

DOCENT ET DELECTANT

ARCHITEKTUR UND RHETORIK AM BEISPIEL VON JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

VON FRIEDRICH POLLEROSS

Während die Beziehung zwischen Rhetorik und bildender Kunst zu den wissenschaftlichen Leitthemen der letzten Jahre gehört¹, wurde dem Zusammenhang zwischen barocker Rede- und Baukunst bisher weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Neben den *expressis verbis* diesem Thema gewidmeten Arbeiten von Bruno Contardi (1978) und Carsten-Peter Warncke (1995)² sind auch Aufsätze von Karl Möseneder (1982) und Karl Noehles (1990) zu nennen³.

Tatsächlich wurden schon in der Antike architektonische Begriffe von der Redekunst und die rhetorische Systematik von der Architekturtheorie übernommen. So hat etwa Cicero die Wahrheitsliebe als Basis (*fundamentum*) und die Rede als Gebäude (*exaedificatio*) bezeichnet (De oratore II, 63). In der vitruvianischen Architekturtheorie – mit der auch Fischer vertraut war – entsprechen folgerichtig die *partes* der Baukunst den *officia oratoris* und die Lehre vom architektonischen *ornatus* oder *decorum* den *genera dicendi*⁴.

In der frühen Neuzeit bildete die Rhetorik die allgemeinverbindliche Kommunikationstheorie und Form des Diskurses, wobei die antiken Rhetoriken des Aristoteles, Cicero und Quintilian sowie die Poetik des Horaz in unterschiedlicher Form bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vorbildlich blieben⁵. Die Kunsttheorie hat dementsprechend nicht nur indirekt über Vitruv, sondern auch direkt auf die antiken Lehren der Redekunst zurückgegriffen, wobei vor allem Leon Battista Alberti (1435), Lodovico Dolce (1557), Gabriele

¹) O. BONFAIT (Hg.), Peinture et Rhétorique. Actes du Colloque de l'Académie de France à Rome 10–11 juin 1993, Paris 1994. – M. FUMAROLI, L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle, Paris 1994. – J. LICHTENSTEIN, The Eloquence of Colour. Rhetoric and Painting in the French Classical Age, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1993. – R. W. LEE, Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XV^e–XVIII^e siècles, Paris 1991 (zuerst engl. in: Art Bulletin, 22, 1940, S. 197–269). – H. LOCHER, „Barockkunst und Rhetorik“. Zur Tagung des Ulmer-Vereins in Bamberg, in: Kritische Berichte 15, 1987, S. 118–121.

²) B. CONTARDI, La retorica e l'architettura barocca (Studi di storia dell'arte, 8), Rom 1978. – C.-P. WARNCKE, Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit, in: Johann Conrad Schlaun 1695–1773. Architektur des Spätbarock in Europa, hg. von K. BUSSMANN, F. MATZNER u. U. SCHULZE. Münster 1995, S. 612–621.

³) K. MOSENER, „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur, in: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte, 35, 1982, S. 139–175. – K. NOEHLES, Rhetorik, Architektur allegorie 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.

⁴) U. RATHER, „Architektur“, in: G. UEDING (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 1, Tübingen 1992, Sp. 863.

⁵) J. KNAPE, „Barock“, in: Ueding, ebenda, Sp. 1285–1332.

Paleotti (1582) und Giovanni Paolo Lomazzo (1584) zu nennen sind⁶. Die Beziehung zwischen Literatur und Architektur wurde in diesem Kontext vorwiegend für die Renaissance⁷ sowie unter dem Aspekt der Baukunst als „Nationalsprache“⁸ behandelt. Im vorliegenden Beitrag soll nun der Zusammenhang zwischen barocker Rede- und Baukunst am Werk von Johann Bernhard Fischer von Erlach untersucht werden⁹, wobei auf den Forschungen von Hans Sedlmayr, Franz Matsche und Karl Möseneder aufgebaut werden kann¹⁰.

1. ‚persuasio‘

Hauptaufgabe der Redekunst war die *persuasio*, die vorwiegend an die Affekte gerichtete Überzeugungsarbeit. Diese schon von Alberti auf die Bildkünste übertragene Aufgabe des *docere, delectare* und *movere*¹¹ wurde auch im „Trattato della Pittura, e scultura, uso, et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore“ 1652 behandelt. Dessen Autoren, der Jesuit Gian Domenico Ottonelli und der Maler-Architekt Pietro da Cortona, waren überzeugt, daß ein Maler mit einem Bild ebenso wie ein eloquenter Redner mit Worten zur Tugend anspornen könne: *La Pittura è Arte tanto giovevole, che, chi l'esercita virtuosamente può far con l'immagine, ciò che fa con le parole un eloquente Oratore nel muovere l'humano affetto, è volontà all'impresa delle virtù*¹². Gerade die römische Kunst des 17. Jahrhunderts wurde von diesen Prinzipien beherrscht. Die großteils von Jesuiten geprägte *rhetorica divina* galt ebenso für Gemälde¹³, welche Roger de Piles 1699 als *Scène, où chaque Figure joue son rôle*, bezeichnete¹⁴, wie für Skulpturen, insbesondere Reliefs und szenische Altarplastik¹⁵. Diesen theatralischen Illusionismus konnte Fischer vor allem bei den Altären und Festappa-

⁶) J. KNAPE, Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit, in: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven (Frühneuzeit-Studien, 2), hg. von W. KÖHLMANN und W. NEUBER, Frankfurt/Main etc. 1994, S. 485–532. – N. MICHELS, Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988.

⁷) H. H. AURENHAMMER, *Multa aedium exempla variarum imaginum atque operum*. Das Problem der *imitatio* in der italienischen Architektur des frühen 16. Jahrhunderts, in: KÖHLMANN-NEUBER, Intertextualität (zit. Anm. 6), S. 533–587. – CH. SMITH, Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence: 1400–1470, New York u. a. 1992, S. 133–197.

⁸) J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'architecture à la française. XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris 1982, S. 17 ff., S. 252 ff.

⁹) H. SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976. – H. LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich – München – London 1992. – Zum aktuellen Forschungsstand siehe: Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, hg. von F. POLLERROSS (Frühneuzeit-Studien, 4), Wien – Köln – Weimar 1995.

¹⁰) Erste Bemerkungen zu dieser Frage finden sich in: F. POLLERROSS, Kunstgeschichte oder Architekturge-schichte. Ergänzende Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: DERS., Fischer von Erlach (zit. Anm. 9), S. 59–128, hier S. 90–100.

¹¹) K. PATZ, Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „de Pictura“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 269–287. – LEE, Ut Pictura Poesis (zit. Anm. 1), S. 71–75.

¹²) GIAN DOMENICO OTTONELLI – PIETRO DA CORTONA, *Trattato . . .*, Florenz 1652, S. 62 f.

¹³) M. FUMAROLI, *Ut pictura rhetorica divina*, in: BONFAIT, Peinture et rhétorique (zit. Anm. 1), S. 77–103.

¹⁴) ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres . . .*, Paris 1699, S. 43, zitiert in: CH. BRAIDER, *Picture and Modernity in Word and Image 1400–1700*, Princeton 1993, S. 7.

¹⁵) Siehe z. B.: R. PREIMESBERGER, Eine Peripetie in Stein? Bemerkungen zu Alessandro Algardis Relief der Begegnung Leos des Großen mit Attila, in: Aachener Kunstblätter, 60, 1994, S. 397–416.

raten für das Vierzigstundengebet der „Theaterarchitekten“ Cortona und Bernini kennenlernen¹⁶. Schon 1633 hatte Pietro da Cortona die Kirche S. Lorenzo in Damaso durch ephemere Architekturen für die *Quarantore* in einen Oratoriensaal verwandelt und im folgenden Jahr beim Hochaltar von S. Giovanni dei Fiorentini den ersten Bühnenaltar Roms geschaffen¹⁷. Ähnliche Lösungen wurden von Bernini bei der Raimondi-Kapelle in S. Pietro in Montorio, bei der Cornaro-Kapelle, in der Alaleona-Kapelle in SS. Domenico e Sisto (Abb. 1) und bei der Kathedra Petri verwirklicht¹⁸.

Dank seiner Ausbildung und Tätigkeit als Bildhauer zwischen 1671 und 1686 in Rom und Neapel im Kreis um Bernini, den Dekorationskünstler Philipp Schor, den geistlichen Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori (1615–96) und den gelehrten Jesuiten Athanasius Kircher (1601–80)¹⁹ war der Grazer Bildhauersohn wohl von Beginn an mit der Anwendung der Rhetorik auf die bildenden Künste vertraut. Nach seiner Rückkehr in die Heimat war Fischer weiterhin als Bildhauer und Medailleur tätig. So entwarf er um 1688 die Reliefs der Dreifaltigkeitssäule in Wien (Abb. 8, 9), und bald konnte er die römischen Anregungen auch bei den eigenen Altarentwürfen umsetzen. Die Gestaltung des Altares als Schaubühne finden wir um 1690 beim Entwurf für den Hochaltar von Straßengel und 1692 beim ersten Projekt für den Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariazell (Abb. 2)²⁰. Bei der Kurfürstenkapelle in Breslau hat der Architekt nach 1715 diese Perspektivwirkung durch die sich verengenden Säulenstellungen der Chorapside auf die Raumarchitektur übertragen und durch den seitlichen Lichteinfall akzentuiert²¹. Die gleichen szenischen Effekte kennzeichnen die Altäre und Festapparate von Andrea Pozzo²², der parallel zu Fischer in Rom und 1703–1708 in Wien tätig war, und an dessen Werken *la forza e l'energia dell'eloquenza expressis verbis* gerühmt wurde. Pozzos Ausstattung der Wiener Jesuitenkirche verkörpert denn auch durch die Verbindung von Inschriften und ornamental-materiellem Prunk das *docere* und *delectare* in besonders eindringlicher Weise²³.

Die von den Theoretikern geforderten verschiedenen Methoden der *persuasio* entsprechend der unterschiedlichen Bildung der Rezipienten²⁴ waren im weltlichen und geistlichen Bereich die gleichen²⁵. Besonders deutlich wird dies beim Widmungsblatt der „Perspectiva

¹⁶ H. TINTELOT, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939, S. 134.

¹⁷ NOEHLES, *Rhetorik* (zit. Anm. 3) S. 213–220, Abb. 14 f.

¹⁸ G. CARERI, *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*, Chicago – London 1995. – M. S. WEIL, *The Relationship of the Cornaro Chapel to Mystery Plays and Italian Court Theatre*, in: „All the world's stage . . .“. *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque* (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, VI/2), Pennsylvania 1990, S. 458–486. – CONTARDI, *La retorica* (zit. Anm. 2), S. 85 ff.

¹⁹ E. SLADEK, *Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung, Auftraggeber, erste Tätigkeit*, in: POLLEROS, *Fischer von Erlach* (zit. Anm. 9), S. 147–176.

²⁰ H. AURENHAMMER, *Kar. Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien – München 1956, S. 60–63, Nr. 12 f.

²¹ Gerade in diesem Zusammenhang wurde schon auf den Einfluß Cortonas verwiesen: ST. MOSSAKOWSKI, *Die Kurfürstenkapelle Fischers von Erlach im Breslauer Dom*, in: *Wiener Jb. f. Kunstgeschichte*, XIX, 1962, S. 64–87, hier S. 80.

²² V. DE FEO, *Andrea Pozzo. Architettura e illusione*, Rom 1988.

²³ U. KNALL-BRSKOVSKY, *Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien*, in: *Wiener Jb. f. Kunstgeschichte*, XL, 1987, S. 159–173.

²⁴ OTTONELLI – CORTONA, *Trattato* (zit. Anm. 12), S. 60 f.

²⁵ Zu den Analogien siehe das Kapitel „Schloß- und Sakralarchitektur“ in: H. CH. EHALT, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, 14), Wien 1980, S. 101–103.

de' pittori e architetti“ von Andrea Pozzo zu Ehren Leopolds I. von 1693: Die Reiterstatue des Kaisers ist nämlich von einer szenographischen Architektur umgeben, die einem Altar-entwurf des Jesuiten genau entspricht²⁶. Analog dazu wurde 1701 Pozzos Stich des „Teatro delle Nozze di Cana“ (also des ersten öffentlichen Auftrittes des Erlösers!) als Vorlage für eine Verherrlichung des jungen Erzherzogs und späteren Kaisers Karl VI. als aufgehende Sonne in einem Emblembuch des Jesuiten Jacob Boschius verwendet (Abb. 3, 4). Ebenso wie die Jesuiten hat auch Fischer bei seinen Triumphbögen und Trauergerüsten für die Habsburger die gleichen szenographisch-illusionistischen Mittel angewandt wie bei den Altären, etwa beim Triumphbogen über dem Reiterdenkmal Karls VI. vor dem Palais Schwarzenberg (1718) und beim Altar der Immaculata in Sallapulka (1720)²⁷.

Die formalen Analogien zwischen Triumphbogen und Altar lassen sich ebenso aus der Verwendung der gleichen rhetorischen Mittel wie aus der bewußten inhaltlichen Verschränkung erklären. So übertrug etwa der Jesuit Jakob Lupperger in der Leichenpredigt auf Joseph I. die biblische Sonnensymbolik direkt auf den Kaiser:

Nicht ungereimt ist schon vorlängst das Weltgrosse Erz=Haus Österreich dem großen Himmels=Gewölb verglichen worden; [. . .] in diesem österreichischen Himmel ist Josephus, als ein herrlichst=glänzende Sonn auffgangen und gebornen worden; [. . .] daher nicht unfügich auf unsern Welt=gebohrnen Allernädigsten Kayser Joseph haben können gedeutet werden jene Propheteyungs=Worte ‚Orietur vobis Sol Justitiae‘/ es wird euch die Sonn der Gerechtigkeit auffgehen (Malach. 4.2), dann/ gleichwie die Sonn mit gegenartiger Wirkungskraft das eysharte Wasser verschmölzet/ hingegen das weiche Erden=Kott erhartet/ [. . .], also [. . .] hat sich Josephus eine Sonn der Gerechtigkeit/ und ein wohlgearteten Sohn des himmlischen Vaters gleich von seinem ersten Auffgang gezeigt; ‚qui Solem suum oriri facit super bonos & malos‘ (Matth. 5.45)/ Gute und Böse bestralend zu Nutzen/ oder zu Schaden/ nach eines jeglichen eigener Arts=Beschaffenheit²⁸.

Ebenso wie sakrale Skulpturen und ephemere Architektur hatten die Bauwerke der Gegenreformation und des Absolutismus insgesamt eine persuasive Funktion²⁹. Ein eindringliches Beispiel dafür liefert uns eine Zeichnung des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. J., den Fischer vermutlich seit seiner römischen Zeit gekannt hat (Abb. 5). Die Graphik zeigt einen Thronsaal nach dem Entwurf von Abrahamo Paris, dessen Werk Fischer ebenfalls vertraut war³⁰. Die Architektur hinter dem Thron wirkt wie eine Kirchenapsis³¹ und erhält ihre besondere Würde durch die Superposition gekuppelter Säulen bzw. Pilaster. Dasselbe Motiv architektonischer Persuasio finden wir beim Entwurf des Karl

²⁶ DE FEO, Pozzo (zit. Anm. 22), Abb. 4.

²⁷ H. LORENZ, Überlegungen zu einer unbekanntem Festarchitektur Johann Bernhard Fischers von Erlach, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 57, 1994, S. 430–439, hier Abb. 3. – SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 9), Abb. 196.

²⁸ P. JAKOB LUPPERGER S. J., Eclipsis solis svb ipsa meridie. Travergrösse Sonn=Verfinsternvg (. . .), Wien 1705, fol. B2.

²⁹ Siehe das Kapitel „La meccanica della persuasione“, in: CONTARDI, La retorica (zit. Anm. 2), S. 9–40.

³⁰ H. LORENZ, Bernini e l'architettura barocca austriaca, in: Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento, hg. von G. SPAGNESI und M. FAGIOLO, Rom 1984, 2. Bd., S. 641–660, hier S. 650, Abb. 8 f.

³¹ Tatsächlich hat Tessin bei seinem Entwurf für das Schloß in Stockholm den Hochaltar der Schloßkapelle und den Thron des Reichssaales als direkte Pendants aufeinander bezogen: Kat. Le Soleil et l'Étoile du nord. La France et la Suède au XVIII^e siècle, Paris 1994, S. 47, Nr. 13.

Eusebius von Liechtenstein für Schloß Plumenau in Mähren, das um 1680 errichtet wurde (Abb. 7). Tatsächlich war der österreichische Fürst überzeugt, daß nur die Säulenordnungen, die man auch an den *miracula mundi* und am Petersdom finde, *Magnifizenz und Pracht* hervorbringen und daß ohne diese *nichts kann gezieret werden, kein Altar, keine Kirche, keine Catedra, Triumph- oder andere Pforte, kein Haus*. Karl Eusebius formulierte diese selbstverständliche Gleichsetzung von Altar und Triumphbogen im „Architekturtraktat“ zur Erziehung seines Sohnes Johann Adam Andreas, für den Fischer um 1690 tätig war. Die persuasive Funktion der Baukunst begründet Liechtenstein damit, daß eine schöne und prächtige Architektur gleichsam automatisch alle Augen auf sich zieht und sowohl beim gebildeten als auch beim ungebildeten Betrachter durch ihre stumme Rhetorik Verwunderung hervorruft:

Dan die Zierdt der Architectur gibet dises und ziecht und wendet aller Anschauen an sich, ob seiner Brachtigkeit und habenden Annehmlichkeit in sich; unaussprechlich ist dessen Gewalt aussprechen, alle Augen also an sich zu ziehen. Dan unangeschauter wiert wohl und kan keiner vorübergehen, seie [er] vornehmen oder schlechten Standts, hohen oder schlechten Verstand, Man oder Weib Standt, erwachsen und matur oder noch unerwachsen; alle werden sistieren miessen, nolentes volentes, und dises Wunderwerk anschauen; der Vornehme und Witzige zu noch mehrerer Verwunderung die Kunst erkennt und ermessent, der Ungelehrte aber, wessen Stand er wehre, ob vorstehenden Bracht und Majestet mit Verwunderung gestellet und aufgehalten wiert, so die Architectur durch ihr eigenthumbliche Zierde verursacht [. . .]³².

Analog zur Differenzierung der religiösen Betrachter durch Ottonelli und Cortona in *idioti, letterati* und *spirituali* unterschied also Liechtenstein zwischen gebildeten und ungebildeten Rezipienten. Dieser Zweiteilung folgte auch Johann Christian Lünig. In seinem „Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum“ propagierte er 1719 nämlich *sinnliche Empfindung und Einbildung*, das heißt *solche Dinge, welche die Sinne kitzeln und in die Augen fallen*, zur Überzeugung des *Pöbels*, während bei den Gebildeten *Witz und Verstand*, also die *bündigsten und deutlichsten Motive*, ihr Ziel erreichen würden³³. Geistliche und politische Bauwerke sollten also einerseits durch die Quantität der materiellen Pracht die Sinne der Masse überwältigen, andererseits durch die Qualität an „Schönheit“ und „Kunst“ die Kenner überzeugen.

Gerade eine der ersten architektonischen Manifestationen Fischers, die utopische Vorstellung einer kaiserlichen Residenz in Schönbrunn von 1688/89, erfüllte diese persuasiven Voraussetzungen durch die auf optische Täuschungen ausgerichteten perspektivischen Manipulationen³⁴, während ihr jede realisierbare Funktionalität fehlte (Abb. 17)³⁵. Egal, ob der Entwurf als Präsentationsstück des jungen Künstlers zur Erlangung einer Hofstelle oder – wie zuletzt Schmitt vermutete – als Lehrbehelf für den Architekturunterricht des Thron-

³²) Zitiert nach: V. FLEISCHER, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1648), Wien – Leipzig 1910, S. 91–92.

³³) JOHANN CHRISTIAN LÜNIG, Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum, oder Historisch- und Politischer Schauplatz Aller Ceremonien (. . .), Leizig 1719, 1. Dept., Caput I.

³⁴) S. SCHMITT, Johann Bernhard Fischers von Erlach Schloß Schönbrunn in Wien. Studien über Schönbrunn I und das Schönbrunn-II-Ausführungsprojekt von 1696, Phil. Diss., München 1990, S. 11–17.

³⁵) H. LORENZ, Der habsburgische „Reichsstil“ – Mythos und Realität, in: Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992, hg. von TH. W. GAETHGENS, Berlin 1994, S. 163–176, hier S. 163 f.

folgers diente, er verfehlte seine Wirkung nicht: 1689 wurde Fischer als Architekturlehrer des Thronfolgers angestellt, und sieben Jahre später wurde mit dem Bau eines Schlosses in Schönbrunn für den Römischen König nach Fischers Plänen begonnen.

2. ‚*architectura loquens*‘

Eine konkretere Definition der persuasiv-rhetorischen Mittel als die Texte von Liechtenstein und Lünig liefert die Beschreibung des Trauergerüsts zu Ehren Philipps II. 1598 in Florenz. Vincentio Pitti lobt darin nämlich die *altezza dell'Invenzione*, die *bellezza della disposizione*, die *maestria* und die *maestà* des Katafalkes sowie die *diligenza* des Verantwortlichen, vor allem aber die *Magnificenza* des Großherzogs³⁶. Es ist wohl kein Zufall, daß wir die direkte Anwendung der rhetorischen Termini bei der literarischen Wiedergabe eines Trauergerüsts finden, wird doch die ephemere Repräsentationskunst in besonderer Weise durch ihre funktionale und formale Verbindung von Bild und Text, Architektur und Rhetorik charakterisiert. Der Jesuit Claude-François Menestrier verwendete 1683 den Begriff *dessein* für den geistigen Entwurf beziehungsweise den *Concetto* eines Trauergerüsts³⁷, und ein Lehrbuch der Rhetorik von 1718 bezeichnete ein *Castrum Doloris* als *Trauer=Burg*, *Trauer=Schloß*, da über das Gerüste [. . .] *allerhand ‚Inscriptiones‘ und Gemähde affigiret werden*³⁸. Ein 1701 in Wien zu Ehren Karls II. von Spanien aufgerichtetes Trauergerüst wandte sich daher *expressis verbis* an den lesenden Betrachter und betrachtenden Leser: *Lector spectas & legis spectator*³⁹.

Fischer war mit ephemerer Architektur schon von seiner Tätigkeit in Italien her vertraut, und es war wohl gerade die dabei erworbene rhetorische und historische Kompetenz, die die rasche Integration des jungen Architekten in den Kreis der Hofgelehrten ermöglichte. Denn das vom späteren Wiener Fürstbischof Franz Ferdinand von Rummel 1686 für Joseph I. konzipierte Erziehungsprogramm forderte die Vermittlung der wesentlichsten Kenntnisse in Poetik, Rhetorik, Philosophie und vor allem Geschichte⁴⁰. Aufgrund seiner Erfahrungen im Umkreis von Bernini und der römischen und neapolitanischen Antiquare⁴¹ verstand sich Fischer offensichtlich von Beginn an mehr als „Kenner der schönen Künste und Wissenschaften“ denn als Praktiker der Architektur. Dafür sprechen nicht nur der Mißerfolg gegenüber seinem ebenfalls aus Rom nach Wien gekommenen Kollegen Dome-

³⁶) VINCENTIO PITTI, *Essequie della Sacra Cattolica Real Maesta* (. . .), Firenze 1598, S. 74 f. zitiert in: T. FRANGENBERG, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstdliteratur des 16. Jahrhunderts* (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 16), Berlin 1990, S. 180.

³⁷) L. POPELKA, *Castrum doloris* oder „Trauriger Schauplatz“. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur (Österr. Akademie d. Wissenschaften, Veröffentlichungen d. Kommission f. Kunstgeschichte, 2), Wien 1994, S. 92–99, hier S. 93.

³⁸) JOHANN CHRISTOPH MÄNNLING, *Expediter Redner oder Deutliche Anweisung zur galanten Deutschen Wohlredenheit*, 1718 (Reprint Kronberg/Ts. 1974), S. 49.

³⁹) GOTTLIEB EUCHARIUS RINCK, *Leopolds des Grossen Röm. Käysers wunderwürdiges Leben und Thaten Aus geheimen Nachrichten eröffnet*, Leipzig 1708, S. 862.

⁴⁰) SCHMITT, Schönbrunn (zit. Anm. 34), S. 67 ff.

⁴¹) SLADEK, Fischer (zit. Anm. 19), *passim*.

nico Martinelli⁴², sondern auch die Quellen. In einem Brief an den Fürsten Liechtenstein über seine Berufung in den Hofstaat Josephs I. beschreibt Fischer 1689 nämlich seine Tätigkeit als Unterricht *in seiner Profession in Architectur perspectiv und dergleichen Wissenschaften*⁴³.

Tatsächlich ist es charakteristisch, daß die im folgenden zu behandelnden Werke durchwegs der *architectura publica* angehörten und in Zusammenarbeit mit antiquarisch-numismatisch oder theologisch gebildeten Beratern entstanden sind. Deren Einfluß auf den rhetorischen Charakter der Architektur Fischers wurde bisher vor allem im Zusammenhang mit den Bauten für Karl VI. behandelt. Zu wenig Beachtung fand hingegen der Umstand, daß der Bildhauer-Architekt sowohl bei sakralen als auch bei profanen Werken mit denselben Programmberatern kooperierte, wodurch sich auch ein methodischer Zusammenhang zwischen den beiden Werkgruppen ergibt. Wurde etwa das religionspolitische Programm der Karlskirche vom weltlichen Antiquarius Heraeus eronnen, so standen Fischer um 1690 für höfische Aufgaben vorwiegend geistliche Concettisten zur Seite. Das Programm des Grazer Mausoleums sollte dem Bericht der Hofkammer von 1687 zufolge die Taten Leopolds I. *mit guten Concepten und schönen Inventionibus zeigen, damit alles gleich zusammen correspondiere*. Da die Darstellungen nicht nur auf einer Schrift des in Graz ausgebildeten Jesuiten Martin Stredonius basieren, sondern auch Embleme jesuitischer Publikationen kopieren beziehungsweise vorwegnehmen und das Wappen der Gesellschaft Jesu einbeziehen, kommt als Verfasser dieses gelehrten Programms nur ein Mitglied der Societas Jesu in Frage⁴⁴. Der Autor des emblematisch-typologischen Programms der ebenfalls von Leopold I. in Auftrag gegebenen Wiener Pestsäule ist hingegen bekannt. Es ist der spätere Beichtvater des Kaisers, Dr. Franz Menegatti, den Leibniz als den gelehrtesten Jesuiten Deutschlands bezeichnete⁴⁵. Ebenfalls dem Jesuitenorden gehörte Franz Keller an, dessen Publikation „Augustae Carolinae virtutis monumenta . . .“ von 1733 „eine offiziöse Deutung des gesamtprogrammatischen Charakters“ der Bautätigkeit Karls VI. enthält⁴⁶. Die Gedanken für Fischers mit *sinnreichen Statuen und denkwürdigen Emblematen gezierten Ehrenpforten* zum Einzug des Kaisers und seines in Augsburg zum Römischen König gekrönten Sohnes im Jahre 1690 lieferte Dr. Karl Josef de la Bresche, ein Kanonikus des Wiener Domkapitels (Abb. 18)⁴⁷. Der St. Lambrecht Benediktiner Petrus Gürnigg, der die Verrechnung des Mariazeller Altares mit dem Architekten besorgte⁴⁸, hat wohl während seiner Tätigkeit als Professor für Philosophie und Theologie 1690–1705 am Wiener Schottenstift

⁴² H. LORENZ, Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur, Wien 1991, S. 40–43. – DERS., Fischer (zit. Anm. 9), S. 15–18.

