

„VIRTUTUM EXERCITIA SUNT GRADUS AD GLORIAM“ ZUM „CONCETTO“ DES AHNENSAALES IN FRAIN AN DER THAYA

VON FRIEDRICH POLLEROSS*

Pavel Preiss zum 70. Geburtstag gewidmet

Ausgangspunkt für die vorliegenden Gedanken ist die von den Architekturhistorikern hervor- gehobene Tatsache, daß der 1688/89 von Johann Bernhard Fischer (von Erlach) entworfene „Ahnensaal“ in Frain an der Thaya/Vranov na Dvye (Abb. 1, 14) sowohl von der Lage als auch architektonisch „ohne Beispiel in der gesamten zeitgenössischen Baukunst, auch der Italiens“ ist und sich eher in den Kontext von utopischen Architekturentwürfen sowie ephemeren Denkmälern als von traditionellen Schloßbauten einfügt:¹ „Fischer hat die nicht eben alltägliche Aufgabe eines Ruhmestempels konsequent zu einem architektonischen Denkmal genützt.“²

Tatsächlich tritt der 1686/87 aus Italien zurückgekehrte Künstler zunächst als Bildhauer so- wie Architekturlehrer in Erscheinung, wobei er zweifellos sein in Rom und Neapel erworbenes antiquarisches und künstlerisches Können besonders einsetzen konnte.³ Zumindest der Zu- sammenarbeit mit dem *Cavaglier Bernini* galt bekanntlich auch die erste Anfrage des Frainer Bauherrn, Johann Michael II. Graf von Althann, nach Fischer. In der Antwort des Fürsten Liechtenstein hieß es außerdem, daß der gesuchte Künstler in Wien *bey einem Bildhauer wohm- haft sein solle*.⁴ Dieser Bildhauer war wahrscheinlich Paul Strudel, mit dem Fischer damals beim Projekt der Wiener Pestsäule kooperierte. Und gerade im Zusammenhang mit der Dreifaltig- keitssäule hat Johann Bernhard sein Streben nach *ungemeinen Inventionen* betont. Aus dieser rhetorischen Tradition des *concettismo*, d. h. der formal eindringlichen Umsetzung eines mög- lichst ungewöhnlichen Gedankens, ist auch die einzigartige Architektur des „Ahnensaales“ in Frain zu erklären.⁵

Den Anlaß für den Bau bildete wohl die beabsichtigte Standeserhöhung des Bauherren, die mit einer eindrucksvollen „Ahnenprobe“ im wahrsten Sinne des Wortes untermauert werden

*) Bei diesem Beitrag handelt sich um die erweiterte Fassung eines Vortrages, der im Oktober 1995 im Rahmen des von Prof. Preiss geleiteten tschechisch-österreichischen Symposions „Vranovske setkani“ gehalten wurde. Siehe dazu den Bericht von Věnceslava Raidl, in: Frühneuzeit-Info, 7, 1996, S. 175–179.

1) H. SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stuttgart 1997, S. 66–71. – Zum Denkmalcharakter von Fi- schers Architektur im allgemeinen sowie jener in Frain im besonderen siehe: J. TREMMEL-ENDRES, Denkmalarchitektur oder Architektur mit Denkmalcharakter? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach, Phil. Diss. Trier 1996, S. 179–192.

2) H. LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich/München/London 1992, S. 68f.

3) E. SLADEK, Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung, Auftrag- geber, erste Tätigkeit, in: F. POLLEROSS (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (= Frühneuzeit-Stu- dien, 4), Wien/Köln/Weimar 1995, S. 147–176.

4) SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 1), S. 413.

5) Siehe dazu: F. POLLEROSS, Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fi- scher von Erlach, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte, 49, 1996, S. 165–206, Abb. S. 335–350.

sollte. Tatsächlich konnte der 1702 zum Reichsgrafen ernannte Althann auf eine außergewöhnliche Familientradition zurückblicken. So berichtet Zedlers Universallexikon 1732, daß die aus Schwaben stammende Familie *schon zu ‚Caroli M.‘ Zeiten floriret habe*. Der Ahnherr Gebhard von Thann und Winterstetten, auf den auch die Waldburger zurückgingen, habe bereits im Jahre 334 n. Chr. gelebt.⁶ Der Bogen der althannischen Standbilder spannt sich dementsprechend vom diesem Stammvater des Geschlechtes bis zum Bauherrn.

1. Das „Haus Althann“ und seine „Tugendstützen“

Den Ausgangspunkt des Frainer Programmes bildet die Konzeption von Porträtsammlungen der Ahnen oder *virii illustri* nach antikem Vorbild, wie sie seit der Renaissance in literarischer, graphischer oder architektonischer Form realisiert worden waren.⁷ Diese Bildnisgalerien der Vorfahren sollten ebenso wie die Gemäldezyklen der „neun Helden“ oder der *uomini e donne famosi* das tugendhafte Leben der Porträtierten in Erinnerung rufen und den Nachkommen als Vorbild vor Augen stehen. Ein Zeitgenosse Fischers, der Kunsttheoretiker Gerard de Lairese, brachte diese Vorstellung folgendermaßen zum Ausdruck: *Daß die Edelleute, deren belobte Ahnen aus großen Geschlechtern herstammten, und die sich noch täglich hervor thun, solches bewerkstelligen, ist rühmlich, damit sie den Ruhm ihrer Vorfahren darlegen, ihre Nachkömmlinge zu einem gleichmässigen anreitzen: und letztlich die Ehre des Geschlechtes fortpflanzen, auch den Glantz so vieler wackerer Männer, deren Bildnisse sie vor Augen haben, nimmermehr mit einiger verächtlichen oder abgearteten That zu beflecken, und einen unauslöschlichen Fehler anzuhängen.*⁸

In diesem Zusammenhang bot sich natürlich der Begriff „Haus“ aufgrund seiner ideologischen Doppelbedeutung⁹ als „optisches Wortspiel“ an. Ein Beispiel dafür liefert ein Stich von Melchior Küsel aus dem Jahre 1653, der die Kaiser aus dem Haus Österreich in einem von massiven Pfeilern getragenen polygonalen Zentralraum präsentiert, in dessen Untergeschoß die Furie des Krieges und der Zwietracht gefangen gehalten wird.¹⁰ Den Gedanken eines Zentralbaues stellte auch Gianlorenzo Bernini in den Mittelpunkt seiner Überlegungen, als er 1665 ein neues Mausoleum für die Bourbonen in Saint-Denis plante. Darin sollten der ersten Idee zufolge zehn bis zwölf Statuen französischer Könige vom heiligen Ludwig bis Ludwig XIV. aufgestellt werden.¹¹

Solche fiktiven oder gebauten Ahnensäle waren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht nur im höfischen, sondern auch im adeligen Bereich durchaus geläufig. Ein Entwurf von Karel Škreta für ein Thesenblatt aus dem Jahre 1661 präsentiert die Statuen der Ahnen des

⁶) J. H. ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal Lexicon* (...), Halle/Leipzig 1732, 1, Sp. 1575.

⁷) Vgl. dazu die Einleitung in: A. HERBST, *Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals*. In: 106. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, 1970, S. 207–343.

