

УДК 72.01:+172.1 (43671)

Мара Райсбергер  
м.Відень, Австрія

## ВІДЕНСЬКИЙ ЧИНШОВИЙ ПАЛАЦ ЯК ВИЯВ ПРАКТИКИ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ВЕЛИКОЇ БУРЖУАЗІЇ

© Райсбергер М., 2003

**Чиншові палаци Відня другої половини XIX ст. аналізують- ся у статті з точки зору синтезу мистецтв як важливого засобу демонстрації сили і влади нової буржуазії.**

Віденська вулиця Рінгштрассе є, в цілому, результатом здійсненого у другій половині XIX століття проекту розширення міста Відня. До цього часу містобудівна ситуація Відня визначалася історичною функцією міста як транспортного вузла та як міста-укріплення. Це означає, що завжди домінувало прагнення досягти, по-можливості, більшої безпеки стосовно зовнішніх ворогів, а пізніше і “внутрішніх” революційних сил. Відень був оточений поясом укріплень, який щільно огороджував густо заселену центральну частину міста та відмежовував її від далекого передмістя. У 1857 році – пізніше, ніж в інших європейських столицях – у Відні було прийнято рішення знести укріплення, а на їхньому місці закласти проспект круглої форми, вулицю Рінгштрассе, щоб надати “столиці і резиденції” Австро-Угорської монархії нове, репрезентативне “обличчя”.

Тут, на Рінгштрассе, по черзі виникли такі будівлі, як Парламент, Ратуша, Бургтеатр й Університет, будівлі, які у своїх різних, тих чи інших функціях, виглядають адекватно до певних історичних стилів. Рінгштрассе відповідно до цього стає місцем зосередження найважливіших громадських будівель і водночас, “архітектурним збірником цитат” минулих стилів, які в цілому повинні представляти історичні, політично-культурні вимоги самовираження монархії Габсбургів та їх носіїв.

Цей район, власне, репрезентує також себе як вишукано-атракційний житловий район міста для “високих запитів”. І саме у час розширення міста зростаюча у кількості віденська велика буржуазія шукає відповідну, а це означає також представницьку, навіть ексклюзивну сферу проживання. В той час, коли центральна частина міста зі своїми історичними палацами залишилася старій аристократії дворянського роду, тепер новозбудована Рінгштрассе стає розкішним проспектом метрополії, вотчиною нових, так званих грошових, баронів періоду великих засновників.

Одним з перших поселяється тут Едуард Тодеско в безпосередній близькості до Рінгштрассе. Тодеско, директор одного з заснованих батьком текстильних будинків оптової торгівлі, який, у свій час, піднявся з невеликої дідової невдачі в сфері торгівлі сировиною шовку, початково збільшує свій капітал за рахунок фінансових трансакцій і біржових угод. Тоді, коли перша генерація Тодесків, що прибула до Відня з Пройсбурга в 1820 році і поселилася у скромній орендованій квартирі, яка складалася з кімнати, кухні, кабінету у чиншовому будинку в єврейському кварталі, друга генерація поселилася вже в добрих “буржуазних” шести кімнатах з численними додатковими і службовими приміщеннями поблизу центру міста, Едуард Фрайгерр фон Тодеско, представник третьої генерації, як визначний фінансовий капіталіст періоду великих засновників, у 1860 році придбав одну з найбільших і найдорожчих земельних ділянок у новій, поділеній на парцелі ділянці Рінгштрассе, замовивши

там “vis a vis” безпосередньо перед Оперним театром для себе і своєї сім’ї побудову вишуканого житлового будинку, так званого палацу Тодеско. Іменитий архітектор вулиці Рінгштрассе Теофіл Гансен отримує від Тодеско замовлення на репрезентативне облаштування своїх апартаментів бельетажу, тобто першого поверху. Плафони, меблі, тканини, люстри, дзеркала – все малювалося Гансеном і реалізовувалося за його проектами. Цим значною мірою була досягнута ексклюзивність житлового стилю великої буржуазії.

