

FRIEDRICH POLLEROSS

Von *redenden Steinen* und *künstlich-erfundene[n] Architekturen*.

Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner *conceptus imaginatio**

Elisabeth Kieven zum 60. Geburtstag

Mit 44 Abbildungen

Es ist inzwischen allgemein anerkannt, dass die Rhetorik unter dem Motto *docere–delectare–movere* eine methodische Basis für die Künste in der Frühen Neuzeit bildete¹. Die Bezüge zwischen Bau- und Redekunst

* Der vorliegende Beitrag wurde erstmals im Rahmen des 7. Sommerkurses der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin „Architekt und/versus Baumeister „um 1700““ im Juli 2006 in Einsiedeln sowie im September 2006 in der Bibliotheca Hertziana/Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom vorgestellt. Für diese Möglichkeit und die dabei erhaltenen Anregungen und Unterstützung danke ich vor allem Richard Bösel (Rom), Matteo Burioni (Basel), Ralph-Miklas Dobler (Rom), Sybille Ebert-Schifferer (Rom), Alexandre Gady (Paris), Guido Hinterkeuser (Berlin), Elisabeth Kieven (Rom), Julian Kliemann (Rom), Martin Krummholz (Prag), Kristoffer Neville (Princeton), Werner Oechslin (Einsiedeln), Martin Olin (Stockholm), Cristina Ruggero (Rom), Andrea Sommer-Mathis (Rom/Wien) sowie Peter Stephan (Freiburg i. Br.). Da es sich hier um eine Ergänzung meines Aufsatzes von 1996 (siehe Anm. 3) handelt, wird vor allem die damals noch nicht berücksichtigte oder seither erschienene Literatur zitiert.

¹ G. C. ARGAN, *La Retorica Aristotelica ed il Barocco. Il Concetto di Persuasione come Fondamento della Tematica figurativa barocca*. *Kunstchronik* 8 (1955), 91–93; G. MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, in: *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici (Venezia 1954)*, hrsg. von E. CASTELLI, Roma 1955, 119–195; J. LICHTENSTEIN, *The Eloquence of Colour. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Translated by Emily McVarish. Berkeley–Los Angeles–Oxford 1993; B. BAUER, *Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten*, in: *Renaissance-Poetik/Renaissance Poetics*, hrsg. von H. F. PLETT, Berlin–New York 1994, 197–238; M.

sind ebenso vielfältig und evident, wie das konkrete Verhältnis nach wie vor nicht eindeutig oder endgültig definiert erscheint². Als ich vor zehn Jahren diese Thematik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach untersuchte³, beschränkte ich mich auf einige meiner Meinung nach überzeugende Einflussbereiche, nämlich die *architectura loquens* und den *concettismo*, die Prinzipien der *persuasio*, der *inventio*, *argutezza* und

FUMAROLI, *L'école du silence*. Paris 1994; J. M. BAUMGARTEN, Wirkungsästhetik und Wechselwirkungen: Kunst und Rhetorik in den Traktaten Carlo Borromeos, Gabriele Paleottis und Roberto Bellarminos, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hrsg. von H. LAUFHÜTTE (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 35). Wiesbaden 2000, 515–534; K. PATZ–U. MÜLLER HOFSTEDE, „Alberti Teutsch“. Zur Rezeption rhetorischer Kunstlehre in Deutschland, in: ebd., 809–822; U. REHM, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bild-erzählung. München–Berlin 2002; W. BRASSAT, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz von Raffael bis Le Brun (*Studien aus dem Warburg-Haus* 6). Berlin 2003; Bild-Rhetorik, hrsg. von W. BRASSAT (*Rhetorik* 24). Tübingen 2005.

² H. SEDLMAYR, Allegorie und Architektur, in: *Retorica e Barocco* (wie in Anm. 1), 197–207; G. C. ARGAN, *Retorica e Architettura*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Kongresses für Kunstgeschichte* (Bonn 1964). Berlin 1967, Bd. III, 218–221; B. CONTARDI, *La retorica e l'architettura barocca* (*Studi di storia dell'arte* 8). Roma 1978; K. MOSENER, *Aedificata Poesis: Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur*. *WrJbKg* 35 (1982), 139–175; K. NOEHLES, *Rhetorik, Architekturallégorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom*, in: *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, hrsg. von V. KAPP (*Ars Rhetorica* 1). Marburg 1990, 190–227; C.-P. WARNCKE, *Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit*, in: *Johann Conrad Schlaun 1695–1775. Architektur des Spätbarock in Europa*, hrsg. von K. BUSSMANN–F. MATZNER–U. SCHULZE. Münster 1995, 613–621; *The emblem and architecture. Studies in applied emblematics from the sixteenth to the eighteenth centuries*, hrsg. von H. J. BÖKER–P.M. DALY. Turnhout 1999; *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000–c. 1650*, hrsg. von G. CLARKE–P. CROSSLEY. Cambridge–New York–Melbourne–Madrid 2000; S. HOPPE, *Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770*. Darmstadt 2003, 181–207; P. FIDLER, *Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur*, in: *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, hrsg. von J. PAUSER–M. SCHEUTZ–T. WINKELBAUER (*MIÖG EB* 44). Wien–München 2004, 952–970, hier 961f. („Rhetorik und Semiotik, Stilpräferenzen und Geschmackswandel“). Im April 2006 hat sich auch die Society of Architectural Historians bei ihrem 59th Annual Meeting in Savannah dem Thema „Rhetoric and Architecture after Renaissance Humanism (1600–1900)“ gewidmet.

³ F. POLLEROSS, *DOCENT ET DELECTANT. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach*. *WrJbKg* 49 (1996), 165–206, 335–350 (Abb.).

imitatio sowie die ebenfalls eindeutig von der Rhetorik abzuleitende *elocutio*, d. h. den Bereich des *decorum* oder *aptum*⁴.

Parallel zu meinem Aufsatz hat Jutta Tremmel-Endres ihre Dissertation einer ähnlichen Thematik gewidmet, wobei sie allerdings nicht direkt auf die Rhetorik verwiesen und auch andere Akzente gesetzt hat. Sie betrachtete die Werke Fischers als „Denkmalarchitektur“ und analysierte sie unter dem Blickwinkel des zu konservierenden Kunstdenkmals mit der Kategorie des „Monumentalen“ in formaler sowie als Memorialbauten in funktionaler Hinsicht⁵. Hinzuweisen ist außerdem auf die in diesen beiden Arbeiten noch nicht berücksichtigte kanadische Dissertation von Louis Brillant, die sich 1991 der „politischen Rhetorik“ von Fischers Werken für Karl VI. gewidmet hat. Ausgehend von der Deutung der Allegorie als Propagandamittel untersucht der Autor die Karlskirche, die Hofbibliothek sowie Fischers Vasenentwürfe „from the point of view of the political rhetoric of the patron commending them“⁶.

Meines Wissens wurden die Dissertationen gar nicht und mein Aufsatz nur von Ulrich Fürst rezipiert. Dieser hat allerdings kritisiert, ich hätte nur einzelne Aspekte und nicht die Werke als Ganzes analysiert und die Kunstwerke eigentlich zur Illustration einer Theorie missbraucht⁷.

⁴ ARGAN (wie in Anm. 2) hebt *persuasione* sowie *allegoria* als rhetorische Prinzipien der Architektur hervor und verweist auf die Funktion vieler Bauten als *monumentum* sowie jene der Säulen als *argumentum*. P. PORTOGHESI, Borromini. Architettura come linguaggio. Milano-Roma 1967, 369–376, parallelisiert etwa die Stilmittel der Architektur und die Figuren der Rhetorik (Metapher, Antithese, Oxymoron, Allegorie etc.). Zu „Alberti’s view of Architecture as Persuasive Communication“ siehe auch C. VAN ECK, Architecture, Language, and Rhetoric in Alberti’s *De Re Aedificatoria*, in: CLARKE-CROSSLEY (wie in Anm. 2), 72–81, hier 79–81; zu *inventio* und *conceitismo* MORPURGO TAGLIABUE (wie in Anm. 1), 133–135, 137–157 und 185–186; zur *imitatio* C. BROTHERS, Architecture, Texts, and Imitation in Late-fifteenth- and Early-sixteenth-century Rome, in: CLARKE-CROSSLEY (wie in Anm. 2), 82–101, hier 83–86 sowie A. A. PAYNE, Architects and Academies. Architectural Theories of *Imitatio* and the Literary Debates on Language and Style, in: ebd., 118–133, hier 127–133; zum *Decorum* A. HORN-ONCKEN, Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie. Göttingen 1967.

⁵ J. TREMMEL-ENDRES, Denkmalarchitektur oder Architektur mit Denkmalcharakter? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach. Phil. Diss. Trier 1996.

⁶ L. BRILLANT, Johann Bernhard Fischer von Erlach and Political Rhetoric under Karl VI (1712–1722). Phil. Diss. (Manuskript), McGill University Montreal 1991, Vorwort.

⁷ U. FÜRST, Die lebendige und sichtbare Histori. Programmatistische Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini) (*Studien zur christlichen Kunst* 4). Regensburg 2002, 31–33.

Fürst geht nun zwar von fünf Einzelwerken – darunter Fischers Kollegienkirche – aus, kommt aber methodisch nicht grundlegend weiter. Einerseits verweist er ebenfalls unter Bezug auf Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684) auf die Bedeutung der *memoria* und der *persuasio* für die Architektur und kann die Wichtigkeit der *inventio* und des *decorum* in der deutschen Architekturtheorie um 1700 am Beispiel von Leonhard Christoph Sturm (1669–1719) belegen⁸. Andererseits bezeichnet er das Verhältnis zwischen Rhetorik und Architektur als rein metaphorisch, obwohl er Zitate von François Blondel (1617–1686) und Sturm bringt, in denen die Künste aufgrund der Aufgabe der *delectatio* und ihrer gemeinsamen Prinzipien in einem Atemzug genannt bzw. Proportion sowie Stil in Bau- und Redekunst in direkte Parallele gesetzt werden⁹. In seinen Analysen der „inhaltlich-thematisch ausgerichteten Gesamtkonzeptionen“ der Bauten folgte der Autor hingegen meiner Betonung der für rhetorische Architektur konstitutiven Verschränkung von Inhalt und Form – zugegebenermaßen weitaus umfassender, als dies in meinem Aufsatz möglich und beabsichtigt war.

In Weiterführung dieser Gedanken sollen im Folgenden drei Schwerpunkte behandelt werden:

1. allgemeine Feststellungen zum Verhältnis von Architektur und Rhetorik vor allem mit Blick auf den kunsttheoretischen Hintergrund der Wiener Architektur um 1700;
2. eine Rekonstruktion der diesbezüglichen Kenntnisse, die der junge Fischer in Rom vorfinden konnte;
3. die Analyse dieser kunsttheoretischen Wurzeln in der Architektur Fischers und in deren *concetti*.

I. *DOCENT ET DELECTANT*: ARCHITEKTUR UND RHETORIK

Den entscheidenden Ansatzpunkt für meinen methodischen Zugang zu Fischer lieferte die Porträtmedaille des Architekten von Benedikt Richter aus dem Jahre 1719. Sie zeigt nämlich auf ihrer Reversoseite antike Ruinen unter dem Motto *DOCENT ET DELECTANT* (Abb. 1). Der Hofarchitekt nennt also Belehren und Erfreuen, die klassischen Aufgaben der Rhetorik, als Ziele seiner Werke oder der Architektur all-

⁸ Zu Sturm und dessen Theorie siehe C. BERNET, Art. Sturm, Leonhard Christoph. *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* XIX (2001), Sp. 1349–1369.

⁹ FÜRST (wie in Anm. 7), 43–51, 400–401.

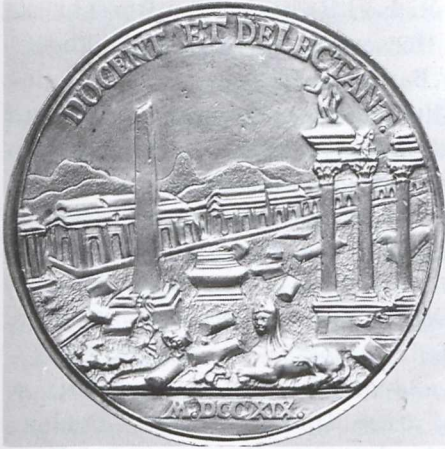


Abb. 1: Emblem und Devise von J. B. Fischer v. Erlach, Porträtmedaille von B. Richter, 1719; Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 2: Memnon-Koloss, Emblem für den Triumphbogen der Stadt Wien nach einem Entwurf von J. B. Fischer, Kupferstich, 1690.

gemein¹⁰. Genau in derselben Dichotomie betonen Fischer bzw. dessen ‚Ghostwriter‘ Carl Gustav Heraeus im Vorwort zum *Entwurf einer Historischen Architektur*, dass deren Kupferstiche *durch Proben von allerhand Bau-Arten das Auge der Liebhaber zu ergötzen ... mehr im Sinne gehabt, als die Gelehrten zu unterrichten*. Abgesehen von diesen beiden Belegen gibt es zumindest zwei weitere Hinweise für eine Auseinandersetzung Fischers mit der Emblematik. Schon 1690 musste der junge Architekturlehrer des römischen Königs die *Icones* für die zu Ehren seines Schülers errichteten Triumphbögen zeichnen. Ausgeführt wurden u. a. eine nicht ohne Berninis Vorbild denkbare Szene von *Apollo und Daphnis*, ein palladianisch anmutender Tempel im Hintergrund der Memnon-Statue (Abb. 2) sowie ein *Templum virtutis et honoris*¹¹. Während in diesem Fall der Kanonikus Dr. Karl Joseph de la Bresche für die Auswahl der Themen und die Abfassung der Texte nachweisbar ist, dürfte Fischer 26 Jahre später ganz allein für ein Architektur-emblem verantwortlich gewesen sein. Anlässlich der Geburt des Erzherzogs Leopold im Jahre 1716 beteiligten sich näm-

¹⁰ POLLERROSS (wie in Anm. 3), 205f., Abb. 42. So schreibt etwa Possevino 1593, dass Poesie und Malerei *docendo & delectando* ihre Aufgaben erfüllen: BAUER (wie in Anm. 1), 206. Zur Tradition vgl. K. ADAM, *Docere–delectare–movere*. Zur poetischen und rhetorischen Theorie über Aufgaben und Wirkung der Literatur. Phil. Diss. Kiel 1971.

¹¹ POLLERROSS (wie in Anm. 3), 204f., Abb. 18.

lich nicht nur der Hofmaler Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn und der Numismatiker Carl Gustav Heraeus an öffentlichen Huldigungen, sondern es schuf auch Johann Bernhard Fischer von Erlach eine emblematische Festdekoration. Die Illuminationen des Hofgelehrten und des Hofarchitekten befanden sich zwar nebeneinander an der so genannten Mehlgrube, einem städtischen Amtsgebäude am Mehlmarkt, doch aus der Beschreibung durch Heraeus scheint hervorzugehen, dass Fischer bei seinem Emblem eigenschöpferisch tätig war: *des Herrn von Fischers Kayserl. Ober=Bau=Inspectors Illumination* [...] *Vorstellung war eine ‚Devise‘, dessen ‚Corpus‘ ein ungeendigter von unterschiedenen Säulen=Ordnungen hoch aufgeführter Römischer Bau| mit der Überschrift: FASTIGIA NIXA COLVMNIS. | Wie hoch und überbaut diß Kayser=Haus zu sehen;| Wann doch sein Gipfel fest auf neuen Säulen stehen*¹². Es handelte sich also um eine Invention, die auf der doppelten Bedeutung des ‚Hauses‘ als Genealogie und Architektur basiert.

Für den Wiener ‚Kaiserstil‘ im Allgemeinen und für die Architektur Fischers im Besonderen sind also zwei rhetorische Traditionen grundlegend: die Wort-Bild-Synthesen der Emblematik und die künstlerische Überzeugungskraft mithilfe der Synästhesie¹³. Der vor allem bei ephemeren Dekorationen offensichtliche gemeinsame Nenner dieser beiden Bereiche manifestierte sich etwa in der Forderung des Jesuiten Giacinto Ferrari, dass die Architektur eines Trauergerüstes wie eine gute Predigt nur einen einzigen Gedanken (*argumentum*) haben dürfe und alle Einzelteile darauf abgestimmt sein sollten: *come l'Anima del Corpo materiale dell'Architettura ... consiste nell'invenzione di un sol pensiero, che è l'argomento principale di tutta l'opera, e abbraccio, e lega, come suoi parti, e suoi membri gl'altri componimenti di tutto l'apparato. E questi ad esso, come suo fine sono ordinati*¹⁴. Parallel zur Forderung des Predigers nach inhalt-

¹² C. G. HERAEUS, *Vermischte Neben=Arbeiten*. Wien 1715 (recte 1716), s. p.; H. SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Mit einem Vorwort von H. Bauer. Wissenschaftliche Bearbeitung durch G. Curcio. Stuttgart 1997, 395.

¹³ Zur *Ut pictura poesis*-Theorie als gemeinsame Wurzel von Emblematik und Dramentheorie siehe z. B. A. SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München ³1993, 203–231.

¹⁴ Zit. in T. MANFREDI, *Architettura e rettorica delle ‚Feste funebre‘*. I catafalchi di Filippo Juvara e Torino, in: *Barocke Inszenierung*, hrsg. von J. IMORDE–F. NEUMEYER–T. WEDDIGEN. Emsdetten–Zürich 1999, 222–235, hier 223. Siehe dazu auch L. POPELKA, *Trauer-Prunk und Rede-Prunk*. Der frühneuzeitliche Trauerapparat als rhetorische Leistung auf dem Weg zur virtuellen Realität, in: *Oratio Funebris*. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien, hrsg. von B. BOGE–R. G. BOGNER. (*Chloe. Beihefte zum Daphnis*). Amsterdam–Atlanta, GA 1999, 9–80.

licher Einheit des ‚Gesamtkunstwerkes‘ forderte der Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm in seinem Werk *Kurtzer Begriff der gesamten Mathesis* (Frankfurt/Oder 1710) eine dekorative Einheit und Ordnung der einzelnen Bauteile, *also daß wie an einer Oration oder Schriftt alles sich wohl zusammen reymen/ und alles wohl miteinander connectieren/ und einerley Stilum haben muß*¹⁵.

Die diesen Forderungen zugrunde liegenden und vom Rhetorikunterricht vermittelten anschaulichen und überzeugenden Sprachbilder sollten durch Übungen in Wort und Bild erreicht werden, die ebenso die Kenntnis der antiken Dichter wie die Anfertigung von Sinnbildern und Bilderrätseln umfassten. Im Text der jesuitischen Studienordnung werden in diesem Zusammenhang Beschreibungen von Tempeln, Gräbern, Bildsäulen und Städten ausdrücklich erwähnt¹⁶. In diesem Sinne widmete bereits Antonio Possevino (1533–1611) in seiner *Ratio studiorum* von 1593 ein eigenes Kapitel dem Verhältnis von Poesie und Malerei. Auch später lieferten immer wieder Jesuiten wichtige Beiträge zur Theorie der Emblematik, darunter die Rhetorikprofessoren Louis Richeome (1544–1625), Orazio Montaldo (1579–1630), Nicolas Caussin (1583–1651), Alessandro Donati (1584–1640), Pierre Le Moyne (1602–1671) oder Jakob Bosch, dessen *Symbolographia sive de Arte Symbolica* von 1701 Erzherzog Karl gewidmet war¹⁷. Daher sei zunächst anhand einiger Wiener Publikationen der Blick von der Rede- auf die Baukunst gelenkt, um die Relevanz dieser Überlegungen für den habsburgischen ‚Kaiserstil‘ zu belegen¹⁸.

¹⁵ Zit. in FÜRST (wie in Anm. 7), 401.

¹⁶ Zur Bedeutung der Rhetorik in der Pädagogik der Jesuiten siehe J. KNAPE, Barock, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik I*, hrsg. von G. UEDING, Tübingen 1992, 1285–1332, hier 1313–1317; K. PORTEMAN, *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630–1685). A Study of the Commemorative Manuscripts* (Royal Library, Brussels), Turnhout 1996, 10ff.; M. FUMAROLI, *The Fertility and the Shortcomings of Renaissance Rhetoric: The Jesuit Case*, in: *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773*, hrsg. von J. W. O'MALLEY S. J.–G. A. BAILEY–St. J. HARRIS–T. F. KENNEDY S. J., Toronto–Buffalo–London 1999, 90–106. Den „jesuitischen Hintergrund“ im Allgemeinen und den Einfluss von Athanasius Kircher auf den Wiener Hof im Besonderen betont auch BRILLANT (wie in Anm. 6), 18–24.

¹⁷ L. SALVIUCCI INSOLERA, *L'Imago primi Saeculi' (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro (Miscellanea Historia Pontificiae 66)*, Roma 2004, 39–58.

¹⁸ Zum kulturpolitischen Hintergrund siehe S. REISNER, *Die poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache als historische Quelle*, in: PAUSER–SCHEUTZ–WINKELBAUER (wie in Anm. 2), 898–915; S. APPUHN-RADTKE, *Allegorie und Emblem*, in: ebd., 971–1005.

OMNI PRETIOSIOR AVRO.

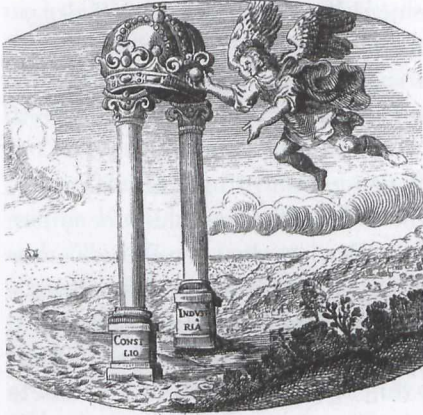


Abb. 3: *Consilio & Industria* als Stützen der Herrschaft Leopolds I., Emblem einer Festschrift zur Vermählung des Kaisers, 1666.

So hat man etwa 1666 in einer Festschrift anlässlich der Vermählung Leopolds I. auf das traditionelle Architekturmotiv der zwei Säulen zurückgegriffen, um die Devise des Kaiser *Consilio & Industria* als Stützen seiner Herrschaft zu visualisieren¹⁹ (Abb. 3). Neben solchen einfachen Emblemen und den intellektuell anspruchsvollen Thesenblättern entfaltete sich im Laufe des 17. Jahrhunderts eine ‚mittlere‘ Gattung von panegyrischen Kupferstichen und akademischen Druckschriften, die komplexere Zusammenhänge visualisierten und sich dabei ebenfalls der Architekturmetapher bedienten²⁰ (Abb. 5, 27).

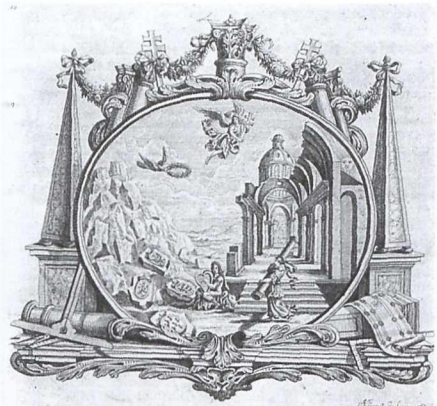
Als die Wiener Jesuiten 1699 aus Anlass der Vermählung Josephs I. mit Amalia Wilhemine von Braunschweig-Lüneburg eine Serie solcher emblematischer Bilder publizierten, die sich auch im Besitz von Erzherzog Karl befand²¹, hat man ebenfalls auf Architekturmotive zurückgegriffen. Schon das erste Emblem veranschaulichte die Liebe zwischen den beiden Ehepartnern durch zwei Säulen, die mit dem österreichischen bzw. Wolfenbütteler Wappen gekennzeichnet sind. Der bei diesem Bild nicht thematisierte Kontrast zwischen der Säulenarchitektur im Vordergrund und der Felsenhöhle (des Vulkan?) im Hintergrund wurde beim zehnten Emblem zum zentralen Motiv der architektonischen Erzählung: Die sogar mit Architektursymbolen gerahmte Darstellung verherrlicht laut Text die *Pietas Austriaca* und Joseph I. als *novus Amphion*, also in

¹⁹ S. GLAVINICH, *Deplava Charitvm Avrora Augustissimum Phoebi Leopoldi Augusto Rore in Margaritam resoluta*, Wien 1666, s. p.

²⁰ Zur Tradition der Architekturmotive in der Emblematik siehe auch: D. PEIL, *Architectural motifs as significant or decorative elements in emblems and frontispieces*, in: BÖKER-DALY (wie in Anm. 2), 209–230; F. POLLEROS, *Architektur und Panegyrik. Eine Allegorie der Jesuiten zur Geburt des Erzherzogs Leopold Joseph* (1682). *Wr.JbKg* 55/56 (2006/2007), 375–391.

²¹ Das Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek (Signatur 66.A.31) besitzt ein Supralibros mit dem erzherzoglichen Wappen des späteren Kaisers.

der Rolle des Jupiter-Sohnes, der für die Errichtung eines Altares zu Ehren des Merkur vom Gott der Beredsamkeit mit einer Leier beschenkt wurde. Die Pictura bildet jedoch eine Adaptierung jener Erzählung, wonach Amphion als König von Theben gemeinsam mit seinem kriegerischen Zwillingsbruder Zethos eine neue Stadtmauer bauen wollte. Dabei spielte er mit so magischer Kraft auf seiner Lyra, dass ihm sogar die Steine gehorchten und sich von selbst zusammenfügten (Abb. 4). Die gemeinsame Botschaft von Bild und Text war klar: Die Überzeugungskraft der Kunst und die Macht des Glaubens sind imstande, auch rohe Steine in ein prächtiges Gotteshaus zu verwandeln: *Quid enim huic Amphioni ad vindicandas suis è ruderibus Christi Ecclesias, ad animanda Religionis spiritu saxa, ad erigenda Divinae pietatis odaea deesse possit, aut desiderari?*²²



SYMBOLUM X.

Abb. 4: Joseph I. als neuer Amphion, Emblem einer Festschrift der Jesuiten zur Vermählung des Königs, Kupferstich von J. Franck de Langgraffe, 1699.

Die Säulen- bzw. Baumetaphorik war jedenfalls ein beliebtes Thema der Wiener Festredner und Emblematiker: 1711 wurde Joseph I. in einer der Leichenpredigten als *vortreffliche Saule* [!] *des Oesterreichisch=gecrönten Ertz=Hauses* gepriesen²³, und ein Jahr später bot die Rückkehr Karls VI. aus Spanien und dessen erste Devise *Patrum virtute* einem Prediger in Maria Hietzing Gelegenheit, vor den Augen seiner Zuhörer einen rhetorischen Ahnen- und Tugendtempel zu errichten. Zur Schaffung eines *ewigen Denck=Zeichen* wusste der Prediger den *Oesterreichischen Lands=Kindern keinen bessern Rath; als daß wir die Zwölff in dem Rö-*

²² *Concentus Romanae Aquilae, et Austriacarum Alaudarum Felicissimum Hymenaeum celebrantium ac Coronas Nuptiales deferentium AUGUSTO ROMANORUM ET HUNGARIAE REGI JOSEPHO ET NEO-SPONSAE AMALIAE exhibitus A Viennensi Societatis JESU Academico Collegio, In debitae servitutis Epithalamium apparatus Die & Anno Nuptiis Regijs sacro. Wien 1699, 55–58.*

²³ *Ehren=volle Nach=Gedächtnuß Des Allerdurchleuchtigsten und Unüberwindlichsten Römischen Kayzers Josephs des Ersten ... In einem herrlichen Denckmahl Dessen Kayserlichen Tugenden Vorgestellt ... Wien 1711, Einleitung.*



Abb. 5: Doppelsäulen als Sinnbild von Fortitudo & Constantia Karls VI., fiktiver Triumphbogen in einer Jahresschrift der Rhetorikklasse der Wiener Jesuiten, Kupferstich, 1717.