⁸) Des Herrn Gerhard de Lairese (...), *Grosses Mahler=Buch*, 2. Teil, Nürnberg 1730, S. 3f.

⁹) U. SCHÜTTE, „Das ganze Haus“ und seine Architektur. Land- und Hofleben in den frühneuzeitlichen Traktaten zur Ökonomie und Zivilbaukunst. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 36, 1997, S. 125–145.

¹⁰) F. POLLERROSS, *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*. In: R. FEUCHTMÜLLER – E. KOVÁCS (Hg.), *Welt des Barock*, Wien/Freiburg/Basel 1986, S. 87–104, hier S. 98. – Kat. *Welt des Barock*, Linz 1986, Kat.-Nr. 1.15.

¹¹) A. REINLE, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich/München 1984, S. 88f.

fürstlichen Hauses Lobkowitz in einer vermutlich ovalen Säulenhalle (Abb. 3),¹² während ein Olmützer Thesenblatt von Bartholomäus Kilian aus dem Jahre 1665 die *Domus Schwartzenbergica* als oktagonalen Zentralbau mit Porträts veranschaulicht.¹³ Ein weiteres, den auch in Böhmen begüterten Fürsten von Eggenberg gewidmetes Thesenblatt von 1679 besitzt größere Ähnlichkeit mit dem Innenraum in Frain. Dieses *THEATRUM ILLUSTRISSIMAE VIRTUTIS CELSISSIMAE DOMUS EGGENBERGICAE* präsentiert nämlich gleichfalls eine formal-ikonographische Dreiteilung mit Ahnenstatuen und Säulen im Erdgeschoß, der Darstellung des Halbgottes Herkules im „Zwischengeschoß“ und dem Götterhimmel zuoberst.¹⁴

Wenige Jahre vor dem Ahnensaal in Frain wurden im benachbarten Schlesien ähnliche Lösungen in monumentaler Form im Auftrag der Herzogin Louise und unter Beteiligung Wiener Künstler realisiert: 1673–1677 verwandelte man den Festsaal des Schlosses Ohlau/Olawa durch eine Serie lebensgroßer Alabasterstandbilder der Piasten in einen Ahnensaal. 1676–1679 schuf der vor Fischer an der Wiener Pestsäule tätige Mathias Rauchmiller die Skulpturen der Herzogsfamilie für das Mausoleum in Liegnitz/Legnica,¹⁵ dessen Programm von dem Schriftsteller Caspar Daniel von Lohenstein stammt. Die Zuordnung der Figuren zu jeweils einem Pfeiler des zentralen Raumes war wohl nicht zufällig, da eine analoge Darstellung aus dem Jahre 1680 mit einer Kolonnadenhalle als Titelkupfer zu Johann Ludwig Schönlebens „Dissertatio Polemica de Prima Origine Augustae Domus Habsburgo Austriacae“ jeden Herrscher des Geschlechtes als eine „Stütze“ des Hauses Österreich präsentiert.¹⁶ Auch in dem 1680–86 von den Grafen von Preysing in ihrem Schloß Hohenaschau bei Rosenheim errichteten Ahnensaal mit zwölf überlebensgroßen Stuckstatuen an den Wänden¹⁷ wurden die Standbilder so breit angelegt, daß sie die Wandpfeiler zur Gänze überdecken und daher deutlich als genealogische wie architektonische Stützen des gräflichen Hauses ersichtlich sind.

Beweisen läßt sich diese Symbolik der Tugend- und Ahnenstützen vor allem durch zwei zeitgenössische Wiener Graphiken. Auf einem den niederösterreichischen Adeligen gewidmeten Thesenblatt der Wiener Universität von Bartholomäus Kilian aus dem Jahre 1662 wird der zentrale „Tugend-Tempel des Erzherzogtum Österreich“ von zwölf Koren getragen, die Klugheit, Gerechtigkeit und andere Tugenden symbolisieren (Abb. 4).¹⁸ Dieses Motiv kopierte Johann Martin Lerch 1670 für einen Kupferstich in einer Geschichte der Babenberger und des österreichischen Landespatrones. Anstelle der Tugendpersonifikationen erscheinen hier jedoch die einzelnen Landesfürsten aus diesem Geschlecht als Stützen des Hauses Österreich (Abb. 2). In der Widmung des Werkes an Kaiser Leopold I. wird sowohl die Gleichsetzung von Herrscher und Tugend als auch die architektonische Metapher „expressis verbis“ begründet. Den Grund für die allegorische Darstellung der Babenberger bilden nämlich *dero Ritterliche sehr denckwürdige Fürstliche Tugendten/ womit sie vor Jahren solcher Gestalt geleuchtet/ daß sie hiedurch bey der Österreichischen Nachkommenschaft ein unsterbliches Lob und ewigen Nachruhm erworben.*

¹² Kat. Karel Škreta 1610–1674, Prag 1974, Kat.-Nr. 179, Abb. 207. – Für den Hinweis sei Herrn Prof. Preiss herzlich gedankt.

¹³ S. APPUHN-RADTKE, Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zum einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weissenhorn 1988, S. 159–161.

¹⁴ G. LESKY, Schloß Eggenberg. Das Programm für den Bildschmuck, Graz/Wien/Köln 1970, S. 250–262, Taf. 54f.

¹⁵ V. BIRKE, Mathias Rauchmiller. Leben und Werk, Wien/Freiburg/Basel 1981, S. 30–36, Abb. 22–27.

¹⁶ Kat. Welt des Barock (zit. Anm. 10), Kat.-Nr. 1.18.

¹⁷ REINLE, Bildnis (zit. Anm. 11), S. 96 (Abb.).

¹⁸ APPUHN-RADTKE, Thesenblatt (zit. Anm. 13), S. 175–177.

Dann sovil die ‚Historici‘ bezeugen/ waren sie nicht allein Edel an ihrem Durchleuchtigsten Geschlecht/ sondern auch Edel in Tugenden und löblichen Sitten (...)/ daß sie zu starcken Grundsäulen erwöhlet worden/ auff welche das Hochlöblichste Ertzhauß Österreich solte gegründet und bevestiget werden.¹⁹

Entsprechende Architekturmetaphern konnten Fischer und sein Auftraggeber jedoch auch in der zeitgenössischen Architekturtheorie finden. So hat Simon Cammermayer 1678 in der Widmung seines Säulenbuches an Kurfürst Ferdinand Max von Bayern diesen mit einer Kompositsäule verglichen, *in welcher gleichsam alles, was tugendsam lobwürdig und hohes an dero durchlauchtigen vofahren als in Toscanischen, Dorischen, Jonischen und Corinthischen seulen dieses respective chur- und herzoglichen hauß Bayern jemals gewesen, vollkommenlich zusammengesetzt und derowegen mit fug eine Columna Composita zu nennen ist.*²⁰

Es scheint naheliegend, daß Fischer den *conchetto* des aus Tugendstützen gebauten genealogisch-architektonischen Hauses bereits bei der Planung berücksichtigte, wie schon Aurenhammer vermutete: „The same idea is also expressed quite clearly in the basic form of the architecture itself – the massive piers containing the statues in their niches personify the most illustrious representatives of the family, on whom the fame of of the house, glorified in the dome, rests. Architecture and the figurative arts are united here according to a homogeneous programme (...). The figurative arts were employed not only to enhance the architectonic effect of the structure, but also to explain its significance.“²¹

