

KUNST'CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

Dezember 1957

Heft 12

JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

Bericht über Vorträge und wissenschaftliches Kolloquium anlässlich der
Fischer von Erlach-Ausstellung in München (17.-21. September 1957)
(Mit 4 Abbildungen)

Das nachfolgende Heft enthält die Résumés der Vorträge und Referate und gibt eine zusammenfassende Übersicht über die sich an sie anschließenden Diskussionen.

Über die Fischer von Erlach-Ausstellung selbst ist bereits berichtet worden, während sie in Salzburg gezeigt wurde (vgl. Kunstchronik 1957, H. 7, S. 185 ff.). Inzwischen ist sie von München nach Stuttgart weitergegangen und wird Anfang des nächsten Jahres in Zürich zu sehen sein.

Das an den 300. Geburtstag Johann Bernhard Fischers von Erlach anschließende Gedenkjahr brachte in einer umfassenden Ausstellung und zahlreichen Publikationen bedeutende Beiträge zur Erkenntnis des Werkes dieses großen österreichischen Architekten. Die zur Eröffnung der Fischer von Erlach-Ausstellung in München vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Gemeinschaft mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste veranstaltete Vortragsfolge bot uns daher den willkommenen Anlaß, die gleichzeitige Anwesenheit berufener Vertreter der Fischer von Erlach-Forschung zu nutzen und an die Vorträge ein wissenschaftliches Kolloquium anzuschließen. In seiner Form den Arbeitstagungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte angeglichen, gab dieses Kolloquium einem kleinen Gremium von Fachgelehrten Gelegenheit, die in der Ausstellung so vorzüglich sichtbar werdenden und in den Vorträgen behandelten Probleme in gemeinsamer Diskussion zu erörtern. Den Teilnehmern sei an dieser Stelle noch einmal der Dank des Instituts für ihre Mitarbeit ausgesprochen.

Ludwig H. Heydenreich

HANS SEDLMAYR (MÜNCHEN):
DIE EUROPÄISCHE BEDEUTUNG JOHANN BERNHARD FISCHERS
VON ERLACH

1. Mit ihren vollkommensten Werken ragt die Kunst Fischers in das oberste Niveau der europäischen Kunst. Die zeitfreien (nicht zeitlosen) Werte solcher Werke genau zu bestimmen, ist eine Aufgabe, die sich die Kunstgeschichte noch kaum gestellt hat.

2. Fischer hat dem späten, barocken deutschen Kaisertum den adäquaten baulichen Ausdruck geschaffen. Noch der leopoldinische Bau der Hofburg unterscheidet sich von den Adelspalästen der Wiener Herrenstadt nur durch seine Dimensionen und wird z. B. durch den Palast eines böhmischen Magnaten (Czernin) übertroffen. – Deutlich hebt sich im Werk Fischers eine Gruppe von Werken für den Kaiser (oder den präsumptiven Kaiser) ab, oberhalb der königlichen und hochfürstlichen, der adeligen und der bürgerlichen Baukunst, die bei Fischer bezeichnenderweise so gut wie ganz fehlt. Das Werk Fischers so hierarchisch aufzugliedern ist barockem Denken durchaus gemäß; man denke an Deckers „Fürstlichen Baumeister“, an Nettes „Adelige Landbaukunst“ usw. Fischer und nur er – denn Hildebrandt gelingt der Ausdruck des Kaiserlichen kaum – ist kraft seiner besonderen Begabung und Schulung im eigentlichen Sinn „Kaiserlicher Baumeister“. Zur Gruppe der kaiserlichen Sphäre gehören die Triumphbogen von 1690, der erste Entwurf von Schönbrunn, das *Castrum doloris* für Joseph I., die Karlskirche, die Kaiserliche Bibliothek, auch die Kaiserstiege im zweiten Entwurf von Schönbrunn, vielleicht – wenn man *Milizia* glauben darf – der erste Entwurf für die Josefssäule. Dazu hätten gehört der Entwurf für den Ausbau der Hofburg (samt den kaiserlichen Stallungen) und vielleicht auch der für die kaiserliche Akademie der Wissenschaften. – Die auszeichnenden Züge dieser Bauten der kaiserlichen Sphäre sind: 1. Jeder von ihnen ist gewissermaßen ein Inbegriff der bedeutendsten europäischen Baugedanken der betreffenden Gattung – eine „Summe“. – 2. Jeder versucht die betreffende Gattung zu überhöhen, sei es durch seine Maße, sei es durch besondere Motive. Fast alle sind miteinander motivisch verknüpft durch das Motiv der Riesensäulen – als Doppelsäulen oder als vierfache (Trauergerüst von 1711) –, das von Fischer wieder in die kaiserliche Sphäre gehoben worden und ihr vorbehalten geblieben ist. – 3. Jeder ist einmalig und unwiederholbar, weil es nur einen Kaiser gibt. Deshalb kann, außerhalb des kaiserlichen Bereichs eine direkte Wirkung von ihnen nicht ausgehen. Nur in der kaiserlichen Sphäre der Stifte (Kaisersäle, Bibliotheken) findet man gelegentlich einen Widerhall ihrer Motive: z. B. im Kaisersaal in St. Florian mit seinem emblematischen Doppelsäulenmotiv, in den Bibliotheken von Altenburg und Admont.

3. Die historischen Wirkungen von Fischers Kunst. Nicht die „*vénérie imperiale*“ des ersten Entwurfs von Schönbrunn, den Fischer auf königliche Verhältnisse reduziert in Berlin zu verwirklichen gesucht hatte, sondern das königliche „Jagdhhaus“ des zweiten Entwurfs hat auf die europäische Königskunst stark gewirkt: bei Decker, Pöppel-

mann, Tessin usw. – Die stärkste Wirkung ist aber von dem Typus der adeligen Lustgebäude ausgegangen, den Fischer mit den Lustschlössern für Strattmann, Starhemberg und Schlick (Eckardt) geschaffen hat. Hildebrandts Frühwerke (Starhemberg, Mansfeld-Fondi) schließen hier ebenso an wie zahlreiche noch anonyme Wiener Lustschlösser, aus denen sich in den ersten Jahrzehnten des XVIII. Jahrhunderts der zauberhafte Gartengürtel um Wien bildet. Dieser Typus wirkt aufs stärkste in Böhmen und Mähren, auch in Ungarn und Schlesien, und im Werk Deckers. Selbst Schlüters Landhaus Kameke dürfte eine sehr selbständige Variante des Fischerschen (nicht eines französischen oder italienischen) Typus sein. So finden sich z. B. auch in dem Nachlaß D. E. Rossi's Abzeichnungen zweier Fischerscher Lustgebäude, bei Nette der Grundriß eines anderen. Der Typus Stupinigi – La Malgrange ist bei Fischer um 15 Jahre früher dagewesen (Althan), ehe er im Frühwerk Juvaras erscheint. Auch ein Entwurf wie Brinckmann, Theatrum Taf. 85 B steht m. E. unter Wiener Vorbildern. Hier darf man wirklich von europäischen Ausstrahlungen sprechen.

Geringer ist die Wirkung der Stadtpaläste. Einige Beispiele: Das Münchener Palais Preysing steht, durch Hildebrandt vermittelt, in der Filiation: Berninis Palazzo Chigi – Fischers Palais Batthyány. Das Palais Hatzfeldt in Breslau kommt indirekt über das Palais Neupauer-Bräuner von Fischer her. Nach Ansbach hat Gabrieli Fischers Gedanken gebracht.

Am geringsten ist die Wirkung im Kirchenbau. Fischersche Innenräume wirken in Mähren, zum Teil auch in Ungarn. Sehr starken Eindruck hat in Süddeutschland die Fassade der Kollegienkirche gemacht: Weingarten, Ottobeuren (auf unbekannte Entwürfe hat N. Lieb hingewiesen).

4. Die europäische Bedeutung Fischers erschöpft sich nicht in ihren Wirkungen. Fischer ist neben Schlüter der erste wahrhaft große deutsche Künstler nach dem „Tod der altdeutschen Kunst“ (W. Pinder). Er ist nicht nur, wie man es meistens sieht, einer der großen „Vertreter“ des deutschen Barock – welcher sich jetzt als dritte Macht im ausgehenden siebzehnten Jahrhundert über den italienischen Hochbarock und die französische Frühklassik und Klassik erhebt –, sondern in der Frühzeit, zwischen 1686 und 1696, steht Fischer als Architekt ganz allein auf dem Plan und erschafft die Prototypen der kaiserlichen Architektur sowie des königlichen und adeligen Schloß- und Palastbaus. Erst 1697 tritt Hildebrandt, zunächst ganz in Fischers Bann, auf, erst 1698 wendet sich Schlüter zur Architektur, erst nach 1700 treten Christoph Dientzenhofer, Santin Aichel, Welsch usw. mit großen Werken hervor. Gleichzeitig mit Fischer oder sogar früher – doch nicht gleichrangig – schaffen nur die großen Meister der Vorarlberger Schule ihre folgereichen Frühwerke.

5. Ein Werk von europäischer Bedeutung ist gleichfalls die „Historische Architektur“. An der Grenze zwischen dem antiquarischen Universalismus des XVII. Jahrhunderts, den es abschließt, und dem frühen Historismus, schafft es – nicht zufällig dem Kaiser gewidmet – etwas nicht minder Einzigartiges wie die kaiserliche Architektur Fischers. Ähnliche Gedanken waren bei Félibien und Wren angeklungen.

