

Von Rom nach Wien: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)

FRIEDRICH POLLEROSS
Institut für Kunstgeschichte, Viena

Johann Bernhard Fischer, der bekannteste und wohl auch bedeutendste Architekt des österreichischen Barock, wurde 1656 in Graz geboren. Fischers Vater war Bildhauer und der Sohn trat zunächst beruflich in die Fußstapfen seines Vaters. Erst in Rom sollte er sich zum Architekten entwickeln¹.

Das bekannteste und gleichzeitig umstrittenste Objekt zur Analyse der Beziehungen des Künstlers zu Rom bildet Fischers sogenanntes "Lustgartengebäude", das 1721 als Stich publiziert wurde (Abb. 3). Dieses Blatt ist aus zwei Gründen für unseren Zusammenhang interessant. Einerseits betont der Architekt hier in der Legende, daß er das Bauwerk selbst "inventiert/inventé" habe. Andererseits besitzt die Darstellung eine deutliche perspektivische Inszenierung und bestätigt so die vom Architekten in einem Brief von 1688 geäußerte Aussage von seiner "Profession, als in Architectur perspectiv und dergleichen Wissenschaften"².

Zum Vergleich bietet sich eine offensichtlich römische Studienzeichnung an, die von Lorenz und Lavin Fischer zugeschrieben wird. Sie zeigt die vom *principe* der Accademia di San Luca Mattia de Rossi nach Ideen Berninis geschaffene Villa Rospigliosi in Lamporecchio mit anderen Architekturversatzstücken in ebenfalls scenographischer Weise kombiniert³.

-
- 1.— AURENHAMMER, H., J.B., *Fischer von Erlach*, London, 1973; SEDLMAYR, H., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, 1. Auflage, Wien, 1976, 2. Auflage, Stuttgart, 1997; LORENZ, H., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich-München-London, 1992; POLLEROSS, F. (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition. Frühneuzeit-Studien 4*, Wien-Köln-Weimar, 1995; TREMMEL-ENDRES, J., *Denkmalarchitektur oder Architektur mit Denkmalcharakter? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach*, phil. Diss., Trier, 1996; KREUL, A. (Hg.), *Barock als Aufgabe. Fischer von Erlach, der Norden und die zeitgenössische Kunst*, Wiesbaden, 2004.
 - 2.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 414.
 - 3.— LORENZ, H., "Bernini e l'architettura barocca austriaca". In: SPAGNESI, G.; FAGIOLO, M. (Hg.), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2. Bd. Roma, 1984, 641-660, hier 647, Fig. 6.

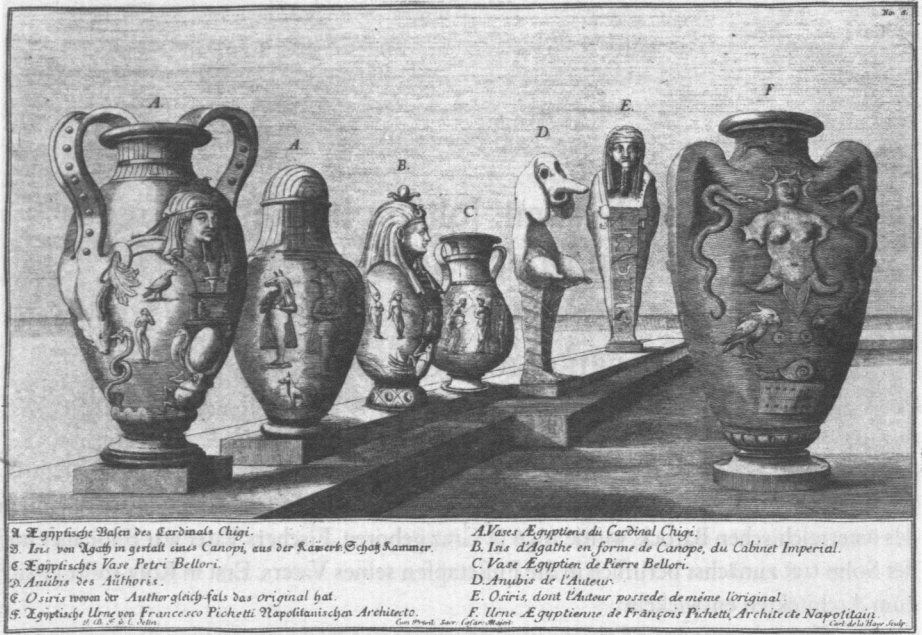


Fig. 1. Carl de la Haye nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Antike Vasen aus römischen Sammlungen, Kupferstich der Historischen Architektur, 1721; Wien, Institut für Kunstgeschichte (Foto: Institut für Kunstgeschichte).

Tatsächlich gab es an der römischen Akademie in den 1680er Jahren mit dem Maler Pietro del Pò und dem Architekten Domenico Martinelli eigene Perspektivlehrer. Denn die wirkungsvolle Präsentation der Architekturentwürfe in Form der *scaenographia* zählte ebenso zu den Lehrzielen wie die originelle Erfindung⁴.

Beides dient letztlich der *persuasio* und es geht dabei nicht nur um ikonographische Zitate, sondern vielmehr um Inhalt und Form strukturell verbindende "Inventionen" im Sinne der barocken Rhetorik und des *concettismo*. Fischers "Lustgartengebäude" will daher ebenso wie Berninis plastische Personifikation der Wahrheit als "*stupenda Imago*" und "*pensiero espresso*" gepriesen werden. Diese Forderung nach einem "ins Auge springenden Bild" sowie einer eindringlichen Gedanken-Erfindung im Sinne der *inventio oratoris* kennzeichnet die Kunstauffassung Fischers und unterscheidet ihn von seinen österreichischen Zeitgenossen⁵.

4.— KIEVEN, E., "Mostrar l'inventione" — The Role of Roman Architects in the Baroque Period: Plans and Models. In: MILLON, H. A. (Hg.), *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*, Milano, 1999, 173-205, hier 196-204.

5.— MÖSENER, K., "Aedificata Poesis: Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur". In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 35 (1982), 139-175; NAREDI-RAINER, P., "Johann Bernhard Fischer

Fischers bildhafte Präsentation der Bauten läßt sich zweifellos ebenso auf seine römischen Erfahrungen zurück führen wie seine konzeptuelle Architekturauffassung. Damit sind wir auch schon mitten im Thema, das ich in drei Abschnitten behandeln will: 1. die stilistischen Einflüsse, 2. die rhetorische Kunstauffassung und 3. die antiquarischen Interessen.

Zunächst jedoch zu den Fakten: Um 1670 begab sich Johann Bernhard nach Italien und kehrte erst 1686 wieder nach Österreich zurück. Wir besitzen sowohl zur Lokalisierung als auch zur Tätigkeit Fischers in diesen 16 Jahren nur wenige gesicherte Quellen, können aber das berufliche und soziale Umfeld des jungen Künstlers indirekt erschließen⁶.

Durch die vom Maler Johann Ferdinand Schor 1751 publizierten müdlichen Mitteilungen Fischers ist dessen Mitarbeit im Atelier von Philipp Schor und dessen Vater Johann Paul Schor gesichert. Giovanni Paolo Tedesco leitete das damals führende römischen Atelier für Dekorationskunst⁷. Dessen Attraktivität für den jungen Bildhauer wird vor allem ersichtlich, wenn man sieht, dass dort auch Gebrauchsobjekte wie Kutschen, Konsoltische und Bilderrahmen mit gewichtigen inhaltlichen Überlegungen und plastischer Qualität geschaffen wurden⁸.

Die Schor-Werkstatt führte vor allem zahlreiche Großprojekte von Gianlorenzo Bernini aus, sodass der Grazer Bildhauer auf diese Weise zumindest indirekt mit dem Oeuvre des römischen Meisters vertraut wurde. Ein Brief aus dem Jahre 1688 spricht sogar davon, daß Fischer *„bey dem Cavagliere Bernini 16 Jahre sich aufgehalten“*⁹. Selbst wenn dieser Hinweis eigentlich die Tätigkeit in Schors Werkstatt nach Entwürfen Berninis meint, ist eine persönliche Begegnung des Österreicherers mit dem Virtuosen auch aus einem ande-

von Erlach und Johann Joseph Fux — Beziehungen zwischen Architektur und Musik im österreichischen Barock". In: POCHAT, G.; WAGNER, B. (Hg.), *Barock. Regional — international (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25)*, Graz, 1993, 275-290; POLLERROSS, F., "Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach". In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49 (1996), 165-206, 335-350 (ill.).

6.— SLADEK, E., "Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung — Auftraggeber — erste Tätigkeit". In: POLLERROSS, F. (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition. Frühneuzeit-Studien 4*, Wien/Köln/Weimar, 1995, 147-176. Ergänzend sei auf zwei weitere Details dieses römisch-wienerischen Netzwerkes hingewiesen: der 1664 zum kaiserlichen Hofhistoriker ernannte Conte Gualdo Priorato hatte 1656 eine Biographie der Königin Christina von Schweden verfaßt, und das Widmungskupfer von Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* von 1650 mit dem Bildnis des Erzherzog Leopold Wilhelm stammt von Johann Paul Schor.

7.— Zur Familie der Schor siehe die Eintragungen in TURNER, J. (Hg.), *The Dictionary of Art*, 28, London, New York, 1996, 162-163 sowie zuletzt den Studententag der Bibliotheca Hertziana im Oktober 2003 "Ein Regisseur des barocken Welttheaters Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock".