Ein solches Konzept würde zunächst die von Dana Novotná als höchst ungewöhnlich klassifizierte Bautechnik des Ahnensaales erklären.²² Fischer hat nämlich offensichtlich die Mauerfläche zwischen den Pfeilern bewußt reduziert und den darüberliegenden Druck durch eine Schalenkonstruktion auf die zehn Stützen abgeleitet, sodaß diese deutlich als isolierte „Träger“ des im Gewölbe gemalten „Ruhmes des Hauses Althann“ betont wurden. Darüberhinaus könnte das Bestreben nach der Visualisierung der zehn Tugendstützen des Hauses Althann auch die ungewöhnlich „sparsame, fast plumpe Außengliederung“ (Lorenz) begründen, da damit die im Inneren deutliche Gleichsetzung von Ahnen und Pfeilern auch am Außenbau sichtbar wurde. Innen waren diesen Einheiten die jeweiligen Tugenden der Vorfahren zugeordnet. So verkörpert der Urahn Gebhart die Mäßigung, Babo die Standhaftigkeit und Eberhard die Gerechtigkeit.²³

Im *argumentum* des Programmes, das Rottmayr im Gewölbescheitel der Kuppel malte, nehmen vielleicht die Devise Gebhards *MODERATA DURANT* (Maßvolle – Häuser? – haben Bestand) und jene des Babo *NEC SAEVA ELEMENTA MOVEBUNT* (Nicht einmal die wildesten Elemente werden – es? – bewegen) auf die Architekturmetapher Bezug. Denn das auf einem Felsen den entfesselten Elementen trotzende Gebäude war in der Emblematik ein naheliegendes

¹⁹) A. SCHARRER, Oesterreichische Marg=Graffen von Leopold den Durchleuchtigen und Ersten bis auff Heinrich (...), Wien 1670.

²⁰) (S. CAMMERMAYER), Von den fünf Ordnungen der Seulen in der Baukunst, herausgegeben von einem der Architektur und anderen freie Künste Liebhaber, Nürnberg 1678, Dedikation.

²¹) H. AURENHAMMER, J. B. Fischer von Erlach, London 1973, S. 44.

²²) Der Beitrag von D. Novotná soll im Tagungsband von Vranov publiziert werden.

²³) E. HUBALA, Johann Michael Rottmayr, Wien/München 1981, S. 137ff. – Genauere Informationen über die einzelnen Motive bietet die im Abschluß befindliche Magisterarbeit über Rottmayrs Fresko in Frain von Margareta Lux.

Sinnbild für ein die Stürme der Zeit überdauerndes Geschlecht.²⁴ In einem Emblembuch zu Ehren des heiligen Leopold und seines gleichnamigen Nachfolgers als Landesfürst finden wir etwa 1692 unter dem Motto *NON COMMUEBITVR* das Haus Österreich, das auf dem Felsen Petri den Elementen widersteht: *Non metuit Boreae furias, pontique tumultus; Namque in Romana stat domus ista petra* (Es fürchtet nicht des Sturms Gewalt noch das Toben des Meeres, denn jenes Haus steht auf dem Felsen Roms, Abb. 11).²⁵ Unter demselben Motto steht auch ein im frühen 18. Jahrhundert vom Melker *architectus et pictor* P. Bonifaz Gallner entworfenes Emblem. Es zeigt die den wilden Stürmen und Meereswogen trotzende Katholische Kirche in Form eines Rundbaues auf einem Felsen.²⁶ Aufgrund der zahlreichen emblematischen Reliefs des „Ahnensaaes“ scheint es sicher, daß nicht nur der Architekt, sondern auch sein Auftraggeber in Frain mit der zeitgenössischen Emblematik bestens vertraut waren.²⁷ Das von Pavel Preiss zur Diskussion gestellte Wortspiel „Althann“/„Altan“ könnte dabei den Verzicht auf ein Dach gefördert haben, entsprach doch das von Fischer ausgeführte Flachdach mit Balustrade der Definition der Formgelegenheit Altane, wie sie später Zedler angeben wird: *Altan, ist ein offener Platz, oben auf dem Hause, der mit einem Geländer umgeben (...)*.²⁸ In dieser ursprünglichen Form erscheint der Ahnensaal auch auf der Grisaille von Rottmayr über dem Eingang, und diese Darstellung weist Johann Michael II., dessen Statue das letzte Bildnis der Serie bildet, ebenso wie die Inschrift als *HUIUS LOCI EXSTRUCTOR* aus. An der gegenüberliegenden Seite führt Gebhard die Reihe der Ahnenstatuen an. Er wird in der zugehörigen Grisaille ebenfalls als Bauherr einer Rotunde und damit wohl allegorisch als Begründer des genealogischen „Hauses“ präsentiert.²⁹ Das „Haus“ Althann wurde also offensichtlich auch in den Fresken Rottmayrs einerseits realiter als Ahnensaal in Frain, andererseits metaphorisch als Geschlecht verstanden und durch die Gegenüberstellung von Stammvater und Bauherr sinnvoll aufeinander bezogen.

Der Ahnensaal in Frain war jedoch nicht nur ein architektonisch-bildliches „Pantheon“ zur Erinnerung an die gräflichen Vorfahren, sondern schon von Beginn an mit dem Projekt einer Familiengruft kombiniert. Bei der Vollendung der Kapelle im Jahre 1700 wurde die Gruft mit einer entsprechenden Inschrift versehen: *In dem Herren zu ruhen/ hat von/ Anno 1700/ Die/ Haupt: Linea/ Deren/ von Althann/ hier erwehlet./ Gott seye allen/ folglich ihr/ Gnädig. Amen.*³⁰ Im Jahre 1727 wurde die Anlage mit der Übertragung der Gebeine der Althannschen Familiengruft aus Joslowitz/Joslovicce endgültig zu einem Mausoleum der Familie.³¹ Dieselbe Verbin-

²⁴) Ein ähnliches Bild wie in Rottmayrs Fresko findet sich später etwa bei einem Wiener Trauergerüst für Karl VI. Dort verkörpern ebenfalls die Blitze Jupiters und das Toben des Meeres die Elemente Feuer und Wasser, denen der Felsen als Sinnbild der *unbeweglichen Beständigkeit* des Kaisers trotze: Erklärung Des Carolo VI. von einem Wiener Stadt-Magistrat ausgezierten *Castro doloris*, Wien 1741, zitiert in: F. STERN, Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685–1740), geisteswiss. Diplomarbeit, Typoskript, Wien 1986, S. 48.

²⁵) G. LESKY, Das Leben des heiligen Leopold in einem Emblembuch. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, NF 10, 1976, S. 117–219, hier 143–145 und 155–157.

²⁶) P. B. GALLNER, *Regula Emblematica Sancti Benedicti*, Wien 1783, S. 8.

