

Friedrich Polleross (Wien)

„Des Kaysers Pracht an seinen Cavalliers und hohen Ministern“. Wien als Zentrum aristokratischer Repräsentation um 1700

1. Einleitung

Als der polnische König Jan Sobieski im Jahre 1683 mit seinem Sieg Wien von der osmanischen Belagerung befreite, war dies sowohl für Österreich als auch für Polen ein Grund zum Feiern und ein historischer Einschnitt¹. Doch nicht nur diese äusseren Umstände legen einen Vergleich der beiden Hauptstädte nahe, auch die künstlerischen Beziehungen. So waren der Maler Martino Altomonte, von dem die bekannte Darstellung der Befreiungsschlacht stammt², und der Architekt Domenico Martinelli³ sowohl in Wien als auch für den polnischen König tätig. Vor allem Thomas DaCosta Kaufmann hat unter dem Titel „Polonia Victoriosa; Austria Gloriosa“ darauf hingewiesen, dass sich trotz künstlerischer Unterschiede die Situation in Wien und Warschau im späten 17. Jahrhundert prinzipiell vergleichen lässt⁴: „Wie in Österreich, so setzte sich, allerdings aus anderen Gründen, auch in Polen der Stil, der im Lande dominierend werden sollte, nicht nur bei den Kirchen und königlichen Residenzen durch, sondern auch bei den Schlössern der Magnaten. Adlige bestimmten in Polen das Kulturleben schon darum wesentlich mit, weil hier der König aufgrund des Systems des Wahlkönigtums nur ein Primus inter pares und nicht die alleinige Macht im Lande war. [...] Daher waren Magnaten wie Jan Krasinski, der ein herrliches, von van Gameren erbautes und von Schlüter dekoriertes Palais in Warschau besass, oder Stanisław Lubomirski in der Lage, in der Kunstförderung eine ebenso bedeutende Rolle zu spielen wie die österreichischen Aristokraten des späten 17. Jahrhunderts. Für diese Epoche ist charakteristisch, dass der neue Stil vornehmlich in Warschau und seiner Umgebung beziehungsweise in Wien und seiner Umgebung in Erscheinung trat“⁵.

¹ Siehe z. B. M. Borowlejska-Birkenmajerowa, Der triumphale Empfang Jans III. in Krakau nach dem Wiener Sieg, in: Studia Austro-Polonica 3 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DCLII/75), Warszawa-Kraków 1983, S. 53-64.

² H. Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien-München 1965, S. 13-19.

³ H. Lorenz, Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur (ÖAW Phil.-hist. Klasse Denkschriften 218), Wien 1991, S. 15-18.

⁴ Zur Situation in Warschau siehe z. B. S. Muthesius, Kunst in Polen. Polnische Kunst 966-1990. Eine Einführung, Königstein-Taunus 1994, S. 48-50.

⁵ T. DaCosta Kaufmann, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa

Die künstlerischen Folgen dieser Entwicklung in Wien und die Rolle des Adels in diesem Zusammenhang sollen das Thema dieses Beitrages sein. Im Gegensatz zur traditionellen Meinung („Begnadete Architekten [...] treffen auf 'vom Bauwurm' besessene Kaiser [...]. Der Adel stand nicht nach.“⁶) hat vor allem Hellmut Lorenz betont, dass die wesentlichsten Zeugnisse des Wiener Hochbarock zwischen 1685 und 1715 nicht vom Kaiserhof, sondern von der Aristokratie in Auftrag gegeben wurden: „Gerade weil es aber im Habsburgerreich keine Dominanz der kaiserlichen Sphäre in den Künsten gegeben hat, konnten hier tatsächlich die Monde des Adels helleres Licht verbreiten als die Sonne des Herrschers — ein höchst erstaunliches und für das Habsburgerreich kennzeichnendes Phänomen in der Glanzzeit jener Periode, die wir gemeinhin als 'Absolutismus' bezeichnen“⁷.

Tatsächlich wurde Wien seit dem späten 17. Jahrhundert eine prachtvolle Barockstadt, in der nur die kaiserliche Residenz nicht mit der Qualität der Adelspaläste mithalten konnte. Dies geht aus einer Reisebeschreibung von Casimir Freschot aus dem Jahre 1705⁸ deutlich hervor: „Sonst ist die Stadt über die Massen wohl gebaut/ und wenn sie keine solche breite und lange Gassen hat/ wie Paris/ so hat sie doch eine so grosse Menge Paläste und schöne Häuser. Man bauet täglich noch soviel andere/ daß/ wo man ein wenig sofort fährt/ so wird Wien/ [...] eine der schönsten Städte von ganz Europa seyn. Das verdriesslichste ist/ daß die Kaiserliche Burg ein schlechtes Ansehen hat/ und dass dasjenige Gebäude/ so das schönste und prächtigste unter allen seyn sollte/ schlechterdings keine Vergleichung mit seinem Herrn hat/ der es bewohnt/ und der den Titel des ersten Prinzen in der ganzen Welt führt. [...] Wenn der ganze Hof noch diejenige 'modestie' zeigt/ welcher sich die alten Erz- = Herzöge von Oesterreich bedienen/ [...] 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 Haus bewohnt“⁹.

1450–1800, Köln 1998, S. 315–340, hier 316f.

⁶ Salomon Kleiner, *Das florierende Wien. Vedutenwerk in vier Teilen aus den Jahren 1724–37*. Nachwort von Elisabeth Herget (Die bibliophilen Taschenbücher), Dortmund 1979, S. 292.

⁷ H. Lorenz, *Vienna Gloriosa Habsburgica?* in: *Kunsthistoriker* 2 (1985), S. 44–49; H. Lorenz, *Der habsburgische „Reichsstil“ — Mythos und Realität*, in: *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* 1992, hg. v. T. W. Gaethgens, Berlin 1993, S. 163–176.

⁸ Siehe dazu: M. Lenderová, *Casimir Freschot: zpráva o vídeňském dvoře (Videň a habsburská říše očima francouzského benediktina)*, in: *Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750)*, hg. v. V. Bůžek (Opera historica 5), České Budějovice 1996, S. 293–307.

⁹ [Casimir Freschot], *Relation Von dem Käyserlichen Hofe zu Wien [...] Aufgesetzt von einem Reisenden im Jahre 1704*, Köln 1705, S. 3 u. 6f.

Den gleichen, auch 1729 von den Berichten Montesquieus sowie des Freiherrn von Pöllnitz beschriebenen Widerspruch zwischen kaiserlicher und aristokratischer Architektur¹⁰ vermittelt die Ansicht auf dem Titelblatt der Wien-Stiche der Fischer von Erlach 1715¹¹ (Abb. 1). Dort beherrschen die modernen Vorstadtpaläste des Adels mit ihren Gärten das Bild, während die kaiserliche Hofburg in der Enge des alten Stadtzentrums verschwindet. Der vom kaiserlichen Antiquarius Carl Gustav Heraeus verfassten Widmung zufolge sollte mit dieser Vedutenfolge die „Kaiserliche Residence“ ebenso wie andere deutsche und ausländische Städte präsentiert werden, da ja auch Wien den anderen Städten nicht „an Kostbarkeit und Ansehen seiner Palläste nachgeben darf“¹². Aus eigener Erfahrung wussten die beiden Architekten, dass das Bild der kaiserlichen Residenzstadt von den Palästen des Adels geprägt war und widmeten ihr Werk dementsprechend ihrem Auftraggeber Graf Philipp Sigmund von Dietrichstein (1651–1716) und nicht dem Herrscher¹³. Die Stiche von Fischer und Delsenbach bilden damit als Sammlung von Ansichten der Wiener Adelspaläste explizit die „höfische“ Fortsetzung der zwei Generationen vorher von Georg Matthäus Vischer im Auftrag der Landstände geschaffenen Ansichten der Schlösser des Landadels¹⁴.

2. Topographie

In der Tat hat Wien im Laufe des 17. Jahrhunderts einen wesentlichen Wandel von der Bürger- zur Adelsstadt durchgemacht, der parallel zur Vergrößerung des Hofstaates — von 486 Personen im Jahre 1563 auf 2050 Dienstposten im Jahre 1730 — verlief und am Hausbesitz nachweisbar ist¹⁵. Der Anteil der Besitzungen von Aristokratie und Hofbeamten, der sich zunächst im „Herrenviertel“ an der Herrengasse neben der Hofburg konzentrierte, war bereits von 1566 bis 1664 von 21,6 auf 39,2 Prozent der Wiener Innenstadt gestiegen, während der Anteil des städtischen Bürgertums von 73,7 auf 56 Prozent gesunken war. Von 1664 bis 1779 erhöhte sich der Anteil auf 44,3 Prozent im Vergleich zu 10,5% öffentlichen Gebäuden und 45,2% städtischem

¹⁰ J. Duindam, *Myths of Power. Norbert Elias and the Early Modern European Court*, Amsterdam 1995, S. 35.

¹¹ Das barocke Wien. Stadtbild und Strassenleben, Ausstellungskatalog, Wien 1966, Abb. 3, Kat.-Nr. 31.

¹² Zitiert in: P. Prange, Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 17), Augsburg 1997, S. 88–102, hier 89.

¹³ Zur Funktion dieser Ansichten für die Aristokratie siehe: P. Prange, Baukunst „zu eblig Gedechnus und Nahmen“ — Die Bauten der Grafen von Schönborn in den Zeichnungen Salomon Kleiners, in: *Frühneuzeit-Info* 9 (1998), Heft 2, S. 213–233.

¹⁴ Vgl. dazu: R. Wagner, Österreichische Veduten und Topographien der Barockzeit, in: *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, hg. v. K. Gutkas, Salzburg-Wien 1985, S. 401–410, hier 403.

¹⁵ E. Lichtenberger, *Die Wiener Altstadt. Von der mittelalterlichen Bürgerstadt zur City*, Wien 1977, S. 98–142.

Bürgertum. Flächenmässig war dieser Anteil noch höher, da ja ein Palast die Grundfläche von zwei oder mehreren Bürgerhäusern beanspruchte. Die Adelspaläste waren dementsprechend bereits weit über das Herrenviertel hinaus in der Innenstadt verteilt; man denke nur an den Stadtpalast des Prinzen Eugen in der Himmelfortgasse.

