

Abb. 1. Schloß Rosenau (Zeichnung: Siegfried Luckenbach).

Gerd Braun

BEITRAG ZUR HERKUNFT UND BEDEUTUNG DER TREPPENHAUSFRESKEN DES SCHLOSSES ROSENAU IN NIEDERÖSTERREICH

DIE UMGESTALTUNG DES SCHLOSSES IM 18. JAHRHUNDERT UND DIE EINRICHTUNG EINER FREIMAURERLOGE

Schloß Rosenau liegt ungefähr neun Kilometer westlich von Zwettl mitten im Waldviertel, eingebettet in eine reizvolle Mittelgebirgslandschaft, die vom Tourismus bislang nur gestreift wird. Das Schloß löste 1593 die alte Wasserburg Rosenau ab, deren Burgstall im drei Kilometer entfernten Dorf Rosenau liegt¹⁾. Das Schloß entstand aus dem Umbau des Wernhartshofes als Vierflügelanlage um einen rechteckigen Innenhof.

Graf Leopold von Schallenberg (1712—1800), am Hofe Maria Theresias Oberhofstabelmeister (Zeremonienmeister), ließ von 1736—1747 das ländliche Renaissanceschloß im Sinne des Barock umgestalten und im Südtrakt des ersten Obergeschosses eine Freimaurerloge einrichten. Daß es sich wirklich bei den Räumen um eine Loge handelte, konnte besonders durch die Forschungen von Edith Wagesreither bestätigt werden²⁾.

Mit dem Umbau des Schlosses war eine durchgreifende Modernisierung der Landwirtschaft verbunden. Für die Untertanen wurden eine Schule, ein Spital und eine Pfarrkirche errichtet. Die Kirche wurde im Westen dem Schloß hinzugefügt. Im Osten kam ein neues Treppenhaus in Verbindung mit einem Torturm hinzu.

Das dreigeschossige Schloß besteht aus einem kräftig gegliederten Sockelgeschoß, dem darüberliegenden „piano nobile“

mit reicher Fensterumrahmung und dem zweiten Obergeschoß, dessen Durchfensterung bescheidener ausfällt. Das flache Walmdach ruht auf einem Traufgesims und ist in sich noch einmal abgesetzt. Der waagerechten Betonung des Schloßkubus wird durch Lisenen und vor allem durch den in der Symmetrieachse liegenden Schloßturm entgegengewirkt, dessen Halbkugelhelm einen kraftvollen Abschluß des Torbaues bildet (Abb. 1).

Der Torbau dient zur Aufnahme der „Prunkstiege“³⁾, deren beiden Läufe halbkreisförmig rechts und links um einen gemauerten Halbzyylinder in das erste Obergeschoß führen (Abb. 2). Der Antritt der Treppen ist so gewählt, daß ein ankommendes Gespann voll unter Dach stand und sich der Wagenschlag rechts, exakt gegen die Laufrichtung der nördlichen Treppe öffnete. Die Stufen der schachtartig wirkenden Läufe führen zum sogenannten „Salettl“⁴⁾, einer Podestplatte, die zu den beiden Treppenaugen hin durch eine Balustrade gesichert wird. Hieran schließt sich im Westen ein Triumphbogen an, der in die „Eintrittshalle“ führt. Beide Räume sind vollständig mit Fresken überzogen.

Mit der Eintrittshalle beginnt das Raumprogramm einer Freimaurerloge. Anschließend ist ein Zimmer zum Einschreiben und Ankleiden erforderlich, sowie mehrere Vorbereitungszimmer: ein „Arbeitsaal, ernst, halbkirchlich deko-

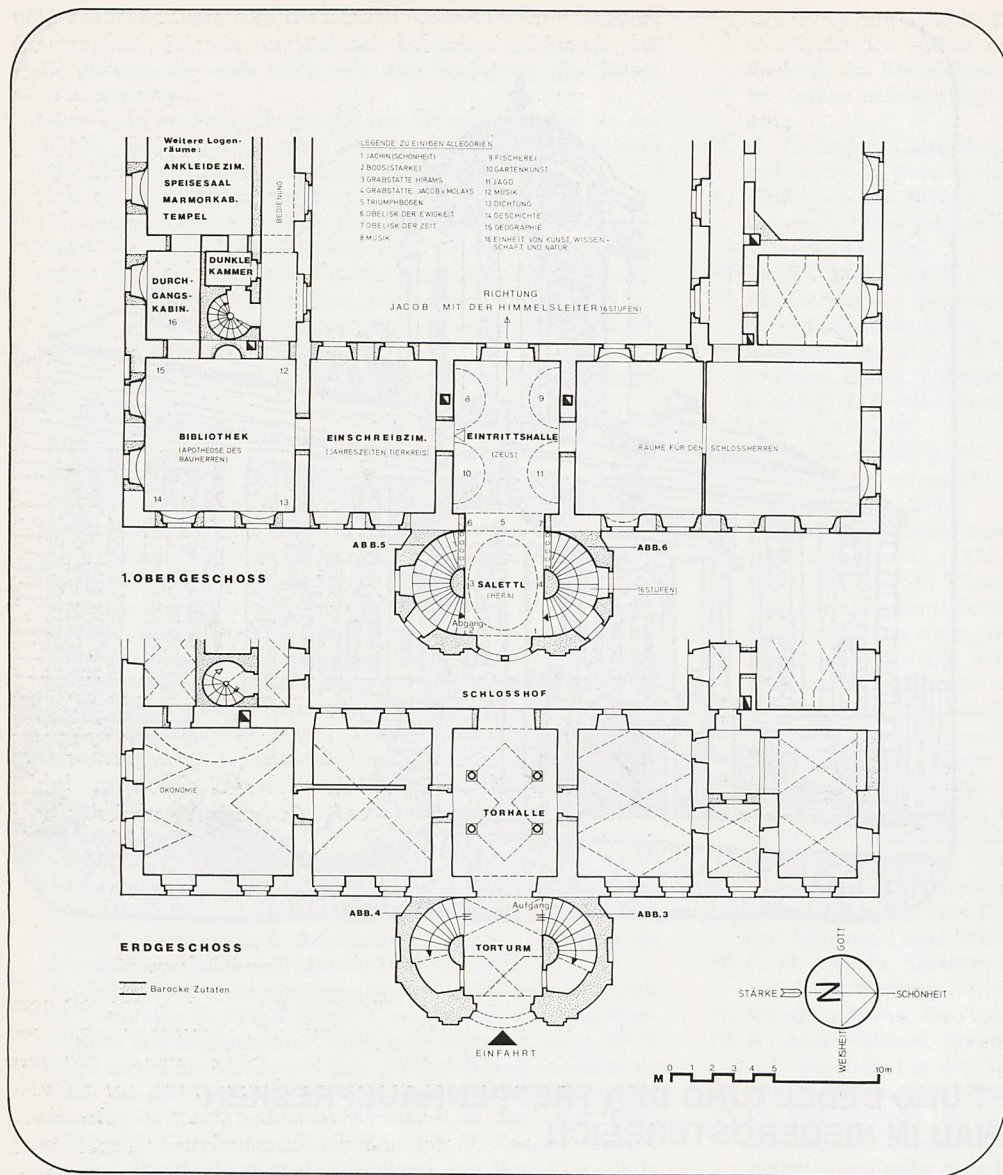


Abb. 2. Schloß Rosenau, Grundrisse.

riert, mit Altar und Tischen für die Beamten, womöglich orientiert gleich einer Kirche, ein Speisesaal mit einigen Nebenräumen, heiter, doch würdig dekoriert; die Anlage sei so gemacht, daß die Beobachtung von außen erschwert ist; der Charakter des Ganzen sei ernst, gemessen, würdig, ohne finster zu sein⁵⁾. Nach diesen Grundsätzen ist im Prinzip die Raumdisposition vorgenommen worden.

Der erste Raum links neben der Halle war vermutlich das Einschreibzimmer. Das anschließende Eckzimmer diente als Bibliothek. Beide Räume sind reich stuckiert und mit Deckenmalereien geschmückt. Die Ölbilder zeigen die Allegorie der Jahreszeiten und eine Apotheose des Bauherren und stammen wahrscheinlich von der Hand Bartholomaeus Altomontes nach Entwürfen von Daniel Gran⁶⁾. Die Fresken im anschließenden Durchgangskabinett sind von Gran signiert und vermutlich von ihm auf seiner Reise nach Mähren 1746 angefertigt. Seitlich angeordnet liegt die „Dunkle Kammer“, die dem Neophyten dazu diente, seinen Entschluß, dem Bund beizutreten, zu überdenken und über sein bisheriges Leben, umgeben von Symbolen der Vergänglichkeit, zu reflektieren. Das vierte Zimmer, vermutlich das Ankleidezimmer, gehört bereits zum inneren Zirkel der Logenräume und ist mit gemalten blauen Freundschaftsbändern geschmückt. Der nächste Raum könnte der Speisesaal gewesen sein. In der Regel wurde nämlich nach Beendigung der Tempelarbeit ein „Bru-

dermahl“ eingenommen. Das folgende Marmorkabinett war der Versammlungsort der Würdenträger der Loge. „Der Reichtum an freimaurerischer Symbolik, eingebunden in die Ausstattung dieses wahrscheinlich auch dem Clermont-Kapitel dienenden Raumes ist außerordentlich“⁷⁾. Herzstück der Loge ist der daneben liegende Tempel, der „Arbeitsaal“ der Brüder. Der rohe Werksteinsockel und das rohe Fugennetz der Ziegelwände darüber, beides aufgemalt, sollen das Unfertige andeuten. Hierzu gehört auch die ruinenhaft gestaltete Konche hinter dem Meisterstuhl, links und rechts umgeben von den Säulen Jachin und Boos, die an den Tempel Salomons erinnern. Der Tempel ist mit der Westempore der Pfarrkirche verbunden. Der Blick wird zum Hochaltar und seinem Kuppelfresko geleitet, das den triumphalen Schlußpunkt der Gesamtanlage bildet.

Die Raumfolge der Loge und ihre vermutliche Bedeutung mußte kurz dargestellt werden, um die baulichen Zusammenhänge verständlich zu machen. Schloß und Kirche bilden sinnbildhaft den salomonischen Palast und den Tempel Gottes.

Eine konsequente Bildsprache, auf deren Einzelheiten einzugehen nicht Ziel des Aufsatzes ist, empfängt den Besucher in der Torhalle, führt ihn die Treppe hinauf, um ihn in der Eintrittshalle einzustimmen auf die Logenräume, den Tempel und die Kirche, die im Scheitelpunkt des Gewölbes über



Abb. 3. Außenwange der Nordtreppe im Erdgeschoß.

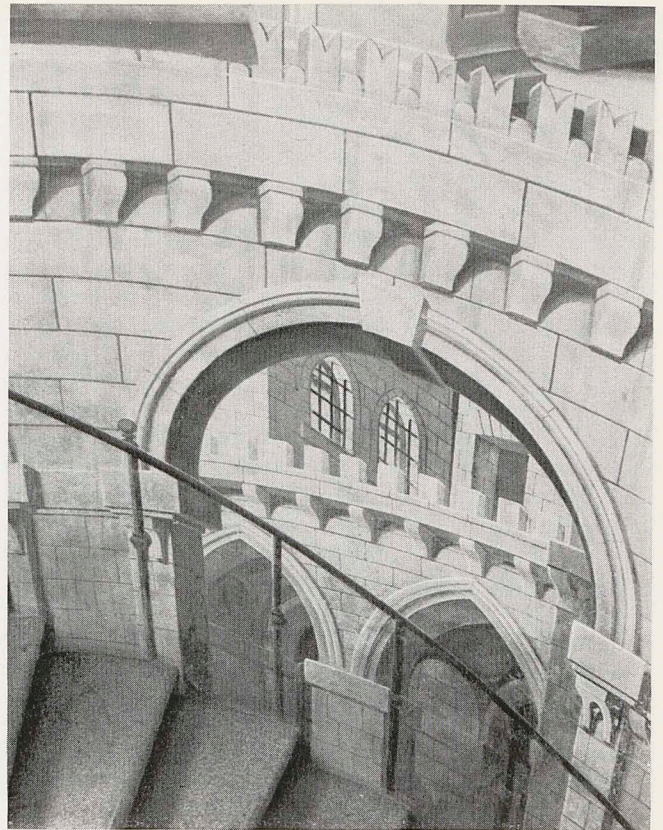


Abb. 4. Außenwange der Südtreppe im Erdgeschoß.

dem Hochaltar Gott den „Weltenbaumeister“ als Sinnbild des Lichtes darstellt⁸).

