



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg.
Genese eines barocken Gartenpalais unter Einbeziehung
des Milieus der Wiener Adelsarchitektur.

Verfasser

Harald Zinner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Oktober 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A-315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

em. Prof. Dr. Hellmut Lorenz

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinem Betreuer em. Univ.-Prof. Dr. Hellmut Lorenz danken, dessen eingehende Betreuung mir oft den richtigen Weg wies. Weiters bedanke ich mich für die zahlreichen Hinweise auf schwer zugängliche Literatur, die mir Prof. Lorenz teilweise aus seiner privaten Bibliothek zur Verfügung stellte.

Dem Bundesdenkmalamt, insbesondere Dipl.-Ing. Oliver Schreiber, danke ich für die angenehme Zusammenarbeit. Die Plankopien, Bauakten und Auskünfte waren hilfreich für die Rekonstruktion des komplexen Baugeschehens.

Mein Dank gilt auch den Mitarbeiterinnen des Schwarzenberg'schen Zentralarchivs in Cesky Krumlov, die eine große Hilfe bei der Archivrecherche waren.

Meiner Partnerin Elke bin ich im Besonderen für ihre Geduld, sowie ihre fachliche Hilfe und mentale Unterstützung Dank schuldig.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern Monika und Dieter, die bei meiner Entscheidung, ein Studium zu beginnen hinter mir standen und mich auch während meines gesamten Studiums unterstützt haben.

Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Quellen- und Forschungslage	2
3. Protagonisten	4
3.1 Architekten	5
3.1.1 Johann Lucas von Hildebrandt	5
3.1.2 Johann Bernhard Fischer von Erlach	8
3.1.3 Joseph Emanuel Fischer von Erlach	10
3.2 Auftraggeber	10
3.2.1 Heinrich Franz Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi	11
3.2.2 Adam Franz Karl Fürst zu Schwarzenberg	12
4. Ausgangslage und Voraussetzungen	13
4.1 Historischer Kontext	13
4.2 Das Milieu der Wiener Adelsarchitektur	15
4.2.1 Adelige Gartenpaläste bis ca. 1690	19
4.2.2 Adelige Gartenpaläste nach ca. 1690	22
4.2.2.1 Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau	23
4.2.2.2 Gartenpalais Leeb	24
4.2.2.3 Gartenpalais Strattmann	24
4.2.2.4 Gartenpalais Schlick	25
4.2.2.5 Gartenpalais Althan-Pouthon in der Rossau	26
4.2.2.6 Schloss Schönbrunn	26
4.2.2.7 Gartenpalais Czernin-Althan auf der Wieden	27
4.2.2.8 Weitere Gartenpaläste	28
5. Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg	31
5.1 Topographische Lage und stadthistorischer Kontext	31
5.2 Baugeschichte	34

5.3 Entwürfe	40
5.3.1 Entwürfe für den Palaisbau	41
5.3.2 Entwürfe für die Gartenanlage	45
5.4 Beschreibung	49
5.4.1 Das Gartenpalais samt Nebengebäuden	49
5.4.2 Der Garten	65
5.5 Würdigung	71
6. Anregungen	73
7. Vergleichsbeispiele	74
7.1 Gartenpalais Starhemberg auf der Wieden	74
7.2 Schloss Ráckeve	76
7.3 Sommerpaläste des Prinzen Eugen von Savoyen (seit 1752 Unteres und Oberes Belvedere genannt)	76
7.4 Weitere vergleichbare Bauten und vergleichbare Detailformen	77
8. Auswirkungen und Nachleben	79
9. Resumé	81
10. Literaturverzeichnis	84
11. Quellenverzeichnis	91
12. Abbildungsteil	92
12.1 Abbildungsnachweis	92
12.2 Abbildungen/Abbildungslegenden	96
13. Abstract	121
14. Lebenslauf	122

1. Einleitung

Die innere, dicht verbaute Altstadt Wiens, die sich durch ihre fortifikatorische Umschließung nicht mehr weiter ausbreiten konnte, wurde ab den 1690er Jahren von einem immer umfangreicheren und dichter werdenden Ring von Palais und Gartenanlagen in den Vorstädten umgeben. Diese Gartenpaläste waren im untersuchten Zeitraum des ausgehenden 17. bis zum ersten Drittel des 18. Jahrhunderts eine der wichtigsten Bauaufgaben und gestalteten entscheidend das Erscheinungsbild der Wiener Vorstädte. In seiner Größe, seiner Bedeutung und seinem repräsentativen Anspruch gehört das Gartenpalais Mansfeld-Fondis-Schwarzenberg an den Beginn der Entwicklung dieser bedeutenden Wiener Gartenpalaiskultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Diese spezifisch Wiener Bauaufgabe war einer der Faktoren, die die Phase des Hochbarocks in Österreich zu einer der produktivsten und künstlerisch wertvollsten überhaupt machten. Durch das adelige Engagement für Palaisbauten entwickelte sich ein in seiner Quantität und Qualität in Mitteleuropa unvergleichliches Ensemble an adeligen *maisons de plaisance* und Gärten.¹

Gartenpaläste hatten weder eine Wohn- noch eine primäre wirtschaftliche Funktion (außer die in manchen Gartenanlagen vorkommenden kleinen Küchlgärten), sondern dienten primär der Ausrichtung von festlichen Anlässen – und somit der Repräsentation im Hofstaat – sowie der Zerstreuung in den ausgedehnten Gartenanlagen. Diese Gartenpalais und deren obligatorische Gärten waren fein aufeinander abgestimmte Anlagen, die erst aus dem Zusammenwirken von Architektur, Gartengestaltung, skulpturalem Schmuck und Wasserspielen ihre Wirkung bezogen.² Erst dieses Zusammenspiel machte auch die ikonografische und ikonologische Aussage dieser Anlagen gänzlich verständlich.

Für seine Bauherren, den gefürsteten Grafen von Mansfeld-Fondi und später für Fürst Schwarzenberg bedeutete der Bau einen angemessenen Ausdruck ihres Wohlstandes und ihres Sozialprestiges. Für den jungen Architekten Johann Lucas von Hildebrandt war sein erster Bau in der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt ein Auftrag von ungemein hohem Anspruch. Hildebrandt bewährte sich mit dem Gartenpalais für Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi und stieg bald zu einem sehr gefragten und vielbeschäftigten Architekten auf. Bis heute gilt das behandelte Palaisgebäude als der erste Profanbau Hildebrandts, weshalb es besonders für das Frühwerk dieses so bedeutenden Künstlers ein zentraler Bezugspunkt ist.

¹ Hellmut LORENZ, Architektur, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg, Wien 1994, S. 11 – 79, hier S. 31/32.

² LORENZ, Architektur, (zit. Anm.1), hier S. 48.

In der vorliegenden Arbeit soll sowohl die Baugeschichte, als auch die Bedeutung des behandelten Gartenpalastes untersucht werden. Der zeitliche Rahmen spannt sich hier vom Beginn der Planungs- und Baugeschichte 1697 bis zum endgültigen Abschluss der eigentlichen Bauarbeiten um 1730. Weiters sollen die insgesamt drei beteiligten Architekten durch einen kurzen biografischen Abriss ebenso charakterisiert werden wie die beiden Bauherren.

Ein weiterer Schwerpunkt dieser Arbeit ist das Charakterisieren des Milieus der Wiener Adelsarchitektur in seiner Gesamtheit, denn „[...] eine verstärkte Zuwendung zu peniblen baumonographischen Studien [...]“ wurde schon vor 30 Jahren als wichtiges Desiderat erkannt.³ Durch eine detaillierte Beschreibung des Wiener Milieus im abgedeckten Zeitraum soll eine Einordnung des behandelten Gartenpalais möglich sein. Auf die wichtige Rolle barocker Architektur durch seine Repräsentationsfunktion wird in diesem Zusammenhang ebenso ausführlich eingegangen. Auch für die Genese des Gartenpalais am Rennweg ist ein solcher, möglichst detaillierter Überblick wichtig, da sich Hildebrandt als junger, ortsfremder Künstler mit Sicherheit an bereits bestehender beziehungsweise gerade in Bau befindlicher Architektur seiner neuen künstlerischen Umgebung orientierte.

2. Quellen- und Forschungslage

Zum Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg haben sich insgesamt neun Entwurfszeichnungen Hildebrandts erhalten. Es ist ausgesprochen selten, dass die Entwurfs- und Planungsphase eines barocken Baues anhand von Originalplänen derart detailliert nachvollzogen werden kann. Auf diese, im Schwarzenberg'schen Zentralarchiv in Böhmisches Krumau/Cesky Krumlov verwahrten Entwurfs- und Planzeichnungen wird noch näher eingegangen. Akten aus der Zeit des ersten Bauherrn Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi sind kaum auf uns gekommen. Gerade für die Schwarzenberg'sche Periode des zweiten Bauherrn jedoch besteht der glückliche Umstand, dass Fürst Schwarzenberg häufig auf Reisen war oder sich auf den ausgedehnten böhmischen Besitzungen aufhielt. Der reiche Briefwechsel zwischen ihm und seinem für alle Belange der Bauleitung in Wien zuständigen Bereiter Meyer ist erhalten und eine wertvolle Quelle für die Baugeschichte. Die Materiallage ist also insgesamt, verglichen mit anderen Wiener Bauten dieser Zeit, ausgesprochen günstig und umfangreich. Nur zu einigen wenigen Gartenpalästen des Barock, von denen die meisten verloren gegangen sind, haben sich einige Planrisse aus der Entstehungszeit erhalten.

³ Vgl. Hellmut LORENZ, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: *artibus et historiae*, Nr. 4 (II), Venedig, Wien 1981, S. 99 – 124, hier S. 110.

In Bezug auf den Garten des gefürsteten Grafen von Mansfeld-Fondi beziehungsweise Fürst Schwarzenbergs sind wir von druckgrafischen Darstellungen und besonders zeitgenössischen Beschreibungen abhängig, da die Gartenanlage bereits Ende des 18. Jahrhunderts in einen englischen Garten umgewandelt wurde. Im Laufe der Jahrhunderte gingen ferner immer mehr Figuren und architektonische Strukturen verloren, sodass heute neben spärlichen Resten der Diana-Kaskade und des Bassins der Oberen Kaskade sowie der Freitreppenausstattung lediglich Lorenzo Mattiellis Skulpturen im Parterregarten bewahrt blieben.

Der Großteil der Literatur zum Thema dieser Arbeit ist bereits einige Jahrzehnte alt. Die früheste Rezeption der Wiener Gartenpalais stellen Reiseberichte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar, wie jener Freschots 1705,⁴ Bormastinos 1715,⁵ Küchelbeckers 1730⁶ oder Küchels 1737.⁷ Diese stellten auch für die vorliegende Arbeit aufgrund ihrer zeitlichen Nähe zur Bauzeit wertvolle Quellen dar. Erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts kam es zu regelmäßiger, auch monografischer Beschäftigung mit dem Bau bis in die 1960er. Danach folgte kaum Neues und Eigenständiges. Dazu merkte bereits Lorenz allgemein an: „Zum Leben und Werk der ‚großen‘ Architekten liegen zahlreiche monographische Arbeiten vor, entwicklungsgeschichtlich orientierte Studien zu den wichtigsten Bau-Aufgaben [...] fehlen hingegen weitgehend“; die Entwicklung unterschiedlicher Bautypen stellt nach wie vor ein Forschungsdesiderat der Kunstgeschichte dar.⁸

Trotz der erwähnten Reiseberichte und archivalischer Funde der Forschung sind bis heute zahlreiche Wiener Adelspaläste anonym geblieben. Von diesen Bauwerken kennt man weder den planenden, noch den ausführenden Architekten. Auch in diesem Bereich liegt für die künftige Forschung also ein weites Feld offen. Im Falle des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg geben die Reiseberichte des 18. Jahrhunderts keine Angaben zum Architekten des Baues, während im 19. Jahrhundert allgemein Johann Bernhard Fischer von Erlach als Architekt genannt wurde. Erst Ende des 19. Jahrhunderts vertrat Ilg erstmals die Ansicht, dass Hildebrandt irgendwann zwischen 1697 – 1703 zu dem bereits begonnenen Bau hinzugezogen wurde. Sedlmayr schloss sich dem an. 1926 schrieb Frey nach einer stilkritischen Analyse der

⁴ Casimir FRESCHOT, Relation von dem Kayserlichen Hofe zu Wien ... aufgesetzt von einem Reisenden im Jahre 1704, Köln 1705.

⁵ Antonio BORMASTINO, Historische Erzählung Von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vorstädten, Wien 1715.

⁶ Johann Basilius KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht vom Röm: Kayserl: Hofe nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der kayserl. Residenz-Stadt Wien und der umliegenden Oerter, Hannover 1730.

⁷ Jutta GLÜSING, Der Reisebericht Johann Jacob Michael Küchels von 1737. Edition, Kommentar und kunsthistorische Auswertung, Diss., Kiel 1978.

⁸ Hellmut LORENZ, Architektur, in: ders. (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 219 – 302, hier S. 220.

im Schwarzenberg'schen Zentralarchiv in Krumau aufbewahrten Entwürfe den Bau Hildebrandt zu.⁹

In seiner frühen Schaffensperiode orientierte sich Hildebrandt stark an Fischer, daher wurden einige Bauten seines frühen Œuvres Fischer zugeschrieben. Einerseits zeigt dies, wie ungewöhnlich die Entscheidung des gefürsteten Grafen von Mansfeld-Fondi war, den völlig unbekannten, jungen und eben erst aus dem Piemont nach Wien gekommenen Festungsingenieur Hildebrandt zu betrauen. Andererseits wird hierdurch auch verständlich, dass sich der junge Architekt an Fischer zu orientieren hatte. Dies tat er so weitreichend, dass sein erster Bau in Wien – sicher auch aufgrund der späteren Umbauten durch die beiden Fischer – für ein originäres Werk eben jener Architekten gehalten wurde.

Oft wurde in der Forschung fälschlicherweise der Individualstil einzelner Künstler besonders hervorgehoben, obwohl sich dieser am allgemeinen Zeitstil orientierte. Unter diesem Aspekt erscheint eventuell Hildebrandts französischer *goût* nicht mehr so bemerkenswert und herausragend, denn um 1700 begann allgemein der französische Einfluss den italienischen abzulösen. Noch in den 1980ern wurden in der Forschung für die Wiener Architektur um 1700 Fischer, Hildebrandt und Martinelli als bestimmend, wenn nicht sogar dominierend angesehen. Die Forschung war auf Stilcharakteristika dieser drei Künstlerpersönlichkeiten fixiert, die übrigen Werke versuchte man in Beziehung zu diesen Dreien zu setzen.¹⁰ Auf diese verallgemeinernde und verzerrende Tendenz in der Forschung wurde aufmerksam gemacht, wodurch es zu einem differenzierteren Bild dieser kulturhistorisch so bedeutsamen und interessanten Epoche kam. Auch in der vorliegenden Arbeit wurde versucht, möglichst alle Aspekte mit einfließen zu lassen und nicht das schematisierende System der älteren Forschung unreflektiert zu übernehmen.

3. Protagonisten

Um die Genese von Kunst verstehen zu können, ist deren dynamisches Werden infolge des Zusammenwirkens verschiedener Faktoren zu berücksichtigen. Diese Faktoren sind nicht allein künstlerischer Natur, sondern auch abhängig von Gesellschaft, Wirtschaft und Politik. Zwischen Auftraggeber, Künstler und Publikum besteht ein Netzwerk gegenseitiger Beeinflussung, das ebenfalls ein wichtiger Faktor bei der Genese jedes Kunstwerkes ist, so auch im Bereich der Architektur.

⁹ Siehe Dagobert FREY, Das Schwarzenbergpalais in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band IV (XVIII) 1926, Wien 1926, S. 133 – 148.

¹⁰ Vgl. LORENZ, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte (zit. Anm. 3), hier S. 99 – 100.

Ein wichtiger Faktor im Schaffensprozess eines Kunstwerkes ist auch dessen öffentliche Wirkung, wie es also von Rezipienten wahrgenommen wird. In barocken Programmen wie zum Beispiel mythologischer Ikonografie, sei es nun Gartenplastik oder Innenausstattung, waren stets auch Hinweise und Andeutungen auf das Wesen, die Stellung und den gesellschaftlichen Rang des Bauherrn und der Dame des Hauses verborgen.¹¹ Die ikonografische Darstellung bestand in hohem Maße aus Allegorien und Personifikationen. Diese zweite Bedeutungsebene setzte einen hohen Grad an Bildung voraus und wurde dementsprechend nur von einem kleinen Kreis Gebildeter wie dem Klerus, dem Adel und dem gebildeten Bürgertum verstanden.

3.1 Architekten

Am Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg waren bedingt durch die lange Bauzeit und den Besitzwechsel insgesamt drei Architekten in unterschiedlicher Intensität und mit differenten Schwerpunkten beteiligt. Es sind dies der Entwerfer und ursprüngliche Architekt Johann Lucas von Hildebrandt, nach dem Besitzwechsel an Fürst Schwarzenberg Johann Bernhard Fischer von Erlach und nach dessen Tod sein Sohn Joseph Emanuel, der die Ausstattung der Innenräume und den Garten vollendete.

3.1.1 Johann Lucas von Hildebrandt

Am 14. November 1668 wurde Johann Lucas von Hildebrandt in Genua geboren. In Rom wurde er nach eigenen Angaben von Ceruti und Fontana in der Baukunst unterwiesen.¹²

Hildebrandt war naturgemäß von Genueser Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts beeinflusst, beispielsweise von Werken Bartolomeo Biancos. Aber auch dem Schaffen Guarino Guarinis und somit der Barockbaukunst im Piemont entnahm er Ideen. All diese Einflüsse sind wichtig für Hildebrandts Œuvre.¹³ In Turin hatte Hildebrandt Gelegenheit, die Architektur Guarinis kennenzulernen. 1695 und 1696 diente Hildebrandt als freiwilliger Ingenieur in der kaiserlichen Armee und unternahm unter Prinz Eugen drei Feldzüge im Piemont. Als Festungsingenieur war seine Aufgabe besonders die Gestaltung weitläufigen Raumes.¹⁴ Bei

¹¹ Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Der Bildhauer Lorenzo Mattioli. Die Wiener Schaffensperiode 1711 – 1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI., Habilitationsschrift, Wien 2003, S. 51.

¹² Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1959, S. 7 – 8.

¹³ Hans AURENHAMMER, Begegnung der Rivalen. Zur Baugeschichte des Palais Schwarzenberg, in: Alte und moderne Kunst II, Heft 7/8, ohne Ort 1957, S. 7 – 9, hier S. 7.

¹⁴ Bruno GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste, Wien 1947, S. XV.

der Konzeption seines ersten Wiener Gartenpalais sind Anklänge auf diese gestalterischen Ursprünge Hildebrandts noch spürbar.

Als früheste zivile Bauaufgabe Hildebrandts gelten zwei Entwürfe für ein Stiftsgebäude der Kirche S. Maria di Carignano in Genua. Die Entwürfe können schlüssig in die Jahre 1693 – 1695 datiert werden.¹⁵ Es handelt sich um ein größeres, wohl früher entstandenes Projekt und ein kleineres, jüngerer Projekt. Das größere Projekt ist eine querrrechteckige Vierflügelanlage, an die sich an den hinteren beiden Ecken jeweils seitlich und nach hinten große Flügeltrakte anschließen. Das zweite, kleinere Projekt besteht aus einer quadratischen Vierflügelanlage mit vier kastellartigen Eckrisaliten.¹⁶ Detailformen weisen bereits Elemente auf, die über das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg hinaus auch im weiteren Œuvre Hildebrandts immer wieder vorkommen. Darauf wird noch näher einzugehen sein.

Als 1696 der Frieden von Vigevano geschlossen wurde, begab sich Hildebrandt mit den kaiserlichen Truppen über Savoyen und den Piemont nach Wien, wo er 28-jährig Ende 1696 ankam.¹⁷ Sein erster Wiener Auftraggeber, Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi, kannte Hildebrandt eventuell schon von dessen Tätigkeit als Militäringenieur. Unmittelbar nach seiner Ankunft in Wien erhielt er bereits Aufträge des Hochadels, in weiten Abschnitten seines Schaffens sogar für mehrere Bauten gleichzeitig. Für den jungen Hildebrandt war die Vergabe eines bedeutenden Großauftrages wie der Bau des Gartenpalais des gefürsteten Grafen von Mansfeld-Fondi ein entscheidender Karriereschritt, mit dem er sich eine Reputation beim Adel schuf.

Hildebrandt gab in seinem Gesuch zur Verleihung der Hofbaumeisterstelle von 1699 an, von „deutschen Eltern“ abzustammen und somit „gebohrnes Landtskind“ zu sein.¹⁸ 1700 erhielt Hildebrandt die Stelle des kaiserlichen Hofarchitekten.¹⁹ Ebenfalls um 1700 löste Johann Lucas von Hildebrandt den älteren Johann Bernhard Fischer von Erlach in der Gunst Prinz Eugens als dessen bevorzugten Architekten ab.²⁰ Prinz Eugen dürfte den jungen Festungsarchitekten bereits von den Feldzügen im Piemont gekannt haben, der nun rasch in Wien mit zivilen Bauaufgaben für den Adel reüssierte. Hildebrandt hatte in seiner Wiener Frühzeit

¹⁵ Vgl. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 26/27.

¹⁶ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 26.

¹⁷ Bruno GRIMSCHITZ, Das Belvedere in Wien, Wien 1946, S. 24.

¹⁸ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 7.

¹⁹ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 21.

²⁰ Friedrich POLLEROS, Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte. Ergänzende Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: ders. (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 59 – 128, hier S. 63.

