

## Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte Ergänzende Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur

FRIEDRICH POLLEROSS

Von der abstrakten Stilgeschichte des Bauens fortschreiten zu einer konkreten Kunstgeschichte der Architektur. [...] Der jetzige Stand der Fischer-Forschung ist nicht deren letztes Wort. Noch bleibt viel zu tun.<sup>1</sup>

Die als Motto gewählten Worte aus dem Nachwort von Hans Sedlmayrs Fischer-Monographie von 1976 haben m.E. auch heute, fast zwanzig Jahre später, ihre Gültigkeit nicht verloren. Ich möchte daher auf einige Desiderata der österreichischen Barockforschung hinweisen, die während des Symposions nicht zur Sprache kommen konnten. Sie betreffen vor allem Fragen, die aus den spezifischen Leistungen barocker Universalisten wie Bernini oder Fischer von Erlach und der von den „Spezialisten“ der „modernen“ Wissenschaft wieder getrennten barocken Einheit der Künste resultieren. Interdisziplinarität ist also nicht nur eine Forderung außerhalb der Grenzen unseres Faches,<sup>2</sup> sondern auch innerhalb. Damit bilden die folgenden Ausführungen gleichsam eine Fortsetzung des wichtigen Forschungsüberblickes von Hellmut Lorenz aus dem Jahre 1981, dessen Forderungen nach wie vor aktuell sind und seither erst teilweise eingelöst wurden.<sup>3</sup>

### 1. Römischer Kaiser versus deutsche Nation

Das Weislichste ist, jeder Nation nachzuthun, was jede zum besten hat. Danenhero disfaßs der Deutsche billich zu loben, dass er von sich selbst kein eigene Manier Thun und Lassen hat, so ihme allein zusteinde wie die andere Nationes, so jede besondere Siten und Ahrt hat. Er aber ist disfaßs der Weislichste, thuet nach und erwehlet, was von dehnen andern Nationen das Beste ist, und also sein Manier und Ahrt zu Leben, auch die allerbeste werden kan. Dan vom Spanier wiert er nehmen die Gravitet [...]; die Vorsichtigkeit Consilii [...]; die schene Ahrt, Gestaltdt und Adeligkeit ihrer Ross, die grosse Bestendigkeit, Eifer und Reinigkeit des christlichen catholischen Glaubens [...]. Vom Frantzosen wiert er nehmen die Zierde der

Kleidung und Holtzsehligkeit, so jederzeit solchen zu setzen mit neuen stetigen Inventionen, wie sich zu ziehren und wohl und gelegen sich zu kleiden, wol und mit delicaten und wol nährenden Speisen zu leben, die Gelegenheit im Haus, solches von Zimmern galant und schen und aufgebutzter zu haben, gewaltig, guet und samft gehender Wagen und Satl, Hefligkeit ihrer Wort und Complimenten, Freigebigkeit und der Leidt Gemietter zu gewinnen, die Ecercition Reitens, Fechtens und Dantzens, in welchen sie alle Nationes ibertreffen, [...]. Dem Italiener oder Wallschen folget er in der Curiositet der Gemahl, Statuen und Rariteten, im Gebeu, Rossen und dergleichen, in was Walschlandt excellieren kan [...]. Von seiner Nation aber erhaltet er die Aufrichtig- und Redligkeit [...], den Fleis der Jugent im Studieren und Verlangen der Gelehrtigkeit [...]; folget nach dem Verlangen allerlei christliche Sprachen zu wissen selbiger Felker, alwo selbige schier keine andere wissen als ihre eigene. Destwegen der Deutsche in vilem zu loben ob dises Imitierens willen.<sup>4</sup>

Diese Stelle aus dem „Architekturtraktat“ des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein zeigt zunächst, daß der Barockzeit die nationalen Unterschiede bzw. Vorurteile ebenso geläufig waren wie dem „vereinten Europa“ unserer Tage. Darüberhinaus verrät der Text, daß es um 1670/75 in Wien offensichtlich ein Bestreben nach einer „Synthese“ der spanischen, französischen, italienischen sowie englischen Kultur gab und daß der Mangel einer eigenständigen deutschen Kultur daher (noch) nicht als negativ empfunden wurde. Erst 1696 enthält auch die von Leonhart Christoph Sturm herausgegebene *Vollständige Anweisung zur Civil-Baukunst* des Nikolaus Goldmann eine sechste Deutsche Ordnung. War es also tatsächlich „der österreichische Sieg von 1683“, der „eine nationale Architektur, Kern des kommenden deutschen und tschechischen Barocks“ hervorbrachte, und war es Johann Bernhard Fischer von Erlach, der für deren „distinct Austrian character“ verantwortlich war?<sup>5</sup>

Um die Frage nach der „Nationalität“ der Wiener Architektur beantworten zu können, scheint es wichtig, nicht nur das künstlerische, sondern das soziale, kulturelle und nicht zuletzt politische Umfeld der Architekten in der Residenzstadt Wien<sup>6</sup> um 1700 in weiterem Sinn intensiver zu erforschen. Für einen möglichen direkten Zusammenhang zwischen kulturpolitischen Faktoren und Stilfragen sprechen nicht nur die Bestrebungen zur Entwicklung einer national-französischen Säulenordnung während der Regierungszeit Ludwigs XIV.,<sup>7</sup> sondern auch einige Wiener Quellen. Berühmt-berüchtigt ist in diesem Zusammenhang der Bericht des Hans Jacob Wagner von Wagenfels über die künstlerische Rivalität der Wiener Triumphbögen des Jahres 1690. Seiner

Meinung nach sei damals *würcklich in der That selbst erwiesen worden/ [...] wer kuenstlicher und tieffsinniger sey, ein Teutscher oder ein Außlaender*. Denn mit Fischers Triumphbögen hätte *die Teutsche Kunst und Geschicklichkeit wider die Hochachtung der Außlaender in den Gemuethern aller Zuschauer einen sehr herrlichen Sieg erhalten*. Man könnte diese Äußerung als panegyrischen Freundschaftsdienst des mit Johann Bernhard befreundeten Erziehers des Thronfolgers abtun, wenn Wagner nicht Josefs *instructor in historicis et politicis* gewesen wäre und wenn nicht sein politisch höchst brisanter *Ehren-Rueff Teutschlands, der Teutschen und Ihres Reichs* durch seine anti-französische Haltung in eine breite Bresche geschlagen hätte. Tatsächlich finden sich solche durch den Zweifrontenkrieg gegen Türken und Franzosen geweckte „extrem national-deutsche Emotionen“ auch in anderen Werken dieser Zeit. Die Äußerungen sind aber – analog zu den Bestrebungen Colberts – wohl auch im Kontext der gleichzeitigen merkantilistisch-patriotischen Bestrebungen des Philipp Wilhelm Hörnigk zu sehen. Dieser formulierte in seinem 1684 erschienenen Werk *Österreich über alles, wenn es nur will* erstmals die Idee eines *austriacum imperium* als Vereinigung aller Länder des *teutschen österreichischen Ertzhauses* innerhalb und außerhalb des Reiches.<sup>8</sup> Tatsächlich wird z.B. in den Diskussionen um die Finanzierung der kaiserlichen Kunstakademie immer wieder darauf hingewiesen, daß damit auch ein wirtschaftlicher Aufschwung erhofft werde *nach dem exempl dessen, was bey anderen Nationen [!] zu [...] nicht geringer aufnahm des comercij practicirt wirdt*. Trotzdem bemerkenswert bleibt aber die Tatsache, daß der von Wagner gegen Fischer ausgespielte „Ausländer“ der aus einer deutschsprachigen Familie Südtirols stammende Hofmaler Peter Strudel gewesen ist.<sup>9</sup> Denn dessen ebenfalls als *Welscher* geltender Bruder Paul wurde 1699 als kaiserlicher Hofarchitekt deswegen von Johann Lukas von Hildebrandt aus dem Rennen geschlagen, weil – laut kaiserlicher Resolution – *einem Landeskind der Vorzug vor einem Fremden gebühre*.<sup>10</sup> Tatsächlich war Strudel mit dem alten Hofarchitekten Giovanni Pietro Tencala versippt und wurde von diesem auch protegiert, während der in Genua geborene und sich auch in Wien noch lange der italienischen Sprache bedienende Hildebrandt in seinem Gesuch als erste Empfehlung angab, daß er ein *von teutschen Eltern [...] gebohrnes Landtskindt* sei. Im nächsten Satz verwies er jedoch auf sein Architekturstudium *und zwar zu Rom undter dem Cavaglier Fontana*.<sup>11</sup> Offensichtlich war er überzeugt, daß er mit der einen Qualifikation ebenso wie mit der anderen *Euer kayserlichen Mayestät, sodan mein geliebtes Vatterlandt höchstschuldigst bedienen khönne* – und der Erfolg gab ihm recht. Mit einfacher

„Weiß-Schwarz-Malerei“ kommen wir also in der „Nationalitäten-Frage“ ebensowenig weiter wie mit der seinerzeitigen „Schwarz-Weiß-Malerei“<sup>12</sup>. Zweifellos gehen wir nicht fehl, wenn wir diese willkürlich scheinende Berufung auf das deutsche, italienische, französische oder vaterländisch-österreichische Argument zunächst vor dem Hintergrund der Konkurrenz der internationalen Künstler- und Handwerkergemeinschaft in der Metropole Wien sehen, wie sie in einem (deutschen) Reisebericht von 1705 geschildert wird:

Das Wienerische volck ist von vielen fremden nationen zusammen gesetzt/ als Italiänern/ Deutschen/ Böhmen/ Ungarn/ Frantzosen/ Lothringern/ Niederländern/ Burgundern und Savoyern/ welche alle dort ihr gewerb treiben/ und in verschiedenen handwercken arbeiten. Dieser unterscheid ist ursache/ daß nicht eben eine grosse einigkeit bey ihnen anzutreffen/ indem die eifersucht/ so die *nationes* gegeneinander haben/ eine aufrichtige zuversicht verhindert/ daß sie sich einander nicht weiter trauen/ als es die handelschafft und der nöthige unterhalt des lebens erfordert.<sup>13</sup>

Der Vielfalt an *nationes* unter den Künstlern und Kunsthandwerkern entsprach nun eine solche der fürstlichen und adeligen Auftraggeber, die als Minister und Beamte, Besucher oder Gesandte am kaiserlichen Hof um Unterhalt und Einfluß rivalisierten. Dabei gab es Gruppierungen, die durch eine gegenseitige Unterstützung miteinander und gegen andere Lobbies mehr oder weniger eng verbunden waren. Diese Seilschaften waren entweder auf dem System der Patronanz einflußreicher Familien wie der Schönborn<sup>14</sup> aufgebaut, auf national-sprachlichen Gemeinsamkeiten, oder auf beidem wie die „böhmische Partei“ Mitte des 17. Jahrhunderts um den Fürsten Lobkowitz, als *die meisten herrn geheimen rath seine landtsleuth und verwandten* waren.<sup>15</sup> Dementsprechend waren auch die in Wien tätigen Oberitaliener vielfach durch Verwandtschaft ebenso wie durch Arbeitsgemeinschaft miteinander verbunden,<sup>16</sup> und Fischers Ausbildung bei den Schors in Rom erfolgte ebenfalls aufgrund landsmannschaftlicher Beziehungen. Nach seiner Rückkehr wurde der Grazer Architekt hingegen zunächst vom Präsidenten der inner-österreichischen Hofkammer, Dietrichstein, sowie dessen Verwandten am Hof protegiert.<sup>17</sup> Der Bologneser Graf Enea Silvio Caprara beschäftigte bei seinem Wiener Palast gleichfalls Architekten und Maler seiner Heimat offensichtlich in der Absicht, die Kunst seiner Heimatstadt Bologna auf fremdem Boden repräsentiert zu sehen.<sup>18</sup>



Dieses Klientelwesen involvierte die Künstler ebenso in das Intrigensystem des absolutistischen Hofes wie der Streit um Hofstellen.<sup>19</sup> So endete 1709 Fischers Monopolstellung in Salzburg abrupt mit dem Tode des Fürsterzbischofs Thun, da dessen Nachfolger Harrach Hildebrandt bevorzugte, und nach dem Hinscheiden Josefs I. 1711 war Hildebrandt aufgrund der Protektion des Obersthofmeisters Liechtenstein zunächst ebenfalls im Vorteil. Daher ist wohl auch der architektonische Wechsel des Prinzen Eugen um 1700 zu Hildebrandt anstelle von Fischer und dessen „Durststrecke“ im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nicht nur darauf zurückzuführen, daß Fischer Hildebrandts „dekorationsfreudiger Formensprache [...] nichts entgegenzusetzen hatte“<sup>20</sup>. Vielleicht enthält die von Ilg überlieferte Erzählung, daß der Bruch des Prinzen mit Fischer durch eine Intrige der Gegner Eugens um den Grafen Mansfeld ausgelöst wurde,<sup>21</sup> doch einen wahren Kern. Denn noch 1699 hatte sich Hildebrandt bei seinem Gesuch um die Hofstelle als Reverenz auf seinen Auftraggeber Mansfeld berufen,<sup>22</sup> der sich als „Erzfeind“ des Savoyers zwar 1701 als Präsident des Hofkriegsrates durchsetzen konnte, jedoch in dieser Funktion 1703 vom Prinzen abgelöst und schließlich beim Regierungswechsel 1705 endgültig entmachtet wurde. Der von Hildebrandt begonnene Gartenpalast Mansfeld blieb deshalb im Rohbau stehen und wurde erst später von Fischer im Auftrag des Fürsten Schwarzenberg beendet. Nach dem Tod Kaiser Leopolds 1705 wandte sich Hildebrandt daher an Fürst Anton Florian Liechtenstein mit der Bitte um Fürsprache bei Karl III., dessen Erzieher und spanischen Obersthofmeister der Fürst war. Der Architekt erbat Karls Intervention bei Josef I., um eine Beeinträchtigung seiner Position durch Fischer zu verhindern.<sup>23</sup>

Das sich hier ankündigende künstlerische Duell zwischen den beiden Fischer und Hildebrandt wurde später nicht nur im Rahmen des offiziellen Wettbewerbes für die Karlskirche,<sup>24</sup> sondern auch beim Ausbau der Wiener Hofburg ausgetragen. Der Ausgang dieser Konkurrenz war zweifellos eine Hauptursache der mehrfach dokumentierten Feindschaft zwischen Hildebrandt und dem jüngeren Fischer. Entzündet hatte sich der Streit am Trakt für die Reichskanzlei sowie die Residenz des Reichsvizekanzlers und damit an einem Gebäude, das auch juristisch am Schnittpunkt der Interessen von absolutistischem Herrscher und reichsständischer Vertretung stand. Hatte Johann Lukas von Hildebrandt im Auftrag des Reichs(vize)kanzlers den Bau 1723 begonnen, so wurde 1726 vom kaiserlichen Generalbaudirektor *anbefohlen*, die Bauführung an Josef Emanuel Fischer von Erlach zu übertragen (s. dazu den Beitrag

von Christian Benedik). Hildebrandt wurde damit von dem um 25 Jahre jüngeren und auch sonst vom Kaiser bevorzugten Fischer de facto aus seiner Stellung als *Erster Hofarchitekt* verdrängt.<sup>25</sup>

## 2. „Kaiserstil“ versus „Reichsstil“

Diejenigen Frantzenen/ so nicht von gar langen zeiten in der stadt angesessen gewesen/ sind bey anfang dieses krieges ausgeschaffet worden/ und man hat ursach genug/ sich vor ihnen zu fürchten/ angesehen man zur genüge erfahren/ daß sie sehr selten die neigungen gegen ihren König/ und die meynung/ daß sie verbunden seyn/ dessen ehre/ auf was arth es auch sey/ zu befördern/ ablegen. [...] Der Hof redet durchgehends Italiänisch/ und der Kayser hat unterschiedliche mahl bezeuget/ daß ihm ein gefallen geschehe/ wenn man sich dieser sprachen bedienet/ welche auf einige art mitten in Teutschland sein Königreich über Rom und Italien zu verstehen gibt. Gleichfalls ist auch die Frantzösische sprache von allen Stands-Personen im gebrauche/ wiewohl man sie nicht gerne so frey bey hofe redet/ weil sich einemals der Kayser in seiner *anti-camera* vernehmen ließ/ es wäre ihm eben nicht gefällig/ daß diejenigen leute/ so in seinem dienste stünden/ seiner feinde sprache im munde führten.<sup>26</sup>

Diese Nachricht über die pro-italienische und anti-französische Haltung Leopolds I. im Reisebericht von 1705 beweist, daß zur Demonstration politischer Freund- und Feindschaften nicht nur die Angehörigen der betroffenen Nation, sondern auch deren Sprache gefördert oder abgelehnt wurden. Auch am Wiener Hof konnten also nicht nur der Tod oder eine Verstimmung des Kaisers, der Kaiserin, der Kaiserinmutter oder des Thronfolgers zum Auf- oder Abstieg von Hofkünstlern und ihrer Lobbies führen, sondern auch Veränderungen der politischen Großwetterlage.<sup>27</sup> So ist etwa die Verbreitung des „Alcázar-Typus“ in der österreichischen Architektur des 17. Jahrhunderts nach Meinung von Fidler eher auf den Geschmack der „prohispanischen Kamarilla“ am Wiener Hof als auf die Ausstrahlungskraft der spanischen Architektur zurückzuführen.<sup>28</sup>

Künstlerisch als besonders fruchtbar erwies sich die österreichische Herrschaft über Neapel von 1707-34. Die Berufung eines Neapolitaner Künstlers nach Wien durch einen Landsmann wie die Tätigkeit des Nicolo Maria Rossi im Palast des Marchese di Rofrano (heute Auersperg) blieb zwar ebenso ein Einzelfall wie die bewußte Förderung und eindeutige Ausrichtung seines

Geschmacks auf neapolitanische Malerei durch den Vizekönig Harrach. Aber es kamen dafür ebensoviele Aufträge wie Schüler aus Wien nach Neapel.<sup>29</sup>

Die kulturpolitischen Veränderungen am Wiener Hof resultierten also nicht nur aus direkten Personalentscheidungen, sondern auch aus Veränderungen der Zusammensetzung der höfischen Cliques aufgrund politischer Umwälzungen. Innerhalb der langfristigen Entwicklungen sind m.E. vor allem drei Tendenzen für unseren Zusammenhang beachtenswert: die habsburgisch-bourbonische Erzfeindschaft um die Vorherrschaft in Europa und um das spanische Erbe, die zu einer starken Orientierung nach Spanien und vor allem nach Italien führte; der daraus resultierende und in der Personalunion Karls als Kaiser und spanischer König kulminierende West-Ost- bzw. Nord-Süd-Konflikt der habsburgischen Außenpolitik sowie die Ausbildung der mitteleuropäischen „*Monarchia Austriaca*“ nach dem endgültigen Verlust Spaniens bzw. Neapels mit einer Annäherung an Frankreich zur Zurückdrängung der preussischen Hegemoniebestrebungen.

Die Vorliebe Leopolds I. für italienische Künstler hatte also offensichtlich ebenso direkte politische Ursachen wie die – im Unterschied zu Dresden und München – am Wiener Hof in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts und zur Zeit der Jahrhundertwende merkbare Zurückhaltung gegenüber dem französischen Einfluß in der Malerei.<sup>30</sup> Eine solche Korrelation der nationalen Sprache der Literatur und jener der Architektur scheint nicht nur als Methode überlegenwert, sondern war dem 17. und 18. Jahrhundert durchaus geläufig.<sup>31</sup> Vor allem in Frankreich gab es Bestrebungen, eine national-französische Architektur zu einem Instrument der politischen und wirtschaftlichen Vorherrschaft in Europa aufzubauen, wie es Colbert in einem Schreiben an Ludwig XIV. *expressis verbis* formulierte: *A défauts des actions éclatantes de la guerre, rien ne marque davantage la grandeur et l'esprit des Princes que les bastimens.*<sup>32</sup> Diese kulturpolitischen Hegemonieabsichten, die 1671 mit dem Wettbewerb für eine eigene nationale Säulenordnung ihren Höhepunkt erreichten, blieben anscheinend in Wien nicht unbekannt. Denn der Entwurf des kaiserlichen Hofkünstlers Johann Indau für ein kaiserlich-habsburgisches Kapitel mit Adler und heraldischer Kaiserkrone (Abb. 19) ist offensichtlich eine direkte Antwort auf das französisch-bourbonische Kapitel mit Sonnenemblem und Lilien. Indaus Entwurf entstand 1686 und damit etwa gleichzeitig mit den affektgeladenen Äußerungen des Wagner von Wagenfels, die ebenfalls als Replik auf die französische Kulturpolitik zu verstehen sind. Tatsächlich hat auch der deutsche Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm, der

um 1700 ebenfalls eine deutsche Säulenordnung kreierte, ausdrücklich auf die französische Architekturpolitik bezug genommen:<sup>33</sup> Zu diesem Hintergrund paßt die auf die *neu-auffgehende hell-strahlende Römische Sonne* Josephs I. abzielende Symbolik der Fischerschen Schönbrunnentwürfe sowie Triumphbögen von 1690 (Abb. 29) mit ihrer nachweislich gegen Ludwig XIV. und Versailles gerichteten Aussage<sup>34</sup> ebenso wie die Beobachtung von Lorenz, daß man sich formal offensichtlich nicht an der französischen Residenz orientiert hat.<sup>35</sup> Für unsere Argumentation besonders wichtig ist nun die Tatsache, daß auch dem älteren Fischer die Parallele von nationaler Kultur und nationaler Architektur sowie deren Konkurrenz untereinander bewußt war. Laut Vorwort soll seine *Historische Architektur* nämlich dazu dienen, *den Geschmack der Landes-Arten, (welcher wie in den Speisen, also auch so zu reden in Trachten, und im Bauen ungleich ist) gegen einander zu halten, und das Beste zu erwählen.*<sup>36</sup> Tatsächlich bot z.B. Leonhard Christoph Sturm in seinem architektonischen Handbuch von 1718 dem deutschen Leser für einen fürstlichen Palast die Alternative zwischen einem Entwurf *nach der Italiänischen Manier* und einem *nach der Frantzösischen Art.*<sup>37</sup> Es ist daher sicher kein Zufall, daß sich der in den Dimensionen und seiner politischen Symbolik mit „Schönbrunn II“ durchaus vergleichbare Residenzentwurf des von Ludwig XIV. auf Kosten der habsburgischen Niederlande zum *König von Austrasien* vorgesehenen Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz für Mannheim (Abb. 22) vom Entwurf für den *Römischen König* mit seinem italienischen Flachdach (Abb. 23) vor allem durch die französischen Pavillondächer unterscheidet. Die römische Architektursprache wurde hier offensichtlich gezielt eingesetzt, um – wie es der Kaiser formulierte – *auf einige art mitten in Teutschland sein Königreich über Rom und Italien zu verstehen* zu geben. In diesem Zusammenhang ist auch die vom Reichsvizekanzler Kaunitz vermittelte Tätigkeit des aus Rom nach Wien geholten Architekten Domenico Martinelli „im Dienst der kaiserlichen Diplomatie“ u.a. für die von den Franzosen beschädigten Residenzen der Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Heidelberg und Max Emanuel von Bayern in Brüssel zu sehen. Daß sie sich auf den „römischen“ Charakter seiner Kunst gründet,<sup>38</sup> macht ebenso Sinn, wie die jüngst von Merz geäußerte Vermutung, daß Fischers Reise nach Berlin und London 1704 wohl ebenfalls als direkte diplomatische Mission im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges zu sehen ist.<sup>39</sup> Der Vorwurf von Lorenz, daß der vom Kaiserhaus in Wien befürwortete Entwurf Fischers für die Residenz des von Leopold I. zum preußischen König erhobenen Kurfürsten in Berlin „nicht sonderlich originell“ sei, weil er Ideen

des ersten Projektes für Schönbrunn wiederhole, negiert daher wohl die damit – von Wiener oder von Berliner Seite – beabsichtigte politische Aussage. Tatsächlich hatte der Architekt schon 1701 einen Stich von Schönbrunn an den preußischen König gesandt,<sup>40</sup> der offensichtlich ein Jahrzehnt später von Paulus Decker, einem Mitarbeiter des Berliner Hofarchitekten Schlüter, beim Idealentwurf für eine königliche Residenz paraphrasiert wurde.