CAROLUS III. & VI., Virtute Patrum²⁴ Karl der III. und VI. Ein doppelt= gekrönter Ehrn= und Tugend=Begriff aller 12 Vorfahrer²⁴.

Als die Rhetorikklasse der Wiener Jesuiten 1717 eine Jahresschrift verfasste, war diese unter dem Titel *Monumenta Virtutis Austriacae ... Carolo VI. ... a rhetorica Viennensi posita* ebenfalls der Verherrlichung Karls VI. und seiner Tugenden gewidmet. Dabei wurde nicht nur explizit auf die französische Denkmalpolitik Bezug genommen, sondern der Inhalt gleichfalls durch mehr oder weniger fiktive Denkmäler von der Porträtbüste, über das Reiterdenkmal und eine Adaption des Kolosses von

mischen Reich aufeinander folgende Stammen=Herren ,Albertum II., Fridericum III (oder wie einige wollen IV.) Maximilianum I. Carolum V. Ferdinandum I Maximilianum II. Rudolphum II. Matthiam I. Ferdinandum II. Ferdinandum III., Leopoldum I.' und ,Josephum I.'; daß wir| sprich ich| diese höchst=ermeldte Stammen=Herren gleich wie 12 Haupt=Eck=Stein deß Durchleuchtigsten Ertz=Hauß dem grossen GOTT Gedächtnus=weis vorstellen sollen; mit diser danckbaristen Erinnerung: daß alle 12 Haupt=Eckstein sambt ihren Durchleuchtigsten Ertz=Hauß erligen thätten: wann nicht CAROLUS der III. und VI. als Eine| die gantze Stammens= und Reichs=Hoffnung unterstützende Grund=Saule von der Göttlichen Vorsichtigkeit wäre erhalten worden. Und wollte man dieser Glorwürdigsten Grund=Saule ein sinnreiche Zuschriift beysetzen: so wurde diese die füglichste seyn:

²⁴ I. RUCKER OSB, Doppelt=erhörte Bitt In CAROLO dem III. und VI. Katholischen König Und Römischen Käyser: Das ist: Lob= und Danck=Predig/ ... Wien 1712, 11.

Rhodos bis zu einem Triumphbogen in Text und Bild vorgeführt²⁵. Der *Arcus Triumphalis ... Carolo VI. ... Romae â Suada positus* verweist sowohl auf Rom (im Hintergrund sieht man die Engelsburg) als auch auf die Tapferkeit des Herkules (Abb. 5). Die bemerkenswerte Architekturform bezieht sich auf die im Text genannten Doppelsäulen der Tugenden Starkmut und Standhaftigkeit als Devise und Fundamente der Regierung des Kaisers (*columnae Virtutes geminae, 'Fortitudo' atq. 'Constantia' ex aere susae, quia inconcussae, ac solidae, Virtutumque Regiarum fundamenta*)²⁶.

Der Blick in die Schülerlisten dieser Publikationen – in der Rhetorikklasse des Jahrganges 1717 befanden sich etwa die jungen Grafen Anton Joseph Caspar von Montecuccoli, Joseph Isaak Stephan von Illésházy de Illésháza, Joseph Vogelhard sowie Julius Joseph von Auersperg, die Söhne Franz Marcus und Hieronymus Philipp der Kunsthändlerdynastie Forchondt sowie der vermutlich aus der Familie des bekannten Pestarztes stammende Joseph Johannes de Sorbait – beweist jedoch die Kenntnis solcher rhetorischer Strukturen innerhalb fast jeder Gruppe von Auftraggebern barocker Architektur in Wien um 1700.

Das Gleiche gilt für Salzburg, wo die Rhetorik an der Benediktineruniversität ebenfalls eine wichtige Rolle spielte²⁷. Hier lässt sich der enge Zusammenhang zwischen Rede- und Baukunst vor allem am Beispiel der Kollegienkirche und deren Einweihungsfeiern im Jahre 1707 belegen, in deren Rahmen zahlreiche Festreden und Predigten gehalten wurden. Bei der Dankfeier in der Residenz hat der Abt von St. Peter dem Bauherrn Fürsterzbischof Johann Ernst Graf von Thun (1643–1709) die *von einem seiner 'Conventualen' unter der 'Octav' der 'academischen' Kirchweyhung, defendirende' und Ihro Hochfürstl. Gnaden etc. 'dedicirte Theses', in welchen die obgenannte Kirchen, 'ichonographicè' entworfen; wie nicht weniger auch ein in 'Median-Folio' gedruckte| und mit 8 Kupffern gezügte Dancksagung| unter dem Titul TEMPLUM VIRTUTIS THUNNIANAЕ, das ist: Der mit unsterblichen Verdiensten von Ihro Hochfürstl. Gnaden JOANNE*

²⁵ F. POLLEROS, „Monumenta Virtutis Austriacae“. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI., in: Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für F. MATSCHI, hrsg. von M. HÖRSCH–E.OY-MARRA. Petersberg 2000, 99–122, hier 113–115, Abb. 9.

²⁶ G. HILLEPRAND SJ, Monumenta Virtutis Austriacae Invictissimo Romanorum Imperatori CAROLO VI. ... a Rhetorica Viennensi Calamo, & Mente posita ... Wien 1717, 43.

²⁷ D. TILL, Barockrhetorik in Salzburg. Zur Stellung der Benediktiner im frühneuzeitlichen Rhetorikunterricht, in: Barocker Geist und Raum. Die Salzburger Benediktineruniversität, hrsg. von C. ROHR. Salzburg 2003, 45–72.



Abb. 6: Belohnen und Bestrafen als Stützen der Herrschaft, Emblemkupferstich in *Idea de un principe politico-christiano*, 1649.

ERNESTO &c. angefüllte Thunnische Tugend-Tempel überreicht²⁸. Während die Festschrift das Gotteshaus und seine Altäre metaphorisch-paraphrasierend als Tugendtempel des Bauherrn darstellt, handelt es sich beim Thesenblatt des P. Karl Schatzenlechner um den bekannten Kupferstich von Johann Ulrich Kraus nach Fr. Aemilian Rösch mit vier Ansichten der Kollegienkirche²⁹. Vor allem bei der Innenansicht sind die Darstellungsmittel „im Hinblick auf die überwältigende Wirkung eingesetzt“, und „im Sinne eines ‚theatrum sacrum‘“ entfaltet sich „ein gewaltiges Schauspiel der Architektur“. Damit steht der Kupferstich viel stärker in der Tradition eines Theaterprospektes und eines Thesenblattes als einer normalen Bauzeichnung – obwohl oder gerade weil die Vorlage von Johann Bernhard Fischer von Erlach stammen muss³⁰.

Selbst der spätere Kaiser Karl VI. erhielt durch seinen Erzieher, den Jesuiten und Beichtvater Leopolds I., P. Andreas Paur, offensichtlich eine gründliche Ausbildung in Rhetorik und Emblematik. Dafür wurden ab 1695 u. a. folgende Bücher angeschafft³¹: ein *buech rhetoricam*, eines unter

²⁸ *Dedicatio Ecclesiae Academicae Universitatis Benedictino-Salisburgensis*. Das ist: Acht tägige Solemnität deß hochansehnlichen ... Den 20. Novembris 1707 Eingeweyhten Tempels/ Sambt denen die Octav hindurch preißwürdigest abgelegten 8 Predigen. Salzburg 1709, 12.

²⁹ F. POLLERROSS, *Pro Deo & Pro Populo*. Die barocke Stadt als „Gedächtniskunstwerk“ am Beispiel von Wien und Salzburg. *Barockberichte* 18/19 (Salzburg 1998), 149–168; FÜRST (wie in Anm. 7), 93–126.

³⁰ U. FÜRST–P. PRANGE, *Der Prospectus Interior* der Salzburger Kollegienkirche auf dem Dedikationsstich von 1707 – eine singuläre Raumdarstellung und ihre Grundlagen in der barocken Druckgraphik. *Barockberichte* 24/25 (Salzburg 1999), 425–445; P. PRANGE, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), Ausstellungskatalog, Salzburg 2004, 120–121.

³¹ Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. Erzherzog Karl (VI.): Die Jahre 1695 und 1696, hrsg. von E. OBERHAMMER. *JbKbSW* 78 (1982),



Abb. 7: C. F. Menestrier, *Philosophia Imaginum*, 1695, aus der Studienbibliothek von Erzherzog Karl; Wien, ÖNB.

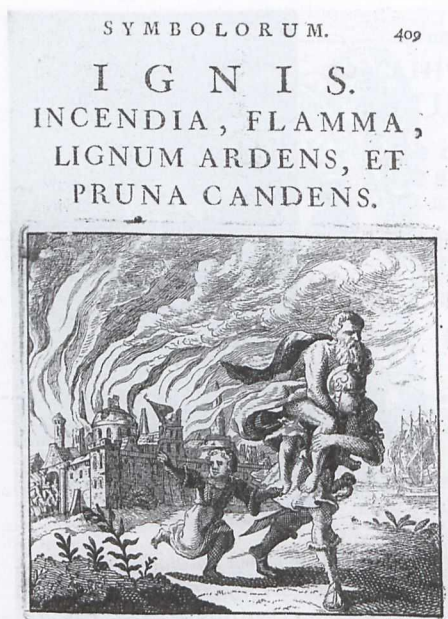
dem Titel *Emblemata moralia nova*, vielleicht von Florentius Schoonhoven, die *Apophthegmata symbolica* von Augustus Casimir Redel, *Les Reflexions sur l'éloquence, la poetique, l'histoire et la philosophie* (Paris 1684)³², die Werke *Novus Candidatus Rhetoricae* (Lyon 1681) und *Flos latinitatis* des Jesuiten François Pomey (1618–1673), die *Idea Principis Christiano-Politici 101 Sijmbolis expressa* von Antonio Diego Saavedra Faxardo (Abb. 6), die *Symbolica christiana* von Philotheus (= Kurfürst Karl II. von der Pfalz) (Frankfurt am Main 1677) mit zahlreichen Architekturemblemen sowie die *Devises et Emblemes anciennes et modernes* (Augsburg 1695).

Der französische Jesuit Claude-François Menestrier (1631–1705) war gleich mit zwei Handbüchern im Unterricht des späteren Kaisers vertreten: *La Philosophie des Images énigmatiques* (Lyon 1694) sowie *Philosophia Imaginum* (Amsterdam 1695). Das lateinische Werk mit dem erzherzoglichen Einband blieb erhalten und enthält zahlreiche Illustrationen historischer und aktueller Icones (Abb. 7)³³. Einigen dieser Themen werden wir bei den Bauten Fischers wieder begegnen: Phoebus Apollo im Sonnenwagen (mit der Devise Philipps II. von Spanien *ILLUSTRABIT OMNIA*), Aeneas rettet seinen Vater und seinen Sohn aus dem brennenden Troja sowie der Blitze schleudernde Jupiter (u. a. mit der auf Papst Paul V. bezüglichen Devise *MINISTRAT IN HOSTES* / *Contre*

I-XXXIII.

³² Dieses Werk befand sich auch in der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen; heute: Wien, ÖNB, Signatur BE.11.N27 (2).

³³ Wien, ÖNB, Signatur *44.Z.20.



I. Aeneas Patrem ex medio Troja incendio humeris-
ferens.

PROCUL IGNIBUS AUFERT.

Il l'arrache à ces feux.

D d 2

In

Abb. 8: Aeneas und Anchises, Emblem in *Philosophia Imaginum*, Kupferstich, 1695; Wien, ÖNB.

les Ennemis)³⁴. Das Emblem von Menestrier dürfte sogar als Vorlage für das Relief des Aeneas am Stadtpalais des Prinzen Eugen gedient haben (Abb. 8 und 9).

Menestrier war jedoch nicht nur einer der wichtigsten Theoretiker der Emblematik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern er hat auch in seiner rhetorisch und affektpsychologisch fundierten Theorie der Wertigkeit der Künste dem Augensinn den Vorrang zugewiesen: Embleme waren für ihn stumme Diskurse, eine Beredsamkeit der Augen und eine in Farben ausgedrückte Moralvorstellung (*les Emblemes sont des discours muets, une éloquence des yeux, une Morale en couleurs*)³⁵. Der französische Gelehrte übertrug den bild- und zeichentheoretischen Ansatz auch auf die höfischen Repräsentationsformen und maß einer Devise in diesem Zusammen-

hang denselben Stellenwert bei wie einem Trauergerüst oder einem Triumphbogen. Menestrier stützte sich dabei auf die Theorie des Kölner Jesuiten und Dramatikers Jakob Masen (1608–1681). Dieser hatte in seinen Werken *Speculum imaginum* (1650) und *Palaestra eloquentiae ligatae* (1654/57) die Überzeugung vertreten, dass jede künstlerische *inventio* einem rhetorisch geformten Bild (*imago figurata*) und damit der sinnlichen Vergewärtigung einer Idee entspringe. Je größer die *argutezza* dieser Gedanken, umso größer sei auch die künstlerische *delectatio*³⁶.

³⁴ C.-F. MENESTRIER, *Philosophia Imaginum*. Amsterdam 1695, 345, 409, 660.

³⁵ DERS., *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature*. Nachdruck der Ausgabe Paris 1684. Mit einem Beitrag „Barocke Bildphilosophie und Emblem. Menestriers ‚L'Art des Emblemes““, hrsg. von K. MÖSENER. Mittenwald 1981, 9.

³⁶ BAUER (wie in Anm. 1), 215–221.

Als dritte Persönlichkeit ist in diesem Zusammenhang Kardinal Pietro Sforza-Pallavicino (1607–1667), Rhetorikprofessor am Collegio Romano, zu nennen, der mit Bernini eng befreundet war³⁷. Schon 1644 hatte der Jesuit in seinem Rhetoriktraktat *Del Bene* die Erkenntnisstufen des menschlichen Geistes mit dem Baufortschritt von den Fundamenten aus rohen Steinen (*fondamenti di pietre rozze*) hin zum hohen und wunderbaren Gebäude (*alto e meraviglioso edificio*) verglichen³⁸. Und 1662 widmete er Kapitel XVII des *Trattato dello Stile* dem künstlerischen Illusionismus. Im Sinne der Rhetorik wurde dort die kunstvolle Form des Ausdrucks propagiert, d. h. die Methode, das Gefälschte oder Fingierte durch die Kunst wahr erscheinen zu lassen³⁹.

Schon 1675 brachte Joachim von Sandrart (1606–1688) – unter dem Einfluss des Dichters Sigmund von



Abb. 9: Aeneas und Anchises, Relief nach einem Entwurf von J. B. Fischer, um 1698/1700; Wien, Winterpalais des Prinzen Eugen.

³⁷ M. DELBEKE, Art as Evidence, Evidence as Art. Bernini, Pallavicino and the Paradoxes of Zeno, in: *Estetica barocca*, hrsg. von S. SCHÜTZE. Roma 2004, 343–359.

³⁸ Pallavicinos Werk *Del Bene* in der kaiserlichen Hofbibliothek (Wien, ÖNB Signatur *44. S. 139) stammt laut handschriftlichem Vermerk *Ex libris Petri Lambecij Hamburgensis*, also aus dem Besitz des Hofbibliothekars, dessen Onkel Holstenius Bibliothekar der Biblioteca Apostolica Vaticana war.

³⁹ NOEHLES (wie in Anm. 2), 200–213. Zum kulturgeschichtlichen Hintergrund in Rom siehe auch: *Barocco Romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, hrsg. von M. FAGIOLO–M. L. MADONNA. Roma 1985; SCHÜTZE (wie in Anm. 37).



Abb. 10: Rhetorik und Architektur im Kreise der Künste, Vorsatzkupfer zum Zweiten Band der *Teutschen Akademie* von R. Collin nach J. v. Sandrart, 1679.

Birken (1626–1681) – die auf Cicero und Horaz basierende Vorstellung von der Malerei als stummer Poesie und der Aufgabe der Kunst zu belehren und zu erfreuen mit seltener Klarheit zum Ausdruck⁴⁰: *Die Mahler-Kunst/ hat auch dißfalls eine Verwandtschaft mit der Red= und Dicht=Kunst: weil/ nach der Aussage ‚Tullii‘, auch ihnen/ wie den ‚Oratoren‘ und Poeten obliget/ zugleich zu unterweisen/ zu belüstigen und zu bewegen. Ihr Pflicht bringet mit sich/ (sagt er) daß sie uns sollen unterweisen/ ihre Schuldigkeit ist/ zu Vermehrung ihrer Ehre/ daß sie uns soll belüstigen; die Notturft ihres Beruffs erfordert/ daß sie unsere Herzen bewegen sollen. Je fürtrefflicher und höher aber eine Kunst oder ein Ding ist/ je tauglicher ist sie/ uns zu bewegen.*

*Es dichten ja zugleich/ der Mahler und Poet;
Es muß auch sinnen aus der Redner seine Red:
Gemälde/ Vers’ und Wort’/ ist was die dreye bringen.
Es redet das Gemähl und spielet im Gedicht;
Der Redner und Poet auch Wörter-Farben spricht;
Nach Nützung sie zugleich und nach Ergetzung ringen.
So sind sie dann verwandt/ so sind sie alle drey
Belobet und beliebt/ Mahl= Redner= Dichterey⁴¹.*

Auf dem Vorsatzkupfer der *Teutschen Academie*, das dem Architekturkapitel vorangeht, bezog Sandrart 1679 auch die Architektur in den

⁴⁰ Zur Verwendung von *Picta poesis* und *Emblemata* in Sandrarts Werke siehe K. MÖSENER, *Ars docta – Joachim von Sandrarts ‚Teutsche Academie‘*, in: LAUFHÜTTE (wie in Anm. 1), 157–213, hier 168.

⁴¹ J. v. SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg 1675–1680 (Reprint mit Einleitung von C. KLEMM, Nördlingen 1994), I. Teil, III. Buch, 78.

Reigen der von der Rhetorik und Merkur angeregten Schwesterkünste ein (Abb. 10). Die aneinander geschmiegtten Personifikationen der Rede- und Dichtkunst stehen beim Thron der Göttin der Wissenschaft, die von den Allegorien der Architektur, Skulptur und Malerei verehrt wird:

*Die Künste-Mutter hier| Minerva, auf dem Thron
im Schmuck sitzt| den ihr Rom und der Griech gegeben.
Die Redkunst wartet auf| und mit dem süßen Thon
Poesis| auch der Schwan steht mit der Kron daneben.
Ihr Baum| die Palme| grünt| das sie vor Alters war:
Davon Mercur für die| so diese Göttin lieben|
Die edle Zweige zeigt| und allen bietet dar.
Was thut die Mahlerey? Da jene beyde schrieben
Und singen Pallas Lob| hat deren Ebenbild
Ihr Pinsel nach der Kunst zu mahlen angefangen:
Es scheint| als wann die Lieb ihr selbst die Tafel hielt.
Die Bau-Kunst will auch mit zu diesem Zweck gelangen/
beutt Stab und Zirkel dar. ...⁴².*

Dieselbe Kombination findet sich zur gleichen Zeit in französischen Werken der Kunsttheorie. In Blondels Akademievorlesung *Cours d'Architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture* von 1675/83 wird ausdrücklich auf die künstlerische *delectatio* hingewiesen, die der Architektur, Rhetorik und allen anderen Künsten ebenso gemeinsam sei wie das Prinzip der Naturnachahmung, um beim Betrachter bzw. Zuhörer die gleichen Seelenregungen auszulösen: *Je pourrais ajouter à ces raisonnements la comparaisons que j'ay faite autrefois du plaisir que nous recevons de l'Architecture avec celuy que produisent divers autres Arts, comme sont le Poesie, la Rhétorique, la Comedie, la Peinture, la Sculpture &c, pour faire voir, qu'il est par tout fondé sur un même principe, & que la nature, qui est toujours la même par tout, se sert de moyens tout à fait semblables quand elle rent produire les mêmes effets dans nostre ame⁴³.*

Eine Visualisierung dieser Themen finden wir im *Cabinet des Beaux Arts* von Charles Perrault (1628–1707). Dabei handelt es sich um eine von allen wichtigen französischen Malern der Zeit um 1680 für das Bücher- und Sammlungskabinet der Pariser Wohnung des Autors geschaffene Serie der *Artes liberales* (Abb. 11 und 12). Die Vorstellung der Künste beginnt bezeichnenderweise mit der von René Antoine Houasse (1645–1710) und Jean Baptiste Bonnart (1654–1726) geschaffenen *Rhetorik* bzw.

⁴² Ebd., Zweiter Hauptteil, o. p. (*Erklärung des Kupfer-Titelblats*).

⁴³ Zit. in FCRST (wie in Anm. 7), 400.



Abb. 11: Allegorie der Architektur im *Cabinet des Beaux Arts*, Kupferstich von J. Bonnart nach L. de Boulogne, 1693; Einsiedeln, Bibliothek Stiftung Werner Oechslin.



Abb. 12: Allegorie der Beredsamkeit im *Cabinet des Beaux Arts*, Kupferstich von J. Bonnart nach R. A. Houasse, 1693; Einsiedeln, Bibliothek Stiftung Werner Oechslin.

*Beredsamkeit*⁴⁴, die als Personifikation der künstlerischen Überzeugungskraft gekrönt und in Purpur gekleidet ist, denn *c'est l'Eloquence cette maitresse souveraine des volontez, qui comme la beauté se fait obéir sans gardes & sans armées*. Im architektonischen Hintergrund werden ein antiker Rhetor (wie Plato, Demosthenes, Cicero oder Hortensius) sowie ein Vertreter der Académie française (Ogier, Le Maistre oder de Balzac⁴⁵) vor Ludwig XIV. als Exempla der Redekunst einander gegenübergestellt, aber Perrault sieht hier ebenso wie Blondel die Überzeugungskraft der Künste als gemeinsamen Nenner. Unter den Studienmöglichkeiten wird zuerst die *imitation des grands Orateurs* genannt; unter den Aufgaben der Redekunst die Nutzung ihrer reichen Schätze, *pour répondre en quelque sorte à la majesté du Prince qui l'écoute, & à la dignité du corps qu'elle fait parler*. Dem *Decorum* des königlichen Adressaten ebenso wie der königlichen Akademie entsprechend seien alle falschen Pointen und alle kindischen Gedankenspielerien zu vermeiden, *qui deshonorioient la majesté du stile*. Ebenso wie der Rhetorik weist Perrault auch der Architektur eine federführende Rolle zu und sieht in ihr ein Kompendium aller Künste (*n'est pas tant un seul Art, qu'une espece d'Encyclopedie de la plûpart des Arts*). Auch hier preist er den Fortschritt seines Jahrhunderts gegenüber der Antike, da weder die Eleganz der Griechen noch die Pracht der Römer die technische Meisterleistung der Ostfassade des Louvre, den *bon goût* des Triumphbogens der Faubourg Saint-Antoine – also zweier Werke seines Bruders Claude⁴⁶ – oder die *commodité* der Appartements von Versailles erreicht hätten⁴⁷.

Charles Perrault war nun nicht einfacher Kunstliebhaber, sondern nahm als *Premier Commis des Bâtiments* eine „absolute kulturpolitische Schlüsselstellung“ unter Colbert ein und fungierte in dieser Funktion auch als direkter Gegenspieler von Bernini. Als Sekretär der *Petite Académie* war er unmittelbar mit der Anfertigung von Devisen und Medaillen

⁴⁴ Siehe dazu G. M. LECHNER OSB–W. TELESKO, Barocke Bilder-Eytelkeit. Allegorie–Symbol–Personifikation (Ausstellungskatalog). Göttweig 1993, 131–132, Kat.-Nr. 37.

⁴⁵ Gemeint sind hier Jean Ogier de Gombauld (1576–1666) und Jean-Louis Guez de Balzac (1597–1654). Perraults Theorie war Ausdruck einer Renaissance der Rhetorik Ciceros in Frankreich im 17. Jahrhundert und hatte einen „strongly Ciceronian tone“: LICHTENSTEIN (wie in Anm. 1), 32f. und 136f.; A. PICON, Claude Perrault 1613–1688 ou la Curiosité d'un Classique. Paris 1989, 154.

⁴⁶ M. PETZET, Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults. München–Berlin 2000, 199–230, 399–442.

⁴⁷ CH. PERRAULT, Le cabinet des beaux-arts ou Recueil des plus belles estampes ... Paris 1693, 11–14.

sowie mit der Entwicklung von Inschriften, Programmen und Publikationen der königlichen Kunstprojekte vertraut⁴⁸. Ein gutes Beispiel für die Interessen und Kompetenzen Perraults bilden etwa die von ihm 1667 verfassten Epigramme zur Publikation der *Tapisseries du Roi*. In diesem 1670 veröffentlichten Stichwerk wird nämlich einerseits etwa im Emblem für die *Bâtiments du roi* mit der Devise *Dirigit obliqua* auf die vitruvianischen Ideale, andererseits durch die Ansichten von Louvre, Versailles usw. auf die aktuelle Kompetenz der französischen Architekturakademie verwiesen⁴⁹.

Noch wichtiger für unseren Zusammenhang scheint mir die Tatsache, dass Perrault bei der „Ausarbeitung eines kunstpädagogischen Programmes für die Akademie“ eine wichtige Rolle spielte und auch in seiner ebenfalls 1693 in zweiter Auflage publizierten theoretischen Schrift *Parallèle des Anciens et des Modernes* die „Vergleichbarkeit der verschiedenen kulturellen Bereiche“ propagierte⁵⁰. Auch dort sind die Rede- und Baukunst ebenso wie die Malerei, Skulptur, Musik und Poesie, aber auch Mechanik und Optik gleichrangige Disziplinen, doch wurden der Eloquenz nicht weniger als 288 der insgesamt 729 Seiten des Werkes gewidmet. Unter den antiken sowie französischen Beispielen für gute Rhetorik nennt Perrault bezeichnenderweise vorwiegend Leichenreden, aber auch Briefe von Plinius d. J. und Jean Louis Guez de Balzac, in denen diese ihre Landhäuser beschreiben⁵¹. Im Kapitel über die Architektur formuliert der Autor dann auch bei der Diskussion über die Schönheit der Gebäude die direkte Gleichsetzung von Bau- und Redekunst: *Denn*

⁴⁸ A. BETTAG, Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie royale de peinture et de sculpture. Weimar 1998, 67–80, 190–196; D. ERBEN, Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV (*Studien aus dem Warburg-Haus* 9). Berlin 2004, 90f., 339–341.

⁴⁹ M. FUMAROLI, Devises pour les tapisseries du Roi-soleil, in: DERS., *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris 1994, 428–429, Abb. 227; C.-P. WARCKE, Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005, 144–147. Die deutsche Ausgabe dieses Stichwerkes erschien übrigens bei jenem Augsburger Kupferstecher und Verleger, der auch Fischers Ansicht von Schönbrunn II und die *Historische Architektur* herausbrachte: J. U. KRAUS, *Tapisseries du Roy ...*. Augsburg 1690.

⁵⁰ BETTAG (wie in Anm. 48), 68 und 73.