– wohl bedingt durch seine frühere Tätigkeit – engen Kontakt zu Militärs, die hier auch zu seinen ersten Auftraggebern zählten. Dies trifft auf Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi und Prinz Eugen ebenso zu wie auf Graf Starhemberg. Von dieser Auftraggeberschaft ausgehend, wurde Hildebrandt von weiteren bedeutenden Adeligen für den Bau von Palais herangezogen wie etwa von Reichsvizekanzler Friedrich Carl Reichsgraf von Schönborn. Als Fürstbischof zählt Friedrich Carl von Schönborn auch zu Hildebrandts weniger zahlreichen, jedoch ausgesprochen bedeutsamen geistlichen Auftraggebern. Viele von Hildebrandts Sakralbauten wurden von Adeligen in Auftrag gegeben, während kirchliche Würdenträger oftmals Profanbauten von ihm errichten ließen.²¹

Seit 1704 arbeitete Hildebrandt an der Planaufnahme Wiens und seiner Vorstädte des städtischen Obergeringbauers Leandro Anguissola und des Hofmathematikers Johann Jacob Marinoni mit, die durch kaiserlichen Auftrag zustande kam.²²

In den zahlreichen erhaltenen Briefen Hildebrandts werden seine Bildung und seine Haltung als Kavaliersarchitekt ebenso deutlich wie sein Charakter. Hildebrandt dürfte im Gegensatz zum grüblerischen Fischer von Erlach ein eher spontan entscheidender Mensch gewesen sein, der für die jeweilige Bauaufgabe plante. Im menschlichen Umgang scheint Hildebrandt durch seinen labilen Charakter schwierig gewesen zu sein.²³ Auch wenn besonders in der Literatur aus der Mitte des 20. Jahrhunderts Fischer von Erlach und Hildebrandt zu Antipoden stilisiert wurden, gibt teilweise gerade diese Literatur Einblick in Details, die doch für eine gewisse bestehende Rivalität der beiden in Wien so stark beschäftigten Architekten sprechen.²⁴

Hildebrandt hob sich bei ähnlichen Problemstellungen von Fischer durch teilweise sehr alternative Lösungen ab. Andererseits ist für sein Frühwerk die Rezeption von Ideen anderer Künstler typisch.²⁵ Neben Fischer von Erlach war dies auch Palladio – beide Einflüsse lassen sich am untersuchten Gartenpalais ablesen. Hildebrandt verwendet seltener als Fischer von Erlach plastische architektonische Ausdrucksmittel, sondern überzieht die Fassaden seiner Inventionen mit Dekor. Während Fischer von Erlach den römischen Akademismus vertritt,

²¹ Vgl. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 20 – 21.

²² GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 14.

²³ Vgl. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 11 – 13 und 23.

²⁴ Vgl. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 21 und S. 220 Anm. 2.

²⁵ Günter BRUCHER, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983, S. 190 – 191.

steht Hildebrandt für die dekorative Architektur Italiens.²⁶ Der geborene Genuese verwendete häufig Mansarddächer, während Fischer Flachdächern den Vorzug gab. Für Hildebrandt war die Dachlandschaft ein Instrument, die Baumassenverteilung und Risalitbildung vor allem im Hinblick auf Fernwirkung zu akzentuieren, was bei der Gestaltung des Oberen Belvederes besonders deutlich wird.

Die zu großen Teilen von Fischer und Hildebrandt geprägte barocke Wiener Palaisarchitektur wirkte sich auch außerhalb des heutigen Österreichs, am Rhein und in Böhmen, aus. Somit griff Hildebrandts Architekturstil in weiterer Folge über seinen unmittelbaren Wirkungskreis nach Böhmen, Ungarn, Schlesien und Franken aus. Vor allem aber in Wien hinterließ Hildebrandts breit gefächertes Œuvre starke Nachwirkung, nicht zuletzt an Bauten für das seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnende Bürgertum. Sein Stil mit der ausgiebigen Anwendung von diversen Dekorformen kam der Wiener Bau-tradition entgegen. Diese Dekorformen waren in Putz und Stuck einfach reproduzierbar, was Hildebrandts Dekorstil auch bei einfacheren Bauaufgaben für den niederen Adel und das gehobene Bürgertum populär machte.²⁷ In dieser Vielfalt und Bandbreite der Rezeption unterscheidet sich Hildebrandt deutlich von Domenico Martinelli, aber auch von Fischer von Erlach.

3.1.2 Johann Bernhard Fischer von Erlach

Johann Bernhard Fischer (seit 1696 mit dem Adelsprädikat „von Erlach“ ausgestattet) wurde 1656 in Graz geboren und war somit zwölf Jahre älter als Hildebrandt. Zur Ausbildung wurde Fischer von seinem Vater, einem Bildhauer, bereits in jungen Jahren nach Rom geschickt. Das genaue Datum und die Dauer dieser Studienreise sind nicht bekannt. Zunächst erlernte Johann Bernhard in der Werkstatt der Familie Schor in Rom die Bildhauerei, doch stieg sein Interesse für Architektur und schließlich widmete er sich ganz der Baukunst. Die Werkstatt Schors stand in regem Kontakt zu den großen in Rom tätigen Künstlern, so auch Gianlorenzo Bernini. Es ist wahrscheinlich – und lässt sich auch aus Fischers Schaffen ableiten – dass er Bernini vor dessen Tod 1680 kennenlernte. Jedenfalls dürfte der junge Künstler in Rom nicht nur die Antike studiert haben, sondern lernte wohl auch Entwürfe Berninis und

²⁶ POLLEROSS, Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte (zit. Anm. 20), hier S. 69. Vgl. die Diskussion zur Hildebrandt-Forschung und zu dessen Dekorstil bei Peter Heinrich JAHN, „Sein Schaffen ist atheoretisch, triebhaft, naiv. In dieser volkstümlichen Kraft ... liegt seine Bedeutung.“ Dagobert Freys Blick auf Johann Lucas von Hildebrandt als Ausgangspunkt einer lang anhaltenden Fehleinschätzung, in: Architekt und/versus Baumeister, Zürich 2009, S. 260 – 277, besonders S. 271.

²⁷ LORENZ, Architektur, (zit. Anm.1), hier S. 65.

somit hochmoderne römische Architektur kennen. Weiters bewegte sich Fischer im Umkreis der Accademia di San Luca, der bedeutendsten römischen Künstlervereinigung dieser Zeit. Zusätzlich konnte Fischer dort aktuelle französische Architektur kennenlernen, da an der Accademia zu dieser Zeit viele französische Künstler tätig waren.²⁸

1686 kehrte Fischer nach wohl mehr als zehn Jahren aus Italien zurück und verließ danach der Palaisbaukunst nördlich der Alpen, speziell in Wien, neue Impulse. In Rom hatte der junge Johann Bernhard im Kreise Gianlorenzo Berninis Entwürfe für Villengebäude kennengelernt und brachte diese Ideen nach seiner Rückkehr vor allem in die Wiener Palaisarchitektur ein. Er übertrug Kompositionsweisen seiner ersten Bauaufgaben – Trauergerüste – in ein gänzlich anderes Genre, nämlich seine Entwürfe für „Lustgartengebäude“. Diese Ideen und Entwürfe Fischer von Erlachs sollten durch sein Schaffen nördlich der Alpen modellhaften Charakter entwickeln. Seit 1689 war Fischer königlicher Hofarchitekt und unterwies zudem den Thronfolger und damaligen römisch-deutschen König Joseph I. in Architektur.²⁹

Fischer bereicherte Italienisches und Französisches mit eigenem Gedankengut und entwickelte so einen ausgeprägten Individualstil. Durch eine Kombination von französischer Frühklassik mit italienischem Hochbarock formulierte er in den frühen 1690er Jahren einen neuen Typus. Fischer fügte dreidimensionale Formen wie Zylinder und Kuben in immer neuen Variationen zusammen und schuf so einen starken Kontrast zwischen plastisch betonten Abschnitten, die sich von ruhig gegliederten Fassadenteilen abheben. Das Oval gehörte zu den architektonischen Grundformen dieses Architekten und wurde bei Profan- wie auch Sakralbauten immer wieder als zentraler Raum angewandt. Bei Fischer ist stets der Versuch sichtbar, einen möglichst spannungsvollen Kontrast zwischen der Körperlichkeit eines Risalits und dem übrigen Baukörper zu schaffen, aus dem ersterer organisch hervorzuwachsen scheint. Das Belvedere im Liechtenstein-Garten steht bei Fischer am Beginn „[...] der plastischen Verlebendigung freistehender architektonischer Körper [...]“. ³⁰

Fischer war sehr erfolgreich, im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts war er mit zahlreichen – teilweise zeitgleichen – Aufträgen beschäftigt. Für einen jungen, noch unbekannten Künstler wie Hildebrandt war es essentiell, die Formsprache Fischers aufzunehmen und zu rezipieren, wollte er im Wiener Milieu reüssieren. Hildebrandt lehnte sich daher in seiner Frühzeit stark an Fischers „Lustgartengebäude“-Entwürfe an, formte diese aber seiner flä-

²⁸ Vgl. Hellmut LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich, München, London 1992, S. 9 – 11.

²⁹ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 21.

³⁰ Bruno GRIMSCHITZ, Barockarchitektur in Österreich, in: Monatszeitschrift für Kultur und Politik, 1. Jahrgang, Heft 1, Wien 1936, S. 51 – 60, S. 54.

chenhaft-räumlichen Architektursprache entsprechend um. Nicht von ungefähr wurde das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg lange Zeit für ein Werk Fischers gehalten.

3.1.3 Joseph Emanuel Fischer von Erlach

Der Sohn Johann Bernhards folgte seinem Vater in dessen Profession. Er wurde 1693 in Wien geboren und starb dort 1742. Sein Œuvre wurde einerseits von seinem Vater geprägt, aber auch sehr stark von seiner Ausbildung in Frankreich beeinflusst. Von Karl VI. erhielt Joseph Emanuel ein Reisestipendium, das ihn 1713 – 1716 für archäologische Studien nach Rom führte. Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien vervollständigte er seine Ausbildung von ca. 1717 – 1719/1720 in Paris im Umfeld des *premier architect du Roi* Robert de Cotte. Eventuell führte ihn sein Weg auch nach Leyden. Auch ein London-Aufenthalt ist für den jüngeren Fischer gesichert, wo er besonders seine mechanischen Kenntnisse perfektionierte. Mit großem Interesse verfolgte er etwa die Entwicklung der Dampfmaschine. Eine solche sollte er schließlich auch im Garten Fürst Schwarzenbergs zum Betrieb der Wasserspiele installieren.³¹

Joseph Emanuel oblag es, die Bauprojekte seines Vaters nach dessen Tod 1723 zu vollenden. Neben den großen, kaiserlichen Aufträgen der Karlskirche, der Hofbibliothek und der Hofstallungen betrifft dies auch die Vollendung des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg.

3.2 Auftraggeber

Der Stellenwert von Architektur als Statussymbol und als Mittel der Repräsentation war im Zeitalter des Barock ausgesprochen hoch. Dieses Verständnis begann bereits mit der adeligen Kunsterziehung und wurde während der im Barock weit verbreiteten Kavaliertouren junger Männer aus adeligem Hause durch Europa weiter vertieft. Während dieser Reisen besuchten die jungen Adligen kulturelle Zentren um aktuelle internationale Kunstströmungen kennen zu lernen. Ein Schwerpunkt dieser Reisen war jedoch stets Italien, wo man Studien an den Antiken betrieb.

Auch nahm der Auftraggeber häufig die Funktion eines aktiven Mitgestalters ein, wie zum Beispiel Johann Adam Andreas Fürst von Liechtenstein, der durch seine Anweisungen und sehr genauen Vorstellungen persönlichen Anteil an der Ausführung der von ihm in Auf-

³¹ BRUCHER, Barockarchitektur (zit. Anm. 25), S. 261 – 262, ergänzend O. A., Einleitung, in: Hellmut LORENZ, Huberta WEIGL (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 9 – 24, hier S. 15.

trag gegebenen Bauwerke hatte. Aufgrund dieser wichtigen Rolle des Auftraggebers im Barock seien die beiden Bauherren des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg hier kurz vorgestellt.

3.2.1 Heinrich Franz Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi

Der ursprüngliche Auftraggeber des Gartenpalais war Heinrich Franz Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi, der während der Bauarbeiten 1715 verstarb. Er war ein hoher Militär und zum Zeitpunkt der ersten Ankäufe für das spätere Gartenpalais 1697 laut Kaufvertrag unter anderem Obersthof- und Feldmarschall.³²

Heinrich Franz war der jüngere Sohn des Grafen Bruno II. von Mansfeld und wurde 1641 in Bornstädt geboren. Er gehört der Vorderortischen Linie seines Hauses an, welche die älteste Hauptlinie des Geschlechts darstellt.³³ Als er 1690 Karl II. von Spanien dessen Gattin zugeführt hatte, wurde ihm das neapolitanische Fürstentum Fondi verliehen, woraufhin er zusätzlich den Titel Fürst von Fondi führte. Weiters hatte Fürst Mansfeld-Fondi seither den Titel eines Granden von Spanien inne und wurde zum Ritter des Goldenen Vlieses ernannt.³⁴ Darüber hinaus führte er die Titel Edler und Herr zu Heldringen, Seeburg und Schraplau sowie Herr zu Dobrzisch. Fürst Mansfeld-Fondi war als Botschafter am Italienischen, Polnischen und Holländischen Hof, kaiserlicher Gesandter in Frankreich und kaiserlicher Botschafter in Spanien. 1693 wurde er zum kaiserlichen Obersthofmarschall ernannt und war weiters bestellter Oberst über ein Infanterieregiment. Des Weiteren war er Generalfeldmarschall, sowie ab 1691 Gouverneur der Festung Komorn/Komárno. Der Fürst war aber nicht nur der höchste Militär, sondern auch ein bekannter Freund der Künste. 1696 wurde Fürst Mansfeld-Fondi an den Hof von Savoyen berufen,³⁵ im selben Jahr also, in dem Hildebrandt mit der Armee Prinz Eugens von Savoyen aus dem benachbarten Piemont nach Wien kam. Unter Kaiser Joseph I. folgte 1696 die Erhebung in den Reichsfürstenstand – ein Jahr vor Baubeginn des Gartenpalais. Der Bau eines repräsentativen Palais steht also hier ganz typisch in direktem Zusammenhang mit einer Rangerhöhung. Des Weiteren wäre es möglich, dass Fürst Mansfeld-Fondi bereits 1697 mit der Berufung als Nachfolger des betagten Hofkriegsratspräsidenten

³² Adolf BERGER, Das fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennwege in Wien. Denkwürdigkeiten von 1697 – 1735, in: Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines XXIII, 1886, S. 147 – 198, hier S. 151.

³³ Adalbert ILG, Die Fischer von Erlach, Band 1, Leben und Werke Johann Bernhard Fischer's von Erlach des Vaters, Wien 1895, S. 304 und Constant von WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 16, Londonio – Marlow, Wien 1867 (Reprint Bad Feilnbach 2001), S. 399. O. A., Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Allgemeine Deutsche Biographie, Band 52, Nachträge bis 1899: Linker – Paul, Leipzig 1906, S. 176 gibt den Geburtsort Wien an.

³⁴ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 151 Anm. 8 und O. A., Allgemeine Deutsche Biographie (zit. Anm. 33), S. 176.

³⁵ O. A., Allgemeine Deutsche Biographie (zit. Anm. 33), S. 176.

ten rechnete und sich daher ein repräsentatives Gartenpalais errichten ließ. Der Fürst wurde schließlich 1701 zum Hofkriegsratspräsidenten ernannt. Er folgte in dieser Funktion Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg nach dessen Tod nach. In diesem Gremium war er oft Gegenspieler Prinz Eugens von Savoyen. 1703 folgte Prinz Eugen ihm schließlich als Hofkriegsratspräsident nach. Nach seinem Rücktritt von diesem Amt wurde Fürst Mansfeld-Fondi kaiserlicher Oberstkämmerer. 1705 war der Fürst Mitglied der Geheimen Konferenz, der ersten Staatsbehörde zu jener Zeit,³⁶ wurde jedoch im selben Jahr endgültig entmachtet, was vermutlich auch der Grund dafür ist, dass das Gartenpalais nun im Zustand eines Rohbaues verblieb. Bis 1705 war ein rascher Baufortschritt zu beobachten, während der Bau in den letzten zehn Lebensjahren des Fürsten nur wenig voranschritt.

3.2.2 Adam Franz Karl Fürst zu Schwarzenberg

Adam Franz Karl Fürst zu Schwarzenberg wurde 1680 als Sohn von Fürst Ferdinand Wilhelm Euseb in Linz geboren. Das Geschlecht Schwarzenberg stammt von den bis in das 10. Jahrhundert zurückreichenden Seinsheimern ab, von denen es sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts abspaltete und ab diesem Zeitpunkt ein eigenes Geschlecht bildete.³⁷ Fürst Schwarzenberg erhielt eine überaus umfangreiche Erziehung und absolvierte wohl während seiner Kavaliertour längere Aufenthalte in Prag, Rom und Paris.³⁸ Er galt als überaus verständiger Mäzen und großer Kunstfreund, der auch eine ansehnliche Bibliothek sein Eigen nennen konnte. Seit 1701 war der Fürst mit Eleonore Amalia, geborener Fürstin von Lobkowitz, verheiratet.

Fürst Schwarzenberg wurde 1711 zum Oberstallmeister und noch im selben Jahr von Karl VI. zum Obersthofmarschall ernannt, 1712 wurde er Ritter des Goldenen Vlieses. 1723 wurde er zum Ersten Herzog von Krumau ernannt.³⁹ Der Fürst starb am 11. Juni 1732 an den Folgen eines Jagdunfalls bei einer zu Ehren Karls VI. in Brandeis an der Elbe/Brandys nad Labem in Böhmen abgehaltenen Hirschjagd.⁴⁰

Auch wenn Fürst Schwarzenberg häufig auf seinen böhmischen Gütern weilte waren ein Stadt- und ein Gartenpalais in der Residenzstadt Wien notwendige Repräsentations- und Prestigebauten. Um 1715 beschloss der Fürst, ein Gartenpalais in einer der Vorstädte Wiens

³⁶ Hubert Christian EHALT, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft*, Diss., Wien 1978, S. 313 Anm. 33.

³⁷ Constant von WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Band 33, Schwarzenberg – Seidl, Wien 1877 (Reprint Bad Feilnbach 2001), S. 2.

³⁸ WURZBACH, *Biographisches Lexikon* (zit. Anm. 37), S. 1.

³⁹ Vgl. BERGER, *Schwarzenberg'sche Gartenpalais* (zit. Anm. 32), hier S. 167 und WURZBACH, *Biographisches Lexikon* (zit. Anm. 37), S. 1.

⁴⁰ BERGER, *Schwarzenberg'sche Gartenpalais* (zit. Anm. 32), hier S. 192.

zu erwerben. Dennoch zögerte er nach dem Tod Fürst Mansfeld-Fondis 1715 mit dem Ankauf der Liegenschaft, nannte er doch bereits ein Stadtpalais, eine Winterreitschule mit Gärten vor dem Stubentor und ein Haus mit Garten in der Rossau sein Eigen.⁴¹ Offenbar stand die Frage im Raum, letzteres in der durch die Nachbarschaft des Fürsten Liechtenstein und der Grafen Althan und Breuner nobilitierten Gegend durch Erweiterungen auszubauen oder aber den Mansfeld-Fondischen Besitz zu erwerben und zu vollenden. 1716 kaufte Fürst Schwarzenberg das Gartenpalais samt dazugehöriger Grundstücke an und übertrug schließlich dem von ihm geschätzten Johann Bernhard Fischer von Erlach die Fertigstellung des von Hildebrandt begonnenen Palaisgebäudes.⁴²

Verwalter, Bereiter und Inspektor Fürst Schwarzenbergs in Wien war Andreas Meyer, der mit vollstem Vertrauen des Fürsten einem Auftraggeber gleich agierte und die Arbeiten an den Gebäuden und dem Garten kontrollierte und koordinierte. Er war es auch, der anstellte des oft verreisten Fürsten direkten Kontakt mit den Künstlern hatte und die fürstlichen Vorstellungen weitergab oder in diesem Sinne handelte. Mit dem dezidierten Titel eines Garteninspektors folgte Daniel Gran 1730 Meyer – wohl nach dessen Tod – nach, während der präzise Tätigkeitsumfang und der Titel Meyers unbekannt blieben.⁴³

4. Ausgangslage und Voraussetzungen

4.1 Historischer Kontext

Der Zeitrahmen der vorliegenden Arbeit – vom späten 17. bis zum ersten Drittel des 18. Jahrhunderts – war besonders zu Beginn von zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen geprägt. Das Habsburgerreich kämpfte in den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts im Westen gegen Frankreich, im Osten und Südosten gegen das Osmanische Reich. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts band der Spanische Erbfolgekrieg zahlreiche militärische und finanzielle Mittel im Reich. Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts kam es wieder zu Kriegen gegen die Osmanen, aber auch gegen die Bourbonen.

Diese Zeitspanne von etwa 50 Jahren umfasst im Heiligen Römischen Reich die Regierungszeit dreier Kaiser: Von 1658 an regierte Kaiser Leopold I., nach dessen Tod 1705 erhielt sein ältester Sohn Joseph I. die Kaiserwürde. Als dieser bereits 1711 starb, folgte ihm sein jüngerer Bruder Karl VI. als Kaiser nach, der als Karl III. designierter König von Spanien

⁴¹ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 167.

⁴² AURENHAMMER, Begegnung der Rivalen (zit. Anm. 13), hier S. 7.

⁴³ Vgl. BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 191 und S. 196.

gewesen war. Unter diesen überaus kunstsinnigen Herrschern erreichte die barocke Kunst Österreichs in allen Gattungen ein Niveau von internationalem Rang. Die Prosperität Wiens nahm zu und die Stadt erhielt ein neues Gepräge.

Österreich stieg – bedingt durch den zunehmenden Absolutismus, einem stehenden Heer und gesteigerter Einkünfte dank des Aufbaues einer effizienten Bürokratie und einsetzender merkantilistischer Wirtschaftspolitik – zu einer europäischen Großmacht auf. Die militärische Basis zum Aufstieg des Habsburgerreiches war der Sieg Prinz Eugens 1697 bei Zenta, der zwei Jahre später mit dem Frieden von Karlowitz/Sremski Karlovici den Großen Türkenkrieg beendete. Durch den Tod des kinderlosen Karls II. von Spanien 1700 entbrannte 1701 – 1714 der Spanische Erbfolgekrieg. Zwar konnte die österreichische Linie der Habsburger Spanien mit den überseeischen Kolonien nicht erringen, erhielt jedoch mit den spanischen Niederlanden, Sardinien sowie Teilen Oberitaliens und Neapels die spanischen Nebenlande. Damit hatte das Habsburgerreich endgültig den Rang einer Großmacht erreicht.⁴⁴

Mit den neu gewonnenen Ländern nahmen die Einnahmen zu und steigerten den Reichtum des Kaisers. Aber auch der Adel prosperierte, was sich in Mäzenatentum und hier besonders in Architektur ausdrückte. Der kulturelle Aufschwung im Barockzeitalter war durch das Zusammenwirken mehrerer günstiger Faktoren bedingt: das Kaisertum befand sich als Schirmherr der Christenheit in einer neuen gestärkten Position. Hofstaat, Kirche und Adel, die jeweils ihre reale Machtposition und ihren nach dem Dreißigjährigen Krieg angehäuften Reichtum nach außen tragen und entsprechend repräsentieren wollten, förderten ebenfalls die positive kulturelle Entwicklung. In dem von Absolutismus, Gegenreformation und großem Reichtum geprägten Umfeld konnte sich die Barockkunst optimal entfalten.⁴⁵

Entscheidendes für die Bedeutung Wiens hatte sich bereits im frühen 17. Jahrhundert ereignet: nach dem Sieg der kaiserlichen Truppen am Weißen Berg 1620 wurde Wien alleinige kaiserliche Residenzstadt. Um Prestige zu gewinnen, mussten sich die Adligen nun am Wiener Hof aufhalten. Die Haupt- und Residenzstadt erlebte nach der Zweiten Wiener Türkenbelagerung von 1683 einen enormen politischen und wirtschaftlichen Aufschwung. Gegenüber Frankreich konnte das Reich mit der überstandenen Türkengefahr das Prestige steigern, was besonders im direkt von den Türken gefährdeten Wien zu einem Aufschwung der gesamten

⁴⁴ Vgl. Karl VOCELKA, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, Graz, Wien, Köln 2002, S. 246 – 268.

