



50
BAROCKBERICHTE

Johann Bernhard Fischer von Erlach – ein österreichischer Architekt in Europa*

Als der schwedische Architekt Nicodemus Tessin d. J. (Stockholm 1654-1728 ebd.) auf seiner Europareise im Frühjahr 1688 auch die kaiserliche Residenz Wien besuchte, konnte er über die dortige Baukunst wenig Gutes berichten. Allein das kaiserliche Lusthaus, die so genannte „Favorita“ auf der Wieden, erwähnte er. Dieses allerdings war erst jüngst von den Türken gänzlich zerstört worden, und auch sonst sei in Wien „nichts extraordinaires gewesen“.¹ Überhaupt sei dort „dass remarquabelste die grosse schatzkammer, welche wegen ihrer vielen curiositäten und kostbarkeiten inae-stimabel ist“², weil man derlei Preziosen nicht einmal in Versailles oder Florenz sehen könne. Die Baukunst indes fand keinerlei Würdigung. Wäre Tessin nur zehn Jahre später nach Wien gekommen, hätte er sein Hauptaugenmerk sicher auf die sich entfaltende Barockbaukunst gelegt. Innerhalb von nur wenigen Jahren wandelte sich das mittelalterliche Wien in eine barocke Metropole europäischen Zuschnitts. Bis heute hat sich Wien seine barocke Gestalt weitgehend bewahrt, 1688 jedoch erholte es sich noch von der wenige Jahre zuvor abgewehrten Türkenbelagerung. Diese Phase des Umbruchs war allerdings nicht nur auf die unmittelbar zurückliegenden Ereignisse zurückzuführen, sondern hatte ihre Ursache in den Geschehnissen des gesamten Jahrhunderts.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich der Dreißigjährige Krieg zu einem europäischen Flächenbrand ausgeweitet, weswegen die europäischen Krisenherde an der Peripherie ungehindert ins Deutsche Reich hineinwirken konnten. Das Kriegsgeschehen in Deutschland verband sich mit anderen tiefgreifenden Konflikten in Europa³, in deren Verlauf das „europaweite“ Ereignis den französisch-habsburgischen Antagonismus konstituierte, der bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein bestimmend blieb. In den Friedensschlüssen von 1648 musste deshalb die Habsburgermonarchie herbe Verluste hinnehmen, doch nach einer Phase der staatlichen Konsolidierung bedeutete die endgültige Abwehr der Türken 1683 das Signal, eine führende Rolle im Konzert der europäischen Nationen zu spielen. Die Abwehr der Türken 1683 vor Wien markierte einen Wendepunkt, in dessen Folge sich die Habsburger eine Vormachtstellung in Süd- und Mitteleuropa sicherten. Zugleich bildeten sie in Deutschland die Spitze einer Fürstenkoalition, um der französischen Bedrohung aus dem Westen zu begegnen. In einer Reihe von Kriegen, in denen die Habs-

burger dem französischen König Ludwig XIV. gegenüberstanden, vor allem im Spanischen Erbfolgekrieg, konnten sie weitgehend die Rückschläge kompensieren, die sie im Dreißigjährigen Krieg erlitten hatten.

Netzwerke des Adels

Der Aufstieg der Habsburgermonarchie zur europäischen Großmacht nach 1683 wirkte auch wie ein Fanal auf die Künste – es ist, als hätte man schon lange darauf gewartet, seine künstlerischen Fähigkeiten voll entfalten zu können. Es herrschte eine Aufbruchstimmung, die der kaiserliche Rat Philipp Wilhelm von Hörnigk (Frankfurt/M. 1640-1714 Passau) im Titel seines 1684 erschienenen Buches treffend zum Ausdruck brachte – „Österreich über alles, wenn es nur will.“ Dabei ist es die Gunst der Geschichte gewesen, dass in der Person des jungen Johann Bernhard Fischer von Erlach ein Architekt zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort war, der die hochfliegenden Pläne von Adel und Hof Gestalt werden ließ. Sein Aufstieg ist untrennbar mit dem Aufstieg der Habsburgermonarchie zur europäischen Großmacht verbunden. Zunächst sich gegen italienische Konkurrenz durchsetzend, hatte sich Fischer bereits in den neunziger Jahren in der Residenzstadt Wien unbestritten die führende Stellung erarbeitet. Die schon in der Regierungszeit Kaiser Ferdinands III. (Graz 1608-1657 Wien) weitgehend abgeschlossene politische und soziale Integration des „neuen“ habsburgischen Adels am Wiener Hof kam Fischer dabei zugute, denn er war der eigentliche Motor dieses Modernisierungsprozesses. Die Adelshäuser konkurrierten untereinander und benötigten als Zeichen ihres Prestiges repräsentative Stadtpaläste, die ihrem Rang und ihrer Würde prächtigen Ausdruck verliehen. Die Lobkowitz und Liechtenstein aus Mähren, die Trautsons und Schönborns aus Österreich oder die Batthyánys aus Ungarn lösten eine regelrechte Bauwut aus, die erst mit dem Schlesi-schen Krieg zum Erliegen kam. „Ich glaube, daß in einer solchen Stadt die Vornehmen einer es mit dem andern zu Trutze thun, stattliche Gebäue aufzuführen“, kommentierte der italienische Reisende Antonio Bormastino treffend die Konkurrenz untereinander.⁴

Die Adligen, die im Zuge der Gegenreformation die materiellen Grundlagen für diesen Aufstieg geschaffen hatten, wurden die wichtigsten Auftraggeber Fischers. Sie waren in der sich herausbildenden Habsburgermonarchie zur politischen Elite auf-

gestiegen, hatten sich im diplomatischen Dienst oder als Militärs Verdienste erworben und sich in ihrem Sozialgefüge international organisiert. Auf den damals üblichen Kavaliertouren hatten sie internationale Standards kennen gelernt und Kontakte geknüpft. Auf dieses ausgeprägte Netzwerk, in dem die Adligen durch gemeinsame Interessen und Ambitionen, verwandtschaftliche oder andere Beziehungen verbunden waren, konnte Fischer während seiner Karriere zurückgreifen.

