

Das Palais Ofenheim und sein Erbauer

Das Palais Ofenheim – ein Kunst- und Kulturdenkmal der Gründerzeit

Kaiserliches Dekret, gegeben und ausgefertigt am 10. März 1867: "Wir Franz Joseph der Erste, von Gottes Gnaden, Kaiser von Österreich, König von Ungarn und Böhmen etc. etc.... haben mit großem Vergnügen vernommen, daß Unser lieber getreuer Viktor Ofenheim... Generaldirektor der privilegierten Lemberg-Czernowitzer Eisenbahngesellschaft um die Erhebung in den Ritterstand gebeten habe ... Aus kaiserlicher und königlicher Machtvollkommenheit finden wir uns bewogen, ihn Viktor Ofenheim sammt seiner ehelichen Nachkommenschaft beiderlei Geschlechtes für alle künftigen Zeiten in den Ritterstand Unseres österreichischen Kaiserreiches mit dem erbetenen Prädikate ‚von Pontouxin‘ zu erheben. Wir gestatten insbesondere, daß sich Viktor Ritter Ofenheim von Pontouxin... des in dieser Urkunde... beschriebenen ritterlichen Wappens bedienen möge."

Jener Mann, der hier dermaßen ausgezeichnet wird, ist der frühere Besitzer des Palais am Schwarzenbergplatz 15. Und: Viktor Ritter Ofenheim von Pontouxin ist einer der Repräsentanten der sogenannten Gründerzeit - dies in positiver wie negativer Hinsicht.

Dem liberalen, emanzipierten Wiener Judentum entstammend, sein Vater war Großhändler, Erfinder und Teilhaber an industriellen Unternehmungen, soll Viktor Ofenheim als hochgebildeter, sprachkundiger Jurist zunächst die diplomatische Laufbahn einschlagen. 1850 jedoch tritt er in den höheren administrativen Dienst bei der Eisenbahn – und beginnt damit eine der steilsten Karrieren in diesem gerade für die Hochgründerperiode besonders wichtigen Wirtschaftsbereich. Als Ministerialkonzipist im Handelsministerium wirkt Ofenheim an der Ausarbeitung jenes Konzessionsgesetzes mit, das den privaten Eisenbahnbau wieder ermöglichen soll; als Generalsekretär-Stellvertreter einer solchen reprivatisierten Linie, nämlich der privilegierten galizischen Carl-Ludwig-Bahn, leitet er selbst deren Ausbau von Krakau nach Lemberg; als Gründer und Generaldirektor der Lemberg-Czernowitzer Eisenbahn endlich steigt er 1864

groß ins Eisenbahngeschäft ein, und zwar mit dem kühnen Plan, eine Schienenverbindung herzustellen zwischen dem Schwarzen Meer und der Nordbeziehungsweise Ostsee. Die Gazetten nennen Viktor Ofenheim – halb bewundernd, halb sarkastisch – den "Cäsar der Eisenbahngründer".

Mehr noch: es gelingt Ofenheim innerhalb weniger Jahre auch in anderen Zweigen der Wirtschaft und Industrie maßgeblich Einfluss zu gewinnen. So hat er sage und schreibe 17 Verwaltungsratsposten inne und ist an nicht weniger als 96 Unternehmungen verschiedenster Art beteiligt – dies nach eigenen Angaben. Ein weitverzweigtes, kompliziert verflochtenes Machtimperium entsteht, in dem auch internationale Beziehungen zum Tragen kommen. "Im Laufe von vier Wochen", so das Fremdenblatt, "beehrt er London und Odessa, Bukarest und Petersburg, Lemberg und Wien mit seiner Gegenwart. In zwei Tagen bildet er in London ein Konsortium, in ein Paar Tagen erwirbt er in Bukarest eine Konzession... Wenn der Mann nur ein bisschen mehr Zeit hätte, (würde) er gewiss im Vorbeigehen noch in Peru ein Syndikat bilden und auf Neu-Guinea von den Menschenfressern eine kleine Konzession für eine Eisenbahn auswirken."

Viktor Ofenheim akkumuliert Ämter, Orden und – natürlich – Geld. Beträgt zu Beginn der fünfziger Jahre sein eigen erworbenes Kapital nicht mehr als 50.000 Gulden, so lässt sich circa 20 Jahre später sein Besitz allein an Wertpapieren mit rund 2,5 Millionen Gulden beziffern (zum Vergleich: 1870 erzielt die Union-Bank, der Ofenheim als Vizepräsident angehört, einen Reingewinn von 2,057.000 Gulden). Einen vollständigen Ausweis seines Vermögens zu liefern, dazu ist sogar Ofenheim selbst nicht imstande. Manche veröffentlichte Meinung freilich schreibt ihm einen Reichtum zu, der "jenen eines Fürsten oder manches regierenden Kaisers übertrifft".

Zu Ende der sechziger Jahre hat der zum Ritter erhobene Viktor Ofenheim demnach eine sozio-ökonomische Position erreicht, die es ihm möglich



Adelswappen Viktor von Ofenheim

– ja fast notwendig – macht, Teile seines Vermögens für Repräsentation und Prestigeaufwand zu verwenden. So sucht er denn auch eine seinem Status adäquate Wohnsphäre und findet sie – eben am Schwarzenbergplatz, im Bereich der Wiener Ringstraße. Wo sonst möchte man beinahe sagen, formiert sich doch diese Prachtstraße der Donaumeropole gerade in jenen Jahren zu dem Wohnviertel für die – wie sie genannt werden – "Barone im reichen Ornate der frischen Millionen". Während die Innere Stadt mit ihren historischen Palästen der alten Geburtsaristokratie vorbehalten bleibt, nimmt der neue Geldadel die via triumphalis der Gründerzeit in Besitz.

1868 erwirbt Viktor Ofenheim die Grundstückparzelle 7 in der Größe von 1317 m² um den Betrag von 80.617 Gulden und beauftragt das Architektenteam Johann Romano-August Schwendenwein mit der Planung des zu errichtenden Neubaus.

