

FRIEDRICH POLLEROS

UTILITÀ, VIRTÙ E BELLEZZA

FÜRST JOHANN ADAM ANDREAS VON LIECHTENSTEIN
UND SEIN WIENER PALAST IN DER ROSSAU

1. „Dem Adl und dem fürstlichen Standt gemes Curiosi ... zu ihrem und aller Nachkimbligen hechsten Ruhm“: Kunstförderung als Standespolitik

Im Rahmen des adeligen Mäzenatentums der frühen Neuzeit kommt den Fürsten von Liechtenstein eine besondere Bedeutung zu. Denn Architektur und Ausstattung ihrer Paläste und Schlösser gehörten nicht nur zu den bedeutendsten Zeugnissen der österreichischen Barockkunst, sondern auch zu den am besten dokumentierten und erforschten¹. Dieser Kunstbesitz spielt heute noch für das Haus Liechtenstein eine wichtige Rolle: „Beispielsweise wären hier die Fürstlichen Sammlungen zu nennen, die heute eine zentrale Stellung innerhalb des fürstlichen Vermögens einnehmen. (...) Die Wiener Paläste sind sichtbare Zeugen der fürstlichen Bautätigkeit um 1700 und haben ihre Bedeutung innerhalb des fürstlichen Vermögens bis in die jetzige Zeit bewahrt“².

Die Fürsten und ihre Manager haben also die Lektion ihrer Vorgänger in finanzieller Hinsicht bestens gelernt, und es wäre nur zu wünschen, daß sie auch deren Vorbild hinsichtlich der Liebe zur Kunst folgen. So müßte z. B. der bauliche Zustand des Gartenpalastes in Wien IX jedem kultur- und traditionsbewußten Mitglied der Familie und der fürstlichen Verwaltung zu denken geben. Wünschenswert wäre auch, daß die bis zum Zweiten Weltkrieg in Wien öffentlich zugänglichen Kunstsammlungen in der nächsten Zukunft ständig in einem Museum präsentiert werden. Da man sich ohnehin nicht auf einen Neubau in Vaduz einigen kann, würde sich das Wiener Gartenpalais nach der Übersiedlung des Museums Moderner Kunst in der Messepalast als der historisch und technisch bestens dafür geeignete Ort anbieten. Doch auch in wissenschaftlicher Hinsicht läßt der Wiener Palast in der Rossau noch manche Fragen offen, zu deren Beantwortung die folgenden Ausführungen einen neuen Diskussionsanstoß bieten wollen.

Ebenso wie heute diene der liechtensteinische Kunstbesitz jedoch schon in der Barockzeit nicht nur der fürstlichen „delectatio“, sondern hatte handfeste Motive. Wie der Hofstaat und das Hofzeremoniell war auch die künstlerische Repräsentation der Familie seit dem frühen 17. Jahrhundert ausdrücklich dazu bestimmt, daß „man mit ehrn und ruehm bestehe“³. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611 bis 1684), dem wir den als Titel dieses Kapitels dienenden Hin-

weis auf die Verpflichtung seines Standes zur Kunstkenner-schaft verdanken, war sich dieser für die absolutistische Gesellschaft charakteristischen Konkurrenz der Adeligen⁴ durchaus bewußt. Deshalb legte er auch bei der Planung des Schlosses Plumenau auf besondere Sorgfalt Wert, wie er seinem Sohn in einem Brief 1680 mitteilte: „Dan ob ich gleich etwas in der Architektur verstehe, so muß ich es doch mit Bedacht machen, damit die Verständigen, so es künftigt sehen, keine Fähler finden undt die Spesa nicht umbsonst seie, sondern ein schönes Werkh, massen es ein schönes sein wiert undt besseres als alle dieser Länder, Butschowitz undt des hiesigen [Feldsberg] undt des Tschernins, so über einmahl hunderttausend gekostet hat; auch der wallischen gleich sein wiert“⁵. Die „Faszination der Schönheit der Säulen – die hier getreulich nach dem Traktat Vignolas kopiert sind“⁶, erklärt sich somit vor allem aus der Absicht, die Monumentalität des Palais Czernin in Prag durch ein Meisterwerk an „italianità“ zu übertreffen. Ebenso wie über die Konkurrenz mit den Standesgenossen war sich der Fürst auch über die Funktion von Architektur zur Machtdemonstration der Adeligen im klaren, „dieweil es ihnen allein gebiehet (...) und nicht dehnen schlechteren, minderen und ermeren Standts“⁷.

Diese Einstellung resultierte wohl aus der Tatsache, daß die Familie erst in der Generation von Karl Eusebius' Eltern in den Fürstenstand erhoben und ihr auf den Landtagen von Mähren und Niederösterreich die Präzedenz, also der erste Rang, eingeräumt worden war. Innerhalb des ambivalenten Verhältnisses von Hocharistokratie und Kaiserhaus versuchten die Liechtenstein eine möglichst große Selbständigkeit zu bewahren⁸, was größere wirtschaftliche Unabhängigkeit erforderte bzw. ermöglichte⁹.

Die standesgemäße Repräsentation war laut Aussage von Karl Eusebius das zentrale Anliegen der Familie¹⁰, derentwegen man sogar Verschuldung bis hin zur Verpfändung des

und Hofzeremoniell der Herren bzw. Fürsten von Liechtenstein in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Vortrag auf dem Symposium in České Krumlov „Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rozmberku“ (in Druck).

⁴ N. E l i a s, Die höfische Gesellschaft, Frankfurt/Main 1989.

⁵ V. F l e i s c h e r, Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler, I, Wien – Leipzig 1910, S. 78.

⁶ H. L o r e n z, „Nichts Brachtigeres kan gemacht werden als die vornehmen Gebeude.“ Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit, in: O b e r h a m m e r (zit. Anm. 2), S. 146.

⁷ E. B e r g e r, Adelige Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert, in: Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500–1700, Ausst. Kat., Wien 1990, S. 113.

⁸ V. P r e s s, Adel im Reich 1650–1750, in: O b e r h a m m e r (zit. Anm. 2), S. 11–32.

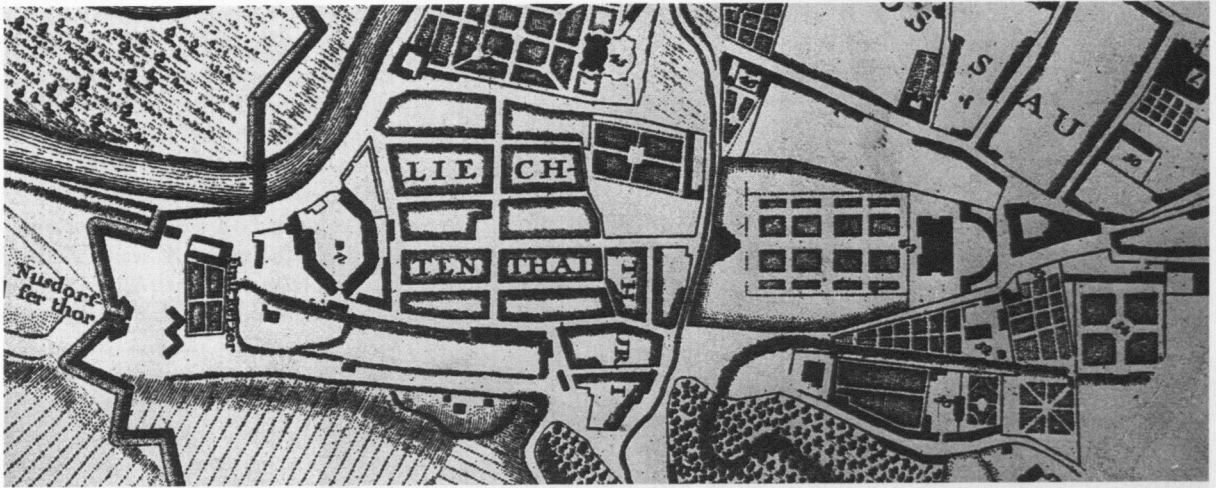
⁹ H. S t e k l, „Ein Fürst hat und bedarf viel Ausgaben und also viel Intraden.“ Die Finanzen des Hauses Liechtenstein im 17. Jahrhundert, in: O b e r h a m m e r (zit. Anm. 2), S. 64–85.

¹⁰ Grundlegend ist nach wie vor: G. W i l h e l m, Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehung zu Kunst und Wissenschaft, in: Jb. d. Liechtenstein. Kunstgesellschaft, 1, 1976, S. 11–179.

¹ Vgl. F. P o l l e r o s, Adelige Repräsentation in Architektur und bildender Kunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in Ostösterreich. Literatur- und Forschungsüberblick, in: Spojující a rozdělující na hranici (Verbindendes und Trennendes an der Grenze), Opera Historica, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, 2 (1992), S. 49–59.

² E. O b e r h a m m e r (Hg.), „Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel“. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, Wien 1990, Vorwort.

³ Zitat aus der Kammerordnung von Gundaker oder Karl Eusebius, zitiert in: Th. W i n k e l b a u e r, Repräsentationsstreben, Hofstaat



50. Der Palast in der Roßau als architektonischer und sozialer Mittelpunkt der Vorstadt Liechtenthal, Stadtplan von Anguissola-Marinoni, 1704/06

Fürstenthutes in Kauf nahm. Schwerpunkte des Mäzenatentums der Familie waren u. a. Pferdezucht und Gartenkunst¹¹ sowie die Sammlungen von Bronzeskulpturen¹² und Gemälden¹³. Die größte Bedeutung sowohl hinsichtlich der Repräsentation als auch bezüglich der Kunstliebhaberei erlangte jedoch die Architektur¹⁴. Karl Eusebius verstärkte nicht nur die Bautätigkeit¹⁵, sondern trat auch als Architektur-Theoretiker hervor¹⁶. Das entsprechende Manuskript (um 1675/80) war an den Sohn Johann Adam Andreas adressiert, der mit einer „zentralistisch konzipierten Baupolitik“ (Lorenz) zum bedeutendsten Bauherrn der Familie wurde. Seine Hauptleistungen bilden die beiden Wiener Paläste¹⁷, wobei er sich vorwiegend des römischen Architekten Domenico Martinelli bediente¹⁸. Problematisch erscheinen mir allerdings die in der Literatur übliche Etikettierung des Palais in der Roßau als „suburbanes Gartengebäude“¹⁹ sowie die Behauptung, daß bei dieser „aufwendigsten künstlerischen Unternehmung“

von Johann Adam „Gedanken zur inhaltlichen Geschlossenheit der Ausstattung so gut wie keine Rolle gespielt“ hätten und allein ästhetische Überlegungen maßgeblich gewesen seien²⁰.

2. „Von einem Palatio oder Schlos, so auf dem Landt oder in einer selbsteigenen zugeherigen Statt stehet“: das Land-schloß beim Kaiserhof

Der „Palazzo in Villa“ in der Roßau und dessen „interessante Sonderstellung in der Entwicklung“ (Lorenz) sind m. E. nicht kunsthistorisch-formal als Übertragung einer „innerstädtischen Palastarchitektur“ ins Grüne zu interpretieren, sondern historisch-funktional als Errichtung eines ländlichen Herrschaftssitzes in der Nähe der kaiserlichen Residenz. Tatsächlich war das Palais architektonischer und sozialer Mittelpunkt einer von Johann Adam ab 1687 angelegten wirtschaftlichen Mustersiedlung und als „eigentlich einziges Beispiel barocker Urbanistik in Wien!“ (Abb. 50) Ausdruck des Repräsentationswillen des Fürsten, „der sich hier ein kleines, vom Palast dominiertes liechtensteinisches <Königreich> schuf“²¹. Das Projekt Johann Adams in der Roßau ist jedoch nicht nur – wie die gleichzeitige und ebenfalls von Martinelli architektonisch betreute Stadanlage des Grafen Kaunitz in Austerlitz (Slavkov u Brna)²² – ein bedeutendes Zeugnis für merkantilistisch-patriarchalische Bestrebungen des Hochadels²³, sondern durch seine Lage ein einzigartiges Phänomen: „Die Vorstadtgründung Liechtenthal

¹¹ H. Haupt, „Rara sunt cara.“ Kulturelle Schwerpunkte fürstlichen Lebensstils, in: Oberhammer (zit. Anm. 2), S. 115–137.