Неоаристократичні забудовники великої буржуазії на віденській Рінгштрассе соціально належали до так званого “другого суспільства”, такого собі прошарку, який ієрархічно розміщувався між власне буржуазією і великою аристократією. Як промисловці, банкіри та оптові торговці періоду великих засновників, вони, звичайно, завжди прагнули надалі розширювати свої економічні позиції, але не лише інвестуючи всі свої надлишки капіталу, а могли – та навіть і повинні були – звільняти частку свого майна для представницьких функцій і престижу, щоб демонструвати відповідний своїй економічній силі статус у суспільстві. Представники цього верхнього прошарку буржуазії прагнули не лише здійснення буржуазно-прогресуючого, зрозумілого самого по собі фактору, а конкурували після досягнення рівнозначних позицій також з домінуючою і далі в суспільному та політичному житті великою аристократією.

Орієнтація на ідеал феодальних форм життя, з одного боку, подальше стирання буржуазних форм власності і придбання – з другого, стали директивами існування великої буржуазії, а також директивами практики життя великої буржуазії.

Таким, власне, типом будівництва, який одночасно перекривав представницькі і економічні вимоги, а тому став прототипом архітектури житлової забудови “Другого суспільства” на Віденській Рінгштрассе, став чиншовий палац. Це ідеально-типові споруди, які Теофіл Гансен створив для визначних представників віденської великої буржуазії – Едуарда Тодеско, Густава Епштайна та Ігнація Ефруссі.

Від чиншового будинку забудовник з великої буржуазії вимагав мистецько облаштовані розкішні покої на першому поверсі, так званому бельетажі, а також приміщення для здійснення ділових операцій, житло, яке буде здаватися в оренду і приміщення для ділових зустрічей. Або, як зазначив Гансен у 1871 році з нагоди завершення чиншового будинку для Густава Ріттера фон Епштайн, на Др.-Карл-Реннер-Рінг поблизу Парламенту: “Відповідно до програми, перший поверх повинен бути місцем проживання власне замовників будівництва, другий поверх в цілому повинен бути призначений для одного орендаря, а третій поверх для трьох орендарів... У вестибюлі знаходяться службові операційні зали замовника будівництва, орендовані підвали (комірки)... Покої першого поверху, як місця проживання замовника, повинні мати до найменшої деталі мистецьке вирішення. Ренесансова стеля виконана пластичною ліпкою і розкішно прикрашена фресковими картинками, а також живописом та позолотою”. Адекватно виконаною програма вважається лише тоді, коли – як і в палаці Ефруссі роботи Гансена навпроти університету – власне архітектура та її вираження влучно реалізує представницькі й економічні вимоги. Отже, одна й та ж будівля повинна приносити дохід за здійснені інвестиції, а також вказувати на бажану функціональність замовника – власника будинку як користувача архітектурної споруди.

Тут постає питання: як все-таки історично підпорядкувати чиншовий палац – цей тип будівництва, що виник у другій половині XIX століття, звідкіля він взяв свої корені і зразки. Передумови лінійно-однозначної типологічної похідної для чиншового будинку не існує. Оскільки таке завдання будівництва повинно надати вираження і врахувати представницькі потреби та зміст придбання “Другого суспільства”, він орієнтований на палац аристократії

XVIII століття, як і на житловий будинок буржуазії цього часу. Чиншовий будинок є сумішшю обох, ще суворо розділених у бароковому стилі типів.

Якщо у другій половині XIX століття нормативним було вираження, націлене на досягнення рівнозначної позиції способу життя з аристократією дворянського роду, то слід би було зачислити його до феодальних барокових палаців. Отже, там за взірць взята представницька сфера, яка вимагала неоаристократичного стилю життя, що забезпечувала би його розмах. Повністю в рамках барокової традиції, десь на рівні Верхнього Бельведеру принца Євгена, групується загальна установка панських житлових покоїв історизму в тій чи іншій сфері, які служили виключно для репрезентацій: як святкова та танцювальна зала.

Звичайно, це наслідування стає – зумовлене іншою суспільною структурою його носіїв – в атмосфері великої буржуазії специфічною адаптацією. Суттєве відмежування високої аристократії від великої буржуазії, її власне дистанціювання від соціально-нижчих прошарків населення обмежують можливості контактування приналежних до “Другого суспільства”: вони обмежуються на колі осіб, яке створилося переважно шляхом акумуляції капіталу “рангів та імен”. Тільки з такими ж, як вони, прошарок великої буржуазії формується в своїх парадних залах у публіку.

Ці фактори призводять, разом з ніколи незникаючими з поля зору економічними роздумами, незважаючи на “демонстративне споживання”, до зменшення барокових громадських приміщень: стосовно своєї кількості та розмірів. Для порівняння: якщо побудований до 1700 року міський палац Ліхтенштейн мав у розпорядженні ще понад дванадцять суспільних приміщень площею понад 1200 м<sup>2</sup>, то палац Ефруссі, завершений у 1874 році, має лише п’ять представницьких приміщень площею приблизно 250 м<sup>2</sup>.