²⁷) Zu den Emblemen im Ahnensaal siehe die Beiträge von Venceslava Raidl und Ingeborg Schemper-Sparholz bei der Tagung bzw. im geplanten Tagungsband.

²⁸) ZEDLER, *Universal Lexicon* (zit. Anm. 6), Sp. 1524.

²⁹) Siehe dazu RAIDL, *Ikongraphie* (zit. Anm. 27) und LUX, *Rottmayrs Fresken* (zit. Anm. 23).

³⁰) Zitiert in: K. BIELOHLAWEK, J. B. Fischer von Erlach und das Bergschloß Frain in Mähren, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4, 1926, S. 149–174, hier S. 156.

³¹) A. VRBKA, *Bausteine zur Heimatkunde des Joslowitzer Ländchens*, Znaim 1924, S. 147f. – Für den Hinweis sei Herrn Dr. Arles Filip herzlich gedankt.

„Gedächtnis des Ortes“ und „Gedächtnis des Monumentes“³² hat Fischer wenig später ja auch für den mit Graf Althann verschwägerten Salzburger Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun realisiert.³³

2. Ahnensaal und Grotte – Kunst und Natur

Die breiten Lisenen an der Außenseite des Ahnensaales verdeutlichen wohl auch Fischers „Leitidee“, einen stereometrisch einfachen Baukörper der Landschaft „kontrastierend entgegenzusetzen“.³⁴ In diesem Zusammenhang blieb jedoch bisher unbeachtet, daß der vorgegebene Kontrast Felsen-Architektur durch eine künstliche Grotte unterhalb der Vorhalle des Ahnensaales ins Innere übertragen wurde. Tatsächlich finden wir auch in anderen Fällen eine Kombination von Ahnenreihe und darunterliegender Grotte. Etwa gleichzeitig mit Fischers Planung schuf Matthias Steinel einen Entwurf für ein Architektur-Denkmal, das vielleicht anstelle der späteren Gloriette in Schönbrunn hätte errichtet werden sollen. Analog zu Frain war es gleichzeitig als Belvedere und Triumphdenkmal zur Verherrlichung Leopolds I. und seiner Ahnen konzipiert.³⁵ Unterhalb der zentralen Säulenarchitektur war eine Grotte geplant, die wie in Frain und bei einem Kupferstich einer Allegorie des Römisch-Deutschen Reiches aus dem Jahre 1700 durch eine Öffnung zwischen den zwei Flügeln einer Freitreppe erschlossen wurde (Abb. 5).³⁶

Architektonische Realisierungen dieser Idee finden wir in den Stiften St. Florian und Klosterneuburg, wo die Räume unter den Kaisersälen als *Sala Terrene* gestaltet wurden. In St. Florian arbeitete u. a. Sattler seit 1725 an der Ausgestaltung des Raumes mit Brunnen und Marmortischen,³⁷ während die eindrucksvollen Hermenpilaster im ovalen Kuppelsaal in Klosterneuburg von Donato Felice d'Allio entworfen und 1735–39 von Lorenzo Mattielli ausgeführt wurden.³⁸ Zeitlich näher an der Lösung von Frain liegt jedoch ein böhmisches Beispiel, das Fischer höchstwahrscheinlich persönlich bekannt war.³⁹ Beim Schloß Troja in Prag bildet die klassische Architektur des Kaisersaales ebenfalls einen deutlichen Kontrast zur darunterliegenden Grotte mit Freitreppe und Atlanten. Pavel Preiss hat diese Architekturikonographie wohl zurecht als „Gigantomachie“ und „Ausdruck des Sieges der Ordnung über das Chaos“ interpretiert.⁴⁰

³² Zu dieser gerade am Beispiel des Grabkultes ersichtlichen Unterscheidung von vormodernem „Gedächtnis der Orte“ und modernem „Gedächtnis der Monumente“ siehe: A. ASSMANN, *Das Gedächtnis der Orte*, in: *Stimme, Figur. Sonderheft der Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 1994, S. 17–35.

³³ F. POLLERROSS, *Pro Deo & Pro Populo. Die barocke Stadt als „Gedächtniskunstwerk“ am Beispiel von Wien und Salzburg*, in: *Barockberichte*, 18/19, Salzburg 1998, S. 149–168, hier 164–166.

³⁴ LORENZ, Fischer (zit. Anm. 2), S. 68f. – SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 1), S. 66.

³⁵ L. PÜHRINGER-ZWANOWETZ, *Triumphdenkmal und Immaculata. Zwei Projekte Matthias Steinels für Kaiser Leopold I.*, in: *Städte-Jahrbuch*, NF 6, 1977, S. 409–444.

³⁶ POLLERROSS, *Repräsentation* (zit. Anm. 10), S. 98 – *Kat. Welt des Barock* (zit. Anm. 10), Kat.-Nr. 1.21.

³⁷ T. KORTH, *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage* (= *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft*, 49), Nürnberg 1975, S. 186.

³⁸ F. RÖHRIG, *Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze*, St. Pölten/Wien 1984, S. 35 u. 64, Fig. 7, Abb. 38f.

³⁹ Fischer hatte bereits 1691 mit dem Grafen Wenzel Sternberg Kontakt, der 1697 auch als Taufpate von Fischers Tochter auftrat: SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 1), Quelle 31 u. 56.

⁴⁰ P. PREISS, *Eucharistia – Hic Austria. Die Ursprungslegende der Pietas Haburgo-Austriaca Eucharistica und der Entstehung des Bindenschildes in den Gemälden des Habsburgersaales im Lustschloß „Troja“ bei Prag*. In: R. A. MÜLLER (Hg.), *Bilder des Reiches* (= *Irseer Schriften* 4), Sigmaringen 1997, S. 369–395, hier S. 373.

Der Architekt von Frain hat die Kombination von zentralem Festsaal und Grotte im Erdgeschoß hinter der Freitreppe sowohl beim Gartenpalais Althann in der Rossau als auch beim Entwurf für das benachbarte Gartenpalais Liechtenstein künstlerisch umgesetzt. Ergaben sich dadurch beim Althannschen Lustgebäude „Mauerdicken, wie sie in späteren Entwürfen Fischers nie mehr und auch in dieser ersten Zeit nur in Frain vorkommen, und (...) wirklich häßlich“ sind,⁴¹ so zeigt der Querschnitt des Liechtensteinschen Projektes eine bewußte Kontrastierung von künstlicher Felsengrotte im Erdgeschoß und klassischer Säulenarchitektur im Piano nobile (Abb. 7).⁴²

Sowohl in der Gestaltung durch Fischer als auch in der Kaiserikonographie war der formale Gegensatz zwischen felsiger Unterwelt und nach den Regeln der Baukunst gestalteter Oberwelt, wie man ihn erstmals um 1570 bei der Villa Medici in Pratolino findet,⁴³ wohl keineswegs zufällig. So bezeichnete der Römer Giovanni Francesco Guernerio, der 1701 für die Wilhelmshöhe in Kassel ein ähnliches, aber auf reine Gestaltungsprinzipien reduziertes Bauwerk schuf (Abb. 6), dieses als ein *nicht allein mit Kunst/ sondern gleichsam von Natur auff dem Berge erhobenes Gebäu*.⁴⁴ Tatsächlich sah schon die Antike in der Grottenarchitektur eine Zuspitzung des Gegensatzes zwischen Kunst und Natur. Denn die Grotten symbolisierten den archetypischen Schoß der Erde, den Schauplatz der chthonischen Mächte und verkörperten im Kontrast zum geometrischen Garten die reine Natur im vorzivilisatorischen Zustand.⁴⁵

