Schüler behindert bzw. sogar unterdrückt hätte.⁹⁶ Die Arbeiten an den Kartons für das Palais Todesco fielen in das Jahr 1863.

Der gebürtige Oldenburger Christian Griepenkerl (1839-1916) wollte ursprünglich zur Marine, widmete sich jedoch nach einem Unfall der Malerei.⁹⁷ Er kam 1855 im Alter von 16 Jahren nach Wien, um unter Carl Rahl an der Akademie der bildenden Künste zu studieren.⁹⁸ Griepenkerls Begabung fiel rasch auf und er durfte schon bald kleinere Hilfsarbeiten ausführen. 1865 beauftragte ihn Moritz Todesco mit einem Plafondbild für dessen Speisesaal. Dies war sein erster selbstständiger Auftrag, bei dem der Künstler für den Entwurf der Skizze, den Kartons und der tatsächlichen Ausführung al fresco alleine zuständig war. 1866 trat Griepenkerl dem Künstlerhaus bei und hatte ab 1875 eine ordentliche Professur für Malerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste inne.⁹⁹ Er unterrichtete neben seiner malerischen Tätigkeit über mehrere Jahrzehnte bis 1910 in führender Position, unter anderem Egon Schiele. Er war auch für die Ablehnung Adolf Hitlers an der Akademie verantwortlich.

Griepenkerl entfaltete in seinem Leben die vermutlich fruchtbarste Tätigkeit aller Rahlschüler. Sein Arbeits-Jahrbuch (Abb. 28), das im Kupferstichkabinett der Akademie aufbewahrt wird, verzeichnet für den Zeitraum von 1855 bis 1881 sämtliche Aufträge.

Das künstlerische Schaffen von Christian Griepenkerl ist eng mit dem Atelierbetrieb von Carl Rahl verknüpft. Ihm fiel die Aufgabe zu, die von Bitterlich fein säuberlich gezeichneten Kartons in die Malerei zu übertragen. Über Griepenkerls Tätigkeit im Verband des Rahl-Ateliers sind wir durch seine eigenen Aufzeichnungen in seinem Arbeits-Jahrbuch detailliert informiert. Es bietet einen aufschlussreichen Einblick in die Arbeitsprozesse sowohl des

⁹⁶ Eintrag im Manuskript von Rudolf Bitterlich: „[...] Bei Nebeneinanderstellung dieser beiden Arbeiten ist so recht deutlich zu ersehen, welche Rolle Rahl in der Kunstgeschichte gespielt hätte, wenn demselben nicht die ausführende feine Hand Bitterlichs zur Verfügung gestanden wäre! Des Letzteren künstlerische Originalität verlor aber durch das Zusammenarbeiten mit dem Eklektiker Rahl viel von ihrer Ursprünglichkeit! Rahl gewann, Bitterlich verlor!“

⁹⁷ Sattler 2013, S. 3.

⁹⁸ Eintrag zitiert aus dem Arbeits-Jahrbuch: „Im Jahre 1855 am 7ten Nov. kam ich in Wien an u. besuchte sofort Rahl, in dessen Schule ich eintrat.“

⁹⁹ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 71.

Künstlers als auch des Rahl-Ateliers, in dessen gesellschaftliches Umfeld sowie in Zahlungsmodalitäten der Auftraggeber. Griepenkerl führte auch nach dem Tod Rahls im Jahr 1865 gemeinsam mit Bitterlich dessen Ausstattungsprojekte, unter anderem für die Wiener Oper, fort. Wichtiger Auftraggeber war nach wie vor der Architekt Theophil Hansen, der Rahls Mitarbeiter auch nach dem Tod des Meisters als Garant der Verwirklichung seiner eigenen Stilintentionen zu Ausstattung seiner Bauten regelmäßig heranzog. Zu Griepenkerls umfangreichen Projekten in Zusammenarbeit mit Hansen zählte die Ausstattung des Sitzungssaales der Akademie der Wissenschaften in Athen. Auch die Fortsetzung der von Anselm Feuerbach konzipierten Deckengemälde für die Aula der Wiener Akademie zählte nach dem Tod Feuerbachs zu den wichtigsten Aufgaben Griepenkerls.

Mit der Tätigkeit im Palais Todesco war Griepenkerl an der Realisierung einer großzügigen Hansenschen Raumausstattung beteiligt, die für zahlreiche Wiener Palais zum Vorbild wurde. Er wurde im Sommer 1863 zur Ausstattung des Palais Todesco zu Hilfe geholt. In dessen Deckenbildern ist im Grunde das gesamte künstlerische Repertoire enthalten, das Rahl und später seine Schüler für die Ausschmückung von Wohnräumen zur Verfügung hatten.

4.2.1. Vorzimmer und Empfangssaal

Der Grundriss des dritten Geschosses (Abb. 29) zeigt die Enfilade der Wohnung des Hausherrn mit Blick auf die Kärntner Straße. Von der Prunkstiege kommend, gelangt man zunächst in ein Vorzimmer. Diesem ersten Raum der Beletagewohnung kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als er ja – bedingt durch die strenge Trennung der Wohnung in einen Gesellschafts-, Wohn- und Ökonomiebereich – eine jeder dieser Sphären entsprechende Funktion zu erfüllen hat: er muss Vorraum zur Enfilade der Festräume sein, das direkte Betreten der Wohnräume ermöglichen, und die Separierung der Dienerschaft von der Herrschaft garantieren. „Das kanonische Aufeinanderbezogensein von Vorzimmer und Empfangssalon in den Privatpalais Hanses erweist sich als Abbreivierung der Abfolge von mehreren Vorsälen in „fürstlichen Wohnungen“, konstatierte Reissberger.¹⁰⁰

Für das Vorzimmer haben sich Entwurfszeichnungen von Theophil Hansen für Sitzbänke als auch für Sessel erhalten (Abb. 30 und Abb. 31).¹⁰¹ In der Seitenansicht folgt das Gestell der

¹⁰⁰ Reissberger 1980a, S. 227.

¹⁰¹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20150 und 20149.

Sitzbank der späteren Bänke im Anatomiesaal der Akademie der bildenden Künste in Wien (Abb. 32)¹⁰².

Auf einem weiteren Entwurf für eine Sitzbank (Abb. 33)¹⁰³ ist zentral das Monogramm von Eduard Todesco angebracht, das uns noch mehrmals im Palais begegnen wird. Dieses Monogramm ist in ein florales Rankenmotiv eingebettet, das von einer Palmette¹⁰⁴ bekrönt wird.

Zur originalen Möblierung zählten ursprünglich ein Rundsofa im Zentrum des Salons, vier weitere Sitzgruppen sowie fensterseitig ein Klavier. Diese Aufstellung ist gesichert, da sich ein Grundriss mit Einrichtungsentwurf von Hansen erhalten hat (Abb. 34).¹⁰⁵

Zu dem Rundsofa gibt es auch eine Entwurfszeichnung von Hansen (Abb. 35).¹⁰⁶ Auf dieser Zeichnung ist auch ein Kamin zu sehen, der sich an der Wand gegenüber den Fenstern befindet. Dieser Kamin ist aus schwarzem Marmor.

Für den großen Empfangssalon entstanden die künstlerisch wie handwerklich qualitativsten Sitzmöbel, die sich in vollplastischer Bildhauerarbeit im Bereich der Arm- und Rückenlehnen zu erkennen gaben. Das Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste besitzt auch eine Entwurfszeichnung von Hansen zu einer Sitzgruppe, die signiert und mit 1864 datiert ist, die die hohe Qualität der einzelnen Möbelstücke verdeutlicht (Abb. 36).¹⁰⁷

In der Akademie der Bildenden Künste hat sich eine weitere Entwurfsskizze¹⁰⁸ zu einer Sitzgelegenheit erhalten, deren Aufstellung innerhalb der Wohnung Eduard Todescos jedoch nicht definitiv überliefert ist. Der Dekorationsreichtum der Sitzmöbel verleiht ihnen einen repräsentativen Charakter, der vermuten lässt, dass sie in einem Raum mit öffentlichem Anspruch Aufstellung fanden, der für das gesellschaftliche Leben vorgesehen war.

Hansen entwickelte die Sitzgruppe aus der Struktur – nicht aber der Ornamentik – klassizistischer Sitzgelegenheiten, die im Stil von Louis XVI herausgebildet wurden.¹⁰⁹ Das Hauptmerkmal der strukturellen Übernahme ist die Veranschaulichung der Verbindung von Sesselbein und Zarge, also tragendem und lastendem Element, mittels eines Klotzes. Die

¹⁰² Vgl. Orosz 2000, S. 38.

¹⁰³ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20151.

¹⁰⁴ Die Palmette (franz. „Palmbäumchen“) ist ein Schmuckmotiv, das eine symmetrische Abstraktion eines Blattes der Fächerpalme darstellt.

¹⁰⁵ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20157.

¹⁰⁶ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20140.

¹⁰⁷ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20142.

¹⁰⁸ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20588.

¹⁰⁹ Vgl. Orosz 2000, S. 29.

Blume, die im Klassizismus an der Schnittstelle von Bein und Zarge angebracht ist, deutete Hansen durch eine einfache Scheibe an der Sesselzarge an. In der Gestaltung der Beine ließ sich der Däne wiederum durch antike Möbelfüße inspirieren, verarbeitete sie aber in freier Manier. Die vollplastischen Figuren der Rückenlehne scheinen von einem anderen Bereich der bildenden Kunst inspiriert zu sein, von der Architektur und ihrer Bauplastik. Die Sitzfiguren hatte Hansen von barocken Portalen in das Mobiliar übertragen,¹¹⁰ nicht verwunderlich, da es sich bei dem Entwerfer der Möbel um einen Architekten handelte. Die Übernahme von architektonischen Formen in das Kunstgewerbe war ein charakteristisches Phänomen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Beim Entwurf dieser Sitzgruppe übersteigerte er die Veranschaulichung statischer Gesetze von Tragen und Lasten derart, dass eine visuelle Teilung der Sessel zustande kommt. Die Beine einerseits und die darüber liegende Sitzfläche und Rückenlehne andererseits wirken additiv zusammengefügt und verursachen eine Trennung in oben und unten, die maßgeblich durch die kontrastierende Rundung der Rückenlehne in Bezug auf die geraden Beine begünstigt wird.

In der Diplomarbeit von Eva-Maria Orosz aus dem Jahr 2000 ist zu lesen, dass 1866 die für Eduard Todesco tatsächlich und als „modern“ bezeichneten Sitzgelegenheiten in der Stuttgarter Zeitschrift *Gewerbehalle* publiziert wurden.¹¹¹ Die verwendeten Materialien – Ebenholz und der Einsatz vergoldeter Bronze bei den sitzenden Genienreihen der Füße – müssen die Möbel überaus prunkvoll erscheinen haben lassen.

Bei Armlehnsesseln zog er die runden Beine in die Zargenzone hinauf. Die Architektonisierung in der Dekoration nimmt im Vergleich zum Entwurf zu. Die Sesselbeine fasste Hansen als Säulen auf und dekorierte sie entsprechend antiker Säulen mit Kanneluren, Flechtband und Kyma. Gegenüber dem Entwurf wurde dadurch eine monumentalere Wirkung erzielt.

Bei dem Entwurf für einen Armlehnsessel auf Rollen¹¹² (Abb. 37) kommt Hansens Übernahme antiker Formen zum Tragen. Die Aufnahme des Distelblatts mit gekehltem Stengel und die Verschlingung des Stengels sind laut Orosz „der Widerhall Hansens Beschäftigung mit dem hellenischen Lysikratesdenkmal (Abb. 38) aus dem 4. Jahrhundert vor

¹¹⁰ Vgl. Orosz 2000, S. 31.

¹¹¹ Vgl. Orosz 2000, S. 33.

¹¹² Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20588.

Christus“¹¹³, das den Künstler besonders faszinierte. Hansen zeigte in der Übernahme der Kapitellform des Lysikratesdenkmal in die Armlehne bei Todesco die Adaptierung dieser antiken Form.

Theophil Hansen legte im Jahr 1864 eine detaillierte Planung der Zimmerdecke für den Empfangssalon (Abb. 39) vor.¹¹⁴ Der Plafond gliedert sich in sieben lisenenartige Felder, wobei in jedem zweiten in der Mittelachse eine schwebende, stark plastisch modellierte Allegorie dargestellt ist. Bei den Personifikationen handelt es sich um jene der Malerei, der Poesie, der Musik und der Plastik, die jeweils in einem schmalen, hochrechteckigem, goldgründertem Stuckrahmen mit halbkreisförmigen Erweiterungen an den Schmalseiten eingepasst sind und in den Raum zu ragen scheinen. Zwischen den Allegorien sind geometrische Konfigurationen eingehalten, die durch Stuckprofile gebildet sind.

Durch die Anordnung der Deckenbilder quer zur Hauptachse des Raumes kann keine harmonische Eingliederung der Gemälde in das Dekorationsganze des Saales zustande kommen, die Bilder fallen aus der Gesamtwirkung heraus. Die Allegorien schweben als in die Waagrechte gekippte Vertikaldarstellungen vor Goldgründen, wodurch sie nach unten in den Raum gedrückt erscheinen.¹¹⁵

Die Bildausstattung weist, wie Mara Reissberger dargelegt hat, auf die Sphäre der Hausfrau hin¹¹⁶, die, wie bereits erwähnt, einen für das Wiener Kulturleben des Historismus hochbedeutenden Salon führte. Zu den vier Allegorien haben sich Fotografien von Rahls Zeichnungen¹¹⁷ (Abb. 40 und Abb. 41) erhalten, an die sich Griepenkerl – die vier Deckengemälde führte er bis zum Mai 1864 aus¹¹⁸ – genau hielt (Abb. 42 und Abb. 43). Ebenso wie die reichen Stuckarbeiten der Deckenornamentfelder sind auch die Gemälde auf Goldgrund ausgeführt, wodurch die weiblichen Figuren zu schweben scheinen. Das aufgebauschte Gewand sowie deren bewegte Haltung tragen dazu bei, diesen Eindruck noch zu verstärken. Die Allegorien halten ihre Attribute in den Händen. Die Personifikation der

¹¹³ Orosz 2000, S. 35.

¹¹⁴ Vgl. Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Inv.Nr. 20163.

¹¹⁵ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 82. Hansen hat mit der Decke des großen Saales im Musikvereinsgebäude das Gliederungssystem des Todescoschen Empfangssaal wieder aufgegriffen und ins Monumentale gesteigert. Mit der Einführung blauer Hintergründe mit Wolkenandeutungen konnte der Maler August Eisenmenger, auch ein Schüler Carl Rahls, diesen Konflikt jedoch vermeiden.

¹¹⁶ Vgl. Reissberger 1980b, S. 232.

¹¹⁷ Vgl. Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Inv.Nr. 774 und 775.

¹¹⁸ Eintrag Arbeits-Jahrbuch 1864: „Bei Todesco ging die Arbeit fort. Bis zum May wurde fertig: [...] Empfangssaal: Musik, Poesie, Plastik u. Malerei.“

Malerei hält einen Pinsel in ihrer rechten Hand. Im Vergleich mit Hansens Entwurf (Abb. 39) wurde die Blickrichtung verändert. Sie blickt nun auf ein vorzustellendes Blatt oder Gemälde, das sie eben im Begriff scheint, zu bemalen. Rahl hat sie züchtiger in ein Gewand gehüllt, Hansen stellt sie noch mit nacktem Oberkörper dar. Der Poesie werden Leier und Schriftrulle zugeordnet. Letztere geht jedoch auf eine Erfindung Rahls zurück, denn Hansen stellt die Poesie nur mit dem Instrument dar. Griepenkerl hielt sich genau an die Vorgaben seines Lehrers – es sind keine Unterschiede zu dessen Vorzeichnung anzuführen. Der Musik wird ebenfalls eine Leier als Attribut in die Hand gegeben. Rahl verändert wiederum nur die Blickrichtung der Personifikation und lässt sie gen Himmel schauen. Die Allegorie der Plastik weist nur eine Veränderung der Position der linken Hand auf. Rahl lässt sie die Skulptur umfassen, wodurch deren Bedeutung noch verstärkt wird.

Auf das Schuhwerk, das Hansen bei der Poesie und der Musik vorgesehen hat, verzichtet Rahl. Alle vier Allegorien erscheinen heute barfüßig. Jede weibliche Gestalt wird mit einem Blumen- oder Lorbeerkranz geschmückt.

Für die Wände sah Hansen roten als auch grünen Marmor vor, wie aus zwei Wandentwürfen (Abb. 44 und Abb. 45) ersichtlich ist.¹¹⁹ Die durchlaufende Lambris wurde wie im Entwurf umgesetzt (Abb. 46). Auf der Seite zur Kärntner Straße hin, sah Hansen zwischen den Fenstern jeweils goldumrandete Spiegel vor (Abb. 47)¹²⁰, die auch umgesetzt wurden. Auf der gegenüberliegenden Seite war ein Kamin (Abb. 48) geplant, der auf dem Grundriss des dritten Stockes (Abb. 29) bereits eingezeichnet war und der auch heute noch an dieser Stelle positioniert ist.

In seiner Farbigkeit wird der Empfangssaal durch die Verwendung von graugrüner Türchambrane noch zusätzlich kontrastiert. Auch dieses Farbkonzept geht auf einen Originalentwurf von Hansen zurück (Abb. 49).¹²¹

4.2.2. Speisesaal mit Wintergarten

Die Ausbildung einer zweiten Enfilade führte zu einer funktionalen und gestalterischen Aufwertung des Speisesaales (Abb. 50). Als einziger in Hansens Wiener Zinspalais erhielt er eine architektonische Gliederung durch Pilaster. Der Deckenbereich ist reich mit Versatzstück ausgestattet, der großteils vergoldet ist. Der Speisesalon erfährt damit eine

¹¹⁹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20521 und Inv.Nr. 20567.

¹²⁰ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20560.

¹²¹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20561.

Auszeichnung, die sonst nur dem eigentlichen Festsaal vorbehalten bleibt. Durch die Ordnungen – schmale, bis zur Decke reichende, dekorierte Pilaster sind breiteren, kürzeren Pilastern appliziert – sowie dem umlaufenden Bilderfries übertrifft er hier sogar dessen Ausstattung. Daher wurde der Speisesaal in der Wohnung Todesco als zweiter Hauptsaal und Empfangssaal bei offizielleren Anlässen interpretiert.

Die Wandflächen wurden mit vierfärbig-intarsiertem Stuckmarmor und Pilastern mit goldfarbenen Grotesken an den Schäften ausgeführt. Die Lisenen sind vergoldet und in ihrer Nullfläche befinden sich in Öl ausgeführte, schablonierte Muster. Die Basen und Kapitäle sowie das umlaufende Kordongesims sowie die Konsolen sind ebenfalls vergoldet. In den weißen, teilweise profilierten Stuckleisten sind mit Echtgold Ochsenaugen schabloniert. Die Wandgliederung ist horizontal dreizonig und mehrschichtig, wobei die Wandflächen der Mittelzone so wenig wie möglich fühlbar werden und am weitesten zurückgestuft sind; die obere Zone, erheblich höher als die Lambris, zeigt eine Eliminierung der Wand durch die Gemälde. Die Deckengemälde und der umlaufende Bilderfries sind dem Paris-Mythos gewidmet. Vertikal ist einer großen Pilasterordnung eine kleinere subordiniert. Der Plafond ist kassettiert; Kassettenplafonds sind im historistischen Wohnbau der Stadterweiterung die Regel. Die Girandolen haben als Basis einen stufenweise allseitig ausstrahlenden, sich entfächernden Kelch, der zum Beispiel auch beim Postament der Pallas Athene vor dem Parlament und sonst mehrfach bei Werken Hansens vorkommt.

Das relevante Gestaltungsschema der Decke (Abb. 51) besteht in einer Kombination eines zentralen Ovalfeldes mit längsrechteckigen Bildern in den Hauptachsen, wobei Tondi in den Ecken das gesamte Formenarrangement zu einer großen umfassenden Rechteckfigur ergänzen. Hansen scheint dieses Gliederungssystem vor allem unter dem Eindruck der Decke im Saal des Rates der Zehn/Sala del Consiglio dei Dieci im Dogenpalast in Venedig (Abb. 52) aufgegriffen zu haben.¹²²

Todescos Wunsch, einen Bezug zum hellenistisch-jüdischen Erbe herzustellen, wurde in der Wahl des Paris-Urteils für die Gestaltung des Speisezimmers deutlich. Shapira merkt an, dass der Journalist Ludwig Speidel, ein enger Freund Carl Rahls, in der *Neuen Freien Presse* vom April 1866 berichtet haben soll, dass die griechische Sage von Paris nicht die erste Wahl

¹²² Vgl. Reissberger 1980b, S. 229-235. Reissberger vertritt die Auffassung, Hansen habe mit der Orientierung an dem historischen Deckenschema die Ausstattung des Todescoschen Speisesaales als „Zitat eines venezianischen Repräsentations- und Versammlungssaales des 16. Jahrhunderts“ erscheinen lassen wollen.

Rahls war, sondern dass Todesco dieses Motiv bevorzugte.¹²³ Laut Speidel, so Shapira, empfahl der Maler die Legende der Esther als passenderes Motiv für Tafelfreuden und auch für die jüdische Identifikation der Todescos. Doch der Bauherr sprach sich angeblich gegen dieses religiöse Sujet aus – nicht weil er die hellenistische Lebensverherrlichung bevorzugte, sondern aus Rücksicht auf andersgläubige Gäste. Stattdessen wird das Urteil des Paris als Thema realisiert, als bildliche Manifestation einer gemeinsamen kulturellen Basis.

Wagner-Rieger jedoch war der Meinung, dass die Wahl des Themas der Paris-Mythe sehr wohl auf den Vorschlag von Carl Rahl hin erfolgt wäre und nicht auf besonderen Wunsch des Auftraggebers und untermauerte ihr Argument mit einem Brief von Carl Rahl an seinen Freund Bonaventura Genelli vom März oder April 1863: „Ich habe auch jemand gefunden der seinen Speisesaal mit der Mythe des Paris geschmückt haben will. So wird also auch das Projekt, obgleich in ganz anderen Räumen und Vertheilung [sic] der Gegenstände zur Ausführung kommen.“¹²⁴

Im Deckenbereich befinden sich acht Bilder mit einer Gesamtfläche von 16m², die in Öl auf Kalkputz gemalt sind.¹²⁵ In den Nullflächen befinden sich Schablonen- und Architekturmalereien, die auf Goldgrund aufgebracht wurden.

Das längsovale Mittelgemälde des Plafonds zeigt als Hauptszene das *Urteil des Paris* (Abb. 51), flankiert von den Personifikationen Nemesis, die Göttin des gerechten Zorns oder auch der ausgleichenden Gerechtigkeit, Fortuna, die Glücks- und Schicksalsgöttin, Elpis, die Personifikation der Hoffnung und eine der Moiren, die Schicksalsgöttinnen der griechischen Mythologie. Die Frauen sind auf Wolken sitzend dargestellt, durch ihre Attribute ausgezeichnet: Fortuna zeigt sich mit Füllhorn, Steuerruder und mit ihrem linken Fuß auf eine Kugel tretend, die Hoffnung stützt sich auf einen Anker, das Schicksal wird schreibend dargestellt - mit ihrem linken Fuß tritt sie auf ein Rad - und Nemesis wird als geflügelte Frau mit einer Peitsche in der Hand gezeigt, die von einem Greif begleitet wird.

Zu den Deckengemälden haben sich sowohl Hansens Entwürfe¹²⁶ (Abb. 53 + Abb. 54), als auch mehrere Fotografien, die Rahls Zeichnungen¹²⁷ (Abb. 55 bis Abb. 59) wiedergeben, erhalten. Beim Mittelbild *Urteil des Paris* sind nur minimale Unterschiede festzumachen.

¹²³ Vgl. Shapira 2015, S. 169 sowie Bastl/Hirhaber/Schober 2014, S. 246.

¹²⁴ Wagner-Rieger 1970, S. 278.

¹²⁵ Rettenbacher 1997, S. 3.

¹²⁶ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20165 und 20160.

¹²⁷ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 751, 752, 753, 754 leider nicht auffindbar, 755, 765.

Rahl hielt sich akribisch genau an den Entwurf Hansens was die Komposition selbst betrifft, das heißt die Anzahl und Haltungen der Protagonisten wurden 1:1 übernommen. Rahl versetzte die Szene nur glaubwürdiger in eine Landschaft und fügte rechts von den drei Göttinnen einen Pfau hinzu.

Paris erscheint links im Bild als ein hübscher junger Mann, halbnackt mit einem kurzen roten Chiton bekleidet, flankiert von Merkur und Amor. Er trägt eine Phrygiermütze als Hinweis auf seine asiatische Herkunft. Ein Hirtenstab und ein Hund weisen ihn aus. Als Richter sitzt er vor den drei Göttinnen, die sich stehend vor ihm präsentieren: Links Aphrodite, in der Mitte Athene, ausgezeichnet durch ihren Helm und rechts Hera mit ihrem Attribut, dem Pfau.

Der trojanische Krieg hatte seine Ursache im Streit dreier Göttinnen während der Hochzeit von Peleus und Thetis um den Schönheitspreis, den goldenen Apfel der Eris. Alle Götter waren zum Hochzeitsmahl eingeladen, nur nicht Eris, die Göttin der Zwietracht, die daher einen Apfel unter die Gäste warf, um den sich Hera, Athene und Aphrodite stritten. Der Göttervater Jupiter scheute klugerweise eine Einmischung in den Streit der Göttinnen und bestimmte, der trojanische Prinz Paris, der schönste aller Männer, solle das Urteil fällen.

Der Mittelteil des Deckengemäldes zeigt, wie der trojanische Königssohn Paris – geködert mit dem Versprechen, die schönste Frau der Welt zu besitzen – Aphrodite den Apfel überreicht. Hera versprach ihm Macht, nämlich die Königsherrschaft über Asien und Europa, Athene lockte mit Kriegsruhm und Heldentum, doch Aphrodite erhält eben den Apfel, da sie ihm Helena, die schönste Frau auf Erden in Aussicht stellte. Doch Helena ist mit König Menelaos von Sparta verheiratet. Paris entführt sie mit Hilfe von Aphrodite nach Troja und löst damit einen blutigen Krieg zwischen Griechenland und Troja aus.

Die Geschichte warnt vor der Torheit, die persönliche Lust der Staatskunst vorzuziehen, und lehrt Besonnenheit und Maßhaltung und offenbar hatte auch Eduard Todesco Gefallen an dieser moralischen Aussage gefunden.

Die im Wandfries thematisierten Inhalte werden szenisch und allegorisch im Plafond ergänzt.¹²⁸ Die Decke hat den höheren Sinn, der Abfolge der mythologischen Ereignisse durch Personifikationen eine Idee zu geben. Der Zyklus beginnt mit der Prophezeiung des Untergangs Trojas durch Herophiles und endet mit der Tötung von Paris. Das Urteil des Paris,

¹²⁸ Vgl. Reissberger 1980c, S. 276.

das Thema der Decke, gilt als Auslöser des Trojanischen Krieges und Ausgangspunkt der Weissagung.

Bei den weiteren acht Deckengemälden sind folgende Unterschiede zwischen Hansens und Rahls Entwurf anzumerken: Die Flügel der Nemesis hat Rahl bereits hinzugefügt. Auch der Personifikation des Schicksals hat er eine Amphore hinzugegeben, die bei dem Entwurf von Hansen nicht zu sehen ist. Die Felder mit der Hoffnung und der Fortuna sind am Plafond gespiegelt wiedergegeben. Diese Entscheidung ging jedoch auf den Maler zurück – Rahls Entwurf sah noch eine andere Anordnung vor.

In den großen querrechteckigen Feldern sind Ilion und Eris, die Göttin der Zwietracht und des Streites dargestellt. Bei Ilion, die als trauernde Frau gezeigt wird, handelt es sich um die Verkörperung der Stadt Troja. Sie hat ruhend ihr Zepter auf den Schoß gelegt und ist von einem Flussgott flankiert, der wahrscheinlich den Fluss Kebren wiedergibt, der vor den Toren Trojas lag. Gegenüber Ilion liegt die Göttin der Zwietracht, die als geflügelte Gestalt mit Schlangenkranz und Fackel ausgezeichnet ist.

In ihrer linken Hand hält sie den goldenen Apfel, den sie unter die Götter brachte und somit den Streit entfachte.¹²⁹

In den ovalen Feldern, in Grisaille ausgearbeitet, sind Eros und Nike dargestellt. Der Liebesgott Eros zückt gerade einen Pfeil, um Paris' Leben zu beeinflussen. Seine Arbeit ist eindeutig im Fries zu sehen, da Paris dort mehrfach zum Vorschein kommt. Er wird zum Beispiel an der Seite Oenones dargestellt und in einem anderen Fries sieht man ihn, wie er Helena auf das Schiff drängt.

Die Siegesgöttin Nike hält einen Kranz in die Höhe, um den Sieg in dem Feldzug herauf zu beschwören. Auch zu diesen beiden Bildern hat sich eine Fotografie von Rahls Zeichnungen erhalten.¹³⁰

Hansen kombinierte ein elliptisches Mittelbild mit vier Zwickelbildern, deren Form durch Einfügung des Ovals in ein Rechteck entsteht.

Eduard Bitterlich setzte als zeichnerisch besonders begabter Schüler Rahls dessen kleinformatige Gemäldeentwürfe in großformatige Kartons um, die sich im Wien Museum¹³¹ erhalten haben. Christian Griepenkerl wiederum führte jene Kartons als Gemälde aus. Laut

¹²⁹ Laut Inventarverzeichnis Inv.Nr. 754 sollte eine Fotografie zu Rahls Zeichnungen von Ilion und Eris im Kupferstichkabinett aufliegen, jedoch konnte diese nicht aufgefunden werden, somit ist ein Vergleich zu den ausgeführten Gemälden nicht möglich.

¹³⁰ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 755.

¹³¹ Die Kartons sind im Außendepot in Himberg aufbewahrt, Inv.Nr. 30617/1-9.

den Aufzeichnungen in seinem Arbeits-Jahrbuch fing er im Sommer 1863 mit den Arbeiten an.¹³²

Der Bilderschmuck zeigt ähnliche Stilqualitäten wie die Deckengemälde des Festsaales, die noch besprochen werden. Es ist kaum bemerkbar, dass die Ausführung von fünf der insgesamt neun Deckenbilder Karl Lotz besorgte.¹³³ Die beiden Künstler Griepenkerl und Lotz hielten sich sehr nahe an die Kartons und zudem wurde durch die akademische Malweise ein individueller Duktus vermieden, denn Rahl forderte eben einen Einheitsstil.

