

GUIDO HINTERKEUSER

BERLIN – WIEN – PRAG: ANDREAS SCHLÜTER, JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH UND DAS PALAIS GALLAS

Guido Hinterkeuser, Berlin – Vienna – Prague: Andreas Schlüter, Johann Bernhard Fischer von Erlach and the Gallas Palace

Based on an analysis of architectural elements and archival sources, the paper documents the origin of parallels found in architectural designs by Johann Bernhard Fischer von Erlach on the Gallas Palace in Prague's Old Town and Andreas Schlüter's Lustgartenportal (1698–1702/1703) at the Berlin Palace (Berliner Schloss). Schlüter's as well as Fischer's architecture were based on the same foundations, with references to Rome's Academia di San Luca and the Bernini school. Fischer's reference to Schlüter's portal was not merely an example of collegial respect, but must also be understood as an egalitarian dialogue between the two architects.

Keywords: Prague – Berlin – Clam-Gallas Palace – Berlin Palace – Johann Bernhard Fischer von Erlach – Andreas Schlüter – architecture

1. Fischer von Erlachs Palais Gallas und Schlüters Berliner Schloss

Mit seiner an der Hus-Gasse (Husova) gelegenen Hauptfassade gehört das ab 1713 für Graf Johann Wenzeslaus von Gallas (1669–1719) in der Prager Altstadt errichtete Palais zu den eigenwilligsten Palastgebäuden Fischers von Erlach (Abb. 1).¹ Hervorstechend ist die

¹ Zum Palais Clam-Gallas jetzt: MARTIN KRUMMHOLZ, *Wachovy plány a původní dispozice Clam-Gallasova paláce* [Wachs Pläne und die Originaldisposition des Palais Clam-Gallas], *Zprávy památkové péče* 65, 2005, S. 344–351; DERS., *Neue Erkenntnisse zur plastischen Ausstattung und Innendekoration des Prager Palais Gallas*, in: *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*, (Hrsg.) BARBARA BALÁŽOVÁ, Bratislava 2007, S. 217–225; *Clam-Gallasův palác. Johann Bernhard Fischer von Erlach. Architektura – výzdoba – život rezidence* [Das Palais Clam-Gallas. Architektur – Dekor – Leben einer Residenz], (Hrsg.) MARTIN KRUMMHOLZ, Prag 2007, Ausstellungskatalog; PETRA KALOUSEK-PĚŠKA, *Das Palais Clam-Gallas – Johann Bernhard Fischer von Erlach. Ausstellung vom 30. November 2007 bis 27. Jänner 2008 in Prag*, *Frühneuzeit-Info* 19/2, 2008, S. 123–130. Außerdem: HANS SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976², S. 149f.; HELLMUT LORENZ, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich – München – London 1992, S. 141–145;

Ausformung der drei Risalite. So hat dort die Rustizierung, die die Sockelzone kennzeichnet, auch noch jeweils das erste Obergeschoss erfasst. Mittelrisalit und Seitenrisalite ragen deutlich über das Kranzgesims der Rücklagen heraus, wodurch der zerklüftete, unruhige Umriss der Fassade entsteht. Durch die klassische Pathosformel eines Dreiecksgiebels kann die Mitte ansatzweise ihre Vorherrschaft behaupten. Allerdings ist ihre Dominanz dadurch relativiert, als sich hier wider Erwarten kein Eingang befindet. Im Gegenteil, das Erdgeschoss ist an dieser Stelle ebenso abweisend wie an den dreiachsigen Rücklagen, und der Besucher muss sich zwischen zwei gestalterisch gleichrangigen Eingängen entscheiden, die sich in den beiden Seitenrisaliten befinden, die ihrerseits freilich wie angehängte Einzelstücke wirken.

Diese Besonderheiten in der Fassadengestaltung werden plausibel, wenn man sich die städtebauliche Situation des Palais vor Augen führt. Die Fassade erstreckt sich entlang der schmalen Hus-Gasse und kann daher – darüber täuscht der Stich aus der *Historischen Architektur* elegant hinweg (Abb. 1) – keine frontale Fernwirkung entfalten. Das Paradesgeschoss liegt um einer besseren Belichtung willen im obersten Stockwerk und wird zum einen durch die ausladenden Fensterbegründungen, zum anderen, zumindest in den Risaliten, durch die über zwei Geschosse hochgezogene Rustizierung markant in Szene gesetzt, so dass der große Saal im Mittelrisalit regelrecht aufgesockelt erscheint.

Als besonderer Blickfang wirkt der rechte Seitenrisalit, und zwar sowohl für einen sich von Süden aus der Hus-Gasse her nähernden Betrachter als auch für denjenigen, der von Westen aus der Karlsgasse (Karlova) kommt (Abb. 2). Denn aufgrund seiner Höhe, seiner großen Wandöffnungen, die die üblichen Proportionen der Prager Altstadtbebauung sprengen, und nicht zuletzt seines balustradenbekrönten Flachdachs à la romana sondert sich dieser Risalit – wie sein weniger exponierter Zwilling auf der linken Seite – als dezidiert moderner Baukörper von seiner Umgebung ab. Dass man das Hauptportal gerade in den rechten Risalit legte, ist verständlich, liegt dieser doch an der Mündung zweier Hauptverkehrsachsen – und ist damit besser erreichbar als der Mittel- oder gar der linke Seitenrisalit.

ANDREAS KREUL, *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation*, Salzburg – München 2006, S. 78–80, 260f.

Schon der Vorgängerbau von Marcantonio Carnevale reagierte auf diese urbanistische Nahtstelle, so dass Fischer die wesentlichen Elemente einfach von diesem übernehmen konnte, ja teilweise musste.² Dies betrifft etwa die Lage des Hauptportals, das vor 1713 sogar noch eindeutig gegenüber der im linken Seitenrisalit gelegenen schlichten Tür hervorgehoben war, während sich in der Mitte schon damals kein Eingang befand. Die beiden linken äußeren Achsen waren als Risalit ausgebildet, der auf der rechten Seite noch keine direkte formale Entsprechung fand. Dafür erhob sich dort über dem Hauptportal ein Turm, der den Dachfirst deutlich überragte. Es ist leicht zu erkennen, dass Fischer diese beide Ideen des Vorgängerbaus – des Risalits auf der linken und des Turms auf der rechten Seite – aufgriff und zu seinen turmartigen Risaliten verschmolz, die nunmehr beidseitig in identischer Gestalt den Neubau flankieren sollten. Fischer gelang das Kunststück, einem Altbau unter größtmöglicher Schonung vorhandener Bausubstanz das Antlitz eines modernen Neubaus zu verleihen. Man kann ermessen, welches Erstaunen sein Entwurf beim Bauherrn ausgelöst hat. Dass seine in Rom im Umkreis Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) erlernte Zeichenkunst exakt darauf angelegt war, solche Überwältigungseffekte zu erzielen, darauf hat jüngst nochmals Elisabeth Kieven aufmerksam gemacht.³ Man fühlt sich außerdem an Andreas Schlüter (1659–1714) erinnert, der sich als exzellenter Zeichner seine architektonischen Aufträge regelrecht zu erzeichnen wusste (so ein dezidierter Vorwurf seiner Konkurrenten) und dies vor allem ab 1698 am Berliner Schloss demonstrierte, wo er den altertümlichen Renaissancebau in einen römischen Palazzo verwandelte.⁴

Es ist die Architektur der beiden Seitenrisalite, auf die sich die folgenden Ausführungen konzentrieren werden (Abb. 2), denn nur hier wird von der Forschung seit über einhundertzwanzig Jahren der Einfluss des Berliner Schlossbaudirektors und Hofbildhauers Andreas

² Vgl. die vor 1713 datierte Zeichnung von Giacomo Antonio Carnevale (*Clam-Gallasův palác. Johann Bernhard Fischer von Erlach*, (Hrsg.) M. KRUMMHOLZ, S. 82, Abb. 72).

³ ELISABETH KIEVEN, *Johann Bernhard Fischer von Erlach und die zeitgenössische Architekturausbildung in Rom. Abraham Paris (Preiß/Preuss) und Nikodemus Tessin*, Barockberichte 50, 2008, S. 279–290, hier: S. 284.

⁴ GUIDO HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin 2003, S. 111–126.