8.— WALKER, S., "The Artistic Sources and Development of Roman Baroque Decorative Arts". In: WALKER, S.; HAMMOND, F. (Hg.), *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco*, New York, New Haven, London, 1999, 2-19, hier 8-11.

9.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 413, Quelle Nr. 9.

ren Grund naheliegend. Denn das Palais Berninis und das Wohnhaus der Schor waren nur durch den Palazzo di Spagna getrennt, der seinerseits ein zeitweiliger Wohn- bzw. Arbeitsplatz des österreichischen Architekten gewesen sein dürfte.

Denn Fischer war nachweislich für Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marchese del Carpio tätig, der von 1676-82 spanischer Botschafter und von 1683-87 Vizekönig in Neapel war¹⁰. Schon 1679 schuf der Bildhauer für den Gesandten eine Medaille auf König Karl II. von Spanien und 1682 weitere Münzporträts des spanischen Königs und seiner Gattin — also durchaus traditionelle Aufgaben eines Bildhauers¹¹.

Vermutlich durch die Person des passionierten Antikensammlers und Kenners del Carpio kam Fischer auch in Kontakt mit den römischen Antiquaren, vor allem mit Giovan Pietro Bellori¹². Und hier wurde er auch mit der zeichnerischen oder druckgraphischen Reproduktion antiker und zeitgenössischer Kunstwerke vertraut gemacht¹³. Fischers Hauptwerk in diesem Zusammenhang ist die 1721 unter dem Titel *Entwurf einer Historischen Architectur* veröffentlichte Architekturgeschichte. Darin berief sich der Wiener Architekt jedenfalls ausdrücklich auf die archäologische Autorität Belloris, und auf einer Tafel bildete er neben einer antiken Vase aus dem Besitz des Kardinals Ghigi eine weitere aus der Sammlung Belloris ab (Abb. 1)¹⁴.

Bellori war jedoch nicht nur eine Zentralfigur der archäologischen Bestrebungen jener Zeit, sondern als Sekretär der Accademia di San Luca auch das Sprachrohr der Orientierung der modernen an der antiken Kunst, wie er vor allem 1664 und 1677 in den Akademiendiskursen darlegte. Ebenso wie das Porträt des Gelehrten stammt auch die von Bellori beschriebene Allegorie der Malerakademie von Carlo Maratta. Sie ist aus zwei Gründen für uns wichtig: einerseits visualisiert sie das Prinzip der Antikennachahmung der römischen Akademie am Beispiel der Statuen des *Apollo del Belvedere*, des *Ercole Farnese* und der *Venus Medici*. Andererseits entstand sie für den Marchese del Carpio und zwar genau in den Jahren um 1680 als Fischer im Dienst des spanischen Botschafters stand¹⁵. Als

-
- 10.— Zu den Kunstinteressen und der umfangreichen Antikensammlung des Marchese siehe: CACCIOTTI, B., "La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid". In: *Bollettino d'Arte*, 86/87 (1994), 133-196; CHECA, F., "Del gusto de las naciones". In: CHECA CREMADES, F. (Hg.): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, 17-34, hier 33-34. Im Rahmen der Schor-Tagung (wie Anm. 7) referierte FUSCONI, G., über "Philipp Schor, gli Altieri e il marchese del Carpio".
- 11.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 36-37.
- 12.— SLADEK, 1995 (wie Anm. 6) 152-156. Zur Antiken-Sammlung Belloris siehe zuletzt den Katalog *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Roma, 2000.
- 13.— BOREA, E., Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico il moderno e il contemporaneo. In: *L'Idea del Bello* (wie Anm. 12) 1. Band, 141-151.
- 14.— KUNOTH, G., *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf, 1956, ill. 165.
- 15.— *L'Idea del Bello* (wie Anm. 12) 2. Band, 483-485. Der Marchese gilt sogar als "principal inspirador" der Zeichnung Marattas: MANCINI, M., "Participar con las palabras, participar con las imágenes: Antiguos y modernos, ¿un debate geográfico?" In: CHECA CREMADES, F. (Hg.), *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, 139-150, hier 148-149.



Fig. 2. Stuckdekoration der Kuppel des Grazer Mausoleums nach einem Entwurf von Fischer, um 1690 (Foto: nach Sedlmayr 1997).

Bekannter von Bellori und del Carpio wurde Johann Bernhard Fischer damals wohl mit diesem Gedankengut vertraut gemacht, obwohl seine künstlerische Beziehung zur römischen Akademie nur indirekt erschlossen werden kann.

Einen direkten Hinweis auf Fischers Bekenntnis zu akademischen Theorien liefert hingegen seine Porträtmedaille aus dem Jahre 1719. Denn auf deren Reversseite sehen wir Ruinen antiker Tempel und Monumente unter der Devise *"DOCENT ET DELECTANT"*. Damit sollte zweifellos nicht nur auf die rhetorischen Kenntnisse Fischers, sondern auch auf die von Bellori beschworenen *"esempi de gli Antichi"* hingewiesen werden¹⁶. Joachim von Sandrart bringt nämlich eine ähnliche Darstellung mit dem Motto *"ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET"* im Abschnitt über die Skulptur und betont in der Einleitung, daß in den bildenden Künsten *"keine gewissere und bessere Lehr=Art abzunehmen, als an den berühmtesten Antichen Statuen/ Bildern und Historien/ deren zu Rom am*

16.— SLADEK, 1995 (wie Anm. 6) 158, Abb. 56.

*allermeisten anzutreffen seyn/ nach welchen heutiges Tags gantz Europa, aus solchen die nöthige Unterrichtung zu erlernen/ sich beflisset*¹⁷.

Eine über berufliche Kontakte hinausgehende Beziehung Fischers bestand offensichtlich zu Abraham Paris. Dieser 1641 in Würzburg geborene Künstler war vielseitig tätig, ist aber in seiner Bedeutung noch wenig faßbar. Er wirkte u. a. als Ingenieur am päpstlichen Hof, schuf aber auch malerische und architektonische Projekte. Zunächst war nur Fischers Zeichnung für die Prager Josefskirche nach Ideen von Paris aus dem Jahre 1691 bekannt gewesen. Doch die von Giuseppe Bonaccorso bekannt gemachte Tatsache, daß der 1716 verstorbene Paris seine gesamte Verlassenschaft Fischers Sohn Joseph Emanuel vermacht hat, spricht für eine engere Beziehung zu diesem römischen Künstler¹⁸. Paris bildet darüberhinaus auch ein Verbindungsglied zum schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin den Jüngeren, der vermutlich auch noch im 18. Jahrhundert mit Fischer in Kontakt stand¹⁹.

Und es gibt auch einen möglichen Bezugspunkt zwischen Fischer und Paris in Wien. Ein Vertreter von Fischers erster Patronatsfamilie, Philipp Sigmund Graf Dietrichstein, hat nämlich 1687 beim ersten Wiener Architekturwettbewerb auch einen Entwurf mit der Bezeichnung "De Paris" erhalten, als dessen Autor Georg Wilhelm Rizzi eben unseren römischen Ingenieur vermutet. Dieses Projekt kam zwar nicht zur Ausführung, aber nach Meinung desselben Kunsthistorikers griff bereits damals und nicht erst Jahre später Fischer selbst in den Bauprozeß ein, in dem er den altertümlichen Entwurf des kaiserlichen Hofarchitekten Giovanni Pietro Tencala in hochbarockem Sinn umgestaltete²⁰.

1. *Stileinflüsse*

Damit haben wir bereits das erste Kapitel der römischen Einflüsse auf Fischer angesprochen, nämlich die hochbarocke Stilsprache, die um 1690 — parallel zur Tätigkeit des römischen Architekten Domenico Martinelli in Wien — die Kunstproduktion der kaiser-

17.— SANDRART, J. von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* 2. Band (Nürnberg 1679/ Reprint Nördlingen 1994) 2. Teil, 1. Vgl. dazu: MÖSENER, K., *Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg: "Kunst hat ihren Namen von Können"*. Erlanger Universitätsreden 59 (2000): 3-38.

18.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 89; LORENZ 1992 (wie Anm. 1) 17f, Abb. 8; BONACCORSO, G., "La competizione e la sovrapposizione tra lo 'studio Fontana' e quello del 'misterioso' Abraham Paris". In: FAGIOLO, M. (Hg.): *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma*, Roma, 2004 (in Druck).

19.— Siehe dazu die Referate von Giuseppe Bonaccorso, Elisabeth Kieven und Thomas DaCosta Kaufmann bei der Tagung "Nicodemus Tessin the Younger. Sources — Works — Collections" im September 2002 in Stockholm: Tagungsbericht von NEVILLE, K., in: *Frühneuzeit-Info*, 13 (2002): 141-145.

