

RICHARD KURDIOVSKY

KLASSIZISMUS ALS ARCHITEKTONISCHE MODEERSCHEINUNG. STILISTISCHE ASPEKTE DES WIENER KONZERTHAUSES

Die Frage einer Stileinordnung

Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind die Figurinen auf einem undatierten und unsignierten Längsschnitt durch den Großen Saal des Wiener Konzerthauses, der ein Planungsstadium des Jahres 1912 wiedergibt und wohl von Ludwig Baumann stammt (Abb. VIII.1).¹ Menschliche Figuren gehören zum Standardrepertoire des Mediums Architekturzeichnung, um Größenverhältnisse zu veranschaulichen. Wenn sie nicht wie Le Corbusiers Modulor abstrakte Chiffren sind, tragen die Figurinen Kostüme – allerdings müssen sie nicht immer zeitgenössisch sein. Auf dem vorliegenden Schnitt erscheint der Herr in Frack und Kniebundhosen, die Dame trägt ein Kostüm mit verhältnismäßig hoher Taille und faltenreichem Rock mit Falbala, das an die Mode der 1790er Jahre erinnert. Dagegen sehen wir auf der Perspektive eines Konzerthaus-Entwurfs, den Ludwig Baumann 1907 anfertigte (Abb. VIII.2),² Figurinen in zeitgenössisch-modischen Kostümen (besonders deutlich an der *sans ventre*-Linie der Dame im Vordergrund rechts zu erkennen). Auf Otto Wagners Perspektive für die Zedlitzhalle von 1913 (Abb. VIII.3)³ sehen wir ein hypermodisch gekleidetes Damenpaar in knöchellangem Humpelrock. Offensichtlich kleidete der Zeichner des Konzerthaus-Schnittes seine Figurinen in historische Kostüme, aber warum? Wir befinden uns entsprechend dem Planungsstadium des Schnittes im Jahr 1912: Paul Poiret gehört zu den meistgefeierten und einflussreichsten Modeschöpfern dieser

Jahre und hat gerade nach dem Vorbild der Empiremode die Chemise-Kleider mit hoher Taille und extrem schmaler, hüftenloser Silhouette en vogue gebracht (Abb. VIII.4).⁴ Auf unserem Schnitt durch den Großen Konzerthausaal finden wir ebenfalls eine Referenz auf die Zeit um 1800, allerdings in einer stärker historischen Sicht, die weniger aktueller Pariser Mode verschrieben ist, sondern sich als Paraphrase auf Illustrationen beispielsweise des *Journals des Luxus und der Moden* (Abb. VIII.5)⁵ lesen lässt: So wirkt die Taille der Dame wie von einem Fichu verhüllt, die Haltung des Fächers ist nahezu identisch, wie die gesamte Silhouette der Figur im strengen Profil deutliche Parallelen erkennen lässt. Das führt zu der Frage: Wenn die Figurinen der Architekturzeichnungen Mode der Zeit um 1800 tragen, gibt es dann einen Zusammenhang mit dem Stil des gesamten Gebäudes?

Aktuelle Reiseführer beispielsweise, die eindeutige und schnelle Klassifizierungen brauchen, um ihren umfassenden Anspruch auf bestmögliche Information herauszustreichen, tun sich mit der Frage schwer, ob das Wiener Konzerthaus ein Bau des Jugendstils sei oder doch historistisch – oder gar secessionistisch.⁶ Zu welchem Urteil kam dagegen die kunsthistorische Forschung? Renate Wagner-Rieger⁷ behandelte das Konzerthaus innerhalb der späthistoristischen Wiener Baukunst und zählte es wegen der „Säulenarchitektur“ zur „Strömung des Neoklassizismus“. Allerdings nimmt sie (entsprechend dem überblicksartigen Charakter ihres Handbuchs zur Wiener Architektur des 19. Jahr-

¹ Wien Museum, Inv.-Nr. 96.197/21. Dieser Längsschnitt gehört zu einer Planungsphase, in der noch Zuschauergalerien hinter der Bühne vorgesehen waren.

² Wien Museum, Inv.-Nr. 238.049/18.

³ Wien Museum, Inv.-Nr. 96.012/1.

⁴ Harold Koda / Andrew Bolton (Hg.), Poiret, New York 2007.

⁵ *Journal des Luxus und der Moden* 9 (1794, Jänner), Taf. 1.

⁶ Stefan Schmidl, Über die Schwierigkeiten der Repräsentation. Das Wiener Konzerthaus als touristische Marke, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 69 (2013), Heft 5: Klangräume für alle, 17–29, besonders: 20–23.

⁷ Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, 258.

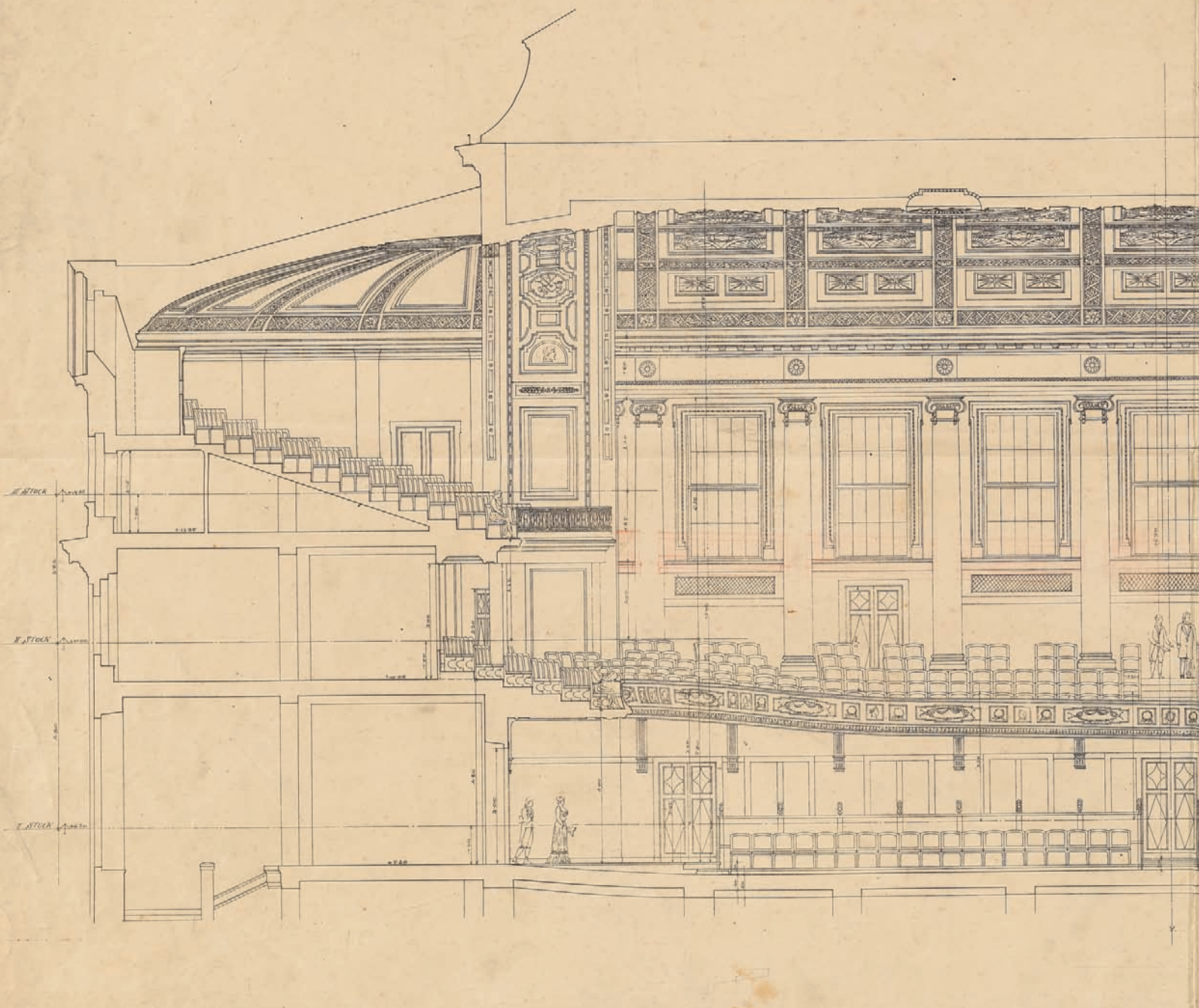


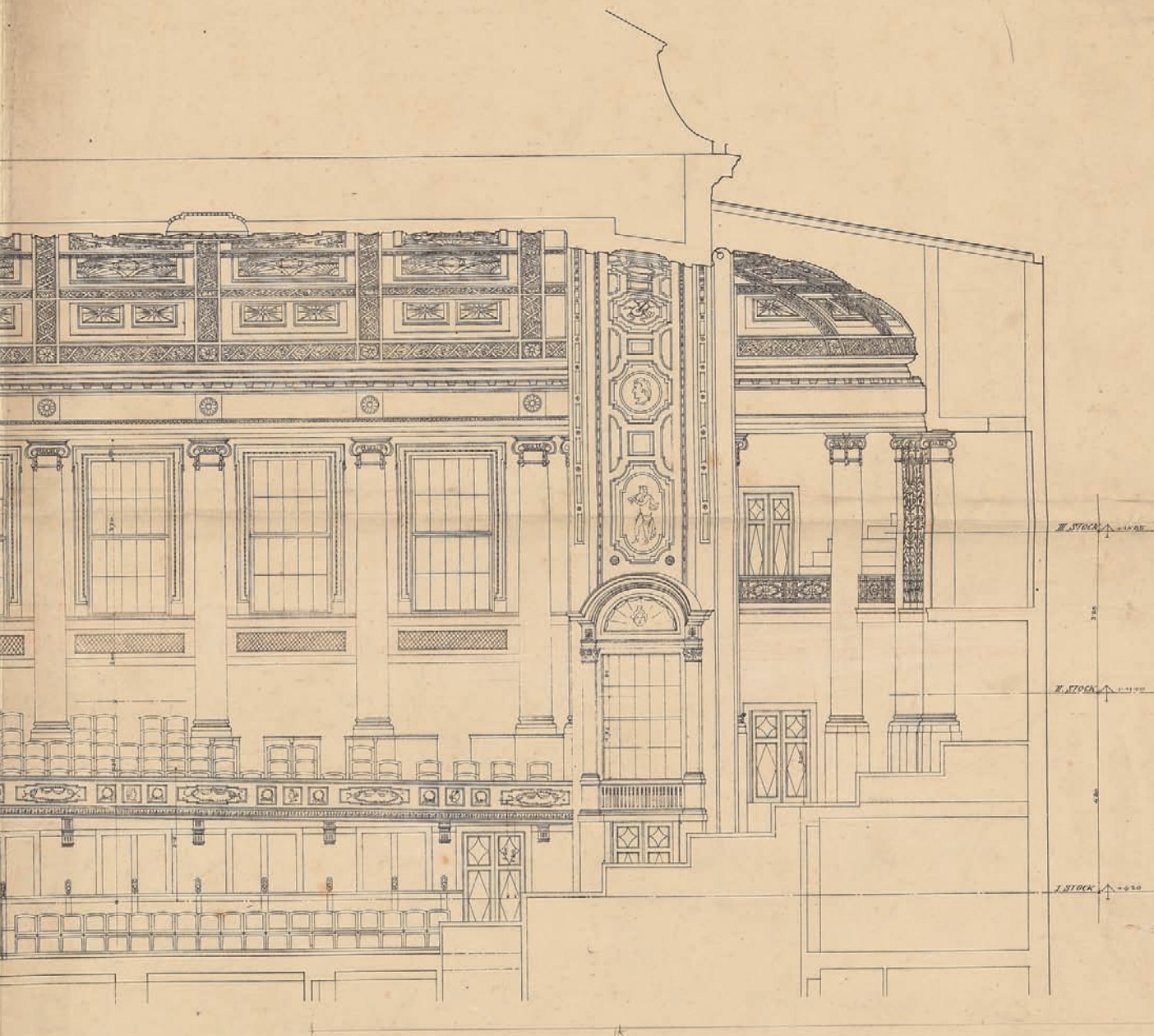
Abb. VIII.1: Ludwig Baumann, Wiener Konzerthaus, Längsschnitt, Planungsstadium von 1912 (Wien Museum, Inv.-Nr. 96.197/21).

hunderts) diese Säulen im Großen Saal gleichsam als pars pro toto, um den Stil des Konzerthauses zu benennen, sodass sie weniger das Äußere des Gebäudes beschreibt, als vielmehr die Gestaltung des Inneren auf die Gesamtheit des Bauwerks projiziert. Friedrich Achleitner⁸ sah ein deutlich größeres Spektrum an möglichen historischen Bezugspunkten und erkannte eine „architektonische Melange zwischen süddeutscher Heimatschutzarchi-

tektur, neobarocken, neobiedermeierlichen und spätsecessionistischen Elementen“. Also doch keine oder zumindest keine reine Klassizismus-Rezeption? Michael Forsyth stellte in seiner bautypologischen Untersuchung von Konzertgebäuden⁹ ebenfalls eine „Mischung“ fest – „außen neobarock, innen klassizistisch“. Zwischen dem inneren und dem äußeren Erscheinungsbild des Konzerthauses lässt sich also im Stil unterscheiden.