⁴³ Zitiert nach: SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 9), S. 335, Nr. 16.

⁴⁴ G. KODOLITSCH, Drei steirische Mausoleen – Seckau, Graz und Ehrenhausen, in: Innerösterreich 1564–1619 (Joanna, III), Graz 1968, S. 325–370, hier S. 348 ff.

⁴⁵ Zur Pestsäule siehe zuletzt: M. KOLLER, Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Akademie, Innsbruck 1993, S. 72–74 u. 182–186.

⁴⁶ F. MATSCHE, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“ (Beiträge zur Kunstgeschichte, 16), Berlin – New York 1981, 1, S. 386 f. – Der von Matsche als Autor genannte Anton Höller dürfte nur der Promotor sein: E. KLECKER – B. MERSICH, „Nobiliora habitant nunc atria Musae“. Der Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek in einem lateinischen Hochzeitsgedicht, in: Biblos, 43, 1994, Heft 1–2, S. 41–57, hier S. 47 f.

⁴⁷ AURENHAMMER, Fischer 1956 (zit. Anm. 20), S. 52 f.

⁴⁸ A. SAMMER, Mariazeller Hochaltar Joh. Bernh. Fischer v. Erlach, Mariazell 1979, S. 29.

auch inhaltlich auf die Konzeption Einfluß genommen. Analog dazu scheint es naheliegend, daß Fischer in Salzburg mit seinem Vertragspartner, Raimund Anton von Rehlingen, die theologisch-künstlerische Form des Hochaltars der Kollegienkirche diskutierte. Denn der 1701 wegen seiner *ziemlichen Wissenschaft im Bauwesen* zum Baudirektor des Salzburger Erzbischofs berufene Reichsgraf trat 1711 in Rom als Fr. Raimondo della Madre di Dio in das Kloster der unbeschuhten Karmeliter zu S. Maria della Scala ein⁴⁹.

Bei den Ehrenpforten, die 1699 in Wien zu Ehren des Römischen Königs und seiner Gattin errichtet wurden, arbeitete Fischer erstmals nachweislich mit einem weltlichen Gelehrten zusammen. Das Programm der Dekorationen wurde nämlich ebenso wie jenes der damals den Herrschern überreichten Medaillen von Johann Jacob Haakius, einem Bewerber um die Stelle des Hofbibliothekars, *poetico emblematico heraldico veterisque rei numismatice studio*, verfaßt⁵⁰. Der 1710 von Joseph I. zum Direktor der kaiserlichen Münz- und Antiquitätensammlung ernannte Carl Gustav Heraeus (1671–1725) verfaßte 1711 die *Auffschriften und Sinnbildungen* sowie die gedruckte Beschreibung des von Fischer für den verstorbenen Kaiser in der Augustinerkirche *inventierten* Trauergerüsts (Abb. 28). Ein Jahr später schrieb er die Widmung für Fischers erste und dem neuen Kaiser präsentierte handschriftliche Fassung der „Historischen Architektur“ (Abb. 40). Die Voraussetzungen für die Entstehung solcher „Wort-Bild-Synthesen“ des „Kaiserstils“ waren also bereits vor dem Amtsantritt Karls VI. gegeben, wenngleich diese Bestrebungen ab 1716 mit der Ernennung eines kaiserlichen Generalbaudirektors in der Person des Grafen Gundacker von Althan eine neue Dimension erreichten. Die komplizierte Entstehungsgeschichte des von Rinck als *Meisterstück der sinnreichen Erfindung des Herrn von Fischer* bezeichneten Wiener Vermählungsbrunnens ist wohl ein Beispiel dafür, wie intensiv inhaltliche und formale Faktoren einander bedingen konnten⁵¹. Nach dem Ausscheiden von Heraeus aus dem Hofdienst arbeitete der ebenfalls in der Geschichts- und Münzwissenschaft bewanderte Conrad Adolph von Albrecht in dieser Funktion vor allem mit dem jüngeren Fischer zusammen. Die entsprechende Kooperation zwischen Künstler und „Librettist“ belegt etwa Albrechts Beschreibung: *Des von mir angegebenen durch Herrn v. Fischer in Wienn gezeichneten, nachmals bey meiner Abreyße von Prag zu vollkommener Aufsführung gebesserten und mit gehöriger Grabschrift versehenen Epitaphy Seiner Excellenz Herrn Grafen von Schlick*⁵². Ebenso wie Heraeus verfaßte Albrecht eine illustrierte Zusammenstellung seiner Programme, deren Drucklegung jedoch nicht zustande kam:

Verschiedene Erfindungen Hieroglyphisch-Historisch- und Poetischer Gedancken, mit vielerley darzu erforderlichen Lapidarischen Inschriften, welche alle zu denen unter Caroli VI. [. . .] vorgehomenen Hof-Gebäuden der Kayl: Burgg, Bibliothec, St. Caroli Kirchen und Josephi Säulen Ingleichen Anderwärtigen auf Kayl: Befehl erheben, oder zu Ehre, und Nachruhm

⁴⁹) F. WAGNER, *Immaculata und Transfiguration – Bemerkungen zum Hochaltar der Salzburger Kollegienkirche*, in: *Alte und moderne Kunst*, 24, 1979, Nr. 164, S. 14–17.

⁵⁰) H. HASELBERGER-BLAHA, *Die Triumphtore Fischers von Erlach*, in: *Wiener Jb. f. Kunstgeschichte*, XVII, 1956, S. 63–85, hier S. 81 f.

⁵¹) RINCK, Leopold I. (zit. Anm. 39), S. 954 f. – B. MIKUDA-HÜTTEL, *Der ‚Colossus‘ der Fischer von Erlach auf dem Hohen Markt zu Wien. Ein Beitrag zur Entwurfs- und Planungsgeschichte*, in: POLLEROS, Fischer (zit. Anm. 9), S. 229–248.

⁵²) Albrecht-Codex, fol. 149, zitiert in: E. P. GARRETSON, *Conrad Adolph von Albrecht. Programmer at the Court of Charles VI*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 24/25, 1980/81, S. 19–92, hier S. 74.

Deroselben Allerdurchleuchtigsten Namen hin und wider aufgesetzten ansehentlich-Öffentlichen Denckmahlen, [. . .] in Bau, Mahlerey u. Bildhauer Kunst-Wercken [. . .] ersonnen worden, in Teutscher Mutter Sprachen darumen verfasst, damit die mehren Theils auch Teutsche Arbeits Vollführer den bequemen Verstand ihrer zu Ende zu bringen habenden Stücken mitgeniessen können.

Der mit zahlreichen Illustrationen versehene „Codex Albrecht“ der Österreichischen Nationalbibliothek enthält für unseren Zusammenhang schon in seinem Titel wichtige Informationen (Abb. 26, 39). Beachtung verdient zunächst die Tatsache, daß Albrecht die kaiserlichen Bauten ausdrücklich als *öffentliche Denkmale* bezeichnet und damit in den Bereich der „Denkmalsrhetorik“⁵³ einbezieht. Ein gutes Beispiel für diese Bauaufgaben bildete schon das 1712 unter der Beratung des Heraeus von Fischers Rivalen als Hofarchitekt zum Einzug des von seiner Krönung in Frankfurt zurückkehrenden Kaisers errichtete neue Burgtor, dessen Programm, das heißt *die Erklärung deren Ornamenten an solchem Thore zu jedermanns deutlichen Verständnuß in Druck befördert worden* war. Aus dieser Beschreibung geht die Verbindung von Rede- und Baukunst deutlich hervor:

*Die Zieraten dieses Thors (an welchem die Ordnung der ‚Architectur‘ dem Herrn Johann Lucas Hildebrand, Kayserlichen Hof=„Ingenieur“, allein obgelegen) hat man nach dem Exempel anderer Pforten nicht wollen ohne Bedeutung seyn lassen, um die Steine, wie bey der alten Römer Zeit, sowohl durch Figuren, als durch Schrifften redend zu machen*⁵⁴.

Die Absicht, die Architektur durch Figuren und Schriften zum Sprechen zu bringen, verrät auch Heraeus' Hinweis auf die bei Fischers Festdekoration vor dem Palais Schwarzenberg 1718 *den Bau redend machenden Zierathen und Bedeutungen*⁵⁵. Die Formulierungen verweisen auf die vor allem von Emanuele Tesauro (1592–1673) theoretisch fundierte rhetorische Struktur der barocken Bildlichkeit⁵⁶. Der piemontesische Rhetorikprofessor unterschied in seinem ab 1654 in mehreren Auflagen erschienenen „Cannochiale Aristotelico“ nämlich zwischen *sprechenden* und *stummen Zeichen* sowie solchen *von einer stummen Beredtheit oder auch von einem beredtem Schweigen*⁵⁷. Sowohl in Festdekorationen und Trauergerüsten, als auch in der Ausstattung der Residenzen der Herzöge von Savoyen setzte der Exjesuit seine Theorien in die Praxis um. Tesauros Programme wurden 1688 auch in Frankfurt und Leipzig publiziert, darunter jene für den Palazzo Reale in Turin:

*Nihil his in Aedibus est, quod non rapiat oculus; Regiamque Caroli Emmanuelis, eo Nomine Secundi, Magnificentiam, vel tacendo, non eloquatur. Plurimus hic Auri nitor, pretiosa suppellex, admirabiles Sculturae, nobilis Pictura, nobiliores Historiae, immemorabilis aevi memoriam revocantes. Atqui, cum singulae Picturae suis inscriptionibus animentur, omnium tamen argumenta, unius Emmanuelis Thesauri ab ingenio atque calamo, manere voluit optimus Princeps*⁵⁸.

⁵³) P. SPRINGER, Denkmalsrhetorik, in: UEDING, Historisches Wörterbuch (zit. Anm. 4), 2, Tübingen 1994, Sp. 527–536.

⁵⁴) CARL GUSTAV HERAEUS, Inscriptiones et Symbola varii argvmenti, Nürnberg 1721, S. 175 f.

⁵⁵) Zitiert in: LORENZ, Festarchitektur (zit. Anm. 27), S. 435.

⁵⁶) Heraeus bezog sich an einer Stelle seines Werkes ausdrücklich auf Tesauro: Gedichte und Lateinische Inschriften des Kaiserl. Raths, auch Medaillen= und Antiquitäten=Inspectors Herrn Carl Gustav Heraeus. Nach des Herrn Verfassers Übersehung, Und Hinzufügung der in dem ersten Exemplar abgängigen Stücke, Nürnberg 1721, S. 96 f.

⁵⁷) Zitiert in: H. BAUER, Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 189.

⁵⁸) EMMANUEL THESAURUS, Inscriptiones, Frankfurt – Leipzig 1688, S. 111.

Tesauro vertrat ebenso wie Menestrier die Auffassung, Rhetorik sei die Kunst, mit Bildern zu überzeugen. Beide widmeten sich daher mit besonderer Aufmerksamkeit den Devisen und Emblemen, also der direkten Verbindung von Wort und Bild⁵⁹. Analog dazu versteht auch Albrecht unter den für die Fischerschen Bauten ersonnenen „Gedanken“ nicht allein Texte in Form von Bauinschriften, sondern deren Verbindung mit Bildern in Form von Skulptur oder Malerei. Inhaltlich unterscheidet er bei diesen Wort-Bild-Synthesen historische, das heißt aus der Geschichte entnommene Themen, poetische, also von den Mythen sowie der Literatur inspirierte Gedanken-Erfindungen, und schließlich die „Hieroglyphen“, Sinnbilder. Der Hofconzettist bezog sich hier auf die etwa vom Maler und Kunsttheoretiker Gérard de Lairesse 1707 vorgestellten vier Bildgattungen⁶⁰. Als Anregung für Gedanken-Erfindungen standen den Künstlern und Konzeptverfassern eigene Handbücher, die sogenannten *Collectaneis*, zur Verfügung⁶¹. Eines dieser Werke, die „Iconologie ou la science des emblèmes, devises etc., qui apprend à les expliquer, dessiner et inventer“ des Jean Baudoin (Amsterdam 1698), präsentiert sich daher schon im Titel als *très utile aux orateurs* [. . .] et *généralement à toutes sortes de curieux des beaux-arts et des sciences*. Die von Heraeus für die „redenden Steine“ des Burgtores verwendete Bezeichnung *Zierat* entspricht jedenfalls genau der Definition der Wort-Bild-Synthesen in der deutschen Emblemtheorie. Schon Johann Fischart hatte 1581 den Ursprung und Gebrauch der *Emblematen oder Eingeblömeten Zierwercken* ausdrücklich auf die antike und zeitgenössische Architektur und deren *behauene, versetzte und gewölbte Vorbauten, Erker, Bildwerke und Gemälde* bezogen⁶².

Die Emblemtheoretiker der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zum Beispiel Pierre Le Moyne, verwiesen ebenfalls auf die Funktion der Emblematik zur Zierde fürstlicher Architektur: *La Devise estant une Philosophie courte & figuré* [. . .] *inventée pour instruire & pour honorer les Grands, pour embellir & pour parer les Maisons des Grands*. Zur Gattung der *expression metaphorique composée de figures & de paroles* seien nach Meinung des französischen Jesuiten auch Gemälde sowie monumentale Skulpturen zu zählen:

*les Tableaux, les Bas-reliefs, les Statues sont des metaphores. Le Jupiter de Phidias, le Colosse de Rhodes, que l'Antiquité a regardez comme deux miracles, n'estoient que deux metaphores. Et si le Sculpteur Stecicrate eust executé le projet enorme qu'il fit d'une Statue, qui devoit porter une Ville d'une main, & verser de l'autre une Riviere il n'eust fait aprez tout qu'une metaphore*⁶³.

Genau aus diesem Verständnis heraus errichteten 1705 die Jesuiten in Olmütz anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für den verstorbenen Kaiser einen *Colossus Olim Soli Orienti à Rhodijis nunc Soli Occidenti sive Augustissimo & Invictissimo Imperatori Leopoldo Primo* (Abb. 11)⁶⁴. Von einem Wiener Jesuiten wurde dieser Gedanke 1717 aufgegriffen, um

⁵⁹) CLAUDE-FRANÇOIS MENESTRIER, *L'Art des Emblèmes ou s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire & de la Nature*, Paris 1684. Mit einem Beitrag „Barocke Bildphilosophie und Emblem. Menestriers *L'Art des Emblèmes*“, hg. von K. MÖSENER, Mittenwald 1981.

⁶⁰) Des Herrn Gerhard de Lairesse Grosses Mahler=Buch (. . .) Nürnberg 1728, I, S. 169 ff.

⁶¹) KNAPE, Barock (zit. Anm. 5), Sp. 1300 ff.

⁶²) W. NEUBER, *Locus, Lemma, Motto*. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie, in: J. J. BERNIS – W. NEUBER (Hg.), *Arts memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750* (Frühe Neuzeit, 15), Tübingen 1993, S. 351–372, hier S. 359.

⁶³) P. LE MOYNE S. J., *De l'art des devises*, Paris 1668², S. 85 f.

⁶⁴) P. JULIUS ZWICKER S. J., *Colossus* . . ., Olmütz 1705.

Karl VI. ein rhetorisch-bildliches Denkmal zu errichten (Abb. 12)⁶⁵. Fischer hat die beiden von Le Moyne angeführten „Weltwunder“ ebenso in seine Architekturgeschichte integriert wie die Umwandlung des Berges Athos in einen *Colossus* (Abb. 13). Da sich der Hofarchitekt des Kaisers offensichtlich als neuer Dinokrates verstand⁶⁶, ist die Beschreibung dieser *Invention* von besonderem Interesse für uns. Johann Bernhard lobt *des Großen Alexanders Architect*, der den *Bau angegeben*, nämlich wegen des *ungemeinen Vorschlages*, und berichtet auch, daß Alexander diesen *Gedanken für seiner Hoheit und Größe würdig hielt*⁶⁷.

Diese direkte Analogie zwischen einer künstlerischen Invention und ihrem fürstlichen Adressaten ist ein Grundprinzip der barocken Emblematis, und Le Moyne nennt als ebenso altehrwürdiges wie gelungenes Beispiel dafür die Devise Karls V.:

*Les premieres & les plus anciennes, qui doivent servir de regles & de modeles à toutes les autres, [. . .] ne presentoient aux yeux, que des symboles de valeur & de courage: [. . .] Ce sont ceux des Colomnes de Charles-quin, qui disoient qu'il ne s'arrestoit pas à elles: & que ses victoires iroient, bien loin au delà de celles d'Hercule*⁶⁸.

Ein 1701 erschienenes Emblembuch des Jesuiten Jakob Boschius verweist sowohl auf die Säulen als Sinnbild der Constantia und der Devise *Plus ultra*, bringt aber auch ein Imago von St. Peter in Rom. Dieses Emblem bezieht sich ebenfalls nicht auf das gesamte Bauwerk, sondern, wie die Bezeichnung *Amphitheatrum* lehrt, lediglich auf die als ikonographisches Motiv isolierten Kolonnaden (Abb. 14). Die benachbarte *pictura* präsentiert die gleichfalls von Bernini geschaffenen Statuen der Engelsbrücke unter dem Motto *DUCIT ET DOCET* und verweist damit auf die für rhetorische Bauwerke charakteristische Verbindung von Funktionalität und Belehrung⁶⁹.

Bezeichnenderweise finden wir die ersten, nicht mehr dem ephemeren Bereich angehörenden Beispiele der emblematischen Architektur ebenfalls in der römischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Ein Cortona zugeschriebener Entwurf für eine Kuppelkirche nach dem Wappen der Chigi ist in diesem Zusammenhang ebenso zu nennen wie Berninis Elephantenobelisk (1667). Parallel zu den von Bernini für Ludwig XIV. projektierten architektonischen Metaphern entwarf Claude Perrault 1665 ein Denkmal in Gestalt der Devise des Sonnenkönigs, und 1712 visualisierte Nicodemus Tessin diese in Form eines Sonnentempels⁷⁰. Die Anwendung dieser Praxis auf eine habsburgische Thematik und im unmittelbaren Umkreis von Fischers römischen Lehrer Philipp Schor belegt ein Entwurf, den dessen Vater 1673 für eine Prunkkarosse des spanischen Botschafters schuf (Abb. 15): Die von den

⁶⁵ GERHARD HILLEPRAND S. J., *Monumenta Virtutis Austriae, Invictissimo Romanorum Imperatori Carolo VI. . . a rhetorica Viennensi Calamo & Mente posita*, Wien 1717, S. 113.

⁶⁶ Zur Wurzel dieser Thematik im Kreis der italienischen Antiquare siehe: SLADEK, Fischer (zit. Anm. 19), S. 156, Abb. 50, sowie ein Thesenblatt von Pietro Cortona und Francisco Spierre nach 1664, das Alexander VII. als neuen Alexander vor dem Berg Athos zeigt.

⁶⁷ JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH, Entwurf einer historischen Architektur. Mit einem Nachwort von H. KELLER, Dortmund 1988³, fol. 22, 31 und 49 f.

⁶⁸ LE MOYNE, *Devises* (zit. Anm. 63), S. 48.

⁶⁹ JACOBUS BOSCHIUS, *Symbolographia sive De Arte Symbolica Sermones Septem* (. . .), Augsburg-Dillingen 1701 (Reprint Graz 1972), Taf. II/I, XLIII u. XI. – Zur emblematischen Funktion der Engelsbrücke siehe: R. PREIMESBERGER, Die Inschriften der Engelsbrücke, in: *Kunst in Hauptwerken: Von der Akropolis zu Goya* (Schriftenreihe der Universität Regensburg, 15), hg. von J. TRAEGER, Regensburg 1988, S. 199–223.

⁷⁰ MOSENER, „*Aedificata Poesis*“ (zit. Anm. 3), S. 139 ff.

Allegorien des Krieges und des Friedens umgebene Personifikation Spaniens präsentiert nicht nur ein Kastell als dreidimensionales Wappenbild Kastiliens, sondern thront inmitten der Säulen des Herkules mit der königlichen Devise *PLVS VLTRA*⁷¹.

Tatsächlich berichtet Baldinucci 1682 in der *Vita Berninis* ausdrücklich von dessen rhetorischer Kompetenz⁷². Der Bildhauer-Architekt habe schon zu Lebzeiten nicht nur als *migliore Scultore, e Architetto del suo secolo*, sondern auch als *gran Teologo* und *grande Oratore* gegolten. Der *ingegno* Berninis blieb daher nicht auf die *cose dell'arte* beschränkt, sondern lieferte immer auch *concessi nobili* und *motti acuti*. Aufgrund der Auffassung, *la Poesia essere una Pittura, che parla, ed all'incontro la Pittura una certa muta Poesia*, bemühte sich Bernini bei allen Entwürfen – egal ob Lampe, Statue oder Bauwerk – um einen möglichst guten *Concetto*. In diesem Zusammenhang habe er auch seinen Schülern empfohlen, dem Beispiel des Redners zu folgen, der zuerst inventiert, dann ordnet, ziert und schmückt:

*Nell'opere sue, o grandi, o piccole ch'elle 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'èsi ponesse in una statua, o in una nobillissima fabbrica. Nel prepararsi all'opere usava di pensare ad una cosa per volta, e davalo per precetto a' suoi Discepoli, cioè prima all'invenzione e poi riflettava 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, perchè diceva, che ciascheduna di quelle operzioni ricercava tutto l'uomo, e il darsi a più cose in un tempo stesso non era possibile*⁷³.

Für die rhetorische Ambition Fischers und der Wiener Architektur des frühen 18. Jahrhunderts spricht jedoch nicht nur die römische Schulung, sondern auch die Tatsache, daß eine entsprechende Bildung des *architectus doctus* für den wohl aus dem Hofbauamt des jüngeren Fischer hervorgehenden Architekturprofessor Franz Thomas Rosenstingl (1702–85) zu einer *Conditio sine qua non* geworden war. Auch er sah in der *Invention* und *Disposition* die erste Leistung des *Ingenium*s und forderte deshalb die Architekten zu Gelehrsamkeit auf:

*Ein Architekt muß auch gut gegründet sein in der Mythologie und sehr vieles gelesen und gesehen haben. Auch mit der Praxis in den Sinnzeichen, Gedanken und mit einem geschwinden Geist begabt sein, sodasß sich ein jedes Gebäude zu dessen Stand, für welchen es gebaut und zu dessen Endzweck es ausgeführt wird, schickt. Dies geht auch hinein in die Heraldik, damit man sich durch das geschlungene Laub der Wappen-Felder nach Standes-Gebühr bediene [. .]*⁷⁴.

⁷¹) Versteigerungskatalog Arnoldi-Lievie, 70 Zeichnungen und Bilder 1590–1913, München 1986, Nr. 7.

⁷²) G. SCHRÖDER, Das freche Feuer der Moderne und das Heilige. Zu Berninis Capella Cornaro, in: Antikenrezeption im Hochbarock, hg. von H. BECK und S. SCHULZE, Berlin 1989, S. 193–203.

⁷³) FILIPPO BALDINUCCI, *Vita del Cavaliere Gio: Lorenzo Bernino*, Florenz 1682, S. 78, 74 f. und 71. – Zum Dreischritt *inventio, dispositio* und *elocutio* in der Kunsttheorie siehe: LEE, *Ut Pictura Poesis* (zit. Anm. 1), S. 183–186.

⁷⁴) Zitiert in: N. HIERL-DERONCO, Je heller ein Ziegl klinget. Franz Thomas Rosenstingl und das Bauen im 18. Jahrhundert, Krailling 1988, S. 212 und 217.

3. ‚inventio‘ und ‚dispositio‘

Die Anleitungen von Bernini und Rosenstingl folgen der traditionellen Auffassung von der Inventio als erstem *officium oratoris*. Man verstand darunter das Auffinden von Argumenten zum Erschüttern der Affekte, zur Erzeugung von Pathos und Ethos durch schöne oder groteske Bilder⁷⁵. Der *dispositio* kam dann die Aufgabe zu, die Ergebnisse der *inventio* in eine sinnvolle Reihenfolge und Ordnung zu bringen. Schon Quintilian verglich diese Ordnung des Rohmaterials zu einer Rede mit der Kunstfertigkeit des Architekten, dem Bau aus dem herbeigeschafften Material Form zu verleihen⁷⁶. Giorgio Vasari verstand in der auf die *invenzione* folgende *disposizione* dementsprechend die Lehre von der Komposition und der Proportion des Ganzen und der einzelnen Teile. Diese von der Erfindung nicht immer deutlich zu trennende Aufgabe bedeutet also die eigentliche formale Umsetzung eines vielfach von außen an den Architekten herangetragenen Gedankens oder einer Devise. Fischer war sich dieser zwei Aufgaben seiner künstlerischen Tätigkeit offensichtlich bewußt. Denn die Ansicht des Palais Trautson in der „Historischen Architektur“ signierte er voll Stolz *Inventée et ordonnée par J. B. Fischer d'Erlachen*, während Heraeus in der oben genannten Beschreibung des Burgtores sorgfältig zwischen seiner eigenen Invention und der architektonischen „Ordnung“ Hildebrandts unterschied. Die bewußte Verbindung von Inhalt und Form im Werk Fischers soll im folgenden in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt werden, wobei auch mehrere von Sedlmayr, Matsche und Möseneder noch nicht berücksichtigte Quellen und Vergleichsbeispiele einbezogen werden.

Zweck und Ziel künstlerischer Gedanken-Erfindungen war das, was Liechtenstein und Lünig in Zusammenhang mit Kunstkennerchaft als *Witz* im Sinne von „Pointe“ bezeichnet haben. Dabei handelt es sich um einen zentralen Begriff der barocken Rhetorik und Kunsttheorie, nämlich die *argutezza*⁷⁷. Bereits 1583 nannte Pierre Langlois als Voraussetzung für die Schönheit (*grace*) eines emblematischen Bildes, daß es *doit estre si ingenieusement inventee qu'elle nous semble parler*⁷⁸. Analog dazu bezeichnete der Theoretiker Dominique Bouhours 1673 eine Devise als *metaphore peinte & visible qui frappe les yeux; au lieu que celles des orateurs, & des poetes frappant seulement l'oreille*⁷⁹.