⁴⁵ GRIMSCHITZ, Barockarchitektur (zit. Anm. 30), hier S. 51.

Kunstlandschaft führte.⁴⁶ Die gesteigerten Ausgaben des Adels zur angemessenen Repräsentation innerhalb der höfischen Gesellschaft führten dazu, dass sich nun auch dieser in seinen Herrschaften mit einsetzender Massenproduktion dem Merkantilismus zu verschreiben begann. Der Adel konnte sein Vermögen dadurch beträchtlich vergrößern. Dies wiederum begünstigte dessen Bautätigkeit und Mäzenatentum. Die überaus umfangreiche adelige Bautätigkeit war nur durch die gnadenlose Ausbeutung der zum Robot verpflichteten Untertanen auf den Besitztümern möglich.⁴⁷

Das strenge Hofzeremoniell bestimmte das Handeln der höfischen Gesellschaft, und politische Ambitionen wurden in Form von Konkurrenzdenken auf dem Gebiet der Repräsentation ausgedrückt. Architektur, sei es der Bau von Palais- Schloss- oder Gartenanlagen, war im Barock ein wichtiger Machtindikator. Die rege Bautätigkeit des Adels stand allerdings im Widerspruch zu dessen realer Bedeutung, die im 17. Jahrhundert abnahm. Der gesellschaftliche Aufstieg durch Titel und Würden wurde allein vom Herrscher ermöglicht. Hofämter wurden erkauft und damit das Sozialprestige einer Adelsfamilie gesteigert. Sehr oft ging eine solche Steigerung des Prestiges einher mit gesteigerter Bautätigkeit: es kam zu Neubauten von Stadt- oder Gartenpalais beziehungsweise Umbauten und Modernisierungen bereits bestehender Anlagen. Durch diese Bindung des Adels an den Kaiser und damit den Hof in Wien verlor der Adel allmählich seine Macht in den ländlichen Herrschaften. Nach der Abwehr der Zweiten Türkenbelagerung 1683 gewann Wien an Prestige und galt fortan als sichere Stadt, was den Zuzug Adeliger noch verstärkte. 1698 wurden die Vorstädte in den Burgfrieden der Stadt aufgenommen, 1704 der Linienwall errichtet. Die nun rasch wachsenden Vorstädte konzentrierten sich meist um Adelssitze als Siedlungskern.⁴⁸

4.2 Das Milieu der Wiener Adelsarchitektur

Zum Verständnis von Hildebrandts erstem Gartenpalais, wie zum Verständnis eines jeden Kunstwerkes, kann es nicht ausreichen allein das Werk selbst zu betrachten, auch wenn dies ein wesentlicher Bestandteil einer wissenschaftlichen Untersuchung ist. Das Objekt darf nicht aus seinem Kontext von engen Beziehungen und gegenseitigen Wechselwirkungen herausgelöst werden. Nur wenn der gesamte Kontext nicht außer Acht gelassen wird, kann eine baumonografische Studie wie diese sinnvoll und aussagekräftig sein.

⁴⁶ LORENZ, Architektur, (zit. Anm.1), hier S. 26.

⁴⁷ VOCELKA, Geschichte Österreichs (zit. Anm. 44), S. 151 – 153.

⁴⁸ Justus SCHMIDT, Hans TIETZE (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Wien, Wien 1973, S. 13.

Der Adel, der bis zur endgültigen Verlegung der kaiserlichen Residenz nach Wien das Leben auf seinen ausgedehnten Landgütern vorzog, ließ sich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend in Wien nieder, um seinen Pflichten bei Hof gerecht zu werden.⁴⁹ Der während der Gegenreformation zu ausgesprochen großem Reichtum gelangte (katholische) Adel hatte ein gewaltiges Repräsentationsbedürfnis. Eine standesgemäße Repräsentation war für die Erhaltung des Sozialstatus von großer Bedeutung. Die meisten Adelsfamilien besaßen sowohl ein Palais in der Stadt als auch einen Gartenpalast. Die prachtvollen Paläste des Adels sollten auch dessen finanzielle Potenz und Unabhängigkeit dem Hof gegenüber verdeutlichen,⁵⁰ in Ermangelung einer realpolitischen Unabhängigkeit. Die Entstehung der zahlreichen Adelspaläste ist sicherlich teilweise den Zerstörungen nach der Zweiten Türkenbelagerung zu verdanken, wurde aber auch durch die Steuerbefreiung durch den Kaiser ermöglicht und durch die Rivalität unter den Hofadeligen zusätzlich dynamisiert.⁵¹

Die nach der Türkenbelagerung entstandene, große Nachfrage an Palastbauten, und damit verbunden an Gartenanlagen und Bauplastik lockte besonders italienische Künstler in die nun aufblühende Residenz- und Reichshauptstadt.⁵² Im 1704 kartierten und 1706 herausgegebenen Stadtplan von Johann Jacob Marinoni und Leandro Anguissola sind einige Dutzend adelige Gartenpaläste eingetragen. Deren Anzahl nahm im Verlauf des 18. Jahrhunderts rapide zu. Um 1725 existierten hunderte teils adelige, teils bürgerliche Landsitze mit Gartenpalästen, Lusthäusern, Orangerien und Pavillons sowie weit ausgreifenden, angeschlossenen Gartenanlagen. Diese weitläufigen Anlagen umringten die befestigte Stadt, beginnend am äußersten Rand des aus militärischen Gründen unverbaut zu bleibenden Glacis. In den Vorstädten gab es für Neubauten wie die nun zahlreich entstehenden Gartenpaläste keine Einschränkungen etwa wegen altem Baubestand wie in der dicht verbauten Inneren Stadt. Bauschmuck zur dreidimensionalen Gliederung wurde anders als bei Stadtpalais im extraurbanen Bereich nur reduziert eingesetzt, Baumasse selbst bildet die Plastizität. Die Bauaufgaben Stadt- beziehungsweise Gartenpalais hatten also gänzlich andere Ausgangssituationen und Bedingungen, an die sich die Architekten sehr flexibel anpassen mussten. Dies erklärt auch die sehr unterschiedliche Typenentwicklung dieser beiden wichtigsten adeligen Bauaufgaben in Wien.

⁴⁹ Eva BERGER, *Adelige Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Herbert Knittler (Hg.), *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500 – 1700*, Ausst. Kat., Wien 1990, S. 113 – 146, hier S. 123.

⁵⁰ POLLEROSS, *Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte* (zit. Anm. 20), hier, S. 80 – 81.

⁵¹ Friedrich POLLEROSS, *Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich*, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock*, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 17 – 50, hier S. 39.

⁵² SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 32.

In der Frühphase des Hochbarocks in Österreich, in der auch das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg entstand, setzte trotz des Absolutismus in Österreich der Adel autonom vom zurückhaltend agierenden Herrscherhaus die Akzente im Bereich der Kunstpatronanz. Trotz des Prestigegewinns des habsburgischen Herrscherhauses nach 1683 erfolgte keine Umsetzung von standesgemäßer Repräsentation in ebensolcher Architektur.⁵³ Der Kaiser hatte der regen adeligen Bautätigkeit aus finanziellen Gründen nicht viel entgegenzusetzen. Dieser weitgehenden Unabhängigkeit des Adels in der Kunstpatronanz sind auch die Quantität und der Variationsreichtum der Wiener Barockbaukunst im Profanbau zu verdanken. Erst mit Karl VI. begann sich der Hof als potenter Auftraggeber in das Spiel der Zurschaustellung von Macht einzuschalten, begriff das Repräsentationspotential barocker Architektur und wusste es bald gezielt für seine Zwecke einzusetzen.

Neben Hof und Adel trat die Kirche als dritter großer Auftraggeberkreis hinzu. Das ebenfalls große Repräsentationsbedürfnis des Klerus fand Ausdruck sowohl in sakraler Kunst, als auch prunkvollen Profanbauten.

Auftraggeber architektonischer Aufgaben konnten im Wien des ausgehenden 17. beziehungsweise des beginnenden 18. Jahrhunderts aus einer Fülle an Architekturideen auswählen. Hinzu kamen Anregungen ausländischer Künstler, die oftmals zusätzlich zu Rate gezogen wurden.⁵⁴ Bei Adelspalästen des 17. Jahrhunderts waren zumeist italienische Künstler federführend wie Filiberto Lucchese, Domenico und Martino Carlone, Domenico Martinelli oder Giovanni Pietro Tencalla. Diese tessinischen, ober- und mittelitalienischen Künstler hatten in Wien nicht zuletzt wegen ihrer verwandtschaftlichen Beziehungen ein Netzwerk aus Arbeitsgemeinschaften aufgebaut. In Italien selbst allerdings hatten diese Baumeister – abgesehen von Martinelli – eher untergeordnete, provinzielle Bedeutung.⁵⁵ Bei den zahlreichen neu angelegten Palais und Gärten in den zerstörten Vorstädten orientierte sich der Wiener Adel zunächst besonders an oberitalienischen und römischen Villenbauten des späten *cinquecento* und des *seicento* mit ihren an Skulpturen reichen Gartenanlagen. Diese italienischen Gärten enthielten oft kleine Belvederes oder Lusthäuser.⁵⁶

Auch das politische Klima hatte Einfluss auf die Karriere „fremder“ Künstler in Wien: um 1700 etwa war die Haltung Leopolds I. und somit des Hofes pro-italienisch und anti-französisch. Leopold I. hatte eine Vorliebe für italienische Künstler.⁵⁷ Die Auftraggeber nördlich der Alpen hatten in den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ein großes Inte-

⁵³ LORENZ, Architektur, (zit. Anm.1), hier S. 33.

⁵⁴ LORENZ, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte (zit. Anm. 3), hier S. 121.

⁵⁵ GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste (zit. Anm. 14), S. X.

⁵⁶ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 49.

⁵⁷ Vgl. POLLEROSS, Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte (zit. Anm. 20), hier. S. 64 – 65.

resse an in Rom ausgebildeten Architekten, es herrschte eine stark ausgeprägte Italophilie vor. Bologneser Kunst und Architekten wie Antonio Beduzzi übten ebenfalls großen Einfluss auf die barocke Kunstlandschaft Wiens aus.⁵⁸ Noch in den 1690ern war besonders die italienische Baukunst durch Künstler wie Domenico Egidio Rossi, Enrico Zucalli und Domenico Martini in Wien stark vertreten. Auch Johann Lucas von Hildebrandt und Johann Bernhard Fischer von Erlach waren in Italien ausgebildet worden. Auch wenn Hildebrandt selbst seine Abstammung von „deutschen Eltern“⁵⁹ betonte, kam diese Situation wohl auch dem jungen Festungsarchitekten zu Gute, da er im oberitalienischen Raum geschult worden war. Nach der Wende zum 18. Jahrhundert änderte sich die Situation und Architekten nördlich der Alpen wurden verstärkt engagiert: Fischer, Hildebrandt und Prandtauer übernahmen wichtige Bauprojekte oder die höchsten Stellen bei Hofe jeweils von italienischen Vorgängern. Die Bedeutung der italienischen Baumeisterfamilien nahm ab und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts spielten für den Wiener Palaisbau besonders Fischer und Hildebrandt eine größere Rolle. Die Auseinandersetzung mit Fischers „Lustgartengebäude“-Typus hatte großen Einfluss auf die Wiener Baulandschaft. Mit Fischer von Erlach wurden wiederkehrende Elemente für Gartenpalais verbindlich und fanden sich auch an Bauten anderer Architekten, zum Beispiel an den Gartenpalästen Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg oder Althan-Lobkowitz in der Ungargasse.⁶⁰ Daneben darf jedoch nicht auf die Bedeutung bisher noch unbekannter Architektenpersönlichkeiten vergessen werden, deren Identifizierung eine Aufgabe der zukünftigen Forschung sein wird. Bedeutung hatten unter anderem auch Architekten wie Anton Ospel, auch wenn die Forschungslage zu seinem Anteil an der Wiener Barockbaukunst noch spärlich ist. Ospel versuchte jedenfalls bewusst, abseits des üblichen Formenkanons neue architektonische Lösungen zu finden.

Architekten reagierten künstlerisch auf Bauprojekte, Bauherren versuchten mit ihrer individuellen Einflussnahme ihre Bauten von Projekten Anderer abzuheben sowie diese zu übertreffen, was die Konkurrenzsituation – hervorgerufen durch die Dichte der neu entstehenden Anlagen – zusätzlich verstärkte. Das Konkurrenzdenken auf Seiten der Architekten wie auch des Adels gibt folgendes Zitat eindrücklich wieder: „Ich glaube / daß in einer solchen Statt die Vornehmen einer es mit dem andern zu Trutze thun / stattliche Gebäude aufzuführen.“⁶¹

⁵⁸ Hellmut LORENZ, Dichtung und Wahrheit – das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 129 – 146, S. 141/142.

⁵⁹ Zit. nach GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 7.

⁶⁰ Zur besseren Unterscheidung der insgesamt drei vorstädtischen Palais der Familie Althan wird in dieser Arbeit neben der Erbauerfamilie auch der Name der Familie genannt, in deren Besitz sich der Bau am längsten befand sowie der Ort, an dem er sich befindet oder befand.

⁶¹ BORMASTINO, Historische Erzählung (zit. Anm. 5), S. 142.

Die Bauherren unterhielten miteinander eine rege Korrespondenz und tauschten Ratsschläge, aber auch Entwürfe und Pläne untereinander aus. Es war auch nicht unüblich, dass sich adelige Bauherren zur Besprechung trafen und über Pläne berieten, teilweise gemeinsam mit den Architekten.⁶² Generell ist es durch den regen Austausch von Bauplänen und Anregungen von mehreren Seiten schwer, Bauwerke dieser Zeit genuin *einem* Künstler zuzuschreiben, beziehungsweise macht eine solche monographische Sichtweise keinen Sinn; die Baugeschichte der meisten Palais ist komplizierter.

Der folgende Abschnitt über die Wiener Adelspaläste kann nicht mehr sein als ein skizzierter Abriss. Das liegt zum einen daran, dass eine detaillierte Beschreibung des Milieus der Wiener Adelsarchitektur um 1700 den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würde. Zum anderen stellt gerade dieses Thema nach wie vor ein großes Forschungsdesiderat der Kunstgeschichte dar; bestanden in Wien im 18. Jahrhundert wie oben erwähnt weit über hundert Gartenpalais, Gartenhäuser, größere Gärten und ähnliche Anlagen, ist uns heute nur ein Bruchteil davon bekannt. Zudem ist bei vielen der Gartenpalais bis heute die Autorschaft ungesichert oder liegt gar völlig im Dunkeln.

Darum sollen hier einige ausschnitthafte Beispiele dazu dienen, ein besseres Verständnis der Bau- und Architekturlandschaft Wiens um 1700 zu gewinnen. Ob dieser Querschnitt allerdings repräsentativ für die Gesamtsituation ist, ist wegen des oben erwähnten spärlichen heutigen Wissensstands ungewiss.

Die einzelnen Palaisbauten wurden chronologisch geordnet, um Entwicklungen, aber auch Gemeinsamkeiten besser aufzeigen und verständlich machen zu können. Hierbei finden auch Bauten Behandlung, die wenige bis gar keine Reminiszenzen zum untersuchten Palaisgebäude haben. Damit soll erhellt werden, wie vielfältig die Baukultur in Wien um 1700 war.

4.2.1 Adelige Gartenpaläste bis ca. 1690

Erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts setzte der Bau bedeutenderer frühbarocker Palais in Wien ein, als der Adel sich in der Residenz- und Reichshauptstadt anzusiedeln begann und hier seine Stellung festigte. Somit bestanden bereits vor der Zweiten Türkenbelagerung 1683 etliche frühbarocke Adelssitze sowie zahlreiche Gartenhäuser in den um Wien gelegenen Vorstädten. Auf einem Stadtplan von 1683, der die belagerte Stadt zeigt, sind in den Vorstädten Leopoldstadt, Rossau, St. Ulrich, Auf der Wien, Auf der Wieden und Bei den Weißger-

⁶² Vgl. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 20, der von einem Treffen zwischen Wirich Philipp Graf Daun, Prinz Eugen und Friedrich Carl Reichsgraf von Schönborn berichtet.

bern zahlreiche gestaltete Gartenanlagen entlang des Glacis beziehungsweise entlang des Donau- und Wienflusses eingetragen.⁶³ Im selben Jahr wird von der Zerstörung „[...] vieler Kirchen, Klöster, Gärten, Gartengebäude und Paläste [...]“⁶⁴ berichtet.

Der Kielmansegg'sche Garten, der ebenfalls ein Gartengebäude umfasste, bestand schon 1649 an der Landstraße und zählte zu den größeren Lustgärten dieser Zeit.⁶⁵ Er markiert in der Landstraße die Entstehung adeliger Landsitze mit angeschlossenen Gartenanlagen entlang der Hauptverkehrswege (Landstraßer) Hauptstraße – Rennweg – Ungargasse. 1683 folgte mit dem Palais des Prinzen Max von Hannover in diesem Gebiet ein weiterer Gartenpalast.⁶⁶

Das elfachsige Gartengebäude und der Garten Wolfgang Wilhelm Praemers lagen in der Vorstadt Leopoldstadt am Donaukanal (Abb. 1). Das Palaisgebäude weist einen dreiachsigen, zum Garten hin kräftig vortretenden Mittelrisalit auf. Dieser ist nur geringfügig über die Seitenflügel überhöht, jedoch mittels Balustradenbekrönung und separater Dachgestaltung deutlich von diesen abgesetzt. Das Erdhalbgeschoß mit Rustizierung wirkt eher als Sockelgeschoß für das *piano nobile* und wird durch Kolossalpilaster mit diesem verklammert. Ein Mezzaningeschoß besitzt dieser Bau nicht. Das Gartengebäude stammt aus der Zeit um 1670 und weist einige richtungsweisende Charakteristika auf, namentlich bereits Form- und Funktionscharakteristika der hochbarocken Ausformung dieser Bauaufgabe: so sind Garten- und Hofseite unterschiedlich gestaltet. Das Erdgeschoß nimmt eine grottenartige *sala terrena* auf, der Saal im *piano nobile* ist durch eine aufwändige zweiarmige Freitreppe auf der Hofseite erschließbar. Zentral unterhalb der Freitreppe liegt der Zugang zur Grotte. Von kleinen Wendeltreppen abgesehen besteht darüber hinaus keine interne Kommunikation zwischen Erdgeschoß und *piano nobile*.⁶⁷ Dies ist ein Prinzip, das auch den späteren Lustgebäuden Fischers und Hildebrandts eigen sein wird. Das Gebäude war von durchaus stattlicher Größe und stand – mit Achsen und Proportionen eine Einheit mit dem anschließenden Garten bildend – in einer Wechselbeziehung zu demselben,⁶⁸ was auch durch die Öffnung der Gartenseite mittels Arkaden zum Ausdruck kam. Das Praemer'sche Gartenhaus wurde wohl vom Eigentümer

⁶³ Wien Museum, Grafiksammlung, HMW 169.776, anonymer Plan der Stadt Wien die Türkenbelagerung von 1683 darstellend.

⁶⁴ Johann Peter von VAEKERN, *Vienna a Turcis obessa*, ohne Ort 1683, zit. nach BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 148 Anm. 2.

⁶⁵ Géza HAJÓS, Die topographische Entwicklung des III. Wiener Gemeindebezirks, in: Österreichische Kunsttopographie, Band XLI, Die Kunstdenkmäler Wiens, Die Kirchen des III. Bezirks, Wien 1974, S. 15 – 46, hier S. 24, vgl. Abb. 2 S. 19.

⁶⁶ O. A., Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Wien. II. bis IX. und XX. Bezirk, Horn, Wien 1993, S. 45.

⁶⁷ Vgl. Hellmut LORENZ, Wolfgang Wilhelm Praemers „Palaz zur Accomodirung eines Landts-Fürsten“, Zweiter Teil, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVI, Wien, Köln, Graz 1983, S. 191 – 202, hier S. 195 – 197 und S. 266 – 267 mit Abb. 8 – 11.

⁶⁸ BERGER, Adelige Baukunst (zit. Anm. 49), hier S. 140.

selbst entworfen, wenn auch eine Verwandtschaft zur Architektur Filiberto Luccheses gegeben ist.⁶⁹

Das eineinhalbgeschoßige Sommerpalais für Raimund Graf Montecuccoli wurde ebenfalls um 1670 erbaut, etwas südlich von Praemers Gartenhaus gelegen (Abb. 2). Es weist neun Achsen auf, wobei die jeweils beiden äußersten als Risalite ausgebildet sind. Eine zweiarmige Freitreppe überwindet auch hier ein gebändertes Erdhalbgeschoß und leitet ins *piano nobile* über. Der Eingangsbereich ist mit einem Zwiebelhelm bekrönt. Die Gliederung der Fassade erfolgt durch ebenfalls gebänderte Pilaster.

Die sogenannte „Praemer-Architektur“ bezeichnet Wiener Bauten der Periode 1660 – 1670 wie die eben vorgestellten, die Wolfgang Wilhelm Praemer ca. 1670 in exakten Zeichnungen in seinem Konvolut festhielt.⁷⁰ An der Ehrenhofseite befindliche Freitreppen für die Erschließung des *piano nobile* gab es an Wiener Gartenpalais bereits vor 1683, wie die Gartenpaläste Praemer und Montecuccoli beweisen.