Schlüter, genauer: seines Lustgartenportals am Berliner Schloss, auf das Palais Gallas gesehen (Abb. 3).⁵ Um diesen möglichen Einfluss Schlüters zu präzisieren, bedarf es zunächst einer genauen Analyse der Risalitarchitektur. Fischer fasste die Kanten der Seitenrisalite in den unteren beiden Geschossen durch eine Bänderrustika, darüber, im Piano Nobile, sind Wandstreifen übriggeblieben, denen ionische Kolossalpilaster vorgelegt sind. Die gesamte Fläche zwischen diesen Kantenbegrenzungen, die über die übliche Breite einer Fensterachse bedeutend hinausgeht, hat Fischer zunächst aufgerissen, um sie nachträglich wieder zu füllen. Diese Füllung ist als vertikale dreigeschossige Einheit behandelt, die sich über die horizontale Stockwerksgliederung, die nach wie vor existiert, hinwegsetzt. Sie wirkt wie nachträglich appliziert, eingepasst bzw. aufgesteckt. Durch eine weitgehend einheitliche Farbigkeit, nämlich den Naturton des Sandsteins, setzt sie sich heute vom farbig gestrichenen Verputz der übrigen Fassade ab, mit der sie andererseits über den helleren Anstrich von Fries und Gesims der beiden oberen Stockwerke in Verbindung steht.⁶

Im Erdgeschoss ragen die beiden mächtigen Atlantenpaare samt den hohen Postamenten, auf denen sie stehen, und den von ihnen gestemmtten Gebälkstücken deutlich aus dem Fassadenverband heraus. Diese Plastizität setzt sich in das erste Obergeschoss fort – über das ausladende, die Trennung der Geschosse markierende Kranzgesims hinweg –, und zwar in der Andeutung eines attikaartigen Balkons, den rahmenden Postamenten und den auf ihnen ruhenden Vasen. Während man im Erdgeschoss den Eindruck gewinnt, Fischer habe hier die aufgerissene Fassade durch das zu schwere und pralle Element der herkulischen Atlanten gefüllt, das an den Rändern überlappt, so hat er umgekehrt in den beiden Obergeschossen jeweils eine eher fragil erscheinende dreiteilige Konstruktion in die Öffnung

⁵ So zuletzt: G. HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloß*, S. 282; HELLMUT 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.) FRIEDRICH B. POLLERROSS, Peterberg 2004, S. 63–74, hier: S. 71; PETER PRANGE, *Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723)*, Salzburg 2004, S. 154, Ausstellungskatalog. – Zur älteren Forschungsgeschichte siehe ausführlich unten.

⁶ Freilich ist die ursprüngliche Farbigkeit nicht gesichert. – Mein herzlicher Dank für diese und weitere Auskünfte geht an Martin Krummholz, Prag.

eingesetzt, die gerade nicht dominieren will, sondern im Gegenteil noch leicht in das Gebäude hinein zurückweicht. Diese Konstruktion ist, fast im Sinne der modernen Skelettbauweise, auf ein tektonisches Gerüst reduziert, das alle überflüssigen Wandflächen zugunsten von Fenstern beseitigt hat.

Diese Beschreibung mag genügen, denn die wesentlichen Vergleichspunkte zu Schlüters Lustgartenportal am Berliner Schloss (Abb. 3), das gegen 1702 in den Grundzügen vollendet war⁷, sind damit genannt. Auch bei Schlüter wird der gleichmäßige Verlauf der Palastfassade durch den dreiteiligen Risalit jäh unterbrochen. Das Unerhörte dieser Risalitgestaltung liegt darin, dass die Wand auf ein System aus Stützen und Lasten reduziert ist, so dass sich aus den Zwischenräumen die großformatigen Fenster wie von selbst ergeben und keiner Giebel oder sonstigen auszeichnenden Umrahmung mehr bedürfen. Durch ihre ausgreifende Höhe sind diese Wandöffnungen in der Vertikale sehr viel stärker aneinander gebunden als die Fenster der Rücklagen, wo die einzelnen Fensteröffnungen durch bauplastisch aufwendig dekorierte Giebel voneinander getrennt sind. Der vertikale Zug des Risalits wird außerdem durch die bekrönende Serliana und die in die Balustrade hineinragende große Wappenkartusche unterstrichen und zugleich ins Erhabene gesteigert.⁸

Es ist diese Gerüstbauweise zum einen und das Zusammenziehen der Stockwerke zu einer unauflösbaren vertikalen Einheit zum anderen, worin Schlüters Lustgartenportal und Fischers Seitenrisalite am Palais Clam-Gallas einander entsprechen. In beiden Fällen hat das eigentliche Portal eine Dynamik entwickelt, die den gesamten Risalit erfasst. Es geht nicht mehr allein um eine prächtige Umrahmung um die eigentliche Portalöffnung im Erdgeschoss herum, sondern um eine sinnfällige Gliederung des gesamten Baukörpers. Es handelt sich hier um strukturelle Parallelen, die zeigen, dass Fischer die architektonischen Fragen, über die Schlüter am Berliner Schloss

⁷ Zu Schlüters Lustgartenportal: GOERD PESCHKEN, *Das königliche Schloß zu Berlin II. Die Baugeschichte von 1701 bis 1706*, Berlin – München 1998, S. 181–204; G. HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloß*, S. 175–181.

⁸ Eine präzise Analyse von Schlüters Lustgartenportal, gerade auch im Vergleich zu Werken Fischers von Erlach oder im Hinblick auf das Motiv der Serliana, bei: PETER STEPHAN, *Fischer von Erlachs Kaiserstil und Schlüters Fassadenkunst in Vorderösterreich: Der Entwurf Georg Anton Gumpfs des Älteren für das Rottenburger Schloss*, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 56, 2002, S. 239–260.

nachgedacht hat, aufgriff und eigenständig weiterformulierte. Angesichts dieser strukturellen Übereinstimmungen fallen Abweichungen, etwa im Verhältnis von großer und kleiner Ordnung, weniger ins Gewicht.⁹ Genau so wenig darf man umgekehrt rein motivische Ähnlichkeiten gegenüber strukturellen Parallelen überbewerten, auch wenn mit der Serliana im Obergeschoss und den Atlanten bzw. Hermenpilastern im Erdgeschoss bzw. ersten Obergeschoss markante Übereinstimmungen vorhanden sind, die kaum Zufall sein können.

Grundsätzlich erhellend sind hier Überlegungen Hans Sedlmayrs, der gerade im Hinblick auf Fischers Architektur schon früh die Frage nach dem „Einteilungsgrund, nach dem geordnet wird“ stellte und dabei zwischen „auffallenden Einzelformen“, „äußerer Gesamterscheinung („Habitus““ und „einem Typus des inneren Baus („Struktur““ unterschied. Anschließend kam er zu dem Schluss: „Für das Endziel der Forschung kommt nur eine Ordnung in Betracht, die möglichst das Wesen der zu ordnenden Gegenstände betrifft. Worin dieses Wesen von bestimmten Kunstwerken liegt, das wird selbst erst in einem fortschreitenden Prozeß erkannt; es ist aber schon jetzt gewiß, daß unter diesen drei Einteilungsgründen der dritte am meisten die Richtung auf das Wesentliche hat.“¹⁰

Was einzelne Motive – „auffallende Einzelformen“ (Sedlmayr) – des Berliner Lustgartenportals betrifft, so fand Schlüter seine Anregungen offensichtlich bei Bernini (1598–1680). 1696, als er bereits Berliner Hofbildhauer war, hielt sich Schlüter nachweislich in Rom auf, doch ist auch bei ihm von einem früheren und vor allem längeren Italienaufenthalt wie bei Fischer oder Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728) auszugehen, der seine künstlerischen Anschauungen maßgeblich geformt haben dürfte.¹¹ Für seinen Entwurf des Berliner Schlosses adaptierte Schlüter einzelne Formen, integrierte sie jedoch – das ist der entscheidende Punkt – fest in sein System einer gerüsthaften Architektur. Das Würdemotiv aus Serliana mit darüber

⁹ Martin Krummholz verweist zu Recht darauf, dass es sich beim Prager Risalit nicht um drei gleichwertige Vertikalachsen wie in Berlin handelt, sondern um eine einachsige Gliederung, die partiell durch eine kleinteiligere und untergeordnete dreiachsige Gliederung gefüllt wird. M. KRUMMHOLZ, *Neue Erkenntnisse*, S. 219.

¹⁰ HANS SEDLMAYR, *Fischer von Erlach. Gegenwärtige Erkenntnislage*, Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 1, 1927/1928, S. 116–128, hier: S. 121.