¹² B. von Götz-Mohr/S. Schulze, Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein, Abriß der Sammlungsgeschichte, in: Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein, Ausst. Kat., Frankfurt/Main 1986, S. 37–41.

¹³ R. Baumstark, Collecting Paintings, in: Liechtenstein. The Princely Collections, Ausst. Kat., New York 1985, S. 183–185. – Ders., Traditionsbewußtsein und Kennerschaft. Zur Geschichte der Sammeltätigkeit der Fürsten von Liechtenstein, in: Meisterwerke der Sammlungen der Fürsten von Liechtenstein, Gemälde, Zürich – München 1980, S. 7–14.

¹⁴ Lorenz, 1990 (zit. Anm. 6), S. 138–154.

¹⁵ B. von Götz-Mohr, Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684), Gedechnus und Curiositet. Der Fürst als dilettierender Architekt und Sammler, in: Die Bronzen (zit. Anm. 12), S. 67–73.

¹⁶ M. Krapf, Architekturtheorien im 17. Jahrhundert. Die Rolle des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein, in: G. Stoltzner (Hg.), Le baroque autrichien au XVII^e siècle. Publications de l'Université de Rouen, 147, Rouen 1989, S. 93–102. – Pircher (zit. Anm. 24), S. 58–63.

¹⁷ Zuletzt abgebildet bei: P. Müller/W. Kraus, Wiener Palais, München – Wien 1991, S. 46–53 u. 144–149.

¹⁸ H. Lorenz, Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur, Wien 1991, S. 39 ff.

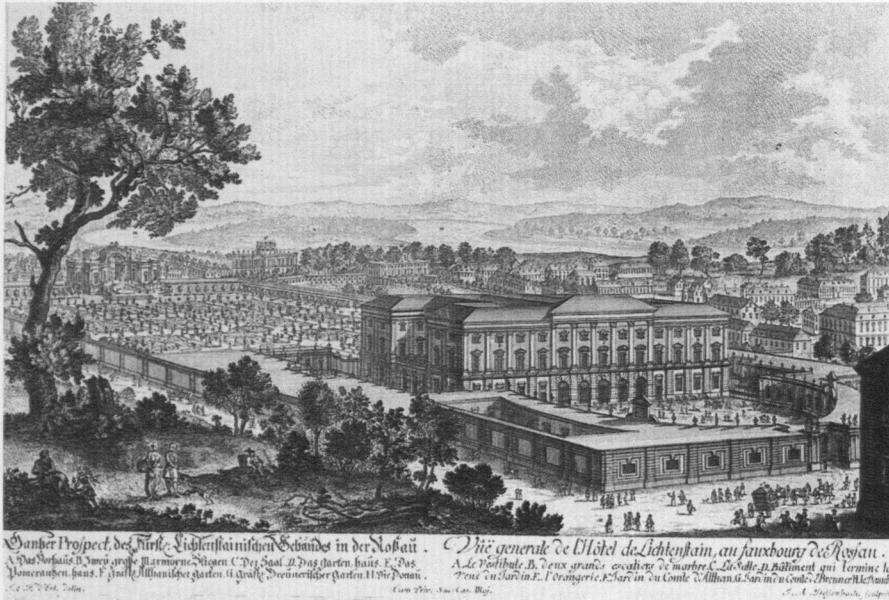
¹⁹ Lorenz, 1990 (zit. Anm. 6), S. 153.

²⁰ H. Lorenz, Ein „exemplum“ fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit. Bau und Ausstattung des Gartenpalais Liechtenstein in Wien, in: Zschr. des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 43 (1989), S. 7–24, hier S. 23.

²¹ Lorenz, 1991 (zit. Anm. 18), S. 255 f.

²² Ebenda, S. 150 ff.

²³ Als früheres Beispiel sei die Tuchmachersiedlung des Grafen Kurz in Horn genannt: Th. Winkelbauer, Manufaktur und Gewerbe. Die Horner Tucherzeugung im 17. Jahrhundert und die Tuchmachersiedlung in der Öttinger Vorstadt, in: Eine Stadt und ihre Herren: Puechhaim – Kurz – Hoyos, Ausst. Kat., Horn 1991, S. 55–67.



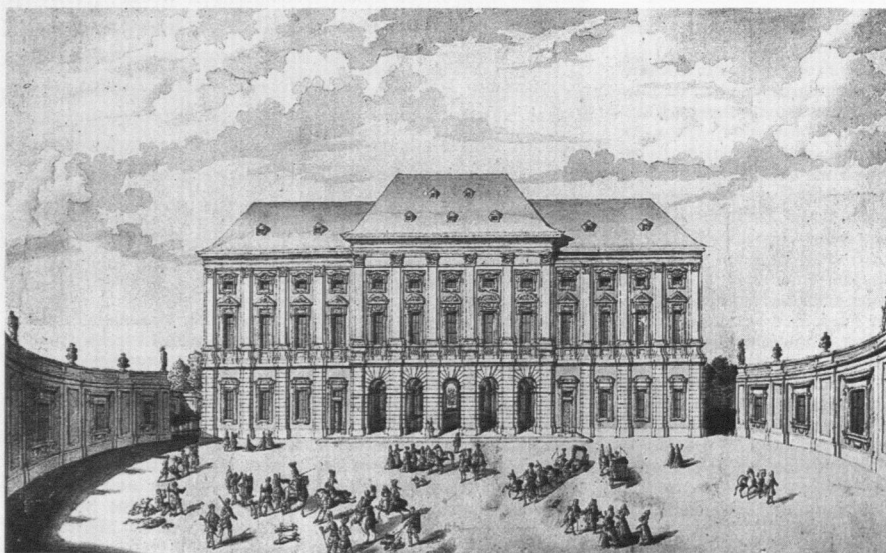
51. Gesamtansicht des Palastes in der Roßau, Kupferstich von Johann Adam Delsenbach nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach, 1715, Wien ÖNB

ist offenbar ein Versuch, hausväterliche Ökonomie am Rande der Stadt zu treiben²⁴. Denn erst durch diese Zwitterstellung der Residenz in der Roßau konnte der Fürst in optimaler Weise die Ratschläge seines Vaters zur Unabhängigkeit vom Hof und zu eigener Kontrolle einer gutsherrlichen Musterökonomie²⁵ mit der durch die Rivalität zu den Dietrichstein, Schwarzenberg, Auersperg und Lobkowitz bedingten Not-

wendigkeit der Teilnahme am Hofleben²⁶ verwirklichen. Gerade in der Regierungszeit Leopolds I. hatte sich auch für die wirtschaftlich besser gestellten Adeligen in Böhmen und Mähren der Zwang zur Hofbindung verstärkt²⁷. Während sich Karl Eusebius dem Sog der Zentrale noch durch den Ausbau der Residenz Feldberg – wegen der Nähe „bei Wien und dem kaiserlichen Hof“²⁸! – entziehen konnte, fällt die

²⁴ W. Pircher, Verwüstung und Verschwendung. Adeliges Bauen nach der Zweiten Türkenbelagerung, Wien 1984, S. 40 f. – R. Baumstark, Introduction, in: Liechtenstein (zit. Anm. 13), S. XXI.
²⁵ T. Winkelbauer, „Haklich und der Korruption unterworfen.“ Die Verwaltung der liechtensteinischen Herrschaften und Güter im 17. und 18. Jahrhundert, in: Oberhammer (zit. Anm. 2), S. 88.

²⁶ Press (zit. Anm. 8), S. 25.
²⁷ E. Maur, Der böhmische und mährische Adel vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: H. Feigl/W. Roßner (Hg.), Adel im Wandel. Vorträge des elften Symposiums des NÖ. Instituts für Landeskunde, Wien 1991, S. 31.
²⁸ Fleischer (zit. Anm. 5), S. 28.



52. Hoffassade des Palastes in der Roßau, Zeichnung von Salomon Kleiner, um 1714, Wien ÖNB

Erwerbung der Liechtenthaler Vorstadt bezeichnenderweise in dasselbe Jahr, in dem Johann Adam Andreas vom Kaiser zum Geheimen Rat ernannt wurde. In geradezu idealer Weise gelang dem Bauherrn damit die Realisierung jenes durch „Nähe zum Hof, Fülle der Chancen, günstige Situation der Grund- bzw. Gutsherrschaft“ gekennzeichneten „Paradieses des Adels“, um das laut Press die erbländischen Adeligen insgesamt von ihren Kollegen im Reich beneidet wurden. „Gerade diese Konzeption als ‚Stadtpalast im Grünen‘ scheint jedoch den Intentionen des Fürsten entsprochen zu haben (der damals übrigens noch über keinen repräsentativen Stadtpalast verfügte)²⁹. Das anscheinend bewußte Oszillieren des von Lorenz als „graue Eminenz des Wiener Hofes“ charakterisierten Bauherrn zwischen dem Zentralismus der kaiserlichen Residenz und der Unabhängigkeit der Peripherie läßt sich auch im Königreich Böhmen architektonisch nachweisen. Denn dort erneuerte Johann Adam Andreas das nahe der Hauptstadt befindliche Schloß Kolodej, das ihm als „Residenz bei Aufenthalten in Prag diente“, der Neubau der liechtensteinischen Stadtresidenz kam hingegen nicht über das Planungsstadium hinaus³⁰. Die Errichtung einer Stadtresidenz in der Wiener Vorstadt (Abb. 51), die sich auch bei den Czernin nachweisen läßt³¹, hatte jedoch nicht nur ideologische, sondern auch ästhetisch-repräsentative Gründe. Denn nach Meinung von Karl Eusebius sei der Platzbedarf dafür im Stadtzentrum nicht ausreichend: „Jetzt ist uns ibrig von dehnen Statgebeuen was zu melden, als zu Wienn, Prag, Brin und dergleichen, welche Gebeu nicht gleich sein können an Pracht, Magnificenz und Ansehen als die Landtgebeu, dan der Blatz (...) ist abgehendt, so der greste Mangl ist. Dan ein schenes und perfectes Werk und Gebeu wil Platz haben, sich auszubreiten, so in denen Steten nicht sein kan, und danenhero was Volkomenes zu machen unmiglich ist“³².

Die Funktion des Palastes in der Roßau als herrschaftliche Residenz und nicht als Gartengebäude erklärt auch die die Architekturhistoriker verwundernde Tatsache, daß Fürst Liechtenstein den wichtigen Entwurf Johann Bernhard Fischers von Erlach aus dem Jahre 1688 verworfen hat. Denn „die glanzvollste Invention im frühen Œuvre Fischers“ (Sedlmayr) ist „der Funktion nach ein reines ‚Lustgebäude‘ ohne repräsentative Raumfolge im Inneren. (...) Der Bauherr war aber sichtlich an einem repräsentativen ‚Palazzo in Villa‘ interessiert. So erklärt sich das zunächst eigenartige Phänomen, daß Fischers Projekt einerseits zu einem der folgenreichsten Prototypen adeliger ‚maisons de plaisance‘ in den Vorstädten geworden ist, andererseits aber hier bei der frühesten Realisierung eines solchen Baues in Wien bedeutungslos geblieben ist“³³. Da Johann Adam Andreas eben kein „Lust-

gartengebäude“ errichten wollte, war es auch nur logisch, daß sowohl die von Fischer für den Hauptbau geplante Grotte ins sogenannte „Belvedere“ (Gartenhaus) am anderen Ende des Gartenparterres (Abb. 51) verlagert wurde³⁴, als auch, daß Martinelli die von Domenico Egidio Rossi vorgesehenen seitlichen Freitreppen – „die letzten Relikte der ursprünglichen ‚Lustgebäude‘-Konzeption“ – eliminiert hat³⁵. Den gleichen Sinn ergibt die Erhöhung der Flanken um ein Mezzaningeschoß (Abb. 52), die zwar „zu einer unschönen Lösung geführt hat“ (Lorenz), aber dafür der Forderung von Karl Eusebius nach mindestens drei Etagen nachkam: „Mues also ein Pallatium gross, gratiosum und amplum sein, und von 3 Gahren, (...). Von 2 Gahren hat es kein Ansehen, (...) den es zu nieder scheint. Die Wohnung zwar in dehnen obristen Gahren und Zimmern ist zwar was ungelegen, (...) so kan doch der 3te Gahrn wegen der Magnificenz und den Ansehen keinesweeges unterlassen sein“³⁶.