Wie ein solches Netzwerk funktionierte, kann beispielhaft kurz durch die Patronanz der Grafen von Thun angedeutet werden, deren Ämter und weitläufige Besitzungen in den Erbländen Fischer die Gelegenheit gaben, sich auch außerhalb Wiens zu etablieren. Der Salzburger Erzbischof Johann Ernst Graf Thun (Graz 1643, 1687-1709 Salzburg) hatte Fischer seit 1693 mit dem Bau vier großer Kirchen beauftragt, um Salzburg endgültig in ein „Rom des Nordens“ zu verwandeln. Wie sehr das gelungen ist, kann man heute noch bewundern, doch bereits damals präsentierte sich der Erzbischof stolz inmitten seiner Stiftungen – es sind alles Bauten Fischers. (Abb. s. S. 328) Der Architekt dürfte ihm bereits in Graz begegnet sein, wo er bis 1687 als Bischof von Seckau residierte. Hofmarschall war in Salzburg seit 1687 sein Bruder Graf Maximilian Thun (1638-1701 Salzburg), der Inhaber des II. Thun'schen Fideikommisses in Tetschen. Für ihn entwarf Fischer bereits zu Beginn der neunziger Jahre einen allerdings nicht ausgeführten Brunnen (Abb. 1). Für den älteren Bruder des Erzbischofs wiederum, Michael Oswald Graf Thun (1631-1694 Prag), Haupt des böhmischen Familienzweiges, war Fischer möglicherweise in Prag tätig, als er Mitte der neunziger Jahre an der Umgestaltung des dortigen Stadtpalastes beteiligt war. In der Thun'schen Familienkorrespondenz sind weitere Hinweise darauf enthalten, wie eng das Netzwerk zwischen den Brüdern war und wie sie sich gegenseitig über ihre Vorhaben informierten.⁵

Die Vernetzung der Adligen untereinander scheint für Fischers Karriere von Beginn an entscheidend gewesen zu sein. Bevor er seine einzigartige Laufbahn startete, wandte sich der kaum Fünfzehnjährige nach einer ersten Ausbildung bei seinem Vater und bei einem in Graz ansässigen Bildhauer nach Rom. Bemerkenswert ist Rom als Ziel seiner Studienreise insofern, als sich Grazer Künstler zumeist nach Venedig aufmachten – allerdings handelte es sich dabei um Maler

wie Johann Adam Weissenkirchner (Laufen 1646-1695 Graz), der in die Werkstatt von Carl Loth (München 1632-1698 Venedig) ging. Für Bildhauer hingegen, der Fischer damals ja noch war, hatte Venedig offensichtlich nichts zu bieten. Das Ziel war Rom mit seinen großen, im Umkreis des Giovanni Lorenzo Bernini (Neapel 1598-1680 Rom) entstandenen Werkstätten. Rom war die einzige Metropole, die sich noch mit Paris messen konnte, von hier aus trat die Barockkultur ihren Triumphzug durch ganz Europa an⁶, hier hatten Päpste wie Urban VIII. Barberini (Florenz 1568, 1623-1644 Rom), Innozenz X. Pamphilj (Rom 1574, 1644-1655 ebd.) und Alexander VII. Chigi (Siena 1599, 1655-1667 Rom) Gestalt und Charakter der „ewigen“ Stadt grundlegend verändert. In diesem kulturellen Fokus des damaligen Europa ließen sich gleichermaßen Tradition und Moderne, antike und zeitgenössische Baukunst auf höchstem Niveau studieren.

Wer letztlich den Impuls gab, eine Studienreise nach Rom anzutreten, ob es Fischers eigene Entscheidung war oder ob er dies mit finanzieller Unterstützung eines Gönners bewerkstelligte, ist unbekannt.⁷ Sicher scheint indes, dass Fischer bereits in Rom, wohin er wohl 1671 gekommen war, für seine weitere Laufbahn entscheidende Kontakte geknüpft haben dürfte.

Fischer von Erlach in Rom

Wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Maler und Ingenieur Johann Ferdinand Schor (Innsbruck 1686-1767 Prag) berichtet⁸, konnte Fischer unter den römischen Bildhauern zunächst nicht reüssieren, worauf er sich an seinen Landsmann Philipp Schor (Rom 1646- nach 1713) wandte, der Mitglied der damals berühmten und vielbeschäftigten Werkstatt seines Vaters Johann Paul Schor (Innsbruck 1615-1674 Rom) – besser bekannt als Giovanni Paolo Tedesco – war. In Schors Atelier erhielt Fischer die umfassende und vielfältige Ausbildung, die ihn mit den aktuellen Tendenzen der Bildhauerei, Architektur und Festdekoration, aber auch mit kunsthandwerklichen Gegenständen bekannt machte. In diesem anregenden Klima entwickelte sich Fischers Doppelbegabung zu Bildhauerei und Architektur, hier wurde er auch in die römische Barockbaukunst eingeführt, auf die sich Fischer in seinem späteren architektonischen Schaffen berufen sollte.

Auch wenn im Einzelnen Nachrichten über Fischers Studienzeit in Rom fehlen, kann man sich seine Rolle im Atelier der Schor in ähnlicher Weise vorstellen, wie sie der bereits erwähnte schwedische Architekt Nicodemus Tessin d. Jüngere für seinen Aufenthalt in Rom beschrieben hat. Tessin kam etwas später als Fischer im Mai 1673 als

Neunzehnjähriger nach Rom, um seine Ausbildung in römischen Ateliers fortzusetzen.⁹ Er nahm Kontakt mit dem Bernini-Kreis auf und trat wenig später in die renommierte Werkstatt von Carlo Fontana (Bruciatto/Tessin 1638-1714 Rom) ein. Dort machte er Zeichnungen für ein Theater der schwedischen Königin Christine, kopierte die Kuppel von S. Carlo Borromeo nach einem Stichwerk, schrieb eine Abhandlung von Fontana über Paläste ab, arbeitete an einer Zeichnung der von Bernini entworfenen „Scala Regia“ im Vatikan, und berichtete, dass ihm nicht gestattet wurde, Zeichnungen von Michelangelo und Raphael aus dem Besitz der Königin Christine abzuzeichnen.¹⁰ Fischer wird mit ähnlichen Aufgaben in der Schor-Werkstatt betraut gewesen sein – Arbeiten, die ganz wesentlich zur Ausprägung seines Architekturverständnisses beigetragen haben.