Die *prima idea* solcher künstlerischen Konzepte bildet ein Brunnenentwurf von Gianlorenzo Bernini für die Piazza della Minerva:⁴⁶ Ein Heros (Herkules?) setzt einen glatten Obeliskens als apollinisches Sinnbild der Kunst und des Lichtes auf einen rohen Felsen, der die ungeschliffene Natur verkörpert (Abb. 8). Fischer, der diesen *conchetto* wohl von seiner Zeit in Rom kannte, hat das Motiv des künstlich gestalteten Felsens nicht nur 1688 beim ersten Entwurf für Schönbrunn, sondern auch 1690 bei der Ausführung des für das kaiserliche Schloß geplanten Brunnens in Brünn weiterentwickelt, wobei für uns die Kombination mit einer Herkules-Cerberus-Gruppe von besonderem Interesse ist (Abb. 9). Fischer arbeitete dabei übrigens mit dem auch in Frain tätigen Bildhauer Tobias Kracker zusammen.⁴⁷

In der „Historischen Architektur“ hat der Architekt den Gegensatz zwischen Natur und Kunst etwa bei den Stichen des *Theatrum Bacchi zu Athen* mit seinen *im Felsen eingehauene(n) Sitze(n) der Zuschauer* sowie des *Acro=Corinthus*, einem *berühmten Berg der Statt Corinthus auf dessen Spitze ein Tempel*, thematisiert. Die Ansichten der *Surprennante Structure de Rochers en Engleterre dite Stonehengs* und der *Wundersamen Felsen=Bühne* in Hellbrunn (Abb. 10), wo die *Natur selber den Bau geführet, mit einem solchen Ansehen, den die Kunst ihm nicht zuwege zu-*

⁴¹) SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 1), S. 77f, Abb. 58.

⁴²) LORENZ, Fischer (zit. Anm. 2) S. 63, Abb. 54.

⁴³) B. RIETZSCH, Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Außenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland (= Beiträge zur Kunstwissenschaft 17), München 1987, S. 39f, Abb. 14.

⁴⁴) G. F. GUERNERIO, *Delineatio Montis a Metropolis Hasso-Casselana Uno Circiter Milliarum Distantis (...)*, Rom 1726, „An den Leser“.

⁴⁵) B. EULER-ROLLE, Grotten zwischen Kunst und Natur. In: *Barocke Natur. Naturverständnis zwischen Spätbarock und Aufklärung*, Wien 1989, S. 33–41.

⁴⁶) H. BRAUER – R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, IX), Berlin 1931, S. 149, Taf. 176.

⁴⁷) SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 1), S. 380, Abb. 78f. – I. KRSEK – Z. KUDĚLKA – M. STEHLÍK – J. VÁLKA, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Prag 1996, Nr. 103f.

bringen vermocht hätte, lassen schließlich keinen Zweifel an der Wertschätzung von „Felsen-Architektur“ durch Fischer.⁴⁸

In diesem Sinne nutzte der Bau in Frain zweifellos bewußt den Kontrast der stereometrisch-glatten Architektur zum natürlichen Felsen nicht nur als formales, sondern auch als inhaltliches Prinzip.⁴⁹ Im Inneren des Ahnensaales wird der Gedanke durch die Unterscheidung in eine irdische und überirdische Zone fortgeführt, wobei Sedlmayr von der „ruhigen Sphäre der ‚Memoria‘“ unten sowie der „bewegten der ‚Gloria‘“ oben spricht.⁵⁰ Der prominent drapierte Vorhang an der Grenze zwischen der Quadratur mit den Tugendallegorien und dem Himmelsausblick mit der Apotheose veranschaulicht wohl die von Chronos, Fama und Aeternitas ans Licht gebrachte Wahrheit der historischen Erkenntnis.⁵¹

Die etwa 1644 von Pietro Sforza Pallavicino beschriebene Entwicklung des menschlichen Geistes von den *fondamenti di pietre rozze* zum *alto e maraviglioso edificio*⁵² scheint auch in den Emblemen bzw. den Fresken des Ahnensaales angesprochen zu sein. So bringt Venceslava Raidl das Bild der Säule mit Motti wie „Klugheit siegt über rohe Kraft“ bzw. „Ohne Gerechtigkeit Verwirrung“ in Zusammenhang,⁵³ und im Kuppelfresko stellte Rottmayr über dem ersten Ahnen neben der Mäßigung der Leidenschaften – Temperantia, die die fünf durch unbedeckte Männer personifizierten Sinne zügelt – vielleicht auch die Vernichtung des Götzendienstes und den Beginn der Kultur in der Antike durch den Bau einer Rotunde dar.⁵⁴ Dieser Rundbau ist aber – wie oben ausgeführt – auch ein Sinnbild für die Begründung des „Hauses“ Althann durch Gebhard.

3. *Templum virtutis et honoris*

Obwohl Johann Bernhards Planung für die Gesamtanlage bzw. sein Anteil an der Grotte nicht eindeutig zu bestimmen ist, legt die den ungezügeln Leidenschaften vorbehaltene „Unterwelt“ des Gebäudes nahe, daß der Felsen nicht nur als Vorgabe zur Kenntnis genommen, sondern bewußt ins Programm einbezogen wurde. Die Aufstellung der Monumentalstatuen der Tugendhelden Herkules und Aeneas am Fuß der Freitreppe vor der Grotte spricht außerdem dafür,⁵⁵ daß das ursprüngliche Programm auch in der Bauphase der Gräfin Althann-Pignatelli,

⁴⁸) J. B. FISCHER VON ERLACH, Entwurf einer historischen Architektur. Mit einem Nachwort von H. KELLER (= Die bibliophilen Taschenbücher, 18), Dortmund 1988⁵, fol. 51 u. 81.

⁴⁹) Auch TREMMEL-ENDRES, Denkmalarchitektur (zit. Anm. 1), S. 182, betont, daß Fischer diese „Herrschaft der Architektur über die Natur“ zur Bedeutungssteigerung des Saales „bewußt ausgenutzt“ hat.

⁵⁰) SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 1), S. 71.

⁵¹) In dieser Funktion findet sich der Vorhang häufig auf Titelblättern historischer Werke: M. KITZINGER, Chronos und Historia. Studien zur Titelblattkonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (= Wolfenbütteler Forschungen 60), Wiesbaden 1995, Abb. 20, 21, 105, 166, 171, 173 u. 177.

⁵²) Zitiert in: K. NOEHLES, Rhetorik, Architekturallégorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom. In: V. KAPP (Hg.), Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit (= Ars Rhetorica 1), Marburg 1990, S. 190–227, hier S. 200.

⁵³) RAIDL, Ikonographie (zit. Anm. 27).

⁵⁴) HUBALA, Rottmayr (zit. Anm. 23), S. 137 und 139.