Die Baugeschichte der Umgestaltung ist noch nicht geschrieben und viele Fragen sind, angesichts der verschlüsselten Symbolik des Kults aus dem ikonographischen Repertoire des Barocks, nicht ohne weiteres beantwortbar. Unklar und widersprüchlich sind teilweise noch Herkunft und Bedeutung der in der Literatur abgehandelten Fresken und Deckenbilder. Der Architekt könnte Josef Munggenast sein, der in der Umgebung tätig war; stilistische Merkmale weisen auf ihn hin⁹).

Drei Zwecken sollte der Umbau dienen: „einem profanen fürs Wohnen, einem sakralen für die Kirche und einem kultischen für die Loge. Alle drei Anlagen sind aufs innigste miteinander verwoben und verflochten und durchschlingen das ganze Schloß mit seiner Umgebung . . .“¹⁰). Alles ist in ein Programm eingespannt und nichts dem Zufall überlassen. Der Bauherr stellt seine Fähigkeit unter Beweis, einer besonderen Lebenshaltung einen passenden Rahmen zu geben. Die Gestaltung dieses Rahmens erinnert an die Vorbilder der „villeggiatura“ der Terraferma des 16. Jahrhunderts. Die verfeinerte Lebensart des Zeremonienmeisters von Schallenberg, der mit allen Fragen der Etikette und festlicher Abläufe bestens vertraut sein mußte, ermöglicht abseits vom Getriebe der Kaiserstadt, ein Refugium für einen Kreis einzurichten, der im „Zeitalter des Lichtes“ hier seinen aufklärerischen Neigungen ungestört nachgehen konnte:

„Drum bauen wir uns auch die stillen Hallen,
Von den Profanen fern und ungekannt,
Mit Brudersinn an treuer Bruderhand
Darin zu wallen“¹¹).

In der jüngsten Vergangenheit gelang es, das Schloß trotz drohendem Verfall zu retten und einer neuen Nutzung als Seminarzentrum zuzuführen sowie in den Räumen der alten Loge das „Österreichische Freimaurermuseum“ einzurichten.

Die Fresken im Treppenhaus und ihre Vorlagen

Die Übermalung der Logenräume ist in Verbindung mit dem Verbot der Freimaurer 1797 und den Einschränkungen der Logenarbeit durch Joseph II. von 1785 zu sehen. „Für fast zwei Jahrhunderte gelang es, die Spuren der Loge zu verwischen, die Logenräume gänzlich zu tarnen“¹²). Die Fresken des Treppenhauses und der Eintrittshalle wurden 1971 aufgefrischt und bilden heute wieder, zusammen mit der Ausschmückung der Logenräume, eine Einheit.

Die mittelalterlich anmutende Scheinarchitektur der beiden Treppenläufe und die Veduten des Salettl regten den Verfasser an, der Frage nach der Herkunft und Bedeutung des Dargestellten nachzugehen.

Dem Besucher, der in das Obergeschoß gelangen will, bieten sich zwei Möglichkeiten des Aufganges. Der „rechte Weg“ wird durch einen wegweisenden Panduren in Form eines gotischen Fensterguckers gewiesen. Vermutlich handelt es sich um ein Selbstbildnis des Malers Johann Rinkolin, der bis zu seinem Tode 1774 in den Diensten des Grafen Leopold von Schallenberg stand. Die Außenwangen der halbkreisförmig angelegten Treppenläufe zeigen eine Scheinarchitektur mit jeweils drei illusionistisch sich öffnenden Rundbögen. Durch dieses Mittel wird der enge Treppenschacht in „eine Welt dahinter“ einbezogen, die völlig von dem abweicht, was der barocke Betrachter gewohnt war, als reale Architektur zu sehen (Abb. 3 und 4). Der Treppenbenutzer hat den Eindruck, in einem Verlierturm auf- oder abzusteigen. Die Wände sind mit einem gemalten Fugennetz überzogen und imitieren sorgfältig gehauene Quadersteine. Die Grenze zum prachtvoll ausgemalten Obergeschoß bildet ein mit Ghibellinenzinnen geziertes, auf scheinbar vorkragenden Konsolen ruhender Wehrgang. Der Einblick in die Bögen zeigt durch das Bild sich erstreckende Wehrgänge, die auf Rund- oder Spitzbögen ruhen. Die Bogengänge teilen ein finsternes kerkerähnliches Untergeschoß von einem durch Pforten und

vergitterte Fenster als Wohngeschoß kenntlich gemachten Obergeschoß. Die Architektur wird durch die Materialdarstellung von unverputzten Hausteinen und durch die Verteilung von Licht und Schatten in ein unheimliches Milieu gerückt. Dieser Kerkerwelt ist nur zu entinnen, indem der Besucher, von rosenstreuenden Putten begleitet, emporsteigt, zu den lichterem Gefilden der Eintrittshalle. Und umgekehrt führt der Weg auf dem südlichen Lauf hinab, um am Auslauf der Stufen zu enden. Hier liegt verheißungsvoll dem Abgang der Aufgang gegenüber, wenn nicht zur rechten Zeit der geöffnete Wagenschlag den inzwischen Eingeweihten aufnimmt, um ihn in die profane Welt zu entlassen.

Mit dem Betreten der Plattform gelangt der Besucher in den ersten Teil der Loge, erkennbar an den beiden abgebrochenen Säulen Jachin und Boos, die an die Zerstörung des salomonischen Tempels durch die Römer erinnern. Das Säulenmotiv wurde bereits von den Werkleuten der Bauhütten des Mittelalters beim Kirchenbau verwendet (Würzburger Dom, Stephanskirche in Wien). Die Säulen dienen als Torwächter. „Sie sind die Punkte, in denen sich die Welt in zwei Teile, in Tag und Nacht, in Licht und Finsternis, in Sonne und Mond, in Leben und Tod scheidet“¹³). Die Wand- und Gewölbeflächen, ebenso wie die Fensterleibungen und Soffitten sind von einem auf den Putz gemalten kräftigen Bandwerk überzogen, das sich entweder zur Mitte oder an den Ecken einrollt. Die symmetrisch aufgeteilten Felder werden durch Rosetten und Wappenkartuschen ausgefüllt. Schatten- und Lichtkanten steigern effektiv die räumliche Wirkung der illusionistischen Architektur:

„Da steigen hoch die gold'nen Säulen
Und rings umher herrscht Weiblichkeit und Pracht,
Da kann der Blick die Decke kaum ereilen,
Da hellen tausend Kerzen rings die Nacht,
Es häufen sich Symbole auf Symbole,
Die Neugier weckend jedes immermehr,
Und wunderbar geschmückt vom Kopf zur Sohle
Trägt jedes an der innern Weisheit schwer“¹⁴).

Die Deckenkuppel ist mit einem Fresko geschmückt, welches Hera, die Schwester und Gattin des Göttervaters Zeus, darstellt. Die Innenseiten der Treppenhausepfeiler sind mit Abbildungen von Sarkophagen geschmückt, die auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinweisen. Am Südpfeiler ist die Grablege Hiram dargestellt, der als Baumeister des salomonischen Tempels gilt. Die antike Behandlung der Säulen erinnert an die Musterbücher eines Serlio. Das Pendant des Pfeilers auf der Nordseite zeigt die Grabstätte des letzten Hochmeisters der Tempelritter, Jacob von Molay. Der als Ketzer Verbrannte ist im barocken Ritterkostüm dargestellt und galt „den Freimaurern als Vorbild für Standhaftigkeit und Wahrheitsliebe. Wuchtig erscheint hinter ihm die Ordensburg“¹⁵). Nachdem die beiden Erzväter der „Freimaurer strikter Observanz“ passiert sind, verläßt man den Vorraum über ein brückenähnliches Podest durch einen Triumphbogen, der inmitten einer prachtvoll sich entfaltenden Hafenstadt steht. Reale Architektur und illusionistische Architekturmalerei gehen hier eine raffiniert arrangierte Einheit ein. Die Fluchtlinien beider Bildhälften weisen auf die Mitte, den Triumphbogen und auf das Fresko im Hof, das von Rinkolin gemalt, die Verheißung des Jacob mit der Himmelsleiter zeigt.

Links und rechts des Triumphbogens ist auf den Innenflächen des Zylindermantels des Treppenhauses eine Palastarchitektur dargestellt, deren kühle und hoheitsvolle Eleganz an italienische Veduten erinnert. Säulenloggien und Paläste des Vordergrundes werden im Hintergrund durch eine zinnentragende Wehrarchitektur abgelöst (Abb. 5 u. 6). Die Türme und Paläste der Stadt setzen sich bis zum Horizont fort, wobei die Hügelkette im Hintergrund den Schwung einer Bucht

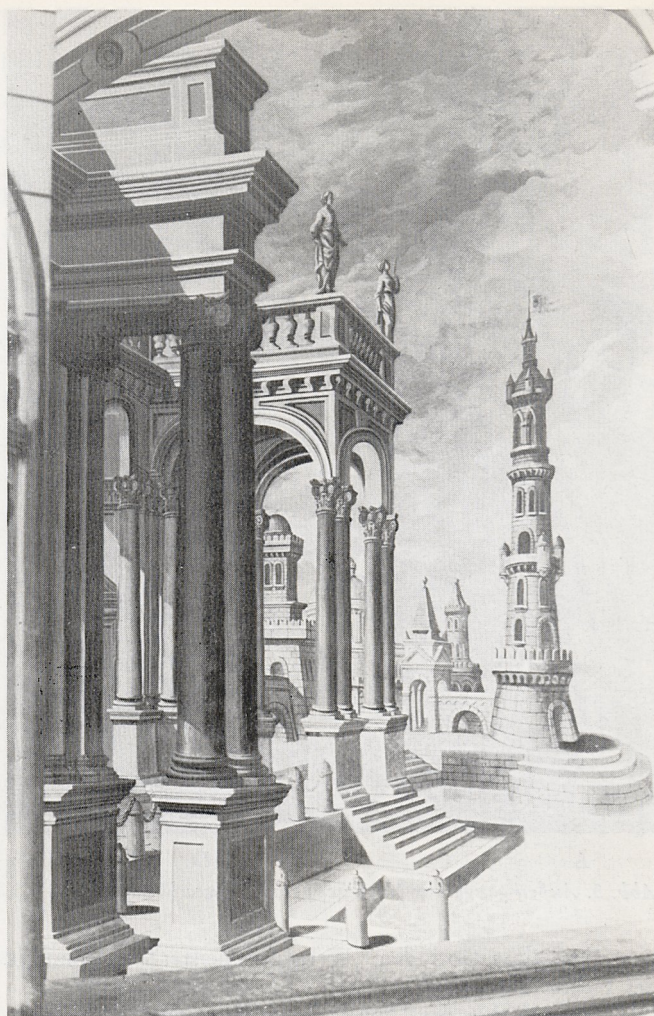


Abb. 5. Außenwand der Südtreppe im Obergeschoß.

andeutet. Die Behandlung der Palastfassaden im Vordergrund steht im Gegensatz zur flüchtigen und in der Perspektive fehlerhaften Darstellung der Kai- und Befestigungsanlagen. Durch das weitmaschige Quadernetz erhalten die Mauern und Türme einen spielzeughaften Maßstab und die architektonischen Details wirken plump und ungenau. Die Farbbehandlung beschränkt sich auf Ocker- und Brauntöne bei den Bauten und der Wolkenbildung, sowie für den Himmel und das Wasser auf blau-grün. Das Spiel der Wellen wirkt wie erstarrt. Auffällig ist auch das völlige Fehlen von Staffage; kein Lebenszeichen ist erkennbar, kein Boot schaukelt sich in den Wellen, kein Vogel zeigt sich am Himmel, keine Pflanze sprießt aus den Mauerfugen und die Bauten werfen keine Schatten auf das Wasser.