20.— RIZZI, W. G., "Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien — zur Planung und Baugeschichte des Hauses". In: PAUSCH, O. (Hg.), *Lobkowitzplatz*, 2. Geschichte eines Hauses, Wien/ Köln/ Weimar, 1991, 9-69, hier 10-12.

lichen Hauptstadt veränderte²¹. Beim Palais Dietrichstein war ursprünglich eine wenig strukturierte Fassade vorgesehen, die durch Fischers Eingriff mit dem "ersten Mittelrisalit auf Wiener Boden" samt bekrönenden Statuen zur Mitte hin und vor allem in der Hauptachse durch das Atlantenportal aufgewertet wurde. Das unmittelbare Vorbild dafür bildete Berninis Fassade des Palazzo Ghigi-Odescalchi von 1666. Diesem Muster folgte Fischer im Jahre 1699 beim Bau des Palais Batthyany-Schönborn noch konsequenter²². Dennoch bleibt die Übernahme des Typus hier so allgemein und grundsätzlich, dass sie theoretisch auch aufgrund einer nach Wien gesandten Stichvorlage und sogar im Auftrag des Bauherren erfolgt sein könnte²³.

Die Sache wird aber auch dadurch verkompliziert, daß nur ein Jahr nach Fischers Ankunft in Wien ein direkter Mitarbeiter Berninis Planungen für die kaiserliche Residenzstadt schuf. Es war der Münchner Hofbaumeister Enrico Zuccalli, der zwischen 1661 und 1672 in Rom und Paris im Atelier Berninis gearbeitet hat. Er lieferte nun 1688 für den Wiener Stadtpalast des Grafen Kaunitz sowie für dessen Landsitz in Austerlitz/Slavkov Pläne, die ebenfalls direkt dem Vorbild des Palazzo Ghigi-Odescalchi folgen²⁴.

Ähnlich schwierig ist Fischers Rolle bei einem anderen innovativen österreichischen Projekt dieser Jahre zu beurteilen, nämlich der Dekoration des kaiserlichen Mausoleums in Graz. Es handelt sich dabei um den ersten Auftrag Fischers nach seiner Rückkehr aus Italien, der allerdings von einheimischen Kräften ausgeführt wurde. Dabei gibt es einige Neuerungen, die wohl aus Rom abzuleiten sind. So besitzen die Akanthusblätter mit den darin integrierten Putten in der von Giuseppe Serenio, Girolamo Rossi und Giuseppe Antonio Quadrio ausgeführten Stuckdekoration der Kuppel eine solche dynamisch-plastische Qualität, wie man sie an Wiener Beispielen dieser Zeit noch nicht findet²⁵ (Abb. 2). Das unmittelbare Vorbild dazu bilden wohl die Entwürfe der Bernini- bzw. Schorwerkstatt z.B. für Tische und Spiegel aus der Zeit um 1670/80²⁶.

Nun haben aber bereits 1679 der Grazer Maler Matthias Echter und 1686 der Wiener Hoftischler Johann Indau solche Ornamente unter dem Titel "*Raccoltà di Varij Cappriccij et Nove Inventionij di fogliami Romane*" bzw. "*Nova Invenzioni di Rabeschi e Fogliami*"

21.— LORENZ, H., "Italien und die Anfänge des Hochbarock in Mitteleuropa". In: SEIDEL, M. (Hg.), *L'Europa e l'arte italiana/ Europa und die Kunst Italiens, Venedig*, 2000, 418-433.

22.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 167-176.

23.— Der Palast war u.a. in Sandrats Ansichtenswerk von 1685 abgebildet. Das Exemplar des Kunsthistorischen Institutes der Universität Wien stammt etwa aus dem Besitz der Grafen Sinzendorf.

24.— LORENZ, 1984 (wie Anm. 3) 642, Fig. 3-4; HEYM, S., "Henrico Zuccalli und der Kreis der Graubündner Baumeister am kurbayerischen Hof in München". In: KÜHLENTHAL, M. (Hg.), *Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, Locarno, 1997, III-163, hier 115f, 145f.

25.— Siehe z.B. die Dekoration der Servitenkirche: SCHEMPER, I., Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. Dissertationen zur Kunstgeschichte 17, Wien, Köln, 1983, 135-165.

26.— WALKERS, HAMMOND, 1999 (wie Anm. 8) Kat.-Nr. 49, 54-55.

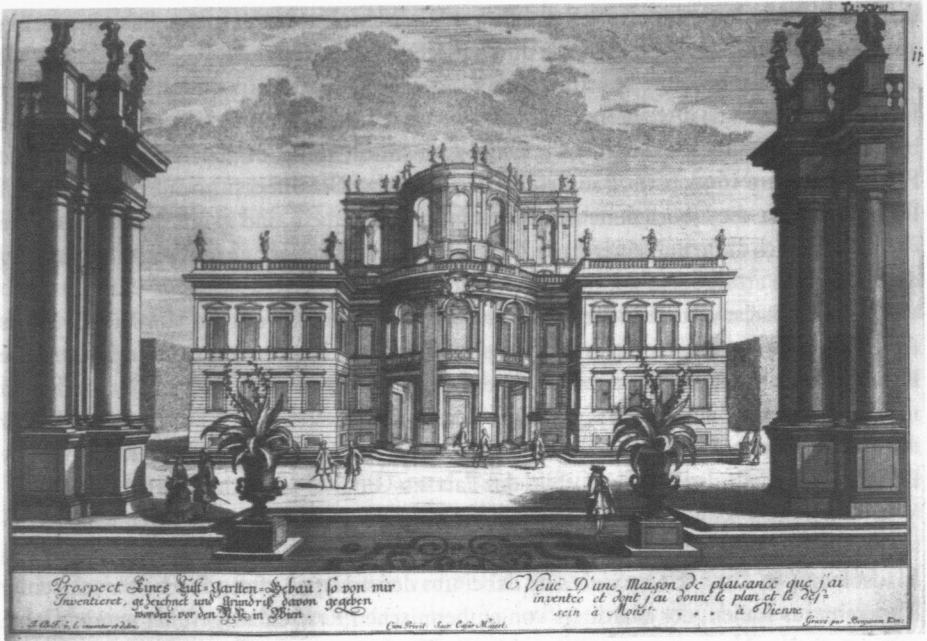


Fig. 3. Johann Bernhard Fischer von Erlach, "Lustgartengebäude", Kupferstich, 1721; Privatbesitz (Foto: Archiv des Verfassers).

Romani" publiziert. Dabei handelt es sich um die ersten Vorlagen dieses Typus in Österreich, und eine Gegenüberstellung eines Entwurfes für ein Prunkkarosse von Echter mit einem gleichartigen Projekt von Johann Paul Schor zeigt die direkte Paralle²⁷. Es scheint also naheliegend, daß mit Echter ein zweiter Grazer Künstler vor bzw. gleichzeitig zu Fischer im Umkreis der Schor tätig war²⁸.

Echter wirkte schließlich auch beim Mausoleum mit, sodaß sich auch die zweite dort feststellbare Innovation, nämlich die beginnende Dominanz der illusionistischen Deckenmalerei und damit der Übergang vom "Stuckbarock" zum "Freskenbarock", nicht eindeutig zuordnen läßt²⁹. Für die Kapellenkuppel war offensichtlich zunächst von

27.— IRMSCHER, G., "Akanthus. Zur Geschichte der Ornamentform". In: *Barockberichte* Nr. 26/27, Salzburg, 2000, 461-532, hier 486; EULER-ROLLE, B., "Akanthusalträ: zum 'dekorativen' und 'provinziellen' Stil des Barock". In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40 (1987): 67-82, ill. 10-11.

28.— TRIER, D., "Echter, Matthias". In: SAUR, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 32, München, Leipzig, 2002, 53.

29.— Darüberhinaus finden wir dieses Phänomen gleichzeitig auch in St. Florian sowie vor allem bei Egid Schor in Stams: MÖSENER, K., "Zum Streben nach 'Einheit' im österreichischen Barock". In: LORENZ, H. (Hg.), *Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, 4, München, London, New York, 1999, 50-74, hier 56; LORENZ, H., "Senza toccar le mura della chiesa". Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche

Fischer eine illusionistische Malerei mit dominierender Darstellung der Auferstehung geplant, die aber 1688 aufgrund der geringen Raumhöhe aus ästhetischen Gründen zugunsten einer Kombination von kleineren Deckenbildern mit Stuckrahmung verworfen wurde³⁰. Dennoch schuf Echter in Graz mit dem Apsisfresko der Katharinenkirche "das erste Beispiel eines in seiner illusionistischen Wirkung von keinerlei Stuck beeinträchtigten Kuppelfreskos" in Österreich³¹. Parallel dazu hat ein weiterer Mitarbeiter Fischers, Franz Stainpichler, "wohl das erste Mal auf österreichischem Gebiet" das Langhaus mit einem jochübergreifenden Fresko überspannt³². Durch den vermutlichen Aufenthalt Echters in Rom läßt sich also ebenso wie in Wien nicht eindeutig feststellen, ob die römischen Ideen zuerst durch Fischer oder seine Kollegen nach Österreich importiert wurden.

Um Fischer römischen Stil näher zu fassen, müssen wir also eindeutige Beispiele suchen. Die früheste direkte Übernahme eines berninesken Vorbildes durch Fischer läßt sich bereits bei der Medaille von 1679 feststellen. Auf die Übereinstimmungen von Fischers Reliefbild des heiligen Jakob auf der Reversseite mit dem Reiterbildnis Ludwigs XIV., das erst 1686 aus Rom nach Paris gesandt wurde, hat bereits Sedlmayr hingewiesen³³. Erst vor kurzem wurde jedoch auch eine 1680 datierte Bronzestatue Berninis dieser Thematik von Karl II. bekannt, die wahrscheinlich aus dem Besitz des Marchese del Carpio stammt³⁴.