¹¹ G. HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloß*, S. 29–31.

angeordneter Wappenkartusche und Famen ist unmittelbar von der Scala Regia (1663–1666) übernommen (Abb. 4).¹² Dieses Zitat aus dem päpstlichen Palast mag Schlüter für eine königliche Residenz besonders angemessen erschienen sein und zeigt gleichzeitig, wie international und über konfessionelle Gegensätze erhaben die Formen um 1700 waren, bekannten sich doch die brandenburgischen Kurfürsten seit 1539 zum lutherischen und seit 1613 zum reformierten Glauben. Gleich mehrfach taucht die Serliana, allerdings ohne Wappenkartusche, im Piano Nobile von Berninis erstem Entwurf für die Ostfassade des Louvre (1664) auf.¹³

Ebenfalls von Bernini stammt der nur teilweise realisierte Entwurf des Palazzo Ludovisi in Rom (1653/1655), des heutigen Palazzo di Montecitorio, dessen Portal eine auffällige Analogie zum Berliner Lustgartenrisalit aufweist (Abb. 5).¹⁴ Denn wie in Berlin ist der Serliana ein Balkon vorgelegt, nur dass er von Atlanten getragen wird, die zugleich das Eingangsportal flankieren. Während Schlüter der zweigeschossigen Konstruktion noch ein weiteres Geschoss untersob und in dieser Logik die Atlanten zu Hermen umwandelte, ging Fischer am Palais Clam-Gallas einen anderen Weg, indem er die Atlanten zwar als solche beließ, jedoch zwischen diese und die Serliana ein mittleres Geschoss schob. Es ist keine Frage, dass Fischer als „derjenig, so bey dem Cavaglier Bernini 16 Jahr sich aufgehalten“¹⁵, die von Schlüter verarbeiteten Motive Berninis aus eigener Anschauung eingehend vertraut waren, er also ihre Rezeption am Berliner Schloss wie kaum ein anderer verstand und schätzen konnte.

Um es deutlich zu sagen: Fischers Auseinandersetzung mit Schlüter und dessen Lustgartenrisalit, die in den Seitenrisaliten des Palais Gallas bauliche Gestalt annehmen sollte, ist ein Dialog auf gleicher Augenhöhe. Fischer wurde zu einer Lösung angeregt, die keinesfalls außerhalb seines bisherigen Erfahrungshorizonts lag – und zwar sowohl hinsichtlich einzelner Motive als auch der weit wesentlicheren strukturellen Parallelen.

Fischer ist mit seiner Fassade für das Palais Gallas an Schlüters architektonischem System orientiert. In dieses speiste er nun seinerseits

¹² TOD A. MARDER, *Bernini and the Art of Architecture*, New York – London – Paris 1998, S. 169–185.

¹³ *Ibidem*, S. 260–267.

¹⁴ *Ibidem*, S. 153f.

¹⁵ Zitiert nach H. SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 334.

Einzelformen und Motive, die ihm geeignet erschienen. So kann Fischer, was die Gestaltung der Serliana im zweiten Obergeschoss anbelangt, durchaus auch von Francesco Borrominis (1599–1667) Fenster für die Galerie des Palazzo Pamphilj an der Piazza Navona (1645–1648) inspiriert gewesen sein (Abb. 6), wie überhaupt auffällt, dass ein nicht ausgeführter Alternativentwurf Borrominis für die Fassade des Palazzo Pamphilj mit turmartig erhöhten Mittel- und Seitenrisaliten den Grundrhythmus der Prager Fassade vorzugeben scheint.¹⁶ Die Einachsigkeit der Flankenrisalite am Palais Gallas kann als Reflex der ausgeführten Außenrisalite am Palazzo Pamphilj, die auf die Pläne Girolamo Rainaldis (1570–1655) zurückgehen, interpretiert werden.¹⁷ Eine weitere borromineske Note enthält das Palais Gallas durch die konvexe Ausbuchtung des Balkons in der Mittelachse der Seitenrisalite, doch sollte man diese nicht als prinzipiellen Gegensatz zu den berninesken Motiven der Serliana der Scala Regia oder des Entwurfs für den Palazzo Ludovisi konstruieren¹⁸, die doch ihrerseits ebenfalls am Palais Gallas wirksam wurden.

Übrigens hat Fischer schon in seinen Lusthausentwürfen mit dem Ideal einer gerüsthafte Architektur experimentiert, bei der geschlossene Wandflächen weitgehend aufgelöst sind.¹⁹ Dies geschah aller Wahrscheinlichkeit nach vor seiner Berlin-Reise 1704 und damit unabhängig von Schlüters Lösungen für die Risalite des Berliner Schlosses.²⁰ Fischers letztgültige Fassung eines Lustgartengebäudes, die er in seiner *Historischen Architektur* publizierte (Abb. 7), weist im konvex hervortretenden Mittelrisalit eine Gliederung aus Kolossalpfeilern auf, in die im Erdgeschoß eine kleine Säulenordnung mit durchgehendem Gebälk eingestellt ist, während die Wand des darüberliegenden Obergeschosses durch Serlianen aufgelöst wird, deren mittlere von einer Wappenkartusche bekrönt wird. Wir treffen hier

¹⁶ DAGOBERT FREY, *Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 3, 1924, S. 5–113, hier: S. 67, Abb. 37, S. 78, Abb. 45f.

¹⁷ M. KRUMMHOLZ, *Neue Erkenntnisse*, S. 219.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ G. HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloß*, S. 283–285.

²⁰ HELLMUT LORENZ, *Das „Lustgartengebäude“ Fischers von Erlach – Variationen eines architektonischen Themas*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 32, 1979, S. 59–76; HELLMUT LORENZ, *Eine weitere Zeichnung zu Fischers „Lustgartengebäude“*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 33, 1980, S. 174–176; P. PRANGE, *Entwurf und Phantasie*, S. 86–89, 140–145; A. KREUL, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 120–123, 208–211.

also auf Geschosslösungen, wie sie in ähnlicher Form an Schlüters Lustgartenrisalit auftauchen, dort allerdings ergänzt um ein dazwischengeschobenes Mittelgeschoss und ohne das Wechselspiel von großer und kleiner Ordnung.

Radikal weitergedacht hat dann Schlüter das Prinzip der Gliederbauweise an den hofseitigen Risaliten und hier insbesondere am Risalit des Großen Treppenhauses, wobei wir dort zusätzlich wie bei Fischers Lustgartengebäude auf das Prinzip von zwei eingestellten kleineren Ordnungen in eine Kolossalordnung treffen (Abb. 8, rechter Risalit). Ein Blick auf die Rückseite von Schlüters Lustgartenportal offenbart nebenbei, dass er auch hier den Prinzipien der Gliederbauweise folgt, ja dass der gesamte Baukörper von ihr durchdrungen wird (Abb. 8, linker Risalit), während Fischer an der Rückwand des Eingangsportals die an der Außenfront entwickelte Spannung wieder weitgehend zurücknimmt (Abb. 9).

Die Frage der tatsächlichen Beziehungen zwischen Schlüters Schlossrisaliten und Fischers Lusthausentwürfen ist nicht geklärt. Hatte Schlüter die Entstehung von Fischers Entwürfen verfolgt, eventuell bereits sogar in Rom, während – allerdings nicht nachgewiesener – gemeinsamer Studien- und Lehrjahre? Oder könnte ihm Fischer seine Entwürfe später gezeigt haben, eventuell auf einer Schlüterschen Visite in Wien, die man hypothetisch zum Beispiel für das Jahr 1696 annehmen könnte, als er nachweislich nach Rom fuhr? Oder haben wir es einfach mit einem Parallelphänomen zu tun, das heißt beide Architekten hätten unabhängig voneinander ihre Erfahrungen aus Rom verarbeitet? Oder datieren Fischers Lusthausentwürfe gar erst nach seinem Berlin-Aufenthalt im Jahr 1704? Die Datierung von Fischers Lusthausentwürfen ist weniger gesichert, als man meinen könnte. Zwar wird sein Entwurf für ein Gartenpalais Liechtenstein bereits auf 1688 datiert, ja jüngst wurde mit guten Argumenten sogar eine Datierung auf 1684 vorgeschlagen²¹, doch sind hierbei die Analogien zu Schlüters Risaliten noch nicht so deutlich wie bei der 1721 in der *Historischen Architektur* veröffentlichten Lösung, die seit 1712 vorlag und deren unmittelbare Vorstufen um 1695/1699 angesetzt werden²², allerdings nur deshalb, weil ab dieser

²¹ PETER PRANGE, *Johann Bernhard Fischer von Erlach – ein österreichischer Architekt in Europa*, Barockberichte 50, 2008, S. 259–264.

²² H. LORENZ, *Das „Lustgartengebäude“*, S. 64, 69.

Zeit Giovanni Battista Alliprandis (1665–1720) Schlossbau für Liebitz (Liblice) entstand, der als Derivat des Fischerschen Lusthausentwurfs gilt, ohne allerdings dessen Radikalität in der Gliederbauweise nachzuvollziehen.