6. Was hat Fischer befähigt, diese glänzende Rolle auf dem *Theatrum Europaeum* der Baukunst zu spielen? Abgesehen von dem Unableitbaren der persönlichen Begabung, die Schulung durch die individualisierende Architektur Berninis (vgl. Die Architektur Borrominis S. 155) und den antiquarischen Universalismus (Bellori). Borrominis tiefe Kunst hätte weder für die kaiserliche Architektur, noch für den adeligen Schloßbau eine Basis geben können. – Die Individualisierung der Bauaufgaben im Frühwerk Fischers, sein Drang, überall das „Ungemeine“, Singuläre zu geben, findet sein adäquates Wirkungsfeld erst in der Kaiserlichen Sphäre, für die Singularität nun Forderung wird. Das entscheidende biographische Ereignis ist deshalb seine Berufung als Lehrer des Thronfolgers. Die Berührung mit Leibniz, die ich schon für diese frühe Zeit annehmen möchte, dürfte diese Tendenz verstärkt haben. – Die Basis des fürstlichen und adeligen Schloßbaus wird aber, in klarer Differenzierung der Sphären, der typenschaffende französische Schloßbau des hohen XVII. Jahrhunderts, den Fischer sich durch Stiche angeeignet hat; für seine Synthese von Französischem und Italienischem wird Berninis erster Louvre-Entwurf vorbildlich. – Die Reise nach Berlin und London bringt zwar eine Krise, aber auch die hier aufgenommenen neuen Elemente werden in einer neuen Synthese assimiliert. – Die Karlskirche kehrt als Kaiserkirche zum Geist der Triumphpforten von 1690 zurück.

7. Als kaiserlicher Architekt ist sein Nachfolger sein Sohn Josef Emanuel. Im Stift Klosterneuburg entsteht, wohl gewiß unter Einwirkung der kaiserlichen Baukanzlei, am Schluß der Epoche noch einmal ein kaiserlicher Inbegriff und eine kaiserliche Überhöhung des österreichischen Stiftsbaus: das „Kaiserstift“ schlechthin mit seiner großartigen Kaiser- und Reichssymbolik. – Der „innere Nachfolger“ Fischers in der Baukunst aber ist Balthasar Neumann. Einmal durch den Rang seiner Kunst. Dann durch die synthetische Kraft, mit der er im Herzen Deutschlands, in Franken, Wiener Baugedanken mit schwäbischen und böhmischen zu einer genialen Synthese verschmilzt.

Diskussion

Als Erweiterung der Ausführungen des Vortrags geht *Sedlmayr* in einer längeren Ausführung zunächst auf einige Einzelfragen näher ein, wobei er bemerkt, daß er auch jetzt die Frage nach dem Range eines Kunstwerkes ausscheidet. Es sind dies: 1. Die künstlerische Einsamkeit Fischers in den ersten zehn Jahren seines Wirkens; nur die Meister des Bregenzer Waldes treten zum Teil schon früher auf (Ellwangen, Obermarchtal). 2. An Stelle der Aurenhammer'schen Formulierungen „absolutes Schloß = erster Entwurf Schönbrunn, absolute Kirche = Karlskirche, absolute Bibliothek = Hofbibliothek“ wird der Begriff „kaiserlich“ eingeführt, der mit „absolut“ gleichzusetzen ist, da „kaiserlich“ als Inbegriff des Besten im Sinne Belloris zu verstehen ist. Er gibt dann eine eingehende Definition des barocken Eklektizismus, dessen Ziel nicht im Auswählen, sondern im Verschmelzen liege und präzisiert das von ihm früher beschriebene Phänomen des Synkretismus als „kaiserlichen Synkretismus“. Dieser zielt auf das Singuläre, zu dem dann das Prinzip des Überbietens tritt. Diese kaiserlichen Bauten können nicht nachgeahmt werden und wurden es auch

nicht. Die einzige Ausnahme bilden, wie bereits erwähnt, die kaiserlichen Stifte. Die Baukunst des Barock mußte daher auch ständisch gegliedert sein. 3. Das Weiterwirken der Kunst Fischers. Das Motivische – und zwar vor allem die Lustschloß-Entwürfe – strahlt bis weit in den norddeutschen Raum und mit Ausläufern sogar bis Schweden aus; ob auch nach Piemont, oder ob dort eine Parallelentwicklung vorliegt, sei dahingestellt. Anders liegt natürlich die stilistische Auswirkung. Das Prinzip der Fischer'schen Architektur, der hohe Eklektizismus oder besser das Synthetische in ihr, ist noch einmal einem Architekten der folgenden Generation gelungen, Balthasar Neumann, der bis dahin getrennte, schwäbische, wienerrische und böhmische Elemente zu einer Synthese verschmilzt. 4. Die Rolle der „Historischen Architektur“ in der Kunstliteratur. Sie steht mehr am Abschluß als am Anfang einer Entwicklung, obwohl sie in manchen modernen Ideen in die Zukunft greift. Traditionell bedingt ist vor allem der Aufbau, der mit dem Salomonischen Tempel beginnt und über die Sieben Weltwunder usw. fortschreitet. Es fehlt noch die Entstehungsgeschichte der Gattung, es fehlen weiter noch genaue Textkritik und Editions-geschichte; so ist z. B. noch nicht gezeigt worden, welches die frühesten Blätter sind, obgleich sich viele gut datieren lassen; auch die Trennung der Hand von Vater und Sohn steht noch aus, u. dgl. Wesentliche Beiträge sind bisher nur zur Motivgeschichte, Vorlagengeschichte geleistet worden.

Hempel begrüßt die *Sedlmayr'sche* Definition der „kaiserlichen Architektur“ als einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung der Kunst Fischers und geht auf die geistige Situation der Übergangszeit zum aufgeklärten Absolutismus ein. An Stelle der Kirche werden mehr und mehr die geistigen Kräfte der Philosophie und Wissenschaft herangezogen. *Sedlmayr* erinnert an die Gründung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und verweist auf Leibniz als die entscheidende geistige Persönlichkeit. Er legt dann dar, daß der ganze Umkreis des Hofes von diesen Ideen erfüllt war, die so auch Fischer angeregt haben. *Frey* sieht den Gedanken der kaiserlichen Architektur auch von der großen europäischen Politik her bestimmt, der Gegnerschaft des Kaisertums zu Frankreich, was *Sedlmayr* mit dem Hinweis bestätigt, daß Schönbrunn ein Jahr, nachdem Versailles fertig war, begonnen wurde. Er schildert dann, wie während des Bündnisses Österreichs mit Brandenburg und den Seemächten der europäische Barock seine weiteste Ausdehnung erfuhr, während nach dem Bruch England sogleich zum Neu-Palladianismus zurückkehrte. Auch Savoyen-Piemont stand, seitdem es sich von Frankreich abgewandt hatte, in dieser Front.

Abschließend gibt *Sedlmayr* noch eine Erklärung zu dem von ihm seinerzeit verwandten, auf Steinbömer zurückgehenden Begriff des Reichsstils: dieser entspricht weder dem Begriff der römischen Reichskunst, noch auch dem „Style Empire“, sondern ist die Form, in der das neu erwachte Reichsbewußtsein sich manifestiert mit dem Ziel, die französische und italienische Kultur zu überbieten und in einer höheren Synthese aufzuheben; er wurde getragen von dem Kaiser und den mit ihm verbündeten Fürsten und Ständen. Schon damals wurde von Otto Brunner die Formulierung „Kaiserstil mit Tendenz zum Reichsstil“ vorgeschlagen und diese Auffas-

sung wird hier auch vertreten. Die Rolle Fischers ist dabei dadurch gekennzeichnet, daß er sowohl für den Kaiser die singulären Lösungen als auch für die Fürsten und Adligen typische, doch höchst variable Lösung geschaffen hat.

EBERHARD HEMPEL (DRESDEN):
JUGENDWERKE FISCHERS VON ERLACH

Über die Grazer Umgebung, aus der Fischer von Erlach stammte, insbesondere über Sebastian Erlacher, den ersten Mann seiner Mutter, und seinen Vater Johann Baptist Fischer konnte der Vortragende auf Grund der systematischen archivalischen und kunstgeschichtlichen Arbeit von Rochus Kohlbach (Steirische Bildhauer 1956) ein etwas klareres Bild entwerfen. Nicht bestimmen möchte er dem Gedanken Kohlbachs, das Epitaph Erlachers († 1649) in der Grazer Stadtpfarrkirche als „Gesellenstück“ Fischers anzusprechen, da es nach seiner Ansicht in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der väterlichen Werkstatt entstand. Dagegen hält er es, wie früher, für möglich, daß Fischer von Erlach um 1673/74 am Ausbau des Schlosses Rabenstein beteiligt war, da in dem auf vorgeschobener Fels Spitze errichteten Achtecksaal der Gedanke von Frain bereits enthalten ist. Der Ansatz des Beginns des römischen Aufenthaltes mit 1670/71 auf Grund einer Briefstelle des Grafen Althan erscheint dem Vortragenden zu früh. In diesem Fall müßte Fischer als Vierzehn- bzw. Fünfzehnjähriger nach Rom gereist sein, was unwahrscheinlich ist, da die österreichischen Künstler im allgemeinen erst nach abgeschlossener Lehrzeit in der Heimat nach Italien gingen: Permoser ca. 24jährig, Rottmayr desgleichen, Marx Schokotnig 21jährig. Daß Graf Althan nicht genau orientiert war, ergibt sich auch aus der Art der Anfrage. Schon weil Fischer nicht nur in Rom, sondern auch in Neapel gearbeitet hat, kann er nicht nach den Worten Althans 16 Jahre bei Bernini gewesen sein. Doch ist die Nachricht insofern wichtig, als sie das nahe Verhältnis zu Bernini bestätigt, wie es auch die einzigen nachweisbaren römischen Arbeiten Fischers, die Medaillen für Karl II. und seine Gemahlin, bezeugen. Der Vortragende wies dann in Berninis Architektur auf den Anschluß an die römische Antike hin, wie bei den Entwürfen für die Rückfront von S. Maria Maggiore. Dem für die Architektur des Plastikers Bernini so charakteristischen Abschluß mit statuenbekrönten Horizontalen, an sich von Michelangelo übernommen, wußte er durch die Schweifung der Fronten erhöhtes Leben zu geben. Das Vorbild wirkte bei Fischers Plänen, so denen für Schönbrunn, weiter. Der künftigen Forschung fällt es zu, das Verhältnis zu der noch nicht ausreichend untersuchten römischen Tätigkeit der Familie Schor zu klären. Im übrigen erlebte Fischer damals durch die Hochführung von Rainaldis Marienkirchen an der Piazza del Popolo und Borrominis Türmen von S. Agnese, wie das systematisch geformte Stadtbild Roms immer klarer herausgearbeitet wurde. Auch sollte nicht übersehen werden, daß Fischer 1672–83 Baciccio im Gesù und von 1685 an Pozzo in S. Ignazio die Deckenbilder malen sehen konnte. Schon durch seine Verbindung mit den Schors war Fischer auf die Aufgaben gelenkt, die sich dem Fresko in Nachfolge Pietro da Cortonas eröffneten. Wie sehr er von der Bedeutung des Deckenbildes für