⁵⁵) Einem zeitgenössischen Plan zufolge dürften die beiden Statuen bzw. die entsprechenden Sockeln vor dem Ahnensaal der ursprünglichen Planung angehören: für diesen Hinweis sei Herrn Prof. Hellmut Lorenz herzlich gedankt.

der Schwiegertochter des Bauherrn, bekannt war und weitergeführt wurde.⁵⁶ Denn der Sieg über Antæus und die Rettung des Anchises personifizieren gleichsam die Hauptmotive des Ahnensaales: verkörpert Aeneas, der seinen Vater aus dem brennenden Troja trägt, schon im Emblembuch des Andrea Alciati 1531 die Ahnen- bzw. Elternliebe (*Pietas filiorum ergo parentes*),⁵⁷ so ist Herkules der vorbildhaft kämpfende und für seine Leistungen belohnte Tugendheld schlechthin.⁵⁸

Dies symbolisierten auch die Portalstatuen bei Berninis Louvreprojekt für Ludwig XIV., wobei die Herkulesikonographie mit der Visualisierung eines moralisch-architektonischen Fortschritts verbunden war: *Ercole è il ritratto della virtù per mezzo della fortezza e fatica, quale risiede su il monte della fatica che è lo scoglio* (Herkules ist das Bild der Tugend wegen seiner Standhaftigkeit und mühevollen Taten und residiert auf dem felsigen Berg der Mühen).⁵⁹ Konnte Berninis Gedanke des beschwerlichen Tugendweges bei der Residenz in Paris nur metaphorisch durch einen Rustikasockel veranschaulicht werden, so verdeutlichte Menestrier den *concetto* 1699 bei einem Feuerwerk zu Ehren des Sonnenkönigs, indem er den „Tempel der Glorie“ als klassische Säulenarchitektur auf einen von Drachen bewohnten Felsen setzte. Das Thema der tugendhaften Vorbilder wurde dabei durch Medaillons antiker Helden (u.a. Julius Cæsar und Theodosius) sowie leiblicher Vorfahren (z.B. Karl der Große und Philippe Auguste) einbezogen (Abb. 12).⁶⁰

Im Unterschied zu den Pariser Lösungen konnte Fischer in Frain die Lage des Ahnensaales auf einem Felsen über der Thaya nutzen, um den beschwerlichen Weg der Tugend zum Tempel der Glorie monumental anschaulich und realiter nachvollziehbar zu machen. Für eine solche Interpretation spricht, daß Fischer damals auch bei zwei anderen Projekten den *concetto* des mühevollen herkulischen Tugendweges architektonisch umsetzte: beim ersten Entwurf für Schönbrunn sowie im Treppenhaus des Stadtpalais des Prinzen Eugen.⁶¹ Tatsächlich ist im *argumentum* des Freskos in Frain gleich zweimal vom Aufstieg die Rede, weil die Pflege der Tugenden als Weg zur Ehre (*ITER AD HONOREM*) und Aufstieg zur Glorie (*GRADUS AD GLORIAM*) bezeichnet wird.

Da in Rottmayrs Fresko nicht nur der Sieg des Herkules über den nemeischen Löwen und die lernäische Hydra dargestellt, sondern auch der Heldentod des Johannes Althann im Kampf

⁵⁶ In diesem Zusammenhang erscheint es nicht uninteressant, daß die Gräfin Maria Anna Althann-Pignatelli ein besonderes Interesse für Geschichte sowie Heraldik besaß und u. a. den Hofbibliothekar Pio Niccolò Garelli sowie die geistlichen Historiker Gottfried Bessel sowie Bernhard und Hieronymus Pez zu ihren Freunden zählte: F. PICHORNER, Die „spahnische“ Althann. Maria Anna Josepha Gräfin Althann, geborene Marchesa Pignatelli (1689–1755). Ihre politische und gesellschaftliche Rolle während der Regierung Karls VI. und Maria Theresias, geisteswiss. Diplomarbeit, Typoskript, Wien 1985, S. 58f.

⁵⁷ Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese, Ausstellungskatalog, Rom 1998, S. 121.

⁵⁸ Es scheint in diesem Zusammenhang erwähnenswert, daß die Tugendhelden Herkules und Aeneas auch bei drei anderen Fischerschen Portalen dem Besucher präsentiert werden, beim Stadtpalais des Prinzen Eugen, beim Palais Batthyány und beim Palais Batthyány-Schönborn: SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 1) Abb. 168, 187.

⁵⁹ I. LAVIN, Bernini's Image of the Sun King, in: Past – Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 138–200 und 288–302.

⁶⁰ P. BURKE, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993, S. 145ff, Abb. 54.

⁶¹ POLLERROSS, Docent (wie Anm. 5), S. 180–184. – P. STEPHAN, Ruinam praecedit Superbia. Der Sieg der Virtus über die Hybris in den Bildprogrammen des Prinzen Eugen von Savoyen, in: Belvedere, 1997, 1, S. 62–97.

gegen die „Ungläubigen“ mit Tod und Apotheose des Tugendhelden verglichen wird,⁶² kann kein Zweifel daran bestehen, daß auch das Frainer Programm im weitesten Sinn Vorstellungen von Herkules am Scheideweg verpflichtet ist. Ein durch die Stichpublikation allgemein bekanntes Beispiel dafür schuf Peter Paul Rubens beim Triumphbogen in Antwerpen mit dem Identifikationsporträt des Kardinalinfanten Ferdinand von Österreich im Jahre 1635 (Abb. 13). Der zwischen Venus und Minerva hin- und hergerissene Fürst hat sich natürlich für letztere entschieden. Auf dem von Drachen gesäumten, mühsamen und gefährlichen Weg der Glorie (*ITER GLORIAE*) wird er den Gipfel des Berges mit den Tempeln der Tugend und der Ehre (*Virtutis & Honoris Tempia*) erreichen. Nach der Meinung der antiken Autoren sollte nämlich letzterer nur durch ersteren zu betreten sein, d.h. Ehrenpreise nur denen zustehen, die Tugendverdienste erworben hätten: *ibi esse praemia honoris, ubi sunt merita virtutis*.⁶³ Der Tempel des Ruhmes und der Ehre erscheint in dieser Darstellung als Rundbau. Eine andere Rekonstruktion dieses antiken Bauwerkes von Giacomo Lauro aus dem frühen 17. Jahrhundert wurde zuletzt von Irving Lavin aufgrund der Kombination von Rundtempel und Monumentalsäulen mit der Karlskirche in Verbindung gebracht.⁶⁴

Da Fischer selbst das Motiv des Tugend- und Ehrentempels 1690 bei einem Emblem für den Triumphbogen der Niederleger gezeichnet hat,⁶⁵ ist es naheliegend, daß die Zentralform des Frainer Ahnensaales ebenso von dieser Vorstellung geprägt wurde wie die exponierte Lage an der Spitze des Burgfelsens, die sogar die Verlegung der Schloßkapelle an eine weniger prominente Stelle notwendig machte.

Alle drei zur Diskussion gestellten Aspekte – Tugensäulen, Überwindung der Natur und Herkulesthematik – lassen sich unschwer miteinander verbinden. Es kann daher wohl 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 geschriebene 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 Ehre / Die Verdienste der Helden sind der Aufstieg zur Glorie).