Ebenso deutlich sind Fischers spätere Rückgriffe auf die Altargestaltung bei Bernini. So übernimmt der Hochaltar von Mariazell ab 1692 von Berninis ein halbes Jahrhundert älterer Capella Alaleona in SS. Domenico e Sisto die bühnenraumschaffenden Säulenkulissen und die illusionistische Inszenierung der Thematik mit dem Inneineinanderübergreifen von irdischer und himmlischer Sphäre³⁵. Aber auch die Verwendung des Buntmarmors war eine wesentliche Neuerung in Österreich, wo bis dahin schwarz-braune, Ebenholz imitierende Altäre vorherrschten³⁶.

und die barocken "Farbräume" in Mitteleuropa. In: KARNER, H.; TELESKO, W. (Hg.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der "Gesellschaft Jesu"* im 17. und 18. Jahrhundert, Wien, 2003, 63-74.

30.— ILG, A., *Die Fischer von Erlach. Leben und Werke Job. Bernh. Fischers des Vaters*, Wien, 1895, 138.

31.— BRUCHER, G., *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, Graz, 1973, 36f.

32.— MÖSENER, K., "Deckenmalerei". In: LORENZ, H. (Hg.), *Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, 4, München, London, New York, 1999, 303-380, hier Kat.-Nr. 77.

33.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 38, Abb. 3 und 4.

34.— FAGIOLO DELL'ARCA, M., "Berniniana. Novità sul regista del Barocco". *Biblioteca d'Arte Skira*, 7, Ginevra, Milano, 2002, 122, Ill. 116-119.

35.— POLLEROSS, 1996 (wie Anm. 5) 179-180, Ill. 1-2.

36.— Auch hier finden wir wieder beim Hochaltar in St. Florian aus der Zeit von 1683-90 die nächste Parallele: SCHEMPER-SPARHOLZ, I., "Skulptur und dekorative Plastik". In: LORENZ, H. (Hg.), *Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, 4, München, London, New York, 1999, 460-478, hier 476.

Ebenfalls auf Ideen Berninis, vor allem dessen Ostfassade für den Louvre, geht auch Fischers "Lustgartengebäude" zurück³⁷ (Abb. 3). Die Abstammung scheint abermals durch die parallele Übernahme im Werk von Enrico Zucalli bestätigt zu werden. Denn dieser orientierte sich am Pariser Grundriß bei seinen Planungen für Schloß Schleissheim in München. Dieses "Ovalprojekt" wird allerdings erst in die Jahre zwischen 1691-95 datiert, also nach Fischers Lustgartengebäude³⁸. Noch später, nämlich zwischen 1694 und 1697 müßten ein Grundriß und die dazugehörige Ansicht des Lustgartengebäudes in Warschau entstanden sein, die zunächst Tilman van Gameren zugeschrieben wurden, aber aus dem Atelier Zucallis stammen dürften³⁹. Da eine erste Fassung des Lustgartengebäudes von Fischer nachweisbar 1688 für Johann Adam Andreas von Liechtenstein entstand⁴⁰, und der Fürst 1694 den von Zucalli geplanten Stadtpalast Kaunitz erwarb, könnte Berninis Idee auch durch Fischers Zeichnungen via Liechtenstein nach München gelangt sein.

Sozusagen als Urfassung des "Lustgartengebäudes" gilt eine Zeichnung in Edinburgh, die von Joseph Connors und Elisabeth Kieven als Entwurf Berninis für ein Gartengebäude der Familie Ghigi gedeutet wird⁴¹. Eine Variante dieses Entwurfes in New York gilt Irving Lavin hingegen als eigenhändige Zeichnung Fischers⁴², wobei er ebenso wie Hellmut Lorenz und Elisabeth Sladek in diesem Projekt einen Beitrag zum Wettbewerb der Accademia di San Luca des Jahres 1683 mit dem Thema "*Palazzo nobile in villa*" vermutet⁴³. Dieser *Concorso* stand unter der Leitung von Domenico Martinelli, der ab 1690 in Wien tätig war. Dabei hat er sowohl für den Fürsten Liechtenstein als auch für den Grafen Kaunitz an den zuerst von Fischer bzw. Zucalli betreuten Bauprojekten Eingriffe vorgenommen⁴⁴. In diesem Netzwerk von Auftraggebern und Architekten gäbe es also eine weitere Möglichkeit sowohl für die Vermittlung einer berninesken Idee nach Wien als auch für die Verbreitung eines Fischerschen Projektes. Aufgrund der vielen Berührungspunkte

37.— LORENZ, H., "Das Lustgartengebäude" Fischers von Erlach — Variationen eines architekturgeschichtlichen Themas. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 32, 1979, 59-76.

38.— HEYM, 1997 (wie Anm. 24) 138-140.

39.— MOSSAKOWSKI, S., "Zwischen Rom, München und Warschau. Rätselhafte Zeichnungen in der Sammlung des Architekten Tilman van Gameren". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1994, 201-218.

40.— Diese hat sich bezeichnenderweise auch in der Sammlung des Architekten Martinelli erhalten: LORENZ, 1992 (wie Anm. 1) 63.F

41.— KIEVEN, E., *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Stuttgart, 1993, Kat.-Nr. 32-34.

42.— LAVIN, I., "Fischer von Erlach, Tiepolo und die Einheit der bildenden Künste". In: POCHAT, G.; WAGNER, B. (Hg.), *Barock. Regional — international. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 25, Graz, 1993, 251-274, hier 253-260.

43.— LORENZ, H., Eine weitere Zeichnung zu Fischers "Lustgartengebäude" Fischers von Erlach — Variationen eines architekturgeschichtlichen Themas. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 33, 1980, 174-176; Sladek, 1995 (wie Anm. 6) 151f; WESTON-LEWIS, A. (Hg.), *Effigies & Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Edinburgh, 1998, 133-135, Kat.-Nr. 96 (Elisabeth Sladek).

44.— LORENZ, H., *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien, 1991, 33-47.

und der Unsicherheit der Datierung und Zuschreibung der einzelnen Zeichnungen läßt sich dieses Rätsel wohl nicht eindeutig lösen.

Für die Wettbewerbsthese und damit für die quellenmäßig nicht nachweisbare Schulung Fischers an der römischen Akademie spricht das gemeinsame Vorkommen weiterer Ideen im Oeuvre europäischer Architekten, die nur zum Teil auf Bernini zurückgeführt werden können. Dies zeigen vor allem für die Übereinstimmungen im Werk Fischers und des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin des Jüngeren (1654-1728), der 1673-77, also zeitgleich mit Fischer, in Rom studiert hatte. Dies gilt zunächst für eine Variante des Lustgartengebäudes über kreuzförmigem Grundriß. Während Tessins Projekt eines Casinogebäudes mit rundem Zentralbau und vier Flügelbauten in den Diagonalen nur in einer Zeichnung aus der Sammlung Tessin in Stockholm überliefert ist, konnte Fischers Gartenpalais Althann in Wien um 1690 realisiert werden. Die beiden Bauten besitzen einen ähnlichen Grundriß, unterscheiden sich aber in den Geschoßhöhen und im Reichtum der Dekoration⁴⁵.

Im Umkreis Fischers gibt es jedoch einen weiteren Entwurf unbekannter Autorschaft für ein solches Gartenpalais, das dem Projekt von Tessin sowohl in der Geschoßeinteilung als auch in der Schmucklosigkeit der Pavillons näher steht. Es handelt sich um eine Zeichnung im Codex Montenuovo, der aus Fischers Besitz in die Wiener Albertina kam⁴⁶. Auffallendstes Motiv dieser Wiener Zeichnung ist nun die ungewöhnliche Rustizierung der palladianischen Rotonda, die ihre nächste Parallele im Entwurf eines Casino von Mattia de Rossi findet. Dieses Blatt kam 1673 als *dono* in den Besitz der Accademia di San Luca und diente vermutlich während der Amtszeit de Rossis als *principe* im Jahre 1681 als Vorbild beim Wettbewerb für einen *Palazzo in villa*⁴⁷.

Vermutlich ebenfalls nur durch eine unmittelbare Kooperation im Rahmen eines Wettbewerbes sind auch die gemeinsamen Wurzeln von Tessins Projekt für eine königliche Krönungs- und Grabkirche in Stockholm und Fischers Karlskirche zu erklären. Tatsächlich hatte 1677 der von Gregorio Tomassini geleitete Wettbewerb der römischen Akademie eine Denkmalkirche mit Kuppel, Säulenportikus sowie seitlichen Glockentürmen mit Portalen zum Thema. Als Anregungen für die Studenten müssen neben existierenden Bauten wie S. Agnese in Piazza Navona auch zwei nicht verwirklichte Projekte genannt werden: einerseits Berninis Fassadepäne für St. Peter mit den Glockentürmen, andererseits Carlo Fontanas Entwurf einer Denkmalkirche im Kolosseum nach dem Heiligen Jahr 1675, auf die wir noch zurück kommen werden⁴⁸. Abgesehen von den im Wettbewerb geforderten Grundprinzipien einer Zentralkirche mit Kuppel, zwei

45.— LORENZ, 1992 (wie Anm. 1) 31, ill. 28 u. 29.

46.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 77-81, ill. 60 u. 62.

47.— SMITH, G. R., *Architectural diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge, Mass. [u.a.] 1993, 119, ill. 74.

48.— SMITH (wie Anm. 47) 27-84, hier 28.