Das einzige Lebenszeichen sind die Wimpel auf den Türmen. Sie tragen auf dem linken Bild das Allianzwappen der Familie Schallenberg-Gilleis; das Wappen im Wimpel rechts ist unbekannt. Die Wappenkartusche über dem Palasteingang zeigt das Wappen der Kölner Patrizierfamilie „Van Lyntlair — genannt von Schallenberg“. Vermutlich hat ein Mitglied dieser Familie in Rosenau die Loge geweiht, „das Licht dahin gebracht“¹⁶). Jedenfalls taucht das Wappenschild über dem Doppelfenster an der Stirnseite der Vorhalle im Osten zum ersten Mal auf.

Die Leibungen des Triumphbogens sind beiderseits mit Obelisk geschmückt, deren Postamente auf den Maler der Fresken hinweisen. Rechts wird der Leser in lateinischer Sprache gebeten, das Werk des Malers „Rinckolin“ gerecht zu beurteilen, da dieses zum Lob Gottes 1748 vollendet sei. Auf dem linken Schriftfeld wird in griechischen Buchstaben, aber deut-

scher und lateinischer Sprache, auf den Tod des Malers verwiesen und angedeutet, daß auch er der Loge angehörte. Bis auf die Eintragung des Todesjahres im Totenbuch der Pfarrei und die Inschriften in der Eintrittshalle, liegen über das Leben des Künstlers keine Erkenntnisse vor¹⁷). „Von Rinkolin stammen auch die Fresken im Giebelfeld über dem Eingang des Pfarrhofes und an der Schauseite des Forsthauses“¹⁸). Ob er auch als Freskant für das Schloß Ottenstein am Kamp in Betracht kommt, ist ungeklärt. Wie denn überhaupt die Zuschreibungen noch auf Vermutungen beruhen.

Die anschließende Westhalle wurde ebenfalls von Rinkolin ausgemalt. Die Halle ist durch das umlaufende Gesims in Verbindung mit einer gemalten Balustrade illusionistisch in zwei Geschosse unterteilt. Das Deckenfresko zeigt den Göttervater Zeus. Das Gewölbe wird von vier, die Arme hochstreckenden, auf die Wand gemalten Gestalten getragen. In die Lünetten sind Allegorien auf die Musik, die Gartenkunst, die Fischerei und die Jagd angebracht. Gemaltes Bandwerk, Kartuschen und Voluten ergänzen die Architektur. Die untere Zone erinnert an „ruinenhafte Städte und Schlösser. In den Legenden, vor allem von Hochgraden des 18. Jahrhunderts ist vielfach von Ruinenstädten, beispielsweise von der sagenhaften Stadt Tadmor (Syrakus) die Rede, durch die der Weg nach Damaskus und Jerusalem in symbolischer Weise führt — der Weg zur Vollendung in Humanität und Brüderlichkeit“¹⁹).

Da zwischen dem Entwurf der Architekturbilder und der mehr handwerksmäßigen Ausführung ein fühlbarer Kontrast besteht, war zu vermuten, daß bei der Ausmalung eine Vorlage eine Rolle gespielt haben könnte. Es lag nahe, bei der Suche nach Vorbildern zu den Architekturdarstellungen des Treppenhauses zunächst der Frage nachzugehen, ob nicht aus zeitgenössischen Stichwerken über Architektur Anleihen gemacht wurden. Die Durchsicht des Stichwerkes „*Architettura e Prospettive*“²⁰) ließ erkennen, daß zwei der Stiche als Vorlage für die Freskierung des Treppenhauses gedient haben (Abb. 7 und 8). Die Cortile-Architektur der Eintrittshalle konnte nicht nachgewiesen werden, obwohl die Art der Darstellung typisch für den Verfasser des Stichwerkes, Giuseppe Galli-Bibiena, ist.

Der in Abbildung 7 wiedergegebene Stich wurde für die beiden Schachttreppen verwendet und zeigt, über Eck gestellt, den Hof einer Festung. Die schräg zur Bildfläche verlaufenden Achsen haben ihre Fluchtpunkte außerhalb des Bildes. Es entsteht so der Eindruck von Weitläufigkeit und Unbegrenztheit. Der gewählte Bildausschnitt entspricht der „*scena per angolo*“, die von Ferdinando Galli-Bibiena 1711 in seinem für die Theaterdekoration entscheidenden Werk über Theaterperspektive als eigene Erfindung vorgestellt wurde²¹). Die Überschneidung der Bildebenen, die parallele Staffelung und das im rechten Winkel Aneinanderstoßen der Kulissentile ist typisch für die Cortile-Carceri-Dekorationen, die besonders meisterhaft von Giuseppe, dem Sohn des Ferdinando, beherrscht wurden.

Dargestellt ist die Hofecke eines aus Quadersteinen errichteten Palastes. Die verschiedenen Ebenen werden, zum Teil für den Betrachter — besser gesagt Zuschauer, denn es handelt sich um eine Theaterdekoration — nicht sichtbar, durch Treppen miteinander verbunden. Bogengänge verbinden Gebäudeteile, die zum Teil außerhalb des Gesichtsfeldes liegen. Das Schloß macht den Eindruck des Verlassenseins. Die Mauern haben Löcher, aus den Fugen wachsen Kräuter, Steine liegen im Hof, der Brunnen spendet kein Wasser, die Vase ist beschädigt, die Kartuschen sind ohne Schrift und Wappen. Der Pracht des Schlosses auf der rechten Seite steht die wehrhafte Architektur der anschließenden Höfe gegenüber. Sowohl spitzbogige als auch rundbogige „*Mordgänge*“ sind mit kniehohen Zinnen in verschiedenen Formen geschmückt, wohl

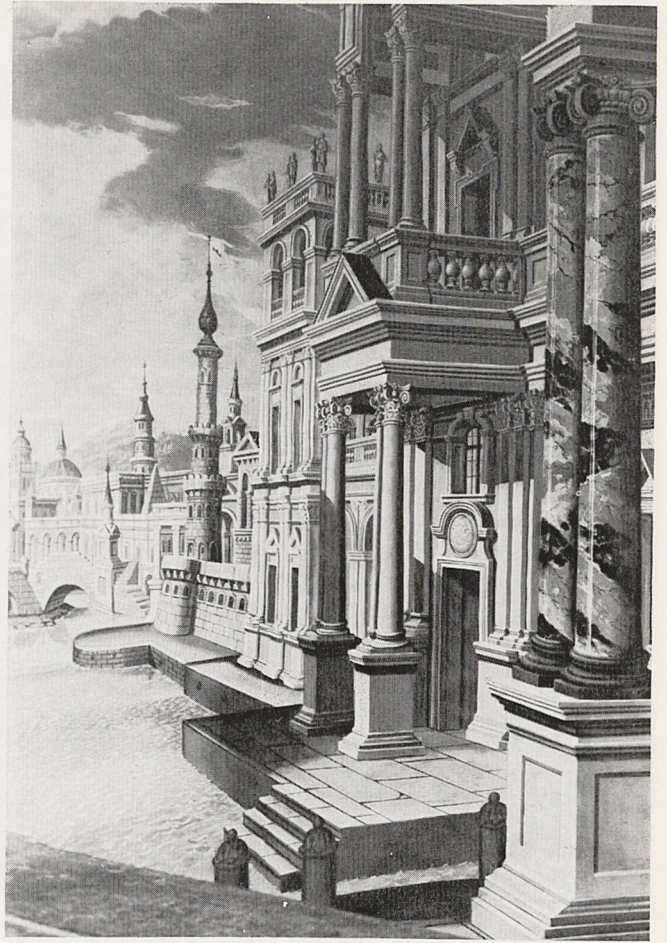
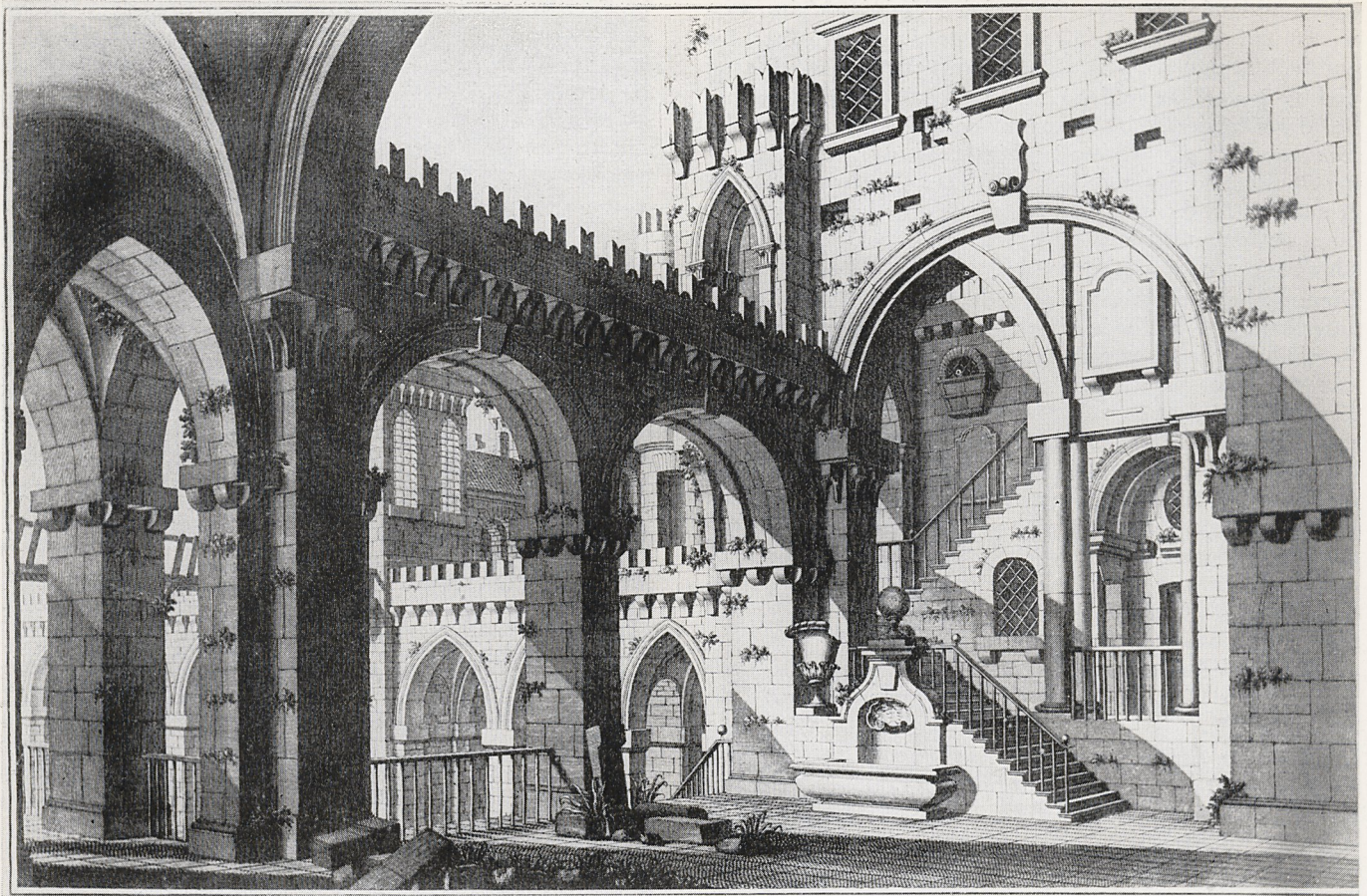


Abb. 6. Außenwand der Nordtreppe im Obergeschoß.

geeignet, die Fechtkünste der Schauspieler für den Zuschauer sichtbar bleiben zu lassen. Durch vergitterte Fenster wird der abweisende Charakter unterstrichen. Eine Steigerung erfährt diese Absicht beim Toreingang vom Wehgang in den Palast. Er ist fingiert (aperture finte), ein schon in der Renaissance beliebtes Motiv.