In diesem Zusammenhang darf nun auch die Kontroverse zwischen Hildebrandt und den beiden Fischer nicht nur auf eine Hofintrige zwischen den Architekten sowie ihren Schutzherren, den Schönborns und Graf Althan, reduziert werden. Denn angesichts der stilistischen Unterschiede der Kontrahenten ermöglicht sie die Frage nach einer bewußten ästhetischen Entscheidung der Auftraggeber. Tatsächlich war den Zeitgenossen diese grundsätzliche stilistische Alternative nicht nur bewußt, sondern vielfach geradezu eine Frage eines ästhetischen Kulturkampfes. Denn ebenso wie Bellori im 17. Jahrhundert und Colen Campbell 1715 in seinem *Vitruvius Britannicus* haben auch die französischen Anhänger des Klassizismus den Stil Borrominis sowie Guarinis und ihrer Nachfolger ausdrücklich abgelehnt. In Werken wie Hildebrandts Belvedere und den Innendekorationen des Rokoko sahen sie eine Rückkehr der „gotischen Barbarei“, wie es z.B. Dézallier d'Argenville formulierte:

Le succès de ses productions a presque opéré en France la décadence de l'architecture. Les Guarini, les Meissonier et les Germain également amateurs des formes bizarres et contournées, auraient replongé la France dans la barbarie, sans les efforts de quelques artistes éclairés qui n'ont jamais perdu de vue les vrais principes de l'architecture.<sup>41</sup>

Der klassische Stil der beiden Fischer war offensichtlich genau der von Karl VI. und seinen Beratern gewünschte Modus zum Ausdruck imperial-universaler Majestas, der sogenannte „Kaiserstil“ eben.<sup>42</sup> Tatsächlich bezog sich dieser nicht nur ikonographisch auf die Antike,<sup>43</sup> sondern der jüngere Fischer wurde 1722 von Karl VI. ausdrücklich deswegen angestellt, weil er *in der heutigen Neuen so wohl als der dermahlen fast in Abgang gekommen alt Römischen architektur erfahren* war.<sup>44</sup> Ebenso wie der Hofarchitekt Fischer setzte damals auch der Hofkomponist Johann Joseph Fux diesen *stylus antiquus* (oder *gravis*) im Gegensatz zum *stylus luxurians* (oder *modernus*) ganz bewußt ein, z.B. bei der wohl für die Karlskirche bestimmten und dem Kaiser gewidmeten *Missa Canonica a Capella*.<sup>45</sup> In der Tat steht Hildebrandts dekorativ-flächiger Stil mit seinem Einfluß auf die bürgerliche Bautätigkeit im Gegensatz zum „hohen“,

römischen und palladianischen Stil Fischers. Diese Tatsachen führen jedoch zu der von Garms dezidiert geäußerten Frage, ob nicht auch der Stil Hildebrandts politisch zuzuordnen wäre: „Soweit man von stilistischer Einheit und Intentionalität überhaupt sprechen kann, wäre jedenfalls“ im Gegensatz zum „Kaiserstil“ der Fischer der sogenannte „Reichsstil“ [...] eher mit einem an Hildebrandt orientierten und unter den habsburgertreuen Fürsten Süd- und Westdeutschlands verbreiteten Idiom zu identifizieren“<sup>46</sup>. Diese These läßt sich anscheinend auch historisch stützen: Die schrittweise Entmachtung Hildebrandts erfolgte in den Jahren heftiger Auseinandersetzung zwischen der „deutschen“ und der „spanischen Partei“ am Wiener Hof, die u. a. in der Frage der Verhehlung der Töchter Josephs I. mit italienischen oder deutschen Fürsten und damit der Orientierung der österreichischen Außenpolitik innerhalb oder außerhalb des Reiches aneinanderprallten.<sup>47</sup> Zu den erbittertesten Gegnern der vom Generalbaudirektor Althan angeführten „spanischen Partei“ gehörten neben dem Prinzen Eugen die mit diesem befreundeten Grafen Sinzendorff und Schönborn, also die Auftraggeber Hildebrandts bei der österreichischen Hofkanzlei und der Reichskanzlei. Die Auftraggeber Fischers zählten hingegen – wie schon Ilg als auffallend vermerkte – mehrheitlich zur „Gegenpartei des Prinzen Eugen“: die Althan, die Schlick, die Mitrowitz.<sup>48</sup>

Mit dem Tode Karls VI. war jedoch auch der „Kaiserstil“ der Fischer teilweise obsolet geworden und die höfische Kunst Maria Theresias spiegelt nun die geänderten politischen Realitäten und Ideologien: die Allianz mit Frankreich gegen Preußen und eine bewußte Ausbildung der *Monarchia Austriaca*. Anstelle der universal-imperialen Ikonographie trat daher die Rückwendung auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Tradition der Habsburger, die sich in der bewußten Traditionspflege bei der Hofburg manifestierte. Mit Franz Stephan gewannen die französischen Elemente der Kulturpolitik endgültig die Oberhand, und die angestrebte Einheit der Kronländer wurde architektonisch durch vereinheitlichende und im Unterschied zur Wiener Hofburg durchaus monumentale Umbauten der Residenzen in Innsbruck, Prag, Preßburg und Budapest sichtbar gemacht. Dazu kamen soziale Einrichtungen wie Invalidenhäuser. Alle diese Bauten standen unter der Leitung des Hofbaurates und entfalteten „einen Stil, der in allen Ländern der Monarchie ähnlich war, der sich zugleich aber von jener Kunst, welche die lokale Tradition zum Hintergrund hatte, abhob. Dieser Stil erscheint gleichsam als Klammer, welche die unterschiedlichen Gebiete zusammenfaßt und die *Invisibilitas* und die *Inseparabilitas* der Pragmatischen Sanktion sichtbar zum Ausdruck bringt. An die Stelle

etwa einer für Wien, die Steiermark oder Tirol spezifischen spätbarocken Architektur tritt eine für die gesamte Monarchie spezifische – eine österreichische, wenn man bereit ist, den Wirkungsbereich der Casa d’Austria mit Österreich zu identifizieren.“<sup>49</sup>

Daß sowohl die Erhaltung der gotischen Hofburgkapelle in Wien anstelle eines Neubaus als auch die vereinheitlichende Monumentalisierung aller anderen Residenzen ein und derselben Absicht entsprach, beweist die Einführung der politisch-vaterländischen *Nationalerziehung* in den Gymnasien durch Maria Theresia und damit „nichts anderes als die zum Österreicher mit ehrlicher Staatsgesinnung“<sup>50</sup>.

### 3. Pariser Klassizismus versus römischer Barock

Iberbleibet noch ein Manier zu melden, dehren man sich sehr in Frankreich gebrauchet, a pavillion, wie sie es nennen, oder a corps de logis [...]. Approbieren also nicht dise Ahrt zum Bauen, [...] und nur deswegen von diser Ahrt haben Meldung thun wollen, damit, da die Unserigen dergleichen Abriss in dehnen frantzesischen Biechern selbiger Gebeu seheten, sie disen erzehlten a pavillion und Gallerien derzwischen mit nichten nachfolgen sollen, sondern allein unser vorgeschriebenen Ahrt, so guet erdacht von dehnen Alten ist und wol und mit Lob und Schenheit in Walschlandt practicieret ist worden und de facto wiert. Walschlandt in dehnen Gebeuen ibertrifft die gantze Welt, und also solche Manier mehr als keiner anderen zu folgen, den ihr Ahrt ist schen und brachtig und majestosisch.<sup>51</sup>

Diese Äußerungen des Karl Eusebius von Liechtenstein über den Schloßbau, die *expressis verbis* die Unterscheidung nationaler Architektur in Wien beweisen, sind zwar besonders pointiert, spiegeln aber wohl die vorherrschende Meinung um 1670 wieder. Der von Wagner pathetisch beschworene und in allen Handbüchern nachzulesende Durchbruch des österreichischen Hochbarock um 1690/1700 erweist sich denn auch *grosso modo* als „Parallelaktion“ des römischen Akademismus eines Fischer und Martinelli sowie des oberitalienischen Dekorationsstils eines Hildebrandt und Beduzzi. Wie bewußt jedoch sowohl den akademisch geschulten Architekten als auch deren Auftraggebern der Stilwandel gegenüber dem Frühbarock der oberitalischen Handwerkerdynastien war, lassen sowohl Quellen als auch plötzliche Planänderungen erkennen. So rühmt sich Hildebrandt noch 1742, knapp vor seinem Tode, in einem Schreiben an den Grafen Schönborn, daß er *absonderlich in Wien und überall den modum alla Romana zu bauen mitgebracht, wo vorhin die Kunst sehr*

*schlecht war.*<sup>52</sup> Fischers bekanntes Bonmot, er wolle für die Wiener Pestsäule *etwas anderes ungemeines* erfinden, weil *die Säulen bereits auf den Dörffern fast zu gemein werden wollen*, schlägt in dieselbe Kerbe. Diese Erkenntnis brachte auch den Grafen Dietrichstein beim gleichzeitigen Bau seines Palastes vor dem Augustinerkloster in Zugzwang. Der anscheinend besonders kritische Bauherr hatte nicht weniger als vier Konkurrenzprojekte in Auftrag gegeben. Kaum war der Bau jedoch nach dem umgearbeiteten Plan des kaiserlichen Hofarchitekten Tencala begonnen worden, modernisierte ihn durch Fischer d. Ä. nach dem Vorbild von Berninis Palazzo Chigi-Odelscalchi. Der Handlungsbedarf dürfte durch das seit 1690 nach Planungen Enrico Zuccallis und Domenico Martinellis in Bau befindliche Palais Kaunitz-Liechtenstein in der Bankgasse ausgelöst worden sein. Da sich jedoch dessen Ausführung eineinhalb Jahrzehnte hinzog, während das Palais Dietrichstein bereits 1694 fertig war, ist die erstmalige Anwendung des römischen Fassadenmotivs somit „das Verdienst Fischers“, der denn auch als „langjähriger Schüler Berninis aus direkter Quelle schöpfen konnte.“<sup>53</sup> Die stilistischen Entscheidungen der Wiener Auftraggeber sind also nicht nur im Zusammenhang mit politischen Rahmenbedingungen zu sehen, sondern auch im Kontext der teilweise parallel, teilweise zeitverschoben oder gegenläufig verlaufenden künstlerischen bzw. geistesgeschichtlichen Entwicklungen in Europa. Denn die langfristige außenpolitische Wendung des Wiener Hofes von einer anti- zu einer profranzösischen Haltung, die in der Heirat des Dauphin mit der Erzherzogin Maria Antonia gipfelte, erfolgte zwar nicht geradlinig, aber grosso modo doch parallel zu dem in der europäischen Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts erfolgten Paradigmenwechsel von der spanisch-italienischen Vorherrschaft der Gegenreformation zu jener der französisch-niederländischen Aufklärung.<sup>54</sup> Dieser „Wertewandel“, bei dem der Hof des Sonnenkönigs im allgemeinen und die Niederlage Berninis 1665 in Paris im besonderen eine wesentliche Rolle spielten,<sup>55</sup> hinterließ auch in der bildenden Kunst und Architektur Österreichs seine Spuren. Die „geradezu programmatisch auf Italien fixierte Kunstpatronanz“ der führenden Mäzene in Wien um 1700, nicht zuletzt diejenige des Johann Adam Andreas von Liechtenstein,<sup>56</sup> wurde daher vor allem im Rahmen der sogenannten „Korrespondenz-Architektur“ zunehmend französischer.<sup>57</sup> Mit der Berufung des Parisers Jacques van Schuppen zum Direktor der wiedergegründeten kaiserlichen Akademie und deren Einrichtung nach französischem Vorbild im Jahre 1726 wurde der französische Kunsteinfluß in Wien gleichsam institutionalisiert.<sup>58</sup> Vor diesem Hintergrund sollte m.E. die in der älteren Fischerliteratur pathetisch beschwo-



rene, von Lorenz aber energisch zurückgewiesene italienisch-französische „Synthese“ des österreichischen Barock im allgemeinen und Fischers im besonderen neu überdacht werden. Die Vermischung der beiden Einflusssphären ist anscheinend nicht nur das Resultat der von Karl Eusebius von Liechtenstein und Georg Muffat (s. oben S. 32) geforderten bewußten Rezeption italienischer *und* französischer Kultur, sondern vor allem der zeitlichen Stellung des Fischerschen Oeuvres innerhalb der österreichischen und europäischen Kunstentwicklung. Während Johann Bernhard nämlich ab 1671 in Rom studierte, entsandte er seinen Sohn – mit kaiserlichem Stipendium – 1717 zum Studium der Architektur bereits nach Paris sowie zu technischen Studien nach Leiden und London. Der ältere Fischer bildet also gleichsam eine Personifikation dieses kulturgeschichtlichen Paradigmenwechsels.<sup>59</sup> Für diesen Umstand dürfte allerdings weniger das damalige „schon gesetzte Alter Fischers“ (Lorenz) verantwortlich zu machen sein, sondern wohl die – u.a. durch die Aufnahme des Architekten in die von Leibniz geplante Akademie der Wissenschaften dokumentierte – Vertrautheit mit den aktuellen Tendenzen. In diesen Zusammenhang paßt auch Werner Oechslins Interpretation der *Historischen Architektur* als Werk der *Geschichtswissenschaft*. Die These läßt sich auch durch eine Subskriptionsankündigung des – bezeichnenderweise nicht mehr lateinisch, sondern deutsch-französisch geschriebenen – Werkes in Frankreich beweisen. Diese erschien 1724 in Paris im *Mercure de France* – inmitten von Nachrichten über Voltaire und die Royal Society in London. Dementsprechend wird die *Historische Architektur* als ebenso *nützlich für die Wissenschaft von der Architektur wie auch für die Geschichtswissenschaft, die Altertumswissenschaft und die Interpretation der antiken Autoren* angepriesen (Abb. 24).

Da jedoch unabhängig von den langfristigen geistesgeschichtlichen Tendenzen die stilistische Entwicklung der Architektur zwischen Barock und Klassizismus sowohl in Italien als auch in Frankreich komplizierter verlief, ist Sedlmayrs plakative These von „den europäischen Extremen des italienischen Hochbarock und der französischen Klassik“ sowie deren „Vermählung“ durch Fischer zweifellos einer Überprüfung zu unterziehen.<sup>60</sup> Tatsächlich gab es schon in Rom eine Kontroverse zwischen Barock und Klassizismus, die mit Borromini und Bernini personifiziert wurde, während in Paris die *querelle des anciens et modernes* zwischen direktem Anschluß an bzw. Überwindung der antiken Tradition ausgetragen wurde.<sup>61</sup> Zur richtigen Einschätzung der Werke Fischers ist also der zeitliche Verlauf der Entwicklung zu berücksichtigen, läßt

sich doch als Reaktion auf einen allzu sterilen Klassizismus am Ende des 17. Jahrhunderts wieder eine künstlerische Wende feststellen. So wurde in Frankreich der klassische Trend nach dem Tod Colberts (1683) sowie der Entmachtung Lebruns, Perraults und Lenôtres durch Louvois gebremst, während in der italienischen Malerei die führende Rolle von Rom und Bologna an Neapel und Venedig überging.<sup>62</sup> In Wien kam es offensichtlich im Zehnjahresabstand zu einem Wechsel der „Designermoden“: Kontrastiert die optisch differenziertere Oberflächengestaltung um 1700 zu den strengen Lösungen um 1690, so folgte ab 1710 eine neuerliche Hinwendung zu einer klassischeren Form.<sup>63</sup> Die ästhetische Alternative für einen österreichischen Auftraggeber zwischen 1690 und 1720 lautete daher nicht notwendigerweise französische Klassik versus römischer Barock, sondern je nach Zeitpunkt und Aufgabe Rom versus Venedig,<sup>64</sup> Paris versus Bologna, klassische Architektur versus dekoratives Interieur oder römische Klassik versus französisches Rokoko. Das Wissen um die historischen Hintergründe entbindet den Kunsthistoriker daher nicht von seiner ureigenen Aufgabe, die Sedlmayr im Nachwort der Fischer-Biographie folgendermaßen formulierte: „Die Konkretisierung der Geschichte setzt voraus die Konkretisierung der Chronologie. Der ‚Erste Entwurf‘ für Schönbrunn, z.B. bedeutet historisch, biographisch und stilmäßig etwas ganz anderes, wenn er 1688, als wenn er 1689, 1690 oder gar 1694 entstanden ist.“

#### 4. Genie versus Funktion

Butschowitz wiert in Mähren vor das beste und schenste Gebau gehalten [...]; aber es hat doch nicht recht die Regl der Architectur, [...]. Dan kein Seil [= Säule] kan sein ohne ihr anderen Zugeherung, als da ist die Architrag [= Architrav], das Fries und das Gesimbs. Die Zimmer zu Butziowitz seint auch nider und finster; welche alle Mengel nicht dem Herrn so es erbauet hat, so unser Ahnherr gewesen ist [...] zuzuschreiben, sondern dem Essl, dem Paumeister, so es angeordnet hat, welchem gebiehet hat, es recht zu verstehen und ein schenes und vollkommenes Werk einzurachten und zu dirigieren und den Pauherrn in den rechten Weg zu leiten.<sup>65</sup>

Diese Beurteilung des Renaissanceschlusses Bučovice (Butschowitz) in Mähren durch Karl Eusebius von Liechtenstein wirft ein bezeichnendes Licht auf das Selbstverständnis der adeligen Auftraggeber am Ende des 17. Jahrhunderts. Während der allgemeine Bildungshintergrund dieser Schicht seit den Forschungen Otto Brunners relativ gut erforscht ist,<sup>66</sup> fehlen neuere Detailuntersuchungen zum geistigen Profil der wichtigsten Bauherren – mit Aus-

nahme des Prinzen Eugen – sowie zum Wissensstand über Architektur.<sup>67</sup> Die Bedeutung der Kunsterziehung und deren Instrumentalisierung als Statussymbol in der Barockzeit kann wohl nicht hoch genug eingeschätzt werden.<sup>68</sup> Die Meinung und Kenntnis des Fürsten von Liechtenstein ist vielleicht nicht ganz repräsentativ, aber in der Form des „Festungsbaues“ gehörte die praktisch-mathematische Seite der Disziplin zu den zentralen Themen der adeligen Erziehung, die auf den Kavaliertouren durch die praktische Anschauung ergänzt wurde. Diese Verbindung von theoretischer und praktischer Erfahrung wird in einem Handbuch für das Architekturstudium des adeligen Reisenden im Jahre 1700 ausdrücklich empfohlen:

Daß ein *Galant-homme* mit guter Art von Gebäuden zu reden und zu judiciren wisse/ hilft es viel/ wenn er sich geübet hat eine gute Kundschaft der berühmtesten Baumeister zu haben. Es sind aber unter andern zwey gar leichte Wege zu solcher Wissenschaft zu kommen. Erstlich muß man bey allen Gebäuden fleißig nach dem Namen des Baumeisters fragen/ und zum andern öftters Kupfferstücke und Risse von Gebäuden betrachten/ und die Namen der Baumeister offft nachlesen. Zu dem Ende noch ferner Anleitung zu geben/ will ich einiger der berühmtesten Baumeister hier gedencken/ hernach auch etliche wenige *curieuse* und angenehme *Auctores* anzeigen/ die weiter hiezu anführen.<sup>69</sup>

Es überrascht daher nicht, daß die auch künstlerisch mit weltlichen und geistlichen Fürsten wetteifernden „Bauprälaten“<sup>70</sup> nicht nur über zum Teil umfangreiche Sammlungen von Architekturtraktaten verfügten, sondern den Architekturunterricht um 1700 sogar ins Hausstudium der Conventualen integrierten.<sup>71</sup> Diese tatsächliche oder auch nur eingebildete Kompetenz der Bauherren erklärt ebenso die Formulierung, daß Fischer in Salzburg *Ihren hochfürstlichen Gnaden [...] mit guthem rath an Hand zu gehen habe*, wie manchen Mißerfolg des Architekten. So hatte Johann Adam Andreas von Liechtenstein 1693 dem Erzbischof erklärt, er halte Domenico Martinelli für *incomparabile, all'incontro il Signor Fischer vien stimato molto pocho del Sig Principe*.<sup>72</sup> Läßt sich die Ablehnung von Fischers Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein noch mit funktionalen und repräsentativen Gründen erklären, so war das vermutlich für denselben Bauherrn geplante *Landgebäude* in der Tat „ein etwas hybrides Projekt, das die Schönheit klar definierter Baukörper in der Landschaft zelebriert, auf funktionale Gesichtspunkte jedoch kaum Rücksicht nimmt.“ Diese Charakteristik gilt jedoch genauso für den Schönbrunn-Entwurf von 1688, der ja auch als „weitgehend utopisches Schreibtischprojekt“

konzipiert war.<sup>73</sup> In diesem Zusammenhang scheint es nun m.E. nicht uninteressant, die Frage nach Fischers Anfängen als Architekt noch einmal zu stellen. Tatsächlich hatte Fischer nicht nur in Italien, sondern auch nach seiner Rückkehr nach Österreich zunächst vorwiegend als Bildhauer und Stukkateur gearbeitet. Seine erste Arbeit war der Stukkierung des Mausoleums in Graz gewidmet und entstand im Auftrag des Grafen Franz Adam von Dietrichstein. Dessen Verwandter Ferdinand Josef war es wohl auch, der die beiden Präsentationsentwürfe in seiner Eigenschaft als Obersthofmeister an den Kaiser sowie an seinen Schwager Johann Adam Andreas von Liechtenstein weitergab. Die *ungemeinen* Inventionen Fischers empfahlen diesen daher auch sofort als Architekturlehrer des Thronfolgers, während Fürst Liechtenstein nur das Belvedere „vielleicht als eine Art Probestück“ errichten ließ, dann aber auf Fischers Mitarbeit verzichtete.<sup>74</sup> Der Wunsch der Bauherren nach bau- und benützbarer Architektur konnte offensichtlich von dessen Konkurrenten Martinelli besser erfüllt werden.<sup>75</sup> In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage, ob die Modernisierung des Palais Dietrichstein – ebenso wie die wenig spätere „Antwort“ beim Palais Strattmann auf Martinellis Fassaden der Paläste Harrach und Sinzendorf<sup>76</sup> – „sinnvoll nur als Re-Aktion“ des *Bildhauers* Fischer auf den *Architekturlehrer* Martinelli zu verstehen,<sup>77</sup> oder doch auf den direkten Import der Ideen Berninis zurückzuführen ist. Daß Fischer jedenfalls auch noch zu diesem Zeitpunkt die Architektur anderer römischer (!) Architekten im wahrsten Sinn des Wortes kopierte, beweist seine Bauaufnahme der Prager Kreuzherrenkirche, da er *gegen den obberühmten Matthey auß angeruhmter Experiensz ein absonderliche affection heget*,<sup>78</sup> sowie die ebenfalls 1691 in Prag erfolgte Zeichnung der Josephskirche nach Abrahamo Paris.<sup>79</sup> Dieser römische Architekt hatte aber nun offensichtlich einen der vier Konkurrenzentwürfe für das Palais Dietrichstein geliefert,<sup>80</sup> womit sich der Kreis wieder schließt.

Zweifellos war es aber nicht nur Fischers anfängliche Unbedarftheit in der architektonischen Praxis, die zum Zerwürfnis mit dem Fürsten Liechtenstein führte, denn dieser geriet später auch mit Martinelli beim Bau des Stadtpalais in einen künstlerischen Streit, der sogar in den Reiseführer von 1705 Eingang fand:

Es hat sich etwas besonderes mit diesem gebäude zugetragen/ wovon die gantze stadt geredet: Nemlich der baumeister/ welcher die obsicht führete/ machte einen riß zu der grossen treppe/ der aber nicht beliebt/ noch ins werck gerichtet ward; solches erbitterte ihn dermassen/ daß er nicht allein öffentlich gegen das unrecht *protestierte*/ welches er dadurch zu leiden vermeinete/ sondern er ließ auch ein

*manifest* drucken/ und öffentlich anschlagen/ in welchem er allen leuten mit grossem eyffer zu wissen that/ man solte ihn nicht vor den urheber dieses stückes/ wie des übrigen gebäudes/ halten/ wodurch er sonst vor einen sehr unerfahrenen mann in seiner *profession* würde zu achten seyn.<sup>81</sup>

Daß schon damals die Architekten ihre eigenen Werke ebenso hoch einschätzten wie jene ihrer Konkurrenten gering, verraten auch die Quellen über die Auseinandersetzungen zwischen Hildebrandt und den Grafen Harrach, als der Architekt um 1730 bei deren Gartenpalais *bestialisch in die magnifize* ging. Als Ursache für die exorbitanten Kostensteigerungen erklärte Hildebrandt, seine Ehre und *Reputation leide daran, wan er nit magnifiquer oder wenigist so vill* [magnifique] bauen könne wie Joseph Emanuel Fischer von Erlach beim benachbarten Gartenpalais für Gundacker Graf Althan. Der Auftraggeber warf dem Architekten vor, er wolle *se faire honneur a mes despens*, war aber überzeugt, den besseren Architekten als der Nachbar zu haben:

C'est une misere d'avoir faire avec cet home et toutefois il faut avoir patience, car il est l'unique. Je dit l'unique, car Fischer me deplait furieusement et fait mille cogloneries, come on peut voire dans le jardin de Gundl Althan.<sup>82</sup>

Ein Jahr später mußte Harrach jedoch zugestehen, daß *Fischer frischere und neyere Gedancken hat als Jean Luca*.<sup>83</sup> Es ist naheliegend und der barocken Repräsentationspflicht und -sucht entsprechend, daß solche Rivalitäten auf künstlerischem Gebiet nicht nur zwischen den Architekten, sondern auch zwischen ihren Patronen ausgetragen wurden,<sup>84</sup> wie z.B. der Ehrgeiz des Architekturdilettanten Karl Eusebius von Liechtenstein verrät, mit seinem Entwurf für Schloß Plumenau das Palais Czernin in Prag und alle anderen böhmischen Schlösser zu übertreffen.<sup>85</sup> Im Zusammenhang dieses architektonischen Wettstreites scheint es nun erwähnenswert, daß der Auftraggeber Hildebrandts eben ein Amt übernommen hatte, das zuvor einem Mitglied der Familie Althan anvertraut gewesen war.<sup>86</sup> Denn auch der direkte typologisch-formale Bezug zwischen dem Palais Trautson vor der Burg und dem Palais Liechtenstein in der Rossau kann ebenso aus der Konkurrenz der Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach und Domenico Martinelli, wie aus jener der auftraggebenden Familien erklärt werden,<sup>87</sup> deren Majoratsherren damals um das Amt des Obersthofmeisters wetteiferten.<sup>88</sup> Wenn daher Graf Kaunitz um 1690 seinen Stadtpalast nicht nur entgegen der vorherrschenden Gepflogenheit von Grund auf neu erbauen ließ, sondern mit der berninesken Fassade

von Henrico Zucalli auch „einen völlig neuen Maßstab repräsentativen Bauens“ nach Wien brachte,<sup>89</sup> so fügt sich das sinnvoll zur Tatsache, daß der Bauherr der „Sprecher“ einer in der zweiten Linie der Hierarchie stehenden, aber immer stärker in den Vordergrund drängenden „jüngeren Gruppe“ von Ministern am Wiener Hof war.<sup>90</sup> Eine solche beruflich-architektonische Konkurrenz läßt sich auch im geistlichen Bereich nachweisen. So ist die Architektur der Salzburger Dreifaltigkeitskirche eine künstlerische Antwort auf die Kajetanerkirche Zucallis, so wie das benediktinische Priesterhaus eine kulturpolitische Antwort auf das Theatinerkloster war. Tatsächlich hatte der Erzbischof den Theatinern nicht nur die Ausbildung des Priesternachwuchses entzogen, sondern 1688 auch deren Klosterbau einstellen lassen.<sup>91</sup> Dies bestätigt wohl auch Herzners These, wonach die ungewöhnlich steile Proportion der Kollegienkirche eigentlich nur durch die beabsichtigte urbanistische Gleichstellung ihrer Kuppel mit jener des Domes zu erklären sei.<sup>92</sup>