2. Fischer von Erlach in Berlin

Berlin übte bereits kurz nach der Krönung des brandenburgischen Kurfürsten Friedrichs III. zum König in Preußen im Jahr 1701 eine beträchtliche Ausstrahlung auf auswärtige Architekten aus.²³ Noch im selben Jahr übersandte Fischer von Erlach an den Monarchen, der sich nunmehr Friedrich I. nannte, einen Kupferstich des „Königl. Lustgebeu, so under meiner geringen Direction schon meistens auffgebauet worden.“²⁴ Damit ist der Ausführungsentwurf von Schloß Schönbrunn – Schönbrunn II – gemeint, den Fischer seit 1696 für Joseph I. realisierte.

Drei Jahre später, 1704, unternahm Fischer eine Studienreise nach Berlin. Kaiser Leopold I. empfahl dem preußischen König seinen Architekten, der „ein sonderbares verlangen habe, Euer Liebden hof und berühmte gebäude, auch andere in seine profession laufende sehenswürdige sachen zu besichtigen“.²⁵ Der Kaiser erwähnt Fischers „unlöbliche curiosität“ und bittet darum, ihn bei seinen Studien zu unterstützen oder, wie es im Wortlaut der Zeit heißt, „zu verordnen, daß demselben hierunter einige facultät erwiesen oder sonst mit nötiger Anleitung willfährig an Hand gegangen werden möge.“²⁶ Dass Fischer dabei auch Pläne für ein königliches Lustschloss in Berlin erarbeitete, in Anlehnung und Wiederaufnahme seiner im ersten Entwurf von Schönbrunn entwickelten Ideen, sei hier nur am Rande bemerkt.²⁷ Wahrscheinlich ging die Initiative dafür allein von Fischer aus, wohl als Dank für die ihm erwiesene Gastfreundschaft.

²³ GUIDO HINTERKEUSER, *Blick nach Europa. Die Architektur in Berlin im Zeitalter Friedrichs III. / I.*, in: *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte II. Essays*, Berlin 2001, S. 254–268, Ausstellungskatalog.

²⁴ GRETE KÜHN, *Notizen und Nachrichten, Baukunst, Deutschland*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 1933, S. 126f.

²⁵ HUGO HANTSCH, *Johann Bernhard Fischers von Erlach Aufenthalt in Berlin*, *Belvedere* 11, 1927, S. 159 f., hier: S. 159.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ HANS SEDLMAYR, *Entwürfe Fischer von Erlachs für ein Lustschloß Friedrichs I. von Preußen*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 53, 1932, S. 57–64.

Was Fischers Rezeption des Berliner Schlosses und hier insbesondere des Lustgartenportals anbelangt, so sei ein Problem nicht verschwiegen. Es betrifft die beiden Hermenpilaster im ersten Obergeschoss (Abb. 3), die sich so schön in Analogie setzen lassen zu den Atlanten am Palais Gallas. Doch als Fischer 1704 die Lustgartenfassade und ihre Struktur studierte, waren diese Hermen vielleicht noch gar nicht vorhanden. Denn in einem ersten Entwurf, den der Stich Paul Deckers d. Ä. aus dem Jahr 1703 überliefert (Abb. 10), wollte Schlüter den Balkon des Rittersaals noch durch eine Gruppe schwebender Gestalten stützen lassen, die sich als gestürzte Giganten deuten lassen, während zwei freiplastisch gearbeitete Statuen, womöglich Jupiter und Juno, das große Mittelfenster im Piano Nobile flankiert hätten. Fischer sah 1704 den Risalit vielleicht in diesem Zustand – also ohne die markanten Hermenpilaster. Die Frage, wann die Hermenpilaster hinzukamen, ist deshalb kompliziert, weil sie Frühling und Sommer darstellen und somit weitere Hermen von Herbst und Winter voraussetzen. Diese Situation konnte allerdings erst nach 1707 – Andreas Schlüter war inzwischen als Schlossbaudirektor entlassen –, verwirklicht werden, als die Fassade nach Westen verlängert wurde und ein weiteres Portal hinzukam, das das Schlütersche Portal annähernd kopierte. Der schwedische Architekt Johann Friedrich Eosander (1669–1728), der für diese Maßnahme verantwortlich war, setzte dabei neben Schlüters Lustgartenportal ein nahezu identisch gestaltetes zweites Eingangsportal. Ob erst damals überhaupt die Idee der Hermenpilaster aufkam oder ob eine von Schlüter zwischenzeitlich formulierte Idee nachträglich noch zu einem Zyklus der vier Jahreszeiten umgerüstet wurde – wir wissen es nicht.²⁸ Noch komplexer wird der Sachverhalt dadurch, dass man als ausführenden Bildhauer Balthasar Permoser annehmen muss, den späteren Bildhauer des Dresdner Zwingers.²⁹ Doch wie dem auch sei: Die entscheidende Anregung, die auf Fischer wirkte, besteht ohnehin im strukturellen Aufbau des Risalits – und dieser ist unabhängig von der Existenz der Hermenpilaster.

Zusätzlich zu den strukturellen Parallelen zwischen Fischers und Schlüters Werk gibt es durchaus, wie bereits angedeutet, interessante

²⁸ Vgl. hierzu: G. HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloß*, S. 227, 467, Anm. 431.

²⁹ SIEGFRIED ASCHE, *Balthasar Permoser. Leben und Werk*, Berlin 1978, S. 72f., 165, W. 60.

Übereinstimmungen bei Einzelmotiven, die kurz genannt seien. Der Balkon des linken Risalits am Palais Gallas weist eine in Sandstein gearbeitete Kartusche auf, deren Entwurf wohl auf Fischer von Erlach zurückgeht (Abb. 11). Diese Kartusche, die auch als Löwenhaut gedeutet werden kann, dient als Bildfläche für zwei paarweise Einzelkampfscenen, während rechts ein Pferd davongaloppiert. Eine vergleichbare Situation fällt am stadtseitigen Risalit des Berliner Schlosses ins Auge (Abb. 12). Hier befand sich an der Brüstung des zweiten Obergeschosses ein Trophäenarrangement, an dem sich verschiedene Elemente, wie sie an der Kartusche des Palais Gallas zu beobachten sind, wiederfinden, beispielsweise die Löwenhaut mit dem Löwenkopf, die hier freilich viel naturalistischer gestaltet ist und nicht in die Kunstform der Kartusche übergeht, oder die Kampfszene, die hier aus drei Figuren, zwei nackten Kriegerern und einem Reiter, besteht. Besonders auffallend ist die Übereinstimmung zwischen den beiden rücklings Stürzenden am linken Rand.

Anleihen von Schlüters Werk und vor allem vom Berliner Schloss finden sich gehäuft auch an einem anderen Palais Fischers – dem Palais Trautson.³⁰ So ist meines Erachtens in der Gestalt des Mittelrisalits Fischers Auseinandersetzung mit Schlüters Schlossplatzrisalit zu erkennen, den er 1704 ebenfalls in Berlin studieren konnte. Ich beziehe mich hier auf die Gestalt der Nebenportale, wo in beiden Fällen mit dem Motiv eines kleineren Portals in einer größeren Öffnung experimentiert wird. Schlüters Portalumrahmungen wirken, als seien sie vor eine größere Wandöffnung gestellt. Diesen Effekt ruft das Oberlicht über dem ausladenden, gerade geführten Portalgesims hervor, das auf jegliche ausgearbeitete Rahmung verzichtet. Vergleichbar verfährt Fischer, der allerdings seine Portale in lichte, aus der rustizierten Wand herausgeschnittene Arkadenöffnungen hineinsetzt, ohne dass sie die Öffnung füllen könnten. Doch über dem Dreiecksgiebel öffnet sich, vergleichbar der Lösung Schlüters, das offene Oberlicht. Die tektonische Gliederung des Obergeschosses mit den charakteristischen Doppelpilastern in der Mitte und einfachen Pilastern am Rand lässt sich als Rezeption der Gliederung eines der beiden hofseitigen Risalite des Berliner Schlosses deuten

³⁰ H. SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 146–148; H. LORENZ, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 134–137; A. KREUL, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 248–251; G. HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloß*, S. 282f.

(Abb. 8, linker Risalit). Ein Eindruck, der durch die Doppelsäulen im Erdgeschoss, aber auch ein Detail wie die aus dem Mauerwerk herausgeschnittene mittlere Rundbogenöffnung noch verstärkt wird. Selbst die Rezeption von Schlüterschen Einzelmotiven findet sich am Palais Trautson, was meines Erachtens kein Zufall sein kann. Sind an der Außenfront über den Seitenportalen Helme angebracht – allerdings bei weitem nicht so virtuos gearbeitet wie Schlüters Helme am Berliner Zeughaus –, so kommen die Köpfe Sterbender Krieger an der Hofseite des Trautson-Palais Schlüters berühmten Köpfen im Hof des genannten Zeughauses auch formal erstaunlich nahe.