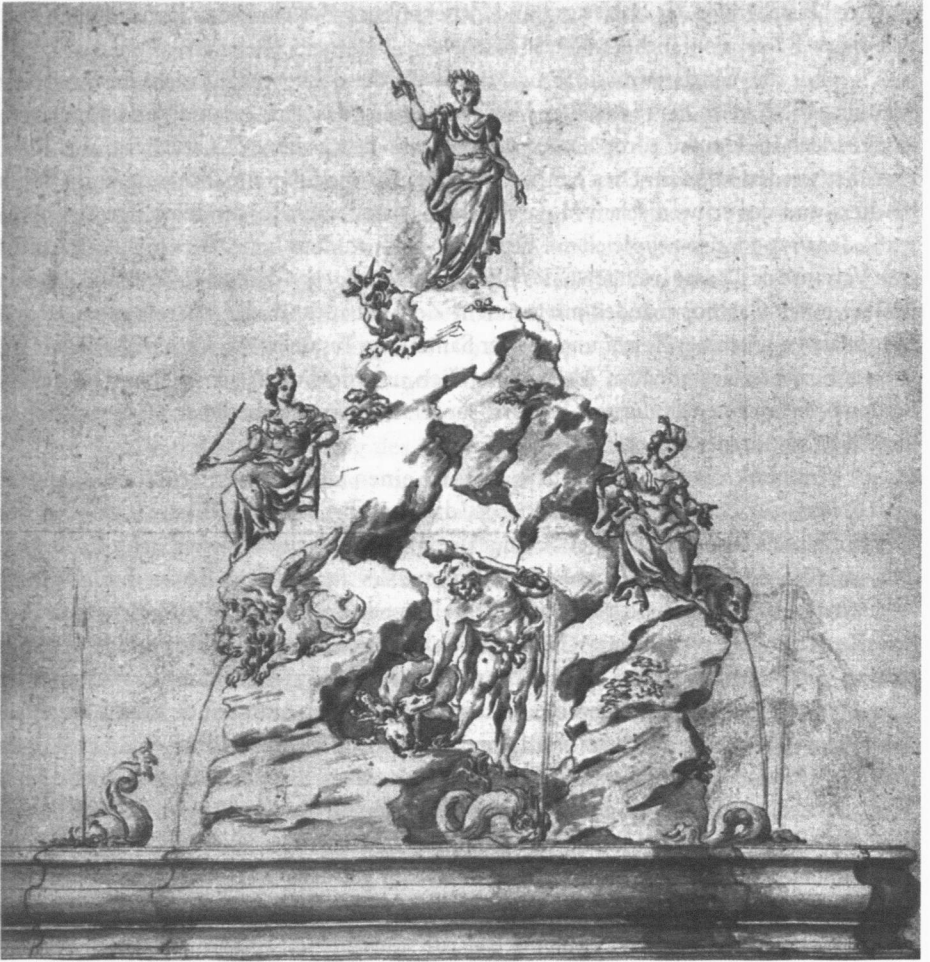


Fig. 4. *Johann Bernhard Fischer, Entwurf für den Brunnen auf dem Krautmarkt in Brno, Bleistift- und Federzeichnung, 1690; Wien, Albertina (Foto: Museum).*

Glockentürmen und einem Portikus möchte ich auf zwei aussagekräftige Details hinweisen. Sowohl bei Tessin als auch bei Fischer finden wir nämlich Segmentgiebel bei den Uhrtürmen sowie Voluten — bei Tessin über dem Portikus, bei Fischer über den Segmentgiebeln⁴⁹.

49.— SNICKARE, M. (Hg.), *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger. Royal Architect and Visionary*, Stockholm, 2002, 168-170, ill. 77.

Eine weitere stilistische Übereinstimmung zwischen den beiden Hofarchitekten scheint mir bisher übersehen worden zu sein und könnte ebenfalls auf einen Wettbewerb an der römischen Akademie zurückgehen. Das Belvedere bzw. die kulissenhafte Gartenfassade in Tessins Stadtpalast in Stockholm wirkt wie eine Kombination zweier wichtiger Motive im Oeuvre Fischers für Gartenbauten. Ein giebelbekrönter Baldachin bildet nämlich auch das Mittelstück bei Fischers Belvedere Liechtenstein aus dem Jahre 1688, und Tessins perspektivisch gestellte Gartenmauern mit Doppelsäulen erinnern an Fischers Entwurf eines Parkportales, der ebenfalls aus der Frühzeit des Architekten stammt⁵⁰.

Neben den zahlreichen Adaptionen berninesker Ideen, scheint Fischer aus dem Oeuvre Borrominis nur "eine Selektion von Formen" übernommen zu haben⁵¹. Trotz oder gerade wegen dieser vielen, altbekannten Vergleichsbeispiele läßt sich Fischers Rolle beim Transfer römischer Formen nach Wien nach wie vor schwer beurteilen. Seine Vertrautheit mit den Projekten der Akademie kann aber wohl als Tatsache angenommen werden und die *competitioni* der römischen Studenten erklären wohl auch die vielfachen Überschneidungen. Nicht zuletzt aufgrund dieses offensichtlich von ihm nach Wien verpflanzten künstlerischen Wettbewerbswesens hat Johann Bernhard aus Rom nicht nur ein gewisses architektonisches Vokabular nach Österreich mitgebracht, sondern auch ein neues künstlerisches Konzept- und Selbstbewußtsein. Um dieses wird es in unserem zweiten Kapitel gehen.

2. *Invenzione, stupore und argutezza*

Dieses neue Selbstbewußtsein im Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber, das etwa in Berninis Begegnung mit Ludwig XIV. zum Ausdruck kam, basierte auf dem antiken Prototypus von Alexander und Deinokrates⁵². Fischer nahm diese Erzählung von dem Projekt, das eines erlauchten Herrschers würdig ist, in seine Architekturgeschichte auf und folgte damit dem von Deinokrates und den römischen Künstlern vorgegebenen Rollenverständnis⁵³. Diese humanistische Tradition erinnert uns daran, daß auch der römische Lehrbetrieb insgesamt auf den Prinzipien der Rhetorik basierte⁵⁴. So forderte Bellori

50.— SNICKARE (wie Anm. 49) ill. 28 u. 42; SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 57-62, Ill. 26-30.

51.— WAGNER-RIEGER, R., "Borromini und Österreich". In: *Studi sul Borromini*, 2. Bd., Roma, 1967, 215-223, hier 225.

52.— PREIMESBERGER, R., "Avec une honnête hardiesse". Bernini in Saint-Germain. In: FLECKNER, U.; SCHIEDER, M.; ZIMMERMANN, M. F. (Hg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag 1. Band, Köln, 2000, 149-165, hier 161-163.

53.— SLADEK, 1995 (wie Anm. 6) 156, ill. 50 u. 55.

54.— Zum kulturgeschichtlichen Hintergrund siehe auch die Beiträge des Symposions "Estetica Barocca" im März 2002 in Rom: STRUNCK, C., Was hat Barock mit Ästhetik zu tun? In: *Frühneuzeit-Info* 13, 2002, 117-128.

1664 bei der Konzeption eines vornehmen Architekturprojektes ausdrücklich den rhetorischen Dreischritt *inventio* — *dispositio* und *elocutio* einzuhalten: "Quanto (...) l'Architetto deve concepire una nobile Idea, e stabilirsi una mente, che (...) consistendo le sue inventioni nell'ordine, nella disposizione, e nella misura, ed euritmia del tutto e delle parti."⁵⁵ Ebenso empfahl Bernini seinen Schülern, bei allen Entwürfen — egal ob Lampe, Statue oder Bauwerk — dem Beispiel des Redners zu folgen, der zuerst inventiert, dann ordnet, ziert und schmückt: "Nell'opere sue, o grandi, o piccole ch'è si sussero, 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'è si ponesse in una statua, o in una nobilissima fabbrica. Nel prepararsi all'opere usava di pensare ad una cosa per volta, e davallo 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" ausgearbeitet⁵⁶.

Schon Fischers erstes Auftreten auf Wiener Boden war daher nicht nur von künstlerischem Selbstbewußtsein, sondern offensichtlich auch von denselben Prinzipien der Rhetorik geprägt. Es geht hier um die Mitwirkung an der Wiener Pestsäule, die zu diesem Zeitpunkt schon eine längere Vorgeschichte hatte. Im Zuge der Wiener Pestepidemie des Jahres 1679 hatte Kaiser Leopold I. die Errichtung einer Dreifaltigkeitssäule gelobt. Die Ausführung zog sich bis 1692 hin und erfolgte in mehreren Planungsphasen und unter Beteiligung zahlreicher und im Lauf der Zeit wechselnder Künstler⁵⁷.

Einer zeitgenössischen Quelle zufolge fand 1687 auf Anregung Fischers ein Wettbewerb für eine Neugestaltung des Denkmals statt, damit "etwas anderes ungemeines dafür inventirt" wurde, "weil die Säulen auf den Dörfern fast zu gemein werden wollen"⁵⁸. Bei dieser Konkurrenz hat sich der Kaiser persönliche für die Wolkenpyramide Burnacinis und gegen die vermutlich von Fischer vorgeschlagenen Entwürfe mit einer Weltkugel bzw. mit einer dreiseitigen Lichtpyramide entschieden⁵⁹. Aber das ganze Projekt hatte einen künstlerischen Innovationsschub sowie eine in Österreich bis dahin unbekannte Publizität zur Folge. Denn der individuelle Anteil der einzelnen Künstler an *Invention* und Ausführung des Denkmals wurde sowohl in der Festbeschreibung als auch in Zeitungsberichten genau

55.— ZITIERT in: Kieven, 1999 (wie Anm.4) 193.