Барокові святкові зали у чиншових палацах стали “салонами”, тільки танцювальний зал залишав свою характерну назву, хоча у своїх розмірах припасовувався до інших приміщень. Зміні феодальних свят, які мали своєю метою демонстрацію величини та сили власника і його будинку, загальним святковим вечорам, які повинні були більше всього документувати особисте багатство і статус в суспільному й культурному відношенні, відповідає нове призначення цієї сфери: приймальний салон, салон для сидіння, для трапез, для гри, більярду і куріння.

Такі приміщення повинні були виконувати дві основні вимоги: знаходитися навкруги суспільного центру, тобто танцювального залу, і, так думають, “відповідати як рангу мешканця, так і рангу осіб, які тут розважаються”. Ступінь репрезентативної публічності у цій сфері є, при цьому, варіабельна, слід розрізняти між офіційним (репрезентативним) характером основного залу і приватним (інтимним) характером салонів, що групуються навколо нього. Ця диференціація виражається в різноманітному, також варіабельному й у Гансена, архітектурно-декоративному вирішенні. “У розкішних залах стіни прикрашаються пілястрами і викладаються мармуром чи покриваються відповідним до стилю живописом..., а стеля робиться або гладкою, або ділиться на поля, які оздоблюються різноманітними орнаментами з ліпки; тут також часто знаходяться картини”, в той час, коли в салоні вистачає створити щось “гарненьке”, аби досягти справді мистецького вирішення приміщення”.

Крім представницької сфери, у “житлі високих панів” віденських чиншових палаців відокремлено завжди існували також сфери для приватних цілей і економіки.

Якщо представницькі приміщення найчіткіше дозволяють розпізнавати процес громадської рефеодалізації в історичних чиншових палацах, то процес зростаючої приватизації найкраще проглядається у сфері житла; на “житлових приміщеннях у вужчому значенні”, які – таким було визначення сучасника – “служили для звичайного перебування сім’ї або чоловіка, жінки, дітей та їх вихователів у денні години й присвячувалися різноманітним цілям



Рис. 1. Палац Тодеско. Фасад з Кьортнерштрассе, 51

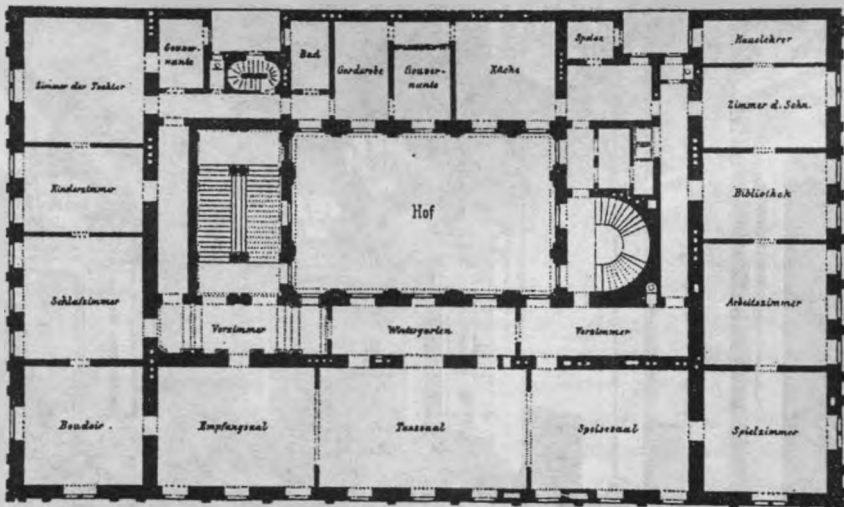
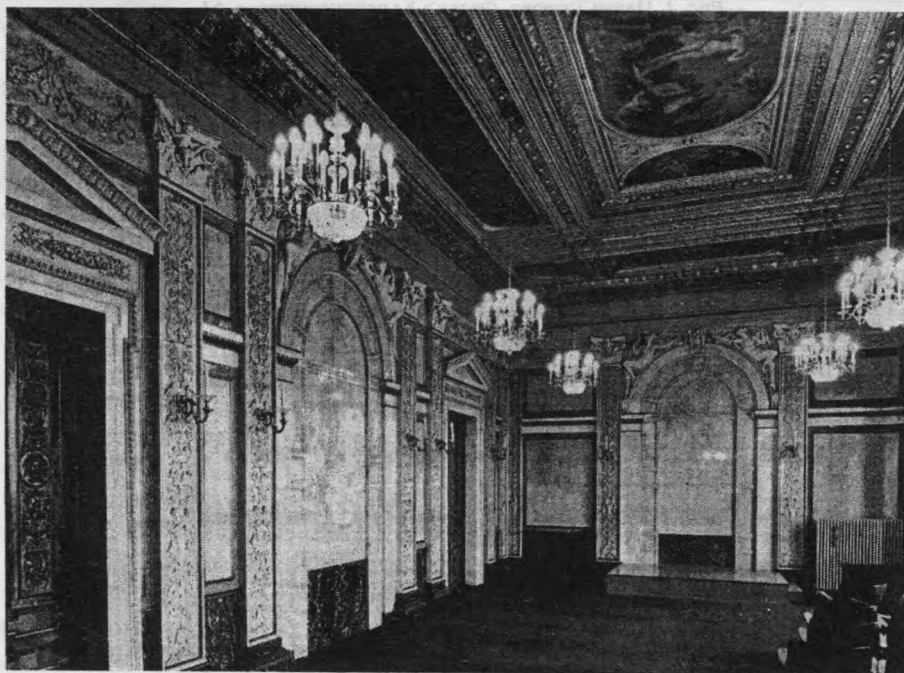