Ganz anders erscheint das zur Vorlage im Obergeschoß verwendete Blatt (Abb. 8), das eine Stadt am Hafen zeigt. Entlang eines Hafenbeckens sind in strenger Zentralperspektive durch Säulenportiken und Balustraden geschmückte Paläste rechts und links im Bildvordergrund angeordnet. Die Prachtentfaltung des Stadtpalais wird in typisch barocker Manier durch die plastische Gestaltung der Fassaden erzielt. Die Behandlung der Säulen, der Kapitäle und Gesimse verraten den auf der Höhe der Zeit stehenden, geschulten Architekten. Antike, vor allem römische Motive, sind beispielsweise in den Kassettierungen, Verwendung des Tympanonmotivs und den Supraporten erkennbar. Die zur Schau gestellte Würde wird durch allegorische Skulpturen auf den Balustraden unterstrichen. Ein Motiv, wie es 1747 in ähnlicher Weise von Carlo Galli-Bibiena beim Bau des Opernhauses in Bayreuth verwandt wurde²²). Zu dieser Zeit hielt sich auch sein Vater Giuseppe in Bayreuth auf, um das Theater auszumalen.

Hinter den Stadtpalais liegt eine Zone mit Bauten, die vor allem Wehrhaftigkeit zur Schau stellen. Dies wird durch Wehrtürme ausgedrückt, die mehrfach gestuft sind und umlaufende, mit Zinnen geschmückte Wehrgänge aufweisen. Das Fugennetz der Quadersteine erhöht hier den Ausdruck von Festigkeit, ohne kleinlich zu wirken. Hauptakzent der Befestigung ist ein auf einer vorspringenden Bastion stehender Rundturm, dessen unteres Geschloß stark dossiert ist. Auf diesem Kegelstumpf stehen zwei sich im Durchmesser ver-



A C D B E

Abb. 7. Burghof.

ringernde Zylinder, die in ihrem oberen Abschluß einen „Mordgang“ mit „Pfefferbüchsen“ tragen. Der Turm wird zur Spitze hin zunehmend von Öffnungen durchbrochen und endet als wimpeltragender Flaggenmast. Sein aus Symmetriegründen erforderliches Gegenstück liegt auf der rechten Bildseite schon fast im Hintergrund. Im Schutz der Hafengebäude erstreckt sich die Stadt mit ihren vielen Prachtgebäuden. Den Hintergrundprospekt bildet eine Gebirgslandschaft, bzw. die Ausläufer der Bucht, an der die Stadt liegt. Der Stich ist reich mit Personengruppen, Booten und Schiffen staffiert und vermittelt den Eindruck glänzend gehender Geschäfte. Insgesamt ein Bild, das die Macht und den Reichtum einer bedeutenden Handelsmetropole darstellt.

Beide Kupferstiche sind von J. A. Pfeffel in Augsburg gestochen und beruhen auf Entwürfen von Giuseppe Galli-Bibiena, der als erster Theateringenieur und Architekt in den Diensten Kaiser Karls VI. stand, dem letzten Habsburger im Mannesstamm. Giuseppe hatte 1723 seinen Vater Ferdinando als ersten Theateringenieur am Wiener Hofe abgelöst und gestaltete mit seinem Bruder Antonio zahllose Feste und Theateraufführungen. „Die ganze Fülle des Werkes der Szenekünstler aus der Familie Galli-Bibiena für das Theater am Wiener Hof im Einzelnen zu überschauen ist unmöglich“²³). Doch soll der Versuch gewagt werden, an einigen Seitenstücken zu den im Treppenhaus von Rosenau verwendeten Stichen einen Einblick in das Werk einer hochbegabten Künstlerfamilie zu erhalten, deren Einfluß auf die Kunstströmungen des 18. Jahrhunderts bislang nur in groben Umrissen bekannt ist.

Die graphische Sammlung Albertina in Wien besitzt eine Reihe von hervorragenden Handzeichnungen der Bibienas. Von 1707 bis 1712 war Francesco (1659—1739), ein Bruder Ferdinandos (1657—1743), der erste aus der Familie, der

am Wiener Hof als Theaterarchitekt tätig war. Auch er verwendet bereits die Übereckstellung der Kulissen und eine historisierende Kastellarchitektur bei seinen Entwürfen zu Burghöfen (Abb. 9)²⁴). Wobei er weite lichtvolle Hallen darstellt, die durch ihre Attribute und eine bröcklige Alterspatina verfremdet sind²⁵). Die Kerkerdekorationen stellen seit dem Hochbarock ein gängiges Motiv dar. „Erst Ferdinando wird dem eigentlichen Wesen des Kerkermotivs gerecht, indem er durch eine Bereicherung in räumlicher und formaler Hinsicht und durch die Übereckstellung die erdrückende Schwere der Mauern und Gewölbe glaubhaft und ins Unheimliche gesteigert darzustellen vermochte“²⁶). Seine und Francescos historisierenden Carceri-Cortile-Dekorationen verbinden virtuos römische Bogenformen, spitzbogige Arkaden, im Nichts endende Treppen, markig aus der Wand hervortretende Wehrtürme, die mit Holzblenden verrammelt, mit Maschikuli und Schwalbenschwanzzinnen bewehrt, eine drohende Sprache sprechen, und die doch durch die geschmackvolle Eleganz des Vortrages den Betrachter bestechen. „Er erzeugt die glaubhafte Illusion eines mittelalterlichen Burghofes, an dessen Einzelheiten Ferdinandos Bemühen um eine historisch richtige Wiedergabe sichtbar wird“²⁷). Historische Treue bei der stilistischen Behandlung wird nun Ziel der Gestaltung.

„Den Höhepunkt ihrer gesamteuropäischen Bedeutung erreicht die Familie zweifellos in Giuseppe Galli-Bibiena (1696—1756)²⁸, dem zweiten Sohne Ferdinandos. Auch seine beiden Brüder Alessandro (1687—1768) und Antonio (1700—1774) waren Bühnenarchitekten. Seine große künstlerische Phantasie zeigt sich schon in der Rassigkeit und Differenziertheit der Strichführung seiner ersten skizzierenden Bilderfindungen. Unerschöpflich ist er in der Erfindung immer neuer Formelemente: von antikisierenden Motiven und

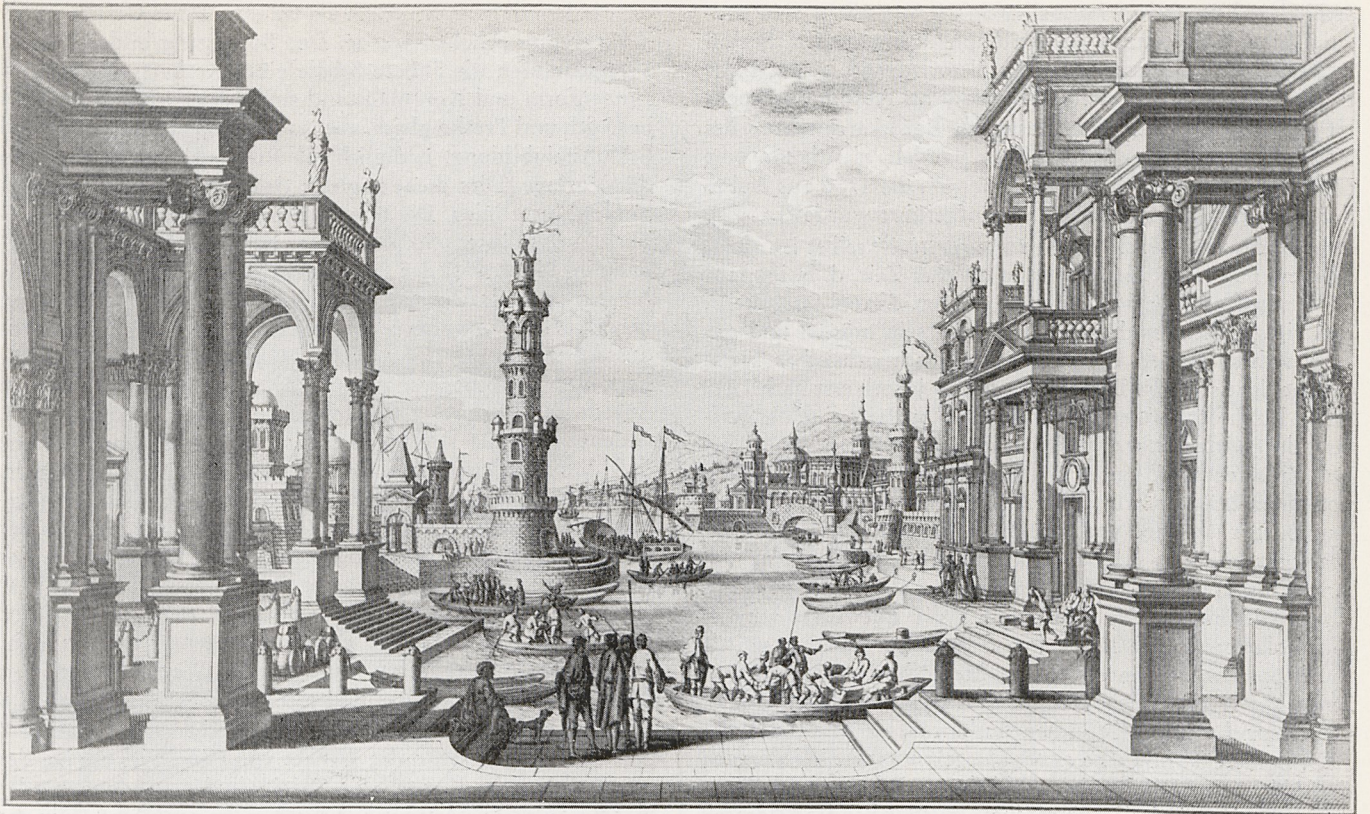


Abb. 8. Hafenstadt.

gotischen Reminiszenzen bis zur schweren Formensprache seiner sehr eigenartigen barocken Ornamentik, die seine bei aller Verschmelzung und Verschachtelung klar durchkomponierten Räume festlich schmückt. So war er der gegebene Festdekorateur im weitesten Sinne: Kirche, Theater, Hoffest — alles durchdringend —, verlieh seine Kunst nacheinander den Opern von Wien, Dresden, München, Prag, Bayreuth, Venedig höchsten Glanz, ...²⁹). Sein Ruhm begann mit den Dekorationen zu der Krönungsoper „Costanza e Fortezza“ (Standhaftigkeit und Stärke) für Karl VI. in Prag im Jahr 1723³⁰). Die Abschlußprospekte waren mit Burgen geziert und erweckten den Eindruck „als wären sie mit der Umsicht eines Antiquitätensammlers angehäuft worden“³¹).