Die neun Wandbilder¹³⁴, die als Fries den Raum umlaufen, erzählen einzelne Begebenheiten und Schlüsselereignisse der antiken Legende vom Leben des Paris.¹³⁵

Unter den Friesbildern sind jeweils erklärende „Bildtexte“ beigefügt, die in Echtgold ausgeführt sind.

Auch wenn die Entwürfe (Abb. 60 bis Abb. 62) alle mit Theophil Hansen signiert sind, scheint es wahrscheinlich, dass von diesem lediglich die architektonischen Details stammten und die dargestellten Bildfelder Kompositionen von Rahl selbst waren. Genelli nimmt in seinem Briefwechsel mit diesem mehrmals auf die Kompositionen des Paris-Zyklus Bezug, welche dort als des Malers Erfindung gehandhabt werden.¹³⁶

Griepenkerl nahm dann im Juli 1864 die Ausführung der Friesbilder in Angriff, die er nach eigenen Angaben Ende November oder Anfang Dezember wegen der witterungsbedingt schlechten Lichtverhältnisse bis zum Frühjahr 1865 unterbrach.¹³⁷

Der Zyklus fängt an jener Wand an, die sich dem Besucher als erste präsentiert, wenn er von der Prunkstiege kommt und den Raum betritt. Der Fries wird dann durch die großen, hofseitigen Fenster und den Wintergarten unterbrochen, läuft auf der Wand gegenüber fort und findet seinen Abschluss an jener Wand, hinter der sich der Tanzsaal befindet. Dort erreicht der Zyklus formal den Höhepunkt, denn im Mittelfeld wird die Verwundung des Paris thematisiert. Dieses Feld ist das einzige der neun Flächen, das aufgrund seiner

¹³² Griepenkerl, Arbeits-Jahrbuch Eintrag 1863, S. 8.: „Im Sommer begannen die Arbeiten für Todesco. Studien hierzu. Ende September fing ich im Speisesaal des Palais Todesco an zu malen. [...] Bis Neujahr wurde der Plafon des SpeiseSaales nämlich Nemesis, Fortuna, Ilion u. das Mittelbild fertig.“

¹³³ Griepenkerl, Arbeits-Jahrbuch, S. 9.

¹³⁴ Die Wandbilder sind ebenfalls in Öl auf Kalkputz ausgeführt.

¹³⁵ Die Thematik dürfte zum Hausherrn und seiner Familie in keinem spezifischen Allusionsverhältnis stehen. Verschließt sich das Deckenmittelbild nicht grundsätzlich der Herstellung aktueller Bezüge, so lassen die Friesgemälde ganz gewiss keine wie auch immer gearteten Anspielungen zu. Vgl. in diesem Zusammenhang Reissberger 1980b, S. 232, Anm. 50.

¹³⁶ Von Donop 1878, u.a. S. 316, Brief 74, 75 oder S. 319, Brief 80 zitiert nach Schöller 2016.

¹³⁷ Griepenkerl Arbeits-Jahrbuch, S. 10.

Längsgestrecktheit ein anderes Format aufweist. Die abweichende Größe ergibt sich aus der architektonischen Gegebenheit. Die Gemälde werden ausgewogen im Verhältnis zu der Wandfläche gestaltet und nehmen an der Wand gegen den Festsaal größere Ausmaße ein als bei jenen Wänden an den angrenzenden Schmalseiten. Zusätzlich wird die Wand zum Tanzsaal hin durch eine Doppelpilastergliederung als Hauptseite charakterisiert.

Bei dem ersten Bild des nun zu besprechenden Zyklus handelt es sich um die Geburt des Paris (Abb. 63) – diesen Titel verwendete Griepenkerl in seinem Arbeits-Jahrbuch. Das Bild selbst trägt den Untertitel *Herophile weissagt Troia's Untergang durch Paris*.

Keines der Friesbilder wurde von Griepenkerl signiert oder datiert.

Der Maler setzt die Figuren ganz an den vordersten Bildrand. Sie füllen den Raum komplett aus, indem sie die ganze Höhe einnehmen und sich durch eine monumentale Körperstatur auszeichnen. Sie scheinen den Rahmen nahezu zu bersten, was sich noch durch die Tatsache verstärkt, dass die Komposition von einem *horror vacui* gekennzeichnet ist. Die Mutter Paris' ist auf einem Bett hingestreckt und nimmt fast die gesamte rechte Seite des Bildes ein. Die Amme, die vor ihr kniet, Paris in ihren Armen haltend, ist leicht aus der Mitte nach rechts gerückt dargestellt. Beide Frauen blicken auf Herophile¹³⁸. Diese nimmt fast die gesamte linke Seite des Frieses ein. Mit ihrer linken Hand verweist sie auf eine brennende Fackel, die zwischen zwei Säulen in einem Kreis dargestellt ist. Herophile, die Mutter Paris' und ein weiterer Mann umgeben die Amme halbkreisförmig. Im Bildmittelgrund sind jeweils links und rechts zwei Frauenfiguren angebracht. Die beiden Damen links blicken auf die brennende Fackel, die den Untergang Trojas charakterisiert, und die beiden Frauen rechts schauen auf Paris. Im Hintergrund kommt großformatige Architektur zum Einsatz.

Im Gegensatz zu Hansens Entwurf¹³⁹ (Abb. 60), der nur 4 Personen zeigt, brachte Rahl¹⁴⁰ (Abb. 64) mehr Figuren zum Einsatz. Abgesehen davon, ist die Komposition seitenverkehrt wiedergegeben. Die zentrale Aussage des Bildes, nämlich der Zeigegestus beider Hände von Herophile, ist hingegen derselbe – einmal auf die brennende Fackel und einmal auf Paris gerichtet. Auch Hansen sah bereits großformatige Architektur mit einem Blick in die weite Landschaft vor.

¹³⁸ Herophile ist eine Gestalt aus der griechischen Mythologie. Sie gilt als die erste Sibylle, eine Prophetin, die unaufgefordert weissagt.

¹³⁹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20173.

¹⁴⁰ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 756.

Das nächste Friesbild beschäftigt sich mit dem Thema der Auffindung Paris' durch die Hirten (Abb. 65). Die Bildunterschrift lautet *Hirten finden den ausgesetzten Knaben von einer Baerin gesäugt*. Auch bei dieser Komposition kann man durchaus von einem *horror vacui* sprechen. Die Szene spielt in einer Landschaft – nur im Bildhintergrund rechts ist eine Burg zu sehen. Unterhalb dieser ist eine Frau dargestellt, die sich auf eine Stadt zubewegt, ein Kind an der linken Hand haltend und einen Krug auf ihrem Kopf tragend. Die beiden Hirten sind wieder monumental, bildfüllend dargestellt. Paris liegt im Schoß der Bärin, die wie schützend ihre rechte Pfote über den Knaben hält.

Als Hekabe, die Gattin des trojanischen Königs Priamos mit Paris schwanger war, träumte sie von einer Fackel, die Troja einäscherte, weshalb Priamos den Säugling auf Anraten Kassandras, der Schwester Paris', aussetzen ließ. Nachdem ihn fünf Tage eine Bärin gesäugt hatte, fand ihn ein Hirte und unter Hirten wuchs Paris fortan auf.

Hansens Entwurf¹⁴¹ (Abb. 60) zeigt wiederum eine gespiegelte Ansicht. Er lässt die beiden Hirten von links auf Paris zukommen. Eigenartigerweise stellte Hansen ein Tier dar, an dessen Zitzen Paris saugt, das eher an einen riesigen, weißen Hund denken lässt. Die Dame mit dem Korb tritt bei Hansen monumentaler in Erscheinung als im ausgeführten Fresko.

Griepenkerl hielt sich auch bei diesem Bild ganz genau an den Entwurf von Carl Rahl, dessen Zeichnung¹⁴² (Abb. 66) wiederum durch eine Fotografie erhalten ist.

Das letzte Bild des Zyklus auf der Wand zum Billardzimmer hat das Thema Paris' Liebe zu Oenone (Abb. 67) zum Inhalt. Griepenkerl schrieb in seinen Aufzeichnungen lediglich den Titel *Paris und Ornom*, der Fries trägt die Bildunterschrift *Paris' Liebesbund mit Oenonen*.

Die Liebesszene von Paris und der Bergnympe Oenone¹⁴³ hält sich stark an den Entwurf Hansens¹⁴⁴ (Abb. 60), ist jedoch auch spiegelverkehrt und mit einer geringeren Gewichtung in der Figur des Flussgottes ausgeführt worden. Die Idealisierung zu einem *locus amoenus* wird in dieser Szene besonders unternommen, die sich vor einer gebirgigen Meeresküste vollzieht. Den beiden Liebenden werden Amor, ein Hund – eine Hinzufügung durch Carl Rahl wie sein Entwurf zeigt¹⁴⁵ (Abb. 68) – sowie ein Flussgott, vermutlich Kebren, der Vater der Nympe, zur Seite gestellt. Dem Betrachter bietet sich ein stimmungsvoller

¹⁴¹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20173.

¹⁴² Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 757.

¹⁴³ Oenone oder auch Oinone war in der griechischen Mythologie eine Bergnympe, die den Hirten Paris heiratete, der sich später als königlich trojanischer Prinz entpuppte und sie Helenas wegen verstieß.

¹⁴⁴ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20173.

¹⁴⁵ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 758.

Landschaftsausblick. Die Lieblichkeit wird zudem unterstrichen, da es die einzige der Friesdarstellungen ist, in der keine direkte Handlung wiedergegeben wird.

Der Betrachter der Friesbilder fühlt sich an Venedig im 16. Jahrhundert erinnert – ganz im Speziellen an die frühen Werke Tizians. Vergleicht man die Liebesszene zwischen Paris und Oenone mit dem Werk *Jungfrau und Kind mit dem Hl. Johannes dem Täufer und einem unbekannten Heiligen* (Abb. 69) von dem grandiosen Hauptmeister der italienischen Hochrenaissance, stechen einige Gemeinsamkeiten ins Auge: das Figurenpersonal ist großfigurig wiedergegeben, an den Rand des Bildes gesetzt. Es gibt einen Ausblick in eine Landschaft frei. Beide Künstler verzichten auf architektonisches Beiwerk. Es herrscht eine wunderbare Einheit zwischen der sanften, ausgeglichenen Harmonie der delikaten Tonalität und der Stimmung der Figuren. Alle Elemente wirken zusammen, um diese Ruhepause in der Natur auszudrücken. Beiden Künstlern gelingt es, ein leuchtendes und variantenreiches Licht einzufangen und deutliche Kontraste zwischen dem Inkarnat und dem Gewand zu setzen.

An der Wand zum Vorzimmer sind die meisten Änderungen zum Entwurf Hansens¹⁴⁶ (Abb. 61) zu konstatieren. Im ersten Bild zeigt der Architekt Paris und Cassandra, im mittleren Bild die Entführung der Helena und rechts – zum Tanzsaal hin – eine Szene, die von der Verfasserin leider nicht gedeutet werden konnte.

Das ausgeführte erste Bild des Frieses zeigt *Paris beschuetzt Hirten und Heerden gegen Raeuber* (Abb. 70), wie der Bilduntertitel lautet. Im Arbeits-Jahrbuch von Griepenkerl liest man den Titel *Paris erschlägt einen Räuber*. Auch von diesem Bild ist eine Fotografie von Rahls Zeichnung (Abb. 71) enthalten.¹⁴⁷

Paris bezwingt einen Räuber, der ihn zuvor wahrscheinlich mit einem Messer bedroht hat. Die Bewegung geht von der Mitte aus. Paris' stark flatternder, roter Mantel unterstützt diese Bewegtheit. Diese Szene berücksichtigte Hansen nicht in seinem Entwurf.

Das mittlere Fresko zeigt wie Paris von Cassandra¹⁴⁸ als Bruder erkannt wird (Abb. 72). Die Bildunterschrift lautet auch gemäß dieser Szene *Cassandra erkennt in Paris ihren Bruder*.

¹⁴⁶ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20172.

¹⁴⁷ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 759.

¹⁴⁸ Cassandra ist eine Figur der griechischen Mythologie, nämlich die Tochter des Priamos, König von Troja. Sie bekam von Apollon aufgrund ihrer Schönheit die Befähigung der Weissagung. Als sie jedoch abweisend auf seine Verführungsversuche reagierte, wurde sie und ihre Nachkommenschaft von ihm verflucht. Niemand möge mehr ihren Weissagungen Glauben schenken. Sie gilt daher als tragische Heldin, die immer ein Unglück voraussah, aber niemals Gehör fand.

Wiederum sind die Figuren monumental dargestellt. Sie nehmen fast die gesamte Höhe des Bildes ein. Paris ist ganz an die rechte Bildhälfte an eine Säule gedrückt dargestellt. Er blickt erschrocken über seine rechte Schulter auf Cassandra, die bildzentral dargestellt wird. Diese, mit einem Lorbeerkranz auf ihrem Kopf, verweist mit der linken Hand auf ihren Bruder und Königsohn.

Diese Szene hatte Hansen im ersten Friesbild vorgesehen (Abb. 61).¹⁴⁹ Abgesehen davon, dass Rahl (Abb. 73)¹⁵⁰ wieder ein erhöhtes Figurenpersonal anbrachte, sind keine wesentlichen Veränderungen zu bemerken.

Das letzte Fresko auf der linken Wand des Speisesaales behandelt das Thema der Entführung der Helena (Abb. 74). Es ist mit *Helena's Entfuehrung durch Paris* beschriftet.

Nachdem Paris Aphrodite den Schönheitspreis zuerkannt hatte, machte er sich, trotz eingehender Warnungen der Cassandra und des Helenos vor Unheil für ganz Troja, auf den Weg, um Helena zu erobern. Helena verliebte sich auf Betreiben Aphrodites in Paris, der ihr, ohnehin ein außergewöhnlich schöner Mann, reiche Geschenke bot, und folgte ihm auf sein Schiff. Genau jene Szene ist in dem Fresko dargestellt, in der Helena ihren Fuß auf das Schiff setzt.

Hansen sah dieses Thema in der Mitte der Wand in seinem Entwurf (Abb. 61) vor.¹⁵¹ Die Blickrichtung der Helena nach hinten, um nochmals ihre Verwandten sehen zu können, ist ident im ausgeführten Bild, aber Rahl¹⁵² (Abb. 75) deutete das Schiff nur an, bei Hansen wird Helena richtig in das Boot gehoben. Rahl fügte auch einen geflügelten Knaben hinzu, der Helena sanft in das Boot zu drängen scheint.

Wenn sich der Betrachter nur der Wand zum Festsaal zuwendet, sieht er als erstes Bild links eine Kampfszene (Abb. 76). Dieses Fresko trägt den Untertitel *Achill wird auf Apollo's Geheiss von Paris getoedet*. Achilles Haltung hat in Hansens Entwurf¹⁵³ (Abb. 62) seinen direkten Vorläufer, Paris wurde jedoch in einer anderen Pose ausgeführt. Rahls Zeichnung¹⁵⁴ (Abb. 77) zeigt diesen zwar auch in Rückenansicht, jedoch hält der ausgeführte Paris seinen

¹⁴⁹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20172.

¹⁵⁰ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 760.

¹⁵¹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20172.

¹⁵² Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 761.

¹⁵³ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20174.

¹⁵⁴ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 762.

linken Arm nach oben und nimmt eine andere Schrittstellung ein. Zudem ist ihm Apoll zur Seite gestellt, der bei Hansen nicht zu sehen ist.

Das Mittelbild der Langwand zeigt die Verwundung des Paris (Abb. 78). Es trägt den Untertitel *Paris wird durch Philoctet in der Schlacht verwundet*. Griepenkerls Aufzeichnungen führen den Titel *Paris Verendung in der Schlacht*. Dieses Bild lässt kaum Gemeinsamkeiten zwischen Hansens Entwurf¹⁵⁵ (Abb. 62) und der vollendeten Version erkennen, was unter Umständen auf das später geänderte Format zurückzuführen sein kann, denn das Mittelbild ist länger als alle anderen Friesbilder.

Wiederum nehmen die Figuren der Kampfszene das komplette Bildfeld ein. Rechts im Hintergrund ist eine Stadt angedeutet, die bei Hansens Entwurf nicht zu sehen ist. Rahl fügte auch in diesem Bild viel mehr Figuren ein¹⁵⁶ (Abb. 79) – Hansen beschränkte sich lediglich auf die beiden Protagonisten sowie vier weitere Personen. Paris liegt bereits am Boden. In der ausgeführten Version wird aber genau jener Moment gezeigt, in dem Paris die tödliche Verwundung zugefügt wird. Sehr ähnlich ist die Figur im Mittelgrund mit dem erhobenen Speer und dem Schild ausgeführt. Rahl integrierte außerdem noch am linken Bildrand einen Streitwagen, der dem Bild noch mehr Dynamik verleiht.

Der Zyklus endet mit dem Thema des Todes Paris' (Abb. 80). Die Bildunterschrift lautet *Oenone verflucht den um Rettung flehenden Paris*. Bei diesem Werk sind viele Gemeinsamkeiten zwischen dem Entwurf Hansens¹⁵⁷ (Abb. 62) und der ausgeführten Komposition zu erkennen: die Anordnung Paris in der linken Bildhälfte und ein junger Mann vor Oenone kniend, der sie anzufliehen scheint, Paris zu retten. In der rechten Bildhälfte ist Oenone dargestellt, ein Flussgott ganz rechts am Bildrand und im Hintergrund eine brennende Stadt.

Der Entwurf für diese Szene wurde von Genelli stark kritisiert. Er schlug Rahl unter anderem vor, Oenone möge das Gesicht von Paris wegdrehen und ihren rechten Arm ausstrecken „[...] wie Eine die nichts mehr von ihm wissen will [...]“.¹⁵⁸ Genauso hat Rahl sie auch in seinem Entwurf (Abb. 81) vorgesehen.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20174.

¹⁵⁶ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 763.

¹⁵⁷ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20174.

¹⁵⁸ Von Donop 1878, S. 355, Brief 81 zitiert nach Schöller 2016.

¹⁵⁹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 764.

Paris kam durch einen vergifteten Pfeil ums Leben, den Philoctet auf ihn abschoss. Paris starb, weil die Nymphe Oenone, die er einst Helenas wegen verlassen hatte, sich weigerte, ihn mit ihren Heilmitteln zu retten. In Hansens Entwurf wird Paris aufrecht sitzend getragen, doch bei Rahl wird ein scheinbar lebloser Körper gehalten.

Rahl und die ausführenden Schüler haben auf naturalistische Details weitgehend verzichtet und sich einer sehr strengen, herb linearen Formsprache bedient. Die Figurenfülle und die Bewegungsrhythmik der Kampfszenen lassen diese Bilder primär ornamentartig und somit dekorativ erscheinen. Kitlitschka spricht davon, „dass eine etwaige menschliche Vertiefung des tragischen Geschehens und expressive Details im Interesse der dekorativ-flüssigen Gesamtwirkung nicht angestrebt wurden.“¹⁶⁰ Dieser Aussage muss man jedoch hinzufügen, dass einige Gestalten sehr wohl durch einen affektiven Ausdruck charakterisiert sind. Sie wirken sehr pathetisch und deren Expression dient dazu, das Geschehen zu unterstreichen. Als Beispiele hierfür sind zum Beispiel der blonde Knabe zu nennen, der hinter Paris steht und die Hirten vor den Räubern schützt, oder der Göttersohn selbst, der an eine Säule des Tempels gedrängt wird oder auch Oenone, Paris zurückweisend.

Man kann die einzelnen Szenen kompositorisch in drei Bereiche unterteilen, nämlich in jene Darstellungen, die vor einer Landschaft spielen, jene in und vor einer Architektur und die großen Schlachtenbilder.

Paris wird der Mythologie folgend unterschiedlich dargestellt. Zu Beginn ist er ein blonder Jüngling, im ausgewachsenen Alter ist sein Haar braun. Als Paris von Philoctet verwundet wird, scheint er irrtümlicherweise erblondet zu sein; der Entwurf zeigt sehr richtig seine dunkle Haarpracht.

Als Carl Rahl unerwartet am 9. Juli 1865 starb, scheint die Ausführung des Bilderschmuckes des Palais bereits zur Gänze abgeschlossen gewesen zu sein. Griepenkerl vermerkte lediglich in seinem Arbeits-Jahrbuch, er habe im August 1865 sämtliche Malereien noch mal durchgesehen und diverse Retuschen vorgenommen. Für diese Leistung sei ihm eine Remuneration von 50 Dukaten zuerkannt worden.¹⁶¹

Wenn auch die Frage, wieweit sich Rahl an der Ausführung der Bilder des Palais Todescos persönlich beteiligte, nicht beantwortet werden kann, da entsprechende Quellen fehlen,

¹⁶⁰ Kitlitschka 1981, S. 73.

¹⁶¹ Griepenkerl Arbeits-Jahrbuch, S. 11.

kann als sicher vorausgesetzt werden, dass der Künstler sehr genaue Entwürfe kleinen Formats schuf und deren Ausführung zumindest aufmerksam beobachtete.¹⁶²

Eduard von Todesco verhandelte wohl auch mit dem Maler Moritz von Schwind über die Ausmalung des Speisesaales. Der Auftrag kam jedoch nicht zustande, weil Schwind eine zu hohe Summe verlangte.¹⁶³

Hansens Möblierungsentwurf (Abb. 82) aus den Jahren 1863/64 sah einen Essplatz für 24 Personen vor. Auf einem Buffet platzierte er Ziergegenstände und in den Raumecken sorgten Kandelaber¹⁶⁴ (Abb. 83) für zusätzliche Beleuchtung. Im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien sind Zeichnungen deponiert, die diesen Zustand belegen.¹⁶⁵ Auf diesem Plan ist eine mittlere Durchgangsöffnung vom Festsaal zu sehen, dessen Benutzbarkeit als Durchgang Hansen jedoch ad absurdum führt, indem er eine breite Kredenz¹⁶⁶ vor dem Durchgang aufstellt und diesen damit verstellt. Für dieses Buffetelement (Abb. 84) hat sich auch eine signierte und mit dem Jahr 1863 datierte Entwurfszeichnung Hansens¹⁶⁷ erhalten. In der Ausführung jedenfalls wurde zumindest die Wand über dem Buffet durchbrochen.

Obwohl erst im späteren 19. Jahrhundert aufgenommen, zeigt ein Foto den Speisesaal im Zustand von Hansens Planungen (Abb. 85).¹⁶⁸ Ein Sessel der Originalausstattung kann heute noch in Wien im Museum für Angewandte Kunst besichtigt werden (Abb. 86). Er tauchte in einer Verlassenschaft in der Hinterbrühl auf.¹⁶⁹ Wirklich nachvollziehen lässt sich die Odyssee, die das Möbelstück durchgemacht hat, nicht. Auf jeden Fall besaßen die Familien Todesco und Lieben in der Hinterbrühl eine Villa, in der sie ihre Sommer verbrachten und wohin sie den Sessel vielleicht aus dem Wiener Palais gebracht hatten.

¹⁶² Vgl. Kitlitschka 1981, S. 64: Eine Skizze für das Deckengemälde „Urteil des Paris“, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, wurde als Nr. 142 in der 218. Kunstauktion des Dorotheums Wien im Jahre 1912 versteigert. Der Auktionskatalog schreibt diesen Entwurf Carl Rahl zu.

¹⁶³ Vgl. Roszbacher 2003, S. 128.

¹⁶⁴ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20143.

¹⁶⁵ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20158.

¹⁶⁶ Auf dem Plan (Abb. 82) mit der Nummer 2 versehen.

¹⁶⁷ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20138.

¹⁶⁸ Vgl. Jüdisches Museum Wien, Inv.Nr. 4048/2.

¹⁶⁹ Vgl. Kohlbauer-Fritz 2015, S. 30.

Der Speisesaal öffnet sich in einen hofseitig vorgebauten verglasten Erker (Abb. 87 und Abb. 88), dessen Marmorbrunnen in der Mitte die Vermutung nahelegt, es habe sich um einen Wintergarten gehandelt. Dieser besteht großteils aus Holzverkleidungen, die in Öl lasiert und mit Architekturlinierungen und Schablonierungen versehen sind.

Als eine exemplarische Übernahme aus dem Adelspalast erweist sich der Wintergarten, der, ebenso wie der Naturgarten im Barock, Dokumentation der erreichten Herrschaft des Menschen über die Natur ist.¹⁷⁰ Im Naturgarten unterwirft der Mensch das Wachstum seiner Kontrolle und seiner Korrektur, im Wintergarten setzt er zudem den Einfluss der Jahreszeiten außer Kraft. Der barocke Wintergarten wird jetzt zum minimierten Gartensurrogat für die begüterte Schicht an der Ringstraße. Die barocken künstlichen Gärten mit Grotten und Wasserspielen reduzieren sich im Palais des 19. Jahrhunderts auf die Größe eines Vorzimmers oder Erkers mit Tischspringbrunnen.

4.2.3. Fest- bzw. Tanzsaal

Vom Empfangssaal gelangt man in den Tanzsaal (Abb. 89), dessen helle Ausstattung im Kontrast zum Empfangssaal steht und einen der Höhepunkte der Beletage darstellt. Die Raumabfolge in der vom Auftraggeber bewohnten Etage, ist um diesen zentralen Tanz- oder Festsaal angelegt, der als Rückgriff auf die Disposition der Säle eines Barockpalais zu verstehen ist.¹⁷¹

Beim Tanzsaal wird eindeutig ein Bezug zur Außenarchitektur hergestellt, indem deren Arkadensystem mit davor geschichteter Pilastergliederung in der Mitte jeder Seite verwendet wird, teilweise aber reicher nuanciert. Es handelt sich um einen querrrechteckigen zur Kärntner Straße liegenden Festsaal, der mit dunkelroten Pilastern und hellen Wand- und Fensterflächen kontrastiert. Der schon die Fassadengestaltung dominierende Höhenzug wird im Inneren des Tanzsaales erneut aufgegriffen. Hansen lässt Pilaster auf breitere Felder folgen, wodurch eine Rhythmisierung der Wandfläche einerseits und eine Tendenz in die Höhe andererseits geschaffen werden.

Der Tanzsaal weist eine polychrome Wandverkleidung auf. Vorherrschend sind die Farben Rotbraun, Gold, Schwarz und Elfenbein – wie im Speisesaal des Palais Erzherzog Wilhelms, auf den später noch eingegangen wird. Dieses Farbkonzept ist bereits bei zwei Entwürfen

¹⁷⁰ Vgl. Reissberger 1980c, S. 227.

¹⁷¹ Vgl. Reissberger 1980a, S. 218.

von Hansen (Abb. 90 und Abb. 91)¹⁷² sichtbar. Beide Entwürfe sind signiert und mit 1864 datiert.

Die Wandgliederung des Saales erfolgt durch kannelierte einfache und gekoppelte korinthische Pilaster aus rotem Stuckmarmor. Die Wandflächen der Prunkräume sind entweder in Stuckmarmor¹⁷³ oder Stuccolustro¹⁷⁴ Technik ausgeführt.

Die Pilaster stehen auf einem durchgehenden schwarzen Sockel und sind mit vergoldeten Kompositkapitellen gestaltet. Basreliefs vor goldenem Grund, die jeweils zwischen den Kapitellen angebracht sind, schließen die Wandflächen nach oben ab. Der Fries unter dem Architrav befindet sich überall dort, wo nicht das Arkadensystem mit seinen goldgrundigen Spandrillenfiguren und der Skulptur vermittelt. Dieser Fries ist goldgrundig und in flachem, flächengebundenem Relief skulptiert.

Die Reliefs zeigen ein Palmettenmotiv in der Mitte (Abb. 92). Zwei Engel, die links und rechts dieses Motivs auf einem Blatt knien, reichen jeweils einem Fabeltierwesen eine Schale, in die sie eben eine Flüssigkeit einzugießen scheinen. Über dem Architrav schließt ein schwarzes Band mit Blumenranken nach oben hin ab. Das Entscheidende ist die vom Boden bis zum Architrav durchgehende Vertikalgliederung.

Beim Vergleich mit Hansens Entwurf zum Längsschnitt des Tanzsaales¹⁷⁵ (Abb. 93) fällt auf, dass der Architekt zu einem geraden Abschluss über den Türen bzw. über dem großen, mittig angebrachten Spiegel tendierte. Ausgeführt wurden dann jedoch Rundbögen mit Spandrillenfiguren (Abb. 94). Beim Entwurf zum Längsschnitt zur gegenüberliegenden Seite¹⁷⁶ (Abb. 95), also zur Staatsoper schauend, sind keine Unterschiede zur ausgeführten Architektur zu konstatieren. Die Verfasserin geht davon aus, dass auch die Fenster nach

¹⁷² Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20164 und Inv.Nr. 20166.

¹⁷³ Stuckmarmor ist eine durchgefärbte und mit Äderung versehene Mörtelmasse, die meist aus den Hauptbestandteilen Gips und Leim besteht. Sie wird nach dem Abbinden geschliffen und am Ende poliert. Im Zuge der Fertigung kann direkt an der Wand gearbeitet werden, es war aber auch üblich, Platten zu gießen und diese zu versetzen. Zum Einfärben der Masse kann eine Vielzahl von Pigmenten eingesetzt und so letztlich eine Fläche erzielt werden, die Stein in allen möglichen Schattierungen und Strukturen imitiert. Vgl. Baatz 2005, S. 116.

¹⁷⁴ Stuccolustro ist eine Technik, die auf antike Vorbilder zurückgeht. Es handelt sich um bemalte und geglättete Oberflächen, deren Glanz auf die Verwendung von poliertem Wachs zurückgeht. Mit dem Historismus und insbesondere in der Ringstraßenzeit fand diese Technik wieder große Verbreitung. Bei der Herstellung wird auf eine eben vorbereitete Putzfläche eine dünne, gefärbte Mörtelschicht oder Schlämme aufgetragen und geglättet. Das Malen der Marmorierung erfolgt mit Pinsel. Der abschließende, entscheidende Schritt ist der Poliervorgang, bei dem meist Wachsseife auf die Fläche aufgetragen und zum Glänzen gebracht wird. Vgl. Baatz 2005, S. 116.

¹⁷⁵ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20171.

¹⁷⁶ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 20169.

oben hin gerade abgeschlossen waren, dies ist jedoch am Entwurf nicht ersichtlich, da ein Vorhang die Sicht auf diesen Teil verhindert.