⁵¹ CH. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* I. Amsterdam 1693, 213–501, hier 477–491. Zur Kenntnis der literarischen Rekonstruktion des Landhauses des Plinius von Félibien durch Fischer von Erlach siehe den Vortrag von F. MATSCHE beim Sommerkurs in Einsiedeln (wie in Anm. *).

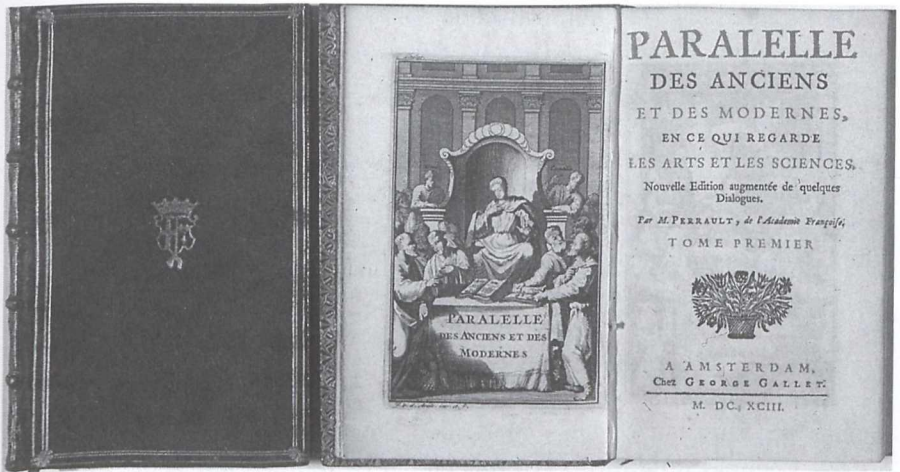


Abb. 13: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1693, aus der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen; Wien, ÖNB.

genauso wie die rhetorischen Figuren sich an jeden richten und dies ein Vortheil für alle ist, die sprechen wollen, so gilt dies auch von den fünf Ordnungen der Architektur. Und wie das Verdienst der Redner nicht darin liegt, sich dieser Figuren zu bedienen, sondern darin, sich ihrer gut zu bedienen, so erntet auch nicht jener Architekt Lob, der Säulen, Pilaster und Gesimse verwendet, sondern jener, der sie richtig anwendet und mit ihnen schöne Gebäude zusammensetzt⁵².

Was die Kenntnis dieser Kunsttheorie in Wien betrifft, so sei auf die Tatsache verwiesen, dass Sandrarts *Teutsche Academie* ebenso wie Perraults *Cabinet des Beaux Arts* und *Parallèle* in den Jahren 1695/96 als Kunstgeschichtelehrbücher für Erzherzog Karl angeschafft wurden⁵³. Das von mir konsultierte Exemplar der *Parallèle* stammt hingegen aus dem Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen (1663–1736) und damit ebenfalls aus der Bibliothek eines Auftraggebers von Fischer von Erlach⁵⁴ (Abb. 13).

⁵² PERRAULT (wie in Anm. 51), I, 88: *Car de mesme que les figures de Rhetorique se presentent à tout le monde, & que c'est un avantage égal à tous ceux qui veulent parler; il en est de mesme des cinq Ordres d'Architectures. Et comme le merite des Orateurs n'est pas de servir des figures, mais de s'en bien servir: La louange d'un Architecte n'est pas aussi d'employer des colonnes, des pilastres & des corniches, mais de les placer avec jugement, & d'en composer de beaux Edifice.*

⁵³ OBERHAMMER (wie in Anm. 31), XXII.

⁵⁴ Wien, ÖNB, Signatur BE 8.Y.22.

Der kaiserliche Hofnumismatiker sowie Autor vieler Fischerscher Konzepte und Texte, Carl Gustav Heraeus (1671–1725), war mit der Kunsttheorie und Rhetorik gleichfalls bestens vertraut. Schon während seiner ersten Studien in Uppsala wurde er wahrscheinlich von Petrus Lagerlöf, dem *Professor poesis et eloquentia*, im Sinne des französischen Klassizismus ausgebildet; 1693 unternahm Heraeus eine Studienreise nach Paris, und 1698 weilte er als Präzeptor in der französischen Hauptstadt, wobei er auch die *Architectura civilis* unterrichtete, die *Académie des Sciences* sowie die *Gobelins* besuchte und alle wichtigen Bauten in und um Paris besichtigte⁵⁵. Darüber hinaus sah der schwedische Gelehrte natürlich die italienischen und französischen Theorien der Emblemik als ebenso vorbildlich wie die Antike an⁵⁶, wie er bei der Beschreibung einiger von ihm entworfener Medaillen anlässlich der Geburt von Erzherzog Leopold im Jahre 1716 mit einem Seitenhieb auf seine nicht so gebildeten Konkurrenten festhielt: *Wie zum beständigen Denckmahl dieser höchsten Geburts=Feyer nichts bequemer| als die Schau=Münzen| welche in der Erfindung und Vorstellung ganz andere Lehr=Sätze erfordern| als die ‚Devisen‘| oder mehr freygelassene ‚Emblematische| Hieroglyphische‘ und Historische Bildungen| so bedachtsam auch sonst mit deren Anordnungen und Überschriften umgegangen wird: So hat man sich möglichst bemühet| hierin die Regeln zu beobachten| die bißher in denen Erfindungen der ‚Modernen‘| ausser in Franckreich und Welschland| weniger| als zu wünschen wäre| gefolget werden. Und würde nicht unter die geringsten Vortheile der vorgeschlagenen ‚Medaillen‘=Historie Sr. Kays. Majest. zu zehlen seyn| wann solche nach Erreichung ihres vorgesetzten Zwecks dienen möchte zur Bestätigung der guten Exempel| und zur Verbesserung der von der Römischen Vollkommenheit abweichenden Arten⁵⁷.*

⁵⁵ A. HAMMARLUND, Entwurf einer historischen Topographie. Carl Gustav Heraeus auf dem Wege von Tessins Stockholm nach Fischers Wien. Bildungsgeschichte eines Konzeptverfassers, in: Barock als Aufgabe, hrsg. von A. KREUL (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 40). Wiesbaden 2005, 93–108.

⁵⁶ Zu den kunsttheoretischen Beziehungen zwischen Paris und Rom im Allgemeinen sowie der Rolle Belloris in diesem Zusammenhang im Besonderen siehe: L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700), hrsg. von O. BONFAIT. Rome 2002; ERBEN (wie in Anm. 48), passim; C. MICHEL, Les relations artistiques entre l'Italie et la France (1680–1750): la contradiction des discours et de la pratique, in: Rome et Paris 1650–1750 (*Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome* 1). Rome 2002, 11–19.

⁵⁷ HERAEUS (wie in Anm. 12), s. p.

II. *ARS ET NATURA*: BELLORI UND BERNINI

Der für den Architekten Johann Conrad Schlaun (1695–1773)⁵⁸ nachgewiesene Besuch einer Rhetorikklassik ist zwar auch bei Johann Bernhard Fischer von Erlach nicht gänzlich auszuschließen, aber nahe liegender scheint doch, dass er sich während seines 16-jährigen Aufenthalts in Rom und Neapel mit den entsprechenden Kenntnissen eher auf einer sinnlich-visuellen Ebene vertraut gemacht hat. Im Kreise von Auftraggebern, Künstlern und Intellektuellen um Fischer ist zunächst der spanische Diplomat Don Gaspar de Haro y Guzman, Marqués del Carpio (1629–1687) zu nennen, für den Fischer in Rom und Neapel tätig war⁵⁹. In unserem Zusammenhang bisher kaum beachtet wurde die Tatsache, dass dieser bedeutende Sammler bei Carlo Maratta die bekannte *Allegorie der Kunstakademie* in Auftrag gegeben hat⁶⁰ und – neben dem teilweise von Fischer angefertigten Album von Zeichnungen antiker Monumente mit der Darstellung des Dinokrates auf dem Titelblatt – auch Architekturzeichnungen, darunter die Vorzeichnungen für Vignolas *Le due regole della prospettiva prattica* von 1593 besaß⁶¹.

⁵⁸ K. NOEHLES, Voraussetzungen und Entfaltung. Schlauns Lebenswerk unter den Bedingungen der spätabolutistischen Gesellschaftsordnung, in: BUSSMANN–MATZNER–SCHULZE (wie in Anm. 2), 17–41, hier 20.

⁵⁹ Zu Fischers Romaufenthalt: E. SLADEK, Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), in: J. GARMS u. a., L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze (*Quaderni di Storia dell'Arte* XXIII). Roma 1999, 7–33; H. LORENZ, „...ich habe 14 Grose Werck undter hondten“. Der Architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), seine Auftraggeber und seine Reisen, in: Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, hrsg. von F. POLLEROSS. Petersberg 2004, 63–74; F. POLLEROSS, Von Rom nach Wien: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), in: *Arte Barroca e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del Siglo XVII*. Ciclo de conferencias, hrsg. von F. CHECA CREMADES. Madrid 2004, 209–230; PRANGE (wie in Anm. 30), 13–22. Siehe dazu auch die Vorträge von E. KIEVEN und S. WALKER beim Fischer von Erlach-Symposium in Salzburg im Jahre 2006.

⁶⁰ Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1572–1676 (Ausstellungskatalog Bonn–Berlin). Leipzig 2005, Kat.-Nr. 215. Die Stichreproduktion dieser Zeichnung stammt von Nicolas Dorigny, dem Vater des später in dem von Fischer erbauten Stadtpalais des Prinzen Eugen tätigen Malers Louis Dorigny. Sie wurde zwar erst um 1702/03 gedruckt, muss aber auf eine Zeichnungskopie aus dem Jahre 1687 zurückgehen: *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori* (Ausstellungskatalog). Roma 2000, Bd. II, Kat.-Nr. XVIII/2.

⁶¹ Dazu und zu Fischers Tätigkeit für diesen siehe zuletzt F. MARIAS, Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos, in: *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, hrsg. von J. L. COLOMER. Madrid 2003, 208–219.

Wichtige Persönlichkeiten waren wohl auch der Universalgelehrte Athanasius Kircher⁶² sowie der Antiquar und Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori, seit 1664 *curatore dei forestieri* und seit 1678 *primo rettore* der Accademia di San Luca⁶³. Künstlerische Anregungen kamen vorwiegend von Johann Paul Schor (1615–1674), dem damals wichtigsten römischen „designer – in the modern sense of the word“⁶⁴, von dessen Sohn Philipp Schor, der für del Carpio u. a. Festdekorationen schuf und dessen *Verzierungs-inventionen* Fischer in Modellform ausführen musste⁶⁵, sowie vor allem von Gianlorenzo Bernini⁶⁶.

Tatsächlich basierte auch die Kunsttheorie der römischen Kunstakademie bzw. ihres Sekretärs Bellori auf der antiken Rhetorik und der Vorstellung von der Malerei als stummer Poesie⁶⁷. 1664 leitete Bellori seinen berühmten Vortrag *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* mit einem Verweis auf Ciceros Buch des Redners ein. An einer anderen Stelle weist er der Malerei dieselben Kriterien zu, wie sie Critolao Peripatetico von der Eloquenz gefordert hatte, nämlich eine Gewohnheit im Reden und eine Geschicklichkeit im Wohlgefallen (*una usanza di dire ed una perizia di piacere*), also offensichtlich jene Verbindung von Nützlichkeit und Schönheit, die auch Fischer von Erlach zu seinem Motto wählte. Für die Konzeption eines vornehmen Architekturprojektes forderte Bellori in dem 1672 publizierten und Colbert gewidmeten Text dann ausdrücklich, den rhetorischen Dreischritt *inventio, dispositio* und *elocu-*

⁶² Zu Kirchers Beschäftigung mit Rhetorik und Architektur siehe auch B. PINCHARD, *Musique, logique et rhétorique dans la 'Misurgia Universalis' de Kircher (éléments pour une philosophie du style)*, in: *Enciclopedismo in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, hrsg. von M. CASCIATO–M. G. IANNIELLO–M. VITALE. Venezia 1986, 87–100; R. PERUGINI, *Athanasius Kircher tra «architettura filosofica» e «architettura delle meraviglie»*, in: ebd., 195–209.

⁶³ Zu Bellori siehe *L'Idée du Bello* (wie in Anm. 60); *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, hrsg. von J. BELL–T. WILLETTE. Cambridge 2002.

⁶⁴ S. WALKER, *Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor*. *Konsthistorisk tidskrift* 72 (2003), 103–112.

⁶⁵ A. CAPPELLIERI, *Filippo e Cristoforo Schor, 'Regi Architetti e Ingegneri' alla Corte di Napoli*, in: *Capolavori in Testa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1686–1759)*. Napoli 1997, 73–89.

⁶⁶ M. C. BUSCIONI, *Matrici berniniane nell'opera di Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in: *Gian Lorenzo Bernini, architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, hrsg. von G. SPAGNESI–M. FAGIOLO. Roma 1984, Bd. II, 661–672.

⁶⁷ G. PREVITALI, *Introduzione*, in: G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hrsg. von E. BOREA, Torino 1976, LI–LIII; E. CROPPER, *L'idea di Bellori*, in: *L'Idée du Bello* (wie in Anm. 60), 81–86.



Abb. 14: Allegorie der *Conceptus imaginatio*, Kupferstich in *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architettura*, 1672.

tio einzuhalten: *Quanto l'architettura, diciamo che l'architetto deve concepire una nobile Idea, e stabilirsi una mente, che gli serva di legge e di ragione, consistendo le sue inventioni nell'ordine, nella disposizione, e nella misura, ed euritmia del tutto e delle parti*⁶⁸. Zentrale Themen Belloris waren außerdem das Problem der *imitatio* sowie die Frage der unterschiedlichen Stile im Sinne der Rhetorik. In den allegorischen Illustrationen zu diesem Buch pries Bellori die *Muta poesis*, die *Imitatio sapiens* sowie die *Conceptus imaginatio* der zeitgenössischen Künstler⁶⁹ (Abb. 14). Dieses Standardwerk der Kunsttheorie befand sich in der zweiten Auflage von 1675 auch in der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen⁷⁰.

Wie Baldinucci überliefert, hat auch Bernini seinen Schülern explizit empfohlen, bei allen Entwürfen dem Beispiel des Redners zu folgen, der zuerst inventiert, dann ordnet, ziert und schmückt: *Nell'opere sue, o gran-*

⁶⁸ BELLORI (wie in Anm. 67), 22f.

⁶⁹ C. PACE-J. BELL, The Allegorical Engravings in Bellori's Lives, in: BELL-WILLETTE (wie in Anm. 63), 191–223.

⁷⁰ Wien, ÖNB, Signatur BE.11.Q.31. Laut handschriftlicher Eintragung *P. Mariette 1688* stammt das Exemplar aus dem Besitz des französischen Bibliothekars und Kunstberaters des Prinzen.

di, o piccole ch'elle si fussero, cercava, per quanto era in se, che rilucesse quella bellezza di concetto, di che l'opera stessa si rendeva capace, e diceva, che non minore studio, ed applicazione egli era solito porre nel disegno d'una lampana, di quello, ch'e'si ponesse in una statua, o in una nobillissima fabbrica. Nel prepararsi all'opere usava di pensare ad una cosa per volta, e davalo per precetto a' suoi Discepoli, cioè prima all'invenzione e poi rifletteva all'ordinazione delle parti, finalmente a dar loro perfezione di grazia, e tenerezza. Portava in ciò l'esempio dell'Oratore, il quale prima inventa, poi ordina, veste, e adorna Laut Baldinucci habe sich der Bildhauer-Architekt nicht auf die cose dell'arte beschränkt, sondern immer concetti nobili und motti acuti ausgearbeitet⁷¹.

Was Fischer in Rom gelernt und im Zusammenhang mit der künstlerischen Diskussion und Konkurrenz bei der Errichtung der Pestsäule nach Wien verpflanzt hat, war nun eindeutig auch jenes auf der Gleichsetzung von Architektur und Entwurfszeichnung basierende Selbstverständnis eines „Künstlerarchitekten“⁷². Genau das verbindet ihn mit Bernini und unterscheidet ihn von den aus dem Handwerk oder der Militärarchitektur kommenden Baumeistern und Ingenieuren seiner Zeit⁷³. Berninis Gedanken über das Zeichnen und Entwerfen wurden

⁷¹ F. BALDINUCCI, Vita del Cavaliere Gio: Lorenzo Bernino, Firenze 1682, 78, 74f. und 71. Zur rhetorischen Grundlage der Kunst Berninis siehe auch CONTARDI (wie in Anm. 2), 85–96.

⁷² So etwa Charles Lebrun 1672: *L'architecture et le dessin ne sont qu'une même chose, d'autant que le dessin rend le peintre et le sculpteur capables d'être architectes*; zit. in: B. KUTSCHER, Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister“ (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen des Stiches. Mit einem Werkverzeichnis (*Europäische Hochschulschriften* XXVIII/241). Frankfurt am Main etc. 1995, 40. Vgl. dazu auch: R. PREIMESBERGER, „Avec une honnête hardiesse“. Bernini in Saint-Germain, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Th. W. GAEHTGENS zum 60. Geburtstag, hrsg. von U. FLECKNER–M. SCHIEDER–M. F. ZIMMERMANN. Köln 2000, Bd. I, 149–165 und PRANGE (wie in Anm. 30), 25–48.

⁷³ Zu den verschiedenen Typen und ihren Fähigkeiten siehe: M. v. ENGELBERG, Weder Handwerker noch Ingenieur. Architektenwissen der Neuzeit, in: *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, hrsg. von R. v. DÜLMEN–S. RAUSCHENBACH. Köln–Weimar 2004, 241–271, hier 257–259. Zu Berninis Scheitern in Frankreich aufgrund dieser „growing rivalry between professional architects [in France] and artist-architects [in Italy]“ siehe G. BAUER, Bernini in Paris, in: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to H. HAGER on his Sixty-sixth Birthday*, hrsg. von H. A. MILLON–S. SCOTT MUNSHOWER. University Park 1992, Bd. I, 308–319, hier 315; P. SCHNEIDER, Charles Le Brun versus Gianlorenzo Bernini. Künstlerische Imagination zwischen Lehrhaftigkeit und Un-

nicht nur von Baldinucci, sondern auch von Nicodemus Tessin d. J. überliefert, der 1673/74 und damit parallel zu Fischer in Rom weilte und die Ansichten des Meisters im Atelier niedergeschrieben hat. Bernini geht von unterschiedlichen Ideen im Kopf aus, die zuerst mit pseudoperspektivischen Handskizzen zu Papier gebracht und dann in mehreren Schritten durch Zeichnungen und Modelle verbessert und konkretisiert werden sollten: *Bisogna dissegnaŕ' all'occhio, ciò é imprimere se ogni cosa nella mente, fare sempre dell'inventioni, schizze, disegni de differenti pensieri, richiederne il consiglio delli valenthuomini, metterne il pensiero dell'uno appresso dell'altro in charta, giudicare, considerare gli suoi errori secondo le fabriche degli Antichi come delle moderne, fare modelli in terra, conservare sempre l'ingegno nelle cose al più arricchite, contemplar anche molte stampe, per imprimere nell'Idea varii pensieri In ogni fabrica la primaria cosa è da osservare bene la prima forma, accioche il primo intuito renda qualche stupore e meraviglia.* Die Begriffe *intuito*, *stupore* und *meraviglia* sind „gewissermaßen Leitbegriffe eines wirkungsästhetisch geprägten Kunstverständnisses, in dessen Zentrum das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter steht“. Berninis rezeptionsorientierte Art des Entwerfens entsprach eher der eines Malers oder Bildhauers als der eines Architekten⁷⁴. Fischer folgte seinem römischen Vorbild zumindest hinsichtlich der auf künstlerische Überwältigung der Betrachter angelegten Pseudoperspektive⁷⁵.

In diesem Zusammenhang erscheint es nun mehr als ein Zufall, dass genau eine jener Ideenskizzen Berninis für Santa Maria Maggiore (Abb. 15) – mit deren Hilfe nicht nur Kaspar Zollikofer seinen Lesern, sondern vielleicht auch der römische Künstler seinem Zuhörer Tessin das beabsichtigte intuitive Erschrecken des Betrachters vorgeführt hatte – wie die unmittelbare Vorlage zu einer emblematischen Darstellung von

Lehrbarkeit, in: Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., hrsg. von P. SCHNEIDER–P. ZITZLSPERGER, Berlin 2006, 415–433. Zu Fischers, die künstlerische Form über den praktischen Nutzen und gelegentlich auch den Willen des Bauherren stellender Architekturauffassung siehe TREMMEL-ENDRES (wie in Anm. 5), 51–62 („Die Architekturauffassung bei Fischer von Erlach. Studien zu ‚Papierarchitektur‘ und Architekturvisionen“).

⁷⁴ K. ZOLLIKOFER, „Bisogna dissegnaŕ' all'occhio ...“. Berninis Projekt für die Chorseite von Santa Maria Maggiore in Rom, in: *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hrsg. von C. GÖTTLER–U. MÜLLER–HOFSTEDÉ–K. PRATZ–K. ZOLLIKOFER, Emsdetten 1998, 206–237.

⁷⁵ POLLERROSS, Von Rom nach Wien (wie in Anm. 59), 209–211; PRANGE (wie in Anm. 30), 37–48.

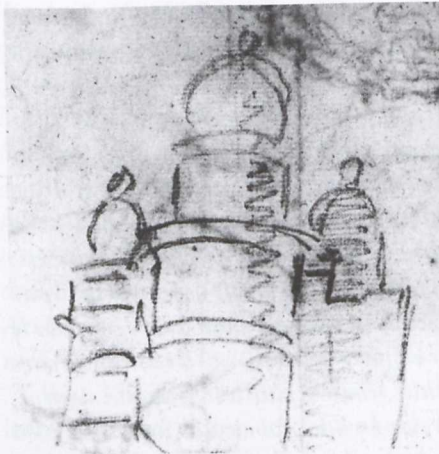


Abb. 15: G. L. Bernini, Entwurfsskizze für die Ostfassade von S. Maria Maggiore, 1669; Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Fischers Salzburger Kollegienkirche wirkt, in der genau dieses Erschrecken durch die Neuartigkeit der Architektur thematisiert wurde: *Wann solche Bau=Art sollt ein Teutscher Greiß erblicken? Er wust nicht/ wo er wär? er thät darob erschriken* (Abb. 16). Das Emblem stammt bezeichnenderweise aus der Jahresschrift einer Rhetorikklasse und greift daher auch einen zweiten für uns wichtigen Topos auf, denn es heißt, über diesen Bau müssten sich *Kunst und Natur verwundern*⁷⁶.

Die vom „Emblemmechaniker“ (Peter Stephan) Bernini angestrebten Effekte – nämlich ein

Erstaunen hervorrufendes Bild (*stupenda imago*) sowie ein eindrücklicher künstlerischer Gedanke (*pensiero espresso*) – und damit die ins Auge springenden Inventionen waren nun genau jene Mittel der künstlerischen Überzeugungskraft⁷⁷, die von den Rhetorikern und Bildtheoretikern in der Mitte des 17. Jahrhunderts gefordert und beschrieben wurden⁷⁸. Dominique Bouhours definierte etwa 1671 ein Emblem als gemalte und sichtbare Metapher, die ins Auge springe, während jene der Redner und Dichter nur ins Ohr gehen (*C'est une metaphore peinte & visible qui frappe*

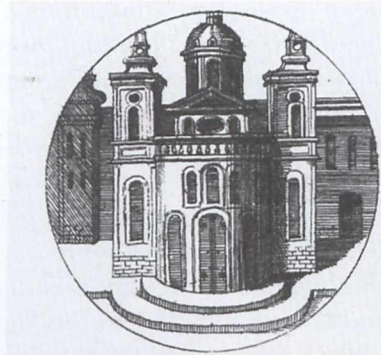
⁷⁶ Abbildung bei H. LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Zürich–München–London 1992, Abb. 13. Zum stilistischen Einfluss der römischen auf die Salzburger Kirche siehe zuletzt K. UETZ, Beobachtungen zur Baugeschichte der Salzburger Kollegienkirche. *Barockberichte* 18/19 (Salzburg 1998), 92–116, hier 111–112.

⁷⁷ So beginnt etwa eine Beschreibung der königlichen Residenz in Turin durch den dort tätigen Theoretiker und Programmverfasser Emanuele Tesauro mit den Worten *Nihil in Aedibus est, quod non rapiat oculos*: A. GRISERI, Una fonte „retorica“ per il Barocco a Torino, in: *Essays in the History of Art Presented to R. WITTKOWER*, hrsg. von D. FRASER u. a. London 1967, 233–238, hier 233.

⁷⁸ Bekanntlich war Bernini „tief geprägt von der jesuitischen Geisteshaltung“, vgl. G. A. BAILY, Der Jesuitenorden als Patron der Künste und Wissenschaften im Barock: von Rom aus in die Welt, in: *Barock im Vatikan* (wie in Anm. 60), 365–383, hier 368. Zur Beschäftigung Berninis mit dem Theater siehe zuletzt T. MONTANARI, „Theatralia“, di Giovan Battista Doni: una nova fonte per il teatro di Bernini, in: SCHÜTZE (wie in Anm. 37), 301–320.

les yeux; au lieu que celles des orateurs & des poëtes frappent seulement l'oreille.)⁷⁹. Mit genau denselben Worten wurden die Werke Berninis in ihrer Neuheit und Bedeutung schon von den Zeitgenossen gewürdigt. So hat man in einer französischen Biographie des römischen Universal-künstlers aus dem Jahre 1700 seine neuen und ungewöhnlichen Inventionen der Festdekorationen (*inventions nouvelles & toutes particulieres pour les machines & et les forces mouvantes*) ebenso gelobt wie seine ins Auge springende und Erstaunen erregende Architektur (*les yeux sont frappez d'étonnement*)⁸⁰.

Genau diese Fähigkeit war offensichtlich der künstlerische ‚Mehrwert‘, mit dem Fischer sich damals in Österreich eingeführt und bekannt gemacht hat. Denn im Zusammenhang mit der Wiener Pestsäule forderte er 1687 ausdrücklich, daß, *indem die gewöhnliche Säulenform fast zu gemein werden wollte, und sogar in den Dörfern eingeführt sey, dafür ein Werk von sinnreicherer Erfindung und mehr hervorstehender Pracht zu stehen kommen sollte, um dem Bilde der allerheiligsten Dreyfaltigkeit eine möglichst würdige Stellung zu geben.* Die von Fischer vorgeschlagene Form einer dreiseitigen Pyramide entsprach kongenial dem Thema und wurde auch in den Inschriften visualisiert: *Gleichwie aber das ganze Werk zu Ehren der allerheiligsten drey Personen gewidmet ist, also hat man auch dasselbe auf drey Ecken oder Pfeiler ausgetheilt. 3 Innschriften, deren jede aus 3 Worten besteht, und 3 längere Zueignungsschriften belehren uns von dem Endzwecke und der Ursache des gethanen Gelübdes. Auf dem Geländer brennen 3 Lampen=Herzen. Auf den 6 Stücken von erhabener Arbeit sieht man 3 Gnaden= und ebenso viele Strafgeschichten, wie sich solche der 1. 2. oder 3. göttlichen Persohn zuschreiben lassen. Jedemal ist eine dieser Geschichten aus dem alten, die andere aus dem neuen*



**Cerneret antiquus si talia tecta Juvavus,
Ignotus sibi met diceret: ô! ubi sum?
Wann solche Bau-Art sollt ein Teuffcher Greiß
erblicken?
Er wußt nicht wo er wär? er thät darob erschre-
cken.**

Abb. 16: Emblem mit der Fassade der Kollegienkirche in einer Jahresschrift der Salzburger Rhetorikklasse, 1707.