⁸ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden 3/1 Wien: 1.–12. Bezirk, Salzburg-Wien 1990, 119.

⁹ Michael Forsyth, Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München-London-New York-Paris 1992, 222.



Wie sahen das die Zeitgenossen? Sowohl die *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereines* als auch die *Allgemeine Bauzeitung* beschrieben das Konzerthaus (Abb. VIII.6–VIII.8) als „in seinem Inneren und Äußeren in einfachem modernisiertem Empire gehalten“¹⁰. Nun ist Empire eine Stilbezeichnung, die in der deutschsprachigen aktuellen kunsthistorischen Forschung vor allem für Innenausstattungen und Möbel am französischen Kaiserhof unter Napoleon I. und an anderen, politisch mit Frankreich alliierten Höfen

wie dem Münchner verwendet wird, während für Außenarchitektur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts verschiedene Klassizismus-Bezeichnungen üblich sind. In historischen Texten zur Architektur dagegen begegnen wir weniger klar umrissenen Vorstellungen von den qualitativen und zeitlichen Eigenschaften des Empire. Da in der kunsthistorischen und architekturkritischen Literatur fast alle möglichen Stile zwischen Barock und Secession am Konzerthaus gesehen wurden und da die Zeitgenossen weitere Stilbezeichnungen zur

¹⁰ *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereines* 66 (1914), Nr. 1, 4 (zit. nach: Susanna Novak, Die Baugeschichte des Konzerthauses, in: Friedrich C. Heller / Peter Revers, Wiener Konzerthaus. Geschichte und Bedeutung 1913–1983, 34 und Anm. 17); *Allgemeine Bauzeitung* 79 (1914), 29.



Abb. VIII.2: Ludwig Baumann, Entwurf zum Musik- und Sängershaus, Perspektive von Erwin Pendl, 1907 (Wien Museum, Inv.-Nr. 238.049/18).

Charakterisierung verwenden konnten, müssen wir uns fragen, was wir also tatsächlich im Hinblick auf Stilzuschreibungen sehen.

Versuch einer stilistischen Einordnung – die Bandbreite stilistischer Bezüge auf die Zeit um 1800

Ziehen wir für die Außenerscheinung des Konzerthauses ein bekanntes Wiener Vergleichsbeispiel für klassizistische Architektur heran: das Palais Rasumofsky in Wien-Landstraße von Louis Montoyer (ab 1803 errichtet; Abb. VIII.9).¹¹ Verwandte Gliederungen und Gliederungselemente tauchen hier wie dort auf. Die dreiteilige Geschoßabfolge besteht aus Sockel, Hauptzone und Dachbereich. In der Hauptzone fasst eine Kolossalgliederung mehrere Geschoße zusammen. Die dafür verwendeten Lisenen einer vorderen Fassadenschicht sind über horizontal verlaufende Gesimse einer hinteren Schicht gelegt. Über diese gemeinsamen Motive hinausgehend herrschen jedoch gravierende Unterschiede vor: Das Konzert-

haus ist kein blockhaftes Gebilde, das von den klaren Kanten der einzelnen Bauteile akzentuiert wird. Abgesehen von den Risaliten des Konzerthauses, die über die Traufflinie hinausreichen, verhindert vor allem sein vierteilig gegliedertes Dach, dass eine scharfe Zäsur das Gebäude nach oben in gerader Linie abschließt, wie das die auf einheitlichem Niveau durchlaufende Dachbalustrade des Palais Rasumofsky zu tun vermag. Die Baukörperanordnung am Konzerthaus ist ausgesprochen male-risch: Die Bauteile zum Heumarkt sind asymmetrisch gestaffelt, der Mittelrisalit zur Lothringerstraße ist gegenüber den Rücklagen leicht erhöht, die mächtige Dachsilhouette wird von unterschiedlichen Firsthöhen und verschiedenen Dachformen bestimmt (so finden wir Satteldächer, Pyramidendächer, Mansardwalmdächer und als obersten Aufsatz den Dachreiter der Ventilationsanlage). Giebel und variationsreiche Fenstergaupen prägen das Gesamtbild der Dachlandschaft, dazu kommen Vasenaufsätze an der Traufflinie und gestaffelte Rauchfanggruppen mit divergierenden Schlothöhen. Wir sehen also keinen klassizistischen Block aus

¹¹ Zuletzt: Katharina Miehke-Hiess, Das Palais Rasumovsky und sein Architekt Louis de Montoyer, phil. Dipl. Universität Wien 2005.



Abb. VIII.3: Otto Wagner, Entwurf für eine Ausstellungshalle in der Zedlitzhalle, 1913 (Wien Museum, Inv.-Nr. 96.012/1).

möglichst reinen stereometrischen Körpern und keine Freisäulen, die als Portikus oder Tempelfront ein zentrales Gestaltungsmerkmal klassizistischer Architektur und ein monumentales Hoheitszeichen bilden. Vor allem das Mansarddach ist ein für den Klassizismus äußerst untypisches Element, das aber am Konzerthaus maßgeblich auf das Erscheinungsbild wirkt, sodass selbst die Zeitgenossen kritisieren konnten: „Das Gebäude erscheint wegen des großen,

tief herabreichenden Mansardendaches gegenüber seinen Nachbarn stark gedrückt und hat fast einen ländlichen Charakter, der in die Umgebung nicht recht paßt.“¹² Hochbarocke Mansarddächer an innerstädtischen Palästen und Wohnhäusern Wiens sind ein vergleichsweise selten anzutreffendes Merkmal, wie beispielsweise die Wiener Stadtansichten Salomon Kleiners¹³ für die erste Hälfte und die des Artaria-Verlags von Carl Schütz, Johann Ziegler und Laurenz Janscha¹⁴ für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts veranschaulichen. Mansarddächer dienen überwiegend zur Auszeichnung einzelner Abschnitte einer Fassade, beispielsweise von Risaliten, und zur Überhöhung von eingegliederten Pavillons wie beispielsweise an der Hofbibliothek¹⁵. Als Dachform des gesamten Baukörpers treffen wir sie deutlich häufiger bei Landschlössern, so in Niederweiden im Marchfeld (nach dem Umbau durch Nikolaus Pacassi für Maria Theresia)¹⁶ oder am Mittelbau von

Schloss Neuwaldegg, dessen Ursprungsbau von Johann Bernhard Fischer von Erlach nach 1765 durch den neuen Besitzer Moriz Graf Lacy erweitert und mit einem neuen Dach versehen wurde.¹⁷ Ganz in diesem Sinn sind Mansarddächer beim Palais Harrach auf der Freyung nur für den Gartenpavillon und nicht für das Haupthaus eingesetzt.¹⁸ Sollte es abgesehen vom formalen Landbezug, den wie erwähnt schon die Zeitgenossen dem Konzerthaus at-

¹² Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereines 65 (1913), Nr. 43, 742–743, hier 743. Eine entsprechende Wirkung war von den Planern auch intendiert – so heißt es im Erläuterungsschreiben zu den Einreichplänen vom Mai 1912: „Das 3te Stockwerk ist obwol [sic] als vollkommenes Stockwerk ausgebildet mit Dach ummantelt, um das Gebäude *niedriger* erscheinen zu lassen [Kursivsetzung durch den Autor].“ (Archiv des Konzerthauses, „Erläuterung B der Einreichpläne für das Wr. Konzerthaus und der k.k. Akademie für Musik u. darstellende Kunst.“, unfol.).

¹³ Salomon Kleiner / Johann Andreas Pfeffel, Wahrhaftte und genaue Abbildung etc., Augsburg 1724–1737; Peter Prange, Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben 17), Augsburg 1997, besonders 103–171.

¹⁴ Sammlung von Aussichten der Residenzstadt Wien von Carl Schütz, Johann Ziegler und Laurenz Janscha, Wien ab 1779 (mehrere Ausgaben bis um 1830); Schöne Aussichten. Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria, Ausstellungskatalog Wien Museum 2007, Wien 2007.

¹⁵ Manuel Weinberger, Die Hofbibliothek, in: Hellmut Lorenz / Anna Mader-Kratky (Hg.), Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus (Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14, hg. von Werner Telesko; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3, hg. von Artur Rosenauer), Wien 2016, 62–74.

¹⁶ Walther Brauneis, Die Schlösser im Marchfeld, St. Pölten 1981, 54–71, besonders 66.

¹⁷ Textblatt des Artaria-Verlags zur Ansicht „Schloz und Dorf Dornbach nächst Wien“, 1780 (zit. nach: Schöne Aussichten. Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria, Ausstellungskatalog Wien Museum 2007, Wien 2007, 164).

¹⁸ Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien-München 1959, 87–88.



Abb. VIII.4: Georges Barbier, *Le conseiller des dames*, 1913 (aus: *Gazette du Bon Ton. Arts, Modes & Frivolités* 5 [1913], Tafel 1).

testierten, folglich deutlichere Beziehungen zur Barockarchitektur und weniger zum Klassizismus geben, wie von Achleitner festgestellt? Der hier angestellte stilistische Befund jedenfalls gibt den anfangs zitierten Stileinordnungen, und zwar den historischen wie den kunstwissenschaftlichen, also insofern recht, als auch sie nie vollkommen eindeutig, sondern mit Präfixen wie „Spät-“ oder „Neo-“ oder Adjektiven wie „modernisiert“ versehen die Relativität oder Mehrdeutigkeit des für das Konzerthaus gewählten Stils charakterisierten.

Vielleicht bekommen wir größere Klarheit, wenn wir unseren Blick nach innen wenden. Der Große Saal des Konzerthauses ist ein rechteckiger Raum mit Korbogentonne, segmentförmigem Apsidenabschluss auf der Bühnenseite und erhöht platzierter, umlaufender Säulenkolonnade. Die Feldergliederung der Decke ist reich ornamental verziert. Als abermals Wiener Vergleichsbeispiel des Klassizismus soll wiederum ein Bau Ludwig Montoyers dienen: der Zeremoniensaal der Hofburg von 1804–1809



Abb. VIII.5 „Eine junge deutsche Dame in einem Negligee vom neuesten Geschmack“, 1794 (aus: *Journal des Luxus und der Moden* 9 [1794, Jänner], Tafel 1).

(Abb. VIII.10),¹⁹ ebenfalls ein rechteckiger Saal mit ringsum stehenden Säulen und kassettierter Decke. Aber die Kolonnade steht nicht geschoßhoch über dem Saalniveau, sondern auf niedrigen Säulenpostamenten. Die Dekoration der Oberflächen ist viel strenger tektonisch eingesetzt (in Montoyers Zeremoniensaal handelt es sich tatsächlich um eine Kassettendecke) und auch das Ornament ist klassisch strenger und nicht dekorativ flächenfüllend aufgefasst. Außerdem ist die Decke nicht durchgehend sphärisch gewölbt (was im Großen Konzerthaus-Saal durch den bogenförmigen oberen Abschluss der Proszeniumsöffnung noch unterstrichen wird), sondern es handelt sich letztendlich um ein Spiegelgewölbe. Aber es gibt einen anderen Saal in

¹⁹ Christian Benedik, *Der Zeremoniensaal*, in: Lorenz / Mader-Kratky (wie Anm. 15), 205–209.



Abb. VIII.6: Ludwig Baumann und Ferdinand Fellner & Hermann Helmer, Wiener Konzerthaus, Hauptfassade in der Lothringerstraße, 1910–1913 (aus: Allgemeine Bauzeitung 79 [1914], Tafel 32).

DAS WIENER KONZERTHAUS UND DIE K. K. AKADEMIE FÜR MUSIK
UND DARSTELLENDEN KUNST.
III., LOTHRINGERSTRASSE Nr. 20.
Großer Saal.



Mittlerer Saal.



Abb. VIII.7: Ludwig Baumann und Ferdinand Fellner & Hermann Helmer, Wiener Konzerthaus, Großer und Mittlerer Saal, 1910–1913 (aus: Allgemeine Bauzeitung 79 [1914], Tafel 33).

DAS WIENER KONZERTHAUS UND DIE K. K. AKADEMIE FÜR MUSIK
UND DARSTELLENDEN KUNST.
III., LOTHRINGERSTRASSE Nr. 20.
Kleiner Saal.



Garderobehalle des großen Saales mit Haupttreppe.