Dieser statistische Befund lässt sich am Beispiel der grossen Magnatenfamilien, die den Schwerpunkt ihrer Besitzungen in Böhmen, Mähren oder Ungarn hatten, verdeutlichen und verifizieren. Das charakteristischste Beispiel für die Situation nach der Mitte des 17. Jahrhunderts liefert Wenzel Eusebius Fürst von Lobkowitz (1609–77), Herzog von Sagan (Żagań). Obwohl Erster Minister und führender Vertreter der „böhmischen Partei“ am Wiener Hof¹⁶ blieb er bis zu seinem Sturz im Jahre 1674 in Wien Mieter im Palais des Grafen Werdenberg am Neuen Markt¹⁷, während er die Schlösser Raudnitz/Elbe–Roudnice bei Prag (1652–56, 1665–84) sowie die ehemalige Wallenstein-Residenz Sagan (Żagań) in Schlesien (ab 1674) zu grosszügigen und modernen Residenzen ausbauen liess¹⁸. Parallel dazu haben auch die anderen Magnaten im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts auf ihren ländlichen Besitzungen residiert und gebaut, während sie selbst bzw. ihre Söhne Ende des Jahrhunderts endgültig in die kaiserliche Residenzstadt übersiedelten.

Graf Humbrecht Johann Czernin von Chudenitz wurde vor allem durch seinen 1668 auf dem Prager Hradschin begonnenen Palast berühmt, „dessen Dimensionen so gewaltig sind, dass sie weit eher den Ansprüchen eines die ganze Fülle der Macht besitzenden Königs entsprechen würden“. 1673 war der 150.000 Gulden teure Rohbau fertig, die Ausstattung wurde jedoch durch den Tod des Grafen im Jahre 1682 unterbrochen. Der Erbe, Graf Hermann Jakob Czernin, widmete sich nämlich schon um 1685 einer „ihm vordringlicher erscheinenden Bauaufgabe“, der Errichtung eines Palastes in Wien¹⁹. Der Interessenschwerpunkt des Grafen scheint sich nun „für längere Zeit von dem Prager Bauwesen zu dem Wiener Komplex verschoben zu haben“, diente doch der von Giovanni Battista Maderna errichtete Bau nicht nur für die „häufigen Wiener Aufenthalte“ des Bauherrn,

¹⁶ T. Winkelbauer, Notiz zu der Frage: Gab es um die Mitte des 17. Jahrhunderts am Kaiserhof eine „tschechische“ bzw. „böhmische Partei“. in: Kontakte und Konflikte. Böhmen, Mähren und Österreich: Aspekte eines Jahrtausends gemeinsamer Geschichte (Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes 36), Horn-Waldhofen-Thaya 1993, S. 197–202.

¹⁷ P. Fidler, *Modus geometricus — sensus allegoricus* (Zur Poetik des adeligen Wohnens in der frühen Neuzeit), in: *Život*, hg. v. V. Bůžek, S. 443–465, hier 462.

¹⁸ G. Skalecki, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Der Einfluss Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989, S. 146, 160; M. Brunner, *Frühbarocke Schlossbaukunst in den habsburgischen Ländern: Schloss Raudnitz*, in: *Die Künste und das Schloss in der frühen Neuzeit* (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 1), hg. v. L. Unbehauen u.a., München–Berlin 1998, S. 151–159.

¹⁹ J. J. Morper, *Das Czerninpalais in Prag*, Prag 1940, S. 9. u. 57.

sondern auch als ständiger Wohnsitz seines Bruders Thomas Zacharias²⁰. Das bemerkenswerteste an der Anlage war jedoch ihr Standort weitab von den kaiserlichen Residenzen, dafür aber mit einem Park sowie einem weiten Blick ins Donautal Richtung Osten — offensichtlich ebenso wie in Prag direkt auf die kaiserliche Residenz in Ebersdorf ausgerichtet.

Die den Czernin von ihrem Prager Palast vertraute Lage im Grünen ermöglichte wohl jene Grosszügigkeit, die bei einem Palast in der Wiener Innenstadt nicht möglich war, wie Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–84) in seinem Architekturtraktat ausgeführt hat²¹. Seine Abneigung gegen einen Stadtpalast war nämlich nicht nur durch die Ablehnung des Hoflebens begründet, sondern auch ästhetisch, da die „Stadtgebeuen [...] zu Wienn, Prag und Brin [...] nicht gleich sein können an Pracht, Magnificenz und Ansehen als die Landtgebeu, dan der Blatz [...] ist abgehendt, so der greste Mangl ist“²². Der Regierer des Hauses Liechtenstein hat daher auch vorwiegend in Feldsberg–Valtice sowie Eisgrub–Lednice an der niederösterreichisch-mährischen Grenze residiert, nicht zuletzt — wie er schreibt — wegen der Nähe „bei Wien und dem kaiserlichen Hof“²³ Gleichsam als politisches Testament verpflichtete er seinen Sohn um 1675 zur Errichtung eines „real Palatium“ in Eisgrub sowie zum Bau neuer Schlösser in den schlesischen Herzogtümern Troppau (Opava) und Jägerndorf (Krnov). Johann Adam begann zwar entsprechende Arbeiten, emanzipierte sich aber zusehends von den Vorstellungen seines Vaters: „Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die sich im wesentlichen auf ihren mährischen oder böhmischen Gütern aufhielten, hat Johann Adam vorwiegend in Wien gewohnt bzw. residiert. So stellte, sich schon bald, das Problem, hier, in der Metropole des Heiligen römischen Reiches, eine angemessene Unterkunft zu etablieren“²⁴. Dabei beherzigte er zunächst die Forderungen seines Vaters nach wirtschaftlicher Unabhängigkeit vom Hof und architektonischer Grosszügigkeit, indem er ab 1687 Teile der Vorstadt Rossau erwarb und dort inmitten einer herrschaftlichen Siedlung mit Wirtschaftsbetrieben einen grosszügigen Palast errichtete²⁵ (Abb. 2). Dabei handelt es sich zwar vordergrün-

²⁰ G. Passavant, Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock, Karlsruhe 1967, S. 10f.

²¹ W. Pircher, Verwüstung und Verschwendung. Adelliges Bauen nach der Zweiten Türkenbelagerung (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 14), Wien 1984, S. 63.

²² V. Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684), Wien–Leipzig 1910, S. 187.

²³ V. Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, S. 28.

²⁴ H. Lorenz, „Nichts Brachtigeres kan gemacht werden als die vornehmen Gebäude“. Bemerkungen zur Bautätigkeit der Fürsten von Liechtenstein in der Barockzeit, in: „Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel“. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, hg. v. E. Oberhammer, Wien 1990, S. 138–154, hier 151.

dig-formal um einen „Stadtpalast im Grünen“²⁶, ideologisch-funktional aber — in den Worten von Karl Eusebius — um „einen Palatio oder Schlos, so auf dem Landt oder in einer selbsteigenen zugeherigen Statt stehet, alwo Blatz genug vorhanden zum sich nach der Nohtort mit allen auszubreiten“²⁷. Verraten also die Vorstadtresidenzen der Liechtenstein und Czernin zunächst eine geographische und damit politische Distanz zum „Herrenviertel“, so ergriffen die beiden Auftraggeber wenige Jahre später die Gelegenheit, sich in unmittelbarer Nähe der kaiserlichen Residenzen anzusiedeln, was auch nicht ohne Folgen für die Karriere blieb: Graf Thomas Czernin kaufte 1693 ein Grundstück neben der kaiserlichen Sommerresidenz und liess dort von Domenico Martinelli einen „Palazzo con Giardino [...] alla Favorita“ errichten²⁸ — zwei Jahre später wurde diese „Höflichkeit“ mit der Ernennung zum kaiserlichen Gesandten in Polen belohnt²⁹. Fürst Johann Adam erwarb hingegen 1694 einen standesgemässen Stadtpalast neben der Hofburg³⁰ und wurde im selben Jahr durch seine Aufnahme in den Orden vom Goldenen Vlies ebenfalls offiziell in die oberste repräsentative Hierarchie des Hofes eingebunden.

Ohne Zweifel war Wien also im frühen 18. Jahrhundert eine Adelsstadt, und einer Statistik von Pircher zufolge sind von 56 Wiener Palästen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nur 10 vor 1683 entstanden, 46 jedoch zwischen 1683 und 1749³¹. Erste und auch wichtigste Adresse war dabei die dieser Funktion ihren Namen verdankende Herrergasse. Auf einem Stadtplan aus der Zeit um 1710 findet man hier u. a. die Paläste der Fürsten Liechtenstein, Dietrichstein, Lamberg und Porcia. Zu den Bauten im Zentrum von Wien kamen noch die parallel dazu in den Vorstädten errichteten Sommerresidenzen und Lustschlösser, sodass wir von mindestens 100 repräsentativeren Bauten ausgehen können³².

²⁵ W. Pircher, *Verwüstung*, S. 39–41.

²⁶ H. Lorenz, Ein „exemplum“ fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit — Bau und Ausstattung des Gartenpalastes Liechtenstein in Wien, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43 (1989), S. 7–24.

²⁷ F. 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.

²⁸ H. Lorenz, Domenico Martinellis Projekt für das Gartenpalais Czernin auf der Wieden, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 33, 1980, S. 180–183.

²⁹ Es ist bezeichnend, dass im selben Jahr einer der Söhne, Adam Humbert Czernin, seine an der Wiener Universität vorgetragene These Kaiser Leopold I. und Joseph I. widmete. Das Thesenblatt von Elias Christoph Heiss zeigt eine Porträtbüste des jungen Herrschers.

³⁰ H. Lorenz, *Liechtenstein Palaces in Vienna from the Age of the Baroque*, New York 1985; H. Lorenz, Domenico Martinelli, S. 246–248.

³¹ W. Pircher, *Verwüstung*, S. 70.

³² Einen Überblick über die noch bestehenden Bauten bieten: B. Grimschitz, *Wiener Barockpaläste*, Wien 1944; W. Kraus, P. Müller, *Wiener Palais*, München–Wien 1991.

Aufgrund der Tatsache, dass der Wiener Hof (bzw. die Höfe) die Hälfte des Jahres nicht in der Hofburg verbrachten³³, ergab sich nämlich eine Wiederholung der Satellitenbildung im Kleinen durch die Ausbildung von „Villenkolonien“ um die kaiserlichen Nebenresidenzen im Augarten, auf der Wieden und in Laxenburg³⁴. So liess sich der Landjägermeister Christian Johann Graf von Althan um 1690 von Johann Bernhard Fischer ein Lustschlösschen bauen, das ebenso nahe bei der kaiserlichen Favorita im Augarten wie an den wildreichen Donauauen lag³⁵. Trotzdem wurde bereits von der nächsten Generation ein neues Gartenpalais am anderen Ende der Stadt errichtet: Da Kaiser Leopolds Söhne die Alte Favorita aufgaben, und Karl VI. die Neue Favorita bevorzugte, sah sich Christian Johanns Sohn Gundacker nämlich ebenfalls zur Übersiedlung auf die Wieden bzw. später Landstrasse gezwungen. In einem Dokument von 1717 begründete Karl VI. die Steuerbefreiung des Althansschen Hofes damit, dass sein Generalbaudirektor den „nächst unserer Kaiserlichen Favorita gelegenen“ (Besitz ...) „fürnehmlich aber in der Absicht an sich gebracht habe, um hiedurch in Zeit während unseren alljährlichen gewöhnlichen Sommer-Residenz in vermelter Unserer Favorita uns desto näher zu sein“³⁶. Diese Einstellung äusserte sich auch in Althans Devisen QUOD PROPRIOR MINOR mit der Sphära Merkurs, da dieser Planet zwar der kleinste ist, dafür aber der Sonne am nächsten steht³⁷. Dieser höfische Zentralismus wird sowohl durch die zeitgenössische Zeremonialliteratur als auch durch einen Plan von Laxenburg aus dem Jahre 1716 bestätigt³⁸.