Рис. 2. Палац Епштайн. План другого поверху



*Рис. 3. Палац Тодеско. Зал-їдальня*



*Рис. 4. Палац Епштайн. Танцювальний зал*

занять удома або розвагам”. У книзі Лотара Абеля “Про елегантний житловий будинок” за 1890 рік написано: “Відповідно до розміщення різноманітних приміщень житлового будинку у великих покоях повинні бути абсолютно окремо розміщені апартаменти для чоловіка і жінки, для синів і дочок, для вищих, навіть незначною мірою, чинів...”.

У вимогах для окремих членів сім’ї передбачати окремі кімнати артикулюється, звичайно, зв’язок з палацом аристократії XVIII і XIX століття. Але апартаментів, у повному значенні слова, не існує; житлова сфера зменшена до відповідної кількості приміщень відповідно до приналежності до того чи іншого прошарку з чітко визначеною первинною функцією. Саме це зменшення базується, врешті, на внутрішності сімейного життя бюргера, що виникла у XVIII столітті, на формуванні внутрішньо-сімейної приватної та інтимної сфери.

Зміни, яких зазнають в економічній сфері історичні чиншові палаци у порівнянні з бароковими палацами чи громадськими будинками, полягають, характерним чином, у соціальній структурі замовників з числа великої буржуазії. Посередині будинку проходить не тільки лінія між приватною сферою і громадською сферою, а також цензура між панством і челяддю.

На відміну від будинку бюргера минулих епох, тепер прислуга в історичних чиншових палацах відокремлюється все більшою мірою від сфери проживання: кімнати прислуги групуються біля кухні у задньому чи бічному крилі будинку. Для того, аби збільшити корисну площу “нижчепідпорядкованих” кімнат челяді і незалежно від цього зекономити місце, проміжні поверхи завжди розміщуються таким чином, щоб бельетаж з репрезентативними і житловими кімнатами знаходився спереду, а позаду два, відносно нього наполовину менші за висотою поверхи для челяді.

У порівнянні з палацом аристократії XVIII і XIX століття, знову зменшується економічна сфера як така: розтягнуті каретні приміщення і стайні займають тепер потрібну для тієї чи іншої мети пристосовану площу у підвалі: так, на нижньому поверсі не втрачалися приміщення, що здавалися в оренду і давали прибуток для забезпечення неунікної з причин престижу “розкоші”.