Die Wahl des Bautypus ist determiniert, determiniert durch Ofenheims soziologische Zugehörigkeit zur sogenannten Zweiten Gesellschaft, jener neoaristokratischen, großbürgerlichen Schicht der Gründerzeit, die sich vorwiegend aus Großhändlern, Industriellen und Finanzleuten rekrutiert. Für ein Mitglied dieser hierarchisch zwischen dem eigentlichen Bürgertum und der Hocharistokratie angesiedelten sozialen Gruppierung erscheint es wichtig, sich nach dem Ideal feudaler Lebensformen zu orientieren, zum einen, und zum anderen, bürgerliche Besitz- und Erwerbsformen weiterzutradieren. Jener Bautypus, der repräsentative und ökonomische Ansprüche zugleich erfüllt, ist das Zinspalais. Als gleichsam architekturgewordener Kompromiss zwischen adeligem Schein und bürgerlichem Sein wird das Zinspalais zur bevorzugten Wohnform für die Angehörigen der "Zweiten Gesellschaft" – so auch für Viktor Ofenheim. Romano und Schwendenwein wiederum bieten sich als ausführende Architekten geradezu an: liegt doch der Schwerpunkt ihrer außerordentlich reichen künstlerischen Produktion eindeutig auf dem Gebiet der Privatarchitektur, ja der Zinspalaisarchitektur. Für so bekannte großbürgerliche Familien wie Dumba, Königswarter oder Schey von Koromla haben sie bereits in den frühen sechziger Jahren gebaut; Architektur, die sich – wie es heißt – "dadurch auszeichnet, dass sie... eine den Wünschen und Bedürfnissen der Auftraggeber aufs beste entsprechende (Gestaltung) des Wohnhauses bietet".

In welcher Weise tragen nun Romano und Schwendenwein den schichtenspezifischen Ansprüchen des Bauherrn beim Palais Ofenheim Rechnung? – Dieser Frage soll in der Folge nachgegangen werden.

Den ersten Stock in seiner Gesamtheit will der Bauherr selbst mit seiner Familie bewohnen, diese Sphäre wird deshalb besonders elegant und kostbar zur sogenannten Beletage ausgestaltet. Die anderen Teile seines Hauses beabsichtigt Ofenheim rentabel "anzulegen": So entstehen im zweiten und dritten Stockwerk Mietwohnungen; Erdgeschoss und Mezzanin werden – wie schon in den Einreichplänen festgehalten – "zu Bureaux für die Lemberg-Czernowitzer Eisenbahn benützt". Die Bahn muss dem Hausherrn dafür eine jährliche Miete von 54.000 Gulden entrichten - eine ungewöhnlich hohe Summe. Man darf demnach wohl glauben, was die Wochenschrift "Der Correspondent" 1872 schreibt: "Das Ofenheim'sche Palais gehört... zu den bestrentirenden Ringhäusern, denn es trägt beiläufig 9 p. Ct. seines gegenwärtigen Werthes."

Die gewinnbringende Vermietung der Sockelgeschosse an die Lemberg-Czernowitzer Eisenbahngesellschaft bietet dem Direktor eben dieser Lemberg-Czernowitzer Eisenbahngesellschaft die finanzielle Basis, im ersten Stock aufwendig repräsentieren zu können. Aus seiner Stellung an der Spitze der Eisenbahngesellschaft wird im architektonischen Kontext ein Residieren über ihr, ein Residieren als "Grandseigneur".

Der Hausherrnsphäre kommt ihrer Lage, Größe und Ausstattung wegen ein maximaler Prestigewert zu. Gegenüber diesem "piano nobile" fallen die Mietbereiche, kleinräumiger und sparsamer gestaltet, deutlich ab. Hierin folgt Ofenheims Zinspalais ganz der für Ringstraßenzinspalais gültigen Norm – als Beispiel sei nur auf das gleichfalls von Romano und Schwendenwein am Schwarzenbergplatz erbaute Palais Welten hingewiesen. Die formale = soziale Differenzierung im Inneren, für den Architekturbenützer erlebbar, wird nach außen, an die Fassade projiziert, auch für den Architekturbetrachter lesbar. Dieser findet eine "hierarchisch" gestufte Behandlung der einzelnen Geschosse vor. Die Fenster des ersten Stockes sind größer dimensioniert, in ihren Umrahmungen reicher ornamentiert als alle anderen Fenster und zudem noch von Dreiecksgiebeln bekrönt – so weisen sie die Beletage und mit ihr den Hausherrn als erstrangig aus, verstärkt

durch den zusätzlich "nobilitierenden" Akzent des Balkons. Vergleichsweise niedrigere, schlichter dekorierte Fenster bezeichnen die anderen Geschosse als solche von untergeordneter Geltung, für Bewohner von niedrigerem Sozialrang. Zwei durchgehende horizontale Hauptgesimse differenzieren diese Hierarchisierung noch weiter. Sie grenzen die Hauptzone der Fassade ab, zum einen gegen den letzten Stock, zum anderen gegen die beiden unteren Geschosse. Diese – Erdgeschoss und Mezzanin mit ihren Lokalitäten für die Lemberg-Czernewitzer Eisenbahn – sind wohl subordiniert, gewinnen aber durch die vereinheitlichende Rustika den Charakter eines Sockels für ein Denkmal, für Viktor Ofenheims "steinernes Monument", wie sein Zinspalais genannt wird.

Ästhetische Unterschiede als Ausdruck sozialer Unterschiede – eine solche semiotische Praxis findet sich im Prinzipiellen beim Adelspalast des 18. Jahrhunderts, etwa beim Palais Herberstein, vorgebildet. Nur: den anderen gesellschaftlichen Strukturen gemäß, visualisiert sie im Barock nicht das Sozialgefälle zwischen Hausherrn und Mietern, sondern den Standesunterschied zwischen Herrn und Bedienten.