56.— BALDINUCCI, F., *Vita del Cavaliere Gio: Lorenzo Bernino*, Firenze, 1682, 78, 74f. und 71.

57.— Zur Pestsäule siehe zuletzt: BOECKL, C. M., "Vienna's Pestsäule: The Analysis of a Seicento Plague Monument". In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49 (1996): 41-56, 295-302.

58.— Beschreibung deß Zu Ehren der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit allhie auff dem Graben auffgerichten dreyeckichten weissen Marmorsteinenen 'Pyramidis' sambt der zu Zeit der Einweyhung allda gehaltener Lob-Predig, Wien, 1692, s.p.

59.— Die beiden Entwürfe im Besitz von Ilg sind seither verschollen. Die Lösung mit der Erdkugel wurde allerdings später in Baden realisiert: Ilg 1895 (wie Anm. 30) 132.

beschrieben und betont, daß das Produkt der besten Architekten und Bildhauer den besten zeitgenössischen und antiken Kunstwerken vergleichbar sei⁶⁰. In der Tat bildete das kaiserliche Votivdenkmal das erste *"bel composto"* im Stil des römischen Hochbarock in Wien⁶¹.

Die in den Quellen hervorgehobene Inventionsleistung Fischers und Burnacinis lag nun darin, schon das architektonische Gerüst des Denkmals für eine inhaltliche Aussage zu nützen. Dazu griff man einerseits auf die dreiseitige Pyramidenform zurück und widmete jede Seite einer der drei göttlichen Personen, wobei die sechs Reliefs mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testament in konsequenter Form aufeinander und auf den Anlaß bezogen waren. Darüber wurden die im früheren Entwurf in Kreisform angeordneten Engel auf einer Wolkenpyramide verteilt, um das Einwirken der göttlichen Gnade besser zu visualisieren. Die Anregungen dazu kamen natürlich von ephemeren Kunstwerken⁶². Zum Vergleich kann man etwa eine Zuckerskulptur zu Ehren des Papstes Innozenz XI. aus dem Schor-Umkreis nennen, die ähnlich wie die Wiener Pestsäulenentwürfe einen Sockel mit einer Welt- oder Himmelskugel und Engel auf Wolken miteinander verbindet⁶³.

Es ist einleuchtend, daß diese architektonische *argutezza* natürlich bei reinen Denkmalbauten deutlicher und sinnfälliger eingesetzt werden konnte als bei Nutzbauten. Schon um 1688 lieferte Fischer mit dem fiktiven Entwurf für ein kaiserliches Schloß in Schönbrunn einen weiteren Beweis seiner neuen Kunstauffassung⁶⁴. Das Projekt basiert auf mehreren Gedanken, von denen wir hier nur die offensichtlich aus Rom stammende Idee vorstellen wollen. 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 verdoppelten Triumphsäulen ist Fischers Schönbrunner Säulenpaar eindeutig als herkulisch zu verstehen, und damit läßt sich die ganze Anlage unter dem *conpetto* des Herkules am Scheideweg lesen⁶⁵.

Die Idee dazu stammt wohl einmal mehr von Bernini und seinen Planungen für Ludwig XIV. 1665 wollte der römische Architekt in Paris zwei Monumentalsäulen mit einem Reiterstandbild des Sonnenkönigs unter dem herkulischen Motto NON PLUS ULTRA kombinieren. Auch beim Louvreprojekt waren die Herkulesfiguren des Portals mit der Visualisierung

60.— KOLLER, M., *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck, Wien, 1993, 17f., 183, 276, 282; POLLEROSS, 1996 (wie Anm. 5) 178-179.

61.— SCHEMPER-SPARHOLZ, 1999 (wie Anm. 36) Kat.-Nr. 211.

62.— Siehe allgemein dazu: MATITTI, F., "La Festa come 'laboratorio' del Barocco". In: FAGIOLO, M. (Hg.), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma, 1997, 82-95. Fischer könnte auch an den vom Marchese del Carpio 1681 und 1687 in Auftrag gegebenen Festdekorationen von Philipp Schor u.a. mitgerabettet haben. Vgl. dazu: FAGIOLO DELL'ARCA, M. (Hg.): *La festa barocca, 1. Band*, Roma, 1997, 512 und 558.

63.— WALKER, Hammond (wie Anm. 8) Kat.-Nr. 84.

64.— SCHMITT, S., *Johann Bernhard Fischers von Erlach Schloß Schönbrunn in Wien*. Studien über Schönbrunn I und das Schönbrunn-II-Ausführungsprojekt von 1696, München, 1990.

65.— POLLEROSS, 1996 (wie Anm. 5) 180-184, ill. 17-20.

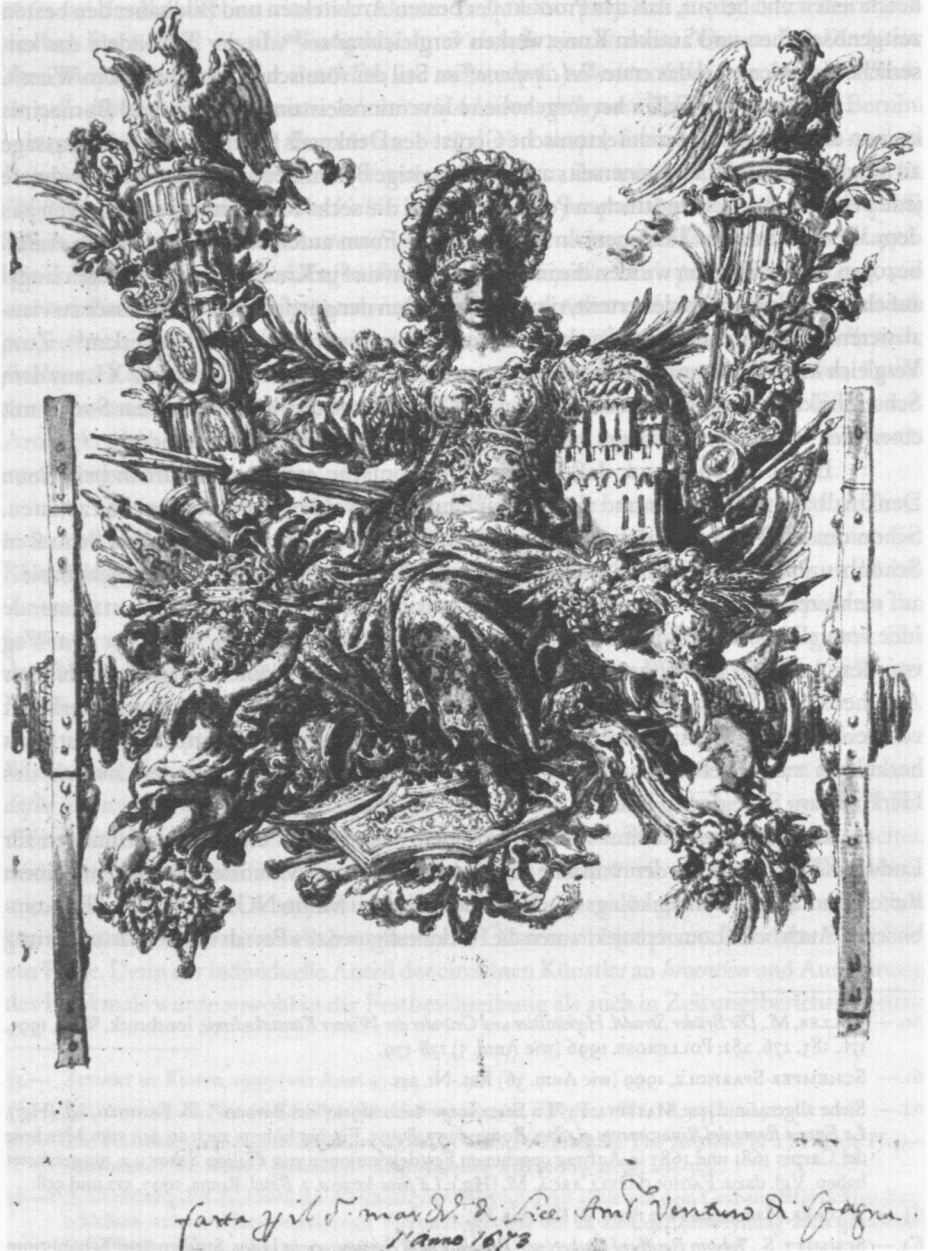


Fig. 5. Johann Paul Schor, Entwurf für eine Karosse des spanischen Botschafters in Rom, 1673; Kunsthandel (Foto: Versteigerungskatalog).

eines moralisch-architektonischen Fortschritts verbunden: "Palazzo e sopra detto scoglio dalla parte della porta principale invece d'ornamento di due colonne vi ha fatto due grandi Ercoli, che fingono guardare il palazzo, alle quali il sig. Cavaliere gli da un significato e dice Ercole è il ritratto della virtù per mezzo della sua fortezza e fatica quale risiede sul monte della fatica che è lo scoglio detto di sopra" (...).⁶⁶ Beim Entwurf für die Ostfassade wollte Bernini also mit Hilfe des Felsensockels die Idee herkulischer Virtus in Erinnerung rufen. Fischer übernahm den künstlichen Felsen, konnte aber die Lage auf dem Hügel nutzen, um den beschwerlichen Weg der Tugend zum Tempel der Glorie monumental anschaulich und realiter nachvollziehbar zu machen.