3. Das Palais Gallas als Fischer von Erlachs „bei weitem bestes Werk“?

Meine bisherigen Ausführungen stützten sich auf die Analyse ausgewählter Werke sowie die historischen Dokumente über Fischers Reise nach Berlin. Eine Beeinflussung Fischers durch Schlüter ist aufgezeigt worden. Dass es dabei nur um partielle Anregungen und keine grundsätzliche Abhängigkeit Fischers von Schlüter geht, sei nochmals explizit betont. Doch so nüchtern und sachlich, wie wir das Phänomen künstlerischen Austauschs heute beschreiben und würdigen, hat die Forschung solche Fragen nicht immer behandelt, wie gerade eine am Beispiel des Palais Clam-Gallas geführte Kontroverse des späten 19. Jahrhunderts lehrt.

Es war der Berliner Gustav Ebe (1834–1916), der 1886 in seinem zweibändigen Werk *Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* als erster postulierte, dass Fischers Palais Gallas Parallelen zu Schlüters Schaffen aufweise, ohne allerdings direkt das Lustgartenportal zu erwähnen oder überhaupt eine präzise Begründung für seine These vorzulegen: „In diesem Werke zeigt Fischer’s Stil eine bedeutende Verwandtschaft mit dem Schlüter’schen, was den Adel und die Grossheit der Formgebung anbelangt.“³¹ In einem Nebensatz ging Ebe dann gar so weit, das Palais Gallas als Fischers „bei weitem bestes Werk“ zu bezeichnen, „mindestens was die Façade nebst den Theilen des Vorderhauses anbetrifft, während das Uebrige kalt und flüchtig behandelt ist, wie so oft an den Fischer’schen Bauten“.³²

³¹ GUSTAV EBE, *Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts II.*, Berlin 1886, S. 640.

³² Ibidem, S. 639.

Neun Jahre später, 1895, legte der Wiener Albert Ilg (1847–1896) sein Standardwerk über Fischer von Erlach vor, das auch einige Seiten über das Palais Clam-Gallas enthält.³³ Dabei geht Ilg auch auf Ebes Kommentar von 1886 ein und schlägt dabei einen Ton an, der den zeitgenössischen politischen Disput zwischen Deutschland und Österreich in den Vordergrund hebt. Deutlich wird Ilgs Abneigung gegen das 1871 neugegründete Deutsche Reich und vor allem das darin führende Preußen: „Zum Schlusse noch das höchste Berlinische Lob in der Kritik, daß diese Architektur Verwandtschaft mit Schlüter zeige. [...] Ob das Palais Gallas gerade deshalb aber sein beiweitem bestes Werk zu nennen sei, mag dahingestellt bleiben [...]. Von directen oder indirecten Beziehungen zwischen Fischer und Schlüter ist auch nicht das Allergeringste bekannt; gegenseitige Annäherungen des Stiles der Meister lassen sich nur dadurch erklären, dass das eine oder andere Werk wechselseitig angeregt haben dürfte.“³⁴ Doch hier irrte Ilg, denn bekanntlich war Fischer ja tatsächlich in Berlin gewesen, und zwar ausdrücklich mit dem Wunsch, die dortige zeitgenössische Baukunst zu studieren. Grundsätzlich ärgerte sich Ilg, „dass die moderne norddeutsche Kunstliteratur, wenn sie am besten mit dem Österreicher zufrieden ist, ihm keine höhere Ehre anzuthun weiss, als ihn mit Schlüter zu vergleichen, was an sich ungeschickt ist.“³⁵

Dagobert Frey wiederum ging in seiner Studie über die Palastfassaden Fischers auch auf die Frage nach dem Einfluss von Schlüters Lustgartenportal auf Fischers Palais Clam-Gallas in Prag ein.³⁶ Grundsätzlich sah er diesen Einfluss als gegeben an: „Ilg hat aus kleinlichem Lokalpatriotismus nur widerstrebend zugestimmt. Es liegt unzweifelhaft eine richtige Beobachtung darin, auch wenn wir nicht im besonderen die Wege verfolgen können, auf denen Fischer diese Kunde zukam.“³⁷ Und einige Jahre später pflichtete Hans Sedlmayr bei: „nach der Berliner Reise wirken – was Frey sehr richtig gesehen hat – Formulierungen Schlüters.“³⁸

³³ ALBERT ILG, *Leben und Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach*, Wien 1895, S. 491–495.

³⁴ Ibidem, S. 494.

³⁵ Ibidem, S. 494.

³⁶ DAGOBERT FREY, *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte N. F. 1, 1921/1922, S. 93–214, hier: S. 143–146.

³⁷ Ibidem, S. 145.

³⁸ H. SEDLMAYR, *Fischer von Erlach. Gegenwärtige Erkenntnislage*, S. 125.

Erst kurze Zeit nach Freys Studie, 1927, 1932 und 1933, tauchten dann nacheinander die oben zitierten Dokumente und Zeichnungen auf, die Fischers Kontakte mit Berlin bestätigten: das Empfehlungsschreiben Kaiser Leopolds für Fischer vom 29. Mai 1704³⁹, die Zeichnungen aus dem *Codex Montenuovo* mit Fischers Lusthausentwurf für Friedrich I.⁴⁰ sowie der Brief Fischers von 1701, den er zusammen mit dem Ausführungsentwurf von Schönbrunn an den frisch gekrönten König in Preußen nach Berlin gesandt hatte.⁴¹

Damit waren die von Frey aufgezeigten Berliner Impulse auf eine dokumentarische Grundlage gestellt, die umso wertvoller war, als Ilg seinerzeit den Einfluss Schlüters auch deshalb bestritten hatte, weil „von directen oder indirecten Beziehungen zwischen Fischer und Schlüter auch nicht das Allergeringste bekannt ist“. Ohnehin hatte Ilg in seiner kleinösterreichischen Sichtweise den internationalen Charakter der Kunst um 1700 nicht erkannt. Denn es wäre ganz falsch, Schlüters Architektur als ausschließlich norddeutsch oder gar berlinisch zu definieren, wie denn das Berliner Schloss auch in Stockholm oder Turin stehen könnte. Die Architektur Schlüters wie Fischers basierte auf gemeinsamen Wurzeln und ging auf das internationale Milieu der römischen Accademia di San Luca, ja mehr noch des Bernini-Umkreises, in dem ein wirkmächtiger Vermittler wie Abraham Paris (1641–1716) lehrte, zurück.⁴² Nur weil beide, Schlüter und Fischer, die gleiche Architektursprache sprachen, konnten sie überhaupt in einen fruchtbaren Dialog treten, wie er hier in Prag am Palais Gallas zu beobachten ist.

4. Ausblick

Wie anregend und inspirierend sich dann um 1700 gerade die mitteleuropäischen Zentren gegenüberstanden, mögen einige abschließende Beobachtungen erhellen, die durchaus noch einer tieferen Durchdringung bedürften, als sie hier zu leisten ist. So hielt sich Fischer schon im August 1691 in Prag auf, um sich über aktuelle Architekturprojekte zu informieren. Wir wissen, dass er damals Abraham Paris' Entwurf für die Josephskirche in einer Skizze

³⁹ H. HANTSCH, *Johann Bernhard Fischers von Erlach Aufenthalt in Berlin*.

⁴⁰ H. SEDLMAYR, *Entwürfe Fischer von Erlachs für ein Lustschloß Friedrichs I.*

⁴¹ G. KÜHN, *Notizen und Nachrichten*.

⁴² Vgl. hierzu jetzt: E. KIEVEN, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*.

festhielt.⁴³ Außerdem ist überliefert, dass er um die Erlaubnis bat, die Kreuzherrenkirche des Architekten Jean-Baptiste Mathey (um 1630?–1695) abzeichnen zu dürfen, gegen den er „auß angeruhmter Experiencz ein absonderliche affection heget.“⁴⁴ Es ist diese sympathische Offenheit, mit der sich Fischer 1691 für Matheys Werk interessierte, die wir bei ihm 1704 erneut im Hinblick auf Berlin und Schlüter antreffen.