Der Kernbau der kaiserlichen Favorita auf der Wieden, auch „Alte“ Favorita genannt, stammt aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁷¹ Wie die seit 1623 verwendete Bezeichnung bereits verrät, handelt es sich bei diesem Komplex um die Lieblingsresidenz des Kaisers, unter anderem Leopolds I. Ein Gutshof war unter Kaiser Matthias und dessen Gemahlin Anna ab 1615 zur kaiserlichen Sommerresidenz ausgebaut worden. Die Gartenanlage entstand 1642 – 1655 nach Entwürfen Giovanni Battista Carlones. Nach den Zerstörungen der Zweiten Türkenbelagerung wurde das Hauptgebäude unter der Leitung Ludovico Buarnacinis 1687 – 1690 erneuert, eventuell nach Plänen Giovanni Pietro Tencallas.⁷² Besonders unter Leopold I., Joseph I. und Karl VI. erlangte die „Alte“ Favorita große Bedeutung, da sie der bevorzugte kaiserliche Sommersitz war. Entlang der langgestreckten Fassade verbirgt sich ein Hofsystem. Der Kern dieser Hofgebäude stammt aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, Erd- und Hauptgeschoß weisen zumeist Blendpfeilerarkatur auf.

⁶⁹ LORENZ, Wolfgang Wilhelm Praemers „Palaz zur Accomodirung eines Landts-Fürsten“ (zit. Anm. 67), hier S. 197.

⁷⁰ LORENZ, Architektur, (zit. Anm.1), hier S. 26, vgl. Anm. 68.

⁷¹ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 161. Chronologisch korrekt ist die Favorita auf der Wieden die „Alte“ Favorita, im Gegensatz zur „Neuen“ Favorita im Augarten. Die Literatur ist hier uneins; ich halte mich in dieser Arbeit konsequent an das hier beschriebene System.

⁷² Vgl. Elisabeth HASSMANN, Von Katterburg zu Schönbrunn. Die Geschichte Schönbrunns bis Kaiser Leopold I., Wien 2004, S. 523 und dort ältere Literatur.

Viele dieser frühbarocken Anlagen samt zugehöriger Gartenhäuser wurden während der Zweiten Türkenbelagerung zerstört. Die sie ersetzenden hochbarocken Gartenpalais, die zwischen dem Abzug der Türken und den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstanden, verfügten zumeist über ausgedehnte Gartenanlagen nach französischem Vorbild.⁷³ Diese waren fast quadratisch oder längsrechteckig und wurden von Mauern oder Zäunen begrenzt. Dem hügeligen Wiener Terrain geschuldet, gab es sowohl in der Ebene liegende Gärten als auch an Hängen angelegte Terrassengärten.

4.2.2 Adelige Gartenpaläste nach ca. 1690

Die Typologie des Wiener Gartenpalastes wurde zu großen Teilen bereits von Fischer in den Jahren um 1690 erarbeitet. Wichtig für die Entwicklung dieser Bauaufgabe ist dessen Entwurf für ein „Lustgartengebäude“ beziehungsweise sehr frühe, realisierte Bauten wie das unten beschriebene Gartenpalais Strattmann. Auch die Genealogie des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ist untrennbar damit verbunden. Dieser Typus Fischers lässt sich bis zur römischen Nachfolge Berninis und dem Umkreis der Accademia di San Luca der Zeit um 1680 – 1684 zurückverfolgen.⁷⁴ Fischer hatte während seiner Ausbildungszeit in Rom Gelegenheit, Kontakte zur Accademia zu knüpfen und rezipierte dortige aktuelle Architekturtendenzen. Die sogenannte „Mailänder Variante“⁷⁵ aus der Feder Fischers für ein „fürstliches Lustgebäude“ (Abb. 3) zeigt die typische Massenverteilung des von Rücklagen flankierten, überhöhten Zylinders mit jeweils abschließenden kubischen Baukörpern und ist bei abweichendem Aufriss auch das Grundkonzept des Gartenpalais für Fürst Mansfeld-Fondi. Fischers „Lustgartengebäude“ ist einer von mehreren frühen Bezugspunkten, auf die seine Gartenpalais der 1690er referieren, die wiederum Anlass zu zahlreichen Variationen gaben. Kleinere, frühe Gartenpalais wie zum Beispiel das Gartenpalais Schlick (Abb. 4) dagegen sind vereinfachte Ableger dieser in Rom entwickelten modellhaften Entwürfe, jedoch selbst nicht Ausgangspunkt der späteren Entwicklung dieses Typus. Aufschlussreich wären wohl auch typologische Studien zu den zahlreichen kleinen Schlösschen, die sich um die kaiserliche Sommerresidenz in Laxenburg entwickelten. Aufgrund ihres suburbanen Charakters und der unmittelbaren Nähe zur Residenz waren sie als exemplarische Lösungen sicherlich auch für

⁷³ BERGER, Adelige Baukunst (zit. Anm. 49), hier S. 130.

⁷⁴ Hellmut LORENZ, Eine weitere Zeichnung zu Fischers „Lustgartengebäude“, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXIII, Wien, Köln, Graz 1980, S. 174 – 176, hier S. 174.

⁷⁵ Mailand, Racc. Martinelli, IX, 33.

die Entwicklung der Bauaufgabe „Gartenpalais“ in Wien bedeutsam.⁷⁶ Dieser Aspekt kann im Zuge der vorliegenden Arbeit allerdings nur erwähnt werden.

4.2.2.1 Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau

Dieses Gartenpalais hat ähnlich wie das Palais Trautson eine typologische Sonderstellung im Wiener extraurbanen Palastbau um 1700 inne und soll gerade aus diesem Grunde ebenfalls hier behandelt werden.

Der Bauherr dieses Gartenpalais ist Johann Adam Andreas Fürst von Liechtenstein. Dieser kaufte Ende der 1680er Johann Ferdinand Fürst von Auersperg dessen Grundstück in der Rossau für den Bau eines Gartenpalastes ab,⁷⁷ nur wenige Jahre also nach der überstandenen Zweiten Türkenbelagerung. Der Fürst war damit einer der ersten Adeligen, die Baugrund in den 1683 zerstörten Vorstädten ankauften. Es handelt sich hierbei um einen der aufwändigsten Gartenpaläste Wiens. Durch seinen überaus repräsentativen Charakter und die Verbindung von sowohl Stadt- wie auch Gartenpalais-Elementen nimmt diese Anlage in der Wiener Adelsarchitektur eine Sonderstellung ein. Das Palais ist kein Lustgebäude, sondern ein „*pala-zzo in villa*“, wie Fürst Liechtenstein selbst den Bau in einem Brief bezeichnete.⁷⁸ Die Planung erfolgte um 1690 durch Domenico Egidio Rossi, der ausführende Architekt war mit kleinen Änderungen Domenico Martinelli.⁷⁹ Ab 1691 wurde nach Rossis Plänen bis 1694 zu bauen begonnen, die zweite Bauphase dauerte von 1700 – 1705/1706, 1704 war der Rohbau fertig gestellt.⁸⁰

Es handelt sich um einen freistehenden, querrechteckigen Baublock von äußerst italienisch-streng gehaltener, massig-blockhafter Wirkung (Abb. 5). An der Gartenfront und den Seitenfronten ist dieser mittels Rücklagen an den jeweils drei zentralen Achsen gegliedert. Das Erdgeschoß durchzieht eine den Hof mit dem Garten verbindende, in den mittleren fünf Achsen befindliche Halle. Zum Garten hin wandelt sich diese zu einer reicher gegliederten *sala terrena*, die ursprünglich in offenen Arkaden die Verbindung zum Garten herstellte. Zwei Innentreppen sind für ein Gartenpalais ungewöhnlich, die Kommunikation wird hier

⁷⁶ LORENZ, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte (zit. Anm. 3), hier S. 119.

⁷⁷ Erika VEIK, Barocke Gartenanlagen Wiens, Diss., Wien 1931, S. 68 berichtet von einem Kaufvertrag aus dem Jahre 1687, der 1689 von Franz Carl Graf von Auersperg bestätigt wurde. Vgl. auch LORENZ, Architektur (zit. Anm. 8), hier S. 255.

⁷⁸ Hellmut LORENZ, Gartenpalais Liechtenstein, in: ders., Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 128 – 133, hier S. 128 und S. 133, Anm. 5.

⁷⁹ Hellmut LORENZ, Wilhelm Georg RIZZI, Domenico Egidio Rossis Originalpläne für das Wiener Gartenpalais Liechtenstein, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXIII, Wien, Köln, Graz 1980, S. 177 – 179, hier S. 177 Anm. 1.

⁸⁰ LORENZ, RIZZI, Domenico Egidio Rossis Originalpläne, (zit. Anm. 79), hier S. 179 und O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 397.

nicht durch Gartenfreitreppen hergestellt. Im Gebäude selbst gelegene Stiegenhäuser sind ein Element von Stadtpalais und finden sich bei Gartenpalästen außer hier lediglich noch am Trautson'schen. Die im Halbkreis angeordneten Nebengebäude begrenzen gemeinsam mit dem Hauptgebäude des Gartenpalais einen Ehrenhof.⁸¹

In einem 1703 abgefassten Dokument wird Jean Trehet, der auch Entwürfe für den Garten Fürst Mansfeld-Fondis lieferte, in Zusammenhang mit einem Projekt für einen unbekannten Grottenbau erwähnt. Offenbar war der viel beschäftigte Gartenarchitekt an diesem bedeutenden Garten ebenfalls mit einem Entwurf beteiligt.⁸² Das Gartenbelvedere Fischers von Erlach war bereits 1687 – 1690 errichtet worden, er lieferte auch Entwürfe für die Gartenanlage.⁸³ Ein breiter Stiegenaufgang führt auf ein Podest, auf dem sich ein Springbrunnen befindet, jeweils von einem gebogenen Stiegenlauf seitlich umschlossen. Seitliche Treppen führen auf eine Terrasse, die sich im Grundriss ebenfalls dem Bassin des Springbrunnens anpasst. Es handelt sich ganz im Gegensatz zum blockhaften Hauptgebäude um eine „luftige“, durchbrochene und fragil wirkende Architektur, die davor in Wien völlig undenkbar gewesen war.

4.2.2.2 Gartenpalais Leeb

Zacharias Leeb tätigte bereits 1688 Grundstückskäufe zum Zweck ein Palais erbauen zu lassen, wahrscheinlich bis 1692 war der Fischer von Erlach zugeschriebene Bau vollendet. Leeb war kein Adelige, sondern ein Handelsmann.⁸⁴

Bei dem zweigeschoßigen Gartenpalais handelt es sich um einen kleineren, temporär genutzten Bau. Hofseitig schließen an den längsovalen Kernbau, der den ebenfalls ovalen Saal aufnimmt, einachsige Rücklagen und zwei seitliche Achsen als Eckrisalite an. Gartenseitig befinden sich anstelle der Rücklagen Treppentürme, womit es hier zu einem Vortreten kommt. Weiters umschließt zu ebener Erde ein Altan mit drei Arkaden das Oval. Somit ist der Mittelrisalit an der Hofseite stärker betont und abgesetzt. Ansonsten entsprechen einander Hof- und Gartenseite.

4.2.2.3 Gartenpalais Strattmann

Für den Hofkanzler Theodor Heinrich Graf Strattmann wurde ca. ab 1692 – 1697 in Neuwaldegg ein Palaisgebäude aufgeführt. Es handelt sich nicht nur um ein Lustgebäude zur

⁸¹ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 398.

⁸² VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 71.

⁸³ Siehe O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 397 und dort ältere Literatur. Abbildung publiziert bei Salomon KLEINER, Das florierende Wien, Augsburg 1724 – 1737 (Nachdruck Dortmund 1979) Abb. 136.

⁸⁴ Vgl. Wilhelm Georg RIZZI, Das Augarten-Palais in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXXVII. Jahrgang, Wien 1983, S. 12 – 27, hier S. 20.

Erholung, das Gartenpalais war auch für kurze Aufenthalte gedacht. Aufgrund der weit von der Stadt entfernten Lage, jedoch nahe an den kaiserlichen Jagdgebieten, diente es unter anderem zum Empfang des Kaisers nach der Jagd.⁸⁵

Der Bau ist eine Gruppierung stereometrischer Körper und eine sehr typische Invention seines Architekten Fischer von Erlach (Abb. 6). Der quer gelagerte Ovalbau im Zentrum kontrastiert mit den flankierenden blockartigen Risaliten.⁸⁶ Werke anderer Architekten wie zum Beispiel Hildebrandts Gartenpalais Starhemberg (vgl. Abb. 7) sind recht ähnlich konzipiert. Auch das Gartenpalais Strattmann weist hofseitig eine Freitreppe auf, die zum Großen Saal im *piano nobile* führt. Die Treppe ist zweiläufig mit zwei Armen, die das von Arkaden durchbrochene Sockelgeschoß des ovalen Mittelrisalits rahmen.

Die etwa gleichzeitig entstandenen Gartenpaläste Leeb und Strattmann stellen jeweils eine sehr frühe Variante von Fischers „Lustgartengebäude“-Typus dar. Allerdings ist das Gartenpalais Leeb diesem Typus schon in den Dimensionen deutlich näher als das Palais in Neuwaldegg von eher geringer Baumasse. Beim derzeitigen Stand der Forschung sind diese beiden Bauten Fischers die ältesten Gartenpaläste dieses Typus im Wiener Raum.

4.2.2.4 Gartenpalais Schlick

Ein weiteres sehr frühes Beispiel für den auch beim Gartenpalais Mansfeld-Fondis-Schwarzenberg umgewandelten „Lustgartengebäude“-Typus ist das 1693 von Fischer von Erlach für Leopold Graf Schlick erbaute Lustgebäude in der Vorstadt Josephstadt (Abb. 4), gegenüber dem später errichteten Gartenpalais Schönborn. An eine querovale Vorhalle schließt sich der querechteckige Festsaal an. Gegen die Gartenseite kommt es zu einem Vortreten in konvexer Form. Der so gebildete Gebäudekern wird an den Ecken von vier kräftig vorspringenden Risaliten abgeschlossen, an den Flanken liegen dazwischen konkave Einzüge. Der konvexe Mittelteil der Gartenfassade besitzt drei hohe Blendarkaden, die von Türöffnungen und darüber von querovalen Ochsenaugen durchbrochen sind. Der Bau erhebt sich über einer sehr hohen Sockelzone, eine geschwungene zweiarmige, dreiläufige Freitreppe überbrückt den Niveauunterschied zwischen dem Garten und dem *piano nobile*. Im Grundriss ist das Lustgebäude dem 1693 ebenfalls von Fischer von Erlach erbauten Jagdschloss Engel-

⁸⁵ Elena HOLZHAUSEN, Gartenpalais Strattmann, in: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 138 – 141, hier S. 138.

⁸⁶ LORENZ, Architektur, (zit. Anm.1), hier S. 47.

hartstetten für Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg verwandt,⁸⁷ allerdings ist das Gartenpalais Schlick von geringer Baumasse. Die Grundrisskonzeption wiederum lässt sich von dem 1657 – 1658 erbauten, französischen Schloss Vaux-le-Vicomte von Louis le Vau ableiten.⁸⁸

4.2.2.5 Gartenpalais Althan-Pouthon in der Rossau

Das nahe einem Donauarm in der Rossau gelegene Gartenpalais wurde ca. 1693, jedenfalls vor 1696, für den Obersthofmeister Christian Johann Graf von Althan errichtet.⁸⁹ Auch dieser Bau stammt von Johann Bernhard Fischer von Erlach und schließt die Gruppe seiner frühesten Gartenpalais ab. Es ist eine sehr eigentümliche Invention; vier Achsen in Form eines Andreaskreuzes ordnen sich an ein ovales, überhöhtes Zentrum⁹⁰ (Abb. 8). Fischer setzte aus Kuben und Zylindern eine kreative und in der Wiener Barockbaukunst individuelle Lösung zusammen. Seine häufig verwendeten Flachdächer unterstreichen die Stereometrie der Bauteile noch zusätzlich. Der Zugang zum im Ovalbau befindlichen Saal im *piano nobile* erfolgt über eine vielfach geschwungene, zweiarmige Freitreppe.

4.2.2.6 Schloss Schönbrunn

Der Vorgängerbau des Schlosses Schönbrunn war die sogenannte Katterburg in den kaiserlichen Jagdgebieten bei Wien. Diese war während der Zweiten Türkenbelagerung 1683 verwüstet, teilweise zerstört und damit unbewohnbar geworden. Ins Jahr 1695 fallen sowohl die Entwürfe Jean Trehets für den Garten, wie wohl auch Fischers konkrete Entwürfe für das Schloss selbst.⁹¹ Der Baubeginn lässt sich auf 1696 datieren, 1698 kam es noch während der Bauzeit zu Erweiterungen in Form von zwei äußeren Seitentrakten, die jeweils einen Innenhof einschließen. 1699/1700 war der Bau in großen Teilen vollendet, bis ca. 1713 auch die Seitenflügel.⁹²

Der ab 1640 erbaute Gonzaga-Flügel der Katterburg wurde nun verbaut, er ging im nordöstlichen, zentralen Teil des Mittelbaues Schönbrunns auf.⁹³ Die Nordwand am Mitteltrakt des Neubaus verläuft über jener des Vorgängerbaues. Vermutlich musste Fischer von Erlach

⁸⁷ Siehe BRUCHER, Barockarchitektur (zit. Anm. 25), S. 153 – 155.

⁸⁸ BRUCHER, Barockarchitektur (zit. Anm. 25), S. 153.

⁸⁹ VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 77/78 und Astrid M. HUBER, Gartenpalais Althan, in: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 134 – 137, hier S. 134.

⁹⁰ Vgl. HUBER, Gartenpalais Althan (zit. Anm. 89), hier S. 134 und S. 136.

⁹¹ Dagmar SACHSENHOFER, Hellmut LORENZ, Schloss Schönbrunn, in: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 100 – 103, hier S. 100.

⁹² HASSMANN, Katterburg (zit. Anm. 72), S. 131 Anm. 252 und S. 518, 526, 530.

⁹³ Vgl. HASSMANN, Katterburg (zit. Anm. 72), S. 159, 321.

auf Wunsch des Bauherrn Leopold I. die älteren Strukturen in diesem Bereich übernehmen. Daher rührt wohl auch die für diesen Architekten etwas untypische Baumassenverteilung und relativ undynamische Anordnung der einzelnen Bauteile.

An einen quergelagerten Mittelteil schließen sich zum Hof vortretende längskubische Seitenteile an, die 1698 von wiederum vortretenden Seitentrakten flankiert werden, die mit den ursprünglichen Seitenteilen Innenhöfe bilden (vgl. Abb. 9). Der fünfachsige Mittelrisalit ist durch sechs monumentale Freisäulen akzentuiert und enthält den Großen Saal. Vor diesem Mittelteil liegt hofseitig eine monumentale Freitreppe, die in das *piano nobile* überleitet. Gartenseitig tritt der Mittelteil in sieben Achsen leicht vor, die Mauerkanten sind hier konvex.

4.2.2.7 Gartenpalais Czernin-Althan auf der Wieden

Thomas Zacharias Reichsgraf von Czernin und Chudenitz tätigte ab 1693 Grundstücksakquisitionen. 1697 begannen die Arbeiten für ein Gartenpalais. Dieses soll einer der „[...] remarquablesten Paläste [...] auf der Wieden [...]“⁹⁴ gewesen sein. Der Bau hatte enorme Ausmaße, war eine der größten derartigen Anlagen Wiens zu jener Zeit und lag auf einer Anhöhe in unmittelbarer Nähe zur kaiserlichen Favorita, die nur wenig weiter nordöstlich lag. Der Bau dürfte von Martinelli entworfen worden sein. In der Forschung wird vermutet, dass der Architekt Hildebrandt sei, vermutlich jedoch nur in ausführender Tätigkeit.⁹⁵ Der Bau wäre somit dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg in Hildebrandts Œuvre zeitlich nahe.

Der Bau besitzt eine sehr langgestreckte Fassade von 27 Achsen gegen den Garten (Abb. 10). Der über zwei Geschoße gehende Saal bildet im Grundriss eine komplexe Figur. Ein griechisches Kreuz mit unterschiedlich breiten Armen erscheint an seinen Ecken jeweils mit einem konvexen Viertelkreis beinahe bis an die Außenkanten der Kreuzarme aufgefüllt. Allein der vortretende Mittelrisalit ist zweigeschoßig, weiters ist er stark überhöht, da er zudem von einer zwiebel förmigen Kuppel bekrönt ist. Zweiachsige Rücklagen nehmen diesen zentralen Baukörper in ihre Mitte, daran schließen je dreiachsige Risalite an, ehe die Fassadenflucht auf beiden Seiten vier Achsen tief kräftig zurücktritt und dabei hofartige Räume vor der Fassade bildet. Nach fünf Achsen dieses Zurücktretens folgen wiederum zweiachsige Eckrisalite, die abermals um vier Achsen und damit bis an die durch Mittelrisalit und Seitenrisalite definierte Baufluchtlinie vortreten. An den so gebildeten Baukörper schließt hofseitig

⁹⁴ KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht (zit. Anm. 6), S. 781, zit. nach VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 52.

⁹⁵ Siehe Manfred LEITHE-JASPER, Das Gartenpalais Czernin auf der Wieden – Ein Frühwerk Johann Lucas von Hildebrandts?, in: Burgen und Schlösser in Österreich, Nr. 2, 1966, S. 12 – 19.

ein halbkreisförmiger Trakt an, der ringförmig einen Innenhof einschließt. Eine zweiarmige Treppe mit jeweils zwei Läufen führt von der breiten Terrasse des Palastgebäudes in den Garten. Damit wird die Mittelachse betont, zugleich aber auch nicht passierbar gemacht – ein im Œuvre Hildebrandts häufig vorkommender Grundsatz.⁹⁶ Die den Rücklagen folgenden Risalite besitzen ein separates Mansarddach, die weiter außen liegenden Trakte sind flach gedeckt, was gemeinsam mit der Kuppel des Mittelrisalits zu einer starken Akzentuierung in der Dachlandschaft und einer pavillonartigen Fernwirkung führt.