Wenige Jahre später hatte Fischer Gelegenheit, diese Idee bei einem reinen Denkmalbau in die Tat umzusetzen. Es handelt sich um den sogenannten Ahnensaal des Schlosses Frain/Vranov nad Dye in Tschechien, den Fischer um 1690 für den Grafen Althann errichtete⁶⁷. Hier konnte Johann Bernhard den vorhandenen Felsen als Sockel seines Tugendtempels verwenden. Das in diesem Zusammenhang besonders naheliegende Motiv des Herkules am Scheideweg wird etwa durch den Vergleich mit dem Fresko des Palazzo Zuccari deutlich⁶⁸. Wir wissen zwar nicht, ob Fischer genau diese Darstellung kannte, aber es scheint überzeugend, 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 machte. Es kann jedenfalls nicht daran gezweifelt werden, daß in Frain Fischers Architektur 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: *VIRTUTUM EXERCITIA/ HEROUM MERITA/ SUNT ITER AD HONOREM/ SUNT GRADUS AD GLORIAM* (Tugendübungen sind der Weg zur Ebre/ Die Verdienste der Helden sind der Aufstieg zur Glorie)⁶⁹.

Berninis "pensée toute nouvelle" des Felsensockels hat Fischer jedoch nicht nur in Terrassenform in sein Schönbrunnprojekt integriert, sondern auch beim gleichzeitigen Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein künstlerisch umgesetzt. Der Querschnitt dieses Projektes zeigt eine bewußte Kontrastierung von künstlicher Felsengrotte im Erdgeschoß und klassischer Säulenarchitektur im Piano nobile⁷⁰.

66.— LAVIN, I., BERNINI'S IMAGE OF THE SUN KING. IN: PAST — PRESENT. ESSAYS ON HISTORICISM IN ART FROM DONATELLO TO PICASSO, Berkeley, Los Angeles, London 1993, 138-200 u. 288-302; Preimesberger (wie Anm. 52) 156.

67.— LORENZ, H., "Zur Architektur des Ahnensaales in Frain". In: SAMEK, B. (Hg.), *Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya*, Brno, 2003, 25-34.

68.— LEUSCHER, E., "Il camin sovrano...": Zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines römischen Künstlerhauses. In: WEDDIGEN, T. (Hg.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Basel, 2000, 169-194, hier 181-187.

69.— POLLERROSS, F., "Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam". Zum 'concetto' des Ahnensaales in Frain an der Thaya. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 51 (1998): 105-114, 203-206 (ill.)

70.— LORENZ, 1992 (wie Anm. 1) 63f, ill. 54.

Gerade mit dieser wirkungsästhetischen Antithese von rohem und behauenen Stein wird deutlich, daß Fischer auch den Gegensatz von *ars* und *natura* rezipierte, der Berninis Louvre-Konzept sowie der *Fontana dei Fiumi* auf der Piazza Navona zugrundeliegt⁷¹. Die Urform solcher Konzepte bildet ein Brunnenentwurf von Bernini 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 verkörpert⁷².

Die von Baldinucci überlieferte Aussage Berninis, daß ein guter Architekt auch den Brunnen *"dovesse sempre dar loro qualche significato vero, o pure alludente a cosa nobile, o vera, o finta"*⁷³, nahm sich Fischer ebenfalls zu Herzen. Das Motiv des künstlich gestalteten Felsens wurde daher bereits bei den Brunnen von Schönbrunn I aufgegriffen und 1690 auf dem Krautmarkt in Brünn/Brno realisiert. Auch dort übrigens in Verbindung mit der Figur des Herkules und des Apollo⁷⁴ (Abb. 4).

Eine formale und inhaltliche Weiterentwicklung im Oeuvre Fischers erfuhr jedoch auch das Motiv der Doppelsäulen. Sowohl ihre heraldische Bedeutung als auch ihren Einsatz im Innenraum hatte Fischer ebenfalls in Rom kennengelernt. Schon Ilg und Sedlmayr haben auf die 1674-77 errichtete Galeria Colonna als mögliches Vorbild für die Wiener Hofbibliothek hingewiesen. Jüngsten Forschungen von Christina Strunck zufolge geht deren Entwurf auf Bernini selbst zurück, und das Motiv sollte ganz bewußt auf die Wappenzier der Familie Colonna anspielen. Zumindest durch die Beteiligung der Schorwerkstatt war Fischer wohl unmittelbar mit dem Konzept vertraut⁷⁵.

Es war also naheliegend auf dieses Motiv bei Bauten für Karl VI. zurückzugreifen, da dieser die Säulen 1711 zu seinem Emblem als Kaiser und König von Spanien erwählte. Das Motiv verwies einerseits auf die beiden Herrschaftsbereiche, andererseits aber natürlich auf die Säulen des Herkules vor Gibraltar⁷⁶. Als solche waren sie im offiziellen spanischen Wappen vertreten und boten bereits 1673 Giovanni Paolo Schor den

71.— PREIMESBERGER, 2000 (wie Anm. 52) 158.

72.— BERNARDINI, M. G.; FAGIOLO DELL'ARCO, M. (Hg.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Milano, 1999, Kat.-Nr. 70.

73.— Zitiert bei Preimesberger 2000 (wie Anm. 52) 157.

74.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 380, Abb. 78f.; STEHLÍK, M.; Parnassbrunnen von Johann Bernard Fischer von Erlach, Brünn, 1997.

75.— STRUNCK, C., "Le chef-d'oeuvre inconnu du Bernin: la galerie Colonna à Rome, Fischer von Erlach et un possible séjour romain de Jules Hardouin-Mansart". In: GRELL, C.; STANIC, M. (Hg.), *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, 2002, 391-409.

76.— MÖSENER, 1982 (wie Anm. 5); MATSCHE, F., "Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik". In: WARNCKE, C.-P. (Hg.): *Ikongraphie der Bibliotheken. Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens*, 17, Wiesbaden, 1992, 199-233; POLLERROSS, F., "Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien". In: JANÉ, J. (Hg.), *Denkmodelle. Akten des, 8. Spanisch-österreichischen Symposions 13.-18. Dezember 1999 in Tarragona*, Tarragona, 2000, 121-175, hier 139-141, ill. 24-26.

Ausgangspunkt beim Entwurf der Rückseite eines Prunkwagens für den designierten spanischen Gesandten del Carpio⁷⁷. Die Personifikation des Königreiches hält dementsprechend das Kastell für Kastilien und wird von den Säulen des Herkules flankiert (Abb. 5). Bei diesem Projekt könnte Fischer erstmals mit der künstlerischen Umsetzung einer Säulendevise habsburgischer Provenienz vertraut gemacht worden sein.

3. *Archäologie und Antikenrezeption*

Wie wir aus den Quellen wissen, bieten natürlich auch die beiden Säulen der Wiener Karlskirche einen Hinweis auf Karl VI. und dessen Devise. Tatsächlich hat Fischer aber schon einige Jahre vor Baubeginn der Wiener Kirche in seiner Rekonstruktion von Korinth vergleichbare Bauformen — Pantheon mit flankierender Säule — als antiken Tempeltypus rekonstruiert⁷⁸. Solche Architekturcapricci wurden im frühen 18. Jahrhundert in Rom sehr beliebt und erreichten mit den Gemälden von Giovanni Paolo Pannini ihren Höhepunkt. Eines dieser Beispiele stammt zufällig aus dem Jahre 1737, also dem Fertigstellungsjahr der Karlskirche⁷⁹.

Die Wurzeln reichen jedoch weiter zurück. So scheint es bereits um 1680 im Umkreis von Carlo Fontana und damit an der römischen Akademie entsprechende Studienzeichnungen gegeben zu haben. Die *"Prospettive"* der Galleria Pallavicini bieten etwa eine szenographische Kombination antiker und moderner Bauten.

Fontana selbst hat nicht nur eine wissenschaftliche Arbeit über das Kolosseum verfaßt, sondern bei seinem Projekt einer Triumphkirche inmitten des antiken Amphitheatere zwischen 1676 und 1679 erstmals auch die inhaltliche Konzeption eines solchen Capriccios geboten: der moderne Kirchenbau inmitten der antiken Ruinen sollte die Ecclesia triumphans verherrlichen und den Sieg des christlichen über das heidnische Rom symbolisieren⁸⁰. Diese typologische Konzeption der *"Roma vetus et nova"* prägte nicht nur die zeitgenössischen Reiseführer und spätere Gemälde Paninis sondern auch die inhaltliche und architektonische Gestaltung der Karlskirche.

77.— Versteigerungskatalog Arnoldi-Livie: 70 Zeichnungen und Bilder 1590-1913, München, 1986, Nr. 7. 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 Marchese di Lice. Die nachträglich hinzugesetzte Jahreszahl 1673 könnte entweder eine irrümliche "Frühdatierung" sein, oder auf die Bestellung unmittelbar nach der Ernennung des Botschafters in diesem Jahr verweisen.