Das Gebäude in der Roßau ist am ehesten mit dem gleichzeitig erbauten und vom Bauherrn ebenfalls als „Palazzo in Villa“ bezeichneten Landschloß Landskron (Lanskroun) vergleichbar³⁷. Denn auch dieser Bau „– funktional eigentlich ein Jagdschloß – zeigt jene Formen moderner Repräsentationsarchitektur, wie sie eigentlich einem veritablen Residenzschloß zukommen“³⁸. Dies verrät jedoch ebenso wie die oben beschriebene historische Entwicklung auch das m. E. zentrale Mißverständnis der Charakterisierung des Palastes in der Roßau als einen der ersten „Sommerpaläste vor den Toren der Stadt“. Denn die ideologisch-ästhetische Bevorrangung der Bauaufgabe „Landschloß“ vor jener des „Stadtpalastes“ durch den Vater des Bauherrn wird nicht nur aufgrund des oben genannten Platzmangels verständlich. Es blieb bisher anscheinend völlig unbeachtet, daß Karl Eusebius in seinem Architekturtraktat in bewußter Hierarchie zuerst den Kirchenbau, dann den „Palatio oder Schlos, so auf dem Landt oder in einer selbsteigenen zugeherigen Statt stehet, alwo Blatz genug vorhanden zum sich nach der Nohtortf mit allen auszubreiten,“ und erst danach die „Stadtgebeue“ behandelt. Dementsprechend heißt es von letzteren auch, daß sie in ihrem Decorum den Schlössern gleichrangig sein sollen – und nicht umgekehrt: „Dennoch aber zu thun wiert sein, was immer miglich, nemblich, dass es auch ein schenes Palatium seie, das ist mit seilen [Säulen] und seinen Gesimsern und Aufsatz (...). Es wiert auch im ibrigen dises Stattpalatium dem vorigen beschriebenen in allen gleich geziehret“³⁹. Der Palast in der Roßau ist also ein Landschloß in der größtmöglichen Nähe zum kaiserlichen Hof, und sein Residenz-Typus und -Decorum (Säulenordnung am ganzen Bau und nicht nur am Mittelrisalit!; Abb. 52) sind nicht vom Stadtpalast abzu-

²⁹ Lorenz, 1991 (zit. Anm. 18), S. 250.

³⁰ Lorenz, 1990 (zit. Anm. 6), S. 151.

³¹ Hermann Jakob Graf Czernin stellte kurze Zeit nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1682 den Bau des riesigen und von Karl Eusebius als Konkurrenz empfundenen Palais in Prag ein und richtete „sein Interesse auf eine ihm vordringlicher erscheinende Bauaufgabe ...: die Errichtung eines Palais in der Wiener Leopoldstadt“: P i r c h e r (zit. Anm. 24), S. 67.

³² Ebenda, S. 63. – F l e i s c h e r (zit. Anm. 5), S. 187.

³³ Lorenz, 1991 (zit. Anm. 18), S. 250.

³⁴ H. Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich – München – London 1992, S. 63.

³⁵ Lorenz, 1991 (zit. Anm. 18), S. 44.

³⁶ F l e i s c h e r (zit. Anm. 5), S. 107 f.

³⁷ In Landskron verwendete Martinelli – oder der Bauherr? – Ideen von Fischers Roßau-Projekt, und beiden Bauten ist auch das „seltene Motiv der Doppelsäulenarkade“ gemeinsam: Lorenz, 1991 (zit. Anm. 18), S. 42 f.

³⁸ Lorenz, 1990 (zit. Anm. 6), S. 150.

³⁹ F l e i s c h e r (zit. Anm. 5), S. 179, 190.



53, 54. Links: Jason erhält das Goldene Vlies, Deckenfresko von Johann Michael Rottmayr im Erdgeschoß, 1708; rechts: Liechtenstein-Wappen mit Goldenem Vlies, Dekoration des Kamins von Balthasar Hagemüller im Festsaal, um 1707

leiten: Rossis „Raumkonzept, wie es in Stadtpalästen üblich, im suburbanen Bereich aber sehr außergewöhnlich ist,“ mit verdoppelten Treppenhäusern „in einer für Gartenpaläste riesigen Dimensionierung“ sowie die „stadtpalast-artig geschlossene Fassade“ (Lorenz) entstanden bekanntlich 1690 und damit vier Jahre vor dem Kauf des Majoratshauses in der Bankgasse.

Erwerb und Ausbau des Kaunitzischen Rohbaues in der Wiener Innenstadt durch Johann Adam zu einem neuen repräsentativen liechtensteinischen Stadtpalast erfolgten bezeichnenderweise erst 1694 und damit genau in jenem Jahr, in dem durch die Aufnahme in den Orden vom Goldenen Vlies sozusagen die Zugehörigkeit zum „öffentlich-repräsentierenden“ Hofadel institutionalisiert wurde. Der Bauplatz in der Bankgasse bot dann – im Unterschied zur alten Stadtresidenz in der Herrengasse – auch die Möglichkeit zur Freistellung auf zumindest drei Seiten, wie es Karl Eusebius in seinem Traktat empfohlen hatte: „Dan das Stattpalatium auch sol isolato sein, umb und umb, dass es von keinen Haus angerieret seie, und sol man die Nebenheuser kaufen, auch Gassen zu machen so keine auf dehnen Seiten wehren“⁴⁰. Konsequenterweise hatte der Bau einer echten Stadtresidenz eine mehrjährige Bauunterbrechung der „Vorstadt-Residenz“ in der Roßau zur Folge.

Aufgrund der langen Bauzeit von einem Vierteljahrhundert mag der Liechtensteinische Palast in der Roßau schwerlich als ein „homogen wirkendes <Gesamtkunstwerk>“ erscheinen. Der im Künstlerischen oft „sprunghafte“ Geschmackswandel des Fürsten Johann Adam⁴¹ gilt wohl auch

für den Inhalt der Dekoration. Der „besondere Charakter“ des Gebäudes, das „in seinem Anspruch eine Zwischenstellung zwischen Stadtpalast und Lustgebäude einnimmt“⁴², läßt sich jedenfalls auch in der Ikonographie erschließen. Denn trotz des komplizierten Verlaufs der Baugeschichte und des anscheinenden Desinteresses des Fürsten an ikonographischen Detailfragen sowie der Akzentverschiebung vom „Palazzo in Villa“ zur „maison de plaisance“ ist nämlich durchaus eine ikonographische Symmetrie der Fresken (Abb. 57) und Ölgemälde zu erkennen, deren Anordnung offensichtlich so planlos nun auch nicht gewesen zu sein scheint. Gegen die willkürliche Anhäufung von vollbusigen Göttinnen als „Konglomerat hochrangiger Einzelwerke“⁴³ spricht auch die Tradition der Familie. So verfaßten der Großvater und der Großonkel des Bauherrn eigenhändig detailliertest auf hierarchische Details eingehende Vorwürfe für die Gemälde in Feldsberg („Fürst Carl etwas vornen und in der mitten“)⁴⁴, und Johann Adams Nachfolger, Anton Florian, zeigte um 1690 in Rom „besonderes Interesse für das Programm“ des komplexen Deckenfreskos von Andrea Pozzo in San Ignazio. Die Erläuterung des Jesuiten war so ausführlich, daß sein Brief an den kaiserlichen Botschafter „als offizielle Erklärung dienen konnte“⁴⁵. Nicht zuletzt war es aber wieder Karl Eusebius, der in seinem Architektur-

⁴² G. Passavant, Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock, Karlsruhe 1967, S. 120.

⁴³ Lorenz hat die entsprechende Meinung seiner Aufsätze von 1989 in einem Vortrag auf dem Kongreß über das barocke „Gesamtkunstwerk“ 1991 in Graz wiederholt.

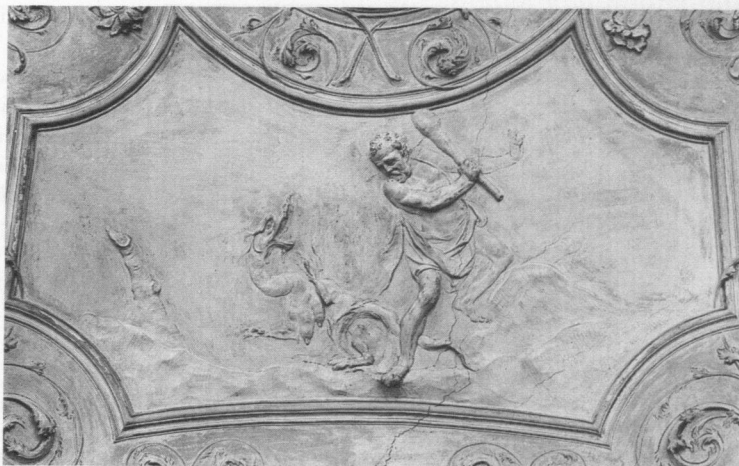
⁴⁴ Winkelbauer (zit. Anm. 3).

⁴⁵ H. Tietze, Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein, in: Jb. f. Landeskunde v. NÖ., NF 13/14, 1914/15, S. 434.

⁴⁰ Ebenda, S. 189 f.

⁴¹ Lorenz, 1989 (zit. Anm. 20), S. 7 und 11.

55. Kampf des Herkules, Stuckrelief von Santino Bussi im Vestibül, 1705



traktat auch eine dem Ort entsprechende Thematik forderte: „Was aber gemahlet sol werden, ist auch nicht unnützlich darvon eine Meldung zu thun. In des Herrn de casa Zimmer können profane Historiae gemahlet werden, poetische oder andere, in der Fürstin aber geistliche, aldieweil das weibliche Geschlecht in der Andacht die Männer übertreffen thuet; konten auch in des Herrn Zimmer geistliche Sachen sein, aldieweil pietas ad omnia utilis ist. In den Sahl aber und dehnen 2 Gallerien miessen poetische Sachen und profana kommen; wo die Diener sein, auch geistliche Werk, sie zu einem gottgefelligem Leben anzureitzen“⁴⁶.

Auf diese Anregung bezog sich zweifellos der 1692 in einem Brief an Franceschini formulierte Wunsch von Johann Adam nach einer „historia o favola dell’Ovidio“ im Piano Nobile, „mentre in quell’luogho starà meglio far cose profane“⁴⁷. Die von Karl Eusebius berücksichtigte Geschlechterdifferenzierung und die Auffassung vom Bild als didaktisches Mittel verraten auch Rottmayrs Fresken der Sommerzimmer im Erdgeschoß, deren Darstellungen Hubala wohl zu Recht als Tugendvorbilder für ein Herren- und ein Damenappartement interpretiert hat: Die drei Räume der späteren Bibliothek „tragen Bilder, die sich auf den Herrn des Hauses beziehen, der thematisch mit Aeneas (I, Mittelbild: Opfer des Aeneas), mit Jason (II, Mittelbild: Übergabe des Goldenen Vlieses) [Abb. 53] und mit Alexander (III, Mittelbild: Greifenfahrt des Alexander) verglichen wird. (...) In den drei Sälen des heutigen Archives dagegen ist jeweils eine Frau Mittelpunkt der Bilder, nämlich die Tugend (I), Ariadne (II) und schließlich Andromeda (III), wobei schon die Bildfeldgröße die Steigerung der Thematik andeutet. Die Aufnahme der Andromeda in den Olymp und unter die Sterne ist das größte dieser Fresken“⁴⁸. Der Funktion als Residenz einer Musterökonomie des angehenden Reichsfürsten entsprach diese Thematik der „Exempla Virtutis“ und der Belohnung

der Tugendhelden ebenso wie jene der gleichfalls aufeinander bezogenen Deckengemälde der beiden Stiegenhäuser von Rottmayr⁴⁹: der Gigantensturz als Sinnbild der Bestrafung der Bösen durch Jupiter und die Aufnahme des Tugendhelden in den Olymp als Sinnbild der Belohnung des Guten⁵⁰. Das in der Stukkatur des Vestibüls anhebende Herkules-Programm (Abb. 55) kulminiert schließlich im Deckenfresko mit den Taten und der Apotheose des Tugendhelden von Andrea Pozzo im Festsaal, so daß wohl weder „dem Künstler bei der Themenwahl (...) freie Hand“ gelassen wurde, noch die „Herkules-Thematik völlig ohne Bezug zu Leben und Taten des Bauherrn ist“⁵¹. Denn als Allegorie der Auszeichnung eines Reichsfürsten für seine Verdienste durch den Kaiser⁵² stand der „martialische“ Herkules im Programm des Schlosses Pommersfelden selbst dem Kirchenfürsten Lothar Franz von Schönborn gut an⁵³. Und tatsächlich spricht auch die Stuckdekoration des Saales⁵⁴ für diese Interpretation: Inmitten der Reliefs mit Allegorien der Gerechtigkeit (Abb. 56) und der Klugheit, der Kriegs- und Jagdtüchtigkeit sowie der – erst im 19. Jahrhundert, aber vielleicht nach älterem Vorbild geschaffenen – Wissenschaft und der Kunst sind die Wappenreliefs über den Kaminen mit den durch Vergoldung

⁴⁹ H. Lorenz, Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalast Liechtenstein, in: *Acta Historiae Artium Hungariae*, 34, 1989, S. 137–144.