Der Wiener Bauboom nach 1683 und die schlagartige Durchsetzung des hochbarocken Stiles waren also nur mittelbar eine Folge der „dichten Konkurrenzsituation von Künstlern“³⁹. Die wahre Ursache bildet viel-

³³ Chr. Benedik, Zeremonielle Abläufe in habsburgischen Residenzen um 1700. Die Wiener Hofburg und die Favorita auf der Wieden, in: Wiener Geschichtsblätter 46 (1991), S. 171–178.

³⁴ W. Pircher, Verwüstung, S. 70f; E. Lichtenberger, Wien — Das sozialökologische Modell einer barocken Residenz um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Städtische Kultur in der Barockzeit (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas VI), hg. v. W. Rausch, Linz-Donau 1982, S. 235–262, hier 258f.

³⁵ H. Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Mit einem Vorwort von Hermann Bauer, Stuttgart 1997, 2. Aufl., S. 379.

³⁶ Zitiert in: F. Pichorner, Die „spanische“ Althann. Maria Anna Josepha Gräfin Althann, geborene Marchesa Pignatelli (1689–1755). Ihre politische und gesellschaftliche Rolle während der Regierung Karls VI. und Maria Theresias, geisteswiss. Diplomarbeit, Manuskript, Wien 1985, S. 52.

³⁷ Carl Gustav Heraeus, Gedichte und Inschriften, Nürnberg 1721, S. 118.

³⁸ F. Polleross, Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte. Ergänzende Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, hg. v. ders. (Frühneuzeit-Studien 4), Wien-Köln-Weimar 1995, 59–128, hier 80–82, Abb. 26.

³⁹ H. Lorenz, Domenico Martinelli und das Palais Harrach. In: Palais Harrach: Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, Wien 1995, S. 41–50, hier 43.

mehr die Rivalität der Hofadeligen. Denn die im ständigen Kampf untereinander stehenden wichtigsten Familien Schwarzenberg, Lamberg, Liechtenstein, Auersperg, Waldstein, Windischgrätz, Harrach oder Dietrichstein⁴⁰ wachten ebenso eifersüchtig über Hofämter und Standeserhöhungen wie über die Repräsentation der Konkurrenten⁴¹.

3. Architektur

Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, Casimir Freschot und Carl Gustav Heraeus gebrauchten bei ihren Architekturbeschreibungen die Begriffe „Ansehen“ sowie „Schicklichkeit“ und verwiesen damit direkt auf die soziale Wertung ästhetischer Phänomene. In der von den Methoden der Rhetorik beeinflussten Architekturtheorie der Zeit wurde dieser Bereich durch das „Decorum“ und die Regeln von der „Angemessenheit“ berücksichtigt. Demzufolge hatte jeder Bau dem Stand seines Besitzers zu entsprechen⁴². Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass gerade im Jahre 1687 in Wien dieses Prinzip in Eberhard Weigels „Wienerischen Tugendspiegel“ in aller Deutlichkeit visualisiert wurde. So erscheint die Tugend der *Decentia* (Gemässhätigkeit) mit einem Massstab vor verschiedenen Säulen. Diese sind nach ihrer Ordnung unterschiedlich hoch und mit den entsprechenden Insignien bekrönt: von der dorischen mit dem Ritterhelm bis zur korinthischen mit der Königskrone⁴³.

Die praktische Umsetzung dieser Vorstellungen lässt sich vor allem an zwei Beispielen des von uns behandelten Milieus belegen. Wohl nicht zufällig handelt es sich bei beiden Auftraggebern um kaiserliche Obersthofmeister, also die höchsten Beamten des Wiener Hofes⁴⁴. Nachdem Fürst Lobkowitz 1674 über Nacht aller seiner Ämter enthoben und aus Wien verbannt worden war, „ließ er 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,

⁴⁰ Zum Kreis der betroffenen Familien und ihren Verflechtungen siehe: K. Gutkas, Die führenden Persönlichkeiten der habsburgischen Monarchie von 1683 bis 1740, in: H. Gutkas (Hg.), Prinz Eugen, S. 73–86; B. Bastl, G. Heiss, Hofdamen und Höflinge zur Zeit Kaiser Leopolds I. Zur Geschichte eines vergessenen Berufsstandes, in: Život, hg. v. Bůžek, S. 187–266.

⁴¹ H. Chr. Ehalt, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14), Wien 1980, S. 63–80; J. Duindam, Myths, S. 49–56; Ders., The court of Austrian Habsburgs: locus of a composite heritage, in: Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 8 (1998), S. 24–58, hier 49–52.

⁴² U. Schütte, Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Braunschweig-Wiesbaden 1986.

⁴³ F. Polleross, „Docent et delectant“. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49 (1996), S. 165–206, hier 193, Abb. 6.

⁴⁴ Vgl. zu diesem Amt: H. Chr. Ehalt, Ausdrucksformen, S. 48f.

gegen alle die ihn besuchten, daß er an solchem Ort seines vorigen und jetzigen Zustandes am besten eingedenck seyn könnte“⁴⁵.

Umgekehrt wurde auch der soziale Aufstieg sofort sichtbar gemacht. Als Johann Leopold Donat Graf Trautson (1659–1724), der unmittelbar nach seiner Ernennung zum Obersthofmeister Fischer von Erlach mit der Planung eines repräsentativen Vorstadtpalastes beauftragt hatte⁴⁶, während der Bauzeit 1711 in den Reichsfürstenstand erhoben wurde, hat man nicht nur das Grafenwappen an der Fassade durch die fürstliche Heraldik ersetzt, sondern auch die jonische Säulenordnung durch die höher(rangig)e Kompositordnung. Dafür wurden sogar unschöne Gebälküberschneidungen in Kauf genommen⁴⁷ (Abb. 3).

Der Bedeutung des Zeremoniells als Anzeiger des sozialen Ranges und dessen Auswirkung auf die barocke Architektur entsprechend⁴⁸ waren auch die Anzahl und Grösse der Räume eines Palastes nicht nur von den finanziellen Möglichkeiten, sondern ebenso vom Stand des Bauherrn abhängig, wie aus einem Architekturhandbuch aus dem Jahre 1700 deutlich hervorgeht: „Zu einem Haupt=Zimmer gehören wenigstens folgende Stücke: ein Vorgemach/ ein Cabinet, ein Schlafgemach/ und eine Garderobbe. Zu einem Fürstlichen Zimmer werden mehr Stücke erfordert/ nehmlich eine Garde Kammer/ ein Vorgemach/ ein Audientz Gemach/ ein Cabinet/ ein Schlaf Gemach und eine Garderobbe“⁴⁹. Dieser sozialen Differenzierung entsprachen etwa die Unterschiede zwischen den innerhalb eines Jahrzehntes errichteten Stadtpalästen des Prinzen Eugen und des Grafen Strattmann. Besass das Palais Strattmann laut Plan offensichtlich ein Paradeappartement mit nur „drey grossen Zimmern“⁵⁰ (Vorzimmer, Zimmer, Schlafzimmer), schritt der Besucher im Stadtpalast des Prinzen von Savoyen durch einen Gardesaal in „Antichambre, Audienz=Zimmer“ und „Parade=Schlafzimmer“ sowie „Spiegel=Kabinett“⁵¹. Ebenso wie der Gardesaal waren der zusätzliche Konferenzraum — nach dem Vorbild der Hofburg — und der Baldachin im Audienzzimmer eindeutig

⁴⁵ Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, hg. und kommentiert v. M. Schlechte, Berlin 1733 — Leipzig 1990, S. 83.

⁴⁶ P. Prange, Das Palais Trautson — eine „ungemeine Architecture“, in: Pantheon 52, 1994, S. 101–119; M. Krapf, Palais Trautson, Wien 1990, 2. Aufl.

⁴⁷ F. Polleross, Architektur und Rhetorik, S. 194, Abb. 31f.

⁴⁸ Siehe das Kapitel „Zeremoniell und Repräsentation“ in: H. Bauer, Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992, S. 147–181.

⁴⁹ [Leonhard Christoph Sturm], Die zum Vergnügen der Reisenden Baumeister=Academie [...], Hamburg 1700, S. 132f.

⁵⁰ H. Lorenz, Zur repräsentativen Raumfolge und Ausstattung der barocken Stadtpaläste Wiens, in: Barock: regional — international, hg. v. G. Pochat, B. Wagner, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25, Graz 1993, S. 291–304, 294f.

⁵¹ H. Lorenz, Einige unbekanntene Ansichten Salomon Kleiners aus dem Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40 (1987), S. 223–234.

fürstliche Statussymbole⁵² (Abb. 4). Damit wurde der persönliche Status des aus dem fürstlichen Haus von Savoyen stammenden Prinzen sowie sein beruflicher Rang als Präsident des kaiserlichen Hofkriegsrates im Unterschied zu jenem des erst wenige Jahre vor Baubeginn in den Grafenstand erhobenen österreichischen Hofkanzlers Strattmann deutlich veranschaulicht.

Gerade bei den in Wien oft direkt nebeneinanderstehenden Bauten war es unvermeidlich, dass die höfischen Rivalitäten auch auf architektonischem Feld ausgetragen wurden. Die „hektisch–nervöse Konkurrenzsituation“⁵³ der Wiener Architektur der 1690er Jahre äusserte sich jedenfalls bei fast allen Bauten in abrupten Planänderungen und mehrfachen Architektenwechsel, aber auch in baulichen Mängeln, höfischen Intrigen und öffentlichen Skandalen. Schon Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein wollte um 1680 mit seinem Schloss Plumenu (Plumlov) das Palais Czernin in Prag und alle anderen böhmischen und österreichischen Schlösser übertreffen⁵⁴.