Sein Aufenthalt in der Werkstatt des Johann Paul Schor, dem damals in Rom führenden Dekorateur, und vielleicht auch bei Carlo Fontana, seine Verbindungen zum antiquarisch gebildeten Kreis um Christine von Schweden, schließlich seine ersten Arbeiten für den spanischen Gesandten Marchese del Carpio (Sizilien 1660-1725 Neapel) in Rom und Neapel sind in Österreich offenbar ebenfalls aufmerksam verfolgt worden. Auch wenn hierüber dokumentarische Nachrichten fehlen, muss man davon ausgehen, dass die österreichischen Adeligen bereits in Rom über Fischers dortige Arbeiten informiert waren. Wie anders wollte man erklären, dass Fischers zweiter Auftrag nach seiner Rückkehr nach Graz bereits ein kaiserlicher war – die Ausschmückung des Mausoleums Kaiser Ferdinands II. (Graz 1578-1637 Wien), das Fischer auf Veranlassung Kaiser Leopolds I. (Wien 1640-1705 ebd.) und des Hofkammerpräsidenten Franz Anton Adam Graf von Dietrichstein (Graz 1642-1702 Wien) nach seinen Plänen stuckieren ließ.¹¹ Auch die Anfrage von Michael Graf Althann (Glatz 1680-? Waitzen/Ungarn) im Frühjahr 1688 an Maximilian Jakob Moritz Fürst von Liechtenstein (1641-1709) – „Bitte mich auch wissen zu lassen, ob derjenige, so bey dem Cavaglier Bernini 16 Jahr sich aufgehalten, Fischer heysse“¹² – zielt in eine ähnliche Richtung. Die Anfrage Althanns steht am Beginn der Tätigkeit Fischers in Wien und ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Für die damaligen Auftraggeber war die Internationalität der Architektur ein entscheidendes Qualitätskriterium, denn nicht dem damals noch unbekanntem Fischer galt des Grafen eigentliche Begehrt, sondern der Tatsache, dass sich Fischer in Rom 16 Jahre in der Werkstatt Berninis aufgehalten hatte. In Fischer setzte man die Hoffnung, mit dem aktuellen römischen Baugeschehen vertraut zu sein, und erhoffte sich von ihm den Anschluss an die interna-

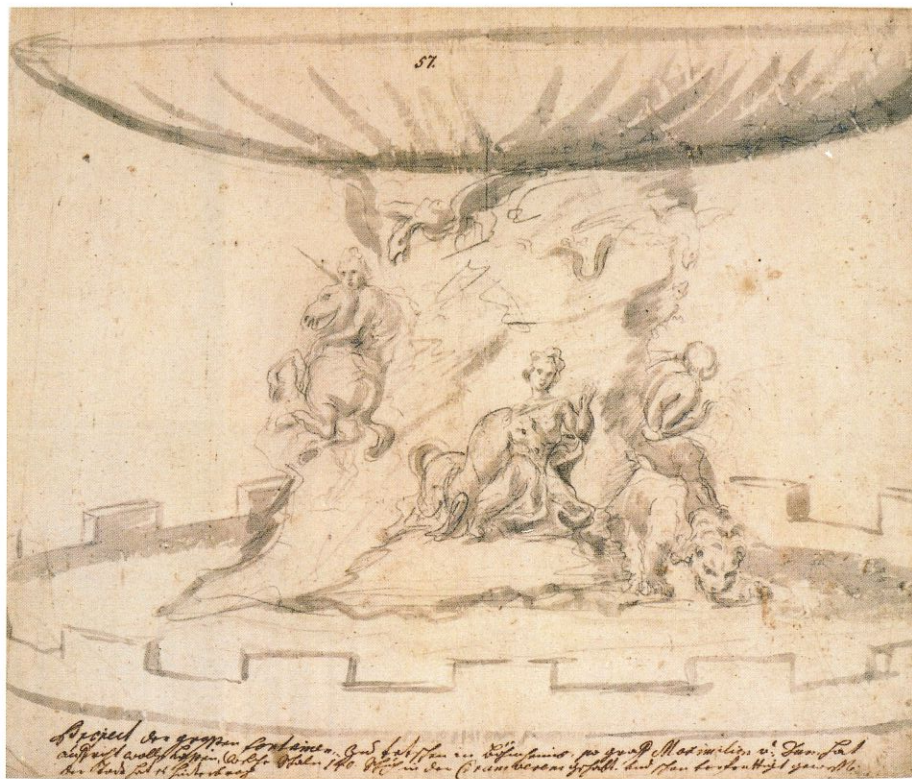
tionale Architekturszene. Etwas anderes kommt hinzu: Die Anfrage richtete sich an Maximilian Jakob Moritz Fürst von Liechtenstein von dem Fischer bereits im Herbst 1687 Zahlungen erhalten hatte.¹³ Im gleichen Jahr ist er auch schon für dessen Vetter Johann Adam Andreas (Brünn 1662-1712 Wien) tätig, der bezüglich der Qualität der einheimischen Künstler zu einem eindeutigen Urteil gekommen war: „[...] in questi parti qui non si trova gente, che habbia buon gusto d'invenzione.“¹⁴ Den „buon gusto d'invenzione“ traute man nur Italienern oder italienisch geschulten Künstlern zu, und es verwundert nicht, dass es Johann Adam Andreas von Liechtenstein war, der den „Italiener“ Fischer zuerst beschäftigen sollte.