⁷⁹ MENESTRIER (wie in Anm. 35), 10.

⁸⁰ F. LE COMTE, Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et gravure. Paris 1700, Bd. III, 215f.

*Testamente genommen. Sogar die in dem obern Postamente angebrachte Sinnbilder stehen damit in einer anspielenden Verbindung*⁸¹.

Abgesehen von der nicht zu unterschätzenden künstlerischen und kulturpolitischen Initialwirkung dieses Frühwerkes Fischers in Österreich⁸² möchte ich auch auf eine bisher nicht bekannte Folgewirkung hinweisen: In Paul Deckers vermutlich nach 1714 publiziertem Werk *Der Civil=Bau=Kunst dritter Theil* erscheint auf dem Kupfertitel ein fürstliches Denkmal mit Reiterporträt⁸³, das eindeutig auf den Kupferstich der Wiener Pestsäule von 1692 zurückgeht, aber auch Fischers Entwurf der Josephssäule auf dem Hohen Markt voraussetzt. Dies beweist einmal mehr die Austauschbarkeit der Formen im Dienste von weltlicher wie sakraler Überzeugungs- und Denkmalarchitektur⁸⁴.

Der von Charles Perrault *le Genie & le feu d'Invention* sowie von Giovanni Bellori als *conceptus imaginatio* bezeichnete Bereich soll im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen, wobei ich abermals weniger vom Einzelwerk ausgehen, sondern einige immer wiederkehrende Motive im Gesamtwerk Fischers verfolgen möchte. Obwohl ihre Symbolik zu den am längsten und am besten untersuchten Aspekten des Œuvres zählt, scheinen mir hier rhetorische ‚Leitmotive‘ oder ‚Bausteine‘ der Architektur Fischers vorzuliegen, die eng mit seiner Ausbildung in Rom zusammenhängen.

Diese Vorgangsweise ist umso plausibler, als Daniel Gran die *Sinnreiche Erfindung* sogar als eigene Allegorie im Kuppelfresko der Wiener Hofbibliothek verewigt hat, und zwar neben der kaiserlichen Magnifizenz sowie dem Modell des Gebäudes (Abb. 17). Die Personifikation hält in

⁸¹ Umständliche Beschreibung der Gedächtnißsäule, so zu Ehren der allerheiligsten Dreyfaltigkeit auf allerhöchsten Befehl weyl. Sr. Röm. k. k. Majestät Leopold I. des Großen im Jahre 1692 allhier zu Wien auf dem Graben errichtet ... Wien 1776, o. S.. Die hier paraphrasierte Originalquelle von 1692 habe ich bereits in meinem Aufsatz von 1996 (wie in Anm. 3) ausgewertet.

⁸² T. H. VON DER DUNK, Das Deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock (*Beiträge zur Geschichtskultur* 18). Köln–Weimar–Wien 1999, 459–460; I. SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, in: Barock (*Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich* 4), hrsg. von H. LORENZ. München–London–New York–Wien 1999, 401–548, hier 495–496; F. POLLEROSS, „Pro decore Majestatis“. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst. *JbKHM* 4/5 (2003), 191–295, hier 220–221 und 274; A. KREUL, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation. Salzburg–München 2006, 118f.

⁸³ Zum Werk und seiner Datierung, aber nicht zu diesem Vergleich KUTSCHER (wie in Anm. 72), 255f, Abb. 34.

⁸⁴ Weitere Beispiele dafür bei POLLEROSS (wie in Anm. 3), 167–170, Abb. 3–7.



Abb. 17: Personifikation der *Sinnreichen Erfindung* im Kuppelfresko der Hofbibliothek, Kupferstich von J. J. Sedelmayr nach D. Gran, 1737.

ihren Händen die ephesische Göttin der Natur sowie ein auf der ägyptischen Sphinx liegendes Buch: *Gegen die Kaiserl. Magnificenz schauet mit gebogenen Knien die Befolgung des gegebenen Befehls. Bey derselben sind drey Kinder| welche das Modell dieses Gebäudes halten. Hinter ihr stehet ein alter Mann| der auf einem Reiß=Bret mit dem Circul den Bau ausmisset. Unter ihren Füßen ist ein ‚Genius‘, der mit dem Senk=Bley die nach der Richtschnur eingerichtete Befolgung anzeigt. Zu nächst an ihr ruhet auf einer Egyptischen Sphinx| die die gänzliche Hinwegnehmung aller Hindernisse andeutet| die sinnreiche Erfindung welche mit der linken Hand ein offenes Buch durchblättert| in der rechten aber das Bildnuß der Natur oder der Göttin Isis empor hält. Dardurch wird fürgestellt| wie man zu sinnreichen Erfindungen theils durch die Natur| theils durch Lesung guter Bücher gelange*⁸⁵. In der handschriftlichen Fassung dieser Beschreibung des Kuppelfreskos im *Codex Albrecht* lautet die Formulierung etwas anders: Die

⁸⁵ S. KLEINER—J. J. SEDELMAYR, *Dilveida Repraesentatio Magni et Svmptvosae Bibliothecae Caesareae ... Caroli VI. ...* . Wien 1737, Bd. I, 4.

Inventio überkommt ihre Krafft von denen Natürlichen Einfällen; dahero zihlet so wohl das ‚Simulacrum‘ der ‚Matris Ephesae‘ auf die gute Erfindungen, als auch die Sphynx, so das Räzel aller vorläuffigen Hindernussen auflöset⁸⁶.

III. ITER VIRTUTIS UND TEMPLUM GLORIAE

Als Ausgangspunkt für eine Analyse emblematischer Strukturen im Werk Fischers kann und muss *Schönbrunn I* dienen, auch wenn die Frühdatierung auf 1688 sowie die Funktion als Präsentationsentwurf zuletzt wieder in Frage gestellt wurden⁸⁷. Das vor allem von Hellmut Lorenz als reine ‚Papierarchitektur‘ analysierte Projekt lässt sich tatsächlich am besten mit der Beschreibung eines rhetorischen Idealentwurfs einer Stadt von Nikolaus Goldmann durch Leonhard Christoph Sturm im Jahre 1696 interpretieren: *vorher aber machet der ‚Auctor‘ [!] einen Entwurff einer ganz ‚reguliren‘/ aber unerhöht grossen Statt| nicht als ob dergleichen zu bauen wäre| sondern eine völlige ‚Symmetrie‘ von allerhand Gebäuden in einer recht vollkommenen ‚idea‘ vorzustellen| wie etwan ‚Plato‘ mit seiner ‚Republica‘, ‚Cicero‘ mit seinem ‚Oratore‘, und ‚Plinius‘ in seinem ‚Panegyrico‘ mit dem Vorbilde eines vollkommenen Fürsten gethan⁸⁸. Die Zusammenstellung verschiedener künstlerischer Ideen ist nun tatsächlich das Charakteristikum des Fischerschen Projektes, wobei man weniger (wie Tremmel-Endres) an ein Kompendium der Architekturgeschichte als vielmehr (wie Prange) an die visionäre Gestaltung eines ganzen Berges in der Tradition des Dinokrates denken möchte⁸⁹.*

Über zahlreiche Terrassen durchschreitet der Besucher den Weg von den Arbeiten des Tugendhelden (links und rechts der Säulen dargestellt) bis zur Apotheose des Sonnengottes auf der Höhe des Berges. Trotz ihrer formalen Herkunft von Triumphsäulen ist Fischers Schönbrunner Säul-

⁸⁶ *Codex Albrecht* fol. 30^v zit. in: W. BUCHOWIECKI, *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien*, ein Werk J. B. Fischers von Erlach. Wien 1957, 97.

⁸⁷ H. LORENZ, *Architektur*, in: DERS. (wie in Anm. 82), 219–302, hier 263f.; TREMMEL-ENDRES (wie in Anm. 5), 120–130 plädiert für ein „Lehrstück“ zum Unterricht Josephs I. und daher für eine Entstehung um 1690, KREUL (wie in Anm. 82), 132f. hingegen für ein Präsentationsstück von 1688.

⁸⁸ N. GOLDMANN–L. C. STURM, *Vollständige Anweisung zu der Civil Bau=Kunst*. Wolfenbüttel 1696 (Reprint Baden-Baden–Strasbourg 1962 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 333), Vorrede s. p.

⁸⁹ TREMMEL-ENDRES (wie in Anm. 5), 131–149; PRANGE (wie in Anm. 30), 92–95, *Kat.-Nr. 3 und 4*. Zur politischen Bedeutung: VON DER DUNK (wie in Anm. 82), 489–494.

lenpaar eindeutig als herkulisch zu verstehen, und damit lässt sich die ganze Anlage unter dem *concetto* des durch seinen mühsamen, aber tugendhaften Aufstieg den Ruhmestempel erklimmenden Herkules am Scheideweg lesen⁹⁰.

Die Idee dazu stammt sicher von Bernini und dessen Planungen für Ludwig XIV., bei denen er die Herkulesidee mehrfach aufgegriffen hat⁹¹. Da es darum ging, für den *grandissimo rè* einen *palazzo à proportionne di quello* zu schaffen, wollte Bernini die Residenz des Sonnenkönigs 1665 allegorisch in den ‚Palast des Herkules‘ verwandeln. Beim dritten Louvreprojekt sollte die Fassade laut Bericht von Mattia de Rossi vom 26. Juni 1665 mit zwei Herkulesfiguren geziert sein, weil dieser Held ein Bild der Tugend darstelle, und der Palast über dem künstlichen Felsen den Ehrentempel auf dem Berg der Mühen symbolisiere, der eben nur Tugendhelden wie dem König und seinen als Figurengalerie an der Fassade dargestellten Vorgängern zugänglich sei: *Cioè nella fossa che gira attorno il palazzo dove è la scarpa sotto il piano terreno, vi è un scoglio grande nel quale mostra essere fondato il sud. palazzo, e sopra detto scoglio dalla parte della porta principale in vece d'adornamento di due colonne, vi ha fatto due grandi Ercoli, che fingono guardare il palazzo, alle quali il sig. Caval. gli dà un significato e dice Ercole è il ritratto della virtù per mezzo della sua forza e fatica, quale risiede su il monte della fatica che è lo scoglio detto di sopra, e dice chi vole risiedere in questa regia, bisogna che passi per mezzo della virtù e della fatica ...*⁹².

Parallel dazu plante Bernini, auf dem Platz zwischen Louvre und Tuilerien zwei Ehrensäulen zu errichten, ähnlich wie die Trajanssäule

⁹⁰ POLLEROSS (wie in Anm. 3), 180–184, Abb. 17–20. Zur Bedeutung der Herkulesidentifikation für die europäischen Fürsten im Allgemeinen und die Habsburger im Besonderen siehe: F. POLLEROSS, From the „*exemplum virtutis*“ to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Example of the Adoption of Classical Forms of Representation, in: *Iconography, Propaganda, Legitimation*, hrsg. von A. ELLENUS (*The Origins of the Modern State in Europe 13th-18th Centuries* 7). Oxford–New York 1998, 37–62; K. IRLE, Herkules im Spiegel der Herrscher, in: *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe*, hrsg. von CH. LUKATIS–H. OTTOMEYER. Eurasburg 1997, 61–78; TREMMEL-ENDRES (wie in Anm. 5), 96–108.

⁹¹ Zur Bedeutung und Tradition dieses Themas: E. PANOFSKY, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von D. WUTTKE. Leipzig–Berlin 1930 (Reprint Berlin 1997); S. SEBESTIÁN, Emblemática e Historia del arte. Madrid 1995, 282. Zur Herkules-Ikonographie bei Ludwig XIV. Siehe G. SABATIER, Versailles ou la figure du roi. Paris 1999, 215–240.

⁹² PETZET (wie in Anm. 46), 94; ERBEN (wie in Anm. 48), 82–89.



Abb. 18: G. L. Bernini, Entwurf für die Reiterstatue Ludwigs XIV., um 1672/73; Bassano, Museo Civico.

und die Antoninussäule, und die Reiterstatue des Königs dazwischen zu setzen mit der Devise ‚NON PLUS ULTRA‘ auf dem Sockel, einer Anspielung auf Herkules (*deux colonnes comme la Trajane et l'Antonine et, entre les deux, un piédestal où serait la statue di Roi à cheval avec le mot de ‚non plus ultra‘ allusion à celle d'Hercule*)⁹³. Während die Louvreplanungen nicht zustande kamen, realisierte Bernini das Konzept aber schließlich bei der Reiterstatue des Sonnenkönigs (Abb. 18), die sich noch bis 1684 in Rom befand und Fischer daher vermutlich bekannt war⁹⁴. Aus den zeitgenössischen Biographien des *Cavaliere* erfahren wir, dass das Pferd des Herrschers auf dem Gipfel des Berges

der Mühen dargestellt wurde, um Ludwig XIV. auch hier als neuen Herkules zu verherrlichen⁹⁵: *die Zeichnung dieses Werkes war es, den grossen Monarchen am Gipfel der Glorie angekommen darzustellen, nachdem er so viele Mühen überwunden und Arbeiten geleistet hat; und zu diesem Zweck hat er [=Bernini] vorgetäuscht, dass das Pferd ein steiles Gebirge erklommen hat, das er den Tugendberg nannte, den auch Herkules erreicht hat – allerdings mit dem Unterschied, dass der Held erst in fortgeschrittenem Alter dorthin gelangte, während Ludwig der Große in der Blüte seiner Jahre den Gipfel erreichte. Als Devise gab es am Sockel eine lateinische Inschrift, die*

⁹³ (Paul Fréart de) CHANTELOU. *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, hrsg. von M. STANIĆ. Paris 2001, 118; ERBEN (wie in Anm. 48), 126; SCHNEIDER-ZITZSPERGER (wie in Anm. 73), 37 und 92.

⁹⁴ Eine Replik der Reiterstatue befand sich auch im Besitz von Fischers römischen Auftraggeber: D. DEL PESCO, *Il viceré del Carpio e la statua equestre di Luigi XIV di Bernini*, in: *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCA*, hrsg. von M. G. BERNARDINI. Milano 2004, 313–323.

⁹⁵ Zur Geschichte dieses Auftrages siehe K. HERMANN-FIORE, *Luigi XIV a cavallo*, in: *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese* (Ausstellungskatalog), hrsg. von A. COLIVA–S. SCHÜTZE. Roma 1998, 310–329.

in zwei Worten alles enthält, was man über dieses heroische Sujet sagen kann: *Durch Mühsal*⁹⁶. Zwei Hinweise dieses Textes sind für uns auch methodisch wichtig: einerseits wird der Begriff *dessein*/ Zeichnung als Synonym für *concetto*, *invenzione* bzw. *idea* gebraucht, wie es auch bei Sandrart zu finden ist⁹⁷. Andererseits hat Bernini, der 1669 in einem Brief an Colbert in diesem Zusammenhang von seinen *pensieri*, *tanto nell'invenzione e disegno della statua* spricht⁹⁸, seine Monumentalskulptur durch eine Devise eindeutig als emblematisches Bild verstanden und ausgewiesen.

Durch den Felsensockel wurde auch die Ostfassade des Louvre sowohl zum Bedeutungsträger als auch zum Abbild der königlichen Tugend, und darauf bezogen sich sowohl die Aussage

von Rossi – *veramente il disegno del palazzo è cosa da stupire* – als auch die Überlieferung, dass Berninis *pensiero e allegoria* dem König außerordentlich gefiel. Der gleiche Gedanke wurde 1665 bei der römischen Villa

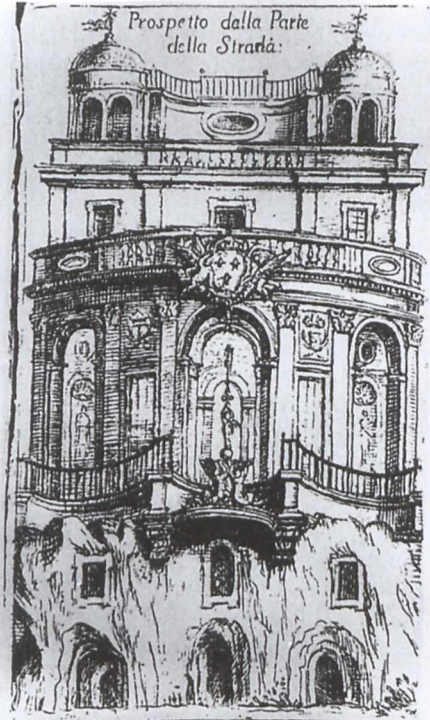


Abb. 19: Villa Benedetti in Rom, Kupferstich, 1677.

⁹⁶ LE COMTE (wie in Anm. 80), III, 219–220: *le dessein [!] de cet ouvrage a été de représenter ce grand Monarque arrivé au sommet de la gloire, après avoir surmonté tant de fatigues & de travaux, & à cette occasion il a feint que le cheval gravit une montagne escarpée qu'il dit être celle de la vertu, la même que franchit Hercule; mais avec cette difference que ce Heros n'y arriva que dans sa haute vieillesse, & que Louis le Grand en est venu glorieusement à bout à la fleur de son âge; il y a pour devise au bas une inscription Latine qui renferme en deux mots tout se qu'on peut dire sur un sujet si heroique 'Per Ardua' ...*

⁹⁷ SANDRART (wie in Anm. 41), I, 60: *Hieraus ist nun leichtlich zu schließen/ daß die Zeichnung nichts anders seye/ als ein erkanntlicher Entwurff/ Abbildung oder Erklärung unsers 'Concepts' / welchen wir in dem Gemüt ausgebrütet/ und der Einbildung/ als eine Form oder Idea/ vorgestellt.*

⁹⁸ Zit. in: F. AUDISIO, *Lettere e testi teatrali di Bernini*, in: FAGIOLO–MADONNA (wie in Anm. 39), 26–44, hier 29.

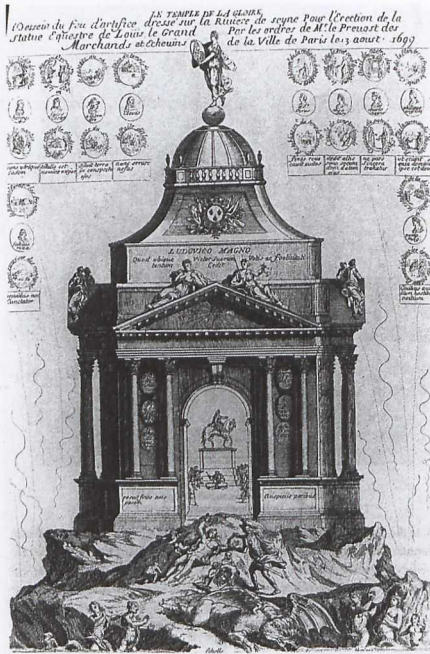


Abb. 20: Ruhmestempel Ludwigs XIV., Feuerwerk von C. F. Menestrier, Kupferstich von Guérard, 1699.

von Elpidio Benedetti (1608–1690), der damals als französischer Kunstagent zwischen Colbert und Bernini vermittelte, realisiert: Durch sechs Büsten französischer Herrscher und die auf den Sonnenkönig verweisenden Darstellungen von Aurora (= Morgen) und Phaetonsturz (= Mittag) in der Galerie wurde der über einem künstlichen Felsen errichtete Piano Nobile gleichzeitig als Ahnen-, Tugend- und Sonnentempel ausgewiesen⁹⁹ (Abb. 19). Doch auch in Paris wurden Berninis zwei *concetti* schließlich gemeinsam realisiert: Als Menestrier 1699 anlässlich der Errichtung der Reiterstatue Ludwigs XIV. ein Feuerwerk plante, wurde dafür ein Ruhmestempel mit Reiterdenkmal des Sonnenkönigs errichtet, dessen roher und von Ungeheuern be-

wohnter Felsensockel die Mühen auf dem Weg zur Glorie veranschaulichen sollte (Abb. 20)¹⁰⁰.

Mit der wirkungsästhetischen Antithese von rohem und behauenen Stein thematisierte Bernini darüber hinaus den Gegensatz von *ars* und *natura*, der auch der Fontana dei Fiumi auf der Piazza Navona (Abb. 21) zugrunde liegt¹⁰¹. Die Urform solcher Konzepte bildet ein Brunnenentwurf für die Piazza della Minerva: Ein Heros (Herkules?) setzt einen glatten Obelisk als apollinisches Sinnbild der Kunst und des Lichtes auf einen rohen Felsen, der die ungeschliffene Natur verkörpert¹⁰².

⁹⁹ ERBEN (wie in Anm. 48), 237–243; J. VARRIANO, Plautilla Bricci ‚Architettrice‘ and the Villa Benedetti in Rome, in: MILLON-SCOTT MUNSHOWER (wie in Anm. 73), I, 266–279.

¹⁰⁰ P. BURKE, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Berlin 1993, 86–87, Abb. 54.

¹⁰¹ PREIMESBERGER (wie in Anm. 72), 154–159.

¹⁰² M. FAGIOLO, Athanor barocco: l'effimero come labor-oratorium e il segno della Scogliera, in: BERNARDINI (wie in Anm. 94), 181–195. Die Idee des Brunnens aus



Abb. 21: G. L. Bernini, Fontana dei Fiumi, um 1650; Rom, Piazza Navona.

Die Tatsache, dass Bernini nicht nur die Herkulesfiguren der Architekturzeichnung, sondern auch den Felsen des Louvre eigenhändig ausführen wollte, noch in Paris mit Detailstudien begann und ein eigenes Modell davon anfertigte, das auch dem König vorgeführt wurde¹⁰³, verweist jedoch auf eine über den Einzelfall und die allegorische Bedeutung hinausgehende kunsttheoretische Relevanz. Die Erklärung dafür liefert uns die schon einmal genannte Akademievorlesung von Bellori, die genau ein Jahr vor Berninis Entwurf gehalten wurde. Dort erläutert der römische Theoretiker seine Vorstellung vom künstlerischen Ideal der Baukunst nämlich genau am Beispiel einer solchen die Natur nachahmenden bzw. übertreffenden illusionistischen Felsenarchitektur¹⁰⁴: *Wenn also die Baukunst von vorgestellten Urbildern abhängt, zeigt auch sie sich der Natur überlegen. So behauptet Ovid bei der Beschreibung der Grotte der Diana geradezu, dass die Natur bei deren Bau die Kunst hätte nachahmen wollen: Keine Kunst formte sie, und doch wusste Kunst vorzutäuschen erfindetisch hier die Natur'. Hieran erinnerte sich vielleicht Torquato Tasso, als er den Garten der Armida beschrieb: Kunstwerk ist hier Natur, die zum Vergnügen| Und scherzend nachahmt die Nachahmerin.' Übrigens ist, wie Aristoteles folgert, ein Bauwerk umso hervorragender, je mehr das künstlich Gebaute natürlich gewachsen zu sein scheint. Die Baukunst würde gewiss nicht anders vorgehen, wenn sie von der Natur ausgeführt würde, die doch die gleichen Maße anwenden muss, um Vollkommenheit zu erlangen. Selbst die Wohnungen der Götter haben die Dichter mit baumeisterlicher Kunst erdacht, wohl geordnet mit Säulen und Bögen. Denn so haben sie den Königspalast der Sonne und den des Liebesgottes geschildert, wodurch sie die Baukunst zum Himmel emporhoben*¹⁰⁵.

künstlichen Felsen wurde auch von Fontana in Lanuvio übernommen: S. ZANI, *L'opera di Carlo Fontana nei Castelli Romani*. Roma 2004, 58–59.

¹⁰³ PETZET (wie in Anm. 46), 95; SCHNEIDER-ZITZLSBERGER (wie in Anm. 73), 177.

¹⁰⁴ Zum philosophischen Hintergrund dieser Dialektik von Natur und Kunst bzw. Schein und Sein siehe DELBEKE (wie in Anm. 37), 343–352.

¹⁰⁵ BELLORI (wie in Anm. 67), 21: *Siché dipendendo l'architettura dalla cagione esemplare, fassi anch'ella superiore alla natura; coì Ovidio descrivendo l'antro di Diana, vuole che la natura nel fabbricarlo prendesse ad imitar l'arte: 'Arte laboram nulla, simulaverat artem| Ingenio Natura suo.' Al che riguardò forse Torquato Tasso descrivendo il giardino di Armida: 'Di natura arte par, che per diletto| L'imitatrice sua scherzando imiti' Egli è inoltre l'edificio tanto eccellente, che Aristotele argomenta, se la fabbrica fosse cosa naturale, non altrimenti di quello si faccia l'architettura, sarebbe eseguita dalla natura costretta ad usare le medesime regole per darle perfezzio, come le stesse abitazioni de gli dei furono finte da poeti con l'industria de gli architetti, ordinate con archi e colonne, qualmente descrissero la regia del Sole e d'Amore, portando l'architettura al cielo* (Übersetzung von Gerstenberg 1939).



Abb. 22: Künstliche Felsen in China, Kupferstich in *Entwurf einer Historischen Architektur*, 1721.

Dass Fischer von Erlach die künstlichen Felsen ebenso schätzte wie Bernini, beweisen die entsprechenden Darstellungen in der *Historischen Architektur*, nämlich die *durch Kunst gemachte Lustberge und Höhlen mit Zimmern, Stiegen, Teichen etc.* in China (HA III, Taf. XV), die *surprennante structure de Rochers* in Stonehenge und die Felsenbühne von Hellbrunn, wo *die Natur selber den Bau geführet, mit einem solchen Ansehen, den die Kunst ihm hätte nicht zuwege zu bringen vermocht* (HA II, Taf. XIV)¹⁰⁶. Beim Kupferstich der *Gegend des großen Nil-Falls, der über 100 Ellen hoch und mehr ein Werk der Natur als der Kunst ist* (HA I, Taf. XII), verweist Fischer (oder sein ‚Ghostwriter‘ Heraeus) ebenfalls ausdrücklich auf den dialektischen Gegensatz der Felsenlandschaft zu den Pyramiden von Theben: *so wunder=würdig die Natur diesen Ort gemacht: So würde nichts destoweniger/ was Menschen=Hand und Kunst in dieser Gegend aufgeführet/ noch mehr eines jeden Augen und Aufmerksamkeit an sich ziehen [!]¹⁰⁷/ wann die Zeit darüber weniger Macht gehabt hätte ...* (Abb. 22).

¹⁰⁶ SEDLMAYR (wie in Anm. 12), Abb. 365.

¹⁰⁷ Mit der Beschreibung der persuasiven Kraft, *eines jeden Augen und Aufmerksamkeit an sich zu ziehen*, verwendet Fischer eine ähnliche Formulierung wie Karl Eusebius von Liechtenstein, wenn er von der Gewalt der Architektur spricht, *alle*



Abb. 23: J. B. Fischer, Entwurf für den Krautmarktbrunnen in Brno/Brünn, um 1690; Wien, Albertina.

Berninis Anspruch, dass ein guter Architekt auch den Brunnen eine Bedeutung (*qualche significato vero, o pure alludente a cosa nobile, o vera, o finta*) geben müsse¹⁰⁸, wurde von Fischer bereits bei den Brunnen von *Schönbrunn I* aufgegriffen und 1690 bei den Entwürfen für den Krautmarkt in Brünn/Brno realisiert (Abb. 23). In beiden Fällen steht der Felsen in Verbindung mit der Figur des Herkules bzw. des Apollo¹⁰⁹. Eine

Augen also an sich zu ziehen (POLLEROSS [wie in Anm. 3], 169). Die offensichtliche gemeinsame Wurzel in einem der Traktate des 16. oder 17. Jhs. konnte noch nicht gefunden werden.