Quellenmässig eindeutig fassbar ist die künstlerisch–gesellschaftliche Rivalität etwa beim Bau zweier benachbarter Gartenpaläste um 1730. 1727 erwarb Aloys Thomas Raimund Graf Harrach (1669–1742), seit 1728 Vizekönig von Neapel, einen Landsitz am Rennweg, der von Johann Lucas von Hildebrandt um einen Ehrenhof, eine Galerie und eine Kapelle erweitert wurde. 1729 kaufte der kaiserliche Generalbauinspektor Gundacker Graf Althan von der Familie Harrach einen Teil des Grundstückes, um dort von Josef Emanuel Fischer von Erlach umgehend ebenfalls einen Gartenpalast errichten zu lassen⁵⁵. Dies dürfte dazu geführt haben, dass Harrach nun seinen Hausarchitekten trotz finanzieller Probleme und Abwesenheit zur umso rascheren Fertigstellung des Projektes drängte. Hildebrandt ging dabei jedoch mehr als dem Bauherrn bzw. dessen Bruder lieb war „bestialisch in die magnificence“. 1730 begründete der Architekt dies mit der Überzeugung, seine Ehre und „Reputation leide daran, wan er nit magnifiquer oder wenigst so vill“ bauen kann, wie sein Konkurrent Fischer beim benachbarten Palais Althan. Nicht zuletzt weil Graf Harrach nach Fertigstellung des Nachbarpalastes neidvoll anerkennen musste, dass „Fischer frischere und neyere Gedancken hat als Jean Luca“ (Hildebrandt), wurde der langjährige Hausarchitekt 1731 abgesetzt und an seiner Stelle Fischer von Erlach mit der Ausgestaltung des Gartens beauftragt⁵⁶. Doch damit war die Sache noch nicht erledigt. Als Graf

⁵² U. Schütte: Die Lehre von den Gebäudetypen, in: *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden, Ausstellungskatalog*, Wolfenbüttel 1984, S. 196; Baldachine befanden sich dementsprechend auch in den Residenzen der Fürsten Wallenstein und Liechtenstein: P. Fidler, *Modus*, S. 457.

⁵³ H. Lorenz, *Domenico Martinelli*, S. 75.

⁵⁴ Zur Bauideologie bei Liechtenstein siehe: W. Pircher, *Verwüstung*, S. 58–63.

⁵⁵ T. Zacharias, *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*, Wien–München 1960, S. 25f.

⁵⁶ F. Wilhelm, *Johann Lucas von Hildebrandt. Seine Persönlichkeit und das Ver-*

Aloys Thomas 1733 aus Neapel zurückkehrte, wurde der Gartenpalast um zwei weitere Trakte vergrößert⁵⁷. Die so entstandene Verdoppelung der Ehrenhofanlage mit einer Gartenfront von 28 Achsen sollte wohl nicht nur den Status des Bauherrn als Vizekönig repräsentieren, sondern auch den aus einzelnen, teilweise runden Baukörpern zusammengesetzten Gartenpalast Althan mit traditioneller „Leng“ und architektonischer Severitá deklassieren. Damit sind bereits die zwei wesentlichsten Kriterien definiert, die den Bauherrn für ihren Konkurrenzkampf zur Verfügung standen: Quantität und Qualität der Architektur.

Die *Amplitudo* lässt sich als quantitatives Kriterium von Architektur am einfachsten herstellen und überprüfen. Ihre Realisierung war jedoch bei den Stadtpalästen nicht nur vom Rang und den Finanzen des Auftraggebers abhängig, sondern auch von der Bereitschaft benachbarter Hausbesitzer zum Verkauf ihrer Liegenschaften. Dies zeigt sich etwa beim Stadtpalast den Prinzen Eugen, der zunächst als Untermieter im Palast des spanischen Botschafters gewohnt hatte. Nach der Ernennung zum Feldmarschall im Jahre 1693 erwarb er 1694/95 offensichtlich unter Aufbietung seiner letzten Finanzreserven um 48.000 Gulden zwei Häuser in der Himmelpfortgasse. An deren Stelle entstand der von Johann Bernhard Fischer entworfene siebenachsige Palast, dessen Rohbau 55.000 Gulden kostete⁵⁸. Wie Fischers Entwurf und eine Ansicht aus dem Jahre 1712 belegen, war die Fassade schon von Beginn an auf die Erweiterung auf zwölf Achsen angelegt⁵⁹, die jedoch erst nach der Erwerbung einer weiteren Parzelle um 15.000 Gulden im Jahre 1703 möglich wurde. Der Zubau durch Johann Lucas von Hildebrandt erfolgte schliesslich 1708–11⁶⁰ vermutlich weil Eugen durch seine Ernennung zum Oberbefehlshaber in Italien (1701) und zum Präsidenten des Hofkriegsrates (1703) zusätzliche Mittel zur Verfügung oder zumindest in Aussicht standen⁶¹. Da Fischers Fassadenplan auf eine damals bereits übliche Akzentuierung der Fassade durch Risalite verzichtete, scheinen Architekt und Bauherr von Beginn an mit solchen Erweiterungen gerechnet zu haben⁶² (Abb. 5). Erst nachdem der Ankauf eines vierten Grundstückes um 15.000 fl. im Jahre 1719 durch den bevorstehenden Tod des zuvor

hältnis zu seinen Bauherren, in: *Mittelungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien* 8 (1928), S. 65ff.

⁵⁷ B. Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien–München 1959, S. 117–120.

⁵⁸ R. Perger, *Die Haus- und Grundstückskäufe des Prinzen Eugen in Wien*, in: *Wiener Geschichtsblätter* 41 (1986), S. 41–84, hier 46–51.

⁵⁹ H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, S. 385; W. G. Rizzi, *Prinz Eugen und seine Bauwerke*, in: H. Gutkas (Hg.), *Prinz Eugen*, S. 281–292, hier 281.

⁶⁰ R. Perger, *Grundstückskäufe*, S. 56–58.

⁶¹ W. Pircher, *Verwüstung*, S. 25.

⁶² H. Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Fischer*, Zürich–München–London 1992, S. 106.

verkaufsunwilligen Besitzers möglich geworden war, wurde der Palast schliesslich 1723 in die heute noch bestehende Form mit siebzehn Achsen und drei Portalen gebracht⁶³.

Zu diesem Zeitpunkt galt jedoch die lange Reihe gleichartiger Achsen bereits als veraltet, und die Akzentuierung der Fassaden war zur wichtigsten künstlerischen Aufgabe der Wiener Palastarchitektur geworden. Dies zeigte sich bereits bei den Stadtpalästen der Grafen Harrach sowie Dietrichstein, den „Vorreitern hochbarocker Gestaltung“⁶⁴. Beim Bau eines neuen Palastes neben der Hofkirche der Augustiner äusserte sich der Ehrgeiz von Philipp Sigmund Graf Dietrichstein darin, dass er 1687 nicht weniger als vier Konkurrenzprojekte in Auftrag gab⁶⁵. Kaum war der Bau jedoch nach dem durch einen Grundzukauf 1691 notwendigerweise umgearbeiteten Plan des kaiserlichen Hofarchitekten Giovanni Pietro Tencala begonnen worden, wurde er entweder noch von diesem selbst oder durch Johann Bernhard Fischer *'alla romana'* modernisiert⁶⁶. Der zunächst nur zaghaft ausgebildete Mittelrisalit wurde sowohl durch Verbreiterung von drei auf sieben Achsen als auch durch Erhöhung um ein Mezzaningeschoss und Bekrönung mit einer Statuenbalustrade wesentlich aufgewertet.

Noch deutlicher sind die abrupten Planänderungen sowie die dahinter stehenden repräsentativen Überlegungen beim Palais von Ferdinand Bonaventura Graf Harrach (1636–1706). Der sofort nach dem (Rück-)Kauf der Brandruine um 20.000 Gulden im Jahre 1689 vom einheimischen Baumeister Christoph Alexander Oedtl begonnene Palast war zunächst in die vornehme, aber enge Herrengasse ausgerichtet wie sein Vorgängerbau. Vielleicht noch 1689, spätestens 1690 wurde der Bau jedoch unter der Leitung des eigens aus Rom geholten Architekten Domenico Martinelli von der Herrengasse auf die Freyung hin orientiert⁶⁷. Die Veränderung hatte zwei wesentliche Folgen. Einerseits war im Trakt zur Freyung eine aufwendigere Raumfolge mit Vestibül, Vorraum, Treppenhaus, Antecamera, Camera und Galerie möglich geworden, andererseits hat der römische Architekt die neue Hauptfassade durch Seitenrisalite akzentuiert und als platzbeherrschende „Schauseite“ urbanistisch wirksam gemacht⁶⁸ (Abb. 6).

⁶³ R. Perger, Grundstückskäufe, S. 58–60.

⁶⁴ H. Lorenz, Architektur, in: Die Kunst des Barock in Österreich, hg. v. G. Brucher, Salzburg-Wien 1994, S. 11–79, hier 42.

⁶⁵ P. Fidler, „...alla moderna gebaut und vom sehr artigen goßt...“. Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien. Zur Frage des französischen Einflusses in der mitteleuropäischen Architektur des 17. Jahrhunderts, in: Acta Historica Artium Hungariae 37 (1994), S. 145–174.

⁶⁶ W. G. Rizzi, Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien — Zur Planungs- und Baugeschichte eines Hauses, in: Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses (Cortina 8), Wien-Köln-Weimar 1991, S. 9–15.

⁶⁷ W. G. Rizzi, Das Palais Harrach auf der Freyung, in: Palais Harrach, S. 11–40.

⁶⁸ H. Lorenz, Domenico Martinelli und das Palais Harrach, ebd., S. 44f.

4. Ikonographie

Der oben beschriebene ideologisch-geographische Zug zum Hof wird auch in der Ikonographie der Schlösser und Paläste bzw. deren Veränderung sichtbar. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts lassen sich vor allem zwei Themenbereiche feststellen, die beide auf die ländlichen Besitzungen sowie deren Vergrößerung durch familiäre Allianzen verwiesen. Einerseits waren dies mythologische Programme wie jene des Wiener Hofmalers Carpoforo Tencalla in Trautenfels oder Eisenstadt, wo durch Wappen und die Szenenwahl eindeutig auf die Heiratspolitik der Tautmannsdorff sowie Esterházy angespielt wurde⁶⁹. Andererseits wurde der Stolz auf die ländlichen Besitzungen und die damit ermöglichte Unabhängigkeit vom Hof in grossformatigen Gemälden der eigenen Schlösser, Gutshöfe und Bauerndörfer zum Ausdruck gebracht⁷⁰. Ein eindringliches Beispiel dafür bietet die Dekoration des Schlosses Ottenstein. Denn Leopold Josef Graf Lamberg hatte um 1688 beim Maler Maurizio Andora eine Serie von Darstellung seiner vielen ererbten und erheirateten Herrschaften in Auftrag gegeben⁷¹. Gleichzeitig liess er das Oratorium seines Herrschaftssitzes mit 241 Bildnissen aller Päpste vom Heiligen Petrus bis Innozenz XI. schmücken⁷², vermutlich um den kirchlichen Aufstieg der Familie zu dokumentieren. Denn Leopolds Verwandter und — seit 1688 — familienpolitischer Instruktor Johann Philipp (1651–1712) hatte gerade 1686 ein Kanonikat und 1689 schliesslich die Bischofswürde in Passau erlangt⁷³.