Für die Konzeption dieses Gartenpalais gibt es in der Wiener Palaisarchitektur keine vergleichbaren Beispiele. Erste Entwurfszeichnungen Martinellis und die schlussendliche Ausführung vermutlich durch Hildebrandt zeigen mit dem um ein Geschoß überhöhten Mittelrisalit und anderen Elementen noch eine deutliche Auseinandersetzung mit der dreidimensionalen Formensprache Fischers.⁹⁷

4.2.2.8 Weitere Gartenpaläste

Die meisten in der folgenden Aufzählung genannten Gartenpaläste (mit Ausnahme der „Neuen“ Favorita) sind von geringerem Bauvolumen. Trotzdem ist deren kurze Beschreibung an dieser Stelle für die Darstellung der barocken Wiener Palaisarchitektur interessant und bedeutsam. Gerade in Detailformen und bestimmten Bauteilen lässt sich eine gewisse Regelmäßigkeit und Wiederkehr feststellen, die wohl gerade den Charakter der Wiener Architektur um 1700 ausmacht.

1677 wurde die „Neue“ Favorita im Augarten ausgebaut, jedoch bereits 1683 während der Zweiten Türkenbelagerung zerstört und nur teilweise wieder aufgebaut.⁹⁸ Es handelt sich um eine Dreiflügelanlage die durch eine Arkadenwand gegenüber dem Hauptflügel geschlossen wird. Ein zwiebelturmartiger Aufsatz dominiert das Zentrum des 15-achsigen Hauptbaues. An den linken Trakt schließen sich vierflügelige Nebengebäude an.⁹⁹ Jean Trehet lieferte 1712 Entwürfe für die verwüstete Gartenanlage.¹⁰⁰ Ähnlich wie in Laxenburg entwickelte sich

⁹⁶ Hellmut LORENZ, Domenico Martinellis Projekt für das Gartenpalais Czernin auf der Wieden, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXIII, Wien, Köln, Graz 1980, S. 180 – 183, hier S. 181 Anm. 6.

⁹⁷ Vgl. LORENZ, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte (zit. Anm. 3), hier S. 115 – 116 und LORENZ, Architektur, (zit. Anm.1), hier S. 48.

⁹⁸ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 17.

⁹⁹ Siehe Max EISLER (Hg.), Das barocke Wien, Historischer Atlas der Wiener Ansichten, Wien 1925, Tafel 133 und 134.

¹⁰⁰ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 20. Der Gartenarchitekt war somit Urheber der kaiserlichen Gartenanlagen beider Favoritae (auf der Wieden und im Augarten) wie auch der Gartenanlage in Schönbrunn und unter anderem auch für Fürst Liechtenstein bei dessen Gartenpalais tätig.

auch im Augarten um die kaiserliche Residenz eine Ansammlung adeliger Paläste und Prachtbauten reicher Bürger, wie etwa das oben beschriebene Gartenpalais Leeb.

Ab etwa 1694 – 1698 wurde für Johann Ignatius Albrecht von Albrechtsburg in der Vorstadt Mariahilf ein Gartenpalais errichtet.¹⁰¹ Der Architekt war wohl Johann Bernhard Fischer von Erlach, wofür Indizien stilistischer Natur, aber auch von Auftraggeberseite her sprechen.¹⁰² Es handelt sich um ein kleines fünfschsiges Gartenpalais über hohem Sockelgeschoß mit überhöhtem dreiachsigem Mittelrisalit mit konkav geschwungenen Anlaufflächen, der somit gartenseitig mit drei Mauerflächen hervortritt (Abb. 11). An der Hofseite bildet die Fassade einen kleinen Ehrenhof. Die jeweils einachsigen Seitenflügel sind eineinhalbgeschoßig, der Mittelrisalit verfügt über dem *piano nobile* weiters über ein Mezzaningeschoß, das mit querovalen Ochsenaugen durchbrochen ist. Diese dienen wohl der besseren Belichtung des hier situierten querrrechteckigen Saales mit eingezogenen Ecken. Das Zentrum ist flach gedeckt, die niedrigeren Seitentrakte tragen Mansarddächer.¹⁰³ Die Erschließung erfolgt mittels zweier Wendeltreppen, die sich am Flachdach des Mittelrisalits, das als Terrasse ausgebaut ist, als Türmchen zu erkennen geben.

Das Palais Colloredo auf der Wieden lag ebenfalls unweit der Favorita, wurde ca. ab 1697 erbaut und weist an der fünfschsiges Gartenseite einen flach hervortretenden dreiachsigen Mittelrisalit auf, das *piano nobile* trägt hier Rundbogenfenster. Ob diese erst den Umbauten um 1820 entstammen ist nicht geklärt. In der Durchfensterung des Mittelrisalits weist das Palais Colloredo also Charakteristika der Gartenpaläste um 1700 auf. Dies ist allerdings nur dann von Relevanz, wenn diese Fensterform aus der Erbauungszeit stammt.

Das Gartenpalais Strozzi wurde ca. 1698 bis kurz nach 1700 im Lerchenfeld für Maria Katharina Gräfin Strozzi erbaut, der Architekt ist eventuell Hildebrandt.¹⁰⁴ Der Mittelteil des eineinhalbgeschoßigen, mit Flachdach versehenen Palais ist an Hof- und Gartenseite zurückgesetzt (Abb. 12). Niedrige Wirtschaftsgebäude schließen einen äußeren Vorhof ein. Die Fassade umfasst hofseitig neun Achsen und staffelt sich in mehreren Rücksprüngen bis zum

¹⁰¹ Karl SCHÜTZ, Bernardo Bellotto in Wien und München (1759 – 1761), in: Wilfried Seipel (Hg.), Bernardo Bellotto genannt Canaletto, europäische Veduten, Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Mailand 2005, S. 101 – 114, hier S. 101.

¹⁰² Heinz ADAMEK, Geschichte eines Wiener Palais – Palais europäischer Geschichte. Das Palais Albrechtsburg-Kaunitz-Esterházy in Mariahilf, in: o. Hg. Festschrift 125 Jahre Mariahilfer Gymnasium, Wien 1989, S. 52 – 96, hier S. 58.

¹⁰³ ADAMEK, Geschichte (zit. Anm. 102), hier S. 59 deutet eine ursprüngliche Flachdeckung an.

¹⁰⁴ Vgl. Karola BIELOHLAWEK, Das Gartengebäude des Erzbischofs von Valencia, in: Monatsblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, VII. Jahrgang 1925, Wien 1925, S. 83 – 88, hier S. 84 – 86.

von einem konkaven Einschwung flankierten Mittelteil. Dieser dreiachsige Mittelteil ist aus der Bauflucht am weitesten zurückversetzt und im Erdgeschoß von Arkaden durchbrochen. In ihm liegt, die gesamte Gebäudetiefe einnehmend, der längsrechteckige Saal. Das zentrale Plateau einer zweiläufigen, die Arkaden umfassenden Freitreppe bildet über diesen einen Balkon. Die Freitreppe nimmt im Grundriss elegant den viertelkreisförmigen Schwung der Fassade auf und setzt diesen fort. Gartenseitig befindet sich ebenfalls eine Freitreppe. Jene an der Gartenfassade verfügt über zwei seitliche, geschwungene Läufe über einer Pfeilerarkatur. Sie liegt vor dem an der Gartenseite ebenfalls dreiachsigen, zentralen Rücksprung, der hier von jeweils zwei Achsen flankiert wird. Im Erdgeschoß leitet eine *sala terrena* in den Garten über.

Zwischen 1716 und 1724 wurden der Hof- und Gartenseite jeweils links und rechts zwei Achsen seitlich hinzugefügt. Gartenseitig eine Bauflucht bildend, treten die hinzugekommenen Achsen an der Hofseite entsprechend der älteren Staffelung hervor.¹⁰⁵ Vergleichbar in der Größe ist dieser Palast vor der Erweiterung mit den Gartenpalästen Strattmann, Leeb und Schlick. Zwei Freitreppen stellen in der Reihe der Wiener Gartenpaläste einen Sonderfall dar. Auch für die Staffelung der Fassade durch mehrere Rücksprünge bis zur zurückversetzten Mitte lässt sich in Wien kaum ein weiteres Beispiel finden.¹⁰⁶ Sollte dieses kleine Gartenpalais tatsächlich von Hildebrandt stammen, wäre es ein weiteres sehr frühes Werk in seinem Œuvre.

Festhalten lässt sich nach diesem Überblick, dass eine rundbogige Durchfensterung des Mittelrisalits im *piano nobile* oder aber Arkadenbögen im Erdgeschoß verbreitet waren. Beispiele hierfür sind an den Gartenpalästen Leeb, Strattmann und Strozzi zu finden. Der überwiegende Teil dieser derart gestalteten Mittelrisalite weist diese Merkmale in den drei zentralen Achsen auf. Als weitere Gemeinsamkeit der Gartenpaläste dieser Zeit lässt sich festhalten, dass der Große Saal beziehungsweise Hauptsaal sich im Mittelrisalit des Hauptgebäudes befindet und dort häufig eine Raumhöhe von zwei Geschoßen einnimmt, zum Beispiel im Gartenpalais Czernin-Althan auf der Wieden.

Die hier vorgestellten Gartenpaläste von größerer und geringerer Bedeutung, sowie von umfangreichem oder kleinerem Bauvolumen bilden den ältesten Kern in der typologischen

¹⁰⁵ Vgl. Hellmut LORENZ, Wilhelm Georg RIZZI, Das barocke Gartenpalais Strozzi in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LXI. Jahrgang, Wien 2007, S. 439 – 455, hier S. 441 und 446.

¹⁰⁶ LORENZ, RIZZI, Gartenpalais Strozzi (zit. Anm. 105), hier S. 444. Schloss Schönbrunn hat allerdings eine ähnliche Staffelung aufzuweisen, freilich in monumentalen Ausmaßen.

Tradition im Milieu der Wiener Adelsarchitektur. Sie gehören sozusagen der Gründungsphase der im Verlaufe des 18. Jahrhunderts für Wien so bedeutenden Bauaufgabe „Gartenpalais“ an.¹⁰⁷ Diese Bauwerke in und um Wien sind es, die Hildebrandt ab seiner Ankunft in Wien 1696 sehen und an denen er sich bei seinen bald darauf begonnenen Planungen für das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg orientieren konnte. Dies war selbstverständlich notwendig, da Hildebrandt als in Wien Fremder die gängige Baupraxis erst kennenlernen musste.

Interessant an dieser Gruppe von Gartenpalais ist, dass die Gartenpaläste Strattmann und Schlick grundsätzlich dem Fischer'schen „Lustgartengebäude“-Typus angehören, während das Gartenpalais Althan-Pouthon in der Rossau zwar ebenfalls von Fischer stammt, jedoch in dieser Frühzeit der typologischen Entwicklung eine Alternative darstellt. Gleiches gilt für das Gartenpalais Czernin-Althan auf der Wieden, das in dieser Form gleichsam nicht stilbildend werden sollte. Auch das ebenfalls sehr früh entstandene und an italienischer Architektur orientierte Gartenpalais Liechtenstein hat aufgrund seiner besonderen Repräsentationsfunktion eine Sonderstellung. Gebräuchlich wurde für Gartenpalais der plastisch-dreidimensionale Typus, den Fischer von Erlach mit Inventionen wie den Gartenpalästen Strattmann und Schlick in Wien zu bauen begonnen hatte.

Diese Lustgebäude riefen starke Nachwirkung nicht nur in Fischers eigenem Œuvre hervor, sondern auch bei anderen, die diese Komposition in den unterschiedlichsten Weisen paraphrasierten und in ihrem Sinne umwandelten. Um 1700 begannen andere Architekten, Fischers Typus zu rezipieren und aufzugreifen. Ein Beispiel dieser zweiten Generation von temporär genutzten, kleineren Palaisbauten ist der Gartenpalast Starhemberg (Abb. 7). Weit- aus repräsentativer und daher mit dieser Gruppe eigentlich nicht vergleichbar, weist das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ebenfalls Züge von Fischers „Lustgartengebäude“ auf, als erster monumental konzipierter Bau dieser an Fischer orientierten Ausformung.

5. Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg

5.1 Topographische Lage und stadthistorischer Kontext

An den sanften Hügeln, die Wien umgeben und in denen die Vorstädte lagen, wurde besonders Wein angebaut. Auch zwischen den beiden Vorstädten Wieden und Landstraße befanden sich noch unbebaut gebliebene Gründe, die in dieser Gegend zum Teil im Besitz der Jesuiten standen. Sie wurden als Wein- und Obstgärten genutzt, auf denen später die Garten-

¹⁰⁷ Vgl. LORENZ, RIZZI, Gartenpalais Strozzi (zit. Anm. 105), hier S. 440.

paläste Fürst Mansfeld-Fondis und Prinz Eugens sowie das Salesianerinnenkloster entstehen sollten. Die Gründe, die Fürst Mansfeld-Fondi ankaupte, umfassten auch mehrere Quellen, darunter den sogenannten Urschelbrunnen. Diese Quellen sollten für die spätere Errichtung der Wasserkünste im Palaisgarten von nicht geringer Bedeutung sein. Vor dem Bau dieser Gebäude war der einzige Garten dieser Gegend mit größerem Lusthaus jener des Herrn Quarient. Diese Anlage sollte später im Gartenpalais Harrach aufgehen.

Durch die Türkenbelagerung war die einsetzende Verbauung am Rennweg weitestgehend zerstört worden, was erst die großflächigen Anlagen des Prinzen Eugen und Fürst Mansfeld-Fondis ermöglichte. Das Areal des Gartenpalais lag zur Zeit seiner Entstehung südlich und etwas außerhalb der Stadt, unweit des Käerntnertores gelegen und mit Blick auf die gegenüberliegende Wasserkunstbastei.¹⁰⁸ Prinz Eugen erwarb bereits 1693 die zum Wienfluss und dem anschließenden Glacis abfallenden Weinberge. Die Gegend zwischen den Vorstädten Landstraße und Wieden war also durch Gründe des Prinzen Eugen im Osten und die kaiserliche Favorita im Westen nobilitiert.

Die Hauptachse der Gesamtanlage des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg zielt exakt auf die Wasserkunstbastei im südlichen Abschnitt der Wiener Befestigungsanlagen und darüber hinaus fast präzise auf den Stephansdom als *point de vue*. Auch das Niveau des Ehrenhofes steht in Beziehung zur Höhe der Stadtmauern. Wie auch die westlich anschließende Wieden liegt dieses Terrain in nach Norden zur Stadt hin abfallender Hanglage. Geologisch befindet sich das Gartenpalais mit dem Ehrenhof und den Nebenbauten auf der Theresianumterrasse, über einer natürlichen Geländestufe oberhalb des Wienflusses am Fuße des Hanges der Arsenalterrasse.¹⁰⁹ Der anschließende Garten erstreckt sich südlich über eben diesen Hang, der sich bis zum Laaer Berg zieht. Nördlich des Ehrenhofes liegt stadtseitig die Zufahrt der Liegenschaft, die sich an der Kreuzung zweier wichtiger Verkehrsadern befindet, nämlich dem Rennweg und der Heugasse (heute Prinz-Eugen-Straße). Der Rennweg ist die Verlängerung eines wichtigen Hauptverkehrsweges der Stadt, der alten Limesstraße. Sie führte über die Herrengasse, den Michaelerplatz und die Augustinerstraße aus der Stadt und mündete schließlich jenseits des Glacis und des Wienflusses in den Rennweg. Ein weiterer, wichtiger nach Südosten ziehender Verkehrsweg ist die über die Stubentorbrücke mit der Stadt verbundene (Landstraßer) Hauptstraße sowie die Ungargasse, die diese beiden Straßenzüge verbindet.¹¹⁰

¹⁰⁸ Siehe Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9159.

¹⁰⁹ Aktenbestand BDA, Beilagenmappe zu GZ 114/28/08 S. 4 – 5.

¹¹⁰ Vgl. SCHMIDT, TIETZE, Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 48), S. 12 und 102.

Der stadtnahe Verlauf des Rennweges entwickelte sich um 1700 dank der Ankäufe Prinz Eugens und dem Bau des Gartenpalais Fürst Mansfeld-Fondis in ein nobles Gartenviertel. Kleinere Gartenanlagen befanden sich weiters im Bereich der heutigen Beatrixgasse und an der Krümmung der Ungargasse. Im Gegensatz dazu war der Rennweg, entfernte man sich weiter von der Stadt, von unbebautem Gelände wie Weingärten und Äckern gesäumt. Ein Stich von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach von ca. 1713¹¹¹ (Abb. 13) zeigt anschaulich den ursprünglichen Kontext des Gartenpalais: Links ist der Rennweg zu sehen, als rechte, östliche Begrenzung des Gartens der Hohlweg der Heugasse. Rundum der Mansfeld-Fondischen Liegenschaft lagen Parks, gepflegte Ziergärten, Obst- und Baumgärten, jedenfalls grosso modo landwirtschaftlich genutzte oder kultivierte Flächen. Vor allem aber war die Anlage von ausgedehnten Weingärten umgeben, während die Anhöhe hinter dem Garten noch gänzlich naturbelassen war.

Der Raum vor dem bastionartigen, erhöhten Ehrenhof des Gartenpalais war nach Norden vom Wienfluss begrenzt, der an der Abzweigung des Rennwegs lediglich ca. 27 Klafter entfernt vom linken/östlichen Abschlusspavillon floss.¹¹² An dieser Stelle wies der Wienfluss weiters eine starke Krümmung auf, sodass schwerwiegende Überschwemmungen durchaus wahrscheinlich und häufig waren. 1713 wurde Hildebrandt mit der Regulierung des Wienflusses beauftragt, womit er gleichzeitig die Möglichkeit hatte, seine zu diesem Zeitpunkt noch nicht völlig ausgestaltete erste Wiener Bauschöpfung vor Hochwässern zu schützen.¹¹³ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der spätere Besitzer Fürst Adam Franz Karl zu Schwarzenberg in unmittelbarer Nähe zum Gartenpalais, ebenfalls an der Schleife des rechten Wienflussufers, neben einer Sommer- und Winterreitschule einige Weingärten und Ackerlandgründe besaß, die 1705 angekauft worden waren.¹¹⁴ Der Schwarzenberg'sche Besitz lag etwa 250 Klafter Luftlinie vom Mansfeld-Fondischen entfernt, eigentlich nur getrennt von der Schleife des Wienflusses.¹¹⁵

Am östlichen Rand der Vorstadt Wieden und damit unweit dieses Gebietes lag die kaiserliche „Alte“ Favorita. Dieser Umstand verbunden mit der Aussicht auf die im Norden liegende Stadt führte zu reger adeliger Bautätigkeit besonders auf der Wieden.

¹¹¹ Vgl. Anm. 280.

¹¹² siehe Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9159.

¹¹³ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 14.

¹¹⁴ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 165 Anm. 27 und S. 168.

¹¹⁵ siehe Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9159.

Etwa auf der halben Höhe des Gartens Fürst Mansfeld-Fondis, im Bereich der heutigen Plößlgasse, führte von der Heugasse eine vierfache Allee zur kaiserlichen Favorita. Die Kreuzung befand sich an jener Stelle, an der die Heugasse einen leichten Knick aufweist.¹¹⁶ Die Lage des Gartenpalais war also nicht allein durch die außerordentliche Nähe zur kaiserlichen Favorita nobilitiert, sondern auch durch eine attraktive Verbindung in Form eines repräsentativen Fahrweges. Ein dem Rang entsprechendes Gartenpalais in räumlicher Nähe zur kaiserlichen Favorita zeugte von einer engen Bindung an den kaiserlichen Hof oder wenigstens von Ambitionen hierfür.

Der geplante Neubau des Gartenpalais in großer Nähe zur kaiserlichen Favorita sorgte am Hof für gehöriges Aufsehen und verriet die ehrgeizigen Ambitionen des Fürsten. Diese Nähe zur Lieblingsresidenz Leopolds I. war sogar Grund für Intrigen bei Hofe gegen den ursprünglichen Bauherrn Fürst Mansfeld-Fondi. Der Kaiser jedoch lobte des Fürsten Ambitionen zum Palaisbau und ermunterte die Höflinge, es dem Fürsten gleichzutun.¹¹⁷ In Adelskreisen war man jedenfalls über diesen Palaisbau unterrichtet und beobachtete ihn mit Interesse.

5.2 Baugeschichte

Bei vielen barocken Bauten des Wiener Adels ist es schwer, eine konzise und präzise Baugeschichte zu rekonstruieren, da „[...] zahlreiche Wiener Paläste der Zeit um 1700 nicht nach einem einheitlich durchgezogenen Plan eines einzelnen Entwerfers errichtet wurden, sondern das Produkt mehrerer, einander überlagernder Planungsstadien sind.“¹¹⁸ Im Fall des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg jedoch haben sich einige Dokumente erhalten, die die Baugeschichte nachvollziehbar machen, auch wenn es wohl der Tod des ursprünglichen Auftraggebers und der anschließende Wechsel von Bauherr und Architekten war, der das Festhalten an den ursprünglichen Plänen verhinderte. Umso wichtiger ist es, an dieser Stelle einen kurzen Überblick über die unterschiedlichen Ausbauten und Bauphasen zu geben. Das unmittelbare Zusammentreffen mehrerer Architekten an ein und demselben Bauwerk ist für die Wiener Verhältnisse dieser Zeit nicht ungewöhnlich und kam wohl weit häufiger vor als in der Forschung bisher angenommen.¹¹⁹ Im Falle des Gartenpalais am Rennweg allerdings handelt es sich mit Hildebrandt und Fischer um zwei ausgesprochen interessante und einflussreiche, aber auch höchst unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten.

¹¹⁶ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9039.

¹¹⁷ Freddy, zit. nach ILG, Fischer von Erlach (zit. Anm. 33), S. 305 Anm. 129.

¹¹⁸ LORENZ, RIZZI, Domenico Egidio Rossis Originalpläne, (zit. Anm. 79), hier S. 179.

¹¹⁹ LORENZ, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte (zit. Anm. 3), hier S. 115.