Generell ist zu bemerken, dass der Saal in Form und Farbe von unten nach oben gesteigert ist, die größte Vielfalt zeigt der Plafond, der mit Ausnahme der dunklen Farben die Prinzipien des Raumes konzentriert. Eine Steigerung zum Plafond hin ist beim Wohnbau der Stadterweiterung allgemein anzutreffen.

Die Decke des Saales wird von Säulen und Pilastern aus rotem Marmor getragen. Die Verwendung von Pilastern in Haupträumen von Palais kommt nach Kenntnis der Verfasserin erstmals hier im Palais Todesco vor. Der Festsaal weist eine relativ kleinteilig kassettierte Decke mit reichem Dekorstick auf (Abb. 96), die eine etwas zurückhaltendere Vergoldung als im Speisesaal hat. Die schablonierten Kassettfelder bei den Rosetten sind in Öl auf Goldgrund ausgeführt. Vier in Öl auf Kalkputz gemalte Bilder sind in zwei größeren und in zwei kleineren Rechtecken ausgeführt. Sowohl bei der Dekorationsskizze von Hansen¹⁷⁷ (Abb. 97), als auch bei seiner Entwurfszeichnung¹⁷⁸ (Abb. 98) nehmen die kleineren Felder noch eine quadratische Form ein. Die Felder sind mit ornamentalen Reliefs und mythologischen Gemälden, die sich alle in der Längsachse des Saales erstrecken, ausgefüllt. Die vergoldete Kassettendecke wird durch dekorative Tondi bereichert.

Die ikonografischen Themen der vier Deckengemälde entstammen allesamt der Mythologie und sind als Darstellungen der Horen und Grazien sowie des Eros mit Anteros und des Hymen mit Komus zu identifizieren.¹⁷⁹ Auch diese Bilder hatte Christian Griepenkerl ausgeführt. Die Entwürfe von Carl Rahl (Abb. 99 und Abb. 100), die mittels Fotografien existieren, sind im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie der bildenden Künste einzusehen.¹⁸⁰ Leider gibt es keine komplette Entwurfszeichnung von Rahl, um feststellen zu können, welcher Künstler die Anordnung der Darstellungen der Horen und Grazien veränderte, denn im Entwurf von Hansen sind die Horen näher zum Empfangssalon angebracht – das ausgeführte Gemälde der Horen befindet sich jedoch näher zum Arbeitszimmer.

¹⁷⁷ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20159.

¹⁷⁸ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20168.

¹⁷⁹ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 71.

¹⁸⁰ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 771-773.

Bei den Horen¹⁸¹ (Abb. 101) hielt sich Rahl an das vorgegebene Konzept. Sie halten sich an den Händen und bewegen sich im Kreis, jedoch ist die Ausführung viel bewegter und dynamischer. Griepenkerl behielt im Großen und Ganzen das Farbkonzept bei, das Hansen vorsah. Die Horen scheinen in seinem Entwurf auf Wolken zu stehen, Rahl setzt sie jedoch in eine Landschaft und bekrönt alle Damen mit einem Kranz aus Weinlaub, Ähren, oder Blüten. Bei dem gegenüberliegenden Bild, das näher zum Empfangssaal angebracht ist, handelt es sich um die Darstellung der drei Grazien¹⁸² (Abb. 102). Griepenkerl folgte bei diesem Bild viel stärker der Vorlage. Die Grazien sind mit nacktem Oberkörper dargestellt, was der üblichen Gestaltungsweise entspricht, und berühren sich gegenseitig. Üblicherweise werden die drei Frauen sich umarmend dargestellt. Diese Bewegung ist jedoch weder im Entwurf Hansens noch bei Rahl festzustellen. Auch hier stellte der Maler die weiblichen Figuren auf einen festen Boden in eine Landschaft.

Die prächtigen Genienpaare Eros und Anteros¹⁸³ und Hymen mit Komus (Abb. 103 und Abb. 104), die sich zwischen den Darstellungen der Horen und Grazien befinden, wurden ebenfalls von Christian Griepenkerl ausgeführt, und zwar in den Jahren 1863 und 1864, wie er in seinen Aufzeichnungen im Arbeits-Jahrbuch anführte.¹⁸⁴

Hansens Entwurf (Abb. 98) sah jeweils nur ein geflügeltes Wesen in den quadratischen Feldern vor. Bei dem einen mit Pfeil und Bogen handelt es sich um einen Eros, aber die zweite Figur konnte von der Verfasserin nicht gedeutet werden.

Im Entwurf von Carl Rahl¹⁸⁵ (Abb. 105) werden bereits beide Paare gezeigt. Die Brüder Eros und Anteros werden schwebend dargestellt, beide an einem Lorbeerzweig festhaltend und somit mit diesem verbunden. Das andere Genienpaar, Hymen mit Komus, bezieht sich durch deren Blicke aufeinander, ist jedoch nicht miteinander verbunden.

„Bei dem Plafond des Tanzsaales ist eine Dominanz der formalen Aspekte der Deckenkomposition offensichtlich“¹⁸⁶ wie Kitlitschka konstatiert: „So öffnen sich die Gemäldfelder zwar in ihren atmosphärischen Hintergrund, doch wird diese Tendenz durch

¹⁸¹ Horen sind in der griechischen Mythologie die Göttinnen, die das geregelte Leben überwachen.

¹⁸² Grazien sind in der römischen Mythologie nur „Untergöttinnen“ und Dienende der Hauptgötter. Sie entsprechen in der griechischen Mythologie den Chariten.

¹⁸³ Eros ist der Gott der zeugenden Liebe, Anteros ist der Gott der Gegenliebe, der die verschmähte Liebe rächt.

¹⁸⁴ Eintrag in das Arbeits-Jahrbuch 1864: „Bei Todesco ging die Arbeit fort. Bis zum May wurde fertig: Tanzsaal: Eros & Anteros u. Hymen u. Komus.“

¹⁸⁵ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 773.

¹⁸⁶ Kitlitschka 1981, S. 72.

die Strenge der Konturen der Figuren sowie deren Gewänder stark eingeschränkt – ein Umstand, der noch zusätzlich durch die bewusste Entscheidung gegen die perspektivische Untersicht der Figuren verstärkt wird. Es ergibt sich also ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen Architektur und Malerei, ein Umstand, der Hansens Gestaltungsvorstellungen entgegenkommt.“

Die Bilder bereichern das strenge, stark linear wirkende Formengefüge der Decke, wie Kitlitschka ganz richtig bemerkt. „Ihr buntes, strahlendes Kolorit ergibt in Verbindung mit der reichen Deckenvergoldung einen heiter und kostbar wirkenden Zusammenklang. Wohl geben die Deckenbilder den Blick frei in Landschaften beziehungsweise in das Blau des Himmels, doch „vergittern“ die stark bewegten, betont linear aufgefassten Gestalten zugleich diese Ausblicke und verhindern ein tiefes illusionistisches „Aufreißen“ der Deckenkassettierung“, so Kitlitschka weiter.¹⁸⁷

In den Bildern ist jegliche Untersicht vermieden. Es handelt sich eigentlich um an die Decke applizierte Wandgemälde. Rahl und seine Schüler haben zahlreiche Deckenbilder geschaffen, aber niemals die Figuren in perspektivisch-illusionistischer Weise untersichtig wiedergegeben. Rahl und sein Kreis legten auf die Geschlossenheit der Raumhülle und der Decke im Besonderen so großen Wert, dass die Plafondbilder selbst häufig ornamenthaft flächig gestaltet wurden. Man spricht von *Quadro riportato*, die italienische Bezeichnung für „getragenes Bild“. Es wird in der Kunst verwendet, um goldgerahmte Staffelei-Gemälde oder gerahmte Gemälde zu beschreiben, die in einer normalen Perspektive gesehen und in ein Fresko gemalt werden. Der Endeffekt ähnelt dem Illusionismus, der jedoch gemalte Statuen, Reliefs und Wandteppiche umfasst. Die Decke soll so aussehen, als wäre ein gerahmtes Gemälde darüber angebracht worden. Es gibt keine illusionistische Verkürzung. Figuren erscheinen, als wären sie auf normaler Augenhöhe zu sehen.

Der Tanzsaal bildet mit dem Speisesaal eine Einheit, deshalb sind die mittleren Gemälde auf den Gast ausgerichtet, der aus dem Speisesaal kommt. Die Bilder, die an der Seite angebracht sind, folgen in ihrer Konstellation dem Durchschreiten der Repräsentationsräume an der Hauptfront. „In der Konzeption der Decke kommt somit die ambivalente Ausgerichtetheit des Raumes und die damit verbundene

¹⁸⁷ Kitlitschka 1981, S. 72.

Richtungsumorientierung zum Ausdruck, da die äußeren, quergelagerten Bilder die größeren Mittelfelder flankieren und deren Wirkungsbereich eingrenzen“, konstatiert Reissberger.¹⁸⁸

Im Festsaal stand wohl einer der zahlreichen, kostbaren Öfen des Hauses, ein jetzt in einem anderen Raum stehender Terrakottaofen (Abb. 106), dessen Girlandenornamente sich in den Intarsien des Parkettbodens des Festsaales wiedergefunden haben. Am Grundriss (Abb. 29) ist dieser Kamin an der linken Seite zum Arbeitszimmer hin ersichtlich, heute befindet sich kein Kamin mehr im Festsaal.

Durch geschickt angeordnete Spiegel (Abb. 96) wirkt der Raum wesentlich größer als er tatsächlich ist. Mit diesen bis zum Boden reichenden Spiegeln versieht Hansen die beiden den Speisezimmertüren gegenüberliegenden Wandfelder; sie sollen dem Eintretenden die Illusion einer langen Flucht von Räumen vermitteln.

Die großen, goldgrundigen Türen mit flächig dekorierten Füllungen (Abb. 107.) können seitlich in die Wand geschoben werden, wodurch der Raum zu den angrenzenden Räumen hin geöffnet und mehr oder weniger mit diesen verbunden werden kann. Auch hierfür hat sich ein Entwurf Hansens¹⁸⁹ (Abb. 108) erhalten, der den Wandschlitz zeigt, in den die Türen geschoben werden. Diese Türen sind polychrom ausgeführt. Oberhalb der Türschnalle befinden sich zwei Rundmedaillons, die eine Lyra zeigen, auf der ein Schwan sitzt. Die Türschnallen sind aus Bronze und Elfenbein, die Türblätter, ebenfalls aus Bronze, weisen kunstvolle Verzierungen auf. Im Rundbogen der Türen ist das Monogramm von Eduard und Moritz Todesco zu finden, das bereits im Stiegenhaus Verwendung fand. An den Supraporten sind Engel angebracht, die auf die Funktion des Saales verweisen, denn sie sind mit verschiedenen Musikinstrumenten spielend wiedergegeben.

Hansen erweitert den Tanzsaal durch einen schmalen, mit zwei Doppelsäulen vom Hauptraum getrennten Annex – nicht in der ganzen Länge, sondern nur in der Länge des angrenzenden Speisesaales. Der Saal wird durch die entstehende Galerie erweitert, welche die Funktion eines Nebenschiffes übernimmt – Wagner-Rieger spricht von einem „fast

¹⁸⁸ Reissberger 1980c, S. 266.

¹⁸⁹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.20154.

basilikalén Aufriss“.¹⁹⁰ Dieser Annex diente als Orchesterbühne bei Konzerten wie als Zuschauerraum bei Tanzveranstaltungen.

4.2.4. Arbeitszimmer und Billardzimmer

Gegen Norden schließt an den Festsaal das Arbeitszimmer des Hausherrn an. Die Transformation von Grundideen der barocken Deckenmalerei in das 19. Jahrhundert wird in diesem Raum anschaulich. Während früher eine Einzelfigur die absolutistische Decke bestimmte, bildet bei Hansen die Summe der Einzelbilder die Aussage. Die in ein Sternbündel gegliederte Kassettendecke (Abb. 109) nimmt in den Diagonalen des Plafondspiegels die Allegorien von Handel und Industrie sowie Eisenbahn und Schifffahrt auf. Diese Gemälde wurden von dem Rahl Schüler Karl Lotz ausgeführt. Die Personifikationen befinden sich ganzfigurig in länglichen Rechteckfeldern vor blauem Grund. Zwischen den Allegorien sind die vier Jahreszeiten dargestellt, ebenso in länglichen Rechteckfeldern, die jedoch kleiner sind.

Auch zu dieser Decke hat sich der Entwurf von Hansen (Abb. 110)¹⁹¹ erhalten. Im Vergleich zu den ausgeführten Gemälden konnten folgende Abweichungen festgestellt werden: der Zyklus der vier Jahreszeiten ist in der gleichen Anordnung wie am Entwurf ausgeführt, nämlich gegen den Uhrzeigersinn, doch die Positionen der Allegorien wurden um ein Feld versetzt. Befand sich im Entwurf zum Beispiel die Personifikation des Handels zwischen den Jahreszeiten Herbst und Winter, so befindet sie sich nun in der ausgeführten Decke zwischen Winter und Frühling.

Zahnrad, Flügelrad und Ruder lassen die drei weiblichen Figuren als Allegorien von Eisenbahn, Industrie und Schifffahrt lesen. Der geflügelte Hut (Petasos), der Heroldsstab Caduceus, um den sich zwei Schlangen winden, und ein Geldbeutel weisen deutlich auf Merkur hin, den Gott des Handels, beziehungsweise die Allegorie des Handels. Seit der Antike wird Merkur meist als nackter junger Mann dargestellt – so auch hier im Arbeitszimmer von Eduard Todesco, Carl Rahl verzichtete auch auf die Flügelschuhe.

Die größten Unterschiede sind in der Gestaltung der Allegorie der Eisenbahn zu bemerken. Im Entwurf sah Hansen als Attribut eine kleine Ausgabe einer Lokomotive vor, die die Personifikation in ihrer linken erhobenen Hand hält, und stellt sie mit nacktem Oberkörper dar. Im ausgeführten Gemälde ist die Personifikation zwar auch mit nacktem Oberkörper

¹⁹⁰ Wagner-Rieger 1970, S. 220.

¹⁹¹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20162.

dargestellt, aber nicht von vorne sondern in Rückenansicht; die Miniaturausgabe der Eisenbahn hat sie nun gegen ein Flügelrad getauscht. Bei der Darstellung der Schifffahrt sind keine wesentlichen Unterschiede zwischen Entwurf und Ausführung anzumerken. Bei der Allegorie des Handels wurden die gleichen Attribute als auch der rote Mantel verwendet, nur die Blickrichtung der Figur ist unterschiedlich. Auch bei der Personifikation der Industrie wurde die Blickrichtung verändert.

Da sich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien eine Fotografie von Rahls Zeichnungen zu den Allegorien erhalten hat (Abb. 111),¹⁹² die wie alle anderen aus seinem Nachlass erworben werden konnte, kann bewiesen werden, dass Rahl bereits die Änderungen zu Hansens Entwurf vorgenommen hat. Sein Schüler Lotz hat sich penibel genau an die Zeichnungen von Rahl gehalten, um diese in den Gemälden umzusetzen.

Die Allegorien der vier Jahreszeiten sind ebenso vor blauem Grund dargestellt. Der Frühling wird durch jenen Engel repräsentiert, der einen Kranz Blüten über seinen Kopf hält. Der Engel mit der Sichel in der Hand und dem Bündel Getreide über die Schulter gelegt soll den Sommer charakterisieren. Der Engel mit Thyrsosstab und dem Korb mit Weintrauben auf dem Kopf stellt den Herbst dar. Der Winter ist ausgezeichnet durch einen Engel, der Pfeil und Bogen in seiner linken und einen Vogel in seiner rechten Hand hält, den er wohl erlegt hat.

Bei den Jahreszeiten, zu denen die Akademie auch eine Fotografie (Abb. 112)¹⁹³ erwerben konnte, hielt sich Rahl genau an den Entwurf von Hansen mit Ausnahme der Darstellung des Winters. Dort hatte Hansen einen erlegten Hasen gemalt und ließ den Engel nach rechts schauen – aber sonst sind keine wesentlichen Abweichungen festzustellen.

Auch zu dem an der Decke umlaufenden Gesims (Abb. 113) hat sich der Entwurf von Hansen erhalten (Abb. 114).¹⁹⁴ Die einzige Abweichung ist in der Zierleiste unterhalb der vorgeblendeten Putti mit den Schriftrollen anzumerken – Hansen sah eine florale Zierleiste im Entwurf vor, die durch eine einfachere Form ersetzt wurde. Die erhabenen Gesimsteile sowie das umlaufende Kordongesims sind teilweise in Holz, teilweise in Papiermaché und teilweise in Gipsstuckmasse ausgeführt. Die Oberfläche ist eine Holzimitationsmalerei, teilweise schabloniert und teilweise mit Architekturmalerei versehen.

¹⁹² Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 770.

¹⁹³ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 769.

¹⁹⁴ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20145.

In einer Ecke schmückt ein Kamin (Abb. 115) den Raum. Auf ihm ist ein bekröntes Monogramm mit einem „T“ zu sehen (Abb. 116), natürlich eine Anspielung auf den Bauherren Todesco. Auch zu diesem Monogramm ist ein Entwurf Hansens¹⁹⁵ (Abb. 117) erhalten, dessen Ausführung dann leicht variiert ist, da auf das florale Beiwerk verzichtet wurde. Zusätzlich ist in dem Monogramm ein „S“ auszumachen. Da der Kamin ursprünglich im Boudoir aufstellung gefunden hatte, weist dieser Buchstabe auf den Vornamen der Hausherrin hin. Der Kamin wird mit Motiven geschmückt, die an die Hauptfassade erinnern, nämlich mit Koren, die einen Lorbeerkranz halten und Spandrellenfiguren.

Die Position des Kamins wurde im Laufe der Jahre verändert, denn der Grundriss vom dritten Geschoss (Abb. 29) sieht einen Kamin an der Wand zum Festsaal vor – heute steht der Kamin jedoch gegenüber, an der Wand zum ehemaligen Schlafzimmer des Hausherrn.

Eduard von Todescos Billardzimmer – als Vorraum zum Arbeitszimmer interpretierbar – war von Hansen mit einer zum Arbeitszimmer passenden Holzdecke, Lambris, roten Wänden und grün tapezierten Bänken ausgestattet worden (Abb. 118).¹⁹⁶ Die Möblierungsskizze (Abb. 119)¹⁹⁷ sah mittig gestellt einen Billardtisch vor. Vor den beiden Fenstern waren jeweils ein Tisch mit einem Sessel sowie einer Bank vorgesehen, die die beiden Sitzgruppen verband. Auch an der Längsseite gab es Sitzgelegenheiten. Leider haben sich keine Möblierungsentwürfe zu diesem Zimmer erhalten, ein Foto (Abb. 120) aus dem jüdischem Museum, das um 1870 aufgenommen wurde, vermittelt aber einen guten Eindruck, wie das Interieur wohl ausgesehen haben könnte.

Das Grundmuster der Decke des Arbeitszimmers – ein großer Stern, der in den Ecken in vier kleine Sterne mündet, setzt sich in verkleinerter Form im Billardzimmer (Abb. 121) endlos fort. Diese ist mit Schablonen- und Architekturmalerei bemalt; ihre tatsächliche Ausführung entspricht Hansens signiertem und mit dem Jahr 1864 signiertem Entwurf zur Gänze (Abb. 122).¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20141.

¹⁹⁶ Zu den Zeichnungen und einem der Ausführung nahekommenden Möbelentwurf, vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 20218, Inv.Nr. 20219, Inv.Nr. 20566.

¹⁹⁷ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20155.

¹⁹⁸ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20167.

Eduard Todesco unterstrich die Doppelfunktion von Spielzimmer und Wartesaal für den Geschäftsverkehr mit der späteren Integration einiger Festzugsbilder Hans Makarts.¹⁹⁹ *Die Vereinigte Gruppe der Donaudampfschiffahrt und der Österreichisch-Ungarische Lloyd* und *Die Kaufleute* standen inhaltlich in direkter Verbindung zu den Allegorien von Schifffahrt und Handel in der Hansen-Decke des Arbeitszimmers.

Abseits des *Gartenbaus* kann noch ein weiteres Festzugsbild im Billardzimmer Platz gehabt haben, das heute das einzig bekannte private Interieur mit Makarts Festzugsbildern ist.²⁰⁰

Für die Bildersammlungen seiner Auftraggeber plante Hansen wiederholt streng symmetrische und vor allem lockere Hängungen der Gemälde, an die sich die Besitzer auf Dauer allerdings nicht hielten. Todesco zählte zu den großen Förderern Rahls und ließ seine Familienmitglieder von Franz Eybl, Franz Schrotzberg, Hans Canon, Rudolf Eisenmenger, Wilhelm Kaulbach sowie Franz Lenbach porträtieren. Von Letzterem besaß er eine große Anzahl von Bildern.²⁰¹ Alte Meister erwarb er bei Versteigerungen der Wiener Galerien Galvagni und Gesell.

4.2.5. Schlafzimmer des Herren

Das schmale Schlafzimmer von Eduard von Todesco befindet sich zwischen dem Arbeitszimmer und dem Gedonzimmer. Ein schlichter, äußerst eleganter, zylinderförmiger Terrakottaofen mit Metallringen gefasst (Abb. 106) ziert diesen Raum; ursprünglich hatte er Aufstellung im Tanzsaal gefunden. Zwei Bänder sowie das Abschlussband oben sind mit Palmettenmotiven geschmückt.

Dem Ofen gegenüber an der Wand zum Arbeitszimmer stand das Bett – zumindest hatte Hansen diese Anordnung in seiner Möblierungsskizze vorgesehen (Abb. 123).²⁰² Eine Zeichnung des frontalen Aufrisses des Bettes (Abb. 124)²⁰³, die sich ebenfalls in der Akademie der bildenden Künste erhalten hat, zeigt den Entwurf der Schlafstatt von Eduard Todesco.

Eine schmale Tür, die zwischen dem Bett und dem Ofen auf dem Entwurf zu sehen ist, führte zu den Sanitärräumen. An den Wänden vor dem Fenster stand rechts ein Tisch mit zwei

¹⁹⁹ Vgl. Orosz 2015, S. 61.

²⁰⁰ Vgl. Orosz 2015, S. 61.

²⁰¹ Die Galerie der Familie Todesco wurde nach dem Tod von Sophie mehrfach geteilt. Große Teile gingen an die Tochter Gabriele Freiin von Oppenheimer und an Leopold von Lieben. 1896 war die Galerie noch im Nachlass der Baronin Sophie von Todesco vereint. Vgl. Frimmel 1905, S. 148-151.

²⁰² Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20156.

²⁰³ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20146.

Stühlen und links ein Kasten. Bei der Decke (Abb. 125) handelt es sich um eine Imitation von geschnitztem Holz. Das gemalte Holz wirkt so echt, dass es auf den ersten Blick nicht von wirklichem Holz zu unterscheiden ist. Auch hier sind wieder die beliebten Palmettenmotive vorkommend.

4.2.6. Gedonzimmer

Der auf tragische Weise früh verstorbene Sohn des Hausherrn und Stammhalter der Familie, Hermann, ließ sich diesen Raum (Abb. 126) vom Münchner Bildhauer, Architekten, Innenarchitekten und Raumausstatter Lorenz Gedon²⁰⁴ (1844-1883) im Weltausstellungsjahr 1873 einrichten. Vermutlich bekam Gedon den Auftrag über den deutschen Maler Franz von Lenbach (1836-1904) vermittelt.²⁰⁵ Der Bildhauer war erst neunundzwanzig Jahre alt, als er in das von exzellenten Künstlern und Handwerkern überquellende Wien kam und mehr als ein Jahr im Palais Todesco arbeitete. Die Jahreszahl 1873 ist jeweils über der Tür zum Schlafzimmer des Hausherrn als auch zum Appartement von Hermann (Abb. 127) angebracht und dokumentiert damit den Beginn der Innengestaltung dieses Raumes. Gedon signierte im Jahr 1874 sein Werk auf einer Schriftrolle, die von einem Putto gehalten wird, der rechts vom Kachelofen platziert ist (Abb. 128);²⁰⁶ das Jahr 1874 kann somit als das der Fertigstellung gelten.

Während Hansen das Gesamtkunstwerk der Innengestaltung in den Jahren 1864-1865 im Palais Todesco durchführte, war Hermann in etwa erst 15 Jahre alt. Der Sohn des Hausherrn hatte offenbar noch keine Vorstellung in diesem jungen Alter, wie sein Zimmer auszusehen habe, denn sonst hätte Hansen wahrscheinlich auch für dieses Zimmer einen Entwurf angefertigt – der Forschung ist aber keiner bekannt. Als Gedon für die Ausgestaltung des Zimmers beauftragt wurde, war Hermann 24 Jahre alt. Verständlicherweise präferierte er einen jungen Künstler, der eher den Geschmack treffen konnte, als Hansen, der mittlerweile ein Alter von 60 Jahren erreicht hatte.

²⁰⁴ Details zu seiner Biographie siehe Gedon 1994, S. 238-240 oder auch Bachmeier 1988, S. 13-54.

²⁰⁵ Vgl. Gedon 1994, S. 59 oder auch Bachmeier 1988, S. 240.

²⁰⁶ Inschrift: Dieses Zimmer hat lassen machen Baron Hermann Todesco von Lorenz Gedon in München Anno Domini 1874.

Nach Möglichkeit suchte Gedon zur malerischen Belebung des Raumeindrucks zusätzlich Galerien, Abtritte oder Erker einzubauen. Wenn es die Beschaffenheit des Raumes zuließ, bevorzugte er die Ersteren, da diese von äußerst repräsentativer Wirkung waren und den Raum am besten untergliederten.²⁰⁷ Hier im Palais Todesco übernimmt der Erker die Funktion. Der Raum ist zweiteilig - an der Westwand befindet sich dieser Erker. An der Nordseite wird dieser räumlich durch einen Bücherschrank begrenzt und zugleich abgestuft (Abb. 129). Der übrige Teil des Zimmers ist etwas breiter und fast quadratisch. An den Wänden, ausgenommen der Erkerwand, läuft eine Parapet-Lambrissage herum, die mehr als die halbe Wandhöhe einnimmt (Abb. 130). Diese wird in der Mitte der Süd- und Ostwand durch je ein mächtiges Portal mit gerade abschließendem Gebälk unterbrochen. An der Ostwand ist auf der einen Seite des Portals ein Wandschränkchen in die Vertäfelung eingebaut (Abb. 131). An der Nordwand, gegenüber der Eingangstür, vom Schlafzimmer Hermann Todesco Senior kommend, bildet ein fast bis zum Plafond reichender Aufsatz als vertikale Mittelbetonung das Gegengewicht zum gegenüberliegenden Portal (Abb. 132).

Die untere Zone der Vertäfelung ist einfach, ohne jegliche Verzierungen gestaltet, damit davor Möbel aufgestellt werden konnten. Der obere Teil der Lambris ist wie ein eigenes Geschoss behandelt. Die einzelnen Achsen bestehen aus einer Art von „Palladiomotiven“, die durch Nischenbildung im Konkavschwung verräumlicht werden. In deren Mittelnische befindet sich jeweils ein an einer Muschel herabhängender Früchtefeston. Die einzelnen „Palladiomotive“ werden jeweils durch Lisenen, vor denen Puttenherme gestellt sind, getrennt. Das Postament dieser einzelnen Karyatiden tritt hervor. Der Ansatz des Karyatidenschaftes steigt eng an die Lisene gepresst an, um sich dann im Körper der Karyatide „mit unerhörter Dramatik in allen Dimensionen nach oben auszudehnen“.²⁰⁸ Die Körper neigen sich schräg nach vorne, sodass sich ihre Köpfe vollplastisch vom Grund lösen. Über den mit runden Vertiefungen hinterfangenden Körpern steigt dann die Gliederung geradlinig an und wird durch ein weit ausladendes plastisches Gebälk, das auf konkav eingezogenen Voluten ruht, abgeschlossen. Hier waren damals Bücher, Majoliken, Zinnteller und ähnliche Dekorationsstücke aufgestellt.

Gedon schuf in verschwenderischer Fülle die geschnitzte Wand- und Deckentäfelung aus massiver Eiche. Mit seinen schweren, dunklen Schnitzereien im deutschen Manierismus und den neckisch-verspielten Puttenhermen bildet dieser Import aus Bayern den denkbar

²⁰⁷ Vgl. Bachmeier 1988, S. 91.

²⁰⁸ Eggert 1976, S. 160.

größten Kontrast zur festlichen Klassizität der knapp zehn Jahre zuvor eingerichteten Räume nebenan. Der Künstler hat sowohl Elemente häuslicher Geborgenheit zum Ausdruck gebracht, als auch das neue Fortschrittsbewusstsein, das beispielsweise eine pelzgeschützte Karyatidenfigur eines Polarforschers zeigt, der auf seiner Polarkreiskarte auf das 1872 entdeckte Franz-Josephs-Land deutet (Abb. 133). Kinderkaryatiden, die auf der ganzen umlaufenden Wandverkleidung des Arbeitszimmers angebracht sind, sorgen für eine heimelige Atmosphäre. Die Karyatiden haben in erster Linie die Funktion eines Stimmungsträgers. Jede einzelne von ihnen bringt eine bestimmte Gemütsbewegung oder Seelenbestimmung zum Ausdruck. Zudem ist jede Figur mit einem Attribut gekennzeichnet, das sie als Vertreter der Musik, der Kunst, des Handels oder der Wissenschaft ausweist.

Für die Wände privater Wohnräume war eine dreiviertel mannshohe Vertäfelung mit abschließendem Gesims die Regel, während Festsäle auch gänzlich vertäfelt werden konnten, schreibt Bachmeier.²⁰⁹ Kräftige Gegensätze in Farbe und Form waren hier in jedem Fall erwünscht, um der Eintönigkeit „schokoladenartiger“ Wandverkleidungen vorzubeugen. Vor allem die geschnitzten plastischen Schmuckelemente waren Gedons Feld. Trophäen, Karyatiden und Festons verwendete er besonders häufig, da sie mit ihrer malerisch bewegten Oberfläche zu den eher glatten Flächen der Vertäfelung einen optisch äußerst reizvollen Kontrast darstellten. Die Vertäfelung im Erkerzimmer des Palais Todesco ist hier ein besonders gelungenes Beispiel. Vor allem die Türen, die notwendigerweise das Getäfel unterbrechen, zeichnete Gedon mit repräsentativem architektonischem und plastischem Schmuck aus (Abb. 134).