Ab 1690 dominieren hingegen mythologische Darstellungen wie Jupiter, das Sinnbild kaiserlicher Macht⁷⁴, sowie Herkules und Jason, die Personifikationen aristokratischer Tugendideale und deren Belohnung durch den Herrscher *par excellence*⁷⁵. Dazu kommen explizite Hinweise auf kaiserliche und päpstliche Auszeichnungen, legendäre Stammbäume oder Darstellungen der diplomatischen bzw. militärischen Taten im Dienste von Herrscher und Vaterland. Die zwischen

⁶⁹ I. Schemper-Sparholz, Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpoforo Tencallas in Trautenfels, Eisenstadt und Náměšť nad Oslava, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (Festschrift für Günther Heinz zum 60. Geburtstag) 40, 1987, S. 303–319.

⁷⁰ H. Knittler, Adel und landwirtschaftliches Unternehmen im 16. und 17. Jahrhundert, in: Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700, Ausstellungskatalog, Wien 1990, S. 44–71, Kat.-Nr. 5.40–5.42.

⁷¹ Ebd., S. 59, Kat.-Nr. 2.07.

⁷² W. Kitlitschka, Die barocke Kapelle der Burg Ottenstein, in: Arx 7 (1985), S. 52–54.

⁷³ K. Müller, Habsburgischer Adel um 1700: die Familie Lamberg, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 32 (1979), S. 78–107, hier 83.

⁷⁴ F. Polleross, Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: Welt des Barock, hg. v. R. Feuchtmüller, E. Kovács, Wien–Freiburg–Basel 1986, S. 87–104, hier 102.

⁷⁵ U. Knall-Brskovsky, Ethos und Bilderwelt des Adels, in: Adel im Wandel, S. 480–497; P. Fidler, Modus, S. 457.

1692 und 1708 entstandene Ausstattung des Palais Liechtenstein in der Rossau gehört zu den frühesten hochbarocken Ausstattungen Wiens und visualisiert ikonographisch und ideologisch den Übergang vom Land- zum Hofadel. Ebenso wie der Bau durch seine architektonische Zwitterstellung zwischen Stadt- und Gartenpalast deutlich die gesellschaftliche Position des Auftraggebers zwischen höfischem Zentralismus und adeligem Landleben widerspiegelt, wird diese Ambivalenz auch in der Ikonographie deutlich⁷⁶. So waren Rottmayrs Allegorien der Architektur (mit Grundriss des Gebäudes), der Skulptur (mit Liechtenstein-Wappen) sowie der Malerei (mit der Signatur des Künstlers) den Personifikationen der Agrikultur gegenübergestellt und damit Mäzenatentum und Ökonomie als gleichwertige Beschäftigungen des Bauherrn ausgewiesen. Vom Erdgeschoss, dem Reich der materiellen Güter, äusserlichen Sinne und irdischen Liebe führen zwei Treppen ins Piano nobile, deren Deckenbilder von Rottmayr zwei Möglichkeiten des Aufstieges veranschaulichten: Einerseits den Fall menschlicher Hybris am Beispiel des Sturzes der Giganten durch Jupiter, andererseits die Belohnung menschlicher Tugend („merito“) durch die Aufnahme des Herkules in den Olymp nach dem Sieg über Laster (Wut, Wollust) und den „Betrug der Sinne“ (*fallacio de'sensi*)⁷⁷. Genau über *Venus-Visus-Pictura* als Allegorie der Schönheit im Erdgeschoss befand sich dementsprechend im Piano nobile die Apotheose des Herkules von Andrea Pozzo⁷⁸ und die verklausulierte Botschaft war wohl jedem Eingeweihten klar: der von Jupiter in den Olymp geholte Tugendheld, der als Sinnbild des *Homo politicus* den Augiasstall ausgemistet und die Last der Verantwortung auf seine Schultern genommen hatte, bildet eine „Allusion auf den fürstlichen Bauherrn als eines Ebenbildes der *virtus heroica animae*“⁷⁹. Liechtenstein war nämlich 1698 und nach dem Staatsbankrott 1703 vom Kaiser mit der Sanierung der Staatsfinanzen sowie der Leitung der Wiener Girobank beauftragt und schon 1694 mit dem Goldenen Vlies ausgezeichnet worden.

In ähnlicher Weise wurde auch im Stadtpalast des Prinzen Eugen der Hausherr mit Herkules gleichgesetzt, der durch seine Tugend im Dienste von Kaiser und Reich zu höchsten Würden aufgestiegen ist⁸⁰.

⁷⁶ F. Polleross, *Utilità*, S. 40–48.

⁷⁷ W. Mrazek, Die barocke Deckenmalerei in Wien und in den beiden Erzherzogtümern ober und unter der Enns in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. Manuskript, Wien 1947, S. 133; H. Lorenz, Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalast Liechtenstein, in: *Acta Historiae Artium Hungariae* 34, 1989, S. 137–144.

⁷⁸ Die Zusammengehörigkeit wird z. B. durch ein analoges Bildpaar von Batoni in den Liechtensteinsammlungen nahegelegt: Liechtenstein. The Princely Collection, Ausstellungskatalog, New York 1985, Kat.-Nr. 144f.

⁷⁹ W. Mrazek, Die barocke Deckenmalerei, S. 134.

⁸⁰ Eugen wird etwa auf einer Medaille von Benedikt Richter unter dem Motto *ET PACE ET BELLO* als neuer Herkules gepriesen: *Eugenius in Nummis*. Kriegs- und

Schon beim Portal des Palais in der Himmelfortgasse verwiesen die Reliefs von Herkules und Antaeus sowie Aeneas und Anchises — ebenso wie an den Fassaden der Paläste Batthyány, Batthyány-Schönborn und Neupauer-Breuner — auf Pflichterfüllung und Verdienste um das Allgemeinwohl. Noch deutlicher als die beiden Treppen in der Rossau veranschaulicht das Treppenhaus im Stadtpalast Eugens mit den Pendants „Aurora führt Phospor“ und „Sturz des Ikarus durch Jupiter“ sowie der ideographischen Achse von Herkules unten und Phoebus Apollo oben den beschwerlichen Tugendweg und den Aufstieg in den Olymp⁸¹. In der Beletage des Prinzen von Savoyen wurde das Programm von der Vergöttlichung des Helden als Sinnbild des sozialen Aufstiegs unter der Gnade des Kaisers fortgesetzt: Der Saal war sowohl „mit untermischten Kriegs-Geräthen von Stucator-Arbeit und verschiedenen Thaten des Hercules al fresco“ sowie den Darstellungen der siegreichen Schlachten Eugens von Jacques-Ignace Parrocel geziert. Im Audienzzimmer (Roter Salon) mit dem Baldachin (unter dem Eugen 1711 den Gesandten der Hohen Pforte empfing) sowie einem Herkulesofen befand sich ein Deckenfresko von Andrea Lanzani und Marcantonio Chiarini, das die Himmelfahrt des Herkules und dessen Aufnahme unter die Gestirne durch Jupiter zeigte. Die Supraportengemälde von Benedetto Genari präsentierten sinnvollerweise zwei weitere Tugendexempla des Hausherrn: Jason mit dem Goldenen Vlies und Theseus mit den Töchtern des Minos. Ebenso passend wurde im Schlafzimmer (Blauer Salon) die Vermählung von Herkules und Hebe gezeigt, während im Konferenzzimmer das Deckengemälde mit der Allegorie der Gerechtigkeit von Peter Strudel von Stuckmedaillons mit Herkulestaten wie dem Triumph über die Hydra umgeben war⁸².

Eine ähnliche mythologische Verkleidung politischer Botschaften gab es in der Sommerresidenz des Prinzen⁸³ (Abb. 7). Im Deckenbild des Audienzsaales im Oberen Belvedere, wo der Präsident des kaiserlichen Hofkriegsrates 1731 den türkischen Grossbotschafter Nasif Mustafa empfangen hatte, befand sich ein Deckengemälde von Giacomo del Po mit dem Triumph des Sonnengottes über das Böse, während das grösste Gemälde des Raumes die Befreiung der Andromeda durch Perseus vorstellte⁸⁴ (Abb. 8). Die entsprechende Interpretation dieser Thematik liefert uns ein 1709 im Horner Piaristengymnasium zu Ehren des Grafen Johann Anton von Hoyos von den adeligen Schülern

Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille, Ausstellungskatalog, Wien 1986, S. 231, Nr. 250.

⁸¹ P. Stephan, „Ruinam praecedit Superbia. Der Sieg der Virtus über die Hybris in den Bildprogrammen des Prinzen Eugen von Savoyen, in: Belvedere 1997, Heft 1, S. 62–97.

⁸² H. Lorenz, Einige unbekannte Ansichten, *passim*.

⁸³ H. und G. Aurenhammer, Das Belvedere in Wien, Wien-München 1971.

⁸⁴ G. Mraz, H. Nemeč, Belvedere. Schloss und Park des Prinzen Eugen, Wien-Freiburg-Basel 1986, S. 71 (Abb.).

vorgeführtes Theaterstück „Perseus und Andromeda“. Das Textbuch bringt zunächst eine Inhaltsübersicht, die mit der Apotheose des Helden endet: „Dahero diser mit dem Schild *Medusae* wegen seiner Heroischen Helden=Thugend von Minerva begabet/ und mit ihm sein *Pegasus, Cephus, Casstopea* und deren Tochter *Andromeda* sambt dem Wallfisch in das Himmlische Gestirn seynd übersetzt worden“. Die tagespolitische Bedeutung dieser mythologischen Erzählung wird durch die *Bedeutung der Persohnen* entschlüsselt: „Pallas, Die kluge Göttin. Die Göttliche Anordnung und Vorsehung. *Cepheus*, Die anjetzo glorwürdige regierende Röm. Kays. Maj. Joseph der Erste. *Casstopea*. Die glorreich regierende Königin in Engelland Anna sambt andern hohen Alliierten. *Perseus*. Ihro Durchl. Prinz Eugenius v. Savoyen. *Mercurtus*. Ihro Durchl. Hertzog von Marleobourg. *Andromeda*. Das betrangte Teutschland. *Dorts, Phitneus, Rhoetus, Phorbantes, etc.* Des-sen gesambte Widerpart“⁸⁵.