⁵⁰ Eine analoge Gegenüberstellung der Gefahr des Machtmißbrauchs und der Belohnung des Gerechten bieten die Darstellungen von Phaeton und Herkules in Bernstein: I. Schemper-Sparholz, Die Stuckdekoration des Rittersaales der Burg Bernstein im Burgenland, in: *ÖZKD*, 33, 1979, S. 96–107.

⁵¹ Lorenz, 1989 (zit. Anm. 20), S. 16 und 19.

⁵² Identifikationen von kaisertreuen Schloßbesitzern mit Herkules finden sich bereits bei Dekorationen des 17. Jhs. in Trautenfels (Sigmund Friedrich II. Trauttmansdorff) und Eisenstadt (Paul Esterházy): I. Schemper-Sparholz, Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpoforo Tencalas in Trautenfels, Eisenstadt und Námest’ a. d. Oslava, in: *Wr. Jb. f. Kunstgesch.*, XL, 1987, S. 309, 314.

⁵³ W. J. Hofmann, „In campis pomeranicis“. Ikonologie als Fiktion und Geschichte, in: *Wr. Jb. f. Kunstgesch.*, XLIII, 1990, S. 129–155.

⁵⁴ J. Werner, Santino Bussi 1664–1736, Diplomarbeit, Manuskript, Wien 1992, S. 29–31.

⁴⁶ Fleischer (zit. Anm. 5), S. 126.

⁴⁷ Lorenz, 1989 (zit. Anm. 20), S. 12.

⁴⁸ E. Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien – München 1981, S. 47.



56. Allegorie der Justitia, Stuckrelief von Santino Bussi im Festsaal, um 1707

hervorgehobenen Insignien des Vliesordens geschmückt⁵⁵ (Abb. 54). Der ikonographischen Bedeutung des Saales entspricht auch die formale⁵⁶. Denn die Wandgestaltung ist „weniger eine Dekoration als eine richtige Saalarchitektur“⁵⁷. Die einzigartigen Halbsäulen waren schon in einem Entwurf von Rossi 1690 vorgesehen, gehen aber wohl auf eine Idee des Bauherrn bzw. dessen Vaters zurück⁵⁸: „Und dieweilen die

⁵⁵ Für die Bedeutung dieser „Details“ spricht die Tatsache, daß nicht nur Rossi bei Türentwürfen (P a s s a v a n t, zit. Anm. 42, Abb. 128–130), sondern auch Martinelli bei Skizzen für die Portalanlage (L o r e n z, 1991, zit. Anm. 18, S. 256, Abb. 287) Fürstenhut und Vliesorden genau eingezeichnet haben.

⁵⁶ Zur formalen Hierarchie der Dekoration vgl. S. H o f e r, Zur Stuckausstattung der Schlösser Augustsburg und Falkenlust in Brühl. Der „Zierrath“ in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, in: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit, Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Bonn 1992, S. 127–142.

⁵⁷ H. K. Prinz L i e c h t e n s t e i n, Die Dekoration des Festsalles im Wiener Hochbarock, phil. Diss., Wien 1947, S. 37.

⁵⁸ Die Halbsäulen anstelle von Lisenen sind auch der wesentliche Unterschied zwischen dem Wiener Saal und dem ebenfalls von Rossi stammenden Pendant in Rastatt. Entgegen der Meinung von L o r e n z, 1991 (zit. Anm. 18), S. 253, hat Andrea Pozzo darauf wohl keinen wesentlichen Einfluß mehr gehabt.

Saal wegen ihrer Gresse und Zierde von dehnen vornembsten Stuken eines Palatii sein, (...) sol selbiger wegen seiner Gresse, Heche und Weite mit Freiseilen geziehet sein wie im Hoff (...). Dann die gefierten [Pilaster], wie sonst in allen inwendigen die Zierde ist, wurde in disen Sahl nicht genueg brachtig scheinen. Dise Freiseilen aber mit ihren Postamenter werden selbigen der Nothdurft nach genuegsamb mit Lob ziehren“⁵⁹.

Auch in den Stuckdekorationen der angrenzenden Zimmer wird durch Allegorien der Kardinaltugenden sowie Darstellungen von antiken Helden und Triumphzügen mit besiegten Türken auf die politische Dimension hingewiesen⁶⁰. Dazu kamen außerdem neun 1694/95 bestellte Büsten nach antiken Vorbildern, die „uomini famosi“ und „donne illustre“ wie Augustus und Marc Aurel zum Thema hatten⁶¹. Dieselbe Ikonographie einer fürstlichen Residenz kennzeichnet den Stadtpalast der Familie in der Bankgasse. Denn neben den – heute im Gartenpalais angebrachten – Deckengemälden von Bellucci (Herkules vertreibt die Laster, Der Fürst zwischen Tugend und Laster sowie Allegorien des Ruhmes, des Verdienstes, des Friedens, der Weisheit, der Wahrheit usw.) finden wir dort Skulpturen der Fortitudo, also die von Herkules verkörperte Tugend, als Wappenhalter und im Stiegenhaus u. a. Allegorien des Amor Patriae, der Felicitas Publica und des Beneficium sowie Herkules und Apollo⁶².

Die zweite Thematik des Programms entspricht der Funktion des Gebäudes als „Landsitz“ und Gartenpalast, auf die Johann Adam 1706 mit seinem Wunsch nach „una Flora ... ò una Aurora ò una figura representente la prima vera, finalmente qualche cosa che allude ai giardini“⁶³ expressis verbis hingewiesen hat. Den Auftakt dafür bildeten bereits die 1692 begonnenen Zyklen der Jäger Diana und Adonis von Franceschini für die beiden linken Räume der Gartenseite des Piano nobile – „the decor of which was brought into harmony, thematically, by references to the garden and pastoral ideas“⁶⁴. Die 1706 in Auftrag gegebenen Gemälde mit Aurora und Flora dienten zum Schmuck der an der rechten Seite gelegenen Räume. Gleichzeitig entstand die Ausstattung der dazwischenliegenden Galerie, die ebenfalls „allude to the conditions of Nature: Apollo (sun) and Juno (air) (the two conditions necessary for a thriving garden), should preside. The Seasons should be brought to witness (excluding winter, inimical to growing things) as Apollo’s companions, while Juno would similarly be accompanied by personifications of the fructifying elements of rain and dew“. Apollo, Juno, Flora, Ceres und der Regen symbolisieren aber auch die vier Elemente. Die von Franceschini dazu vorgeschlagenen „isto-

⁵⁹ F l e i s c h e r (zit. Anm. 5), S. 127 f. – Karl Eusebius könnte seine Idee von Palladio übernommen haben, der im 2. Buch u. a. „sale di quattro colonne“ und „sale corinthie“ mit entsprechender monumentaler Dekoration vorführt.

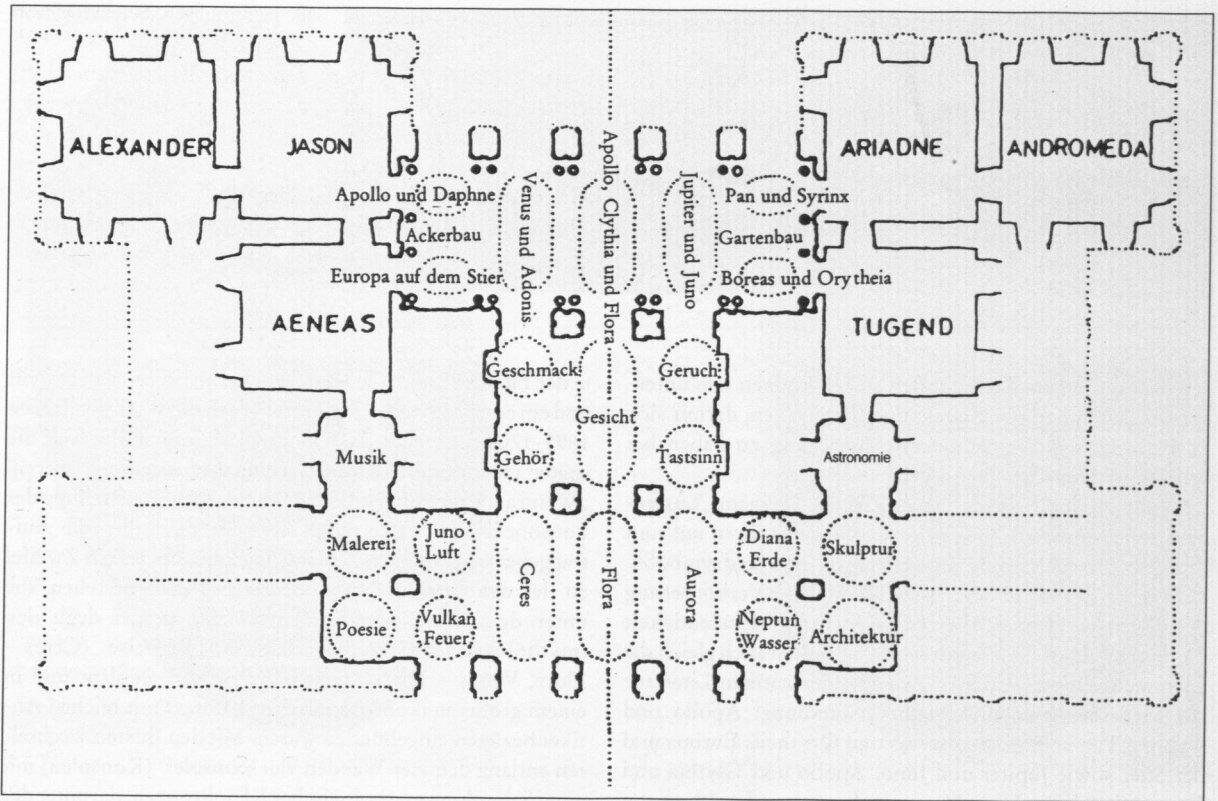
⁶⁰ W e r n e r, Bussi (zit. Anm. 54), S. 32 ff.

⁶¹ Die Bronzen (zit. Anm. 12), S. 212 ff., Nr. 37–45.

⁶² H. L o r e n z, Liechtenstein Palaces in Vienna from the Age of the Baroque, New York 1985, S. 47 ff. – E. B a u m, Giovanni Giuliani, Wien – München 1964, S. 49 ff.

⁶³ Brief an Franceschini: L o r e n z, 1989 (zit. Anm. 20), S. 20.

⁶⁴ D. C. M i l l e r, Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna, Cambridge etc. 1991, S. 36 ff.