Wie die Fassadendekoration der Beletage so hat auch die Portalanlage die Funktion, die herrschaftliche Wohnung und ihren Besitzer nach außen zu repräsentieren. Romano und Schwendenwein legen der Fassade eine mächtige Säulenstellung vor, welche, das Rundbogenportal als Mitte einschließend, über die gesamte Höhe des Sockels aufsteigt und oben den Balkon der zentralen Repräsentationssphäre trägt. Sie zitieren damit ein typisches Hoheitszeichen, nämlich den Triumphbogen. Mit der Übernahme eines so charakteristischen und geläufigen Herrschaftsmotivs aus der historischen Architektur versucht man dessen ursprünglichen Bedeutungsgehalt für die historistische Architektur zu vereinnahmen. Die mit dem Triumphbogenkürzel präsent gemachte "Würde und Großartigkeit" soll psychologisch auf den einen ausschließend, auf den anderen einladend wirken, je nachdem, welcher Gesellschaftsschicht er angehört.

Für den Eintretenden – oder mit dem Wagen Einfahrenden – jedenfalls eröffnet sich mit dem Vestibül eine Zone des Überganges: Pilasterstellungen lassen Elemente der Außenarchitektur und mit ihnen die Öffentlichkeit der Straße nachklingen; Wandfelder und stuckierte Plafonds wiederum wei-

sen auf die Räume der Beletage und deren reduzierte Öffentlichkeit voraus. Dorthin gelangt man links über die Haupttreppe – ab 1887 auch mit Aufzug; geradeaus geht es in den Hof, zu Wagenremisen und Ställen.

Die "hochherrschaftliche Wohnung" des Palais Ofenheim muss, dem gesellschaftlichen Status seiner "Herrschaft" entsprechend, drei voneinander getrennte Bereiche umfassen, und zwar für Repräsentation, Privatheit und Ökonomie. Die Repräsentationssphäre konzentriert sich im wesentlichen an der Hauptfront zum Schwarzenbergplatz, während die Privaträume an der Nebenfassade Lothringerstraße liegen und der Ökonomiebereich im Hinterbeziehungsweise rechten Seitentrakt untergebracht ist.

Die großbürgerliche Familie Ofenheim möchte sich den Gästen präsentieren, Besucher empfangen und ihren gesellschaftlichen Rang, ihre kulturellen Ambitionen sowie – nicht zuletzt – ihren finanziellen Reichtum zur Schau stellen. Um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, greifen Romano und Schwendenwein letztlich auf die Architektur des feudalen Barockpalastes zurück. Dies liegt nahe, finden sie doch nur dort jene repräsentativen "Gesellschaftsräume" vorgebildet, welche der neoaristokratische Lebensstil fordert. Im Gartenpalais Lichtenstein zum Beispiel wird der Große Saal samt Galerie von sechs weiteren Festräumen flankiert.

Freilich: der Wunsch des Großbürgers – auch Viktor Ofenheims – "wie ein Fürst" zu repräsentieren, bleibt weitgehend ein Wunschtraum, muss ein Wunschtraum bleiben, lebt er doch in einer gewissen gesellschaftlichen Kontaktbeschränktheit. Die Hocharistokratie grenzt sich gegen den Geldadel hin ab, dieser seinerseits distanziert sich von sozial niedrigeren Schichten – der Großbürger bleibt in seinen Gesellschaftsräumen fast ausschließlich unter sich.

Demgemäß gestalten Romano und Schwendenwein zum einen – an die barocke Tradition anschließend – den Festsaal mit den um ihn gruppierten Räumen als das architektonische und gesellschaftliche Zentrum. Zum anderen aber reduzieren sie – im Vergleich zum feudalen Vorbild – diesen Bereich deutlich, und zwar was die Größe und die Zahl seiner Räume betrifft: Er umfasst hier, neben dem Festsaal, den an der Hauptfront anschließen



Viktor von Ofenheim, Ritter von Pontouxin, 1820-1886

den sogenannten Blauen Salon sowie den zum Hof aufschließenden Speisesaal mit Wintergarten.

Durch die – vorgegebene – Grundrissdisposition mit Mittelrisalit und rückspringenden Seitentrakten ist die Möglichkeit zur Entfaltung einer axialdurchfluchtenden Hauptfrontenfilade schon a priori eingeschränkt gewesen. Die beiden Eckräume gehören ihrer Lage nach mehr den Seitentrakten an; dies gilt besonders für den linken Eckraum, der ja die Folge von Privaträumen einleitet und zudem in seiner Funktion als Boudoir der Dame wohl weniger an der öffentlichen Repräsentation teilnehmen kann als das Arbeitszimmer für den Herrn rechts. Verständlich deshalb, dass die Architekten in einem stufenweisen Planungsprozess versuchen, die Raumgrenze zwischen Festsaal und "Blauem Salon" gleichsam zu diaphanisieren, um so im Bedarfsfall einer größeren Festlichkeit den "Blauen Salon" als Anraum des Festsaals erlebbar und beide Bereiche als größere Repräsentationseinheit benutzbar zu machen. Statt ursprünglich einer Türe sind es zuletzt zwei Türen sowie eine zu öffnende Mittelnische, welche die Wand partiell aufheben lassen. Nicht zuletzt wird auch eine reale Vergrößerung dieser Repräsentationsräume vorgenommen. "Auf Wunsch des Bauherrn", so im ersten Auswechslungsplan zu lesen, vertieft man die Risaliträume durch Versetzung der Mittelmauer gegen den Hoftrakt hin.

Ist der Festsaal in seiner Längserstreckung durch den "Blauen Salon" erweiterbar, so in seiner Tiefe durch die Folge von Speisesaal und Wintergarten. Die beiden Bereiche stehen in unmittelbarer Verbindung zueinander, um "bei Festen gemeinschaftlich benützt zu werden". Anzunehmen, dass dem Speisesaal dann – auch – die Rolle eines Empfangsalons zukam. Der Wintergarten seinerseits soll als minimiertes Gartensurrogat "den Gästen möglichst oft einen schönen Einblick gewähren" und darüber hinaus – als Zitat aus dem hochadeligen Palast – ihnen den neoaristokratischen Status des Hausherrn demonstrieren.