Abb. VIII.8: Ludwig Baumann und Ferdinand Fellner & Hermann Helmer, Wiener Konzerthaus, Kleiner Saal und Garderobehalle des großen Saales mit Haupttreppe, 1910–1913 (aus: Allgemeine Bauzeitung 79 [1914], Tafel 34).

der Hofburg, dessen Raumgestalt deutlichere Parallelen aufweist – und der bis zur Errichtung des Musikvereins der größte in Wien verfügbare Saal war, in dem Konzerte gegeben wurden: die Winterreitschule (Abb. VIII.11) von Josef Emanuel Fischer von Erlach, ab 1729 errichtet.²⁰ Hier stehen die Säulen um den Innenraum tatsächlich annähernd geschoßhoch erhöht, die gerundeten Raumecken und der gerundete Deckenansatz deuten auf jene Raumform hin, die wir vom Großen Konzert-

haus-Saal kennen, und außerdem erfolgt die Gliederung der Decke in durch Gurte separierten Feldern. Allerdings kommen wir bei der Frage nach dem Stil in ein gewisses Dilemma: Die Winterreitschule stellt einen spätbarocken Innenraum dar, der sich an einer Stilhaltung orientiert, die auf die klassische Antike ausgerichtet und für die französische Architektur im Zeitalter des Barock kennzeichnend ist.²¹ Werfen wir unseren vergleichenden Blick jedoch geographisch etwas weiter, zum Beispiel auf die Salle de spectacle im Nordflügel der Pariser Tuileries (Abb. VIII.12), die für Napoleon I. von 1805–1808 nach Entwürfen von Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine neu gebaut wurde,²² so lassen sich stilistische Entsprechungen finden. Die Raumform ist zwar grundsätzlich verschieden, indem der Saal der Tuileries einem Theaterraum nähersteht. Aber sowohl funktional (gemischte Nutzung als Theater und Ballsaal) als auch motivisch und stilistisch zeigen sich zahlreiche Analogien mit dem Großen Konzert-

haus-Saal: In beiden Sälen finden wir eine ionische Kolonnade auf Estradenniveau, mit antikisierendem Ornament gefüllte Kassettendekorationen, Öffnungen in der Decke in Feldergröße, die in Paris als Zuschauergalerie, im Wiener Konzerthaus als Schall-



Abb. VIII.9: Louis Montoyer, Palais Rasumofsky, ab 1803 (historische Photographie; Fotoslg. des Instituts für Kunstgeschichte der Uni. Wien, ID: 106092).

und Lüftungsöffnungen dienen, und kreissegmentförmige Raumausbuchtungen an den Schmalseiten. Einfache, große Raumabschlüsse (Kuppeln, Pendentifs und breite Gurttonnen in Paris, Korbbogentonnen und entsprechend gedrückte Kalotten in Wien) bestimmen den Raumeindruck. Einheitliche und großförmige Gliederungen (durchlaufende und vor allem kolossale Säulenkolonnaden) sind kombiniert mit feingliedriger Oberflächendekoration. Raumgliederung und Oberflächengestaltung des Großen Konzerthaus-Saales lassen sich also sowohl in eine Reihe mit Innenräumen im Stil des französischen Empire stellen, als sie auch auf lokale Vorbilder des Wiener Spätbarock rekurren.

Andere Säle des Konzerthauses wie der Schubert-Saal lassen ihre klassizistischen Vorbilder deutlich erkennen, indem sie auch auf Architektur des Wiener Raums aus dem beginnenden 19. Jahrhundert Bezug nehmen. Im Kleinen Saal treffen wir auf eine Kassettentonne, ein wesentliches Motiv klassizistischer Architektur, die im durchaus hypnotisierenden Eindruck ihrer rhythmuslos repetitiven Anordnung der Kassettfelder (Abb. VIII.13) wohl keinem Besucherauge jemals entgangen sein wird – nicht umsonst ist sie in der Bildergalerie der Website

²⁰ Manuel Weinberger, Die Winterreitschule, in: Lorenz / Mader-Kratky (wie Anm. 15), 97–104.

²¹ Vgl. die stilkritische Verortung bei: Josef Dernjač, Das Reichshofkanzleigebäude und die Hofreitschule, in: George Niemann (Hg.), Palastbauten des Barockstils in Wien, Lieferung 5, Wien 1887.

²² Guillaume Fonkenell, Le Palais des Tuileries, Arles 2010, 142–149.



Abb. VIII.10: Louis Montoyer, Zeremoniensaal der Wiener Hofburg, 1804–1809 (Photographie von Manfred Seidl, 2008).



Abb. VIII.11: Josef Emanuel Fischer von Erlach, Winterreitschule der Wiener Hofburg, ab 1729 (Photographie von Manfred Seidl, 2011).

des Konzerthauses als isoliertes Motiv zu sehen.²³ In ihrem schier unendlichen Rapport – die Decke ist nicht weiter in sich gegliedert – stellen sich Assoziationen zum maßstablosen Charakter mancher Revolutionsarchitektur-Entwürfe ein wie etwa Etienne-Louis Boullées suggestiver Innenraum-perspektive der Bibliothèque Royale von 1786 oder mancher Architekturentwürfe aus der römischen Zeit Friedrich Weinbrenners der frühen 1790er Jahre (Abb. VIII.14),²⁴ also Architektur-Entwürfen des ausgehenden Ancien Régimes. Auch die von Achleitner beobachteten Neobiedermeier-Elemente lassen sich festhalten: Im Mozart-Saal beispielsweise finden wir dorische Pfeiler beziehungsweise Lisenen, deren Schäfte nach dem Vorbild des Apollotempels von Delos nur im obersten Abschnitt unmittelbar unterhalb des Kapitells Kanneluren aufweisen. Ähnliche Gestaltungen verwendete Joseph Kornhäusel 1820–1823 im Vestibül der Weilburg²⁵ bei Baden oder im Säulengang der Wiener Albertina von 1825 (Abb. VIII.15)²⁶, also im Landschloss und im Wiener Stadtpalais von Erzherzog Carl. Die Ka-

pitäle der Pilaster im Schubert-Saal mit ihren stilisierten korinthischen Kapitellen gleichen jenen in Kornhäusels Albertina-Festsaal (1822–1825; Abb. VIII.16)²⁷. Die glatten, schlanken Rundschäfte der Docken an den Geländern der Foyers mit Basis und Kapitell (dessen aiolische Volutenform einen außergewöhnlich archaischen Charakter verleiht; Abb. VIII.17) erinnern in ihrer strengen, stabhaften Form und den Farbwerten des Materials in Schwarz und Gold (bzw. Messing) an Stiegenhausgeländer von Wiener Zinshäusern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Ornamente im Großen Konzerthaus-Saal (Abb. VIII.19), Variationen auf das antike Palmettenmotiv und vegetabile Ranken, sind in sich axialsymmetrisch beziehungsweise zueinander symmetrisch angeordnet. Dünnlinig und vergoldet wirken sie wie Beschlagwerk aus Metall, das wir beispielsweise in den frühen 1820er Jahren in ähnlichen Formen auch als Möbelbeschläge finden, wie Mustertafeln der Wiener Firma Franz Feil aus dem franziszeischen Nationalfabriksproduktenkabinett

²³ <https://konzerthaus.at/schubert-saal> und <https://konzerthaus.at/CustomResources/image/konzerthaus/8719c7d7-009d-4dbd-8b9b-93ade6718d90.jpg?w=600> (6.12.2019).

²⁴ Wulf Schirmer, Große kassettierte Tonnengewölbe. Römische Entwürfe und ihre Bedeutung im Werk des Autodidakten Friedrich Weinbrenner, in: Winfried Nerdinger / Klaus Jan Philipp / Hans-Peter Schwarz (Hg.), Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800, Ausstellungskatalog Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main 1990, München 1990 | 48–59; Gerhard Everke, Gradus ad Parnassum. Weinbrenners erfüllte Studienjahre in Rom, in: Friedrich Weinbrenner 1766–1826. Architektur und Städtebau des Klassizismus, Ausstellungskatalog Städtische Galerie Karlsruhe und Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau am KIT 2015, Petersberg 2015, 61–73, besonders 62–65.

²⁵ Waltraud de Martin, Die Weilburg in Baden, Wiener Neustadt 1987.

²⁶ Christian Benedik, Die Albertina. Das Palais und die habsburgischen Prunkräume, Wien 2008, 99–105 und 99–100.

²⁷ Ebd., 145–154.

Abbildung aus rechtlichen Gründen online nicht verfügbar

Abb. VIII.12: Charles Percier & Pierre-François-Léonard Fontaine, Salle de spectacle der Pariser Tuileries, 1805–1808 (aus: Pierre-François-Léonard Fontaine, *Journal des Monuments de Paris*, Livre I, planche 5 [The State Hermitage Museum, Petersburg]).

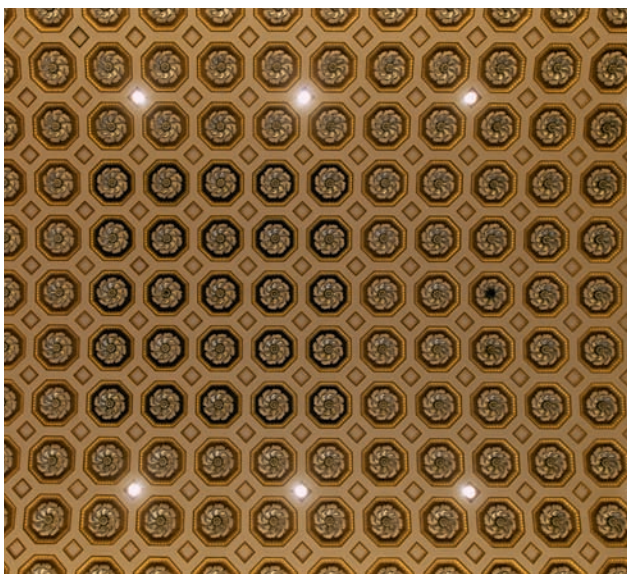


Abb. VIII.13: Detail der Kassettentonne des Kleinen Saals im Wiener Konzerthaus (Photographie von Lukas Beck, 2017).

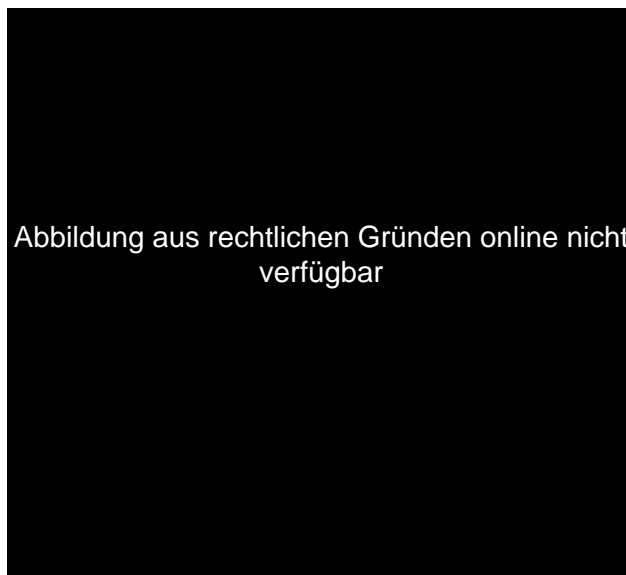


Abb. VIII.14: Friedrich Weinbrenner, Rekonstruktion des Bades des Hippias, 1794 (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, P. K. I-483/7).

(Abb. VIII.18)²⁸ bzw. die Servante Nummer 33²⁹ aus der Danhauserschen Möbelfabrik in Wien zeigen, die zur Möbelausstattung der Albertina gehörte. In der Ornamentik der Dekorationen des Großen Konzerthaus-Saales bestehen also erneut Bezüge zur Architektur und Möbelkunst der Zeit um 1800.

Die Garderobenhalle dagegen, die über den offenen Schaft der Haupttreppe mit den Foyers fließend kommuniziert, zeigt dezidiert, dass ihre Formen nichts mit klassizistischer Architektur zu tun haben. Hier bestimmt die armierte Betonkonstruktion, die den Fußboden des Großen Saales trägt, den Raum. Die vergoldeten Leisten und der sparsame Blattdekor erlauben zwar historische Reminiszenzen, sind aber viel zu untergeordnet, um auf den Raum stilprägend wirken zu können. Vielmehr macht sich Achleitners „Spätsecession“ bemerkbar an den kubischen Formen der Leuchterrampen mit ihren streng geometrisch angeordneten Zierleisten. Die Kombi-

nation dieser äußert funktionsbezogen gestalteten Erdgeschoßhalle mit den Sälen des Obergeschoßes und ihren historischen Dekorations- und Gliederungsformen lässt an die zeitgenössische Beschreibung des Stils als „modernisiertes Empire“³⁰ denken.