In Wien hat sich ein Werkskizzenbuch der Familie Galli-Bibiena erhalten³²). Es handelt sich dabei um eine Sammlung von 450 Werkzeichnungen auf 162 Blättern. Die Skizzen und Entwürfe reichen vom Architekturdetail, über Entwürfe von Bauten aller Art bis zur kompletten Theaterdekoration. Ein Teil der Skizzen war vor dem Einbinden gefaltet und wurde mutmaßlich als Vorlage von den ausführenden Dekorationsmalern benutzt. Kein Blatt ist signiert, wenige datiert; jedoch ist bei einigen Blättern nachweisbar, daß sie von Mitgliedern der Familie Galli-Bibiena stammen. Die Masse der Entwürfe dürfte Giuseppe und Antonio zuzuschreiben sein.

Die Federskizze „Kleiner Prospekt: Tiberbrücke mit Torturm, im Hintergrund Rom“³³) zeigt eine mittelalterliche Torburg mit leichten Verfallerscheinungen und beginnendem Pflanzenwuchs. Ein vergleichbares Blatt verwahren die Uffizien in Florenz³⁴); es wird Giuseppe zugeschrieben und ist sorgfältiger ausgeführt. Die Albertina in Wien besitzt zudem ein sehr ähnliches Blatt, bezeichnet als eine im Stil von Antonio lavierte Federzeichnung³⁵). Von der gleichen Hand wie das Blatt mit der Tiberbrücke ist die Skizze „Kleiner Prospekt: Burghof mit Brunnen und teilweise zerstörten Gebäuden“³⁶), eine gotische Ruinenarchitektur, der auch barocke Formen untermischt sind. Eine andere Skizze³⁷) erinnert an

den großen Burghof auf Abb. 9 von Francesco. Das Skizzenbuch zeigt auch befestigte Tore in einer eigenartigen Stilvermischung moderner (barocker) und altertümlicher (gotischer) Formen. Historisierend sind auch die Bühnendekorationen, z. B. eine stark befestigte Stadt als Prospekt zur „Camera rustica da campagna“ oder das Bühnenbild: „Hafen mit Gebäuden und Leuchtturm“³⁸). Letztere, als Zentralperspektive angelegte Federskizze einer verlassenen Stadt, die barocke Züge trägt, aber auch mittelalterliche Türme aufweist, zeigt links neben dem Leuchtturm Wehrformen, die an die Entwürfe Hetzendorfs, 70 Jahre später für die Franzensburg im Park von Laxenburg bei Wien, erinnern. Ganz unbegründet ist diese Vermutung nicht, da dieser Ausschnitt aus dem Skizzenbuch sich im Stichwerk Giuseppe wiederfindet³⁹) und die Stiche als Hilfsmittel für Architekten auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Bedeutung hatten. Da Giuseppe sich als Erfinder der Stiche bezeichnet — und es gibt keinen Grund, dies in Abrede zu stellen —, dürfte auch die Hafenszene des Skizzenbuches von seiner Hand stammen. Die gleiche Strichführung zeigen auch die bereits erwähnten Blätter mit der Tiberbrücke, dem Burghof und der Nr. 32r des Werkskizzenbuches, die somit Giuseppe zugeschrieben werden können. Die streng zentralperspektivisch aufgebaute Dekoration der Tafel 9/P.V des Stichwerkes „Architettura“ entspricht im Grundgehalt der Verwendung dem Stich von Abb. 8 im Schloß Rosenau. Dargestellt ist ein Triumphbogen mit Quadriga zu Ehren des römischen Kaisers Trajan (98—117), der als vorbildlicher Herrscher galt und in der Quadrigainschrift als „Vater des Vaterlandes“ bezeichnet wird. Vermutlich handelt es sich bei der Abbildung um den 115 n. Chr. errichteten Bogen an der Hafenszene von Ancona. Während die linke Bildseite eine vorwiegend mittelalterliche Wehrarchitektur zeigt, sind auf der rechten Seite verfallene römische Villen dargestellt. Der Hintergrund der Hafenszene stellt Türme, Kirchen und Paläste dar, und durch den Triumphbogen sieht man einen Wehrturm sowie eine die Hafeneinfahrt schützende Burg. Der Stich ist neben seiner

architekturhistorischen Formelhaftigkeit vor allem als Anregung für die Gestaltung des Triumphbogenmotivs in Schloß Rosenau von Interesse. Ebenfalls historisierend ist das Blatt P.V/T.7, das eine mittelalterliche Stadt als Abschlußprospekt im scharfen Kontrast zur modernen Barockarchitektur des Vordergrundes zeigt. Nach Saxon handelt es sich um eine Dekoration zur Oper „*Achille in Sciro*“, die 1736 aus Anlaß der Vermählung Maria Theresias aufgeführt wurde⁴⁰).

Zum Stichwerk „*Architettura e Prospettiva*“ selbst ist anzumerken, daß nicht alle Blätter zu gleicher Zeit, d. h. im Jahr 1740 veröffentlicht sein können. So hat Saxon festgestellt, daß einige Stiche nach 1744 erschienen sein müssen und andere noch später, da Giuseppe als polnisch-sächsischer Theateringenieur signiert. Diese Stelle trat er jedoch erst nach 1748 an⁴¹). Zu dieser Zeit erschien bei Basan in Paris eine Neuauflage der „*Architettura*“ mit kleinen Änderungen, wobei die Druckplatten aus Augsburg verwendet wurden⁴²). Eine Serie von Einzelblättern, mit „A.O.“ signiert, weist gegenüber der Augsburger Ausgabe von Pfeffel Unterschiede auf⁴³). Saxon vermutet, es könne sich bei dem Monogrammist „A.O.“ um Anton Ospel (1677—1756) handeln, der als Stecher für Giuseppe bekannt ist. Die Übertragung des Entwurfes auf die Druckplatte erfolgte mit einem Strichraster oder es wurde durchgepaust. Bei einer anderen Methode verwendete man Spiegel. Für die Spiegeltechnik und damit für den Stecher Ospel spricht ein in München aufbewahrter Stich, der mit A.O. signiert ist und eine exakt spiegelverkehrte Wiedergabe der Abb. 7 ist. Die bereits geschilderten Bildnis- und Wapenkartuschen sind allerdings durch entsprechendes Bildwerk ergänzt⁴⁴). Ospel gehört zu den bedeutendsten Vertretern des Frühklassizismus in Österreich und ist der Architekt so bekannter Bauwerke wie des Zeughauses, der Leopoldskirche und des Palais Wilczek in Wien. Als Pyrotechniker veranstaltete er 1732 ein „*Ernst- und Lustfeuerwerk*“ mit einem „*Barbarischen Raub-Nest, Castell oder Festung*“ von beträchtlichem Ausmaß, nach einem Entwurf von Antonio Galli-Bibiena⁴⁵). Von Antonio stammt auch der Umbau des großen Hoftheaters im großen Redoutensaal von 1747 in Wien.

Alle historisierenden Federzeichnungen der Bibiena in der Albertina können hier nicht erwähnt werden, zwei Blätter sollten jedoch noch hervorgehoben werden⁴⁶). Motiv, Bildaufbau und stilistische Behandlung der Federzeichnung Inv. Nr. 14410 hat Ähnlichkeit mit dem Stich der Abb. 7. Die „schauerliche“ Ausstattung und raffinierte Überschneidung der Architekturteile wirkt wie ein Vorläufer der Carceri-Visionen des Giovanni Battista Piranesi.

Doch das faszinierendste aller Blätter der Familie Bibiena, ebenfalls im Besitz der Albertina (Inv. Nr. 14402), zeigt eine großartige, gotische und barocke Elemente verschmelzende Ehrenhalle⁴⁷). Eine Art Habsburgersaal, gegen die alle späteren Entwürfe von Stammbaumhallen aus der Zeit des Historismus kraft- und saftlos scheinen. Die ungeheuerliche Vitalität, Virtuosität und meisterliche Eleganz, mit der hier ein künstlerischer Gedanke, nämlich Vergangenheit und Gegenwart stilistisch auszudrücken, seine sinngemäße Form findet, verdient Bewunderung.

Ohne Zweifel diente der in Abb. 7 wiedergegebene Stich oder die Federzeichnung, die dem Stecher J. A. Pfeffel vorlag, als Grundlage bei der Freskierung der Treppenhauerschächte im Schloß Rosenau. Vermutlich wurde auf die gekrümmte Wangenfläche ein Karton mit der Vorzeichnung gelegt und durchgepaust. Die Umsetzung einer planebenen Darstellung in eine geschwungene Bildebene bringt notwendigerweise den perspektivischen Gesetzen zuwiderlaufende Verbiegungen der Fluchtlinien mit sich. In der Vorlage verläuft von links nach rechts ein Bogengang mit wehrhafter Krenellierung. Dieses gewalttätige Motiv ist entsprechend dem Stufenanstieg bei den Wendeltreppen verwendet wor-

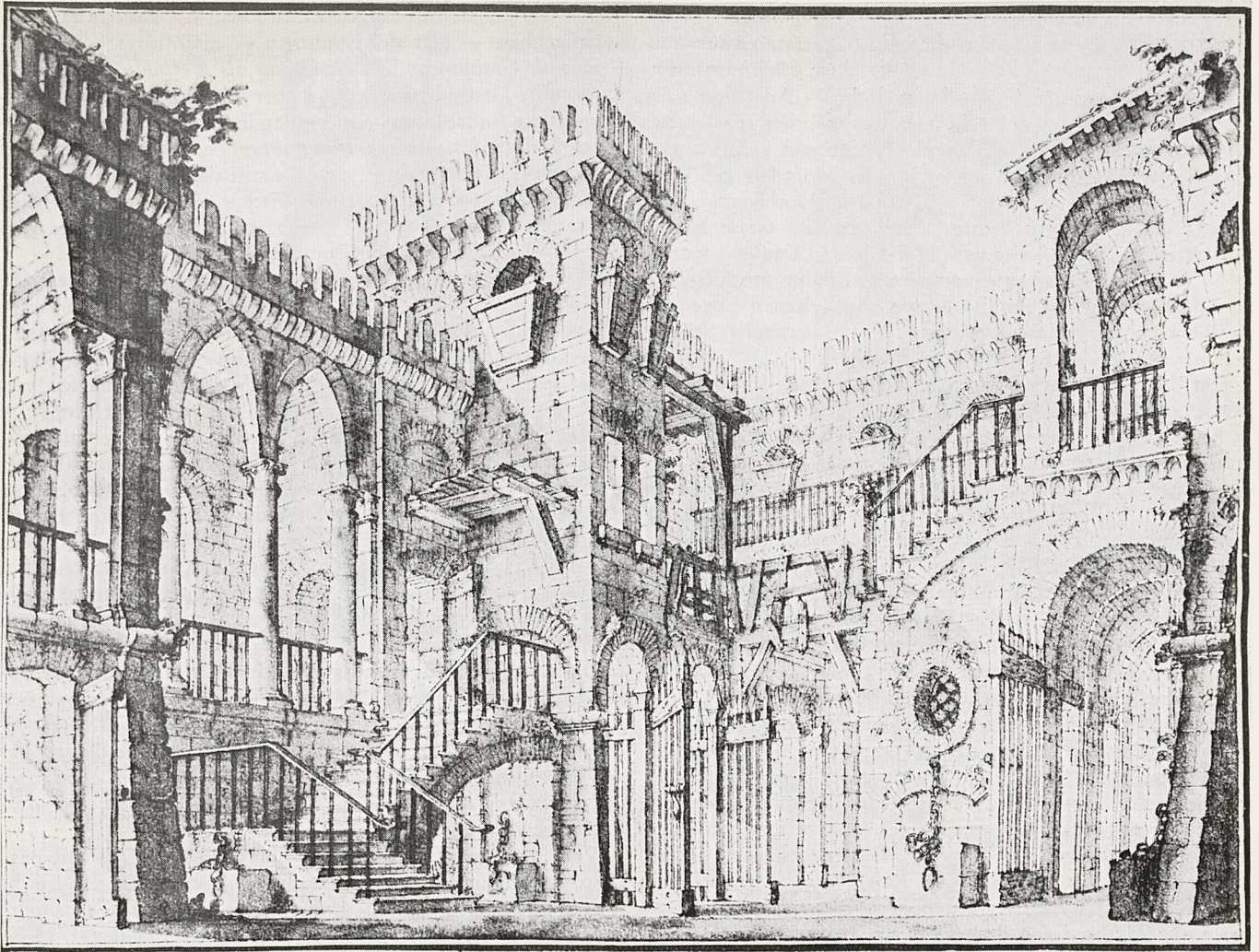
den, indem der Zinnenkranz als traufähnliches Gesims in die Waagerechte gehoben wurde. Der Bogengang bildet bei den Treppenläufen die äußere Schale eines Kerkertreppenturms. Zinnenform und Konsolabstand sind in den Interkolumnen bei Stich und Fresko gleich, ebenso die Bogenprofilierung und Schlußsteinbildung. Lediglich die Pfeiler sind breiter als in der Vorlage. Dies dient zugleich dem Verschleiern divergierender Fluchtlinien. Die Bogenstellungen gestatten einen Einblick in das düstere Szenario einer Kerkerwelt. Für den Aufgang im Norden ist der Hauptwehrgang nicht nur als Turmhülse verwandt worden, sondern noch einmal erscheint er, verdoppelt, durch sich selbst betrachtet (siehe Abb. 3: Bildausschnitt über der Linie A-B). Hierbei wird, stark vergrößert, das Hauptbogenmotiv des Abgangs auf der Südtreppe angedeutet (siehe Abb. 4: Bildausschnitt über der Linie C-D). Jedenfalls ist die Vorlage mehrfach verwendet worden, ohne daß dies für den Betrachter bemerkbar ist. Doch sind nicht nur die Carceri-Teile des Stiches übernommen; das Treppenhau des Palastes (in der Abb. 7 über der Linie D-E) bildet den letzten Bogen beim Abgang über die Südtreppe. Sogar ein perspektivisch verzeichneter Bogen des Stiches ist hier übernommen worden. Illusionistisch ist dem absteigenden Besucher eine gegenläufige Treppe entgegengesetzt, vielleicht um ihn daran zu erinnern, wo der rechte Weg zur Loge ist.