Heute suchen Gäste den Wintergarten vergebens; er wurde 1931/32 im Zuge der Adaptierung des Palais als Bürogebäude entfernt. Auch die Struktur des Speisesaals beziehungsweise Vorzimmers erfährt dabei eine weitgehende Veränderung: Vielfache Raumteilungen schaffen neue Bereiche – einen durchgehenden Vorraum, Sprechzimmer, Portierloge sowie einen Büroraum. Planender Architekt

dieses Umbaus ist niemand geringerer denn Ernst Epstein, Architekturhistorikern vor allem bekannt als Mitarbeiter und Mitkämpfer von Adolf Loos beim Bau des Michaelerhauses.

Gemäß seiner ausgezeichneten Lage im Raumkontext muss der Festsaal natürlich auch eine "hochwertige" Ausstattung aufweisen, eine Ausstattung, welche – wie man fordert – "seiner Bestimmung vollkommen angemessen ist". Um den adäquaten Rahmen zur Entfaltung der vom Großbürger Ofenheim angestrebten repräsentativen Öffentlichkeit zu schaffen, werden hier vor allem Malerei und Plastik bemüht.

Alle dekorativen Elemente stehen im Dienste einer Visualisierung der verschiedenen Funktionen des Raumes, nämlich Ambiente zu sein für Bankette, Bälle, Konzerte sowie andere gesellschaftliche und kulturelle Veranstaltungen. An der Decke sehen wir bacchantische Motive, musizierende Putten und tanzende Genien, dazu Venus und Diana – letztlich kompilatorische Elemente, hier aber zu einer Art Potpourri verbunden. Ein spiegelbildliches Kompositionsschema vermittelt die Fiktion von Harmonie und Einheit und damit die Illusion einer idealen Fluchtwelt. Formal umrahmt und inhaltlich ergänzt wird der gemalte Deckenspiegel durch sechs Relieffelder, welche kleine musikalische Szenen illustrieren: Putten, wie sie probieren oder auf verschiedensten Instrumenten musizieren. Klingt in der entrückten Sphäre der Decke das Thema "Musik" in spielerischer, ja manchmal burlesker Weise an, so wird sie in der diesseitigen Welt darunter durch eine Galerie von Büsten ihrer hervorragendsten Vertreter verkörpert: Mozart, Beethoven und Haydn bilden das Triumvirat der Wiener Klassik. Insgesamt ist hier die Orientierung des Konsumenten dieser festlichen Atmosphäre an einer idealen Überhöhung seiner Lebenswelt, im Sinne der kunstreligiösen Auffassung des 19. Jahrhunderts, gleichsam optimal befriedigt.

Die Bezeichnung "Gelber Salon" für den Festsaal, in den Ofenheimschen Verlassenschaften verwendet, könnte sich auf die mobile Ausstattung beziehen, sie könnte aber auch auf eine ursprünglich andere Wandgestaltung hindeuten. Waren es vielleicht zuerst Stofftapeten, welche über einer hölzernen Lambridenzone den Raum umgaben? Stofftapeten ähnlich wie in zwei anderen von Romano und Schwendenwein entworfenen Räumen, im Speisesaal des Palais Henckel-Donnersmarck und

im Salon des Palais Dumba? Die jetzige Stuccolustro-Wandverkleidung stammt wahrscheinlich aus der Zeit nach 1900, aus jener Zeit, als die Beletagewohnung an einen neuen Besitzer übergang und die Erbin Sophie von Ofenheim ins Mezzanin übersiedelte. Diese Wandgestaltung ist weniger geprägt durch das historistische Interieur-Ideal der siebziger Jahre, denn durch die eher neoklassizistische Richtung der "offiziellen" Innenarchitektur vor 1910, manifest geworden etwa in den Entwürfen Ludwig Baumanns für die Neue Wiener Hofburg. Der bislang leider namentlich nicht fassbare Architekt des Umbaus fand freilich zu einer Lösung, die trotz ihres "Charakters" durchaus den Bestand von Romano und Schwendenwein berücksichtigt. Ja, diese Beobachtung wirft die Frage auf, ob nicht ursprünglich vielleicht auch schon eine Stuccolustro-Verkleidung vorhanden war und die Neugestaltung sich auf die Eliminierung von Gliederungselementen und ein Neuaufbringen der Verkleidung beschränkt. In diesem Falle müßte man sich die originalen Raumbegrenzungen wohl ähnlich jenen des Salons im Haus Königswarter, später Salon der Wohnung Katharina Schratts, vorstellen.

Es darf angenommen werden, dass der Festsaal ursprünglich etwas intimer, etwas weniger "offiziell" gewirkt hat. Dem entspräche nicht zuletzt seine originale Möblierung: eine große Salon-Garnitur, bestehend aus zwei großen und zwei kleineren Sofas, einem "dos à dos", acht größeren und vier kleineren Fauteuils, zwölf Sesseln; weiters zwei Salon-Tische und ein kleiner Tisch, zwölf "Fantasie-Sessel mit vergoldeten Gestell in Rohr geflochten". Insgesamt also ein sehr "angeräumtes" Interieur, ganz den Gestaltungsprinzipien des Historismus gemäß, mit mehreren Sitzlandschaften und vielfachen Gruppierungen.

In dem an den Festsaal anschließenden "Blauen Salon" dominiert die Deckengestaltung. Medallions der vier Jahreszeiten-Putten veranschaulichen szenisch die mit dem Jahresrhythmus in Verbindung stehenden menschlichen Produktionstätigkeiten sowie deren Produkte. Radial gelesen symbolisiert die Abfolge der Jahreszeiten und ihre regelmäßige Wiederkehr die Dimension der Zeit und den Kreislauf von Werden und Vergehen.