57. Ikonographisches Schema der Deckenfresken von Johann Michael Rottmayr im Erdgeschoß

rie terreste“ von Cincinnatus und Abdolomirus, welche die Tugendhelden – mit der Landthematik verbunden hätten, wurden vom Auftraggeber hingegen abgelehnt und durch Darstellungen der sieben Planetengötter ersetzt⁶⁵. Diese Darstellungen der Elemente, Planeten und Jahreszeiten werden durch Stuckreliefs sowie Giulianis Statuen der vier Erdteile des Ehrenhofes zu einem kosmologischen Zyklus ergänzt. Die Allegorien der Elemente (Vulkan, Neptun, Juno und Diana) sowie die einander gegenübergestellten Personifikationen von Ackerbau (Abb. 63) und Gartenkultur von Rottmayr in der Sala terrena⁶⁶ beweisen eindeutig die rustikale Ausrichtung der Ikonologie. Den beiden zuletzt genannten Allegorien lassen sich auch zwei der Sinnesallegorien zuordnen: Weingenuß als Sinnbild des Geschmackssinnes und Blumenduft als Sinnbild des Geruchssinnes.

Rottmayrs in bewußter ikonographischer Symmetrie angeordnete Fresken der Eingangshalle (Abb. 57), die von Stuckreliefs mit Jagdtrophäen (Abb. 58) und Wildtieren (Reiher, Rebhühner, Enten, Fischotter) umrahmt werden⁶⁷, liefern m. E. auch den Schlüssel zum Verständnis einer weiteren Thematik des Gartenpalais. Die auf den Bauherrn anspielen-

den Allegorien der Künste – Architektur (mit Grundriß des Gebäudes), Plastik (mit Liechtenstein-Wappen) und Malerei (mit Signatur des Künstlers) – sind zweifellos ebenso direkt auf das Mittelbild, das dem Gesichtssinn (Abb. 61) gewidmet ist, zu beziehen wie die anderen vier Allegorien der Sinne. Die Verkörperung des ausdrücklich auf die Malerei bezugnehmenden Gesichtssinnes (Gemälde mit Parisurteil) und damit den ikonographischen Mittelpunkt der Sala terrena bildet nun niemand anderer als Venus (Abb. 61). Der hier offensichtlich vorgeführte Bezug zwischen der Göttin der Liebe und Schönheit sowie den fünf Sinnen findet sich z. B. in Shakespeares Gedicht „Venus und Adonis“⁶⁸, und auf den Zusammenhang zwischen Fruchtbarkeit und Lebensfreude hatte schon Terenz verwiesen: „Sine Cerere et Baccho friget Venus“. Die Thematik korrespondiert daher gut mit der Funktion dieses Raumtypus, den Karl Eusebius als „Lustgewölbe“ bezeichnet. Er empfiehlt nämlich die Gestaltung der Einfahrtsräume zu „Stanzienterrane, das ist zu Lustgewelbern, besonders diejenigen, dehnen Seithen sich gegen dehnen Garten wendet, alwo sehr angenehm und gelegen ist, dergleichen vil Zimmer oder Gewelber zu haben, so kiel sein, in wehrender grosser Hitz des Tages darinnen aufzuhalten, zu negotieren, discurrieren, spilen und zu belustigen (...). Mas-

⁶⁵ Ebenda, S. 34, 49 f. – K. Christiansen, *The Liechtenstein Garden Palace*, in: *The Princely Collections* (zit. Anm. 13), S. 8–23.

⁶⁶ H u b a l a (zit. Anm. 48), S. 156 f. – In diesen Zusammenhang gehört wohl auch Rottmayrs Entwurf für einen Triumph des Lichtes (Apollo und Aurora): ebenda, S. 241 f., Z. 32–35.

⁶⁷ W e r n e r (zit. Anm. 54), S. 27 f.

⁶⁸ W. J. C r a i g (Hg.), *The complete works of William Shakespeare*, London 1987, S. 1169, Vers 433 ff.



58. Jagdtrophäen, Stuckrelief von Santino Bussi in der Sala terrena, 1705

sen dan in solchen allerlei Taflen stehen können von unterschiedlichen Spilen mit Kugeln und dergleichen, darmit sich zu belustigen und ein moderate Bewegung zu haben bei wehrender Hitz⁶⁹.

Schönheit und Belustigung als Ziel des in einem „Lustgebäu“ zu absolvierenden fürstlichen Otiums führen uns nun direkt zur zweideutigen Interpretation der Jagdsymbolik. Läßt schon der Venus begripschende Mars als Verkörperung des Tastsinnes (Abb. 60) keinen Zweifel an der Eindeutigkeit dieser Absicht, so liefern uns weitere Fresken auch gleich die entsprechenden klassischen Exempla der antiken Literatur für Liebesbegehren und Naturverwandlung: Apollo und Daphne, Pan und Syrinx, Boreas und Orytheia, Europa und der Stier sowie Jupiter und Juno, Apollo und Glythia und Venus mit Adonis. Diese Metamorphosen wurden schon von Lomazzo für Gartenzimmer empfohlen, und um 1700 herrschte in den mährisch-österreichisch-ungarischen Schlössern eine regelrechte „Ovid-Mode“⁷⁰. Schon 1694 hat-

te der Fürst bei Soldani „qualche scherzo baccanale“ bestellt und ein entsprechendes Bronzerelief erhalten⁷¹. In den Jahren 1695–1700 entstanden dann mehrere Marmorskulpturen, die später im fünften Saal des Gartenpalais aufgestellt waren. „Wenn auch die von Fanti 1767 beschriebene Aufstellung der Ponsonelli-Skulpturen möglicherweise nicht die vom Auftraggeber ursprünglich geplante ist, kann doch kein Zweifel an der dekorativen Funktion dieser Werke bestehen, die unter dem übergreifenden Thema der *«amori degli dei»* (mythologische Götterliebschaften) paarweise (Ceres – Flora, Venus – Mars, Diana – Endymion) geplant und in einem größeren ikonographischen Kontext mit reichen Antikenbezügen eingebunden waren: Mit den Büsten wechselten entlang den vier Wänden vier *«console»* (Konsolen) mit einer Sammlung mythologischer Kleinbronzen, darunter der *«Raub der Sabinerinnen»*, *«Herkules mit dem Kentauren»*, ein *«Raub der Proserpina»* und *«Tarquinius und Lucrezia»*⁷².

⁶⁹ Fleischer (zit. Anm. 5), S. 118.

⁷⁰ Schemper-Sparholz (zit. Anm. 52), S. 227, 306.

⁷¹ Die Bronzen (zit. Anm. 12), S. 206 ff., Nr. 35.

⁷² Kunst in der Republik Genua, Ausst.-Kat. Frankfurt/Main 1992, S. 258, Nr. 140.



59. Nympe und Satyr, Stuckrelief von Santino Bussi in der Galerie, 1706



60, 61. Links: Venus und Mars als Allegorie des Tastsinnes, Deckenfresko von Johann Michael Rottmayr in der Sala terrena, 1706; rechts: „Idea della Bellezza“: Venus als Allegorie des Gesichtssinnes, Deckenfresko von Johann Michael Rottmayr in der Sala terrena, 1706



Diese Tatsache sowie die Stuckreliefs von Herkules und Omphale, Pan und Syrinx in der Galerie (Abb. 59) sowie die Darstellung von Frauenraub durch Kentauern im Diana-Zimmer des Piano Nobile⁷³ bestätigen die These von Miller, daß der Diana- und der Venuszyklus Franceschinis ebenfalls doppeldeutig aufzufassen sind: „Love is certainly the central theme: that of Venus for the beautiful young hunter, Adonis, and that of the chaste goddess of the hunt, Diana for the handsome shepherd-lad, Endymion. Forces conducive to love are introduced: Leucothe (Lachesis), the spinner of fate and somnus (sleep), cooperative to clandestine love. Primarily, however, it is Venus' mischievous child, Cupid (Amor), whose arrows instigate love (...). Moreover, it can be seen that the two figures of the lovers, Adonis and Endymion, have a special relevance for the pastoral theme“⁷⁴. Das Programm der etwas jüngeren Ausstattung im Schloß Eckartsau beweist jedenfalls, daß eine solche Ambivalenz der Jagdsymbolik kein Einzelfall war. Denn wir finden dort nicht nur Venus und Adonis in Daniel Grans Diana-Luna-Fresko, sondern auch die Skulpturen „Apollo und Daphne“ sowie „Atalante und Meleager“ von Lorenzo Mattielli.

Ob die Kombination des „Herkules-Virtus-“ und des „Apollo-Licht-Typus“ im Palais in der Roßau als ein bewußtes Nebeneinander aufgrund der Zwitterfunktion der Architektur oder zur Demonstration der fürstlichen Ideale des „marte et arte“ bzw. als aus der Funktionsveränderung des

Gebäudes sowie der ikonographischen Mode⁷⁵ zu erklären des Nacheinander zu interpretieren ist, läßt sich wohl mangels Quellen kaum eindeutig beantworten. Die sprunghafte Bauführung des Fürsten führte nicht nur zu mehrfachem Wechsel von Künstlern und Medien (Fresko, Öl), sondern auch zur Bestellung der ersten Deckengemälde bei Franceschini, als der Rohbau noch kaum begonnen war. Abgesehen von der oben genannten Ablehnung der Tugendexempla von 1706, wissen wir auch, daß ein 1692 geplanter Phaeton-Zyklus später durch die Venus-Adonis-Serie ersetzt wurde⁷⁶. Eine solche Veränderung der Sinnggebung durch Betonung des „maison de plaisance“-Charakters würde jedenfalls den von Lorenz und Werner konstatierten „eigenartigen und auffallenden Kontrast“ der Thematik der apollinischen Deckengemälde mit jener herkulischer Stuckdekoration⁷⁷ erklären⁷⁸.

⁷⁵ Diese historisch mit der zunehmenden Zahl von Gartenpalästen und psychologisch wohl mit Verschwinden der Türkengefahr zu erklärende ikonographische Tendenz hat W. M r a z e k, Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich, in: *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*, Salzburg 1983, S. 197, konstatiert: „Noch während der Vorherrschaft des Hercules-Tugendheld-Themas beginnt sich das Thema der mythologischen Lichtgottheiten anzubahnen. Von der Mitte der zwanziger Jahre aber bis ins dritte Viertel des Jahrhunderts ist es ein bevorzugtes Thema der profanen Festräume.“

⁷⁶ M i l l e r (zit. Anm. 64), S. 39.

⁷⁷ L o r e n z, 1989 (zit. Anm. 20), S. 20, Abb. 10, 11.

⁷⁸ „Diese Themen [des Vestibüls] haben keinen Bezug zu den Fresken, die Rottmayr erst drei Jahre später in die dafür freigelassenen Felder malte (...), aber das Herkulesthema scheint durch die 1704 begonnene Decke Pozzos im darüberliegenden Festsaal vorgegeben.“ W e r n e r (zit. Anm. 54), S. 27.

⁷³ W e r n e r (zit. Anm. 54), S. 33 f.

⁷⁴ M i l l e r (zit. Anm. 64), S. 40.



62. Aufnahme des Herkules in den Olymp sowie Phoebus Apollo und Allegorien der Jahreszeiten, Fresko von Andrea Pozzo im Festsaal, um 1705

Das Programm der um 1692 bestellten Marmorbüsten spricht hingegen für eine von Anfang an geplante Dualität, wie sie ja auch der architektonischen und funktionellen Planung dieser Jahre entsprechen würde. Denn die italienischen Bildhauer lieferten einerseits Apollo und Mars – auf die auch die Genien der Künste und des Krieges in den beiden Stiegenhäusern (1705) verweisen⁷⁹ – sowie Personifikationen von Tugend und Laster, andererseits die Liebespaare Venus und Adonis sowie Bacchus und Ariadne⁸⁰, Franceschinis „Joseph und Potiphars Weib“ sowie „Tarquinius und Lucretia“ (1706), die „on one hand deceit and lust and on the other honor and heroic sacrifice“ veranschaulichen⁸¹, fügen sich ebenso sinnvoll dem Liebes- wie dem Tugendprogramm ein. Als Exempla der Keuschheit bildeten sie in der Galerie Gegenstücke zu den Gemälden mit Diana und Aktäon sowie Venus und Bacchus, den Allegorien der Triebhaftigkeit. Es ist daher wohl auch kein Zufall, daß sich das zentrale Venus-Fresko der Sala terrena unterhalb der Apotheose des Herku-

les im Festsaal befindet und damit (weibliche) Schönheit und (männliche) Tugend „zu ebener Erde und im ersten Stock“ wieder in die dem Decorum entsprechende Hierarchie gebracht wurden⁸². Die sich im Spiegel betrachtende Venus war wohl für jeden barocken Kenner als Hinweis auf die Vergänglichkeit irdischer Schönheit und Liebe ersichtlich, während der Ruhm des Tugendhelden bekanntlich ewig dauert, weshalb Chronos gemeinsam mit den Lastern das Weite sucht⁸³.

