

steigerten Plastizität, ihrer allseitigen Vermittlung durch radial ausstrahlendes Akanthusblattwerk und vor allem mit ihrer dämonischen Ausdrucksintensität von sardonischer Selbstversunkenheit, ähneln den beiden Kragsteinmaskarons der unteren Balustrade (1. Stock) des Grafenegger Hauptturms (an dessen Hoffront). Im obersten Raum wird der Turm inschriftlich 1861 datiert und Franz Schönthaler als Bildhauer angegeben. Ihm möchte der Verfasser also die Singerstraßen-Maskarons zuschreiben. Schönthaler, geboren 1821, war einer der bedeutendsten Bildhauer des Wiener Kontinuumismus, und zwar weniger für Einzelmonumente als für Skulptur in direkterer Verbindung zu den übrigen Künsten — für die also, welche landläufig mit dem (mißverstandenen) Schlagwort »dekorativ« belegt wird. Unter anderem wirkte er am Arsenal, dem Opernhaus, dem Kaiser-Ferdinand-Nordbahngelände, dem Stephansdom (wo Leopold Ernst zeitweilig Dombaumeister war), einem der Wiener Liechtenstein-Palais, dem Stadttheater, den Kaiser-Appartements im Neuen Burgtheater und der Hermesvilla im Lainzer Tiergarten<sup>41</sup>.

Der schmale Fries im großen Salon des Breunnerpalais mit seinem Knorpelwerkornament und den von der Wand zur Decke verbindenden agraffenartigen übergreifenden Konsolen ist äußerlich dem Fries der Grafenegger »Halle« (Südflügel, Beletage, östlicher Eckraum). Die Konsolen in beiden Räumen sind fast identisch.

Nach allem bisher angeführten dürfte der große Raum des Singerstraßenpalais' kurz vor 1870 entstanden sein. Einzelbezüge zu Grafenegger wurden erwiesen. Aber auch im Gesamteindruck besteht ein Bezug: vor allem beim Knorpelwerkornament, aber auch sonst zeigt sich Intensität von absichtlich verwirrenden und phantasievoll ineinanderverbundenen Einzelformen (Ausnahme natürlich die Deckenkomposition). Dadurch entsteht eine dämonische, das »Menschliche« bannende Stimmung. Dasselbe ist allgemein in den Grafenegger Räumen der Fall. Unterstützt wird die Stimmung durch die »fociertere« (koloristisch tief gedämpfte) Haltung des Raumes. Auch die Beleuchtung, vermutlich ein Helldunkel, wird mitgewirkt haben; da die Fensterportieren fehlen, bleibt es bei der Vermutung, denn die Vorhänge ermöglichten damals die imaginierte Beleuchtungsstimmung durch die Art ihrer Gestaltung. Das verwirrende, dabei souverän präzise Ineinander der Formen steht in kontrastischem Gegensatz zu der nüchternen Überschaubarkeit, die im Rationalismus ein Hauptprinzip war.

Und dabei ist all diese bannende Bizarrerie nur eine Komponente des Raumeindrucks. Die andere ist die klare (aber nicht simple) symbolische Tektonisierung bei Decke, Tür und Kamin. Aus der Polarität von wuchernder, seltsamer, überraschender Bizarrerie besonders beim Ornament einschließlich der Wand-Tenture einerseits und der klaren Tektonik andererseits wird in romantischer Weise Einheit.

Im Ahnensaal (Abb. 2, 3) des Breunnerpalais' zeigt der Plafond gegenüber dem des Großen Salons mehr Variation in der Komposition, auch mehr Vielseitigkeit und verschiedene Holztonen. Die große pathetische Dramatik des Großen Salons findet sich nicht, sie ist sicher nicht angestrebt. Aber das gelangte Sechseck als Kassettenform spielt wieder eine wichtige Rolle, im Ahnensaal auch zuweilen an einer Schmalseite geradlinig abgeschnitten. Die Grafenegger Vergleichsbeispiele für diese Kassettenfigurationen wurden bei Besprechung des großen Salons des Palais' Breunner angeführt.