Von hier läßt sich ein übergreifender Konnex herstellen zum Deckenprogramm des Arbeitszimmers, versinnbildlichen doch die Tierkreiszeichen – für das Jahr und seine zwölf Monate stehend – gleich-

falls die Dimension der Zeit; darüber hinaus freilich eröffnen sie auch die Dimension des Raumes, bezeichnen sie die kosmische Kontinuität. Ihre "Existenzsphäre" – das weite All – wird in den Existenzraum des Hausherrn als Lokalangabe vom "Himmel" herabgeholt. Dabei präsentieren sich die Tierkreiszeichen in verschiedenen Figurationen. Zwilling, Löwe, Skorpion und Fisch treten in semantisch eindeutiger abstrakter Symbolform auf. Andere, wie Krebs und Steinbock, dienen als burlesker Spielanlass für Putten oder figurieren als Rollenelement beziehungsweise Attribut einer mythologischen Persönlichkeit: so der Stier als Zeus bei Europa oder der Widder bei Jason. Diana wiederum kommt als mythologische Metapher für das Sternbild der Jungfrau ins Bild. Gesamt gesehen wird in diesem Deckenspiegel auf die universale Bildungsidealität antiken Vergangenheitsverständnisses in seiner umfassenden kosmologischen Weitsicht hingewiesen. Dazu korrespondieren die großen Köpfe der neuzeitlichen Naturwissenschaft – Kopernikus, Galilei, Newton und Herschel – als Repräsentation der Fortschrittsidee von Naturbeherrschung, welche den Menschen die Himmelsgesetze entdecken und entwickeln ließ.

Diese überhöhten Heroen des naturwissenschaftlichen Fortschritts sollen wohl auf Ofenheim alludieren, auf ihn anspielen, und ihn so zur realen Personifikation des Fortschritts erhöhen. Alle technischen Neuerungen, welche als gleichsam grenzüberschreitende Vehikel neue Dimensionen erschließen und Verbindungen herstellen, faszinieren ihn. Weitreichende Projekte und hochfliegende Pläne verfolgt er pionierartig: Mit "seiner" Eisenbahn möchte er die Nordsee und das Schwarze Meer miteinander verbinden, den Bosphorus überbrücken und in den kleinasiatischen Raum vorstoßen: mit Haenleins lenkbarem Luftschiff, an dessen Entwicklung und Förderung er sich aktiv beteiligt, möchte er aufsteigen aus der einschränkenden Erdgebundenheit in jene Sphäre, welche die an seiner Decke gegenwärtigen Wissenschaftler zu entdecken halfen. Nicht zufällig vergleichen ihn Gazetten mit Galilei und Columbus – ironisch, als ein Prozess gegen ihn, der Tendenz- und Skandalprozess der Gründerzeit übrigens, allen seinen Höhenflügen abrupt und für immer ein Ende machen sollte.

Doch bevor das Palais Ofenheim – bedingt durch den gegen den Hausherrn angestregten Prozess – abrupt zur "Sorgenburg" wird, nimmt es teil am

glanzvollen Leben des neu angelegten Wiener Prachtboulevards. Situieret innerhalb der Ringstraßenzone am städtebaulich besonders hervorgehobenen Schwarzenbergplatz, bildet das Palais gemeinsam mit den übrigen Gebäuden ein Ensemble, das schon von den Zeitgenossen mit dem "Josephsplatz oder einigen der neueren Plätze in Paris" verglichen wird. Der "abgeschlossene künstlerische Charakter" des Schwarzenbergplatzes schafft – so stellt man fest – für die Ringstraße "einen so eleganten und würdigen Abschluss, wie ihn keine zweite Hauptstadt Europas nachweisen kann".

Das Palais Ofenheim markiert dabei einen der vier städtebaulich äußerst wichtigen Eckpunkte des eigentlichen Schwarzenbergplatzes, die sich in ihrer architektonischen Erscheinung aufeinander beziehen. Nicht nur, dass das Palais Ofenheim mit dem ehemaligen Administrationsgebäude der Staatseisenbahngesellschaft vis-à-vis weitestgehend korrespondiert, beruft es sich in der künstlerischen Gestaltung unzweifelhaft auf sein ringstraßenseitig situiertes Gegenstück, nämlich das Palais Wertheim; und es ist – letztendlich – auch dem Palais Ludwig Victor "verbunden". Darüber hinaus: die zurückspringenden Mittelbauten (Palais Welten, Haus Wertheim) scheinen die Dominanz der Flanken voll zu respektieren, ordnen sich ihnen unter, sodaß die kräftigen Akkorde des Platzes allein vom Palais Ofenheim und seinen "verwandten" Bauten bestimmt werden. Die sich zurückziehenden Mittelteile des Platzes scheinen auf den imaginären Raumanpruch des Schwarzenberg-Denkmal zu reagieren, die vorspringenden Eckbauten diesem eine gewisse Rahmung zu verleihen: Platz und Denkmal stehen somit in sehr subtiler Beziehung zueinander. Dabei bildet das Palais Ofenheim wie jede andere Mikrostruktur des Platzes einen integralen Teil der städtebaulichen Makrostruktur – eben des Schwarzenbergplatzes.

Jene künstlerische Qualität der ästhetischen Geschlossenheit und weitgehenden architektonischen Einheitlichkeit des Schwarzenbergplatzes zwischen Ringstraße und Lothringerstraße ist Ergebnis eines signifikanten Planungsprozesses. Das bedeutet: die Außenerscheinung des Palais Ofenheim ist nicht zuletzt auch Resultat dieser Überlegungen.

Die 1857 vom Kaiser genehmigte Anlage der Ringstraße und Aufschließung des zu verbauenden Areals läßt im Bereich des heutigen Schwarzenberg-

platzes ein freibleibendes "Zwickelfeld" entstehen, dem aber in den ersten Jahren der Wiener Stadterweiterung keine besondere städtebaulich-ästhetische Funktion beigemessen wird; der Plan von 1859 sieht nur eine einfache Gartenanlage vor, auf welche Kantgasse und Elisabethstraße zuführen.