Über den konkreten Baubeginn am Palais fehlen Aufzeichnungen. Schon in der frühen Literatur wird dieser Umstand bedauert und es verwundert, dass auch mit dem Besitzwechsel 1716 offenbar keine Dokumente aus der Zeit Fürst Mansfeld-Fondis ausgehändigt worden sind, was in einem solchen Fall damals gängiger Usus war.¹²⁰

Seit dem Herbst 1697 kaufte Fürst Mansfeld-Fondi im Bereich von Lampelsbrunn am Rennweg gelegen systematisch Weingärten an.¹²¹ Wie unten ausgeführt wird, lagen dem Fürsten zu diesem Zeitpunkt wohl bereits Pläne sowohl für das Palais selbst, als auch für die Gestaltung des Gartens vor. Mit dem Entwurf des Palaisgebäudes wurde der junge Genueser Architekt Hildebrandt beauftragt. 1704 wird der Bau von einem französischen Reisenden samt Garten beschrieben.¹²² Demzufolge war das Palastgebäude bereits bis auf die Innenräume fertig gestellt, der Rohbauzustand war erreicht, der Garten jedoch war noch völlig unvollendet. Auch die Arbeiten an den Dächern waren offenbar noch nicht vollkommen abgeschlossen. Die Nebengebäude waren noch nicht errichtet worden. Auch dem zeitgleich entstandenen Stadtplan Marinonis und Anguissolas von 1704/1706 (Abb. 14) kann entnommen werden, dass die Nebengebäude noch nicht ausgeführt, sondern erst geplant waren. Dies zeigt die anfängliche Konzentration Fürst Mansfeld-Fondis auf den Bau des Palastgebäudes, was auch der relativ rasche Baufortschritt verdeutlicht. Auch der Stich Fischer/Delsenbachs von ca. 1713 (Abb. 13) gibt einen recht provisorischen Garten wieder, der auch noch nicht die Ausmaße der endgültigen Anlage Fürst Schwarzenbergs besitzt. Auf dem Stich ist die Anlage architektonisch geschlossen abgebildet, die Flügeltrakte dürften zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht vollständig ausgeführt gewesen sein.¹²³ Eine Aussage, wonach 1715 der „[...] völlige Garten [...]“ sowie ein Glashaus und die Orangerie vollständig errichtet gewesen seien,¹²⁴ sorgt für Unklarheiten, da die endgültige Fertigstellung des Gartens erst um 1725 durch Joseph Emanuel Fischer von Erlach erfolgte. Dennoch ist diese Nachricht für die Datierung von Glashaus und Orangerie wertvoll.

Von ausgesprochen großem Wert für die Kenntnis des Baufortschrittes am Ende der Ära Fürst Mansfeld-Fondis ist ein 1715 angelegtes Inventar. Der Grund für diese Inventarisierung des Gartenpalais samt Ausstattung ist der Tod des Auftraggebers Fürst Mansfeld-Fondi am

¹²⁰ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 154.

¹²¹ Siehe BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 150.

¹²² FRESCHOT, Relation (zit. Anm. 4), S. 26 – 27.

¹²³ Vgl. O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 94 und Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9064.

¹²⁴ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 162.

8. Juni 1715.¹²⁵ Unklarheiten ergeben sich bei den Stallungen. Ein Pferdestall für 27 Tiere bestand offenbar zum Zeitpunkt des Inventars 1715 schon in Grundmauern. Diese Stallungen dürften in den Seitenflügeln untergebracht gewesen sein, wo sich auch die geräumigen Wagenremisen befanden. Die Erwähnung eines Stalles für 20 Pferde im Hauptgebäude wirkt zunächst verwunderlich. Existierte jedoch kein eigenes Marstallgebäude, war es durchaus üblich, dass die Pferde im Erdgeschoß des Hauptgebäudes untergebracht waren. Eine weitere, als „Sommerstall“ bezeichnete Stallung bot laut Inventar zehn Pferden Platz.¹²⁶ Die Pferdezucht war im Barock ein bedeutendes Prestige- und Repräsentationsmittel, was auch die angemessene Unterbringung der edlen und teuren Tiere mit einschloss. Addiert man die projektierten zu den bereits vorhandenen Pferdestellplätzen, konnte man 57 Tiere und damit einen ansehnlichen Marstall unterbringen.

Die Erbinnen Fürst Mansfeld-Fondis waren dessen Töchter Maria Anna und Maria Eleonora, die wegen des Fehlens eines Testamentes als seine nächsten Verwandten erbberechtigt waren. Der Fürst hatte 300 000 Taler (200 000 fl. laut Fuhrmann) in den Bau investiert, Fürst Schwarzenberg sollte noch einmal dieselbe Summe für die Vollendung aufwenden.¹²⁷

Für 50 000 fl. erwarb 1716 Adam Franz Karl Fürst zu Schwarzenberg den Besitz von den Erbinnen des verstorbenen Fürsten.¹²⁸ In den Jahren nach dem Ankauf widmete sich Fürst Schwarzenberg im Besonderen der Erweiterung des Stadtpalais am Neuen Markt und dem Lieblingsprojekt des Fürsten, dem Jagdschloss Ohrad im böhmischen Frauenberg/Hluboká nad Vltavou. Noch in der Legende des 1719 erschienenen Stiches mit der Ansicht des Baues (Abb. 15) wird das Gartenpalais als unvollendet bezeichnet.¹²⁹ Trotzdem engagierte sich Fürst Schwarzenberg auch für seine Neuerwerbung; gerade in den Jahren 1717 – 1720 widmete er

¹²⁵ Das gesamte Inventar bei BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 161 – 162.

¹²⁶ Vgl. BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 162 – 163.

¹²⁷ Mathias FUHRMANN, *Histor. Beschreibung und kurzgefasste Nachricht von der Röm: Kayserl: und Königlichen Residenzstadt Wien und ihren Vorstädten*, Wien 1770, zit. ohne Seitenangabe nach ILG, Fischer von Erlach (zit. Anm. 33), S. 307 Anm. 132.

¹²⁸ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 168. Der Bau des 1666 – 1667 errichteten Leopoldinischen Traktes der Wiener Hofburg kostete ebenfalls 50 000 fl., vgl. hierzu POLLEROS, Auftraggeber und Funktionen (zit. Anm. 51), hier S. 21. Am Ende des 17. Jahrhunderts kam es zu einer kleinen Münzverschlechterung, womit die Summen eventuell nicht gleichgesetzt werden können. Die Kosten für das Gartenpalais Liechtenstein beliefen sich laut einer Auflistung von GRIMSCHITZ, *Wiener Barockpaläste* (zit. Anm. 14), S. 6 – 7 auf ca. 106 512 fl. 40 kr. Der Bau des Gartenpalais Strozzi vor der ersten Erweiterung wird 1704 laut einem Anschlag (Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, H.A., Hist. 19/1704, zit. nach LORENZ, RIZZI, *Gartenpalais Strozzi* (zit. Anm. 105), hier S. 454) mit 45 000 fl. beziffert. Zur besseren Einordnung noch einige Jahresgehälter: Die höchste Gehaltsstufe bei Hof verdiente zu jener Zeit 12 000 fl. jährlich neben einer Pension von 30 000 fl., der erste Leibmedicus erhielt 4 000 fl. jährlich und ein Abwaschjunge 127 fl., zit. nach EHALT, *Ausdrucksformen* (zit. Anm. 36), S. 131.

¹²⁹ Es handelt sich um den selben Stich wie jenen Fischer/Delsenbachs von ca. 1713, jedoch mit den neuen Besitzverhältnissen entsprechender Legende.

dem Garten große Aufmerksamkeit, wodurch am Palais selbst die Arbeiten ruhten. Zwischen 1716 – 1719 ist die Bauführung am Rennweg unklar, parallel wurde auch an den Besitzungen des Fürsten in Hirschstetten gearbeitet. Da der italienische Dekorationsingenieur und Architekt Antonio Beduzzi in dieser Zeit offenbar auch in Hirschstetten für Fürst Schwarzenberg tätig war ist es möglich, dass das Skulpturenkonzept für den Palaisgarten von ihm stammt oder er beratend involviert war.¹³⁰ 1719, als Fürst Schwarzenberg die enormen böhmischen Besitzungen der Eggenberger übernahm, entschloss er sich den teilweise noch im Rohbau befindlichen Gartenpalast auszubauen.¹³¹ Zudem sollte er bald darauf Herzog von Krumau werden. Einmal mehr ist also eine Standeserhöhung Auslöser für adelige Bautätigkeit. Vermutlich mit dem Verkauf an Fürst Schwarzenberg erfolgte auch ein Architektenwechsel, beziehungsweise wurde Hildebrandt nicht weiter engagiert. Johann Bernhard Fischer von Erlach war schon 1713 mit Entwürfen zum Umbau des Stadtpalais für Fürst Schwarzenberg tätig gewesen.¹³² 1720 wurde Fischer von Erlach mit der Adaptierung beziehungsweise der Vollendung des Baues betraut, doch änderte während der langen Bauzeit Joseph Emanuel die Pläne seines 1723 verstorbenen Vaters nochmals ab. Der Fürst griff für die Vollendung seines neu erworbenen Gartenpalais also auf den ihm bereits bekannten Baumeister zurück. Jedoch könnte die Suche nach einem geeigneten Architekten einer der Gründe für die Verschleppung der Bauarbeiten zwischen 1716 und 1720 sein. 1721 schließlich wurde auch die Bautätigkeit am Palastgebäude selbst mit dem Ausbau der unfertig übernommenen Gebäudeteile im Innen- und Außenbereich wieder aufgenommen. Johann Bernhard adaptierte die Gartenfront des Palastes seiner körperlich-plastischen Gestaltungsweise gemäß durch eine Veränderung der Fenster und betonte dadurch den gartenseitigen Mittelrisalit stärker gegenüber der restlichen Fassade, worauf noch näher eingegangen wird. Der von Fürst Mansfeld-Fondi übernommene Baubestand als solcher blieb jedoch erhalten, es kam lediglich zu Adaptierungen und Ausbauten.

Bis 1716 und dem Besitzwechsel war der Garten nach den Plänen Trehets beziehungsweise Hildebrandts teilweise verwirklicht worden. Vielleicht war dieser Umstand ein Grund von vielen, weshalb Fürst Schwarzenberg den Ankauf tätigte, denn er schätzte Trehet offenbar sehr.¹³³ Vermutlich wurde bis zum Engagement Johann Bernhard Fischers von Erlach

¹³⁰ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 62 Anm. 53.

¹³¹ Hans SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Neuausgabe der Ausgabe Wien 1976), Stuttgart 1997, S. 274.

¹³² LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach (zit. Anm. 28), S. 140.

¹³³ Vgl. VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 49. Fürst Schwarzenberg hatte mit Graf Harrach gemeinsam den französischen Gartenkünstler Jean Trehet an den Kaiser empfohlen.

weiterhin nach diesen Gartenentwürfen gearbeitet. Da der neue Besitzer Fürst Schwarzenberg das Gartenpalais als reinen *locus amoenus* auffasste, wurden nun nicht mehr vordringlich die Innenräume ausgestaltet sondern der Fürst konnte sich zunächst auf die Anlage und Gestaltung des Gartens konzentrieren. Vor 1725 wurde die Anlage des Gartens der Prinz Eugen'schen Sommerschlösser (Unteres und Oberes Belvedere) vollendet.¹³⁴ Einige Jahre zuvor begann auch Fürst Schwarzenberg seine Anstrengungen zur Vollendung des angekauften Gebäudes und besonders des Gartens zu intensivieren. Aufgrund von diversen an Steinmetze und Bildhauer ausgefolgten Rechnungen kann man davon ausgehen, dass bereits ab 1720 einem fixen Plan folgend die Arbeiten im Garten ausgeführt wurden, für den wohl beide Fischer verantwortlich zeichneten.¹³⁵ Unter Johann Bernhard, später mit kleinen Abänderungen unter Joseph Emanuel Fischer von Erlach wurde die Anlage in den 1720ern einer Aus- und Umgestaltung unterzogen. Die Literatur ist recht einhellig der Meinung, dass die Arbeiten unter Fürst Schwarzenberg bis zu ihrem Abschluss 1725 vorangetrieben wurden,¹³⁶ überwiegend bereits nach den Plänen Joseph Emanuels. 1720 – 1723 sind diverse bildhauerische Arbeiten im Garten dokumentiert. Im September 1721 zum Beispiel erfahren wir durch die Korrespondenz zwischen dem Fürst und seinem Bereiter Meyer, dass die Arbeiten am Wasserreservoir gut vorangehen und demnächst die linke Gruppe der Diana-Kaskade aufgesetzt werden soll.¹³⁷ In dieser Zeit dürften auch vier um das Rundbassin im Parterregarten gruppierte Gartenvasen zur Aufstellung gelangt sein, die Eingang in Fischers „Entwurf einer historischen Architectur“ gefunden haben und unzweifelhaft von Johann Bernhard stammen. Als eine der abschließenden Arbeiten im Garten wurde ab 1724 die Obere Kaskade errichtet, an der Lorenzo Mattielli beteiligt war.¹³⁸

Der ältere Fischer hatte wohl eigene Pläne für den Garten. Die Quellen geben keinen Hinweis auf die zeitliche Einordnung der ersten Umgestaltungspläne für den Garten, da sie allerdings von Johann Bernhard stammen, müssen sie der Zeit zwischen 1720 – 1723 angehören. Die Kaskaden etwa gehen in ihren Grundformen wohl auf Johann Bernhard zurück, wurden vom jüngeren Fischer jedoch in eine von einer anderen architektonischen Auffassung geprägten Umgebung eingebettet.

¹³⁴ Vgl. SCHMIDT, TIETZE, Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 48), S. 109 und SCHÜTZ, Bernardo Bellotto (zit. Anm. 101), hier S. 108.

¹³⁵ VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 41.

¹³⁶ Vgl. z. B. SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 63/64.

¹³⁷ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 171.

¹³⁸ VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 41.

Die ursprünglich eingeschößigen Seitenflügel wurden in einer späteren Bauphase – als der Palast bereits in Besitz Fürst Schwarzenbergs stand – aufgestockt, um im Obergeschoß Quartiere für Kammerdiener, Köche und anderes Hauspersonal zu schaffen. Der Charakter und das Erscheinungsbild der mit terrassenartigen Plateaus abgeschlossenen Flügeltrakte wurde durch das Aufsetzen eines Stockwerkes mit Dach als Abschluss entscheidend verändert. Diese Aufstockung erfolgte 1724 bis 1726¹³⁹ und könnte somit in der Planung noch auf Johann Bernhard Fischer von Erlach zurückgehen, die Ausführung jedoch oblag schon seinem Sohn Joseph Emanuel.¹⁴⁰ Da in der fürstlichen Korrespondenz um 1726 öfter die Fertigstellung des „völligen Gebäus“ erwähnt wird ist anzunehmen, dass auch die Vollendung des Marstalles erst zu diesem Zeitpunkt unternommen wurde, der sich in den Flügeltrakten befand.

In einem Brief ersucht Fürst Schwarzenberg, die baulichen Arbeiten am Palastgebäude, besonders jedoch dessen Möblierung, im November 1723 abzuschließen beziehungsweise zu vervollständigen, da er zu dieser Zeit samt seinem gesamten Hofstaat aus Prag zurückkehren wollte.¹⁴¹ Allerdings zogen sich Vergoldungs- und Freskierarbeiten bis in das Jahr 1726 und noch 1728 wurde an der Kapelle gearbeitet. Seit 1727 wurde das Gartenpalais von der Fürstenfamilie als Wiener Sommerresidenz genutzt. Im Jahr 1728 dürfte bei einem Besuch der kaiserlichen Familie auch der Garten vollends fertig gestellt gewesen sein.¹⁴²

Im Juli/August 1728 wurde das Kabinett des Fürsten bis auf die Malerei fertig gestellt und auch die Arbeiten an der westlichen Gebäudehälfte mit der Raumfolge der Fürstin schritten voran.¹⁴³ 1728 wurde weiters die Decke des bereits von Hildebrandt vollendeten Oratoriums oval durchbrochen und mit einem Balustradenring versehen. Bereiter Meyer erwähnt in diesem Jahr (das genaue Datum in der Korrespondenz ist nicht lesbar) neben einem „Cabinet“ auch das „oratorio“. In einem weiteren aus 1728 stammenden Brief berichtet Meyer, dass „[es] mit dem Oratorio Seinen guten fortgang [hat], es wird aufbald fertig werden [...]“.¹⁴⁴

¹³⁹ Aktenbestand BDA, Beilagenmappe zu GZ 114/28/08, S. 8.

¹⁴⁰ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 96 datiert die Vollendung ebenfalls 1724 – 1726.

¹⁴¹ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 174.

¹⁴² Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 461 – 548, hier S. 505.

¹⁴³ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 184.

¹⁴⁴ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Inv.-Nr. 7169, Sign. A6^B 1d 1716 – 1769 Kart. 1480, Mappe 1721 – 1728.

Damit kann nur der Deckenumbau der Kapelle Hildebrandts gemeint sein.¹⁴⁵ Der Einbau der Galerie im Oratorium fällt also erst in die Ära Fürst Schwarzenbergs.

Zusammenfassend ergeben sich mehrere Bauphasen: Hildebrandt war 1697 der entwerfende Architekt und es ist ziemlich sicher, dass er zumindest bis zum Tod Fürst Mansfeld-Fondis 1715 am Gartenpalais tätig war. Damit endet die erste Bauphase, in der das Hauptgebäude im Außenbau fertig gestellt war, jedoch das Interieur in weiten Teilen noch fehlte. Die zweite Bauphase von Palaisgebäude und Garten beginnt nach dem Besitzwechsel an Fürst Schwarzenberg 1716. Während zunächst Johann Bernhard Fischer von Erlach ab 1720 Änderungen seinem Architekturverständnis gemäß durchführte, unterstützte ihn bei der weiteren Ausgestaltung im Laufe der Zeit – wie bei allen seinen Spätwerken anzunehmen ist – zunehmend sein Sohn Joseph Emanuel. Nach dem Tod des Vaters 1723 übernahm der jüngere Fischer in der Endphase die Leitung und vollendete bis um 1728 die Innenausstattung des Gebäudes sowie die Gartenanlage. Dabei folgte er nicht exakt den ursprünglichen Vorstellungen Johann Bernhards, sondern adaptierte die Entwürfe wiederum in seinem Sinne.

Um das Jahr 1730 endet auch die zeitliche Eingrenzung der vorliegenden Arbeit, da einerseits 1732 der zweite Auftraggeber Fürst Schwarzenberg verstarb, andererseits der Bau in den allerweitesten Teilen als vollendet betrachtet werden kann. Von kleineren Arbeiten beispielsweise an der Ausstattung abgesehen, war dies wohl auch die Sicht des Fürsten.

5.3 Entwürfe

Dank des Familienarchivs der fürstlichen Familie Schwarzenberg hat sich ein überaus reicher und umfangreicher Bestand an Entwurfsskizzen erhalten. Dieser umfasst einige eigenhändige Entwurfszeichnungen Hildebrandts, weiters ein späteres, nicht ausgeführtes Alternativprojekt für die Hofseite das von einem der beiden Fischer stammen dürfte, sowie Aufrisse und zahlreiche Grundrisse aus der Planungs- und Erbauungszeit.¹⁴⁶ Im Falle des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg sind keine Konkurrenzentwürfe bekannt, sieht man von dem

¹⁴⁵ Auch ein grob datierbarer Grundrissplan bestätigt den Einbau der Galerie zwischen 1716 – 1750: Ein Gesamtgrundriss Salomon Kleiners weist die Anlage als Schwarzenberg'schen Besitz aus, stammt daher aus der Zeit nach 1716. Die gartenseitigen Trakte sind noch nicht als Reitschule bezeichnet, daher gehört der Grundriss der Zeit vor 1750 an. Diese freilich sehr grobe zeitliche Einordnung wird umso wichtiger, als im Grundriss des Hauptgebäudes am Kapellenraum ein ovaler, mit gestrichelter Linie durchgeführter Eintrag erkennbar ist (vgl. Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9039). Dieser Eintrag, der nicht den Eindruck einer späteren Addition macht, spricht eher dafür, dass damit eine korrekt eingetragene weitere Raumschicht gemeint ist und nicht, dass die galerieartige Öffnung etwa erst geplant oder angedacht sei.

¹⁴⁶ Die Pläne befinden sich in der Schwarzenberg'schen Zentralbauleitung in Böhmisches Krumau/Cesky Krumlov, Tschechien.

korrigierenden Alternativentwurf für die Hoffassade ab, auf den noch zurückzukommen sein wird.

Die Pläne reichen von eigenhändigen Zeichnungen Hildebrandts wie zum Beispiel Alternativen zur Bekrönung des Mittelrisalits oder einer perspektivischen Ansicht zur Verdeutlichung der Gesamtanlage bis zu Kupferstichen mit Ansichten der Hof- und der Gartenfassade. Auch wenn der Realitätsgrad gerade bei den Ansichten nicht restlos geklärt ist, ist dieser Planbestand ein überaus wertvolles und rares Zeugnis zum Nachvollziehen barocker Planungs- und Baugeschichte.

Im Folgenden werden die Pläne des Palaisbaues und der Anlage des Gartens separat behandelt, um anschaulicher deren Entwicklung und deren Verhältnis zwischen Entwürfen und Ausgeführtem herausarbeiten zu können.

5.3.1 Entwürfe für den Palaisbau

Unter den präzise ausgeführten Entwürfen Hildebrandts ist ein Aufriss der Hoffassade mit Schnitt durch den westlichen Gebäudeteil (Abb. 16) der früheste erhaltene. Dieser besitzt auf einer Klappe eine Variante, die übrigen Entwürfe sind allesamt ohne diese Alternative aus der Planungsfrühphase gehalten. Der Baukörper stellt sich wie folgt dar: Ein breit gelagerter, 15-achsiger Baukörper über einem niedrigen Erdhalb- beziehungsweise Sockelgeschoß wird von einem dreiachsigen Mittelrisalit überragt. Die Seitenteile sind durch zweiachsige Rücklagen gegliedert und haben eigenständige Dächer. Die Gliederung der Fassade erfolgt durch Pilaster, der Aufrissentwurf sieht vegetabil-kartuschartige Kapitelle vor, wie sie auch auf dem Stich Fischer/Delsenbachs (Abb. 15) in Erscheinung treten. Weiters sind Blendrahmen in den durch die Pilaster abgetrennten Wandfeldern eingetragen, die Rücklagen sind nicht gebändert.

Die Variante mittels aufgeklebter Klappe betrifft lediglich den Risalit des Baues. In der direkt auf dem Planpapier eingetragenen Version trägt ein niedriger Tambour eine Kuppel, wulstartige Rillen an der Kuppel gehen am Tambour in Doppellisenen über, die Wandfelder voneinander scheiden (Abb. 17). In einer Bleigriffeladdition ist eine steilere und etwas höhere Kuppel angedeutet. Weiters wurden sehr flott und skizzenhaft Festons und vegetabil anmutende Konsolen an den Tambourlisenen hinzugefügt.