In diesem Sinne läßt sich auch die Ablehnung der „glanzvollsten Invention im frühen Schaffen Fischers“ (Sedlmayr) beim Gartenpalast Liechtenstein ebenso mit der Vorliebe des Auftraggebers für den klassisch-strengen Stil wie mit dem ausdrücklichen Wunsch nach einem *Palazzo in Villa* anstelle einer *maison de plaisance* erklären.<sup>93</sup> Johann Adam Andreas von Liechtenstein war zweifellos einer der selbstbewußtesten Wiener Auftraggeber und bevorzugte aufgrund der Schulung durch seinen Vater und der Kenntnis der Kunsttheorie Giovanni Pietro Bellois offensichtlich ganz bewußt die klassischen Strömungen in Architektur, Plastik und Malerei. Parallel dazu spiegeln auch der Typus und die Ikonographie des Gebäudes in der Rossau mit seiner Verbindung von Elementen eines Stadt- und eines Gartenpalastes deutlich die Stellung des Auftraggebers zwischen höfischem Zentralismus und der in der Hausväterliteratur wurzelnden Verherrlichung des adeligen Landlebens wider.<sup>94</sup>

Die schon von Sedlmayr 1976 geforderte Berücksichtigung individueller Faktoren müßte also in eine neuerliche Untersuchung der Paläste und Schlösser in und um Wien einfließen. Eine solche Untersuchung nach Bauaufgaben hätte über die abstrakte Typologie hinaus den konkreten historischen und sozialen Kontext zu analysieren, d.h. die zeitgenössische Theorie ebenso einzubeziehen wie die Raumstruktur und Ikonologie.<sup>95</sup> Gerade die Raumfolge und deren Ikonographie waren innerhalb der generellen Typologie und allgemeinen Tradition individuell auf den Bauherren und seine Absichten ausgerichtet.<sup>96</sup> Die Überprüfung solcher Fragen steckt noch in den Anfängen und wurde zuletzt gerade an Bauten Fischers akut. Die angesichts der Zeichnungen

Salomon Kleiners für das Winterpalais des Prinzen Eugen naheliegende Frage, ob der aus Frankreich zugewanderte Prinz in „seinem (nur zufällig abseits des etablierten ‚Herren‘-Viertels situierten?) Palast“ den Normen im adeligen Palastbau gefolgt ist oder nicht, „läßt sich freilich kaum noch beantworten, da wir eine solche ‚Norm‘ gar nicht kennen“<sup>97</sup>. Umso problematischer scheint die vom selben Autor aufgestellte Behauptung, auch das Palais Strattmann folge jener „Norm“, d. h. die Abfolge von Portal, Vestibül, Treppenhaus und Saal als „das repräsentative Rückgrat der Raumfolge im Palastbau“<sup>98</sup>. Selbst wenn man – der Frage nach der individuellen Funktion widersprechend – von den „Hobbyräumen“ wie einer eigenen Bibliothek<sup>99</sup> absieht, sind die Unterschiede zwischen den beiden im selben Jahrzehnt errichteten Bauten nicht nur bedeutend, sondern lassen sich auch konkret begründen. So verfügte der Prinz von Savoyen nicht nur über ein eher dem fürstlichen Schloßbau geläufiges *Parade-Schlafzimmer* mit einem benachbarten Porzellan-Spiegel-Kabinett – vielleicht das erste seiner Art in Wien! –, sondern auch über ein *Conferenz-* und ein *Audienz-Zimmer*.<sup>100</sup> Die Abfolge Treppe-Saal-Vorzimmer-Audienzzimmer-Schlafzimmer-Kabinett entsprach zwar dem traditionellen deutschen (und nicht französischen) System der Paradeappartements, aber das Konferenzzimmer und der Baldachin im Audienzzimmer waren doch besondere fürstliche Statussymbole.<sup>101</sup> Der Bedeutung des Zeremoniells als Anzeiger des sozialen Ranges und dessen Auswirkung auf die barocke Architektur entsprechend<sup>102</sup> wurde damit der persönliche Status des aus dem fürstlichen Haus von Savoyen stammenden Prinzen sowie sein beruflicher Rang als Präsident des *kaiserlichen Hofkriegsrates*<sup>103</sup> im Unterschied zu jenem des erst knapp vor Baubeginn in den Grafenstand erhobenen *österreichischen Hofkanzlers* Strattmann deutlich veranschaulicht. Die zeitgenössischen Handbücher lassen keinen Zweifel an einer hierarchischen Abstufung der Appartements:

Zu einem HauptZimmer gehören wenigstens folgende Stücke: ein Vorgemach/ ein *Cabinet*, ein Schlafgemach/ und eine *Garderobbe*.

Zu einem Fürstlichen Zimmer werden mehr Stücke erfordert/ nemlich eine Garde Kammer/ ein Vorgemach/ ein *Audienz* Gemach/ ein *Cabinet*, ein Schlaf Gemach und eine *Garde robbe*.

Ein Königlich Zimmer oder *Apartement* erfordert/ einen Sahl zur *Garde*, 3 bis 4 Vorgemächer/ einen *Audienz* Sahl/ ein *Cabinet*, ein Schlaf=Gemach und eine *Garde robbe*.<sup>104</sup>

Ebenso wie das Stadtpalais diente auch die Sommerresidenz des Prinzen im Belvedere, dessen gleichartige Raumfolge eindeutig den Amtsgeschäften gewidmet war,<sup>105</sup> der internationalen Repräsentation. Während 1731 die Audienz des türkischen Großbotschafters Nasif Mustafa im Audienzzimmer des Oberen Belvedere stattfand,<sup>106</sup> hatte Prinz Eugen 1711 den osmanischen Sonderbotschafter Seifullah Aga im Stadtpalais empfangen (Abb. 25). Die Darstellung dieses Ereignisses nahm Fischer von Erlach sogar in seine *Historische Architektur* auf, wobei der Urheber des Schauplatzes eigens in einer „Fußnote“ vermerkt wurde: *Cette Maison avec le Grand escalier est du dessin de J. B. Fischer d'E.*<sup>107</sup> Diese Formulierung sowie die Tatsache, daß Fischers Treppenhaus des Palais Strattmann nicht nur der mit Abstand größte Raum des Palastes, sondern allem Anschein nach von der Gesandtentreppe in Versailles angeregt war,<sup>108</sup> beweisen die Berücksichtigung der zeremoniellen Erfordernisse durch den Architekten.<sup>109</sup> Sowohl im Grundriß von Schönbrunn als auch in der eigenhändigen Zeichnung von Schloß Kleßheim hat Fischer denn auch sorgfältig die Funktion der einzelnen Räume eingezeichnet.<sup>110</sup>

Ebenso wie die Architektur hatte auch die Ausstattung dem standesgemäßen Decorum zu entsprechen. So informiert uns z.B. das Handbuch von de Laire, daß der Kunsttheorie um 1700 zufolge nicht nur Architektur und Malerei aufeinander abzustimmen waren, sondern beide auf den Stand des Bauherren und die Funktion des Ortes Rücksicht zu nehmen hätten:

Ich sage demnach, daß es nicht genug seye, daß ein Mahler seine eigene Arbeit versorget, und in ein = oder anderes Gemach ein Stück machet, welches ihm gut düncket, oder welches er am besten kan; nein gantz und gar nicht: sondern er muß auch Acht geben, ob dasselbe mit der Natur und Eigenschafft des Ortes über ein kömmt, und sich wohl dahin schickt. Um aber hierinnen sicher zu gehen, muß er mit der Bau = Kunst zu Rathe gehen, und niemahlen wider dieselbe anstossen, insonderheit aber auf diese drey Haupt = Puncten Achtung geben. Erstlich auf den Stand dessen, der bauet. Zum andern, auf das Gebäude selbst. Zum dritten, auf die Gemächer in demselben. Was das erste anbelangt, so muß erwegen und betrachten, ob es ein Fürste, Herre, Amtmann, oder Negociante sey. Bey dem zweyten, ob das Gebäude ein allgemeiner Ort seye, als ein Rath Haus, eine Kirche, ein Pallast etc. oder eine besondere: nehmlich eines Kauffmanns oder Bürgers Wohnung. Und bey dem dritten: ob es ein Saal, Kammer, Audienz Zimmer, eine Küche oder sonsten etwas sey, welches zu einem oder dem andern Gebrauche gewidmet.<sup>111</sup>



Wie sehr solche Vorschriften nach einer der Raumfunktion entsprechenden Ikonographie mitunter berücksichtigt wurden, zeigen die Deckenbilder Altomontes und Rottmayrs in der Salzburger Residenz, deren Portalumrahmungen von Fischer entworfen wurden.<sup>112</sup> Diese Ölgemälde (um 1710) haben zwar alle die Alexander-Geschichte zum Thema, sind aber der Aufgabe des Raumes entsprechend ausgewählt. So schmückt den Audienzsaal eine Darstellung der Huldigung der Stadt Byblos an Alexander, während dessen Traum vom Weltreich im Schlafzimmer einen passenden Platz fand.<sup>113</sup> Wenn daher der Saal im Winterpalais des Prinzen Eugen nicht nur *mit untermischten Kriegs-Geräthen von Stucator-Arbeit* und *verschiedenen Thaten des Hercules al fresco*, sondern auch mit den Darstellungen seiner siegreichen Schlachten geziert war,<sup>114</sup> so haben die türkischen Gesandten und andere Besucher des Hofkriegsratspräsidenten die Botschaft wohl verstanden, ohne über Theorien des Decorums informiert zu sein.

Die beiden Bauten des Prinzen Eugen zeigen aber auch, daß die unterschiedliche Architektur durchaus ein- und derselben Funktion dienen konnte und verweisen uns damit auf die Problematik einer streng typologischen Scheidung in zwei funktional grundlegend verschiedene Bauaufgaben, welche somit auch unterschiedliche formale Gestaltungen erfordern würden. Diese Unterscheidung der Gattung Stadtpalast mit dem „klassischen Vokabular der Säulenordnung“ und Gartenpalast „fast ohne repräsentativen architektonischen Schmuck“<sup>115</sup> wird vor allem Bauten, die auch architektonisch ambivalent sind, nicht gerecht.<sup>116</sup> In diesem Zusammenhang sind vor allem zwei mit Fischer und untereinander in engem Zusammenhang stehende Bauwerke zu nennen: Johann Bernhards Palais Tautson<sup>117</sup> sowie der Palast Liechtenstein in der Rossau mit seiner „eigenartigen Stellung“ in der Entwicklung der Wiener Gartenpaläste. Trat hier an die Stelle von Fischers „locker zum Ganzen gefügten ‚Lustgebäude‘ ein wuchtiger Block, dessen Gestalt der innerstädtischen Repräsentationsarchitektur entsprach“, so war auch Fürst Trautson offensichtlich, wie zwei Jahrzehnte zuvor Fürst Liechtenstein, an einem Bau mit innerstädtischen Repräsentationsansprüchen interessiert.<sup>118</sup>

## 5. Zentrum versus Peripherie

Die runde Form aber wil sich zu einem Pallatio die wenigste schiken, dan inwendig verterbete sie gar sehr die Zimmer [...] Von ausswärts aber des Pallatii thete diese runde Figur den gresten Schaden, dan sie benimet die Magnificenz und das

schenste Ansehen dem Gebeu, machet solches kurtz und puglet scheinen, so bede dem grossen Ansehen hechst zuwider. [...] Die ekete Figur will sich auch zu einem Palatio gar nicht schiken. [...] Dise ekete Figur kan fieglich nicht wol anderst wohin applicieret und gebrauchet werden als zu einem Lusthaus oder Loggia in einem Walt oder Thiergarten.<sup>119</sup>

Der Architekturtraktat des Karl Eusebius von Liechtenstein liefert uns nicht nur eine Begründung für die Ablehnung von Fischers Projekt durch Johann Adam Andreas, sondern verweist auch auf einen direkten Zusammenhang zwischen Zeremoniell und Stil bzw. Decorum und Modus. Denn es war offensichtlich die Alternative zwischen *genus grande* und *genus humile* gemäß der zeremoniellen Funktion des Bauwerkes und weniger die Entscheidung zwischen Tradition oder Modernität bzw. französischer oder italienischer Herkunft, mit der die stilistischen Unterschiede von „Klassizismus“ und „Hochbarock“ in Verbindung gebracht wurden. Die von Fischer für den Grafen Strattmann gleichzeitig geplante Errichtung von einem Palast in der Stadt und einem *Lust-Gebäude* außerhalb der Stadtmauern verweist also doch auch auf eine schon von den Zeitgenossen hervorgehobene historische und/oder lokale Besonderheit Wiens.<sup>120</sup> Die von dieser Typologie abweichenden Bauten scheinen hingegen in der Tradition der von Gärten umgebenen „Stadtpaläste“ Waldstein und Czernin in Prag oder Barberini in Rom zu stehen.<sup>121</sup>

In diesem Zusammenhang scheint es sinnvoll, auch die „Topographie der Macht“ zu berücksichtigen. Die von Lorenz hervorgehobene Tatsache, daß in Wien die Architektur der hofadeligen „Monde helleres Licht verbreiten als die Sonne des Herrschers“,<sup>122</sup> war schon den Zeitgenossen bewußt:

Wenn der gantze Hof noch diejenige *modestie* zeigt/ welcher sich die alten Erzt=Hertzoge von Oesterreich bedienet/ ob er schon vor langen zeiten die besitzung des Römischen Reiches/ und so vieler anderer länder und städte an sich gebracht; so ist hingegen die stadt von prächtigen palästen und häusern voll/ die alle schönheit und *delicatesse* der politesten zeiten an den tag legen. Denn es ist fast kein Fürst/ Minister oder grosser Herr/ welcher nicht ein schönes hauß bewohne.<sup>123</sup>

Diese Situation spiegelt zweifellos das reale Verhältnis der kaiserlichen und der adeligen Finanzen wider,<sup>124</sup> darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch dem kaiserlichen Hof die Einbindung des Adels gelungen war.<sup>125</sup> Auch „unter den Bedingungen des real existierenden Absolutismus habsburgischer Prä-

gung“ (Lorenz) verdankten die adeligen Monde ihr Licht letztlich der kaiserlichen Sonne, und dies verrät auch die Bautätigkeit in Wien. Denn während die baufreudigen Vertreter der großen und aufgrund ihres Reichtums vom Hof teilweise unabhängigen Familien wie Karl Eusebius von Liechtenstein und Jan Humprecht Czernin in der Mitte des 17. Jahrhunderts noch auf ihren Besitzungen in Böhmen oder Mähren saßen und bauten, übersiedelten deren Söhne Ende des Jahrhunderts endgültig in die kaiserliche Residenzstadt. Ebenso wie Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein errichtete auch Graf Hermann Jakob Czernin zunächst ein repräsentatives Palais in der Wiener Vorstadt und demonstrierte mit dieser geographischen auch eine gewisse politische Distanz zum Hof.<sup>126</sup> Wenig später übersiedelte Fürst Liechtenstein in die unmittelbare Nähe der Hofburg, indem er den Stadtpalast des Grafen Kaunitz erwarb. Dieser nutzte den Aufstieg zum Reichsvizekanzler und die Möglichkeit einer „Dienstwohnung“ in der Hofburg hingegen zum Ausbau seiner Residenz und wirtschaftlichen Investitionen in Austerlitz. Kaunitz verlagerte sein Interesse zunehmend auf seine mährischen Güter, was denn auch bald am Wiener Hof entsprechend negativ aufgefaßt wurde.<sup>127</sup>

Die bewußte oder unbewußte Sogwirkung des kaiserlichen Zentrums um 1700 beweist jedenfalls auch die Tatsache, daß die Hofadeligen ihrem Herrn sogar in die Sommerfrische folgten. Dies zeigt nicht nur die „Villenkolonie“ der Höflinge um die kaiserliche Sommer- bzw. Frühlingsresidenz in Laxenburg, dem Bad Ischl des 17. und 18. Jahrhunderts<sup>128</sup> (Abb. 26), sondern auch eine entsprechende Konzentration von adeligen *Lust-Gebäuden* rund um die kaiserlichen Favoriten im Wiener Augarten und auf der Wieden.<sup>129</sup> So verweist z. B. die Bezeichnung auf dem Stich der *Maison de plaisance* des Grafen Gundacker Thomas von Starhemberg von Fischer und Delsenbach nicht nur auf deren topographische Position *ohnweit der Kaiserl. Favorita*, sondern auch auf die damit angestrebte und veranschaulichte soziale Nähe des Höflings zu seinem Herrscher. Denn die Errichtung dieses Gartenpalastes 1700-1706 war offensichtlich eine direkte Folge der Ernennung des Auftraggebers zum Vizepräsidenten bzw. Präsidenten der Hofkammer 1698 und 1703.

Die raumplanerischen und politischen Absichten solcher architektonischer Akkumulationen werden z. B. aus dem Zeremonialhandbuch des Julius Bernhard von Rohr von 1733 ersichtlich:

Grosse Herren finden bißweilen an manchen Gegenden auf dem Lande einen besonderen Gefallen, und erbauen sich nicht nur zu ihrem *Plaisir* an denselben

Orten prächtige Schlösser und schöne Land= und Lust=Häuser, sondern sie befehlen auch ihren hohen *Ministris* und vornehmsten Hof= und Kriegs= Officianten an, daß sie sich ebenfalls daselbst anbauen müssen, theils damit sie dieselben jederzeit um sich haben, wenn sie ihres Raths, oder ihrer übrigen Dienste benötigen, theils auch, daß hiedurch diejenigen Oerter, die sie gerne wollen ausgebauet wissen, *peupliret* zur Nahrung und in Aufnahmen gebracht werden.<sup>130</sup>

Die Einbeziehung der Höflinge in die ländlichen Vergnügungen des „Sommerzeremoniells“ und vor allem die höfische Jagd war den Zeitgenossen ebenso als Maßnahme des Absolutismus bewußt, weshalb es dabei zu denselben Rangstreitigkeiten wie in anderen Bereichen kam:

Kayser Ferdinand II. liebte die Jagd und das Paiz=Wesen von seiner Jugend an, biß in sein letztes hohes Alter. [...] Er sagte: Ein grosser Herr müßte zu dem Ende bißweilen Jagden anstellen, damit er so vielen Müßiggängern, die sich an den Kayserlichen und Königlichen Höfen aufhielten, durch das Jagen etwas zu schaffen geben könnte, daß sie nicht so närrisch thäten.  
[...] Bißweilen ist bey einigen Jagten ein Rang=Streit zwischen den Ober=Jägermeistern und Ober=Land=Jägermeistern, wer dabei das *Directorium* haben soll. Dergleichen erhob sich *anno* 1723 in Prage, zwischen dem Kayserlichen Obrist=Jägermeister Fürst Hartmann von Lichtenstein, und den Böhmischen Obrist=Jägermeister Grafen von Clary, als Ihre jetzt regierende Kayserliche Majestät sich daselbst aufhielten; Ihre Kayserliche Majestät aber entschieden selbigen in der Güte durch einen Allernädigsten Ausspruch, daß nemlich der Fürst von Lichtenstein jedesmahl den Rang behalten, und Macht haben sollte, den gewöhnlichen ersten Stoß=Ruff zur Jagd zu geben. Das übrige *Commando* aber bey der Jägerey und den Jagten sollte der Graf von Clary allein behalten.<sup>131</sup>

Ein Zeuge dieser Auseinandersetzungen war wohl auch Graf Franz Ferdinand Kinsky, der anlässlich dieser Reise für den Kaiser im Schloß Karlskron (Chlumetz) eine berühmte Jagd ausrichtete. Vor diesem Hintergrund sind auch der Kauf des Jagdschlusses Eckartsau durch den böhmischen Oberstkanzler und der Umbau durch Josef Emanuel Fischer von Erlach zu sehen, da die Ikonographie des Deckenfreskos und die Porträts des Kaiserpaares im Festsaal auf die Jagdleidenschaft Karls VI. und seiner Gattin verweisen.<sup>132</sup> Tatsächlich diente schon das *sommerhaus*, welches Graf Strattmann 1692 durch den älteren Fischer im Wienerwald errichten ließ, *teils zu seiner selbsteigenen recreation und teils Ihre kay. Maj. wann alhir iagen werden damit zu bedienen*.<sup>133</sup>

Die Bautätigkeit um 1700 ist also nicht nur soziologisch, sondern auch geographisch nach dem Verhältnis von Zentrum zur Peripherie zu befragen,

d.h. die Wiener Stadtpaläste sind in ihrer zeitlichen, formalen und funktionalen Relation zu Gartenpalästen und Landschlössern derselben Auftraggeber zu untersuchen.<sup>134</sup> Dabei zeigt gerade die historische Umbruchssituation um 1700 auch in kunstgeographischer Hinsicht eine gewisse Umkehrung des Zentrum-Peripherie-Modells,<sup>135</sup> sodaß sich entwicklungsgeschichtlich bedeutende Hauptwerke der österreichischen Barockarchitektur auch an eher entlegenen Orten finden,<sup>136</sup> z.B. Fischers Stallungen in Eisgrub, sein Ahnensaal auf Schloß Frain oder Hildebrandts Laurentiuskirche in Deutsch-Gabel. Tatsächlich erweist sich etwa der „Generalregulierungsplan“ des Grafen Kaunitz für Austerlitz (Slavkov u Brna) mit Martinellis Forums-Konzept nicht nur durch seine innerhalb der Architektur der habsburgischen Länder um 1700 einzigartige Lösung, sondern auch durch seine merkantilistische Konzeption als besonders fortschrittlich. Demgegenüber steht aber die Beobachtung, daß die Landschlösser des Adels zwar erstrangige Bauaufgaben boten, jedoch auf Grund ihrer Traditionsverbundenheit stilistischen Innovationen, wie sie gleichzeitig in der Hauptstadt en vogue waren, Widerstand leisteten.<sup>137</sup> Diese von Lorenz hervorgehobenen Phänomene verdienen wohl weitere Untersuchungen, vor allem hinsichtlich der Frage, ob nicht gerade die „zeremonielle Peripherie“ der „Sommerfrische“ bzw. der „Provinz“ solche *ungemeinen* Lösungen erst ermöglichte. Denn ebenso wie in Laxenburg konzentrieren sich auch bei der Hofburg die grundlegenden baulichen Erneuerungen fast ausschließlich auf die „Peripherie“ des Residenzbereiches“, während der eigentliche Wohn- und Repräsentationsbereich des Herrschers von diesen Modernisierungen ausgeklammert blieb.<sup>138</sup>

## 6. Buntes Gesamtbildwerk versus weiße Architektur

Allgemeine Beobachtung in Bemalung der Plafonds oder Decken in Sälen, Kammern, Galerien und anderen Gemächern: Die vornehmste Wahrnehmung in dieser Übung ist eigentlich, daß die Bau Kunst unzertrennt bleibe und ihre Eigenschafften und Regularitäten sauber beysammen erhalten werden. [...] Die Mahler=Kunst wird in diesem Falle nicht anderst als ein Hülffs=Mittel betrachtet, dieselbige mit wenigern Unkosten zu vollziehen. Daher denn so Acht darauf gegeben werden soll, daß die Concepten des Mahlers, des Bau=Meisters seine nicht verstören oder vernichtigen, sondern daß die einen und die andern also mit einander vereinigt werden, damit die verführten Augen der Anschauer alles vor die Wahrheit selbst ansehen mögen [...], also daß eines mit dem andern einerley Körper scheine; gleichwie [...] Salmacis und Hermaphroditus, zween vollkomme-

ne und artige junge Menschen, einen jeden in seinem besonderen Geschlecht angedeutet, [...] Bau = und Mahler = Kunst vorbilden.<sup>139</sup>

Mit dieser Forderung nach der untrennbaren Verschmelzung von Architektur und Malerei liefert uns der klassizistische Kunsttheoretiker Gérard de Lairesse 1707 wohl einen eindeutigen Beweis für das Bewußtsein von der Einheit der Künste am Beginn des 18. Jahrhunderts. Obwohl der Begriff „Gesamtkunstwerk“ erst eine auf Ideen der Romantik basierende Erfindung der Kunsthistoriker des frühen 20. Jahrhunderts ist,<sup>140</sup> hat diese kunsthistorische „Schublade“ für bestimmte ästhetisch-historische Phänomene daher ebenso ihre Berechtigung wie der Begriff „Barock“, der gleichfalls eine nachträgliche Erfindung und in seiner beschreibenden Qualität für unterschiedliche „Stile“ problematisch ist.<sup>141</sup> Daß den Zeitgenossen zwar nicht der Begriff, aber das Phänomen „Gesamtkunstwerk“, nämlich die dekorative Einheit von Architektur, Plastik und Malerei sowie die damit beabsichtigte darstellende Funktion, bewußt war, zeigen auch die Allegorie der Einheit der Künste auf dem Titelblatt zu Paul Deckers „Fürstlichen Baumeister“ (1711) sowie Pöppelmanns Beschreibung des Dresdner Zwingers als Bauwerk *mit lauter gleichsam redenden Bildungen* (1729).<sup>142</sup>

Zur Unterscheidung von Vorstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts hat daher Bernhard Rupprecht zuletzt am Beispiel von Wahlstatt den Begriff „Gesamtbildwerk“ eingeführt, d. h. „eine Art von räumlicher Imago, ein ‚Gesamtbildwerk‘, in dem die Gattungen integriert werden und das durch die Formen barocker Frömmigkeit und Liturgie zu ergänzen ist“<sup>143</sup>.