Внутрішній вертикальний соціальний розподіл і формальний зовнішній вигляд у типових чиншових палацах знаходяться у цілком специфічному, практично “зчитуваному” відношенні один до одного. На основі розміщення, розміру і оснастки, вимальовується максимальний показник престижу власників будинку у бельетажі; ділянка орендованих приміщень в мезоніні або на другому поверсі оформляється вже у менших формах і ощадніше, зменшується їхня кількість. Тепер фасад поступово передає цей вертикальний поділ назовні для тих, хто розглядає архітектуру. Він “ієрархічно” показує побудову окремих поверхів: великі високі вікна з багатим обрамленням, балкони та інші виділяють бельетаж – а з ним і власника будинку – на перший план; нижчі вікна зі скромнішим декором вказують на інші поверхи, як такі, що мають відповідне по градації рангів значення, тобто для мешканців з нижчим соціальним статусом. Цей вертикальний поділ переймає бароковий палац; лише у чиншових палацах він візуалізує – відповідно до соціальної структури своїх мешканців – не відмінність у стані між власником і прислугою, а соціальні градації між власником будинку й орендарями.

Така зовнішня диференціація мовою архітектури показує ознаку чиншового палацу, норму, яку постійно споглядають, і яка, звичайно, допускає різноманітні варіації.

У віденському чиншовому палаці фасад розглядається з точки зору розкішного житла, як частина представницької сфери. Після цього, відповідно, сюди належать портал і вестибуль. По-перше, він повинен виконувати функцію поступового переходу від зовнішньої до внутрішньої представницької сфери і має показувати всім, хто знаходиться ззовні, або заходить до нього гідність і величавість внутрішнього інтер’єру. Відповідно до цього портал часто оснащений



Рис. 5. Палац Ефруссі. Танцювальний зал

типovими ознаками високості – мотивом тріумфальної арки. Такий “знак” повинен психологічно діяти на одних як запрошення, на інших – як виключення можливості входу у будинок, залежно від того, до якого прошарку суспільства належить відвідувач, чи він є “достойним”, чи ні.

Вестибুলь слід розуміти як подальше втілення архітектури екстер’єру у внутрішньому інтер’єрі будинку і, одночасно, як підготовку, власне, до святкових приміщень. Тоді писали: “Прикрашення вестибюлю повинно повністю відповідати стилеві, знаходиться в такому ж відношенні і мати такий же характер (стилю потрібно дотримуватися), як і на зовнішній стороні будинку” і вже “дотримуватися відповідної гармонії з, власне, житловими приміщеннями”. Сходам у вестибюлі надається особливе значення, але тут, все-таки, розпочинається розподіл між сферою замовників будівництва та сферою орендарів. У палаці Епштайна розкішні сходи з одного боку переходять у другий вестибюль як “проміжну кімнату”, з другого – безпосередньо до загальних сходів.

Зі входом у салон для прийому відвідувачів відкривається тріада громадської сфери: зал для прийомів, святковий зал і банкетний зал. Особливо святковий зал як “формально-змістовний” центр палацу, який завжди є відображенням намірів великої буржуазії, повинен розширювати репрезентативну публічність і виконуватися адекватними засобами: шляхом монументального “поєднання трьох мистецтв: архітектури, живопису і скульптури”. Докладніше опишемо, які принципи оформлення тут використовуються.

У приватній частині житла власників завжди спостерігається принципний розподіл на чоловічу і жіночу частини. Система входів у палаці Епштайна розташована від головних сходів до прямого входу в приватні покої дружини, у будуар, спальню, дитячу кімнату, а також в кімнату дочки з кімнаткою для гувернантки. До чоловічої частини можна потрапити або з

додаткових сходів, або через зимовий сад. Тут знаходиться ігрова кімната в ризаліті, спальні відповідає робочий кабінет, дитячий кімнати – бібліотека і приміщення для дочки та сина з входом до кімнатки домашнього вчителя. Такий розподіл на два незалежні, симетрично розташовані, розділені подвір'ям апартamenti у флігелях знову чітко показує прихильність до аристократичних станових принципів.

Якими є, все-таки, специфічні принципи оформлення, що знаходять вираження у святкових залах саме в чиншових палацах Гансена, як виражається рівень вимог великої буржуазії в репрезентативній сфері, як це знаходить свій вираз мистецьким чином?

Для хронологічно раніше збудованого святкового залу, а саме такого у палаці Тодеско, Ганзен формує тип приміщення, до якого він пізніше буде часто повертатися в своїх роботах: він розширює зал за рахунок вузького, розділеного двома подвійними колонами від головного приміщення додатку – але не по цілій довжині, а тільки по довжині межуючого з ним банкетного залу. Цей тип приміщення знаходиться, як правило, в тісному зв'язку з вирішеннями, які знаходимо у творах Карла Фрідріха Шінкеля. Порівняння історичного святкового залу в палаці Тодеско з оформленим у 1819 році Шінкелем танцювальним залом в казино у Потсдамі чітко підтверджує цей факт: тут, як і там бачимо довге розтягнуте приміщення з одним або, як у Шінкеля, двома додатками, розташованими збоку вздовж залу; тут, як і там бачимо колони, що розділяють головне і додаткове приміщення.