In der Regel wurden die Räume nie gänzlich vertäfelt. Der harmonische optische Übergang zu anderen Ausstattungsstücken, die in die Vertäfelung eingepasst oder davor aufgestellt waren, war ein wichtiges belebendes Element derartiger Inneneinrichtungen. Die Verwendung von Garnituren, d. h. einer Serie gleichgestalteter Möbel, wurde von Gedon bewusst vermieden, um jeglicher Monotonie vorzubeugen. Möbel, die direkt vor der Wand stehen bzw. die Vertäfelung ersetzen, nehmen gewöhnlich deren Dekorationssystem auf und führen es weiter, wie hier im Erkerzimmer die Bibliotheksschränke bzw. Bücherregale. Für das Arbeitszimmer von Hermann Todesco fertigte Gedon außerdem ein markantes Ausstattungsstück, nämlich einen wuchtigen Schreibtisch (Abb. 135).

²⁰⁹ Vgl. Bachmeier 1988, S. 89.

Die Holzdecke (Abb. 136) ist eines der wichtigsten Dekorationselemente der Renaissance und somit auch unverzichtbarer Bestandteil derartiger Zimmereinrichtungen. Von kräftiger raumbeherrschender Wirkung bestimmt sie neben der Vertäfelung am nachhaltigsten den Gesamteindruck des Raumes. „Die überlieferten Arbeiten Gedons zeigen, dass bei ihm das Spektrum von der einfachen Balkendecke bis zur prunkvollen Kassettendecke reichte“.²¹⁰ Zu den wohl schönsten und eigenständigsten Arbeiten Gedons zählt der früheste noch erhaltene Plafond im nördlichen Erkerzimmer des Palais Todesco, wie Bachmeier konstatiert.²¹¹

Auf einem relativ zierlichen Konsolgesims, in dem sich Voluten, die vergleichbar sind zu denen, die das Gesims der Vertäfelung tragen, und Zapfen in rhythmischem Wechsel wiederholen, ruht eine wuchtige Rahmenkonstruktion auf. Die in diesem kräftigen Rahmen eingespannte mächtig profilierte Vierpassform, deren Rundungen durch breite Stege mit dem Rahmen verbunden sind, steht in äußerst malerischem Kontrast zu den beinahe vollplastisch geschnitzten Ornamentfüllungen, die jede freie Stelle zu überwuchern und schwerelos vor dem vergoldeten Grund zu schweben scheinen. Die glatten Flächen der rahmenden Teile sind äußerst zurückhaltend mit zierlicher Beschlagwerkornamentik belegt. Die Mitte des Vierpasses ist gänzlich mit Füllornamentik, bestehend aus Rankenwerk, Früchtegebunden, Wappen und vier Inschriftentäfelchen ausgelegt. In geschnitzten Buchstaben sind die Begriffe Friede, Glück, Freude und Liebe (Abb. 137) zu lesen. Die Funktion der Decke hat sich hier im Arbeitszimmer des Sohnes des Hausherrn geändert: sie ist nicht mehr Medium zur Vermittlung von glorifizierenden Aussagen über die Meriten des Bauherrn, sondern Medium zur Bestimmung des Raumes als Abriss einer „heilen Welt“, in der eben Friede, Glück, Freude und Liebe „zu Hause sind“. Zwischen diesen Worten hat Gedon jeweils das Monogramm von Hermann Todesco angebracht.

Im Zentrum der Holzdecke befindet sich ein Rundmedaillon, von dem ein Luster herab hängt. Die vier dreieckigen Eckkompartimente sind mit reichem, sehr filigranem Rankenwerk, aus dem sich jeweils zartgliedrige, geflügelte Genien lösen, geschmückt. Der Kontrast zwischen dem gliedernden Stegsystem und dem jede Substanz negierenden Füllornamenten mit sich auflösenden figuralen Elementen, tritt hier noch stärker als in der Lambris zu Tage. Die Oberflächenwirkung dieser Decke ist von einer unglaublichen Lebendigkeit und Leichtigkeit

²¹⁰ Bachmeier 1988, S. 87.

²¹¹ Vgl. Bachmeier 1988, S. 88.

geprägt. Die Ornamentik selbst lässt in aller Deutlichkeit das malerische Talent des virtuosen Bildhauers erkennen.

Ein bemerkenswertes Werk des Wiener Historismus ist der dort stehende mächtige grüne Kachelofen mit seinen stattlichen Atlanten, die ihn stützen, und den reliefierten Heldendarstellungen (Abb. 138). Prächtige Kamine oder repräsentative Kachelöfen fehlten in Gedons Raumensembles nie. Sie gehörten unabdingbar zur Impression eines Renaissanceraumes und gerade hier schloss sich Gedon auch am engsten an die repräsentativen Vorbilder der Renaissance an. Der Künstler bevorzugte in der Regel den aus grünglasierten, manchmal durch Vergoldungen belebten Typus, dessen Kacheln möglichst nach originalen Renaissancevorbildern gefertigt wurden.²¹²

Eine weitere reichverzierte Kassettendecke brachte Gedon im Schlafzimmer Hermann Todesco Junior an, das an das Wohn- und Arbeitszimmer grenzte (Abb. 139).

Gedons phantasievolle Innengestaltung, geschaffen aus der Symbiose von Barock und Renaissance, entsprach dem Wunsch der Zeit. Er hatte die Bedürfnisse der Stilveränderung seiner Auftraggeber erkannt und war oft mit seinen Vorschlägen zukunftsweisend. Seine Räume waren, im Vergleich zur Innenausstattung der übrigen Ringstraßenpalais, etwas völlig Neues und standen in vollkommenen Gegensatz zu der grandiosen Pracht der Arbeiten seiner Kollegen, so auch im Widerspruch zu dem Stil Hansens im gleichen Palais.

4.2.7. Boudoir und Schlafzimmer der Dame

Im südlichen Erkerzimmer befand sich das Boudoir. Es handelt sich hierbei um den privaten Rückzugsbereich der Dame des Hauses. In diesem Raum ist das bedeutungsmäßige Schwergewicht ausnahmslos mit „pathetischer Dramatik“²¹³ nach oben verlegt, in den Plafond. Die Decke (Abb. 140) kann als eine der künstlerisch reifsten Lösungen im gesamten Ringstraßenbereich gelten, wie Kitlitschka behauptet.²¹⁴ „Durch die Kombination von Rechtecken, deren Ecken leicht abgekantet sind, mit Viertelkreisfiguren entstand ein Stuckrahmensystem von labyrinthisch verwirrendem Reichtum, in das die betont flächig gehaltenen Malereien edelsteinartig eingefügt sind.“²¹⁵

²¹² Vgl. Bachmeier 1988, S. 92.

²¹³ Eggert 1976, S. 160.

²¹⁴ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 73.

²¹⁵ Kitlitschka 1981, S. 73.

In vier goldgründierten Feldern, die kreuzförmig angeordnet sind, hatte Griepenkerl im Jahre 1864²¹⁶ Allegorien dargestellt, die auf die weiblichen Tugenden der Dame des Hauses hinweisen. Es handelt sich hierbei um: Treue (Griepenkerl bezeichnete diese in seinem Arbeits-Jahrbuch allerdings als Friede), Frömmigkeit, Fleiß und Mutterliebe. Die vier Frauen scheinen auf Wolken zu lagern.

Auch für die Deckengestaltung des Boudoirs hat sich der Entwurf Hansens (Abb. 141)²¹⁷ erhalten, der signiert und mit 1864 datiert ist. Carl Rahl, dessen Zeichnungen zu den einzelnen Allegorien auch in Form von Fotografien (Abb. 142 und Abb. 143)²¹⁸ erhalten sind, hat wenige Abweichungen vorgenommen, die der ausführende Maler Griepenkerl penibel umgesetzt hatte.

Die Personifikation der Treue (Abb. 144) wird im Profil wiedergegeben. Ihre linke Hand umfasst jedoch in der tatsächlichen Ausführung die Schnauze des Hundes. Dieser legt eine Pfote auf ihren Arm, wodurch mehr Interaktion als bei dem Entwurf entsteht. Rahl wich auch bei der Darstellung des Schlüsselbundes von Hansens Entwurf ab. Bei den Farben des Gewandes hielt sich Griepenkerl an die Skizze, jedoch ließ er den Träger etwas über die Schulter rutschen. Hansen bildete den Hund auf den Hinterpfoten sitzend ab, der Maler führte das Tier letztendlich stehend aus – sein Schwanz scheint dabei nahezu wedelnd wiedergegeben, wodurch im fertigen Gemälde ein lebendiger Eindruck entsteht.

Bei der Allegorie der Caritas (Abb. 145) sind die größten Abweichungen vom Entwurf festzustellen. Im Gemälde ist die Mutterliebe mit drei Kindern wiedergegeben. Hansen hatte in seinem Entwurf ein Kleinkind vorgesehen, das die Frau in ihrem rechten Arm hält, sowie ein Kind, das sich auf der rechten Seite an die Frau schmiegt, doch Griepenkerl fügte – analog zu Rahls Zeichnung – noch ein Kind hinzu, und zwar hinter der Caritas, sie umarmend. Noch dazu nimmt die Allegorie Kontakt zu dem Knaben auf, indem sie sich zu ihm umblickt. Ihr wehender Schleier scheint dieses Kind nahezu einzuschließen. In Hansens Entwurf nimmt die Mutter jedoch Blickkontakt zu dem Kind zu ihrer linken Seite auf, das Griepenkerl mit einem Apfel in der Hand darstellte. Auch dieses Kind ist von einem wehenden Tuch teilweise umfassen. In der Skizze ist die Farbe Blau für die Wolken anzunehmen – auf diese Farbe verzichtete Griepenkerl vollständig in seiner Ausführung.

²¹⁶ Eintrag Arbeits-Jahrbuch 1864: „Bei Todesco ging die Arbeit fort. Bis zum May wurde fertig: [...] Boudoir: Friede, Frömmigkeit, Mutterliebe, Fleiß u. 4 kleine Genien.“

²¹⁷ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20170.

²¹⁸ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 767 und 768.

Generell ist zu bemerken, dass beim ausgeführten Gemälde viel mehr Dynamik zu spüren ist. Durch den liebevollen Blick der Caritas und ihre Handhaltung, das Baby umfassend, kommt der Gedanke der Mutterliebe viel stärker zum Ausdruck.

Auch die Wiedergabe der Allegorie der Frömmigkeit (Abb. 146) weicht stark vom Entwurf ab, da sie seitenverkehrt dargestellt ist. Die Vestalin bringt gerade ein Rauchopfer dar. Griepenkerl malte zusätzlich eine Säule, die mit einer Girlande aus Lorbeerblättern geschmückt ist. Darauf sind Gaben dargestellt, die auch verbrannt werden. Auch bei der Frömmigkeit hielt sich der Maler nicht an das vorgegebene Farbkonzept. Das Blau des Kleides wurde durch einen cremefarbenen Stoff ersetzt. Der Fleiß (Abb. 147) zeichnet sich durch einen Bienenstock und Flachs auf einer Spindel aus. Bei diesem Gemälde sind die geringsten Abweichungen auszumachen. Griepenkerl übernahm sowohl die Position der weiblichen Figur, hielt sich an das Farbkonzept und übernahm die Attribute. Er malte jedoch noch zusätzlich eine Figur, nämlich ein Kleinkind, das im Schoß der Allegorie schläft und dem Betrachter den nackten Rücken zuwendet.

Die Körperlichkeit bei allen Figuren ist unter den schweren Draperien nur andeutungsweise erahnbar.

Die Wahl zur Darstellung der weiblichen Allegorien, die die Rolle der Hausfrau charakterisieren sollen, ist ganz typisch für Boudoirs beziehungsweise Damenzimmer. Griepenkerl wählte diese Themen ebenfalls für die Ausmalung des Damenzimmers im Palais Ephrussi. Hier ließ der Maler jedoch die Allegorien des Fleißes, des Friedens, der Liebe und der Treue vor einem Wolkenfeld schweben (Abb. 148 und Abb. 149). Die Verbindung zwischen Raumfunktion und Gemäldeikonographie wird von Reissberger sogar als kanonisch bezeichnet.²¹⁹

Vier kleine, blumenspendende Genien (Abb. 150) in den Viertelkreisflächen des quadratischen Mittelfeldes ergänzen in sehr anmutiger Weise das Deckenprogramm. Auch hierzu hat sich eine Fotografie (Abb. 151)²²⁰ erhalten, die die Zeichnungen von Carl Rahl festhalten. Griepenkerl hatte sich auch bei der Ausführung der Genien genau an die Vorlagen gehalten.

Das Motiv des plastischen Schmuckes, der die rechteckigen Felder ziert (Abb. 152), wird im Erker wieder aufgegriffen, hier jedoch gemalt (Abb. 153). Die Kassettendecke wird mit einer subtilen, aber organisch wirkenden vergoldeten Randleiste abgegrenzt. Darin sind

²¹⁹ Vgl. Reissberger 1980c, S. 313.

²²⁰ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 766.

abwechselnd zwei verschiedene Palmettenmotive zu erkennen. Hansen ließ die Formensprache seiner Architektur unter anderem auch in die Ornamentik seiner Schmuckentwürfe einfließen. Als Beispiel kann das *Diadem Byzantine* herangezogen werden.²²¹ Im zentralen Bereich des Schmuckstückes ist jenes Palmettenmotiv zitiert, welches am Gesims im Boudoir in Form des Palmettenbandes vorkommt.

Für das Boudoir sind der Forschung keine Möbliierungsentwürfe von Hansen bekannt. Die zeitgenössische Theorie zur geschmackvollen Wohnungseinrichtung, welche die Differenzierungen der Salons untereinander forderte, war aber bestimmt eingelöst worden: Im Salon herrschte die Kunstform vor, im Boudoir Bequemlichkeit und Annehmlichkeit.

Hansens Wandentwürfe²²² (Abb. 154 und Abb. 155) sahen ebenfalls eine durchgängige Lambris sowie grüne Wandbespannungen vor. Auf diesen Entwürfen ist auch ein Kamin gut ersichtlich, der heute, wie bereits besprochen, im ehemaligen Arbeitszimmer des Hausherrn (Abb. 115) steht. Auf einer Fotografie aus dem Jahr 1870 (Abb. 156) ist dieser Kamin noch an dem ursprünglichen Aufstellungsort, dem Boudoir, zu sehen.

Hinter dem Boudoir lagen die Schlafzimmer von Sophie Todesco sowie ihrer drei Töchter. Ein Badezimmer befand sich dahinter im selben Trakt.

Griepenkerl hatte 1864 zwei Temperamedaillons, Allegorien der Nacht und des Traumes für das Schlafzimmer der Dame (Abb. 157) geschaffen.²²³ Vermutlich stammen auch die beiden anderen Deckenmedaillons dieses Raumes – nämlich Verkörperungen von Tag und Wachen – von Griepenkerl – es gibt jedoch keinen Eintrag im Arbeits-Jahrbuch hierfür.

Acht Jahre später gestaltete Griepenkerl das Schlafzimmer des Palais Ephrussi ebenso mit vier Medaillons (Abb. 158 bis Abb. 161), die genauso an den Diagonalen der Decke ausgerichtet sind. Hier sieht das ikonografische Programm die Genien Schlaf, Traum, Morgen und Abend vor. Im Palais Ephrussi werden die Medaillons von einem hellen Blau dominiert, währenddessen im Palais Todesco Schwarz vorherrschend ist.

Die von Hansen verwirklichte Raumausstattung des Palais Todesco diente zahlreichen Palais als Vorbild. Carl Rahl und seine Schüler bezogen sich bei der Ausstaffierung in weiterer Folge immer wieder auf das Repertoire ,das Hansen begründete.²²⁴

²²¹ Vgl. Georgi 2013, S. 171.

²²² Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20563 und 20564.

²²³ Griepenkerl Arbeits-Jahrbuch, S. 10.

²²⁴ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 71.

5. Die Stellung des Palais Todesco innerhalb der Wiener Palais

Wien ist reich an Palais wie nur wenige Städte der Welt. Zumeist als Wohnsitz eines Herrschers, einer Adelsfamilie oder dann im 19. Jahrhundert des Großbürgertums errichtet, ist das Palais ein repräsentatives Gebäude, in dem sich Reichtum, Liebe zur Kunst und Anspruch auf gesellschaftlichen Rang ausdrücken. Das Palais Todesco war eines der ersten Palais, das im Historismus in den Jahren 1861-1864 an der Wiener Ringstraße entstanden ist. Fast zeitgleich entstand das Majoratshaus des k. k. Kämmerers und Rittmeisters Ernst Reichsgraf Hoyos-Sprinzenstein am Kärntner Ring 5, das in den Jahren 1861-1863 ebenfalls von Ludwig Förster errichtet wurde und durch seine Zerstörung im Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geraten ist. Johann Romano und August Schwendenwein zählten zu den aktivsten Architekten in den frühen Jahren der Ringstraße, wobei Ersterer meist den architektonisch-dekorativen, Zweiterer den konstruktiven Part übernahm. Für den Bankier und Großhändler Jonas von Königswarter errichteten sie in den Jahren 1860-62 am Kärntner Ring 2-4 zwei Häuser – eines diente als Zinsobjekt, das kleinere Nachbarhaus als Familienpalais. Kurz darauf errichtete das Architektenduo für den Bankier Friedrich Freiherr Schey von Koromla²²⁵ in den Jahren 1863-64 eine Residenz. Der sehr hohe rustizierte Sockel fördert die besondere Betonung der Beletage, deren Fenster die größte Plastizität aufweisen. Das große Portal hat mit seinen vier freistehenden Säulen eine auffallende Raumwirkung. Der Industrielle Franz Wertheim war mit der Herstellung feuerfester Kassen und Tresore international erfolgreich und wählte zum Bau seines Palastes am Schwarzenbergplatz 17 1863 denselben Architekten wie der Bruder des Kaisers Franz Joseph I. am Bauplatz gegenüber, nämlich Heinrich von Ferstel, der das Palais in den Jahren 1864-68 errichtete. An kaum einer anderen Stelle der Ringstraße wurde das für die Wiener Stadterweiterung charakteristische Nebeneinander von alten und neuen Eliten so unmittelbar spürbar. Bei der Instrumentalisierung der Fassaden erschien freilich eine Differenzierung zwischen dem Palast des Erzherzogs und jenem des Kassenfabrikanten angebracht. So verzichtete Ferstel beim Palais Wertheim auf die monumentale Bogenfolge der Loggia mit ihrer frei stehenden, von Skulpturen gekrönten Säulenreihe. Die Rangfolge ist aber auch an der Höhe der Stockwerke abzulesen: Wo sich im Palais Ludwig Viktors die Beletage erstreckt, ist im Wertheim'schen Haus Platz für zwei volle Geschosse. Um das Palais Todesco mit sämtlichen Wiener Palais zu vergleichen, würde den Rahmen dieser Arbeit

²²⁵ Opernring Ecke Goethegasse 3.

sprengen. Aus diesem Grund sind drei Palais als Vergleichsobjekte ausgewählt worden, die in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden sind und von dem dänischen Architekten Theophil von Hansen errichtet wurden, der eben maßgeblich an der Gestaltung des Palais Todesco mitgewirkt hat.

5.1. Palais Erzherzog Wilhelm

Den Auftakt bildet das Palais Erzherzog Wilhelm²²⁶ (Abb. 162), das in den Jahren 1864-1868 errichtet wurde. Das Palais nimmt innerhalb der Palastarchitektur wegen des hohen repräsentativen Anspruchs und der speziellen Bauaufgabe eine Sonderstellung ein. Es bildet den Höhepunkt von Hansens stilistischer Entwicklung vom romantischen Historismus - jener Stilphase, die die gründerzeitliche Architektur um die Jahrhundertmitte einleitete - zum strengen Historismus. Diese Entwicklung wird im Wesentlichen durch das Ringen um die Dominanz der Mitte und durch die Anwendung von Renaissanceformen gekennzeichnet.

Erzherzog Wilhelm²²⁷ war der Sohn Erzherzog Karls, der als Sieger in der Schlacht von Aspern bekannt wurde. Erzherzog Wilhelm war einer der ersten Käufer, der bei der Stubenbastei eine Parzelle erwarb, nachdem die Stadtmauern dort geschliffen wurden, um sich ein herrschaftliches Domizil errichten zu lassen. Der Bauherr trug ab 1863 den Titel eines Hoch- und Deutschmeisters des Deutschen Ordens, eines geistlichen Ritterordens, deshalb wurde das Palais im Volksmund auch Deutschmeisterpalais genannt. Es sollte kein privates Wohnpalais entstehen, sondern eben eine Residenz des Hoch- und Deutschmeisters mit entsprechendem Hofstaat. Hansen, vor die Wahl zwischen zwei Bauplätzen gestellt, entschied sich für ein Grundstück zwischen zwei Eckparzellen, auf deren Bebauung er Einfluss nehmen konnte. Die beiden – fremden – Flankenbauten übernahmen dabei die Rolle von Eckrisaliten, die höher waren als das Palais selbst, aber niedriger als dessen Mitteltrakt. Die vertikale Gliederung mit einer hohen, zweigeschossigen Sockelzone und der darüber liegenden Hauptzone der Beletage mit sehr hohen Fensteröffnungen sowie einem abschließenden Mezzaningeschoss knüpft einerseits an barocke Traditionen an und setzt andererseits den Bau durch das große Spannungsverhältnis innerhalb der Proportionen gegen das rasterförmige Schema der Zinshausbauten ab. Die drei großen Rundbogenportale erstrecken sich über die hohe Sockel- und Mezzaninzone, die durch eine flache Rustizierung mit der äußerst effektiv gestalteten Beletage kontrastiert. Der nur leicht vorspringende

²²⁶ Parkring 8, 1010 Wien.

²²⁷ Für eine ausführliche Biografie siehe Schludermann 2012, S. 11-14.

fünfsichtige Mittelrisalit wird durch freistehende Säulen gegliedert, die Seitenflügel durch eine entsprechende Pilasterordnung. Über dem reich ornamentierten oberen Mezzanin erhebt sich ein figurengeschmücktes Attikageschoss. Die Steigerung vom flachen Sockel über die raumgreifende Beletage zur plastischen Attika verleiht dem Palais eine gewisse Kopflastigkeit; sie ist ein typisches Merkmal der historistischen Architektur, das bereits bei der Fassade des Palais Todesco festgestellt werden konnte. Die Karyatiden der Attika sind Ordensherolde, die Balustradenfiguren stellen Hochmeister des Deutschen Ordens dar.

Wie auch schon im Palais Todesco bemerkt, verfügt auch das Palais Erzherzog Wilhelm über einen überdachten Innenhof mit Glas.

Glanzstück der durchwegs hervorragenden Raumausstattungen ist der Speisesaal (Abb. 163), der in seiner Farbgebung und Materialbeschaffenheit eine festlich sakrale Wirkung ausstrahlt. Wie in allen seinen Werken strebte Hansen auch bei diesem Palais das Gesamtkunstwerk an, weshalb selbst kleine Details wie Türschnallen oder Appliken dem gestalterischen Gesamtkonzept unterworfen sind. In der Ringstraßenfilade folgt auf den Speisesaal ein weiterer, offizieller Empfangssalon. Auch dessen Hauptachse bezieht sich auf den großen Festsaal und bildet mit diesem eine Einheit. Wie bereits im Palais Todesco ausführlich beschrieben, hebt sich auch der Festsaal des Deutschmeisterpalais durch die luxuriöse Ausstattung von den übrigen Räumen der Wohnung ab, denn dieser Teil des Hauses wurde als offizielle Residenz des Hochmeisters verwendet. Das erklärt auch die nonkonforme Lage des Festsaals, der eben nicht an der Hauptfront liegt, sondern im Hoftrakt über dem Stallraum vorzufinden ist. Der Saal kann über den offiziellen Empfangssalon von der Galerie aus direkt begangen werden, dadurch ist eine Unterteilung in einen privaten und öffentlichen Bereich gewährleistet.

Die polychrome Innenausstattung mit reicher Verwendung von Gold ist vergleichbar mit jenem Festsaal des Palais Todesco.

5.2. Palais Epstein

Das allgemein positive Echo, das das Palais Erzherzog Wilhelm in der Presse und in der Fachliteratur²²⁸ hervorrief, könnte ausschlaggebend gewesen sein, dass Theophil Hansen in der Folge zwei weitere Aufträge zur Errichtung eines Palais an der Wiener Ringstraße erhielt:

²²⁸ Vgl. Doderer 1870, S. 340 und Neue Freie Presse Nr. 878, Abendblatt, 9. Februar 1867, S. 16 zitiert nach Schludermann 2012, S. 87, Anm. 416.

von Bankier Gustav von Epstein 1868 und von Bankier Ignaz Ritter von Ephrussi 1869. Die Gemeinsamkeit zum Palais Todesco besteht darin, dass auch diese beiden Palais als Zinspalais errichtet wurden, die neben den repräsentativen Wohnansprüchen des Bauherrn auch den wirtschaftlichen Anforderungen gerecht werden sollten. Hansen hatte zwei Prototypen an Bauten kreiert, die er bei den beiden Palais Epstein und Ephrussi nun kombiniert: einerseits das prestigeträchtige Zinshaus wie der Heinrichshof und andererseits das Palais des Erzherzog Wilhelm als Residenz des Hochmeisters des Deutschen Ordens.

Beim Palais Epstein²²⁹ (Abb. 164) hatte Hansen die Gesamtplanung inne. Er setzte den erst 25jährigen Otto Wagner, der zum Zeitpunkt der Errichtung des Palais – 1868-1872²³⁰ – noch weitgehend unbekannt war, als Baumeister ein und errichtete das Gebäude im modernen Stil der Neorenaissance. Der ursprüngliche Nutzungsplan sah die Errichtung des Adelligen Casinos vor. Aufgrund der Nähe zur Hofburg war der Preis für die Parzelle exorbitant hoch und verhinderte dieses Vorhaben. Der Bankier Ritter Gustav Ritter von Epstein konnte es sich jedoch leisten, sein Domizil an diesem prominenten Bauplatz errichten zu lassen. Das Palais wird in der damals üblichen gemischten Bauweise geplant, die bereits im Palais Todesco im Detail besprochen wurde: Im Erdgeschoss war das Bankhaus Epstein mit Büros untergebracht. Die prachtvolle Beletage, die sich im ersten Obergeschoss befindet, war über eine eigene Prunkstiege für die Familie des Hausherrn reserviert. Im zweiten Stock befand sich eine der teuersten und elegantesten Mietwohnungen Wiens, zugänglich über eine eigene Herrschaftsstiege. Der dritte Stock beherbergte weitere, weniger teure Mietwohnungen. Im Dienstbotentrakt waren, wie in allen Ringstraßenbauten üblich, kleine, niedrige Personalzimmer. Natürlich gab es für Dienstboten und Lieferanten eigene Dienstbotenstiegen. Das architektonische Konzept ist gleich dem des Palais Todesco: ein nach drei Seiten frei stehender Bau über querrechteckigem Grundriss. Auch das Palais Epstein verfügt über einen überdachten Innenhof mit Glas. Ein erster eigenhändiger Entwurf von Hansen hat sich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien erhalten.²³¹ Die Hauptfront zum Ring tritt dem Betrachter der Zeichnung als kompakter, in sich geschlossener Baublock gegebenüber. Die Fassade ist in drei horizontale Zonen unterteilt. Die untere Zone umfasst das Erdgeschoss. Sie ist in Rustika ausgeführt mit großen

²²⁹ Dr. Karl-Renner-Ring 3, 1010 Wien.

²³⁰ Der baubehördliche Konsens datiert vom 28. Juli 1868, der Benützungskonsens wurde am 6. Februar 1872 erteilt. Vgl. Höhle 2005, S. 37.

²³¹ Vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20855.

Rundbogenfenstern. Sie wird durch vier Säulen, die den Balkon tragen, besonders aufgewertet. Über einem kräftigen Gesims hebt die mittlere Zone an, die zwei Geschosse umfasst. Die Fenster dieser beiden Geschosse treten plastisch hervor, sind gerahmt und tragen dreiecksgiebelartige Verdachungen. Jene im ersten Stock sind vergleichsweise größer und hinsichtlich ihres plastischen Dekors bis hin zu den Balustern im Parapetbereich aufwändiger dekoriert. Durch den mittig angeordneten Balkon erfährt dieses Geschoss eine weitere Nobilitierung. Vier überlebensgroße Figuren schmücken den Balkon. Anhand der Fassade wird also deutlich nach außen signalisiert, in welchem Geschoss der Hausherr residiert. Das oberste Stockwerk ist wiederum als eigene, nunmehr dritte Zone ausgewiesen: Zwischen mächtigen, rhythmisch angeordneten Konsolen, die das Dach tragen, sind alternierend Fenster und Reliefs angeordnet.

Dieser Entwurf wurde jedoch nicht 1:1 ausgeführt. Im Bereich der Portalzone sind drastische Änderungen zu bemerken, die auf die Änderungswünsche des Bauherrn zurückzuführen sind. Die auf der Balkonbrüstung postierten Figuren werden in das Erdgeschoss verlagert. Unter Anspielung auf die berühmte Korenhalle des Erechtheions auf der Athener Akropolis mutieren sie nun zu Karyatiden, die den Balkon tragen.²³² Die Brüstung tritt nun als geschlossener Mauerzug in Erscheinung, der Vasen trägt und mit Reliefs reich verziert ist. Durch diese Veränderungen erfährt der Haupteingang eine zusätzliche Aufwertung, vor allem aber auch die Zone der drei mittig gelegenen Fenster im ersten Stock. Offenbar verfolgte Hansen mit dieser Änderung die Absicht, die Beletage noch repräsentativer nach außen wirksam werden zu lassen. Macht, Einfluss und Stellung Epsteins sollten dadurch verstärkt zum Ausdruck gebracht werden.

Eine weitere auffällige Abweichung vom Erstentwurf findet sich im Bereich der beiden mittleren Geschosse: Die Fenster werden in Gesimse und Pilaster gleichermaßen eingepasst. Die Fenster im zweiten Stockwerk werden hinsichtlich ihrer Größe und ihres Dekors nun jenen des ersten Stocks angeglichen und damit aufgewertet. Und schließlich wird zum Zweck der Vereinheitlichung beider Geschosse die Balkonbrüstung zugunsten einer einfachen Balustrade aufgegeben – einer Balustrade, die nun wiederum in nahezu gleicher Formgebung auch bei den Fenstern beider Stockwerke anzutreffen ist. Ungewöhnlich ist die betont kubische, blockhafte Form, die sonst im Werk Hansens selten zu finden ist und auch

²³² Vgl. Dahm 2005, S. 51.

auf den ausdrücklichen Wunsch des Hausherrn zurückgehen soll.²³³ Hansen verzichtet bei diesem Palais auf die sonst üblichen Risalite. Auch die reichliche Verwendung von Terrakottaschmuck in Form von Girlanden, Festons, Löwenköpfen und den zahlreichen Karyatiden im Attikageschoss ist auffallend. Die Portalzone erhält durch die vier großen auf Sockeln stehenden Karyatiden, die den darüber liegenden Balkon tragen, ihre signifikante Wirkung.