Die beiden Veduten links und rechts vom Triumphbogen im Obergeschoß des Treppenhauses entsprechen dem in Abb. 8 wiedergegebenen Stich des Werkes von Giuseppe. Ob bei der Anfertigung der Kartons die Originalfederzeichnungen oder der Kupferstich vorlagen, ist nicht mehr zu klären. Für die Federzeichnung spricht die Farbwahl. Sepiatöne für die Architektur und der sparsame Einsatz von Blau-Grün sowie die Verteilung von Licht und Schatten haben Ähnlichkeit mit den lavierten Federzeichnungen Giuseppe's. Auch die fehlende Staffierung spricht für die Verwendung des Originalentwurfes, da bei den Entwürfen, aber auch bei einem Ölgemälde in der Kasseler Gemäldesammlung nachweisbar die Staffage später aufgetragen wurde⁴⁸). Auch bei den Handzeichnungen ist eine nachträgliche Staffierung feststellbar, die vermutlich von Antonio stammt. Es bestand zwischen den beiden Brüdern eine Art Arbeitsteilung, aber auch Rangordnung. Giuseppe's Begabung in der architektonischen Darstellung ließ Antonio mehr Spielraum in der malerischen Gestaltung.

Bis auf einen schmalen Streifen in der Mitte des Stiches — hier liegt auch der Fluchtpunkt — ist das ganze Bild bei der Freskierung in zwei Hälften aufgeteilt und links und rechts des Triumphbogens verwendet worden. Bei der Übertragung der Vorlagen hat die Eleganz — das „Bibieneske“ — merklich gelitten und es wurde stark vereinfacht, wie z. B. in der Verringerung der Stufenzahl bei den Treppen, durch Weglassen des abgesenkten Empfangskais in der Bildmitte und bei der ungleichmäßigen Reihung der Hafentpoller. Hinzugefügt wurde lediglich im rechten Bild an dem Säulenpaar die Materialdarstellung in stucco-lustro.

Gegenüber dem Stich fällt bei den Malereien der Treppenhauerschächte die nachlassende Qualität und flüchtigere Behandlung auf. Eine Erscheinung wie sie auch bei den von Giuseppe brillant hingeworfenen und durch seine Lavierkunst zu schwellendem Leben gebrachten Federzeichnungen sowie deren Übertragung in den Kupferstich deutlich zu beobachten ist. Es wurde eine Kopie von der Kopie genommen und das Dargestellte mithin immer mehr vergrößert. Stimung schaffende Feinheiten in der Darstellung, wie z. B. Fehlstellen im Mauerwerk oder aus den Fugen sprießende Pflanzen, wurden weggelassen (s. Ausschnitte Abb. 10 und Abb. 11).

Da bei der Freskomalerei auf frischem Putzuntergrund gearbeitet wird und die Malgründe nur eine gewisse Zeit lang nachgenäst werden konnten, um den Abbindevorgang zu



FRANCESCO GALLI-BIBIENA: Aquarell

Wien, Albertina

Abb. 9. Burghof, vor 1712.

verlangsamten, mußte die Arbeit rasch vonstatten gehen. Besonders geeignete Farben waren Lasurstein, Neapelgelb, Ultramarin, Ocker und farbige Erden. Diese Farben auf Mineralbasis sind auch für die Ausmalung des Treppenhauses verwendet worden, und bezeugen durch ihre Farbfrische noch heute ihre gute Haltbarkeit. Teilweise ist bei der Ausmalung der feinen Teile auch noch nachgenäßt worden (Fresco secco = Florentiner Fresko), wie das pastos aufgetragene eiserne Treppengeländer mit den Goldknöpfen zeigt (Abb. 3 und 4). Es erscheint möglich, daß Rinkolin aus dem Kreis der Wiener Theatermaler stammt. „Die Entwürfe der Theaterarchitekten in die Realität umzusetzen, war Aufgabe der Theatermaler, die in dem Grenzgebiet zwischen Kunst und Handwerk ihre schwierige und vom Publikum kaum beachtete Arbeit leisteten. Auch den Galli-Bibiena stand eine Reihe von Theatermalern zur Seite, die als Arbeiter ihr Leben lang im Tagelohn standen und nicht jene Sicherheit genossen wie die Theaterarchitekten, welche im Hofstaat ihren festen Platz innehatten. Im übrigen fällt auf, daß die Theatermaler mit Ausnahme einiger weniger Deutsche waren, deren Vorfahren vielfach aus Süddeutschland in das kaiserliche Wien gekommen waren. So vereinigten sich genialer italienischer Entwurf mit gediegener deutscher Kunsthandwerksarbeit auf das glücklichste zur Erhöhung des Glanzes des kaiserlichen Herrens“⁴⁹).

Ob Rinkolin zum Kreis dieser Werkmaler in Wien gehörte, ist unbekannt. Für diese Vermutung spricht, daß sowohl der Auftraggeber, als auch der Erfinder der Vorlagen ihr Haupt-

betätigungsfeld in Wien hatten und ein tüchtiger Theatermaler überall gefragt war, um die zahlreichen Feste und Aufführungen auszugestalten. Da nach dem Regierungsantritt Maria Theresias 1740 für die Theaterarchitekten und demzufolge auch für die Maler schlechte Zeiten anbrachen, könnte es durchaus sein, daß Giuseppe den Grafen Schallenberg auf die Fähigkeiten Rinkolins hinwies.

Einordnung in den gesellschaftlichen und künstlerischen Zusammenhang

Die kulturelle Entwicklung im 18. Jahrhundert wird vor allem durch die bevorzugte Stellung des Adels im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation gegenüber allen anderen Ständen geprägt. Zentrum des gesellschaftlichen Lebens war die Haupt- und Residenzstadt Wien, der alle anderen nach-eiferten. Das Leben drehte sich für den Wiener Hofadel und die vielen dienstbaren Geister um den Thron. Der Hofstaat des Kaisers umfaßte über 2 000 Personen, hierzu gehörten auch die Theaterchargen, und von den sechs obersten Hofämtern war das des Oberhofstabelmeisters erstrangig. Graf Schallenberg hatte als Regisseur des Hoflebens für die Abfolge der Festtage am Kaiserhof zu sorgen.

Im Hofkalender gab es nur wenige schwarze Tage, so daß das barocke Fest des Lebens hohe Anforderungen an den Zeremonienmeister stellte. Die Genußkultur des Rokokos verlangte nach immer neuen Steigerungen und die „Antwort des Barock lautet(e): Die Welt ist ein Theater“⁵⁰). Das überreizte

Gemüt lechzte nach Unterhaltung und Aufregung. Der kabbalistisch-theosophisch-goldmacherische Charlatanismus und Obskurantismus der Geheimbünde, vor allem der Freimaurer, war in der führenden Gesellschaftsschicht — Adel und aufstrebendes Bürgertum — weit verbreitet, seitdem die Logen, aus England kommend, sich auf dem Kontinent verbreiteten. Zahlreiche Fürsten und Angehörige des Hofadels gehörten den Logen an, und der erste Fürst, der dem Bund beitrug, war der nachmalige Kaiser Franz I. Stephan, der Gatte Maria Theresias. Auf einer Reise nach Holland und England wurde er 1731 in Den Haag aufgenommen und nahm anschließend in England an einer ihm zu Ehren abgehaltenen Loge auf Schloß Houghton-Hall⁵¹), Eigentum des bedeutenden Staatsmannes der Whigs, Robert Walpole, teil⁵²).

Unter diesen Voraussetzungen erscheint es möglich, daß der Kaiser tatsächlich als Großmeister der Loge „Zu den drei Kanonen“, gegründet 1742, einige Arbeiten in der Wiener Burg unter seiner Hammerführung geleitet hat⁵³). „*Da nahezu alle hervorragenden Männer Wiens, nicht nur des weltlichen Adels, sondern auch der höheren katholischen Geistlichkeit, der Freimaurerei angehörten, erhielt diese den Charakter einer Regierungspartei*“⁵⁴). Graf Schallenberg kam unter diesen Umständen gar nicht umhin, sich mit den Ideen der Freimaurer zu befassen. Ganz im Sinne aufklärerischer Humanität sind die von ihm 1740 gestifteten Einrichtungen auf seinem Guttschloß, bei denen es sich um „gute Werke“ handelt, die zu den Pflichten der spekulativen Maurer zählten⁵⁵). Eine der zwielichtigsten Gestalten unter den Freimaurern sei hier noch als für viele andere stehend, erwähnt: Carl Gotthelf Baron von Hund und Alten-Grottkau aus dem Hause Unwürde in der Lausitz. Als Vertreter des Clermont'schen Systems war er 1743 zum Tempelherren ernannt und bald darauf zum Heermeister der Provinz Niederdeutschland befördert worden. „*Im siebenjährigen Kriege ergriff er entschiedene Partei für Österreich gegen Preußen, hatte stets österreichische Husaren zur Bedeckung um sich und mußte auch oft von Mönau, seinem Gute in der Lausitz, nach Böhmen flüchten. Hier in Mönau war alles bis auf die Tapeten in den Zimmern des Schlosses mit symbolischen Ordensbeziehungen und mysteriösen Inschriften erfüllt . . .*“⁵⁶). Er gründete auf seinem Schloß Kittlitz 1751 eine Loge, die er später nach Unwürde verlegte.