den Innenraum durchdrungen war, ergibt sich daraus, daß er nach seiner Heimkehr 1687 für die Ovalekuppel des Grazer Mausoleums die Ausmalung in Fresko vorschlug, was an dem Protest der konservativen Grazer Hofkammer scheiterte. Fischer, in die Zwangslage versetzt, eine breite Kuppelschale in altertümlicher Weise mit einzelnen gemalten Medaillons und einfassendem Stuck zu beleben, erreicht die tektonische Gliederung durch die mächtig emporgehenden Vertikalen der Atlanten und der von ihnen getragenen Engelsstatuen. Stark bewegte, großformige Palmzweige und Akanthusblätter bringen in die Stuckrahmen das gewünschte Leben. Der Vortragende kann daher dem Standpunkt von Josefine Wienerreuther in ihrer Grazer Dissertation (1952) nicht beistimmen, die die Ovalekuppel Fischer abspricht. Ausgehend vom Dekorationssystem der italienischen Stukkateure verwirft sie die Regellosigkeit des füllenden Stucks. Sie reiht die Arbeit ihrem Abschnitt über Niedergang der Form ein. Es ist an sich schon unwahrscheinlich, daß Fischer, der den ersten Entwurf für die Ovalekuppel lieferte, dann bei der Ausführung übergangen worden wäre, da die Mausoleumsarbeiten, die ja eine kaiserliche Angelegenheit waren, noch 1689 von ihm überprüft wurden. Vom Innerösterreichischen Hofpfennigamt erhielt er eine Pension, wofür er solche Arbeiten durchführte.

Auch stand Fischer mit der Ausbildung des großformigen, bewegten, der Natur angenäherten Akanthus insofern in Berührung, als damals in Graz als erster Matthias Echter aus der mit ihm befreundeten Familie in seinen 1679 in Graz erschienenen „Capricci et nove invenzioni di fogliami romane“ dieses für das Ende des 17. Jahrhunderts so wichtige Ornament im Stich herausgebracht hatte (vgl. Felicitas Rothe: Das deutsche Akanthusornament des 17. Jahrhunderts, 1938). Motive wie das Akanthugewirr eines Karosienstuhles hat Echter Entwürfen Johann Paul Schors entnommen. Fischer brachte den großformatigen Akanthus auch an den Schranken der Ursulinerinnen- und Kollegienkirche in Salzburg. Wie er im übrigen die Erfüllung und Überhöhung der Raumvorstellung durch die Deckenmalerei unter Ausschluß des Stuckes sich dachte, dafür gab er in Zusammenarbeit mit Rottmayr 1694 im Ovalsaal von Schloß Frain das erste glänzende Beispiel. Der universale, umfassende Charakter der Kunst Fischers ist demnach auch darin zu sehen, welche Impulse er der Deckenmalerei gab.

Zur umstrittenen Frage der Zuschreibung des Mausoleums von Ehrenhausen wird auf die Grazer Dissertation von Dipl.-Ing. Erich Hamböck (1948) über das Mausoleum hingewiesen, die auf Grund genauer Aufmessungen die Ansicht Hermann Eggers bestätigt, daß gegen 1690 in das 1609 begonnene Rechteck ein achteckiger, auf vier inneren Säulen ruhender Kuppelbau hineingestellt wurde. Nicht beigepflichtet werden kann der Ansicht, daß der Innenraum ursprünglich nur von zwei sich kreuzenden Tonnen überwölbt war. Zumindest muß ursprünglich schon ein vielleicht hölzerner Kuppelbau beabsichtigt gewesen sein, da sich sonst keine befriedigende Außenansicht ergibt. Möglicherweise war auch von vornherein bei dem in niederländischer Überlieferung stehenden Bau ein Einstellen von Säulen beabsichtigt, beziehungsweise durchgeführt worden, wie dies Hendrik de Keyser bei der Noorder-Kirche in Amster-

dam (1620–23) tat. Die Zuschreibung des späteren Umbaues an Fischer, wie sie H. Egger vornahm, ist zwar nicht zu beweisen, aber wahrscheinlich, zumal er mit den Bauherren, den Fürsten von Eggenberg, sicher in Beziehung stand. Auch das Motiv der sorgfältig nach römischen Vorbildern gebildeten, weinumrankten Säulen ist für Fischer denkbar. Er hatte in Rom die im 17. Jahrhundert hervortretende Vorliebe für Einstellung von Säulen im Kircheninneren kennengelernt. Auch die Spiralsäulen der Karlskirche gehen auf römische Entwürfe für die paarweise Aufstellung zurück, wie sie sich vor allem in den Zeichnungen der Chigiana finden. Zum Schluß wies der Vortragende darauf hin, daß wesentlichlicher als die Feststellung von Vorbildern die Erkenntnisse dessen sei, was er daraus machte. Erst dadurch, daß er heimgekehrt sich immer wieder von ihnen loslöste, konnte Fischer den deutschen Barock zur Höhe hinaufführen.

Diskussion

Im Anschluß an das Problem der Ausgestaltung der Kuppel des Grazer Mausoleums und die Frage nach dem Verhältnis Echter-Fischer erörtert *Hempel* zunächst eingehend die Bedeutung einer Untersuchung der Geschichte des Akanthus-Ornamentes in der Stukkatur, ausgehend von den Arbeiten von F. Rothe (s. o.). Unter Hinweis auf den nicht-italienischen Charakter des Grazer Stucks weist er auf die Beziehungen Echters zu Bayern hin (Wessobrunn). *Sedlmayr* stimmt der Meinung Hempels, daß Fischer nicht als 14- oder 15-jähriger sondern später nach Rom gekommen ist, zu; er hebt die Schwierigkeiten hervor, angesichts der fehlenden Archivalien über die italienische Frühzeit Fischers, sowie sein Verhältnis zu Schor, zu sicheren Ergebnissen zu kommen. Für die durch die Medaillen-Entwürfe gesicherte Tätigkeit Fischers für den Vizekönig von Spanien habe sich auch im Neapler Archiv kein urkundlicher Beleg finden lassen. Als Festdekorationen in Neapel sind auf dem Meer schwimmende Plattformen bekannt, von denen eine im Stich überliefert ist: ein Triumphthor mit zwei hohen Obelisken. Hier ist vielleicht Philipp Schor zu erkennen, dessen Vater bei den Festdekorationen zum Einzug der Christine von Schweden mit Bernini zusammengearbeitet hat. Auch die bisher hypothetisch versuchte Zuweisung von römischen Werken, wie etwa dem Portal des Palazzo Masimí al Campidoglio (Swoboda), hat sich nicht bestätigen lassen; ebenso ist die Mitarbeit Fischers an Sant' Antonio de' Portoghesi nicht verifizierbar, wie auch der Zusammenhang der von Justus Schmidt publizierten Albertina-Zeichnung einer Gartenterrasse mit Fischer nicht sicher ist. *Sedlmayr* erwähnt weiterhin die noch im Gang befindlichen Untersuchungen von H. Thelen, der unter dem bisher mit Borromini in Zusammenhang gebrachten Material eine Reihe von Fischer-Zeichnungen vermutet; doch soll diesen Arbeiten hier nicht vorgegriffen werden. Wichtig für die Frühzeit ist noch die Nachricht, daß Fischer von Königin Christine Zeichnungen erhalten hat. Der Einfluß Fontanas, den Swoboda betont hat, ist noch nicht klar erkenntlich; diese Frage wird erst zu lösen sein, wenn die von Wittkower geplante Bearbeitung des großen Fontana-Nachlasses durchgeführt sein wird. Es ist allerdings zu sagen, daß Fontana-Motive in den Werken Fischers sehr selten, dagegen Bernini-Motive bis in

die Spätzeit sehr häufig sind. Auch bei Fontana sind, wie Grimschitz dargelegt hat, Ansätze zu einer Synthese vorhanden, jedoch ist der synthetische Charakter der Kunst Fischers doch mehr von Bernini abzuleiten (Erster Louvre-Entwurf).