Erst die 1861 einsetzende Diskussion um die Lozierung des Schwarzenberg-Denkmal eben in der projektierten Parkanlage zieht eine weitgehende Änderung des ursprünglichen Platzkonzeptes nach sich. Ernst Julius Hähnel, Gewinner der Konkurrenz für den Denkmalsentwurf, steht vor der schwierigen Aufgabe, die Dimensionen des geplanten Reiterstandbildes in Hinblick auf noch nicht existierende – aber vorgesehene – Gebäude abzustimmen. Um zukünftige Platzwand und Denkmal in der Platzmitte in künstlerisch entsprechende Relation zu bringen, beschließt man, den Platz in einer den "Rücksichten für das Denkmal und den ästhetischen Anforderungen nach Möglichkeit entsprechenden Weise" zu gestalten. Das heißt: die Verbauung hat sich den durch die Monumentplatzierung geschaffenen Bedingungen zu subordinieren. Primat kommt dabei der Überlegung zu, dem Reiterstandbild eine möglichst geschlossene architektonische Folie zu geben. So plant man denn die beiden Platzfronten als einander adäquate geschlossene Einheiten, in sich gegliedert durch rückspringende Mittelkomplexe und flankierende Seitenteile, wobei jeder dieser Risalite ein Haus bilden sollte.

Damit sind für das Palais Ofenheim prinzipielle Grundrisskonfiguration und Lage des Bauareals fixiert. Doch gehen die damaligen Überlegungen noch weiter. Um die Einheitlichkeit zu garantieren, fordert man auch für die korrespondierenden Gebäude eine idente Fassadenstrukturierung: für die vier Eckbauten gleiche Höhen und ähnliche Detailformen, für die beiden Mittelbauten geringere Höhen, eine organische Verbindung und ein Harmonieren mit der Hauptgliederung der flankierenden Häuser. Zur Ausarbeitung dieser Richtlinien zieht das Ministerium des Inneren die beiden Opern-Architekten van der Nüll und Sicardsburg heran.

Die Realisierung der Idee einer architektonisch-einheitlichen Platzgestaltung wird in der Folge beinahe durch den Umstand zu Fall gebracht, dass Erzherzog Ludwig Victor als erster einen Baugrund am Schwarzenbergplatz kauft und die aus der Bauaufgabe "hochherrschaftliches Palais" resultierende

Konzeption und Dekoration der Fassade sich – fast notwendigerweise – von jener der übrigen Gebäude abheben muss. "Im Interesse der Gesamtanordnung des Platzes, welche in ihrer Gleichförmigkeit durch diesen Palastbau leider ohnehin sehr gelitten hat", schlägt man vor, "die Anordnung für die übrigen Gebäude dieser Baugruppe (möge) aus der Hand desselben Künstlers hervorgehen, um wenigstens in der Durchführung der architektonischen Details die völlige Harmonie zu erzielen". Der von einer Künstlerhand stammende Entwurf von Gebäuden verschiedener Rangstufe hätte so doch noch die vollständige Einheitlichkeit des Platzes garantieren sollen. Letzten Endes sind es Heinrich Ferstel und das Architektenteam Romano-Schwendenwein, welche die "Einheitlichkeit der Gesamtkonzeption" des inneren Schwarzenbergplatzes herstellen.

Heinrich Ferstel erhält 1863 von Erzherzog Ludwig Victor, ein Jahr später vom Industriellen Franz Ritter von Wertheim den Auftrag, auf der Parzelle 8 beziehungsweise auf der vis-à-vis liegenden Parzelle 1 am Schwarzenbergplatz ein Palais zu erbauen. Damit ist gleichsam der Hauptakzent für die Platzgestaltung vorgegeben und wiederum eine wesentliche Vorentscheidung für die äußere Erscheinung des Palais Ofenheim gefallen. Ferstel wird die definitive Gesamtgestaltung des Platzes überantwortet. Er übernimmt die Grundrisskonzeption des Planes von van der Nüll und Sicardsburg, sieht aber für die rückspringenden Mittelteile Arkaden vor.

Zwischen 1868 und 1870, also zur Zeit der Entstehung des Palais Ofenheim, führt Ferstel zwei weitere Aufträge am Schwarzenbergplatz aus: Für Franz von Wertheim errichtet er anschließend an dessen Palais ein Wohnhaus (später an die Türkische Botschaft vermietet), für die Staatseisenbahngesellschaft baut er gegenüber dem Palais Ofenheim ein Administrationsgebäude. Gleichzeitig entstehen durch Romano und Schwendenwein nicht nur das Palais Ofenheim, sondern auch das Palais Eduard Wiener Ritter von Welten.

Obwohl nun die Bauten am Schwarzenbergplatz mit der zeitlichen Differenz einiger Jahre, von Architekten unterschiedlicher künstlerischer Handschrift und vor allem für äußerst differente Bedürfnisse errichtet werden, gelingt es Romano-Schwendenwein und Ferstel doch, die ursprüngliche Idee der Geschlossenheit des Platzes zu "retten". Sie "verständigten sich darüber", wie positiv vermerkt

wird, dass "die Bauten auf dem Platze... in den Haupt- und Höhenverhältnissen homogen" erscheinen sollen. Eine subtile Zielsetzung, gilt es doch dabei, verschiedenste Bauaufgaben gleichsam auf einen gemeinsamen äußeren "Nenner" zu bringen: einen hochherrschaftlichen Palast, zwei Zinspalais sowie ein nobles Miethaus und ein Verwaltungsgebäude. Jeder dieser Bauten ist seiner spezifischen Bestimmung gemäß zu charakterisieren und zugleich einer allgemeinen Einheit des Platzes zu subordinieren. Dialektisch stehen sich dabei als Forderungen gegenüber: einerseits das dem Historismus immanente Prinzip, milder Fassadengestaltung die bestimmte aussagekräftige "Botschaft" zu übermitteln und andererseits das einem Ensemble innewohnende Prinzip, durch Anpassung aller Elemente eine kollektive städtebauliche Situation zu schaffen.