Die Tempelherren verstanden sich als Nachfolger der mittelalterlichen Ritterschaft. Die bürgerlichen Brüder erhielten in der Loge den Degen in die Hand, so daß alle „*dadurch Ritter und folglich alle gleichen Standes*“ wurden⁵⁷):

„*Man wallte hin um seinen Ritterschlag
wie ins gelobte Land, . . .
und so entstand der schönste Ritterbund
so schön als Artus selber keinen sah*“⁵⁸).

Die Schloßlogen von Rosenau und Mönau blieben nicht die einzigen. In vielen Residenzen hatte sich im 18. Jahrhundert das Logenwesen verbreitet und der englische Einfluß wurde auch bei den Bauten spürbar. Die in der Baukunst immer noch vereinzelt auftretenden gotisierenden Tendenzen um die Jahrhundertwende hatten jedoch keine Berührungspunkte mit den Freimaurern. Die traditionelle Anwendung der Gotik durch provinzielle Baumeister stand im Gegensatz zur literarisch begründeten Notwendigkeit der Theaterarchitekten, für die Libretti der Operschreiber einen historisch getreuen Rahmen zu liefern.

Auch in der Realarchitektur traten historische Bezüge in Erscheinung, gleichsam als Kulissen einer höheren Bühne. Der Wettbewerb um die Karlskirche in Wien wurde nicht von Giuseppe Galli-Bibiena, sondern von Johann Emanuel Fischer von Erlach gewonnen. Die Kirche ist ein Werk mit Anregungen aus der Architekturgeschichte, „*eklektisch wie kaum ein anderer Bau der Zeit*“⁵⁹). Die Kenntnis der Geschichte

und das Bekenntnis zur Geschichte sieht die Bauten der Vergangenheit — hier der römischen — als Muster: „*Historismus als Gesinnung, Eklektizismus als Methode*“⁶⁰). Fischers bewußte Geschichtsauffassung über die architektonische Entwicklung findet ihren Niederschlag in seinem Stichwerk „*Entwurf einer historischen Architektur*“ von 1721—1725. Bei den ausgeführten Bauten sind die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den Bibiena und Fischer oft nicht unterscheidbar. Nachweisbar war Giuseppe am Stift Melk in der Wachau — ein Werk Jakob Prandtauers — beteiligt.

In der Theaterdekortationskunst schulten sich viele deutsche Künstler am Vorbild der Familie Bibiena. Frühe Vorläufer der historisierenden Theaterdekorationen sind die „antediluvianischen“ Ruinenstädte von François de Nöme, sowie die burgen- und türmereichen Architekturlandschaften von Giulio Parigi um 1600. In Deutschland veröffentlicht J. O. Harms 1669 eine Folge von Ruinenbildern, die er als Sondermotiv herausstellt⁶¹). Die Ruinengraphik war weitverbreitet und unter den Eindrücken dieser „archäologischen Graphik“ stand vor allem auch die oberitalienische Kunstschule, z. B. Giovanni Paolo Pannini⁶²). Von den Italienern ist besonders der mit den Bibiena vergleichbare Architekt und Maler Filippo Juvarra zu nennen, der gotisierende Motive in seinen Kerker Szenen verwendet. In Stichen hat sich auch die gewaltige Dekoration der Hafenstadt „Etolia“ erhalten. Die mittelalterlich befestigte Stadt wurde von den Gebrüdern Mauro in Parma 1690 auf dem Teich des herzoglichen Parks errichtet⁶³). „*Die Requisiten eines theatralisch gesehnen Mittelalters spielen eine Rolle, wo es gilt, die Geister der Vergangenheit zu beschwören und eine aus einem heimlichen Grauen und dem Bewußtsein der eigenen Sicherheit wunderbar gemischte Stimmung zu erzeugen*“⁶⁴).

Von Wien ausgehend beginnt die Welle des Galli-Bibienastils nun ganz Europa zu überfluten⁶⁵), wobei England nicht auszuklammern ist. In seinen „*Principles of Gardening*“ bringt der vielschreibende Architekt Batty Langley 1728 einen Gartenentwurf, dessen Hintergrund eine Ruine zeigt, die dem Abschlußprospekt von „*Costanza e Fortezza*“ von 1723 gleicht⁶⁶). Die bereits erwähnte Krönungsoper wirkte in Böhmen lange nach (Schloßtheater in Böhmisches-Krumau von 1766, Abschlußprospekt des Schloßtheaters Leitomischl um 1770, Deckenfresko Schloß Bečváry von 1774) und ein Künstler wie Josef Joachim Redelmayer (1727—1788) machte sich „*Bibienas Geschmack in der Architektur . . . ganz zu eigen*“⁶⁷).

Die letzten drei Lebensjahre war Giuseppe Galli-Bibiena in Berlin tätig. Er entsprach mit seinem Können den Ansichten des Grafen Algarotti — einem Freund Friedrichs des Großen —, die dieser für die Oper vertrat, nämlich archäologische Treue und Stilgerechtigkeit anzustreben, um dem gebildeten Publikum zu gefallen⁶⁸). In die Berliner Zeit Giuseppe fällt die Errichtung des Nauener Tores in Potsdam 1755, dessen theatralische Gotikinterpretation mit ihren barocken „Einschlüssen“ bibieneske Züge aufweist. „*Nach der Skizze des Königs sollte es im gotischen Geschmacke seyn. Ich weiß aber wirklich nicht*“, schreibt Manger einige Jahre später die weiter entwickelte Auffassung zur Gotik vertretend, „*ob es bey der Ausführung nach dem zierlichen oder groben gothischen Geschmacke geraten ist. Vielleicht ist es zu gothisch, nämlich das gothische mit so viel Modernem vermischt, . . .*“⁶⁹)! Auch englische Einflüsse könnten eine Rolle gespielt haben. Giuseppe stirbt 1756 in Berlin und sein Sohn Carlo, der sich inzwischen in London aufhält, kommt 1763 für einige Jahre an die Spree⁷⁰).

Deutung und Ergebnis

Das Fresko im Schloßhof zeigt Jakobs Traum vom Kampf der Tugend mit dem Laster (Psychomachie). In diesem Bild

Abb. 10. Ausschnitt aus einem Stich des Werkes „Architettura e Prospettiva“ von J. G. Bibiena.

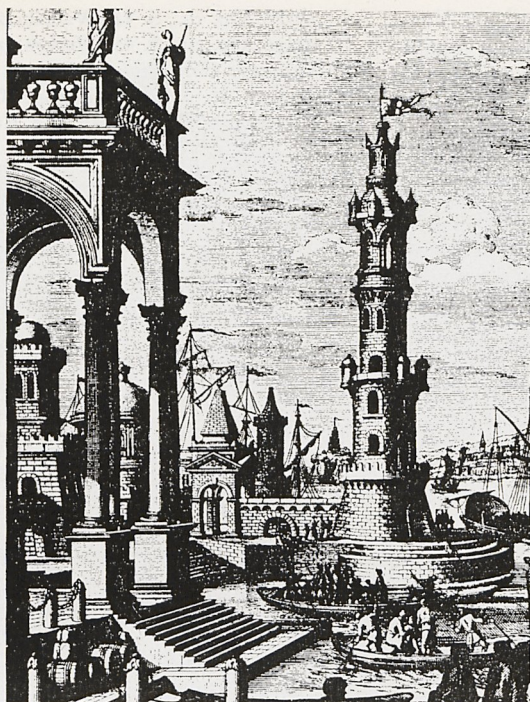
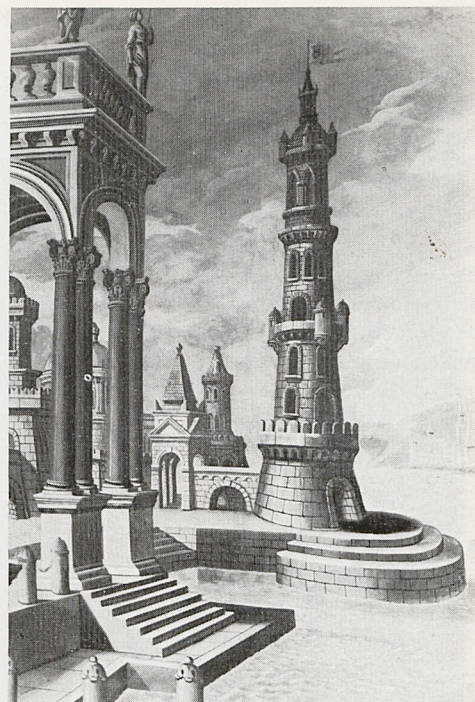


Abb. 11. Ausschnitt aus der Südterrasse im Obergeschoß von Rosenau.



wird gleichnishaft die programmatische Absicht für die Umgestaltung des Schlosses sichtbar. Im Kampf des Menschen um den Aufstieg zu Gott bildet die Tugendleiter ein Motiv, das im Barock verschiedene Male seinen Niederschlag in der Gestaltung der Treppenhäuser fand (Pommersfelden, Rastatt, Arolsen). Die Treppen führen „aus einem naturhaft-irdischen in einen menschlich-rationalen Bereich, von dem aus dem Blick ein himmlischer Bereich sich erschloß, . . . Am Fuße der Treppe wird ‚una grotta sotterranea‘ sein, in deren Dunkel das Laster seinen Platz findet“⁷¹). Die Rosenauer Doppeltreppe stellt, trotz gewisser Übereinstimmungen im Ideengehalt, ein Unikum unter den Barocktreppen dar, da ihre Bedeutung sich nur im ideologischen Zusammenhang mit den Vorstellungen der Freimaurer erschließt.

Bei der Umgestaltung des Schlosses wurden, im Sinne eines programmatisch-konsequenten Handlungsablaufes, die einzelnen Glieder „zur ästhetischen Totalität verkettet“, denn in der Natur ist kein Sprung, „alles geht stufenweise auf- und abwärts“ (Gradation) und dieser Grundsatz gilt besonders in der Kunst⁷²). Die Idee der Gradation wird durch die verdoppelten Treppenläufe noch gesteigert (Klimax und Antiklimax). Die Doppeltreppe versinnbildlicht demnach den Entwicklungsgedanken der freimaurerischen Lehre — per aspera ad astra —, indem das dunkle Sotterraneo eine niedrigere Stufe in der menschlichen Entwicklung ausdrückt. Der Aufstieg ist somit einem reinigenden Purgatorium vergleichbar. Demzufolge sind die Ideale der Freimaurer in der höhergelegenen Beletage dargestellt. „Beide Geschosse würden dann im Sinne des Neuplatonismus zwei Hypostasen symbolisieren, also Stufen des Aufstiegens der Materie zum Transzendenten, final Göttlichen“⁷³).

Im Zusammenhang mit der Fragestellung, ob es sich bei den Treppenhausfresken um ‚revival‘ im Sinne des Historismus handelt, kommt es sehr auf die Absichten an, die dem Dargestellten zugrunde lagen. Wenn man den Historismus „als absichtsvollen Rückgriff auf die Geschichte, als eine Gesinnung, die sich das Kunstwerk einordnet, ja unterordnet“ definiert, so sieht man diese Bedingungen erfüllt⁷⁴). Die Umgestaltung entsprach der programmatischen Absicht, einen geschichtlich verstandenen Heilsweg — die Wiederbelebung einer esoterischen Geheimlehre in der Form eines Ritterbundes — darzustellen. „Formenelektizismus im Dienste der Aus-

sage — Kongruenz, als metaphorische Entsprechung und allegorische Parallelität“ ist eine im Barock durchaus übliche Rezeption⁷⁵), die sich sowohl in der Realarchitektur, als auch in der Theaterdekoration und der hieraus erwachsenden Architekturphantasie niederschlägt.