Hinsichtlich der Frühwerke Fischers in der Heimat schließt sich *Sedlmayr* der Meinung Hempels an, daß die ovale Kuppel des Mausoleums in Graz schon auf Grund des Ornamentes nicht früh datiert werden kann, sondern in die späten 80er/frühen 90er Jahre gehört. Beim Mausoleum von Ehrenhausen seien dagegen höchstens in den Entwürfen der Stuckdekorationen, die den älteren steirischen gegenüber stärker akantusartige Formen aufweisen, gewisse Beziehungen zu Fischer'schen Formen vorhanden, jedoch scheint das Motiv der eingestellten Säulen sowie das Weinlaubgewinde über den Kannelüren nicht zu Fischer zu passen. In diesem Zusammenhang lehnt er auch Rabenstein als Frühwerk Fischers ab; es könne möglicherweise eine Anregung für ihn dargestellt haben (Schloß Frain). *Fuhrmann* schließt sich der Datierung des Ehrenhausener Mausoleums um 1690 an. Als Vergleich zu den Säulen mit Weinranken führt er die allerdings schon 1618 entstandenen Malereien im Schloß-Oktogon von Hellbrunn an, doch sind hier die Säulen nicht kanneliert. *Frey* ist der Meinung, daß das Motiv der kannelierten Säule mit Ranke, wo also zur Säule das Ornament hinzutritt, einen Naturalismus darstelle, der ebenfalls für Spätdatierung spreche. *Hempel* weist darauf hin, daß das Motiv der eingestellten Säulen häufig vorkommt, auch in Mitteldeutschland finden sich verwandte Formen, und wiederholt, daß ihm die Säulen am Anfang des Jahrhunderts nicht denkbar scheinen und daß die Datierung des Stucks um 1690 feststehe. Er geht dann auf die Hamböck'sche Rekonstruktion ein, die allgemein Widerspruch findet, und erörtert das Problem der Strebepfeiler in ihrem möglichen Zusammenhang mit dem ursprünglichen Bau. *Frey* vertritt die Ansicht, daß die Strebepfeiler spätere Zutaten darstellen. Abschließend äußert *Sedlmayr* die Vermutung, daß Fischer die Pläne möglicherweise nur begutachtet habe, und erinnert daran, daß Fischer ja damals in Wien war und die Arbeiten in Graz für ihn ohne große Bedeutung blieben. Er beschließt die Diskussion der Frühzeit Fischers mit dem Hinweis auf die Pestsäule in Wien. Fischer habe nach seinen eigenen Worten zweifellos, da solche Säulen damals häufig waren, etwas „Ungemeines“ schaffen wollen; es könne vermutet werden, daß von ihm ein Dreisäulen-Bau geplant war, wie er später in Österreich an verschiedenen Stellen, z. B. in Krems, kopiert worden ist. Das von J. Schmidt mit Fischer in Verbindung gebrachte Relief in Perchtoldsdorf ist abzulehnen aus dem Vergleich mit dem Relief gleichen Themas an der Graben-Säule selbst.

BRUNO GRIMSCHITZ (WIEN):
HILDEBRANDT UND FISCHER

Zwölf Jahre jünger als Fischer, gelangte Hildebrandt 1696 aus Piemont nach Wien, in die kaiserliche Residenzstadt, in der Fischer bereits ein Jahrzehnt lang geschaffen und eine universal ausgerichtete architektonische Arbeit mit Schlössern und Lustgebäuden, Kirchen und Palästen, Gartenanlagen, Gartenhäusern und Brunnen, Triumphporten, Altären und den Bauten von Ahnensaal, Reitstall und Pferdeschwemme

entfaltet hatte. Hildebrandt gerät in die künstlerische Sphäre Fischers und seine erste Schöpfung auf dem Boden Wiens, der Gartenpalast Mansfeld-Fondi, später Schwarzenberg, offenbart so weitgehend die Gestaltungsprinzipien Fischers, daß der Bau lange als ein Werk Fischers gegolten hat. Der den Breitbau durchdringende zentrale Rundkörper aber ist nur an der Gartenseite sichtbar – an der Stelle des Tiefovals ist im Grundriß ein Quadrat mit zwei halbrunden Apsiden getreten – und der Baublock erscheint in ein weitausgreifendes System von Flügelbauten eingespannt, so daß die architektonisch gefaßte Freiraumzone vor dem Gartenpalast wesentlich für seine Aufnahme und Wirkung wird. Der optisch orientierten Auffassung des Baues und seiner Stellung im Freiraum tritt Fischers gegensätzliche, den Baukörper plastisch auffassende und gestaltende Grundhaltung gegenüber. In dem 1702 errichteten Schloßbau von Ráckeve und in dem um 1705 zu datierenden Gartenpalast Starhemberg-Schönburg entfernt sich Hildebrandt stärker von Fischers dynamisch orientierter Körper- und Raumgestaltung, um im 1706 begonnenen Gartenpalast Schönborn seine persönliche Eigenart zu finden: eine flächenhaft gegliederte und breit gedehnte Anlage, an der Hof- und Gartenfront allein zu Trägern der künstlerischen Wirkung werden. Im Bau des Unteren Belvederes ist diese Ausprägung der individuellen Haltung Hildebrandts vollkommen durchgesetzt. Der zur vollen Breite des Gartens gedehnte Trakt aus einzelnen, durch Dächer akzentuierten, aneinandergereihten oder locker verschränkten Pavillons wirkt neu durch seine intime Verbindung mit dem Boden, auf dem er steht, und durch seine eingeschossige Gestalt, die sich nur im Mittelgeschoß zu einem zweiten Geschoß erhebt. Die im Gartenpalast Schwarzenberg völlig italienisch wirkende, straff und plastisch gegliederte Wandstruktur wird parallel zu Fischers Bauten in jene differenzierte und zartflächig belebte Wandgestaltung eingesenkt, die von den Bauschöpfungen des Wiener Barocks in den sechziger Jahren des XVII. Jahrhunderts entwickelt worden war. In Fischers Werk repräsentiert der 1699 begonnene Stadtpalast Batthyány die Stufe der Anverwandlung und Weiterführung der durch den Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg am vollkommensten repräsentierten Wandauffassung.

Auch Fischers frühen Kirchenbauten in Salzburg setzt Hildebrandt seine andersgeartete und konservativ erscheinende Haltung entgegen: dem Tiefoval der Dreifaltigkeitskirche und dem tiefenräumlich orientierten Kreuzkuppelraum der Kollegienkirche antworten die Kreiskuppelräume der Laurenzkirche in Gabel und der Wiener Piaristenkirche – das Oval der Peterskirche übernahm Hildebrandt von Gabriel Montani – und den konkaven und konvexen Ovalekörpern der beiden Kirchen Fischers treten die in seichten Schichten bewegten Fassaden Hildebrandts gegenüber, wobei die Gesamterscheinung der Kollegienkirche ein singuläres künstlerisches Phänomen bleibt.

Dem Bau der Böhmisches Hofkanzlei und den Palästen Trautson, Schwarzenberg und Clam-Gallas in Prag laufen Hildebrandts Landschlösser in Bruck a. d. L., Göllersdorf und Halbthurn parallel, die im Gegensatz zu Fischers Wandlung durch die Reise nach Berlin, Holland und England eine bruchlose Weiterentwicklung der Bau-

auffassung Hildebrandts darstellen, die vom Oberen Belvedere gekrönt wird. Durch diesen Bau, der nur wenige Jahre von Fischers Hofbibliothek getrennt ist, wird Hildebrandts repräsentativste Bauschöpfung für den Prinzen Eugen abgeschlossen, eine vollkommene Schöpfung, unvergleichlich wie die Persönlichkeit Prinz Eugens, im höchsten Sinn aristokratisch, repräsentativ, aber deutlich abgehoben von der durch Fischers Kunst verwirklichten imperialen, kaiserlichen Sphäre, die einmalig und unwiederholbar in der Front und im Raum der Hofbibliothek erscheint, während Hildebrandts Belvedereschloß einer Bearbeitung und Verklärung durch Balthasar Neumann in der Würzburger Residenz zugänglich war. Auch die Karlskirche, der kaiserliche Motivbau, repräsentiert das „Ungemeine“ und Einmalige eines kaiserlichen Reichsstiles, der nach allen Richtungen ausstrahlte, wie auch Hildebrandts zugänglichere, unheroisch und dekorativ orientierte Kunst vom Rhein bis nach Ungarn und Bulgarien (Haus Lütow in Kopriwtschitzka) ihren sichtbaren Widerhall fand.

Fischer hat keines der großen österreichischen Stifte gebaut, auf Hildebrandts Autorschaft gehen die beiden Klosteranlagen von Göttweig und Klosterbruck zurück. Beider Kunst aber erreicht Grenzen an der Größenübersteigerung, wie in Fischers Marstallgebäude vor der Wiener Hofburg und in Hildebrandts geplanten Hofburgfronten, da deren Ausmaße weder durch plastische, noch durch optische Mittel zu bewältigen waren. Im Gegensatz zu Fischers majestätisch erhobener Repräsentation alles Architektonischen, die in einem menschlichen Grundzug seines Wesens ruhte, fand Hildebrandts Kunst natürlich zur bürgerlichen Sphäre. Auch nach dieser Richtung vollzog sich in seinem Schaffen bruchlos der Übergang vom aristokratischen Palastbau zum vielstöckigen Miethausbau des Bürgertums.

Hildebrandts eigentlicher Ruhm sind die Treppenhäuser. Gegenüber Fischers Treppenhaus im Winterpalast des Prinzen Eugen, das geradezu ein einmaliges Paradigma darstellt, wie aus Raum und Treppe ein großartig bewegtes plastisches Gebilde geformt werden kann, sind Hildebrandts Teppenbahnen die eigentlichen Bewegungsträger, die in unbewegten Räumen mit klaren, von reichster Dekoration überspannten Wänden (Belvedere, Stift Göttweig), aber auch im Freiraum (Schloß Schloßhof) als die aktiven Elemente in der Tiefenraumgestaltung erscheinen.