Die Variante des Risalits auf der Klappe (Abb. 18) sieht im Zentrum des ovalen Mauerkranks eine abgesenkte Laterne vor, die nur durch Ochsenaugen in der Mauerkrone Licht erhält. Zwischen den Lisenen befinden sich somit Wandöffnungen anstelle von Blendfeldern. Auf dieser Klappenvariante fehlen zwar die Festons, dagegen sind die Konsolen in der eben beschriebenen vegetabilen Art bereits fix eingetragen. Dies spricht neben der Tatsache, dass

sich die Ringkronenvariante auf einer dem Plan hinzugefügten Klappe befindet dafür, dass die Kuppelvariante die ältere ist. Mit einigen Änderungen folgte man in der Ausführung weitestgehend dem Ringkronenprojekt. Der selbe Plan bietet einen Schnitt durch die westliche Gebäudehälfte. Dieser offenbart die ursprüngliche Lösung Hildebrandts für die Kapelle mit einem flachen Deckenspiegel über Pendentifs.

Interessant wäre die ursprüngliche Planung Hildebrandts für den Kuppelsaal, von der lediglich diese Schnittzeichnung eine sehr vage Vorstellung gibt. Erkennbar ist, dass Hildebrandt bereits eine Kolossalordnung andachte, die Kapitelle bestanden hier in Analogie zum Außenbau ebenfalls aus den für ihn typischen, eigentümlichen blattartigen Kartuschen. Der erkennbare Abschnitt einer den Kuppelsaal erweiternden Konche ist ungegliedert, sollte jedoch sicherlich ebenfalls gegliedert werden. Auch ist erkennbar, dass die Wölbung der Kuppel zur Ausführung different ist, die projektierte Laterne sitzt auf einer horizontalen Ebene über der Kuppel auf. Da die Laterne nicht ausgeführt wurde, hatte dies eine Änderung in der Kurvenführung der Kuppel zur Folge. Auch die Unterfangung der Kuppel mittels Pendentifs wirkt in der Schnittzeichnung anders als in der Ausführung. Weiteres zum Konzept Hildebrandts für den Kuppelsaal ist nicht bekannt.

Eine bedeutende Entwurfsskizze ist eine eigenhändige perspektivische Ansicht Hildebrandts der Gesamtanlage (Abb. 19). Der Hauptbau wird von niedrigen Nebentrakten flankiert, die diesen quergelagerten Baublock mit den rechtwinkelig abzweigenden Flügelbauten verbinden. Diese drei Flügel definieren den Ehrenhof, der wegen seiner Erhöhung vom Straßenniveau über zwei Rampen zu erreichen ist. Auch das *piano nobile* des Hauptgebäudes ist durch zwei seitliche Rampen erschlossen. Von der Fassadengliederung ist zu erkennen, dass auch hier die Wandfelder zwischen den Pilastern am Hauptgebäude im Bereich der Kapitelle gerahmt sein sollten. Die zweiachsigen Rücklagen weisen analog zum älteren Entwurf keine Bänderung auf. Der Hauptbau trägt auch hier die eigentümlichen blattartigen Kapitelle, die Gestaltung der Fenster entspricht bis hin zu Details dem bereits erwähnten Aufriss der Hoffassade: In den Rücklagen tragen die Fenster geschweiften Spitzgiebel, die übrigen Achsen weisen seitlich konkav anlaufende Fensterverdachungen auf, alle Fenster besitzen Ohrenrahmungen. Am rechten der beiden Eckpavillons ist in dieser Entwurfszeichnung aus der Feder Hildebrandts seitlich eine Türe angedeutet. Eine Erschließung vom Hauptbau aus über die terrassenartigen Plattformen der eingeschossigen Nebentrakte und der niedrigen Flügeltrakte bis zu den Abschlusspavillons war somit möglich.¹⁴⁷ Diese Plattformen sollten der adeligen

¹⁴⁷ Vgl. Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9035.

Gesellschaft zum Flanieren und Genießen des Ausblickes auf die nördlich gelegene Stadt dienen.

Skulpturenschmuck zierte in der frühen Entwurfsphase um 1697 in der Ringkronen-Variante (siehe Abb. 18) den Hauptbau des Gartenpalais. Auf der Attika, der Ringkuppel und auf der Brüstung der Vorhalle sind unter anderem eine Apoll-Daphne-Gruppe eingetragen, weiters Ceres, Bacchus und schließlich eine sich verhüllende weibliche Figur, eventuell eine Vestalin.¹⁴⁸ Auch in der perspektivischen Ansicht – zu einem Zeitpunkt, als die Entscheidung zugunsten der Ringkrone gefallen war – sind Attikafiguren zu sehen (Abb. 19). Im Vergleich zum Stich Fischer/Delsenbachs (Abb. 15) fällt auf, dass dort plastischer Schmuck an der Attika fehlt. Dieser war in den ersten Entwürfen Hildebrandts also geplant, gelangte jedoch offenbar nicht zur Ausführung. Der eben erwähnte Stich lässt diese Tatsache offen durch den Zusatzvermerk in der Legende: „wie schon meistens aufgerichtet“. Dies impliziert einen noch nicht gänzlich vollendeten Bauzustand. Weiters bleibt die Frage offen, ob dieser Stich einen damals realen Zustand abbildet oder ob es sich um eine Idealansicht beziehungsweise eine Entwurfsphase des Palais handelt. Berger geht davon aus, dass Hildebrandts perspektivisches Prospekt der Gesamtanlage ein solches Ideal wiedergibt, während der Stich Fischer/Delsenbachs das tatsächlich Realisierte zeigt.¹⁴⁹ In diesem Kontext ist zu bedenken, dass unter der Bauleitung Johann Bernhard Fischers von Erlach der Schwerpunkt der skulpturalen Ausstattung von der Fassade in den Garten verlegt wurde.

Auf dem gleichen Stich weisen die ebenerdigen Nebentrakte keine Garteneingänge auf. Der Hauptbau mit den Nebentrakten sperrt somit in der gesamten Grundstücksbreite den Gartenzugang und lässt einen solchen nur durch den Kuppelsaal des Hauptgebäudes zu. Dies ist eine deutliche Abweichung zu den meist freistehenden frühen Wiener Gartenpalästen Fischers.¹⁵⁰

Ein weiterer Entwurfsplan betrifft die Gestaltung des Ehrenhofes. Es handelt sich um einen Grundriss, in dem das Hauptgebäude nur angedeutet ist, die Flügelbauten jedoch sehr genau eingetragen sind (Abb. 20). Diese schwingen nach geradem Verlauf viertelkreisförmig zurück und enden in Abschlusspavillons. Die Rückschwünge scheinen hier durch schmalere,

¹⁴⁸ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 62.

¹⁴⁹ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 158/159.

¹⁵⁰ Thomas BAUMGARTNER, Vienna Gloriosa und der Garten des Prinzen – Die Entwicklung des Gartens am Rennweg und seine Beziehung zur Wiener Gartenkunst im Barock, in: Agnes Husslein-Arco, Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere Wien, München 2010, S. 119 – 126, hier S. 120.

im Vergleich zur Ausführung in der Anzahl gesteigerte Arkaden durchbrochen. Im Grundriss erkennbar sollten zwischen den Arkadenbögen Säulen eine Rhythmisierung bewirken. Zwei projektierte, nicht ausgeführte Fontainen sind in der fortgeführten Baufluchtlinie der Flügelbauten eingetragen. Sie befinden sich in Höhe des Ansatzes der Abschlusspavillons, exakt im fiktiven Zentrum der viertelkreisförmigen Rückschwünge. Dies verrät eine streng geometrische Planung. Sowohl die perspektivische Ansicht, als auch der Grundriss des Ehrenhofes zeigen die ursprüngliche Planung Hildebrandts von tiefrechteckigen Abschlusspavillons.¹⁵¹

Eingetragene Nischen auf demselben Grundriss des Ehrenhofes an der halbrund vortretenden bastionartigen Terrassenmauer des Ehrenhofes und an der linken konkaven Mauer, die vom Eckpavillon zur Rampe führt, scheinen spätere Additionen zu sein. Die linke Nische ist in eine Variation des Mauerverlaufes eingetragen. Ein ebenfalls hinzugefügtes Wasserbecken an der zentralen Nische identifiziert diese als Brunnen, wurde aber nicht ausgeführt.

Den zeitlichen Bereich der Schwarzenberg'schen Umgestaltungen betreten wir mit einem alternativen Entwurf für die Hoffassade (Abb. 21). Die Vorhalle besitzt eine Kolossalordnung, die Kapitelle sind hier korinthisch. Den oberen Abschluss des Mittelrisalits bildet eine hohe, gerade verlaufende, reliefierte Attika, die den ovalen Kuppelsaal gänzlich verdeckt. Durch diese Vorblendungen mittels der Attika sowie der Säulen vor den Pfeilerarkaden wäre der Eindruck der Vorhalle in ein Porticus-artiges Motiv uminterpretiert worden.¹⁵² Auch an den Rücklagen findet sich hier eine Bänderung. Während man früher der Annahme war, der Entwurf stamme von einem französisch beeinflussten Architekten, der Hildebrandts Projekt redigierte,¹⁵³ kam man später zu dem Schluss, die Zeichnung müsse aus der Feder Johann Bernhard oder Joseph Emanuel Fischers von Erlach stammen.¹⁵⁴ Wegen der französisch-klassizistischen Elemente würde dieser Entwurf zum Spätstil Johann Bernhards oder auch zum in Paris ausgebildeten Joseph Emanuel passen – gehört jedoch in jedem Falle der Zeit nach 1720 an. Bekanntermaßen kam dieser Entwurf nicht zur Ausführung – wäre dies geschehen, wäre das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg eine noch interessantere stilistische Amalgamation: die Gartenseite würde Fischers frühen Typus des „Lustgartengebäudes“ repräsentieren (von Hildebrandt interpretiert, von Fischer wiederum „korrigiert“), während die Hofseite ganz im Sinne Fischers klassizistischen Spätstiles gehalten wäre.¹⁵⁵

¹⁵¹ Vgl. Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9035 und 9081.

¹⁵² AURENHAMMER, Begegnung der Rivalen (zit. Anm. 13), hier S. 9.

¹⁵³ FREY, Schwarzenbergpalais (zit. Anm. 9), hier S. 144.

¹⁵⁴ U. a. AURENHAMMER, Begegnung der Rivalen (zit. Anm. 13), hier S. 9 für den älteren Fischer, Lorenz spricht sich für den jüngeren Fischer aus.

¹⁵⁵ Vgl. AURENHAMMER, Begegnung der Rivalen (zit. Anm. 13), hier S. 9.

In den großen Zügen folgt die Ausführung des Gartenpalais den oben genannten Entwürfen, lediglich Details betreffend kam es zu leichten Veränderungen. So zum Beispiel verzichtete man auf die von Hildebrandt projektierten Blendrahmen zwischen den Pilastern; anstatt der rein ornamentalen Kapitelle wurde eine ionische Ordnung ausgeführt.

5.3.2 Entwürfe für die Gartenanlage

Um der Bedeutung barocker Gartenanlagen gerecht zu werden, wird die Beschreibung der Gartenentwürfe gesondert im folgenden Kapitel behandelt, analog ist ein eigenes Kapitel der Beschreibung der ausgeführten Gartenanlage gewidmet. Die perspektivische Ansicht der Gesamtanlage (Abb. 19) zeigt eine Terrassierung des Gartens mittels Futtermauern sowie im Oberen Garten ein Casino und abschließend ein Gartentheater mit Nebengebäuden. Diese Bauten wurden jedoch nicht realisiert. Nach dem Parterregarten sieht dieser Entwurfsplan vier statt der ausgeführten drei Terrassen vor. Die erste Terrassenmauer läuft erst gerade, springt auf beiden Seiten in konkavem Übergang zurück und läuft bis zur durch konkave Einbuchtung betonten Mittelachse wiederum gerade. Die zweite Terrassenmauer ist ähnlich bewegt, der Grundriss schwingt konkav-konvex bis zur konvex hervortretenden Mitte. Die äußersten Einbuchtungen haben je einen Springbrunnen, zwei konvexe seitliche Freitreppen mit Podesten führen zur nächsthöheren Terrasse. Freitreppe, Brüstung und Nischen des konkaven Mittelteils sind durch Figuren bereichert, zentral sind drei Apsiden eingetragen.

Auf der nach der Vogelschau Hildebrandts dritten und somit zweithöchsten Terrasse ist ein Casino eingetragen. Diese Gartenarchitektur besteht aus einem Wechselspiel geometrischer Formen und weist einen spannungsvollen Kontrast zwischen abgeschlossenem Mittelteil und luftigen, in Kolonnaden aufgelösten seitlichen Ovalen auf (Abb. 22). Es ist ein reich bewegter Baukörper: Ein konkav einschwingender, überhöhter Mittelteil mit Mansarddach wird von zwei flach abgeschlossenen, figurenbekrönten Ovalen flankiert, die eventuell als Dachterrasse fungiert hätten. Der Mittelbau zeigt drei andeutete Türöffnungen, die Ovale dagegen sind in Kolonnaden völlig aufgelöst. Im Grundriss zeigt sich, dass der Mittelbau aus einem Quadrat mit abgeschrägten Ecken und konkaven Seiten besteht, in die beiderseits die Ovale einschneiden.¹⁵⁶ Anhand dieser Gestaltungsweise lassen sich deutliche Einflüsse Borrominis erkennen. Direkte Bezüge zu Borrominis Œuvre sind etwa die bewegten Grundrissformen der Laterne von S. Carlo alle Quattro Fontane oder des Atriums von S. Maria dei Sette Dolori. Damit ist dieser Entwurf eines Casinobaues exemplarisch für das Frühwerk Hilde-

¹⁵⁶ Vgl. Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9044 und 9148.

brandts, in dem dynamisch-borromineske Grundrisse noch häufiger anzutreffen sind.¹⁵⁷ Der Entwurf ist aber auch eine Anlehnung an Ideen Fischers, vergleicht man etwa den Grundriss des Hoyos-Stöckls in Kleßheim (Abb. 23). Hildebrandt allerdings lässt die stereometrischen Figuren im Sinne Guarinis einander durchdringen, während Fischer sie additiv nebeneinander platziert. Auch wenn diese plastische Auffassung untypisch für Hildebrandt scheint, wird dessen Urheberchaft nicht angezweifelt.¹⁵⁸ Wie auch für den Mittelrisalit am Hauptgebäude projiziert, trägt das Casino Attikafiguren. Der Mittelteil ist von einem zeltartigen Mansarddach abgeschlossen. Hildebrandt wandte diese Dachform häufig an, so auch bei den Eckpavillons des Ehrenhofes.

Zwei Grundrisse Hildebrandts geben die Situation im Oberen Garten an. Sie unterscheiden sich praktisch nur in der Wahl des Ausschnitts.¹⁵⁹ Auf der zweiten Terrasse – folgt man dem Terrassenschema der perspektivischen Ansicht Hildebrandts – ist ein langgestrecktes Bassin mit zwei Fontainen eingetragen, das sich bei der Realisierung zur Futtermauer hin verschieben und mit verändertem Grundriss als Obere Kaskade ausgeführt werden sollte. Am Casino sind unterschiedliche Ausführungsvarianten – beziehungsweise einmal Erdgeschoß-Grundriss und einmal Obergeschoß-Grundriss – eingetragen, weshalb der Bau asymmetrisch wirkt.¹⁶⁰ Der westliche Teil des Casinos ist mittels einer Säulenkolonnade durchbrochen, während der östliche Teil eine durchgehende Wand mit drei Öffnungen aufweist, eine davon geht in den Garten. Der Mittelbau ist von Norden und Süden, der östliche ovale Seitenteil von Osten her durch einige Stufen mit dem Garten verbunden.

Leichte Differenzen weisen die Entwürfe bei der hier bastionartig ausgeformten letzten Gartenmauer und deren Freitreppe auf sowie bei dem kleinen Bau des ebenfalls im Oberen Garten projektieren Theaters.¹⁶¹ Dieser segmentbogenförmige Bau bildet mit den beiden seitlichen Treppen im Grundriss einen Halbkreis. Über dem mit drei Nischen versehenen Erdgeschoß des Theaterbaues erhebt sich eine Plattform, die über die seitlich ausschwingenden Freitreppen erreichbar ist. Diese hätte, nach Norden gerichtet, einen Blick über die Stadt ermöglicht oder nach Süden einen Prospekt ins Land; der Linienwall wurde erst 1704 errichtet. Hinter den Freitreppen befindet sich Raum für Kulissen. Wie aus der perspektivischen

¹⁵⁷ FREY, Schwarzenbergpalais (zit. Anm. 9), hier S. 139 – 142, vgl. auch Renate WAGNER-RIEGER, Borromini und Österreich, in: o. Hg., Studi sul Borromini, 2. Band, Rom 1967, S. 215 – 233, hier S. 225 – 226.

¹⁵⁸ FREY, Schwarzenbergpalais (zit. Anm. 9), hier S. 142.

¹⁵⁹ Vgl. Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9044 und 9148.

¹⁶⁰ Siehe Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9148. Ich danke Prof. Lorenz für den hilfreichen Hinweis.

¹⁶¹ Vgl. hierzu und zum Folgenden Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9035 und 9044.

Ansicht abzulesen ist, ist auch diese Gartenarchitektur mit Skulpturen bereichert. Welch große Rolle Skulptur in der Anlage des Gartens generell spielen sollte, beweisen also schon die zahlreichen Einträge auf Hildebrandts frühen Plänen.¹⁶²

Wiederum segmentbogenartige – eventuell als in Arkaden aufgelöst zu denkende – kurze und schmale Trakte verbinden das Gartentheater mit zwei seitlichen Gebäuden am Ende des Gartens. Das abschließende Gittertor schwingt konvex aus. Etwa ein Dutzend Kulissenwände zu beiden Seiten eines zentralen, schmalen Spiegelteiches sollten die Sicht in die von losen Baumreihen bewachsenen Kulissen verhindern. In einem der beiden Grundrisse sind zusätzlich die Sichtlinien für die Theaterkulissen eingetragen.¹⁶³ Diese beweisen, dass das Casino auch als Loge für das Gartentheater geplant war. Weiters weist dieser Plan eine Hinzufügung am Casinobau auf. Die seitlichen Ovale sind in Richtung der Terrassenmauer verlängert, auch eine Streckung des Mittelteils ist angegeben. Dies hätte eine nicht unbedeutende Vergrößerung des Casinos bedeutet. Auch die vor dem Casino liegende Terrassenmauer selbst ist in einer Hinzufügung am Plan nach vorne gerückt, wohl um den Abstand zum Casinobau zu wahren. Das Konzept der hier dargestellten Terrassierung mittels klammerförmiger Terrassenmauer, die durch zwei seitlich des Bassins anlaufende Rampen gebildet wird, ist ein Prinzip des französischen Gartenbaukünstlers André Le Nôtre.¹⁶⁴ Auf dem in Bezug auf Grundrisse recht schematischen Stadtplan von Marinoni/Anguissola (Abb. 14) ist das Casino noch als geplanter Bau eingetragen, wenn auch mit kreuzförmigem Grundriss. Generell entspricht dieser Plan in Bezug auf die Terrassierung und das projektierte Bassin im Oberen Garten recht getreu Hildebrandts Entwürfen. Die den Garten abschließenden Gebäude seitlich des Gartentheaters sind bei Marinoni/Anguissola allerdings als bereits gebaut vermerkt, obwohl sie nicht zur Ausführung kamen.

Das Gartentheater und das Casino wurden wohl aus Kostengründen nicht ausgeführt, wohingegen sich Mansfeld-Fondis Nachbar Prinz Eugen im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts dazu entschied, den höchsten Punkt seines terrassierten Anwesens nicht mit einem Casino, sondern mit dem Schloss des Oberen Belvedere zu bekrönen. Wären Hildebrandts Pläne ausgeführt worden, wäre der italienische Einfluss bei der Gartenanlage sehr viel stärker zum Tragen gekommen.

¹⁶² Siehe Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9035, 9044 und 9148.

¹⁶³ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9148.

¹⁶⁴ Vgl. Ulrike SEEGER, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien 2004, S. 204 – 205.

Ein Plan des Franzosen Jean Trehet (Abb. 24) von 1697 für den Garten zeigt, dass die hier angedeutete Gartenfassade des Palais samt angrenzenden Nebentrakten und -gebäuden die Breite des Parterregartens vorgibt, die sich zur deutlich schmälere Terrassenmauer hin jedoch stetig verjüngt.¹⁶⁵ Die Handschrift des kaiserlichen Gartenarchitekten Trehet ist an den kleinteiligen, komplizierten Ornamenten der Broderieparterres zu erkennen. Eine ähnliche Ornamentik wurde auch beim ebenfalls von Trehet gestalteten Garten der kaiserlichen Favorita im Augarten gewählt. Auch für die Gartenanlage Schloss Schönbrunn zeichnete der französische Gartenkünstler verantwortlich. Die Tatsache, dass Trehet zeitgleich an Planungen des Gartens für Fürst Mansfeld-Fondi beteiligt war, zeigt den Anspruch dieses Projektes.¹⁶⁶ In der Literatur erkannte man beim Schwarzenberggarten¹⁶⁷ und Belvederegarten, aber auch in Schloss Hof eine Synthese französischer Parterres mit italienischen Terrassengärten. Architektonisch gestaltete Gartenbegrenzungen, die in den beiden Wiener Anlagen in Form von Belvederes beziehungsweise Casinos zumindest geplant wurden, stellen ein typisches Merkmal des italienischen Gartentypus' dar.¹⁶⁸

Der Plan Trehets gibt wohl noch ein Konzept wieder. Während die Gebäude hier nur in Grundlinien angedeutet sind, wurden die Rasenparterres und die teppichartigen Blumenbeete sehr fantasievoll und mit großer Genauigkeit detailliert zu Papier gebracht (Abb. 24). Die präzise ausgeführten Teile des Plans umfassen ca. das heute noch bestehende Gartenparterre, das durch eine Gartenmauer abgeschlossen wird. Neben zwei seitlichen Stiegenaufgängen ist zentral eine leicht geschwungene, zweiflügelige Treppe in die Gartenmauer eingelassen, ein nachträglicher Eintrag zeigt eine Treppe in Halbkreisform. Der Eintrag dürfte die erste Idee für die später auch tatsächlich realisierte Diana-Kaskade sein.¹⁶⁹ Trehets Entwurf zeigt den Parterregarten bereits mit sehr ähnlich gestalteten Parterres zu jenen, die Salomon Kleiner in seinen Grundrissen der Gartenanlage (Abb. 25 und Abb. 26) angibt und die somit ausgeführt wurden. Die große Form stimmt großteils überein, die Detailformen wirken bei Trehet jedoch verspielter und zierlicher. Der übrige Garten ist bei Trehet vage angedeutet, an der zweiten Terrasse sind lediglich seitliche Bosketts mit Kabinetten eingetragen. Die oberste Terrasse allerdings zeigt die Umrisse eines Bassins, ganz ähnlich wie von Hildebrandt projiziert. Auch die davor befindliche Gartenmauer hat eine frappante Ähnlichkeit zu Hildebrandts Entwurf.