Die Stilwahl, sowohl am Äußeren wie im Inneren des Konzerthauses, ist also keineswegs so eindeutig und einheitlich, wie die Kommentare der Zeitgenossen glauben lassen oder die Kunstgeschichtsforschung festgestellt hat. Es handelt sich vielmehr um ein eher sorglos zusammengetragenes Sammelsurium von Elementen und Motiven aus historischer Zeit mit einem gewissen, aber nicht alleinigen Schwerpunkt auf den Jahrzehnten vor und nach 1800³¹ – bis hin zum Schmuck der Einreichpläne³² des Konzerthauses in Form dekorativer Rahmenleisten, die mit Lyren und ovalen Velum-Formen aufwendig geschmückt sind (Abb. VIII.20), obwohl

²⁸ Kat.-Nr. 8/154, in: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien 1987–1988, Wien 1988.

²⁹ Kat.-Nr. I-25, in: Hans Ottomeyer / Klaus Albrecht Schröder / Laurie Winters (Hg.), Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit, Ostfildern 2006, 376.

³⁰ Vgl. Anm. 10.

³¹ Zur dekorativen Verwendung historischer Architekturformen bei Ludwig Baumann als pragmatisch auf die Wünsche eines Auftraggebers orientiertem Vertreter des Wiener Späthistorismus ohne ausgeprägte ikonologische Intentionen siehe: Andreas Nierhaus, „Fischer von Erlach hätte seine Freude daran gehabt“ – Der Neobarock und die Wiener Hofburg, in: Werner Telesko (Hg.), Die Wiener Hofburg 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“ (Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 446; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 15; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 4, hg. von Artur Rosenauer), Wien 2012, 470–478, besonders 476–477.

³² Archiv des Konzerthauses, Mappe mit Einreichplänen vom Mai 1912 (signiert u. a. von Ludwig Baumann), ohne Inv.-Nr.



Abb. VIII.15: Joseph Kornhäusel, Säulengang der Albertina in Wien, 1825 (aus: Josef Folnesics [Hg.], *Alte Innenräume österreichischer Schlösser, Paläste und Wohnhäuser*, Wien 1921, Tafel 1).

sie nur ein sehr eingeschränkter Personenkreis jemals zu Gesicht bekommen sollte. Dabei konzentriert sich dieser historisierende Schmuck auf die „Festsäle“, während besonders die Garderobenzimmer eine funktional begründete, sozusagen sachliche Modernität besitzen, die die schlichte Konstruktion in den Vordergrund treten lässt. Wohl nicht zufällig erlaubt die Verwendung von historischen Formen der Zeit um 1800 eine auf die Nutzung des Gebäudes zielende Beziehung, da die kunsthistorische Phase des Klassizismus mit einer Hochphase der Musikgeschichte überlappt, die schon namentlich mit Wien verbunden ist: der Wiener Klassik. Und nicht zufällig wurden in früheren

Entwurfsvarianten zum Konzerthaus die Namen der Säle (Mozart- und Beethoven-Saal; Abb. VIII.21–VIII.22) als Inschriften an den Fassaden explizit genannt.³³

Rezeption der Zeit „um 1800“

Mit diesem historischen Stilrekurs steht das Konzerthaus nicht alleine in der Wiener Architektur und Innenausstattung der Zeit um 1900. Nach dem von den Zeitgenossen vielkritisierten, legendären Stildilemma, das der Historismus hinterlassen habe, sah eine Gruppe Wiener³⁴ Kulturschaffender vor allem um Otto Wagner das Heil für die künftige

³³ Archiv des Konzerthauses, Mappe mit Einreichplänen vom Mai 1912 (signiert u. a. von Ludwig Baumann), ohne Inv.-Nr.: im Giebfeld des Hauptrisalits zum Heumarkt die Inschrift „BEETHOVEN SAAL“ und im dem zum Eislaufverein die Inschrift „MOZART SAAL“, während im Fries des Hauptrisalits zur Lothringerstraße die generelle Bezeichnung „WIENER CONCERT-HAUS.“ geschrieben sein sollte.

³⁴ Zur parallelen Situation im Deutschen Kaiserreich: William Owen Harrod, *Clarity, Proportion, Purity, and restraint: The Biedermeier and the Origins of Twentieth-Century Modernism*, in: *Centropa* 10 (2010), 106–127. Allgemein: Thomas Heyden, *Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896–1910*, Weimar 1994.



Wien, Palais Erzherzog Friedrich, Speisesaal, Detail

Wien, Anton Schroll & Co.

Abb. VIII.16: Joseph Kornhäusel, Festsaal der Albertina, Wien, 1822–1825 (aus: Josef Folnesics [Hg.], Alte Innenräume österreichischer Schlösser, Paläste und Wohnhäuser, Wien 1921, Tafel 16).



Abb. VIII.17: Docke der Hauptstiege des Konzerthauses (Photographie von Richard Kurdiovsky, 2013).

Entwicklung einer modernen, zeitgemäßen Architektur im Anschluss an das frühe 19. Jahrhundert, an was heute unter den Stiltermini Klassizismus, Empire und Biedermeier verstanden wird.³⁵ Eine bis dato kontinuierliche Stilentwicklung sei damals gewaltsam vom Arbeiten mit Neostilen – letztlich auf Basis wissenschaftlich-kunsthistorischen Denkens und bisher ungekannter Verfügbarkeit – unterbrochen worden. Dort glaubte man im Sinn einer ‚intentionellen ‚Rückkehr‘ zu den Idealen der Zeit um 1800‘³⁶ anschließen und fortsetzen zu können, was der Historismus gewaltsam unterbrochen hätte. Von dort glaubte man, eine moderne, zeitgemäße und national als spezifisch deutsch determinierte Kunst entwickeln zu können.³⁷ Die Zeit um 1800 erkannten schon die Zeitgenossen als eine Grundlage beispielsweise des künstlerischen Schaffens von

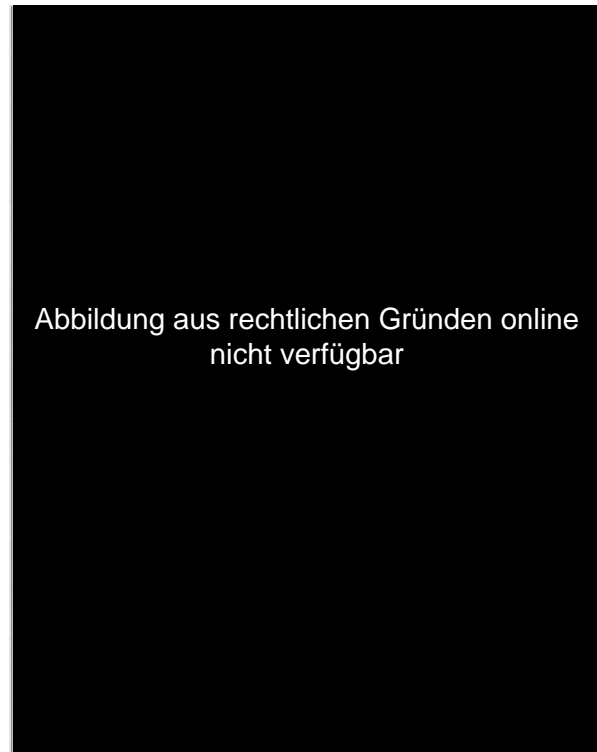


Abbildung aus rechtlichen Gründen online nicht verfügbar

Abb. VIII.18: Mustertafel für Möbelbeschläge aus dem Nationalfabrikproduktenkabinett der Metallwarenfabrik Franz Feil, 1822 (MAK, Inv.-Nr. Me708).

Otto Wagner. So schrieb Rudolf Tropsch 1896 in der Zeitschrift *Der Architekt*: „[...] Empire [ist] jene Stilepoche, welche [...] die Grundlage abgab für die glänzenden und eminent modernen Bestrebungen eines Otto Wagner. Dies verdankt der Empirestil wohl seinem noblen, zurückhaltenden Charakter, der mit wenig Mitteln zum Ziele zu gelangen sucht und dabei dem Charakter des bürgerlichen Wohnhauses durchaus entspricht, im Gegensatz zum Ba-

³⁵ Peter Haiko, *Otto Wagners Interieurs: Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der „modernen Zweckmäßigkeit“*, in: Paul Asenbaum / Peter Haiko / Herbert Lachmayer / Reiner Zettl, *Otto Wagner. Möbel und Innenräume*, Salzburg-Wien 1984, 11–63, hier: 23–25. Außerdem: Christian Witt-Döring, *Tradition als Ferment der Moderne. Die Wiederentdeckung des Biedermeier im Kunstgewerbe der Jahrhundertwende*, in: Wolfgang Kos / Christian Rapp (Hg.), *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Ausstellungskatalog Wien Museum 2004, Wien 2004, 191–197; mit Bezug auf Innenausstattungen und Mobilien: Christian Witt-Döring, *Zur Ästhetik des Biedermeiermöbels*, in: Ottomeyer / Schröder / Winters (wie Anm. 29), 57–69, besonders 59–65.

Vgl. dazu die Einschätzung der Architektur der Zeit um 1800 beispielsweise in Niederösterreich noch in den 1880er Jahren mit nur „wenigen beachtenswerthen Bauwerken dieser Periode“, die im gleichen Atemzug „auch bereits deutlich den Charakter des Verfalles der Kunst an sich tragen.“ (*Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien* 1886, 44).

³⁶ Haiko (wie Anm. 35), Anm. 183.

³⁷ Otto von Simson und / Hans Ottomeyer, *Biedermeier – ein bürgerlicher Stil?*, in: Michael Bockemühl / Uta Miksche / Ulrich von Gizycki, *Das Kunstwerk und die Wissenschaften. Über die unterschiedliche Art, sich ein Bild zu machen*, Ostfildern 1994, 69–87, hier 86–87. Der Charakterisierung dieser Strömung als etwas genuin „Deutschem“ sei hier allerdings die alternative Einschätzung durch Justus Brinckmann, Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe gegenübergestellt, der das Interesse an Formen des Empire in einem Vortrag von 1895 als einen Import aus Frankreich ansah, wo dieser Stil als Erinnerung an die Zeit Napoleons I. eine neue Hochblüte bereits erlebte (R. A., *Ueber den Empirestyl.*, in: *Wiener Bauindustrie-Zeitung* 12 [1895], 445–446, hier: 446).



Abb. VIII.19: Detail des Plafonds des Großen Saals im Wiener Konzerthaus (Photographie von Lukas Beck, 2017).

rocke, die ja doch mehr dem Palastbau zweckdienlich ist“³⁸. Dabei entspricht sowohl Tropschs stilistische Klassifizierung und Begriffswahl nicht den heutigen Kriterien der Kunstgeschichte, als mittlerweile gezeigt werden konnte, dass diese angeblich so bürgerliche Zeit nach wie vor stark von der Aristokratie geprägt war.³⁹ Aber dieser vorgeblich bürgerliche Charakter ließ sich sehr gut mit zeitgenössischen Forderungen verknüpfen, die die

Gegenwart als eine demokratische und damit auch bürgerliche Zeit empfanden. So forderte beispielsweise Otto Wagner vom „modern Geschaffene[n]“, dass es das moderne, demokratische Wesen ausdrücke.⁴⁰

Eine der Initialzündungen zur Rezeption des Klassizismus war die Wiener Kongressausstellung, die 1896 im ehemaligen Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, dem heutigen MAK, ver-

³⁸ Rudolf Tropsch, Einige Beispiele des Empire, Biedermaierstils und Classicismus in Niederösterreich, in: *Der Architekt* 2 (1896), 17–18 (hier 17) und Taf. 37.

³⁹ Christian Witt-Döring, Der differenzierte Konsum. Das Wiener Möbel 1815–1848, in: *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848*, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien und Künstlerhaus 1987/1988, Wien o. J., 368–387; Christian Witt-Döring, Empire oder höfisches Biedermeier?, in: *Kunst und Antiquitäten* 11 (1991), 16–20; William D. Godsey, „A Bourgeois Century?“ Society and High Culture in Vienna, 1780–1920, in: Michael Huey (Hg.), *Wiener Silber: Modernes Design 1780–1918*, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York / Kunsthistorisches Museum Wien 2003, New York-Wien 2003, 375–379.

Zwar nicht ausdrücklich auf klassizistische Wiener Architektur bezogen, sondern generell auf Bauten des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts, wurde diese Dichotomie zwischen „aristokratisch“ und „bürgerlich“ tatsächlich von Einzelnen schon damals wahrgenommen. So schreibt etwa Hartwig Fischel zu schlossartig wirkenden Bauten in der Umgebung Wiens und in Niederösterreich bereits 1908: Diese Gebäude „sind auch zumeist aristokratischen Ursprungs oder stammen von reich gewordenen Bürgern, die den höfischen Kreisen nahe kamen und darum ihrer Art nachstrebten.“ (Hartwig Fischel, *Bürgerhäuser und Schlösschen*, in: *Der Architekt* 14 [1908], 130–133, hier: 131).

⁴⁰ Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit* 1914, 39.