¹⁰⁸ Zit. bei PREIMESBERGER (wie in Anm. 72), 157.

¹⁰⁹ SEDLMAYR (wie in Anm. 12), 380, Abb. 78f.; M. STEHLIK, Parnass-Brunnen von Johann Bernhard Fischer von Erlach. Brünn 1996; PRANGE (wie in Anm. 30), 100–101, Kat.-Nr. 5; KREUL (wie in Anm. 82), 144f.

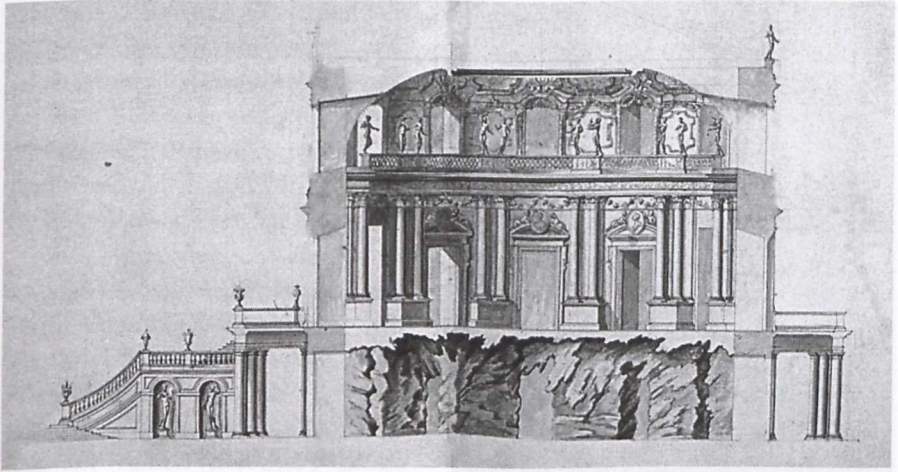


Abb. 24: J. B. Fischer, Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein, um 1688; Mailand, Castello Sforzesco.

direkte Nachfolge fand dieses Motiv im Jahre 1700 bei einer Festdekoration der Stadt Brünn zu Ehren Josephs I., wobei jedoch eine direkte Mitwirkung Fischers nicht gesichert ist¹¹⁰.

Möglich scheint Fischers Beteiligung auch beim Rückgriff auf Berninis Brunnen-*concelto* in Wien im Jahre 1716, als Carl Gustav Heraeus anlässlich der Geburt des Erzherzogs Leopold für das Palais des Erbschatzmeisters Philipp Ludwig Graf von Sinzendorf eine entsprechende Festdekoration entwarf: *Hat durch seine Gelegenheit einer freystehenden Ecke an einem Zusammen=Lauff dreyer Gassen Anlaß gegeben| die an öffentlichen Plätzen übliche Aufrichtungen der ‚Obelisquen‘ zu ‚imitiren‘. Umso vielmehr| da diese Art gespitzter Säulen der Sonnen zugeeignet gewesen| und einen Strahl ihres Lichts vorstellen. Daher die gantze Absicht der Erfindung [!] ist| diesen uralten Egyptischen Bau der neu aufgegangenen Landes=Sonne dergestalt zu wiedmen| daß unten etwas modernes [!] nach dem Exempel des grossen ‚Obeliscus‘ zu Rom das Ansehen und die Bedeutung vermehre. Wann an einem mit Wasser=Fällen gezierten Felsen die zwey Welt=Meere| ‚Oceanus Atlanticus‘ und ‚Mare del Zur‘, als von Oesterreichischen Sonnen so lange beschienene Gränzen mit ihren ‚Tridenten‘ (Meer=Gabeln) und Schiffskronen sitzen; Das eine gleichsam das Atlas=Gebürge mit Kopff und Armen*

¹¹⁰ T. JERÁBEK, *Nová fischeriana. K tvorbě Johanna Bernharda Fischera z Erlachu na Moravě*, in: *Ars Naturam Adiuvars. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlika*, hrsg. von J. KROUPA. Brno 2003, 135–149, hier 143–145 (Abb).



Abb. 25: J. B. Fischer, Ahnensaal des Schlosses Vranov n. D/Frain an der Thaya, um 1690.

unterstützend| das andere auf einem See=Pferd sitzend und den ‚Zodiacum‘ zum Zeichen der umgeschifften Welt haltend. Unten ist in einem Zierrath zu lesen: *ORIENS GLORIAM.*| Der Aufgang wird uns bald mehr Ruhm zu wege bringen. Auf dem Grund=Steine dieser Spitzen Säulen steht folgende ‚Inscription‘: *PRINCIPI NOVO SOLI| VTRIVMQ. OCEANVM,| VERNA LVCE RE-FICIENTI| IMPERIVM SINE FINE| FELIX AVSTRIA*¹¹¹.

Beim so genannten Ahnensaal des Schlosses Frain an der Thaya/Vranov nad Dyjí konnte Johann Bernhard den vorhandenen Felsen als Sockel verwenden, und er hat die damit kontrastierende Architektur seines Tugendtempels auch besonders monumental erscheinen lassen¹¹²

(Abb. 25). Noch überzeugender als in Schönbrunn hat Fischer hier um 1688–90 die Lage auf dem Hügel genutzt, um den steilen und beschwerlichen Weg der Tugend zum Tempel des Ruhmes anschaulich und realiter nachvollziehbar zu machen. Das in diesem Zusammenhang nahe liegende Motiv des Herkules am Scheideweg wird etwa durch den Vergleich mit dem Fresko des Palazzo Zuccari deutlich (Abb. 26). Die Dekorationen im Wohnhaus des ersten Präsidenten der römischen Akademie bildet einen „gemalten Kunsttraktat“. Die Theorie von Federico Zuccari (1542/43–1609) basierte auf den Prinzipien des *docere et delectare* von Quintilian und Horaz und versinnbildlichte u. a. die Begriffe *idea*, *disegno* und *virtus*. Der „Tugend-concetto“ des Freskos richtete sich daher an den Künstler als *virtuosus*¹¹³. Wir wissen zwar nicht, ob Fischer diese Dar-

¹¹¹ HERAEUS (wie in Anm. 12), s. p.

¹¹² H. LORENZ, Zur Architektur des Ahnensaales in Frain, in: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, hrsg. von B. SAMEK. BRNO 2003, 25–34; TREMMEL-EN-DRES (wie in Anm. 5), 179–192; KREUL (wie in Anm. 82), 134–135.

¹¹³ NOEHLES (wie in Anm. 2), 193–197; E. LEUSCHER, „Il camin sovrano...“: Zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur

stellung gesehen hat, aber die Theorie könnte ihm bekannt gewesen sein, weil sein Auftraggeber Marqués del Carpio im Jahr 1677 ein Exemplar von Zuccaris *L'Idée di pittori, scultori et architetti* (Turin 1607) erworben hat¹¹⁴.

Es ist jedenfalls wahrscheinlich, dass die Zentralform des Frainer Ahnensaales ebenso von dieser Ikonographie geprägt wurde wie die exponierte Lage an der Spitze des Burgfelsens, die sogar die Verlegung der Schlosskapelle an eine weniger prominente Stelle notwendig machte¹¹⁵. Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass die Thematik der beiden Monumentalstatuen vor dem Eingang – Herkules und Antaeus bzw. Aeneas und Anchises¹¹⁶ – nicht nur bei Fischers Fassaden der Stadtpaläste Savoyen und Batthyani-Schönborn, sondern auch bei einer ‚Replik‘ des Ahnensaales von Maximilian von Welsch in Bieb-



Abb. 26: Herkules am Scheideweg. Fresko von F. Zuccari, um 1600; Rom, Palazzo Zuccari, Galleria.

seines römischen Künstlerhauses, in: Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, hrsg. von T. WEDDIGEN. Basel 2000, 169–194, hier 181–187; J. KLIEMANN, Die *virtus* des Zeuxis, in: Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance, hrsg. von J. POESCHKE–T. WEIGEL–B. KUSCH-ARNHOLD (*Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496* 15). Münster 2006, 197–229, hier 200f., Abb. 3–4.

¹¹⁴ MARIAS (wie in Anm. 61), 216.

¹¹⁵ Zur Baugeschichte bzw. zur Schlosskapelle siehe TREMMEL-ENDRES (wie in Anm. 5), 193–199; KREUL (wie in Anm. 82), 220f.

¹¹⁶ Die früher Mattielli zugeschriebenen und als Sekundärverwendung vermuteten Monumentalstatuen entsprachen wohl einer ursprünglichen Planung aus der Zeit Fischers: I. SCHEMPER-SPARHOLZ, Zur plastischen Ausstattung des Ahnensaales in Frain a. d. Thaya, in: SAMEK (wie in Anm. 112), 51–69, hier 68f.



Abb. 27: Die Babenberger als Stützen des Hauses Österreich, Titellkupferstich von J. M. Lerch, 1670.

rich im Deckenfresko aufgegriffen wurde¹¹⁷.

Die Form eines Tholos sowie die Ikonographie des *Templum virtutis et honoris* verbinden sich in Frain jedoch auf das Sinnvollste mit der Funktion eines Ahnensaales¹¹⁸ und der formalen Erinnerung an den Typus des römischen (Hadrians-)Mausoleums (HA I, Taf. VIII), auf den Fischer auch beim gleichzeitigen Entwurf eines „Bergschlosses“ zurückgegriffen hat¹¹⁹. Während die an die römische Antike erinnernde Gestaltung der Architektur vielleicht das legendäre Alter des Geschlechtes Althann symbolisieren sollte, hat die aufgrund der Doppelbedeutung des Wortes „Haus“ nahe liegende und anschauliche Invention, jeweils einer Stütze des Gebäudes einen Ahnen und eine Tugend zuzuordnen, ihre Wurzeln in der oben genannten rhetorischen Bildtradition¹²⁰.

¹¹⁷ P. STEPHAN, „Ruina praecedat Superbia“. Der Sieg der Virtus über die Hybris in den Bildprogrammen des Prinzen Eugen von Savoyen. *Belvedere* 1 (1997), 62–87, hier 78f.; TREMMEL-ENDRES (wie in Anm. 5), 23f.; F. MATSche, Johann Bernhard Fischers von Erlach Kuppelrotunden mit Kolonnadensaal und ihre Rezeption in Österreich und im Reichsgebiet. Symbolarchitektur des fürstlichen Merito und Reichsstil-Architektur alla Romana, in: KREUL (wie in Anm. 55), 39–71, hier 55–61.

¹¹⁸ T. WINKELBAUER–T. KNOZ, Geschlecht und Geschichte. Grablegen, Grabdenkmäler und Wappenzyklen als Quellen für das historisch-genealogische Denken des österreichischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert, in: *Die Konstruktion der Vergangenheit. Geschichtsdenken, Traditionsbildung und Selbstdarstellung im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa*, hrsg. von J. BAHLCKE–A. STROHMAYER. (*Zeitschrift für Historische Forschung. Beiheft* 29). Berlin 2002, 129–177, hier 162–175.

¹¹⁹ MATSche (wie in Anm. 117), 47–49, Abb. 3–6.

¹²⁰ Vgl. auch ein Thesenblatt von Melchior Küsel nach Anton Lublinsky aus dem Jahre 1676, das einen österreichischen Siegestempel zeigt, wobei jeder Säule des

1682 wurde dieser *conchetto* in Wien in einer Jahresschrift der Rhetorikklasse der Jesuiten aufgegriffen. Anlässlich der Geburt des Erzherzogs Leopold Joseph hat man das durch dieses Ereignis mögliche Wachsen der *DOMUS AUSTRIACA* durch Säulenarchitekturen veranschaulicht. Der Rundtempel im Zentrum des unteren Bildfeldes ist eindeutig als ‚Haus Österreich‘ zu verstehen, denn wie eine Gruppe von verwandten Menschen ein genealogisches Haus bildet, wachsen hier mehrere Säulen zu einem architektonischen Haus empor¹²¹. Schon 1670 verwendete Johann Martin Lerch das Motiv von den Babenbergern als *starcke Grundsäulen* ..., *auff welche das Hochlöblichste Ertzhauß Österreich sollte gegründet und bevestiget werden* (Abb. 27), wobei er ein Thesenblatt der Wiener



Abb. 28: Trauergerüst für Siti Maani, Kupferstich, 1627.

Universität von Bartholomäus Kilian paraphrasierte, wo das Motiv mit Koren anstelle der Markgrafen einen Tugendtempel des Erzherzogtums Österreich darstellte¹²². Die Konzeptoren dieses Kupferstiches variierten wohl ihrerseits wieder eine ältere Vorlage. Bei einem römischen Trauergerüst von 1627 bestand der runde Tugendtempel aus den auf einer Balustrade stehenden Personifikationen, die die *CORONA IVSTITIAE* zum Lohn für tugendhaften Lebenswandel stützen¹²³ (Abb. 28). Es kann also nicht daran gezweifelt werden, dass in Frain Fischers Architektur

halben Rundtempels eine Kaiserstatue zugeordnet ist: S. ROTT, Zur Ikonographie und Ikonologie barocker Thesenblätter des Augsburger Kupferstechers Melchior Küsel (1626–ca. 1683). *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 83 (1990), 43–112, hier 100–105.

¹²¹ Zu diesem Kupferstich siehe POLLEROS (wie in Anm. 20), 376–386.

¹²² F. POLLEROS, „Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam“. Zum ‚conchetto‘ des Ahnensaales in Frain an der Thaya. *Wr.JbKg* 51 (1998), 105–114, 203–206 (ill.).

¹²³ L. POPELKA, *Castrum doloris* oder „Trauriger Schauplatz“. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur (*ÖAW Veröffentlichungen der Kom-*

ebenso bildhaft und deutlich wie der Stuck und das Fresko Johann Michael Rottmayrs das im Kuppelscheitel von Fama in alle Welt hinausposaunte Motto des Hauses Althann zum Ausdruck bringen sollte: *VIR-TUTUM EXERCITIA | HEROUM MERITA | SUNT ITER AD HONOREM | SUNT GRADUS AD GLORIAM* (*Tugendübungen sind der Weg zur Ehre | Die Verdienste der Helden sind der Aufstieg zur Glorie*)¹²⁴.

Berninis *pensée toute nouvelle* des Felsensockels hat Fischer jedoch auch beim gleichzeitigen oder vielleicht sogar vorangegangenen Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein um 1688 künstlerisch umgesetzt. Der Querschnitt dieses Projekts zeigt eine bewusste Kontrastierung von künstlicher Felsengrotte im Erdgeschoss und klassischer Säulenarchitektur im Piano nobile¹²⁵ (Abb. 26). Von Fischers Konzept wurde allerdings nur das Belvedere verwirklicht, dessen Darstellung in der *Historischen Architektur* bezeichnenderweise zwischen den Vasen der Ceres und des Apollo, d. h. inmitten der Allegorien der Sonne bzw. des Feuers und der Erde bzw. Fruchtbarkeit präsentiert wurde¹²⁶. Es hat jedoch den Anschein, als ob Fischers ursprüngliches Konzept für Liechtenstein in der 1690 nach einem Plan von Domenico Egidio de Rossi (1659–1715) begonnenen Ausführung sowie der späteren Ausstattung des Palastes tradiert oder paraphrasiert wurde¹²⁷. So finden wir auch beim ausgeführten

mission für Kunstgeschichte 2). Wien 1994, Abb. 34; La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870. Atlante, hrsg. von M. FAGIOLO. Torino–Roma 1997, 262f., Abb. 2.

¹²⁴ F. POLLEROSS, Der Tugendtempel des Hauses Althann, in: SAMEK (wie in Anm. 112), 43–49; SCHEMPER-SPARHOLZ (wie in Anm. 116), 51–69; M. LUX, Johann Michael Rottmayrs Fresken im Ahnensaal des Schlosses Frain, in: SAMEK (wie in Anm. 112), 71–92; V. ORLINSKI-RAIDL, Zur Ikonographie des Ahnensaaales der Familie Althann in Frain an der Thaya, in: ebd., 93–114.

¹²⁵ PRANGE (wie in Anm. 30), 88f.; KREUL (wie in Anm. 82), 120f.; MATSche (wie in Anm. 117), 41f., Abb. 3; J. KRÄFTNER, Das Palais, in: Liechtenstein Museum Wien: Die Sammlungen. München–Berlin–London–New York 2004, 26–83. Es scheint nicht ausgeschlossen, dass solche Grotten auch von den Vorstellungen der *Mundus Subterraneus* eines Athanasius Kircher beeinflusst waren, dessen 1678 publizierter zweiter Band ja Kaiser Leopold I. gewidmet war: Barock im Vatikan (wie in Anm. 60), Kat.-Nr. 292.

¹²⁶ N. KNOPP, Das Garten-Belvedere. Das Belvedere Liechtenstein und die Bedeutung von Ausblick und Prospektbau für die Gartenkunst. München–Berlin 1966, Taf. 22; weitere Interpretationen der Vasen bei BRILLANT (wie in Anm. 6), 96–99.

¹²⁷ So werden etwa die markanten Doppelsäulen, die Fischer für den Festsaal plante, auch von Rossi an dieser Stelle übernommen, später allerdings in der Sala terrena verwirklicht. Ein Kontakt ergab sich wohl auch über Rottmayr, der bei seiner Darstellung der Allegorie der Architektur im Palais Liechtenstein auf Entwürfe von Fischer zurückgriff sowie durch die Person des Bildhauers Giuliani, der die Atlanten in der Himmelfortgasse schuf. In der Diskussion zwischen Auftrag-

Bau einen dialektischen Gegensatz von unten und oben, weiblicher Schönheit und männlicher Tugend – allerdings weniger durch die unterschiedliche Gestaltung der Architektur, sondern durch die Fresken. Während die Sala terrena (sic!) durch das zentrale Bild der Venus als Reich der materiellen Güter (Agrikultur), der äußerlichen Sinne (Künste) und irdischen Liebe sowie Fruchtbarkeit gekennzeichnet wird, malte Andrea Pozzo im darüber liegenden Festsaal die Heldentaten und Apotheose des Herkules¹²⁸. Die erst jüngst wieder freigelegten Fresken der beiden Treppenhäuser von Rottmayr veranschaulichen ebenfalls deutlich zwei Möglichkeiten adeligen bzw. menschlichen Lebens: Einerseits wird vor dem Fall menschlicher Hybris am Beispiel des Sturzes der Giganten durch Jupiter gewarnt¹²⁹, andererseits die Entscheidung des jungen Tugendhelden (Herkules) für Minerva und die Wissenschaft weg von den Gefahren der irdischen Laster (Venus, Bacchus) als Vorbild präsentiert¹³⁰. Die Darstellung des Göttervaters in beiden Treppenhäusern verweist wohl auf die richterliche Funktion Jupiters, die später an der Fassade des Wohnhauses von Ernst Rauchmüller von Ehrenstein, dem Sohn von Fischers Bildhauerkollegen, unter dem Motto *NON SEMPER FULMINAT, ETIAM REMUNERAT* (Er blitzt/strafft nicht nur, sondern belohnt auch) auf die Adelserhebung des Auftraggebers durch Kaiser Leopold I. verwies. Auch bei den beiden Liechtensteinpalästen bildet der von Jupiter in den Olymp

geber und dem Maler Franceschini ist 1692 von einem Gemäldezyklus des Phaeton die Rede, der allerdings nicht realisiert wurde.

¹²⁸ F. POLLEROSS, «Utilità, Virtù e Bellezza». Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau. *ÖZKD* 48 (1993), 36–52. Das Herkules-Programm umfasste ursprünglich auch die beiden Reliefs über den Kaminen von Giuliani. Dargestellt waren vermutlich die Erziehung des jungen Herkules durch Minerva sowie die Krönung des Tugendhelden durch Victoria: L. A. RONZONI, Giovanni Giuliani (1664–1744) (Ausstellungskatalog). München–Berlin–London–New York 2005, II, 248–250.

¹²⁹ Die Gigantomachie galt in der Antike als Sieg der Ordnung über die Barbarei und als Sinnbild der Bestrafung der Überheblichkeit: F. KLAUNER–G. HEINZ, Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Inhalt und Sinn von Gemälden. Salzburg–Wien 1987, 31. Als Sinnbild kaiserlicher Macht gegen Rebellen wurde der Gigantensturz 1697/1709 in einem EmblemBuch des Jesuiten Franz Reinzer dargestellt: G. LECHNER OSB, Emblemata. Zur barocken Symbolsprache (Ausstellungskatalog). Göttweig 1977, 62f., Kat.-Nr. 43.

¹³⁰ H. LORENZ, Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalast Liechtenstein. *Acta Historiae Artium* 34 (1989), 137–144; KRAFTNER (wie in Anm. 125), 74–83.

geholte Tugendheld eine Identifikationsfigur für den fürstlichen Bauherren¹³¹.

Eine solche auf Fischers Ideen zurückgehende Ikonographie erscheint umso nahe liegender, als um 1700 in dem von Fischer erbauten Stadtpalast des Prinzen Eugen von Savoyen der Bauherr ebenfalls als neuer Herkules gepriesen wurde, der durch seine Heldentaten im Dienste von Kaiser und Reich zu höchsten Würden aufgestiegen war. Schon beim Portal in der Himmelpfortgasse verweisen die Reliefs von Herkules und Antaeus sowie von Aeneas und Anchises (Abb. 9) – ähnlich wie in Frain – auf zwei Formen adeliger Pflichterfüllung, wie auch aus der Beschreibung des Trojanischen Helden durch Ovid bzw. Joachim von Sandrart hervorgeht: *Nunmehr wenden wir uns zum Aeneas| ... der von den Poeten der Gottesfürchtige genennet wird| wie ihn dann Virgilius| in seinen Büchern des Aeneidos| sehr künstlich abgebildet ...| als ob er sagen wolte| ich will euch einen solchen Mann beschreiben| oder vorstellen| wie ein aufrichtig| tugendsam und ehrlicher Mensch müsse beschaffen seyn; nemlich| vors erste eifrig und brünstig im Gottesdienste| und Göttlichem Bunde; ehrerbietig| annehmlich und behülflich seinen Eltern| treu und freundlich gegen seinem Weibe| Kindern und Gesinde; aufrichtig| im Handel und Wandel; den Göttlichen Gebotten gehorsam; den Wollüsten feind; freundlich vorsichtig| und behutsam im Leben und allen Dingen; in allen Nöthen| eines unbeweglichen Gemüts; beständig und unüberwindlich gewaffnet wider alle Beschwerlichkeiten| die auf der Reise dieses irdischen| elenden Lebens den Pilgramen entgegen wandeln. ...*¹³². Obwohl Aeneas hier ebenso als Tugendheld geschildert wird wie der ihm beim Portal gegenübergestellte Herkules, könnten die beiden Reliefs auch auf den Gegensatz zwischen dem beim Ahnherrn des römischen Reiches belohnten Verdienst um Familie wie Allgemeinwohl und der durch Herkules bestrafte Überheblichkeit des Titanen verweisen.

Noch deutlicher als die beiden Treppen in der Rossau veranschaulicht Fischers Treppenhaus im Stadtpalast Eugens den beschwerlichen Tugendweg und den Aufstieg in den Olymp (Abb. 29). Die Inventionsleistung des Architekten, die er bei seinem eigenen Stich des Palais besonders hervorgehoben hat, bestand ja in diesem Falle nicht nur in der optimalen Lösung der schwierigen Raumverhältnisse, sondern einmal

¹³¹ In meinem Aufsatz (wie in Anm. 128) habe ich auf die Wappen über den Kaminen als Bezugspunkt zwischen Herkulesthematik und Auftraggeber hingewiesen. Die Reliefs sind allerdings neubarock; an ihrer Stelle befanden sich Herkulesreliefs. Das Liechtenstein-Wappen war jedoch in Freskenform an der Wand dargestellt und damit noch augenfälliger mit dem Programm des Deckenfreskos Pozzos verbunden.

¹³² SANDRART (wie in Anm. 41), III/1, 148.

mehr aus der kongenialen Verschmelzung architektonischer und ikonographischer Vorgaben: Denn die 1696/97 erstmals auf Wiener Boden in einem Treppenhaus zu findenden Atlanten als Träger der Galerie¹³³ waren ja aufgrund ihres Aufstandes gegen die Götter des Olymp von Jupiter in die düstere Unterwelt verbannt worden, und Atlas musste zur Strafe eine Ecke des Himmels auf seinen Schultern tragen. Der auf den Atlanten ruhende Bereich des Piano nobile wird auch durch das Deckenbild des Phoebus Apollo als Himmelsgewölbe ausgewiesen¹³⁴. Bestätigt wird diese Interpretation durch Fischers Triumphbogen von 1699, wo ebenfalls vier Atlanten das Gewölbe tragen, auf dem der neue Sonnengott Joseph I. über den Wolken im *Templum gloriae* erscheint¹³⁵ (Abb. 30).

Der *conchetto* vom *iter virtutis* wird im Winterpalais sowohl durch die zentrale Statue des Halbgottes auf dem ersten Podest als auch durch die einander gegenüber gestellten Deckenbilder *Aurora und Phosphor* (?¹³⁶ sowie *Daedalus und Ikarus* im Zwischengeschoss weitergeführt¹³⁷. Tatsächlich verweist etwa Joachim von Sandrart auf diese *Unterweisung| den Lauff des menschlichen Lebens betreffend| ... darinnen uns insonderheit vorgehalten und angewiesen wird| wie nutzbar und förderlich es sey| die rechte Maß halten| oder in allen Dingen mässig seyn; und wie schädlich hingegen es sey| der Unmässigkeit ergeben seyn Gestalt uns auch| durch diese zwey Flügel| vor Augen gestellet wird: da der eine erhalten| der andere aber zu Grunde gegangen. Bey diesem Fliegen| ist auch zu beobachten| wie der Ehrgeitz| oder die Begierde nach hohen Dingen| wann sie durch die Vernunft und Weisheit regiert| und im Zaum gehalten wird| nicht hoch über ihre Ziel und Gränzen sich aufschwinge| sondern| wie sich's geziemet| oder die Verdienste und Meriten erfordern. Ja| in allen Neigungen| Willen| Lüsten| Wercken| Wissenschaften und Erkänntnussen der Menschen findet man| wo man durchgehends die rechte lobwürdige Mässigkeit weislich zu treffen weiß| einen sicheren| geraden Weg| aus dem Irrgarten dieser Welt| über die*

¹³³ RONZONI (wie in Anm. 128), 214–217.

¹³⁴ R. KURDIOVSKY–K. GRUBELNIK, Das Winterpalais des Prinzen Eugen. Von der Residenz des Feldherrn zum Finanzministerium der Republik. Wien 2001, 56–71; KREUL (wie in Anm. 82), 216–219.

¹³⁵ SEDLMAYR (wie in Anm. 12), 205; KREUL (wie in Anm. 82), 222f.

¹³⁶ Ebenso wie das obere Deckenbild gelten die beiden Gemälde meist als Werke von Louis Dorigny und werden daher um 1711 datiert. Mit der von Frank vorgeschlagenen Abschreibung wäre allerdings auch eine Frühdatierung in die Zeit der Fischerschen Bauleitung nahe liegend: M. FRANK, Zu einer kaum bekannten Vita des Ludovico Dorigny. *WrJbKg* 40 (1987), 103–106.