Dementsprechend wurde Berninis plastische Personifikation der Wahrheit von den Zeitgenossen als *stupenda Imago* und *pensiero espresso* gepriesen⁸⁰. Genau diese schon in der antiken Rhetorik als *sub oculo subiectio* bekannte Forderung nach einem „ins Auge springenden Bild“ und einer eindringlichen Gedanken-Erfindung im Sinne der *inventio oratoris* kennzeichnet auch die Kunstauffassung Fischers. So bezeichnete er den Entwurf für den Hochaltar von Straßengel als *ersten Gedanken*⁸¹ und betont auch bei der Publikation der eigenen Werke in der „Historischen Architektur“ *des Autoris eigene Erfindung*.

⁷⁵) KNAPE, Barock (zit. Anm. 5), Sp. 1300 ff.

⁷⁶) Quintilian VII, praef. 1: Lemma „Dispositio“, in: UEDING, Historisches Wörterbuch (zit. Anm. 4), 2, Sp. 831.

⁷⁷) BAUER, Barock (zit. Anm. 57), S. 183 ff. („Concettismo“).

⁷⁸) Zitiert in: MÖSENER, Menestrier (zit. Anm. 59), S. 8.

⁷⁹) DOMINIQUE BOUHOURS, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène, Paris 1673, zitiert in: MÖSENER, Aedificata Poesis (zit. Anm. 3), S. 141.

⁸⁰) BALDINUCCI, Bernino (zit. Anm. 73), S. 35 f.

⁸¹) SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 9), S. 37 f.

Fischers Selbsteinschätzung und Leistung als geistreicher Entwerfer und Gelehrter läßt sich vor allem im Zusammenhang mit seinem ersten größeren Werk in Wien, der zur Erinnerung an die Pestepidemie 1679 von Kaiser Leopold I. gelobten Dreifaltigkeitssäule, belegen. Deren heute allgemein anerkannte kunsthistorische Bedeutung als erstes hochbarockes „Gesamtkunstwerk“ wird durch eine offizielle Publikation anlässlich der Einweihung 1692 unterstrichen. Die von der kaiserlichen Hofdruckerei veröffentlichte „Beschreibung deß [. . .] Pyramidis [. . .] sambt der [. . .] allda gehaltener Lob=Predig“ enthält nämlich nicht nur eine ausführliche Beschreibung und Erklärung des Kunstwerkes und der Einweihungszeremonien im Sinne einer Festbeschreibung, sondern behandelt in einer für Österreich neuen Form ausführlich die künstlerische Genese und den individuellen Anteil der Künstler an *Invention* und Ausführung dieses *marmorsteinenen Gedenckzeichens*⁸². Aus dieser Quelle erfahren wir, daß der *Ingenieur* Hans Bernhard Fischer den Anstoß gab, daß, weil *die Säulen bereits auf den Dörfern zu gemein werden wollen, etwas anderes ungemeineres dafür inventiert* wurde. Während die *neue Invention* der Wolkenpyramide dem kaiserlichen *Ingenieur* [. . .] und *Inspectoris der Theatralischen Wercken* Lodovico Burnacini zu verdanken war, verrät Fischers Anteil deutlich das Bewußtsein, einen *Concetto* künstlerisch adäquat umzusetzen. Er forderte nämlich eine Veränderung der schon ausgeführten Basis, damit *die ‚Triangular figur‘ beeder Postamente desto mehr ins Gesicht kommen thäte* und außerdem *nicht mehr ein rundes, sondern ‚in Cornformitet‘ der Postamenter ein dreyeckigtes Gländer* zu errichten (Abb. 16). Die *Ersinn= und Formirung* der *Concepten* für die von Fischer an der architektonischen Basis angebrachten Reliefs erfolgte in enger Zusammenarbeit mit dem Jesuiten und *Theologiae Doctor* Franz Menegatti (Abb. 8, 9). Dem Bericht zufolge hat man nämlich (*gleich wie vorhin öftters bey dergleichen Ehrenwerken beschehen*) *dessen Gutbeduncken ‚requireret‘ und auß vielerley vorgestellten Gedanken* die entsprechenden Motive ausgewählt. Das Ergebnis präsentiert sich dementsprechend als inhaltlich wie formal überzeugende Visualisierung der Trinitätssymbolik:

Damit gleich wie alles zu Ehren der Allerheiligsten dreyen Persohnen gewidmet/ und dessentwegen die ganze ‚Figur‘ auff drey Eck oder Pfeiler außgetheilet ist. Also auch drey ‚Inscriptionen‘ und jeder deren mit drey Worten; Item drey auff dem Gländer immer brennende goldene Lampen=Hertz: auch auß denen in das untere Postament vermeinten sechs Bassi Rilieven, drey nambhafte Straff= und wiederumben drey nambhafte Gnaden= ‚Historien‘ (wie sie sich einer unnd anderer Göttlichen Persohn zuschreiben lassen) auch jedesmahl eine auß dem Alten, die andere auß dem Neuen Testament genommen worden. Jedoch sovil möglichl eine mit der anderen und sogar die in dem obern Postament formirende ‚Emblemata‘ mit diesen unteren ‚Historien‘ ihre ‚Connexions-Allusion‘ haben sollet.

Bei der als Hof- und Staatsaktion inszenierten Einweihungsfeier wurden die Zünfte mit ihren Fahnen so am Rand des Platzes aufgestellt, *daß es einem vielfärbigen kostbahrem ‚Theatro‘ gleich gesehen* hat. Von der neben dem Denkmal aufgebauten Kanzel hielt der Jesuit und kaiserliche Hofprediger Ignaz Kriechbaum eine *hochgelehrte und trostreiche Predig*, in der er sowohl die typologische Gegenüberstellung von Strafe und Gnade als auch die Dreier-Symbolik des Denkmals in Worte bannte: *Allda haben wir in allen vorfallenden*

⁸² 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. – Zur Dreifaltigkeitssäule vgl. auch den Beitrag von Ch. M. Boeckl in diesem Band.

Nothdurfftien/ gemeinen und sonderbaren Anliegen ein weit bewehrteren ‚lapidem adjutorij‘, Hilff/ Schutz= und Schirmstein: so wir anderst die drey Gottliche Persohnen nicht nur eusserlich durch auffgerichtetes Danck= und Denckzeichen/ sondern vilmehr innerlich durch beständige Andacht/ Vertrauen und Zuversicht demütigst anrufen und verehren werden⁸³.

Ähnlich stolz wie über seine Beteiligung an der Pestsäule äußerte sich Fischer im Jahre 1700 in einem Brief an den Freiherrn Bartholotti von Bartenfeld über den Hochaltar von Mariazell (Abb. 2): *Es ist ein Werk, dergleichen wenig zu sehen sein⁸⁴*. Obwohl Johann Bernhard in diesem Fall schon 1692 den ersten Entwurf und 1702 die Schlußrechnung als Generalunternehmer geliefert hat, wurde das Werk erst dank einer kaiserlichen Stiftung ab 1715 vollendet. Der im ersten Projekt Fischers von einer Dornenkrone umwundene Tabernakel in Form einer Weltkugel als Hinweis auf die Zusammengehörigkeit von Passion und Erlösung stellt zweifellos eine besonders geglückte Verbindung von Inhalt und Form dar⁸⁵. Thema des Altares ist bekanntlich die in die habsburgische Staatsmystik integrierte Kreuzerhöhung⁸⁶, deren Quintessenz der Benediktiner Marian Winger in der Einweihungspredigt 1722 vor dem kaiserlichen Stifter folgend beschrieb:

Kaum ist der eingemenschte Sohn Gottes an dem Creutz=Holtz gestorben/ kaum hat er Ihm das Creutz vor seinen Todt erwählet/ da ist auf einmahl auf ewig alle Schmach und Schand von dem Creutz hinweg gewichen/ da hat sich sein Vermaledeyung in eine Benedeyung/ ‚fons benedictionum‘, sein Verwerfung in eine Erhöhung ‚gloria de opprobrijs‘, alle vorige Peyn und Marter in süsseste Freud und Ergötzlichkeit verwandelt/ ‚vita de morte. A locis infamibus suppliciorum Crux transitum fecit ad frontem Imperatorum‘. [. . .] Von der unehrlichen Gerichts=Statt ist nunmehr das Creutz=Zeichen auf die Stirn deren Kaysern gesetzt worden⁸⁷.

Ganz im Sinne eines *Theatrum sacrum* wird der Betrachter auch von den flankierenden Engeln auf das – nach einer Komposition von Bernini – von Gottvater gehaltene Kruzifix verwiesen und durch die affektgeladenen Gesten Mariä und Johannis unter dem Kreuz zur *Compassio* aufgefordert. Zur Verdeutlichung der vom Prediger beschriebenen *Peripetie* präsentierte Fischer das Kreuz genau in der Schwebelage zwischen irdischem Schmerz und himmlischer Glorie. Diese horizontale Differenzierung wurde auch durch die Materialikonographie – dunkler Marmor und Silber für das Irdische, heller Marmor und Gold für das Himmlische – veranschaulicht. Dementsprechend wurde das Werk schon 1709 von einem Jesuiten durch ein eigenes Gedicht gewürdigt, wobei die verschiedenen Materialien besonders hervorgehoben wurden⁸⁸.

⁸³) IGNATZ KRIECHBAUM S. J., *Lapis Jacob oder Stainernes Danck= und Denckzeichen zu Ehren der hochheiligst= unzertheilten Dreyeinigkeit* (. . .), Wien 1692, S. 9.

⁸⁴) SAMMER, *Mariazeller Hochaltar* (zit. Anm. 48), S. 30.

⁸⁵) SEDLMAYR, *Fischer* (zit. Anm. 9), S. 109.

⁸⁶) Der von Matsche (*Die Kunst*, zit. Anm. 46, S. 126) vermutete Zusammenhang zwischen dem Altar und der habsburgischen Ikonographie aufgrund des damals in der katholischen Kirche nicht allgemein verbindlichen habsburgischen Hoffestes und dem Türkenkrieg Karls VI. wurde in einem kaiserlichen Festgedicht zur Einweihung des Altares ebenso direkt angesprochen wie in der Predigt zu Ehren der kaiserlichen Familie: *Aquila imperialis* (. . .), Steyr 1722.

⁸⁷) P. MARIAN WINGER OSB, *Festtägliche Predig So folgenden Tag darauf als den 5. Augusti Vor Ihro Römisch=Kaysersch=Königl. Katholischen Majestäten/ Und Beeder Allerdurchleuchtigsten Ertz=Hertzoginnen Elisabetha Und Magdalena In Unterthänigster Aufwartung Kayserlichen Hoffstatt/ und Hoher Adelschafft auß Steyer=marckt Vorgetragen*, Steyr 1722, o. S.

⁸⁸) SAMMER, *Mariazeller Hochaltar* (zit. Anm. 48), S. 29–33.

Während Sedlmayr beklagte, daß die Ausführung gegenüber dem ersten Entwurf an Qualität verloren habe, spricht Fischers eingangs zitierte Äußerung dafür, daß dabei die grundlegende Invention letztlich ebenso gut oder vielleicht noch deutlicher als beim Vorentwurf umgesetzt wurde. Die wesentlichste Änderung betraf die Reduktion der Säulen, so daß die Architektur dem Betrachter gleichsam mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt. Dieser Eindruck eines Trichterportals⁸⁹ konveniert perfekt mit der theologischen Symbolik der Pforte. *Die himmlische Ehren=Pforten* lieferte beispielsweise nicht nur Titel und Argumentum für eine 1691 gedruckte Predigt von Dr. Johann Ernst de Jamaigne⁹⁰, sondern wurde direkt mit der Architektur von antiken Tugendtempeln und fürstlichen Ehrenpforten verbunden:

Ich will [. . .] die Thür weisen; und zwar jene Thür/ so von sich selbst bezeuget: Ich bin die Thür/ und Pforten/ wer durch mich eingehen wird/ wird erlöset werden (Joh. 10). [. . .] Diese Porten [. . .] ist die Porten der Erlösung [. . .]; sie ist nicht die Porten des Todes; nicht die Porten der Höllen/ sondern die Porten des Heyls/ die Porten deß Lebens/ die Porten der Seligkeit; durch diese Porten/ und durch keine andere ist der Eingang zur ewigen Glory [. . .]. Christus wird genennet eine Porten, aber nicht eine unbeseeltes/ unbewegliche Porten/ sondern ein Porten/ die selbstn hinein führet/ und hinein leitet. [. . .] Wohlan dann die wahre himmlische Ehren=Pforten ist euch gezeuget/ sie ist euch eröffnet/ gehet nur köck hinein/ ehe dann sie verschlossen werde [. . .]; unser süssester Jesus/ ist unser Tugend= und Ehren=Pforten/ haben wir es erkennen/ so lasset uns/ mit unsern Wercken/ die ohne ihme nicht einzugehen vermögen/ durch ihme eingehen/ auf daß wir durch Ihme eingegangen zu seyn/ uns ewig erfreuen. Amen⁹¹.

Dieser Gedanke des bewußten Hin- beziehungsweise Höherführens des Betrachters kennzeichnet auch Fischers Idealentwurf für Schönbrunn mit seinen zahlreichen Terrassen (Abb. 17). Im Gegensatz zur Beurteilung durch Lorenz als „zumeist ziemlich überschätztes Präsentationsstück“⁹² zeigt sich Johann Bernhards Leistung als Concettist und Architekturhistoriker allein schon durch die Tatsache, daß hier bereits zentrale Motive des „Kaiserstils“ Karls VI. vorweggenommen werden. Wie später in der Hofbibliothek sollte die Identifikation des Fürsten mit Apollo und Herkules in erster Linie die Beherrschung von *arma et litterae* durch den idealen Herrscher veranschaulichen⁹³. Hatte Johann Bernhard schon bei diesem Entwurf im achsialen Mittelpunkt der Anlage einen Sonnenwagen plazierte⁹⁴, so bezeichnete die Medaille zur Fertigstellung des Schlosses nach dem zweiten Plan im Jahre 1700 die Residenz Josephs I. ausdrücklich als Sitz der Sonne⁹⁵. Parallel dazu wurde der schon bei seiner Geburt als *Hercules Austriacus* gefeierte Römische König 1702 in einem jesuitischen Emblem als Tugendheld vor seiner Residenz porträtiert (Abb. 19)⁹⁶.

⁸⁹) Auf den Zusammenhang mit den gleichzeitigen Portalentwürfen hat schon AURENHAMMER, Fischer 1956 (zit. Anm. 20), S. 61, hingewiesen.

⁹⁰) Der Theologe widmete sein Buch Raimond Regondi, dem Abt des Stiftes Altenburg. Das Stift war eine Tochterabtei von St. Lambrecht, dessen Abt den Mariazeller Altar in Auftrag gab.

⁹¹) JOHANN ERNEST DE JAMAIGNE, *Himmlischer Ehren=Saal/ Mit denen aus Göttlicher Heil. Schrift gezogenen Figuren gezieret* (. . .) I. Bd., Würzburg – Frankfurt 1691, S. 1–12.

⁹²) LORENZ, Fischer (zit. Anm. 9), S. 16.

⁹³) Vgl. A. BUCK, „Arma et Litterae“ – „Waffen und Bildung“. Zur Geschichte eines Topos, Stuttgart 1992.

⁹⁴) G. KUNOTH, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf 1956, S. 224, Abb. 101b.

⁹⁵) *Kat. Welt des Barock* (Ausst. Stift St. Florian), Linz 1986, Nr. 1.40.

⁹⁶) FRANZ HOCHENBURGER S. J., *Hercules Austriacus. Sive Josephus I* (. . .), Graz 1702, Emblem VIII.

Wesentlicher als die traditionelle Identifikation der Habsburger mit dem Musenführer⁹⁷ und dem Tugendhelden⁹⁸ ist meines Erachtens jedoch die besondere räumliche Ausdehnung und hierarchische Höhenstaffelung der Architektur Fischers. Dem optischen Eindruck entspricht nämlich die ikonographische Hierarchie vom Säulenportal mit den apotropäischen Darstellungen des Halbgottes bis zur Quadriga des Sonnengottes über dem Mittgiebel des Schlosses. Während die Siege des Tugendhelden über Hydra und Zerberus, jene des Apollo über die Python auf dem Brunnen und indirekt auch die kämpfenden Ritter den Kampf des Guten gegen das Böse veranschaulichen, erhebt sich Phöbus-Apollo über der eigentlichen Residenz und damit in dem den Irdischen nicht mehr zugänglichen Bereich der Apotheose. Durch die markanten Brunnenfelsen wird der Schauplatz dieser Psychomachie in Schönbrunn als Bereich der Grotten und der chthonischen Unterwelt ausgewiesen⁹⁹. Dieser Gedanke der Läuterung wurde in der oben genannten „Pforten-Predigt“ von Jamaigne 1691 an einem weltlichen Beispiel exemplifiziert:

Allbekandt ist jenes so herrlich/ als sinnreiche Gebäu deß Römischen Rathsmeysters [= Senators]/ Marcelli, welches er zur Verehrung der Tugend und Glory auffgerichtet/ nemlich/ zwey kostbare Tempell/ welche aber so aneinander gehefftet waren/ daß man den Glory= und Ehren=Tempel nicht ehender betretten kontel/ man hätte dann vorhin den Tempel der Tugend durchgegangen; dadurch anzudeuten/ daß einiger Weg zu denen Ehren und Glory nicht bevorstehel als durch die Porten der Tugend [. . .]. Dann wie Achilles Bochius zu jenem Tempel die Beyschrift stellet, ‚Virtus Vestibulum est honoris alma‘, Die Tugend ist der Vorhoff und die Porten zur Ehr und zur Glory¹⁰⁰.

Der Prediger bezog sich hier auf ein Emblem des Achille Bocchi von 1555, das eine Herkulesstatue als Bekrönung des Tempels der Tugend zeigte. Eine andere Rekonstruktion dieses antiken *templum honoris et virtutis* von Giacomo Lauro aus dem frühen 17. Jahrhundert wurde zuletzt von Lavin aufgrund der Verbindung eines Rundtempels und zweier Monumentalsäulen mit der Karlskirche in Verbindung gebracht¹⁰¹. Für unseren Zusammenhang ist interessant, daß Lauro die beiden Säulen nicht als jene des Herkules, sondern als jene des Trajan und Antoninus beziehungsweise als Denkmäler für deren Tugenden bezeichnet und die Fürsten ausdrücklich zum Wiederaufbau des *Templum virtutis et honoris* auffordert:

Dero halben sollen die Fürsten heutigs tags wol ein exempel nehmen, den nun mehr erfalnen und beinahe ganz zu grund gangnen tempel der Tugendt, wieder erbauen: auff das nit jemandts in den tempel der ehren, einigen fues sezze, er sei dan zuvor durch die Pforten der Tugend eingetretten. Dessen uns die Heidnische, und noch der Christlichen lehr nit underwisne keiser und Fürsten genuessam zeugnus geben. [. . .] Under disen waren Antoninus und Trajanus,

⁹⁷) Vgl. dazu: F. POLLEROSS, Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, in: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte, XL, 1987, S. 239–256.

⁹⁸) Zur Herkulestradition der Habsburger siehe zuletzt: MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), S. 343 ff.

⁹⁹) Vgl. B. EULER-ROLLE, Grotten zwischen Kunst und Natur, in: Barocke Natur. Naturverständnis zwischen Spätbarock und Aufklärung, Wien 1989, S. 33–41.

¹⁰⁰) DE JAMAIGNE, Ehren-Saal (zit. Anm 91), S. 2 f.

¹⁰¹) I. LAVIN, Fischer von Erlach, Tiepolo und die Einheit der bildenden Künste, in: Barock: regional – international. Kunsthistorisches Jahrbuch, 25, hg. von G. POCAT und B. WAGNER, Graz 1993, S. 251–274, hier S. 265 f., Abb. 24.

welchen die Römer nit weniger wegen ihrer gerechtikeit und guete, als starkhe und manheit haben zwo seilen aufgericht, die noch, zu dern ewigen lob und gedachtnus, gesehen werden¹⁰².

Fischer selbst hat dieses Motiv 1690 bei einem Emblem für den „Triumphbogen der Niederleger“ aufgegriffen: Unter dem Lemma *Pandat Alumna* wird Joseph I. von Pallas Athene auf den von zwei Säulen flankierten Tempel der Ehre und dessen geöffnete Tugendpforte hingewiesen (Abb. 18)¹⁰³.

Bezeichnenderweise finden wir sowohl die beiden Säulen des Herkules und den steilen Aufstieg in zahlreichen Terrassen als auch die Veranschaulichung des Triumphes des Tugendhelden über die Giganten durch eine Idealarchitektur über künstlichen Felsen beim Entwurf des römischen Architekten Giovanni Francesco Guernerio für die Kasseler Wilhelmshöhe im Jahre 1701 wieder (Abb. 20)¹⁰⁴. Die beiden in Rom geschulten Bildhauer-Architekten haben damit offensichtlich Konzepte variiert, die Bernini bei den Projekten für Ludwig XIV. ausgearbeitet hatte¹⁰⁵. 1665 plante der römische Architekt die Errichtung eines Amphitheaters zwischen Louvre und Tuileries. In Abwandlung einer früheren Idee, die Säulen des Trajan und des Antoninus in Rom zusammen aufzustellen, wollte Bernini in Paris zwei Monumentalsäulen mit einem Reiterstandbild des Sonnenkönigs unter dem herkulischen Motto *NON PLUS ULTRA* kombinieren¹⁰⁶. Bei der Planung für den Louvre verband der Architekt nicht nur die Sonnensymbolik mit der Herkulesallegorie, sondern auch mit der Visualisierung eines „moralisch-architektonischen Fortschritts“¹⁰⁷. Sollte Berninis Gedanke des Herkules, *quale risiede su il monte della fatica che è lo scoglio*, bei der Residenz nur metaphorisch durch einen Rustikasockel veranschaulicht werden, so verdeutlichte Menestrier den *Concetto* 1699 bei einem Feuerwerk zu Ehren des Sonnenkönigs, indem er den *Temple de la Gloire* als klassische Säulenarchitektur auf einen von Drachen bewohnten Felsen setzte¹⁰⁸. Im Unterschied zu den gebauten Metaphern in Paris konnten Fischer und Guernerio das ansteigende Gelände nutzen, um den beschwerlichen Weg der Tugend zum Tempel der Glorie auch realiter nachvollziehbar zu machen. Mit dieser gleichsam profanierten und umgekehrten Idee der Wolkenpyramide bildete der *Premier projet*

¹⁰²) JACOBUS LAURO, *Antiquae urbis splendor* (. . .), Rom 1641², Tab. 30.

¹⁰³) Bestätigt wird diese Interpretation durch eine Darstellung der Aufnahme eines Freimaurerlehrlings in den Tempel der Tugend: C. LIMPRICHT, *Der Salomonische Tempel als typologisches Modell*, in: P. NAREDI-RAINER, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln 1994, S. 277, Abb. 171. Beim Triumphbogen 1699 präsentierte Fischer Joseph I. in einem Rundtempel, der durch die Inschrift deutlich als *Templum gloriae* ausgewiesen war.

¹⁰⁴) GIOVANNI FRANCESCO GUERNERIO, *Delineatio Montis a Metropoli Hasso-Cassellana Uno Circiter Milliari Distantis* (. . .), Rom 1726². – G. WINTER, *Der Heros im Garten – Gedanken zum Kasseler Herkules*, in: *Herakles/Herkules I. Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt*, hg. von R. KRAY und ST. OETTER-MANN, Basel – Frankfurt/Main 1994, S. 111–130.

¹⁰⁵) Als Vermittler zwischen Fischer und dem Pariser Projekt Berninis wird meist der Mannheimer Entwurf von Jean Marot angenommen: SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 9), S. 52 f. – MÖSENER, „*Aedificata Poesis*“ (zit. Anm. 3), S. 159.

¹⁰⁶) Dieses Motiv wurde 1717 bei einer Medaille zu Ehren von Karl VI. aufgegriffen: LAVIN, Fischer von Erlach (zit. Anm. 101), S. 267, Abb. 26.

¹⁰⁷) I. LAVIN, *Bernini's Image of the Sun King*, in: *Past – Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkely – Los Angeles – London 1993, S. 138–200 und 288–302.

¹⁰⁸) P. BURKE, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993, S. 145 ff., Abb. 54.

pour la Venerie Imperiale das weltliche Gegenstück zur „ungemeinen Invention“ der Pestsäule¹⁰⁹.

Das Schönbrunnprojekt führt darüber hinaus in der Hauptachse eine (allerdings nur fiktive) geographische Symbolik vor, erscheint doch die Sonnenquadriga im Osten, während die Säulen des Herkules das westliche Ende der Welt markierten. Man wird in diesem Zusammenhang an die Verse erinnert, die Heraeus später den kaiserlichen Edelknaben vortrug:

*In jenem grossen Reich, das sich von Osten nennt,
Das, wie der Sonnen=Lauf, gar keine Grenzen findet,
Als die durch Westen hin der Aufgang wieder kennt; [. . .]
Die Kaiser=Burg mußst' andre Wunder sehn:
Europens letzte Grenz' in Ost und West umfängen;
Die Cron Hispaniens auf Hungarns Balken stehn;
Auf Neapels Königs=Thron den Böhmischen Löwen prangen [. . .]*¹¹⁰.

Tatsächlich beabsichtigte Fischer mit seinem eindrucksvollen Perspektiventwurf wohl die Veranschaulichung der geographischen und der historischen Dimension der habsburgischen Herrschaft¹¹¹. Ebenso wie die Spiralreliefs die beiden Herkulesssäulen eindeutig als Nachfahren der römischen Triumphalsäulen ausweisen¹¹², veranschaulicht das Residenzgebäude den Bezug zu den römischen Imperatoren, da dessen architektonische Struktur und Gliederung Fischers Rekonstruktion der *Domus aurea* des Nero entspricht¹¹³. Die Veranschaulichung der Stellung des *Regierenden Welt-Monarchen* in zeitlicher und räumlicher Hinsicht, das heißt einerseits die *Translatio Imperii* von den antiken Weltreichen der Babylonier, Perser, Griechen und Römer an die Habsburger, andererseits der mit dem spanischen Erbe verbundene Anspruch auf eine Herrschaft *plus ultra* in allen vier Erdteilen, war bereits seit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts geläufiges Gedankengut der bildlichen und literarischen Panegyrik¹¹⁴. Es läßt sich zwar nicht eindeutig nachweisen, ob Fischer bei seiner Darstellung der Vier Weltmonarchien auf dem linken Brunnen in Schönbrunn tatsächlich schon mit dem erst 1691 als Erzieher Josephs I. angestellten Historiker Wagner von Wagen-

¹⁰⁹) Die etwa 1644 von Pietro Sforza Pallavicino in einem Rhetoriktraktat beschriebene Entwicklung des menschlichen Geistes von den *fondamenti di pietre rozze* bis zum *alto e meraviglioso edificio* (NOEHLES, zit. Anm. 3, S. 200) hat Bernini bei den Brunnenentwürfen für die Piazza Navona und Piazza della Minerva (Herkules?) künstlerisch umgesetzt. – Zur Weiterführung dieser Gedanken bei Fischers Bau in Frain siehe: F. POLLEROSS, „*Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam*“. Zum *concerto* des Ahnensaales in Frain an der Thaya, in: Tagungsbericht der „Frainer Begegnung“ 1995 (in Druck).