Für Österreich hat Bernd Euler-Rolle die historische Entwicklung anhand der Kircheninterieurs nachgezeichnet, wobei sich das Auftreten des „Gesamtkunstwerkes“ stilistisch und historisch sehr konkret fassen ließ. Auch wenn keine Quelle gefunden werden konnte, in der ein Bauherr seinen Wunsch nach einem „Gesamtkunstwerk“ dezidiert formuliert, läßt sich im Einzelfall mehrfach nachweisen, daß den Auftraggebern in Wien um 1700 die ästhetischen Alternativen auch in dieser Hinsicht bekannt waren. So wurde in Vorau die 1697 begonnene Stuckierung drei Jahre später zugunsten einer malerischen Ausstattung wieder abgeschlagen,<sup>144</sup> und der Abt von Melk entschied sich 1701 offensichtlich ganz bewußt für die koloristische Gesamterscheinung von Antonio Beduzzi anstelle des altertümlichen Stuckbarock.<sup>145</sup> Die Vorauer Arbeiten standen unter der Leitung von Matthias Steinl, der ausdrücklich als *vir in omne arte expertus* gelobt wurde und auch für die Innengestaltung der

Wiener Peterskirche verantwortlich war. In den Quellen der Peterskirche verraten sowohl Rottmayrs Angebot, nach dem Kuppelfresko auch weitere Aufträge zu übernehmen, damit die *Mallerhey und Manier mit der obigen Iber Einss khommedt*, als auch die Anschaffung einer Marmorierung *auf Vorherig gleiche facon* anlässlich einer späteren Erweiterung des Chores deutlich das Bestreben nach einer dekorativen Einheit des Raumes.<sup>146</sup> Neben dem Bildhauer-Architekten Steinl waren bezeichnenderweise vor allem die Maler-Architekten Beduzzi, Galli-Bibiena<sup>147</sup> und Andrea Pozzo als Inventoren gemeinsam für Malerei, Stuck, Kunstgewerbe, Plastik sowie Architektur und damit für die Einheit der Künste verantwortlich. Da Fischers „Lehrer“ Gian Lorenzo Bernini laut eigener, durch Baldinucci überlieferter Aussage der erste gewesen sei, *che abbia tentato di unire l'Architettura con la Scultura, e la Pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto*<sup>148</sup>, scheint es sinnvoll, die Werke Johann Bernhards vor diesem Hintergrund zu analysieren. Immerhin befinden sich unter den eigenhändigen Zeichnungen des Architekten auch Entwürfe für ein Gartenhaus, dessen zentraler Saal von Fischer – ähnlich wie jener für den Gartenpalast Liechtenstein – offensichtlich mit Skulpturen und Gemälden (oder Reliefs?) eigener Erfindung ausgestattet werden sollte.<sup>149</sup> In diesem Zusammenhang gilt es zwei Bereiche zu berücksichtigen: die arbeitsteilige Entstehung des „Gesamtkunstwerkes“ sowie den für dessen Bildhaftigkeit notwendigen Illusionismus. Beides läßt sich besonders deutlich an Fischers Altären der neunziger Jahre belegen, die direkt auf Ideen Berninis zurückgehen. Den großen Aufwand an Künstlern und Zeit für eine relativ kleine Invention zeigt vor allem der Altar für Mariazell (Abb. 30), für den Johann Bernhard nicht nur 1692 den ersten Entwurf, sondern 1702 auch die Schlußrechnung als Generalunternehmer lieferte. Die Ausführung unterlag Steinmetzen in Salzburg und Rattenberg, Juwelieren in Augsburg und München sowie dem Goldschmied Känischbauer, dem Bildhauer Stanetti und dem Maler Heinitz von Heintzenthal in Wien, mit denen Fischer auch in anderen Fällen kooperierte.<sup>150</sup> Ähnliches gilt für die unter der Leitung des jüngeren Fischer ausgeführten Denkmäler für die Heiligen Joseph (s. den Beitrag Mikuda-Hüttel) und Nepomuk, wobei die Anfertigung eigenhändiger Modelle durch den Inventor für den Wunsch nach möglichst sorgfältiger Umsetzung der Entwürfe spricht.<sup>151</sup>

Die Frage Entwurf versus Ausführung gewinnt bei langwierigen historischen Prozessen sowie monumentalen Bauten und deren Ausstattung noch größere Bedeutung, selbst wenn man die von Lorenz und Rizzi in den letzten Jahren

aufgeworfenen Fragen der Beteiligung mehrerer Architekten am Entwurfsprozeß beiseite läßt.<sup>152</sup> Dies gilt vor allem für die Ausstattung von Fischers Bauten mit Skulpturen und Stuck. So sind etwa die von Santino Bussi ausgeführten Stuckdecken des Palais Trautson ebenso auf Entwürfe des Bildhauer-Architekten zurückzuführen wie die Supraporten und Fensterbekrönungen, und auch bei den Salzburger Kirchen arbeiteten die Bildhauer und Stukkateure nach Herrn Fischers Riß und Angaben.<sup>153</sup>

In diesem Zusammenhang sei auch auf Fischers Rolle als Gartenarchitekt hingewiesen, die bisher vor allem bei den Schönbrunn-Entwürfen und den Rekonstruktionen der *Historischen Architektur* beachtet wurde.<sup>154</sup> Johann Bernhard hat jedoch nachweislich bereits 1688 einen *Gartenriß* für den Fürsten Maximilian Jakob Moritz Liechtenstein<sup>155</sup> und später Modelle für die Gärten der Salzburger Schlösser Mirabell und Kleßheim geliefert.<sup>156</sup> Es wäre daher wohl lohnend, die Gartenanlagen seiner Bauten nach entsprechenden Stilmerkmalen zu untersuchen, z.B. den Terrassengarten der Huldenbergschen Villa in Weidlingau (um 1710-15), welcher nach Aurenhammer auf Anregungen des Auftraggebers zurückzuführen sein soll. Tatsächlich zeigen aber dessen markante Formen wie Exedren, Triumphtore, konvexe und konkave Rampen, runde oder ovale Bassins und vor allem der Schnitt der Hecken im Vordergrund (Abb. 27) verblüffende Ähnlichkeit mit den landschaftsbeherrschenden Architekturentwürfen Fischers für Schönbrunn und Berlin sowie mit Skizzen zur *Historischen Architektur* (Abb. 28).<sup>157</sup>

Die hier angesprochenen Zuschreibungsprobleme zeigen sich auch beim Altar der Katharinenkirche in Graz, dessen originale polychrome Fassung entgegen Sedlmayrs Meinung – wonach es sich um eine „ländliche“ Marmorierung handle – vermutlich ebenfalls auf einen Entwurf Fischers zurückzuführen ist.<sup>158</sup> Sedlmayr stützte seine Interpretation offensichtlich auf die tatsächliche oder auch nur vermeintliche weiß-graue Farbgebung Fischers,<sup>159</sup> wie sie diesem z.B. beim Palais Trautson zugeschrieben wird: „Zudem entspricht die gefundene Farbgliederung vor allem an der Hauptfront durchaus der stilistischen Haltung der Architektur: kühle, die strenge Gliederung aller Bauteile unterstreichende Wirkung“<sup>160</sup>. Damit wird m.E. ein bisher kaum beachteter Aspekt im Werk Fischers angesprochen, nämlich die Frage nach der Farbigekeit seiner Architektur, die aufgrund des Schwarz-Weiß-Diapositivismus der älteren Literatur oder der subjektiven Urteile der Restauratoren vielleicht auch nicht zu beantworten ist. Wie sehr die Farbgebung einer Restaurierung den kunsthistorischen Befund verfälschen kann bzw. auf einem solchen



falschen Befund basieren kann, zeigen die Diskussionen um die Färbelung der Kollegienkirche im Jahre 1927/28:

Es ist kaum in Abrede zu stellen, daß die vom Bundesdenkmalamt letzten Endes vorgeschriebene Tönung, die gegen allgemeinen Widerstand aufrecht erhalten wurde, den Bau in seinem barocken Aufschwung und in der Dynamik seiner architektonischen Bewegung nicht wenig beeinträchtigt und durch die dunkel betonten Gurten und Lisenen, welche die helleren Felder viel zu drastisch umrahmen, gleichsam in Fesseln legt. Der Bau erhielt dadurch eine klassizistische, in sich selbst erstarrende Ruhe und Strenge, und an die Stelle barocker Massenbewegung ist ein fremdartiges, die Totalität des Baues zerstückelndes Linien- und Feldersystem getreten, das dem Geist der Schöpfung Fischers von Erlach geradewegs entgegengesetzt ist.<sup>161</sup>

Aufgrund des Befundes und der Analogie zum Palais Trautson entschied man sich auch in Salzburg 1983/85 wieder für eine graue Färbelung. In Salzburg hat sich auch die offensichtlich einzige originale Zeichnung mit Angabe der Färbelung erhalten, ein Blatt für die Johannes-Spitalskirche, das – in grauer und brauner Lavierung – vier verschiedene Farbschattierungen mit einer eher tektonischen, aber keineswegs „kühlen“ Akzentuierung erkennen läßt<sup>162</sup> (Abb. 36).

Den Zeitgenossen war jedoch nicht nur die optische Wirkung unterschiedlicher Farbkombinationen bewußt, ordnet doch Gérard de Laresse sogar den verschiedenen Säulenordnungen entsprechende Farben zu:

Jedoch nach ihrem Range und ihrer Zueignung, können dieselbe, nach Ordnung der Architectur, also geleet werden. Die Toscanische, als die unterste, schwartzer Marmor. Die Dorische, grün. Die Jonische, gelb. Die Romanische, roth. Und die Corinthische, weis. [...] Wofern man nun allerhand colorierten Marmor gebrauchen will, so kan man denselben [...] also auf das füglichste einrichten und vertheilen. Das Postament und Gesims werck der Piedestalen schwartz mit wenigen oder gar keinen Flecken; [...] der Plinth oder Fuß unter den Columnen und Pilastern weiß; die Coulumnen hell=roth oder Pisanischer Marmor [...]. Die Pilaster auch hell=roth, jedoch nicht gar zu fleckicht; die Capitäle weis; das Architrav schwartz, [...]. Die Figuren oder Gefäße oben darauf, gleichfalls weis.<sup>163</sup>

Die Buntfarbigkeit von Fischers Hochaltar in Graz entsprach also durchaus der klassizistischen Theorie dieser Zeit, und die an Fischer angelegte Schablone ländlich-bunt oder städtisch-kühl erklärt sich eher aus dem Zeitgeist der

„Klassischen Moderne“. So beschreibt Fuhrmann das Innere der Kollegienkirche als „abweisend, ja kalt und das Stuckgewölk in der Apsis vielleicht zwar großartig, aber doch eher als barocke Theatralik. Das ist kein Raum für das ‚Gemüt‘, sondern für den Geist und Verstand“<sup>164</sup>. Ob aber die in Österreich vorherrschende zarte Weiß-Grau- oder Weiß-Gelb-Färbelung „die strenge Gliederung“ Fischerscher Architektur wirklich stärker unterstreicht als der von tschechischen Restauratoren bevorzugte Rot-Grau-Kontrast, ist wohl fraglich. Auf jeden Fall führt uns diese Kontroverse aber doch wieder zur Frage „römischer Hochbarock versus französischer Klassizismus“ zurück. In diesem Zusammenhang interessieren uns jedoch nicht mehr die stilistische Alternativen eines Bauherren in Wien um 1700 bzw. Fischers historische „Synthese“, sondern der Aufeinanderprall gegensätzlicher Prinzipien in *einem* Werk Fischers: illusionistische Malerei versus konkrete Architektur. Es geht also um die Frage, ob Komplexität und Widerspruch als künstlerisches Prinzip Fischers oder als „Fehlinterpretation“ der ausführenden Künstler bzw. des Auftraggebers zu deuten sind. Besonders wichtig wird dieser Aspekt bei der Analyse der Kurfürstenkapelle in Breslau (s. dazu den Beitrag von Ryszard Hołownia) und der Wiener Karlskirche. So sieht z.B. Lorenz in erstem Fall die „schwere ‚römische‘ Farbigkeit“ des Innenraumes im Gegensatz zu gleichzeitigen Werken Fischers, welche durch eine eher klassisch strenge Formensprache geprägt seien. Aufgrund der in der *Historischen Architektur* dargestellten Kassettierung der Kuppel der Wiener Kirche vermutet er, daß auch dort die malerische Ausstattung durch Rottmayr nach dem Tod des Architekten dessen Absichten widerspricht. Ebenso erscheint für Wiek der Hochaltar der Karlskirche (Abb. 32) als absolut gegensätzlich und als Triumph der „irrationalen Seite des Barock über die strenge Architektur“.<sup>165</sup> So berechtigt und logisch begründbar solche Vermutungen bei diesen zwei auch historisch komplexen Spätwerken erscheinen, so problematisch sind sie im Hinblick auf eine Beurteilung der Kunst Fischers insgesamt. So entsprach nach Meinung von Lorenz schon die Freskierung der Kuppel der Salzburger Dreifaltigkeitskirche 1697 durch Rottmayr anstelle einer von Fischer angeblich 1695 geplanten Stuckierung den ursprünglichen Intentionen des Architekten nicht mehr, obwohl die Zusammenarbeit derselben Künstler zur gleichen Zeit in Frain „in feiner Abstimmung zwischen Architektur und Malerei zu einem der frühesten ‚Farbräume‘ des Barock in Mitteleuropa“ geführt habe.<sup>166</sup> Da jedoch sogar noch der in seinem Muster die Ovalform des Grundrisses und der Kuppel aufgreifende Fußboden 1699 eigenhändig von Fischer entworfen wurde, wäre es doch

verwunderlich, daß die monumentale Freskierung ohne oder vielleicht sogar gegen seine künstlerische Absicht geschaffen worden sei. Tatsächlich galt der Architekt selbst dem Maurermeister der Kirche im Kirchenthal 1698 als der *streng Herr Fischer*. Besonders aufschlußreich für unseren Zusammenhang sind daher die gleichzeitig mit dem Fresko von Johann Bernhard entworfenen Seitenaltäre der Dreifaltigkeitskirche, da hier das *Altarbild* nicht mehr von einer *Altararchitektur* gehalten wird, sondern alles im dazwischen liegenden Medium der Skulptur verschmolzen wird: Plastische Engel halten ein Medailon, das Teil der Architektur zu sein scheint.<sup>167</sup> Bei näherem Hinsehen erweist sich die von Sedlmayr und Lorenz als Entwurf für eine Stuckdecke gedeutete Zeichnung in Zagreb denn auch als Entwurf für den Fußboden. Tatsächlich entstand wohl nicht nur Rottmayrs Kompositions-Schema des Frainer Freskos 1695 in Zusammenarbeit mit dem Architekten,<sup>168</sup> sondern auch die kleine Scheinarchitektur um die Laterne der Salzburger Kuppel, welche die gebaute Architektur Fischers ganz bewußt fortführt und so den gewollten Kontrast zwischen oben und unten, d.h. zwischen gebauter Architektur und fiktivem Himmel, bestätigt.<sup>169</sup> Trotz der nicht zu verleugnenden Vorliebe des gelehrten Bildhauers für Plastizität geht es also hier nicht um die Alternative der Medien Architektur/Stuck oder Malerei,<sup>170</sup> sondern um den bewußten Gegensatz von (irdischer) Statik und (himmlischer) Transitorik. Beweisen läßt sich dies auch durch Rottmayrs Fresko in der Kuppel der Karlskirche, dessen Scheinarchitektur nicht nur die Struktur der Wandgliederung im Inneren fortführt, sondern die Architektur Fischers mitsamt Engelsskulpturen an der Außenseite direkt kopiert<sup>171</sup> und damit die Gleichwertigkeit von fiktiver und gebauter Architektur veranschaulicht (Abb. 34 u. 35). Tatsächlich basierte dieses auch von de Lairese angesprochene illusionistische Spiel von *vero* und *finto*, wie es die zeitgenössische Kunsttheorie formulierte, gerade auf dem Vermischen bzw. Gegeneinanderausspielen der Gattungen und damit der Aufhebung des *Paragone*.<sup>172</sup> Dieses Prinzip wurde daher selbst von dem für seine Farbträume bekannten Andrea Pozzo gelegentlich nur mit Hilfe von weißer Architektur und Stuck vorgeführt.<sup>173</sup> Die erstmals bei der Pestsäule im Gesamtentwurf vom – Bühnenarchitekten (!) Lodovico Burnacini – sowie im Pfingst-Relief Fischers verwirklichte *ungemeine* Theatralik ist jedenfalls das wesentlichste Charakteristikum für Fischers Triumphbögen und Altäre der neunziger Jahre.<sup>174</sup> Vor allem die Triumphpforte der Niederleger von 1690 (Abb. 29) und der Altar für Mariazell (Abb. 30) nutzen diesen Kontrast zwischen der Schwere der Architekturelemente und der Leichtigkeit der gemalten oder stuckierten Wolken

auch inhaltlich zur Differenzierung von Erde und Himmel, wobei die sakrale Sphäre – einmal der „Sonnengott“ Josef I., das andere Mal die Taube des hl. Geistes – wie die Immaculata der Kollegienkirche (Abb. 31) durch die bernineske Lichtregie noch betont wird.<sup>175</sup>

## 7. Rede-Kunst versus Bau-Kunst

Verschiedene Erfindungen Hieroglyphisch-Historisch- und Poetischer Gedancken, mit vielerley darzu erforderlichen Lapidarischen Inschriften, welche alle zu denen unter Caroli VI. [...] vorgenommenen Hof-Gebäuden der Kayl: Burgg, Bibliothec, St. Caroli Kirchen und Josephi Saulen Inn gleichen Anderwärtigen [...] ansehtlich-Öffentlicheen 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 bequemblichen Verstand ihrer zu Ende zu bringen habenden Stücken mitgeniessen können.

Mit diesem Titel seines Codex formuliert der Wiener Hofconceptist Conrad Adolph von Albrecht zwei Aspekte, die erst die Forschungen der letzten Jahre stärker hervortreten haben lassen: den Zusammenhang zwischen Architektur und Rhetorik durch den *concretismo*<sup>176</sup> sowie die durch die Ikonographie verdeutlichte Funktion zahlreicher Bauten als „Bildmonumente“ im konkreten Sinn eines Denkmals. Hauptmotiv war dabei offensichtlich nicht nur im Sinne von Karl Eusebius von Liechtenstein *unsterbliches Lob, Nahmen und ebige Gedechtnus zu erhalten und zu hinterlassen wie die uhralten Rehmer und Griechen gethan*,<sup>177</sup> sondern ein konkreter Verweis auf den zeremoniellen Rang im Sinne der absolutistischen Hierarchie. Die Denkmalfunktion im engen Sinn des Wortes gilt also nicht nur für die kaiserlichen Kirchenstiftungen anlässlich der Pestepidemien 1679 (Peterskirche<sup>178</sup>) und 1713 (Karlskirche), oder für die der Verherrlichung des Sieges des Prinzen Eugen in Temeswar 1716 dienenden „Türkensäle“ in St. Florian und im Unteren Belvedere,<sup>179</sup> sondern vermutlich für einen Großteil der barocken Neu- oder Umbauten und ihre Ausstattung. Als solche direkten Statussymbole erweisen sich einzelne Aspekte der Thematik oder Räume, aber auch ganze Bauten. Besonders deutlich wird dies bei zwei Gebäuden aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. So entstand das Schloß Pommersfelden nicht nur als repräsentativer Wohnsitz eines habsburger-treuen Kurfürsten im allgemeinen Sinn, sondern als „Denkmal“ der persönlichen Beziehung des Bauherrn Lothar Franz von Schönborn zu Karl VI. und Elisabeth Christine, deren finanzielle Dankbarkeit in Höhe von 150.000

Gulden für die Verdienste des Kurfürsten bei der Kaiserwahl und der Konversion der Kaiserin den Bau erst ermöglichte.<sup>180</sup> Der Dresdner Zwinger wurde hingegen im Hinblick auf die bevorstehende Hochzeit des Kurprinzen mit der Kaisertochter Maria Amalia geplant und kehrte deswegen den besonderen Rang des Bräutigams bzw. seines Vaters hervor. Pöppelmanns Architektur und Ausstattung verherrlichte – wie es die Beschreibung des Architekten *expressis verbis* formuliert – daher die einzigartige Machtfülle des Bauherren während eines Zeitraums von nur wenigen Monaten, als August der Starke nämlich 1711 die Ämter des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs mit der eines Stellvertreters des Kaisers während der Sedisvakanz nach dem Tod Josefs I. vereinigte:

Solche ansehnliche Vicariats-Würde, aber, bey einem so großen Könige und Churfürsten zugleich, solange das Römische Reich steht, in einer Person, sich noch niemahlen beysammen befunden: Alß hat man, beydes in den Auszierungen des Gebäudes selbst, und auch in gegenwärtigem Kupffer-Titel auf diesen merkwürdigen und Sr. Königl. Majest. zu höchstem Ruhme erreichenden Umstand überall sein besonderes Augenmerck gerichtet.<sup>181</sup>

Diese gleichsam „zeremonielle Ikonologie“ der Barockarchitektur gilt jedoch nicht nur für die Bauten der untereinander und mit den Habsburgern rivalisierenden Kurfürsten,<sup>182</sup> sondern ebenso für Bauten des Wiener Hofadels. Der enge Zusammenhang zwischen beruflichem Aufstieg und künstlerischer Repräsentation läßt sich vor allem anhand des Mäzenatentums der Familie Harrach erläutern. So erfolgte der Umbau des niederösterreichischen Stammsitzes der Familie in Rohrau durch Hildebrandt von 1707-11 (Abb. 11) wohl als direkte Folge der Ernennung des Grafen Aloys Thomas zum Oberst-erbstallmeister in Niederösterreich 1706 und den Bestrebungen um die Würde eines niederösterreichischen Statthalters oder Landmarschalls um 1709. Der Ausbau des Wiener Gartenpalais 1728 mit einer Ehrenhofanlage steht in direktem Zusammenhang mit der Ernennung Harrachs zum Vizekönig von Neapel. Der Bau wurde 1734 nach der Rückkehr nach Wien und Ernennung zum Rat der Geheimen Konferenz noch um zwei Trakte erweitert. Beiden Aspekten trug auch die Architektur und Ausstattung Rechnung. Wurde in ersterem Fall der mittelalterliche Bergfried als Denkmal der uralten Abstammung der Familie beibehalten, so rückte beim Umbau des Gartenpalastes die große, dem neapolitanischen Stadtheiligen Januarius geweihte Kapelle ins Zentrum der Anlage, eine für Wien höchst ungewöhnliche Konstellation.<sup>183</sup>

Die Aufstellung eines aus der Dorotheakirche angekauften Harrach-Grabsteines des 16. Jahrhunderts in der Januariuskapelle dokumentierte den erstgenannten Aspekt der Familienideologie, während Gemälde wie *Altomontes Allegorie der Harrachschen Regierung in Neapel* und die riesigen Zeremonialbildnisse Rosis die Tätigkeit des Grafen Aloys Thomas als Vizekönig verherrlichten.<sup>184</sup>

Gleichzeitig mit der Bautätigkeit in Bruck begann der Bruder des dortigen Bauherren, Fürstbischof Franz Anton von Harrach, mit den Umgestaltungen der Salzburger Residenz durch denselben Architekten. Harrach hat dabei nicht nur Fischers Tätigkeit in Salzburg ein Ende gesetzt, sondern offensichtlich auch die 1727 nachgewiesene *Kaiserstube* mit den 18 *Gemähl der römischen Kaiser aus dem Haus Österreich* einrichten lassen. Da dieser Kaisersaal den Thron des Fürstbischofs enthielt, diente er wahrscheinlich für die staatsrechtlichen Handlungen des Erzstifts, z.B. die Entgegennahme der Huldigung nach Regierungsantritt.<sup>185</sup> Der Hinweis auf die Autorität des Kaisers hatte dabei einen direkten politischen Bezug: Harrach war nicht nur 1705 von seinem Vorgänger mit Hilfe des Kaisers und gegen das Domkapitel als Nachfolger durchgesetzt, sondern 1706 auch *ad personam* in den Reichsfürstenstand erhoben worden. Die Programmatik des Thronsaales war also wie die zahlreicher anderer Kaisersäle in Schlössern und Stiften direkte Folge einer Standeserhöhung.<sup>186</sup>

Der enge Bezug zwischen Status, d.h. der zeremoniellen Nähe zum Herrscher, und Decorum läßt sich auch durch ein kurioses Negativbeispiel aus dem Jahre 1674 belegen, das bezeichnenderweise im Zeremoniellhandbuch von Rohr überliefert wird:

Der zu Käysers Leopoldi Zeiten berühmte Minister am Kayserlichen Hofe, Fürst Lobkowiz, ersann eine seltsame *Meublierung*, als er in eine Ungnade gefallen, und bey diesem seinen Unglück so wenig die Freyheit als Unschuld verloren. Er ließ sich ein Zimmer zurichten, welches die Helffte mit Tapeten und mehreren Fürstlichen *Meublen* ausgezieret war, die andere Helffte aber die schlechteste Vorstellung einer Bauer-Hütte an Tag legte; er erklärte sich dabey, gegen alle die ihn besuchten, daß er an solchem Ort seines vorigen und ietzigen Zustandes am besten eingedenck seyn könnte.<sup>187</sup>