Für das Palais Ofenheim lassen sich aus den vorgegebenen Bedingtheiten folgende Rückschlüsse ziehen: Romano und Schwendenwein können nicht mit Ferstels Palast für ein Mitglied des Kaiserhauses in Konkurrenz treten, das verboten die eingangs aufgezeigten, vielschichtig wirksam werdenden Faktoren, die den Typus Zinspalais determinieren. Allein schon ein über zwei Geschosse reichender Festsaal, der auch außen angezeigt werden sollte und müsste, entspräche den ökonomischen Überlegungen und gesellschaftlichen Gegebenheiten des großbürgerlichen Bauherrn nicht; ein solch großer und aufwendiger Festsaal wäre von Ofenheim als Mitglied der "Zweiten Gesellschaft" nicht zu "füllen" und von ihm als auf rentable Vermietung spekulierendem Hausherrn nicht zu vertreten. Sehr wohl messen können sich die Architekten Romano und Schwendenwein aber mit Ferstels Palais Wertheim, gehört dessen Bauherr doch gleichfalls der "Zweiten Gesellschaft" an. Hier können sie sich mit Ferstel wirklich "verständigen".

Beim Palais Wertheim versucht Ferstel unübersehbar, die für den Palast des Erzherzogs gefundene Fassadenlösung für das Zinspalais des Großbürgers zu adaptieren. Die Dreiteilung in Sockel, Hauptzone und Obergeschoss beibehaltend, trachtet der Architekt durch Zurücknahme der architektonischen und dekorativen Elemente den sozial bedingten niedrigeren Rang der Bauaufgabe zum Ausdruck zu bringen. Aus der allein von riesigen Rundbogenöffnungen bestimmten eingeschossigen Hauptzone der Fassade beim Palais Erzherzog Lud-

wig Victor macht er beim Palais Wertheim zwei Geschosse, betont nicht durch Säulen, sondern nur durch Pilaster; die dort den Sockel des Mittelrisalits artikulierenden Säulen reduziert er hier auf die Portalzone; den vollplastischen Skulpturen in der Oberzone stehen Volutenhermen gegenüber. Mit Konsequenz setzt Ferstel also den unterschiedlichen sozialen Status seiner Bauherren in Architektur um.

Nun: für das Palais Ofenheim greifen Romano und Schwendenwein ihrerseits die von Ferstel für das Palais Wertheim vier Jahre zuvor entwickelte Fassadengestaltung auf und "vereinfachen" sie weiter. Dies, obwohl es sich beim Ofenheim-Palais ja auch um ein Zinspalais, also um ein Haus für einen Angehörigen derselben Gesellschaftsschicht handelt. Die Architekten verzichten auf die beim Ferstel-Bau vorgegebene Pilastergliederung ebenso wie auf die Betonung des letzten Geschosses; darüber hinaus: nicht einmal in der Dachzone wird das Gebäude durch ein Wappenemblem "nobilisiert".

Die analysierbaren Unterschiede zwischen den Bauten von Romano-Schwendenwein und jenen von Ferstel am Schwarzenbergplatz sind nun nicht unbedingt und ausschließlich Indikator einer architektur gewordenen Sozialdifferenzierung der Bauherren. Unzweifelhaft trifft dies zwar auf die differente äußere Erscheinung von Palais Erzherzog Ludwig Victor und Palais Franz Ritter von Wertheim zu. Kaum aber lässt sich die vom Palais Wertheim zum Palais Ofenheim feststellbare Reduktion der hierarchisierenden Instrumentierung als eine sozial bedingte klassifizieren. Vielmehr scheint darin die künstlerische Eigenart der Architekten zum Ausdruck zu kommen. Heinrich Ferstel, als ganz junger Architekt schon mit monumentalen Bauaufgaben vertraut, bietet sich am Schwarzenbergplatz die Möglichkeit, seine Vorstellungen von einem Monumentalbau zu übertragen auf die Bauaufgabe "hochherrschaftlicher Palast". Durch schrittweise Reduktion kommt er dann zu seinen Lösungen für das Palais Wertheim und das Administrationsgebäude der Staatseisenbahngesellschaft.

Romano und Schwendenwein, als die idealtypischen Zinspalaisarchitekten der sechziger und siebziger Jahre in Wien, instrumentieren ihr Palais Ofenheim, wie es der gestellten Bauaufgabe "großbürgerliches Zinspalais" adäquat ist. Anders als Ferstel mit seiner italienischen Renaissance-Rezeption orientieren sie sich eher an französischen Vorbildern. Das bedeutet: sie legen keinen Wert auf die Nobilitierung mit "großen" architektonischen Ord-

nungen, verstärken dafür aber die Hierarchisierung mittels Dekor. Diese "dekorative" Tendenz lässt sich auch an der Fassade des Palais Welten verifizieren. Unter Beibehaltung jener grundsätzlichen Strukturen, die das Wohnhaus Wertheim zeigt, gelingt es Romano und Schwendenwein allein durch den Einsatz exquisiter Details – vor allem aufwendiger Fensterumrahmungen und reicher Ornamentfelder – ihre Architektur zu nobilitieren, ihr das Signum eines Palais aufzudrücken.

Mehr als die "großen" Architekten, wie Theophil Hansen, Gottfried Semper oder Heinrich Ferstel, prägten – und prägen – Romano und Schwendenwein den Gesamtcharakter der Wiener Ringstraße. Im Unterschied zu jenen errichten sie innerhalb der Wiener Stadterweiterung wohl keinen einzigen Monumentalbau, dafür aber eine kaum überschaubare Anzahl von Wohnbauten. Schon das Wurzbachsche Lexikon von 1874 vermerkt treffend, die "Vollendung des durch seine Prachtbauten hervorstechenden Ringes... und der Bau der weitaus größten Anzahl der... das Auge in angenehmster Weise fesselnden Häuser und Paläste auf demselben" sei ihr Werk. Dass Johann Romano 1871 mit dem Prädikat "vom Ringe" – als Anspielung auf seine Tätigkeit an der Ringstraße – geadelt wird, ist untrügliches Zeichen für die hervorragende Stellung, welche die Architekten innerhalb des Wiener Baugeschehens der sechziger Jahre einnehmen.