78.— POLLEROS, F., "Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kayser". Zur historischen Legitimation des habsburgischen "Kaiserstils". In: KREUL, A. (Hg.), *Barock als Aufgabe. Fischer von Erlach, der Norden und die zeitgenössische Kunst*, Wiesbaden, 2004 (in Druck).

79.— ARISI, F., *Gian Paolo Panini*, Soncino, 1991, 92-97.

80.— WISCH, B., "The Colosseum as a Site for Sacred Theatre: A Pre-history of Carlo Fontana's Project". In: MILLON, H. A.; MUNSHOWER, S. S. (Hg.), *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, 1. Band, University Park, 1992, 94-111.

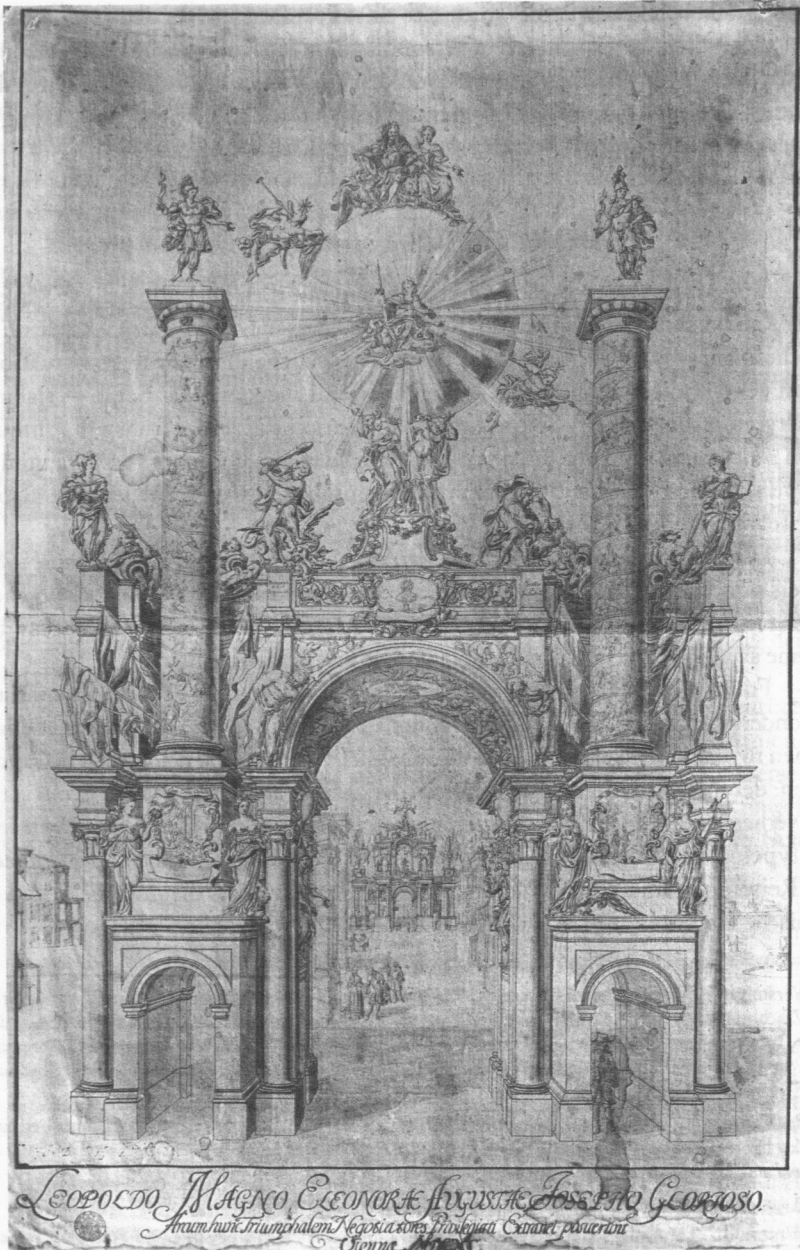


Fig. 6. Johann Bernhard Fischer, Entwurf für Triumphbogen der ausländischen Handelsberren, Federzeichnung, 1690; Wien, Albertina (Foto: Museum).

Die in Rom im Original vorhandenen antiken Monumente mußten in Wien verständlicherweise kopiert werden, und in ihrer formalen Gestaltung orientierten sich Fischers Monumentalsäulen der kaiserlichen Votivkirche direkt an den römischen Vorbildern⁸¹. In der Kompilation von hochbarockem Kirchenbau und antikisierenden Triumphalmotiven nahm man aber das Konzept der bekannten Festdekoration zur Geburt des Dauphin auf der Piazza Navona von 1729 vorweg⁸².

Tatsächlich hatte Fischer schon 1690 mit dem Triumphbogen zum Einzug des römischen Königs Joseph I. ein solches Architekturcapriccio geschaffen. Er kombinierte dabei den dreiportaligen Triumphbogen vom Typus des Konstantinsbogens mit einer Verdoppelung der Triumphsäulen⁸³ (Abb. 6). Es läßt sich zwar nicht ausschliessen, daß Fischer hier Berninis Konzept für Ludwig XIV. rezipiert hat. Aber die Verewigung der modernen Festarchitektur im Medium der Medaille spricht eher für eine Orientierung direkt an antiken Vorbildern, seien es nun eigene Zeichnungen der römischen Monumente oder die entsprechenden Münzdarstellungen zeitgenössischer Handbücher gewesen, wie dies zuletzt für die Darstellung der Triumphbrücke des Augustus sowie den Pons Aelius nachgewiesen werden konnte⁸⁴. Dementsprechend hat Fischer dann auch bei seinen eigenen Darstellungen in der *Historischen Architektur* Bauwerk und Medaille miteinander kombiniert⁸⁵.

Eine solche gleichsam antiquarische Orientierung gilt auch schon für Fischers Schönbrunn I. und zwar sowohl in der Gesamtanlage als auch in der Fassadengestaltung. So ergeben sich etwa direkte Übereinstimmungen zwischen dem Fassadenaufbau der kaiserlichen Residenz und Fischers eigener Rekonstruktion der *Domus aurea* in der *Historischen Architektur*⁸⁶. Noch verblüffender sind jedoch die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen Fischers Terrassenanlage und den archäologischen Rekonstruktionen der antiken Kaiserpaläste auf dem Palatin, wie sie etwa von Francesco Bianchini posthum 1738 publiziert wurden. Die hochbarocke Antikenrezeption erfolgte also in einer für den heutigen Betrachter nicht sofort nachzuvollziehenden Weise⁸⁷.

81.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 280-300.

82.— FAGIOLO DELL'ARCA, M. (Hg.), *La festa barocca*, 2. Band, Roma, 1997, 74-75.

83.— SEDLMAYR, 1997 (wie Anm. 1) 83-87.

84.— MARSHALL, D. R., Piranesi, "Juvara, and the Triumphal Bridge Tradition". In: *The Art Bulletin*, 85 (2003), Nr. 2, 321-352, hier 330-333.

85.— OECHSLIN, W., Fischer von Erlachs "Entwurf einer historischen Architectur": die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien. In: FILLITZ, H., PIPPAL, M. (Hg.), *Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. 7. Band, Wien, Köln, Graz, 1986, 77-81.

86.— SCHMITT, 1990 (wie Anm. 64).

87.— Siehe dazu den Vortrag von Meinrad von Engelberg beim Symposium "Francesco Bianchini und die europäische gelehrte Welt um 1700" im September 2003 in Augsburg sowie: LORENZ, H., "Überlegungen zu einer unbekanntenen Festarchitektur Johann Bernhard Fischers von Erlach". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994): 430-439.

Besonders deutlich wird Fischers Antikenrezeption jedoch beim Bau der kaiserlichen Hofstallungen in Wien ab 1718. Denn bei diesem nur teilweise realisierten Projekt paraphrasierte der Hofarchitekt direkt die *Domus Aurea* des Nero nach seiner Rekonstruktion in der *Historischen Architektur*: "eigene Formvorstellungen und antike Anregung sind in beiden Blättern in schwer trennbarer Weise miteinander verbunden"⁸⁸.

Es kann also kein Zweifel sein, daß sich in Wien ebenso wie in Rom die *Translatio Imperii* mit der *Renovatio Artis* verband und Johann Bernhard Fischer von Erlach zweifellos der richtige Mann am richtigen Platz war. Mit seinem *Entwurf einer historischen Architektur* hat er ein durchaus anerkanntes wissenschaftliches Standardwerk geschaffen, das sein eigenes Œuvre in die mit dem Tempel Salomons oder dem Trajansforum beginnende Tradition der abendländischen Architektur einfügte⁸⁹. Und dieser antiquarisch legitimierte Rückgriff auf die antike Kunst visualisierte offensichtlich ganz bewußt die politische Verbindung von antikem und habsburgischem Kaisertum. Die eindringlichste bildliche Umsetzung dieser Ideologie verdankt allerdings einer etwas späteren Zeit. In einer Vignette im Vorwort des 1754 gedruckten Kataloges der kaiserlichen Münzsammlung stellte man nämlich Fischers Hofbibliothek den antiken Ruinen gegenüber, vor denen die Roma ihren Schlüssel an die Austria übergibt⁹⁰.

88.— LORENZ, 1992 (wie Anm. 1) 163.

89.— OEGHSLIN, 1986 (wie Anm. 85) passim.

90.— MATSCHE, F., Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils". *Beiträge zur Kunstgeschichte*, 16, Berlin, New York, 1981; POLLEROS, 2004 (wie Anm. 78).