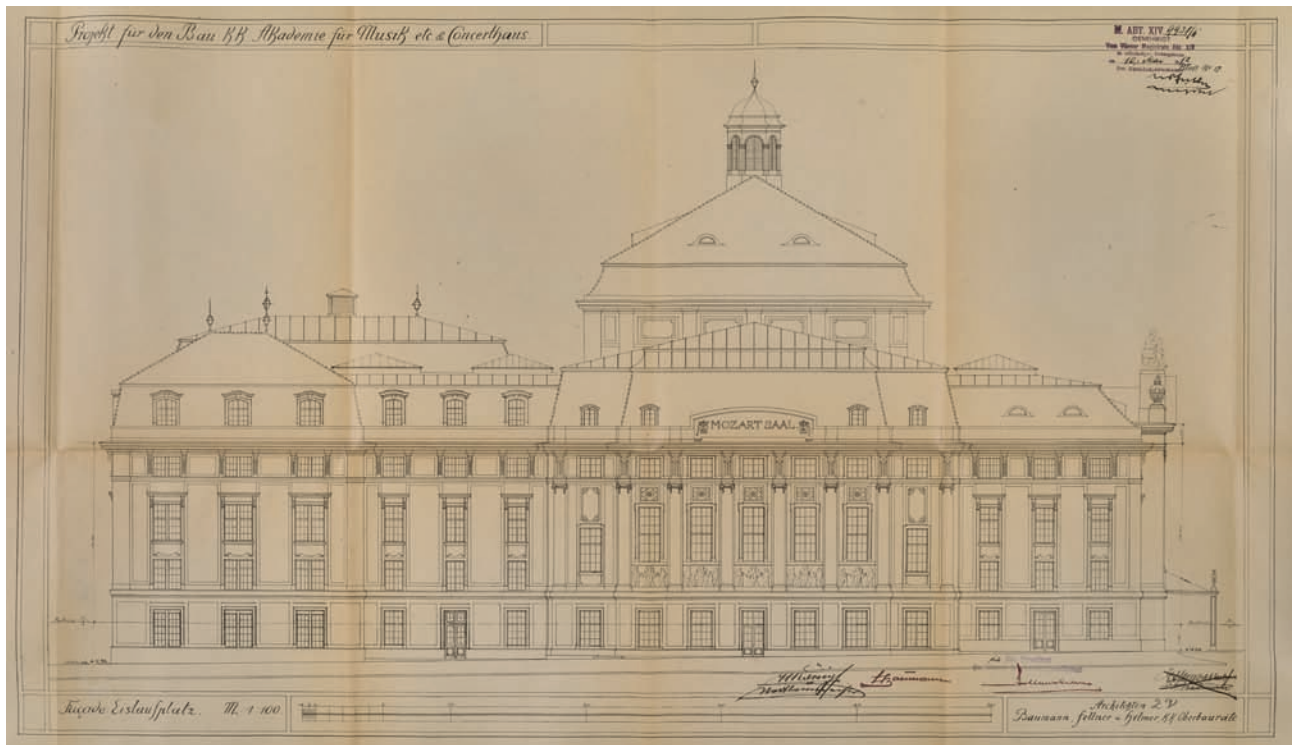


Abb. VIII.21: Aufriss „Blatt No. 17“ der Einreichpläne für die Konzerthaus-Fassade zum Eislaufverein, Stempel: 10. Mai 1912 (Archiv des Konzerthauses, ohne Inv.-Nr.).

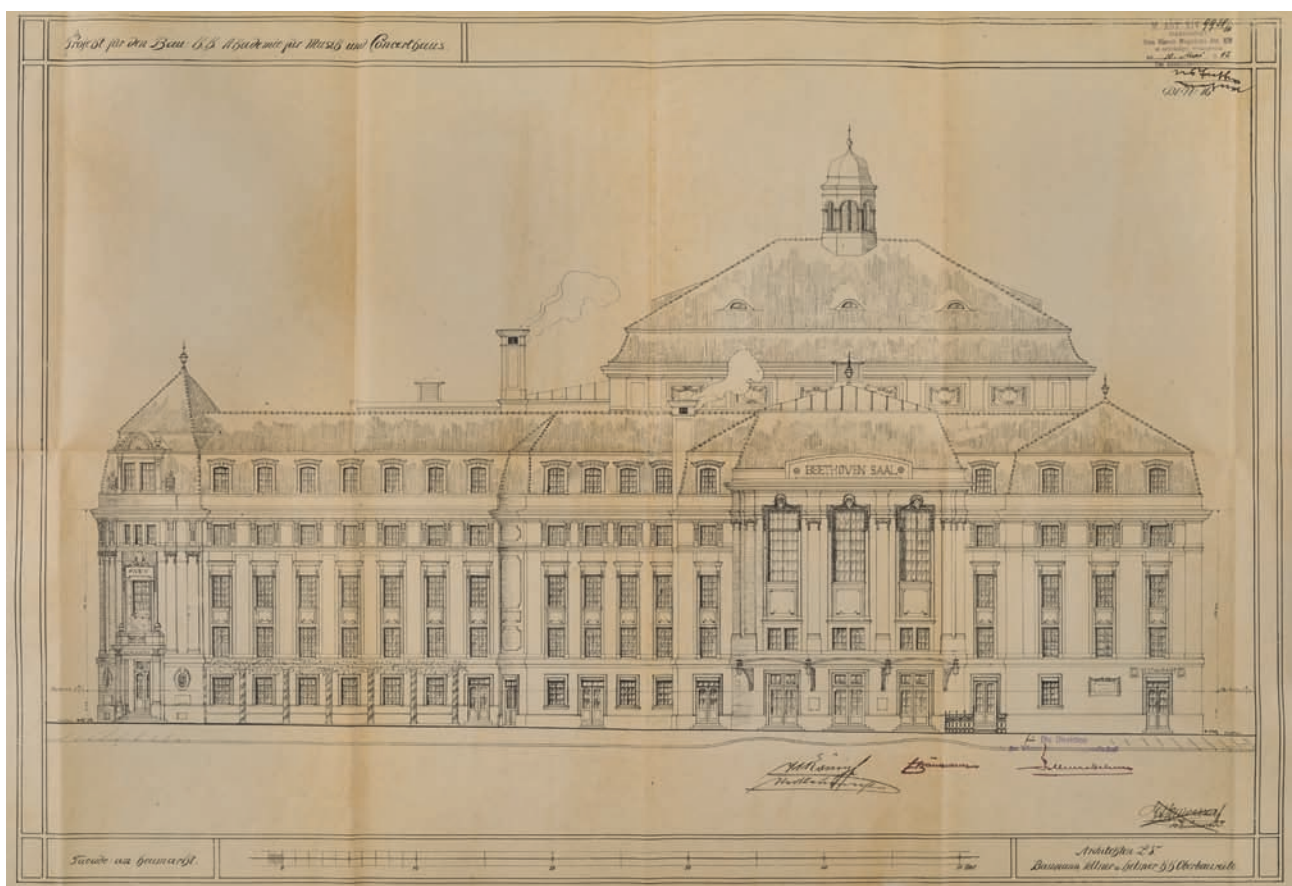


Abb. VIII.22: Aufriss „Blatt No. 16“ der Einreichpläne für die Konzerthaus-Fassade zum Heumarkt, Stempel: 10. Mai 1912 (Archiv des Konzerthauses, ohne Inv.-Nr.).

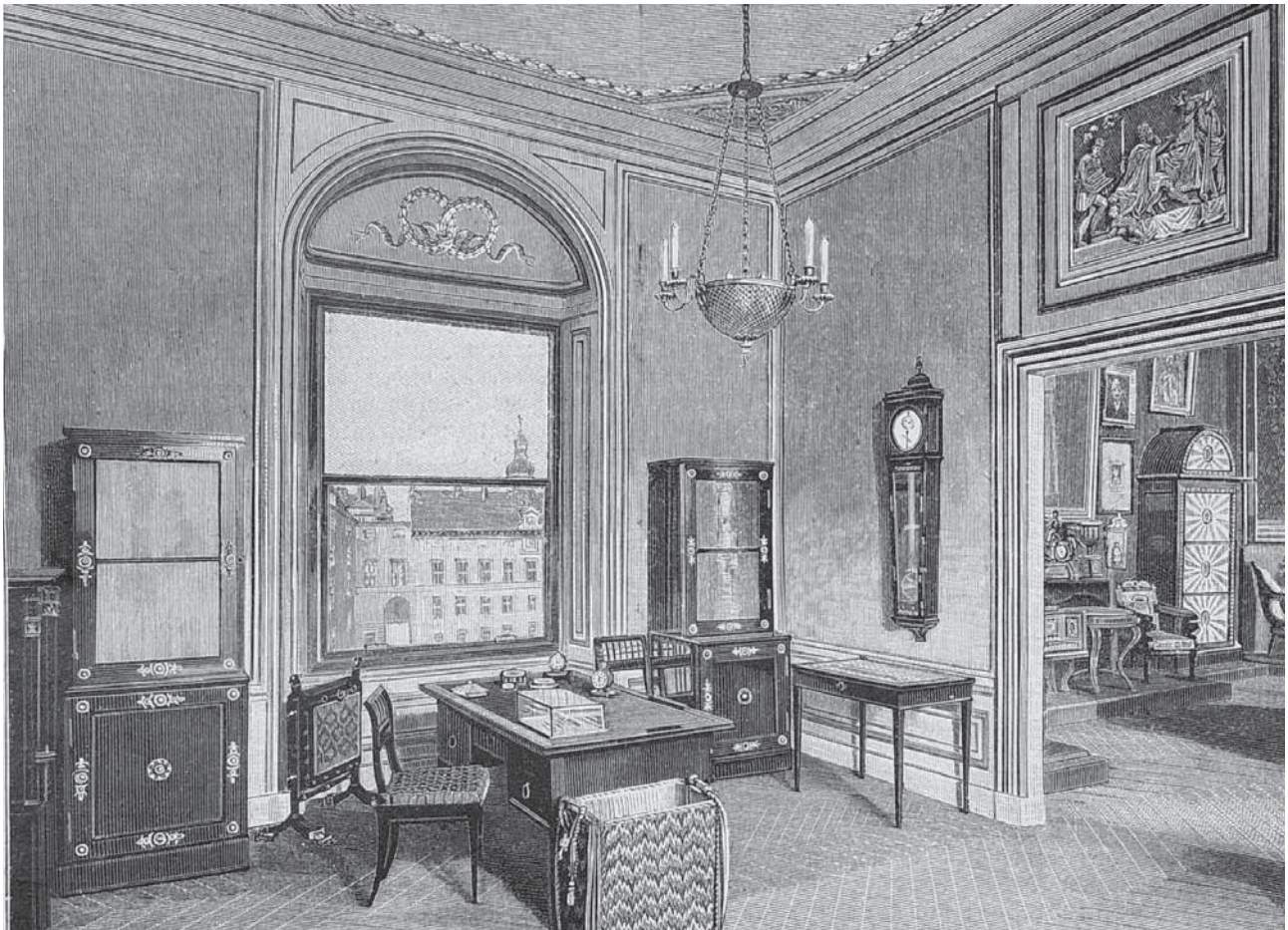


Abb. VIII.23: Das Arbeitszimmer Franz II./I. auf der Wiener Kongressausstellung 1896 (aus: Die Gartenlaube [1896], 364).

anstaltet wurde.⁴¹ Unter anderem präsentierte man eine Rekonstruktion des Arbeitszimmers des „guten Kaisers“ Franz II./I. mit originalen Möbeln aus dem Hofmobiliendepot (Abb. VIII.23). Ludwig Hevesi charakterisierte die ausgestellte Periode als die „gute alte“ Zeit der Großeltern und Urgroßeltern, die noch die Kinderstuben seiner eigenen Generation geprägt habe. 1897 wurde Arthur von Scala zum Direktor des Österreichischen Museums bestellt⁴² und präsentierte gleich in seiner ersten Winterausstellung historische englische Möbel (darunter Repliken, nicht historistische Neo-Schöpfun-

gen), die schon damals als stilistische Grundlagen des Wiener Biedermeiermöbels und als vorbildlich für eine stilistische Neuorientierung erkannt wurden.⁴³ Adolf Loos zählte zu Scalas vehementesten Unterstützern⁴⁴ – für seine Möblierungen griff er bekanntlich sehr häufig auf Reproduktionen englischer Chippendale-Stühle zurück. In Fachzeitschriften für Architektur und für Kunstgewerbe beziehungsweise Innenausstattung und Möbel wie *Das Interieur* erschienen Aufsätze mit exemplarischen Titeln wie „Biedermeier als Vorbild“ von Hartwig Fischel (1901)⁴⁵ oder „Biedermeier als Erzieher“ von

⁴¹ Ludwig Hevesi, Die Wiener Kongressausstellung, in: Die Gartenlaube 1896, 364–367. Siehe auch: Kathrin Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien, Ostfildern-Ruit 2000, 52–89, besonders 84–86.