Hildebrandts Eigenart offenbart sich gerade am kleinen Baudenkmal (Gartenhaus in Siebenbrunn, Johannes Nepomukkapelle am Schloß Schönborn in Göllersdorf), an denen die so stark auf dekorativer Plastik ruhende Gestaltungsform leichte und weit geöffnete Gebilde in den Freiraum stellen konnte, ganz im Gegensatz zu Fischers Kombinatorik aus plastischen Körpern, die in immer neuen Formenfiguren ihre eigentliche Erfüllung fand.

Fischer und Hildebrandt, Rivalen und Gegner während der ganzen Zeit ihres Lebens, rangen mit ihrer besten Kraft um die Stellung am kaiserlichen Hof und bei den repräsentativen Adelsgeschlechtern. Ihr Kampf war nicht allein der Kampf um Stellung und Rang, sondern im tiefsten der Kampf um die schöpferische Selbstverwirklichung zweier genialer Begabungen.

Diskussion

Zunächst gibt *Grimschitz* seinen Plan einer Neubearbeitung der Biographie Hildebrandts bekannt. Hierbei seien es vor allem vier Punkte, die s. E. einer weiteren und ergänzenden Untersuchung bedürfen: 1. Das Problem der Frühzeit. Aus der italienischen Tätigkeit Hildebrandts ist bisher nur der Entwurf für das Stiftsgebäude von Santa Maria di Carignano in Genua bekannt, und es ist zu fragen, ob sie überhaupt viel größer war. Auch in Wien ist weiterhin nach Frühwerken zu suchen: es müssen eine Reihe von Palästen auf ihn zurückgehen. Die Schwierigkeiten ihrer Identifizierung ist daraus zu erklären, daß sie wahrscheinlich stark italienisch aussehen. 2. Genaue Herausarbeitung der französischen Beeinflussung, wie z. B. beim Treppenhause in Pommersfelden. 3. Schärfere Kritik der Handzeichnungen im Hinblick auf das Problem der Eigenhändigkeit. 4. Präzisierung des Verhältnisses zu Fischer. – Er fragt nach weiteren Vorschlägen.

Sedlmayr stimmt den aufgestellten Ergänzungspunkten zu und geht dann auf das Problem der Frühwerke Hildebrandts in Wien ein. Hierbei behandelt er besonders die Zuweisung des Palais Questenberg an Hildebrandt unter Hervorhebung architektonischer Einzelformen (das überaus gleichmäßige Durchlaufen der Fensterverdachung, die charakteristische Bindung der Doppelgeschosse, das Vorziehen des Portals u. a.). Er betont, daß eine bedeutende Reihe Wiener Bauten (z. B. Altes Rathaus der Stadt Wien, Gartenpalais Kaunitz, Palais Czernin, Gartenhaus Hogke) noch außer Fischer, Hildebrandt und Martinelli auf bisher anonyme bedeutende Architekten schließen lassen. In den Archiven ist bisher nichts darüber gefunden worden. Die Frage *Hempels* nach dem Stand der Durchforschung der Adelsarchive beantwortet er dahin, daß wohl das Wiener Stadtarchiv, aber nur wenige Adelsarchive durchgearbeitet worden seien und erinnert daran, daß in jüngster Zeit auf eine Anfrage in Budapest Dokumente zum Vorschein kamen, die bewiesen, daß das Palais Batthyány in der Renngasse in Wien ein Werk Fischers ist. *Grimschitz* erklärt, daß das Questenberg'sche Archiv in Brünn liegt. Es wird allgemein vorgeschlagen, doch eine systematische Durchforschung aller noch vorhandenen Archivmaterialien anzustreben. Wie *Grimschitz* ausführt, ist für die archivalische Hildebrandt-Forschung das Wichtigste die Auffindung der Korrespondenz des Prinzen Eugen, die auch noch wertvolle Aufschlüsse über Fischer enthalten muß. In diesem Zusammenhang fragt *Sedlmayr*, einen Hinweis Morpers aufgreifend, nach dem Gubernatorenpalast des Prinzen Eugen in Mailand. *Heydenreich* erklärt, daß auch die Mailänder Archive verbrannt sind und einzig das in den Regesten Baronis enthaltene Material noch vorhanden ist.

Im Hinblick auf die Untersuchung des Verhältnisses Fischer-Hildebrandt hält *Sedlmayr* es für wünschenswert, im Rahmen der neuen Hildebrandt-Biographie auch die Verschiedenartigkeit der von beiden aus der ihnen gut bekannten französischen Architektur herausgesuchten Vorbilder zu untersuchen, wie ja auch bei Hildebrandt andere italienische Elemente als bei Fischer wirksam geworden seien. *Grimschitz* bestätigt dies, indem er auf Hildebrandts Kenntnis der piemontesischen Architektur, die ihm durch Guarini vermittelt worden war, hinweist. *Frey* und *Grimschitz* ver-

treten die Meinung, daß bei einem Vorhaben wie dieser neuen Monographie ein Architekt mit heranzuziehen sei.

Abschließend geht *Frey* auf die Bedeutung der Bauherren ein und erwähnt z. B. die Mitwirkung des Grafen Schönborn bei den Entwürfen für das Stiegenhaus in Pommersfelden. *Sedlmayr* erinnert unter Hinweis auf die Josefssäule an die Zusammenarbeit Fischers mit seinem königlichen Schüler. Auch die Bedeutung des Generalbaudirektors Althan wird von *Frey* herausgestellt. *Heydenreich* schildert die Rolle des Bauherrn in der Renaissance-Architektur, z. B. Mantegna für die Gonzaga, Piero della Francesca in Urbino u. a. Als ein Beispiel von ins Detail gehenden Direktiven des Bauherrn nennt er die Angaben des Herzogs von Mailand für seinen Palast in Venedig, ebenso weist *Frey* auf die ausschlaggebende Entscheidung des Papstes gegenüber Borromini bei Details im Palazzo Doria Pamphili hin. *Fuhrmann* zeigt, wie bei einem Grundriß der Kollegienkirche neben dem Fischer'schen Riß die Eingriffe des Erzbischofs oder der Universitätsvertreter zu erkennen sind. Zum Abschluß schneidet *Grimschitz* noch das Problem der Unterscheidung von Meister- und Werkstattzeichnung an.

ERICH HUBALA (MÜNCHEN):
SCHLEISSHEIM UND SCHÖNBRUNN

Anregungen und Einflüsse J. B. Fischers v. Erlach in den Entwürfen Zuccallis

Es gibt unbekannte bzw. unbeachtete Projekte Zuccallis für ein Neues Schloß in Schleißheim, die unter direktem oder indirektem Einfluß der Frühwerke Fischers stehen.

Diese Behauptung, die sich auf das Studium aller überlieferten Zeichnungen, Pläne und Entwürfe für Schleißheim gründet (die Ergebnisse dieses Studiums liegen der Zeitschrift f. Kunstgeschichte zum Druck vor), ist hier in einzelnen Punkten zu erläutern. Es werden drei Gruppen von Vergleichen durchgeführt, welche von Ähnlichkeiten motivischer Art bis zu genauen Entsprechungen der Gesamtanlage und der Einzelheit reichen. Letztere machen erst eine zutreffende Beurteilung der ersteren möglich. Es handelt sich durchwegs um Aufrisse und Grundrisse für Schleißheimer Projekte Zuccallis, die alle nach 1691 und vor Juli 1702 entstanden sein müssen.

1. Ein vor 1696 datierbarer Schaubildentwurf und ein im März 1700 entstandener großer Grundrißentwurf für ein Neues Schloß in Schleißheim werden auf die Möglichkeit hin geprüft, Produkt einer Auseinandersetzung mit Fischers Erstem bzw. Zweitem Projekt für Schönbrunn zu sein. Auf Grund allgemeiner, in älteren Entwürfen Zuccallis nicht vorbereiteter Ähnlichkeiten läßt sich eine Abhängigkeit von Fischers Projekten vermuten.

2. Ausgehend von der Beobachtung, daß Zuccalli ab 1695/96 die große Ordnung an Fassaden und Fassadenentwürfen übereinstimmend mit Fischers Erstem und Zweitem Projekt für Schönbrunn bildet (Abb. 1) - was vorher nie geschieht -, wird Fischers „Schönbrunner System“ der Fassadengliederung typisierend beschrieben, auf Vorstufen des 17. Jahrhunderts hin geprüft und seine Bedeutung im Werk Fischers

sowie im deutschen Schloß- und Palastbau am Beginn des 18. Jahrhunderts betrachtet. Es ergibt sich, daß die Behandlung der großen Ordnung im „Schönbrunner System“ keineswegs die übliche ist, weder im französischen, noch im italienischen Hotel-, Palast- und Schloßbau. Was an echt vergleichbaren Beispielen des 17. Jahrhunderts genannt werden kann, ist entweder eine durch äußere Umstände begründete Ausnahme (Paris, Hotel Louvais z. B.) der Regel (Rom, Pal. Odescalchi-Chigi, urspr. Zustand), oder geht von Pietro da Cortona aus (Entwurf, angebl. für die Piazza Colonna in Rom, Rom. Vat. Bibl); so z. B. die endgültige Lösung Perraults für die Ostfassade des Louvre, auf deren weitgehende Übereinstimmung mit Cortonas Entwurf nachdrücklich hingewiesen wird, oder das Projekt P. Pugets für eine Place Royale in Marseille, 1687, und damit zusammenhängend, J. H. Mansarts Fassaden der Place Vendôme in Paris. Gegenüber vereinzelt Beispielen des 17. Jahrhunderts (übereinandergestellt: an der Münchener Residenzfassade, am Rathaus in Amsterdam z. B.) ist bei Fischer das „Schönbrunner System“ keine Episode, sondern scheint grundsätzliche Bedeutung zu haben. Vorbereitet in Eisgrub (Marstall, ab 1688), erscheint es neben den beiden Projekten für Schönbrunn am ältesten Entwurf für ein „Landgebäude“ (H. Sedlmayr, J. B. Fischer v. Erlach, Wien 1956, Abb. 17), programmatisch vorgetragen an der Fassade des Winterpalais Prinz Eugen und am Palais Batthyáni in Wien, sowie im Entwurf für König Friedrich von Preußen, 1704 In der Spätzeit lockert sich das System und wird der üblichen Rhythmisierung angeglichen. Beim „Schönbrunner System“ handelt es sich offenbar um die Neu-Formulierung einer cinquecentesken Lösung (Rom, Senatorenpalast, Palladio-Scamozzi). Enrico Zuccalli gibt neben D. Martinelli (Wien, Liechtensteinscher Gartenpalast, ab 1695/96) und L. v. Hildebrandt (Wien, Gartenpalais Schwarzenberg, ab 1696) das früheste Beispiel einer Übernahme, die immer weitere Kreise zieht. Für das Neue Schloß in Schleißheim wurde am „Schönbrunner System“ bis Juli 1702 für die Fassadengliederung festgehalten.