Bereits mit ihrem ersten Werk, lange vor der eigentlichen Stadterweiterung ausgeführt, definieren Romano und Schwendenwein das künftige Anspruchsniveau einer zeitgemäßen, gehobenen Status- und Repräsentationsbedürfnissen entsprechenden Palaisgestaltung. Noch in der Metternichschen Ära, einer Zeit der verbeamteten (spät-)klassizistischen Architektur, erbauen sie eben für Staatskanzler Metternich ein Palais am Rennweg, mit dem sie gleichsam den Stil der sechziger Jahre vorwegnehmen. An italienischen Renaissance-Palästen sich orientierend, gelingt es dem Architektenteam, wie schon Zeitgenossen bemerken, den "bisherigen Zins-, Casernen- und Armenhäuserstyl" zu ersetzen durch eine "geschmackvollere Richtung, die sich ebenso in einer komfortablen luftigeren Einteilung der inneren Räume... wie in einer harmonischen, dem Auge wohlthuenden, äußeren, decorativen Ausschmückung bekundet".

Der Bauauftrag Metternichs muss den beiden Architekten "alle Türen" geöffnet haben. Man schreibt: "Die Ausführungen (für Metternich und

gleichzeitig für Baron Hügel in Hietzing) begründeten (ihren) Ruf" und als Folge davon erhielten sie "Aufträge von allen Seiten und... hunderte von Bauobjecten in Wien und in der ganzen Monarchie entstanden". Nun, belegbar ist, dass Romano und Schwendenwein in der nachmetternichschen Ära ein von keinem anderen Architekten(-Team) erreichtes Bauvolumen ihrem Atelier sichern können; erst in den späten siebziger Jahren werden sie vom vermutlich ersten Großatelier modernen Stils, nämlich dem von Fellner und Helmer, in der Baukapazität übertroffen. Liegt deren Stärke vor allem in der Theaterarchitektur – ihre zahlreichen Wohnhausbauten sind dagegen gleichsam "vernachlässigbar" –, so konzentrieren sich eben Romano und Schwendenwein fast ausschließlich auf die Wohnhaus-, Zinspalais- und Palaisarchitektur. Sie schließen damit eine Marktlücke für die aus dem aufstrebenden Bürgertum stammende Wiener Bauherrnschicht.

Romano und Schwendenweins Orientierung an französischen Vorbildern ist Ergebnis ihrer verstärkten Hinwendung zur Interieurgestaltung: In den von ihnen geschaffenen Innenräumen dominiert eindeutig der Rekurs auf die Kunstströmungen Frankreichs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; es dominiert das Neorokoko und die Wiederbelebung des Louis XVI. Damit antizipieren die beiden Architekten in der Frühphase des Wiener Historismus eine Entwicklung, welche generell sonst in Wien erst ab den achziger Jahren zu beobachten sein wird. Erst dann wird im Interieur die Auseinandersetzung vor allem mit dem Louis XVI breiten Raum gewinnen; erst dann wird etwa auch ein Otto Wagner auf dieses Stilvorbild bei seinen Raumausstattungen zurückgreifen.

Die Wahl des Louis-XVI-Stils ist keine zufällige, sondern kommt den Bedürfnissen weiter Teile der Wiener Neoaristokratie weitgehend entgegen. Ist er doch ein Stil, der noch immer einen starken Anspruch auf Öffentlichkeit anmeldet, zudem aber – verglichen mit der Neorenaissance oder einem Stil à la Louis XIV – auch den Charakter von Intimität in sich birgt. Neoaristokratische Repräsentationswünsche und (groß)bürgerliche Wohnsehn-

süchte vereinigt er: prunkvoll genug, um den intendierten Status zur Schau zu stellen, aber eben so ausgeprägt, dass Intention und Realisation dem Großbürger adäquat sind. Die Kongruenz zwischen gestelltem Anspruch und möglicher Verwirklichung verhindert die Dekuvrierung des Seins als Schein.

Die spezifische Stilrezeption der beiden Architekten ist den Zeitgenossen durchaus bewusst. Anlässlich einer Besprechung der Neubauten am Schwarzenbergplatz schreibt die Neue Freie Presse am 18. Oktober 1868: "Im Gegensatz zu Ferstel, der in seinen beiden vollendeten Palästen mit Glück auf die italienische Renaissance zurückgegangen ist und sie auch hier nicht verlassen wird, hält sich Romano an den prunkenden französischen Styl, den Styl Ludwig's XVI., und folgt seinen Impulsen nach Möglichkeit bei allen seinen Bauten. Ein Prachtstück in dieser Kunstrichtung scheint das Wiener'sche Haus zu werden, dessen Facade reich gegliedert wird und eine Marmorverkleidung erhält. Gleich diesem wird auch der Ofenheim-Bau einen palastartigen Charakter erhalten."

Romano und Schwendenwein schaffen mit ihrer Architektur des Palais Ofenheim den adäquaten glanzvollen Rahmen für die gesellschaftlichen Verpflichtungen des Viktor Ritter von Ofenheim. Ihre exklusive künstlerische Lösung und ihre Anpassung an das Ensemble des Schwarzenbergplatzes mag Grund für die vom Journalisten und Schriftsteller Eduard Mauthner überlieferte Irritation einer Angehörigen der "Zweiten Gesellschaft" sein: "Sollen wir von den kleinen Qui pro quos sprechen, die sich an diese Soirée und an den jour fix knüpfen, der gleichzeitig in dem anstoßenden Palais des Ritters v. O. (gemeint ist Ofenheim) stattfand? Dass Gräfin Ch. sich plötzlich statt in den Salons der türkischen Botschaft in dem nicht minder reichen und glänzenden des Finanzmannes befand, ist bekannt, aber umgekehrt gerieth die Frau eines Banquiers, die zu Herrn v. O. wollte, in das Botschaftshotel, bemerkte jedoch noch auf der Stiege ihren Irrthum... Die Gesellschaftskreise beginnen eben in einander zu fließen, wie die Wagenreihen, die an jenem Abend nach den benachbarten Palais führen.

Fotos: Sascha Manówicz: Titel, Seite 31 bis 34, 37 bis 51;
Atelier Puchhammer: Seite 35 bis 36;
Bildarchiv Österr. Nationalbibliothek/Alpenland: Seite 5, 57;
Allg. Verwaltungsarchiv/Alpenland: Seite 54;
Zürich-Archiv: Seite 13 bis 18, 20 bis 21.