¹³⁷ Der ins Meer stürzende Ikarus galt damals sowohl in der Emblematik als auch im Theater eines Lohenstein (*Er fiel| weil er zu hoch stieg mit den Hochmuths-Flügeln*) als Sinnbild menschlicher Hybris: SCHÖNE (wie in Anm. 13), 141.



Abb. 29: J. B. Fischer, Treppenhaus; vor 1700; Wien, Winterpalais des Prinzen Eugen.



Abb. 30: J. B. Fischer v. Erlach, Triumphbogen zur Vermählung Josephs I., Kupferstich, Ausschnitt, 1699.

ungestümme bittere Wellen des elenden Lebens hinaus zu fliegen| auf welchen man| wie beym Daedalus zu sehen| erhalten| und zu einem glückseligen Ende sicherlich geleitet werden kann. Dafern man aber unmässig| in diesen Dingen: fället man| mit dem Icarus| in die bittere Elends=Wellen dieser Welt| mit unwiederbringlicher Schande und Schmach seiner begangenen Thorheit. Hierdurch wird die unbedächtige und mutwillige Jugend gestraft| und selbiger vorgestellt| was ihre Vermässenheit| hitzige Lüste oder Begierden| und der| gegen den Eltern verübte| Ungehorsam für ein Ende zu nehmen pflegte| welches ihnen offtermalen unversehens| und in einem Augenblick| ihren Untergang verursacht: sintemal der Mensch| in seiner unerfahrenen Jugend| mehrmalen solche Dinge sucht und begehrt| die ihm nicht allein unnütz| sondern auch höchstschädlich sind; indehme sie ihm| in seinem Geiste| aufsteigen| und zum Himmel entzünden| iedoch unglaublich weit ausser der rechten Bahn| darauf ihnen die Flügel der Jugend und Ehre verderben| indem das Wachs der Vernunft| welches sie hatten| verschmilzt| und sie sich also| in ein wildes ungestümmes Meer der Bosheit| und aller ungeziemender böser Wercke stürzen¹³⁸.

Die Enge und Steilheit der Treppe macht nicht nur den Gedanken des mühevollen Tugendweges sinnfälliger, sondern veranschaulicht durch die zunehmende Helligkeit und räumliche Weite die „doppelte Bedeutung der ideographischen Achse als Lauf der Sonne und Tugendweg auch durch die Architektur“, wie es Peter Stephan ausführlich analysiert hat¹³⁹. In der Beletage des Prinzen von Savoyen wurde das Programm von der Vergöttlichung des Helden als Sinnbild des sozialen Aufstiegs unter der Gnade des Kaisers fortgesetzt¹⁴⁰. Diese Gleichsetzung von Sonnenlauf und Tugendweg war ebenfalls schon bei *Schönbrunn I* vorbereitet worden, einerseits mit den symmetrisch zueinander stehenden Brunnen für Apollo und Herkules, andererseits durch die Tatsache, dass die Säulen des Herkules üblicherweise im Westen lokalisiert werden, während der Sonnenaufgang im Osten stattfindet¹⁴¹.

¹³⁸ SANDRART (wie in Anm. 41), III/1, 101.

¹³⁹ STEPHAN (wie in Anm. 117), 62–87, hier 78–85.

¹⁴⁰ U. SEEGER, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung. Wien–Köln–Weimar 2004, 42–136.

¹⁴¹ POLLEROSS (wie in Anm. 3), 180–184. Diese geographische Interpretation bestätigt ein den Gedichten von Heraeus vorangestellter kleiner Kupferstich. Der kaiserliche Doppeladler wird von zwei, in die Gegenrichtung blickenden Meeresgöttern flankiert, wobei der eine mit Fama und den Säulen des Herkules die westliche, der andere mit ungarischem Kreuz, türkischen Trophäen und Sonnenaufgang die östliche Hälfte des Globus symbolisiert.

Die in diesem Kapitel vorgestellten *concelli* der Fischerischen Bauten und ihrer u. a. von dem Jesuiten Andrea Pozzo stammenden Ausstattung – *iter virtutis* und Apotheose des Herkules¹⁴², Vergöttlichung durch Jupiter sowie Sturz der Titanen, der Giganten, des Phaeton oder Ikarus – entsprechen in der Bildtradition von *Bivium hominis christiani* und *via purgativa* sowie in ihrer Dialektik von steilem Aufstieg und himmlischen Fall, Erlösung und Verdammnis, heller Oberwelt und dunkler Unterwelt genau den Strukturprinzipien jesuitischer Rhetorik und Kunstpädagogik¹⁴³. Besonders anschaulich wird dies im 1625 in Antwerpen publizierte[n] Andachtsbuch *Via vitae Aeternae* des Jesuiten Antoine Sucquet (1554–1627) vorgeführt¹⁴⁴.

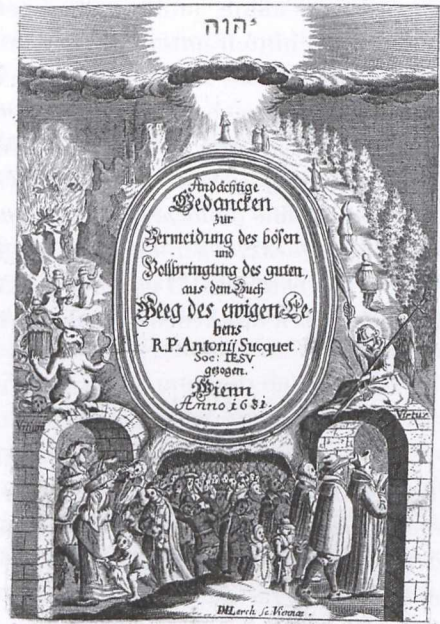


Abb. 31: Allegorie des christlichen Tugendweges, Titelkupfer von J. M. Lerch, 1681.

1672 und 1681 wurde das Werk in Wien unter dem bezeichnenden Titel *Andächtige Gedanken zur Vermeidung des bösen und Vollbringung des guten, aus dem Buch Weeg des ewigen Lebens* neu bzw. in deutscher Übersetzung aufgelegt. Auf dem von Martin Lerch gestochenen Titelblatt steigen die Menschen gleichsam wie in einem zweiläu-

¹⁴² In diesem Zusammenhang verdient es, erwähnt zu werden, dass auch das ab 1701 in Kassel über einer Grotte aus künstlichen Felsen errichtete Belvedere des Pozzo-Mitarbeiters Giovanni Francesco Guerniero nachträglich durch eine Pyramide mit der Herkulesstatue ebenfalls symbolisch aufgeladen wurde: G. FENNER, Der „Grottenbau“ auf dem Karlsberg. Zur Baugeschichte des Oktogons und der Waskünste, in: LUKATIS-OTTOMEYER (wie in Anm. 90), 99–119.

¹⁴³ Zu diesen wohl auf den hl. Ignatius zurückgehenden Grundprinzipien jesuitischer *Persuasio* siehe F. POLLEROS, „Nuestro Modo de Proceder“. Betrachtungen aus Anlaß der Tagung „Die Jesuiten in Wien“ vom 19. bis 21. Oktober 2000. *Frühneuzeit-Info* 12 (2001), 93–128, hier 110–114; D. SPENGLER, *Spiritualia et pictura*. Die graphische Sammlung des ehemaligen Jesuitenkollegs in Köln. Die Druckgraphik. Köln 2003, 361–362.

¹⁴⁴ J. CHIPPS SMITH, *Sensuos Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*. Princeton–Oxford 2003, 23–47.

figen Treppenhaus (analog zu jenem Fischers im Palais des Prinzen Eugen) von hinten unten auf den ersten Absatz, um sich dort zu teilen: die einen schreiten fromm durch die explizit der *virtus* gewidmete Pforte und erreichen nach dem mühevollen Weg das ewige Licht Gottes; die anderen entscheiden sich hingegen für den Weg des Lasters, der mit Absturz und Höllenverdammnis endet (Abb. 31). Das Andachtsbuch enthält daher auch eine *andächtige Beschauung und Betrachtung* unter dem Titel *Von Fürtrefflichkeit der Tugend/ und Abscheulichkeit des Lasters* sowie eine andere *Von heroischen Tugenden zur Nachfolg grosser Heiligen*, deren Kupferstiche nach ähnlichen Prinzipien aufgebaut sind¹⁴⁵.

IV. ARTE ET MARTE EX UTROQUE CAESAR

Die bewusste architektonisch-inhaltliche Verschränkung bei Fischers Treppenhaus für den Prinzen Eugen lässt aber auch die Frage stellen, ob nicht schon die auffallende Präsentation der beiden dorischen Säulen in der Einfahrt – über ihren Verweis auf die berühmten Vorbilder von Bernini (Scala Regia im Vatikan) und Borromini (Palazzo Spada) hinaus – ebenfalls als Anspielung auf die Säulen des Herkules zu verstehen ist.

Das Motiv der Säulen vor Gibraltar hatte bereits 1673 Johann Philipp Schor den Ausgangspunkt für den Entwurf eines Prunkwagens für den designierten spanischen Gesandten del Carpio geboten. Diese Personifikation des Königreiches mit dem Kastell für Kastilien und den Säulen des Herkules könnte Fischer erstmals mit der künstlerischen Umsetzung einer Säulendevise habsburgischer Provenienz vertraut gemacht haben¹⁴⁶. Von der Devise Karls V. zum offiziellen spanischen Wappen geworden, hatte man das Motiv jedoch spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts mit zusätzlichen Bedeutungen aufgeladen bzw. auch auf den österreichischen Zweig der Familie angewandt¹⁴⁷ (Abb. 3). Fischer verwendete

¹⁴⁵ A. SUCQUET SJ, *Andächtige Gedancken ...*. Wien 1681, 8 und 21. Ein Kupferstich von Conrad Meyer aus dem Jahre 1652 zeigt sogar explizit die christliche Seele in Gestalt des Herkules *am Scheideweg* zwischen *Tugendstraß* zur Glückseligkeit und *Wollustbahn* zur Hölle: LECHNER-TELESKO (wie in Anm. 44), 90f.

¹⁴⁶ POLLEROSS (wie in Anm. 3), 175f., Abb. 15; MARIAS (wie in Anm. 61), 210f., Abb. 2. Die Zeichnung trägt die Aufschrift *fatta per il S. march. di Lice* und verweist damit auf den von Gaspar de Haro y Guzmán ebenfalls geführten Titel eines Marqués de Eliche. Die nachträglich hinzugesetzte Jahreszahl 1673 könnte entweder eine irrtümliche ‚Frühdatierung‘ sein oder auf die Bestellung unmittelbar nach der Ernennung des Botschafters in diesem Jahr verweisen.

¹⁴⁷ H. WALTER, Die Säulen des Herkules – Biographie eines Symbols, in: *Die Allegorese des antiken Mythos in der Literatur, Wissenschaft und Kunst Europas*, hrsg. von H.-J. HORN-W. HERMANN (*Wolfenbütteler Forschungen* 75). Wolfenbüttel 1997,

die verdoppelten Triumphsäulen als Verweis auf die Heldentaten des Herkules beim Triumphbogen der fremden Niederleger von 1690¹⁴⁸ (Abb. 40), und 1711 bekrönte Alessandro Galli Bibiena das Trauergerüst für Joseph I. in Barcelona mit zwei Säulen¹⁴⁹.

Es war also nahe liegend, auf dieses Motiv bei Bauten für Karl VI. zurückzugreifen, da dieser die beiden Säulen 1711/12 anlässlich seiner Kaiserkrönung zur *Imago* seiner Devise erwählte. Ursprünglich mit dem älteren Motto *Patrum virtute* versehen, verwiesen die zwei toskanischen Säulen zunächst auf die Doppelherrschaft des Habsburgers in Spanien und im Reich sowie in West und Ost in der Tradition Karls V.¹⁵⁰ Erst in einem zweiten Schritt ersetzte offensichtlich Heraeus die erste Devise Karls durch das Motto *Constantia et Fortitudine* und gab damit den Säulen eine weitere Sinnschicht. In seiner ersten Publikation von 1715 hat der Numismatiker *diese stumme Ticherey* (!) ausführlich erklärt: *Das die Zierathen zielen auf die bekante Säulen des Gaditanischen ‚Herculis‘, als das alte Ehren=Zeichen des Glorwürd. K. CAROLI V. Welches S.K.M. nicht nur wegen Gleichheit des Nahmens| des Geschlechts| der Glory| und wiederbrachten Spanischen Crone annehmen können; sondern auch weil Sie die halbe Welt umschiffend diese Gegend in höchster Person mit siegreichen Waffen erobert. Diese Carolinische Säulen| welche nach der dem ‚Herculi‘ zugeeigneten Ordnung Toscanisch vorgestellt seynd| können über bis nach alter Bedeutung des doppelten Adler=Kopffs den Auf= und Nuedergang| ... wie auch einerseits durch die Zeichen des Orientalischen Triumphs ‚Bacchi‘,*

169–213, hier 194–196, Abb. 13 (So veranschaulichte der Jesuit Gregor a Sancto Vincentio 1647 auf einem Titelkupferstich in Antwerpen das Problem der Quadratur des Kreises durch Spiralsäulen mit Löwenfell.); Krijg en kunst. Leopold Willem (1614–1662). Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar (Ausstellungskatalog). Alden Biesen 2003, Kat.-Nr. II.3.32, Abb. (Auf der Widmungsseite für Erzherzog Leopold Wilhelm im Gedenkbuch der Sakramentsbruderschaft in Antwerpen von 1650 hat man die beiden Säulen des Herkules nicht nur mit den Kaiserporträts belegt, sondern auch als Sinnbild der Pietas Austriaca ausgewiesen.).

¹⁴⁸ SEDLMAYR (wie in Anm. 12), 83–87; VON DER DUNK (wie in Anm. 82), 465–468.

¹⁴⁹ M. FRANK, I Bibiena a Vienna: La corte e altri committenti, in: I Bibiena. Una famiglia europea, (Ausstellungskatalog), hrsg. von D. LENZI-J. BENTINI. Bologna 2000, 109–120, hier 110 (Abb.).

¹⁵⁰ F. POLLEROSS, Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien, in: Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions (Tarragona 1999), hrsg. von J. JANÉ. Tarragona 2000, 121–175, hier 139–141, ill. 24–26, F. MATSCHE, Die erste Imprese Kaiser Karls VI. als Erzherzog und spanischer König und ihre politischen Implikationen. Zum propagandistischen Impresengebrauch der Habsburger, in: Region–Nation–Vision. Festschrift für K. MÖCKL zum 65. Geburtstag. Bamberg 2005, 11–30.



Abb. 32: B. Stöber (?), Säulen des Herkules, Relief des ehemaligen Michaelertores der Wiener Hofburg, 1711/12; Budapest, Rathaus.

mit der Asiatischen Schlange; anderseits durch die Westliche Siegs= Zeichen ‚Herculis‘, sambt der Americanischen ‚Armadilla‘ anzeigen. Der Denck=Spruch: ‚Fortitudine & Constantia‘, schicket sich nicht weniger zu denen Säulen| deren eine der Tapferkeit| die andere der Beständigkeit zugehöret; als auch insonderheit zu dem Schwerdt| und dem Scepter als denen ‚Instrumenten‘ der Tapferkeit im Kriege| und der Beständigkeit im Frieden; So daß zugleich Sr. Käyserl. und Königl. Cathol. Majestät Nahmen| Wappen| Orden| Ehren=Zeichen| und Denck=Spruch in einem Begriff erscheinen¹⁵¹.

Möglicherweise war Heraeus auch beratend tätig, als die Stadt Nürnberg 1712 vom Ratsbau- meister Gottlieb Volckamer (1676–1752) Festdekorationen

errichten ließ, die „wesentliche Aspekte“ vorwegnehmen, die später in den Wiener Programmen wiederkehren. Vielleicht ist es aber auch nur den lokalen Fachleuten und Vorsitzenden des Pegnesischen Blumenordens – dem Dichter und Universitätskurator Christoph Fürer von Haimendorf (1663–1732) sowie Christian Gottlieb Schwarz (1675–1751), Professor *Moralium Eloquentiae et Historiarum* in Altdorf und Mitglied der *Academia Imperialis Naturae Curiosorum*, der damals eine Dissertation über die Säulen des Herkules betreute¹⁵² – zu verdanken, dass zahlreiche Festdekorationen dieses Motiv in den Mittelpunkt stellten. Schon bei der Fleischbrücke errichtete man 2. *scannellirte Säulen auf Postamenten von Corinthischer Ordnung, auf deren ieder eine Statue, als eine Frauensperson gekleidet, stehet, welche beede den Wahlspruch Kaisers Caroli VI., nemlich Constantiam, die Beständigkeit, und Fortitudinem, die Tapferkeit, vorstellen ... mit der Aufschrift PLVS VLTRA CAROLVM CAROLVS*. Eine

¹⁵¹ HERAEUS (wie in Anm. 12), s. p. („Erklärung der Bilder“).

¹⁵² J. C. LOEHE, *Dissertatio inauguralis de Columnis Herculis ...*. Altdorf–Nürnberg o. J.

Huldigungsmedaille von Georg Wilhelm Vestner, die diese Festdekoration dokumentiert, trägt darüber hinaus das emblematische Motto FVL CIVNT ET ORNANT (sie stützen und schmücken) – also ebenfalls eine Variante der Fischerschen Devise. Im Gegensatz zu dieser ephemeren Architektur bildet der von den zwei Säulen flankierte *Obe-liscus der wahren Sonne des H. Röm. Reichs* eines Titelpuffers nur eine Papierarchitektur, aber dafür die direkte Visualisierung des gleichnamigen Huldigungsgedichtes von Fürer von Haimendorf. Die ionischen und damit herkulischen Säulen sind hier nicht nur mit den ihnen zugeordneten Tugenden beschriftet, sondern durch die Kaiser- und Königskrone auch als Sinnbilder der habsburgischen Herrschaft im Reich und in Spanien ausgewiesen¹⁵³.

Als Heraeus gemeinsam mit Johann Lucas von Hildebrandt zur Ankunft des Herrschers in Wien ein neues Burgtor konzipierte, hat man die *Zierathen dieses Thors ... nach dem Exempel andrer Pforten nicht wollen ohne Bedeutung seyn lassen| um die Steine| wie bey der alten Römer=Zeit| so wol durch Figuren| als durch Schriften redend zumachen*. Das Programm umfasste u. a. die Personifikationen der Beständigkeit mit der entsprechenden Säule sowie der Tapferkeit mit der Herkuleskeule und *also durch beyde Letztere Sr. Kayserl Majestät Wahl=Spruch* sowie vier Reliefs. Eines verherrlichte den siegreichen Herrscher als neuen Herkules (Abb. 32): *Die drey ‚Victorien‘ in einem Jahre bey ‚Almenara, Saragossa‘, und ‚Cifuentes‘ stellet ‚Hercules‘ vor| der| an den so genannten Herculischen Saulen (welche Sr. Kaiserl. Majestät nach ‚Carolo V.‘ restituiert werden) ruhend| drey Sieges=Kränze hält| mit der Überschrift: TER VICTOR IN ANNO. Drey mal in einem Jahr| Besiegt du die Gefahr¹⁵⁴.*



Abb. 33: Herkulisch-karolinische Säulen des Reichshofrates, Kupferstich einer Medaille von C. G. Heraeus, 1720.

¹⁵³ CH. THON, Huldigungsdekorationen für Kaiser Karl VI. in Nürnberg. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1983), 33–48.

¹⁵⁴ HERAEUS (wie in Anm. 12), s. p.

Heraeus selbst hat das Motiv 1716 noch mehrfach in architektonischer Umsetzung verwendet. So konzipierte der Hofnumismatiker anlässlich der Geburt des Erzherzogs Leopold im Jahre 1716 eine von Giuseppe oder Giovanni Galli Bibena ausgeführte Festdekoration für die Fassade der damals vom kaiserlichen Favoriten Michael Johann Graf von Althann (1679–1722), dem Sohn des Bauherren von Frain, bewohnten ehemaligen Spanischen Botschaftsresidenz (heute Ecke Bankgasse/ Löwelstrasse)¹⁵⁵. Dabei wurde das vom spanischen Wappen bekrönte Portal offensichtlich durch zwei zusätzliche ephemere Säulenpaare flankiert, die Karl V. und Karl VI. gewidmet waren: *Über dem Portal| so von beyden Seiten mit den gekuppelten Herculischen Säulen eingefasset| als zur Rechten mit denen| Kayser ‚Carolus V.‘, zur Lincken mit denen ‚Carolus VI.‘, beyde als Könige von Hispanien zum Sinnbilde| (jener mit dem ‚plus ultra‘, dieser mit der Hieroglyphischen Deutung| (‚constantia & fortitudine‘) erwehlet. Zwey Kayser=Kronen mit denen Nahmen=Züge C.V. und C.VI. machen sie kennlicher. Das Motto nahm wieder auf die emblematische Ikonographie der Säule Bezug: STAT FORTVNA DOMVS. Des Hauses Glück steht fest gegründet¹⁵⁶.*

Noch interessanter war die *Ficta Decoratio* der Spanischen Hofkanzlei (Palais Caprara-Geymüller in der Wallnerstrasse), deren Architekt nicht genannt wird. Es handelte sich offensichtlich um eine teilweise gemalte Scheinarchitektur, deren optische Kunst die Augen beeindrucken sollte: *Optica etiam Ars ... oculis longinquo objiciat*. Der dreiteilige Triumphbogen bestand aus einem Tempel (*Aedes*), Kolossalsäulen (*columnas Colossicas*) und einem Bogen (*Arcus*). Die beiden Säulen erfüllten wie seinerzeit in Schönbrunn eine Portalfunktion und bildeten eine Visualisierung der kaiserlichen Devise: *Colossicis duabus in primo aditu positis Columnis, praeter Hieroglyphicam Herculearumque; Carolinarum significationem, moralem aliam ‚Orientis & Occidentis‘ dant, culminibus impositae Aquilae Romanae, altera Orientem, altera Occidentem spectans. Ipsae Dorici ordinis columnae sunt striatae ea ratione, ut umbrosis striis, sive sulcis, intermixtae pelluciade, imitentur radios ‚Solis‘, quo fulgent utraque Columnarum Capitula. ...¹⁵⁷.*

Von diesen Dekorationen war es in zeitlicher bzw. struktureller Hinsicht nur ein kleiner Schritt bis zur Anwendung der Säulensymbolik im

¹⁵⁵ I Bibiena (wie in Anm. 149), Kat.-Nr. 23 (Abb.); POLLEROSS (wie in Anm. 150), 158f., Abb. 12.

¹⁵⁶ HERAEUS (wie in Anm. 12), s. p.

¹⁵⁷ C. G. HERAEUS, *Inscriptiones et Symbola varii argumenti*. Nürnberg 1721, 151–155.

Innenraum. Auch diese Möglichkeit hatte Fischer in Rom kennen gelernt, wie das oben genannte Serliana-Motiv belegt. Schon Ilg und Sedlmayr haben auf die 1674–77 errichtete Galleria Colonna als mögliches Vorbild für die Wiener Hofbibliothek hingewiesen. Jüngsten Forschungen von Christina Strunck zufolge geht der römische Entwurf auf Bernini selbst zurück, und durch die Beteiligung von Johann Philipp Schor war Fischer wohl unmittelbar mit dem Konzept vertraut¹⁵⁸. Das Motiv sollte ganz bewusst auf die Wappenzier der Familie Colonna anspielen, deren Säulendeckelung auch in einem der emblematischen Lehrbücher für Erzherzog Karl enthalten war.

Vielleicht eine Anregung von Carlo Fontanas Trauergerüst für Leopold I. in Santa Maria dell'Anima¹⁵⁹ aufgreifend hat Fischer beim Trauergerüst für Joseph I. die gotischen Stützen der Augustiner-Hofkirche in vier Triumphsäulen verwandelt: *Die erfindung und aufführung kommt her von dem berühmten Kayserl. Ober-Bau-Inspector Joh. Bernhard Fischer von Erlach; die aufschriefften aber von dem Kayserl. Antiquario Carl Gustav Heraeus [!]. Man bediente sich nemlich 4 grosser Pfeiler, die sich mitten in der kirche befanden, und verwandelte dieselbe in 4 grosse trauer-säulen, dorischer ordnung, und zwar, weil ... dergleichen Colossalische geschichts-säulen, als zu Rom von Trajano und Antonio Pio zu sehen sind*¹⁶⁰. 1720 hat dann auch Heraeus eine entsprechende fiktive Raumlösung auf einer Medaille für das Reichshofkammergericht konzipiert (Abb. 33). Die Gerichtsbasilika besteht aus zwei herkulischen, Karl V. und Karl VI. zugeordneten Säulenpaaren, die nicht ohne Bedeutung von einem Wappenteppich mit dem Doppeladler verbunden waren: *Ornant dicundo Juri destinatam Basilicam jugatae utrinque columnae, quibus affixus tapes, non sine symbolica significatione ostendit intextum. Insigne Imperii, quo Camerae fas est sententias signare. ... Binas ad dextram columnas reddit Herculeas adfixum in clypeo Monnogramma Imp. Caroli V. Locupletatoris, sicut pariter ad sinistram in Herculeis fortitudinis & constantiae Carolinae columnis ... pari loco Imp. Caroli VI. Conservatoris Monogramma*¹⁶¹.

Diese Verdoppelung der herkulisch-carolinischen Säulen in monumentaler Form kennzeichnet auch Fischers Hofbibliothek, die ebenfalls unter

¹⁵⁸ CH. STRUNCK, Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 20), München 2007, 207–219, Taf. 14a–b.

¹⁵⁹ A. BRAHAM, Funeral Decorations in Early Eighteenth Century Rome. London 1975, Plate 8.

¹⁶⁰ RINCK, zit. in: A. ILG, Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters. Wien 1895, 508f.; KREUL (wie in Anm. 82), 254f.

¹⁶¹ HERAEUS (wie in Anm. 157), 63a verso.



Abb. 34: Erzherzog Sigismund Franz *Ex utroque princeps*, Emblemkupferstich, Ausschnitt, 1665.

Alciati unter dem Lemma *Eloquentia fortitudine praestantior* propagierte¹⁶⁴. Zur Verstärkung dieser Aussage wird dem Tugendhelden der Musenführer Apollo zur Seite gestellt, weil Tapferkeit und Wissenschaft von einem

der Schirmherrschaft des Kaisers als *Hercules musagetes* steht¹⁶² (Abb. 36). Da, wie Conrad von Albrecht schreibt, schon die alten Griechen und Römer überzeugt waren, dass *Königreiche durch Künsten eben so, wie durch Tapfferkeit erhalten werden/ folgsam ihren starckmüthigen ‚Herculem‘ zugleich ‚Musagetam‘ genannt/* wird das Porträtmedaillon des Kaisers im Kuppelfresko vom Tugendhelden gehalten, dessen Zerberus die Triumphe Karls VI. in Spanien und dessen *alda Hinterlassene Saulen, des Kayzers Erstaunungs würdige Red=Kunst und des ‚Alcidis Crafft Menschen Herzen in Feßten an sich zu ziehen,* zum Ausdruck bringen¹⁶³. Der Konzeptist bezog sich hier auf das traditionelle Emblem des *Hercules Gallicus* als Sinnbild eines Fürsten, der seine Untertanen nicht (nur) mit Gewalt, sondern (auch) mit der den Künsten zugeschriebenen rhetorischen Überzeugungskraft für sich gewinnen kann, wie es schon

¹⁶² M. WEBER, Das Standbild Kaiser Karls VI. im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien: ein neuentdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini. *Zbornik za umetnostno zgodovino* NS 61 (2005), 98–134; KREUL (wie in Anm. 82), 85–95.