Der Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein – eine Neubewertung

Die Bevorzugung italienischer Künstler durch Johann Adam Andreas Fürst von Liechtenstein prägt dessen gesamte Kunstpatronanz¹⁵ und dürfte ganz wesentlich durch den Vater Karl Eusebius (1611-1684 Schwarz-Kosteletz) bestimmt gewesen sein. Dieser hatte um 1670 eine Art Regierungsanleitung für seinen Sohn verfasst – das „Werk von der Architektur“ –, in dem er den „welschen“ Künstlern den Vorzug vor den Einheimischen gab.¹⁶ Daran hielt sich der Fürst zeit seines Lebens, doch während wir über seine ästhetischen Anforderungen an Gemälde recht gut informiert sind – wichtig waren für ihn „morbidezza“ und „vaghezza“¹⁷ –, sind Äußerungen zur Baukunst von ihm nicht überliefert. Die von ihm in Auftrag gegebenen Paläste im Herrenviertel und in der Rossau sprechen allerdings für sich: In beiden Fällen ist die Präferenz für mächtige, streng gegliederte und blockhafte Paläste im Sinne des römischen Cinquecento deutlich, was besonders im Falle des Gartenpalastes in der Rossau verwundert, der nicht dem luftigen Bild der sich damals entwickelnden Wiener Gartenarchitektur entspricht. Der Palast stammt in seiner heutigen Form von Domenico Egidio Rossi (Fano 1678- ca. 1742) und Domenico Martinelli (Lucca 1650-1719 ebd.) und erst aus den neunziger Jahren, doch hat er – so die bisherige Forschung – eine bemerkenswerte Vorgeschichte.¹⁸

Am 17. Juni 1687 erwarb Fürst Johann Adam einen Baugrund in der Wiener Rossau für einen Gartenpalast und ein Belvedere, das seit 1688 nach Plänen Fischers im Bau war (Abb. 2). Die Lieferung von Säulen, Gesimsen und Postamenten Mitte 1689 belegt den Baufortgang am Belvedere¹⁹, während eine Planung Fischers für den eigentlichen Palast verworfen wurde (Abb. 3). Das Blatt, das sich heute in Mailand²⁰ befindet und von Sedlmayr als die „glanzvollste

Abb. 1
 J. B. Fischer von Erlach, Brunnenentwurf für
 Graf Maximilian Thun in Tetschen
 Zagreb, Universitätsbibliothek



Invention im gesamten frühen Œuvre Fischers“ bezeichnet wurde, hat Hellmut Lorenz aufgrund des Wappens als einen Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein in der Wiener Rossau identifiziert. Dieser wurde vom Fürsten allerdings wegen funktionaler und ästhetischer Mängel abgelehnt.²¹ Eine solche Begründung erinnert an ein berühmtes Vorbild, nämlich Berninis erfolglosen Aufenthalt in Paris. Als dieser 1664 einen ersten Entwurf für die Ostfront des Louvre vorlegte, wurde er sogleich vom Finanzminister Jean Baptiste Colbert (Reims 1619-1683 Paris) mit dem Argument abgelehnt, neben Fragen der „commodité“ seien auch Aspekte der Sicherheit nicht berücksichtigt.²² An dieser negativen Einschätzung konnte auch Berninis Aufenthalt 1665 in Paris nichts mehr ändern, der von verschiedenen, nicht aufeinander abzustimmenden Erwartungen und Erfahrungen geprägt war.

Ähnliches hat man auch für Fischers Planung angenommen, doch muss an dieser nicht ganz befriedigenden Erklärung verwundern – für die es im Übrigen auch keinen Beleg gibt – wie Fischer von Erlach eine derartige Fehleinschätzung der fürstlichen Bedürfnisse unterlaufen konnte. Wie war es möglich, dass Fischer ein an Berninis erstem Louvre-Plan orientiertes Lustgartengebäude vorschlug, während der Auftraggeber offensichtlich ein palastartiges Gebäude erwartete? Unter diesen Gesichtspunkten ist Fischers Planung ein einzigartiges Dokument einer großen Niederlage des jungen Architekten und man muss sich fragen, wie er an den Erwartungen des Fürsten so ekla-

tant vorbeiplanen konnte. Andere Fragen schließen sich an: Wieso hat sie seiner Karriere keinen entscheidenden Abbruch getan? Im Gegenteil konnte Fischer sich in der Folgezeit mit dem Typus des Lustgartengebäudes, auf den auch die Planung für das Gartenpalais Liechtenstein zurückgeht, als führender Gartenbauarchitekt in Wien etablieren. Weshalb ist Fischer nicht auch der Weiterbau des Belvederes entzogen worden oder stand womöglich überhaupt nur dieses zur Diskussion, als Fischer in die Dienste des Fürsten trat?

Die frühesten Nachrichten zum Bau des Palastes sind nämlich erst Ende 1691 überliefert, als mit dem kaiserlichen Hofmaurermeister Lorenz Laher ein Vertrag geschlossen wurde, „dem Abriss“ des Domenico Egidio Rossi (Fano 1678-ca. 1742) „gemäss“ den Bau aufzuführen.²³ In dem Vertrag erfahren wir zudem, dass noch ein Vorgängerbau existierte, der vom Fürsten möglicherweise auch gelegentlich bewohnt wurde und durch Laher erst abgebrochen werden musste.²⁴ Die erhaltenen Dokumente geben jedenfalls keinen eindeutigen Anhaltspunkt, dass unmittelbar nach Erwerb des Grundstücks in der Rossau neben dem Belvedere auch der Bau des Gartenpalastes geplant war.

Doch wann ist Fischers Plan dann entstanden, wenn nicht zusammen mit dem Belvedere um 1688? Dass es sich um einen Entwurf für den Fürsten von Liechtenstein handelt, bezeugt das Wappen in der Mitte über dem Piano Nobile. Ein Indiz dafür, dass der Entwurf bereits früher, noch in Rom entstanden sein könnte, ist die italieni-

sierende Signatur.²⁵ Fischer hat das Blatt unten links mit „Giov. Bernardo Fischer inventit et delin“ bezeichnet, was ihn als Inventor und Zeichner ausweist. Wenn die Annahme richtig ist, dass der Entwurf bereits in Italien entstanden ist, muss Fischer dort mit Johann Adam Andreas von Liechtenstein in Kontakt gestanden haben. Doch bei welcher Gelegenheit sollte dies der Fall sein? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir uns kurz der Person des Fürsten zuwenden.