Innerhalb dieser politischen Ikonologie der Wiener Adelsbarockarchitektur lassen sich also vor allem zwei zentrale Themenkreise unterscheiden, die sowohl allegoriter als auch realiter präsentiert werden konnten, nämlich einerseits die Hinweise auf Verdienste bzw. Auszeichnungen oder zumindest hohe Ämter der Familienmitglieder, andererseits die Demonstration einer langen Ahnenreihe zur Unterscheidung von den Aufsteigern des Beamten- und Militäradels. Solche Demonstrationen erfolgten manchmal durch die mehr oder weniger subtile Einfügung von Realien in allegorische Darstellungen, manchmal durch gezielte Auswahl der Personifikationen. Als etwa der kaiserliche Diplomat Dominik Andreas Graf Kaunitz nach dem erfolgreichen Abschluss der Friedensverhandlungen 1697 in Rijswijk seine Residenz in Austerlitz (Slavkov) grosszügig erweiterte, liess Domenico Martinelli die Verherrlichung seines Auftraggebers als Friedensbringer sogar in die Detailformen der Portale einfließen. Wie der Architekt in seiner Erklärung zum Entwurf für das grosse Portal des Festsaales schreibt, sollte das Kaunitzsche Wappen von mehreren Figuren umgeben sein, darunter *Mercurio coronato d'ollvi come apportator di Pace [...] e simill ciò per alludere al ministero de trattati di pace*⁸⁶. Beim Deckenfresko im Unteren Belvedere von Martino Altomonte (?) wurde die Komposition kurzfristig geändert, um das Zeremonialschwert, das der Bauherr nach der Schlacht von Peterwardein 1716 vom Papst erhalten hatte, integrieren zu können⁸⁷. Im Deckenbild des Eroica-Saales im Palais Dietrichstein-Lobkowitz liess der damalige Hausherr, Gundacker Graf Althan, um 1725 vom Akademiedirektor Jacques van Schuppen hingegen eine Preisverleihung der Akademie sowie die Ingenieurkunst mit

⁸⁵ Perseus und Andromeda [...] Auff Offener Schau=Bühne [...], Wildberg 1709, o.S.

⁸⁶ H. Lorenz, Domenico Martinelli, S. 319, MZ 309.

⁸⁷ L. Popelka, Die päpstlichen Ehrengaben für Prinz Eugen. Zur Widmungsinschrift in Altomontes Apotheose im Unteren Belvedere, in: Prinz Eugen und sein Belvedere, Wien 1963, S. 183–194.

einem Plan der Festung Raab malen, um auf die Funktion des Auftraggebers als Kommandant der ungarischen Grenzfestung sowie als Protektor der kaiserlichen Akademie zu verweisen⁸⁸.

Da die kaiserlichen Gesandtschaften eine ebenso aufwendige wie ehrenvolle Aufgabe der habsburgischen Hocharistokratie waren, wurde diese Thematik auch mehrfach visualisiert⁸⁹. Besonders eindrucksvoll sind die riesigen Zeremonialgemälde, die Aloys Thomas Graf Harrach zur Verherrlichung und Erinnerung an seine Tätigkeit als Vizekönig in Neapel bei Domenico Egidio Rossi malen liess. Ein Bild zeigt die Ausfahrt des Vizekönigs und seiner Gattin aus dem Palazzo Reale. Wäre die Huldigung der Menschenmasse nicht schon deutlich genug, bläst Fama mit ihrer Posaune den durch das Harrachwappen symbolisierten Ruhm der Familie in alle Welt hinaus⁹⁰. Die zwei Monumentalgemälde waren entweder für das Stiegenhaus oder für die Galerie im Stadtpalast auf der Freyung konzipiert. Das Deckenfresko der Galerie wurde vermutlich von Antonio Beduzzi schon um 1710 geschaffen und zeigt eine Verherrlichung des harrachschen Familienwappens⁹¹: Es wird von Jupiter (sic!) mit der Grafenkrone ausgezeichnet, während die Verdienste der Familienangehörigen *Arte et Marte*, d.h. im Bereich der in den Seitenfeldern dargestellten Kriegs- und Friedenskünste, durch Herkules mit den goldenen Äpfeln der Hesperiden und durch Pallas Athene mit drei Federn von ihrem Helm belohnt werden. Das Grafenwappen und die zweimal dargestellten Insignien des Vliesordens lassen keinen Zweifel an der politischen Bedeutung dieser mythologischen Allegorie.

Die hinter solchen Darstellungen stehende Programmatik wird vor allem aus zeitgenössischen Publikationen ersichtlich. Eine der ersten Schriften dieser Art entstand bezeichnenderweise 1675 anlässlich der Ernennung des — erst 1641 in den Reichsgrafenstand beförderten — Johann Maximilian von Lamberg, als Nachfolger des Fürsten Lobkowitz, zum Obersthofmeister Leopolds I.: *Le gloriose Memorie de gli piu Illustri Personaggi della Nobilissima & Antichissima Famiglia di Lamberg*⁹². Der Verfasser dieser Publikation, der kaiserliche Hofhistoriker Dominikus Franz Calin von Marienberg, schuf 1698 für Lambergs Schwiegersohn Ferdiand Bonaventura Graf Harrach die 350 × 250 cm grosse „Harrachsche Ahnenrolle“, die die Familie von Karl dem Gro-

⁸⁸ W. G. Rizzi, Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz, S. 14.

⁸⁹ Zu den entsprechenden Porträts siehe: F. Polleross, „Des abwesenden Prinzen Porträt“. Zeremoniellardarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. J. J. Berns, T. Rahn (Frühe Neuzeit 25), Tübingen 1995, S. 33–52, hier 391, Abb. 71.

⁹⁰ P. Stenitzer, Das Wirken Aloys Thomas R. Graf Harrachs als Vizekönig von Neapel (1728–1733), in: Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige, Ausstellungskatalog, Neapel 1993, S. 43–55, Abb.: 10–14.

⁹¹ W. G. Rizzi, Das Palais Harrach, S. 26–28.

⁹² K. Müller, Habsburgischer Adel, S. 105.

ssen herleitete⁹³. 1709 veröffentlichte der Geistliche Joseph Mayer eine weitere Familiengeschichte der Lamberg unter dem Titel *Vortrefflich=Hoch=Adeliches Controfée. Das ist: Vollkommener Adel/ Durch drey=fach=mit vielfachen Meritten unvergleichlich erworbene Glory/ Gekönigtlich= Staat= und Kriegs=Ständen Des Hoch=Fürstl. und Hochgräflich=Uralten Hauses Von Lamberg*. Auch hier erscheint am Vorsatzkupfer Herkules als Sinnbild des vollkommenen Aristokraten und das ganze Unternehmen diene ebenso der Feier des 600-jährigen Bestandes der Familie wie der publizistischen Legitimation der 1707 erfolgten Erhebung des Grafen Leopold Matthias in den Reichsfürstenstand durch Kaiser Joseph I.⁹⁴ Der in dieser Publikation gepriesene *Eifer für die österreichische Monarchie* (vom Reich ist nicht die Rede) habe laut Mayer eben in der Erhebung in den Reichsfürstenstand die äussere Anerkennung gefunden⁹⁵.

Im Rahmen dieser „Leistungsschauen“ spielte die Darstellung der Insignien des habsburgischen Hausordens vom Goldenen Vlies eine besondere Rolle. Wir finden die Ordenskette mit Vlies in zahlreichen Palästen nicht nur in skulptierter Form um das Wappen auf Kaminen (Palais Liechtenstein, Abb. 9) und Portalen (Palais Liechtenstein, Palais Esterházy, Palais Schwarzenberg, Palais Daun-Kinsky, Palais Batthyány)⁹⁶, sondern auch in Fresken. So alludierte Rottmayrs Darstellung des Jason, der huldvoll das Vlies als Geschenk des Himmels entgegennimmt, im Gartenpalast Liechtenstein auf den Vliesritter Johann Adam Andreas von Liechtenstein⁹⁷ (Abb. 10). Eine Promotion zum Vliesritter war offensichtlich der besondere Stolz der Familien. Dies geht etwa aus einem Brief hervor, den der Passauer Fürstbischof Johann Philipp von Lamberg 1700 an seinen jüngeren Ottensteiner Verwandten Leopold Josef sandte: „Unsere Familie sei auch von Gott gesegnet und vom allergnädigsten Kaiser begnadet, dass einer Kardinal, der andere kaiserliche Botschafter in Rom, der dritte *Praelato domestico*, der vierte Landeshauptmann in Oberösterreich, der fünfte Favorit vom Römischen König, drei zugleich das Goldene Vlies haben, welches von einer Familie zu einer Zeit rar sei“⁹⁸.

5. Schluss

Deutlicher lässt sich der Stolz eines Aristokraten über die Einbindung in die höfische Gesellschaft wohl nicht formulieren. Die von Lorenz

⁹³ Adel im Wandel, Kat.-Nr. I.14.

⁹⁴ Ebd., Kat.-Nr. 1.12–1.13.

⁹⁵ K. Müller, Habsburgischer Adel, S. 107.

⁹⁶ Die Bedeutung wird durch die Tatsache ersichtlich, dass diese Insignie vielfach schon bei den (Vor-) Entwürfen der Architekten eingezeichnet war, z. B. von Domenico Martinelli bei einem Portal für den Festsaal des Schlosses Austerlitz (um 1700): H. Lorenz, Domenico Martinelli, Abb. 129.

⁹⁷ F. Polleross, *Utilità*, Abb. 53 u. 54.

⁹⁸ K. Müller, Habsburgischer Adel, S. 81.

ironisch als „real existierender Absolutismus habsburgischer Prägung“ bezeichnete Politik des Wiener Hofes hatte also um 1700 durchaus die Aristokratie des gesamten Reiches angezogen und der kaiserliche Hof erwies sich sehr wohl als „the most efficacious ‘centralising’ agency“⁹⁹. Die grosse Bedeutung des aristokratischen Mäzenatentums sollte daher „nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch dem Wiener Hof die Einbindung des Adels gelungen war“¹⁰⁰. Wie wir zu zeigen versuchten, sind gerade die Wiener Paläste und ihre Ausstattung ebenso deutliche Zeichen für den Reichtum der Aristokratie wie für die zunehmende gesellschaftliche Dominanz des kaiserlichen Hofes in Wien¹⁰¹.