Der von Lairese geforderte direkte Bezug zwischen der Ikonographie des Palastes und der Person des Bauherren läßt sich auch im Fall zweier anderer wichtiger Wiener Auftraggeber verifizieren. So wurden im Gartenpalast Liech-

tenstein Rottmayrs Allegorien der Architektur mit Grundriß des Gebäudes, der Skulptur mit dem Liechtenstein-Wappen sowie Malerei mit der Signatur des Künstlers eben deshalb dargestellt, weil Fürst Johann Adam Andreas damit als *gran amatore di quelle tre virtù, cioè della pittura, architettura e scultura* charakterisiert werden sollte.<sup>188</sup> Das Deckenbild des Akademiedirektors van Schuppen im Saal des Palais Althan/Lobkowitz zeigt hingegen die Personifikation der Baukunst mit einem Plan für den Gartenpalast des Auftraggebers, während die Ingenieurkunst einen Grundriß der Festung Raab präsentiert, deren Kommandant Althan gewesen war.<sup>189</sup> Innerhalb der zunächst gleichen Ikonographie wird durch solche Details, aber auch den Kontext mit den Allegorien der Landwirtschaft einerseits und der Darstellung einer Preisverleihung in der Akademie andererseits die ikonologische Aussage auf den Status der Bauherren als wirtschaftstreibender Kunstliebhaber bzw. kaiserlicher Generalbauinspektor und Protektor der Akademie zur Darstellung gebracht. Im Rahmen der – von der Forschung bisher noch nicht näher untersuchten – Typologie profaner Ausstattungen<sup>190</sup> nimmt diese (tages-)politische Programmatik, deren rascher Wechsel nicht nur in Versailles den ephemeren Charakter der „Gesamtkunstwerke“ mitverursachte, einen zentralen Aspekt ein. Idealerweise im Gegensatz dazu steht hingegen die Ikonographie der *architectura recreationis*, der sowohl ganze Gebäude als auch einzelne Räume eines größeren Palastes gewidmet sein konnten. Neben den *Salae terrenaes* sind hier vor allem die Porzellan- oder Exotik-Kabinette zu nennen:

Auf vielen Lust=Schlössern ‚observiret‘ man besondere, mit Gold und Bildhauer=Arbeit untermengt angelegte ‚Porcelain‘-Gemächer oder Cabinetter, in welchen die schönsten von ‚Porcelain‘ aufsteigenden Zierrathen anzusehen, an grossen Töpfen, ‚Vasen‘, Schüsseln, Aufsätzen, ‚Thé-Chocolade-Coffé-Services‘, mit dazwischen gestellten Spiegeln, Indianischen ‚Urnen, Pagoden‘, nach einer schönsten Ordnung, und mit besonderer ‚Magnificenze‘.<sup>191</sup>

Diese Beschreibung bei Julius von Rohr verweist auf die Tatsache, daß die „indianischen“ Kabinette – wie sie Fischer für die Hofburg und Schönbrunn entwarf – ihre Funktion als Orte der Erholung und zum Genuß exotischer Getränke auch mit einer entsprechenden Dekoration aus Porzellan bzw. Chinoiserien zum Ausdruck brachten.<sup>192</sup> Der Raumtypus verkörpert damit in besonders prägnanter Weise die Einheit von Funktion, Form und Ikonographie, die als Kennzeichen der sogenannten „Gesamtkunstwerke“ gilt.<sup>193</sup>

Dieses bewußte Ineinandergreifen von Inhalt und Form, den *concettismo*, finden wir sowohl im geistlichen als auch im weltlichen Bereich. Obwohl entsprechende „Gesamtkunstwerke“ nur bei einer kleinen Schicht von Auftraggebern zu vermuten sind, spricht die Verwendung der deutschen Sprache bei Albrecht und die Publikation der Programme des Heraeus doch für die Kenntnis solcher Ideen bei einer größeren Zahl von gebildeten Betrachtern und Benützern barocker Architektur, wengleich den Künstlern meist gelehrte Konzeptverfasser zu Seite standen.

Besonders lehrreich ist in diesem Zusammenhang Fischers Altar in Mariazell, „eines der dichtesten und dichterischsten Werke im Gesamtwerk Fischers“ (Sedlmayr) (Abb. 30). Hier wird das Einwirken des Lichtes der Gnade durch die Opferung des Gottessohnes auch durch die Verwendung verschiedener Materialien – dunkler Marmor und Silber für das Irdische, heller Marmor und Gold für das Himmlische – veranschaulicht. Der im ersten Entwurf Fischers von einer Dornenkrone umwundene Tabernakel in Form einer Weltkugel als Hinweis auf die Zusammengehörigkeit von Passion und Erlösung stellt zudem eine besonders geglückte Verbindung von Inhalt und Form dar.<sup>194</sup> Analog zur inhaltlichen Differenzierung der Materialien in Mariazell wird in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche mit dem horizontalen Kontrast von „irdischer“ Architektur und „himmlischer“ Malerei denn auch dieselbe Aussage erzielt wie mit der vertikalen Konfrontation von dunkler Architektur (Säulen) und beleuchtetem Stuckrelief (Wolken) in der Kollegienkirche (Abb. 31): „Sie läßt nun gerade das Hereinbrechen der Glorie der Immaculata – Schutzpatronin der Universität und des Landes – als das ‚ganz Andere‘, als ein Wunder empfinden“<sup>195</sup>. In diesem Zusammenhang sei auch auf eine Vermutung von Tinzl hingewiesen, wonach die Rücksichtnahme der Wandgliederung auf Rottmayrs Ölgemälde der vier Kirchenväter in den Wandpfeilern des Kuppelraumes der Dreifaltigkeitskirche ebenfalls inhaltlich begründet sei. Denn die vier Heiligen nehmen in dogmatisch-spekulativen Darstellungen der Immaculata Conceptio eine „tragende Stellung“ als Zeugen der „Vorzüge Mariens“ ein.<sup>196</sup> Selbst wenn wir die Frage, ob Rottmayrs Fresko in diesem Fall das Konzept der Architektur im Sinne des „Gesamtkunstwerkes“ stört<sup>197</sup> oder ergänzt, ausklammern, so ist es doch kein Zufall, daß es gerade der Jesuiten-künstler Andrea Pozzo war, dessen Werken *la forza e l'nergia dell' loquenza expressis verbis* nachgesagt wurde. Seine Ausstattung der Wiener Jesuitenkirche (1703-1707) verkörpert denn auch – neben den schon genannten Stiftskirchen in Vorau und Melk – durch die Verbindung von Inschriften und



ornamental-materiellem Prunk die Verbindung von *docere* und *delectare* in besonders eindringlicher Weise.<sup>198</sup>

Die Methode der *persuasio* war jedoch im weltlichen und im geistlichen Bereich gleich, sodaß auch die oben genannten formalen Analogien zwischen Triumphbogen und Altar (Abb. 29 u. 30) nicht weiter überraschen. Bisher unbeachtet blieb m.E. jedoch der personelle und damit methodische Zusammenhang zwischen den beiden Werkgruppen durch Fischers „Programmberater“. Im Unterschied zur Tätigkeit unter Karl VI. standen dem Hofarchitekten nämlich um 1690 vorwiegend geistliche Programmverfasser zur Seite. Die Gedanken für die Triumphbögen von 1690 lieferte Dr. Karl Josef de la Bresche, ein Kanonikus des Wiener Domkapitels, jene für die Triumphbögen von 1699 vielleicht der Hofprediger Abraham a Sancta Clara. Der St. Lambrechtener Benediktiner Petrus Gürnigg, der die Verrechnung des Mariazeller Altares mit Fischer abwickelte, hat wohl als Professor für Philosophie und Theologie am Wiener Schottenstift auch inhaltlich auf die Konzeption des Werkes Einfluß genommen. Dementsprechend wurde der Altar schon 1709 von einem Jesuiten durch ein eigenes Gedicht gewürdigt, wobei die verschiedenen Materialien besonders hervorgehoben wurden.<sup>199</sup> Ebenso wie der von Leopold I. nach Wien berufene Pozzo, der u.a. wie Fischer ein Trauergerüst für seinen Auftraggeber und ein Titelblatt für ein habsburgisches Huldigungswerk entwarf, gehörten auch mehrere Konzeptisten der Werke des jungen Fischer dem Jesuitenorden an. Dies gilt für den unbekanntenen Programmverfasser des Grazer Mausoleums ebenso wie für den Autor des Pestsäulenprogrammes. Letzterer, der spätere Beichtvater Leopolds I., Dr. Franz Menegatti, galt übrigens Leibniz als der gelehrteste Jesuit Deutschlands. Der Jesuit Anton Höller, dessen Publikation von 1733 „eine offiziöse Deutung des gesamtprogrammatischen Charakters“ der Bautätigkeit Karls VI. enthält,<sup>200</sup> war hingegen schon Beichtvater und *Instructor in studiis humanioribus* des jungen Josef I. und damit ein direkter Kollege Fischers gewesen. Gerade diese Beispiele eines die Regierungswechsel überdauernden persönlichen Netzwerkes verweisen uns darauf, daß trotz aller qualitativen und quantitativen Unterschiede zur Kunstpolitik Karls VI. die ikonologische Grundkonzeption des karolinischen „Kaiserstils“ schon während der Regierungszeit seines Vaters ausgebildet war.<sup>201</sup> Sowohl in den Entwürfen Fischers für den Einzug von 1690 (Abb. 29) als auch in jenen für Schönbrunn (Abb. 23) geht es um die später bei der Karlskirche und der Hofbibliothek wiederkehrende universal-imperiale Symptomik des Kaisertums, wie sie in der Schrift des Wagner von Wagenfels formuliert

wird. Die Meinung von Schmitt, daß schon Schönbrunn I durch die beiden Säulen und den Tempelportikus den Verweis auf den Tempel von Jerusalem enthalte,<sup>202</sup> ist vielleicht nicht ganz nachzuvollziehen. Aber die Veranschaulichung der Stellung des *Regierenden Welt-Monarchen* in historischer und geographischer Dimension, d.h. 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 1660er Jahren geläufiges Gedankengut der bildlichen und literarischen Panegyrik.<sup>203</sup> Ein bezeichnendes Detail (nämlich die Zusammenziehung des babylonischen und des persischen Reiches und dafür die Hinzufügung des christlich-deutschen als viertes Weltreich) unterscheidet nun aber nicht nur die Konzeption der Daniel-Vision des Wagner von Wagenfels (1685/91) von jener seiner Vorgänger, sondern verbindet sie mit der Darstellung Fischers auf dem linken Brunnen des Schönbrunnentwurfes von 1688.<sup>204</sup> Damit läßt sich wohl die enge Verbindung von Bild und Wort, Hofarchitekt und Hofhistoriker eindeutig beweisen.

Die Voraussetzungen für die Entstehung der Wort-Bild-Synthesen des „Kaiserstils“ waren also bereits vor dem Amtsantritt Karls VI. gegeben. Tatsächlich schuf der Hofarchitekt Hildebrandt schon 1712 zum Einzug des neuen Kaisers nach der Krönung in Frankfurt ein neues Burgtor, dessen *Zieraten* man nicht *ohne Bedeutung seyn lassen wollte, um die Steine, wie bey der alten Römer Zeit, sowohl durch Figuren, als durch Schrifften redend zu machen*. Darüberhinaus war das Programm, d.h. *die Erklärung deren Ornamenten an solchem Thore zu jedermanns deutlichen Verständnuß in Druck befördert worden*.<sup>205</sup> Auch bei der Karlskirche wurden zwei Aspekte der Ikonographie, der Bezug auf das Volk Israel und die bewußte Vermischung von kaiserlichem und himmlischen Pestpatron, schon vor Baubeginn angesprochen, wie die Rede des jesuitischen Hofpredigers anlässlich des festlichen Gelöbnisses zum Kirchenbau 1714 beweist. Dort erscheint auch erstmals das Motiv des Engels mit dem Schwert, das später auf dem Giebelrelief der Fassade und im Deckenfresko Rottmayrs dargestellt wurde:

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, Anm.

d. Verf.] 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 [d.i. der Pestheiligen, Anm.d.Verf.] das geheiligste Wort eines Kaysers Gott hat angelobet, so lang sie stehen, der gantzen 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 Erden.<sup>206</sup>

Ausgehend von der allegorischen Bedeutung einzelner Bauteile der Karlskirche hat Sedlmayr auch die Hofbibliothek unter diesem Gesichtspunkt analysiert, wobei sich vor allem die Säulen als Ansatzpunkt boten: „Die völlig freistehenden lichten Säulen [...] haben auch emblematische Bedeutung. Die beiden Säulen – keineswegs nur die herkulischen – sind das Emblem Karls VI. [...] Dieses Motiv ist künstlerisch wie gedanklich schlechthin entscheidend für den überaus erhabenen Eindruck des Raumes.“<sup>207</sup>

Diese Interpretation der Säulen als „gebaute Devisen“ wurde von Möseneder und Matsche verifiziert.<sup>208</sup> Darüberhinaus sind vermutlich auch die rund um das Standbild Karls VI. aufgestellten Globen Teil dieser Emblematisierung.<sup>209</sup> Tatsächlich wurden die zwei Säulen auf dem Globus nicht nur 1732 bei einem Festgerüst in Neapel als Sinnbild Karls VI. monumentalisiert,<sup>210</sup> sondern auch auf der Michaelerfassade der Wiener Hofburg sollten laut Albrecht als Emblem Karls VI. *zweye Säulen Plus Ultra des Caroli V. in Bildhauerey aufgestellt werden zu beeden Seiten des Globi*. Heraeus' Aussage in der Vorrede zu Johann Bernhards *Historischer Architektur*, Karl sei Caesar *nicht nur in denen am Ende Europas besiegten Herculischen Säulen*, sondern auch in der Wertschätzung der Bücher gleich,<sup>211</sup> bezog sich daher ebenso auf das traditionelle Emblem *Ex utroque Caesar* wie auf das kaiserliche Emblem mit zwei Säulen und dem Globus als Hinweis auf die das spanische Erbe einschließende, weltweite Macht Karls VI. (Abb. 33).<sup>212</sup> Auf die Devise *Arte et Marte* verweisen jedoch nicht nur die beiden Säulenpaare der Hofbibliothek, sondern auch deren programmatische und durch die Fresken Grans veranschaulichte zweipolige Anlage.<sup>213</sup> Es ist daher naheliegend, daß auch die durch eigene Satteldächer hervorgehobene Gliederung des Gebäudes in drei Baukörper (Abb. 86) nicht nur dem Kunstwillen Fischers entsprang, sondern von Beginn an die inhalt-

liche Dreiteilung des *Bücher-Palastes* in einen Kriegs- und Friedensflügel zu beiden Seiten der habsburgischen „Ahnenhalle“ berücksichtigte. Tatsächlich wies der Architekt z.B. in der *Historischen Architektur* ausdrücklich auf die entsprechende Stellung Karls VI. als Auftraggeber für *Kriegs-Bau-Kunst* und ‚*Civil-Architectur*‘ hin<sup>214</sup> (s. dazu auch den Beitrag von Andreas Kreul).

Ebenso wie Heraeus die Säulen der Karlskirche als „stumme Redner“ charakterisierte, sah die neuzeitliche Emblemtheorie nicht nur die antiken Monumenta in ihrer Kombination von *locus* und Bildzeichen als „strukturidentische Vorläufer der Emblemkunst“ an,<sup>215</sup> sondern es wurden mehrfach auch architektonische *imagines* verwendet. Für unseren Zusammenhang besonders interessant ist ein Beispiel einer um 1600 zusammengestellten Sammlung von Emblemata der Grazer Jesuiten zu Ehren Ferdinands II. (dem Erbauer des von Fischer stuckierten Mausoleums). Es zeigt den Tempel von Jerusalem als Zentralbau mit Kuppel sowie zwei Säulen und zwei Obelisken, die – wie später bei der Karlskirche Karls Devise *Constantia et Fortitudo* – das Motto *Damit er nicht stürze*, symbolisieren:

Das war einst der Eingang/ in den herrlichen Tempel in Jerusalem,/ Das Werk des Friedenskönigs wie man sagt/ Zwei Säulen halfen hier/ der gewaltigen Last des Bauwerks/ [...] / Sieh die beiden Stützen/ so lang unsere Welt sich auf sie stürzt/ Hält sie den Angriffen der bösen Dämonen stand.<sup>216</sup>

Auf einem unter Fischers Leitung um 1688 entstandenem Emblem in Graz versinnbildlichen die zwei Säulen vor einem Palast hingegen die Brüder Josef und Karl und damit die genealogische Standhaftigkeit des „Hauses Österreich“.<sup>217</sup> Ein 1701 erschienenes Emblembuch des Jesuiten Jakob Boschius verweist sowohl auf die Säulen als Sinnbild der *Constantia* und des *Plus ultra*, bringt aber auch eine Imago von St. Peter in Rom. Dieses Emblem bezieht sich ebenfalls nicht auf das gesamte Bauwerk, sondern auf die durch die Bezeichnung *Amphitheatrum* als ikonographisches Motiv isolierten Kolonnaden Berninis (Abb. 21).<sup>218</sup> Für uns besonders wichtig ist diese Sinnbild-Enzyklopädie jedoch durch ihre Widmung an den sechzehnjährigen Erzherzog Karl. Boschius verweist nämlich auf die Kenntnis der Geschichte als Basis der Erziehung des Habsburgers:

Du vergrößerst die Dauer deines Lebens um so mehr, wie du jegliche zu erinnernde Geschehnisse früherer Zeiten so im Geiste erfaßt, daß du auch damals gelebt zu haben scheinen kannst. Und du hast nicht genug daran, alles in geistiger Erinne-

nung 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 zugleich die Prämisse für das herrscherlich-kluge Handeln, das zwischen dem imaginativ hervorgerufenen Affekt der Erinnerung und der gegenwärtigen Notwendigkeit *per analogiam* zu vermitteln weiß. Was Boschius hier argumentativ entfaltet, ist nichts weiter als der humanistische *locus communis* von der *Historia Magistra Vitae*, allerdings mit der Besonderheit, daß die Exempel nicht abstrakt bleiben, sondern über die Erinnerung zum Bestandteil des eigenen und hier konkret als durchmessene Zeit verstandenen Lebens werden. Die soziale bzw. kulturelle Einübung, die durch das Erinnern von Geschichte geleistet werden soll, [...] ist vielmehr eine individuelle Erinnerung, die ein für den Herrscher spezifisches Wissen vermittelt. Das Prinzip ist die Eschatologie: Die memorative Einverleibung der Geschichte soll ihn zum Herrscher über Vergangenes machen, auf daß er tüchtig werde, die Zukunft zu beherrschen. Die Analogie, die dabei zwischen Vergangenheit und künftigem Handeln vermittelt, erscheint somit als genuine Leistung der *memoria*, die das Fremde zum Eigenen zu machen imstande ist.“<sup>219</sup> Die Widmungsrede des Jesuiten an den späteren Kaiser bietet m.E. also aufgrund ihrer geschichtsphilosophischen Konzeption den zentralen Erklärungsansatz sowohl für die *Historische Architektur*<sup>220</sup> als auch für den Historismus Fischers bei den Bauten des „Kaiserstils“. Tatsächlich wurde nicht nur 1712 von Heraeus in der Widmung der *Historischen Architektur* an Karl VI. expressis verbis auf die Exempla der Geschichte wie David, Salomon, Caesar und Augustus verwiesen, sondern auch durch die architektonischen Zitate des „Kaiserstils“.<sup>221</sup> Es ist naheliegend, daß die Konzeptverfasser dieser Gebäude, die Hofgelehrten Carl Gustav Heraeus und Conrad Adolph von Albrecht,<sup>222</sup> mit den Theorien der Gedächtniskunst und Emblematik vertraut waren. Es bleibt aber noch die Frage zu beantworten, ob Fischer selbst aktiv an der Verfassung solcher Konzepte beteiligt oder nur Ausführer dieser „Gesamtkunstwerke“ war. Tatsächlich war der Architekt schon 1688 in Graz<sup>223</sup> sowie 1689 bei der Wiener Pestsäule mit jesuitischer Emblematik konfrontiert worden. Für seine Triumphbögen von 1690 sowie deren Publikation hat Fischer nachweislich Embleme entworfen bzw. gezeichnet (Abb. 20).<sup>224</sup> Die Theorien der Emblematik und Poetik, d.h. der gemeinsame Einsatz von Wort und Bild, Sinnlichkeit und Verstand im Sinne der Rhetorik waren ihm

offensichtlich nicht nur aufgrund der in Beziehung zur zeitgenössischen Impresen- und Emblemkunst stehenden Arbeiten Berninis<sup>225</sup> vertraut. Denn in der *HISTORISCHEN ARCHITEKTUR* verweist er darauf, daß die Bildtafeln deshalb mit Texten erläutert werden, weil *Abbildungen/ als stumme Redner/ eine redende Malherey erfordern.*<sup>226</sup> Den eindeutigen 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 aus dem Jahre 1719 (Abb. 56). Deren Rückseite zeigt als persönliches Emblem Architekturversatzstücke mit bewußt eklektizistisch-historisierendem Charakter 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 formulierten und seit Leon Battista Alberti in der neuzeitlichen Kunsttheorie bekannten *officia oratoris*.<sup>227</sup>

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien 1976. S. 390 u. 392.
- <sup>2</sup> Vgl. dazu Karl Vocelka: Böhmen, Mähren und Österreich in der Frühen Neuzeit: Ein Forschungsbericht aus österreichischer Sicht. In: Kontakte und Konflikte. Böhmen, Mähren und Österreich: Aspekte eines Jahrtausends gemeinsamer Geschichte. Hg. von Thomas Winkelbauer. Horn – Waidhofen/Thaya 1993. S. 137-145, hier S. 141.
- <sup>3</sup> Hellmut Lorenz: Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur. In: *artibus et historiae* 2 (1981). Nr. 4, S. 99-123. – Ders.: Architektur. In: Die Kunst des Barock in Österreich. Hg. von Günter Brucher. Salzburg – Wien 1994. S. 11-79.
- <sup>4</sup> Zitiert nach: Victor Fleischer: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684). Wien – Leipzig 1910. S. 194f.
- <sup>5</sup> Jörg Garms: Kaiser-Kirche-Adel-Architekten. Wien und Neapel: Vergleiche und Verbindungen. In: Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige. Ausstellungskatalog Wien. Neapel 1993. S. 93-107, hier S. 98. – Gottfried Biedermann: Austria. In: The Baroque in Central Europe. Places, Architecture and Art. Hg. von Manlio Brusatin und Gilberto Pizzamiglio. New York 1992. S. 3-23, hier S. 15. – Renate Wagner-Rieger: Deutschland und Österreich: Bildende Kunst. In: Deutschland und Österreich. Hg. von Robert A. Kann und Friedrich Prinz. Wien 1980. S. 288-321, hier S. 300f.

- <sup>6</sup> Vgl. dazu: John P. Spielman: *The City & The Crown. Vienna and the Imperial Court 1600-1740*. West Lafayette, Indiana 1993.
- <sup>7</sup> Jean-Marie Pérouse de Montclos: *Le Sixième Ordre d'Architecture, ou la Pratique des Ordres Suivant les Nations*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 36 (1977). S. 223-240.
- <sup>8</sup> Reinhard Rudolf Heinisch: *Patriotismus und Nationalismus in den österreichischen Ländern im konfessionellen Zeitalter und im Hochbarock*. In: *Volk, Land und Stadt. Landesbewußtsein, Staatsidee und nationale Frage in der Geschichte Österreichs*. Hg. von Erich Zöllner. Wien 1984. S. 23-41, hier S. 29 u. 38-41.
- <sup>9</sup> Manfred Koller: *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*. Innsbruck – Wien 1993. S. 20, Quelle 44 (1690); S. 98, Quelle 282 (Akademie).
- <sup>10</sup> Franz Wilhelm: *Johann Lukas von Hildebrandt. Seine Persönlichkeit und das Verhältnis zu seinen Bauherren*. In: *Mitteilungen des Vereines für die Geschichte der Stadt Wien* 7 (1928). S. 59-73, hier S. 60.
- <sup>11</sup> Bruno Grimschitz: *Johann Lucas von Hildebrandt*. Wien – München 1959. S. 226.
- <sup>12</sup> Hellmut Lorenz: *Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur*. In: *Wien und der europäische Barock*. Hg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal. Wien – Köln – Graz 1986 (= Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, Bd. 7). S. 21-30.
- <sup>13</sup> (Casimir Freschot:) *Relation von dem Kayserlichen Hofe zu Wien aufgesetzt von einem Reisenden im Jahre 1704*. Köln 1705. S. 33f.
- <sup>14</sup> Alfred Schroecker: *Die Patronage des Lothar Franz von Schönborn (1655-1729). Sozialgeschichtliche Studie zum Beziehungsgeflecht in der Germania Sacra*. Wiesbaden 1981.
- <sup>15</sup> Zitat aus einem Schreiben des Fürsten Gundacker von Liechtenstein über die Absicht um Intervention: Thomas Winkelbauer: *Notiz zur Frage: Gab es um die Mitte des 17. Jahrhunderts am Kaiserhof eine „tschechische“ bzw. „böhmische Partei“?* In: *Winkelbauer: Kontakte und Konflikte (wie Anm. 2)*. S. 197-202.
- <sup>16</sup> Dazu und zur Frage „Welsche versus Teutsche“ vgl. Petr Fidler: *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*. Habil.-Schrift (masch.) Innsbruck 1990. S. 15ff.
- <sup>17</sup> Sedlmayr: *Fischer (wie Anm. 1)*. S. 32f.
- <sup>18</sup> Hellmut Lorenz: *Zur repräsentativen Raumfolge und Ausstattung der barocken Stadtpaläste Wiens*. In: *Barock regional – international*. Graz 1993 (= *Kunst-historisches Jahrbuch Graz* 25). S. 291-304, hier S. 301, Abb. 12.
- <sup>19</sup> Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln 1985. S. 154ff.
- <sup>20</sup> Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Zürich – München – London 1992. S. 33.