Für eine bewußte Dualität bzw. Vereinheitlichung des Programms um 1705 spricht vor allem die Integration der Kosmos- und Venus-Ikonographie in die Herkules-Thematik des Festsalles. So zeigen die sechs Ölgemälde Pozzos an

⁷⁹ Ebenda, S. 28.

⁸⁰ Liechtenstein (zit. Anm. 13), Kat. Nr. 11–18.

⁸¹ Miller (zit. Anm. 64), S. 54, 287 f.

⁸² Zur moralischen Interpretation profaner Programme siehe: I. Schemper-Sparholz, Höfische Dekorationen des 17. Jahrhunderts im burgenländisch-westungarischen Raum, in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 73, 1986, S. 217–250, bes. S. 228 ff.

⁸³ Eine solche bewußte Kombination von Darstellungen irdischer Liebe und Fruchtbarkeit in der Sala terrena mit der Verherrlichung von Tugenden und Wissenschaften im Prunkfresko des Piano Nobile darüber findet sich z. B. im Kaisertrakt des Stiftes Altenburg: F. B. Polleröf, Bilderwelt und Schatzkammer des Stiftes Altenburg, in: Kämtal-Studien, 5, 1985, S. 261–264.



63, 64. Links: Allegorie der Agrikultur, Deckenfresko von Johann Michael Rottmayr in der Sala terrena, 1706; rechts: Allegorie des adeligen Landlebens, Titelkupfer zu „Georgica Curiosa“ von W. H. Hohberg, Nürnberg 1715

den Schmalwänden Allegorien der vier Elemente und zwei durch den Aspekt des Feuers aufeinander und auf die Kamine bezogene Aeneas-Historien („Flucht aus Troja“ und „Venus übergibt die Waffen des Vulkan“ als Sinnbilder von Vater- und Mutterliebe?). Und im Deckenfresko finden wir nicht nur die zum Thema gehörige Göttersammlung im Olymp, sondern zusätzliche szenische Darstellungen von Phoebus-Apollo mit dem Sonnenwagen sowie Flora, Ceres und Bacchus als Allegorien des Jahreskreislaufes und der Fruchtbarkeit der Erde⁸⁴ (Abb. 62). Dieser rechte Teil des Freskos steht darüber hinaus in einer bewußten kompositionellen und ikonographischen Symmetrie zur linken Hälfte mit der Allegorie von Tugend (Herkules), Kunst (Apollo mit der Leier) und Wissenschaft (Minerva). Die oben beschriebenen zwei Themenbereiche der Vita politica und der Vita rustica werden also im architektonischen und ikonologischen Mittelpunkt des Palastes durch die kosmischen Dimensionen

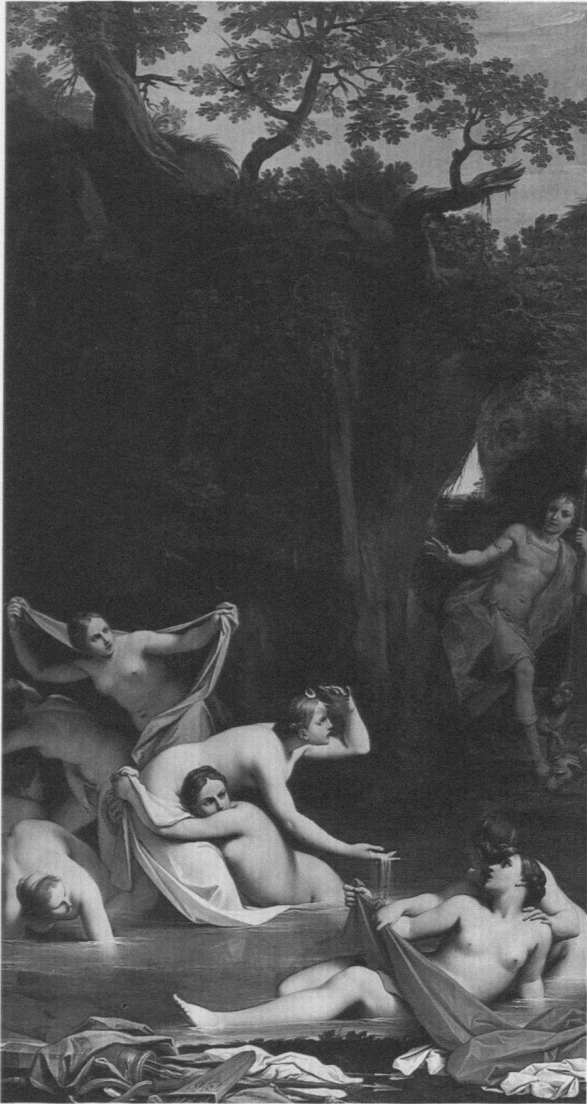
⁸⁴ B. Kerber, Andrea Pozzo. Beiträge zur Kunstgeschichte, 6, Berlin – New York 1971, S. 78 ff.

Geist und Materie ineinander übergeführt⁸⁵ und kulminieren in der Person Jupiters im Zentrum des Freskos. Der Göttervater, der den „edlen“ Menschen Herkules für seine Verdienste aus der „Normalsterblichkeit“ in den Olymp beruft, symbolisiert hier – wie auf dem Triumphbogen Fischers von Erlach von 1690 – zweifellos den Kaiser⁸⁶, dem der Bauherr Fürstenstand und Vliesorden verdankt.

Die Bautätigkeit des Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein im allgemeinen und die Architektur und Ikonologie des Palastes in der Roßau im besonderen sind also nur vordergründig prägnante Beispiele für den sich in der Wiener Barockkunst um 1700 manifestierenden „real existierenden

⁸⁵ Diese Verbindung von Tugendideal und Landleben ist nicht nur in den Fresken der italienischen Villen (siehe M. Murano, Das Veneto und seine Villen, München 1987, S. 86), sondern auch in österreichischen Landschlössern geläufig: Schemper-Sparholz (zit. Anm. 52), passim; dies., Die Stuckdekoration in Schloß Schwarzenau, in: Kamptal-Studien, 3, 1983, S. 79–95, bes. S. 86.

⁸⁶ Vgl. F. B. Polle-roß, Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: R. Feuchtmüller / E. Kovács (Hg.), Welt des Barock, Wien – Freiburg 1986, S. 102.



65. Diana und Aktäon, Gemälde von Marcantonio Franceschini für das Diana-Zimmer des Piano Nobile, 1698, Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein

Absolutismus habsburgischer Prägung⁸⁷. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich die „singuläre Sonderstellung unter den Gartenpalästen Wiens“ (Lorenz) hingegen sowohl historisch als auch künstlerisch als eindeutiges Zeugnis dafür, daß der für den habsburgischen Absolutismus des 17. Jahrhunderts kennzeichnende Dualismus von Hochadel und Kaiserhaus⁸⁸

⁸⁷ H. Lorenz, Vienna Gloriosa Habsburgica?, in: Kunsthistoriker, 2, 1985, S. 49–54.

⁸⁸ „Daß der Adel im Vergleich zur relativ bescheidenen Hofburg oft bedeutende Palais sein eigen nannte, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß dem neuformierten Hof die Einbindung des Adels gelungen war.“: V. Press, Adel in den österreichisch-böhmischen Erblanden und im Reich zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert, in: Kat. „Adel im Wandel“ (zit. Anm. 7), S. 19–31, hier S. 28. – R. J. W. Evans, Das Werden der Habsburgermonarchie 1550–1700. Gesellschaft, Kultur, Institutionen, Wien – Köln – Graz 1986, bes. S. 132 ff.

letztlich doch von der Dominanz der Zentralmacht abgelöst wurde⁸⁹: Mit der Ernennung durch Leopold I. zum Reorganisator der habsburgischen Domänen 1698, zum ersten Präsidenten der Wiener Girobank 1703 und zum kaiserlichen Kommissär am ungarischen Landtag 1707 war Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein endgültig in die Hofgesellschaft integriert. Sein nur wenig jüngerer Nachfolger als Majoratsherr, Anton Florian (1656–1721), war dann – als Gesandter Leopolds I. in Rom, Obersthofmeister und Erster Minister Karls in Spanien sowie Staatsratsvorsitzender – auch bereits ein typischer Vertreter des Hofadels.

3. „Dise Exempl der alten Rehmer und Kriechen, so alle Curiosen ersprieslich und dignissime ermahnen“: Italienischer Kunstimport und humanistische Theorie

Bau und Ausstattung des liechtensteinischen Palastes in der Roßau sind zweifellos das bedeutendste Zeugnis des „Agrikultur-Humanismus“ und der Ideologie vom „ganzen Haus“ auf Wiener Boden. Vor allem in der sogenannten „Hausväterliteratur“ und den Ökonomie-Schriften finden wir die „stets aufs neue bestätigten Ideologeme einer theologisch begründeten Herrschaftsbefugnis und einer im geschlossenen Hauswirtschaftssystem gegründeten ökonomischen Autonomie“⁹⁰. Zentrale Themen dieser Ideologie waren neben der von Gott verliehenen Machtbefugnis über die Untertanen in patriarchalischem Sinn auch Abneigung gegenüber dem Hofleben und die Verherrlichung des Landlebens. Dies entsprach sowohl der nach unten absolutistisch, nach oben aber ständisch agierenden und zunehmend gefährdeten Position des österreichisch-böhmischen Hochadels im allgemeinen als auch den Vorstellungen des Karl Eusebius von Liechtenstein im besonderen. Deshalb betonte er in der Instruktionsschrift für seinen Sohn, daß „die obrigkeit von Gott zu diesen gesetzt ist, (...) ihre unterthaner selbst zu regiren und ihnen vorzustehen und sie zu beschützen“. Hans Adam möge daher nicht in kaiserliche Dienste treten, sondern seine Güter selbst verwalten⁹¹. Ein wichtiges Charakteristikum des „Agrikultur-Humanismus“ ist daher die Nobilitierung der Landwirtschaft zu einer Kunst und Wissenschaft: „Wenn man die Oeconomie (...) als das ansieht, was sie wirklich ist, als eine Kunst, deren Vorschriften sich auf die Kännntniß der Natur gründen, und die nur vermittelt dieser Kännntniß kann gehörig ausgeübet und erweitert werden, betrachtet, so verdient sie unter den gelehrten Wissenschaften eine ansehnliche

⁸⁹ T. Winkelbauer, Krise der Aristokratie? Zum Strukturwandel des Adels in den böhmischen und niederösterreichischen Ländern im 16. und 17. Jahrhundert, in: MIOG, 100, 1992, S. 328–353, hier S. 345.

⁹⁰ W. Neuber, Adeliges Landleben in Österreich und die Literatur im 16. und 17. Jahrhundert, in: Kat. „Adel im Wandel“ (zit. Anm. 7), S. 547. – O. Brunner, Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612–1688, Salzburg 1949. – Berger (zit. Anm. 7), S. 113 ff. – Pircher (zit. Anm. 24), S. 27 ff. – R. Geir, Wirtschaftliche und soziale Aspekte des frühneuzeitlichen Schloßbaus in Niederösterreich, Geisteswiss. Dipl. Arb., Wien 1988, S. 39.

⁹¹ Winkelbauer (zit. Anm. 25), S. 88.