⁶²) Siehe dazu RAIDL, Ikonographie (zit. Anm. 27).

⁶³) C. GEVARTIUS, *Pompa Introitus Ferdinandi* (...), Antwerpen 1641, Taf. 38, S. 159ff.

⁶⁴) I. LAVIN, Fischer von Erlach, Tiepolo und die Einheit der bildenden Künste, in: *Barock: regional – international*, hrsg. von G. POCHAT–B. WAGNER (= *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 25), Graz 1993, S. 251–274, hier S. 265f, Abb. 24.

⁶⁵) POLLERROSS, *Docent* (zit. Anm. 5) S. 182, Abb. 18.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Archiv Appuhn-Radtke. – Abb. 2, 5, 6, 13: Archiv des Verfassers. – Abb. 3: Prag, Národní Galerie. – Abb. 4: nach Sedlmayr, Fischer (zit. Anm. 1). – Abb. 7: nach Lorenz, Fischer (zit. Anm. 29). – Abb. 8: nach Bauer-Wittkower, Bernini (zit. Anm. 33). – Abb. 9: Kunsthistorisches Institut der Universität Wien. – Abb. 10, 14: Bildarchiv der ÖNB, Wien. – Abb. 11: nach Lesky, *Das Leben* (zit. Anm. 19). – Abb. 12: nach Burke, Ludwig XIV. (zit. Anm. 41).



1. J. B. Fischer und J. M. Rottmayr, Schloß Vranov n. D., Ahnensaal, 1690–1695 (Blick in die Hauptachse)



2. Johann Martin Lerch, Die Babenberger als Stützen des Hauses Österreich, Vorsatzkupfer, 1670

3. Karel Škreta, Allegorie auf das Haus Lobkowitz, Entwurf für ein Thesenblatt, 1661, Prag, GSNG

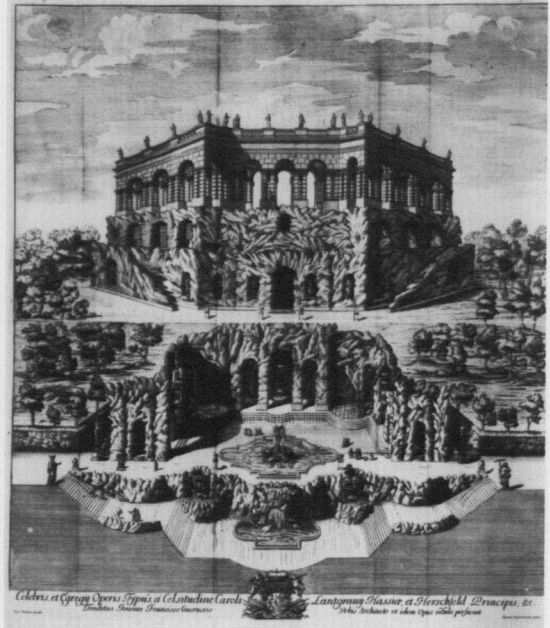


4. Bartholomäus Kilian, Tugend-Tempel des Erzherzogs Österreich, Thesenblatt, 1662 (Ausschnitt)

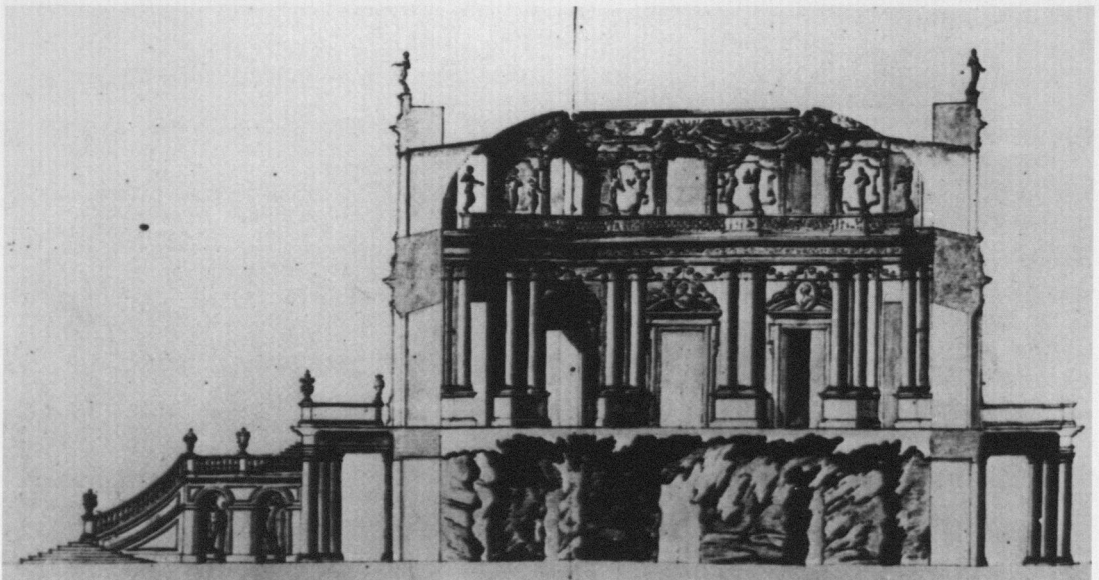




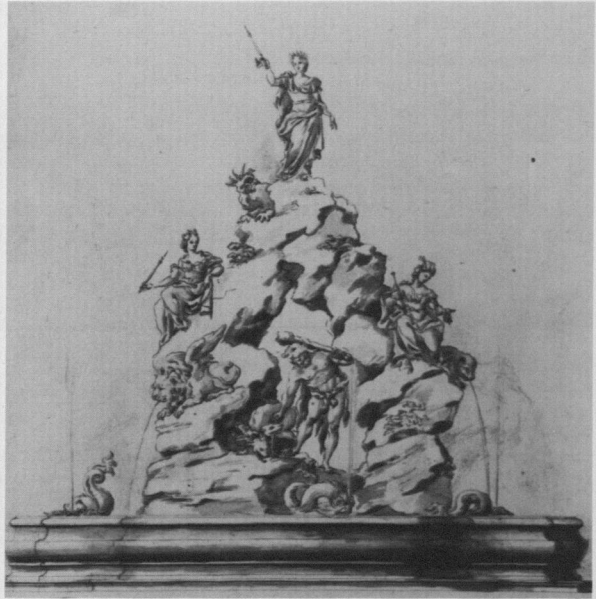
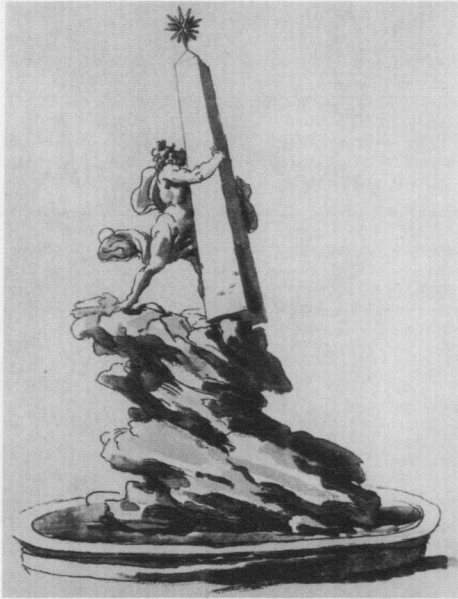
5. Johann Ulrich Kraus nach Petrus Schubart von Ehrenberg,
Allegorie auf das Römisch-Deutsche Reich,
Kupferstich, 1700