3. Vorgelegt werden die bisher unveröffentlichten Entwürfe Zuccallis für ein Lustschloß mit ovalem Mittelsaal in Schleißheim, datierbar zwischen 1691/92 und 1695/96, die in der ältesten Fassung (Abb. 2) den Grundriß des Schlosses Niederweiden (Engelhartstetten) wiederholen und die in der dritten Phase (Abb. 3) auf einem Grundrißentwurf beruhen, der sich in allen Einzelheiten mit dem Mailänder Lustgebäude (H. Sedlmayr, a. a. O., Abb. 69) deckt (Mittelteil).

Abschließend werden historische Fakten und archivalische Nachrichten herangezogen, welche die hier aus den Entwürfen Zuccallis erschlossene Beziehung des kur-bayerischen Hofbaumeisters zu Mähren und Wien bestätigen. Auf diese bisher unbeachteten und unausgewerteten Beziehungen hat Ref. bereits hingewiesen (Schloß Austerlitz in Südmähren, Adalbert-Stifter-Jahrbuch V, München 1957, 174-200).

Die Bedeutung der hier dargelegten Einflüsse für Zuccalli und für die Schleißheimer Planungs- und Baugeschichte geht aus der Sache selbst hervor. Es liegt im Mangel an künstlerischer Selbständigkeit Zuccallis, daß seine Entwürfe fremde, uns unbekanntere Projekte besonders klar konservieren, z. B. die Grundrißbildung des Mai-

länder Lustgebäudes von J. B. Fischer v. Erlach. Diesem Umstand verdanken die zahlreich überlieferten Entwürfe Zuccallis ein höheres Interesse, als sie bisher erfahren haben und als ihre Qualität beanspruchen darf.

(Erscheint in den „Heften des Kunsthistorischen Seminars der Universität München“)

Diskussion

Sedlmayr erklärt, daß der dritte Punkt des Vortrags, die Einwirkung der Lustschloßgrundrisse Fischers auf Schleißheim, wohl allgemein überzeugt hat. Gerade während der Ausstellung ist noch ein Beleg dafür zutage getreten, wie rasch sich diese Anregungen verbreitet haben: im Nachlaß Domenico Egidio Rossis in Karlsruhe fand sich ein Grundriß von Niederweiden, den Rossi 1695 bei seinem Besuch in Wien abgezeichnet haben muß. Auch die Zeichnungen zum Palais Althan sind nicht Rossi selbst zuzuweisen (wie noch A. M. Renner), sondern stellen ebenfalls eine Kopie dar, die Rossi mitgebracht hatte. Das schnelle Bekanntwerden Zuccallis mit den Entwürfen Fischers ist aus seinen Verbindungen nach Österreich ohne weiteres zu erklären (Tätigkeit für Austerlitz, Beziehungen zu Martinelli) und auch in den politisch-dynastischen Verhältnissen begründet.

Zu den übrigen Darlegungen des Referates übergehend erklärt sich *Sedlmayr* davon überzeugt, daß der Grundriß des zweiten Projektes mit eingezogenen Seiten von Schönbrunn abhängt, während ihm die Beziehung des zuerst gezeigten Aufrisses am wenigsten unmittelbar überzeugend scheine. Jedoch kann *Hubala* als weitere Bestätigung seiner Annahme ergänzend anführen, daß die Rückseite des Blattes im Bayerischen Hauptstaatsarchiv eine Kopie der kleinen Tempelbauten des ersten Projektes von Schönbrunn zeige und zwar in derselben Technik wie die Zeichnung der Vorderseite. Anschließend fragt *Sedlmayr*, ob der früheste Oval-Entwurf noch genauer zu datieren sei, da sich damit auch eine Datierungsmöglichkeit für den Lustschloßentwurf Fischers im Martinelli-Nachlaß im Castello Sforzesco in Mailand ergebe, der Giovanni Bernardo ohne Adelsprädikat bezeichnet, also vor Frühjahr 1696 entstanden und gegen 1695 anzusetzen sei. *Hubala* erläutert, daß die ganze Gruppe in kurzer Zeit entstanden ist, der eigentlich wichtige ist der zweite Oval-Entwurf, der sowohl aus der relativen Chronologie der Abfolge der Pläne, wie auch auf Grund weiterer Einzelheiten nach 1691 und vor 1695 zu datieren sei, da für das Frühjahr 1696 bestimmte Angaben vorliegen, die diesen Entwurf nicht mehr möglich machen.

Frey wirft die Frage nach der allgemeinen Bedeutung der Lustgebäude, ihrem gesellschaftlich-sozialen Zweck auf. Dazu weist *Sedlmayr* darauf hin, daß das früheste Lustgebäude für den Kanzler Graf Strattmann von 1692 geschaffen sei, um „Seine Kaiserliche Majestät, wann alhir iagen würden damit zu bedienen“, daß also eine Aufgabe dieser Gebäude darin bestanden habe, Festschauplatz nach der Jagd, Empfangsstätten für große Herren u. dgl. zu sein, daß es sich dagegen nicht um wirkliche Wohnschlösser gehandelt habe. *Heydenreich* schließt sich dem an, unter Hinweis auf die französischen maisons de plaisance aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die auch für Jagdaufenthalte dienten, worauf *Sedlmayr* die Entwürfe Ducerceaus heranzieht,

die auch bereits die charakteristische und lange beibehaltene Vierergruppierung aufweisen: d. h. vier gleichwertige kleine Appartements werden gleichmäßig auf den Bau verteilt, was sich, wie *Frey* erwähnt, auch bei Serlio und Palladio findet. *Hempel* zieht das überlieferte Barock-Zeremonial zur Erklärung der Lustgebäude heran, aus dem sich erkennen lasse, daß auch für intimere Empfänge und Gespräche zuweilen derartige Nebenräume vorgesehen waren.

Die Frage der Übernahme des Schönbrunner Systems in Schleißheim wieder aufgreifend, macht *Sedlmayr* darauf aufmerksam, daß das Motiv der Haupt- und Mezzaningeschosse verbindenden großen Ordnung an allen Fronten verwendet wird, also nicht nur an Hauptfront oder Risalit, sondern durchgehend, was sehr selten sei. *Hubala* charakterisiert nochmals die wesentlichen Bestandteile: regelmäßige, taktmäßige Folge der großen Ordnung, die sich an der Fassade nicht über zwei volle Geschosse, sondern nur über ein volles und ein halbes Geschoß spannt, während innen beide Geschosse die gleiche Höhe haben. Die Frage der Verwendung der Mezzaningeschosse wird eingehend diskutiert und darauf hingewiesen, daß der Rangunterschied auch in der Verwendung zum Ausdruck komme, etwa als Dienergeschoß (Palais Schwarzenberg), Wohnungen der Kammerherren (Schönbrunn). *Klaiber* weist darauf hin, daß es sich in Stuttgart in einem entsprechenden Fall um Wohnungen für den Winter, „des petits jours“ gehandelt hat, ein Ausdruck, der sich nach *Hubala* auch in Schleißheim findet. *Fuhrmann* bestätigt, daß es auch heute noch zuweilen in Schlössern üblich sei, im Winter in das niedrigere Obergeschoß zu ziehen. Aus dem heutigen Zustand von Schleißheim erläutert *Heydenreich*, daß die Ausstattung der Räume, die Art der Fußböden sowie der Stiegen die Annahme von Dienerwohnungen in diesem Geschoß bestätige, worauf *Hubala* ausführt, daß der heutige Zustand aus den Veränderungen von 1702 zu erklären sei, die eine aus statisch-technischen Gründen durchgeführte Reduktion des Zuccali'schen Entwurfs in der Bauhöhe darstellen.