1696 war Fischer erneut in Prag⁴⁵, so dass er spätestens dann, wenn nicht bereits 1691, das weitgehend vollendete Schloss Troja und hier vor allem dessen markante Freitreppe mit dem Sturz der Giganten gesehen haben könnte, die seit 1685 im Bau war (Abb. 13).⁴⁶ Diese Art von überbordender Sandsteinplastik, die gerne als typisch Pragerisch bezeichnet wird, finden wir am Palais Gallas in Form der von Matthias Bernhard Braun geschaffenen Atlanten wieder. Allerdings stammten die beiden in Troja tätigen Bildhauer Johann Georg Heermann (1645/1646–1700) und dessen Neffe Paul Heermann (1673–1732) aus Dresden. 1703 waren die Arbeiten in Troja abgeschlossen, und knapp fünfzehn Jahre später sollte Paul Heermann als einer der ausführenden Meisterbildhauer am Zwinger in Dresden in Erscheinung treten, namentlich mit mehreren Hermenpilastern am Wallpavillon.⁴⁷ Die planerische und gestalterische Oberleitung über die Bauleitung am Zwinger hatte bekanntlich Balthasar Permoser, der einige Jahre zuvor am Berliner Schloss bereits ähnliche Hermen gearbeitet hatte.

Wenden wir uns abschließend nochmals Schlüter zu, dessen Lebenslauf so merkwürdig viele Lücken aufweist. Dass Schlüter in Prag

⁴³ H. SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 316, Z. 164; JOHANN JOSEPH MORPER, *Der Prager Architekt Jean Baptiste Mathey*, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst N.F. 4, 1927, S. 99–228, hier: S. 146f., Abb. 28; A. KREUL, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 150f. – Zu Abraham Paris jetzt: E. KIEVEN, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*.

⁴⁴ H. SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 337, Nr. 31.

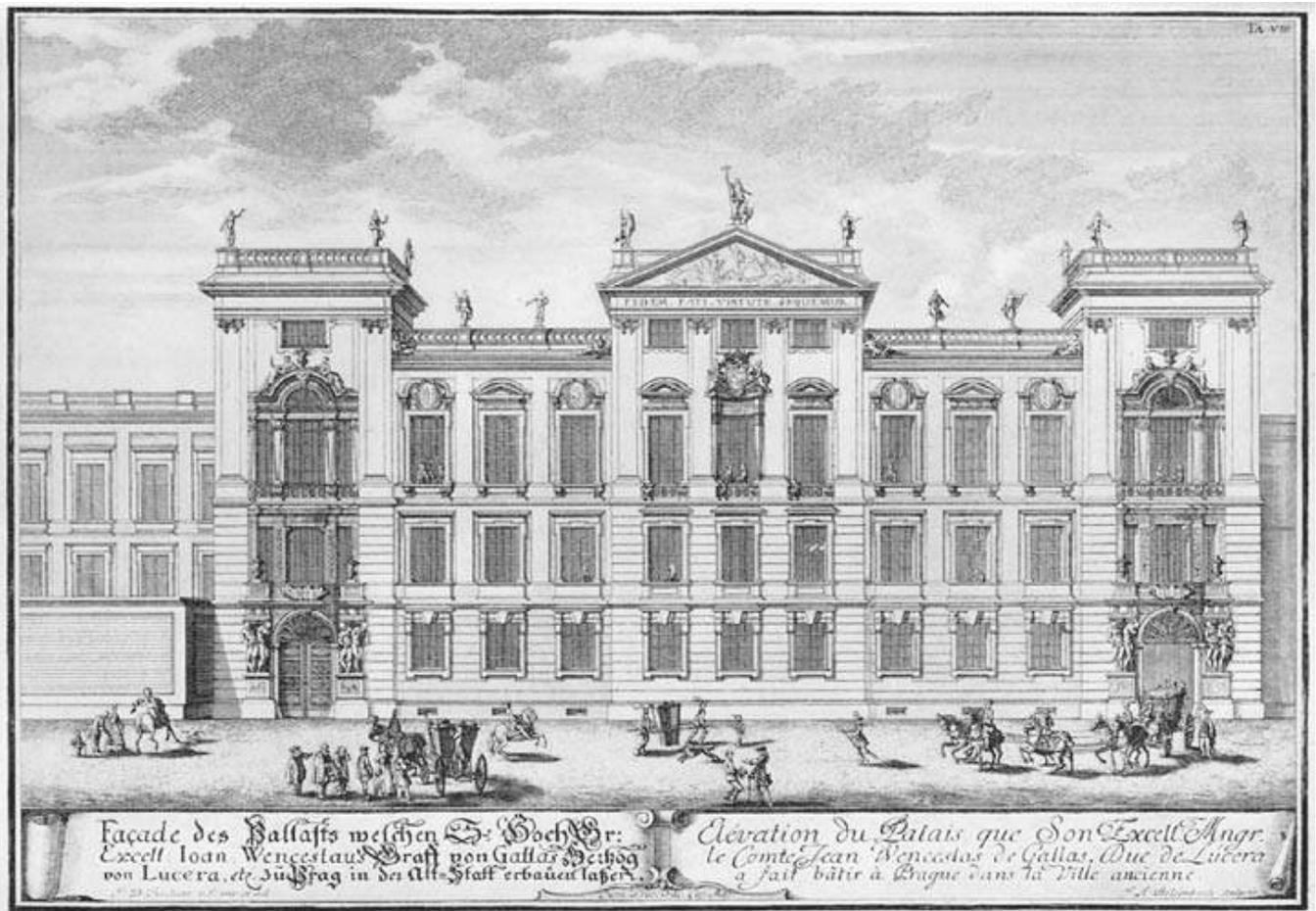
⁴⁵ MARTIN KRUMMHOLZ, *Johann Bernhard Fischer von Erlach und Böhmen*, Barockberichte 50, 2008, S. 273–278, hier: S. 274.

⁴⁶ J. MORPER, *Jean Baptiste Mathey*, S. 120–131; MOJMÍR HORYNA, *Trója Château*. Art and History, Prag 2000; EIKE D. SCHMIDT, *Paul Heermann (1673–1732): Meister der Barockskulptur in Böhmen und Sachsen. Neue Aspekte seines Schaffens*, München 2005, S. 9–17.

⁴⁷ SIEGFRIED ASCHE, *Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers*, Frankfurt am Main 1966, S. 111–116, 306–311.

war, ähnlich wie Fischer 1691, ist dokumentarisch nicht überliefert. Ausschließen kann man es nicht, zumal wenn man bedenkt, dass er sich 1696 von Berlin aus nachweislich nach Rom begab. So bleibt also vorläufig nur der Blick auf die Werke und hier speziell auf Schloss Troja. Die erwähnte Freitreppe ist nicht allein Treppe, sondern gleichzeitig auch Bühne für die Inszenierung eines Gigantensturzes. Ähnlich verfuhr Schlüter bei seinem Großen Treppenhaus des Berliner Schlosses (1703–1706). Die stuckplastischen Arbeiten haben den Aufbruch der Giganten und deren Abwehr durch die olympischen Götter zum Thema. Weniger drastisch als in Troja, wo die Giganten erschlagen werden, sind sie hier zu Hermenpilastern mutiert (Abb. 14). Es hat etwas Verführerisches, dass Schlüter zu seiner lebendigen Inszenierung eines Gigantensturzes durch die Freitreppe in Schloss Troja angeregt worden sein könnte. Wir blicken auf ein Spannungsfeld wechselseitiger und anregender Befruchtungen zwischen hochrangig gebildeten Auftraggebern, Architekten und Bildhauern, das gerade erst die Vitalität des mitteleuropäischen Barock ausmacht.