6. Geronimo Frezza nach Giovanni Francesco Guernerio,
Projekt eines Belvedere mit Grotte für die Wilhelmshöhe
in Kassel, Kupferstich, 1706

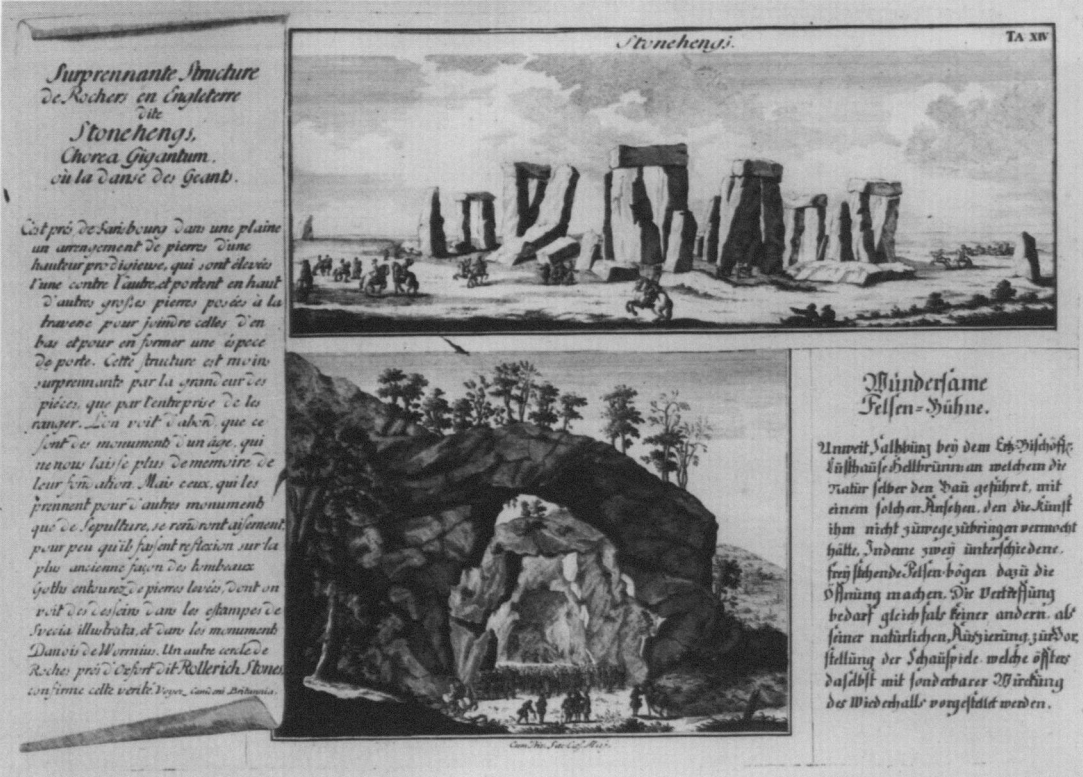


7. Johann Bernhard Fischer, Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein in Wien, um 1688, Mailand, Castello Sforzesco



8. Gianlorenzo Bernini, Brunnenentwurf, Rom, BAV., Cod. Chig. a. I 19

9. J. B. Fischer, Entwurf für den Krautmarktbrunnen in Brünn, 1690, Wien, Graphische Sammlung Albertina



Suprrenante Structure
de Rochers en Angleterre
ou
Stoneheng,
Chœca Gigantum.
ou la danse des géants.

C'est près de Salisbury dans une plaine un arrangement de pierres d'une hauteur prodigieuse, qui sont élevés l'une contre l'autre et portent en haut d'autres grosses pierres posées à la traverse pour former celles d'en bas et pour en former une espèce de porte. Cette structure est moins surprenante par la grandeur des pièces, que par l'entrepris de les ranger. On voit à présent que ce sont de monuments d'un âge qui ne nous laisse plus de mémoire de leur fin. Mais ceux, qui les prennent pour d'autres monuments que de sépulture, se résistent à peine pour peu qu'ils fassent réflexion sur la plus ancienne façon de les combaier. Gethu enkreuzt, e piemo lavio, vent un vait des cesiens dans les estampes de Novcia illustrata, et dans les monument Danois de Wormius. Un autre cercle de Roches près d'Exfort dit Rollerich Stone, son'time cette verité. Voyez, dans les Bibliothèques.

Stoneheng.

TA XV

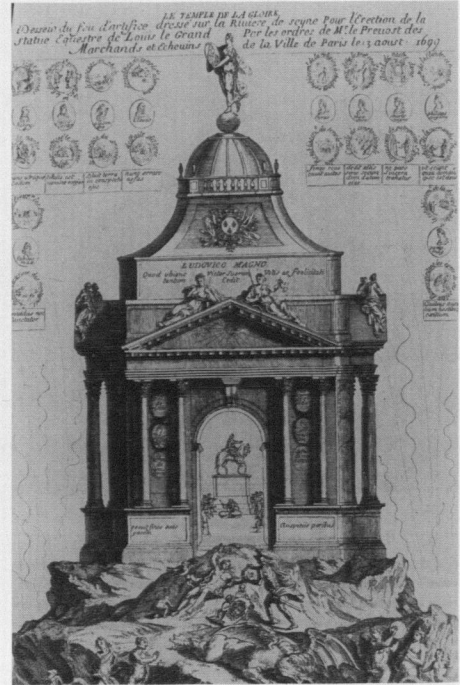
Wunderfame
Felsen-Bühne.

Unweit Salzburg bey dem Ep-Bischoffe, Lusthaus-Hellbrunn an welchem die Natur selber den Bau geführet, mit einem solchen Ansehen, den die Kunst ihm nicht züwege zübringen vermocht hätte. Indem zwey unterschiedene, frey stehende Felsen-bögen darü die Öffnung machen. Die Verthückung bedarf gleichfalls keiner andern, als seiner natürlichen Auszierung züder Vorstellung der Schauspide, welche öfters daselbst mit sonderbarer Würdung der Wiederhalls vorgeführt werden.

10. J. B. Fischer von Erlach, Stonehenge und Felsenbühne in Hellbrunn, Kupferstiche in „Historische Architektur“, 1721



11. Emblem auf die Standhaftigkeit des Hauses Österreich auf dem Felsen Petri, Kupferstich, 1692



12. Claude-François Menestrier, Ruhmestempel, Festdekoration in Paris, Kupferstich, 1699

13. Kardinalinfant Ferdinand von Österreich als Herkules am Scheideweg, Th. van Thulden nach Rubens, Ks., 1635/41



14. J. B. Fischer, Vranov n. D., Ahnensaal, um 1690 (Außenansicht)