- <sup>21</sup> Albert Ilg: *Leben und Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach*. Wien 1895. S. 456.
- <sup>22</sup> Dazu und zur Frage der Ablöse Fischers als Architekt des Prinzen Eugen vgl. Wilhelm Georg Rizzi: *Prinz Eugen und seine Bauwerke*. In: *Prinz Eugen und das barocke Österreich*. Hg. von Karl Gutkas. Salzburg – Wien 1985. S. 281-292, hier S. 283f.
- <sup>23</sup> Wilhelm: *Hildebrandt* (wie Anm. 10). S. 60.
- <sup>24</sup> Jüngst wurde die Vermutung geäußert, daß Hildebrandts „Antithese zu Fischer von Erlach“ später bei der Piaristenkirche realisiert worden sei: Ulrich Fürst: *Sankt-Laurentius in Gabel und die Piaristenkirche in Wien: Zwei kurvierte Kirchenbauten des Johann Lukas von Hildebrandt*. München 1991 (= *Schriften aus dem Inst. f. Kunstgeschichte d. Univ. München* 57). S. 128ff.
- <sup>25</sup> Franz Matsche: *Zur Planungs- und Baugeschichte des Reichskanzleitraktes der Wiener Hofburg*. In: *Fillitz/Pippal: Wien und der europäische Barock* (wie Anm. 12). S. 31-49.
- <sup>26</sup> Freschot: *Relation* (wie Anm. 13). S. 32 u. 54.
- <sup>27</sup> Volker Press: „Denn der Adel bildet die Grundlage und die Säulen des Staates“. *Adel im Reich 1650-1750*. In: „*Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel*“. *Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*. Hg. von Evelin Oberhammer. Wien – München 1990. S. 11-32.
- <sup>28</sup> Peter Fidler: *Zur Architektur des 17. Jahrhunderts im Raum Wien*. In: *Fillitz/Pippal: Wien und der europäische Barock* (wie Anm. 12). S. 133-138, hier S. 137.
- <sup>29</sup> Wolfgang Prohaska: *Vienna versus Neapel. Bemerkungen zum Verhältnis neapolitanischer und österreichischer Malerei im 18. Jahrhundert*. In: *Barock in Neapel* (wie Anm. 5). S. 77-92.
- <sup>30</sup> Günther Heinz: *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*. Wien 1976. S. 35.
- <sup>31</sup> Jean-Marie Pérouse de Montclos: *L'architecture à la française. XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris 1982. S. 17ff. („Méthode d'étude“), S. 252ff. („la langue“). – David Thomson: *Renaissance Architecture. Critics-Patrons-Luxury*. Manchester – New York 1993. S. 101-106 („Language, national identity and building“).
- <sup>32</sup> Zit. nach Pérouse de Montclos: *L'architecture* (wie Anm. 31). S. 250.
- <sup>33</sup> Ulrich Schütte: „*Ordnung*“ und „*Verzierung*“. *Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Heidelberg 1979. S. 141-143. – Wilhelm Bauer: *Der „Ehrenruff Teutschlands“ von Wagner von Wagenfels*. In: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 41 (1926). S. 257-273.
- <sup>34</sup> Friedrich B. Polleroß: *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987). S. 239-256, hier S. 250-253.



- <sup>35</sup> Hellmut Lorenz: Die Baupolitik August des Starken im mitteleuropäischen Vergleich. In: Sachsen und die Wettiner. Chancen und Realitäten. Dresden 1990. S. 291-297, hier S. 291.
- <sup>36</sup> Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf einer historischen Architektur. Mit einem Nachwort von Harald Keller. 5. Aufl. Dortmund 1988 (= Die bibliophilen Taschenbücher 18). Fol. 4v.
- <sup>37</sup> Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden. Ausstellungskatalog. Wolfenbüttel 1984. S. 200f., Kat.-Nr. 149.
- <sup>38</sup> Lorenz: Internationalität (wie Anm. 12). S. 27. – Hellmut Lorenz: Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur. Wien 1991. S. 62ff. („Planungen für deutsche Fürsten“), S. 88ff.
- <sup>39</sup> Jörg Martin Merz: Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach [Rez.]. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (1993). S. 308-310, hier S. 310.
- <sup>40</sup> Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 124f. – Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). Quelle 71. – Auch von historischer Seite wurde auf die bewußte Abgrenzung von Versailles hingewiesen und der „konsequente Rückgriff auf die Antike“ in Berlin mit der gegensätzlichen Ideologie begründet: Heinz Duchhardt: Anspruch und Architektur: Das Beispiel Berlin. In: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte NF 1 (1991). S. 31-52, hier S. 46f.
- <sup>41</sup> Zit. nach Pérouse de Montclos: Le Sixième Ordre (wie Anm. 7). S. 240 u. 262. – John Summerson: Die Architektur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1987. S. 8-12 („Bejahung und Ablehnung des Barock“).
- <sup>42</sup> Friedrich B. Polleroß: Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst. In: Welt des Barock. Hg. von Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. Wien – Freiburg – Basel 1986. S. 87-104, hier S. 100-102.
- <sup>43</sup> Franz Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“. Berlin – New York 1981 (= Beiträge zur Kunstgeschichte 16).
- <sup>44</sup> Ebd. S. 305. – Die Devise *Verehrung des Alten, Anerkennung des Neuen* als Motto der Wiener Kunst um 1720 kehrt auch auf einer Porträtmedaille des Heraeus von Benedikt Richter wieder: Georg Raphael Donner 1693-1741. Ausstellungskatalog. Wien 1993. S. 628f.
- <sup>45</sup> Paul Naredi-Rainer: Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Joseph Fux – Beziehungen zwischen Architektur und Musik im österreichischen Barock. In: Barock regional – international (wie Anm. 18). S. 275-290, hier S. 281ff.
- <sup>46</sup> Garms: Wien und Neapel (wie Anm. 5). S. 94 u. 100. – Analog zur Architektur lassen sich offensichtlich auch in der Malerei ähnliche Phänomene einer ästhetisch-politischen Interessengemeinschaft feststellen: Ferdinando Bologna: Solimena und seine Zeitgenossen unter den österreichischen Vizekönigen. In: Barock in Neapel (wie Anm. 5). S. 57-75, hier S. 68 u. 72.

- <sup>47</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die stilistischen Unterschiede zwischen Pöppelmanns für die „deutsche“ Heirat errichtetem Zwinger und den Werken Fischers: Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 34f.
- <sup>48</sup> Ilg: Fischer (wie Anm. 21). S. 387.
- <sup>49</sup> Renate Wagner-Rieger: Die Kunst zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 34 (1981). S. 7-22, hier S. 12. – Vgl. dazu auch: Konstanty Kalinowski: Zwischen habsburgischem und preußischem Absolutismus. der Stilwandel in der schlesischen Kunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts. In: Stil und Gesellschaft. Hg. von Friedrich Möbius. Dresden 1984 (= Fundus-Bücher 89/90). S. 226-242.
- <sup>50</sup> Alphons Lhotsky: Das Problem des österreichischen Menschen. In: ders.: Aufsätze und Vorträge IV. Wien 1974. S. 308-331, hier S. 316.
- <sup>51</sup> Fleischer: Liechtenstein (wie Anm. 4). S. 182.
- <sup>52</sup> Wilhelm: Hildebrandt (wie Anm. 10). S. 73.
- <sup>53</sup> Wilhelm Georg Rizzi: Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien – Zur Planungs- und Baugeschichte des Hauses. In: Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses. Wien – Köln – Weimar 1991. S. 9-15.
- <sup>54</sup> Alphons Lhotsky: Österreichischer Barock. In: Aus dem Nachlass. Wien 1976 (= Aufsätze und Vorträge V). S. 200-219, hier S. 218f.
- <sup>55</sup> French Court Style and Its Influence. Hg. von H. Collinson. Toronto 1992. – Louis Réau: Histoire de l'expansion de l'art français: Belgique et Hollande – Suisse, Allemagne et Autriche – Bohème et Hongrie. Paris 1928.
- <sup>56</sup> Lorenz: Martinelli (wie Anm. 38). S. 25f. – Vgl. dazu auch: Zdeněk Hojda: „Le Grandezza d'Italia“. Die Kavaliertouren der böhmischen Adligen, die Kunstbetrachtung und die Kunstsammlungen im 17. Jahrhundert. In: Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern III. Hg. von Hans-Bernd Harder u.a. Köln – Weimar – Wien 1993. S. 151-160.
- <sup>57</sup> Lorenz: Internationalität (wie Anm. 12). S. 24.
- <sup>58</sup> Pierre Schreiden: Jacques van Schuppen (1670-1751). In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 35 (1982). S. 1-106.
- <sup>59</sup> Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 34f.
- <sup>60</sup> Vgl. dazu auch: Gilles Mastalski: Principes baroques et classiques dans l'architecture en Europe occidentale et centrale à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. In: Umění 34 (1991). S. 62-66.
- <sup>61</sup> Summerson (wie Anm. 41). S. 8ff. – Zum geistesgeschichtlichen Hintergrund der französischen Debatte vgl. Peter Burke: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Berlin 1993. S. 153ff.
- <sup>62</sup> Koller: Strudel (wie Anm. 9). S. 59f.
- <sup>63</sup> Hellmut Lorenz: Barockarchitektur in Wien und im Umkreis der kaiserlichen Residenzstadt. In: Gutkas: Eugen (wie Anm. 22). S. 236 u. 247. – Ingeborg

- Schemper-Sparholz: Skulptur und dekorative Plastik zur Zeit des Prinzen Eugen. In: ebd. S. 339-348, hier S. 347.
- <sup>64</sup> So wandte sich Fürst Liechtenstein 1687 für Pläne zu seinem Gartenpalast an Architekten in Rom *und* Venedig. Zum zunehmenden Einfluß Venedigs siehe auch: Franca Zava Boccazzi: Episodi di pittura veneziana a Vienna nel Settecento. In: Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica. Hg. von Giandomenico Romanelli. Mailand 1983. S. 25-88.
- <sup>65</sup> Fleischer: Karl Eusebius (wie Anm. 4). S. 186.
- <sup>66</sup> Vgl. zuletzt: Wolfgang Neuber: Adeliges Landleben und die Literatur in Österreich im 16. und 17. Jahrhundert. In: Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700. Ausstellungskatalog Rosenburg. Wien 1990. S. 542-563.
- <sup>67</sup> Bibliotheca Eugenia. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen. Ausstellungskatalog. Wien 1986. – Zum Bestand an Architekturbüchern in der Schönbornbibliothek siehe: Reiss und Auvermann: Bibliothek der Grafen von Schönborn-Buchheim III. Versteigerungskatalog. Königstein i. T. 1994.
- <sup>68</sup> Eva Berger: Adelige Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert. In: Adel im Wandel (wie Anm. 66). S. 116f.
- <sup>69</sup> [Leonhard Christoph Sturm:] Die zum Vergnügen der Reisenden geöffnete Baumeister=Academie, Oder Kurtzer Entwurff derjenigen Dinge/ die einem *galant homme* zu wissen nöthig sind/ dafern er Gebäude mit Nutzen besehen/ und vernünftig davon urtheilen will. [...] Hamburg 1700. S. 20f. – Vgl. dazu Gernot Heiß: Standeserziehung und Schulunterricht. Zur Bildung des niederösterreichischen Adligen in der frühen Neuzeit. In: Adel im Wandel (wie Anm. 66). S. 390-407. – Ders.: *Ihro keiserlichen Mayestät zu Diensten [...] unserer ganzen fürstlichen Familie aber zur Glori.* Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus. In: Oberhammer: Liechtenstein (wie Anm. 27). S. 155-181.
- <sup>70</sup> Friedrich B. Polleroß: Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert. In: Seitenstetten: Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs. Ausstellungskatalog Seitenstetten. Wien 1988. S. 256-280.
- <sup>71</sup> Gregor Martin Lechner: Theorie der Architektur. Ausstellungskatalog. Göttweig 1975. – Ders.: „Architectonica“. Eine Sammelhandschrift des frühen 18. Jahrhunderts aus dem Benediktinerkloster Göttweig. In: Architekt und Ingenieur (wie Anm. 37). S. 43f.
- <sup>72</sup> Vertrag Fischers mit dem Erzbischof und Brief desselben an seinen Bruder über das Gespräch mit Liechtenstein: Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). Quelle 41a und 44.
- <sup>73</sup> Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 18 u. 15.
- <sup>74</sup> Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 32-35.
- <sup>75</sup> Lorenz: Martinelli (wie Anm. 38). S. 47.

- <sup>76</sup> Vgl. zuletzt: Peter Prange: Zur Architektur der ehemaligen Ungarischen Hofkanzlei in Wien. In: *Barockberichte* 7 (1992). S. 236-239, hier S. 236-238.
- <sup>77</sup> Lorenz: Martinelli (wie Anm. 38). S. 52. – Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 26 u. 77f.
- <sup>78</sup> Zitat aus einem Brief an den Grafen Sternberg: Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 337.
- <sup>79</sup> Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 17, Abb. 8.
- <sup>80</sup> Rizzi: Lobkowitzplatz (wie Anm. 53). S. 11.
- <sup>81</sup> Frescot: Relation (wie Anm. 13). S. 7f.
- <sup>82</sup> Briefe des Grafen Johann Josef an seinen Bruder in Neapel zit. in: Wilhelm: Hildebrandt (wie Anm. 10). S. 65ff.
- <sup>83</sup> Thomas Zacharias: Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Wien – München 1960. S. 26.
- <sup>84</sup> Lorenz: Barockarchitektur (wie Anm. 63). S. 240. – Allgemein: Berger: Adelige Baukunst (wie Anm. 68). S. 112-145.
- <sup>85</sup> Fleischer: Karl Eusebius (wie Anm. 4). S. 78.
- <sup>86</sup> Zu einem analogen Beispiel architektonisch-beruflicher Rivalität in Berlin vgl. Hellmut Lorenz: Andreas Schlüters Landhaus Kameke in Berlin. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 (1993). 153-172, hier S. 169ff.
- <sup>87</sup> Friedrich Polleroß: *Dem Adl und fürstlichen Standt gemes Curiosi*: Die Fürsten von Liechtenstein und die barocke Kunst. In: *Frühneuzeit-Info* 4 (1993). H. 2, S. 178-181.
- <sup>88</sup> Trautson, der von Liechtenstein als Obersthofmeister abgelöst worden war, revanchierte sich dafür, indem er als Vorsitzender der „Geheimen Konferenz“ seinen Rivalen von der Teilnahme daran wieder ausschloß: Karl Gutkas: Die führenden Persönlichkeiten der habsburgischen Monarchie von 1683-1740. In: Gutkas: Eugen (wie Anm. 22). S. 73-86, hier S. 80.
- <sup>89</sup> Lorenz: Martinelli (wie Anm. 38). S. 227f.
- <sup>90</sup> Gutkas: Persönlichkeiten (wie Anm. 88). S. 75.
- <sup>91</sup> Fischer: Sedlmayr (wie Anm. 1). S. 104f.
- <sup>92</sup> Volker Herzner: Johann Bernhard Fischer von Erlachs Kollegienkirche in Salzburg. In: *architectura* (1988). S. 92-115.
- <sup>93</sup> Hellmut Lorenz: *Nichts Brachtigeres kan gemacht werden als die vornehmen Gebeude*. Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit. In: Oberhammer: Liechtenstein (wie Anm. 27). S. 138-154, hier S. 152f. – Vgl. dazu auch: Hellmut Lorenz: Carlo Fontanas Pläne für ein Landschloß des Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein. In: *Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstsammlungen* 3 (1978/79). S. 43-88.

- <sup>94</sup> Friedrich Polleroß: *Utilità, virtù e bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 47 (1993). S. 36-52.
- <sup>95</sup> Vgl. z.B. Mark Girouard: *Das feine Leben auf dem Lande. Architektur, Kultur und Geschichte der englischen Oberschicht*. Frankfurt – New York 1989, der u.a. von den zeremoniellen Erfordernissen für die Besuche Karls VI. und des Prinzen Eugen 1703 und 1711 in englischen Adelssitzen berichtet (S. 153-155).
- <sup>96</sup> Vgl. dazu: Patricia Waddy: *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*. New York – Cambridge, MA – London 1990. – Zu den konkreten Vorstellungen des Fürsten Liechtenstein bezüglich Nutzung und Beheizung seines bei Fontana in Auftrag gegebenen Gebäudes s. Lorenz: Fontana (wie Anm. 93). S. 65ff.
- <sup>97</sup> Hellmut Lorenz: *Einige unbekannte Ansichten Salomon Kleiners aus dem Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987). S. 223-234, hier S. 231.
- <sup>98</sup> Lorenz: *Raumfolge* (wie Anm. 18). S. 294-296.
- <sup>99</sup> Zur Situierung der Bibliothek im Oberen Belvedere vgl. Carsten-Peter Warncke: *Bibliotheksideale. Denkmuster der architektonischen Gestaltung und abbildlichen Darstellung frühneuzeitlicher Büchereien*. In: ders. (Hg.): *Ikongraphie der Bibliotheken*. Wiesbaden 1992. S. 159-197, hier S. 176-180.
- <sup>100</sup> Lorenz: *Stadtpalast* (wie Anm. 97). S. 231.
- <sup>101</sup> Hugh Murray Baillie: *Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*. In: *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity* 101 (1967). S. 169-199, hier S. 193ff. – Ulrich Schütte: *Die Lehre von den Gebäudetypen*. In: *Architekt und Ingenieur* (wie Anm. 37). S. 196.
- <sup>102</sup> Vgl. das Kapitel „Zeremoniell und Repräsentation“ in Hermann Bauer: *Barock. Kunst einer Epoche*. Berlin 1992. S. 147-181.
- <sup>103</sup> Ein Stich von Salomon Kleiner zeigt dementsprechend auch eine Sitzung des Hofkriegsrates im Konferenzzimmer des Oberen Belvedere: *Prinz Eugen und das barocke Österreich*. Ausstellungskatalog Schloßhof. Wien 1986. S. 107, Kat.-Nr. 3.14.
- <sup>104</sup> Sturm: *Baumeister=Academie* (wie Anm. 69). S. 132f.
- <sup>105</sup> Rizzi: *Eugen* (wie Anm. 22). S. 286.
- <sup>106</sup> Gottfried Mraz und Helmut Nemeč: *Belvedere. Schloß und Park des Prinzen Eugen*. Wien – Freiburg – Basel 1988. S. 71 (Abb.).
- <sup>107</sup> *Prinz Eugen und das barocke Österreich* (wie Anm. 103). S. 238f, Kat.-Nr. 9.26. – Sedlmayr: *Fischer* (wie Anm. 1). S. 136f.
- <sup>108</sup> Lorenz: *Raumfolge* (wie Anm. 18). S. 296.
- <sup>109</sup> *Zur Bedeutung der Stiegenhäuser* vgl. Sabina Fliri: *Die barocken Treppenhäuser der Adelspaläste der Inneren Stadt Wien*. Diplomarbeit (masch.) Wien 1988. –

- Hubert Ch. Ehalt: Schloß- und Palastarchitektur im Absolutismus. In: *Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. von Hannes Stekl. Salzburg 1980. S. 161-249, hier S. 207-209.
- <sup>110</sup> Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). Abb. 220 u. 222.
- <sup>111</sup> Gerhard de Laïresse: *Grosses Mahler=Buch* [...]. II. Nürnberg 1730. S. 73.
- <sup>112</sup> Franz Wagner: Unbeachtete Aufträge an J. B. Fischer von Erlach in Salzburg. In: ders. (Hg.): *Der sogenannte Toscanatrakt. Studien und Beobachtungen zur Ausstattungsgeschichte der Salzburger Residenz*. Salzburg 1992 (= *Barockberichte* 5/6). S. 204-211.
- <sup>113</sup> Erich Hubala: *Johann Michael Rottmayr*. Wien – München 1981. S. 158.
- <sup>114</sup> Lorenz: *Stadtpalast* (wie Anm. 97). S. 224.
- <sup>115</sup> Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 24f.
- <sup>116</sup> Vgl. dazu auch Polleroß: *Liechtenstein* (wie Anm. 87). S. 178-180.
- <sup>117</sup> Michael Krapf: *Palais Trautson*. 2. Aufl. Wien 1990. – Peter Prange: *Das Palais Trautson – eine „ungemeine Architecture“*. In: *Pantheon* (1994). S. 101-119.
- <sup>118</sup> Lorenz: *Barockarchitektur* (wie Anm. 63). S. 237 u. 240.
- <sup>119</sup> Zit. nach Fleischer: *Karl Eusebius* (wie Anm. 4). S. 180f.
- <sup>120</sup> Zur besonderen Situation in Wien (Zerstörungen 1683, Grüngürtel vor den Basteien) vgl. Spielman: *Vienna* (wie Anm. 6). S. 186ff.
- <sup>121</sup> Zdeněk Hojda: Die Residenzen des böhmischen Adels im Barock. In: *Život na šlechtickém sdle v 16.-18. století/Das Alltagsleben auf dem Adelsitz im 16. bis 18. Jahrhundert*. Hg. von Lenka Bobková. Ústí nad Labem 1992 (= *Acta Universitatis Purkynianae – Opera Historica* 1). S. 161-178; S. 177: „Im Vergleich mit Wiener Palais verbanden die Prager Residenzen am häufigsten die Funktionen eines Stadt- und Gartenpalais.“ – Der am Stadtrand gelegene Palazzo Barberini „stands outside the norms of Roman palace buildings“, und es stellte sich daher bald die Frage „Palace or Villa?“ (Waddy, wie Anm. 96, S. 173 u. 233). Tatsächlich dienten die Erdgeschoßräume durch ihre Verbindung zum Garten und ihre Ikonographie „like a villa casino within the context of the grand formal rooms of a large urban palace“: John Beldon Scott: *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*. Princeton, NJ 1991. S. 105ff.
- <sup>122</sup> Hellmut Lorenz: *Vienna Gloriosa Habsburgica?* In: *Kunsthistoriker* 2 (1985). Nr. 4/4, S. 44-49.
- <sup>123</sup> Frescot: *Relation* (wie Anm. 13). S. 6f.
- <sup>124</sup> Wolfram Pircher: *Verwüstung und Verschwendung. Adeliges Bauen nach der Zweiten Türkenbelagerung*. Wien 1984 (= *Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte* 14). S. 22-26 („Kaiserliche Armut und aristokratischer Reichtum“).
- <sup>125</sup> Volker Press: *Adel in den österreichisch-böhmischen Erblanden und im Reich zwischen den 16. und 17. Jahrhundert*. In: *Adel im Wandel* (wie Anm. 66). S. 19-

- 31, hier S. 28. – Thomas Winkelbauer: *Krise der Aristokratie? Zum Strukturwandel des Adels in den böhmischen und niederösterreichischen Ländern im 16. und 17. Jahrhundert*. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 100 (1992). S. 328-353.
- <sup>126</sup> Polleroß: *Virtù* (wie Anm. 94). S. 38f.
- <sup>127</sup> Lorenz: *Martinelli* (wie Anm. 38). S. 78.
- <sup>128</sup> Maria Ingeborg Suttner: *Laxenburg 1683-1740. Kaiserresidenz – Adelsitz – Bauerndorf*. Diplomarbeit (masch.) Wien 1992. – Lorenz: *Kunstgeschichte* (wie Anm. 3). S. 118f.
- <sup>129</sup> Pircher: *Verwüstung* (wie Anm. 124). S. 70f.
- <sup>130</sup> Julius Bernhard von Rohr: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Grossen Herren*. Hg. u. kommentiert von Monika Schlechte. Weinheim – Leipzig 1990. S. 83f.
- <sup>131</sup> Rohr: *Ceremoniel-Wissenschaft* (wie Anm. 130). S. 733f., 860 u. 864.
- <sup>132</sup> Rainer Schuster: *Diana triumphans. Anmerkungen zur Barockisierung des Schlosses Eckartsau im Marchfeld unter Franz Ferdinand Graf Kinsky*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 47 (1993). S. 52-65.
- <sup>133</sup> Sedlmayr: *Fischer* (wie Anm. 1). S. 250.
- <sup>134</sup> Vgl. dazu die wichtige Untersuchung zur Situation in Frankreich: Katharina Krause: *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*. *Habil.-Schrift Freiburg i. Br.* 1994.
- <sup>135</sup> Konstanty Kalinowski: *Kunstzentrum und Provinz: Wien und die schlesische Kunst des 18. Jahrhunderts*. In: *Fillitz/Pippal: Wien und der europäische Barock* (wie Anm. 12). S. 103-110. – Ingeborg Schemper-Sparholz: *Grenzüberschreitendes in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Bemerkungen zur Forschungslage und Beispiele unter besonderer Berücksichtigung der Barockplastik*. In: *Winkelbauer: Kontakte* (wie Anm. 2). S. 245-256. – Friedrich Polleroß: *Prager Gotik, Wiener Barock und Brünner Moderne. Kunst zwischen Zentren und Peripherie*. In: *Kulturen an der Grenze*. Hg. von Andrea Komlosy u.a. Wien 1995. S. 173-190.
- <sup>136</sup> Lorenz: *Liechtenstein* (wie Anm. 93). S. 149. – Lorenz: *Martinelli* (wie Anm. 38). S. 150f.
- <sup>137</sup> Lorenz: *Barockarchitektur* (wie Anm. 63). S. 241.
- <sup>138</sup> *Ebd.* S. 247.
- <sup>139</sup> *Lairesse: Mahler=Buch* (wie Anm. 111). S. 157-161.
- <sup>140</sup> Bernd Euler-Rolle: *Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis*. In: *Barock regional – international* (wie Anm. 18). S. 365-374.
- <sup>141</sup> Hans Günter Golinski: *Die Idee des ‚barocken Gesamtkunstwerkes‘*. In: *Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock*. Hg. von Hans M. Schmidt. *Ausstellungskatalog*. Köln – Bonn 1989. S. 25-54.
- <sup>142</sup> Lorenz: *Raumfolge* (wie Anm. 18). S. 291-293, Abb. 1-3.