Anhand von Hansens' Ausführungsplan kann eine ganz ähnliche Zimmerflucht wie im Palais Todesco festgestellt werden. Die Enfilade, die zum Prachtboulevard ausgerichtet ist, geht zentral vom Tanzsaal aus, der über einen Wintergarten zu einem ebenfalls rechteckigen Hof führt. Links des Festsaals befinden sich der Empfangsraum und daneben das Boudoir, das zum Trakt der weiblichen Bewohner führt. Rechts des Tanzsaals ist der Speisesaal platziert und daneben das Spielzimmer, das somit den Trakt der männlichen Bewohner einleitet. Die Beletage besitzt meisterhafte historistische Interieurs. Die Bilder in den prachtvollen Plafonds schufen Eduard Bitterlich und Christian Griepenkerl nach Skizzen von Carl Rahl. Für den Tanzsaal adaptierte Hansen jene Ausstattungsdekoration, die er für den Festsaal des Großherzoglichen Schlosses in Oldenburg entworfen hatte. Es kam jedoch nicht zur Realisierung, weil das Projekt zu teuer war.

5.3. Palais Ephrussi

Das Palais Ephrussi²³⁴ (Abb. 165), das in den Jahren 1869-1873 errichtet wurde, unterscheidet sich von anderen Ringstraßenpalais insofern, als es Teil eines aus mehreren Gebäuden bestehenden Komplexes ist. Dieser Baublock ist gewissermaßen symptomatisch für das gesamte Ringstraßenprojekt, denn er besitzt trotz der verschiedenen Bauherrn und Architekten, trotz der im einzelnen variierenden Gestaltungsformen, eine ästhetische und formale Einheit. Neben Theophil von Hansen waren Carl Tietz und Emil von Förster, der Sohn von Ludwig Förster, an der Planung der Gebäudegruppe beteiligt. Auftraggeber war der Bankier griechischer Abstammung Ignaz Ritter von Ephrussi. Auch das Palais Ephrussi wurde als Zinspalais gebaut. Die Lösung für den Hof, dessen Überdachung durch ein Glasdach und den Einsatz offener Gänge – von Hansen auch beim Rudolphshof angewendet²³⁵ – unterstreicht den ambivalenten Charakter des Zinspalais Ephrussi. Die neun Achsen breite

²³³ Vgl. Eggert 1976, S. 258.

²³⁴ Universitätsring 14, 1010 Wien.

²³⁵ Vgl. Rudorfer 2015, S. 42.

Front öffnet sich im ersten Geschoss in Rundbögen zur Straße. Eine dreiachsige Portalanlage in der Mitte des rustizierten Geschosses wird durch Vollsäulen betont, auf denen im zweiten Geschoss ein Balkon ruht. Die äußeren Achsen gestaltet Hansen risalitartig und wiederholt das Ädikulamotiv. Besonders im ersten Geschoss findet sich eine anspruchsvolle Dekoration durch Bauplastik. Das zweite Geschoss ist ebenfalls rustiziert, von Kosolen getragene Verdachungsgesimse schließen die Fenster ab. Auffällig ist die intendierte Zusammenfassung der ersten beiden Geschosse durch Rustizierung zu einem massiven, zweigeschossigen Sockel, der durch ein Gesims vom darüber liegenden Geschoss getrennt wird.²³⁶ Im dritten Geschoss weicht die Rustizierung einer Gestaltung mit Verblendziegeln. Die Fenster sind hier mit Dreiecksgiebeln abgeschlossen und damit am stärksten in der Fassade akzentuiert. Zwischen drittem und viertem Geschoss verzichtet Hansen auf ein Gesims und verbindet beide durch ein geschossübergreifendes Verblendziegelmauerwerk. Zusätzlich werden diese beiden Geschosse durch Pilaster in Riesenordnung zusammengefasst. Im Geschoss darüber ist das Hauptgebälk der Fassade zu sehen. Darüber ist ein weiteres Geschoss zu finden, das nach hinten versetzt ist und durch Karyatiden betont wird. An den beiden äußeren Achsen sind Pavillons aufgesetzt, die das Abschlussgesims um ein halbes Geschoss überragen. Hansen erzeugt dadurch einen enormen Höhenzug, die Pavillons sind Kulminationspunkt dieser Vertikalisierung. Die Außenachsen, die risalitartig vorspringen, prägen die Fassade des Palais Ephrussi. Diese Bauweise geht auf eine Erfindung Hansens zurück: Erstmals gelangt diese beim bereits behandelten Heinrichhof zur Anwendung. Hansens erster Bau an der Ringstraße im Stil der Neorenaissance wurde 1861–1863 im Auftrag Heinrich Drasches errichtet. Die 25 Achsen umfassende Fassade weist wie auch jene des Palais Ephrussi eine Rustizierung der beiden Sockelgeschosse auf. Beiden gemein ist auch die Verwendung von aufgesetzten Pavillons, welche die Fassade vertikalisieren. Der mittlere Bau des Heinrichhofs wird durch einen Mittelrisalit betont, der fünf Achsen aufweist. Hansen verzichtet beim Palais Ephrussi auf eine solche Hervorhebung der Mitte, lediglich die dreiachsige Portalanlage des ersten Geschosses kann als Akzent gesehen werden. Hansen greift auch bei diesem Tor – wie beim Palais Todesco – auf ein Triumphbogenmotiv zurück. Das äußere Erscheinungsbild wird durch ruhige Geschlossenheit bestimmt. Horizontal ist das Gebäude in drei Zonen geteilt. Das hohe Erdgeschoss ist rustiziert, die beiden Hauptgeschosse sind durch mächtige Pilaster auf einer unverputzten Ziegelwand gegliedert. Dem zurückversetzten

²³⁶ Vgl. Rudorfer 2015, S. 22.

Attikageschoss, das von turmartigen Eckkrisaliten überragt wird, ist ein vergoldetes Brüstungsgitter vorgestellt. Die Attika wird von Terrakottakaryatiden getragen. Der ausgezeichnete Zustand der Beletage-Räume vermittelt in exzellenter Weise sowohl die Wohnkultur der Ringstraßenära als auch das geniale Farbempfinden Hansens. Die zurückhaltenden Töne der Wände ergeben einen spannungsreichen Kontrast zur reichen Farbigkeit der prächtigen Kassettendecken mit den darin eingelassenen Bildern. Die Deckengemälde haben alle Themen der griechischen Mythologie zum Inhalt, außer dem Tanzsaal: hier sind Szenen aus dem Buch Esther verarbeitet – als Bekenntnis zur Identität des Bauherrn. Christian Griepenkerl war nicht nur für deren Ausführung, sondern auch für den Entwurf der Deckengemälde verantwortlich, da sein Lehrer Carl Rahl 1865 bereits verstarb.

Unstimmigkeit herrscht zwischen äußerem und innerem Nobelgeschoss – anhand der Fassadengestaltung könnte man vermuten, dass sich die Beletage im dritten Geschoss befindet, aufgrund der großen Fenster mit den Dreiecksgiebeln, die Beletage befindet sich jedoch im zweiten Geschoss des Sockels.

Architekt vom benachbarten Haus Lieben war Carl Tietz. Es ist nicht auszuschließen, dass ein künstlerischer Austausch der beiden Kollegen stattgefunden hat, da die Fassade ein einheitliches Erscheinungsbild aufweist.²³⁷ Hansen hat in seinem gesamten Wirken nur beim Palais Ephrussi eine Kolossalordnung eingesetzt – auch dieses Faktum lässt vermuten, dass Tietz' Einfluss im Entwurfsprozess der Fassade wahrscheinlich war.

6. Conclusio

Das Ziel der Arbeit war eine monografische Aufbereitung des Palais Todesco in der Wiener Kärntner Straße 51, dessen Auftraggeber der jüdische Bankier Eduard Freiherr von Todesco war. Es handelt sich hierbei um das erste Zinspalais in Wien, das anfangs der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts im Historismus errichtet wurde. Der ambivalente Charakter des Zinspalais wird dadurch deutlich, dass der Eigentümer eine Distanzierung von den übrigen Bewohnern des Palais durch eine separate Prunktreppe verlangte. In klassischer Bauweise waren im Erdgeschoss Geschäftslokale untergebracht, im ersten Stock teure Mietwohnungen. Der

²³⁷ Vgl. Wagner-Rieger/Reissberger 1980, S. 78.

zweite Stock, die Beletage, war dem Hausherrn vorbehalten und teilte sich auf in öffentliche Repräsentationsräume und einen privaten Lebensbereich. Sophie Todesco, geborene Gomperz, ebenfalls aus einer Bankiersfamilie stammend, unterhielt einen künstlerischen Salon. Nicht zuletzt deshalb ist die weitläufige Beletage-Wohnung für ein reges öffentliches Gesellschaftsleben konzipiert worden. Für Soireen und Veranstaltungen gab es einen Tanzsaal, der zur Kärntner Straße ausgerichtet ist – mit Blick auf die Staatsoper. Dieser ist mit einem Speisesaal mit angrenzendem Wintergarten verbunden. Empfangssalon und Boudoir sowie Arbeits- und Billardzimmer schlossen zu beiden Seiten des Festsaales an.

Das dritte Geschoss war wieder Mietwohnungen vorbehalten und das vierte Stockwerk war für Wohnungen von Bediensteten vorgesehen.

Der Architekt Ludwig Förster zählte zu den wichtigsten Vordenkern der Wiener Stadterweiterung. Er legte in den Jahren 1839 bis 1856 insgesamt acht Stadterweiterungsentwürfe vor. Der Spatenstich für das Palais Todesco erfolgte 1861 an einem herausragenden Bauplatz gegen der Staatsoper. Anhand von einer Visualisierung, die Förster seinem Projekt zur Stadterweiterung „Der gerade Weg ist der beste“ beilegte, ist ersichtlich, dass die Hauptfassade des Musiktempels zur verlängerten Kärntner Straße hin geplant war – man kann durchaus daraus erahnen, wie teuer und prominent jene Bauparzelle war, die der Architekt für die Errichtung des Palais in Betracht gezogen hatte. Stilistisch handelt es sich bei dem Gebäude um ein hervorragendes Beispiel des eben einsetzenden strengen Historismus, für den eine gewisse Monumentalität und Dichte der Motive charakteristisch ist.

Leider konnte Förster die Fertigstellung nicht mehr erleben. Sein Sohn Emil und sein Schwiegersohn Theophil von Hansen vollendeten den Bau. Der dänische Architekt war vor allem für die Innenausstattung des Palais verantwortlich. In seiner für ihn gewohnten Arbeitsweise vollbrachte er ein Gesamtkunstwerk und war für die Dekoration der Wände und Decken, wie für die Möblierung oder Auswahl an Stoffen und Tapeten verantwortlich. Erstmals wurden in dieser Arbeit alle Entwürfe Hansens zusammengetragen und bearbeitet. Besonderes Augenmerk wurde auf die malerische Ausstattung der Prunkräume gelegt, die von Carl Rahl, mit dem Hansen freundschaftlich eng verbunden war, entworfen und von seinen besten Schülern Eduard Bitterlich, der für die Kartons verantwortlich war, sowie Christian Griepenkerl, der für die malerische Gestaltung beauftragt wurde, ausgeführt wurden. Die Werkgenese des Paris-Zyklus des Speisesaals konnte genau erläutert werden, da

sowohl die Entwürfe von Hansen, als auch von Rahl, sowie die Kartons von Bitterlich erhalten sind. Bei der Betrachtung der künstlerischen Ausstattung, im Besonderen bei den Gemälden von Christian Griepenkerl, wird offensichtlich, dass diese in der kunsthistorischen Forschung nur peripher – und auch nur als Teil des Gesamtkunstwerks - behandelt wurden. Das Werk des Malers ist natürlich stark in Abhängigkeit seines dominierenden Lehrers Carl Rahl zu sehen, der es in überzeugender Weise verstand, die Plafondgemälde in die Deckenbeziehungsweise Raumkompositionen Theophil Hansens zu integrieren und somit spannungsreiche Verhältnisse zwischen Ornament und Malerei zu schaffen.

7. Literaturverzeichnis

Ausst.-Kat. Wien 1973

Hans Bisanz, Wien 1850 – 1900. Welt der Ringstraße, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1973.

Ausst.-Kat. Wien 2013

Cornelia Reiter, Theophil Hansen. Architekt und Designer, Wien 2013.

Ausst.-Kat. Wien 2015a

Gabriele Kohlbauer-Fritz (Hg.): Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard / A Jewish Boulevard, Wien 2015.

Ausst.-Kat. Wien 2015b

Andreas Nierhaus (Hg.), Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße, Wien 2015.

Baatz 2005

Wolfgang Baatz, Das Palais Epstein. Geschichte – Restaurierung – Umbau, Wien 2005.

Bachmeier 1988

Doris Bachmeier, Lorenz Gedon 1844 – 1883. Leben und Werk, Dissertation (unpubl.), Universität München 1988.

Baltzarek/Hoffmann/Stekl 1975

Franz Baltzarek, Alfred Hoffmann, Hannes Stekl: Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung, Hg. Renate Wagner-Rieger, Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. V, Wiesbaden 1975.

Bastl/Hirhager/Schober 2014

Beatrix Bastl, Ulrike Hirhager, Eva Schober (Hg.), Theophil Hansen. Ein Resümee: Symposiumsband anlässlich des 200. Geburtstages, Symposium der Universitätsbibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien, Juni 2013, Weitra 2014.

Bodenstein 1902

Cyriak Bodenstein, Aus Karl Rahl's Künstlerleben. Vortrag gehalten in der Sitzung der Wiener Photographischen Gesellschaft am 15. October 1901, Wien 1902.

Czeike 1975

Felix Czeike, Die Kärntner Straße, Wien 1975.

Dahm 2005

Friedrich Dahm, Die Baugeschichte des Palais Epstein in: Das Palais Epstein. Geschichte, Restaurierung, Umbau, Wien 2005, S. 48-66.

Dmytrasz 2008

Barbara Dmytrasz, Die Ringstraße. Eine europäische Bauidee, Wien 2008.

Eggert 1976

Klaus Eggert, Der Wohnbau der Wiener Ringstraße im Historismus 1855-1896. Hg. Renate Wagner-Rieger, Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. VII, Wiesbaden 1976.

Eitelberger/Ferstel 1860

Rudolf Eitelberger, Heinrich von Ferstel, Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus. Ein Vorschlag aus Anlaß der Erweiterung der innern Stadt Wien's, Wien 1860.

Feurstein-Prasser/Milchram 2001

Michaela Feurstein-Prasser, Gerhard Milchram, Jüdisches Wien. Stadtspaziergänge, Wien 2001.

Feurstein-Prasser 2006

Michaela Feurstein-Prasser, Jüdisches Museum Wien von A bis Z, München 2006.

Fogarassy 2014

Alfred Fogarassy (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Das Buch, Ostfildern 2014.

Fürst 1987

Anton Fürst, Das Palais Todesco: Haus der ÖVP, Wien 1987.

Gedon 1994

Brigitte Gedon, Lorenz Gedon. Die Kunst des Schönen, München 1994.

Georgi 2013

Annemarie de Georgi, Theophilus Hansen – Ein Meisterarchitekt aus Dänemark, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2013.

Hamann 2017

Georg Hamann, Großer Herren Häuser hinter den Fassaden prunkvoller Palais, Wien 2017.

Haylins 2012

Audrey Haylins, Palais Erzherzog Wilhelm von Theophil Hansen. Das OFID-Gebäude am Wiener Parkring im Wandel der Zeit, Wien 2012.

Heimann 2013

Elisabeth Heimann, Die Rezeption der Wiener Ringstraße: bildliche Darstellungen des Prachtboulevards und Entwürfe einer neuen Stadtwahrnehmung, Dissertation (unpubl.) Universität Wien 2013.

Hevesi 1903

Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, zweiter Teil: 1848-1900, Leipzig 1903.

Höhle 2005

Eva-Maria Höhle, Vom Glacis zur Ringstraße in: Das Palais Epstein. Geschichte, Restaurierung, Umbau, Wien 2005, S. 30-41.

Kitlitschka 1981

Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße. Hg. Renate Wagner-Rieger, Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. X, Wiesbaden 1981.

Kohlbauer-Fritz 2015

Gabriele Kohlbauer-Fritz, Familiengeschichten. Die Ringstraßenpalais und ihre Bewohner in: Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard, Gabriele Kohlbauer-Fritz (Hrg.), Wien 2015, S. 23–58.

Kühnel 1984

Harry Kühnel, Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, Niederösterreichische Landesausstellung, Schloss Grafenegg, Wien 1984.

Kraus/Müller 1991

Wolfgang Kraus, Peter Müller, Wiener Palais, München 1991.

Lichtenberger 1970

Elisabeth Lichtenberger, Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstraße, Hg. Renate Wagner-Rieger, Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. VI, Graz 1970.

Lillie 2003

Sophie Lillie, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003.

Mollik/Reining/Wurzer 1980

Kurt Mollik, Hermann Reining, Rudolf Wurzer: Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraßenzone, Hg. Renate Wagner-Rieger, Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. III, Wiesbaden 1980.

Nierhaus 2015

Andreas Nierhaus, Ideen für die Stadt der Zukunft. Der Wettbewerb zum „Grundplan“ 1858 in: Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße, Andreas Nierhaus (Hrg.), Wien 2015, S. 96-123.

Orosz 2000

Eva-Maria Orosz, Sitzgelegenheiten des Architekten Theophil Hansen. Die stilistische Ableitung und Einordnung in das Wiener Möbel, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2000.

Orosz 2015

Eva-Maria Orosz, Hoyos-Sprinzenstein und Todesco: Interieurs in Palästen der Hoch- und Finanzaristokratie in: Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße, Andreas Nierhaus (Hrg.), Wien 2015, S. 56-61.

Panek/Steinmetz 2007

Sandy Panek, Mark Steinmetz, Wien. Der Architekturführer, Berlin 2007.

Pfundner 2015

Michaela Pfundner, Wien wird Weltstadt. Die Ringstraße und ihre Zeit, Wien 2015.

Philipps 2008

Sir Claude Phillips, Tizian, London 2008.

Pittler 2013

Andreas Pittler, Der Baumeister des Parlaments Theophil Hansen (1813-1891). Sein Leben, seine Zeit, sein Werk, Schleinbach 2013.

Poeschel 2005

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

Reiter 2009

Cornelia Reiter, Schöne Welt, wo bist du? Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen des deutschen und österreichischen Spätklassizismus; Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der Bildenden Künste Wien, Salzburg 2009.

Reissberger 1980a

Mara Reissberger, Aspekte zur Genese der Bauaufgabe großbürgerliches Wohnhaus – großbürgerliche Wohnung bei Theophil Hansen, in: Renate Wagner-Rieger (Hg.), Theophil von Hansen, Wiesbaden 1980, S. 217-228.

Reissberger 1980b

Mara Reissberger, Gestaltungsprinzipien des Festsaalbereichs in Hansens Zinspalais. Artikulation und Einlösung großbürgerlichen Anspruchsniveaus in der Repräsentationssphäre, in: Renate Wagner-Rieger (Hg.), Theophil von Hansen, Wiesbaden 1980, S. 229-235.

Reissberger 1980c

Mara Reissberger, Die Decke im Spielzimmer des Palais Epstein als Beispiel einer Renaissance-Stilrezeption Hansens. Voraussetzungen und Motivationen für den Zugriff und die Aneignung einer historischen Form im Historismus, in: Renate Wagner-Rieger (Hg.), Theophil von Hansen, Wiesbaden 1980, S. 249-315.

Roszbacher 2003

Karlheinz Roszbacher, Literatur und Bürgertum: fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle, Wien 2003.

Rudorfer 2012

Veronika Rudorfer, Das Palais Ephrussi in Wien. Malerei und Architektur als Mittel der Assimilierung?, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2012.

Rudorfer 2015

Veronika Rudorfer, Das Palais Ephrussi in Wien, Wien 2015.

Sattler 2013

Alexandra Sattler, Christian Griepenkerl: Studien zu Leben und Werk eines Malers der Ringstraßenzeit, Masterarbeit Universität Wien, Wien 2013.

Schludermann 2012

Maria Schludermann, Das Palais Erzherzog Wilhelm von Theophil Hansen, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2012.

Schöller 2016

Katharina Schöller, Ludwig Förster (1797-1863), Der Architekt als Pädagoge und Universalunternehmer: Aspekte seines frühen Lebens und Schaffens, Dissertation (unpubl.) Universität Wien, Wien 2016.

Schwarz 2007

Otto Schwarz, Hinter den Fassaden der Ringstraße. Geschichte – Menschen – Geheimnisse, Wien 2007.

Shapira 2014

Elana Shapira, Todesco, Förster, Hansen and the New Hellenistic Jews on Vienna's Ringstrasse, in: Theophil Hansen. Ein Resümee: Symposiumsband anlässlich des 200. Geburtstages, Symposium der Universitätsbibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien, Juni 2013, Beatrix Bastl, Ulrike Hirhaber, Eva Schober (Hg.), Weitra 2014. S. 273-300.

Shapira 2015

Elana Shapira, Moses und Herkules. Der Beitrag des jüdischen Bürgertums zur Gestaltung der Ringstraße und des Praters in: Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard, Gabriele Kohlbauer-Fritz (Hrg.), Wien 2015, S. 161-188.

Springer 1979

Elisabeth Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße. Hg. Renate Wagner-Rieger, Die Wiener Ringstraße- Bild einer Epoche, Bd. II, Wiesbaden 1979.

Stühlinger 2015a

Harald R. Stühlinger (Hg.), Vom Werden der Wiener Ringstraße, Wien 2015.

Stühlinger 2015b

Harald R. Stühlinger, Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße. Entstehung, Projekte, Auswirkungen, Basel 2015.

Thomine-Berrada 2015

Alice Thomine-Berrada, Der Ring und die Pastete. Parallelen zwischen dem Paris Haussmanns und der Wiener Ringstraße in : Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße, Andreas Nierhaus (Hrg.), Wien 2015, S. 27-32.

Toman 2018

Rolf Toman, Wien Kunst & Architektur, Potsdam 2018.

Vanca 1973

Eckart Vanca, Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien, Dissertation (unpubl.) Universität Wien, Wien 1973.

Wagner-Rieger 1969

Renate Wagner-Rieger, Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Das Kunstwerk im Bild, Bd. I, Graz 1969.

Wagner-Rieger 1970

Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.

Wagner-Rieger/Reissberger 1980

Renate Wagner-Rieger, Mara Reissberger, Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Bauten und ihre Architekten. 4. Theophil von Hansen, Bd. VIII, Wiesbaden 1980.

Wolters 2010

Wolfgang Wolters, Der Dogenpalast in Venedig. Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte, Berlin 2010.

Quellen:**Bitterlich o. J.**

Rudolf Bitterlich, Ein Teil des Lebenswerkes Eduard Bitterlichs 1833-1872, unveröffentl. Manuskript im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien o. J.

Förster

Ludwig Förster, Allgemeine Bauzeitung.

Griepenkerl 1855-1881

Christian Griepenkerl, Arbeitsbuch-Jahrbuch 1855-1881, Manuskript im Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

Rettenbacher 1997

Eduard Rettenbacher, Schlussbericht der Restaurierungsarbeiten von 1996/97, Bundesdenkmalamt Wien.

8. Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Foto der Autorin.
- Abb. 2:** Foto der Autorin.
- Abb. 3:** Foto der Autorin.
- Abb. 4:** Wagner-Rieger 1970, Tafel 58a.
- Abb. 5:** Ausst.Kat. 2015, S. 172.
- Abb. 6:** Ausst.Kat. 2015, S. 173.
- Abb. 7:** Wien Museum, Inv.Nr. 8517.
- Abb. 8:** Mollik 1980, S. 52.
- Abb. 9:** Wien Museum, Inv.Nr. 67989.
- Abb. 10:** Stühlinger 2015, S. 158.
- Abb. 11:** Mollik 1980, S. 55.
- Abb. 12:** Stühlinger 2015b, S. 128+129.
- Abb. 13:** JMW, Inv.Nr. 8055.
- Abb. 14:** Lichtenberger 1970, S. 19.
- Abb. 15:** Wien Museum, Inv.Nr. 105760.
- Abb. 16:** Foto der Autorin.
- Abb. 17:** <https://de.wikipedia.org/wiki/Erechtheion>.
- Abb. 18:** Foto der Autorin.
- Abb. 19:** Foto der Autorin.
- Abb. 20:** Foto der Autorin.
- Abb. 21:** Foto der Autorin.
- Abb. 22:** Unidam.
- Abb. 23:** Foto der Autorin.
- Abb. 24:** Foto der Autorin.
- Abb. 25:** Foto der Autorin.
- Abb. 26:** Foto der Autorin.
- Abb. 27:** Stühlinger 2015, S. 287.
- Abb. 28:** Foto der Autorin.
- Abb. 29:** Foto der Autorin.

Abb. 30: Foto der Autorin.

Abb. 31: Foto der Autorin.

Abb. 32: Orosz 2000, Abb. 47.

Abb. 33: Foto der Autorin.

Abb. 34: Foto der Autorin.

Abb. 35: Foto der Autorin.

Abb. 36: Foto der Autorin.

Abb. 37: Foto der Autorin.

Abb. 38: <https://de.wikipedia.org/wiki/Lysikratesmonument>

Abb. 39: Foto der Autorin.

Abb. 40: Foto der Autorin.

Abb. 41: Foto der Autorin.

Abb. 42: Foto der Autorin.

Abb. 43: Foto der Autorin.

Abb. 44: Foto der Autorin.

Abb. 45: Foto der Autorin.

Abb. 46: Foto der Autorin.

Abb. 47: Foto der Autorin.

Abb. 48: Foto der Autorin.

Abb. 49: Foto der Autorin.

Abb. 50: Foto der Autorin.

Abb. 51: Foto der Autorin.

Abb. 52: Wolters 2010, S. 116.

Abb. 53: Foto der Autorin.

Abb. 54: Foto der Autorin.

Abb. 55: Foto der Autorin.

Abb. 56: Foto der Autorin.

Abb. 57: Foto der Autorin.

Abb. 58: Foto der Autorin.

Abb. 59: Foto der Autorin.

Abb. 60: Foto der Autorin.

Abb. 61: Foto der Autorin.

Abb. 62: Foto der Autorin.

Abb. 63: Foto der Autorin.

Abb. 64: Foto der Autorin.

Abb. 65: Foto der Autorin.

Abb. 66: Foto der Autorin.

Abb. 67: Foto der Autorin.

Abb. 68: Foto der Autorin.

Abb. 69: Phillips 2008, S. 39.

Abb. 70: Foto der Autorin.

Abb. 71: Foto der Autorin.

Abb. 72: Foto der Autorin.

Abb. 73: Foto der Autorin.

Abb. 74: Foto der Autorin.

Abb. 75: Foto der Autorin.

Abb. 76: Foto der Autorin.

Abb. 77: Foto der Autorin.

Abb. 78: Foto der Autorin.

Abb. 79: Foto der Autorin.

Abb. 80: Foto der Autorin.

Abb. 81: Foto der Autorin.

Abb. 82: Foto der Autorin.

Abb. 83: Foto der Autorin.

Abb. 84: Foto der Autorin.

Abb. 85: Jüdisches Museum Wien.

Abb. 86: Ausst.Kat. 2015, S. 29.

Abb. 87: Foto der Autorin.

Abb. 88: Foto der Autorin. Wien Museum.

Abb. 89: Foto der Autorin.

Abb. 90: Foto der Autorin.

Abb. 91: Foto der Autorin.

Abb. 92: Foto der Autorin.

Abb. 93: Foto der Autorin.

Abb. 94: Foto der Autorin.
Abb. 95: Foto der Autorin.
Abb. 96: Foto der Autorin.
Abb. 97: Foto der Autorin.
Abb. 98: Foto der Autorin.
Abb. 99: Foto der Autorin.
Abb. 100: Foto der Autorin.
Abb. 101: Foto der Autorin.
Abb. 102: Foto der Autorin.
Abb. 103: Foto der Autorin.
Abb. 104: Foto der Autorin.
Abb. 105: Foto der Autorin.
Abb. 106: Foto der Autorin.
Abb. 107: Foto der Autorin.
Abb. 108: Foto der Autorin.
Abb. 109: Foto der Autorin.
Abb. 110: Foto der Autorin.
Abb. 111: Foto der Autorin.
Abb. 112: Foto der Autorin.
Abb. 113: Foto der Autorin.
Abb. 114: Foto der Autorin.
Abb. 115: Foto der Autorin.
Abb. 116: Foto der Autorin.
Abb. 117: Foto der Autorin.
Abb. 118: Foto der Autorin.
Abb. 119: Foto der Autorin.
Abb. 120: Jüdisches Museum Wien.
Abb. 121: Foto der Autorin.
Abb. 122: Foto der Autorin.
Abb. 123: Foto der Autorin.
Abb. 124: Foto der Autorin.
Abb. 125: Foto der Autorin.

Abb. 126: Foto der Autorin.
Abb. 127: Foto der Autorin.
Abb. 128: Foto der Autorin.
Abb. 129: Foto der Autorin.
Abb. 130: Foto der Autorin.
Abb. 131: Foto der Autorin.
Abb. 132: Foto der Autorin.
Abb. 133: Foto der Autorin.
Abb. 134: Foto der Autorin.
Abb. 135: Unidam.
Abb. 136: Foto der Autorin.
Abb. 137: Foto der Autorin.
Abb. 138: Foto der Autorin.
Abb. 139: Foto der Autorin.
Abb. 140: Foto der Autorin.
Abb. 141: Foto der Autorin.
Abb. 142: Foto der Autorin.
Abb. 143: Foto der Autorin.
Abb. 144: Foto der Autorin.
Abb. 145: Foto der Autorin.
Abb. 146: Foto der Autorin.
Abb. 147: Foto der Autorin.
Abb. 148: Rudorfer 2015, S. 59.
Abb. 149: Rudorfer 2015, S. 58.
Abb. 150: Foto der Autorin.
Abb. 151: Foto der Autorin.
Abb. 152: Foto der Autorin.
Abb. 153: Foto der Autorin.
Abb. 154: Foto der Autorin.
Abb. 155: Foto der Autorin.
Abb. 156: Jüdisches Museum Wien.
Abb. 157: Foto der Autorin.

Abb. 158: Rudorfer 2015, S. 52

Abb. 159: Rudorfer 2015, S. 53.