⁴² Zur Direktionstätigkeit Arthur von Scalas siehe: Gottfried Fliedl, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Salzburg-Wien 1986, 136–157.

⁴³ Joseph Folnesics, unser Verhältnis zum Biedermeierstil: Vortrag gehalten am 3. April 1903 im Niederösterreichischen Gewerbeverein, Wien 1903; August Schestag, Zur Entstehung des Biedermeierstiles, in: Kunst und Kunsthandwerk 6 (1903), 263–290; August Schestag, Zur Entwicklung des Biedermeierstils, in: Kunst und Kunsthandwerk 7 (1904), 415–427.

⁴⁴ Heyden (wie Anm. 34), 61.

⁴⁵ Hartwig Fischel, Biedermeier als Vorbild, in: Das Interieur 2 (1901), 65–73.

Joseph August Lux (1909)⁴⁶. Nach der Hochphase der Wiener Moderne, die sich in Bauten wie Joseph Hoffmanns Sanatorium Westend in Purkersdorf exemplarisch ausgedrückt hatte, setzte schon wenige Jahre später eine Phase neo-klassizistischer Rückbesinnung bzw. Bezugnahme ein – von Haiko im Gegensatz zum Rückbezug auf die Zeit um 1800 des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts als letztlich erneut historistisch agierende „generelle Tendenz zum ‚Neo-Biedermeier‘“ bezeichnet –,⁴⁷ die Architektur ebenso betraf wie Innenausstattung und Möbeldesign – und die „Wiener Biedermeier“ als Ausdruck regionaler Identität einschloss.⁴⁸ Da man nun erneut bei einem historischen Stilvorbild angelangt war, mussten Argumentationen entwickelt werden, um dem Vorwurf des historistischen Stilschlamassels zu entgehen. Entweder berief man sich wie Adolf Loos auf die Ehrlichkeit in Form, Material und Verarbeitung, die unverrückbar einem *genius loci* entsprach und den Handwerker nicht mehr zwang, nach fremden künstlerischen oder fremden historischen Mustern zu arbeiten (weshalb sich die exakte Stilkopie eines historischen Möbels legitimieren ließ). Oder man empfahl wie Hartwig Fischel, dass das historische Vorbild nicht „nachgeahmt“, sondern „nachempfunden“ werde. Oder man griff als dritte Lösung auf das einfachste und unmittelbarste Argument zurück: gleich alte Möbel zu verwenden, die man nur vom Dachstuhl holen brauchte, falls man denn überhaupt solche am Dachboden besaß.

Antiquitätenmode

Schon in seiner Kritik der Kongressausstellung erwähnte Hevesi, dass die Möbel aus der „guten, alten“ Zeit, sofern sie nicht verheizt worden seien, „heute zum Teil wieder da“ seien.⁴⁹ Und wenn man selber keine Biedermeiermöbel am Dachboden besaß, konnte man Antiquitäten erwerben und sich Geschichtete kaufen – und gerade das wurde eine sehr

modische Sache. Während für die auf Stil konzentrierte Kunstgeschichte die Begriffe „Mode“ und „modisch“ im Bereich der Architektur und der Innenausstattung als oberflächliche, beliebige und leicht austauschbare und vor allem letztlich konsequenzenlose Strömungen verstanden werden (im Gegensatz zur Vorstellung einer kontinuierlichen und vor allem konsequenzenreichen Stil-Entwicklung), wirft gerade die Verwendung von Antiquitäten in Innenräumen die Frage auf, wie sehr wir es bei der anerkannten Klassizismus-Rezeption der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg tatsächlich auch mit einer Modeerscheinung zu tun haben. Hier sei einmal mehr auf die Haute-Couture und die von Poiret eingeführte Empire-Mode verwiesen. Und es scheint, als seien die kunsttheoretischen Überlegungen von Architekten, Innenausstattern und Kunstgewerbeschaffenden von einem allgemeinen, breiten Interesse seitens einer zum Konsum bereiten und entsprechend finanzkräftigen – bürgerlichen – Gesellschaft begleitet worden. Im Dramolett *Antiquitäten* von Raoul Auernheimer,⁵⁰ das offenkundig eine historische Situation wiedergeben soll, lässt der Autor die interessierte Kundin Cäcilie Forst die Antiquitätenhändlerin fragen: „Ist es wahr, daß sich jetzt die vornehmen Leute alt einrichten?“, worauf sie die Antwort erhält: „Das ist das Neueste.“ Worauf Cäcilie Forst der Händlerin anvertraut, dass ja auch sie schon längst daran gedacht habe.

Die Grundlagen, dass Auernheimer Antiquitäten überhaupt zum Thema einer gesellschaftskritischen Posse machen konnte, liegen nicht nur in jenen letzten Jahren des 19. Jahrhunderts, als von architekturtheoretischer Seite entsprechende Gedanken vorgebracht wurden, sondern auch in einer spezifischen sozialen Vorbildwirkung: Nachdem der bisherige Hausherr der Albertina in Wien, Erzherzog Albrecht, 1895 gestorben war, bezogen sein Neffe und Adoptivsohn Erzherzog Friedrich und seine Familie das Palais oberhalb des Burggartens. Dabei wurden nicht nur die alten Innenausstattungen renoviert,

⁴⁶ Joseph August Lux, Biedermeier als Erzieher, in: *Das Interieur* 10 (1909), 37–47. Dass Lux eine nur im Satz geringfügig veränderte Fassung mit allerdings komplett anderer Bildausstattung (nämlich historischen Interieur-Aquarellen) schon im ersten Jahrgang der *Hohen Warte* von 1904/1905 publiziert hatte (*Hohe Warte* 1 [1904/1905], 145–155), unterstreicht die anhaltende Relevanz des Themas.

⁴⁷ Haiko (wie Anm. 35), Anm. 183.

⁴⁸ Zur nationalen beziehungsweise regionalen Konnotation des Biedermeier in der Kunstliteratur und Kunstforschung um 1900: Laurie Winters, Die Wiederentdeckung des Biedermeier, in: Ottomeyer / Schröder / Winters (wie Anm. 29), 31–41, besonders 34.

⁴⁹ Hevesi (wie Anm. 41), 365.

⁵⁰ Raoul Auernheimer, *Antiquitäten*, Wien Bibliothek, Teilnachlasse Raoul Auernheimer, H.I.N. 212.023, Ia – 197.130. Für den Hinweis auf dieses Dramolett und seinen Verwahrungsort möchte ich Elisabeth Grossegger sehr herzlich danken.

sondern auch alte Möbel der Firma Danhauser vom Dachboden geholt und restauriert, Nachbauten angefertigt und einzelne, bisher weitgehend undekorierte Räume im klassizistischen Stil der übrigen Interieurs des Palais neu hergestellt.⁵¹ Bereits vor 1900 finden wir also in aristokratischen Kreisen den bewussten Rückgriff auf Möbel und Innenausstattungen des frühen 19. Jahrhunderts, die darüber hinaus einen Teil der eigenen Geschichte transportieren – wobei die Situation im Palais Erzherzog Albrechts sicherlich nicht das einzige Beispiel darstellte, das hier stellvertretend verstanden sein will. Dass diese Vorgehensweise des Adels auf bürgerliche Schichten vorbildlich wirkte und zur Nachahmung anregte, lässt sich ebenfalls in Auernheimers Dramolett nachvollziehen. Nachdem Cäcilie Forst ein kleines Biedermeiertischerl bewundert hat, setzt die Händlerin einen geschickten Verkaufstrick ein, indem sie in der Kundin das Verlangen nachzunehmen weckt: „Es wundert mich, daß es noch nicht verkauft ist. Die Gräfin Wimpfen war vormittags da, sie war ganz verliebt in das Tischerl ...“, und erhält die beabsichtigte Reaktion: „Was Sie sagen! Die Gräfin Wimpfen!“ Alte Repräsentationsformen werden „bewußt aufgegriffen, um dem neuen Geld den Anstrich von Herkunft und Alter zu geben.“⁵²

Dabei ist es um die Kenntnis historischer Möbelstile bei der Kundin eher schlecht bestellt: „Unter uns, ich versteh‘ nicht viel von Antiquitäten. Und alle meine Freundinnen protzen so mit Fachausdrücken...“ Aber – zumindest soweit uns Auernheimer weismachen will – geht es auch nicht um eine stilistisch fundierte Beschäftigung mit dem alten Mobiliar, sondern oberflächliche Eigenschaften scheinen als Unterscheidungsmerkmal auszureichen: Cäcilie Forsts Frage: „Pfeile sind Empire, nicht wahr? Und Kränze mit Schleifen Biedermeier?“ verweist auf die begrenzte Breite stilhistorischen Wissens. So gesteht die Händlerin, dass, wenn man über die zeitliche Einordnung nicht genau Bescheid wisse, man einfach sage: „Es ist aus der Zeit.“ Auernheimer entlarvt uns den Grund dieser Handlungen als Modeerscheinung, wenn er Cäcilie Forst

zur Händlerin sagen lässt: „Sie glauben nicht, liebe Frau, wie schwer es heutzutage ist, auf allen Gebieten modern zu bleiben. [...] Und besonders Einrichtungen. Also das ist das undankbarste, was es gibt. Ich bin jetzt zwölf Jahr‘ verheiratet, und wir werden uns demnächst zum drittenmal einrichten müssen [...] Vor zwölf Jahren, als wir verlobt waren, war alles noch alte Schule. Der Salon Louis-Seize-Möbel mit Seidenteppich, Speisezimmer altdeutsch, Herrenzimmer englisch, Rauchzimmer orientalisch... Nachher ist die Sezession gekommen. Vor fünf Jahren haben wir uns eine Villa in Hietzing gebaut⁵³ und ganz neu einrichten lassen: eingebaute Schränke, Wandverkleidungen aus Mahagoni, Kästen, in die man nichts legen, Tische, auf die man nichts stellen, Stühle, auf denen man nicht sitzen kann... Und jetzt ist das alles auch schon wieder passé [...] Überall, wohin man kommt, sieht man nur noch alte Möbel, alte Bilder, alte Stoffe. Man spricht, man träumt, man lebt von Antiquitäten. Alles biedermeiert...“

Lokale Identität – der Stil des „Milieus“ Konzertthaus

Mit dieser Biedermeier-Mode ließen sich zwei Fliegen auf einen Schlag fangen. Man entsprach aktuellen Forderungen der – in unserem Fall Wiener – Moderne, und man stellte im selben Atemzug regionale Bezüge her. Hevesi ließ in seiner Besprechung der Kongressausstellung 1896 mit dem Hinweis auf die kreuzweise gebundenen Schuhe der Großmutter den Begriff „Alt-Wien“ fallen,⁵⁴ der bei aller Idealisierung zu einem Bestandteil Wienerischer Identitätsbildung avancierte.⁵⁵ Loos entdeckte in den von Artur von Scala präsentierten Möbeln den heimischen *genius loci* und verwendete ein weiteres zentrales Motiv der bildlichen Darstellung von Alt-Wien in seinen Interieurs: Die Sitzecke der Wohnung der Sängerin Selma Kurz (Abb. VIII.24) dekorierte er mit einem typischen Erbstück „alt-Wiener“ Bürgerlichkeit, den weitverbreiteten Wien-Ansichten von Carl Schütz, Johann

⁵¹ Benedik (wie Anm. 26), 209–212 und 216.

⁵² Gerhard M. Dienes, Fellner & Helmer. Die Zeit, in der sie wirkten, in: Gerhard M. Dienes (Hg.), Fellner & Helmer. Die Architekturen der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa anlässlich des Jubiläums „100 Jahre Grazer Oper“, Graz 1999, 18–31, hier: 21.

⁵³ Hier könnte Auernheimer auf Joseph Maria Olbrichs vielpublizierte Villa für Hermann Bahr anspielen.

⁵⁴ Hevesi (wie Anm. 41), hier: 365.

⁵⁵ Wolfgang Kos / Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war, Ausstellungskatalog Wien Museum 2004, Wien 2004.