¹¹⁰) HERAEUS, Gedichte (zit. Anm. 56), S. 226 und 230. – Auch bei der Festdekoration im Palais Liechtenstein hat Heraeus 1718 Apollo und Herkules als Sinnbilder für die kaiserlichen Siege im Osten und Westen vorgeführt: MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), S. 359.

¹¹¹) Es sei in diesem Zusammenhang vor allem auf die in ihrer perspektivischen Monumentalität vergleichbare Ansicht der „Sinesischen Kaiser Burg zu Peking“ verwiesen, deren Vorhöfe laut Fischers Beschreibung *nach den 4 Enden der Welt* ausgerichtet waren: FISCHER, Historische Architektur (zit. Anm. 67), fol. 96.

¹¹²) SCHMITT, Schönbrunn (zit. Anm. 34), S. 41 f., verwies in diesem Zusammenhang auf die Tatsache, daß die Habsburger sich nicht nur als Nachfahren des Herkules, sondern auch der Colonna betrachtet haben, deren Säulensymbolik Fischer wohl von Rom her vertraut war.

¹¹³) SCHMITT, Schönbrunn (zit. Anm. 34), S. 18 ff.

¹¹⁴) F. POLLEROSS, „*Sol Austriacus*“ und „*Roi soleil*“. Amerika in den Auseinandersetzungen der europäischen Mächte, in: Kat. Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern (Ausst. Schloßhof), Wien 1992, S. 54–84, hier S. 63 ff.

fels kooperierte¹¹⁵, aber die vier Hauptregiment nach des Allmächtigsten gnädiger Verordnung waren ein traditionelles Thema habsburgischer Ikonographie¹¹⁶. Diese Propagierung der Reichsidee wird etwa im 1669 aufgeführten und 1680 in Breslau publizierten Trauerspiel *Sophonisbe* des Daniel Caspar von Lohenstein (1635–1683) in allegorischer Form zu Ehren Leopolds I. vorgetragen. Im letzten Akt treten das Babylonische, das Persische, das Griechische und das Römische Reich auf, um ihr Scheitern gegenüber dem Römischen Reich Deutscher Nation einzugestehen, das der Prophezeiung nach den ganzen Erdball (also vor allem auch die amerikanischen Länder der spanischen Linie des Hauses Habsburg) beherrschen wird:

*Doch wird mein Schluß erst treffen ein
Wenn Deutschland wird der Reichs-Sitz sein
Mein fernes Auge siehet schon
Den österreichischen Stamm besseigen
Mit grösserem Glanz der Römer Thron.
Schau eine neue Welt sich zeigen!
Weil ihm ein allzu enges Ziel
Alcidens Säule werden will. [. . .]
Europa, Asia, Afrika, Amerika. [. . .]
Der ist ein Herr der Welt zu heißen/
Vor dem wir alle vier knien.
Nimm Österreich den Siegeskranz hin¹¹⁷.*

Die im Herkulesbrunnen *en miniature* vorgeführte Translatio Imperii war also in Fischers Gesamtentwurf durch den fiktiven Aufstieg von den Säulen des Herkules im „Okzident“ bis zur Darstellung des deutschen Sonnenkaisers im „Orient“ historisch wie geographisch nachvollziehbar. Gestützt wird diese Interpretation durch die Symbolik der Residenz der persischen Könige in Isfahan. Im Manuskript der „Historischen Architektur“ beschreibt der Architekt diese nämlich nicht nur als *la place la plus grande et la plus reguliere qu'il y ait au monde*, sondern verdeutlicht die geographische Dimension auch durch die Beischriften *ORIENS* im Hinter- und *OKZIDENS* im Vordergrund der symmetrischen Anlage. Die historische Dimension wird in der Legende ebenfalls deutlich zum Ausdruck gebracht: *Diese prächtige von Cyro erbaute Residenz der Könige von Persien hat Alexander M. einäschern lassen¹¹⁸.*

Die im utopischen Projekt für Schönbrunn angelegten universalen Concetti hat Fischer wenig später beim „Triumphbogen der fremden Niederleger“ anlässlich der Krönung Josephs I. in kompakter Form durch die Verbindung von Monumentalsäulen und Weltkugel vorgeführt¹¹⁹. Ein zeitgenössischer Bericht schließt dementsprechend mit den Worten: *Et*

¹¹⁵) SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 9), S. 246 ff. – SCHMITT, Schönbrunn (zit. Anm. 34) S. 182/Anm. 171.

¹¹⁶) LEONHART WURFBAIN, *Relationes Historicae* (. . .), Nürnberg 1636, S. 1.

¹¹⁷) LOHENSTEIN, *Sophonisbe*, Vers 675–688, zitiert in: W. NEUBER, *Plus ultra – Die Überbietung der Antike durch die Entdeckung der Neuen Welt. Amerika in der deutschen Panegyrik des 17. Jahrhunderts*, in: *Federschmuck und Kaiserkrone* (zit. Anm. 114), S. 185–193, hier S. 188.

¹¹⁸) KUNOTH, *Historische Architektur* (zit. Anm. 94), Abb. 102.

¹¹⁹) Siehe zuletzt: MOSENER, „*Aedificata Poesis*“ (zit. Anm. 3), S. 160–163.

*sic Austria Erit In Orbe Ultima!*¹²⁰ 1711 wurden die Triumphalsäulen von Fischer beim Trauergerüst für Joseph I. wieder aufgegriffen (Abb. 28), wobei die Beschreibung von Heraeus erläutert, daß diese wie *dergleichen Colossalische Geschichts-Säulen als zu Rom von Trajano und Antonino Pio zu sehen sind* [. . .] *die glorreichen Taten des Kaisers* abbilden¹²¹.

Unter Josephs Nachfolger erhielt das Motiv der Doppelsäulen zusätzliche und konkreter auf den Herrscher bezogene Bedeutungen. Da die Devise *Plus ultra* das Sinnbild der spanischen Monarchie und nicht zuletzt ihrer überseeischen Besitzungen war, finden sich die beiden Säulen des Herkules mit bekronenden Globen gemeinsam mit der aufgehenden Sonne bereits auf einem Porträt Karls als *Hispaniarum et Indiarum Rex* von Johannes Blommendaal und Philibert Bouttats aus der Zeit um 1703/1705 (Abb. 24). Anlässlich der Wahl des Habsburgers zum Römischen Kaiser wurde dieses Motiv zu einem Sinnbild der Doppelherrschaft im Sinne des Ahnen Karl V. gedeutet, zum Beispiel auf einer *Medaille Auff die höchst erfreuliche Wahl Ihro Königl. Majestät CAROLI III König in Spanien und Indien etc. zum Römischen Kayser* von Christian Wermuth. Der Avers zeigt das Bildnis. *Die andere Seite stellet das Römische und Spanische Reich/ unter zweyen ‚Toscanischen‘ Säulen vor/ welche durch die über denen Capitelen befindlichen Wappen unterschieden, und vermittelt einer Ketten/ an welcher die Caroli V. und jetziger Kayserl. Majestät/ Caroli VI. Bildniß schweben/ vereinigt sind/ mit der Jahre=Zahl 1711 in sich haltenden Überschrift: sIC tanDeM pLVs VLtra.*

So steigt man im Helden=Lauff

Die Ehren=Staffeln höher auff.

Diese ‚Invention‘ ist genommen/ aus Caroli V. bekannter ‚Devise‘, deren beyden ‚Herculis-Säulen/ mit der Beyschrift: PLVS VLTRA. Weilen kein Römischer Kayser/ Teutscher ‚Nation‘ ausser Carolo V. und jetziger Kayserl. Majestät/ zugleich Römischer Kayser und König in Spanien gewesen.¹²²

Eine neue Sinnschicht ergab sich durch das von Karl VI. gewählte kaiserliche Motto *Constantia et Fortitudine*, da diese beiden Tugenden ebenfalls durch die Säulen symbolisiert wurden. Ein von Heraeus als *stumme Tichterey* bezeichneter emblematischer Kupferstich verbindet alle diese Motive ebenso miteinander¹²³ wie eine zur Kaiserhuldigung 1712 in Nürnberg geprägte Medaille (Abb. 25): Die beiden toskanischen Säulen werden nicht nur als jene des Herkules beziehungsweise als Sinnbild der weltweiten Herrschaft Karls V. präsentiert, sondern die Inschriften verweisen auf die Devise Karls VI. und die beiden Kronen auf dessen Herrschaft im Reich und in Spanien. Die Inschrift *PLVS VLTRA CAROLVM CAROLVS* stellt den Bezug zwischen Herkules und den beiden Habsburgern schließlich als eine historische Steigerung dar.

Dieser Aspekt kennzeichnet auch das Programm der ab 1715 von Fischer errichteten Karlskirche in Wien (Abb. 26), verweisen doch die Monumentalsäulen dieser kaiserlichen Votivkirche laut Heraeus als „stumme Redner“ allegorisch ebenfalls auf die Devise des

¹²⁰ Ausführlich= und lesenswürdige Beschreibung (. . .) der Wahl, als Krönung JOSEPHI (. . .), Frankfurt 1711², S. 19.

¹²¹ HERAEUS, *Inscriptiones* (zit. Anm. 54), S. 196.

¹²² Ausführliche Beschreibung Der Crönung Ihr. Röm. Käyserl. Majest. CAROLI VI (. . .), Leizig 1712, S. 22 f.

¹²³ MÖSENER, „*Aedificata Poesis*“ (zit. Anm. 3), S. 163, Abb. 204. – MATSCHE, *Die Kunst* (zit. Anm. 46), S. 310 ff., Abb. 36 f.

Stifters: *Columnae muta et secundaria tantum significatione symbolum fundatoris loquantur.* Man hat die beiden Triumphsäulen zu Recht auch mit den vor dem Tempel in Jerusalem aufgestellten Säulen Jachin und Boas in Zusammenhang gebracht, die ebenso wie die Devise des Kaisers das Motto *Damit er nicht stürze* symbolisieren¹²⁴. Darauf bezieht sich etwa ein Emblem der Grazer Jesuiten zu Ehren Ferdinands II. (dem Erbauer des von Fischer stuckierten Mausoleums) um 1600. Es zeigt den Tempel von Jerusalem als Zentralbau mit Kuppel sowie zwei Säulen und zwei Obelisken (Abb. 22)¹²⁵.

Die Triumphsäulen der Karlskirche sollten im Sensus literalis zunächst einer Idee von Leibniz zufolge Karl V. und dem hl. Karl von Flandern als Vorgängern des regierenden Herrschers gewidmet werden, wurden schließlich aber mit Szenen aus der Vita des Titelheiligen der Kirche und Namenspatrons des Kaisers, Karl Borromäus, geschmückt. Beide Aspekte der Ikonographie, der Bezug auf das Volk Israel und die bewußte Vermischung von kaiserlichem und himmlischem Pestpatron, waren schon vor Baubeginn angesprochen worden, nämlich in der Predigt des dem Jesuitenorden angehörenden Hofpredigers Franz Xaver Brean anlässlich des festlichen Gelöbnisses zum Kirchenbau im Jahre 1714:

David baute einen Altar an eben jenem Orth, allwo er den Göttlichen Straff=Engel das Schwert sahe in die Scheyd stecken, schlachtete auff diesem Brand= und Fried=Opffer. Hierauff wurde der Herr versöhnet, und die schwere Plag von Israel abgewendet. Als eben dieser Engel am allermehrsten wider uns darein schlug, und die Straff am höchsten ware, hat höchst benentes Gelübd [des Kaisers] dem Allerhöchsten nicht einen, sondern in einem herrlichen Gottes=Hauß mehr Altär angelobet, umb auff diesen das unschuldigste Gottes Lamb als ein unendliches Versöhnungs=Opffer ohne Unterlaß zu schlachten. Bald darauf spürten wir die Göttliche Erbarmnuß, die Straff finge an nachzulassen [. . .]. Weilen aber die Flüchtigkeit unseres Lebens, auch die Danckbarkeit auff der Welt abstürzet, sollen die herrliche Kirchen=Mäuren, welche zu euren Ehren [der Pestheiligen] das geheiligte Wort eines Kayzers Gott hat angelobet, so lang sie stehen, der ganzen Nach=Welt ein Denck=Zeichen seyn, der Andacht und Gottseeligkeit CAROLI auff Erden, gegen CAROLUM in dem Himmel, und hingegen des Schutzes und der mächtigsten Vorsprechung CAROLI von dem Himmel gegen CAROLUM auff Erden¹²⁶.

Die Ikonographie der Karlskirche muß also unter dem Aspekt der Typologie gesehen werden. Ebenso wie bei der Pestsäule (Abb. 8, 9) betrifft dies zunächst theologisch die Dialektik von Altem und Neuem Testament, von Strafe und Gnade. Die Typologie der bewußt als Symbol des gesamten habsburgischen Reiches errichteten Kaiserkirche ist jedoch vor allem historisch-panegyrisch auf Wien als neues Jerusalem, Rom und Konstantinopel sowie Karl VI. als neuen Salomon, Augustus und Konstantin ausgerichtet¹²⁷.

Ebenso wie beim ersten Entwurf für Schönbrunn ist aber nicht nur die mehr oder weniger traditionelle Symbolik zu beachten, sondern die eigentliche Aussage erhellt sich erst

¹²⁴ Zur Ikonographie der Karlskirchen-Säulen siehe zuletzt: P. NAREDI-RAINER, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Joseph Fux – Beziehungen zwischen Architektur und Musik im österreichischen Barock, in: POCHAT – WAGNER, Barock (zit. Anm. 101), S. 275–290, hier S. 276–279. – LAVIN, Fischer von Erlach (zit. Anm. 101), S. 264–267. – MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), S. 201–205.

¹²⁵ G. LESKY, Frühe Embleme aus der Steiermark, Graz 1973, S. 18 f.

¹²⁶ FRANZ XAVER BREAN S. J., Danck=Predig. Vor Ihro (. . .) Majestäten, dero gantzen Hoff=Statt (. . .) Wegen abgewendeter Straff der giftigen Seuch nach einem hoch=feyerlichen Bitt=Gesang In des Heiligen Ertz=Martyrs Stephans Dom=Kirchen (. . .), Wien 1714, S. 14 u. 19 f.

¹²⁷ SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 9), S. 174–184.

in der künstlerischen Umsetzung durch Fischer. Das architektonische Charakteristikum der Karlskirche ist bekanntlich deren bewußte Verbindung antikisierender Elemente – der Jesuit Keller spricht ausdrücklich von der Übertragung der Trajansäule und der Fassade des *templum Jovis et pacis* von Rom nach Wien – mit barocken Lösungen, wobei meist Madernos und Berninis Fassadenentwürfe für St. Peter, Borrominis S. Agnese in Piazza Navona oder die Pariser Minoritenkirche von François Mansart als Anregungen genannt werden¹²⁸. Parallel zu Sedlmayrs Analyse der „Schauseite vor der Schauseite“, mit der Unterscheidung zwischen einer hinteren modernen Architektur (Kuppelbau und Turmpavillons) und einer vorderen antikisierenden Schicht (Tempelhalle und Säulen)¹²⁹, scheint mir auch eine andere Interpretation dieses Sachverhaltes denkbar. Diese entspricht nicht nur dem horizontalen Aufbau der möglichen Vorbilder, sondern vor allem Fischers Kompositionsweise bei anderen Bauten. Sowohl bei den Triumphbögen und beim „Lustgartengebäude“ als auch beim Projekt für eine sternförmige Kapelle und bei der Salzburger Kollegienkirche gibt es nämlich eine durch ein ausgeprägtes Gebälk zusammengefaßte Hauptzone, auf die Kuppeln, Türme und Aufsätze gesetzt werden, die sich vielfach auch durch einen gegenläufigen Grundriß von ihrer Basis abheben. Bei der Karlskirche könnte also der Portikus mit den beiden Durchfahrten und den Säulen analog zum „Triumphbogen der Niederleger“ als antik-römische Basis interpretiert werden, auf die eine römische-katholische Kuppel und Glockenpavillons aufgesetzt sind. Tatsächlich wird der Turmpavillon auf dem Titelpuffer von Keller zu einem echten Triumphbogen umgewandelt und gemeinsam mit einer Säule als Pars pro toto für die Karlskirche präsentiert¹³⁰. Eine solche Interpretation korrespondiert mit der schon von Sedlmayr hervorgehobenen Tatsache, daß die bewußt antikisierenden Elemente der Architektur einem modernen und christlichen Heroen gewidmet sind, dem Pestpatron Karl Borromäus, dessen Fürbitte zur Rettung Wiens von der Pest auf dem Giebel der Säulenhalle erscheint. Fischer selbst war dieser Gedanke der Christianisierung der heidnischen Antike von der Trajansäule her vertraut:

*Vor Alters hat die oberste Spitze eine ‚Statuam Pedestrem‘ des Kaysers ‚Trajani‘ von verguldetem Erz 19 Schuh hoch getragen/ welche in der Rechten die Welt=Kugell in der Linken den Szepter gehalten. An deren Stelle der Pabst Sixtus V. als das glorreichste ‚Trophaeum‘ des von den Christen überwundenen Heydnischen Antichristischen Roms/ die Statue des obersten Apostels gestellet*¹³¹.

Ein in diesem Sinn formal und inhaltlich mit der Karlskirche aufs engste verwandtes Projekt hatte Fischers Kollege Carlo Fontana für Rom entwickelt: eine von der Statue der *santa Fede Cattolica trionfante* bekrönte Kuppelkirche im Kolosseum als Zeichen des christlichen Triumphes der Märtyrer (Abb. 23). Ebenso wie in anderen Fällen sollten dadurch die

¹²⁸) Siehe zuletzt: LAVIN, Fischer von Erlach (zit. Anm. 101), S. 264 f.

¹²⁹) H. SEDLMAYR, Die Schauseite der Karlskirche, in: DERS., Epochen und Werke, 2, München 1985², S. 174–187.

¹³⁰) MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), Abb. 155. – Auf die ikonographische Funktion der – praktisch nutzlosen – Durchfahrten als Seitenteile eines Triumphbogens verweist auch die formale Übereinstimmung mit dem Triumphbogen des Augustus in der Historischen Architektur: FISCHER, Historische Architektur (zit. Anm. 67), Taf. 59.

¹³¹) FISCHER, ebenda, fol. 68.

*Profani Edificii Antichi, dedicati à falsi Numi, [. . .] convertiti e tramutati in Onore del nostro Dio, ed à Gloria de' più rinomati Eroi della Fede*¹³². Der Entwurf wurde zwar erst 1725 publiziert, die Idee könnte Fischer aber schon aus seiner römischen Zeit bekannt gewesen sein, da die ersten Planungen dafür im Gefolge des Heiligen Jahres 1675 entstanden¹³³. Tatsächlich sollte dieser Gedanke der *aemulatio*, also der Überbietung des jüdischen und heidnischen Altertums durch das Christentum, in Wien zunächst auch durch die den Portikus flankierenden Statuen der hll. Petrus und Paulus ausgedrückt werden (Abb. 26). An ihre Stelle traten jedoch die Skulpturen der Ecclesia und der Synagoge, also der traditionellen Typologie des Alten und Neuen Bundes. Heraeus, der wesentliche Konzeptor der Karlskirche, hatte diesen Aspekt bereits in einem Gedicht anlässlich der Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände im Jahre 1712 in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Der aufgrund seines ungarischen und spanischen Königstitels als *apostolische* und *katholische Majestät* bezeichnete Kaiser wurde dabei als direkter und legitimer Nachfolger der biblischen Könige apostrophiert, da das *Königreich Jerusalem noch im Spanischen Titel stehet wegen Sicilien*. Angesichts der Sündhaftigkeit der Herrscher Israels habe Gott die Herrschaft jedoch Karl VI. anvertraut, der David und Salomon übertreffen würde. Diese Vermischung der biblischen und der profanen Typologie kulminiert in den Versen:

Des Tempels Schatten-Werk blieb nur in Juda stecken.

Des reinen Opfers Dienst, den Carl von Ost und West

Auf Apostolisch hegt und auf Katholisch schützt

Bleibt, wie des Adlers Macht, auf ewig unterstützt.

Mit diesem Hinweis auf die Aeternitas des Imperium Romanum Christi bezog sich Heraeus ausdrücklich auf die Prophezeiung des Daniel von den vier Weltreichen: *In den Tagen dieser Königreiche wird Gott des Himmels ein Reich erwecken (die Kirche des neuen Bundes), das in Ewigkeit nicht wird zerstört werden; und sein Königreich wird keinem anderen Volk übergeben werden. Dan. 2.V.44*¹³⁴.

Es kann also kein Zweifel daran bestehen, daß die Karlskirche als theologische und künstlerische Verwirklichung des im Salomonischen Tempel nur schattenhaft präfigurierten Hauses des Allmächtigen beabsichtigt war. Bestätigt wird diese These durch eine Leichenpredigt der Breslauer Jesuiten auf Karl VI.:

Er, Salomon, richtete auf zwey Säulen im Vorhoff des Tempels: und als er die Säule zur rechten Hand gestellet, ‚vocavit eam nomine Jachin‘, so nennete er sie mit Nahmen Jachin. Imgleichen stellte er auch die andere Säul auf zur lincken Hand, ‚vocavit nomen eius Booz‘, und er nennete ihren Nahmen Booz. Das Wort Jachin heißet Fortitudo, Stärke. Durch solche Benahmung dieser zweyen Säulen [. . .] hat Salomon dieses gewünschen: ‚Dei fortitudo confirmet hanc domum!‘ die Stärke Gottes erhalte, oder befestige dieses Haus! Was bey dem jüdischen König Salomon ein Wunsch gewesen, daß wäre bey dem Römischen Kayser Carl di Sach, der viel besser die herrliche Kirch des Heiligen Caroli Borromei, Prudentia et Fortitudine, durch seine Klugheit, und Stärke befestiget, als Salomon den Vorhoff des Tempels mit steinernen Säulen,

¹³²) CARLO FONTANA, L'Anfiteatro Flavio, Rom 1725, S. 160.

¹³³) H. HAGER, Carlo Fontana's Project for a Church in Honour of the „Ecclesia Triumphans“ in the Colosseum, Rome, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 36, 1973, S. 319–337.

¹³⁴) Zitiert in: MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), S. 283–289.

*welche Kirch, als ein herrliches Ehren=Zeichen der Carolinischen Gottseeligkeit dastehet, und diese anrühmet*¹³⁵.

Den Beweis für eine solche typologische Interpretation der Karlskirche bietet schließlich Fischer bei der Beschreibung des Salomonischen Tempels:

*Daß in dem Tempel des alten Bundes der Altar nach Westen/ wie die Altäre in den Kirchen des neuen Testaments vor Alters gemeiniglich nach Osten/ gerichtet gewesen; Solches deutet vermuthlich an die Verbergung der damals noch nicht aufgegangenen Sonne einer vollkommenen Offenbarung. Wie die Christen hergegen/ nach dem aufgehabenen Schatten=Werk/ das volle Licht des Evangelii und des Glaubens dadurch andeuten wollen*¹³⁶.

Das in einer vergoldeten Stuckgloriole und durch die indirekte Beleuchtung des Chores doppelt strahlende Wort *JAHWE* über dem Tabernakel der Karlskirche verweist also wohl direkt auf die Sonnensymbolik des Tempels in Jerusalem. Noch deutlicher wurde dieser Zusammenhang in der gleichzeitig von Fischer errichteten Breslauer Kurfürsten- beziehungsweise Sakramentskapelle veranschaulicht: Dort erscheint die „Sonne der Gerechtigkeit“ nämlich über der Bundeslade und zwei Vertretern des Alten Bundes¹³⁷.

Ausgehend von der allegorischen Bedeutung der Karlskirche hat Sedlmayr auch die Hofbibliothek unter diesem Gesichtspunkt analysiert, wobei sich zunächst ebenfalls die Säulen als Ansatzpunkt boten (Abb. 30)¹³⁸. Diese Interpretation der Säulen als „gebaute Devisen“ wurde von Möseneder und Matsche aus ikonologischen Überlegungen bestätigt¹³⁹. Bisher unbeachtet blieb jedoch die architektonische Parallele zum Trauergerüst Josephs I. in der Augustinerkirche, das nachweislich eine Verdoppelung der Trajan- und Antoninussäule darstellte (Abb. 28). War der Architekt dort aufgrund des gotischen Raumes genötigt, die vier das kaiserliche Monument umgebenden mittelalterlichen Stützen in antikisierende Säulen zu verwandeln, so war es angesichts der kaiserlichen Säulendevise nur naheliegend, diese Idee in der Hofbibliothek zum formal-ikonographischen Concetto des Raumes weiter zu entwickeln¹⁴⁰. Darüber hinaus sind vermutlich auch die rund um das Standbild Karls VI. aufgestellten Globen Teil dieser Emblematisierung¹⁴¹. Tatsächlich wurden die zwei Säulen auf dem Globus nicht nur 1732 bei einem Festgerüst in Neapel als Sinnbild Karls VI. monumentalisiert¹⁴², sondern auch auf der Michaelerfassade der Wiener Hofburg des jüngeren

¹³⁵) FRANZ MERSCH, Carl dieses Namens Der Sechste Römischer Kayser Fortitudine et Constantia (. . .) bey gehaltenem Leich=Gepräng (. . .) vorgestellt, Breslau 1740.

¹³⁶) FISCHER, *Historische Architektur* (zit. Anm. 67), fol. 12v.

¹³⁷) R. HOŁOWNIA, *Fischers Werke in Schlesien*, in: POLLEROS, Fischer (zit. Anm. 9), S. 177–209, hier S. 180, Abb. 61.

¹³⁸) SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 9), S. 246 ff.

¹³⁹) MÖSENER, „Aedificata Poesis“ (zit. Anm. 3), S. 166 ff. – F. MATSCHKE, *Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik*, in: *Ikonographie der Bibliotheken* (Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17), hg. von C.-P. WARNCKE, Wiesbaden 1992, S. 199–233, hier S. 224 f.