Abb. 160: Rudorfer 2015, S. 50.

Abb. 161: Rudorfer 2015, S. 51.

Abb. 162: Kraus/Müller 1991, S. 237.

Abb. 163: Kraus/Müller 1991, S. 235.

Abb. 164: Kraus/Müller 1991, S. 242.

Abb. 165: Kraus/Müller 1991, S. 249.

9. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Palais Todesco, Ludwig Förster und Theophil Hansen, 1861-1864, Wien.

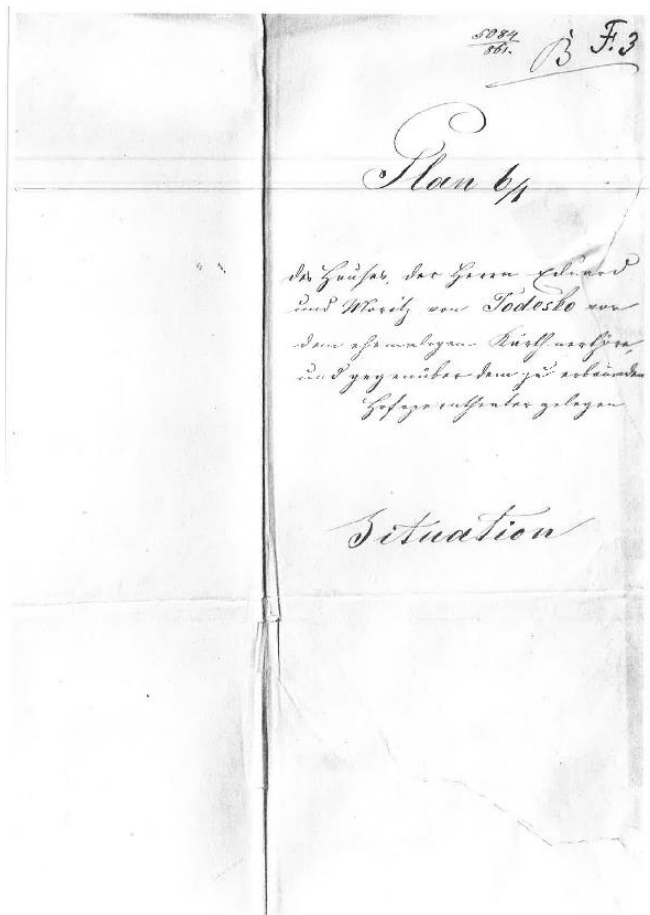


Abb. 2: Einreichungsplan, Baupolizei, Einlagekennzahl 607, Wien.

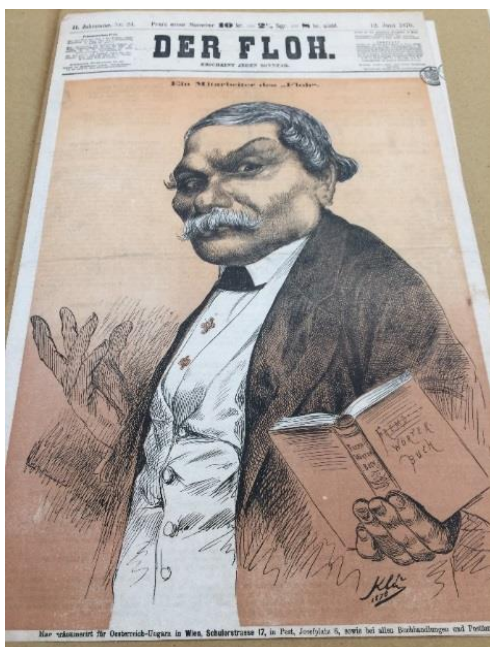


Abb. 3: Wochenzeitschrift *Der Floh*, „Todescoiaden“, 1870, Wien Museum, Wien.



Abb. 4: Theophil Hansen, Heinrichhof, 1861-1865, Wien.



Abb. 5: Eduard Julius Friedrich Bendemann, Die trauernden Juden an den Wassern von Babylon, 1831/32, Öl auf Leinwand, Jüdisches Museum, Frankfurt.



Abb. 6: Lebendes Bild nach Bendemann, 1868, Slg. Nechansky.

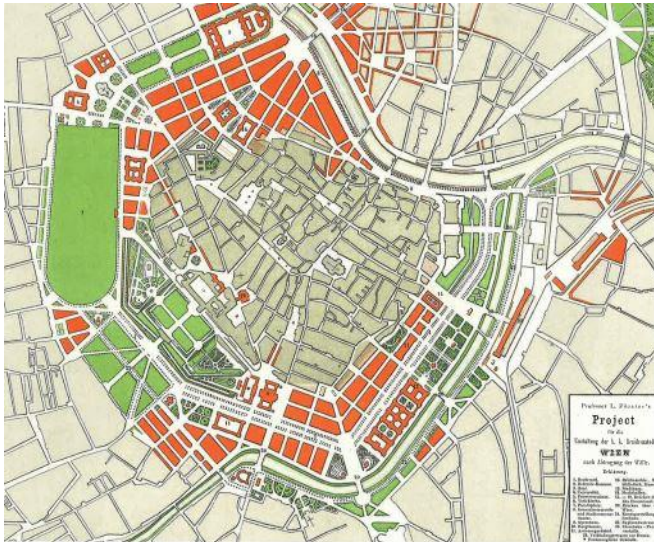


Abb. 7: Ludwig Förster, Stadterweiterungsprojekt Nummer 59, 1858, Wien Museum Inv.Nr. 8517, Wien.

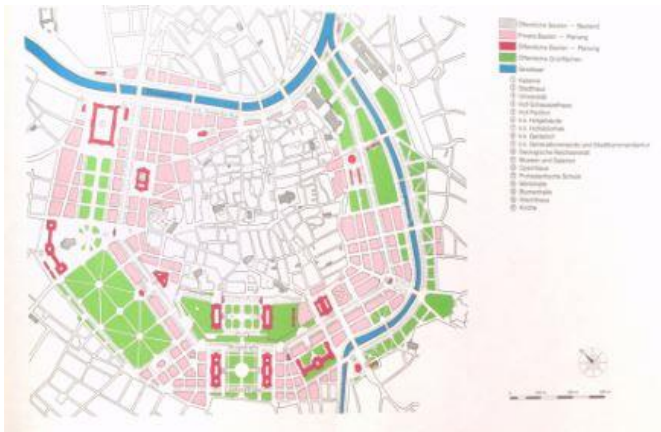


Abb. 8: Grundplan, 1859, Wien Museum, Wien.

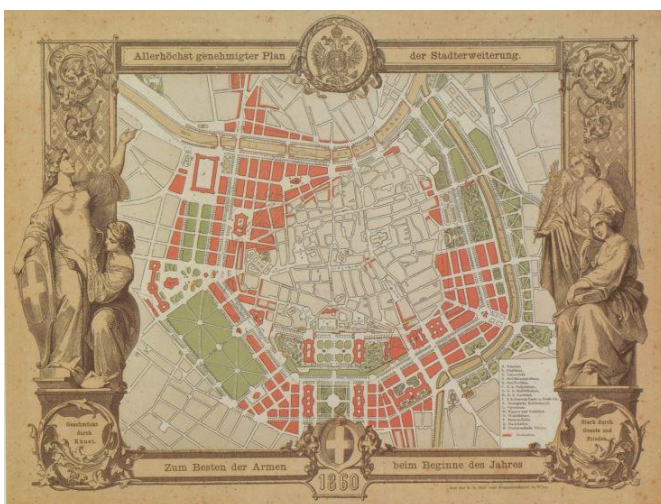


Abb. 9: genehmigter Grundplan zur Stadterweiterung, 1860, kolorierter Holzstich, 25*32 cm, Wien Museum, Wien.



Abb. 13: Gedenkmedaille, 1860, Zink, JMW Slg. Berger, Wien.

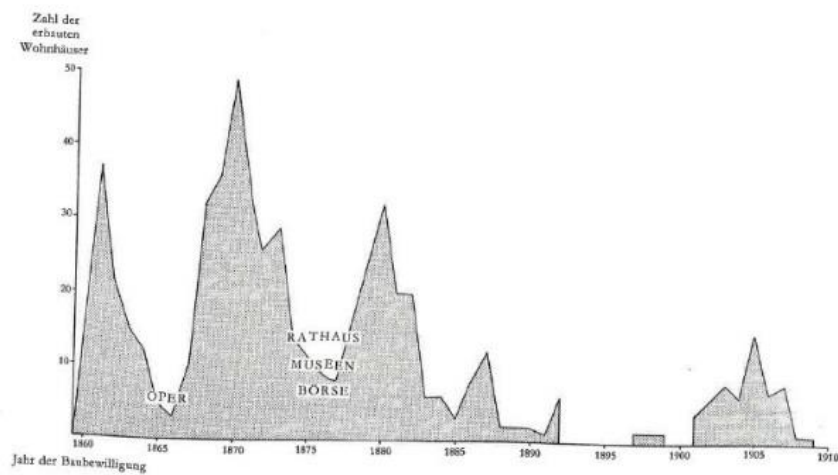


Fig. 1 Die Wohnbautätigkeit im Ringstraßenbereich 1859—1909

Abb. 14: Wohnbautätigkeit im Ringstraßenbereich 1859-1909.

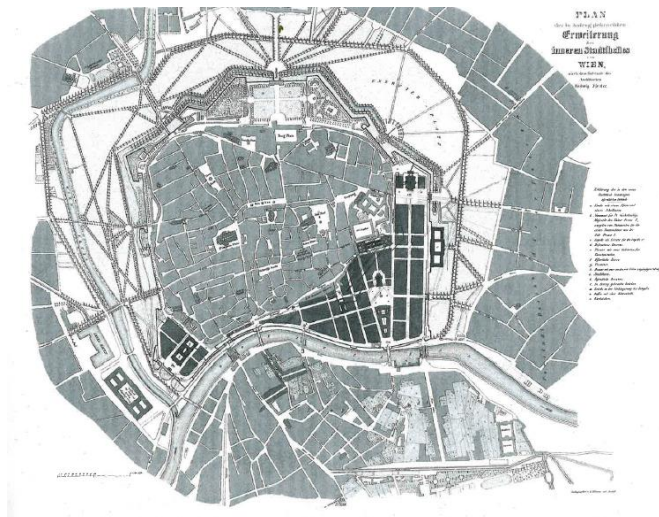


Abb. 15: Ludwig Förster, Stadterweiterungsprojekt 1839, Wien Museum, Wien.



Abb. 16: Vermerk Baukonsens, Baupolizei, Einlagekennzahl 607, Wien.



Abb. 17: Erechtheion, 5. Jh v. Chr., Athen.



Abb. 18: Fassade, Einreichplan, Baupolizei, Wien.

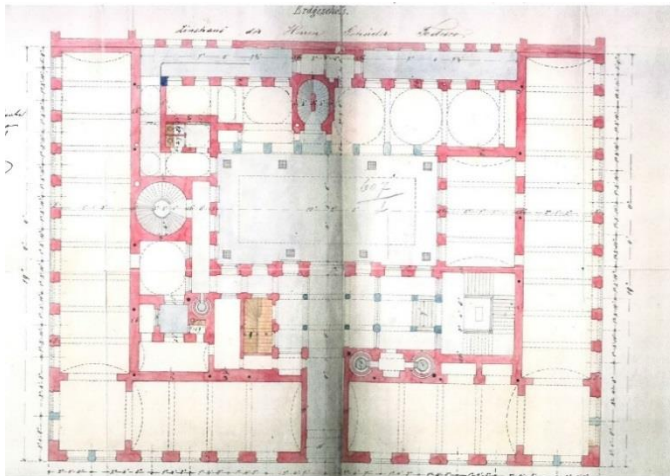


Abb. 19: Ludwig Förster, Grundriss des Erdgeschosses, 1861-1864, Palais Todesco, Wien.



Abb. 20: Palais Todesco, Vorhalle, 1861-1864, Wien.



Abb. 21: Palais Todesco, Vestibül, 1861-1864, Wien.



Abb. 22: Palais Todesco, Prunkstiege, 1861-1864, Wien.



Abb. 23: Theophil Hansen, Monogramm für Stiegenhaus, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20264, Wien.

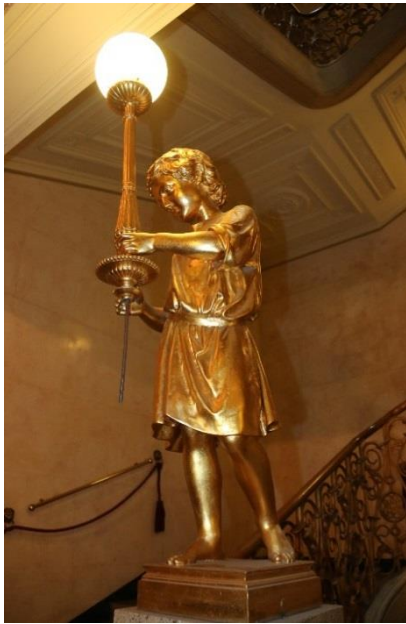


Abb. 24: Palais Todesco, Prunkstiege, Knabenstatuen aus Bronze, 1861-1864, Wien.



Abb. 25: Palais Todesco, Prunkstiege, 1861-1864, Wien.



Abb. 26: Theophil Hansen, Entwurfszeichnung für einen Teppich, Schwarze Tinte, Aquarell, Bleistift, 373 x 393 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20161, Wien.



Abb. 27: Theophil Hansen, Palais Sina, 1859-1860, Wien.

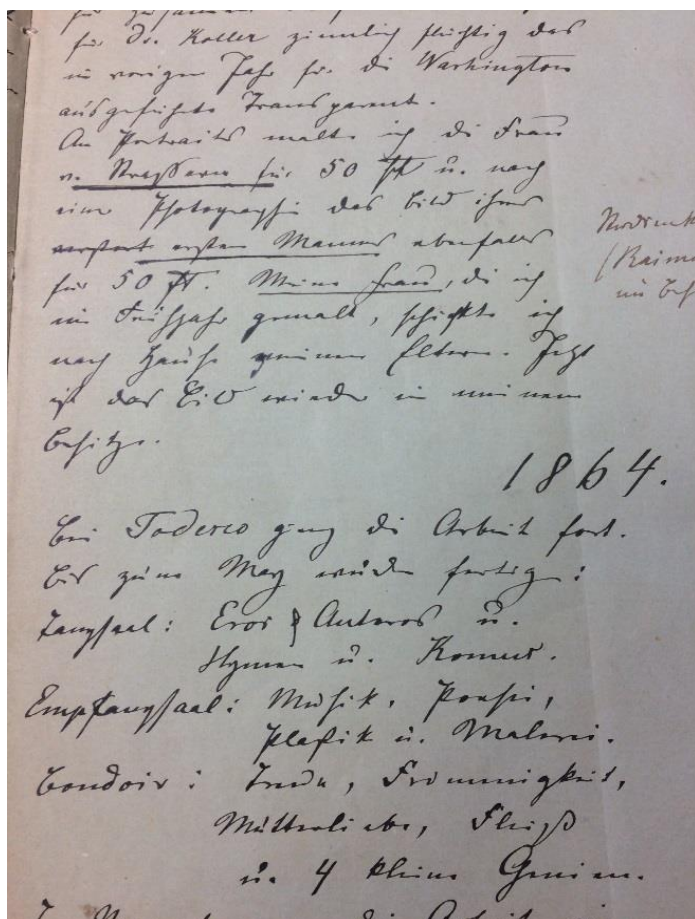


Abb. 28: Christian Griepenkerl, Arbeits-Jahrbuch, 1864, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien.

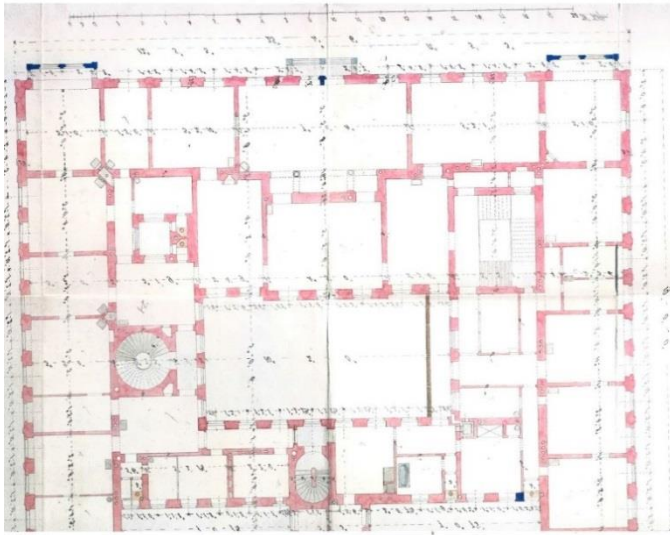


Abb. 29: Palais Todesco, Grundriss 3. Geschoss, Baupolizei, Einlagekennzahl 607, Wien.



Abb. 30: Theophil Hansen, Entwurfszeichnung für eine Bank, Schwarze Tinte, Bleistift, 1176 x 505 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20150, Wien.

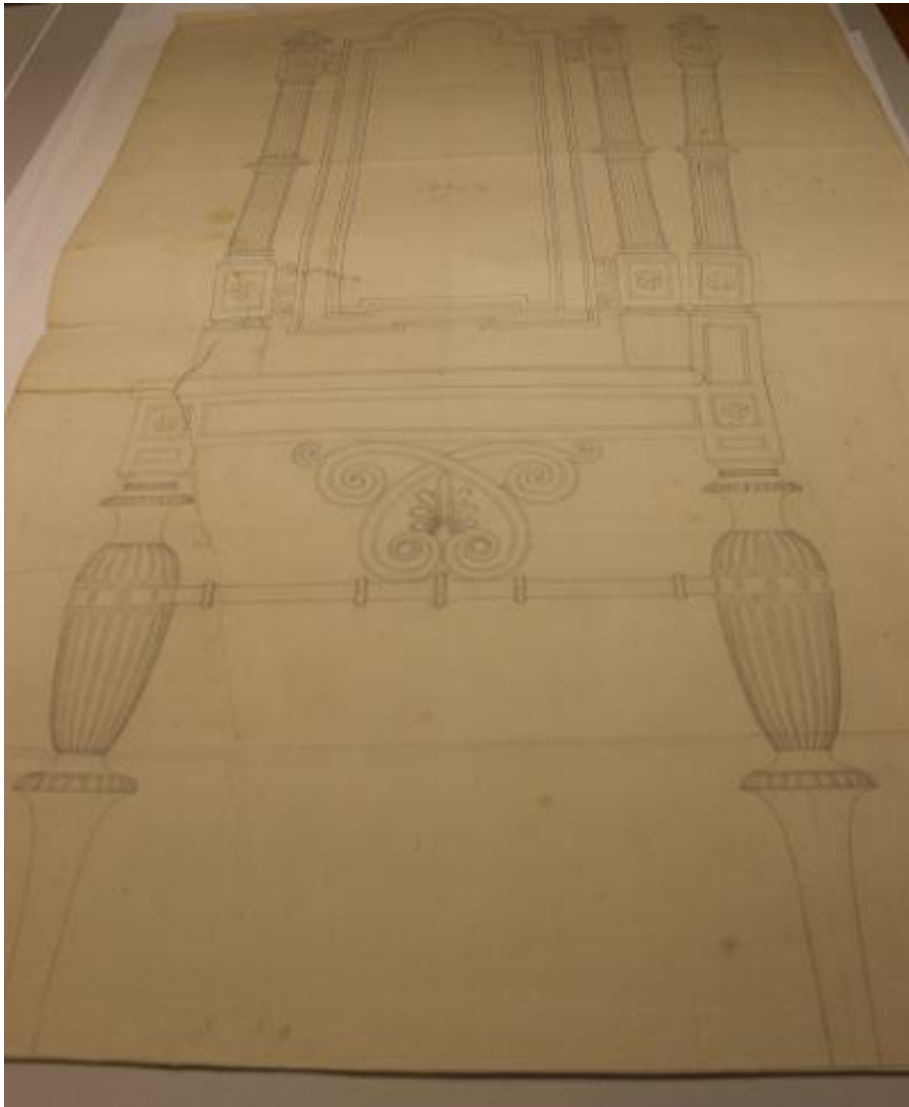


Abb. 31: Theophil Hansen, Entwurfszeichnung für einen Sessel, Schwarze Tinte, 1057 x 693 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20149, Wien.

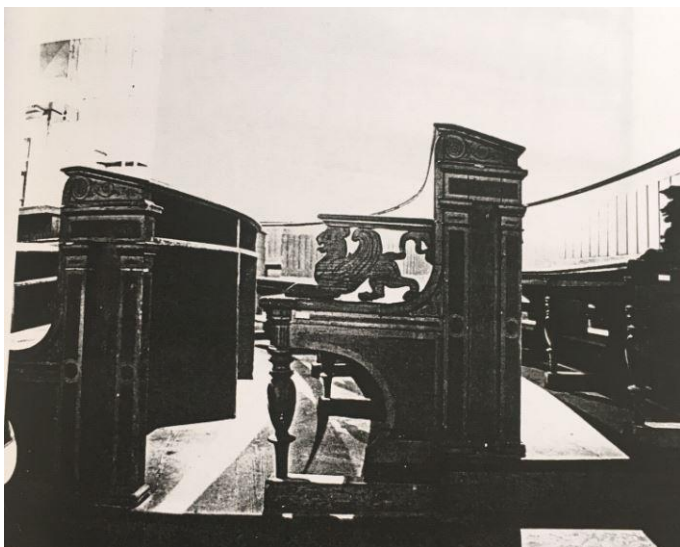


Abb. 32: Theophil Hansen, Bänke im Anatomiesaal der Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 33: Theophil Hansen, Entwurfszeichnung für einen Sessel, Schwarze Tinte, Bleistift, 1024 x 756 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20151, Wien.

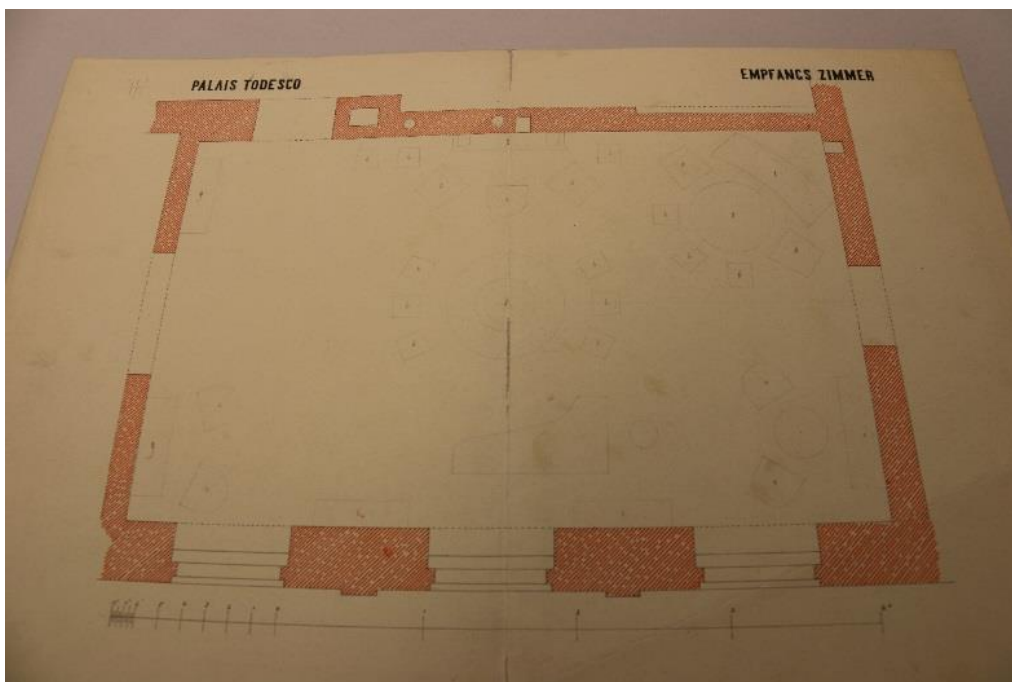


Abb. 34: Theophil Hansen, Grundriss, Schwarze und rote Tinte, Bleistift, 293 x 430 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20157, Wien.

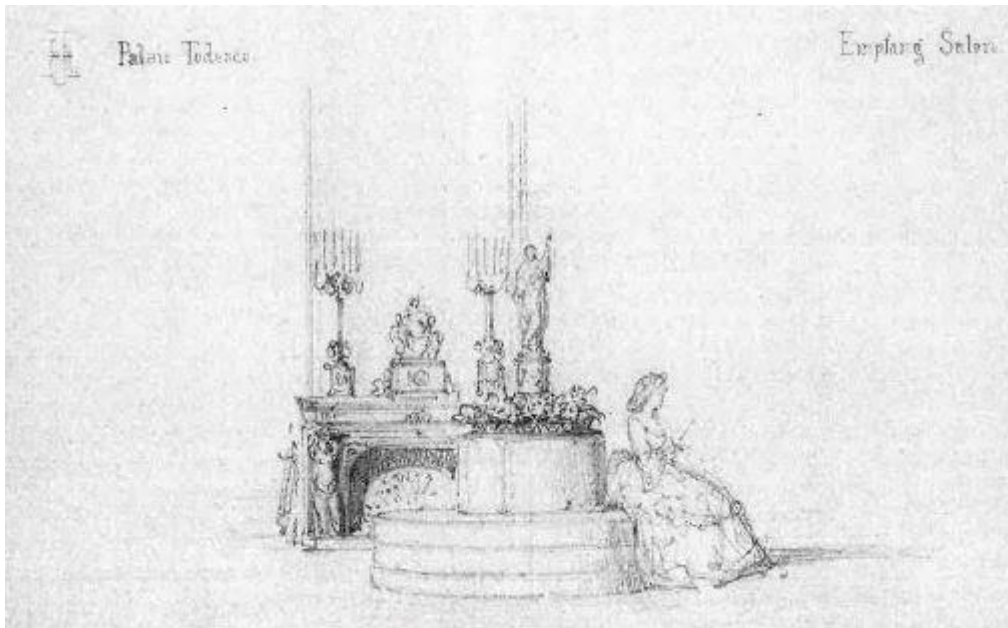


Abb. 35: Theophil Hansen, Einrichtungsentwurf, 1863, Bleistift, 212 x 264 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20140, Wien.

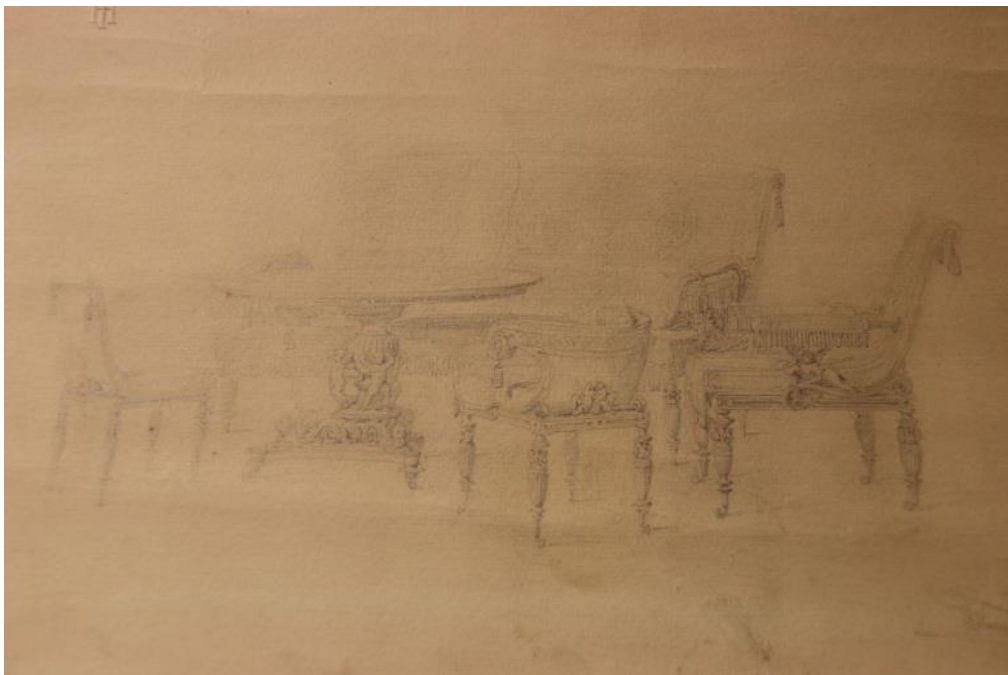


Abb. 36: Theophil Hansen, Einrichtungsentwurf, 1864, Bleistift, 218 x 319 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20142, Wien.

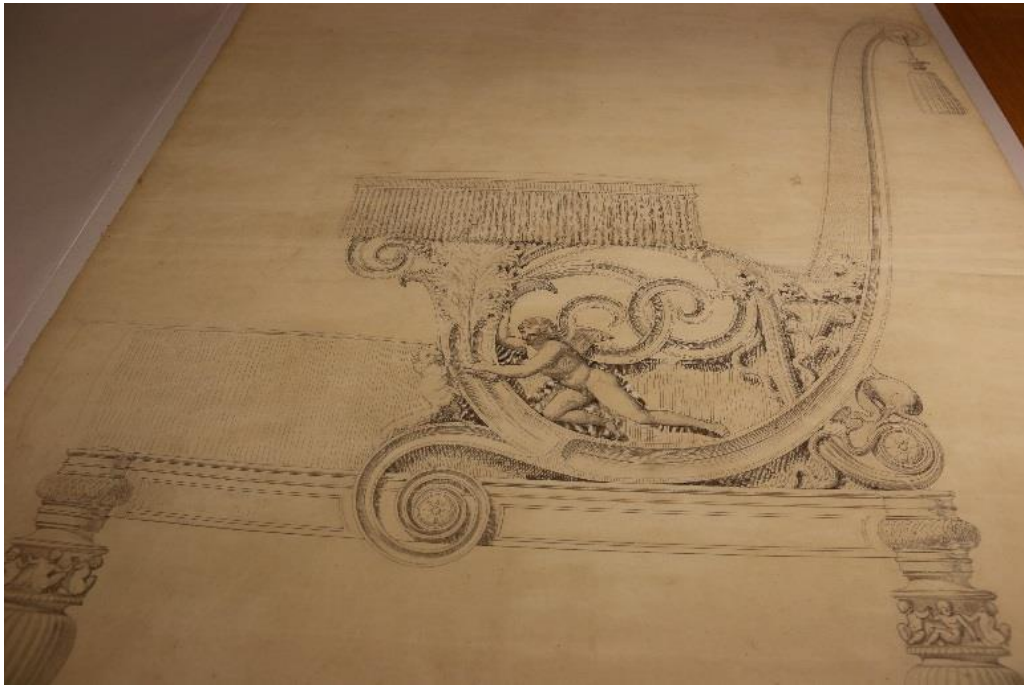


Abb. 37: Theophil Hansen, Entwurf für einen Armlehnsessel auf Rollen, Schwarze Tinte, Bleistift, 1120 x 875 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20588, Wien.