Die Wandgestaltung im Ahnensaal ist anders als im Großen Salon, abgesehen von dem intensiven, verwirrend phantastischen Ausdrucksgehalt der

Stoffdessinierung (im Ahnensaal ein mattglitzernes Golddessin auf dunklem Fond, einer der schönsten in kontinuierischen Wiener Denkmälern erhaltenen Stoffe). Die Vertäfelung im Ahnensaal ist weit hinaufgezogen. Die Zone darüber ist die Hauptzone der Wand. Die Wand hat also eine ausdrucksmäßige Kopfgewichtigkeit, das ist eines der häufigsten und typischsten Formprinzipien des gesamten Kontinuumismus', und zwar findet sich dieses Verlegen des bedeutungsmäßigen Schwergewichtes nach oben in allen bildenden Künsten. Der Verfasser wies erstmals 1969 an Wiener Beispielen darauf hin<sup>42</sup>.

Abgesehen von der Kopfgewichtigkeit gilt für die Ahnensaalwände die Äußerung Jacob von Falke: »Zur Holzwand kann sich auch vortrefflich ein bildlicher Schmuck, sei es in aufgehängten Bildern oder in Wandmalerei, hinzugesellen, indem die Vertäfelung nicht zu voller Höhe der Wand hinaufgezogen wird, sondern ein friesartiger Streifen oberhalb des Gesimses übrig bleibt...<sup>43</sup>«. Falke wirkte vor allem in Wien als Kunsttheoretiker von Wohnräumen und Kunstgewerbe; sein umfangreiches Oeuvre hatte bedeutenden Einfluß auf die Praxis, besonders die auflagenreiche »Kunst im Hause«, aus der obiges Zitat stammt.

Die Ahnenbildrahmen sind zu Aedikulen tektonisiert. So geschätzt das Aedikulamotiv im Großen Salon des Breunnerpalais' und generell in Grafenegger war — wie erwähnt —, so ist doch eine so monumentale Tektonisierung bei Gemälderrahmen ganz ungewöhnlich. Eine wahrscheinliche Ursache dafür gibt der schon zitierte Falke an. Er schreibt, Staffeleigemälde »entstehen im Atelier ganz selbständig, ohne alle Rücksicht auf die Wand, welche sie einmal schmücken sollen, sie tragen ihr ästhetisches Ziel allein in sich... Im Zimmer sollen sie Decoration sein und sind doch nach Entstehung und Absicht isolierte, selbständige Kunstwerke...<sup>44</sup>«. Bei Falke ist »Decoration« nicht »Verzierung« oder simple Ausstattung eines Raumes mit Objekten, sondern Schöpfung einer ausdrucksmäßigen Gesamtharmonie eines Raumes in Form und Farbe, auch das Resultat einer solchen Schöpfung<sup>45</sup>. Hierbei steigern sich die bildenden Künste und deren Werke wechselseitig zum Ensemble oder sogar zum Gesamtkunstwerk, analog steigern sich auch Anregungen der verschiedenen vorkontinuistischen Epochen oder Werke derselben. Was die Ahnengemälde angeht, so wirkt ein tektonisierter Rahmen der Isolierung des Staffeleibildes als Gattung in »Decorationen« entgegen; er bringt das Gemälde in Bezug zur Architekture des Raumes, und im konkreten Falle im Breunnerpalais um so mehr, als in der Aedikula ein dort auch sonst vorkommendes Motiv gewählt wurde. Wenn die Tektonisierung der Isolierung der Gemälde entgegenwirkt, steigert sie andererseits übrigens deren Selbständigkeit und macht sie zu Monumenten im Gesamtmonument des Raumes. Der Unterschied zwischen Isolierung und Selbständigkeit von Kunstwerken, die sich in einer größeren Einheit (hier einem Raum) befinden, dieser Unterschied, wie ihn der Kontinuumismus sah, wird hier anschaulich. Wer ihn nicht nachvollzieht, kann überhaupt nicht Kunstwerke der Epoche als Einheit erkennen, weil dem Kontinuumismus eine Einheit aus der Vielfalt solcher selbständiger, aber nicht isolierter Teile spezifisch ist, und zwar durchwegs und als eine Grundvoraussetzung.

Die Boiserie des Ahnensaals zeigt an der auf Abb. 3 sichtbaren Wand in der Mitte ebenfalls ein Motiv von monumentaler Tektonik, relativ selbständig: das Konstantinsbogenmotiv. Gottfried Sempers hat es so häufig verwendet, daß es als Teil seines Stiles gelten muß<sup>46</sup>. Sempers umfassender Einfluß auf seine Epoche bedarf keines Beweises mehr.

Der Kamin des Ahnensaals ist wieder diagonal