Dies wird auch aus dem zweiten Band der Wien-Veduten von Salomon Kleiner deutlich. Er erschien zehn Jahre nach dem Stichwerk der Fischer von Erlach und enthält die *Abbildungen sowohl der Keysserl: Burg und Lust-Häusser als anderer Fürstl: und Gräffl: oder sonst anmuthig und merckwürdiger Palläste und schönen Prospekte*. Zwar dokumentierten die Veduten den 1725 noch kaum veränderten Kontrast zwischen den kaiserlichen Residenzen Hofburg, Favorita, Kaiserebersdorf und Laxenburg im Zustand des 17. Jahrhunderts und den modernen Palästen des Prinzen Eugen, der Fürsten Liechtenstein, Schwarzenberg und Trautson sowie der Grafen Harrach, Batthyány und Questenberg, aber das Titelblatt verherrlichte Karl VI. als Protektor der architektonischen Blüte Wiens¹⁰² (Abb. 11).

Auch andere Zeitgenossen haben diese von den Historikern als „Dyarchy“ bezeichnete Ambivalenz des politischen Systems der Habsburgermonarchie durchaus gesehen, z. B. Johann Christoph Volkamer in seinem Werk über die fürstliche Gartenkunst im Jahre 1714: „Dann wie kein Königreich in ganz Europa/ an dem höchsten und hohen Adel/ unserm Teutschland beikommt/ da so viele durchläuchtigste und ‘illustre’ Familien/ die ihren Ursprung auf ein begrautes und vordenkliches Alterthum/ und auf die streitbarsten Helden der Welt hinführen/ zu finden wären; so wissen sich nicht allein die regierende Fürsten und Herren/ von dem gemeinen Adel und niedern Volk/ mit Aufführung der kostbarsten Palläste/ sondern auch zugleich mit Anlegung der allerschönsten Gärten zu distinguieren/ und ihr hohes Ansehen dadurch zu behaupten. [...] Und dieweil insonderheit Wien die allerhöchste Ehre hat/ dass das allerhöchste Haupt der ganzen Welt in selbigem seine Residenz aufgeschlagen/ bei welchem bei nahe mehr grosse Fürsten und Herren täglich sich befinden/ als andere regierende Könige Standes- und Adelige Personen um sich

⁹⁹ J. Duindam, *The Court*, S. 57.

¹⁰⁰ V. Press, *Adel in den österreichisch-böhmischen Erblanden und im Reich zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert*, in: *Adel im Wandel*, S. 19–31, hier 28.

¹⁰¹ J. Duindam, *Myths*, S. 66–74.

¹⁰² P. Prange, *Salomon Kleiner*, S. 172–186.

haben/ so ist unschwer zu begreifen/ dass allda solche unvergleichliche Lust-Gärten/ in so grosser Menge/ anzutreffen/ deren ein jedweder ein seltsamer Beweissthum ist, sein Principal seye würdig/ in der Bedienung desjenigen Monarchen zu stehen/ welchem unstreitig der Vorzug/ vor anderen Kaysern und Königen so gewiss/ als der Sonne vor den Sternen/ gebühret¹⁰³.

Zwei andere Autoren gingen noch einen Schritt weiter und haben das Mäzenatentum der Aristokratie explizit als stellvertretende Repräsentation des Hofadels für seinen Herrscher interpretiert. So lobte Johann Basilius Küchelbecker 1730 den Wiener Hof vor allem deshalb, weil man „um Ihro kaiserliche Majestät lauter grosse Prinzen, Grafen und Herren sieht, welche nicht nur ganz ausserordentliche Meriten haben, sondern auch grosse Länder und vieles Reichthum besitzen und dahero mit ihren zahlreichen Train und kostbaren *Equipages* die *Magnificence* des kaiserlichen Hofes sehr vermehren“¹⁰⁴. Und der Biograph Leopolds I. und Übersetzer des Reiseberichtes von Freschot, Eucharius Gottlieb Rinck hatte schon im Jahre 1708 geschrieben: „Ist aber der Kayser in aller seiner Ausföhrung aus einer höchst-löblichen Tugend modest, so leuchtet hingegen des Kaysers Pracht an seinen Cavalliers und hohen Ministern für“¹⁰⁵.

Bérengers Vermutung, dass die Adeligen vielleicht auch deshalb soviel in Paläste investierten, um vor den begehrlichen Augen der kaiserlichen Steuerbehörden mit leerem Säckel dazustehen¹⁰⁶, scheint überlegenswert. Auf der anderen Seite gibt jedoch Indizien dafür, dass die Verschönerung der Residenzstadt durch den Bau neuer Paläste der Aristokratie von den Kaisern nicht nur kritisch oder wohlwollend gesehen, sondern — zumindest in friedlichen Zeiten — bewusst gefördert wurde. Eindeutige Nachrichten für solche Überlegungen gibt es bereits aus den frühen 1660er Jahren. Damals verband der Obersthofmarschall Leopolds I., Heinrich Wilhelm Graf Starhemberg, seine Aufgabe zur Schaffung von Hofquartieren mit der Absicht, nicht nur „Spelunken und Wanzenkobeln“ zu beseitigen, sondern alle jene Häuser, „die ein schändliches *Spectaculum* darbieten“. Dementsprechend wurde jenen Bauherren, die „zierliche“ Gebäude errichten würden, Steuerbefreiung auf viele Jahre versprochen¹⁰⁷. Die praktische Umsetzung dieser Baupolitik zeigte sich etwa bei der Errichtung des Palais Abensberg-Traun in der Herrengasse. Das mit dem Neubau begründete Ansuchen um Hofquartierfreiheit wurde von Starhemberg 1662

¹⁰³ Johann Christoph Volckamer, Continuation der Nürnbergischen Hesperidum [...], Nürnberg-Frankfurt/Main-Leipzig 1714, Vorwort.

¹⁰⁴ Zitiert in: H Chr. Ehalt, Ausdrucksformen, S. 69.

¹⁰⁵ Eucharius Gottlieb Rinck, Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröffnet, Leipzig 1708, Bd. I, S. 113.

¹⁰⁶ J. Bérenger, Die Geschichte des Habsburgerreiches 1273–1918, Wien-Köln-Welmar 1995, S. 396.

¹⁰⁷ A. T. Leitich, Vienna Gloriosa. Weltstadt des Barock, Wien 1947, S. 133.

befürwortet, da der neue Palast *aspectui publico*, dem öffentlichen Ansehen, zu besonderer Zier gereiche. Denn der anstelle der beiden alten Häuser mit schlechten Quartieren entstehende Palast würde eine prächtige und „In diesem Lande rare Fazata“ erhalten¹⁰⁸. Es ist bezeichnend, dass auch der Obersthofmarschall selbst mit gutem Beispiel voranging und dass das um 1665 errichtete Palais Starhemberg auf dem Minoritenplatz sowohl durch seine Fassadendekoration als auch durch die neue Bedeutung von Vestibül, Treppenhaus und Saal auf hochbarocke Lösungen vorausweist¹⁰⁹.

Die entsprechende Baupolitik des Wiener Hofes scheint nach 1683 forciert worden zu sein: die 1693 von Leopold I. dem Grafen Jörger auf Lebenszeit erteilte Quartierfreiheit für den neuen Palast wurde 1697 auf ewige Zeiten ausgedehnt, da der Bauherr sich im Dienst der Krone grosse Verdienste erworben hatte. Ebenfalls 1693 erlangte Hofkanzler Theodor Altet Graf Strattmann die Quartierfreiheit für seinen von Johann Bernhard Fischer anstelle von fünf Häusern errichteten Palast in der Bankgasse, und 1698 gab der Kaiser Eugen von Savoyen die Quartierfreiheit für 25 Jahre unter Berücksichtigung der 50.000 bis 60.000 Gulden, die der Neubau kosten würde. Nach dem Sieg von Höchstädt wurde Prinz Eugen 1704 mit der vollständigen Steuerbefreiung seines Palastes auf alle Zeiten belohnt¹¹⁰. Diese Beispiele sprechen dafür, dass solche Privilegien einer Bauförderung für die in das höfische System integrierten Bauherren leichter oder in höherem Ausmass zu erlangen waren als für nichthöfische Bauwerber. Die Frage, ob die daraus resultierende „stellvertretende Repräsentation“ der Höflinge vom Herrscher bzw. der Zentralverwaltung nur aus Statusgründen erwünscht und gefördert war, oder ob hinter solchen politischen Steuerbefreiungen und Belohnungen auch merkantilistische Überlegungen zur Heranziehung ständischer Finanzen für die Stadtverschönerung und Wirtschaftsbelebung¹¹¹, die allgemeine Tendenz der steuerlichen Umverteilung von Grundherren zur Zentralverwaltung oder gar die Absicht zur finanziellen Schwächung des Adels im Sinne des Absolutismus standen¹¹², lässt sich wohl nicht beantworten. Im Bereich des kaiserlichen Botschaftswesens war hingegen beiden Seiten bewusst, dass ein Aristokrat hier nicht nur „Personam Caesaris repräsentieret“, sondern auch der entsprechende Prestige-

¹⁰⁸ R. Feuchtmüller, Die Herrengasse (Wiener Geschichtsbücher 28), Wien-Hamburg 1982, S. 88.

¹⁰⁹ H. Lorenz, Architektur, S. 26.

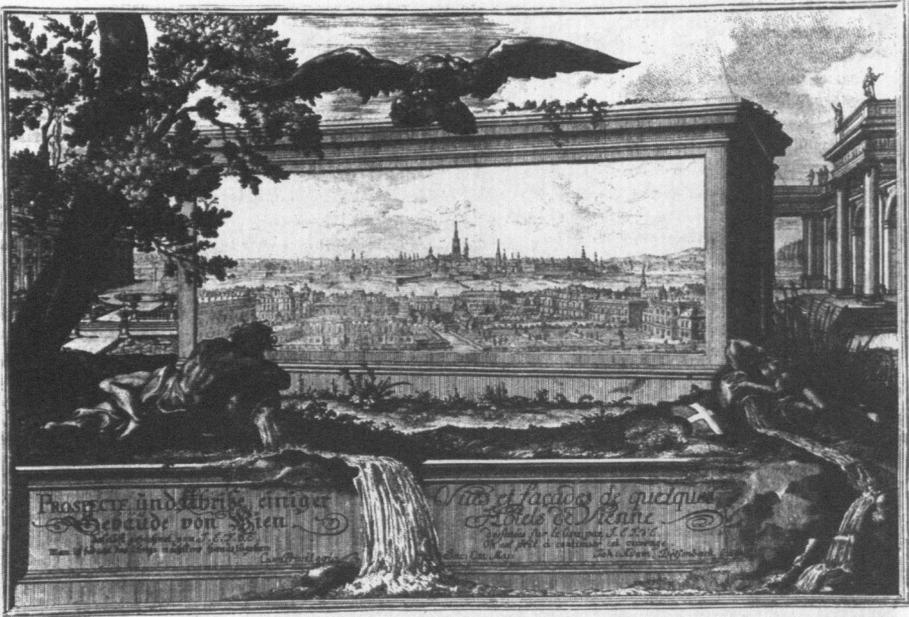
¹¹⁰ J. P. Spielman, *The City & The Crown. Vienna and the Imperial Court 1600-1740*, West Lafayette 1993, S. 185ff.