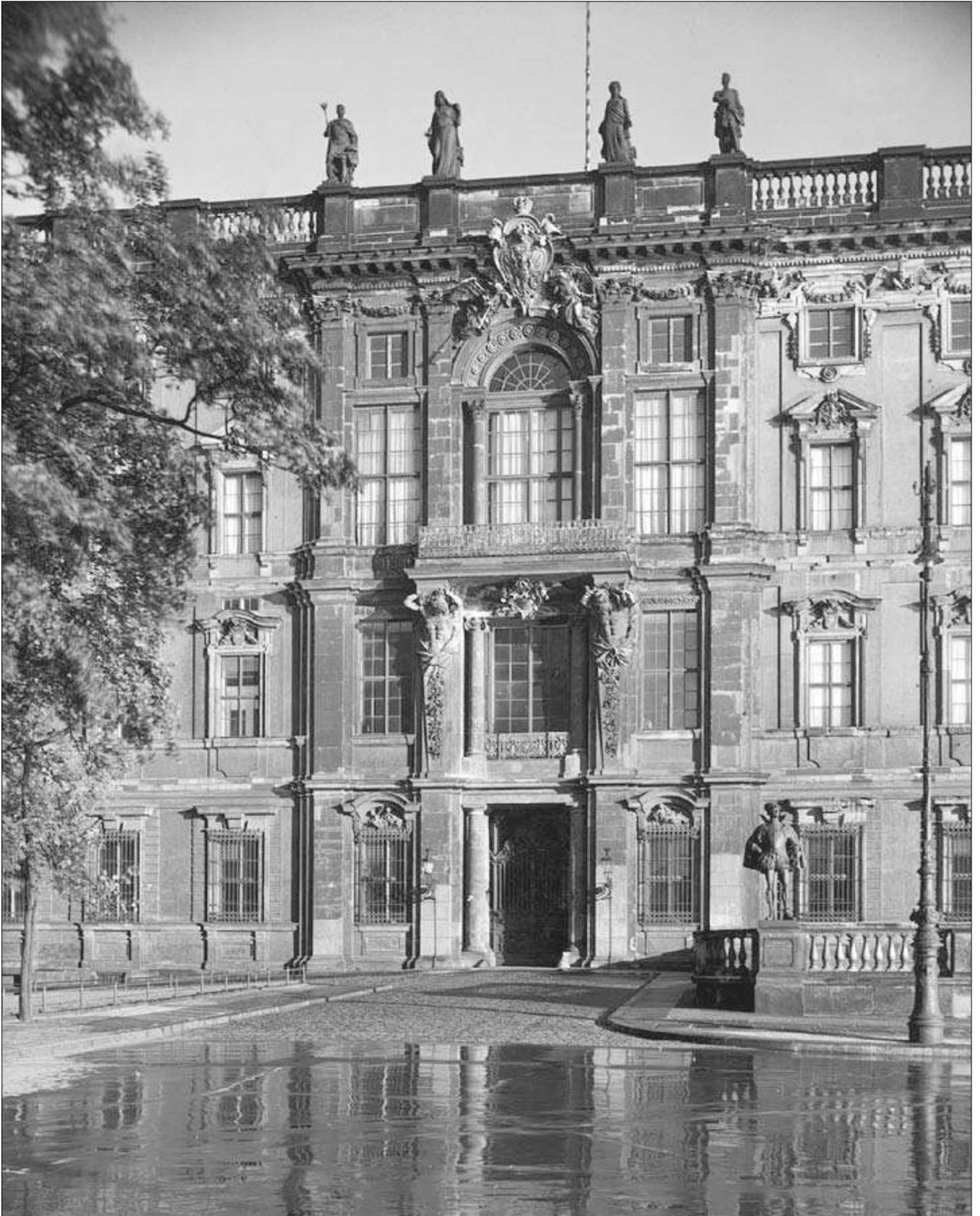
Die Abbildungen zu dieser Studie befinden sich im Bildanhang auf S. XIII–XXIV.



1. Johann Adam Delsenbach nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hauptfassade des Palais Clam-Gallas in Prag, Radierung, Wien, 1721. Provenienz: Wien, Dr. Friedrich Polleross.



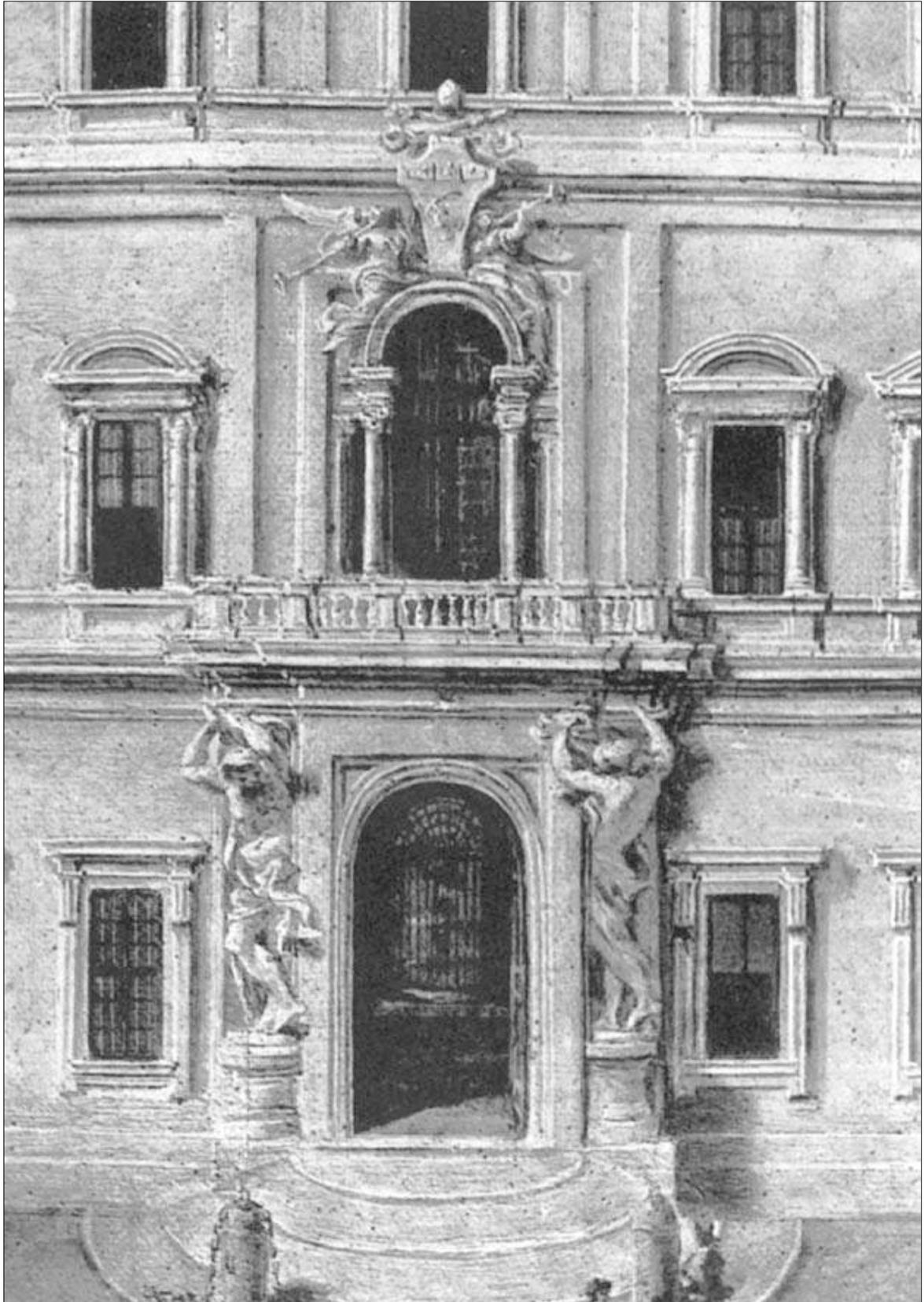
2. Palais Clam-Gallas, Blick auf den südlichen Seitenrisalit mit dem Hauptzugang.
Provenienz: Prag, Archiv der Hauptstadt Prag, Ikonographische Sammlung, Sign. I 8301.



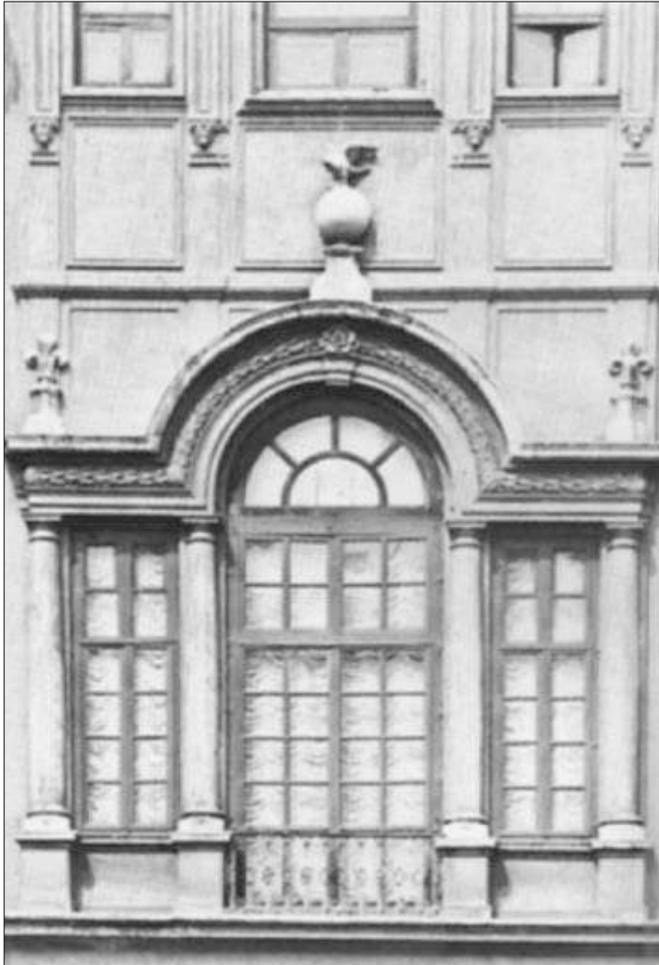
3. Berliner Schloss, Lustgartenportal (Portal V). Provenienz: Berlin, Dr. Guido Hinterkeuser.