Ziegler und Laurenz Janscha, die ab 1779 im Verlag Artaria erschienen waren.⁵⁶

Neben dem schon zu Beginn am Konzerthaus festgestellten, aber nicht stringent oder dominant durchgehaltenen Klassizismus-Bezug lassen sich an diesem Gebäude (besonders deutlich auf seinen Entwurfszeichnungen) auch Spuren dieser Vorstellung von Alt-Wien erkennen und seiner ihm und dem bürgerlichen Biedermeier allgemein attestierten Gemütlichkeit. Über den stilistischen Rekurs wurde eine Eigenschaft des Biedermeier, die ihm attestierte „Bürgerlichkeit“, als Charakteristikum auch des Konzerthauses ausgewiesen: wie das „bürgerliche Einrichtungsstück“ „solide“, „einfach“ und „praktisch“ zu sein⁵⁷ und sich so nicht als elitär-aristokratischer, sondern als bürgerlicher Ort zu erkennen zu geben – und gleichzeitig einer Feststellung Joseph August Lux‘ folgend, wonach im Sinn einer Egalisierung im Biedermeier die „Räume aller Stände“ vom Kaiser „bis zum Kleinbürger herab, dieselben Wesensmerkmale tragen“⁵⁸ und so einen ersten buchstäblichen Mittelschichten-Stil erzeugt hätten.⁵⁹ Auch die Benennung von Räumen des Konzerthauses, besonders der Gastronomieeinrichtungen im Souterrain, auf die seitens der planenden Architekten wegen Mangels derartiger Einrichtungen in Wien besonderes Augenmerk gelegt wurde,⁶⁰ trägt das ihre dazu bei: In diesen Gastronomie Räumen gibt es bezeichnenderweise einen Schubert- und einen Strauss-Lanner-Saal, deren Namenspatronen auf ihre jeweils eigene Art und Weise geradezu synonym für das Gesellschaftlich-Gesellige und als „Söhne Wiens“ für den genius loci stehen können.⁶¹ Noch 1929 können diese Klischees in landeskundlichen Publikationsorganen be-

Abbildung aus rechtlichen Gründen online nicht verfügbar

Abb. VIII.24: Adolf Loos, Sitzzecke in der Wohnung Selma Kurz, 1913 (Theatermuseum Wien, Inv.-Nr. PG 78).

dient werden, indem „der Wiener“ mit seinem „Hang zum ruhigen und beschaulichen Lebensgenuß“ ein „gemütliches Plätzchen mit einem kühlen

⁵⁶ Um zu verdeutlichen, wie weitreichend gerade diese Ansichtenserie rezipiert wurde, sei der Hinweis auf eine sonntägliche Fernsehsendung des Österreichischen Rundfunks gestattet, die von 1968 bis 2000 für älteres Publikum ausgestrahlt wurde: der *Seniorenclub*, dessen – nota bene – Kaffeehauskulissen unter anderem mit eben diesen Wien-Ansichten geschmückt waren.

⁵⁷ Zitate nach: Fischel (wie Anm. 45), 73.

⁵⁸ Joseph August Lux, Biedermeier als Erzieher, in: Hohe Warte 1 (1904/1905), 145–155, hier: 145.

⁵⁹ Freyja Hartzell, Otherworldly Worldliness. Romantic Fantasy and Biedermeier Desire in Schinkel’s Berlin, in: Centropa 10 (2010), 81–105, hier: 93 bzw. 98–99.

⁶⁰ Archiv des Konzerthauses, „Erläuterung B der Einreichpläne für das Wr. Konzerthaus und der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst.“, unfol.: „Nachdem die in Wien bestehenden grossen Saalbauten bei Veranstaltungen von Bällen u. sonstigen Festen mit Restaurationsbetrieb darunter leiden, dass Küche u. Keller nicht den gestellten Anforderungen entsprechen können, weil kein ständiger Restaurationsbetrieb eingerichtet ist, sondern diese nur von Fest zu Fest installiert wird, sind [im Konzerthaus] sowohl im Parterre in der ganzen Länge der Eislauffront [...], sowie in der Unterteilung daselbst u. im Souterrain in der ganzen Länge der Lothringerstrasse Restaurationslocalitäten für ca. 800 Personen geplant; ausserdem sollen bei Festen der mittlere u. kleine Saal ebenfalls für Restaurationszwecke dienen.“

⁶¹ Zum kollektiven Identifikationspotenzial Franz Schuberts vgl. etwa: Ulrike Spring, Der Himmel über Wien. Franz Schubert, sein Körper und Alt-Wien, in: Wolfgang Kos / Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war, Ausstellungskatalog Wien Museum 2004, Wien 2004, 151–158. Zur Inszenierung von Alt-Wien in musikalischen Produktionen: Christian Glanz, Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette, in: Wolfgang Kos / Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war, Ausstellungskatalog Wien Museum 2004, Wien 2004, 228–234.

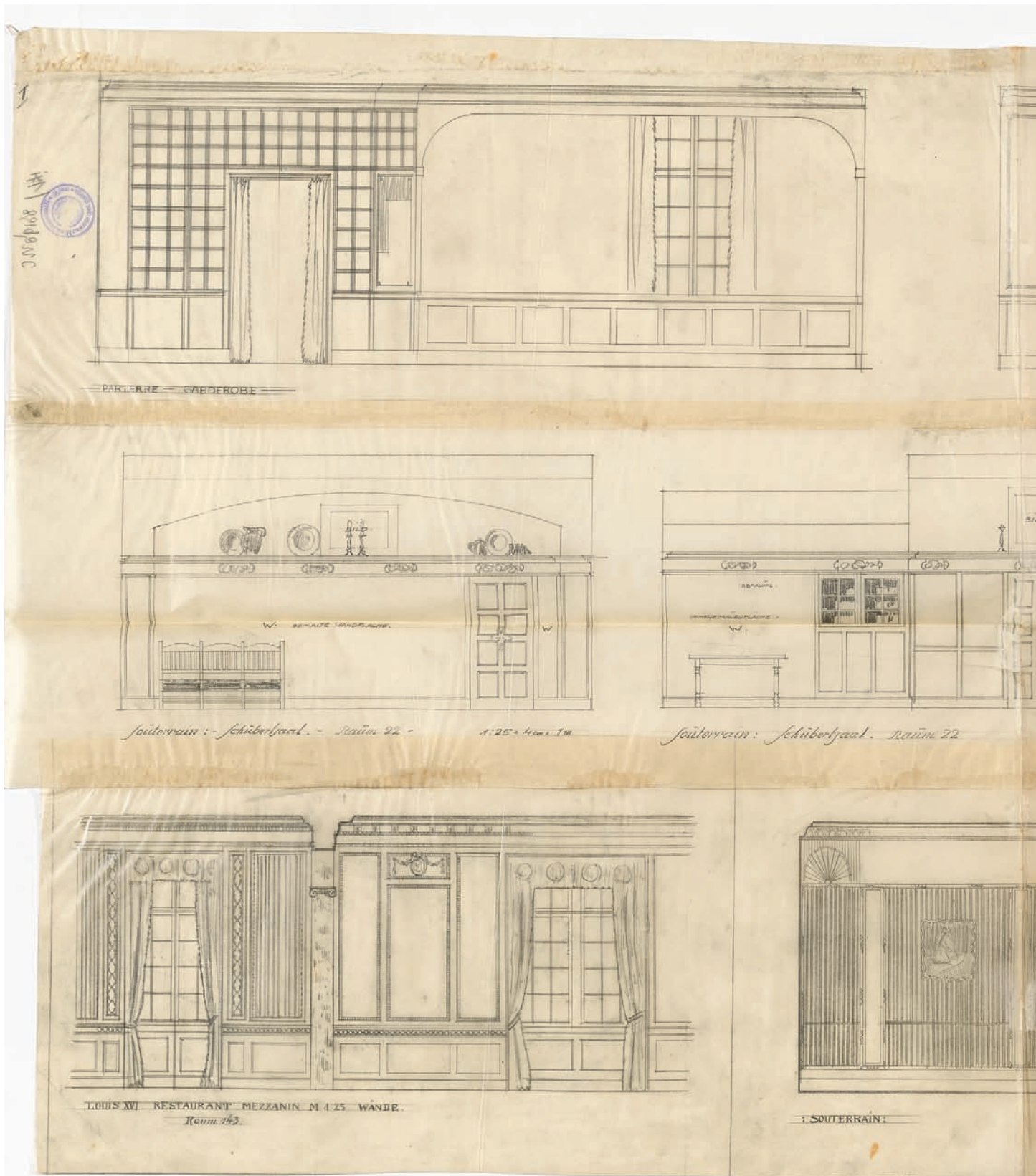


Abb. VIII.25: Wandabwicklungen diverser Publikumsräume im Konzerthaus (darunter der Schubert-Saal im Souterrain und das Louis-Seize-Restaurant im Mezzanin), um 1912 (Wien Museum, Inv.-Nr. 96.198/171).



oder wohlschmeckenden Trunk und einer appetitlichen Mahlzeit“ suche und das vornehmlich im „Alt-Wiener Weinkeller“, dem „tatsächlich tiefegelegene[n] Kellergewölbe“, oder in den eleganter eingerichteten „Bierhäusern“ mit ihren „damastene[n] Wandtapeten, marmorne[n] Tische[n] und Spiegel[n] in Goldrahmen“, wo man als Vertreter der „musikliebenden Wiener Bevölkerung [...] Alt-Wiener Orchester[n] mit ihrem Strauß-Lanner-Repertoire“ lausche.⁶² In einem Ambiente, das dem phäakischen und geselligen Genuss geweiht sein soll, lässt sich also auch im Konzerthaus Wien-Seligkeit zwischen romantischer Wehmut und Walzerklängen evozieren.

Gleichzeitig assoziierten die Zeitgenossen mit diesen Namen eine kulturelle und künstlerische Hochphase im Wiener Kunstleben, etwa Josef Folnesics 1903 in *Unser Verhältnis zum Biedermeierstil*: „In Wien fällt dieser Stil in eine für die Stadt höchst bedeutsame Periode, in eine Zeit, in der sich das vorhandene Kunstempfinden am vollsten und reinsten in Tönen offenbarte, Schubert, Lanner, Strauß stehen auf ihrem Höhepunkte, es ist die Zeit, die wir Alt-Wien nennen und die für unser lokalpatriotisches Empfinden den Inbegriff der Innigkeit der Poesie bedeutet.“⁶³ (Abb. VIII.25) Ansichten, die Abbreviaturen der Gloriette in Schönbrunn wiederzugeben scheinen, schmücken die Wände der Restaurants im Konzerthaus (Abb. VIII.26–VIII.27),⁶⁴ Ansichten eines Bauwerks, das zur Jahrhundertwende wie kein anderes eine Inkunabel Wiener klassizistischer Architektur darstellte – und so als Auftakt für Rudolf Tropschs bereits erwähnten Artikel zur Architektur um 1800 in Wien und Niederösterreich eingesetzt werden konnte.⁶⁵ Und dazu gesellen sich in den nach dem Vorbild von Wohnzimmern und Salons des Vormärz mit

zierlichen Sesseln, Tischen und Bänken mit ausschwingenden Rückenlehnen und Seitenteilen möblierten Foyers des Konzerthauses die obligaten Streifentapeten (Abb. VIII.28),⁶⁶ ohne die Biedermeier geradezu unvorstellbar scheint. Auf den erhabenen Kulturgenuß wird dabei nicht vergessen, etwa in Gestalt von Caspar Zumbuschs in der Garderobenhalle aufgestelltem Bozzetto des 1880 enthüllten Denkmals für Ludwig van Beethoven, der laut Eduard Hanslick „außer der allgemeinen Deutschnationalen [...] für Wien eine unschätzbare locale Bedeutung“⁶⁷ gehabt habe und als Identifikationsfigur des Großbürgertums als Kulturträger diente.⁶⁸

Fazit

Diese stilistischen und motivischen Bezüge scheinen auf eines abzielen: auf das Publikum, für das das Konzerthaus gebaut wurde. So wurde ein stilistisch geeignetes „Milieu“⁶⁹ geschaffen, das als „Kommunikationsstätte jener bürgerlichen Schichten“ dienen konnte, „die zu seinem [des Konzerthauses] Entstehen so tatkräftig beigetragen hatten“, und als „eine Art kulturellen Zentrums, das gleichzeitig die Annehmlichkeiten der Wiener Geselligkeit vermitteln sollte“.⁷⁰ Dieses Publikum war das nach Kulturgenuß verlangende Wiener Bürgertum, das sich im Ambiente eines stilistisch unexakt definierten Biedermeiersalons, nach dessen Vorbild die Foyers dekoriert und möbliert waren, zuhause fühlte – wobei eine präzise stilistische Einordnung der Architektur und Innenausstattung nur von untergeordneter Bedeutung war. Diese stilistisch uneindeutige und ambivalente Haltung des Konzerthauses kam generalisierenden Vorstellungen von Alt-Wien, von Biedermeier und Em-

⁶² Margarete Girardi, Alt-Wiener Genußstätten, in: Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereins für Landeskunde und Heimatschutz von Niederösterreich und Wien, Neue Folge 2 (1929), 145–148.

⁶³ Josef Folnesics, Unser Verhältnis zum Biedermeierstil, Wien 1903, 12 (zit. nach: Christian Witt-Döring, Zur Ästhetik des Biedermeiermöbels, in: Ottomeyer / Schröder / Winters [wie Anm. 29], 57–69, 62).

⁶⁴ Wien Museum, Inv.-Nr. 96.198/172: Wandabwicklung des Strauß-Lanner-Saales.