Nach dem unerwarteten Tod seines Vaters Karl Eusebius übernahm Johann Adam am 2. Februar 1684 noch nicht einmal zwanzigjährig das Haus Liechtenstein. Zuvor hatte er eine aufwendige Kavaliereise hinter sich gebracht, die ihn durch halb Europa geführt hatte – neben Deutschland, Holland, England und Frankreich bereiste der künftige Fürst auch Italien, bevor er 1681 nach Österreich zurückkehrte.²⁶ Auch wenn es hierüber keinen dokumentarischen Beleg gibt, könnten Fischer und der junge Prinz aus dem Hause Liechtenstein in Italien zusammengetroffen sein, und vielleicht hat der junge Fischer ähnlich hoch fliegende Hoffnungen in ihn gesetzt wie wenig später in Wien in den jungen Kaiser Joseph I.²⁷ Zu seinem Regierungsantritt 1684 könnte ihm Fischer das Projekt dediziert haben, das alle Merkmale eines Präsentationsstückes trägt: Die prachtvolle szenographische Inszenierung der „reichgegliederten Architektur im irrealen Ambiente vegetationsloser Erdschollen“ (Lorenz) und die als abstrakte Staffage daneben gestellten „Urelemente des Bauens“ (Sedlmayr) – Mauer, Säulenstumpf

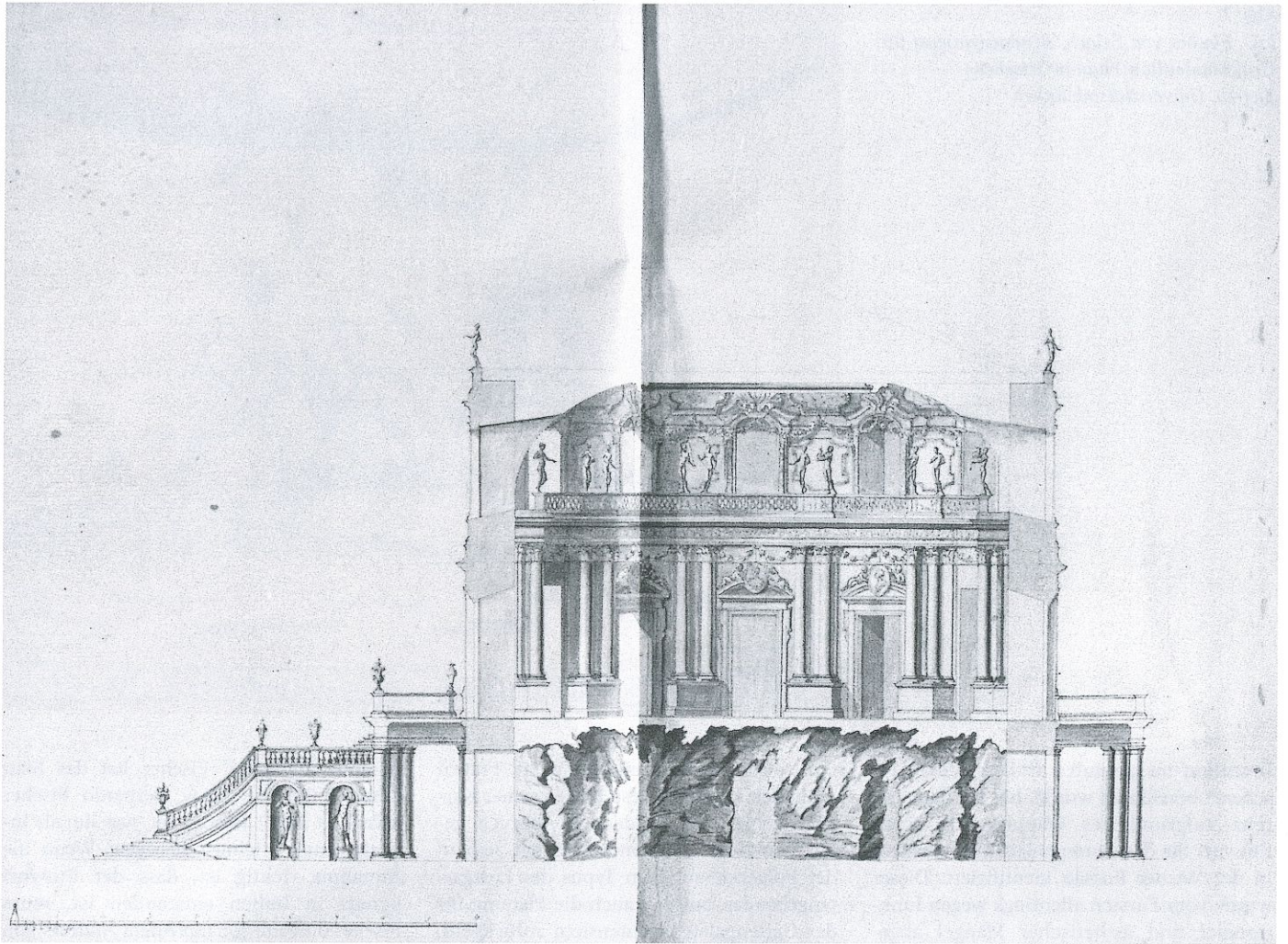


Abb. 2

J. B. Fischer von Erlach, Entwurf für den Liechtenstein Belvedere, Castello Sforzesco, Raccolta Martinelli, Mailand, Sign. Bd. 9, fol. 23