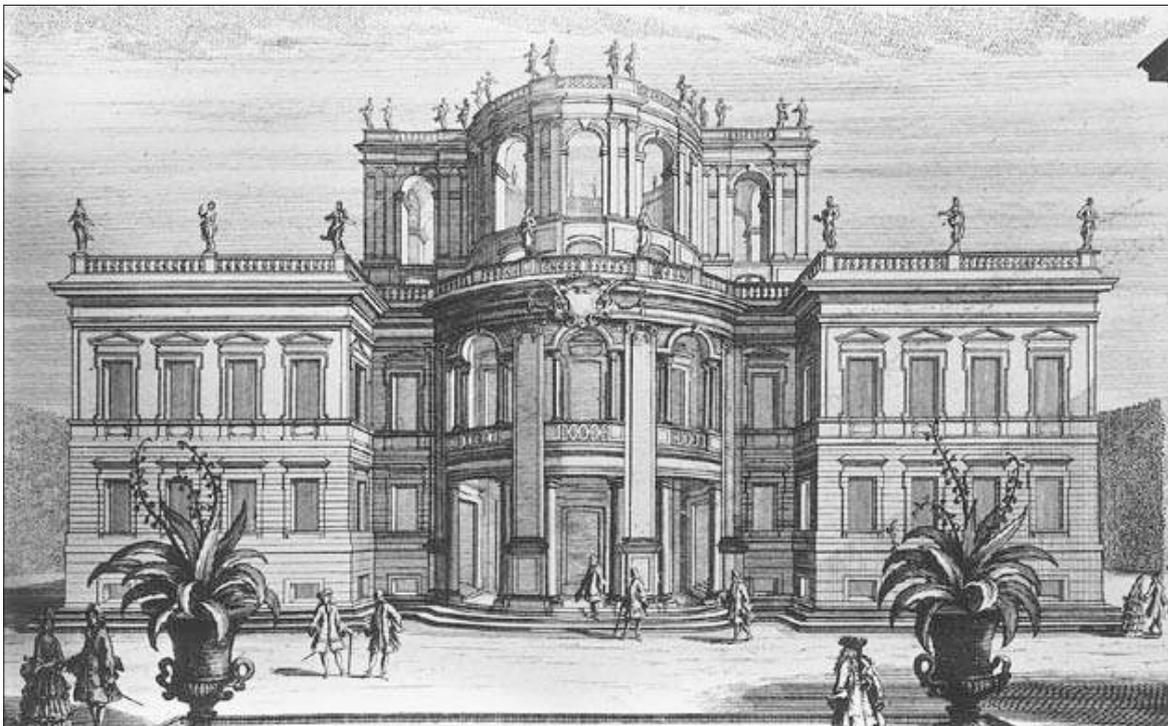
4. Rom, Vatikanspalast, Scala Regia von Gian Lorenzo Bernini. Provenienz: Rom, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte.



5. Mattia de Rossi, erstes Projekt Gian Lorenzo Berninis für den Palazzo Ludovisi (Montecitorio) in Rom, Ausschnitt des Eingangsbereichs, Öl auf Leinwand, Rom, 1653. Provenienz: Berlin, Dr. Guido Hinterkeuser.



6. Rom, Palazzo Pamphilj an der Piazza Navona, Fenster der Galerie. Provenienz: Berlin, Dr. Guido Hinterkeuser.



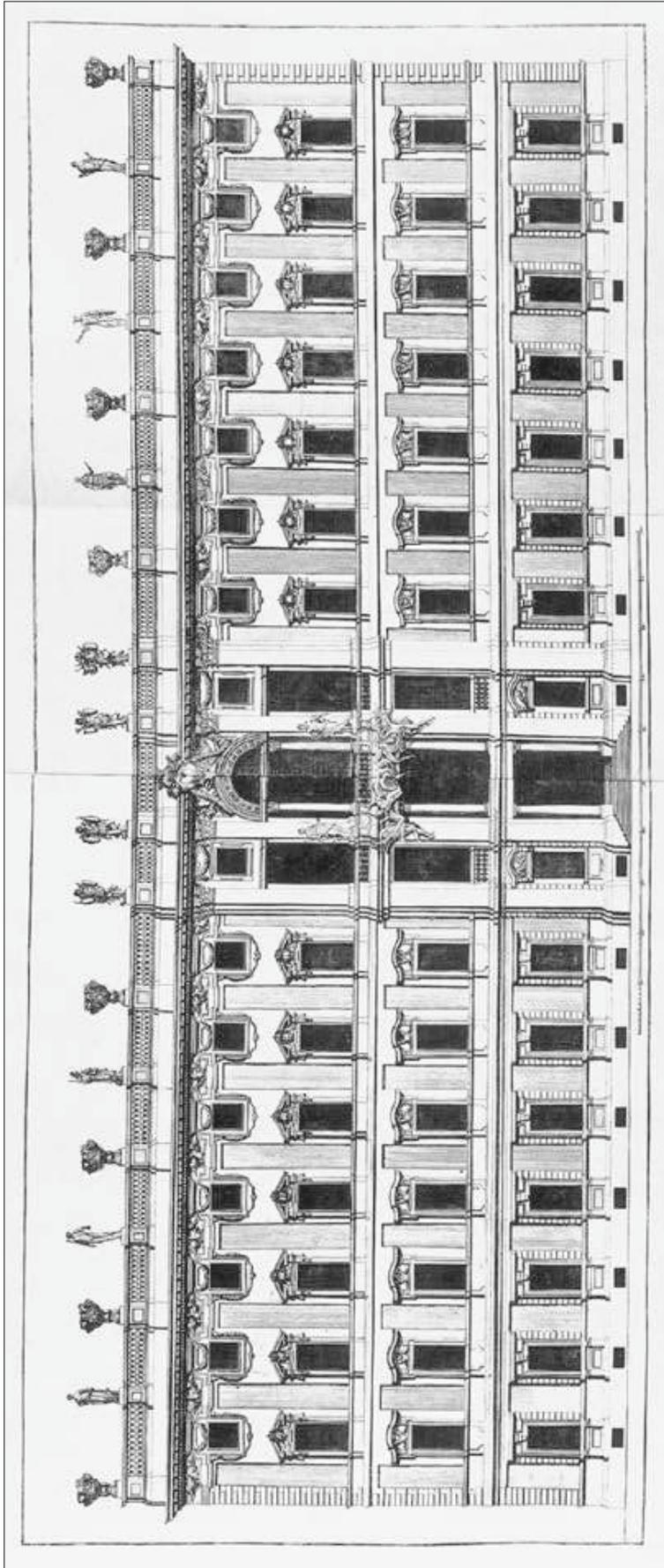
7. Johann Adam Delsenbach nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein Lustgartengebäude, Radierung, Wien, 1721. Provenienz: Wien, Dr. Friedrich Polleross.



8. Berliner Schloss, Kleiner Schloßhof nach Nordosten mit dem Rittersaal-Treppenkasten (Rückseite des Lustgartenportals V) und dem Risalit des Großen Treppenhauses. Provenienz: Berlin, Dr. Guido Hinterkeuser.



9. Prag, Palais Clam-Gallas, Hoffassade des südlichen Seitenrisalits.
Foto: Dr. Guido Hinterkeuser, Berlin.



10. Paul Decker d. Ä. nach Andreas Schlüter, Entwurf für die Lustgartenfassade des Berliner Schlosses, Kupferstich, Berlin, 1703. Provenienz: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.



11. Prag, Palais Clam-Gallas, Kartusche vom Balkon des nördlichen Seitenrisalits.
Foto: Dr. Guido Hinterkeuser, Berlin.



12. Berliner Schloss, Armaturo im zweiten Obergeschoss des Risalits
am Schlossplatz (Portal I). Provenienz: Berlin, Dr. Guido Hinterkeuser.



13. Johann Georg Heermann, Gigant an der Freitreppe von Schloss Troja bei Prag, Sandstein, 1685. Provenienz: Berlin, Dr. Guido Hinterkeuser.



14. Großes Treppenhaus (Raum 344), Blick auf den ersten Treppenarm nach Osten. Provenienz: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.