⁶⁵ Tropsch (wie Anm. 38).

⁶⁶ Wien Museum, Inv.-Nr. 96.198/166 (Estrade des Restaurants im Parterre), 96.198/167 (Foyer des 2. Stocks), 96.198/167 (Rauchsalon des 2. Stocks) oder 96.198/172 (Strauß-Lanner-Saal).

⁶⁷ Eduard Hanslick, Beethoven in Wien. Zur Feier der Enthüllung des Beethoven-Denkmal am 1. Mai, in: Eduard Hanslick, Aufsätze über Musik und Musiker, Wien-Teschen 1884, 137–152, 139.

⁶⁸ Gerhardt Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler (Renate Wagner-Rieger [Hg.], Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph 9/1), Wiesbaden 1973, 34.

⁶⁹ Zum Begriff des „Milieus“ als spezieller Form des Gesamtkunstwerks, dessen Qualitäten auf die involvierten Menschen einwirken: Klaus Eggert, Der sogenannte „Historismus“ und die romantischen Schlösser in Österreich, in: Renate Wagner-Rieger / Walter Krause (Hg.), Historismus und Schloßbau, München 1974, 55–82.

⁷⁰ Friedrich C. Heller, Vorgeschichte, in: Heller / Revers (wie Anm. 10), Wien 1983, 9–27, hier: 23.

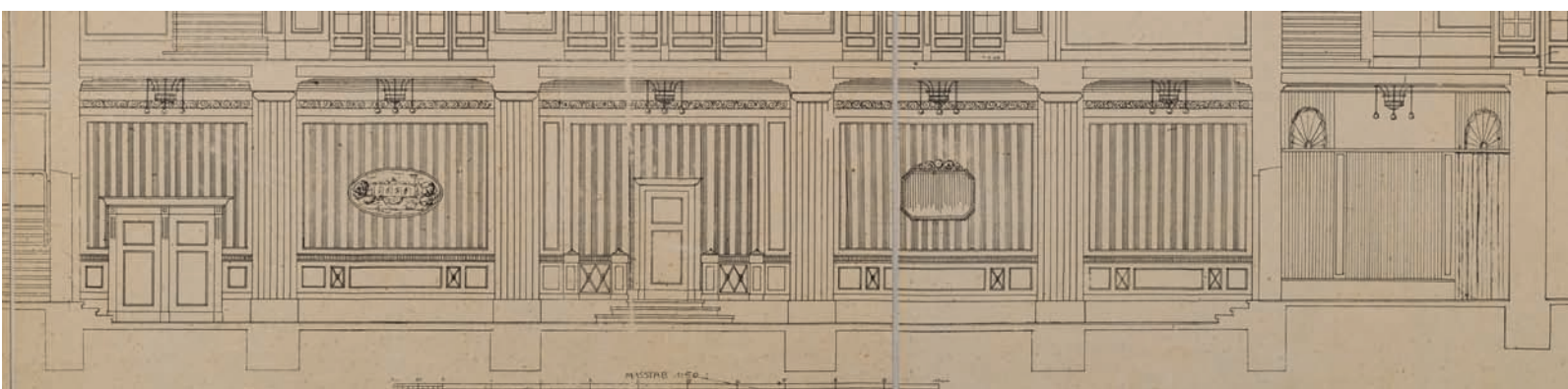
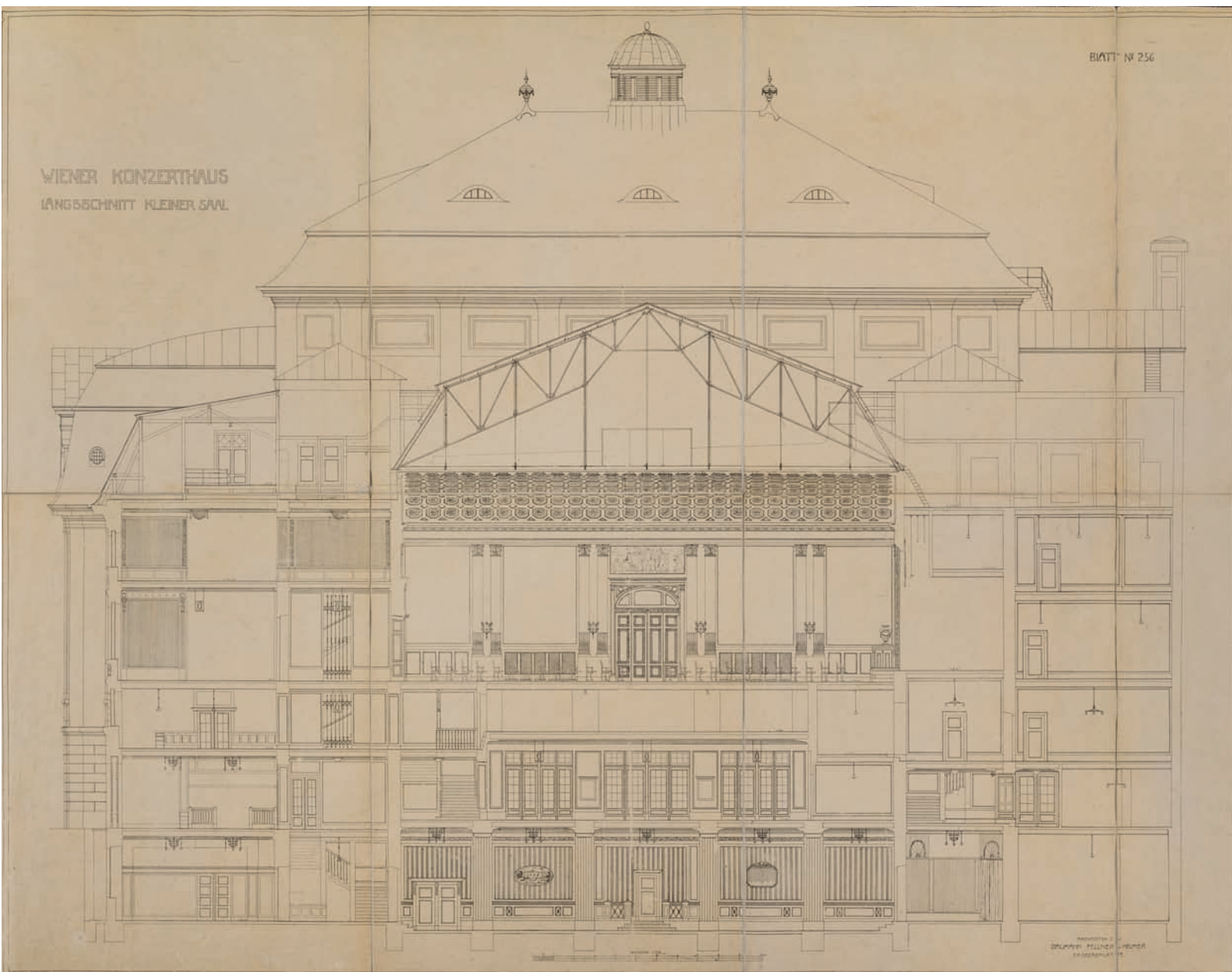
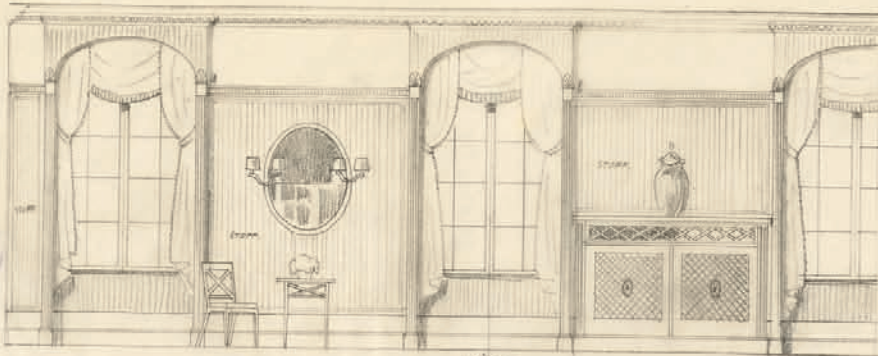


Abb. VIII.26–VIII.27: Querschnitt „Blatt No. 256“ und Detail der Wandabwicklung des Strauß-Lanner-Saales im Souterrain-Restaurant des Konzerthauses, um 1912 (Archiv des Konzerthauses, ohne Inv.-Nr.).

Wiener Konzerthaus.

Restaurations - Räume und Szenen

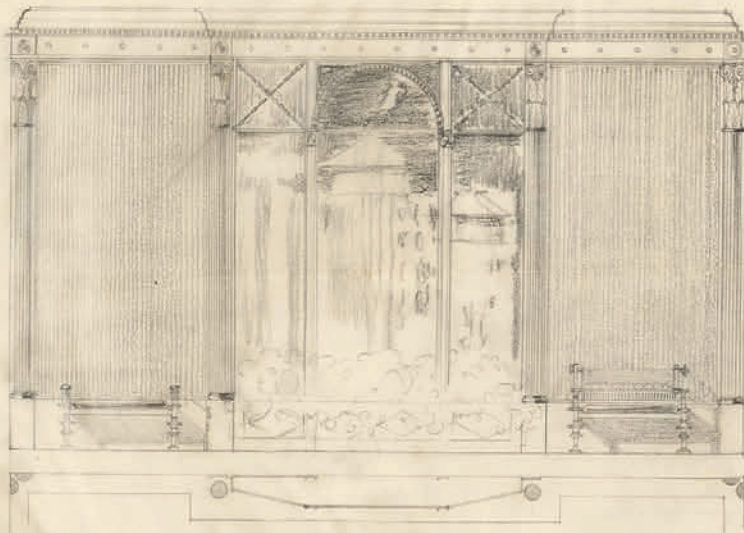


Foyer 2. Stock - Raum 198

:MITE:



Rück-salon 2. Stock - Raum 195



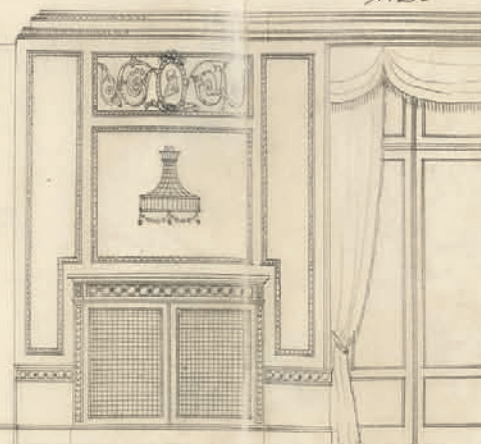
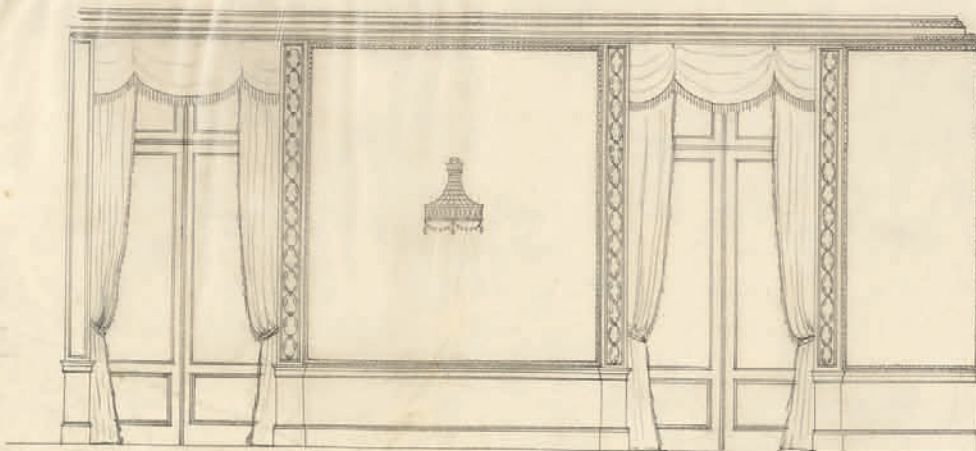
Foyer 1. Stock - H. 1.25 - Raum 197



Foyer 1. Stock - Raum 196

Bau-Werke-Konzerthaus

2.199 Meszauum 1:20



pire respektive Klassizismus zupass, um einer gut ökonomisierbaren Durchschnittserwartung seitens des Publikums zu entsprechen. Nicht das exakte Klassifizieren war wichtig, sondern die atmosphärischen Werte, die mit der Stilwahl vermittelt wurden und die imstande waren, ein nostalgisch verbrämtes

Wohlgefühl hervorzurufen. Um mit Auernheimer zu schließen: Auf die Frage, von wann das Tischlerl in der Auslage sei, antwortet die Antiquitätenhändlerin: „Es ist aus der Zeit.“ Darauf Cäcilie Forst: „Aus welcher?“ Darauf die Händlerin: „Aus der guten.“