- <sup>143</sup> Bernhard Rupprecht: Die Benediktinerkirche in Wahlstatt. Kunstwerk und Bildmonument. In: Wahlstatt 1241. Beiträge zur Mongolenschlacht bei Liegnitz und zu ihren Nachwirkungen. Hg. von Ulrich Schmilewski. Würzburg 1991. S. 205-233, hier S. 212.
- <sup>144</sup> Bernd Euler-Rolle: Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barocks bis 1720/30. Phil. Diss. (masch.) Wien 1983. S. 98ff.
- <sup>145</sup> Bernd Euler-Rolle: Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989). S. 25-48, hier S. 28-32.
- <sup>146</sup> Friedrich Polleroß: Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk. In: Jahrbuch des Vereins für die Geschichte der Stadt Wien 39 (1983). S. 142-208.
- <sup>147</sup> Géza Galavics: Antonio Galli Bibliena in Ungheria e in Austria. In: Acta Historiae Artium Hungariae 30 (1984). S. 177-263.
- <sup>148</sup> Irving Lavin: Bernini and the Unity of the Visual Arts. New York – London 1980.
- <sup>149</sup> Hans Aurenhammer: Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656-1723. Ausstellungskatalog. Wien – München 1956. Kat.-Nr. 63A/3, Abb. 27.
- <sup>150</sup> Ebd. Kat.-Nr. 13.
- <sup>151</sup> Lubomír Sršeň: Antonio Corradini und die Rokokoplastik in Prag. Zur Frage des Johannes-von-Nepomuk-Grabmals im Veitsdom in Prag. In: Konstanty Kalinowski: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur. Poznań 1985. S. 105-119, hier S. 111.
- <sup>152</sup> Vgl. zuletzt z.B. Wilhelm Georg Rizzi: Ein Turmentwurf Johann Bernhard Fischers von Erlach für Dürnstein? In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 45 (1991). S. 175-181.
- <sup>153</sup> Jakob Werner: Santino Bussi 1664-1736. Diplomarbeit (masch.) Wien 1992. S. 54-60. – Sibylle Einbeck: Stuck an Bauten Fischers von Erlach. Diss. (masch.) Salzburg 1970.
- <sup>154</sup> Sigurd Schmitt: Johann Bernhard Fischers von Erlach Schloß Schönbrunn in Wien. Studien über Schönbrunn I und das Schönbrunn-II-Ausführungsprojekt von 1696. Diss. München 1990. S. 43-53 („Die Gartenanlage“), S. 101-106 u. 139-144 („Die von Fischer vorgesehene Gartenanlage“). – Mario Schwarz: Die Ausbildung der österreichischen Barocklandschaft. In: Gutkas: Eugen (wie Anm. 22). S. 301-312. Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 242.
- <sup>156</sup> Wilfried Schaber: Die Parkanlage von Kleßheim / Wolfgang Saiko: Der Barockgarten von Mirabell. In: Historische Gärten in Österreich. Vergessene Gesamtkunstwerke. Hg. von Géza Hajós u.a. Wien – Köln – Weimar 1993. S. 145-149 u. 150-156. – Günther G. Bauer: Salzburger Barockzwerge. Das barocke Zwergentheater des Fischer von Erlach im Mirabellgarten zu Salzburg. Salzburg 1989.



- <sup>157</sup> Zur künstlerischen Einheit von Bauwerk und Landschaft vgl. z.B. Erich Hubala: *Landschaft und Schloßbau im 18. Jahrhundert*. In: Bobková (wie Anm. 121). S. 179-188. – Paul van der Ree, Gerrit Smienk und Clemens Steenbergen: *Italian Villas and Gardens*. München 1992.
- <sup>158</sup> *Die Steiermark. Brücke und Bollwerk*. Ausstellungskatalog Herberstein. Graz 1986. S. 382f.
- <sup>159</sup> Vgl. dazu Sedlmayrs (Fischer, wie Anm. 1, S. 183) Aussagen zur geplanten Farbigkeit der Karlskirche: „Über die geplante Farbigkeit des Gesamtraumes läßt sich mit Bestimmtheit nur noch sagen, daß die gemalte Kassettendecke entweder steingrau oder in ‚goldenen‘ (nämlich mattgelben) Tönen vorzustellen ist.“
- <sup>160</sup> Manfred Koller: *Untersuchungen am Palais Trautson in Wien: Zu ursprünglicher Baugestalt, Fassadenfärbelung und Innendekoration*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 22 (1968). S. 206-219, hier S. 211. – Ders.: *Untersuchungen zur Farbigkeit der historischen Architektur in Österreich – besonders Barockarchitektur*. In: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Hg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal. Bd. 9. Wien – Köln – Graz 1985. S. 149-156.
- <sup>161</sup> Kai Mühlmann: *Stadterhaltung und Stadterneuerung in Salzburg*. München – Wien 1932, zit. in: Axel Wagner: *Hell oder dunkel – das ist die Frage!* In: *Universitätstkirche (Kollegienkirche) Dach- und Fassadenrenovierung 1983-85*. Salzburg 1986. S. 17-19.
- <sup>162</sup> Fischer: *Ausstellungskatalog* (wie Anm. 149). Kat.-Nr. 31/7, Abb. 31b.
- <sup>163</sup> Lairese: *Mahler=Buch* (wie Anm. 111). S. 58f.
- <sup>164</sup> Franz Fuhrmann: *Die künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung der Universitätskirche*. In: *Universitätskirche* (wie Anm. 161). S. 6-10. – Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 27 verweist darüberhinaus expressis verbis auf „Fischers Wirkung ‚der Körper unter dem Licht‘ (Le Corbusier)“.
- <sup>165</sup> Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 159 u. 155, folgt hier der Interpretation von Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 165 u. 182. – Peter Wiek: *Die Wiener Ovalekuppelkirchen*. In: *Mitteilung der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung* 40 (1988). Nr. 3, S. 1-5, hier S. 4.
- <sup>166</sup> Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 86 u. 69.
- <sup>167</sup> Ingeborg Schemper-Sparholz: *Giovanni Lorenzo Bernini und seine Rezeption in der Barockplastik nördlich der Alpen*. Privatdruck. Wien o.J. S. 25f. – Zur besonders engen Verbindung von Architektur und Plastik bei Fischer vgl. Eva Weber-Zeithammer: *Studien über das Verhältnis von Architektur und Plastik in der Barockzeit*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21 (1968). S. 158-215, hier S. 212ff.
- <sup>168</sup> Hubala: *Rottmayr* (wie Anm. 113). S. 139.

- <sup>169</sup> Hans Aurenhammer: Johann Bernhard Fischer von Erlach. London 1973. S. 63f., nennt die Dreifaltigkeitskirche daher „a striking realization of the idea of the church interior as a total work of art (Gesamtkunstwerk)“ durch Fischer. – Manfred Ebhardt: Die Salzburger Barockkirchen im 17. Jahrhundert. Beschreibung und kunstgeschichtliche Einordnung. Baden-Baden 1975. S. 93 u. 119, spricht aus anderen Überlegungen ebenfalls von einer kongenialen Parallele zwischen Fischer und Rottmayr und meint daher, daß auch in der Kollegienkirche die Tonnenwölbungen Fresken Rottmayrs vorbehalten gewesen wären.
- <sup>170</sup> Lorenz: Fischer (wie Anm. 20). S. 22: „Malerei und Deckenfresken spielen in Fischers Konzeption offensichtlich keine Rolle. Die weiß belassenen Innenräume der Kollegien- und Johannesspitalskirche vermitteln somit [...] ein weitgehend authentisches Bild von Fischers Raumkunst.“
- <sup>171</sup> Hubala: Rottmayr (wie Anm. 113). S. 174.
- <sup>172</sup> Bauer: Barock (wie Anm. 102). S. 253-280 („Illusionismus“), hier S. 268 (Zitat von Passeri). – Rudolf 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. 201ff.
- <sup>173</sup> Vgl. z. B. das Oratorium in Montepulciano, und auch Pozzos Entwurf für die „chiesa rotonda“ zeigt ebenfalls nur eine architektonische Kuppeldekoration: Bernhard Kerber: Andrea Pozzo. Berlin 1971. Abb. 95 u. 101f.
- <sup>174</sup> Hans Sedlmayr (Österreichische Barockarchitektur. Wien 1930. S. 33ff.) hat bezeichnenderweise genau in der Widersprüchlichkeit dieser Werke den „Ausgangspunkt dieser grandiosen, synthetischen Versuche“ Fischers gesehen, diesen „Universalismus“, aber damals noch als „kein spezifisch deutsches oder österreichisches Erbe“, sondern als jenes der römischen Akademie interpretiert.
- <sup>175</sup> Herzner: Kollegienkirche (wie Anm. 92). S. 113.
- <sup>176</sup> Bauer: Barock (wie Anm. 102). S. 183-216 („Concettismo“), hier S. 187. – Preimesberger: Bernini (wie Anm. 172). S. 213ff.
- <sup>177</sup> Fleischer: Liechtenstein (wie Anm. 4). S. 90.
- <sup>178</sup> Polleroß: Peterskirche (wie Anm. 146). S. 190-208.
- <sup>179</sup> Im Unteren Belvedere wurde möglicherweise sogar die Dekorationsform geändert, um einen Hinweis auf die päpstliche Ehrung des Feldherrn mit *stocco e berettone* unterzubringen: Ulrike Grimm: Ein neuentdeckter Dekorationsentwurf für das Untere Belvedere. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 26/27 (1982/83). S. 225-244.
- <sup>180</sup> Walter Jürgen Hofmann: „In campis pomeranicis“. Ikonologie als Fiktion und Geschichte. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 43 (1990). S. 129-155. – Franz Matsche: Kurfürst Lothar Franz von Schönborn huldigt Kaiserin Elisabeth Christine im Festsaal seines Schlosses Weissenstein in Pommersfelden. Die Bedeutung der Deckenbilder Johann Michael Rottmayrs. In: Musis et Litteris. Festschrift

- für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag. Hg. von Silvia Glaser und Andrea M. Luxen. München 1993. S. 231-261.
- <sup>181</sup> Lorenz: August der Starke (wie Anm. 35). S. 292.
- <sup>182</sup> Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 214f., nennt vor allem die beiden oben genannten Bauten in der Gruppe des „Reichsstils“. – Zur Problematik des Begriffes und zur architektonischen Rivalität der königlichen Kurfürsten vgl. Hellmut Lorenz: Der habsburgische „Reichsstil“ – Mythos und Realität. In: Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 1992. Hg. von Thomas W. Gaehgtens. Berlin 1993. S. 163-176.
- <sup>183</sup> Lorenz: Barockarchitektur (wie Anm. 63). S. 240f.
- <sup>184</sup> Wilhem G. Rizzi: Die Restaurierung der Hauskapelle des ehemaligen Harrachschen Gartenpalais in Wien-Landstraße. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 42 (1988). S. 135-149. – Barock in Neapel (wie Anm. 5). S. 10-12, 18f u. 292f.
- <sup>185</sup> Wagner: Fischer (wie Anm. 112). S. 210.
- <sup>186</sup> Friedrich B. Polleroß: Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen. In: alte und moderne kunst 203 (1985). S. 17-27.
- <sup>187</sup> Rohr: Ceremoniel-Wissenschaft (wie Anm. 130). S. 83.
- <sup>188</sup> Auf diese Weise bezeichnete sich der Fürst in einem Brief an Franceschini, in dem er *per questo* ein Gemälde mit den Personifikationen der drei Künste bestellte: Dwight C. Miller: Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna. Cambridge u.a. 1991. S. 218. – Zur Ikonographie des Palastes vgl. Polleroß: Utilità (wie Anm. 94). S. 43ff.
- <sup>189</sup> Rizzi: Lobkowitzplatz (wie Anm. 53). S. 14.
- <sup>190</sup> Friedrich Polleroß: Adelige Repräsentation in Architektur und bildender Kunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in Ostösterreich. In: Spojující a rozdelující na hranici / Verbindendes und Trennendes an der Grenze. Hg. von Václav Bůžek. České Budejovice 1992 (= Opera Historica 2). S. 49-59, hier S. 51f.
- <sup>191</sup> Rohr: Ceremoniel-Wissenschaft (wie Anm. 130). S. 86f.
- <sup>192</sup> Friedrich Polleroß: „Spanische Chocolate“ und „Indianische Cabinete“. Köstlichkeiten aus der Neuen Welt und exotisches Ambiente. In: Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern. Ausstellungskatalog Schloßhof. Wien 1992. S. 105-123.
- <sup>193</sup> Gottfried Biedermann: „Lust und Leid“ – Bemerkungen zum Thema Barock. In: Lust und Leid – Barocke Kunst, barocker Alltag. Ausstellungskatalog Trautenfels. Graz 1992. S. 39-58, hier S. 42-45.
- <sup>194</sup> Alfred Sammer: Mariazeller Hochaltar Joh. Bernh. Fischer v. Erlach. Mariazell 1979.

- <sup>195</sup> Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 106. – Franz Wagner: Immaculata und Transfiguration – Zum Hochaltar der Salzburger Kollegienkirche. In: *alte und moderne kunst* 24 (1979). Nr. 164, S. 14-18.
- <sup>196</sup> Christoph Tinzl: Zur Architektur der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg. In: *Handwerk und Genie. Die Arbeitstechniken barocker Freskomaler am Beispiel von Rottmayrs Kuppelbild in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche*. Hg. von Franz Wagner. Salzburg 1990 (= *Salzburger Barockberichte* 2). S. 26-30, hier S. 30.
- <sup>197</sup> Euler-Rolle: Kirchengestaltungen (wie Anm. 144). S. 101.
- <sup>198</sup> Ulrike Knall-Brskovsky: Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987). S. 159-173.
- <sup>199</sup> Sammer: Mariazell (wie Anm. 194). S. 29-33.
- <sup>200</sup> Matsche: Kaiserstil (wie Anm. 43). S. 386f.
- <sup>201</sup> Lorenz: Reichsstil (wie Anm. 182). S. 169, betont hingegen, daß es „nun eben *nicht* ein Aufgreifen und Weiterspinnen bereits vorhandener Möglichkeiten, sondern ein neuer Anfang“ war.
- <sup>202</sup> Schmitt: Schönbrunn (wie Anm. 154). S. 60f.
- <sup>203</sup> Friedrich Polleroß: „Sol Austriacus“ und „Roi soleil“. Amerika in den Auseinandersetzungen der europäischen Mächte. In: *Federschmuck und Kaiserkrone* (wie Anm. 192). S. 54-84, hier S. 63ff. – Wolfgang Neuber: Plus ultra – Die Überbietung der Antike durch die Entdeckung der Neuen Welt. Amerika in der deutschen Panegyrik des 17. Jahrhunderts. In: ebd. S. 185-193, hier S. 188.
- <sup>204</sup> Anna Coreth: *Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620-1740)*. Wien 1950. S. 24f. – Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 246ff.
- <sup>205</sup> Matthias Fuhrmann: *Alt- und Neues Wien [...]*. Wien 1739. S. 1302.
- <sup>206</sup> 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=Martyers Stephans Dom=Kirchen [...]*. Wien 1714. S. 14 u. 19f. – Zur Ikonographie der Karlskirche siehe zuletzt: Naredi-Rainer (wie Anm. 45) und Irvin Lavin: Fischer von Erlach, Tiepolo und die Einheit der bildenden Künste. In: *Barock regional – international* (wie Anm. 18). S. 251-274.
- <sup>207</sup> Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 246ff.
- <sup>208</sup> Karl Möseneder: „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 35 (1982). S. 139-175, hier S. 166ff.
- <sup>209</sup> Friedrich Polleroß: „Austria Est Imperare Orbi Universo“. Der Globus als Herrschaftssymbol der Habsburger. In: *1492-1992: Spanien, Österreich und Iberoamerika*. Hg. von Wolfram Krömer. Innsbruck 1993. S. 35-50.
- <sup>210</sup> *Barock in Neapel* (wie Anm. 5). Kat.-Nr. 129/VII (Abb.).
- <sup>211</sup> Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 205 u. 137f.

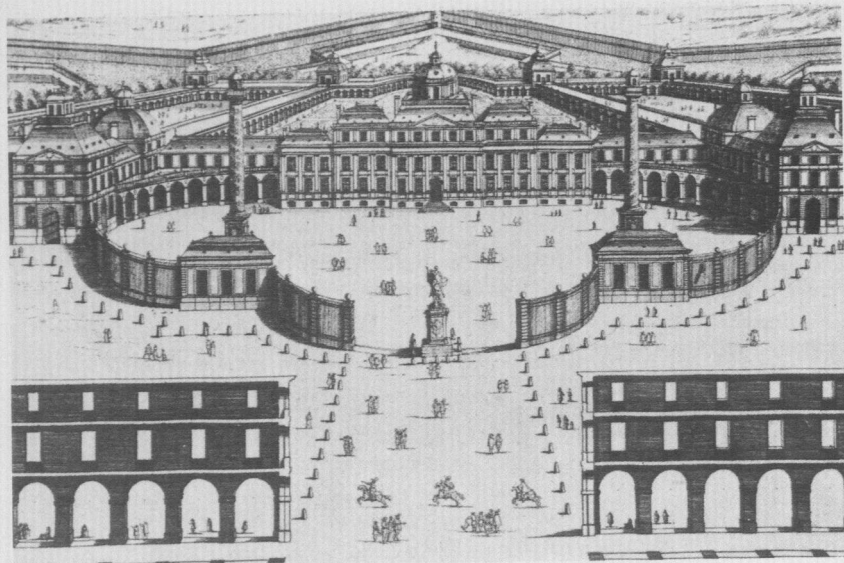
- <sup>212</sup> Trifaria Domus Austriacae Gloria. [...] Emblematicis in Basilia picturis [...] Honoribus Divi Leopoldi [...] Sexto Fundationis Saeculo in Jubilaeam Festivitatem Digesta ac Illustrata. Wien 1714, verweist nicht nur auf den Bezug zu Karl V., sondern auch auf den universalen Anspruch: *Austria Enim Imperatrix Orbis Universi*.
- <sup>213</sup> Franz Matsche: Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik. In: Warncke: Ikonographie der Bibliotheken (wie Anm. 99). S. 199-233.
- <sup>214</sup> Fischer: Entwurf (wie Anm. 36). Fol. 4r. – Die Gegenüberstellung von zivilen und militärischen Aufgaben war ein Grundprinzip der barocken Architekturtheorie. Vgl. Ulrich Schütte: Einleitung. In: Architekt und Ingenieur (wie Anm. 37). S. 10-12.
- <sup>215</sup> Wolfgang Neuber: Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblemtheorie. In: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Hg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber. Tübingen 1993 (= Frühe Neuzeit 15). S. 351-372, hier S. 359.
- <sup>216</sup> Grete Lesky: Frühe Embleme aus der Steiermark. Graz 1973. S. 18f.
- <sup>217</sup> Georg Kodolitsch: Drei steirische Mausoleen – Seckau, Graz und Ehrenhausen. In: Innerösterreich 1564-1619. Graz o.J. (= Joannea III). S. 325-370, hier S. 351, Abb. 21.
- <sup>218</sup> Jacobus Boschius: *Symbolographia sive De Arte Symbolica Sermones Septem* [...]. Augsburg – Dillingen 1701. Reprint Graz 1972. Taf. II/I, XLIII u. XI.
- <sup>219</sup> Neuber: Locus (wie Anm. 215). S. 366f.
- <sup>220</sup> Auch Oechslin betont, daß Fischers Historische Architektur die Architektur „letztlich in den Schoß einer theologisch-universalen, heilsgeschichtlichen Geschichtsvision“ stellt: Werner Oechslin: Fischer von Erlachs „Entwurff 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 (wie Anm. 12). S. 77-81, hier S. 79. – Merz: Lorenz-Rezension (wie Anm. 39). S. 310, hat zuletzt hervorgehoben, daß „dieser sogenannten ‚Weltgeschichte der Architektur‘ ein kaiserlich-habsburgischer Globus zugrunde liegt“ und daß „die Auswahl der Motive auf den Adressaten, Karl VI., bezogen ist“.
- <sup>221</sup> Matsche: Kaiserstil (wie Anm. 43). Bes. S. 233ff. zur Herrschertypologie Karls VI.
- <sup>222</sup> Edwin 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.
- <sup>223</sup> Kodolitsch: Mausoleen (wie Anm. 217). Abb. 19-27.
- <sup>224</sup> Sedlmayr: Fischer (wie Anm. 1). S. 247. – Grete Lesky: Fischer von Erlach als Autor einer Emblemreihe. In: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* NF 10 (1976). S. 195-212. – Ilg: Fischer (wie Anm. 21). S. 373f.

- <sup>225</sup> Zu den „Wort-Bild-Synthesen“ Berninis und seines Umkreises vgl. Preimesberger: Bernini (wie Anm. 172). S. 213ff.
- <sup>226</sup> Fischer: Entwurf (wie Anm. 36). Fol. 12.
- <sup>227</sup> Joachim Knappe: Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer in der Frühen Neuzeit. In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Hg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. Frankfurt/Main 1994 (= Frühneuzeit-Studien 2). S. 507-532.

*Fotonachweis*

19, 20, 29, 30: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; 21, 23, 25, 33, 34: Gudrun Vogler; 22: nach Aurenhammer, Fischer, 1973; 24, 27, 31, 32, 35, 36: Bildarchiv der ÖNB, Wien; 26: nach Lorenz, Vienna gloriosa; 28: Graphische Sammlung Albertina, Wien.





22. Entwurf für das Schloß Mannheim von Jean Marot, 1672(?), Radierung in *Architecture française*, 1727



23. Schloß Schönbrunn, Kupferstich von Johann Ulrich Kraus nach J. B. Fischer v. Erlach, 1721, Ausschnitt



950 MERCURE DE FRANCE.

Réflexions: j'avouerai cependant avec franchise que je souscris volontiers à la diffusion d'un de mes amis, homme modeste, mais éclairé. Il assure que ce Poème, tant de félicité qu'il est, nous remet en droit d'espérer de pouvoir consoler quelque jour les Muses Françoises, & d'enrichir notre Patrie d'un véritable Poème épique; il ajoute que personne ne lui paroit plus capable d'exécuter ce grand dessein que M. de Voltaire lui-même.

LETRE CRITIQUE, ou Parallele des trois Poèmes anciens; sçavoit, l'Iliade, l'Odyssée d'Homere, & l'Enéide de Virgile, avec le Poème nouveau, intitulé *le Siège*, où Henri le Grand. Poème épique; par M. de Voltaire. A Paris; au Palais; chez Theodore le Gras, à l'Écu couronné. Et chez Mésnier, au Soleil d'Or.

Comme l'Auteur de cet ouvrage n'a pas encore rempli son titre, nous attendons qu'il ait donné la seconde lettre qu'il promet au public, pour en donner un Extrait dans notre Mercure.

*Avertissement.*

L'Histoire de l'Architecture de feu M. Jean

M A Y 1724. 951

Jean-Bernard Fischer d'Erlachen, premier Architecte de S. M. Impériale, décede l'année passée, est un Ouvrage incomparable, selon le sentiment de tous les connoisseurs, tant pour sa beauté extraordinaire, que pour la bonne explication & son utilité dans la science de l'Architecture; comme aussi pour l'Hiltoire, les Antiquitez & l'explication des anciens Auteurs.

Cet Ouvrage consiste en 93. grandes Planches gravées par les plus habiles Maîtres, & une explication en François & en Allemand.

M. Fischer d'Erlachen a dépensé pour ces Planches plus de 10000. gouldes argent d'Empire. On y voit representez les principaux bâtimens, tant ceux des anciens dont il ne nous reste que la description donnée par les anciens Auteurs, que ceux de notre temps. On y trouve aussi plusieurs autres bâtimens desinez; & bâtis par l'Auteur lui-même, des Vases tant anciens que modernes.

L'Ouvrage entier est divisé en 5. liv. Le premier traite des bâtimens des Juifs, des Egyptiens, des Syriens, des Perles & des Grecs.

Le second livre traite des bâtimens des Romains.

Le 3. des bâtimens encore subsistans

F iij des

952 MERCURE DE FRANCE.

Arabes, des Turcs, des Perles, des Sinois, des Chinois & des Japonois.

Le 4. traite des bâtimens inventez par l'Auteur.

Le 5. des Vases des Egyptiens, des Grecs, des Romains & de quelques modernes, avec quelques-uns inventez par l'Auteur.

Cet Ouvrage, dont on n'avoit imprimé que 160. exemplaires, a été si fort recherché & estimé, qu'on espere de faire un grand plaisir à tous les curieux, en réimprimant encore un petit nombre d'exemplaires par souscription; principalement puiqu'on veut donner l'Ouvrage à ceux qui auront souscrit, à 10. gouldes argent d'Empire; au lieu qu'on ne le pôut avoir auparavant que pour 40.

Les Souscripteurs donc payeront en souscrivant 10. gouldes, argent d'Empire, & pareille somme en retirant l'exemplaire, qu'on promet de livrer à chacun, franche de port, pendant le mois d'Octobre de l'an 1724.

On s'adresse pour avoir des souscriptions, à Amsterdam à Bernard Picart.