¹¹¹ Ähnliches gilt ja auch für die Klöster: F. Polleross, Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Seltenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs*, Ausstellungskatalog, Wien 1988, S. 256-280, hier 265, Kat.-Nr. 24.20.

¹¹² Zur Frage des ruinösen Luxuskonsums der Aristokratie als Machtmittel des Absolutismus siehe: J. Duindam, *Myths*, S. 81-95.

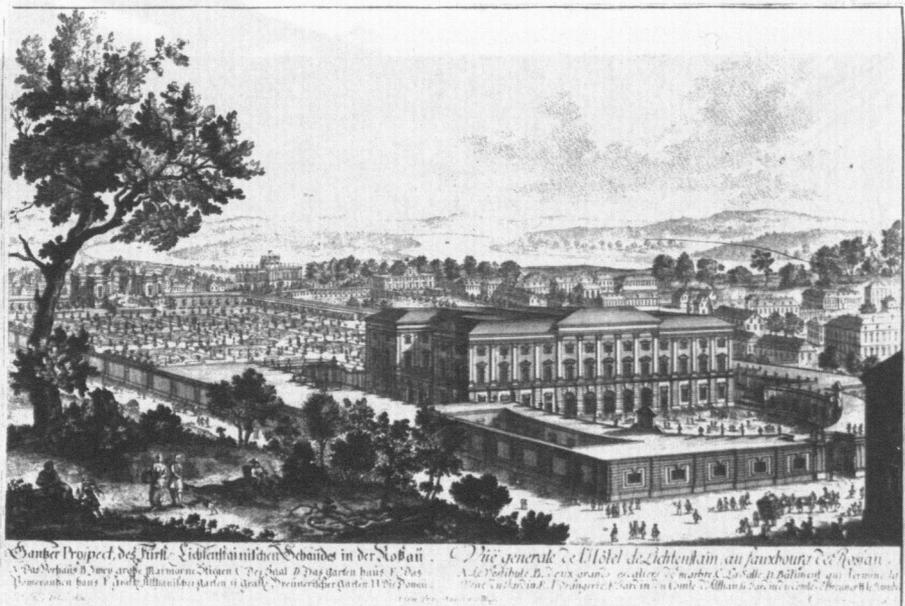
konsum im Dienst des Kaisers auf Kosten des Adligen vorausgesetzt wurde. Den Amtsinhabern blieb dabei nur die Hoffnung auf spätere Ministerposten und die dadurch mögliche Refundierung der Investitionen. In diesem Sinne empfahl etwa Fürstbischof Johann Philipp Lamberg seinem Verwandten, sich durch eine Gesandtschaft „*Caesar*“ einen qualifizierten *ministrum* zu machen“, und sich „bei diesem Kaiser oder dessen *successori* in die Versicherung einer vornehmen Hofcharge“ zu setzen, um „bei Erlangung das Avanzierte wiederumen *cum foenore* hereinbringen“ zu können¹¹³.

¹¹³ K. Müller, *Habsburgischer Adel*, S. 90.



1. Titelblatt zu den „Prospekten“, Kupferstich von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach, 1715 (Foto: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien).

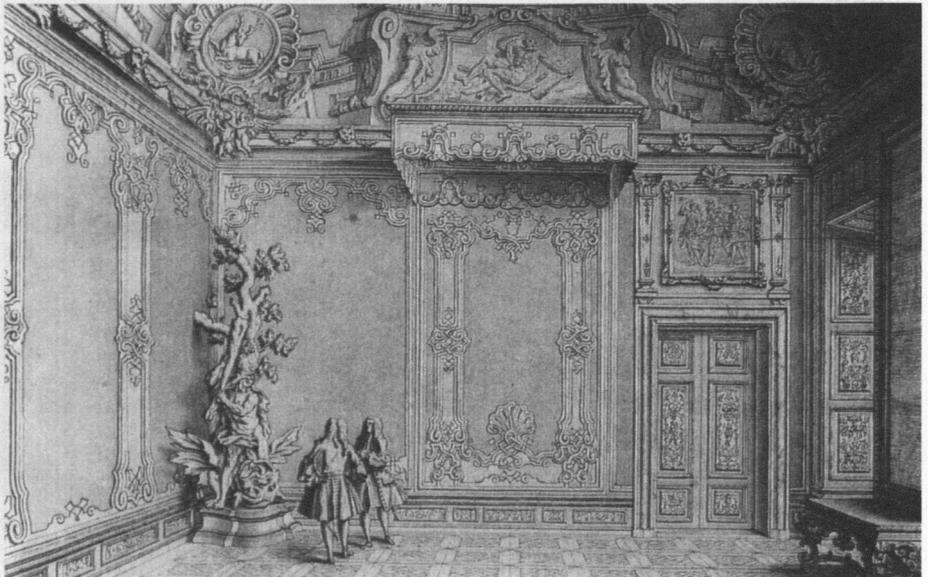
2. Ansicht des Liechtensteinischen Palastes in der Rossau, Kupferstich von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach, 1715 (Foto: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien).

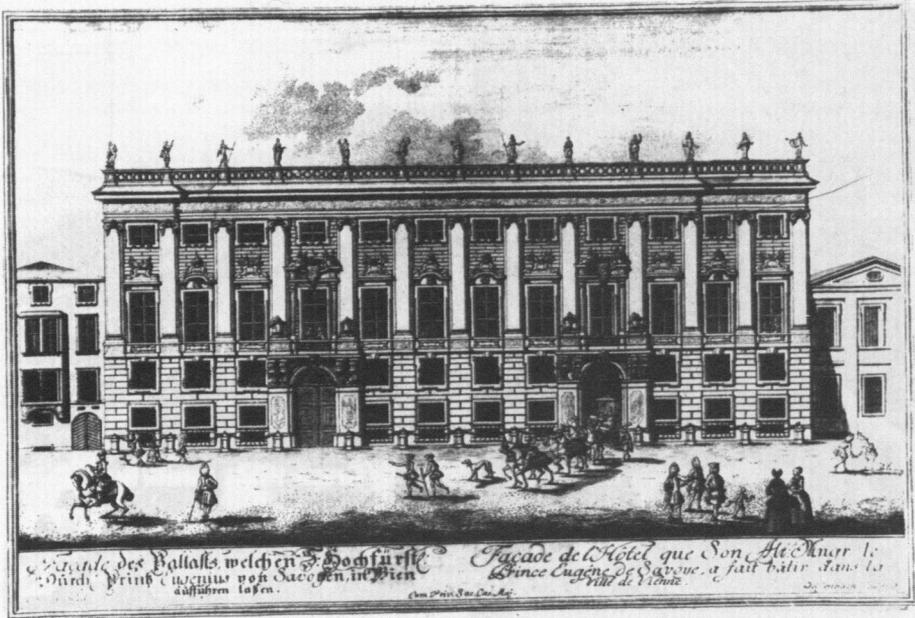




3. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Palais Trautson, um 1711 (Foto: Friedrich Polleross).

4. Audienzzimmer im Stadtpalast des Prinzen Eugen von Savoyen, Zeichnung von Salomon Kleiner, um 1730, Kunsthandel (Foto: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien).

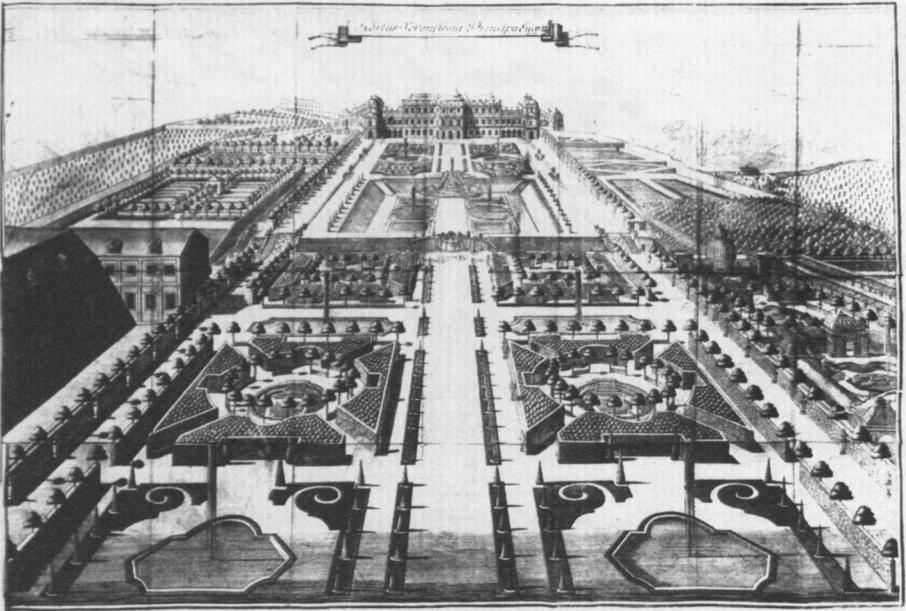




5. Ansicht des Stadtpalastes des Prinzen Eugen von Savoyen, Kupferstich von Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach, um 1715 (Foto: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien).

6. Domenico Martinelli, Palais Harrach, um 1690 (Foto: Friedrich Polleross).





7. Ansicht des Oberen Belvedere und Garten des Prinzen Eugen von Savoyen, Kupferstich von V. Heckenauer, 1725 (Foto: Archiv des Verfassers).

8. Audienzsaal des Oberen Belvedere, Kupferstich von Salomon Kleiner und Jakob Gottlieb Thelott, um 1735 (Foto: Archiv des Verfassers).





9. Giovanni Giuliani, Wappen des Fürsten Liechtenstein mit Vliesorden am Kamin im Festsaal des Gartenpalais Liechtenstein, um 1705/12 (Foto: Friedrich Polleross).

10. Jason erhält das Goldene Vlies, Deckenfresko von Johann Michael Rottmayr im Erdgeschoss des Gartenpalais Liechtenstein, 1708 (Foto: Kunsthistorisches Institut der Universität Wien).





11. Titelblatt zum 2. Band der Wien-Veduten von Salomon Kleiner, Kupferstich von Johann Andreas Thelott und Hieronymus Sperling, 1725 (Foto: Archiv des Verfassers).