und Plinthe – machen das Blatt zu einem Präsentationsstück mit programmatischer Aussage. Weitere Besonderheiten des Entwurfs sind wiederholt beschrieben und analysiert worden, weshalb es an dieser Stelle genügt, nur kurz auf einige Aspekte hinzuweisen: Die Säule und Mauer, die im Vordergrund den Palast rahmen, verkörpern die Grundelemente der abendländischen Baukunst, die in dieser Reinform auch der ovale Kernbau vorführt. Fischer kombiniert dort die hellenistische Kolonnade des Erdgeschosses mit der antiken altrömischen, durch Pilaster gegliederten Arkadenwand darüber.²⁸ Der ovale Kernbau trägt die beiden Grundformen der „Säulenordnungen“ nach dem maßgeblichen Verständnis der Neuzeit vor, während die am Palast verwendeten Architekturzitate nach Michelangelo, Borromini und Bernini die Vorbildlichkeit der römischen Architektur für Fischer verkörpern. Auf Michelangelos Konservatorenpalast auf dem Kapitol nehmen die seitlichen Flügel Bezug, dessen Fensterumrahmungen direkt Borrominis „Collegio di Propaganda Fide“ entliehen sind. Die Ge-

samtdisposition des Baues wiederum greift auf Berninis ersten Louvre-Entwurf zurück (Abb. 4). Es ist dabei höchst aufschlussreich, wie bereits in diesem frühen Entwurf Antike und Gegenwart sich gegenseitig ergänzen, wie Fischer eine ungebrochene Kontinuität zwischen Antike und Gegenwart herstellt.²⁹

Bemerkenswert ist auch die szenographische Inszenierung, die ihre unmittelbaren Vorbilder in Zeichnungen Berninis hat und in der das spannungsreiche Verhältnis zwischen Bauwerk und Umraum den Eindruck des „Unwirklichen“ steigert. Auf den Entwurf Fischers scheint exemplarisch zuzutreffen, was Sedlmayr ganz allgemein für die Wiener Gartenhäuser feststellte: „Diese Lustgebäude mit ihren Gärten glichen damals mehr als realen Architekturen den Phantasiegebilden einer Theaterarchitektur oder Luftspiegelungen einer seltsam südlich-antiken Traumwelt“.³⁰ Fischer erzielt damit jene „bildnerisch ruhmredige“ (Julius Leischnig) Wirkung, die das Blatt zu einer „ungemeinen“³¹ *Inventio* im Sinne eines Präsentationsstückes macht.

Interpretiert man Fischers Entwurf als ein „Präsentationsstück“, erhält das Projekt einen anderen Stellenwert im Werk Fischers als bisher angenommen. Nicht als Dokument einer ersten Niederlage, sondern als ganz am Beginn seiner Architektenlaufbahn stehend und noch in Rom entstanden, zeigt es ihn als einen „habilen“, mit allen internationalen Tendenzen des zeitgenössischen Bauens vertrauten Architekten und belegt bereits zu diesem frühen Zeitpunkt seine besondere Fähigkeit, sich verschiedene Einflüsse und Stile zu Eigen zu machen und zu einer Synthese zu führen. Bei der engen „Vernetzung“ des österreichischen Hofadels untereinander würde es nicht verwundern, dass Johann Adam Andreas schnell von Fischers sagenhafter Begabung Kunde erhalten hat und seine baldige Rückkehr ersehnte, um mit ihm Anschluss an die internationale Architekturszene zu erhalten. Der Entwurf für das Lustgartengebäude der Fürsten von Liechtenstein wäre dann das früheste Ausrufezeichen in der eindrucksvollen Laufbahn des bedeutendsten österreichischen Barockarchitekten.

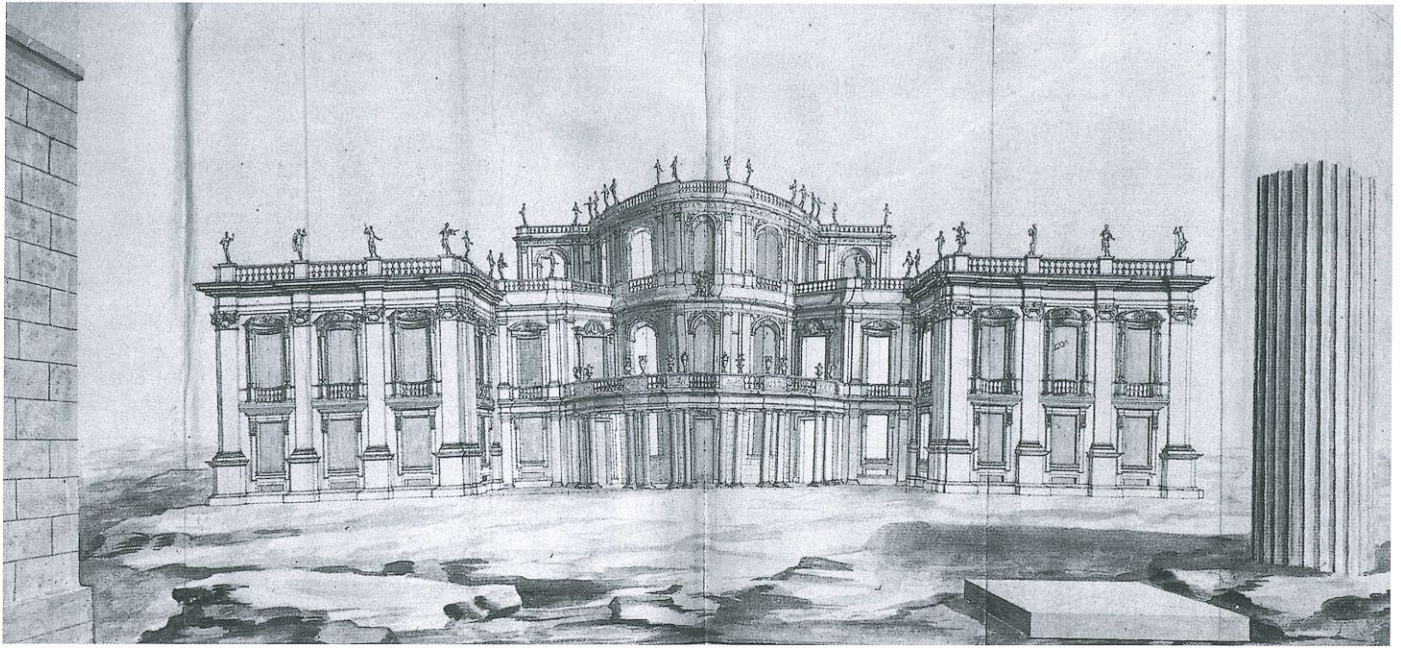


Abb. 3

J. B. Fischer von Erlach, Entwurf für den Liechtenstein Palast, Castello Sforzesco, Raccolta Martinelli, Mailand, Sign. Bd. 9, fol. 33

Anmerkungen:

* Der Beitrag ist die in Teilen veränderte Fassung eines Vortrags, den der Verfasser zur Eröffnung des internationalen Symposiums „Johann Bernhard Fischer von Erlach – ein österreichischer Architekt in Europa“ 2006 in Salzburg gehalten hat.