Noch vor der in England mit Horace Walpoles „Castle of Otranto“ einsetzenden Schauerromantik — verstanden als Konfrontation des Pittoresken mit dem Romantischen — sind in Österreich in einem ländlichen Barockschloß die Elemente der Schauerromantik dargestellt: das Innere einer finsternen Burg mit labyrinthischen Gängen, Hallen und Treppen. Eine Zwangsarchitektur, wie sie zur gleichen Zeit von Giovanni Battista Piranesi (1707—1778) in seinen, damals wie heute, vielbeachteten Architekturphantasien vorgestellt wird. Während die Dekorationen der Bibiena gewaltige, jedoch systematisch durchgebildete Raumillusionen darstellen, sprengen die Carceri-Graphiken Piranesis von 1745 f. jeden Maßstab. In seinen übersteigerten Raumvisionen, die nicht in die Wirklichkeit zu übersetzen wären, ist jedoch „das Prinzip der Bibiena noch immer bewahrt“⁷⁶). Die Carceri-Stiche tragen mit dazu bei, daß die Ästhetik des Erhabenen und die Psychologie des Terrors, wie sie Edmund Burke in seiner sensualistischen Theorie „Enquiry into the Origins of the Sublime and the Beautiful“ 1756 vertrat, in das literarische Bewußtsein dringen konnte⁷⁷).

Die sich auf die Bauhüttentradition des Mittelalters berufenen und nach den Ordnungsvorstellungen der mittelalterlichen Tempelritter im Geheimen wirkenden Freimaurer hatten in Rosenau eine Loge eingerichtet, die in der konsequenten Durchbildung aller Teile eine Vorstellung ihrer idealen Ziele vermitteln sollte. Historisierende Tendenzen stellen bei den Freimaurern keinen Widerspruch zu ihrer von vergangenen Bezügen lebenden Lehre dar. Im Gegenteil, es ist das Dunkle und Geheimnisvolle, was den „Suchenden“ anzieht. Als Vorlage für die Fresken hierbei die Zeichnungen Giuseppe Galli-Bibienas zu benutzen, zeigt nicht nur den verfeinerten Geschmack des Auftraggebers, sie stellten auch eine Verbeugung vor dem gebildeten Besucher aus der Residenz dar, dem die Dekorationskunst der Bibienas bekannt sein mußte.

Daß die Freimaurer und andere Ritterbünde für die Entwicklung des Historismus am Ende des 18. Jahrhunderts Be-

deutung erhalten sollten, ist ein besonderes Kapitel zur Vorgeschichte der romantischen Neugotik. Im Ergebnis bleibt aber auch festzuhalten, daß die sehr eigenwillige Gotikauffassung der Galli-Bibiena sich in den Entwürfen der nachfolgenden Architekten lange gehalten hat; Architekten zu meist, die auch für die Bühne erfolgreich tätig waren (Lorenzo Quaglio, Ferdinand Hohenberg von Hetzendorf). Noch vor der Hinwendung der deutschen Fürsten zu den Kulturströmungen Englands in der zweiten Jahrhunderthälfte zeigt sich im Bereich der Theatermalerei ein über viele Jahrzehnte sich erstreckender Umgang mit Architekturstilen der Vergangenheit. Spuren dieser Theatergotik im Stile der Bibiena finden sich an den Parkburgen und „gotisch“ umhüllten Bauten bis in das 19. Jahrhundert.

Gerd Braun, Wuppertal

Anmerkungen

- 1) Edith Wagesreither, Kleine Chronik von Schloß Rosenau, Schloß Rosenau 1976, S. 14.
- 2) Rupert Feuchtmüller, Österreichische Freimaurerlogen, Wien 1978, S. 19.
- 3) Wagesreither, Op. cit., S. 20.
- 4) „Salettl“, Vermutlich aus dem ital. = salotto oder span. = saleta: kleiner Saal. Hier im Sinne einer Vorhalle.
- 5) Oscar Mothes, Illustriertes Bau-Lexikon, 3. Bd., Leipzig 1876, S. 250.
- 6) Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien 1977, S. 26.
- 7) Feuchtmüller, Op. cit., S. 28.
- 8) desgl., Op. cit., S. 20 f.
- 9) desgl., Op. cit., S. 19.
- 10) Wagesreither, Op. cit., S. 39.
- 11) K. G. Th. Winkler, Des Maurers Leben, Dresden 1825, S. 57.
- 12) Wagesreither, Op. cit., S. 45.
- 13) Karl R. H. Fricke, Licht und Finsternis, Teil 1: Ursprünge und Anfänge, Graz 1975, S. 340.
- 14) Winkler, Op. cit., S. 52.
- 15) Wagesreither, Op. cit., S. 22.
- 16) desgl., Op. cit., S. 23.
- 17) desgl., Op. cit., S. 47.
- 18) Walter Pongratz, Burgen und Schlösser, Niederösterreich III, Waldviertel 1, Wien 1971, S. 117.
- 19) Feuchtmüller, Op. cit., S. 21. Da auf die Bedeutung des Dargestellten hier nicht eingegangen werden kann, sei auf die Schrift von E. Wagesreither verwiesen.
- 20) Giuseppe Galli-Bibiena, Architteture e Prospettive, Augsburg 1740.
- 21) Ferdinando Galli-Bibiena, Architteture civile, Bologna 1711.
- 22) Robert Dohme, Geschichte der Deutschen Baukunst, Berlin 1887, S. 416, Fig. 324.
- 23) Franz Hadamowsky, Die Familie Galli-Bibiena in Wien, Leben und Werk für das Theater, Wien 1962, S. 21.
- 24) Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 4879 (Zuschreibung).
- 25) Wien, Graph. Samml. Albertina, Inv. Nr. 2557 (Inneres einer Festung), Inv. Nr. 2558 (Waffenhof), beides Zuschreibungen.
- 26) Eva Januschke-Mietling, Der Wandel der Bühnengestaltung bei Ferdinando Galli-Bibiena, Diss. Jena 1945, S. 52.
- 27) desgl., Op. cit., S. 51.
- 28) Enciclopedia Italiana, Rom (1949, Bd. 6), S. 927 f.
- 29) Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939, S. 76.
- 30) Richard Alewyn, Das große Welttheater, Hamburg 1959, S. 122.
- 31) Jiri Hilmera, Costanza e Fortezza, Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen, in: Maske und Kothurn, 10. Jg., Graz 1964, S. 405.
- 32) Hadamowsky, Op. cit., S. 37 f.
- 33) desgl., Op. cit., S. 41, (Werkskizzenbuch Nr. 17r).
- 34) Tintelnot, Op. cit., S. 335, Tafel 24, Abb. 53.
- 35) Joseph Gregor, Wiener szenische Kunst (1), Die Theaterdekoration, Wien 1924, Abb. 44.
- 36) Hadamowsky, Op. cit., S. 42 (Werkskizzenbuch Nr. 45v).

- 37) desgl., Op. cit., S. 42 (Werkskizzenbuch Nr. 32r).
- 38) desgl., Op. cit., S. 45 (Werkskizzenbuch Nr. 146r).
- 39) Giuseppe Galli-Bibiena, Op. cit., P.V/T. 9.
- 40) Arthur H. Saxon, Giuseppe Galli-Bibiena's „Architteture e Prospettive“, in: Maske und Kothurn, 15. Jg., Wien 1969, S. 117.
- 41) desgl., Op. cit., S. 108.
- 42) desgl., Op. cit., S. 114.
- 43) desgl., Op. cit., S. 114.
- 44) Franz Rapp, Süddeutsche Theaterdekorationen aus drei Jahrhunderten, München 1926, Abb. 5. Nach der Auffassung dieses Verf. handelt es sich um einen Stich von Ambrosio Orio (1737—1825).
- 45) Wiener Diarium, Jg. 1732, Nr. 95 vom 16. November.
- 46) Die Cahiers der Albertina führen Federzeichnungen gotischer Höfe (Inv. Nr. 2562), wie auch antike Architektur mit gotisch-mittelalterlichem Hintergrund (Inv. Nr. 2561). Bemerkenswert sind auch die Blätter Inv. Nr. 14401 und Inv. Nr. 14408.
- 47) Franz Wickhoff, Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, in: Jb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1891, Band 12/I. Teil/Suppl. S. CLX.
- 48) Unbekannte Schätze der Kasseler Gemälde-Galerie, Katalog zur Ausstellung v. 25. 5.— 6. 10. 1968, Kassel (1968), Abb. S. 49. Giuseppe Galli-Bib. zugeschrieben. Die Staffage zeigt David vor Saul.
- 49) Hadamowsky, Op. cit., S. 21.
- 50) Alewyn, Op. cit., S. 48.
- 51) Ludwig Abafi, Geschichte der Freimaurerei in Österreich-Ungarn, Budapest 1890, 1. Bd., S. 58.
- 52) Robert Walpole ist der Vater von Horace Walpole, einem typischen Vertreter der Connoisseurs der Londoner Salonkultur, der auf die Entwicklungsrichtung der Neugotik entscheidenden Einfluß ausübte.
- 53) Abafi, Op. cit., S. 63.
- 54) Hans Riegelmann, Die europäischen Dynastien in ihrem Verhältnis zur Freimaurerei, Diss. Jena, Berlin 1941, S. 103.
- 55) Wagesreither, Op. cit., S. 38.
- 56) Eduard Veße, Geschichte des preußischen Hofes und Adels, 5. Teil, Hamburg 1851, S. 86 f.
- 57) Heinrich Boos, Geschichte der Freimaurerei, Wiesbaden (1969), S. 231.
- 58) (Aloys) Blumauer, Freymaurergedichte, Wien 1786, S. 32.
- 59) Wolfgang Götz, Historismus, in: Zeitschr. des deutschen Ver. f. Kunstwiss., Bd. XXIV/1970, S. 209.
- 60) desgl., Op. cit., S. 210.
- 61) Tintelnot, Op. cit., S. 219.
- 62) Paul Zucker, Die Theaterdekorationen des Barock, Berlin 1925, S. 40.
- 63) Aurelio Aureli, La Gloria d'Amore, Parma 1690.
- 64) Hermann Beenken, Der Historismus in der Baukunst, in: Hist. Zeitschr., Bd. 157, München 1938, S. 31.
- 65) Gregor, Op. cit., S. 94.
- 66) Die Tafel XXII zeigt jedoch „ruins of an ancient Building after the Roman manner.“
- 67) Hilmera, Op. cit., 407.
- 68) Zucker, Op. cit., S. 28 f.
- 69) Heinrich L. Manger, Baugeschichte von Potsdam, 3. Bde., Berlin 1789, hier: Bd. 1, S. 192.
- 70) G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, 5. Bd., Linz 1905, S. 259.
- 71) Helmut Zagermann, Studien zur Ikonologie des barocken Treppenhauses in Deutschland und Österreich, Diss. Tübingen 1978, S. 238 f.
- 72) Ig.(nat.) Jeitteles, Ästhetisches Lexikon, 1. Bd., Wien 1835, S. 324.
- 73) Klaus Eggert, Der sogenannte ‚Historismus‘ und die romantischen Schlösser in Österreich, in: Historismus und Schloßbau, München 1975, S. 71.
- 74) Götz, Op. cit., S. 211.
- 75) Götz, Op. cit., S. 207.
- 76) Tintelnot, Op. cit., S. 233.
- 77) Gisela Dischner, Ursprünge der Rheinromantik in England, Frankfurt 1972, S. 90. Die Architekturmetapher (Wege- und Treppenmetapher) der Schauerromantik ist gut dargestellt, wobei Piranesi einen breiten Raum einnimmt. Auf das Werk der Familie Bibiena wird nicht eingegangen.