Sedlmayr greift dann nochmals den Vergleich zwischen der Zeichnung Pietro da Cortonas für den Palazzo Colonna und der Perrault'schen Louvre-Fassade auf und geht vor allem auf die Gestaltung der Eckrisalite sowie der Bogenmotive ein. *Hubala* bemerkt, daß die Cortona-Zeichnung 1665/68 zu datieren sei und erinnert daran, daß schon *Rose* erwähnt hat, daß die heutige Perrault-Fassade erst ab 1668 Aussicht auf Verwirklichung hatte. Der verschollene Louvre-Entwurf Cortonas sei 1664 entstanden und dem Großherzog von Toskana vorgelegt worden. Die hier gezeigte Zeichnung sei ferner wichtig, weil der Cortona-Schüler Puget sich bei einem Entwurf für die Place Royale in Marseille eben dieser Fassadengliederung bedient hat. Er unterstreicht, daß der Entwurf Cortonas nicht isoliert in dessen Werk stehe und verweist auf die älteren Entwürfe für die Umgestaltung des Palazzo Pitti, für die Kirche S. Maria della Pace (Platzfassaden) u. a. *Sedlmayr* vertritt die Meinung, daß grundsätzlich für Fischer nicht nur Bernini und Borromini, sondern auch Cortona von Bedeutung gewesen sei, so hatte schon Giese darauf aufmerksam gemacht, daß die Durchgestaltung des Mittelteils von Niederweiden in entfernter Beziehung zu der Fassade von S. Maria della Pace stehe. Ebenso zeigt die Innenfassade der Kollegienkirche in Salzburg

starken Anschluß an das Frühwerk Pietro da Cortonas, S. Luca e Martina. Überhaupt werde Cortona zugunsten von Bernini und Borromini nicht genügend beachtet, vom Dekorativen ganz abgesehen. Darauf fragt *Hempel* nach neuen Arbeiten über Pietro da Cortona und *Heydenreich* antwortet mit dem Hinweis auf die im Gange befindlichen Untersuchungen von H. Keller und K. Noehles über die Architektur und von W. Vitztum über die Malerei und Zeichnungen Cortonas. Die weitere Frage *Hempels* nach den Louvre-Entwürfen Cortonas wird von *Sedlmayr* dahin beantwortet, daß nur ein Rainaldi-Entwurf vorhanden ist, während von Cortona selbst nichts erhalten geblieben ist.

Nach Abschluß der Diskussion des Referats gibt *Hubala* auf allgemeinen Wunsch noch eine Erläuterung eines vorliegenden Fassadenrisses von Schleißheim aus dem Besitz der Bayerischen Schlösserverwaltung. Dieser Fassadenriß steht in Zusammenhang mit den Bemühungen, die durch das Bauunglück von 1702 entstandene Lage zu bewältigen und eine Reduktion der im Schönbrunn-System geplanten Fassade vorzunehmen. Charakteristisch für diesen Plan ist ein hölzerner Aufbau, eine ungewöhnliche Lösung, die allerdings auch nicht durchgegangen ist. Weiterhin demonstriert *Hubala* an Hand des Planes die Zeichenweise Zuccalis. – Abschließend erörtert *L. Hager* die für die nächsten Jahre vorgesehenen Restaurierungspläne für Schleißheim, die nun auch die Fassade erfassen sollen.

FRANZ FUHRMANN (SALZBURG):

NEUE FUNDE IN SALZBURG UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DAS WERK UND DIE ERKENNTNIS FISCHERS VON ERLACH

Es handelt sich hierbei um Funde und Feststellungen, die im Jahre 1956 und seither gemacht worden sind und weitgehend in die Literatur zum Fischer v. Erlach-Gedächtnisjahr Eingang gefunden haben. Alle diese Funde können Fischer nur stilistisch und durch die historischen Umstände, nicht aber archivalisch zugeschrieben werden. Von den neu zu Tage gekommenen ausgeführten Werken Fischers ist der Marmorarkophag in der Gruft der Dreifaltigkeitskirche als „plastische Architektur“ das bedeutendste. Einfacher in der Form, aber wichtig als Schlüssel zum Verständnis des Flammenvasenmotivs, das im Innenraum der St. Johannis-Spitalskirche mehrfach vorkommt, ist die ebenfalls marmorne Flammenurne in der Gruft dieser Kirche. Im Sarkophag, der im Jahre 1700 vollendet war, ist in einer silbernen Kapsel das Herz des 1709 verstorbenen Salzburger Fürsterzbischofes Johann Ernest Graf Thun-Hohenstein beigesetzt, wobei sich zwischen dieser Bestattungsform und dem ursprünglich herzförmigen, goldenen Tabernakel des achsial über dem Sarkophag stehenden Hochaltars eine tiefe Symbolbeziehung ergibt. In der Flammenvase ruhen die Eingeweide des Erzbischofs; auch hier kann ein innerer Bezug zum Aufbewahrungsort (Spitalskirche) festgestellt werden.

Für Fischer als Entwerfer können mit großer Wahrscheinlichkeit auch vier Marmorskulpturen, zwei Löwen und zwei Einhörner, herangezogen werden, die heute im Nebenparterre des Mirabellgartens stehen. Dieser Aufstellungsort ist nicht der ur-

sprüngliche. Die etwas umständliche Geschichte des Wanderns dieser Skulpturen kann hier nicht erörtert werden. Jedenfalls gehörten sie im 18. Jahrhundert zu einer Pferdeschwemme, deren Zentrum der heute ebenfalls im Nebenparterre des Mirabellgartens stehende Pegasus gebildet hat und die vor dem Schloß Mirabell gestanden ist. Aber auch diese Verbindung war nicht die ursprüngliche, sondern wie aus dem Vergleich der auf dem Klesheim-Stich der Historischen Architektur abgebildeten Löwen mit den Marmorlöwen gefolgert werden kann, dürften diese Löwen (und mit ihnen wahrscheinlich auch die Einhörner, doch fehlt hierfür der bildliche Beweis) als von Fischer entworfen in Klesheim gestanden sein. In den Dreißigerjahren des 18. Jahrhunderts wurden sie aller Wahrscheinlichkeit nach gegen die Hirsche mit den sternbesetzten Geweihen (Wappentier der Freiherren v. Firmian) ausgetauscht und mit dem Pegasus zu einer Pferdeschwemme zusammenkomponiert. Als viertes Werk soll zumindest in die Fischer'sche Sphäre der Abschluß des Glockenspielturmes gerückt werden. Außer den Hochovalfenstern zwischen Eckpilastern des Oktogons, den Klangarkaden und der kraftvoll-knapp schwingenden Umrißform des Haubendaches spricht vor allem das in die Freiluft hinausgreifende, von einer vergoldeten Grafenkrone zusammengehaltene, blätterbesetzte Rankenwerk, welches eine goldene Kugel mit sieben Kreisbahnen (Sonne und Planeten) umschließt, ziemlich deutlich für eine Einflußnahme Fischers. Aus den Verträgen von 1694 und 1697 wissen wir, daß Fischer nicht nur für die darin namentlich aufgeführten Bauten, sondern auch „Ihren hf. gnaden bey *anderen Ihren gepeuen* mit guthem rath an Hand zu gehen“ hatte.

Von den Zeichnungen (eigenhändige und „Werkstattzeichnungen“) die zur Dreifaltigkeitskirche, zur Kollegienkirche und zur St. Johannis-Spitalskirche neu aufgetaucht sind oder zutreffender bestimmt werden konnten, ist vor allem der Aufriß zum Hochaltar der Dreifaltigkeitskirche zu nennen. Diesem Fund kam über die Tatsache der Entdeckung einer neuen, wohl eigenhändigen Fischerzeichnung hinaus aktuelle denkmalpflegerische Bedeutung zu, weil nach dieser Zeichnung die bereits geplante barocke Rekonstruktion des Hochaltars durchgeführt werden konnte. Da die Zeichnung den herzförmigen Tabernakel leider nicht wiedergibt, konnte dessen Rekonstruktion nicht gewagt werden. Von den übrigen Zeichnungen bzw. Stichen wären noch zu erwähnen die Agramer Zeichnung zum konvexen Hauptgeschoß der Fassade der Kollegienkirche (von H. Sedlmayr und H. Aurenhammer entgegen A. Schneider richtig bestimmt) und ein Kupferstich mit der vereinfachten Darstellung dieser Kirche.

Die Bedeutung dieser Funde – bei den Zeichnungen sind nur die wichtigsten in diesem Zusammenhange angeführt – liegt erstens in der Erweiterung des Oeuvres der ausgeführten und noch bestehenden Werke Fischers sowie seiner bzw. seiner Werkstatt Zeichnungen, zweitens in der Ermöglichung der teilweisen Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes des Hochaltars der Dreifaltigkeitskirche, drittens in der genaueren Erkenntnis des Zeichnungskomplexes zur St. Johannis-Spitalskirche und viertens in einem weiteren Beitrag zur Klärung der schwierigen Frage der Entstehung der Kollegienkirchenfassade und der Datierung ihrer endgültigen Form, wobei sich

dabei auch tiefere Einblicke in das architektonische Gestaltungsprinzip Fischers ergeben.

Diskussion

Einleitend geht *Hempel* auf die städtebaulichen Probleme bei Fischer'schen Bauten ein, indem er die verschiedenen Situationen der Kollegien- und der Dreifaltigkeitskirche – unter Hinweis auf die der Piazza Navona verwandte Lage der letzteren – und dazu die der Karlskirche charakterisiert. *Sedlmayr* erinnert an die von Keller beschriebene Einfügung der Ursulinerinnen-Kirche in den Stadteingang in Anlehnung an die Piazza del Popolo.