(1) Vgl. Merit Laine/Börje Magnusson (Hrsg.), Nicodemus Tessin the Younger. Sources-Works-Collections. Travel Notes 1673-77 and 1687-88, Stockholm 2002, S. 411.

(2) Ebd., S. 407.

(3) Die Ereignisse aus einer europäischen Perspektive beleuchtet jetzt Christoph Kampmann, Europa und das Reich im Dreißigjährigen Krieg. Geschichte eines europäischen Konflikts, Stuttgart 2006.

(4) Antonio Bormastino, Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz=Stadt Wienn und ihren Vor=Städten, Wien 1719, S. 112.

(5) Věra Naňková, Fischer z Erlachu v Thunovské korespondenci, in: Umění XXXI, 1983, S. 334-339.

(6) Vgl. hierzu The Triumph of the Baroque, Ausst. Kat. Turin 1999.

(7) Die von Hans Aurenhammer geäußerte Vermutung, die Fürsten von Eggenburg hätten Fischer eine Art Stipendium gegeben, bleibt Spekulation, vgl. Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ausst. Kat. Graz-Wien-Salzburg 1956/1957, S. 11.

(8) Johann Ferdinand Schor, Alerhand Bau und Kunstschrift, 1751, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. MS 856, fol. 2v und 3. Johann Ferdinand Schor hatte 1751 auf Wunsch des geheimen Archivars Hans von Wiesensthal in Innsbruck aus Prag einen langen Bericht über seine Verwandten und Vor-

fahren, die Künstlerfamilie Schor, geschrieben. Im Bericht über das Leben des päpstlichen Hofdekorateurs Johann Paul Schor schrieb er auch über die Anfänge Fischers in der Werkstatt von dessen Bruder Philipp. Erstmals publiziert von Albert Ilg, Leben und Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach des Vaters, Wien 1895, S. 31ff. Auszugsweise Transkription bei Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stuttgart³ 1997, S. 426, Texte II.

(9) Zu Tessins Aufenthalt in Rom siehe Börje Magnusson, Nicodemus Tessin il giovane, in: Jörg Garms (Hrsg.), L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze, Rom 1999, S. 37ff.

(10) So Tessin in einem Brief vom 3. August 1673 an seinen Vater, vgl. Laine/Magnusson (Anm. 1), S. 71-72. Zu Carlo Fontana als Lehrer und Organisator seiner Werkstatt siehe Hellmut Hager, Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor, in: Peter M. Lukehart (Hrsg.), The Artist's Workshop, Studies in the History of Art, Bd. 38, National Gallery of Art, Washington 1994, S. 123 ff.

(11) Vgl. Sedlmayr (Anm. 8), S. 426, Texte III.

(12) Zit. nach Franz Wilhelm, Bauherr und Architekt des Reitstallgebäudes zu Eisgrub. Ein Beitrag zur Frühzeit Johann Bernhard Fischers von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VII, 1930, S. 227. Siehe auch Sedlmayr (Anm. 8), S. 413, Dok. 9.

(13) Ebd., S. 413, Dok. 6.

(14) Johann Adam von Liechtenstein am 16. Dezember 1693 an Giuseppe Mazza in Bologna; zit. nach Hellmut Lorenz, Italien und die Anfänge des Hochbarock in Mitteleuropa, in: Max Seidel (Hrsg.), L'Europa e l'arte italiana, Venedig 2000, S. 426.

(15) Für den Bereich der Malerei siehe etwa Dwight C. Miller, Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna, Cambridge 1991, S. 28-58. Zu Johann Adams engen Kontakten mit Massimiliano Soldani siehe jetzt Dimitrios Zikos, Fürst Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein und Massimiliano Soldani Benzi, Die florentinische Bronzeplastik des Spätbarock, in: Johann Kräftner (Hrsg.), Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Pacquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz, Ausst. Kat. Wien 2005, S. 157-178.

(16) Vgl. Viktor Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684), Wien-Leipzig 1910, S. 183.

(17) Miller (Anm. 15), S. 35-36.

(18) Siehe zuletzt Andreas Kreul, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation, Salzburg-München 2006, S. 120-123.

(19) Aurenhammer (Anm. 7), S. 43, Nr. 4.

(20) Mailand, Civico Gabinetto dei disegni, Castello Sforzesco, Coll. Martinelli, Bd. 9, fol. 23.

(21) Hellmut Lorenz, Das „Lustgartengebäude“ Fischers von Erlach – Variationen eines architektonischen Themas, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXII, 1979, S. 59ff. Auch der Autor ist bisher dieser Ansicht gefolgt, vgl. etwa Peter Prange, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), Ausst. Kat. Salzburg 2004, S. 88.