Основна відповідність концепції внутрішнього оформлення Ганзена з концепцією Шінкеля не може зводитися до випадкового застосування однакового типу приміщень. Вона повинна сприйматися як рефлексія наявного у творах Ганзена послідовного протиставлення з архітектурою Шінкеля. Ганзену менше всього залежить на тому, щоб цитувати будівлю казино як об'єкт, йому набагато більше залежить на тому, щоб процитувати архітектора, який це спроектував, як суб'єкт, мистецьку особистість Шінкеля. Це значить: у концепції святкового залу для палацу Тодеско йдеться не стільки про прив'язану до об'єкту, як більшою мірою про прив'язану до суб'єкту архітектурну цитату, у якій, власне, з цитуючим архітектором можна досягти відповідної соціально-культурної атмосфери. Шінкель створює своїми оформленнями палаців для пруського принца обуржуазнений феодально-житловий стиль для високої аристократії початку XIX століття. Отже, коли Ганзен в палаці на Рінгштрассе цитує мистецький об'єкт Шінкеля, то він цим самим викликає до життя загальну соціально-культурну атмосферу, для якої колись працював Шінкель, тобто для "його" – Ганзена неоаристократично-великобуржуазних замовників.

Як єдиний з банкетних залів, чиншовий палац Ганзена на Рінгштрассе показує, як і в палаці Тодеско, систему розподілу пілястр. Таким чином він отримує оздоблення, яке, звичайно, передбачене, власне, для святкового залу. Навіть більше: своїм фризом з картин по колу у верхній частині горизонтальної надбудови стіни, дев'ять сцен з міфу про Паріса, банкетний зал перевершує оформлення святкового залу і тим самим займає першочергове місце – оздоблення стін і цикл картин створюють разом з багато оформленим плафоном приміщення кімнати з особливою витонченістю та максимальною власною вартісністю. Вже цим самим її іманентна репрезентативна функція стає чіткішою, і власне тут таке оформлення сприймається як цитата венеційського представницького залу, де проводилися і збори з XVI ст. Саме Sala del Consiglio dei Dieci в палаці Догена, де передовсім представлена система кесонних стель.

У такій представницькій сфері, як ця, суспільне життя "Другого суспільства" могло оптимально розвинути. Тут виступав театр, запрошували на бали, тут читались лекції, ставилися музичні вистави, показувалися так звані "живі картини". Визначних представників



великобуржуазного Відня уособлювали при цьому персонажі відомих картин. У 1893 році була показана програма з одинадцяти таких живих картин, тексти до яких склав тоді ще невідомий молодий Гуго фон Гоффманшталь.

За допомогою і на основі такого показу *tableaux vivants* велика буржуазія пробує документувати культурно-освітню свідомість, вчиться розпізнавати оригінал, що стоїть за живою картиною, отже, розпізнати титульну картинку, що стоїть за живою картиною, що повинно обгороджувати великобуржуазного реципієнта. Це дає йому можливість показати, що він має доступ до мистецтва, для розуміння якого він потребує “вищої” освіти, в естетичній освіті він завойовує право показати себе приналежним до вищого прошарку суспільства. Оскільки *tableaux vivants* були суттєвою складовою суспільного життя аристократів у XVIII-XIX ст., розташування живих картинок тут відображає також бажання неоаристократа Тодеско додати у його “княже” оточення частину життєвої практики високої аристократії.

Коли Ганзен у 1870 році повинен був оформляти танцювальний зал у палаці Густава Епштайна, він знову бачив перед собою поставлене завдання – виконати вимоги великої буржуазії, при цьому це служило, звичайно, не лише для покриття специфічних для даного прошарку суспільства вимог, а для мистецького втілення виходячого за рамки цього, направленого самовираження замовника.

Оформлення танцювального залу Епштайна тісно пов’язане з “проектом декорування святкового залу в замку гросгерцога в Ольденбургу у Північній Німеччині, який розробив Ганзен разом з Віденським художником Карлом Раглем у 1861 році, але який не було споруджено; як такий він втілює пристосовану до різноманітних просторових даних адаптацію.