Abb. 38: Lysikratesmonument, 4. Jh v. Chr., Athen.



Abb. 39: Theophil Hansen, Entwurf für Zimmerdecke des Empfangssalons, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20163, Wien.



Abb. 40: Carl Rahl, Plastik und Musik, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 774, Wien.



Abb. 41: Carl Rahl, Malerie und Poesie, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 775, Wien.



Abb. 42: Christian Griepenkerl, Empfangssalon, Deckenmalerei Malerei und Poesie, 1864, Wien.

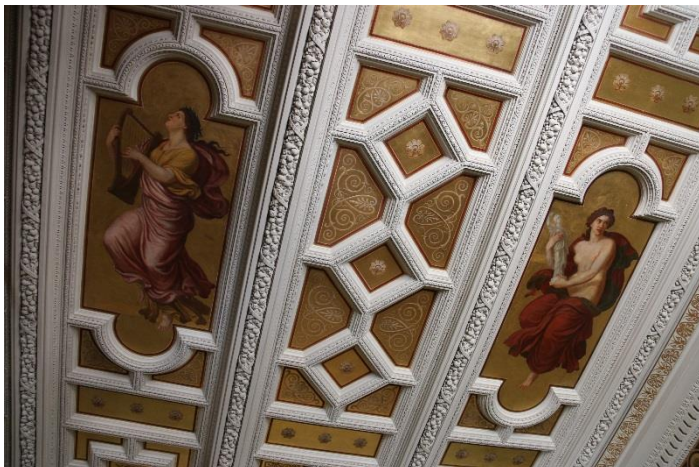


Abb. 43: Christian Griepenkerl, Empfangssalon, Deckenmalerei Musik und Plastik, 1864, Wien.



Abb. 44: Theophil Hansen, Wandentwurf für Empfangssalon, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 217 x 245 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20521, Wien.

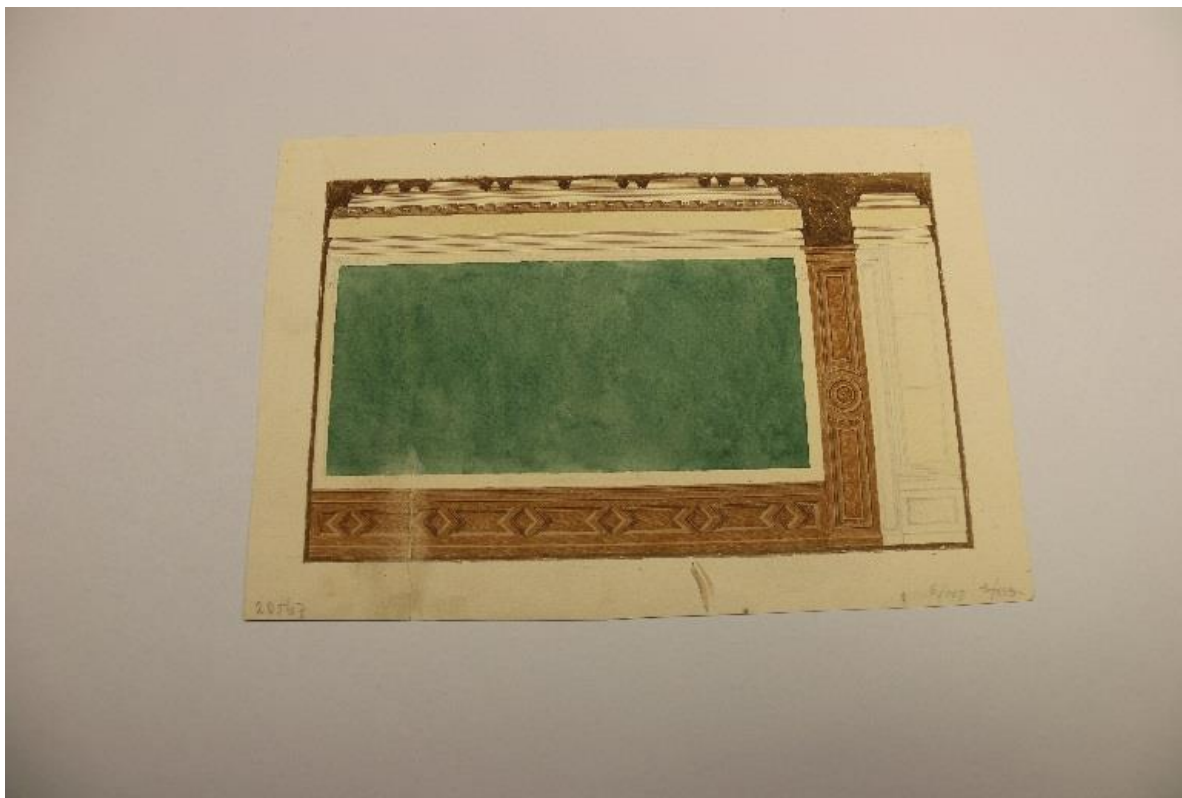


Abb. 45: Theophil Hansen, Wandentwurf für Empfangssalon, Schwarze Tinte, Aquarell, Bleistift, 173 x 258 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20567, Wien.



Abb. 46: Theophil Hansen, Empfangssalon des Palais Todesco, Wien.



Abb. 47: Theophil Hansen, Wandentwurf für Empfangssalon, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 218 x 353 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20560, Wien.



Abb. 48: Theophil Hansen, Kamin, Empfangssalon, Palais Todesco, Wien.



Abb. 49: Theophil Hansen, Wandentwurf für Empfangssalon, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 221 x 357 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20561, Wien.



Abb. 50: Theophil Hansen, Speisesalon des Palais Todesco, Wien.



Abb. 51: Theophil Hansen Entwurf, Christian Griepenkerl ausführender Maler, Decke des Speisesalons des Palais Todesco, Wien.



Abb. 52: Sala del consiglio/Saal des Rates der Zehn, Palazzo Ducale, Venedig.



Abb. 53: Theophil Hansen, Deckenentwurf des Speisesalons, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20165, Wien.

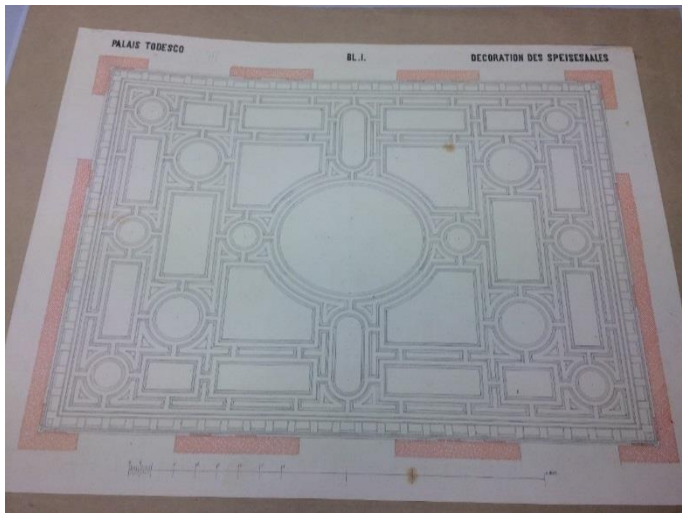


Abb. 54: Theophil Hansen, Entwurfszeichnung für Deckendekoration des Speisesalons, Schwarze und rote Tinte, 427 x 525 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20160, Wien.



Abb. 55: Carl Rahl, Deckenentwurf des Speisesalons, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.765, Wien.



Abb. 56: Carl Rahl, Entwurf Urteil des Paris, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.751, Wien.



Abb. 57: Carl Rahl, Entwurf Hoffnung und Glück, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.752, Wien.



Abb. 58: Carl Rahl, Entwurf Schicksal und Nemesis, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.753, Wien.



Abb. 59: Carl Rahl, Entwurf Eros und Nike, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.755, Wien.



Abb. 60: Theophil Hansen, Wandentwurf des Speisesalons, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 275 x 432 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20173, Wien.

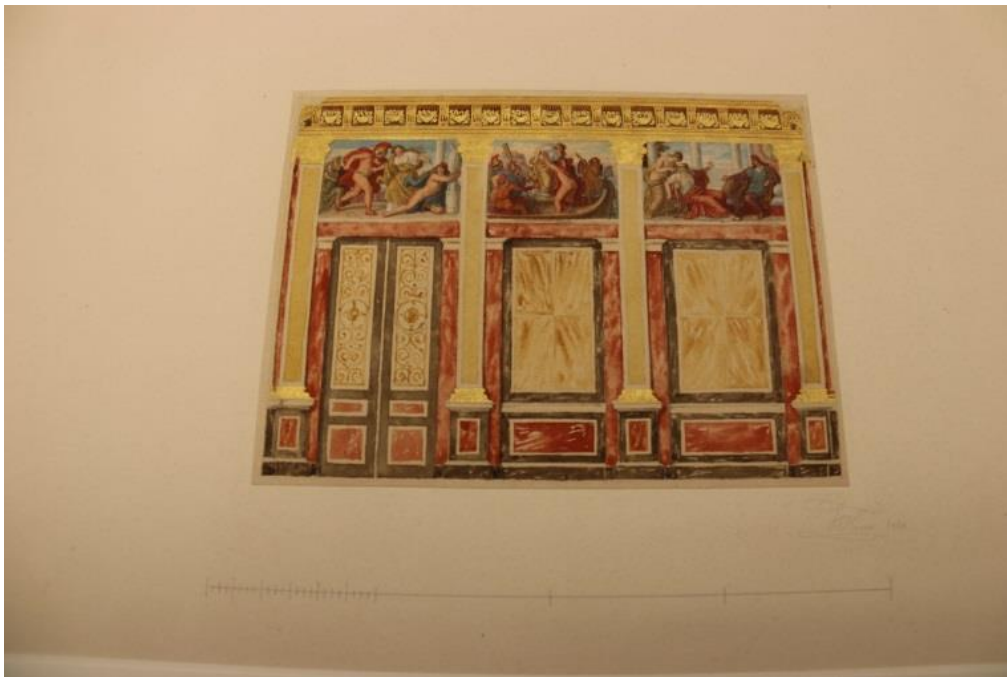


Abb. 61: Theophil Hansen, Wandentwurf des Speisesalons, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 300 x 451 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20172, Wien.



Abb. 62: Theophil Hansen, Wandentwurf des Speisesalons, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 300 x 451 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20174, Wien.



Abb. 63: Christian Griepenkerl, Geburt des Paris, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 64: Carl Rahl, Entwurf Geburt des Paris, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.756, Wien.



Abb. 65: Christian Griepenkerl, Auffindung Paris' durch die Hirten, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 66: Carl Rahl, Entwurf Paris' Auffindung durch die Hirten, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.757, Wien.



Abb. 67: Christian Griepenkerl, Paris' Liebe zu Oenone, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 68: Carl Rahl, Entwurf Paris Liebe zu Oenone, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.758, Wien.



Abb. 69: Tizian, Jungfrau und Kind mit dem Hl. Johannes dem Täufer und einem unbekannten Heiligen, um 1517-1520, Öl auf Leinwand von Tafel übertragen, 62,7 x 93 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Abb. 70: Christian Griepenkerl, Paris erschlägt einen Räuber, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 71: Carl Rahl, Entwurf Paris beschützt die Hirten gegen Räuber, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.759, Wien.



Abb. 72: Christian Griepenkerl, Paris wird von Kassandra erkannt, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 73: Carl Rahl, Entwurf Paris von Kassandra erkannt, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.760, Wien.



Abb. 74: Christian Griepenkerl, Entführung der Helena, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 75: Carl Rahl, Entwurf Entführung der Helena, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.761, Wien.



Abb. 76: Christian Griepenkerl, Tod des Achilles, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 77: Carl Rahl, Entwurf Achilles Tod, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.762, Wien.



Abb. 78: Christian Griepenkerl, Verwundung des Paris, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 79: Carl Rahl, Entwurf Verwundung des Paris, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.763, Wien.



Abb. 80: Christian Griepenkerl, Tod des Paris, 1864/65, Öl auf Kalkputz, Speisesaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 81: Carl Rahl, Entwurf Tod des Paris, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.764, Wien.

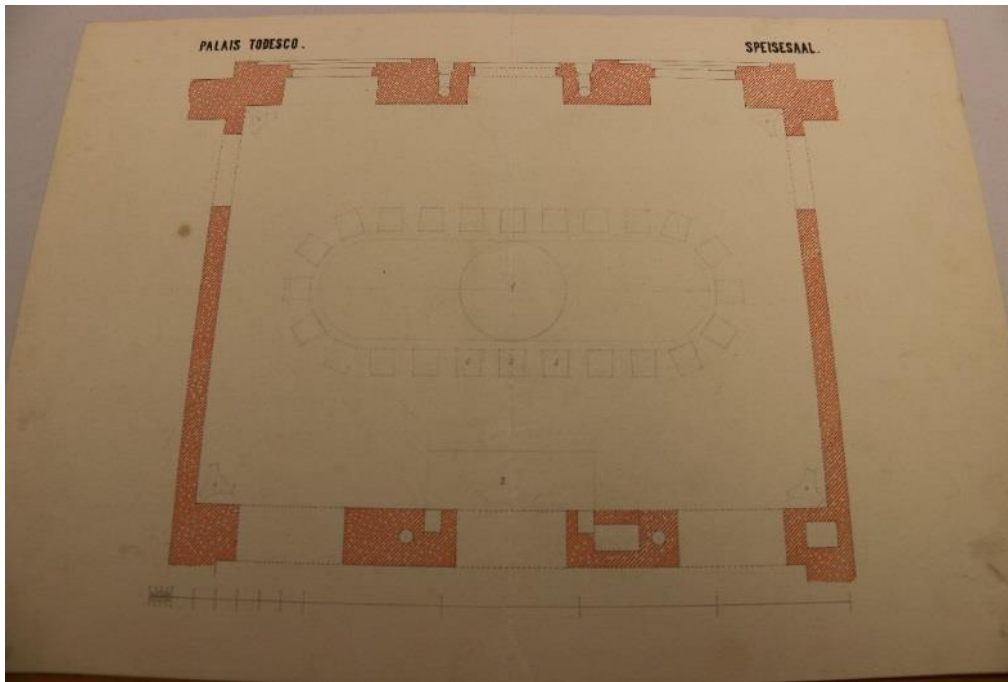


Abb. 82: Theophil Hansen, Entwurf Möblierung, Schwarze und rote Tinte, Bleistift, 300 x 430 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20158, Wien.



Abb. 83: Theophil Hansen, Entwurf Kandelaber, 1863, Bleistift, 329 x 250 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20143, Wien.

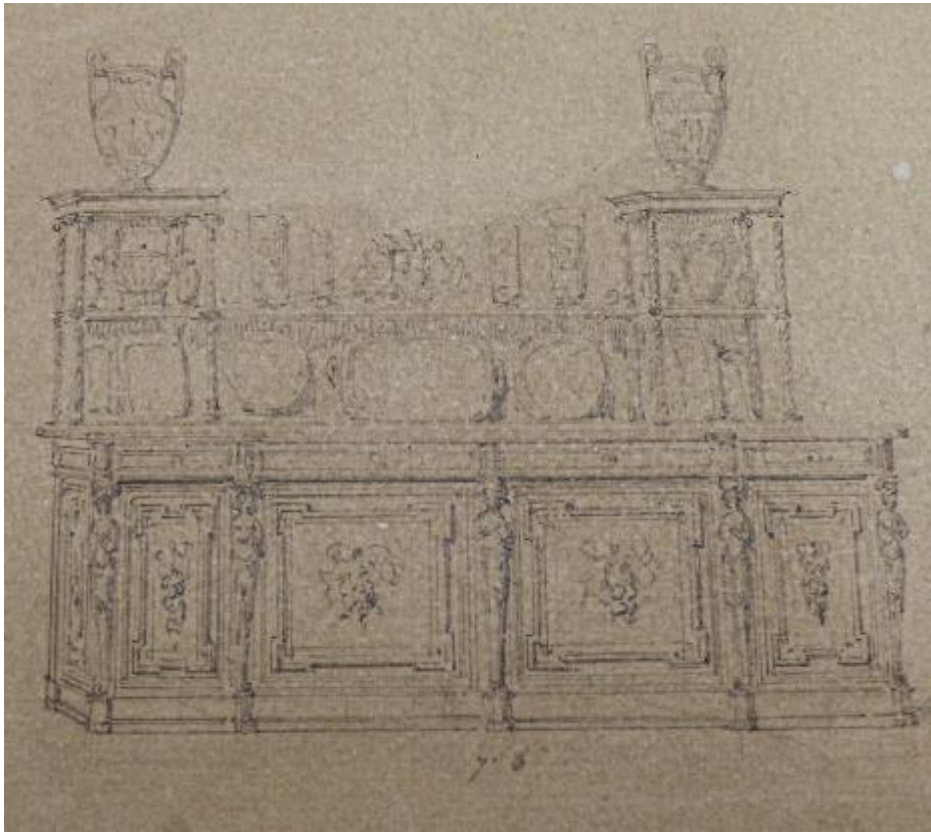


Abb. 84: Theophil Hansen, Entwurf Buffet, 1863, Bleistift, 252 x 329 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20138, Wien.



Abb. 85: Speisesaal des Palais Todesco, 1870er Jahre, Jüdisches Museum Wien.



Abb. 86: Sessel des Speisesaals des Palais Todesco, um 1870, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 87: Theophil Hansen, Speisesaal mit Wintergarten, Palais Todesco, Wien.



Abb. 88: Ludwig Förster, Innenhof des Palais Todesco mit Erker, 1861-1864, Wien.



Abb. 89: Theophil Hansen, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.

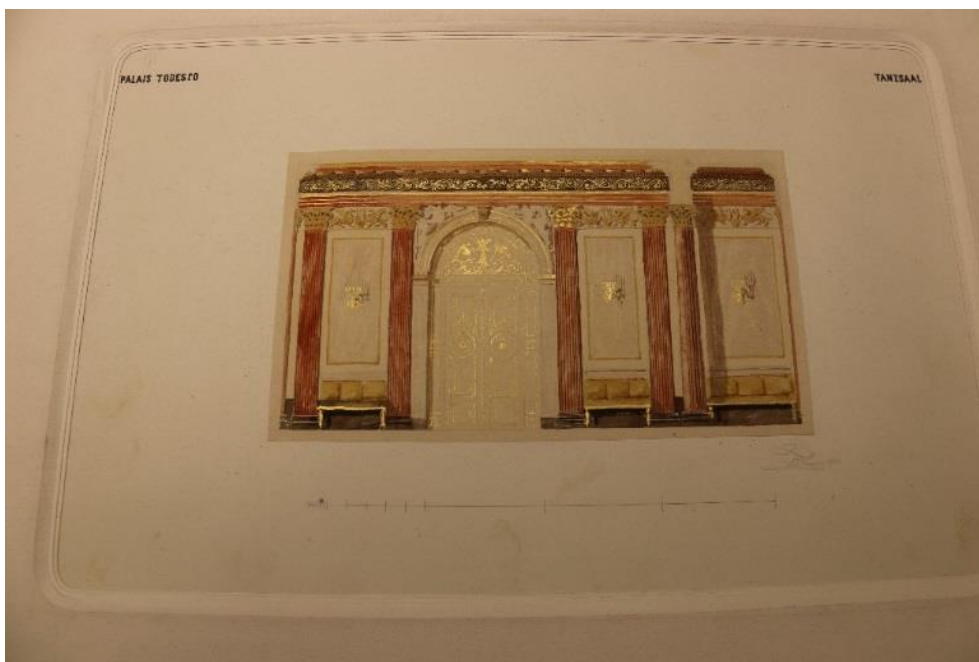


Abb. 90: Theophil Hansen, Wandentwurf, Tanzsaal, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20164, Wien.

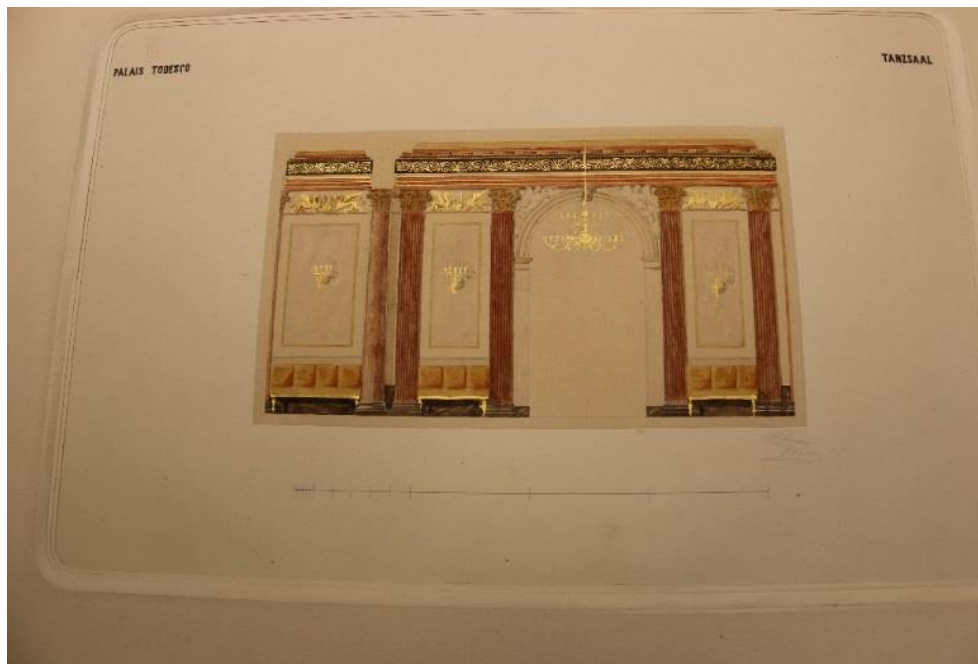


Abb. 91: Theophil Hansen, Wandentwurf, Tanzsaal, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20166, Wien.



Abb. 92: Theophil Hansen, Friesdetail, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.

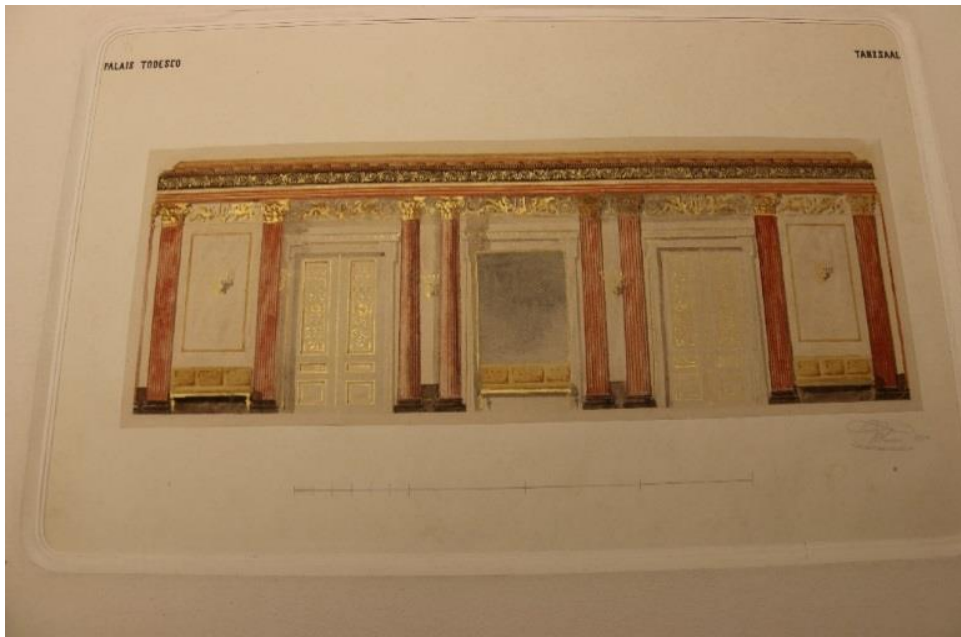


Abb. 93: Theophil Hansen, Wandentwurf, Tanzsaal, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20171, Wien.



Abb. 94: Theophil Hansen, Rundbögen mit Spandrilfiguren, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.

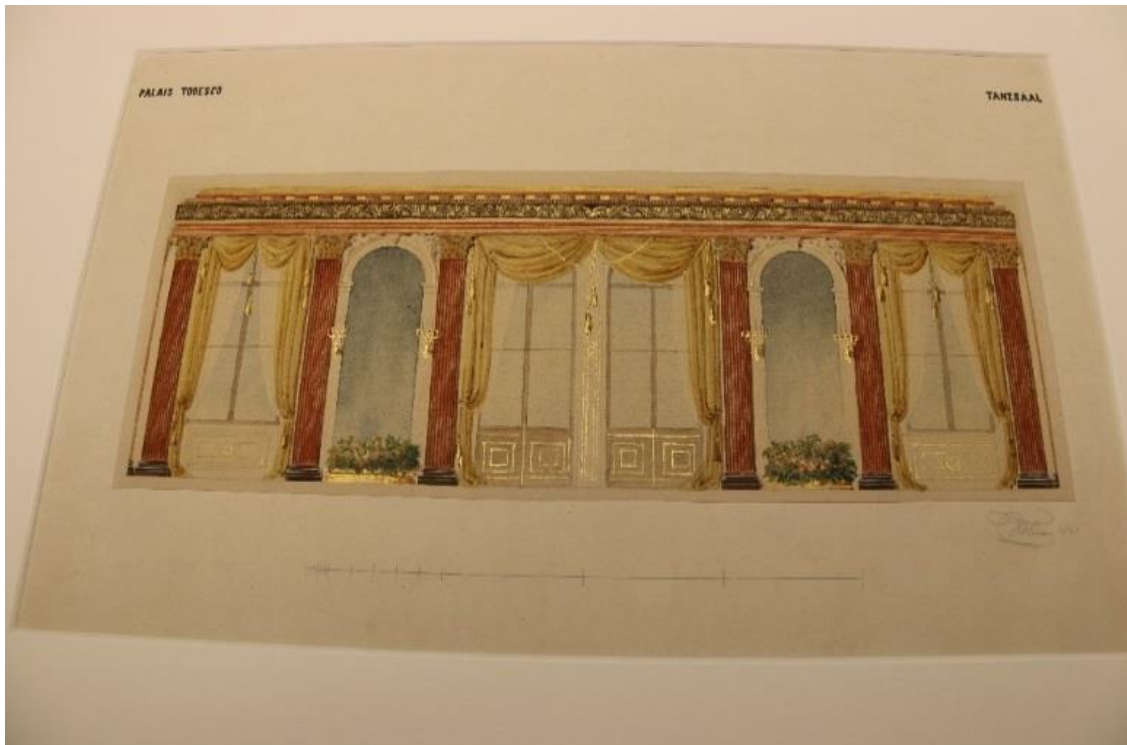


Abb. 95: Theophil Hansen, Wandentwurf, Tanzsaal, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20169, Wien.



Abb. 96: Theophil Hansen, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.

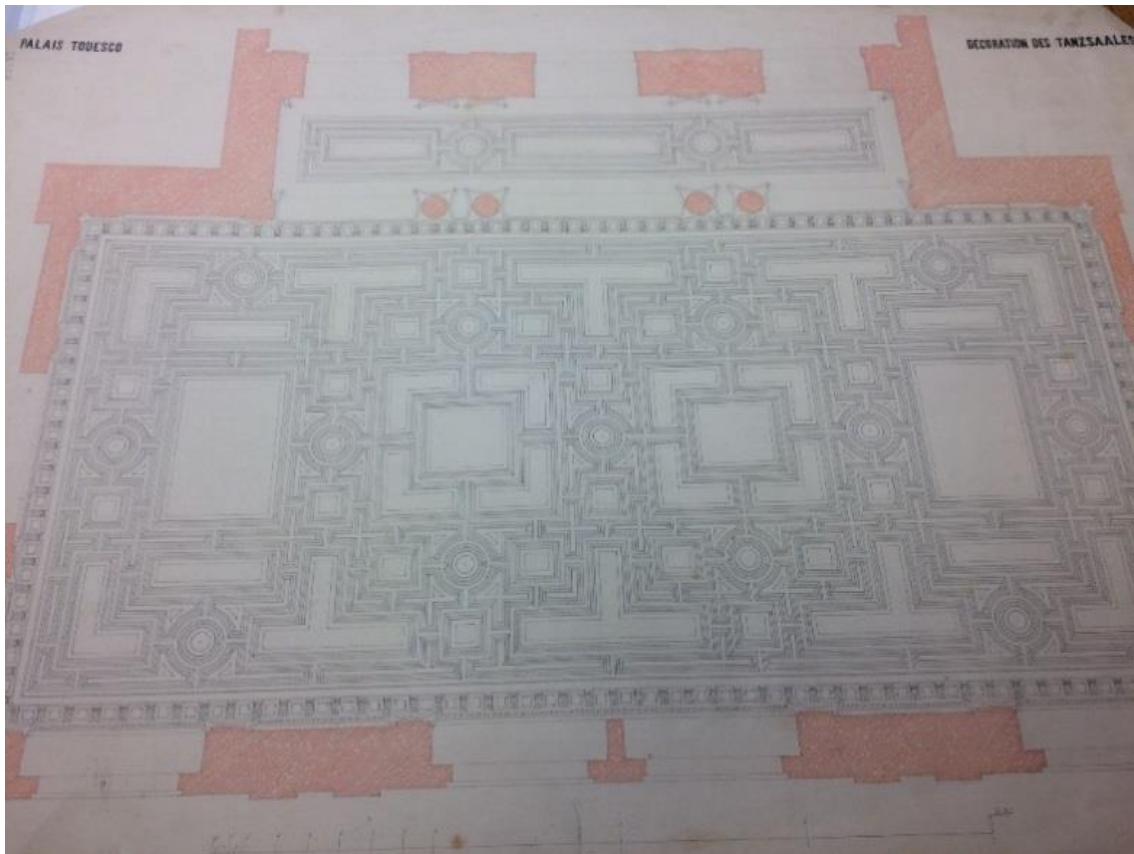


Abb. 97: Theophil Hansen, Dekorationsskizze, Tanzsaal, Schwarze und rote Tinte, Aquarell, Bleistift, 490 x 694 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20159, Wien.