¹⁴⁰) Gleichsam eine formale Zwischenstufe bilden die ebenso wie beim Trauergerüst mit dorischen Kapitellen versehenen und glatte Gewölbe tragenden Säulen des Vestibüls im Palais Trautson: LORENZ, Fischer (zit. Anm. 9), Abb. 132 f.

¹⁴¹) Vgl. dazu: F. POLLEROS, „Austrie Est Imperare Orbi Universo“. Der Globus als Herrschaftssymbol der Habsburger, in: W. KRÖMER (Hg.), 1492–1992: Spanien, Österreich und Iberoamerika, Innsbruck 1993, S. 35–50.

¹⁴²) *Kat. Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, Wien – Neapel 1993, Nr. 129/VII (mit Abb.).

Fischer sollten laut Albrecht als kaiserliches Emblem *zweye Säulen Plus Ultra des Caroli V. in Bildhauerey aufgestellt werden zu beeden Seiten des Globi*. Das Motiv der beiden Säulen bezog sich jedoch auch auf das Motto *Arte et martel Ex utroque Caesar*, das im Bibliotheksprogramm von Albrecht wörtlich genannt und 1741 bei einem Trauergerüst der Grazer Jesuiten zu Ehren Karls VI. aufgegriffen wurde¹⁴³. Eine Visualisierung dieser Thematik finden wir etwa auf dem Titelblatt eines Werkes von Athanasius Kircher (Abb. 27), der mit dem Kaiserhof in enger Verbindung stand und den Fischer in Rom persönlich kennenlernen konnte. Das 1672 publizierte Buch war zugleich Fürstenspiegel und Biographie des am Hofe Philipps II. tätigen Prinzenenerziehers Honorata Juan. Auf dem Titelkupfer präsentiert Minerva die Säulen der Weisheit und der Kriegstüchtigkeit als Haupteigenschaften des christlichen Fürsten. Ein Schriftband erläutert die architektonische Allegorie¹⁴⁴: *Die Weisheit ist der Grundpfeiler aller großen Dinge, die kriegerische Tüchtigkeit der Anfang und die Herrlichkeit berühmter Geschlechter*¹⁴⁵.

Analog dazu verweisen bei der Hofbibliothek nicht nur die beiden Säulenpaare auf die Devise *Arte et marie*, sondern auch deren programmatische und durch die Fresken Grans veranschaulichte zweipolige Anlage¹⁴⁶. Tatsächlich wies Fischer von Erlach in der „Historischen Architektur“ ausdrücklich auf die entsprechende Stellung Karls VI. als Auftraggeber für *Kriegs-Bau-Kunst* und ‚*Civil-Architectur*‘ hin¹⁴⁷. Zwischen den beiden der Weisheit und der Kriegstüchtigkeit gewidmeten Flügeln befindet sich nun die Ruhmeshalle der Habsburger als eines der von Kircher genannten „berühmten Geschlechter“ als formaler sowie ikonologischer Mittelpunkt der Architektur. Die durch eigene Satteldächer hervorgehobene Gliederung des Gebäudes in drei Baukörper veranschaulichte die inhaltliche Dreiteilung des *Bücher-Palastes* auch nach außen (Abb. 29). Diese Übereinstimmung von Inhalt und Form kulminiert im Zentrum der Anlage: Der ovale Grundriß des Kuppelsaales entspricht genau der Bahn der Planeten um die Sonne, so daß die Aufstellung der Statue Karls VI. in ihrem Mittelpunkt dessen Rolle als Musenführer noch unterstreicht¹⁴⁸. Tatsächlich hatte Heraeus schon 1718 bei der Festdekoration zum Geburtstag des Kaisers im Palais Liechtenstein die Kreisform des antiken Circus als Sinnbild der Ekliptik zu Ehren *CAESARI AUGVSTO*

¹⁴³) W. BUCHOWIECKI, Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach, Wien 1957, S. 94. – Beim Trauergerüst symbolisierten die Darstellung einer Kunstsammlung und eines Zeughauses die *Constantia* im Frieden und die *Fortitudo* im Krieg.

¹⁴⁴) Schon früher hat ein Emblem auf Karl V. damit visualisiert, *daß der Ruhm seiner Kaiserherrschaft, gestützt auf diese beiden Säulen wie auf die des Hercules, niemals zusammenbrechen kann*. Siehe: *Emblemata*, hg. von A. HENKEL und A. SCHÖNE, Stuttgart 1967, 2, Sp. 1197 f.

¹⁴⁵) Kat. *Universale Bildung im Barock*. Der Gelehrte Athanasius Kircher, Rastatt 1981, Nr. 1.20 u. 1.24. Seit seiner Berufung als Hofmathematiker 1633 durch Ferdinand II. stand der Jesuit in Kontakt mit dem Wiener Hof. Eine engere Verbindung ergab sich mit Ferdinand III., der mit Kircher nicht nur korrespondierte, sondern 1652 auch dessen Werk „*Oedipus aegyptiacus*“ finanzierte. Das 1679 veröffentlichte Werk „*Turris Babel*“ widmete der Jesuit Kaiser Leopold I.

¹⁴⁶) Ausführlich dazu: MATSche, Hofbibliothek (zit. Anm. 139), S. 208 ff.

¹⁴⁷) FISCHER, *Historische Architektur* (zit. Anm. 67), fol. 4r. – Die Gegenüberstellung von zivilen und militärischen Aufgaben war nicht nur ein Grundprinzip der barocken Architekturtheorie, sondern auch ein Hauptaspekt fürstlicher Ikonographie. So standen im Rittersaal der königlichen Residenz zu Berlin im Deckenfresko „*Arte et Ingenio*“ mit dem Plan des Schlosses und „*Fortezza*“ mit dem Plan des Zeughauses einander gegenüber. Siehe: L. WIESINGER, Deckengemälde im Berliner Schloß, Frankfurt/Main – Berlin 1992, Abb. 50–52, 70–75.

¹⁴⁸) A. KREUL, „*Regimen rerum*“ und Besucherregie. Der Prunksaal der Hofbibliothek in Wien, in: POLLEROS, Fischer (zit. Anm. 9), S. 210–228.

CAROLO VI./ ORBIS SOLI BENEFICO aufgegriffen¹⁴⁹, und diese universale Symbolik kehrt in einer Leichenpredigt wieder:

*Ist die Sonn der Größte auß Allen von der Allmacht Gottes hervor gebrachten Planeten/ ist CAROLO gewesen auß Gnaden Gottes der Allergrößte auß allen Herren und Monarchen. [. . .] Wie kan ich Ihne dan besser [. . .] vorstellen/ als in dem Glanz der Sonnen/ als eine Durchleuchtigste Sonn? Es ist ohne dem der einem Römischen Kayser allein zuständige Titul deß Aller=Durchleuchtigsten von der Sonn hergeholler/ gestaltsam auß allen Geschöpfen keine das Aller=Durchleuchtigste ist/ dan die Sonn*¹⁵⁰.

Die *Regiam Solis* oder die *Burg der Sonnen*, die Fischer 1716 vor dem Palais Schwarzenberg errichtete, entsprach mit ihrer dreigeteilten Fassade – ein von zwei Flügelbauten flankierter Globus – nicht nur formal jener der Hofbibliothek, sondern auch inhaltlich: *An beyden Seiten seynd zwey Pavillons [. . .]/ welche die Kriegs= und Friedenszeiten auf die neue Landes Sonne deuten*¹⁵¹. Es ist daher wohl auch kein Zufall, daß die Göttin der Weisheit am Mittelpavillon der Hofbibliothek mit der Quadriga des Sonnengottes Unwissenheit und Laster vertreibt. Der immer wieder angesprochenen Parallele zwischen den Ovalräumen der Karlskirche und der Hofbibliothek liegen vermutlich auch die gleichen Vorstellungen vom „Tempel der Weisheit“ beziehungsweise dem „Tempel der Sonne“ als Zentralbau zugrunde¹⁵². Die Zusammengehörigkeit der beiden von Fischer entworfenen Bauten wird jedenfalls auf der Allegorie der Bautätigkeit Karls VI. unmißverständlich zum Ausdruck gebracht (Abb. 10): Die beiden Haupttugenden des Bauherren, der *Andachts Eyfer* und die *Kayl: Weißheit*, weisen jeweils mit einer Hand auf die Kuppel der Karlskirche und der Hofbibliothek.

4. ‚elocutio‘

Ebenso wichtig wie die guten Ideen einer Rede war die sprachliche Gestaltung der in der *inventio* gefundenen und in der *dispositio* geordneten Gedanken durch die virtuose Beherrschung der Schmuck- und Wirkungsformen, die sogenannte *elocutio*¹⁵³. Von den klassischen vier Stilqualitäten, den *virtutes elocutionis* (sprachliche Korrektheit, Klarheit, Schönheit und Angemessenheit) wurde vor allem das *Decorum* zu einer zentralen Kategorie der Kunsttheorie in Renaissance und Barock¹⁵⁴. Ciceros Meinung, *daß nicht ein Stil für jeden Fall und jeden Hörer, für jede beteiligte Person und jede Situation geeignet ist*, führte zur Regel, *den anspruchsvolleren, den schlichteren und ebenso den mittleren Stil je nach dem, was man*

¹⁴⁹) HERAEUS, *Inscriptiones* (zit. Anm. 54), S. 108 ff. – MATSCHE, *Die Kunst* (zit. Anm. 46), S. 359.

¹⁵⁰) FRANZ XAVER PFYFFER: *Schmerzlichster Untergang Der Aller-Durchleuchtigsten Sonn (. . .) Caroli VI Großmächtigsten Römischen Kayzers (. . .)*, Augsburg 1740, S. 4.

¹⁵¹) Heraeus zitiert in: MATSCHE, *Die Kunst* (zit. Anm. 46), 2, S. 538, Anm. 1356.

¹⁵²) Einen Sonnentempel über kreisförmigem Grundriß hat Fischer aufgrund einer Anregung von Bellori bei seiner Darstellung von Ninive rekonstruiert: FISCHER, *Historische Architektur* (zit. Anm. 67), fol. 37. – Zur biblischen Tradition vgl. vor allem die Darstellung auf dem Titelblatt der Tempelrekonstruktion von Villalpando: NAREDİ-RAINER, *Salomos Tempel* (zit. Anm. 103), S. 104 f. – Zur Parallele zwischen der Hofbibliothek und Tessins Apollo-Wissenschaftstempel siehe: MÖSENER, *Aedificata Poesis* (zit. Anm. 3), S. 170 f.

¹⁵³) J. KNAPE, *Elocutio*, in: UEDING, *Historisches Wörterbuch* (zit. Anm. 4), 2, Sp. 1022–1083.

¹⁵⁴) U. MILDNER, *Decorum: Malerei, Architektur*, in: Ebenda, Sp. 434–451.

behandelt, auszuwählen (De oratore III, 210–212). Auf diesen Angemessenheitsvorschriften basiert die Theorie der Stilarten mit ihrem dreiteiligen System des *stilus humilis*, *stilus mediocris* und *stilus gravis*¹⁵⁵, die vor allem Poussin in seinen Überlegungen zum Modusproblem in der Malerei behandelt hat¹⁵⁶. In der Architekturtheorie wurde die Frage der Stillagen durch Sebastiano Serlio behandelt, der in seinem Traktat (1545) auf Vitruv zurückgriff. Auf diesen Überlegungen beruht etwa die stilistische Differenzierung von *scena tragica* und *scena comica*¹⁵⁷. Fischers szenische Reliefs der Pestsäule bilden offensichtlich eine direkte Umsetzung dieser Lehre. Die bildparallele Darstellung des Abendmahles in einem antikisierenden Raum ist in diesem Zusammenhang nicht nur aufgrund der Analogie zur Darstellung gleichen Themas von Poussin interessant¹⁵⁸, sondern auch aufgrund der typologischen Gegenüberstellung zum Relief des Paschamahles (Abb. 8, 9). Denn hier wird das Geschehen ebenfalls bühnenartig vorgeführt, wobei die Architekturkulisse räumlich und stilistisch klar akzentuiert wird¹⁵⁹. Vor allem die Zuordnung des neutestamentlichen Geschehens zur klassischen Säulenarchitektur und jene der alttestamentlichen Präfiguration der Eucharistie zur bescheidenen Raumgestaltung mit Stuck ist wohl nicht zufällig. Wie sehr die Überlegungen der französischen Maler auch in Architektenkreisen verbindlich waren, bezeugt eine Stelle in dem 1700 in Hamburg publizierten Werk „Die zum Vergnügen der Reisenden geöffnete Baumeister=Academie“. Weil nämlich Malerei und Bildhauerei mit der Architektur so eng verbunden, sei auch bei den Gemälden *das Decorum* zu beachten, *daß die Bilder solche Kleidungen/ die Bäume solch Laub/ die Gebäude solche ‚Ordononance‘ und Verzierung bekommen/ als sie in dem Land und zu der Zeit gehabt/ da die Geschichte ‚passiret‘. Dieses hat le Brun in seinen Gemälden von Alexandro, welche theils auf dem Louvre, theils zu Versailles sind/ wohl in acht genommen.*

Die Lehre vom *Decorum* betraf aber nicht nur die Darstellung der Historien, sondern auch die zeremonielle Gegenwart. Dieser Aspekt wurde von Karl Strieler 1686 für den rhetorischen Bereich folgend formuliert: *Eine besondere Art der Rede will bei Freunden, eine besondere bei Fremden und Feinden, eine andere bei Mächtigen und Vornehmen, eine andere bei Schwächeren und Geringeren angewendet werden. Die Zeit, Gelegenheit, der Ort, die Absicht und dergleichen Zustände, geben auch jedesmal eine Veränderung der Schrift an die Hand, welche ohne Klugheit, Vorsicht und geläuterte Beurteilung nicht beobachtet werden kann*¹⁶⁰. Analog dazu hatte die barocke Architektur und Ausstattung dem standesgemäßen *Decorum*

¹⁵⁵) Vgl. dazu: F. BÜTTNER, Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 43, 1989, S. 49–72, hier S. 51.

¹⁵⁶) K. SPANG, Dreistillehre, in: UEDING, Historisches Wörterbuch (zit. Anm. 4), 2, Sp. 921–972, hier 954 f.

¹⁵⁷) Serlio unterscheidet zwischen der altertümlichen komischen Szene für Bürger und den klassisch gebildeten Häusern der *grandi personaggi* für die Tragödie: Tutte l’Opere d’Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio, Venedig 1619 (Reprint Ridgewood 1964), II. Buch, fol. 45 f.

¹⁵⁸) Zu den Einflüssen der Rhetorik auf Poussin und seine *modi*, insbesondere in der auch von Bernini geschätzten Sakramentenserie siehe: A. MÉRIOT, Les modes, ou le paradoxe du peintre, in: Kat. Nicolas Poussin 1594–1665, Paris 1994, S. 80–86.

¹⁵⁹) Zu den „classical and academic tendencies“ dieser Reliefs sowie den römischen Einflüssen (Raffael, Poussin und Sacchi) siehe: Ch. THEUERKAUFF, Johann Ignaz Bendl: Sculptor and Medalist, in: Metropolitan Museum Journal, 26, 1991, S. 227–275, hier S. 245–247.

¹⁶⁰) Zitiert in: KNAPE, Barock (zit. Anm. 5), Sp. 1307.

zu entsprechen¹⁶¹. Karl Eusebius von Liechtenstein verwies um 1670/75 direkt auf diesen Zusammenhang zwischen Zeremoniell und Stil beziehungsweise Decorum und Modus, als er in seinem „Architekturtraktat“ runde und polygonale Grundrisse für einen Palast als *unschicklich* ablehnte. Die *runde Form* nehme der Fassade *die Magnificenz und das schenste Ansehen* und lasse das Gebäude kurz und gebogen erscheinen, was *dem grossen Ansehen bechst zuwider* sei. Das gleiche gelte für vieleckige Grundrisse, die nur bei einem *Lusthaus oder Loggia in einem Walt oder Thiergarten* verwendet werden dürfen¹⁶². Das Angemessenheitspostulat betraf sowohl die Grundstruktur als auch die Proportionen der Säulenordnung und die Quantität der Zierformen. Schon Vitruv hatte die unterschiedliche Verwendung der Säulenordnung der Tempel in Entsprechung zu den darin verehrten Göttern gefordert. Auf diese *Austheilung gewisser Ordnungen/ nach Beschaffenheit der Götter und Göttinnen* bezog sich Fischer etwa bei der Rekonstruktion des Tempels der Diana in Ephesos¹⁶³.

Ein besonders anschauliches Beispiel für das Angemessenheitspostulat zur Zeit Fischers liefert der 1687 erschienene „Wienerische Tugendspiegel“ des Erhard Weigel. Er beschreibt die Tugend der *Decentia (Gemäßthätigkeit)* als standesgemäße Repräsentation und zeigt sie als Personifikation mit Maßstab vor den verschiedenen Säulen. Diese sind gemäß ihrer Ordnung unterschiedlich hoch und von der niedrigsten bis zur höchsten mit den entsprechenden herrschaftlichen Insignien geschmückt (Abb. 6)¹⁶⁴. 1702 wurden die Stillagen auch vom Theoretiker Johann Christoph Sturm sozial definiert:

*Die Geziemenheit oder Wohl-Anständigkeit besteht vornemlich darin, daß die Wohnungen mit des Wohnherrn Zustand übereinkommt; daß je nach dem Zweck des Hauses alle Zierraten dahin abzielen und solchen gleichsam mit Fingern andeuten; daß nachdem das ganze Gebäude prächtig oder schlecht angegeben worden, alle Teile und Stücke mit demselben darinnen übereinstimmen [. . . und] die gebrauchten [Säulen-] Ordnungen [. . .] mit dem Stand und Würde des Bauherrn oder Bewohners übereinkommen*¹⁶⁵.

Nur wenige Jahre später wurde die Anwendung dieser Prinzipien durch Fischer von Erlach gewürdigt: 1708 berichtete Johann Christoph Volckamer bei einer Beschreibung des Schlosses Schönbrunn, daß der Architekt dabei aufgrund der Funktion als kaiserliches Lustschloß *alles mit solcher Zierlich- und Kostbarkeit angeordnet habe, daß die Hoheit des Majestätischen Besitzers gar deutlich zu erkennen stehet*¹⁶⁶. Die hier verwendeten Begriffe „Zierlichkeit“ und „Kostbarkeit“ sind identisch mit den von Karl Eusebius von Liechtenstein gebrauchten Bezeichnungen „Annehmlichkeit“ und „Prächtigkeit“ und verweisen auf quantitative und qualitative Kriterien des Decorum. Fischer verwendete in Schönbrunn eine Kolossalordnung, die die eineinhalb Hauptgeschosse zusammenfaßt – beim Mittelrisalit als Vollsäulen, sonst als

¹⁶¹ U. SCHÜTTE, „Ordnung“ und „Verzierung“. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Phil. Diss., Heidelberg 1979, S. 118 ff.

¹⁶² FLEISCHER, Karl Eusebius (zit. Anm. 32), S. 180 f.

¹⁶³ FISCHER, Historische Architektur (zit. Anm. 67), fol. 29r.

¹⁶⁴ E. BERGER, Baukunst und Moral im Barock – Zu einigen zeitgenössischen Titelillustrationen, in: Kunsthistoriker, IV, 1987, S. 13–20, hier S. 17, Abb. 3–8.

¹⁶⁵ JOHANN CHRISTOPH STURM, Mathesis juvenalis, Nürnberg 1702, zitiert in: SCHÜTTE, Architekturtheorie (zit. Anm. 161), S. 121.

¹⁶⁶ JOHANN CHRISTOPH VOLCKAMER, Nürnbergische Hesperides, Nürnberg 1708, 2. Bd., fol. D3a, b.

Pilaster. Die Anwendung der „mittleren“ ionischen Kapitellformen erklärt sich hingegen daraus, daß das Gebäude laut Fischer „nur“ ein königliches *Jacht-Haus* war¹⁶⁷.

Die tatsächliche Bedeutung dieser Frage läßt sich an zwei Bauten Fischers nachweisen, die bisher nicht unter diesem Aspekt beachtet wurden: die böhmische Hofkanzlei und das Palais Trautson. Beide entstanden kurz hintereinander, 1708/1709, und besitzen das gleiche klassizistische Fassadenschema. Der reiche plastische Schmuck des Amtssitzes des böhmischen Hofkanzlers – Hermenpilaster beim Portal, Giebel über den Fenstern des Piano Nobile, Säulenordnung beim Mittelfenster mit dem königlichen Wappen, Lisenen an den Ecken etc. – wurde daher als Gegensatz zur Grundform interpretiert, der das Schema „vollkommen verschlinge und dessen Sinn ins Gegenteil verwandle“¹⁶⁸. Tatsächlich entsprach aber die Quantität des Ornamentum an diesem königlichen Bauwerk nur der Qualität der verwendeten Säulenordnung, also der *Composita*, die allein Bauten von höchstem Rang vorbehalten war¹⁶⁹. Besonders deutlich wird dies aus der Tatsache, daß die Fassade der Hofkanzlei anlässlich der Geburt Erzherzog Leopolds 1716 zusätzlich mit ephemeren Skulpturen, Reliefs, Säulen etc. geziert wurde und – laut Heraeus – *Basilicam Romanam repraesentavit*¹⁷⁰.

Der Palast des *Grafen* Trautson sollte dem ersten Entwurf zufolge wie das kaiserliche Jagdschloß nur mit einer ionischen Ordnung gegliedert werden (Abb. 31). Diesen Qualitätsunterschieden waren nicht nur die bekronenden Figuren – hier die böhmischen Könige, dort die Götter der klassischen Mythen –, sondern auch die Proportionen angepaßt: War beim Mittelrisalit des vorstädtischen Palais das Verhältnis von Breite zur Höhe etwa gleich groß, so besitzt die Hofkanzlei wesentlich schlankere Proportionen. Als der Obersthofmeister jedoch während der Bauzeit, am 14. März 1711, in den Reichsfürstenstand erhoben wurde, mußte auch das *Decorum* seiner Residenz diesem Faktum Rechnung tragen: Beim Mittelrisalit wurde die ionische daher durch eine komposite Pilasterordnung ersetzt. Deren schlankere Proportionen erforderten jedoch eine Erhöhung des Giebels, so daß es zu den unschönen Gebälküberschneidungen kam¹⁷¹, die von den Architekturhistorikern als „gewollte Härte“ und dynamisches Durchdringen zweier Baublöcke mißverstanden wurden¹⁷². Den Beweis dafür liefert uns die Abfolge der Fassadenansichten: Zeigt der 1710 datierte eigenhändige Stich der „Historischen Architektur“ den ursprünglichen Entwurf mit ionischer Ordnung und Grafenkrone über dem Wappen, so gibt die 1713 vom jungen Fischer gezeichnete Ansicht den tatsächlich ausgeführten reicheren Schmuck und die heraldische Fürstenkrone wieder, kaschiert aber die Überschneidung, die erst auf Salomon Kleiners Stich aus den zwanziger Jahren sichtbar wird (Abb. 32).

Vor dem Hintergrund der Stilfrage in der Rhetorik muß meines Erachtens auch die dezidierte Entscheidung des Kaisers beziehungsweise seiner Kunstberater für die beiden

¹⁶⁷ In der Palladio-Ausgabe von 1698 wird die *Jonica* u. a. für Landschlösser, Garten- und Landgebäude empfohlen: SCHÜTTE, *Architekturtheorie* (zit. Anm. 161), S. 127.

¹⁶⁸ SEDLMAYR, Fischer (zit. Anm. 9), S. 144 f.

¹⁶⁹ Vgl. SCHÜTTE, *Architekturtheorie* (zit. Anm. 161), S. 128.

¹⁷⁰ HERAEUS, *Inscriptiones* (zit. Anm. 54), S. 141 ff.

¹⁷¹ Einen ähnlichen Widerspruch zwischen sozialem *Decorum* und ästhetischer Norm findet man auch beim Palazzo Farnese: WARNCKE, *Rhetorik der Architektur* (zit. Anm. 2), S. 614.

¹⁷² P. PRANGE, *Das Palais Trautson – eine „ungemeine Architecture“*, in: *Pantheon*, LII, 1994, S. 101–119, hier S. 103, Abb. 4. – M. KRAPP, *Palais Trautson*, Wien 1990², S. 25 f.

Fischer und gegen den zweiten Hofarchitekten Hildebrandt gesehen werden. Schon beim Wettbewerb um die Karlskirche (1715) zog der Herrscher Johann Bernhards Entwurf denjenigen Hildebrandts und des kaiserlichen Theaterarchitekten Galli-Bibiena vor. 1726 wurde dann der Bau des Reichskanzleitraktes der Hofburg, den Hildebrandt 1723 begonnen hatte, auf Befehl des kaiserlichen Generalbaudirektors Joseph Emanuel übertragen. Hildebrandt wurde damit von dem um 25 Jahre jüngeren und auch sonst vom Kaiser bevorzugten Fischer de facto aus seiner Stellung als *Erster Hofarchitekt* verdrängt¹⁷³. In der Tat steht Hildebrandts dekorativ-flächiger Stil mit seinem Einfluß auf die bürgerliche Bautätigkeit im Gegensatz zum „hohen“, römisch-palladianischen Stil der Fischer¹⁷⁴. Angesichts der stilistischen Unterschiede der Kontrahenten war die Entscheidung in Wien zweifellos eine bewußt getroffene ästhetische Wahl¹⁷⁵, die sich auch anhand der Pläne für die Michaelerfront der Hofburg aufzeigen läßt¹⁷⁶. So hatte Hildebrandt für die Hauptfassade der kaiserlichen Residenz zur Stadt einen fast kasernenartig schlichten Kanzleibau mit dreieinhalb Geschossen vorgesehen, der nur im Zentrum durch einen überkuppelten Einfahrtszylinder, eine Lisenengliederung und eine Statuenbalustrade geschmückt werden sollte (Abb. 33). Schon in einem ersten Gegenentwurf übernahm Joseph Emanuel zwar die wesentliche Grundstruktur, ersetzte aber das eher bescheidene Portal durch einen monumentalen Triumphbogen und bereicherte die schmucklosen „Kasernenfassaden“ durch eigene Risalite mit kolossaler Säulenordnung (Abb. 34). Die gleiche Entwicklung läßt sich etwas später in Klosterneuburg feststellen, wo das Stift zu einer kaiserlichen Residenz umfunktioniert werden sollte. Auf Anordnung des Hofbaumeisters Fischer mußte der Bauleiter Donato Felice d'Allio neue *prächtige und kostbare* Entwürfe schaffen mit *kuppeln* und einer *prächtigen galerie* sowie *vielen kostbaren verzierungen* an der Fassade¹⁷⁷. Tatsächlich brachten genau diese Formen in der Architektur jene *Magnificentia* zum Ausdruck, die im *Genus grande* der Rhetorik durch reichen Schmuck (*Ornatus*), bewußte Anreicherung (*Amplificatio*), Fülle (*Copia*) und Abwechslungsreichtum (*Varietas*) erzielt wurde¹⁷⁸.