¹⁶³ *Codex Albrecht*, fol. 28^r, zit. in: BUCHOWIECKI (wie in Anm. 86), 93.

¹⁶⁴ Das Thema findet sich bezeichnenderweise schon in der Bibliothek des Escorial, und im frühen 18. Jahrhundert schuf José Benito de Churriguera (1665–1725) ein Emblem mit dem durch Keule und Caduceus gekennzeichneten *Hercules Gallicus* als Sinnbild für den Sieg Philipps V. über seinen habsburgischen Widersacher; vgl. SEBASTIÁN (wie in Anm. 91), 288–290 (Abb.).

grossen Fürsten niemalsen getrennet seyn sollen¹⁶⁵. Aufgrund dieser ikonographischen Symmetrie hat Daniel Gran beim Sonnengott den Bibliotheksbau unter dem Motto *Inter Caesari miracula plura laboris, Memoriae aeternum Fabrica struxit opus* als Pendant zum Sieg über die in Gestalt des Zerberus verstandenen dreyfachen Spanisch=Französisch= und Türkische bis zu Frieden befochtenen Kriege gegenübergestellt. Der Doppeladler im Kuppelfresko der Hofbibliothek verweist durch Donnerkeule und ‚*Caduceum Mercurij*‘ abermals auf die physische und rhetorische Überzeugungskraft des Kaisers und nennt auch das emblematische Motto des Bibliotheksgebäudes: *Arte et Marte ex utroque Caesar*. Dieses Motto visualisiert auch der zweiflügelige Bibliotheksbau, dessen eine Seite den Kriegs- und dessen andere Seite den Friedenswissenschaften gewidmet ist¹⁶⁶.

In gleicher Weise erscheint diese Bedeutung der Doppelsäulen 1730 auf einem Thesenblatt des Grafen Waldstein (Abb. 37). Die symmetrisch aufgebaute Komposition präsentiert im Zentrum den Herrscher inmitten seiner Verdienste in Krieg und Frieden. Die jeweilige Allegorie besteht aus einer Säule, Palme bzw. Lorbeerbaum¹⁶⁷, mehreren Putti als Personifikationen der Kriegs- und Friedenswissenschaften sowie den Darstellungen einer Belagerung und einer Gartenarchitektur im Hintergrund. Durch die Keule des Herkules bzw. die Leier des Apollo werden auch die Säulen den beiden Bereichen zugeordnet und Karl damit als Fürst zwi-

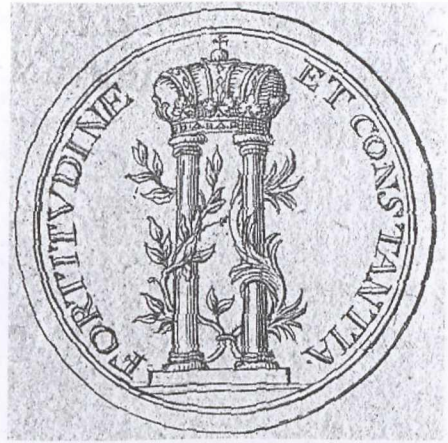


Abb. 35: Allegorie von *Fortitudine & Constantia* Karls VI. in Krieg und Frieden, Medaille von C. G. Heraeus auf die Kaiserkrönung, 1712, Kupferstich in der Jahresschrift der Rhetorikkasse der Wiener Jesuiten, 1728.

¹⁶⁵ Beschreibung des Kuppelfreskos in: KLEINER-SEDELMAYR (wie in Anm. 85), I.4.

¹⁶⁶ Die Thematik wurde in Florenz schon 1565 bei einer Festdekoration zu Ehren der Erzherzogin Johanna von Österreich durch eine zweiflügelige Anlage symbolisiert: C. BRINK, *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien (Kunstwissenschaftliche Studien 91)*. München-Berlin 2000, 170f.

¹⁶⁷ Unter dem Motto *ET PACE ET BELLO* findet man diese beiden Bäume z. B. schon bei einem Trauergerüst für Kardinal Mazarin 1661 in Rom.

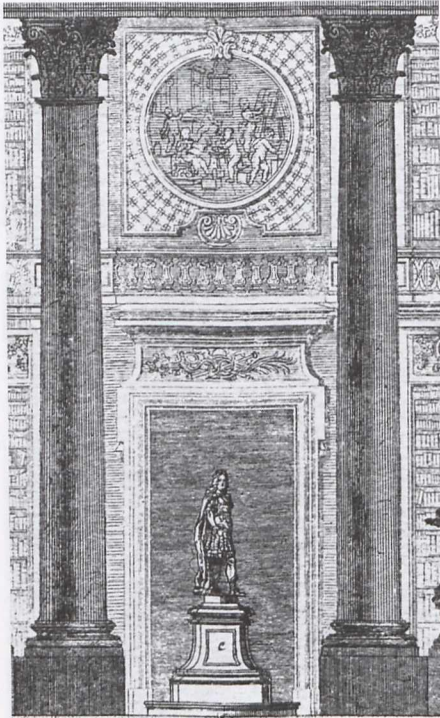


Abb. 36: Karl VI. *Ex utroque Caesar*
im Prunksaal der Hofbibliothek;
Kupferstich von S. Kleiner, Ausschnitt,
1737.

schen *Sapientia* und *Virtus bellica* charakterisiert. Analog dazu stellen Embleme auf den beiden Säulen als *Fatti storici* dieser Allegorien die *LABORES PACIS ET BELLI* des Kaisers vor. Hier wird offensichtlich nicht nur ein beliebtes Motiv der Herrscherpanegyrik aufgegriffen, sondern ein Grundprinzip der Herrschaftsauffassung und Kunstprogrammatisierung Karls VI.¹⁶⁸ Dafür spricht die Rezeption dieser Thematik durch die Hofkünstler. 1735 betonte Akademiedirektor Jacques van Schuppen in einer Namenstagsrede, dass das *weise Altertum* in Pallas Athene das *verblüumte Bild des Krieges und Friedens* gesehen habe und Karl VI. in gleicher Weise die *Friedens= und Kriegs=Kuenste/ durch seine Großmuth und Klugheit bestaendig vereiniget hat*.

Die architektonische Lösung der Hofbibliothek war schon bei

dem von Fischer und Heraeus gemeinsam konzipierten Festgerüst vor dem Palais Schwarzenberg anlässlich der Geburt des Erzherzogs Leopold 1716 vorweggenommen worden: *Der Pallast war seiner bequemen Gelegenheit halber am Neu=Marckt von unten biß oben aus mit einem außwendig erleuchteten Bau verzieret/ welcher ‚Regiam Solis‘, oder die Burg der Sonnen vorgestellt. ... An beyden Seiten sind zwey ‚Pavillons‘ mit runder Verdachung/ welche die Kriegs= und Friedens Zeiten auf die neue Landes Sonne [= Erzherzog Leopold] deuten. ... In dem an dem einen die Kriegs=Zeiten andeutet ein in der Spitze stehender ‚Apollo‘ (das Bild der Sonnen) mit*

¹⁶⁸ Das Motto *LABORES PACIS BELLI* findet sich auf dem Widmungskupfer des Traktates von 1733: F. MATSche, *Gestalt und Aufgabe der Kunstunternehmungen Kaiser Karls VI.*, in: Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock, hrsg. von A. EDLER–F.W. RIEDEL. Laaber 1996, 35–55, hier Abb. 155.



Abb. 37: Verherrlichung Karls VI. als Herrscher in Krieg und Frieden, Thesenblatt von G. A. Müller nach N. B. Bellan, Ausschnitt, um 1730.

dem Bogen und dem von ihm erlegten Pythischen Drachen ... In des andern Spitze stehet wiederum ‚Apollo‘, aber mit seiner Leyer| den Frieden anzuzeigen¹⁶⁹.

Das Motto vom Herrscher in Krieg und Frieden hatte Carl Gustav Heraeus jedoch bereits 1712 im Widmungstext für Fischers „Historische Architektur“ aufgegriffen: *E[ure] K[aiserliche] M[ajestät] sind ebenfalls dem CAESAR nicht nur in denen am Ende Europens besiegten Herculischen Saulen| sondern auch darin gleich| daß Sie dafürhalten| die Bücher seyen*

¹⁶⁹ HERAEUS (wie in Anm. 12), s. p.

einem Helden nicht unanständiger/ als die Waffen/ und das wahre Lob eines CAESARS seye nicht anders/ als durch beydes zu erlangen. ...¹⁷⁰. Die visuelle Verbindung der beiden Motive hat der Hofnumismatiker bei einem zweiten Säulenemblem in Medaillenform zur Kaiserkrönung vollzogen (Abb. 35), auf dem die einst auf Herkules und Karl V. bezogenen Säulen (olim ‚Herculeae‘ dictae, recentiore autem vocabulo appellantur ‚Caroline‘ à CAROLO V.) nunmehr – tragend und stützend (‚Fortitudo‘ columnam ferens, ‚Constantia‘ columnae innixa) die Devise Karls VI. und nicht mehr jene seines Vorgängers symbolisieren und auf die künftigen großen Leistungen des neuen Herrschers in Krieg und Frieden verwiesen. Die die heraldische Kaiserkrone tragenden dorischen Säulen sind daher mit dem Lorbeer des Krieges sowie den Palmen des Friedens umwunden: *Alteram ‚Laurus‘, alteram ‚palma‘ (olivae locò) amplectitur; nempe ‚Caesar ex utroque‘ futurus est, magnus ‚bello & pace‘*. Abgebildet und beschrieben wurde diese Medaille in der Jahresschrift der Rhetorikklasse des Akademischen Kollegs der Wiener Jesuiten von 1728, die den Medaillen Karls VI. und seiner Gattin gewidmet war¹⁷¹. In der entsprechenden Publikation der Rhetorikschüler des folgenden Jahrgangs wurde nicht nur die Bibliotheksgeschichte referiert, sondern auch die erste Kupferstichdarstellung der Hofbibliothek veröffentlicht, womit sich der Kreis zwischen Architektur und Rhetorik wieder schließt¹⁷².

Für unseren Zusammenhang erscheint aber auch wichtig, dass die traditionelle Devise *Ex utroque Caesar* schon vor Heraeus mehrfach mit einem Säulenmotiv verbunden wurde. Der Hofgelehrte übernahm offensichtlich direkt ein Emblem für Erzherzog Sigismund Franz von 1665 (Abb. 34)¹⁷³, könnte aber auch ein Titelpuffer von Athanasius Kircher aus dem Jahre 1672 gekannt haben, wo Minerva mit den zwei Säulen die jede fürstliche Herrschaft stützenden Kriegs- und Friedenswissenschaften symbolisiert¹⁷⁴. Die Idee für dieses Emblem könnte aus der spanischen

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ S. INSPRUGGER SJ, *Nummi augg. Caroli VI. et Elisabethae Christinae Viennae Austriae iusi breviter descripti & explanati*. Wien 1728, 22f.

¹⁷² POLLEROSS (wie in Anm. 3), Abb. 29. F. RÖMER–E. KLECKER, *Die erste Leiterin der Nationalbibliothek*, in: *Der wohlinformierte Mensch. Eine Utopie. Festschrift für M. STREBL zum 65. Geburtstag*, hrsg. von E. STUMPF-FISCHER. Graz 1997, 117–137.

¹⁷³ S. APPUHN-RADTKE, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*. Weissenhorn 1988, 68 (Abb.).

¹⁷⁴ POLLEROSS (wie in Anm. 3), 190, Abb. 27. Zur Bedeutung von Kirchers – mehrfach den Habsburgern gewidmeten – Titelpuffern als emblematische Visualisierung der im Buch enthaltenen *Idea* siehe A. DEUTSCH, *Iconographia Kircheriana*, in:

Ausgabe des Emblembuches *Idea Principis Christiano-Politici 101 Sijmbolis expressa* von Antonio Diego de Saavedra Faxardo (1584–1648) stammen, wo eine Königskrone von zwei verschlungenen Säulen getragen wird (Abb. 6). Diese symbolisieren hier ebenfalls zwei herrschaftliche Prinzipien, nämlich Belohnen und Bestrafen. In der Erläuterung verweist der Autor auf das Beispiel Jupiters und dessen Bestrafung der Laster. Damit schließt sich der Kreis zu unserem ersten Themenbereich ebenso wie mit dem Titelblatt dieses Standardwerkes von 1640, das sich auch in der Studienbibliothek des Erzherzogs Karl befand. Dort verkörpern nämlich vier korinthische Säulen die Tugenden Pietas, Justitia, Prudentia und Constantia (mit Säulensymbol!) als Basis des christlichen Tugend- und Ehrentempels. Doch selbst der *conchetto* vom *Hercules Musagetes* war in der Emblematik vorweggenommen worden. So enthält das 1596 erschienene Emblembuch von Dionis Lebay de Batilly eine Darstellung des Herkules mit Leier und Säule im Musentempel¹⁷⁵.

Wie Heraeus bereits 1721 festhielt, verkünden auch die beiden Säulen der Karlskirche in zweiter und versteckter Bedeutung die Devise *Constantia et Fortitudine* und damit das *Symbolum Fundatoris*¹⁷⁶. Tatsächlich kam diesem Bauwerk Fischers schon aufgrund seiner Funktion als kaiserlicher Votivkirche ein grundsätzlicher Denkmalcharakter zu¹⁷⁷ (Abb. 38). Dies wurde bereits in der Votivurkunde von 1713 deutlich zum Ausdruck gebracht, wobei man einmal mehr die rhetorische Formulierung von den redenden Steinen verwendet hat, die schweigend das Gotteslob verkünden würden: *ut monumentum votivi illius Templi et Sanctuarii, cujus lapides, nobis etiam tacentibus clamabunt, et annunciant laudem tuam*¹⁷⁸.

Durch das zweite Motto der Devise Karls VI. entsprachen die beiden Säulen auch jenen vor dem Tempel in Jerusalem Jachin und Boas, und damit fügte sich diese vielleicht ganz bewusst in eine ebenso alte emblematische Tradition ein¹⁷⁹. Es war daher wohl kein Zufall, dass an-

Athanasius Kircher. II Museo del Mondo, hrsg. von E. LOSARDO (Ausstellungskatalog). Roma 2001, 354–363.

¹⁷⁵ I. HÖPEL, Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch. Frankfurt/Main 1987, 100, Abb. 23.

¹⁷⁶ Zur emblematischen Bedeutung der Karlskirche siehe zuletzt I. R. LAVIN, Fischer von Erlach, Tiepolo, and the Unity of the Visual Arts, in: MILLON–SCOTT MUNSOWER (wie in Anm. 73), 498–525; VON DER DUNK (wie in Anm. 82), 505–526; APPUHN–RADTKE (wie in Anm. 173), 994; WARNCKE (wie in Anm. 49), 151.

¹⁷⁷ TREMMEL–ENDRES (wie in Anm. 5), 239–245; KREUL (wie in Anm. 82), 266–269.

¹⁷⁸ Zit. in BRILLANT (wie in Anm. 6), 3.

¹⁷⁹ P. VON NAREDI–RAINER, Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Köln 1994, 139–154 („Salomonische Säulen“). Eine philologische Dissertation aus der Bauzeit widmete sich dieser Thematik unter



Abb. 38: Emblematische Darstellung der Karlskirche, Kupferstich einer Wiener Thesenschrift, 1721.

stelle der beiden Apostelfürsten vor der Kirche schließlich die Personifikationen des Alten und Neuen Bundes aufgestellt wurden, sodass die Ikonologie und Typologie des Gotteshauses – wie seinerzeit bei der Pestsäule – auf die Dialektik von Strafe und Gnade sowie auf die theologische und künstlerische Realisierung des im Tempel von Jerusalem nur präfigurierten Hauses des Allmächtigen und auf die Verherrlichung Karls VI. als weiser Friedensfürst Salomon abzielte¹⁸⁰. Ein solcher Zusammenhang

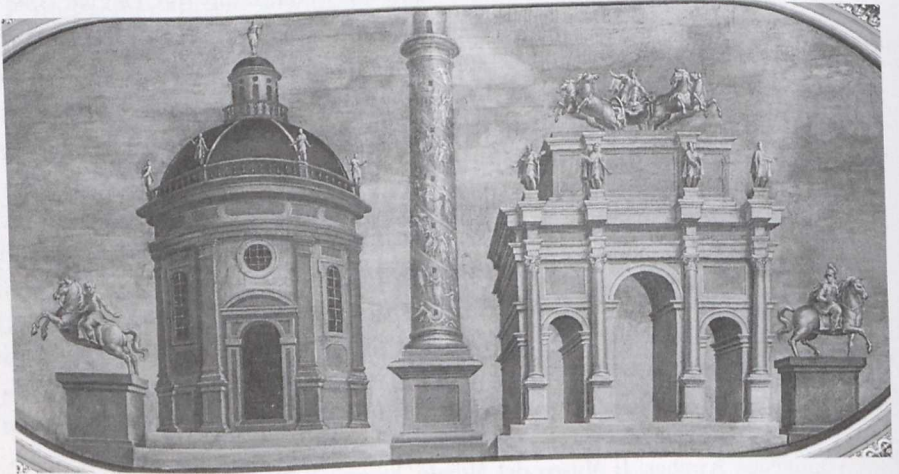


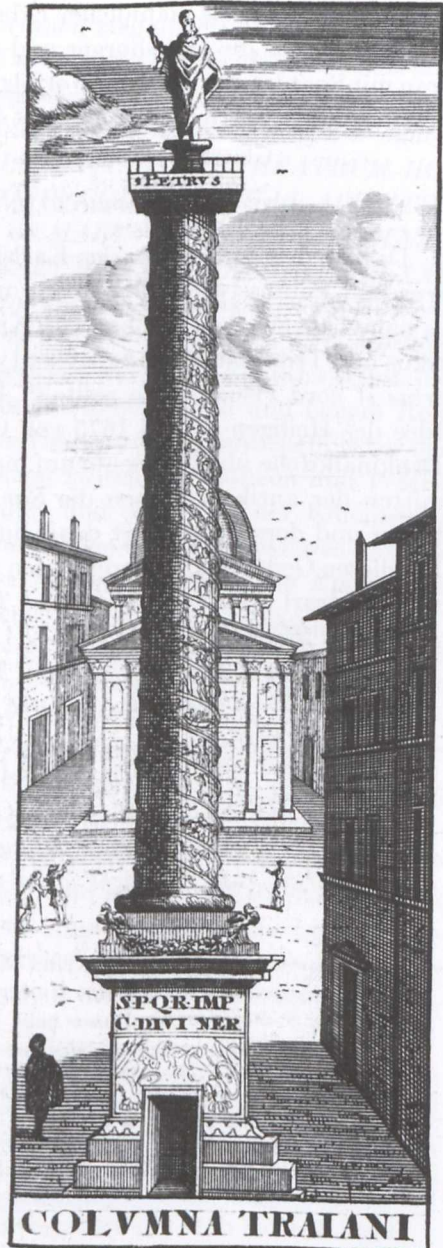
Abb. 39: Emblem mit Tempel, Triumphbogen und -säule, Gemälde von P. Candid, um 1615; München, Residenz.

Berücksichtigung der Architektur-Publikationen von Villalpando und Goldmann: M. PLESKEN, *Dissertatio philologia de עֲפָרַיִם כְּתוּשָׁתַיִם sive Columnis Aeneis in porticu Templi a Solomone positis, ...*. Wittenberg 1719. Das Exemplar der Wiener Nationalbibliothek kam als *Donum Autoris* in kaiserlichen Besitz: Wien, ÖNB, Signatur 39.R.64.

¹⁸⁰ Zahlreiche Belege für eine solche Interpretation bei POLLEROSS (wie in Anm. 3), 185–187. Sowohl VON DER DUNK (wie in Anm. 82), 509 als auch TREMMEL-ENDRES (wie in Anm. 5), 243 sind hingegen der Meinung, dass dieser Figurentausch „die Interpretation der Kirche kaum beeinflusst“ hat.

Abb. 40: Trajanssäule und S. Maria Loreto in Rom, Kupferstich in *Roma vetus ac recens*, 1695.

zwischen der Erzählung des Salomon die Königswürde streitig machenden Adonias (3 Könige 1) und habsburgischer Politik war von einem jesuitischen Festprediger schon anlässlich der Rückeroberung der Stadt Barcelona im Jahre 1706 formuliert worden: *Durch das Reich Israel kan zu unserem Vorhaben Hispania/ durch ‚Salomon‘ CAROLUS, durch ‚Adoniam‘ CAROLI Mit=Werber ‚Philippus‘, zuge-nambßt der V, [...] verstanden werden*¹⁸¹. Nach Meinung von Brillant sei sogar eine kabbalistische Lesart der zu einem nicht geringen Teil von Hofjuden finanzierten Karlskirche denkbar. Die schon in der Votivurkunde versteckten Hinweise beziehen sich vorwiegend auf jene Bibelstellen, in denen von der Sintflut, dem Turmbau zu Babel, der Zerstörung Sodoms und den Ägyptischen Plagen sowie der Rettung des auserwählten Volkes durch Noah, Abraham und Moses die Rede ist¹⁸². Den politischen Hintergrund für diese Akzentverschiebung im Laufe der Bauzeit



¹⁸¹ M. PECHER SJ, *Carolo tertio Austriaco Auß sonderbarem Göttlichen Beystand Durch Glücklichen Entsatz Barcellona Widerumb zugestellte Erb- und Herrschaft Von Hispanien. In einer feyrlichen Lob- und Danck-Predig ... hervor gegeben ...*. Innsbruck 1706, s. p.

¹⁸² BRILLANT (wie in Anm. 6), 1–9, 27–31, 107–112.

könnten der mangels männlicher Erben drohende Verlust des Römischen Kaisertitels für die Habsburger und die durch den Wiener Friedensvertrag mit Spanien im Jahre 1725 erfolgte Sicherung des Titels eines Königs von Jerusalem für Karl VI. gebildet haben¹⁸³.

V. CAPRICCIO UND ‚KAISERSTIL‘

Da auf den Entwürfen der Karlskirche Monumentalstatuen von Petrus und Paulus (wie vor St. Peter in Rom) eingezeichnet sind, scheint es nahe liegend, dass der barocke Kirchenbau mit antikisierendem Portikus und Triumphsäulen zunächst typologisch die Konzeption der *Roma vetus et nova* visualisieren sollte¹⁸⁴. Fischer griff hier offensichtlich die Idee des Heiligen Jahres 1675 von Carlo Fontana (1634–1714) für eine Denkmalkirche im Kolosseum auf, nach der das moderne Gotteshaus inmitten der antiken Ruinen die *Santa Fede cattolica trionfante* verherrlichen und deren Sieg über das heidnische Rom symbolisieren sollte¹⁸⁵. Die diesen Gedanken vorbereitenden päpstlichen Inschriften hat Joachim von Sandrart schon 1679 in seiner *Teutschen Academie* überliefert: *AMPHITEATRUM FLAVIUM NON TAM OPERIS MOLE ET ARTIFICIO AC VETERUM SPECTACULORUM MEMORIA QUAM SACRO INNUMERABILIVM MARTYRIVM CRVORE ILLVSTRE VENERABVNDVS HOSPVES INGREDERE ET IN AVGVSTO MAGNITVDINIS ROMANAE MONVMENTO EXEVRATA CAESARVM SAEVITIA HEROES FORTITVDINIS CHRISTIANAE SVSPICE ET EXORA ANNO JVBILAEI MDCLXXV. Mit welcher Innschrift kürzlich so viel angedeutet wird| daß dis Amphiteatrum Flavium, nicht so wol wegen seines ansehnlichen und künst-*

¹⁸³ POLLERROSS (wie in Anm. 150), 169–173.

¹⁸⁴ Zum künstlerisch-ideologischen Hintergrund siehe zuletzt FURST (wie in Anm. 7), 171–192; F. POLLERROSS, „Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kayser“. Zur historischen Legitimation des habsburgischen ‚Kaiserstils‘, in: KREUL (wie in Anm. 55), 9–38. Für die direkte Bezugnahme auf das antike Rom spricht auch, dass Hereaus für die offensichtlich übereilt vorgenommene Grundsteinlegung eine Medaille schuf *nach dem Exempel der ‚Med. Augusti Divo Julio: Divo ... CAR. BO.*, die auch mit den christlichen Palmen *nach Art der Römischen| so in einem Krantz von eichen=Laub gefasset*, verziert sein sollte; vgl. HERAEUS (wie in Anm. 12), s. p. Diese Eile und nicht eine Planänderung, wie TREMMEL-ENDRES (wie in Anm. 5), 240, Anm. 1005 vermutet, war wohl auch der Grund, dass die tatsächlichen Grundsteinlegungsmedaillen noch keine Ansicht des Projektes enthielten.

¹⁸⁵ POLLERROSS (wie in Anm. 3), 187f., Abb. 23. Darauf scheint erstmals BUSCIONI (wie in Anm. 66), 672, hingewiesen zu haben. Zu Fontanas Projekt siehe B. WISCH, *The Colosseum as a Site for Sacred Theatre: A Pre-history of Carlo Fontana's Project*, in: MILLON-SCOTT MUNSHOWER (wie in Anm. 73), 94–111.

lichen Gebäus| oder der weiland darinnen vielfältigen und denckwürdigen Schauspiele; als wegen des Heiligen| so unzehlich=vieler Märtyrer Bluts hoch zu achten| und zu betrachten der Römischen Keyser verfluchte Grausamkeit: In Ansehung der so tapfern und hochwerthen Christenhelden. Zur andern Seiten aber findet sich diese neue Innschrift: AMPHITHEATRUM HOC VULGO COLOSSAEUM OB NERONIS COLOSSUM ILLI APOSITUM VERIUS OB INNUMERABILIUM SS MARTYRUM IN EO CRUCIATORUM MEMORIAM CRVCIS TROPHAEUM ANNO JVBILAEI MDCLXXV. ... Welcher Ort anjetzo vielmehr prange mit dem Siegs=zeichen des H. Kreuzes| als einem Denckmal| darbey wir uns der unzähllichen HH. Märtyrer erinnern mögen| welche daselbst gepeiniget worden¹⁸⁶. Fontana selbst hat diesen typologischen Zusammenhang zwischen altem und neuem Rom 1694 auch in seiner Schrift *Templum Vaticanum* angesprochen, wo er den historischen und künstlerischen Bezug zwischen Pantheon und Petersdom sowie dem Oval des Kolosseums und dem Oval der Kolonnaden Berninis direkt formuliert hat: *Onde con gran ragione possiamo non solo dire di questo Tempio ciò che scrisse Marziale in quella sua Epigramma dell'Anfiteatro Flavio: Unum pro cunctis Fama loquatur Opus*¹⁸⁷.

Kam schon das Verfahren der Typologie aus der Theologie bzw. Rhetorik, so lässt sich wohl auch Fischers „più formidabile ‚collage‘ dell'architettura barocca“ (Buscioni) aus der Emblematik ableiten. So finden wir etwa auf einem Deckengemälde des Kaisersaals der Münchner Residenz von Peter Candid aus der Zeit um 1615 Reiterdenkmäler, einen Rundtempel, Triumphsäule und -bogen (Abb. 39). Analog dazu konzipierte François Blondel die Porte Saint-Denis als „composition“ der schönsten Denkmaltypen der Antike“, und auf der Freifläche zwischen Louvre und Tuileries wollte Colbert „regelrecht ein Antikencapriccio monumentaler Bautypen“, nämlich eine Nachbildung des römischen Kolosseums oder Marcellustheaters sowie der beiden Triumphsäulen errichten¹⁸⁸.