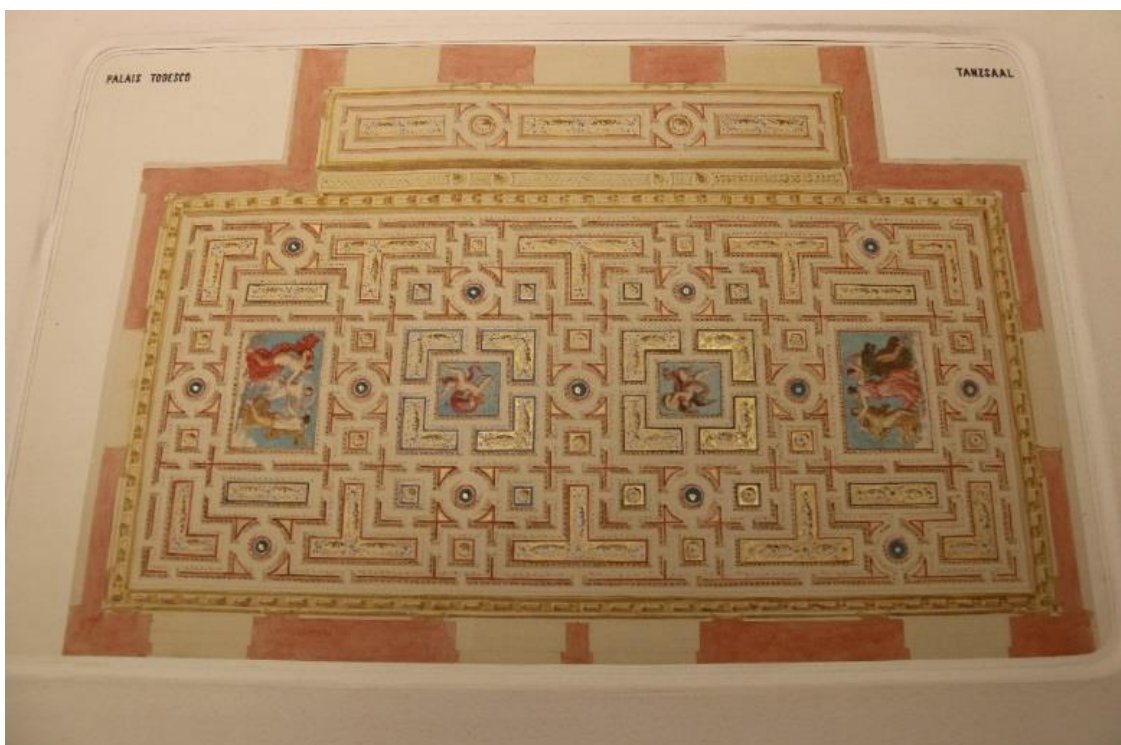


Abb. 98: Theophil Hansen, Dekorationsskizze, Tanzsaal, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20168, Wien.



Abb. 99: Carl Rahl, Entwurf Drei Grazien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.771, Wien.



Abb. 100: Carl Rahl, Entwurf Horen, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.772, Wien.



Abb. 101: Christian Griepenkerl, Horen, 1863/64, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 102: Christian Griepenkerl, Drei Grazien, 1863/64, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 103: Christian Griepenkerl, Eros und Anteros, 1863/64, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 104: Christian Griepenkerl, Hymen und Komus, 1863/64, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 105: Carl Rahl, Entwurf Eros, Anteros, Komus, Hymen, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.773, Wien.



Abb. 106: Terrakottaofen, urspr. Aufstellung im Tanzsaal, heute im damaligen Schlafzimmer des Hausherrn, Palais Todesco, Wien.



Abb. 107: Theophil Hansen, Schiebetür, Tanzsaal, Palais Todesco, Wien.



Abb. 108: Theophil Hansen, Entwurf Schiebetür, Tanzsaal, Schwarze Tinte, Aquarell, Bleistift, 601 x 869 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20154, Wien.



Abb. 109: Karl Lotz, Decke des Arbeitszimmers, Palais Todesco, Wien.



Abb. 110: Theophil Hansen, Entwurf Zimmerdecke, Arbeitszimmer, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20162, Wien.



Abb. 111: Carl Rahl, Entwurf Handel, Schifffahrt, Eisenbahn, Industrie, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.770, Wien.



Abb. 112: Carl Rahl, Entwurf Jahreszeiten, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.769, Wien.

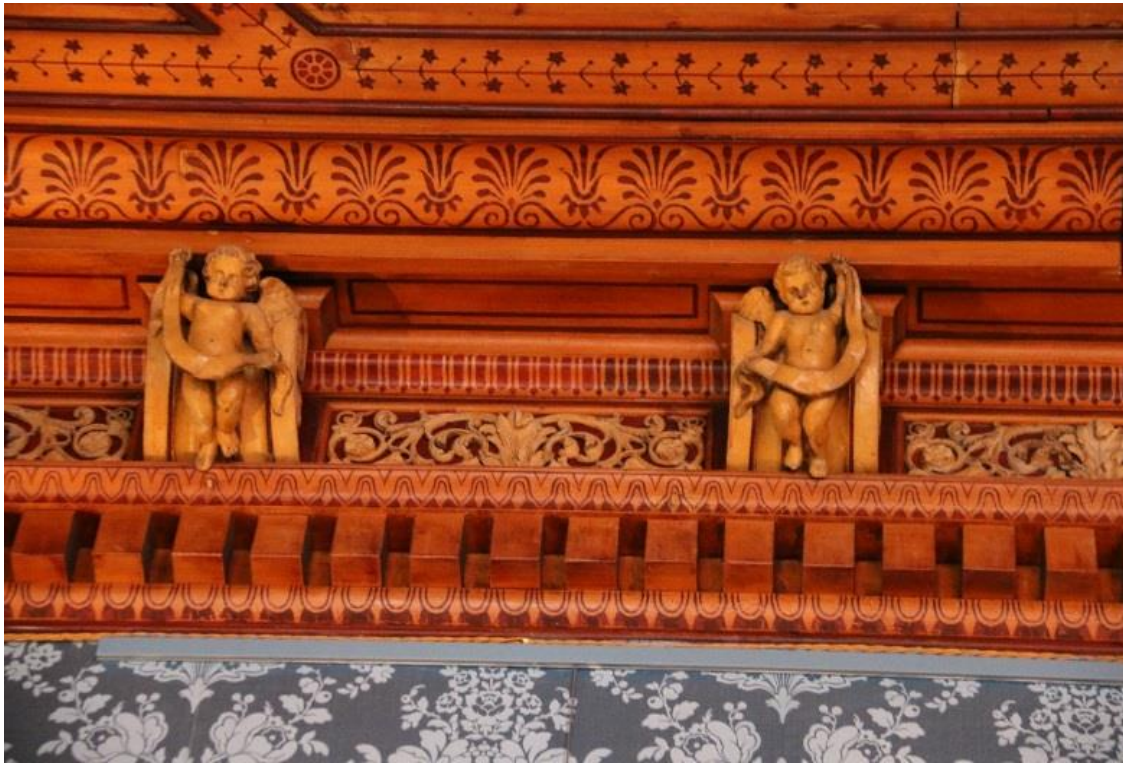


Abb. 113: Theophil Hansen, Gesims, Arbeitszimmer, Palais Todesco, Wien.

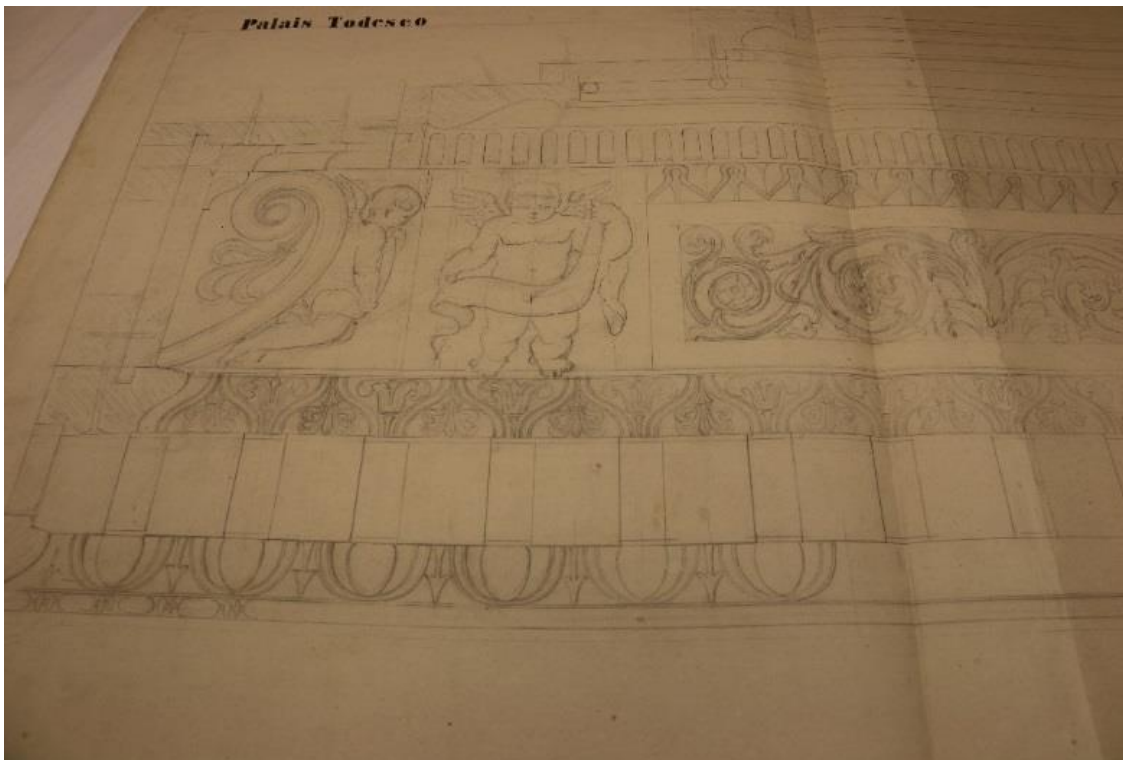


Abb. 114: Theophil Hansen, Studie Gesims, Arbeitszimmer, Schwarze Tinte, Bleistift, 916 x 1050 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20145, Wien.



Abb. 115: Theophil Hansen, Kamin, Arbeitszimmer, Palais Todesco, Wien.



Abb. 116: Theophil Hansen, Kamin, Detail Monogramm, Palais Todesco, Wien.



Abb. 117: Theophil Hansen, gekröntes Monogramm, Bleistift, 332 x 256 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20141, Wien.



Abb. 118: Theophil Hansen, Wandentwurf, Billardzimmer, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 332 x 500 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20219, Wien.

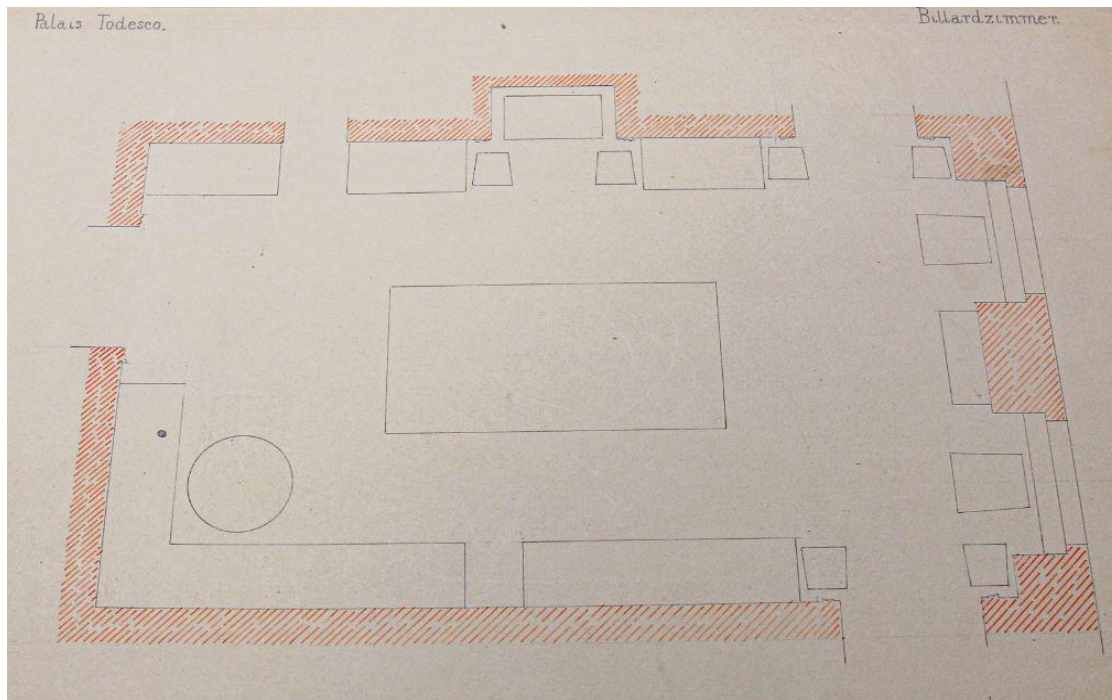


Abb. 119: Theophil Hansen, Möblierungsskizze, Billardzimmer, Schwarze und rote Tinte, Bleistift, 258 x 366 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20155, Wien.



Abb. 120: Billardzimmer um 1870, Palais Todesco, Jüdisches Museum Wien.



Abb. 121: Theophil Hansen, Decke des Billardzimmers, Palais Todesco, Wien.

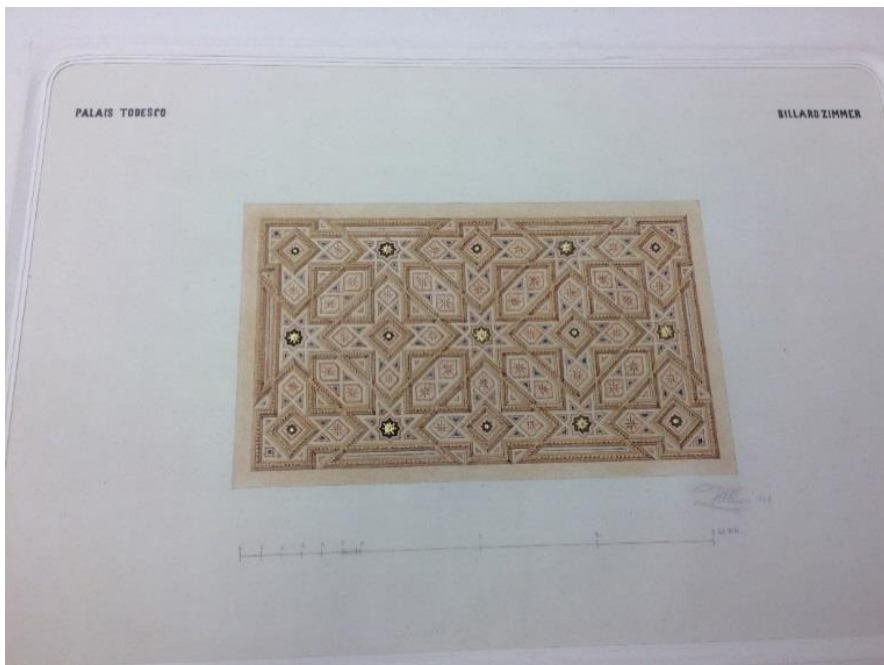


Abb. 122: Theophil Hansen, Entwurf Zimmerdecke, Billardzimmer, 1864, Schwarze und rote Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20167, Wien.

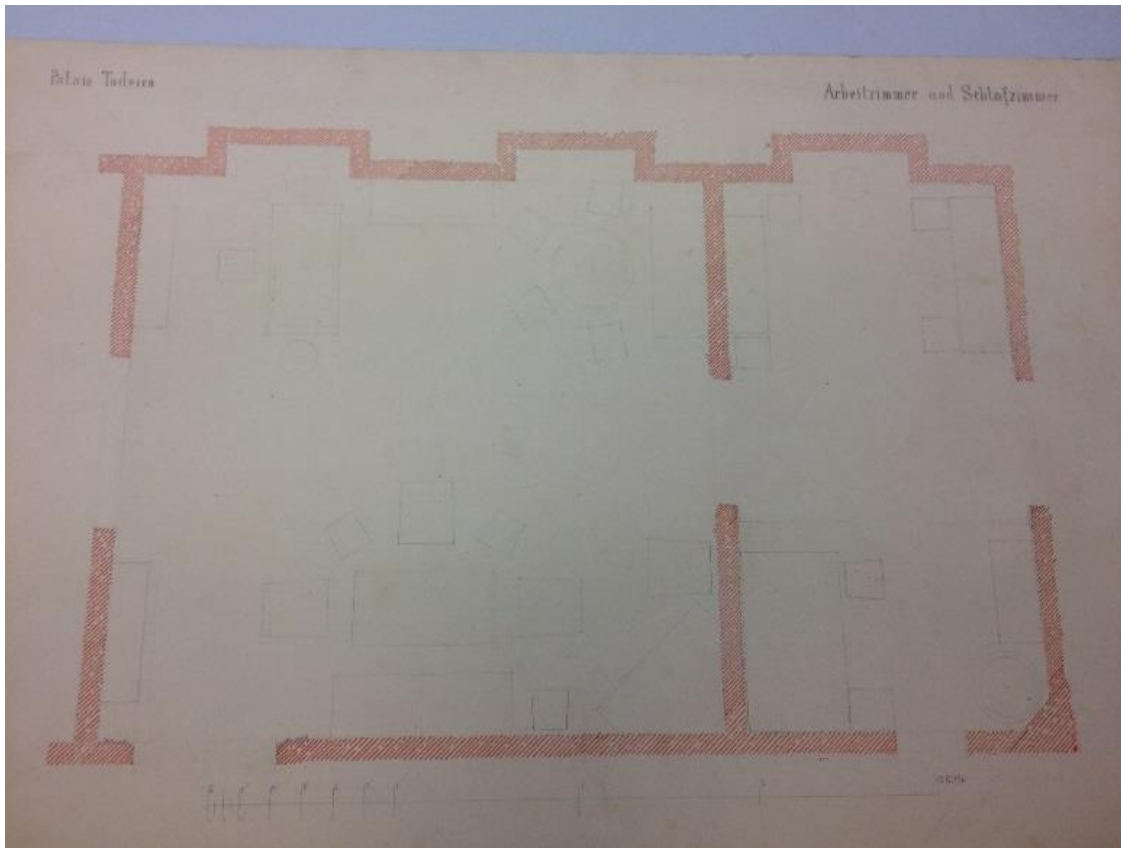


Abb. 123: Theophil Hansen, Grundriss Arbeitszimmer und Schlafzimmer, Schwarze und rote Tinte, Bleistift, 255 x 383 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20156, Wien.

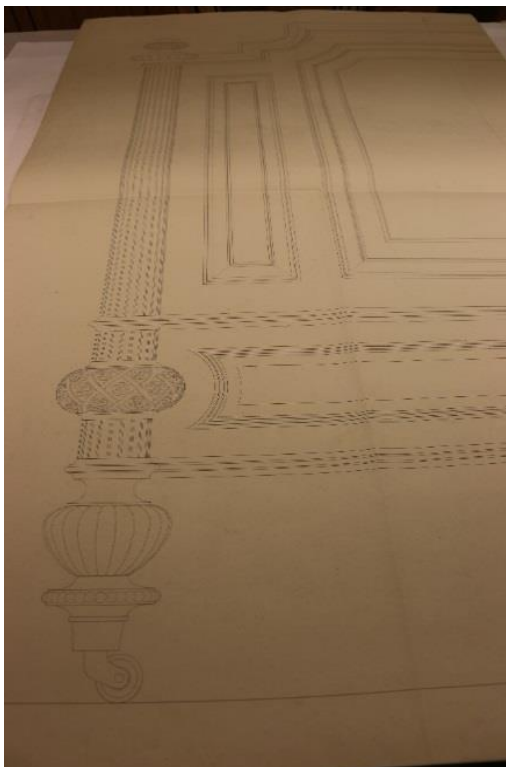


Abb. 124: Theophil Hansen, Frontaler Aufriss eines Bettes, Detailansicht, Schwarze Tinte, Bleistift, 1372 x 847 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20146, Wien.



Abb. 125: Theophil Hansen, Decke Schlafzimmer des Herren, Palais Todesco, Wien.



Abb. 126: Lorenz Gedon, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 127: Lorenz Gedon, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 128: Lorenz Gedon, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 129: Lorenz Gedon, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.

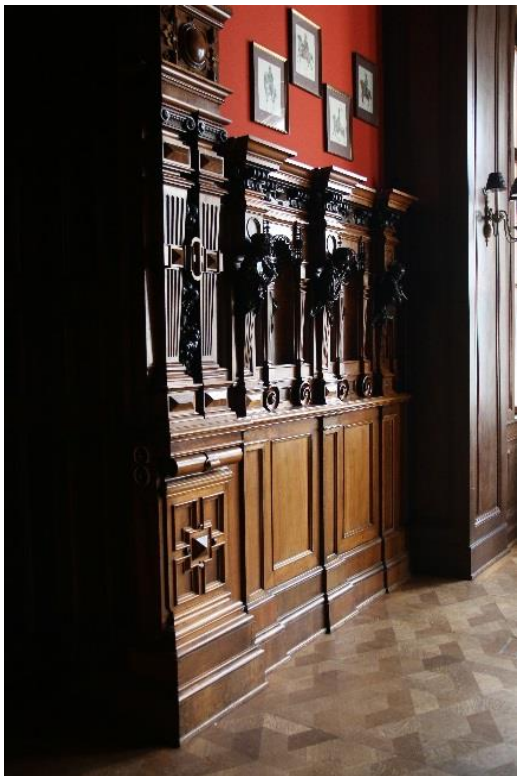


Abb. 130: Lorenz Gedon, Parapet-Lambrissage, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 131: Lorenz Gedon, Wandschränkchen, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 132: Lorenz Gedon, Aufsatz, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 133: Lorenz Gedon, Karyatidenfigur, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 134: Lorenz Gedon, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 135: Lorenz Gedon, Schreibtisch, Palais Todesco, Wien.



Abb. 136: Lorenz Gedon, Holzdecke, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 137: Lorenz Gedon, Holzdecke, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 138: Lorenz Gedon, Kachelofen, Gedonzimmer, 1873/74, Palais Todesco, Wien.



Abb. 139: Lorenz Gedon, Decke des Schlafzimmers Hermann Todesco jun., Palais Todesco, Wien.



Abb. 140: Theophil Hansen, Boudoir, Palais Todesco, Wien.



Abb. 141: Theophil Hansen, Deckenentwurf für Boudoir, 1864, Schwarze Tinte, Aquarell, Gold, Bleistift, 445 x 590 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20170, Wien.

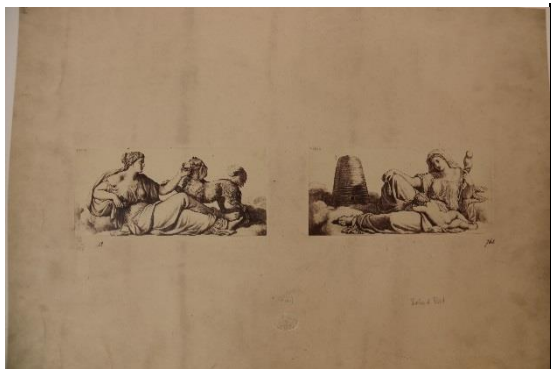


Abb. 142 und Abb. 143: Carl Rahl, Entwurf Treue und Fleiß sowie Mutterliebe und Keuschheit, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.768 und 767, Wien.



Abb. 144: Christian Griepenkerl, Treue, Boudoir, 1864, Palais Todesco, Wien.



Abb. 145: Christian Griepenkerl, Mutterliebe, Boudoir, 1864, Palais Todesco, Wien.



Abb. 146: Christian Griepenkerl, Frömmigkeit, Boudoir, 1864, Palais Todesco, Wien.



Abb. 147: Christian Griepenkerl, Fleiß, Boudoir, 1864, Palais Todesco, Wien.



Abb. 148: Christian Griepenkerl, Fleiß und Liebe, Plafondgemälde des Damenzimmers des Palais Ephrussi, 1871, Wien.



Abb. 149: Christian Griepenkerl, Treue und Frieden, Plafondgemälde des Damenzimmers des Palais Ephrussi, 1871, Wien.



Abb. 150: Christian Griepenkerl, Genie im Viertelkreis, Boudoir, 1864, Palais Todesco, Wien.



Abb. 151: Carl Rahl, Genien, Blumen streuend, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr.766, Wien.



Abb. 152 und Abb. 153: Theophil Hansen, plastischer bzw. gemalter Schmuck, Boudoir, Palais Todesco, Wien.



Abb. 154: Theophil Hansen, Wandentwurf für Boudoir, Schwarze Tinte, Aquarell, Bleistift, 172 x 258 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20563, Wien.



Abb. 155: Theophil Hansen, Wandentwurf für Boudoir, Schwarze Tinte, Aquarell, Bleistift, 171 x 203 mm, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 20564, Wien.



Abb. 156: Boudoir um 1870, Palais Todesco, Jüdisches Museum Wien.



Abb. 157: Christian Griepenkerl, Schlafzimmer der Dame, 1864, Palais Todesco, Wien.



Abb. 158 und Abb. 159: Christian Griepenkerl, Abend und Morgen, Plafondgemälde des Schlafzimmers, 1872, Palais Ephrussi, Wien.



Abb. 160 und Abb. 161: Christian Griepenkerl, Schlaf und Traum, Plafondgemälde des Schlafzimmers, 1872, Palais Ephrussi, Wien.



Abb. 162: Theophil Hansen, Palais Erzherzog Wilhelm, 1864-1868, Wien.



Abb. 163: Theophil Hansen, Speisesaal, Palais Erzherzog Wilhelm, 1864-1868, Wien.



Abb. 164: Theophil Hansen, Palais Epstein, 1868-1872, Wien.



Abb. 165: Theophil Hansen, Palais Ephrussi, 1869-1873, Wien.

10. Abstract

Grundlegendes Thema der vorliegenden Masterarbeit ist das Palais der Familie Todesco in Wien. Dieser Bau wird aufgrund fehlender monographischer Auseinandersetzung einer umfassenden kunsthistorischen Analyse unterzogen. Das Gebäude wurde in den Jahren 1861-1864 in der Kärntner Straße 51 als eines der ersten Palais im Stil des Historismus erbaut. Der Auftraggeber war Eduard Todesco, ein Mitglied der sogenannten *zweiten Gesellschaft*. Die rumänisch-jüdische Familie zählte zu dem Zeitpunkt, als sie den prominenten Platz am Ring einnahmen, erst seit einer Generation zur vermögenden Wiener Gesellschaft. Der Bauherr war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer der einflussreichsten jüdischen Unternehmer und Privatbankiers der Habsburger Monarchie. Seine Frau Sophie, eine geborene Gomperz, ebenfalls aus einer Bankiersfamilie entstammend, unterhielt einen der einflussreichsten Künstlersalons und platzierte das Haus als Treffpunkt der besten Wiener Gesellschaft und als eines der Zentren des Gesellschaftslebens der „haute finance“ Wiens. Als Architekt fungierte der führende Architekt der Wiener Stadterweiterung Ludwig Förster. Um die Bedeutung des äußerst herausragenden Baugrundes gegenüber der Wiener Staatsoper erläutern zu können, wird ein grober Überblick über die Pläne zur Wiener Stadterweiterung gegeben. Das Palais Todesco ist der Gebäudegattung nach als Zinspalais zu bezeichnen. Das Grundprinzip eines solchen Baus ist es, das Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers durch die Fassade, sowie die Wohnung in der sogenannten Beletage beziehungsweise deren künstlerische Ausstattung in Einklang zu bringen. Die Rentabilität eines Zinshauses, also Vermietung von Geschäfts- und Wohnräumlichkeiten, sichern dem Hausherrn den Ertrag.

Für die Innenausstattung konnte der Däne Theophil Hansen gewonnen werden, der diese als Gesamtkunstwerk konzipierte. Die öffentlichen Räume der Beletage wurden mit größter Sorgfalt ausgestaltet und galten als die schönsten Interieurs ihrer Zeit. Besonderes Augenmerk wurde auf die malerische Ausstattung der Prunkräume gelegt, die von Carl Rahl entworfen wurden. Die Werkgenese des Paris-Zyklus des Speisesaals konnte genau erläutert werden, da sowohl die Entwürfe von Hansen, als auch von Rahl, sowie die Kartons von Bitterlich erhalten sind, der für sämtliche Kartons verantwortlich zeichnete. Einer der besten Schüler von Rahl, Christian Griepenkerl, wurde für die malerische Gestaltung beauftragt.

Erstmals werden alle Entwürfe Hansens für dieses Palais untersucht und mit der tatsächlichen Ausführung verglichen.

Basic topic of this master thesis is the Palais Todesco in Vienna. Due to the lack of monographic discussion, this building is subjected to a comprehensive art historical analysis. This palais was built in the years 1861-1864 at Kärntner Straße 51 as one of the first palaces in the style of historicism. The customer was Eduard Todesco, a member of the so-called *second society*. The Romanian-Jewish family counted at the time when they took the prominent place on the ring, only for a generation to wealthy Viennese society. The builder was one of the most influential Jewish entrepreneurs and private bankers of the Habsburg monarchy in the second half of the 19th century. His wife Sophie, born Gomperz, also from a banking family, maintained one of the most influential artists' salons and placed the house as a meeting place for the best Viennese society and as one of the centers of social life of "haute finance" in Vienna. As an architect, the leading architect of the Vienna city extension Ludwig Förster acted. In order to be able to explain the significance of the extremely outstanding building ground opposite the Vienna State Opera, a rough overview of the plans for Vienna's urban expansion is given. The Palais Todesco is from a building type to call a Zinspalais. The basic principle of such a building is to reconcile the owner's representational needs with the façade, as well as the apartment in the so-called Beletage or their artistic equipment. The profitability of an apartment building, the rental of commercial and residential space, ensure the homeowner's income.

For the interior design, the Dane Theophil Hansen was won, who designed this as a total work of art. The public spaces of the Beletage were designed with great care and were considered the most beautiful interiors of their time. Particular attention was paid to the picturesque decor of the palatial space designed by Carl Rahl. The genealogy of the Paris dining-hall cycle could be explained in detail, as both Hansen's and Rahl's designs, as well as Bitterlich's cartons are preserved. One of Rahl's best pupils, Christian Griepenkerl, was commissioned for the painterly design. For the first time all designs of Hansen for this palace are examined and compared with the actual execution.