Hempel schließt sich der Auffassung, daß der Glockenspielturm auf Fischer zurückgehe, an, ebenso *Sedlmayr*, der in diesem Zusammenhang zum Vergleich auf die Blechhaube des Seitenpavillons der Karlskirche hinweist. Als weitere wichtige Ergebnisse des Referats bezeichnet er 1. den Fund des Sarkophags in der Dreifaltigkeitskirche, der als der bedeutendste Beitrag zur Erweiterung des Fischer'schen Oeuvres seit Franz Wilhelms Zuweisung von Eisgrub zu werten sei, 2. den Fund der Zeichnung zum Hochaltar der Dreifaltigkeitskirche und 3. die verbesserte Chronologie der Kollegienkirche, wobei M. Dreger das Verdienst habe, bereits zwischen der ersten (Tietze) und der ausgeführten dritten eine zweite Phase festgestellt zu haben. Die Hinaufrückung um ein Jahr (1698) scheint plausibel, denn der Fassade der Kollegienkirche steht unter den Fischer'schen Lustgebäuden am nächsten ein 1699 zu datierender Entwurf. Die Möglichkeit erwägend, ob die vom Städtebaulichen zu erklärende Vertikalität nicht ihrerseits wieder auf den Lusthausbau gewirkt, der diese Tendenz bisher nicht gezeigt hatte, geht *Sedlmayr* dann auf das Motiv der vom Boden an durchlaufenden Türme ein und verweist auf einen Entwurf Berninis für die Peterskirche (Brauer-Wittkower 156). *Hubala* zieht eine Zeichnung im Martinelli-Nachlaß in Mailand heran, bei der ebenfalls verwandte Formen auftreten und die eine enge Parallele zur Kollegienkirche darstelle (Abb. 4). In diesem Zusammenhang erläutert *Sedlmayr* das Projekt einer Bearbeitung des Martinelli-Nachlasses im Münchner Kunsthistorischen Seminar durch Dr. Hubala, die bereits durch die photographische Aufnahme des Bestandes eingeleitet sei.

In einer längeren Ausführung über den Stand der Fischerforschung geht *Sedlmayr* auf das neuerliche Betonen der Motivgeschichte sowie der ikonologischen und ikonographischen Untersuchung gegenüber der eigentlichen Stilgeschichte ein. Er nennt in diesem Zusammenhang den Aurenhammer'schen Katalog, der im Motivgeschichtlichen bedeutende Beiträge enthalte, jedoch z. B. die Fünf Sterne-Kirche auf Grund des verwandten Grundrisses in dasselbe Jahr wie den Entwurf des sternförmigen Landgebäudes setze (S. 199), während hier doch eine Stilverwandtschaft zur Kollegienkirche in dem steilen Vertikalismus festzustellen ist, der der dritten Phase der Kollegienkirche nahestehen müsse. Es handle sich für die Kunstwissenschaft darum, neue Wege zu finden, um die Merkmale eines Kunstwerkes klar zu charakterisieren. Die alten Begriffe optisch-haptisch u. dgl. reichen hier nicht aus, mit ihnen lassen sich vielleicht Epochen kennzeichnen, Individuen und Phasen aber nicht. Er zieht zum

Vergleich die verwandte Situation in der Charakterkunde heran. Auch *Hempel* warnt vor einer Überbetonung des Motivgeschichtlichen und weist in diesem Zusammenhang auf die Arbeit von G. Kunoth „Die Historische Architektur Fischers von Erlach“ hin. *Hubala* betont, daß andererseits aber die motivgeschichtliche Untersuchung eine unersetzliche Voraussetzung und ein unerläßliches Korrektiv bei der Aufsuchung des Individuellen, Spezifischen darstelle, da das Motiv, das exemplum, zunächst ausgeschieden werden müsse, um das Individuelle zu erkennen. *Sedlmayr* bestätigt dies: indem man das Gleiche vergleiche und das Gleiche eliminiere, finde man das Unvergleichliche.

Als ein Spezifikum der Kollegienkirche in diesem Sinne möchte *Fuhrmann* ihre Körperhaftigkeit im Ganzen bei Selbständigkeit der Einzelteile sehen. *Ress* entwickelt die Fixierung dieses Begriffs des Körperhaften aus einem Vergleich der Kollegienkirche mit Weingarten, dessen Fassade mit ganz anderen Mitteln der Plastizität der Einzelformen arbeitet. Dies wäre noch stärker an Ottobeuren oder anderen Joh. Mich. Fischer-Kirchen zu erkennen. *Hempel* zieht zur Erklärung dieser Körperhaftigkeit den Vergleich der Fassade der Kollegienkirche mit eine Skizze Berninis zu S. Maria Maggiore (Brauer-Wittkower 124), bei der ähnliche Tendenzen zum Körperhaften deutlich hervortreten. Er sieht hier das bildhauerische Element bei beiden Künstlern wirksam, das allerdings bei Bernini weit stärker vorhanden sei, während Fischer architektonischer wirke.

Frey kehrt zu den grundsätzlichen Darlegungen *Sedlmayrs* zurück und geht auf die Charakterisierung des künstlerischen Individuums ein. Auch er hält die Begriffe der Charakterkunde für übertragbar auf die kunstgeschichtliche Situation. Vor allem sei das Symptomatische kleiner, ungewöhnlicher Erscheinungen wichtig. Kleine Abweichungen innerhalb einer großen Reglementierung sind die Stelle, wo das Individuelle faßbar wird. *Sedlmayr* stimmt zu und erläutert, daß er dies mit seinem Begriff der „Kritischen Form“ fassen wolle – kritisch deshalb, weil sie unterscheidet.

Hubala äußert die Meinung, daß zur Festlegung der Individualität Fischers die Charakterisierung der Innenräume vielleicht noch nicht genügend herangezogen sei, wie man überhaupt im Gegensatz zum mittelalterlichen den barocken Innenraum vernachlässigt habe. *Sedlmayr* fügt hinzu, daß auch das Problem der Lichtführung untersucht werden müsse, um ein Kunstwerk wie z. B. die Kollegienkirche eigentlich erst charakterisieren zu können.

Eine Aufnahme der Kollegienkirche vor der Renovierung gibt Anlaß, denkmalpflegerische Probleme zu erörtern. *Sedlmayr* weist auf die oft falsche farbige Restaurierung der Fischer'schen Werke hin, die zuweilen der Farbigkeit von 1760 entspricht, und macht den Vorschlag, doch in Zusammenarbeit mit der Denkmalpflege die Farbigkeit barocker Bauten systematisch zu erfassen.

Zum Abschluß der Diskussion wird von allen Seiten der Wunsch ausgesprochen, daß die während des Fischerjahres erschienenen neuen Arbeiten zusammengestellt und in ihren Ergebnissen untersucht werden möchten. *Sedlmayr* erklärt, daß ein

derartiger kritischer Literaturbericht von ihm vorbereitet und in Kürze in den „Heften des Kunsthistorischen Seminars der Universität München“ oder allenfalls in einer 2. Auflage der Monographie von 1956 erscheinen werde.

Den hier wiedergegebenen Beiträgen zur Fischer von Erlach-Forschung wurde von Dr. A. Röss, München, noch der folgende archivalische Fund zur Biographie Fischers hinzugefügt.

FISCHER VON ERLACH IN VENEDIG

Der von der Forschung mehrfach postulierte Aufenthalt Fischers von Erlach in Venedig (vgl. R. K. Donin, Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur, Innsbruck-Wien, 1948, S. 202 – H. Sedlmayr, Joh. Bernh. Fischer von Erlach, Wien-München, 1956, S. 53 u. 132) hat durch einen Archivfund eine willkommene Bestätigung erfahren. In den unter dem Titel „Zibaldon di Memorie Storiche appartenenti a Professori delle belle Arti del disegno 1738 (di) Temanza“ zusammengetragenen Künstlernachrichten im Ms. Nr. 796 des Seminario Patriarcale bei S. Maria della Salute in Venedig fanden sich Hinweise auf einen zweimaligen Aufenthalt Fischers in Venedig. Eine handschriftliche Notiz besagt, daß Fischer von Erlach im Jahre 1717 zum zweitenmal in Venedig gewesen sei, wobei das Grabmal Valier in SS. Giovanni e Paolo auf ihn einen solchen Eindruck gemacht habe, daß er zurückgekehrt nach Wien an den am kaiserlichen Hof weilenden Pietro Antonio Filippini mit der Bitte um Besorgung einer „copia“ des Werkes (Kupferstich oder Nachzeichnung) herantreten sei, die er dem Kaiser vorlegen wollte. Der Inhalt der Notiz wird bestätigt durch den beiliegenden Brief P. A. Filippinis an den Architekten des Valier-Grabmals, Andrea Tirali, vom 26. März 1718. Aus diesem Schreiben erscheint vor allem folgende Stelle wichtig: Il Sig. Baron Fischer Architetto di S. M. C. ultimamente per soli sei giorni fu in Venezia ove con ammirazione osservo molte fabbriche, che da quel tempo, che prima fu stato, di nuovo sono eretti, e tra altri fece giustizia alla opera Sua nella Chiesa di S. Gio: e Paolo . . . (d. i. dem Grabmal Valier). Aus ihr geht nämlich hervor, daß ein erster Aufenthalt Fischers in Venedig vor 1708 gelegen haben muß, da das Grabmal Valier, das Fischer 1717 zum erstenmal sieht, im Jahre 1708 aufgestellt wurde. Das Datum 1707, das Sedlmayr, a. a. O. S. 286, Nr. 99, als Aufenthalt Fischers in Venedig in einem inzwischen nicht mehr nachweisbaren Bericht fand, erfährt damit von dieser Seite her eine gewisse Bestätigung. Das von A. Tirali entworfene Grabmal der Dogen Valier wendet sich mit der konsequenten Durchbildung einer Kolossalordnung aus mächtigen Säulenpaaren, die einen Mittelbaldachin mit den Standfiguren der Valier rahmen, endgültig von dem venezianischen Grabmaltypus des 17. Jahrhunderts ab. Die Mitarbeit der scultori Pietro Baratta, Ant. Tarsia, Gio. Bonazza und Mar. Groppelli vermittelt einen wichtigen Querschnitt durch die bildhauerischen Möglichkeiten Venedigs zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

Anton Röss