Tatsächlich hat auch Fischer schon 1690 mit dem Triumphbogen zum Einzug des römischen Königs Joseph I. ein solches Architekturcapriccio geschaffen, indem er den dreiportaligen Triumphbogen vom Typus des Konstantinsbogens mit einer Verdoppelung der Triumphsäulen kombinierte¹⁸⁹ (Abb. 41). Die für die Karlskirche so wichtige „Kom-Position“

¹⁸⁶ SANDRART (wie in Anm. 41), II, 78.

¹⁸⁷ C. FONTANA, *Il tempio vaticano 1694*, hrsg. von G. CURCIO, Milano 2003, 22 und 135.

¹⁸⁸ SCHNEIDER-ZITZLSPERGER (wie in Anm. 73), 372f.

¹⁸⁹ SEDLMAYR (wie in Anm. 12), 83–87; KREUL (wie in Anm. 82), 140f.

von zentralem Kuppelraum, Säulenportikus (als Abbeviatur des kapitolinischen Jupitertempels) und Triumphsäulen¹⁹⁰ war ja in Rom realiter vorzufinden, wurde jedoch schon 1695 in der sowohl von Erzherzog Karl als auch von Fischer konsultierten Auflage des Handbuches *Roma vetus ac recens* von Alessandro Donati in einer dem Titel entsprechenden emblematischen Form abgebildet¹⁹¹ (Abb. 40). Mit der Darstellung von Pantheonarchitektur und Kolossalsäule auf der Fischerschen Rekonstruktion des alten Korinth von 1712 (HA Buch I, Taf. XX) ergibt sich ebenfalls eine zeitliche Priorität der Papierarchitektur gegenüber der 1715 begonnenen kaiserlichen Votivkirche. Die in Rom im Original vorhandenen antiken Monumente mussten in Wien verständlicherweise kopiert werden. Die zwei *mit Majestätischer Höhe aufsteigenden, und nach alten Römischen Gebrauch gesetzten* Triumphsäulen sollten jedoch statt Trajan oder Marc Aurel zunächst zwei christlichen Herrschern gewidmet und schließlich zu *immerwährender Ehre und Lob des Heiligen Caroli Borromaei und seiner unvergessentlichen Beschützung Erinnerung* errichtet werden¹⁹².

Der eigentliche künstlerische Ausgangspunkt für Fischers Karlskirche waren also ganz eindeutig nicht die formal mehr oder weniger ähnlichen Varianten einer Kuppelkirche beim Wettbewerb der Accademia di S. Luca im Jahre 1677, sondern Fontanas Architekturallégorie der *Ecclesia Triumphans*¹⁹³. Die direkte Fortsetzung bzw. Parallele der Karlskirche bildet daher auch nicht Juvaras *Superga*, sondern die Festdekoration zur Geburt des Dauphin auf der Piazza Navona im Jahre 1729; auch dort wird der moderne Kirchenbau von Sant'Agnese von zwei (ephemeren) antikisierenden Triumphsäulen sowie einachsigen Triumphpforten flankiert¹⁹⁴.

Diese Form des Architekturcapriccios wurde offensichtlich genau in jenen Jahrzehnten in Rom entwickelt, als Fischer dort weilte¹⁹⁵. Als 1666

¹⁹⁰ SEDLMAYR (wie in Anm. 12), 280–300.

¹⁹¹ A. DONATI, *Roma Vetus ac Recens Utriusque Aedificiis Illustrata*. Amsterdam 1695, II, 146.

¹⁹² Zitate nach *Codex Albrecht*, fol. 81^r.

¹⁹³ G. R. SMITH, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*. Cambridge MA–London 1993, 51f. und 75–77. Zu formalen Detailübereinstimmungen zwischen den Wettbewerbsentwürfen und der Karlskirche siehe auch LORENZ (wie in Anm. 59), 63–65; POLLEROSS (wie in Anm. 59), 219f.

¹⁹⁴ *La festa barocca*, hrsg. von M. FAGIOLO DELL'ARCA. Roma 1997, Bd. II, 74f.

¹⁹⁵ E. KIEVEN, „Mostrar l'invenzione“ – The Role of Roman Architects in the Baroque Period: Plans and Models, in: *The Triumphant of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750* (Ausstellungskatalog), hrsg. von H. A. MILLON. Torino 1999,

Mattheo Gregorio de Rubeis eine Ansichtenserie von Rom unter Papst Alexander VII. veröffentlichte, erschienen auf dem Titelbild einzelne römische Bauten vom antiken Pantheon bis zum gerade von Bernini vollendeten Palazzo Chigi in einer an ‚Minimundus‘ erinnernden Form¹⁹⁶. 1675 leitete Sandrart das Architekturkapitel der *Teutschen Academie* mit einer Allegorie der Baukunst ein, hinter der das Pantheon und eine Triumphsäule zu sehen sind, und der zweite Band von 1679 enthält ein „Stillleben“ bekannter römischer Ruinen und Skulpturen unter der Devise ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET. 1693 veröffentlichte der aus dem Gelehrtenkreis um Königin Christine von Schweden stammende Archäologe Giovanni Giustino Ciampini (1633–1698) die „früheste Darstellung dessen, was man die ‚Apotheose‘ des Capriccio nennen könnte“. Auf dem Titelkupfer von Giovanni Battista Lenardi zum Werk *De sacris edificis* sieht man die Personifikation der Architektur und der Architekturmalerei im Beisein der *Historia* damit beschäftigt, antike und moderne, sakrale und profane Bauten Roms zu vermessen und zu malen. Unter dem Motto FLAVESCENT. TEMP. werden die daraus resultierenden Rekonstruktionen gleich von der Buchdruckerkunst in Empfang genommen¹⁹⁷.

1697 bediente sich auch Francesco Bianchini (1662–1729) bei den Illustrationen seines Werkes *La storia universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi* der Technik bzw. Methode des Capriccio, um sein historisch-archäologisches Wissen auf eine augenscheinliche und eindrucksvolle Weise zu vermitteln¹⁹⁸.

Carlo Fontana scheint jedoch mit seinen szenographischen Zeichnungen von *Edifici, rovine romane e obelisci* in der Galleria Pallavicini auch der Begründer bzw. Erneuerer des rein künstlerischen Architekturcapriccios zu sein¹⁹⁹. Diese Form von kreativer Papierarchitektur lässt sich

173–205; J. GARMS, *Architectural Painting: Fantasy und Caprice*, in: ebd., 241–277.

¹⁹⁶ *Specchio di Roma Barocca. Una guida inedita del XVII secolo*, hrsg. von J. CONNORS–L. RICE. Roma ²1991, Abb. 2.

¹⁹⁷ M. KIENE, *Das Architekturcapriccio in Bild- und Architekturtheorie*, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip (Ausstellungskatalog)*, hrsg. von E. MAL. Milano 1996, 82–93, hier 83.

¹⁹⁸ S. M. DIXON, *Francesco Bianchini's Images and his Legacy in the Mid-Eighteenth Century: From Capricci to Playing Cards to Proscenium and back*, in: *Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, hrsg. von V. KOCKEL–B. SÖLCH (*Colloquia Augustana* 21). Berlin 2005, 81–106. hier 84–91.

¹⁹⁹ Eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang kommt vermutlich auch Fischers ‚Tutor‘ Abrahamo Paris zu, von dem sich mehrere Zeichnungen mit Zusammenstellungen von antikisierenden Bauten und Statuen erhalten haben. Vgl. E. KIE-



Abb. 41: J. B. Fischer, Triumphbogen der Fremden Niederleger, Zeichnung, Ausschnitt, 1690; Wien, Albertina.

vermutlich ebenfalls auf die antike Theorie eines Horaz zurückführen, denn schon in dessen *Ars poetica* werden solche geistreichen Verbindungen als Qualität gewürdigt: *Auch bei der Sprachgestaltung muß der Schöpfer der verheißenen Dichtung feinfühlig und behutsam sein: wählen muß er und meiden. Erlesen wird es klingen, wenn geistreiche Verbindungen das altbekannte Wort als Neuheit wirken lässt. Wird es einmal nötig, bisher fremde Dinge durch neu erfundene Bezeichnungen einzufügen, so werden Bildungen glücken, die den altmodisch gekleideten Cethegern noch unerhört waren, und erlaubt ist die Kühnheit, die sich taktvoll begrenzte.* Andrea Pozzo hat dementsprechend 1708 in seinem Joseph I. gewidmeten Band eine Art Architekturstillleben abgebildet

und betont: *dergleichen Erfindungen gehören nur für scharffsinnige Köpffe (ingenio) | welche ihre Freude haben | wann sie alle Schwierigkeiten heben | und mehr dann einen gemeinen Verstand zeigen können*²⁰⁰. Eine Weiterentwicklung solcher Konzeptkunst bilden die *Prospettive* eines Filippo Juvara (1678–1736)²⁰¹, die Bühnenbilder eines Giuseppe Galli Bibena oder die Darstellungen des alten und neuen Rom von Giovanni Paolo Pannini (1691–1765). Der Letztgenannte dokumentierte ja auch die dreidimensional-ephemere Kompilation von hochbarockem Kirchenbau und anti-

VEN, „Il Gran teatro del mondo“. Nicodemus Tessin the Younger in Rome. *Konsthistorisk tidskrift* 72 (2003), 4–15, hier 10–12.

²⁰⁰ KIENE (wie in Anm. 197), 87f.

²⁰¹ CH. PASSANTI, Veduta, capriccio e progettazione in alcuni disegni di Juvara, in: MILLON-SCOTT-MUNSHOWER (wie in Anm. 73), 610–623; Filippo Juvara architetto delle capitali. Da Torino a Madrid 1714–1736 (Ausstellungskatalog). Torino 1994, 236–243, 286–294, 298–303, 316–318.

†††(38)†††
 nisi Jani Templum quis perumpere aude; esse sibi
 quidem parazonium; sed militi suo enses, quibus
 feriat. Verum quis Jani clavim CONSTANTIAE
 cui ea traditur, extorqueat? quis impetu Jani fo-
 res perfringat; dum præ foribus fiat VIRTUS, seu
 Fortitudo GAROLI VI.

NUMMUS X.

Templum S. Caroli Boromai ex voto
 erectum.

A Nnum 1713. sanctum reddidit pestifera lues,
 hæc dum
 sævit, & in magna dominatur menibus ur-
 bis (a)

Admiratiōi est Constantia & Religio CA-
 ROLI; salutem non in fuga quærit, nisi in per-
 fugio ad Deum ac Cælestes. Horum fiducia e-
 rectus Viennæ persistit pientissimus Imperator;
 sortem non tam suam, quam suorum acerbè sen-
 tians (præsertim quòd regiones plures, sibi sub-
 ditiæ, venenum illud in visceribus habent) pre-
 ces suas juxta, & populi affert ad D. GAROLUM
 Boromæum, religione voti adhibita, reum tem-
 pli se fore, Divi CAROLI honoribus excitandi, ubi
 malum fuerit depulsum. Audit CAROLUM, Au-
 gustum supplicem, Divus CAROLUS intercessor;
 utrumque DEUS, Votorum igitur damnatus æ-
 dem sacram molitur, magnificam, augustam,
 fundatore Cæsare dignam, quæ suis è funda-
 mentis jam anno sæculi hujus sextò decimò sur-
 rexit & adhuc occupat artifices manus. Dignior
 sanct

(a) Op. l. 7. Met.

†††(39)†††
 sanct, quæ in nummis extet, quam gentilium
 Romanorum sana, in numismatibus antiquis fre-
 quentia.



Templum altum, sublime tholo per Carinthia-
 cam portam urbe egressos ad lævam excipit, lo-
 cò à Viennæ amne leniter acclivi; nec religio-
 nem modò animis, sed oculis etiam infert ob-
 lectationem.

Panditur ante fores, magnique ante ostia templi
 Porticus (a)

Columnata nimirum, sex ordinis Corinthiaci
 columnis structa, seu eam peristylum dicere
 mavis. Trabeationis, pars medià, quam Ar-
 chitecti Zophorum vocant, exquilitam imprimis
 inscriptionem continet, quam literæ 18. digitos
 C 4 alta,

(a) P. Al. Don. lib. 2.

Abb. 42: Grundsteinlegungsmedaille der Karlskirche von C. G. Heraeus, Kupfer-
 stich in der Jahresschrift der Rhetorikklasse der Wiener Jesuiten, 1728.

kisierenden Triumphalmotiven auf der Piazza Navona von 1729²⁰². In den Pendantgemälden Panninis kommen die ideologische und die ästhetische Variante des Architekturcapriccios der *Roma vetus et nova* wieder zusammen.

Meine These des aus der rhetorischen Tradition abzuleitenden Architekturcapriccios der Karlskirche wird auch durch eine Beschreibung des Gotteshauses in der Jahresschrift der Wiener Rhetorikklasse von 1728 bestätigt (Abb. 42), wo explizit auf die symbolischen Einzelteile des Bauwerkes verwiesen wird: Das Gotteshaus bestehe nämlich aus einem hohen und erhabenen Rundtempel (*Templum altum, sublime tholo*); einem Portikus mit sechs korinthischen Säulen (*peristylum*) sowie Giebelrelief (*quam*

²⁰² M. KIENE, «Redende Capricci» von Giovanni Paolo Pannini. Studien zur Zitatmontage im 18. Jahrhundert. *ZK* 57 (1994), 440–445.

architecti ‚Zophorus‘ vocant), wie es bei antiken Tempeln zu finden war; aus zwei dorischen Triumphsäulen nach römischem Vorbild (*Colossi Dorici ordinis ... ab eorum forma, quos Romae hodièque videre licet, TRAJANI & ANTONINI Pii honoribus positos*) sowie aus den beiden äußeren Türmen (*turris*)²⁰³. Noch während der Bauzeit und lange vor Sedlmayr haben also die Wiener Rhetoriker die aus Einzelsymbolen zusammengesetzte Fassade als Charakteristikum der Karlskirche beschrieben.

Doch auch weitere Teile dieser Architekturbeschreibung sind verständlicherweise von Formulierungen der Rhetorik geprägt. So wird die kaiserliche Votivkirche als ein seinem kaiserlichen Stifter ebenbürtiger großartiger heiliger Tempel (*aedem sacram ... magnificam, augustam, fundatore Cesare dignam*) charakterisiert, und es wird betont, dass der Bau nicht nur auf religiöse Weise den Seelen, sondern auch den Augen Lust bereite (*nec religionem modò animis, sed oculis etiam infert oblectationem*) – mit anderen Worten: die Karlskirche *docet et delectat*. Bei der Beschreibung des Innenraumes wird betont, dass einem aufgrund des zentralen Raumes mit seiner kunstvollen Kuppel gleichsam die ganze Majestät des heiligen Ortes ins Auge springe, sobald man durch das Tor trete (*simul omnes in oculos sacrae aedis majestas incurrit, & fornix mirabili arte constructus*). Im Sinne der oben erwähnten rhetorisch-künstlerischen Kriterien wird natürlich erwähnt, dass durch die großen Ovalfenster das Licht in den Raum dringe, und dass der Hauptaltar die *Assumptio* und himmlische Glorie des Kirchenpatrons sowie die Kunstfertigkeit des Bildhauers vor allem bei der Darstellung des Heiligen in der Mitte der Wolken zum Ausdruck bringe. Über dem Marmortabernakel mit dem Allerheiligsten dringt das Bild der goldenen Sonne durch die dunklen Wolken als Symbol dafür, wie Christus in die Welt gekommen ist. Die Erklärung für die Qualität der Beschreibung (und damit auch die Richtigkeit der kunsthistorischen Fassadeninterpretation) liefert uns der Autor mit dem Hinweis, dass er bei seiner Schilderung der Karlskirche nicht nur den Augen getraut habe, sondern auch der Autorität eines zuverlässigen Mannes, des kunstberühmten kaiserlichen Architekten, also Joseph Emanuel Fischer von Erlach, der ihn mit allen notwendigen Dokumenten vertraut gemacht habe (*Neque oculorum solum fidem adhibui, sed autoritatae potissimum nixus viri, arte illustris, Architecti Caesarei, qui iis me documentis instructum dimisit, quae compendio meo sufficere possent*)²⁰⁴.

²⁰³ INSPRUGGER (wie in Anm. 172), 38–40.

²⁰⁴ Ebd., 38–42.

Vor dem Hintergrund der römischen Ikonographie sowie der in dieser Schrift von 1728 als kaiserlich bezeichneten Erscheinungsform scheint es für unsere Überlegungen zur Rhetorik sinnvoll, abschließend kurz auf das Problem des *Modus* oder *Stylum* des Wiener ‚Kaiserstils‘ einzugehen²⁰⁵. In meinem Aufsatz von 1996 habe ich die Entscheidung des Kaisers beim Bau des Reichskanzleitraktes für Fischer von Erlach und gegen Hildebrandt in diesem Sinne interpretiert²⁰⁶. Tatsächlich traf der Herrscher jedoch schon beim Wettbewerb für die Karlskirche eine solche Wahl. An der Ausschreibung hatte sich neben den beiden Hofarchitekten auch der Hoftheaterarchitekt Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743) beteiligt. Während dessen Entwürfe erhalten sind²⁰⁷, könnte Hildebrandts nicht akzeptierter Beitrag später in der Wiener Piaristenkirche realisiert worden sein²⁰⁸. Vergleicht man nun zumindest die beiden gesicherten Konkurrenzprojekte, so wird deutlich, dass sich diese nicht nur durch eine persönliche Handschrift, sondern darüber hinaus durch eine unterschiedliche Stillage unterscheiden. Beweisen lässt sich diese Interpretation, wenn man sich noch einmal den Kontext der Erwähnung der kaiserlichen Entscheidung für Fischers Projekt der Karlskirche im Brief von Heraeus an Leibniz vor Augen hält. In diesem Schreiben vom 5. Dezember 1715 berichtet der Antiquarius zunächst über seine Rivalität bezüglich der Funeralinschriften mit den Jesuiten, die glaubten, die Latinitas alleine ‚gepachtet‘ zu haben. Eine Akademie – entweder die der Wissenschaften von Leibniz oder die für Inschriften von Heraeus – hätte nach seiner Meinung auch den guten Effekt, objektive Urteile bei solchen Diskursen zu ermöglichen. Die öffentlichen Geschmacksurteile würden auch nicht ohne Einfluss auf die kaiserlichen Entscheidungen bleiben. Als *Propos* fügte Heraeus dann an, dass Karl VI. seinen guten Geschmack erst jüngst bei der Entscheidung für Fischer gegen zahlreiche Gegenstimmen bewiesen habe: *Ne pouvant sans une vanité ridicule et sans imprudence affecter d'entrer en lice avec Mrs. les Jes(uites) qui se picquent*

²⁰⁵ FÜRST (wie in Anm. 7), 189–192 („St. Peter als Gründungsbau der *gravitas imperiale* im Wiener Kirchenbau“); POLLEROSS (wie in Anm. 185), 14–25; I. SCHEMPER-SPARHOLZ, Stil oder Modus? Lorenzo Mattielli und das Problem der Stilvarianten in der Skulptur des Spätbarock in Wien, in: Pygmalions Aufklärung: Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert, hrsg. von R. KANZ-H. KÖRNER. München–Berlin 2006, 113–131.

²⁰⁶ POLLEROSS (wie in Anm. 3), 194f., Abb. 33 und 34.

²⁰⁷ I Bibiena (wie in Anm. 149), 355–358, Kat.-Nr. 37.

²⁰⁸ U. FÜRST, St. Laurentius in Gabel und die Piaristenkirche in Wien – zwei kurvierte Kirchenbauten des Johann Lukas von Hildebrandt (*Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München* 57). München 1991, 45.

d'être en possession de la Latinité. Un des bons effets de l'academie auroit été d'empêcher que les parties ne fussent juges, où que le public ne s'en mêlasse pas. Les décisions publiques sont pourtant ce qui pourroit déterminer l'Emp. à sauver la reputation de ses propres lumieres par l'établissement des sociétés capables à soutenir la bonne thèse. Sa Maj. Imp. vient de donner une preuve de son goût decisif, en se declarant contre beaucoup d'autres pour les dessins de Mr. de Fischers touchant l'église de St. Charles. Il commença hier à les mettre en oeuvre hors de la Porte de Carinthie pas loin de l'Hôtel de Trautson. Voilà un bon prejuger pour les arts²⁰⁹.

Heraeus bezog sich hier auf die Wiener Version der *Querelle des Anciens et Modernes* anlässlich des Trauergerüstes für Ludwig XIV., bei dem in der *Fama Europaea* der Geschmacksstreit ebenfalls auf den Gegensatz gekünsteltes Jesuitenlatein versus römische Eleganz zugespitzt wurde: *Wir communiciren die von einigen Herren Jesuiten ausgekünstelte, und am Castro Doloris gestandene Inscriptiones: und können (wiewohl niemanden zum Präjuditz) nicht unverschwiegen lassen, dass die Inscriptiones mit ihren schlechten lusibus verborum, Chronographis, citationibus, locis communibus und anderen Turlapinaden sich bey rechtschaffenen Kennern dergleichen Arbeit gar schlecht recommandirten und bey weitem nicht nach der delicates Römischen Simplicität schmecken*²¹⁰. Im Gegensatz zum Stil seiner Rivalen Johann Lukas von Hildebrandt und Ferdinando Galli Bibiena, der auch das von den Jesuiten literarisch betreute Trauergerüst für den Sonnenkönig gestaltet hatte, wurde also Fischers Architektursprache (der Karlskirche) ebenso wie die Rhetorik von Heraeus eindeutig als *delicat* sowie schlicht und damit als klassisch wahrgenommen bzw. bewertet. Dieser klassische Stil bzw. die *maniera grande* wurden offensichtlich auch von den Anhängern der Habsburger im Reich als inhaltlich-formales Kennzeichen des ‚Kaiserstils‘ angesehen und nachgeahmt²¹¹.

²⁰⁹ J. BERGMANN, Über die Historia Metallica seu Numismatica Austriaca und Heraeus zehn Briefe an Leibniz. Sonderdruck. Wien 1855, 20.

²¹⁰ Zit. in: ebd., 32.

²¹¹ P. STEPHAN, Fischer von Erlachs Kaiserstil und Schlüters Fassadenkunst in Vorderösterreich: Der Entwurf Georg Anton Gumpfs des Älteren für das Rottenburger Schloss. *ÖZKD* 56 (2002), 239–260; P. H. JAHN, „Wenigst habe ich in Wien und Rom davon alle Ehr.“ Die ‚kaiserliche‘ Phase der Baupolitik des Reichsstiftes Ottobereun. *ZKg* 67 (2004), 183–200. Als Beispiel für einen politisch motivierten anderen Modus bei einem Bau Fischers siehe B. ARCISZEWSKA, Johann Bernhard Fischer von Erlach's Villa Huldeberg at Weidlingau. *Architecture and the Politics of Dynastic Identity within the German Empire c. 1700. WrJbKg* 52 (2002), 95–112.



Abb. 43: Porträt von J. B. Fischer v. Erlach, Gemälde von J. Kupetzky (?), um 1720; Wien, Karlskirche.



Abb. 44: Rhetorischer Gestus *Audientiam facit*, Kupferstich in *Chirologia* von J. Bulwer, 1644.

Die Wurzeln dieser politisch-rhetorischen Architekturauffassung in Paris, Wien und Salzburg liegen also eindeutig in Rom: *le fabricche sono i ritratti dell'animo dei principi*, erklärte Bernini 1665 im Zusammenhang mit der Louvreplanung, und mit dieser Auffassung von den fürstlichen Bauwerken als *Monumenta virtutis* standen die beiden Bildhauer-Architekten nicht nur in der Tradition der päpstlichen Baupolitik, sondern auch in jener des antiken Rom²¹². Es dürfte daher auch kein Zufall sein, dass Johann Bernhard Fischer von Erlach auf seinem repräsentativen Porträt in der Karlskirche²¹³ (Abb. 43) nicht nur mit den Werkzeugen des Architekten, sondern – wie Bernini auf dem Gemälde von Giovanni Battista Gaulli²¹⁴ – mit der Gestik des Redners dargestellt wurde. Der Gestus scheint in beiden Fällen der gleiche zu sein, nämlich jene in der Handrhetorik *Audentiam facit* bezeichnete Bewegung (Abb. 44), die den

²¹² W. OECHSLIN, Dinokrates – Legende und Mythos megalomaner Architekturstiftung, *Daidalos* 4 (1982), Heft 4, 7–26; PETZET (wie in Anm. 46), 89; PRIMESBERGER (wie in Anm. 72), 151–161; MATSche (wie in Anm. 168), passim; POLLERROSS (wie in Anm. 29), 149–168.

²¹³ A. SAMMER, J. B. Fischer v. Erlach. Akzentuierte Dokumentation der Sakral-Architektur in seinem 275. Todesjahr. Wien 1999, 41 (Abb.).

²¹⁴ Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, hrsg. von M. G. BERNARDINI–M. FAGIOLO DELL'ARCO. Milano 1999, Kat.-Nr. 70, Kat.-Nr. 14.

Beginn der Rede anzeigen und das Publikum zur Stille aufrufen sollte²¹⁵. Gemeint war wohl jene Stille, die die Betrachtung der redenden Steine und künstlich-inventierten Architekturen Johann Bernhard Fischers von Erlach ermöglichen sollte.

* *
*

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Wien, Kunsthistorisches Museum.
 Abb. 2-6, 27, 31, 33, 38, 40: Archiv des Autors.
 Abb. 7, 8, 13, 37: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv.
 Abb. 9, 21, 26, 35, 39, 42, 43: Friedrich Polleroß.
 Abb. 10: nach SANDRART (wie in Anm. 42).
 Abb. 11, 12: Einsiedeln, Bibliothek Stiftung Werner Oechslin.
 Abb. 14: nach PACE-BELL (wie in Anm. 69).
 Abb. 15: nach ZOLLIKOFER (wie in Anm. 74).
 Abb. 16: nach LORENZ (wie in Anm. 76).
 Abb. 17, 36: nach KLEINER-SEDELMAYR (wie in Anm. 85).
 Abb. 18: nach HERMANN-FIORE (wie in Anm. 95).
 Abb. 19: nach VARRIANO (wie in Anm. 99).
 Abb. 20: nach BURKE (wie in Anm. 100).
 Abb. 22, 30: Wien, Institut für Kunstgeschichte der Universität.
 Abb. 23, 41: Wien, Albertina.
 Abb. 24: Hellmut Lorenz/ Institut für Kunstgeschichte.
 Abb. 25: nach SAMEK (wie in Anm. 112).
 Abb. 28: nach POPELKA (wie in Anm. 123).
 Abb. 29: nach KURDIOVSKY-GRUBELNIK (wie in Anm. 134).
 Abb. 32: Ingeborg Schemper-Sparholz.
 Abb. 34: nach APPUHN-RADTKE (wie in Anm. 173).
 Abb. 44: nach GROSCHNER (wie in Anm. 215).

²¹⁵ G. GROSCHNER, Zu den bekanntesten und gängigsten Gesten, in: *Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* (Ausstellungskatalog), hrsg. von DERS. Salzburg 2004, 70-95, hier 68f. und 91.