Stelle⁹². Die Kombination der Allegorien von Ackerbau und Gartenbau (Abb. 63) mit jenen von Architektur, Malerei, Skulptur und Poesie in der Sala terrena des Roßauer Palastes beweist also nicht, daß „Rottmayr's frescoes do not follow a rigid iconographical scheme“ (Lorenz), sondern genau das Gegenteil (Abb. 57). Die oben beschriebenen Darstellungen der Elemente, Jahreszeiten, Erdteile usw. sowie die „raumgreifenden Ambitionen des Fürsten“ (Lorenz) durch die Situierung des Baues in seiner Umgebung erhöhen diesen ebenso wie die oberitalienischen Villen zu einem „kosmologischen Zentrum, das das umliegende Podere autokratisch ordnet, d. h. ›beherrscht‹. Sie weisen direkt hin auf den Ordnungsanspruch des Villen-Padrone als irdischem Garant der von Gott gesetzten Ordnung auf dem Lande (...). In der ›Casa di Villa‹ als Herz und Zentrum des Podere, das heißt: der Latifundie, laufen sämtliche Funktionen der Gutsverwaltung zusammen: die Landstraßen, (...) die kunstreichen Prospektachsen und Alleen“⁹³. Diese Verbindung von adelig-patriarchalischer Ökonomie, die Landschaft symmetrisch bestimmender Architektur und den kosmologischen Allegorien führt vor allem ein Titelblatt der „Georgica curiosa“ des Wolf Helmhard von Hohberg vor⁹⁴ (Abb. 64), der sich in diesem Werk ausdrücklich auf liechtensteinische Instruktionsschriften berief⁹⁵. Die zunächst verwundernde Tatsache, daß zur Illustration dieses österreichischen Standardwerkes der Hausväterliteratur eine italienische Villenarchitektur herangezogen wurde, erklärt sich wohl aus der großen Bedeutung der Schriften von Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi innerhalb der Adelskultur dieser Zeit. Denn diese Architekten haben in ihren Werken nicht nur architekturtheoretische Informationen allgemeiner Art, sondern auch zahlreiche Beispiele für „Pallazzi in Villa“ und die dahinterstehende Ideologie mitgeliefert. Schon Alberti bietet in seinem „Liber tertius Familiae“ die „beiden Schlüsselbegriffe der Villen-Ideologie: Governo (...) und Conservazione“ und betont unter Hinweis auf Jesus Sirach, Kap. 33, die Souveränität des Landedelmannes: „Bleib du der Oberste in deinen Gütern und laß dir deine Ehre nicht nehmen.“ Palladio und Scamozzi verherrlichen die „arte dell'Agricoltura“ durch Eingliederung in den Kreis der Künste und Wissenschaften, und letzterer nennt auch jenen Cincinnatus unter den „Beispielgestalten für die Sancta Rusticiatas“, den Franceschini 1706 dem Fürsten Liechtenstein malen wollte. In seiner „Idea dell'Architettura Univer-

sale“ hebt Scamozzi auch raumplanerische Überlegungen aus wirtschaftlichen Gründen („Die Villa sollte nicht zu weit abliegen von einer städtischen Marktansiedlung“) und die Architektonisierung der Umgebung aus ideologischen Überlegungen („Die Straßenachsen, die auf die Villen und Herrensitze zuführen, müssen breiter und schöner sein als andere, denn sie sind Herrschaftszeichen“) hervor⁹⁶.

Die Architekturtraktate von Alberti, Serlio, Palladio und Scamozzi sind nun – neben anderen – genau jene Werke, die Karl Eusebius von Liechtenstein in seiner Bibliothek besaß und für die architektonischen Instruktionen seines Sohnes konsultierte⁹⁷. In der Tat ist „sein Traktat von der Architektur als Hausväter-Erfahrung aufzufassen“, an dessen Inhalt sich deutlich ablesen läßt, „daß die Architektur nur interessiert, sofern sie dem fürstlichen Leben auf dem Lande, dem Campanilismus, dient“⁹⁸. Bezeichnenderweise wandte sich Johann Adam daher sofort nach Erwerbung der Besetzung in der Roßau an namentlich nicht bekannte Architekten in Rom und Venedig, also den italienischen Zentren der Villeggiatura, um Entwürfe für den Neubau zu erhalten. Es ist daher vielleicht auch kein Zufall, daß Rossis „Doppelloggia“ – die wir auch an der Gartenfassade des Palais Czernin in Prag finden – sowie der Treppentypus auf Palladio zurückgehen⁹⁹ und Martinelli bei seinem „Alternativprojekt“ von 1692 wahrscheinlich nicht nur Motive der Villenarchitektur seiner Heimat aufgriff, sondern seinen nicht ausgeführten Entwurf später problemlos für die Villa des Marchese Malaspina in Caniparolo adaptieren konnte¹⁰⁰.

Sowohl die oben genannten Architekturtraktate als auch die italienischen und österreichisch-böhmischen Agrikulturbücher dieser Zeit beriefen sich auf die antiken Autoren und die „Virtus Romana“ als moralisch-utopisches Ideal¹⁰¹. So war für Palladio die antike Architektur ein „chiaro & illustre testimonio della virtù e della grandezza Romana“¹⁰².

Der „klassisch-strenge Stil“ und die „genuin römische ›severità‹ der Wiener Paläste, die Lorenz als Charakteristikum des Geschmacks von Johann Adam hervorhebt, ist daher wohl auch ikonologisch-ideologisch zu interpretieren¹⁰³. Tatsächlich hatte ja Karl Eusebius seinem Sohn eingeleitet, daß „nichts Brachtigeres und Vorneheres, auch Scheners kan gemacht und hinterlassen werden als die vornehmen Gebäude, welches uns die alten rehmischen [römischen] Structures erweisen (...) so noch die jetzigen Rohmer und gantz Welschland antreibt in solchen ferners fortzufahren und zu excellieren und dergleichen grosse Monumenta und vortrefflichste unsterbliche Gedechtnus nach ihnen aller

⁹² J. B. von R o h r, Haushaltungs-Bibliothek, Leipzig 1726, zit. in: P i r c h e r (zit. Anm. 24), S. 29. – Zum traditionellen Konnobium von nobilitierter Agricultura und Künsten in der Villenarchitektur siehe: B. R u p p e r c h t, Villa. Zur Geschichte eines Ideals, in: Probleme der Kunstwissenschaft, 1966, S. 210–250. – Die Aktualität dieser Gedanken in der herrschaftlichen Dekorationskunst des frühen 18. Jhs. belegen z. B. die aufeinander bezogenen Stuckmedaillons von Ackerbau und Naturwissenschaft, Künsten sowie Kriegs- und Friedenswissenschaften (darunter Jagd) im Speisesaal der fürstbischlichen Residenz zu Fulda.

⁹³ R. B e n t m a n n / M. M ü l l e r, Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse, Frankfurt/Main 1970, S. 32 und 34.

⁹⁴ B e r g e r (zit. Anm. 7), S. 115 (Abb.).

⁹⁵ W i n k e l b a u e r (zit. Anm. 25), S. 86.

⁹⁶ B e n t m a n n - M ü l l e r (zit. Anm. 93), S. 23, 32, 96, 98, 104, 113.

⁹⁷ K r a p f (zit. Anm. 16), S. 101. – P i r c h e r (zit. Anm. 24), S. 58.

⁹⁸ K r a p f (zit. Anm. 16), S. 100.

⁹⁹ P a s s a v a n t (zit. Anm. 42), S. 118.

¹⁰⁰ L o r e n z, 1991 (zit. Anm. 18), S. 42 f., 106, 172.

¹⁰¹ B e n t m a n n - M ü l l e r (zit. Anm. 93), S. 24, 51 f. – N e u b e r (zit. Anm. 90), S. 543, 546.

¹⁰² B e n t m a n n - M ü l l e r (zit. Anm. 93), S. 51.

¹⁰³ Zur Tradition der Antikenrezeption siehe: E. H. G o m b r i c h, The Style "all' antica": Imitation and Assimilation, in: Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance, I, London 1985, S. 122–128.

Posteriorität zu hinterlassen zu einem unsterblichen Lob und ewigen Nahmen¹⁰⁴. Parallel dazu bevorzugte Johann Adam von Liechtenstein in Malerei und Skulptur des Palastes in der Roßau innerhalb des „bon gusto italiano“ (Johann Adam) in stilistischer Hinsicht ebenfalls eindeutig die klassischen Tendenzen. „Daß die Größe antiker Skulpturen durch die Werke zeitgenössischer Künstler nicht wiedererreicht werden kann, ist die entscheidende Erkenntnis, die Karl Eusebius in seinem Traktat formuliert“ und die „vorwärts weist auf die Schwerpunkte, die sein Sohn Johann Adam in seiner Sammlung im Residenzpalast in Wien setzen wird“¹⁰⁵. Der kompromißlosen Antikenbegeisterung seines Vaters folgend, gab der Fürst daher bei Massimiliano Soldani Kopien nach Antiken sowie Michelangelo in Auftrag¹⁰⁶ und maß auch die zeitgenössischen Bildhauer an diesem Ideal¹⁰⁷.

Unter diesen Umständen erscheint nun auch die Tatsache, daß sowohl Pozzo als auch Franceschini in den Zyklen für das Gartenpalais immer wieder „pointed allusions to well-known works by famous Bolognese masters“ und „quotations or paraphrases from memorable pictures“ (von Reni, Domenichino, Michelangelo sowie Raffael) bringen¹⁰⁸, in einem neuen Licht. Die teilweise nach Reproduktionsstichen gemalten Zitate von Künstlern der Renaissance und des Frühbarock, die ihrerseits antike Skulpturen verarbeiteten, waren also vielleicht nicht nur „affording the informed amateur the pleasure of recognition“, sondern vom Auftraggeber ausdrücklich erwünscht¹⁰⁹. Marcantonio Franceschini war jedenfalls der eindeutige Lieblingsmaler des Fürsten. Seinen Stil hat Miller folgend charakterisiert: „(...) the largeness of his formal conceptions, and that pellucid clarity of articulation and purity of idealization of human types and poses more clearly brings to mind his great predecessor in the city, Guido Reni, and he is perceived as the most cultivated and distinctive perpetuator of Reniesque classicism of the later years of the century“¹¹⁰. Der betont haptische Charakter der Gemälde Franceschinis (Abb. 65) entsprach nun genau jenem Merkmal, das Karl Eusebius als Kennzeichen höchster Malereikunst nannte: „Dises ist nun ein Stuk der Erkandtnus der gueten Gemahl, (...) dass das Gemahl wol rundt und erhoben seie, (...), dass es also erhebeter scheine und heraus stehendt, als wehre es zu greifen, zu betasten und umbzufangen, so die recht gegebene Schaten machen, so es also heraus und

rundt scheinen machet dem Aug nach, als wehre was Rundes und Begreifiges in der That verhanden“¹¹¹. Die Vorliebe des Fürsten Johann Adam für nackte Körper in den Gemälden darf also nicht nur unter dem Aspekt der Erotik gesehen werden, sondern auch als Ausdruck seiner Hochschätzung antiker Plastizität. Tatsächlich forderte Johann Adam in einem Schreiben an Franceschini ausdrücklich, „di far di belli nudi mentre in questo si vede più l'arte“, und lobte den Bolognesen wegen dessen Darstellungen der „bella idea di femine e giovanne“¹¹². Fürst Liechtenstein bezog sich hier offensichtlich auf die von Guido Reni schon vorweggenommene klassizistische Kunsttheorie Giovanni Pietro Belloris¹¹³, wonach die Maler ihre „belle idee“ dem Studium antiker Skulpturen zu verdanken hätten¹¹⁴. In der Tat geht es nicht nur bei der Nacktheitsdiskussion zwischen Liechtenstein und Franceschini um Darstellungen der Venus und anderer schöner Frauen, sondern auch Bellori führt seine Kunsttheorie am Beispiel der Schönheitsgöttin – und des Tugendhelden! – aus: „Deswegen konnte sich auch Helena in ihrer natürlichen Schönheit nicht mit den Formen des Zeuxis oder der Dichtung Homers messen, wie denn auch niemals eine lebende Frau soviel Anmut besaß wie die Venus von Knidos (...). Auch würde sich heute kein Mann mehr finden lassen, der es an Kraft mit dem Herkules Farnese von Glykon aufnähme, oder eine Frau, deren Anmut der Venus von Medici des Kleomenes gleichkäme. (...) Die Maler und Bildhauer aber wählen die feinsten Schönheitsformen aus der Natur und vervollkommen so ihre Idee. Ihre Werke übertreffen sich selbst und werden der Natur überlegen, und das ist, wie wir bewiesen haben, der höchste Wert der bildenden Kunst. (...) Sie bewirkt, daß Venus, die Grazien und die Liebesgötter den idealischen Garten und die Gestade Guthe-res verlassen und sich nahen, um in Marmorhärte [!] zu hausen und in den Scheinräumen farbiger Schatten“¹¹⁵. Die von Mars „betastete“ Venus als Allegorie des Tast- und die sich im Spiegel betrachtende Schönheitsgöttin als Allegorie des Gesichtssinnes in der Sala terrena (Abb. 60, 61) verweisen also nicht nur auf die ästhetische und erotische Verführungskraft der „Grazia“, sondern in der Kombination mit den Personifikationen der Malerei und der Plastik augenscheinlich auch auf den Widerspruch von Naturnachahmung und Idealisierung, von scheinbarem und begreifbarem Bild und damit auf den Rangstreit der Künste. Tatsächlich hatte der Fürst schon 1694 bei Franceschini ein Gemälde bestellt, das Architektur, Malerei und Plastik deswegen in Gestalt nackter Frauen darstellen sollte, weil sein Venusbild „veramente

¹⁰⁴ K r a p f (zit. Anm. 16), S. 98 f.