On recouvre les souscriptions depuis le premier Mars de cette année 1724. Jusqu'au premier Juillet. Ce temps passé, personne ne sera plus admis à souscrire.

Le premier payement est de 13. frans,

at

M A Y 1724. 953

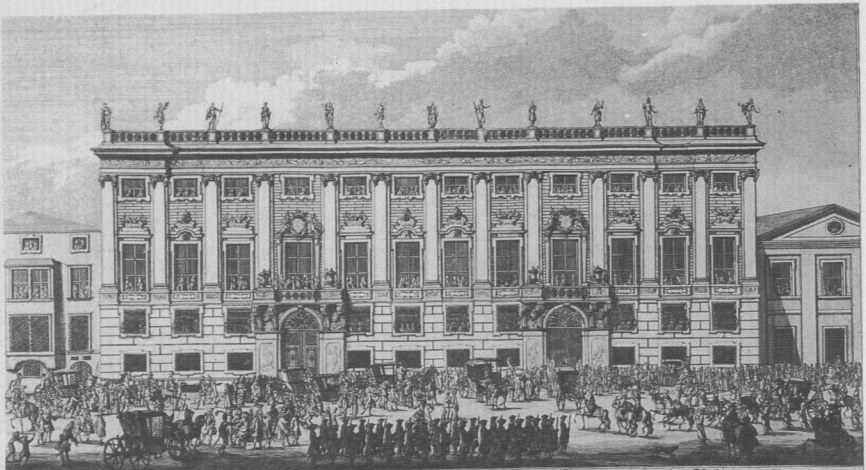
Argent de Hollande, & avant en recevant l'Ouvrage.

La Société établie pour la propagation de la foi, a fait imprimer à Londres le Nouveau Testament en Langue Arabe, pour en distribuer les exemplaires, gratis, aux Chrétiens Orientaux.

Un Jardinier de Hoghston auprès de Londres, a fait depuis peu diverses expériences, en presence de la Société Royale, pour prouver la circulation de la sève dans les vegetaux. Un autre Jardinier de Grays Inn a, dit-on, fait croître de la salade en une heure de temps, en presence de quelques Seigneurs & Dames, qui en ont goûté par curiosité. Les Lettres de Londres ajoient qu'on a poulisé l'art de l'agriculture si loin aux environs de cette Ville, que pendant les mois de Fevrier & de Mars dernier on y a eu des pêches, des abricots, des prunes, des cerises, & autres fruits bons à manger, sans compter des legumes, herbes & fleurs qui ne croissent ordinairement qu'en esté.

Les Anglois, continuent toujours à prévenir les effets cruels de la petite vérole, & on apprend de Londres que le Docteur Mettelin partit sur la fin de

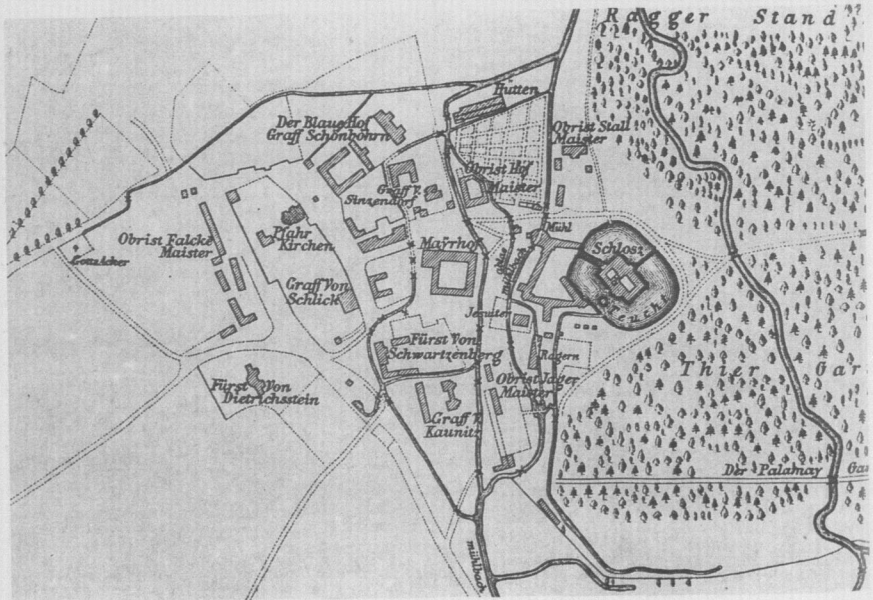
F v l'au-



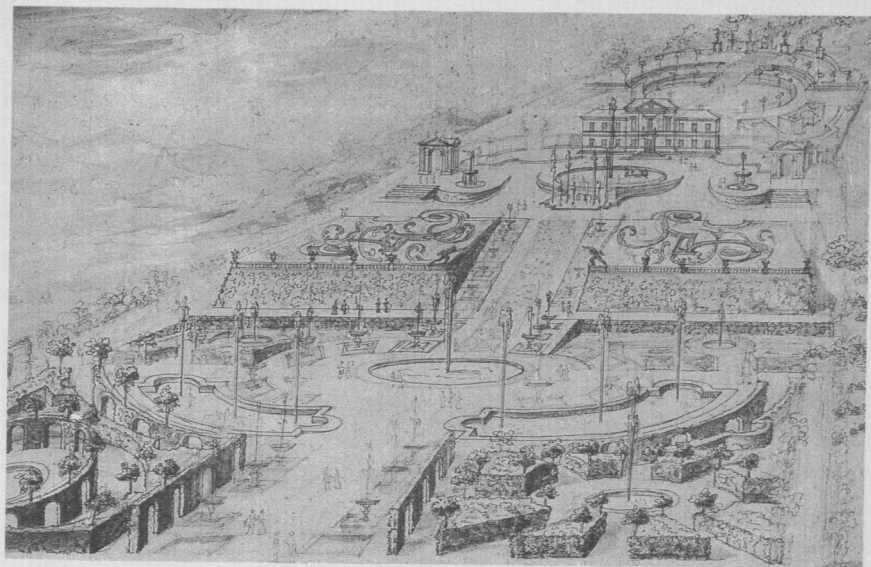
Äußerliches Ansehen des Ballsaals, welchen der Fürst  
 Brink Eugenius von Savoyen, Kaiser, Kaiser general Lieutenant,  
 zu Wien in der Mittelstoss-gasse erbauet; Darnach den Einzug des K. K.  
 1711. d. 9. Apr. vom Groß-Dez. in abgesehnen und dabei K. K. Audienz gehalten. 1711.

Facade du Palais, que S. M. l'Imp. le Prince Eugene  
 de Savoie Lieutenant General de Sa M. l'Emp. a fait bâtir à Vienne dans  
 la rue des Limmporten, avec l'entrée de le Haye en que du Grand Place, qui en  
 y mena à l'audience l'an 1711. le 9. Avril.

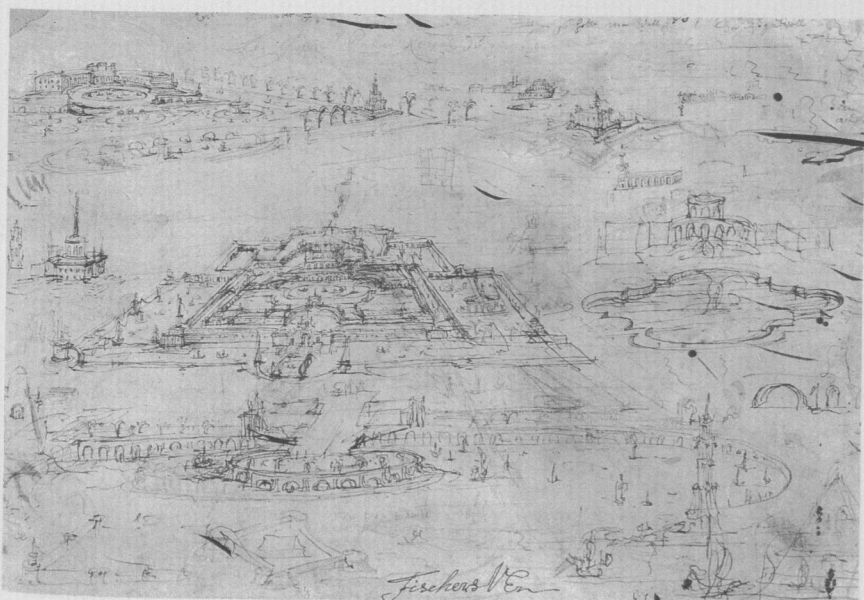
25. Empfang des türkischen Botschafters im Stadtpalais des Prinzen Eugen von Savoyen, 1711, Kupferstich von J. Delsenbach, 1721



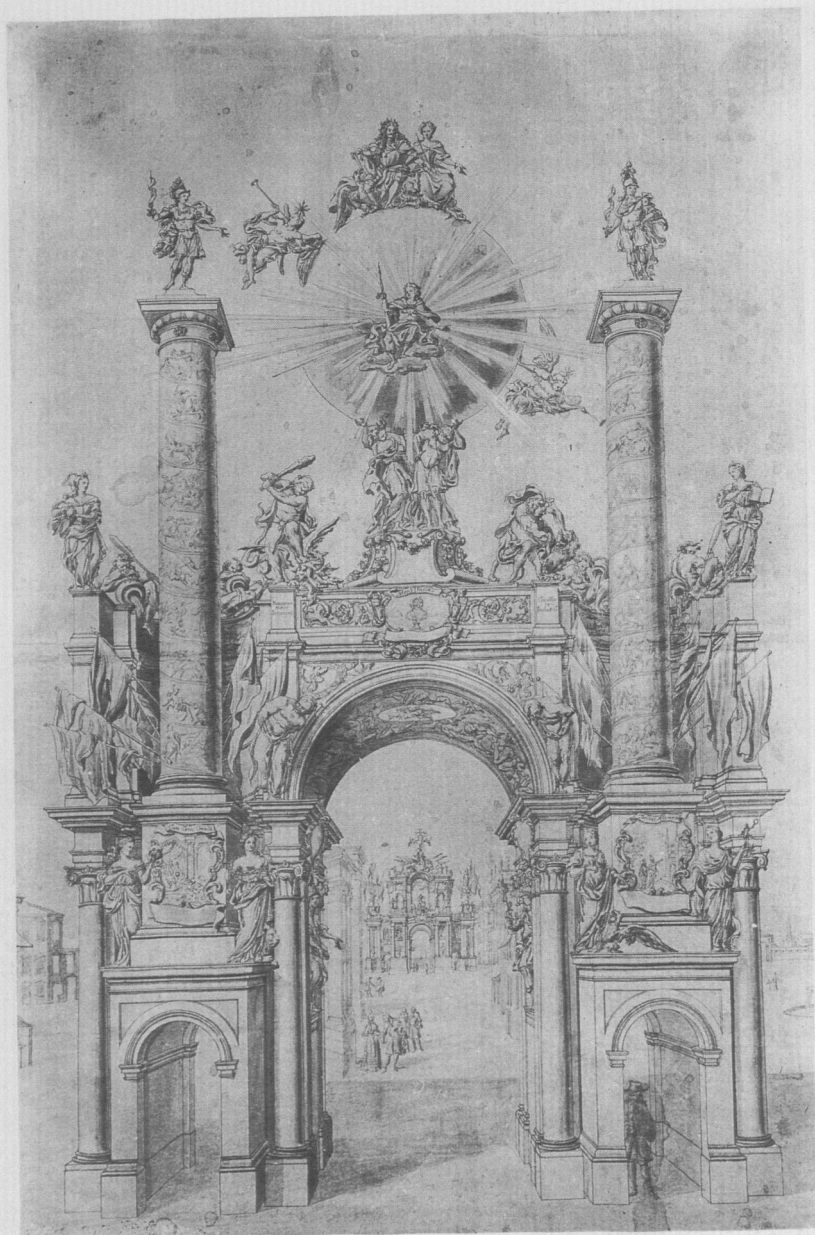
26. Residenzen des Kaisers und der Höflinge in Laxenburg, Plan von 1716



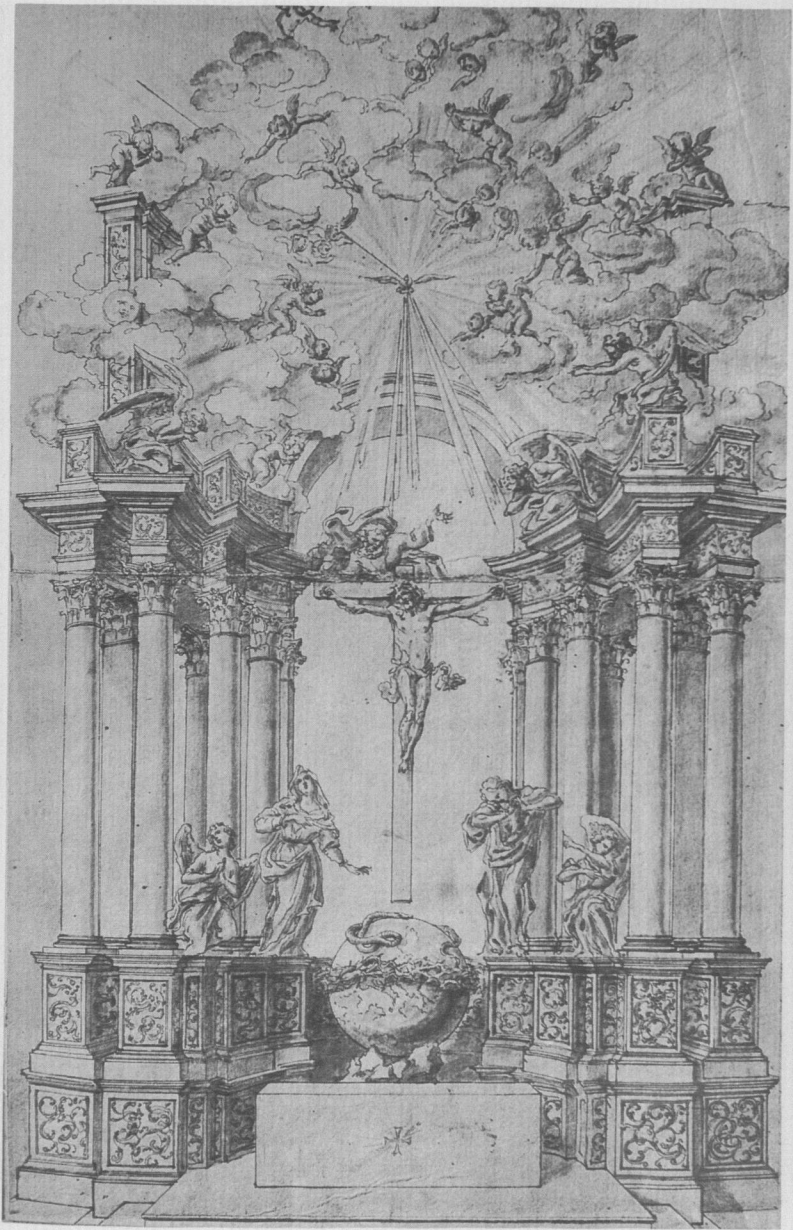
27. Villa und Garten Huldenburg in Weidlingau, Entwurfszeichnung von J. B. Fischer v. Erlach, Stockholm, Nationalmuseum



28. Skizzen zur Historischen Architektur, Codex Montenuovo, fol. 24, Wien, Albertina

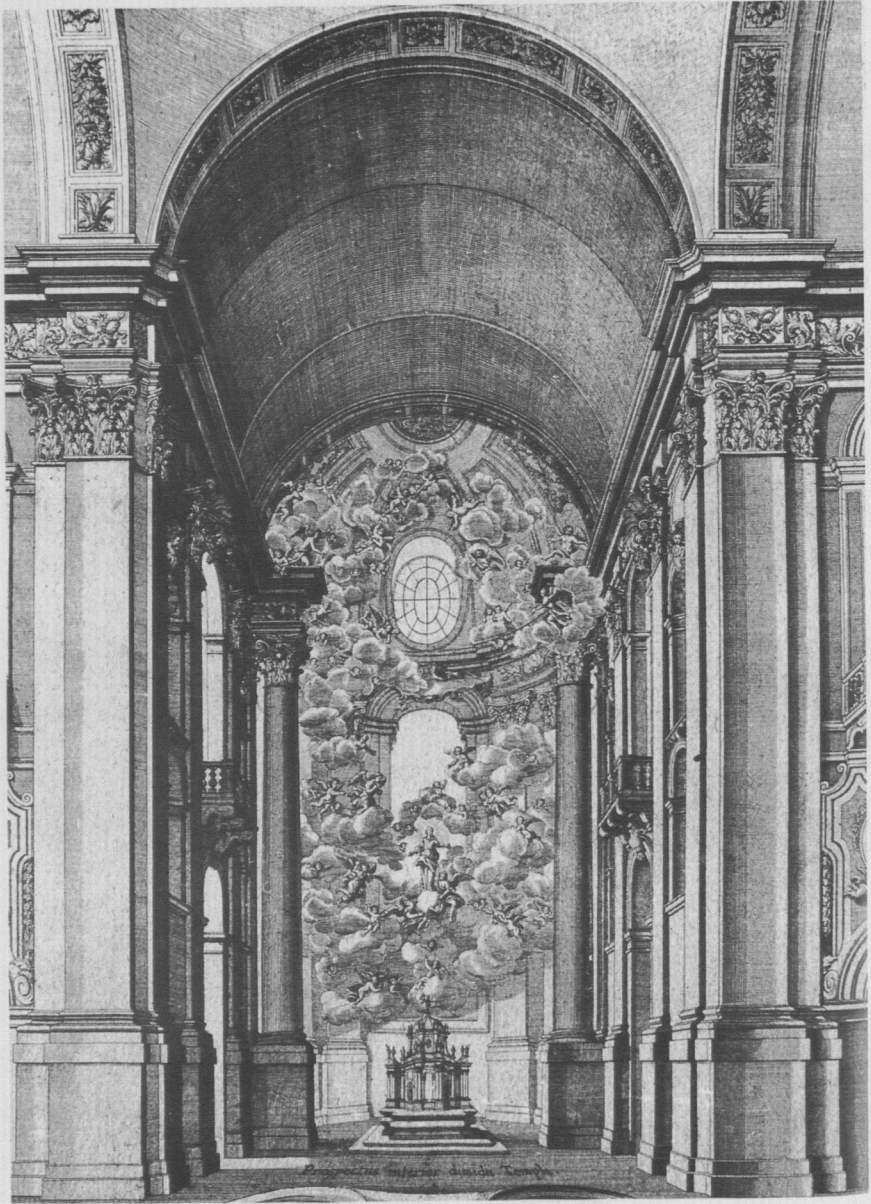


29. Ehrenpforte der Niederleger, Entwurf J. B. Fischers v. Erlach, 1690, Wien, Albertina



30. Hochaltar für Marizell, Entwurf J. B. Fischers v. Erlach, 1692, Privatbesitz





31. Hochaltar der Kollegienkirche, Kupferstich von Johann Ulrich Kraus und Aemilian Rösch, 1723

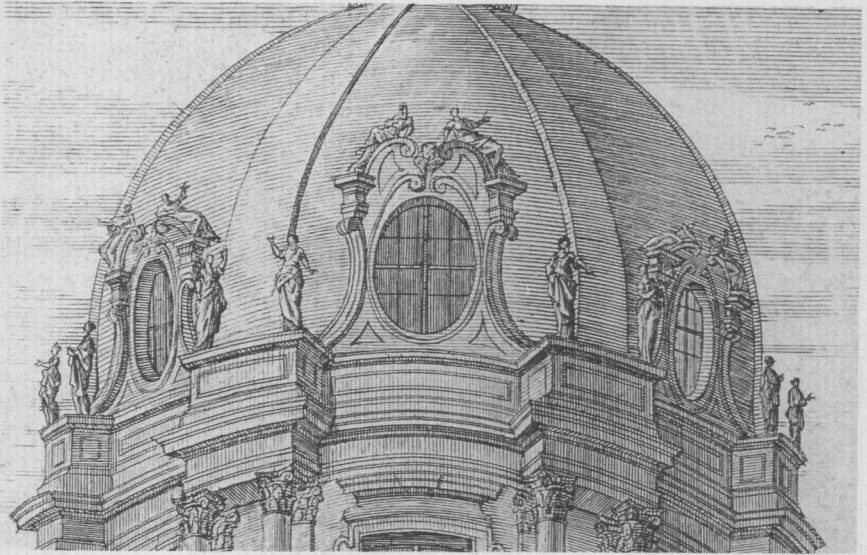


32. Hochaltar der Wiener Karlskirche nach Entwurf J. B. Fischers v. Erlach (?) von Ferdinand Maximilian Brokoff und Lorenzo Mattielli, 1728-31

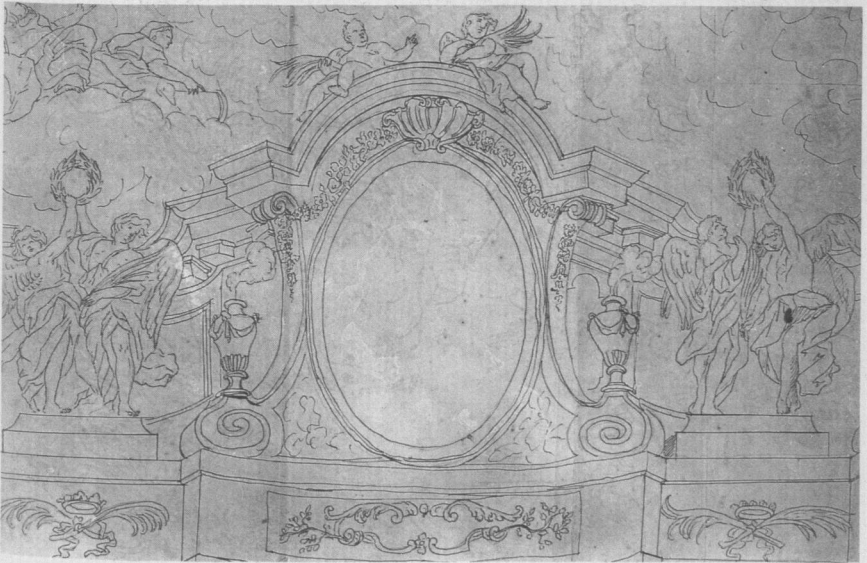


33. Karl VI. mit persönlichem Emblem, Detail aus dem Triumphbogen von Matthias Steinl in Klosterneuburg, 1714, Schabkunstblatt

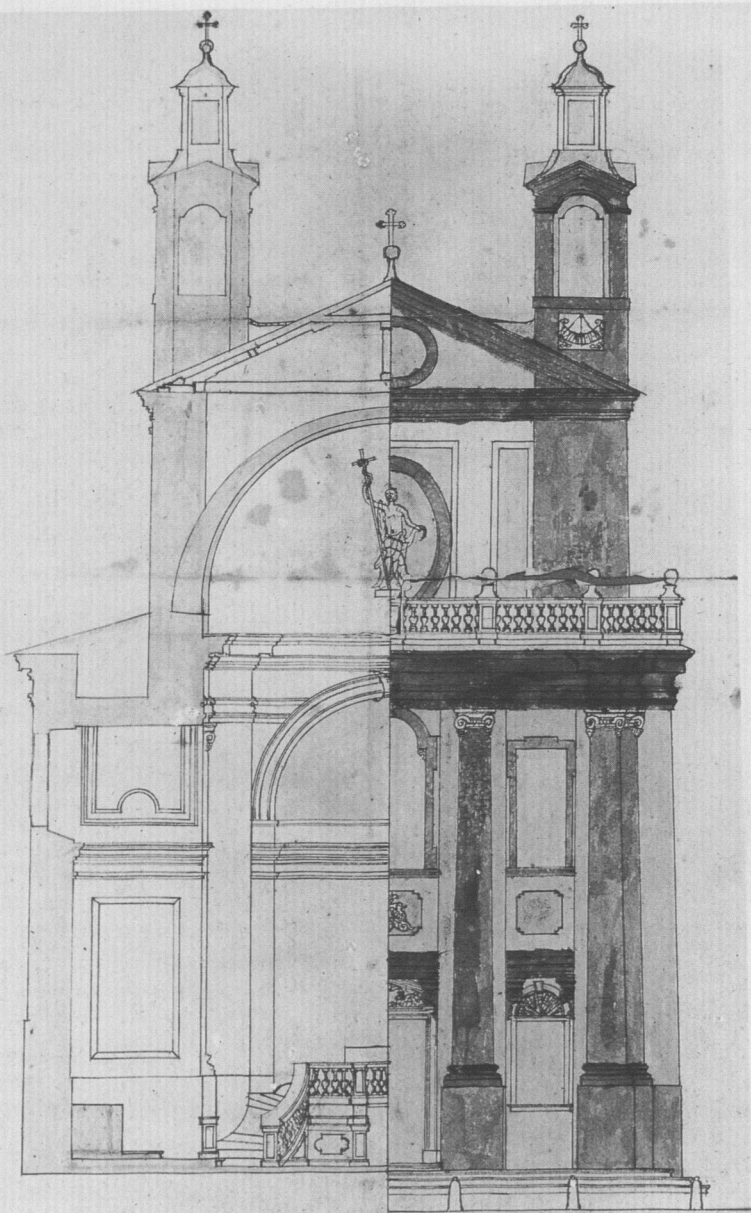




34. Fensterzone der Kuppelarchitektur der Karlskirche, Detail aus dem Stich der *Historischen Architektur*, vor 1721



35. Fensterzone des Kuppelfreskos der Karlskirche, Detail aus einer Kopie nach J. M. Rottmayr, Albrecht-Codex, Wien, ÖNB



36. Aufriß der Johannes-Spitalskirche, um 1699, Salzburg, Landesarchiv