(22) Zur Auseinandersetzung in Paris siehe zuletzt Dietrich Erben, Erfahrung und Erwartung: Bernini und seine Auftraggeber in Paris, in: Pablo Schneider/Philipp Zitzlsperger (Hrsg.), Bernini in Paris. Das Tagebuch des

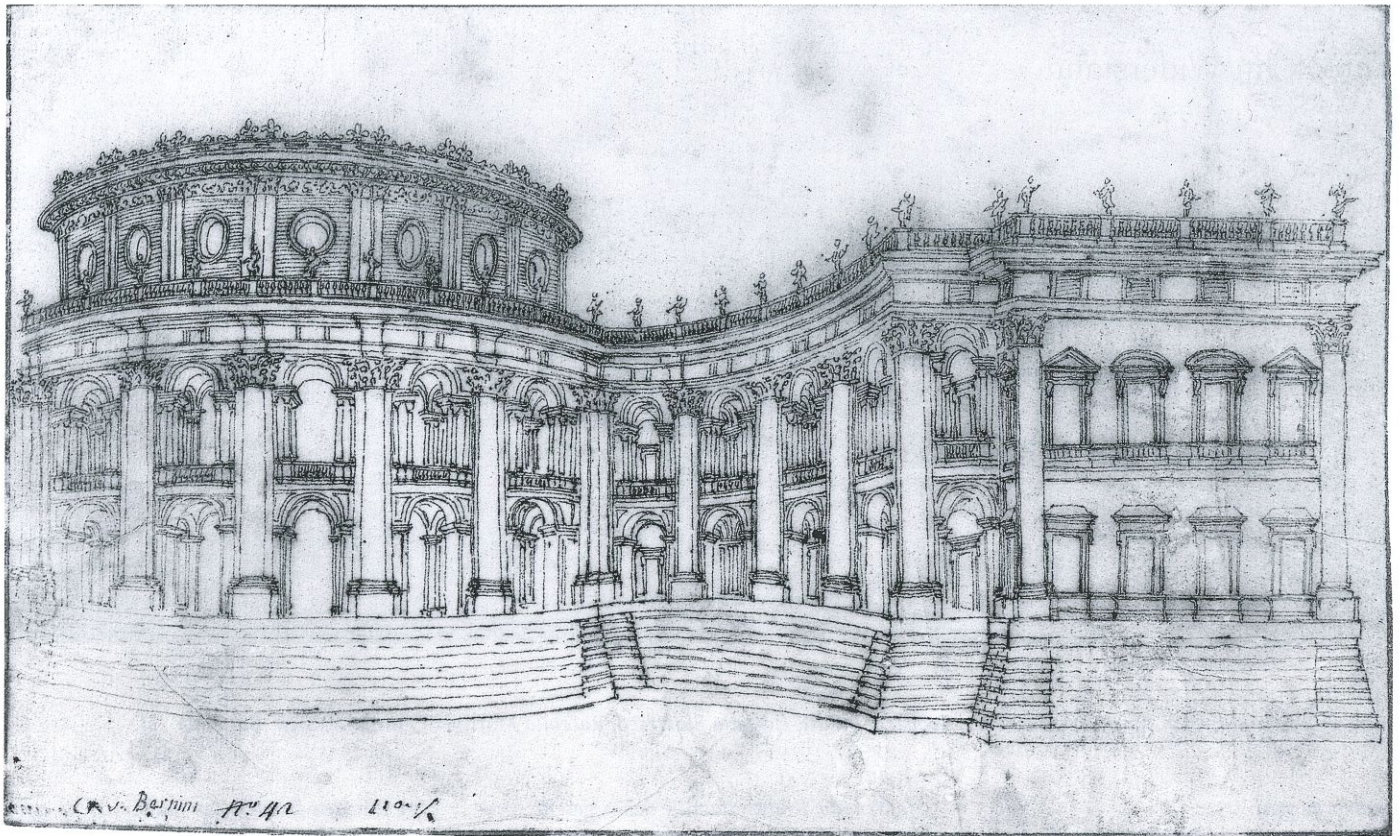


Abb. 4
G. L. Bernini, Erstes Louvre-Projekt, London, Courtauld Institute

Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., Berlin 2006, S. 358-375.

(23) Wortlaut des Vertrags bei Günter Passavant, Studien über Domenico Egido Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock, Karlsruhe 1967, S. 219. Im September 1691 war zuvor bereits ein Vertrag mit Antonio Riva, dem Maurermeister Enrico Zuccallis, geschlossen worden, der aber durch den Kontrakt mit Laher aufgehoben wurde, vgl. ebd.

(24) Ebd., S. 220, unter Punkt 6.

(25) Deshalb hat bereits Elisabeth Sladek, Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung – Auftraggeber – erste Tätigkeit, in: Friedrich Polleroß (Hrsg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien-Köln-Weimar 1995, S. 152, eine Entstehung des Entwurfs noch in Italien für nicht unmöglich gehalten.

(26) Zur Biographie des Fürsten siehe immer noch am ausführlichsten, die Studienzeit aber leider kaum berücksichtigend, Jacob von Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein, Bd. 2, Wien 1877, S. 327.

(27) Dokumentarische Belege im Sinne des Rankeschen „wie es eigentlich gewesen ist“ fehlen zwar für eine solche Annahme, doch darf der Rahmen eines fach- und grenzüberschreitenden Symposions vielleicht auch einmal dazu genutzt werden, die historische Ge-

wissheit zu verlassen und der Spekulation Raum zu geben, und die Frage „wie es gewesen sein könnte“ zuzulassen. Neue Hypothesen aufzustellen, offene Fragen zu stellen, die zum Nachdenken oder auch Nachforschen, möglicherweise auch zum Widerspruch den Anreiz geben, ist wesentlicher Bestandteil eines solchen Symposions und in diesem Sinne versteht sich auch der vorliegende Beitrag.

(28) Hans Sedlmayr, Spätantike Wandsysteme, in: Epochen und Werke I, München-Wien 1959, S. 82.

(29) Knapp zwanzig Jahre später sollte Fischer auf seinem Titelblatt für das erste Buch zu einem „Entwurf einer Historischen Architectur“ wieder auf dieses Thema zurückkommen.

(30) Hans Sedlmayr, Das Werden des Wiener Stadtbildes, in: Epochen und Werke II, München-Wien 1960, S. 262.

(31) Im Zusammenhang mit den Planungen zur Wiener Pestsäule von Fischer überlieferter Ausspruch, „etwas anderes ungemeines dafür zu inventieren.“ Zit. nach Sedlmayr (Anm. 8), S. 40.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Zagreb, Universitätsbibliothek

Abb. 2, 3: Mailand, Castello Sforzesco, Raccolta Martinelli

Abb. 4: London, Courtauld Institute

Anschrift des Verfassers:

Peter Prange
Linprunstr. 35
80335 München
Deutschland
email: peterprange@gmx.de