Dementsprechend befand sich die Magnifizenz nicht nur unter jenen Tugenden, die der junge Erzherzog Karl am Beispiel seiner Vorfahren und biblischen Vorbilder lernen sollte¹⁷⁹,

¹⁷³) F. MATSCHI, Zur Planungs- und Baugeschichte des Reichskanzleitraktes der Wiener Hofburg, in: Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 7, hg. von H. FILITZ und M. PIPPAL, Wien – Köln – Graz 1986, S. 31–49.

¹⁷⁴) Auf diesen Unterschied hat zuletzt J. GARMS, Kaiser – Kirche – Adel – Architekten. Wien und Neapel: Vergleiche und Verbindungen, in: Kat. Barock in Neapel (zit. Anm. 142), S. 94 u. 100, hingewiesen.

¹⁷⁵) Den Zeitgenossen war diese grundsätzliche stilistische Alternative nicht nur bewußt, sondern vielfach geradezu eine Frage des Kulturkampfes der Klassizisten Bellori, Campbell und ihrer französischen Kollegen gegen Borromini, Guarini und deren Nachfolger: PÉROUSE DE MONTCLOS, L'architecture à la française (zit. Anm. 8), S. 240 u. 262 – J. SUMMERSON, The Classical Language of Architecture, London 1993³, S. 8–12.

¹⁷⁶) Zur Baugeschichte siehe: R. BOSEL – CH. BENEDIK, Kat. Der Michaelerplatz in Wien. Seine städtebauliche und architektonische Entwicklung, Wien 1992, S. 66 ff., Nr. 30–33.

¹⁷⁷) *Informazione* des Architekten zitiert in: H. WEIGL, Stift Klosterneuburg – Der „österreichische Escorial“. Von der ersten barocken Neuplanung zur Klosterresidenz Karls VI., in: Die Krone des Landes, Ausstellungskat., Klosterneuburg 1996, S. 75–98, hier S. 78–81.

¹⁷⁸) Vgl. dazu das Kapitel „Magnificentia: Zur historischen Semantik eines barocken Grundbegriffes“ bei A. CH. GAMPP, Santa Rosalia in Palestrina. Die Grablege der Barberini und das ästhetische Konzept der „Magnificentia“, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 29, 1994, S. 343–368, hier S. 346–350.

¹⁷⁹) MAYUMI OHARA, THEATRUM AUSTRIACUM: An illustrated *Speculum Principis* for Archiduke Karl of Austria, in: Jissen Women's University Aesthetics and Art History, 9, 1994, S. 1–25.

sondern galt den Zeitgenossen schon im Schloß Schönbrunn Josephs I. verwirklicht (Abb. 19). Als Urheber der kaiserlichen Bautätigkeit wird diese im wahrsten Sinn des Wortes fürstliche Eigenschaft schließlich im Kuppelfresko der Hofbibliothek dargestellt: *die Kayl. Prächsigkeit in einem mit Perlen gestickten Kleide, und Ihre Haare mit Kostbahren Geschmucke glanzend, sambt dem an der Hals=Ketten gehefften goldenen Herzel so das Kayl: zu Gutthaten geneigte Gemüth Bedeutet*, wird von Winkelmaß, Pinsel und Bildhauereisen sowie dem *Symulacrum* der drei Grazien begleitet, die die *Schönheit der Architecturae, Picturae et Sculpturae*, welche in der Aufführung des *„Bibliothec“=Baues beobachtet* worden ist, versinnbildlichen. Gehalten wird das Modell der Bibliothek hingegen von *Inventio* und *Executio*.¹⁸⁰ In einem Huldigungsgedicht des Jesuiten Georg Grill anlässlich der Hochzeit Maria Theresias im Jahre 1736 wird die *maiestas* der Architektur ausdrücklich als Hinweis auf den kaiserlichen Stifter ausgewiesen:

*Du wirst vielleicht fragen, durch welchen Stifter sich dies Haus erhebt,
und möchtest erfahren, welchen Herren es ehrt?
Gesetzt, es entbehrte einer Inschrift, wirst du doch an seiner Würde
selbst ablesen, daß es das große Werk des erhabnen Kaisers ist.
Diesen, den die Musen als Gebieter verehren und lieben,
ehrt es auch und will ihn als Gebieter lieben.
Wenn du den Bau betrachtest, er ragt auf mit hohen Räumen
und blickt auf die übrigen Häuser, hehre Gebäude, herab.*¹⁸¹

Die soziale Interpretation ästhetischer Phänomene in der Wiener Architektur des 18. Jahrhunderts wird auch im Traktat von Franz Rosenstingl klar zum Ausdruck gebracht:

*Die Zierde auszubreiten bestehet darinnen, wann alle Theile insgemein nach der Dignität und Hoheit des Herrn appliciret werden [. . .]. Es ist aber noch eine Zierde, welche durch die Kunst und gebührende Proportion denen Augen dargestellt wird; [. . .]. Was aber die Proportion seye, wird durch die fünf Ordnungen deren Säulen [. . .] deutlich erklärt*¹⁸².

Der klassische Stil der beiden Fischer war jedoch offensichtlich nicht nur aufgrund seines Ornatus der von Karl VI. und seinen Beratern gewünschte Modus zum Ausdruck imperial-universaler Majestas, sondern besaß als „Kaiserstil“ direkten ikonographisch-formalen Verweischarakter¹⁸³. So hat Joseph Emanuel bei der Michaelerfront die von Hildebrandt übernommene „französische“ Konzeption der Dachzone zuletzt durch eine „italienische“ Figurenbalustrade ersetzt und mit dieser „römischen Architektursprache“ deutlich gemacht, daß *Wien mit gleichem Recht Neu=Rom genannt wird als vormals Constantinopel*¹⁸⁴. Dieses Prinzip entspricht wohl dem rhetorischen Vergleich, der etwa 1718 von Mannling als besonders elegante Form der *Zierlichkeit im ‚Stylo‘* bezeichnet wurde. Als Beispiele nennt er folgende in der Rede über einen Fürsten gebräuchliche Formulierungen: *Er war ein Herkules im Arbeiten. [. . .] Er war ein Salomon unserer Zeiten*¹⁸⁵. Analog dazu hat der ältere Fischer

¹⁸⁰ Codex-Albrecht zitiert in: BUCHOWIECKI, Hofbibliothek (zit. Anm. 143), S. 96.

¹⁸¹ Übersetzung von KLECKER-MERSICH, Nationalbibliothek (zit. Anm. 46), S. 50 f.

¹⁸² HIERL-DERONCO, Rosenstingl (zit. Anm. 74), S. 212.

¹⁸³ MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), S. 304 ff. – F. B. 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. 100–102.

¹⁸⁴ Heraeus zitiert in: MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), S. 301.

¹⁸⁵ MANNLING, Expediter Redner (zit. Anm. 38), S. 203.

schon drei Jahrzehnte früher beim ersten Entwurf für Schönbrunn sowie bei den Triumphbögen des Jahres 1690¹⁸⁶ die „altrömische Architektursprache“ verwendet, wie auch die italienische Sprache am Kaiserhof von Leopold I. gefördert wurde, da sie *auf einige art mitten in Teutschland sein Königreich über Rom und Italien zu verstehen gibt*¹⁸⁷. Die auf profunder historischer Kenntnis basierende Architektursprache der beiden Fischer erfüllte darüber hinaus auch die von der Rhetorik geforderte sprachliche Korrektheit (*latinitas*):

Die Alten, die das, was sie sagen wollten, noch nicht auszuschnücken wußten, haben sich ja auch fast alle klar und deutlich ausgedrückt. Wer sich nur ihre Sprache angewöhnt, wird nicht einmal, wenn er den Wunsch hat, anders reden können als korrekt (Cicero, De oratore III, 39).

Tatsächlich wurde der jüngere Fischer 1722 von Karl VI. ausdrücklich deswegen ange stellt, weil er *in der heutigen Neuen so wohl als der dermahlen fast in Abgang gekommen alt Römischen architektur erfahren war*¹⁸⁸. Ebenso wie der Hofarchitekt Fischer setzte damals auch der Hofkomponist Johann Joseph Fux diesen *stylus antiquus* (oder *gravis*) im Gegen satz zum *stylus modernus* (oder *luxurians*) gezielt ein, etwa bei der wohl für die Karlskirche bestimmten und dem Kaiser gewidmeten *Missa Canonica a Capella*¹⁸⁹. Die dahinterstehen de Kunstpolitik und Ästhetik des Wiener Hofes wurde um 1720 durch das Motto *ANTI QUOS REVERENTIA NOVOS AEQUITATE* (Verehrung des Alten, Anerkennung des Neu en) auch programmatisch formuliert. Diese Worte erscheinen nicht nur als persönliche Devise von Carl Gustav Heraeus auf dem Titelblatt seiner kaiserlichen „Inscriptiones“ (Abb. 41) und seiner Porträtmedaille von Benedikt Richter, sondern auch als Revers der Preismedaille der kaiserlichen Akademie im Jahre 1731¹⁹⁰. Deren Direktor, der Maler Jacques van Schuppen, hatte schon 1725 auch das Titelblatt für das Kontrapunkt- und Kompositionslehrbuch des oben genannten kaiserlichen Hofkomponisten Fux, „Gradus ad Parnassus“, entworfen¹⁹¹, womit sich der Kreis wieder schließt. Es kann also kein Zweifel daran bestehen, daß die Architektur des „Kaiserstils“ der beiden Fischer nicht nur ikonogra phisch, sondern auch formal von einem bewußten Historismus gekennzeichnet ist. Die zentrale Rolle der Karlskirche in diesem Zusammenhang wurde zuletzt von Lorenz mit dem Hinweis auf ähnliche Lösungen aus der Architekturtradition der Accademia di San Luca relativiert¹⁹². Eines der schon von Sedlmayr genannten Vergleichsbeispiele, Filippo Juvarras Superga-Kirche in Turin, ist zwar durch den gleichen italo-französischen Klassizismus ge prägt wie Fischers Werk, die historisierende Collage mit Triumphsäulen findet sich bei Juvarra aber nur in Form von gezeichneten Architekturcapricci und Bühnenbildentwürfen¹⁹³. Die einzige echte Parallele zur Kaiserkirche, Carlo Fontanas oben genannter Plan für

¹⁸⁶ Der direkte Bezug zur römischen Triumphalarchitektur wird vor allem durch den Vergleich mit dem Bogen Strudels deutlich: HASELBERGER-BLAHA, Triumphtore (zit. Anm. 50), S. 70.

¹⁸⁷ CASIMIR FRESCHOT, Relation von dem Kayserlichen Hofe zu Wien aufgesetzt von einem Reisenden im Jahre 1704, Köln 1705, S. 54.

¹⁸⁸ MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), S. 305.

¹⁸⁹ NAREDI-RAINER, Fischer von Erlach (zit. Anm. 124), S. 281 ff.

¹⁹⁰ Kat. Georg Raphael Donner 1693–1741, Wien 1993, S. 628 ff., Nr. 195 f. u. 199.

¹⁹¹ Kat. Pegasus und die Künste, hg. von C. BRINK und W. HORNBOSTEL, Hamburg 1993, S. 227, Nr. IV.59.

¹⁹² LORENZ, Fischer (zit. Anm. 9), S. 133.

¹⁹³ Vgl. H. A. MILLON, Filippo Juvarra: New Drawings, in: An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, VIII/2), hg. von H. A. MILLON und S. SCOTT MUNSHOWER, Pennsylvania 1992, S. 566–609.

eine Kuppelkirche im Kolosseum (Abb. 23), bestätigt hingegen die Sonderstellung der Karlskirche ebenso wie ihre römischen Wurzeln¹⁹⁴. Konnte sich das Papsttum beim Bau der Triumphalkirche im Kolosseum auf die antiken Ruinen berufen, so bedurfte es im imperialen Wien historisierender Architekturzitate, um den gleichen legitimatorischen Anspruch des Kaisertums zu veranschaulichen.

5. ‚*memoria*‘ und ‚*imitatio*‘

Für die planmäßige Absicht dieser Architekturcollagen spricht auch, daß der formale Historismus in beiden Fällen mit einer wissenschaftlichen Betrachtung der Vergangenheit einherging¹⁹⁵. Heraeus trug dieser Tatsache Rechnung, indem er Fischer gerade im Zusammenhang mit der Karlskirche als eifrigen Liebhaber der antiken Kunst (*antique artis cultori sedulo*) lobte¹⁹⁶. Es ist wahrscheinlich auch kein Zufall, daß die Anfänge des Fischerschen „Kaiserstils“ zeitlich genau mit der Einrichtung einer (kaiserlichen) Kunstakademie (1688/92) und der geplanten Gründung eines „Collegium Imperiale Historicum“ unter dem Protektorat von Leibniz (1689) zusammenfallen¹⁹⁷.

Dem 1686 für den Thronfolger erstellten Erziehungsprogramm zufolge sollte Joseph I. nämlich die Geschichte der eigenen Familie und Länder *genaustens kennenlernen*, um darin *Gottes Vorsehung für das Haus Österreich* zu sehen¹⁹⁸. Zu diesem Zweck wurde 1691 Hans Jacob Wagner von Wagenfels als *instructor in historicis et politicis* des Thronfolgers berufen¹⁹⁹. Wie oben ausgeführt, war schon Fischers erster Entwurf für Schönbrunn durch seine Verweise auf die vier Weltreiche einerseits in die architekturhistorischen Unternehmungen des Architekten und andererseits in die habsburgische Hofhistoriographie eingebettet. Nachweisbar ist eine solche direkte Verschränkung spätestens im Zusammenhang mit Fischers Triumphbögen des Jahres 1690. Als nämlich bei der Aushebung der Fundamente in der Wiener Innenstadt römische Münzen gefunden wurden, hat die Festbeschreibung dieses Ereignis als Huldigung der Antike vor dem regierenden Römischen Kaiser gewürdigt und dessen tugendhaften Kampf in Ost und West mit jenem des Kaiser Gratianus verglichen (Abb. 21)²⁰⁰.

Den Kulminationspunkt dieser Bestrebungen bietet die *Compendieuse Universalgeschichte* des P. Matthias Fuhrmann aus dem Jahre 1734 mit dem bezeichnenden Titel „Alt- und Neues Oesterreich“, eine ‚*Chronologisch*‘=historische Beschreibung vom *Ursprung des alten*

¹⁹⁴) Man hat in diesem Zusammenhang von der „più formidabile collage dell’architettura barocca“ gesprochen: MARIA CRISTINA BUSCIONI, *Matrici berniniane nell’opera di Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in: Spagnesi-Fagiolo (zit. Anm. 30), S. 661–672, hier S. 671. – Die architektonische Gegenüberstellung des alt-heidnischen und modern-christlichen Rom findet sich später auch bei einem Maler-Architekten der Accademia di San Luca: M. KIENE, „Redende Capricci“ von Giovanni Paolo Pannini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 57, 1994, S. 440–445.

¹⁹⁵) Fontanas Publikation über das Kolosseum (zit. Anm. 132) hatte den Charakter einer Dissertation.

¹⁹⁶) HERAEUS, *Inscriptiones* (zit. Anm. 54), S. 76.

¹⁹⁷) RINCK, Leopold I. (zit. Anm. 39), S. 50.

¹⁹⁸) Programm von Rummel zitiert in: SCHMITT, Schönbrunn (zit. Anm. 34), S. 67 f.

¹⁹⁹) A. CORETH, *Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620–1740)*, Wien 1950, S. 24 f.

²⁰⁰) *Arcus Triumphalis, Leopoldo Magno Eleonorae Augustae Josepho Glorioso a senatu populoque Viennensi positus, et emblematis ornatus*, Wien 1690.

Nordgau und ‚Pannonien‘ bis zur Regierungszeit Karls VI. Die Entwicklung der Austria Romana wird sowohl durch die Darstellung römischer Relikte wie dem Triumphbogen in Carnuntum als auch durch zahlreiche Landkarten und Münzbilder der Kaiser illustriert. Ebenso wie das Titelblatt mit den vor antiken Ruinen postierten Personifikationen Pannoniens und Österreichs bringt auch das Vorsatzblatt zum ersten Buch mit der Gegenüberstellung der Münzbildnisse des *DIVVS AVGVSTVS PATER* und des *CAROLVS VI NOVVS AVGVSTVS* die eschatologisch-typologische Konzeption deutlich zum Ausdruck (Abb. 37).

Die direkte architektonische Umsetzung solcher Gedanken bildet die Hofbibliothek, in deren Stiegenhaus damals zahlreiche römische Spolien aufgestellt und in die Wände eingesetzt wurden²⁰¹. Wie Möseneder und Matsche ausführlich dargelegt haben, ist das ganze von Albrecht konzipierte Programm dieses kaiserlichen Wissenschaftszentrums auf die „*Translatio studii*“ ausgerichtet²⁰², worauf die Porträts griechischer und römischer Gelehrter ebenso verweisen wie die Fresken der „Schule von Athen“ (Abb. 39). Die Darstellungen von Alexander dem Großen und Julius Cäsar als Liebhaber und Förderer der Wissenschaft dienen dabei ausdrücklich *zum anzeichnen Unsers grossen Caroli, der, so bald Er von seinen Feinden die Friedens=Ruhe erobert, Sich auf seiner Länder= und Völker=nutzbare und Kunst-mässige Unterhaltungen begeben*²⁰³. Gleichsam en miniature wird das Argumentum der „*Translatio studii*“ im Kuppelfresko von der Allegorie der *Geschichts=Kunst* und Chronos vorgeführt: Die Zeit hält eine Skulptur des Ptolemäus *als wolte Sie diesen König, und ersten Aufrichter der Bücher=Samblungen in der Gleichnuß gegen Unseren ‚Restauratorem‘ erneuern*. Daneben befinden sich die Bildnisse des Kaisers Maximilian I., *welcher Anno 1495 einen ziemlichen anfangsgrunde der Wienerischen Hof=,Bibliothec‘ zu wegen gebracht*, sowie des ungarischen Königs Matthias Corvinus, dessen nach Wien verbrachter Bücherschatz noch *heute ein vornehmes ‚Monumentum Doctrinae‘ abgibet*²⁰⁴. Genau dieselbe Thematik, welcher das 1730 von Daniel Gran vollendete Fresko gewidmet ist, wurde schon 1729 in einer Dissertation der Wiener Universität unter dem programmatischen Titel „*Bibliothecae Veterum Deperditae In Augusta Vindobonensi Caesarea Instauratae*“ vorgeführt (Abb. 38). Diese Geschichte der Bibliotheken reicht dementsprechend von der Büchersammlung Salomons und der Alexandrina des Ptolemäus über die Bibliotheken in Athen und Rom, darunter die von Julius Cäsar und Tiberius Claudius auf dem Palatin errichteten *Bibliothecas Graecas & Latinas*, bis zur Einrichtung der Hofbibliotheken in Wien und Budapest unter Maximilian I. und Matthias Corvinus. Der von Karl VI. errichtete Musenpalast habe nunmehr alle diese vom Schicksal der Zeit zerstörten Bibliotheken wieder zu neuem Leben erweckt: *Sic scilicet, dum Augustissimi Majores Veterum Bibliothecas, fatorum injurià deperditas, in Vindobonensi Caesarea incredibili studio restaurarunt; supra omnia fata constituit Carolus in omne aevum duraturas*²⁰⁵. Ein direkter Zusammenhang zwischen dieser jesuitischen Dissertation und der Architektur ergibt sich vor allem dadurch, daß in dieser Publikation die älteste Ansicht der Fassade veröffentlicht wurde (Abb. 29).

²⁰¹) BUCHOWIECKI, Hofbibliothek (zit. Anm. 143), S. 56–61.

²⁰²) MÖSENER, „Aedificata Poesis“ (zit. Anm. 3), S. 166–170. – MATSCHE, Hofbibliothek (zit. Anm. 139), S. 203 ff.

²⁰³) Albrecht-Codex zitiert in: BUCHOWIECKI, Hofbibliothek (zit. Anm. 143), S. 107.

²⁰⁴) Ebenda, S. 100.

²⁰⁵) IGNAZ GREINER S. J., *Bibliothecae Veterum Deperditae in Augusta Vindobonensi Caesarea Instauratae* (. . .), Wien 1729, S. 81. – Vgl. KLECKER-MERSICH, *Der Prunksaal* (zit. Anm. 46), S. 52 ff.

Dieses über einzelne historisch-ikonographische Verweise hinausgehende „Einbeziehen einer historischen Sicht bei der Wahl der künstlerischen Mittel des Architekten selbst“ und damit als „Bestandteil einer auf diese Weise legitimierten und legitimierenden Kunst“ zeigt sich jedoch nicht nur bei der Karlskirche und Hofbibliothek, sondern auch und vor allem in der „Historischen Architektur“²⁰⁶. Fischers Rekonstruktionen waren nicht nur wissenschaftlich auf der Höhe der Zeit und in enger Beziehung zur Numismatik entstanden, sondern wurden 1724 im „Mercure de France“ ausdrücklich als ebenso wegen ihrer *utilité dans la science de l'architecture, comme aussi pour l'Histoire, les Antiquitez & l'explication des anciens Auteurs* angepriesen²⁰⁷. Im Vorwort seines Werkes betont der Architekt ausdrücklich, man solle in *Historischen Vorstellungen nicht alles [. . .] auf eine aus blossen Erzählungen geholete Bildungs=Krafft ankommen lassen, sondern die Augen selbst [. . .] zu Rathe ziehen und durch solches Anschauen das Gedächtnis stärken*²⁰⁸. Bei vielen Stichen gibt Fischer daher Münzen und Zeichnungen mit derselben Sorgfalt als Quellen an wie literarische Zeugnisse. Die Bildhaftigkeit war nun nicht nur ein grundlegendes Prinzip der barocken Rhetorik, sondern kam auch in der Historiographie des 17. Jahrhunderts zur Anwendung²⁰⁹. Athanasius Kircher und Giovanni Pietro Bellori, die in diesem Sinne in der zweiten Jahrhunderthälfte umfangreiche Kupferstichwerke ägyptischer, römischer und außereuropäischer Monumente publizierten, haben Fischer diesbezüglich zweifellos ebenso beeinflusst wie durch ihre Interpretationen und Antikensammlungen.

In diesem Zusammenhang muß auch ein bisher wenig beachtetes Kuriosum erwähnt werden: ein 840 × 210 cm großer und 1698 in Wien publizierter Kupferstich „Arbor Monarchica Repraesentans Omnes Universi Orbis Monarchas“ (Abb. 35). Die auf historischer Literatur von Plutarch und Herodot über Otto von Freising bis zu Lipsius und unmittelbar zeitgenössischen Werken basierende Publikation präsentiert eine umfassende Weltgeschichte von der Schöpfung bis zu Leopold I. nach dem System der vier Weltmonarchien. Das dem Kaiser und seinen beiden Söhnen gewidmete Werk sollte durch sein ungewöhnliches Format ermöglichen, *daß alles in Einem eröffnet zuerschen wäre, damit wiederum in Gedächtnis gebracht wird die Allmacht deß Allerhöchsten/ [. . .] indeme er alle Monarchen/ Könige und andere gecrönte Häupter/ Philosophos/ auch Historiam universalem [. . .] seinen rechtmässigen Sitz/ und Wohnung=Platz gibet*²¹⁰. Ganz im Sinne der *Ars memorativa* ging es also darum, *alle dise so herrliche geschribene Bücher/ durch disen Monarchen=Baum auff einmal eröffnet vorzustellen [. . .] und in Gedächtnis zu bringen*. Der Autor stand mit dieser Idee zweifellos in der Tradition mnemotechnischer Werke. So ordnete Buno in seiner Geschichte der vier Weltmonarchien (1672) jedem Herrscher und jeder Epoche ein Sinnbild zu, darunter Salomon den Tempel und Cecrops die Stadt Athen, während der eine Generation jüngere „Atlas historique“ die sieben Weltwunder als Zeugnisse der vier Welt-

²⁰⁶ W. OECHSLIN, Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architectur“: die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: FILLITZ-PIPPAL, Wien und der europäische Barock (zit. Anm. 173), S. 77–81, hier S. 79. – MATSCHE, Die Kunst (zit. Anm. 46), S. 278–283.

²⁰⁷ *Mercure de France*, Paris Mai 1724, S. 951.

²⁰⁸ FISCHER, *Historische Architektur* (zit. Anm. 67), Vorrede fol. 4r.

²⁰⁹ F. HASKELL, *History and Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven – London 1993, S. 91 ff.

²¹⁰ WILHELM WOLFGANG PRÄMER, *Arbor Monarchica* (. . .), Wien 1698.

monarchien präsentiert²¹¹ (Abb. 36). Die monumentale „Arbor Monarchica“ von 1698 ist jedoch für uns deswegen von besonderem Interesse, da sie vom kaiserlichen Hofkriegsrat Wolfgang Wilhelm Prämer verfaßt wurde, der vor Fischer den ersten Versuch einer illustrierten Architekturgeschichte Wiens unternommen hatte²¹².

Die panegyrisch-didaktische Absicht des Werkes geht aus der Widmung an den jungen Erzherzog Karl deutlich hervor, wenn es heißt, daß dieser schon *deß grossen Kayzers Tito vortreffliche Lieb gegen die Armen/ deß Kayzers Trajani grosse Zuneigung der Gelehrten/ deß Antonini Pij, und deß grossen Kayzers LEOPOLDI* [. . .] *Sanffmütigkeiten* erkennen lasse. Darüber hinaus zeige er auch *wie ein anderer Alexander Magnus* [. . .] *wie man durch dessen Lehr die Soldaten und Untergebene zu lieben habe*. In der 1712 zu Ehren von Karl als *Potentissimo Rey de las Hespañas y universo Emperadore dela America y nuevo Mundo* publizierten spanischen Neuauflage wurde noch einmal betont, daß die Fähigkeit zu herrschen, aus nichts anderem als den Lehren der Geschichte erwachse: *los aciertos del Giovierno de donde nacen, sino es della leccion de las Historias?*²¹³

Die wichtigste Funktion der literarischen und architektonischen „Denk-Male“ vergangener Zeiten war also die Aufgabe, die Erinnerung an die Bauherren und ihre Tugenden wachzuhalten. Diese Gleichsetzung von Architektur und Ruhmestaten, gebauter und geschriebener Memorie entsprach auch der Auffassung von Fischer, wenn er schreibt, die Architektur der Semiramis in Babylon habe *den Namen der Königin nicht weniger verewiget/ als die übrige Helden=Thaten/ so ihr zugeschrieben werden*²¹⁴. Die Interpretation von Architektur als Stein gewordene Tugend basiert auf der etwa vom Jesuiten Jacob Boschius 1701 vertretenen Auffassung, daß Tugend und Kunst die gleiche geistige Wurzel hätten: *Nam animi pars altera bonis artibus instruenda est, altera exornanda virtutibus*²¹⁵. Boschius' Sinnbild-Enzyklopädie ist für uns besonders wichtig, da sie dem sechzehnjährigen Erzherzog Karl gewidmet wurde (Abb. 4). Im Vorwort verweist der Jesuit daher – ebenso wie Prämer – auf die Kenntnis der Geschichte als Basis der Erziehung des jungen Fürsten:

Du vergrößerst die Dauer deines Lebens um so mehr, wie du jegliche zu erinnernde Geschehnisse früherer Zeiten so im Geiste erfäßt, daß du auch damals gelebt zu haben scheinen kannst. Und du hast nicht genug daran, alles in geistiger Erinnerung zu bewahren, sondern wenn du alles das mit Fleiß auch in deinen Gedanken gründlich erwägst, und, welches der höchste Nutzen der Geschichte ist, aus den Zeugnissen der geschehenen Ding dir ein Beispiel für die zu tuenden nimmst.