Порівняння обох розробок стін показує, що ця побудова систем розподілу є принципово спорідненою, тільки у Віденському святковому залі вона отримує сильнішу ритмізацію, спричинену отворами в приміщенні, які розміщені інакше. Очевидно, через меншу висоту залу тут слід було б відмовитися від виконання настінного фризу. Проект стелі можна було, не дивлячись на необхідні варіації, формально і за змістом, перейняти ідентично.

Гросгерцог Ніколаус Фрідріх Петер фон Ольденбург відхилив проект Ганзена-Рагля, як говорили, “з огляду на кошти”. На противагу цьому, Густав Епштайн, з 1863 року генеральний консул Ольденбургського гросгерцога, наказав реалізувати його для себе.

Тому реалізація проекту у Відні є маніфестом буржуазної сили фінансів і неоаристократичного прагнення до конкуренції. Гросбюргер зміг собі тепер дозволити те, що не зміг собі дозволити будинок правителя, який він представляв.

Згідно пояснень Ганзена і Рагля, Ольденбурзький святковий зал “не повинен був представляти лише кімнату для концертів, балів і банкетів, а мав бути храмом ідеального спілкування, яке з’єднує мистецтво за змістом із radoщами життя [11]. Ця ідеальна загальна концепція, демонстративність естетизації життя, повинна була явитися Густаву Епштайну конгеніально, але все-таки відповідала своїй ролі, до якої особливо прагнули знавці мистецтва і “мистецькі мачо”. На основі матеріального втілення, він спробував показати естетизацію життя як життєву практику.

Зал у палаці Ефруссі є цілком відмінним від святкових залів палацу Тодеско і Епштайна. Відмова від будь-яких архітектурних елементів розподілу водночас втілює тут відмову від підвищених претензій на публічність. Демонстрація індивідуальної особистості у рамках свідомо дистанційованої і відповідної до свого “Я” приватності, виражається, передовсім, через сингулярну просторову іконографію. Проект стелі з зображеннями “Весілля Венери і Адоніса”, – “Смерті Адоніса”, а також пір року, за змістом можна порівняти з двома іншими святковими залами. Але виконання все-таки іконографічно слід розглядати, як унікум: “Коро-

нування Естер” і “Засудження Гамана” в основних полях плафону, алегорії непорочності, релігії і мудрості на маленьких овальних полях.

Обидві картини торкаються біблійного змісту зі старозавітної книги Естер. Гаман, великий візир персидського короля Агасверуса, планує замах на єврейський народ. Єврейка Естер, піднята до рангу цариці, перешкоджає виконанню цього наміру, і Гаман карається смертю. Те, що зображають обидві сцени, є, врешті: триумфом єврейства над антисемітизмом, основою єврейського свята пурім. Очевидно, вибрана за особливим бажанням Ігнація Ефруссі, що походить з східно-єврейського середовища, програма декору стелі є виявом ставлення замовника будівництва до єврейства. Світський святковий зал перетворюється у святкове сакральне приміщення, у приміщення віровчення: він стає маніфестацією емансипації єврейства та символічної відмови від цитування, можливої лише за часу владарювання лібералів асиміляції.

Принцип історизму, цитування історичного об’єкту, щоб зробити його дієвим до відповідних умов сучасності, визначає, звичайно, також приватну сферу чиншового палацу на Рінгштрассе. У палаці Епштайна плафон бенкетного залу нагадує стелю церкви Santa Maria dei Miracoli у Венеції. Бенкетний зал, в свою чергу, передає систему побудови стелі, яка виникла у найтіснішому поєднанні з оформленням плафону в Римі у San Lorenzo fuori le mura. Крім того, численні копії визнаних оригіналів інтегруються частинами: копії Tondi чотирьох пір року Бертеля Торвальдсена надають акцент плафонній стелі будуару. Відомий фриз скульптора Александерцуга – також як копія – розміщений на найвищій частині стіни зимового саду.

Володіння мистецтвом у формі цитат, копій і оригіналів було для відповідних замовників “Другого суспільства” засобом демонстрації свого багатства не безпосередньо у формі отриманого капіталу, а переданого у формі придбаних картин. Показ закупленої традиції – це бажання читати, розпізнавати прагнення, замаскувати і компенсувати індивідуальну відсутність приналежності до того чи іншого прошарку суспільства через сурогат історичної минувшини.