¹⁰⁵ S. S c h u l z e, Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Glanz der Tugend – Fürstliche Hofhaltung im Hochbarock, in: Die Bronzen (zit. Anm. 12), S. 109 ff. („Die Antike als Ideal“).

¹⁰⁶ J. M o n t a g u, „Made for a Prince“, in: *Connaissance des arts*, n. s. 13, 1981, S. 32–37.

¹⁰⁷ L o r e n z, 1989 (zit. Anm. 20), S. 22: „Der Mäzen hat damit direkt und nachhaltig in die Entwicklung der Wiener Barockskulptur eingegriffen, indem etwa Giuliani (...) auf Vorbilder verpflichtet wurde, die nach den Kriterien des fürstlichen Sammlers ausgewählt worden waren.“

¹⁰⁸ M i l l e r (zit. Anm. 64), S. 46 – K e r b e r (zit. Anm. 84), S. 81, verweist auf Zitate nach Raffaels Borgobrand und Michelangelos Sestina-Sklaven.

¹⁰⁹ Tatsächlich ist in Briefen des Fürsten und Franceschinis vom Ankauf von „disegni accademici“ und einer Bologneser Sammlung von Raffael-Zeichnungen die Rede: M i l l e r (zit. Anm. 64), S. 216, 226.

¹¹⁰ Ebenda (zit. Anm. 64), S. 46, 48.

¹¹¹ F l e i s c h e r (zit. Anm. 5), S. 196 f.

¹¹² M i l l e r (zit. Anm. 64), S. 36.

¹¹³ Das entsprechende Werk „Le vite ...“ (Rom 1672) befindet sich noch heute in der fürstlichen Bibliothek, und der liechtensteinische Katalog von 1930 verzeichnet nicht weniger als neun Werke von Bellori. Für den Hinweis sei Frau Dr. Evelin Oberhammer herzlich gedankt.

¹¹⁴ S. E b e r t - S c h i f f t e r e r, Guido Reni: klassische Norm, christliches Pathos und reine Farbe, in: Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, Ausstellungskatalog (Frankfurt/Main 1989), S. 20 f.

¹¹⁵ G. P. B e l l o r i, Die Idee des Künstlers, hg. von K. G e r - s t e n b e r g, Berlin 1939, S. 16 ff.

maraviglia“ und „stimata da tutti virtuosi“ sei. Der Sieger dieses Paragone kann wieder bei Karl Eusebius nachgelesen werden: „(...) die Kunst des Abriss und Disegno, wie es die Walschen heissen, das ist des so natierlichen Zeichnen aller Glidtmassen mit ihrer wahren Proportion, in welchem die wahre Kunst und Estimation besteht“¹¹⁶.

Bellori integrierte in seine Kunsttheorie jedoch auch die Architektur: „Um übrigens die Baukunst nicht ganz aus dem Spiele zu lassen: auch sie bedient sich ihrer Vollkommenheitsidee (...). Selbst die Wohnungen der Götter haben die Dichter mit baumeisterlicher Kunst ersonnen, wohl geordnet mit Säulen und Bögen. Auf diese Weise wurde die Idee und Göttlichkeit der Schönheit von den weisen Denkern der Antike im Geiste geformt. (...) Dagegen dürfte in Hinsicht auf Dekoration und Ornamente der Säulenordnungen die Idee gewiß schon Festigkeit gewonnen haben und auch bestätigt sein durch die Vorbilder der Alten, die mit ihren auf langem Studium begründeten Erfolg, Art und Umfang dieser Kunst bestimmten“¹¹⁷. Bellori hatte seine Rede „L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto“ 1664 an der römischen Kunstakademie vorgetragen, an der Domenico Martinelli später studierte und selbst Architekturvorlesungen hielt. Damit schließt sich der Kreis wieder: „Im Bereich der Accademia di San Luca wurde die Erinnerung an die Kunst der Klassik offenbar sehr gezielt wachgehalten – besonders natürlich in der Säulenordnungslehre. Die Schautafeln zu diesem Thema, die Martinelli für seinen Architekturunterricht angefertigt hat, sind fast unverändert aus dem Traktat Vignolas kopiert.“¹¹⁸

Architektur und Ausstattung des Palastes in der Roßbau sind also offensichtlich eine Konkretisierung der „Idea della bellezza“ von Bellori. Der ausgeprägte künstlerische Geschmack des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein resultierte aus der theoretischen Schulung durch seinen Vater, Bellori und wohl auch Martinelli sowie deren Verpflichtung gegenüber dem Vorbild der Antike und weniger aus der durch eigene Anschauung erworbenen Kenntnis der zeitgenössischen Mode. Denn wie wäre es sonst zu erklären, daß der Fürst nicht nur Fischers „zukunftsweisende Konzeption“ (Lorenz) ablehnte, sondern auch bei der Ausstattung lange an der „durchaus traditionellen Kombination von Einsatzbildern mit Stuck“ festhielt. Tatsächlich war es auch wieder Karl Eusebius, dessen Traditionalismus hier wirksam wurde. So lehnt er die „Manier, dehnen man sich sehr in Frankreich gebrauchet, a pavillion, wie sie es nennen, oder a corps de logis“ ebenso ab wie moderne Rundformen: „Die runde Form aber wil sich zu einem Pallatio die wenigste schiken, dan inwendig verterbete sie gar sehr die Zimmer (...). Von ausswärts aber des Pallatii thete dise runde Figur

den gresten Schaden, dan sie benimet die Magnificenz und das schenste Ahnsehen dem Gebeu, machet solches kurtz und puglet scheinen, so bede dem grossen Ahnsehen hechst zuwider“¹¹⁹. Ebenso aus repräsentativen und praktischen Gründen empfahl der Autor seinem Sohn auch, die Ölmalerei der „neumodischen“ Freskomalerei vorzuziehen. Wie im Fall der Architektur von Plumenau dauerte es eine Weile, bis sich Johann Adam vom „eigenwilligen Geschmack seines Vaters (...) emanzipiert hat“¹²⁰, und noch 1702 dachte der Bauherr des Gartenpalastes nur an eine Kombination von Öl-Soffitti mit Quadraturmalerei. „Für diese neue Hochschätzung der Quadratur (...) ist zweifellos die Konkurrenz zu anderen Auftraggebern dieser Zeit in Wien verantwortlich“¹²¹.

Dies ist umso bemerkenswerter, als auch Johann Adam wie die meisten Mitglieder seiner Familie eine Kavaliersreise durch Deutschland, Holland, England, Frankreich und Italien unternommen hatte¹²² und somit mit den aktuellsten künstlerischen Strömungen wohl vertraut war. Als Lehrplatz für die richtige „Ahrt zum Bauen (...), so guet erdacht von dehnen Alten ist“, kam nach Meinung von Karl Eusebius nur Italien in Frage: „Walschlandt in dehnen Gebeuen iberrift die gantze Welt, und also solche Manier mehr als keiner anderen zu folgen, den ihr Art ist schen und brachtig und majestosisch“¹²³. Fürst Johann Adam von Liechtenstein nahm sich die Instruktionen seines Vaters also sehr genau zu Herzen und schuf damit eines „der eindrucksvollsten Ensembles italienischer Barockkunst nördlich der Alpen“ (Lorenz). Dabei war ihm wohl nicht unbekannt, daß die Römer in Italien ihre Abstammung über Aeneas, den Inbegriff der Vaterliebe, direkt auf Venus zurückführten und damit auf die Schönheit schlechthin.

Das damit dem Eingeweihten vorgeführte Kennertum der Fürsten von Liechtenstein war nun keineswegs bloß gelehrtes Freizeitvergnügen, sondern Mittel zur sozialen Distanzierung: „Dan da bei dem Adel kein Curiositet, zu schatzen und zu lieben, was schen, vornehm und kunstreich, und consequenter rar, so ist von selbigem kein Unterschied zwischen dem gemeinen Man und ihme, dan der gemeine Man schatzet es auch nicht wegen Niderigkeit seines Gemiedts, der Edelmann aber, so den Verstand erleuchter hat, mues distinguieren vom Schlechten zum Bessern und es also achten und schatzen und das Rare zu haben verlangen, nachzufolgen und zu immitieren alle Sinn-Erlauchte, so es allezeit hochgeachtet haben“¹²⁴. Die prunkvolle Bautätigkeit des Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein in Wien um 1700 war dementsprechend ebenso Ausdruck des höfischen Absolutismus wie der „profunden Vertrautheit mit der Kunstent-

¹¹⁹ Fleischer (zit. Anm. 5), S. 180, 125 f. – K r a p f (zit. Anm. 16), S. 100.

¹²⁰ Lorenz, 1990 (zit. Anm. 6), S. 147.

¹²¹ Lorenz, 1989 (zit. Anm. 20), S. 9, 12, 15.

¹²² G. Heiss, „Ihro keiserlichen Mayestät zu Diensten ... unserer ganzen fürstlichen Familie aber zur Glori“. Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus, in: O b e r h a m e r, Liechtenstein (zit. Anm. 2), S. 155–181.

¹²³ Fleischer (zit. Anm. 5), S. 183.

¹²⁴ Ebenda, S. 193.

¹¹⁶ Miller (zit. Anm. 64), S. 218. – Fleischer (zit. Anm. 5), S. 203.

¹¹⁷ Bellori (zit. Anm. 115), S. 20 ff.

¹¹⁸ Lorenz, 1991 (zit. Anm. 18), S. 12 f. – Zur Bedeutung der Antikenrezeption in Rom zu dieser Zeit siehe zuletzt den Vortrag von Elisabeth S l a d e k, „Die Petersplatzkolonnaden Giovanni Lorenzo Berninis. Klassizistisches Architekturverständnis an der Accademia di San Luca“, im März 1993 in Wien.

wicklung in den führenden europäischen Zentren“ (Lorenz). Ermöglicht wurde der Bauboom nicht nur durch „eine offensichtlich glückliche Hand in wirtschaftlichen Belangen“ (Lorenz), sondern auch durch die allgemeinen Preis- und damit gutswirtschaftlichen Einkommenssteigerungen zwischen 1670 und 1730¹²⁵. Nicht zuletzt aber beruhte die liechtensteinische Bautätigkeit, die allein von 1692–1699 mindestens 180.000 Gulden verschlang, vor allem auf der rechtlichen

¹²⁵ S t e k l (zit. Anm. 9), S. 77.

Schlechterstellung der Untertanen¹²⁶ und deren verstärkter Ausbeutung durch zusätzliche Robotverpflichtung, was etwa seit 1705 in 178 nordmährischen Gemeinden zu Rebellionen gegen Johann Adam führte¹²⁷. Die beiden Paläste des Fürsten von Liechtenstein in Wien sind also zweifellos auch diesbezüglich „exempla“ fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit.

¹²⁶ Ebenda, S. 80, 84.

¹²⁷ W i n k e l b a u e r (zit. Anm. 25), S. 93.