Diese Gedächtnisleistung ist also die Voraussetzung für das kluge Handeln des Herrschers in der humanistischen Tradition: *Historia Magistra Vitae*. „Das Prinzip ist die Eschatologie: Die memorative Einverleibung der Geschichte soll ihn zum Herrscher über Vergan-

²¹¹) JOHANNES BUNO, *Historische Bilder/ Darinnen IDEA HISTORIAE UNIVERSALIS*, Eine kurtze Summarische Abbildung Der fürnehmsten Geist- und Weltlichen Geschichte durch die vier Monarchien (. . .), Lüneburg 1672. – Vgl. dazu die Vorträge von Thomas Rahn und Gerhard F. Strasser beim Symposium des Instituts für die Erforschung der Frühen Neuzeit „Ars memorativa II“ im November 1995 in Wien.

²¹²) H. TIETZE, Wolfgang Wilhelm Praemers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des XVII. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 32, 1915, S. 343–402.

²¹³) WILHELM WOLFGANG PRÄMER, *Arbor Monarchica*, Wien 1712.

²¹⁴) FISCHER, *Historische Architektur* (zit. Anm. 67), fol. 17r.

²¹⁵) BOSCHIUS, *Symbolographia* (zit. Anm. 69), Widmung o. S.

genes machen, auf daß er tüchtig werde, die Zukunft zu beherrschen.“²¹⁶ Die Widmungsrede des Jesuiten an den späteren Kaiser bietet also aufgrund ihrer geschichtsphilosophischen Konzeption den zentralen Erklärungsansatz für die Werke Fischers: Tatsächlich bindet die „Historische Architektur“ die Baukunst nicht nur in eine theologisch-universale, heilsgeschichtliche Geschichtsvision ein²¹⁷, sondern besitzt auch eine offensichtlich direkt auf Karl VI. bezogene Auswahl der Motive, wie vor allem die Ansicht des unscheinbaren Amphitheaters von Taragona und jene der Wasserleitung in Karthago (2. Buch, Tab. I und II) beweisen. Die Zeichnungen für das angeblich von Cäsar errichtete spanische Bauwerk sowie das in derselben Stadt befindliche Grabmal der Scipionen stammen von dem von Karl mit der Bauaufnahme der römischen Antiquitäten beauftragten Militärarchitekten Matthias Anton Weiß, während die afrikanische Ansicht von Karl V. und von Karl VI. als Tapiserie in Auftrag gegeben wurde²¹⁸. Aber auch die ägyptischen und chinesischen Altertümer lassen sich in ein habsburgozentrisches Weltbild integrieren²¹⁹.

Die von Fischer rekonstruierten antiken Denkmäler der „Historischen Architektur“ waren also die historischen und künstlerischen Exempla und Präfigurationen für die Monumente des „Kaiserstils“, so wie Salomon und David, Cäsar und Augustus in der Widmung des Werkes als Vorbilder für Karl VI. genannt wurden²²⁰. Es war daher nur folgerichtig, daß die von den beiden Fischer und anderen Architekten für den Kaiser errichteten Bauten schon zu Lebzeiten ebenso als *Monumenta virtutis* interpretiert wurden wie die antiken Vorbilder. Die Verherrlichung der Bautätigkeit Karls VI. als Ausdruck seiner Tugenden wurde nicht nur in einer von Albrecht entworfenen und von Daniel Gran gemalten Allegorie veranschaulicht (Abb. 10)²²¹, sondern auch von Franz Keller 1733 in einer illustrierten Publikation unter dem programmatischen Titel „Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI [. . .] posita“ ausführlich dargelegt²²². Bereits 1717 hatte jedoch ein anderer Jesuit, Gerhard Hillebrand (1682–1747), ein ähnliches Werk mit dem Titel „Monumenta Virtutis Austriacae [. . .] a Rhetorica Viennensi [. . .] posita“ verfaßt²²³. Ebenso wie bei Keller wird der direkte Bezug zur Antike hergestellt, da damals Denkmäler

²¹⁶ NEUBER, *Locus* (zit. Anm. 62), S. 366 f. – Vgl. dazu auch den Vortrag „Domänen des Gedächtnisses. Zum Verhältnis von *historia*, *memoria* und *prudencia* und ihrer Bedeutung für die frühneuzeitliche Herrschaftstheorie“ von Anita Huber beim Symposium „Ars memorativa II“ (zit. Anm. 211).

²¹⁷ OECHSLIN, Fischer (zit. Anm. 206), S. 79. – KUNOTH, *Historische Architektur* (zit. Anm. 94), S. 223 f.

²¹⁸ KUNOTH, *Historische Architektur* (zit. Anm. 94), S. 224 f.

²¹⁹ Die Betonung der ägyptischen Monumente spiegelt vielleicht den „Ägyptischen Plan“ des Leibniz wieder, d. h. die Idee der Beherrschung des Nahen Ostens durch die Habsburger. Siehe: HOLOWNIA, Schlesien (zit. Anm. 137), S. 196. – Die exotische Komponente als Ausdruck der kaiserlichen Universalität finden wir um 1680 z. B. durch Chinoiserien (neben den vier Weltmonarchien) auf einem Bernsteinthron sowie chinesischen Handschriften, die als Geschenke aus Berlin nach Wien kamen. Siehe: W. BAER, Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I. Ein Geschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, in: *Jb. d. Kunsthist. Slgn.*, 78, 1982, S. 91–138 – E. KRAFT, Christian Mentzels chinesische Geschenke für Kaiser Leopold I., in: *Schloß Charlottenburg – Berlin – Preußen (Festschrift für Margarete Kühn)*, hg. von M. SPERLICH und H. BORSCH-SUPAN, München – Berlin 1975, S. 191–202.

²²⁰ MATSCHE, *Die Kunst* (wie Anm. 46), S. 278–283.

²²¹ B. KAISER – J. KRASSER, „Bauen ist ein schöner Lust . . .“. Ein Gedankenspiel zum Bauen im Barock und heute, in: *Kat. Lust & Leid. Barocke Kunst, Barocker Alltag* (Ausst. Trautenfels), Graz 1992, S. 357–362, hier S. 359 (Abb.).

²²² MATSCHE, *Die Kunst* (zit. Anm. 46), S. 386–427.

²²³ *Kat. Welt des Barock* (zit. Anm. 95), S. 71, Nr. 1.28 (Abb.).

errichtet wurden, um der Nachwelt tugendhafte Vorbilder zu überliefern: *An Atheniensis primi omnium, ut immortalis nomine, ac Fama dignos in effigie servarent, claris, & Posteris in exemplum proponerent, claris Heroibus, & vel arte, vel bello Victoribus posuerint ex aere, argento, auro statuas*²²⁴. Neben einem Reiterdenkmal in der Hofburg und einem Triumphbogen führt das teilweise in Streitgesprächen aufgebaute Werk auch einen schon erwähnten *Colossus Ad Rhodii similitudinem Carolo VI.* an (Abb. 12), der die *Constantia Occidentem* und die *Fortitudine Orientem* des Kaisers veranschaulichen sollte. Nach dem Vorbild von Julius Cäsar oder Gottfried von Bouillon solle *Theodosius M. in Carolo VI. redivivus* das antike Weltreich auf christlicher Grundlage erneuern.

Parallel zu ihrer pädagogischen Funktion für den Herrscher dienten die Illustrationen der „Historischen Architektur“ auch als Vorbilder für die Künstler. Ebenso wie die von Fischer als Quellen verwendeten Münzen sollten die Stiche als *redende Zeugen* dazu beitragen, *die alles verstörende Zeit und gänzliche Vernichtung der Denk=Male alter Gebäude abzuhalten, und sich dadurch sowohl um die Gedächtnis der Ruhm=würdigen Urheber, als um die Kunst=begierige Nach=Welt verdient zu machen*. Es war also offensichtlich Fischers Absicht, neben der *Translatio Imperii* eine *Translatio studii et artium* und kunsthistorische *aemulatio* zu propagieren. Dieser Aspekt wird bereits bei der ersten Beschreibung, nämlich jener des Salomonischen Tempels, deutlich:

*Angesehen leicht zu behaupten/ daß die in den letzten ‚Seculis‘, samt andern abgestorbenen Künsten/ gleichsam wieder lebendig gewordene Römische Bau=Kunst ihre Vollkommenheiten/ und die sogenannte Corinthische Ordnung zu erst nach dem Salomonischen Bau durch die ‚Phoniciers‘ von den Griechen entlehnet*²²⁵.

Die von Fischer angestrebte *Beförderung sowohl der Wissenschaften, als der Künste* beruht dementsprechend darauf, *den Geschmack der Landes=Arten [. . .] gegeneinander zu halten, und das Beste zu erwählen, [. . .]. Ist nun gleich worinn gefehlet: So hat derjenige, der es besser machet, dennoch dem Anfänger den Vortheil zu danken, daß man ihm durch Vor=Arbeit zu besserem Nachsinnen Anleitung gegeben*²²⁶. Mit diesen Worten bezog sich der Architekt offensichtlich auf die Nachahmungslehre, wie sie in der Rhetorik etwa von Quintilian vertreten wurde:

*Es kann nämlich nicht bezweifelt werden, daß ein Großteil der Kunstfertigkeit auf Nachahmung beruht. [. . .] Doch gerade dies, was uns das Verfahren auf allen Gebieten um soviel leichter macht, als es für jene war, die nichts nachzuahmen hatten, bringt, wenn es nicht mit Vorsicht und kritisch angewandt wird, Schaden*²²⁷.

Die Nachahmungslehre dominierte auch die Rhetorik der römischen Jesuiten und fand auf diese Weise Eingang in die Kunsttheorie eines Bellori und Poussin. Letzterer bezog sich direkt auf Agostino Mascardis Buch „*Dell'arte historica*“ (Rom 1636)²²⁸.

²²⁴) HILLEPRAND, *Monumenta Virtutis* (zit. Anm. 65), S. 36.

²²⁵) FISCHER, *Historische Architektur* (zit. Anm. 67), fol. 4v und 12r – Vgl. dazu: OECHSLIN, Fischer (zit. Anm. 206), S. 78 f.

²²⁶) Ebenda, fol. 5r.

²²⁷) Quintilian, *Institutio oratoria* X, II. Buch, 1 u. 3. – Vgl. dazu das Kapitel „L'imitation“ bei: LEE, *Ut Pictura Poesis* (zit. Anm. 1), S. 21–37.

²²⁸) E. CROPPER, „La più bella antichità che sappiate desiderare“: History and Style in Giovan Pietro Bellori's „Lives“, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900* (Wolfenbüttler Forschungen, 48), hg. von P. GANZ u. a., Wolfenbüttel 1991, S. 145–173, hier S. 151 f. – Vgl. C. GOLDSTEIN, *A New Role for the Antique in Academies*, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, hg. von H. BECK und S. SCHULZE, Berlin 1989, S. 155–171.

Auf dieselben kunsttheoretischen Wurzeln muß wohl auch der „Historismus“ und der „Klassizismus“ der Wiener Kunst seit der Gründung einer kaiserlich geförderten Kunstakademie im Jahre 1688 zurückgeführt werden²²⁹. Tatsächlich verweist Franz Rosenstingl später ausdrücklich auf die *Ars memorativa* als zweite Basis des künstlerischen Ingeniums:

*Das Andere [ist] die Gedächtnis und sehen, wie in denen Alterthümern die noch stehende Wercker und Rudera [= Ruinen], wie hoch die Bau-Kunst gestiegen zur selben Zeit, nach welcher wir heutiges tages noch allezeit zu lernen haben. [. . .] Die Historien sind Zeugen der Zeiten, ein Licht der Wahrheit, ein Leben des Gedächtnisses, und ein Bote der Antiquitäten; denn in diesen wird man erfahren, daß ein ‚Architectus‘ sich zu allen Wissenschaften wenden muß [. . .]. Dieses ist genugsam zu ersehen, da die Wunder der Welt mit höchster Verwunderung zu Rom aufgeführt worden, und die Antiquitäten annoch darauf weisen, auch in verschiedenen Authoribus zu lesen, als Theatra, Amphitheatra, Mausulaea, Triumph Bögen, die Columna Trajani, Columna Antonini, die Obelisci oder Flamm Säulen, die Colossi, die Thermae, die Tempeln, der Pantheon, die Egyptische Pyramiden und so weiter. Sogar die heylige Schrift rühmt zwei Männer sehr, welche künstlich im bauen, und allen arbeiten waren [. . .]. Die Griechen haben die Ehre, daß sie durch ihren unermüdeten Fleiß und ohnausgesetzte Bemühung die erste Ideam der Architektur erfunden [. . .]*²³⁰.

Ebenso wie Fischer griff offensichtlich auch Rosenstingl hier direkt oder indirekt auf die antike Rhetorik zurück. Denn sein Lob der Geschichte findet sich nicht nur in der Einleitung und auf dem Titelblatt eines Buches über das Römische Reich des Salzburger Benediktiners Otto Aicher von 1691²³¹, sondern gibt Ciceros Charakterisierung der Geschichte als vornehmste Aufgabe der Rhetorik wörtlich wider: *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendantur?* (De oratore, II, 36.)

6. ‚conclusio‘

Es ist naheliegend, daß die Programmberater der kaiserlichen Bauten, die Hofgelehrten Carl Gustav Heraeus und Conrad Adolph von Albrecht, die Theorien der Gedächtniskunst und Emblematik ebenso beherrschten wie die Jesuiten im Umkreis des Hofes. Es bleibt aber noch die Frage zu beantworten, ob Fischer selbst mit den Grundsätzen der Rhetorik vertraut war. Wenn Johann Bernhard nicht schon in Rom mit der emblematischen Funktion von Architektur bekannt wurde, so geschah dies zumindest sofort nach seiner Rückkehr nach Österreich. Denn auf einem unter seiner Leitung um 1688 entstandenem Emblem des Grazer Mausoleums versinnbildlichen die zwei Säulen vor einem Palast die Söhne Kaiser Leopolds I., Joseph und Karl, und damit die genealogische Standhaftigkeit des „Hauses

²²⁹) Tatsächlich bildete der 1692 erfolgte Ankauf von Gipsabgüssen nach römischen Statuen eine der Voraussetzungen der Wiener Akademie: KOLLER, Strudel (zit. Anm. 45), S. 96–110. – Ein direkter Einfluß der Ideen Belloris scheint zur selben Zeit bei Strudels Nachbarn in der Rossau, dem Fürsten Liechtenstein, nachweisbar: F. POLLEROSS, *Utilità, Virtù e Bellezza*. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau, in: *Österr. Zeitschrift f. Kunst und Denkmalpflege*, XLVII, 1993, S. 36–52.

²³⁰) HIERL-DERONCO, Rosenstingl (zit. Anm. 74), S. 212 u. 217.

²³¹) OTTO AICHER OSB, *Historia Quartae Monarchiae Sacra et Profana* (. . .), St. Gallen 1691.

Österreich“²³². Zwei Jahre später entwarf beziehungsweise zeichnete der Architekt die Embleme für die beiden Triumphbögen zum Einzug der kaiserlichen Familie. In zwei Fällen griff Fischer dabei auf Architektur motive zurück: bei der Darstellung des *Templum virtutis et gloriae* (Abb. 18) sowie bei der Imago des Memnon-Kolosses.

Die Theorien der Emblematis und Poetik, also der gemeinsame Einsatz von Wort und Bild, Sinnlichkeit und Verstand im Sinne der Rhetorik, waren Fischer offensichtlich nicht nur aufgrund der in Beziehung zur zeitgenössischen Impresen- und Emblemkunst stehenden Arbeiten Berninis vertraut²³³. Denn in der „Historischen Architektur“ verweist der Architekt darauf, daß die Bildtafeln deshalb mit Texten erläutert werden, weil *Abbildungen/ als stumme Redner/ eine redende Mahlerey erfordern. Weil eine von diesen ohne die andere sich nicht deutlich genug zu erkennen giebet*²³⁴. Mit diesen Worten greift der Architekt einen der Grundsätze der Emblematis auf. Denn diese forderte die Verbindung von Bild und Text, *imago* und *scriptura*, da ersteres allein zu allgemein und unbestimmt bliebe: *le Mot c'est à la Figure, qui est comme la matiere & l'étoffe de la Devise. Il reserre & détermine ce qu'elle a de vague, & d'indifferent: il réduit sa maniere de signifier universelle & suspendue, à une signification particuliere & arrestée*²³⁵.

Einen deutlicheren Beweis für die These von der Architektur des „Kaiserstils“ als gebaute Rhetorik und Fischers bewußte Verbindung von Rede- und Baukunst liefert uns aber die Porträtmedaille des Architekten von Benedikt Richter aus dem Jahre 1719 (Abb. 42). Deren Rückseite zeigt als persönliches Emblem Architekturversatzstücke unter dem Motto *DOCENT ET DELECTANT*. Die damit als theoretische Basis der Architektur Johann Bernhard Fischers von Erlach ausgewiesenen Methoden des *docere* und *delectare* waren nämlich genau die von Cicero und Horaz formulierten und seit Leon Battista Alberti in der neuzeitlichen Kunsttheorie bekannten genuin rhetorischen Intentionen²³⁶. Der französische Theoretiker Charles Batteux hat dementsprechend die Architektur gemeinsam mit der Rhetorik als dritte Kategorie zwischen den „mechanischen“ und den „schönen“ Künsten bezeichnet: *Die dritte Klasse enthält diejenigen Künste, die den Nutzen und das Ergetzen zugleich zur Absicht haben. Die Notdurfft hat sie erfunden, und der Geschmack hat sie vollkommen gemacht. Sie halten das Mittel zwischen den anderen beiden, und sind aus Nutzbarkeit und Vergnügen zusammengesetzt*²³⁷.

Diese „funktionalistische“ Analogie zwischen Rede- und Baukunst findet sich aber ebenfalls schon bei Cicero:

Tempel und Hallen stützen sich auf Säulen, doch liegt in ihnen ebensoviel Würde wie Nützlichkeit. Nicht Schönheit, sondern zwingende Notwendigkeit schuf den berühmten Giebel des Kapitols und der übrigen Tempel. Denn als man der Erwägung, wie das Wasser von beiden Seiten des Dachs abfließen könnte, Rechnung getragen hatte, da stellte sich die Würde als Folge der Nützlichkeit des Tempelgiebels ein, so daß es scheint, als würde das Kapitol, sogar wenn es im

²³² KODOLITSCH, Mausoleen (zit. Anm. 44), S. 351, Abb. 21.

²³³ Zu den „Wort-Bild-Synthesen“ Berninis und seines Umkreises siehe: R. PREIMESBERGER, Berninis Capella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 190–219, hier S. 213 ff.

²³⁴ FISCHER, Historische Architektur (zit. Anm. 67), fol. 12.

²³⁵ LE MOYNE, Devises (zit. Anm. 63), S. 143 f.

²³⁶ LEE, Ut Pictura Poesis (zit. Anm. 1), S. 71–75 („L'instruction et la délectation“).

²³⁷ CHARLES BATTEUX, Einleitung in die Schönen Wissenschaften, Bd. I, Leipzig 1762, S. 10 f.

Himmel stünde, wo es nicht regnet, ohne Giebel keinen würdevollen Eindruck machen. Das trifft dann auch auf alle Teile der Rede zu, daß Nützlichkeit und fast Notwendigkeit eine gewisse Art von Reiz und Anmut im Gefolge haben (De oratore III, 180–181).

Auch wenn Fischers Devise „nur“ das Bestreben verraten sollte, in seiner Baukunst Nützlichkeit und Schönheit zu verbinden, so hat er zweifellos einen Wettstreit mit der Antike für sich entschieden: Denn der von Cicero als Exemplum eines eloquenten Architekten genannte Baumeister des Zeughauses in Athen, Philon, soll seine Zeitgenossen mehr durch seine Redekunst als durch sein Können als Architekt überzeugt haben (Cicero, De oratore I, 62). Wie eine Bestätigung dieser Aussage wirkt die Installation des vom Akademiedirektor van Schuppen gemalten Bildnisses des Hofarchitekten in der Kaiserloge der Karlskirche: Mit der linken Hand weist Fischer auf den Grundriß der Kirche, mit der Rechten wendet er sich im Gestus des Rhetorikers direkt an den Betrachter und unterstreicht damit seine Autorschaft an der Architektur des Ortes²³⁸.

²³⁸) I. SEVERIN, *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis*, Berlin 1992, S. 67 f. (Abb.), Kat.-Nr. 144.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Nach F. BORSI, G. L. Bernini, Stuttgart – Zürich 1982. – Abb. 2, 3, 7, 13, 31, 32, 35: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. – Abb. 4, 14: nach BOSCHIUS, *Symbolographia* (zit. Anm. 69). – 5: Nationalmuseum Stockholm. – Abb. 6, 11, 12, 16, 17, 19, 24, 25, 28, 29, 37, 38, 40, 41: Archiv des Verfassers. – Abb. 8, 9, 30: Bundesdenkmalamt Wien. – Abb. 10: Foto Jare, Graz. – Abb. 15: Versteigerungskatalog Arnoldi-Lievie, München 1986. – Abb. 18, 33, 34: Graphische Sammlung Albertina, Wien. – Abb. 20: E. BERCKENHAGEN, *Barock in Deutschland: Residenzen*, Berlin 1966. – Abb. 21, 23, 26, 36, 39: Österreichische Nationalbibliothek, Wien. – Abb. 22: nach LESKY, *Frühe Embleme* (zit. Anm. 125). – Abb. 27: nach: *Universale Bildung im Barock*, Rastatt 1981. – Abb. 42: Kunsthistorisches Museum Wien.



1. Gian Lorenzo Bernini, Entwurf für die Alaleona-Kapelle in SS. Domenico e Sisto in Rom, um 1648



2. J. B. Fischer v. Erlach, Hochaltar in Mariazell, Radierung von Chr. Engelbrecht und J. A. Pfeffel, nach 1696



3. Andrea Pozzo, Teatro delle Nozze di Cana (Trattato I, 71), 1693



4. Apotheose Erzherzog Karls, Kupferstich von Johann Georg Engelbrecht, 1701



8, 9. J. B. Fischer u. Johann Ignaz Bendl, Paschafest u. Letztes Abendmahl, Reliefs der Pestsäule, Wien, Graben, 1688/89

10. Allegorie auf die Bautätigkeit Karls VI., Ölskizze von Daniel Gran nach einer Zeichnung im Codex Albrecht, um 1730, Graz, Schloß Eggenberg



COLOSSUS
 Olim Soli Orienti
 à Rhodijis
 nunc
 Soli Occidenti
scilicet
AUGUSTISSIMO
 &
INVICTISSIMO
IMPERATORI
LEOPOLDO
PRIMO
 Gloriosissimum vitæ cur-
 sum absolventi erectus,
 &
 Dum submississima devotione in Ecclesia
 SOCIETATIS JESU
 OLOMUCII. Die 8. 9. 10. Junij.
 DEFUNCTO MONARCHÆ
 Juxta perseverentur,
 pro publici Lucus Incremento propositus;



11. Leopold I. als Koloß von Rhodos, Leichenpredigt der Jesuiten in Olmütz, 1705

12. Karl VI. als Koloß von Rhodos, Radierung in: J. G. Hillebrand, Monumenta Virtutis Austriacae, 1717

13. Der Berg Athos als Denkmal Alexanders des Großen, Kupferstich von J. B. Fischer v. Erlach, 1721



Der Macedonische Berg Athos in Gestalt eines Nixen, wie der Dinocrates, des großen Alexanders Architect, solchen Bau angegeben. *Vitor, Chef. La. Strab. La.*

Le Colosse du mont Athos en Macédoine selon le dessein qu'en forma Dinocrate Architecte du grand Alexandre
Vitor Prof. La. Strab. La.



14. Embleme mit den Kolonnaden von St. Peter und den Skulpturen der Engelsbrücke von Bernini, 1701

15. Giovanni Paolo Schor, Entwurf für einen Prunkwagen des spanischen Botschafters, 1673, Kunsthandel



16. Ludovico Burnacini, Johann Bernhard Fischer u. a., Wien, Graben, Pestsäule, Kupferstich, 18. Jh.





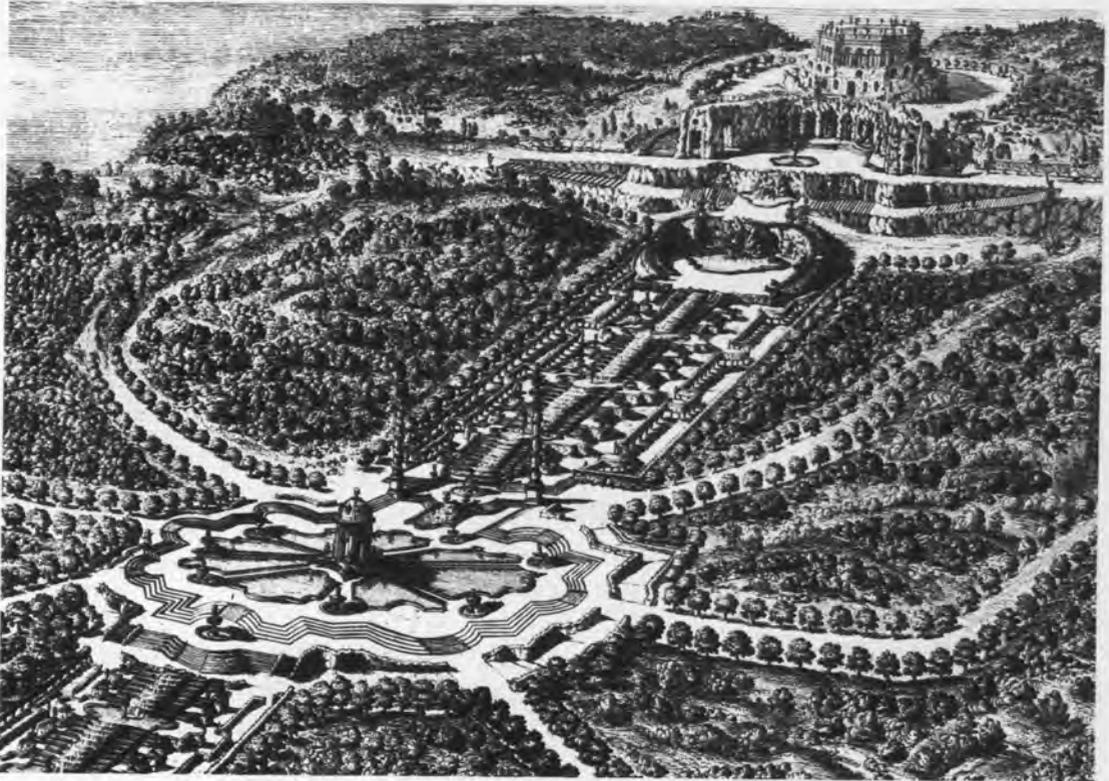
17. J. B. Fischer v. Erlach, Erster Entwurf für Schönbrunn, um 1688, Radierung von J. A. Delsenbach

18. Templum virtutis et honoris, Triumphbogen d. Niederleger, J. B. Fischer, 1690, Wien, Albertina



19. Joseph I. als Herkules Austriacus in Schönbrunn, Kupferstich von A. Trost, 1702





20. Giovanni Francesco Guernerio, Entwurf für die Wilhelmshöhe in Kassel, 1701, Ausschnitt

21. Beschreibung der römischen Münzfunde anlässlich d. Errichtung d. Triumphbögen in Wien, 1690

*participanti, sed huic aeternitatis defectum compensant fide-
lium subditorum animi; Tua enim gloria & ut cum Nazario
loquamur: tuus vultus aboleri non potest, univ. erorum
pectoribus infixus est, nec commendatione cera: aut
pigmentorum fucus retinetur, sed desiderio efflorescit
animatorum, una demum LEOPOLDI MAGNI oblivio
totius Austriae occasus. Ut vel ex eo intelligas, non prius in
animis nostris perjuram laudis Tuae memoriam, quam Au-
striam totam; Et quod mirum est, agnovit merium Tuam
Romana virtus, dum aperto praefecti secunda legionis tumo-
lo locum, cessit ad exstruendum huic Majestati Tuae arcum
Triumphalem, quin imò ipsamet numinis indulgentia ad eum
illustrandum concurrere visa est, dum in praedicto tumulo infe-
rius apposita veterum Imperatorum numismata detexit, quae
ad praeteritiorum praesentiumque gestorum ac Sacratissimae
Majestatis Tuae gloriam clarè videntur alludere.*



*In hoc numismate sese offert Gens Flavia, & in gente Fla-
via Domus Austriaca, quia sicut referente Suetonio incertum
diu & quasi vagum Imperium suscepit, firmavitque
tandem gens Flavia, ita diversis Electorum votis Ricardo
emete, Alphonso vero ambiente incertum diu & quasi vagum
Imperium suscepit in Rudolpho Domus Austriaca, & continua
successorum virtute tandem firmavit. In Vespasiano vero Tuam
Augustissimè Imperator prudentiam veterari convenit,
quia sicut ille Hispanum exercitum, qui Galbam, Praetoria-
num, qui Ottonem, Germanum, qui Vitellium elegerant, Ae-
gyptiacae ac Syriacae legionibus univ. ad Imperij salutem, ita
Germanorum Principum Exterarumque Nationum animos saluber-*

*saluberrimo Consilio & necessaria Industria conjunxisti ad Im-
perij felicitatem & conjurantium hostium ruinam. In isto au-
tem Caesare JOSEPHUM Magnuscum in Romanorum Regem
assumptum, teste enim Spartiano Imperatorum filij, qui
ad Regnum destinabantur, Caesares nuncupati, hodieque
Germanorum Regem ita appellamus, Serenissimam
JOSEPHUM omninamur futurum Tui Caesaris annu-
lum, id est populi delicias, orbis Amorem, Timore ad so-
los hostes & eos, qui se amore indignos probant, converfo.*

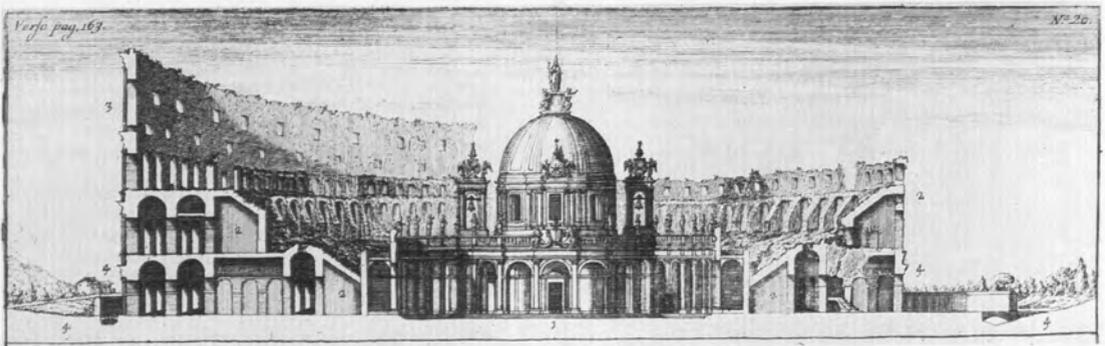


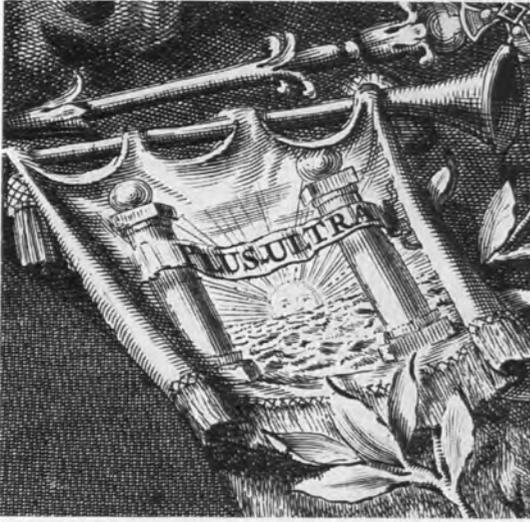
*In hoc Numismate expressum spectamus Gratianum, & in
Gratiano Tuam Augustissime Imperator pietatem ac for-
titudinem, pietatem, quia Gratianus fuit narrante Cassiniano,
Princeps planè religiosus ab adolescentia, qui mente
pura & immaculabili conscientia DEUM summum
veneratus est, quae verba Sacratissimae Majestati Tuae
convenire nullus ambigit: fortitudinem vero, quia sicut Gra-
tianus referente Baronio irruentem ab Occidente Aleman-
norum quadraginta, vel ut alij volunt, septuaginta milia com-
misso praetio delevit, Gothos vero ab Oriente ipsi Constanti-
nopolim ingruentes prostravit, tanta cum animi fortitudine, ut
Reparator Reipublicae vocatus fuerit, sic Augustissime
Imperator hostes tam ab Occidente, quam Oriente, huic etiam
urbis incumbentes adeo repressisti, ut omnium consensu, Re-
parator Reipublicae dici merearis; conspiraverant illi au-
daciam immensa suggerente potentia in certam Impertj pernici-
ciem, sed nonne manifestum est, ut cum Hanno ad Traja-
num loquamur; siquid adverfi cadat, tuis laudibus tuisque
virtu-*



22. Der Tempel in Jerusalem mit den beiden Säulen, Emblem der Grazer Jesuiten, um 1603

23. Carlo Fontana, Entwurf für eine Kirche im Kolosseum, 1725, Ausschnitt





24. Devise Karls als spanischer König, Radierung v. J. Blommendaal u. Ph. Bouittats, um 1703/5, Ausschnitt



25. G. W. Vestner, Ph. H. Müller, Medaille auf die Kaiserkrönung Karls VI., Nürnberg 1712

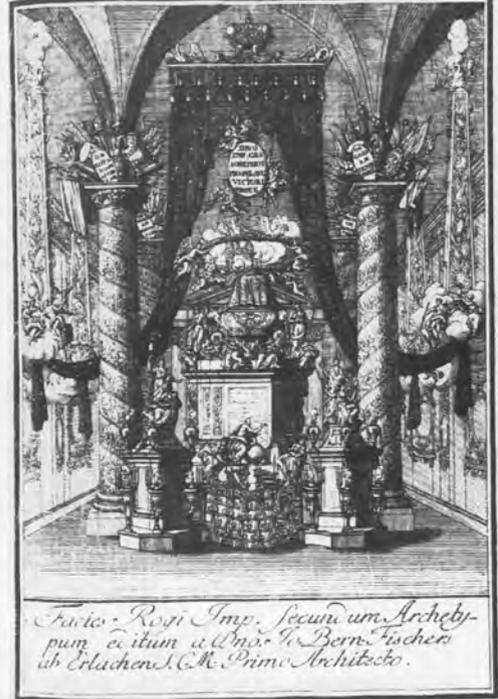
26. Fassade der Karlskirche, Zeichnung im Codex Albrecht, um 1730, Wien, Österreichische Nationalbibliothek



Prospect oder Hauß Faciada der Neuen St. Carolus Boromeus geweihte Schildekirche.



27. Allegorie d. fürstl. Kriegs- und Friedenswissenschaft, A. Kircher, *Principes Christiani Archetypon*, 1672



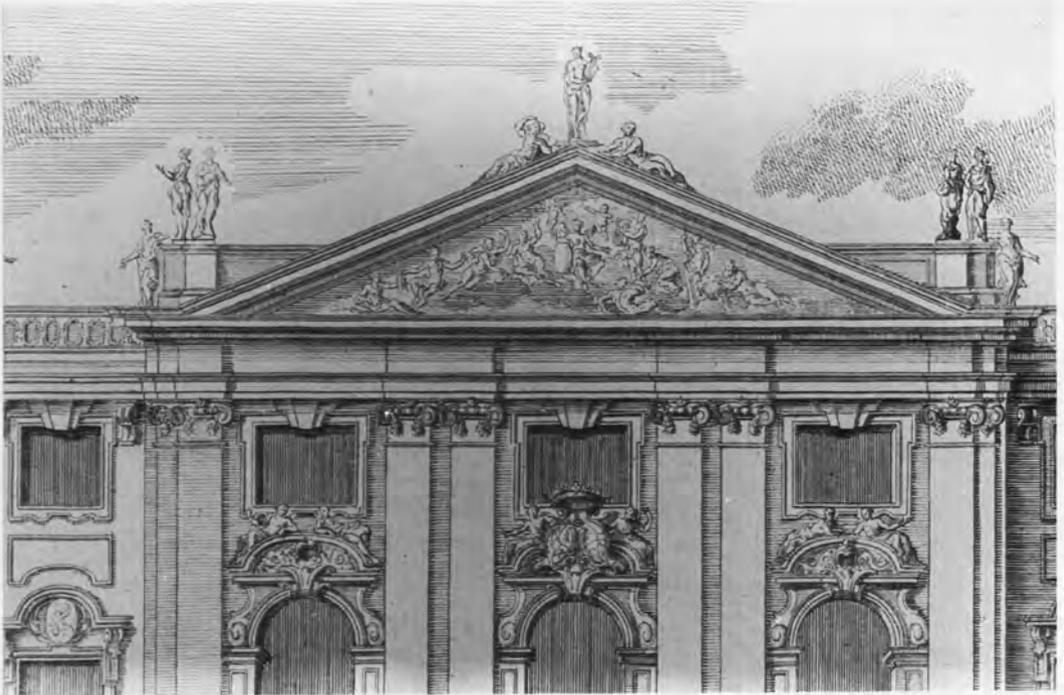
28. J. B. Fischer v. Erlach, Trauergerüst f. Joseph I., 1711, Radierung in: C. G. Heraeus, *Inscriptiones*, 1721

29. Wien, Fassade der Hofbibliothek, Kupferstich, 1729



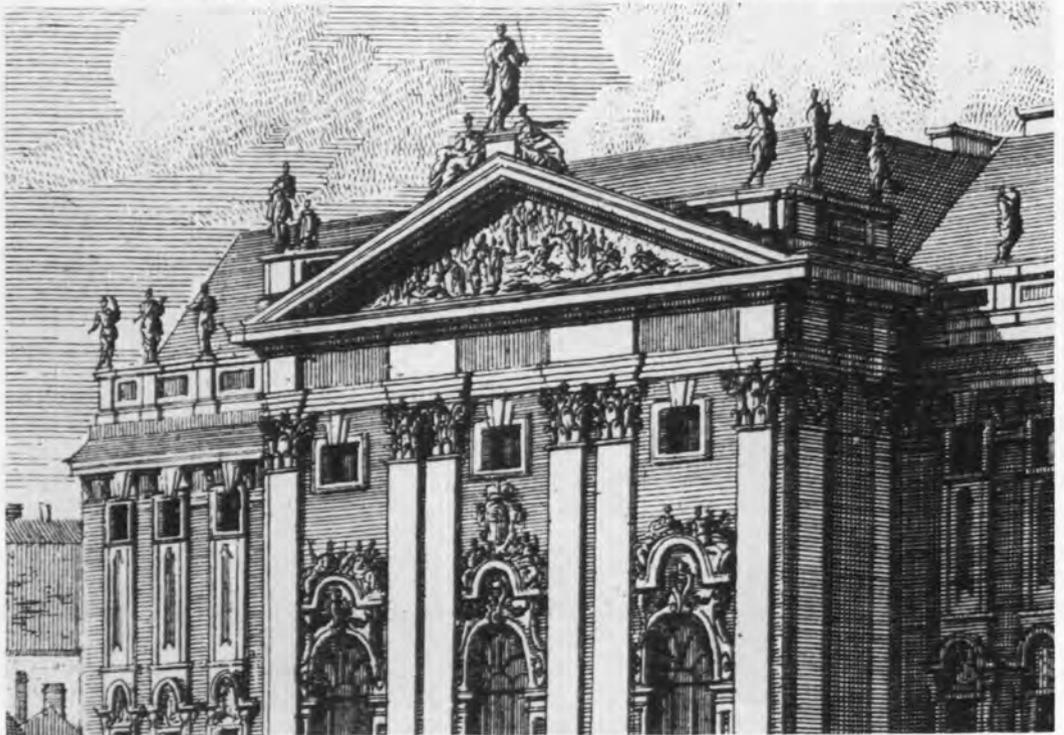


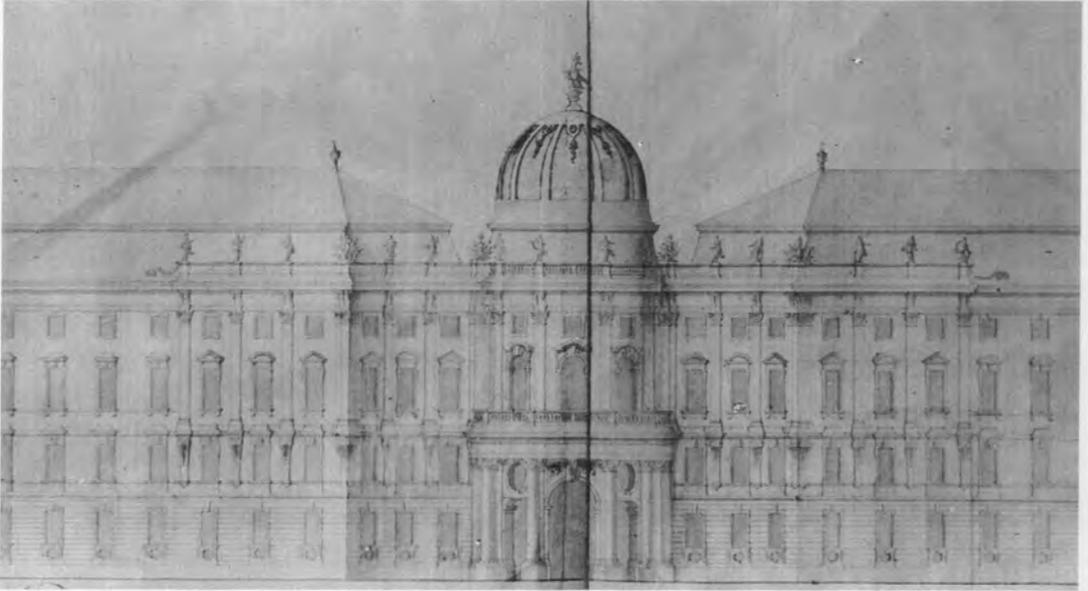
30. Wien, Prunksaal der Hofbibliothek



31. Wien, Palais Trautson, erster Entwurf, Radierung von J. E. Fischer v. Erlach,
Chr. Engelbrecht u. J. A. Pfeffel, 1710, Ausschnitt

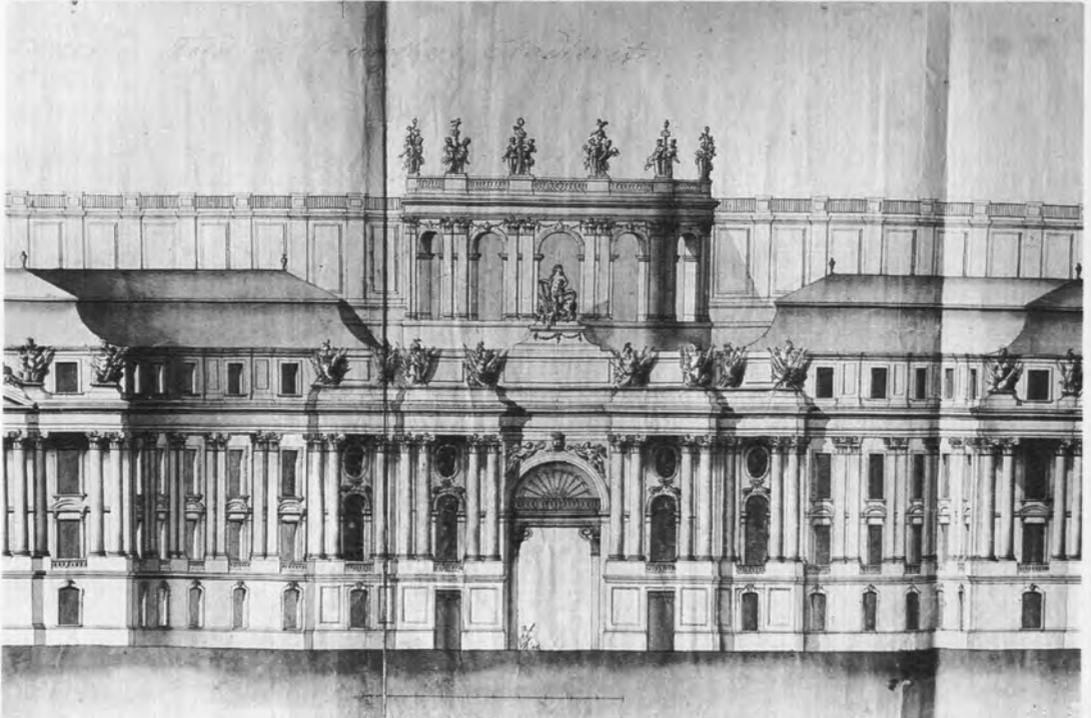
32. Wien, Palais Trautson, Radierung von S. Kleiner u. I. A. Corvinus, 1725, Ausschnitt

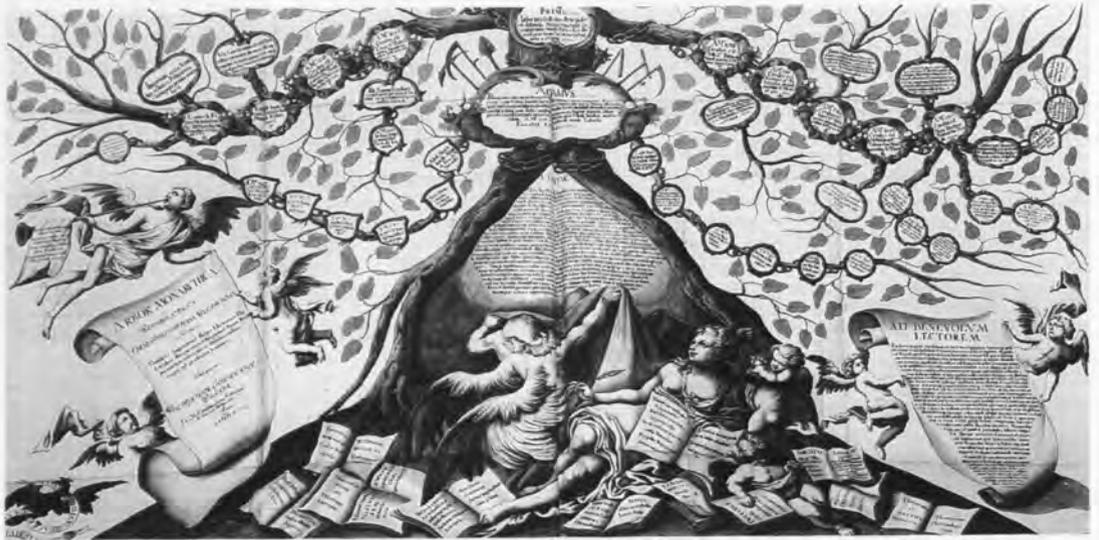




33. Johann Lucas von Hildebrandt, Entwurf für die Michaelerfassade der Hofburg, 1725,
Wien, Graphische Sammlung Albertina, Ausschnitt

34. Joseph Emanuel Fischer von Erlach, erster Entwurf für die Michaelerfassade d. Hofburg, 1726,
Wien, Graphische Sammlung Albertina, Ausschnitt





35. Wolfgang Wilhelm Prämer, Arbor Monarchica, 1. Teil, Kupferstich von Schmuzer, 1698

36. Die Weltwunder als Sinnbilder der vier Weltmonarchien, Kupferstich in: H. A. Chatelin, Atlas historique, Amsterdam 1703–1720



37. Karl VI. als neuer Augustus, Kupferstich in: Matthias Fuhrmann, Alt- und Neues Österreich, Wien 1734



38. Titelblatt einer Dissertation über die Hofbibliothek und ihre antiken Wurzeln, Wien 1729

BIBLIOTHECÆ
 Veterum Deperditæ
 IN
AUGUSTA VINDOBONENSI
CÆSAREA
 Instauratæ
HONORI
Perillustrium, Reverendorum, Pranobilium
Nobilium, ac Eruditorum,
DOMINORUM, DOMINORUM
BACCALAUREORUM,
 Güm
In Antiquissima, ac Celeberrima
UNIVERSITATE VIENNENSI,
 PROMOTORE
R.P.IGNATIO KAMPILLER
 è Soc. Jesu,
AA. LL. & Philos. Doctore, ejusdémque
in Phycis Professore Ordinario,
Primâ AA. LL. & Philosophiæ Laureâ
insignirentur,
 A B
ILLUSTRISSIMA PŒSI VIENNENSI
 inscriptæ
Anno M DCCXXIX. Mense Majo, die
VIENNÆ AUSTRLE,
 Typis Wolfgangi Schwendimann, Univ. Typ.

39. Antike Autoren im Prunksaal der Hofbibliothek, Zeichnung im Cod. Albrecht, um 1730, Wien, Österr. Nationalbibliothek



Durchschnitt resp. und Öffnung gegen denen beider seits an den Büppel Saal angeordneten Flügen / sambt denen ober denen Bücher-Kasten als Medallionen stehenden Prusi-Bildern.

Zuschrift

Des Herrn Ziffers von Erlachen/Kayserl. Ober-Bau Inspectors / vor der von Ihme erfundenen und gezeichneten so genannten Historischen Bau-Kunst.

Tit. Plcn.

Wenn von Eu. Kayserlichen und Catholischen Majestät Höchst, gepriesenem Allerdurchlauchtigsten Namen gegenwärtiges geringschätziges Werk ihm einen Glanz zu entleihen sich unterfängt; so wird selbiges nur zurückgehalten von seiner Unvollkommenheit, nicht von der tiefsten Ehrfurcht für die Allerhöchste Kayserliche Würde. Denn Eu. Kayserliche Majestät machen Sich dem Cäsar, dessen unüberwindliches Reich Sie glorreichst beherrschen, eben so gleich durch die Hochhaltung der Wissenschaften, als durch den Scepter. Es werden diese schlechte Blätter auch nicht abgewiesen von der Besorge, daß ein Buch zu vermesen zu den Lorbeer-Weisern eines Heldengeleget werde. Eure Kayserl. Majestät sind ebenfals dem Cäsar nicht nur in denen am Ende Europens besiegten Herculischen Säulen, sondern auch darin gleich, daß Sie dafür halten, die Bücher seyen einem Helden nicht unanständiger, als die Waffen; und das wahre

zob

SACRAE CAES. MAI.

**Consiliarii, & Rei Antiquae, nec non
feriendis Numismatibus Praefecti**

CAROLI GUSTAVI HERAEI

INSCRIPTIONES

ET

SYMBOLA

VARIi ARGVMENTI.



Noribergae,

Apud. Petr. Conr. Monath A. MDCCXXI.

lob eines rechten Cäsars seye nicht anders, als durch beydes zu erlangen. Endlich läßt sich dieses Unternehmen, als unzeitig, nicht abschrecken von denen grausamen Krieges-Läufen, welche biß anhero die ganze Welt beunruhigen. Eurer Kayserlichen Majestät weise Regierung läßt deren Waffen von den Künsten, und diesen von jenen keine Hinderniß machen; Dero geheiligte Person selbst kan auch so wenig von Geschäften ermüdet, als von Schwierigkeiten ir gemacht werden: so daß uns alle Anstalten bey der Streibarkeit Davids und Cäsars, auch mitten im Kriege die Feien Salomons und Augustus sehen lassen. In diesem allerunterhängigsten Vertrauen allein entblöde ich mich mit einem, wie bey Nebenstunden unternommen, also auch unvollkommenen Werk vor Euer Kayserl. Majestät Thron Zufälligt zu erscheinen, und unter dessen Schatten einen Schutz wider Ubel, wolkende zu erlangen; Der ich nächst Hinzufügung meines Gebets zu der Vorbitte der Christenheit, für Eurer Kayserlichen Majestät langes Leben, und von GOTT gesegneter Regierung, in allerhöchster Unterwerfung verharre ꝛc.

Große

41. Die antike Kunst als „Magistra artis“, Emblem von Carl Gustav Heraeus, 1721

42. Benedikt Richter, Revers der Porträtmedaille von J. B. Fischer v. Erlach, 1719, Wien, Kunsthistorisches Museum



40. Carl Gustav Heraeus, Text der Widmung der „Historischen Architektur“ an Karl VI., 1721