¹⁶⁵ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9154.

¹⁶⁶ AURENHAMMER, Begegnung der Rivalen (zit. Anm. 13), hier S. 7.

¹⁶⁷ Da der im Folgenden behandelte Garten in den weitesten Teilen unter Fürst Schwarzenberg entstand, wird dieser im weiteren Verlauf als Schwarzenberggarten bezeichnet.

¹⁶⁸ Vgl. Erika NEUBAUER, Wiener Barockgärten, Dortmund 1980, S. 34 und SEEGER, Stadtpalais und Belvedere (zit. Anm. 164), S. 195.

¹⁶⁹ VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 37.

Weitaus bedeutender ist die Tatsache, dass Form und Lage des Gebäudes in Trehets Plan grob Hildebrandts Entwurf für das Gartenpalais entspricht. Die Umrisse mit dem halbrund in den Garten vortretenden Mittelrisalit, anschließenden schmalen Rücklagen, der Vorhalle an der Hofseite und den schmalen Seitentrakten beziehungsweise den rechtwinkelig daran stoßenden Seitenflügeln um den Ehrenhof entsprechen durchwegs dem Konzept Hildebrandts. Auf die skizzenhaft angedeutete Gartenfassade des Palais reagieren die Parterres in ihrer Formgebung. Den Plan signierte Trehet eigenhändig und datierte ihn mit 1697. Somit muss Hildebrandt bereits in diesem Jahr Pläne vorgelegt haben, die die Zustimmung Fürst Mansfeld-Fondis erhielten. Ohne die Genehmigung des Bauherrn hätte der Gartenarchitekt Trehet nicht diesen Gebäudeentwurf eingetragen, schließlich sollten Garten und Gartenfassade aufeinander abgestimmt sein. Bald nach Tötigung der Grundstückskäufe sah sich Fürst Mansfeld-Fondi also offenbar um geeignete Künstler um. Der Fürst wurde auch rasch fündig, Hildebrandt und Trehet lieferten in kurzer Zeit Pläne, sodass bald mit der Realisierung begonnen werden konnte.

5.4 Beschreibung

5.4.1 Das Gartenpalais samt Nebengebäuden

Das Gartenpalais für Fürst Mansfeld-Fondi am Rennweg war zum Erbauungszeitpunkt das größte seiner Art in Wien.¹⁷⁰ Es zählte im frühen 18. Jahrhundert gemeinsam mit dem Belvedere zu den repräsentativsten Gartenpalais-Anlagen im Umkreis Wiens. Da für einen Gartenpalast unüblich, fehlt im Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ein monumentales, innenliegendes Stiegenhaus. Auch eine *sala terrena* dürfte hier nie geplant gewesen sein, obwohl diese als Übergangszonen zwischen Gebäude und Garten fungierenden Räume in anderen Gartenpalästen häufig zu finden sind. Das Fehlen repräsentativer Elemente wie einem Stiegenhaus hat am untersuchten Palaisgebäude teilweise auch funktionelle Ursachen. Der benachbarte, einige Jahre später errichtete Sommerpalast des Prinzen Eugen wiederum ist ganz auf Repräsentation ausgelegt und weist folgerichtig bereits im Unteren Schloss einen Marmorsaal auf, das Obere Schloss nimmt neben einem solchen Raum weiters noch ein monumental gestaltetes Stiegenhaus auf.

Schon in der älteren Literatur wird hervorgehoben, wie ambitioniert das Bauprojekt des Gartenpalais war und mit wie viel materieller und emotionaler Hingabe der ursprüngliche

¹⁷⁰ SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach (zit. Anm. 131), S. 101.

Bauherr Fürst Mansfeld-Fondi den Bau, die Ausstattung und die Anlage des Gartens vorangetrieben haben muss.¹⁷¹ Fürst Schwarzenberg seinerseits ließ den Bau sowie die Gartenanlage unter großen Unkosten umgestalten und vollenden.¹⁷² Welch hohen Anspruch diese Anlage hatte, beweist nicht nur die Größe des Palastes selbst, sondern auch die großzügigen Dimensionierungen von Garten und Ehrenhof.

Der Stich Fischer-Delsenbachs ist für die Beschreibung des ausgeführten Gartenpalais aufschlussreich (siehe Abb. 15): Zwei große Auffahrtsrampen führen auf eine über dem Wienfluss gelegene, bastionartige, konvex vorgewölbte Terrasse, die in einen großen Ehrenhof übergeht. Diese Terrasse ist als visuelles Pendant zur jenseits des Wienflusses und des Glacis gelegenen Wasserkunstbastei zu verstehen und deutet in ihrer Ausformung Hildebrandts ursprüngliche Profession als Festungsingenieur an. Dieser vor dem Hauptgebäude liegende Ehrenhof wird zu beiden Seiten von den Flügelbauten abgeschlossen, die Wirtschaftsgebäude aufnehmen. Hildebrandt versuchte stets den Landschaftsraum mit einzubeziehen und wollte diesen betonen, daher greifen die Flügelbauten weit nach vorne aus und umrahmen den Ehrenhof. Zwei geschwungene Auffahrten an der Hoffassade des Hauptgebäudes führen direkt zum Eingang desselben unter dem überdachten Porticus im *piano nobile*. Der Palaisbau ist eineinhalbgeschoßig und besteht aus einem gebänderten Erdhalbgeschoß, einem Haupt- und abschließend einem Mezzaningeschoß. Die Pilasterordnung fasst zwischen dem Erdhalb- und dem Mezzaningeschoß eineinhalb Geschoße zusammen. Unter dem Saal befindet sich ein großes Gewölbe. Auf einem Erdgeschoß-Grundriss (Abb. 27) sind in diesem Bereich Pfeiler eingetragen, eventuell war eine Grotte geplant. Derartige Grotten sollten in den von Fischer konzipierten Gartenpalästen häufig die Verbindung zwischen Palastgebäude und Garten herstellen. Allerdings ist ungewiss ob der Grundriss ein Entwurfs- oder Bestandplan ist. Im östlichen Teil des Erdgeschoßes waren die Pferdestellplätze untergebracht. Die Wahl des eineinhalbgeschoßigen Typus' dieses Gartenpalastes, auf den Hildebrandt später nicht mehr zurückgreifen sollte, könnte also auf funktionelle Gründe zurückzuführen sein.

Die Hofseite wirkt durch den ringförmigen Mauerkranz des Mittelrisalits und sein Zurücktreten zersprengt. Der überhöhte Mauerkranz des Risalits ist durch Doppellisenen gegliedert, die querovale Ochsenaugen gegeneinander abgrenzen. Da weder die Kuppelvariante noch die Laterne der Ringkronenvariante ausgeführt wurden, wurde keine der beiden Varianten des Aufrissentwurfes mit Klappe vollständig realisiert. Der zentralen dreijochigen Vorhalle schließen sich zu beiden Seiten je sechs Achsen des Hauptgebäudes an, die von eigenstän-

¹⁷¹ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 164.

¹⁷² KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht (zit. Anm. 6), S. 794.

digen Dächern gedeckt sind. Die beiden innersten, zu beiden Seiten der Vorhalle liegenden Achsen bilden hierbei Rücklagen. Im Gegensatz zu den flächenhaft-geschlossenen Flügeln des Hauptbaues wirkt dessen Zentrum durch das Durchbrechen der Ringkrone und das Zurückschieben des überhöhten Hauptsaaes durch den Porticus labil.¹⁷³ Die Garten-fassade ist analog gestaltet allein mit dem Unterschied, dass hier anstatt der Vorhalle der zentrale Risalit des Kuppelsaaes konvex hervortritt.

Die Nullfläche der Fassade war in Goldocker gehalten, während die Dekorteile helles, bräunliches Ocker aufwiesen.¹⁷⁴ Die kleinteilige Wandgliederung Hildebrandts erscheint in der Ausführung durch das Fehlen der projektierten Attikafiguren beeinträchtigt. Vermutlich wurde auf den Attikaschmuck verzichtet, als eine vormundschaftliche Kommission nach dem plötzlichen Tod Fürst Schwarzenbergs die Ausgaben für den Palaisbau einschränken sollte.¹⁷⁵ Bezüglich der Kapitellform bringt ein Vergleich eines Kleiner-Stiches (Abb. 28) der Gartenfassade von ca. 1738 mit einem Aufriss der Gartenfassade Josef Schmidts (Abb. 29) relative Sicherheit, von Hildebrandt selbst ist kein Entwurf der Gartenseite bekannt. Beide späteren Ansichten zeigen die Gartenfassade nach Fischers Änderungen, Schmidts Aufriss entstand um 1750. Übereinstimmend vermerken Stich und Aufriss für die Gartenfassade ionische Kapitelle. An der Hofseite projektierte Hildebrandt blattartig-vegetabile Kapitelle, wie dem Stich Fischer/Delsenbachs von ca. 1713 ebenfalls entnommen werden kann (vgl. Abb. 15). Entgegen diesen Indizien plädiert Frey dafür, dass auch die Hoffront ionische Pilaster aufwies.¹⁷⁶ Eventuell haben diese Darstellungen unterschiedliche Realitätsgrade, auch ist die zeitliche Differenz zu berücksichtigen, etwa wäre eine Veränderung nach dem Besitzwechsel an Fürst Schwarzenberg denkbar. Eher unwahrscheinlich ist, dass Hof- und Gartenfassade ihren unterschiedlichen Funktionen entsprechend differente Ordnungen trugen. Jedenfalls gibt es für eine derartige Differenzierung keine Beispiele an Wiener Bauten.

Auch die Fensterrahmen, Fensterbegründungen und -stürze von Risalit, Rücklagen und Nebenachsen stimmen in allen Geschoßen und allen Details im Stich Kleiners und der Zeichnung Schmidts überein, bis hin zu den Fenstern des Kuppelsaaes sowie der Form des Konsolenbandes (vgl. Abb. 28 und Abb. 29). Die Fenster in den Rücklagen des Erdhalbgoschoßes weisen geschwungene Ohrenrahmen und verzierte Keilsteine auf; die Dreiecksgiebel über den mit Muscheln bekrönten Hauptgoschoßfenstern der Rücklagen sind geschwungen, die

¹⁷³ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 29.

¹⁷⁴ Aktenbestand BDA, GZ 114/13/1996, S. 12.

¹⁷⁵ Karl SCHWARZENBERG, Zur Baugeschichte des Palais, in: Blau-Weisse Blätter, V. Jahrgang, Juli 1957, Nr. 2, Murau 1957, S. 18 – 20, hier S. 18. Die Attikafiguren sind nur in den ersten Planungsstadien (Abb. 16 und Abb. 19) sowie in einem Stich Kleiner/Heumanns von 1725 (Abb. 32) vermerkt, später nicht mehr.

¹⁷⁶ FREY, Schwarzenbergpalais (zit. Anm. 9), hier S. 145.

Ohren der Fensterrahmen ebenfalls gebauert. Die darüber liegenden Halbgewölbefenster tragen ebenfalls Muschelbekerkrönungen und gewölbte Ohrenrahmen. Die Mezzaninfenster sind lediglich von konsol- oder lisenenartigen Gliederungen flankiert. Die Fensterahmen der übrigen, äußeren Achsen tragen ebenso die für Hildebrandt typische Rahmung mit Ohren, hier allerdings in gerader, nicht gewölbter Ausführung. Die Hauptgewölbefenster an den äußeren Achsen besitzen über der Muschelbekerkrönung gerade Stürze, den Halbgewölbefenstern darüber fehlt eine Muschelbekerkrönung. Die Rücklagen sind demnach also reicher und etwas bewegter gestaltet. Das Erscheinungsbild der Gartenfassade scheint damit weitgehend gesichert. Dass der Zierrat der Fenster an der Hofseite in gleicher Weise gestaltet war, zeigt wenn auch nur skizzenhaft angedeutet der bereits mehrfach erwähnte Stich Fischer/Delsenbachs (Abb. 15).

Als eine der ersten Veränderungen an Hildebrandts Bau ließ Fürst Schwarzenberg die Gartenfassade des Palais umgestalten. Johann Bernhard Fischer von Erlach fasste bei seinen Umbauten am Kuppelsaal in den frühen 1720er-Jahren die Hauptgewölb- und Mezzaninfenster des Mittelrisalits zu drei großen Rundbogenfenstern zusammen, die Fensterstürze wurden ausgebrochen. Von der Gartenfassade Hildebrandts und der ursprünglichen Durchfensterung des Mittelrisalits existiert keine Abbildung. Ein Brief Fürst Schwarzenbergs von September 1723 berichtet über Arbeiten an den Fenstern. Dies dürfte ein Hinweis auf die Umgestaltungen der Fenster des Mittelrisalits sein, die somit in dieses Jahr fallen.¹⁷⁷ Der ältere Fischer dürfte also noch die Veränderungen an der Gartenfassade geplant und vielleicht auch noch begonnen haben, die nach seinem Tod Joseph Emanuel vollendete. So wurde die äußere Wirkung des Risalits gegen den Garten maßgeblich verändert.

An das Hauptgebäude schließen beiderseits die sechsachsigen, eingewölbten Nebentrakte an. Sie hatten bis zur Aufstockung der Flügelbauten eine Verbindungsfunktion zu deren Terrassen. Die Nebentrakte sind jeweils über zwei Fensterachsen niveaugleich mit dem *piano nobile* des Hauptgebäudes verbunden, deren nördliche, stadtseitige Achsen an der östlichen und westlichen Ecke des Hauptgebäudes jeweils als Fenstertüre ausgebildet sind. Die östliche Terrasse wird über die Marmorgalerie betreten, die westliche durch ein Kabinett.¹⁷⁸ Die analog zum Hauptgebäude gebänderten Nebentrakte besitzen zur Zeit Fürst Mansfeld-Fondis als

¹⁷⁷ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 34, Brief Fürst Schwarzenbergs an seinen Bereiter Meyer vom 9. September 1723.

¹⁷⁸ SEEGER, Stadtpalais und Belvedere (zit. Anm. 164), S. 198 und S. 255 Anm. 20.

oberen Abschluss eine Balustrade und enden in dreiachsigen Eckpavillons mit Mansarddächern, die zu den Flügelbauten überleiten.

Die Wirkung des großzügig dimensionierten Ehrenhofes vor dem quergelagerten Hauptgebäude wird durch die rechtwinkelig dazu angelegten, niedrigen Flügelbauten noch gesteigert. Diese langgestreckten, tonnengewölbten¹⁷⁹ Seitenflügel, die vor der Umgestaltung der beiden Fischer lediglich ein Erdgeschoß besaßen, wiesen bis zu deren Aufstockung begehbare Terrassen auf. Auch die Flügelbauten waren mit einer Balustrade abgeschlossen, allerdings mit Vasen bereichert. Ein ebenfalls in Cesky Krumlov aufbewahrter Aufriss (Abb. 30) zeigt die Flügelbauten vor der Aufstockung. Die gerade verlaufende Fassade tritt viertelkreisförmig zurück und endet in einem abschließenden Pavillon.¹⁸⁰ Die Trakte wirken nach außen hin symmetrisch, allerdings wurde der nordwestliche Trakt mit geringerer Tiefe als sein nordöstliches Pendant ausgeführt. Stallungen befanden sich wie oben erwähnt im Hauptgebäude sowie in den Flügeltrakten. Die Arkaden der viertelkreisförmigen Abschnitte nahmen Wagenremisen auf.¹⁸¹ Dem Grundriss (Abb. 20) ist zu entnehmen, dass die Trakttiefe für eine Aufstellung zu beiden Seiten eines Mittelganges reichte. Der 15-achsige gerade Teil der Fassade besitzt in der verbreiterten zentralen Achse sowie an den beiden äußersten Achsen Türeingänge (Abb. 30). Die übrigen Achsen tragen rechteckige Fenster. Die Wandfläche ist gebändert, die einzelnen Achsen werden von Lisenen geschieden, welche an der Mittelachse gedoppelt werden. Eck- und Abschlusspavillons sind drei Fensterachsen tief und haben keine Bänderung, jedoch Ortsteinquaderung. Sie sind mit rechteckigen Fenstern mit den für Hildebrandt typischen Ohrenrahmungen versehen. Die Fensterachsen der Eckpavillons werden von Pilastern getrennt, die Fensterachsen der Abschlusspavillons scheiden zwei Wandfelder mit Blendrahmen voneinander. Durch das erhöhte Niveau des Ehrenhofes treten die Abschlusspavillons straßenseitig dreigeschoßig in Erscheinung, ehrenhofseitig lediglich zweigeschoßig. Der Viertelkreis ist von Arkadenbögen durchbrochen, im Gegensatz zum geplanten konzentrischen Mauerverlauf der Außenwände im Grundriss jedoch sichelförmig ausgeführt. Die Arkadenbögen sind durch Doppellisenen, und nicht mehr wie projiziert von Säulen voneinander getrennt.¹⁸² Die Achse der ersten Arkade liegt noch in der Fassadenflucht und trägt ein

¹⁷⁹ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9091.

¹⁸⁰ Zahlreiche barocke Anlagen dieser Zeit weisen einen segment- oder halbkreisförmig begrenzten Vor- beziehungsweise Ehrenhof auf, wie zum Beispiel die Gartenpaläste Liechtenstein und Czernin-Althan auf der Wieden oder das später errichtete Gartenpalais Engelskirchner. Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ordnet sich in diese Reihe ein: auch dessen Ehrenhof weist mit dem beidseitigen viertelkreisförmigen Zurücktreten der Flügelbauten kurvierte Grundrissformen auf. Wenn auch der Grundriss des Ehrenhofes insgesamt keinen Segmentbogen beschreibt, passt diese Erweiterung des Ehrenhofes in Viertelkreisform doch in dieses in Wien offenbar geläufige Schema.

¹⁸¹ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 34.

¹⁸² Siehe auch Abb. 27.

durch vier Büsten bekröntes Frontispiz. Die letzte Arkade steht zur ersten wie auch zum anschließenden Abschlusspavillon im rechten Winkel und überschneidet dessen Fassade. Auch ist der Bau in diesem Bereich gegenüber dem restlichen Flügeltrakt überhöht, den oberen Abschluss bildet auch hier eine Balustrade. Der Aufrissplan (Abb. 30) zeigt weiters in Rötel eingetragen die Gliederung der Aufstockung an zwei Achsen sowie am veränderten Frontispiz des Bogenansatzes.

Diese Gebäudeteile erfuhren eine umfassende Veränderung, wie ein weiterer Bauplan (Abb. 31) zeigt, der die Flügelbauten nach der Aufstockung unter Fürst Schwarzenberg wiedergibt. Da diese Bauteile im 19. Jahrhundert ein weiteres Mal umgestaltet wurden, muss für die Rekonstruktion der Aufstockung dieser Bauplan herangezogen werden. Der Bau ist nun zweigeschoßig und die Gesimshöhe des geraden Abschnittes jener der Arkadenbögen angepasst. Sowohl auf Hildebrandts perspektivischer Ansicht der Gesamtanlage (Abb. 19) als auch im Stich Fischer/Delsenbachs (Abb. 15) sind die Flügelbauten in ihrer plattformartigen Gestalt eingetragen. Ein Stich von Kleiner/Heumann datierend aus 1725 (Abb. 32) zeigt die Umbauten beziehungsweise die Aufstockungen bereits, ist aber wegen der Darstellung der wohl nie existenten und nur projektierten Attikafiguren am Hauptgebäude wenig zuverlässig. Weiters gibt der Stich an den Abschlusspavillons Ochsenaugen und bereits die erst viel später angebrachten Dreiecksgiebel wieder, was seine Detailgenauigkeit unsicher macht. In Bezug auf die Attikafiguren handelt es sich eventuell um die Wiedergabe des Geplanten, dessen Ausführung der plötzliche Tod des Fürsten 1732 verhinderte. Vermutlich waren die Umbauarbeiten an den Flügeltrakten zum Zeitpunkt des Stiches gerade im Gange und 1726 abgeschlossen.¹⁸³

Das Frontispiz am Ansatz des Viertelkreises ist nach der Aufstockung durch ein Rundfenster geöffnet und wird von dorischen Doppelpilastern getragen (Abb. 31). Allen Arkadenöffnungen ist ein Fenster mit Ohrenrahmung über dem Scheitelpunkt des Bogens gemeinsam. Auch kam es zu Änderungen die Kapitell- und Gesimszone der Arkadenbögen betreffend. Die Lisenen zwischen den Bögen erscheinen nun als Pilaster mit Kapitell und Architrav. Nur dieser Bereich trägt eine abschließende Attika mit bekrönenden Figuren, somit ist dieser gegenüber der geraden Fassade bauplastisch hervorgehoben. Die Bänderung mit Ortsteinquaderung umzieht nun die gesamten Flügelbauten mit Ausnahme der Arkadenbögen. Am Dach des Flügelbaues und jenem des Eckpavillons sind auf dem Bauplan Röteladditionen erkennbar, die ein etwas höheres Dach in diesen Bereichen projektieren. Dadurch bedingt, wurde ebenfalls mit Rötel das Frontispiz in mehreren, steileren Winkeln eingetragen. Bezüglich der

¹⁸³ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 96.

Grundrissform der Abschlusspavillons lässt sich lediglich sagen, dass diese offenbar vom längsrechteckigen Ursprungsentwurf¹⁸⁴ in einen querrechteckigen Grundriss abgeändert wurde.¹⁸⁵ Einige Pläne weisen auch quadratische Grundrisse auf. Bei den zahlreichen undatierten Grundrissplänen unterschiedlicher Qualität ist es schwierig zu entscheiden, ob die Abschlusspavillons tatsächlich ursprünglich quadratisch waren und eventuell erst mit den Umbauten des 19. Jahrhunderts ihre heutige querrechteckige Gestalt erhielten.

Der Besitz Fürst Mansfeld-Fondis am Rennweg umfasste des Weiteren ein Glashaus mit einem „Extragärtel“ sowie eine Orangerie. In dieser waren teure „wälsche Bäume“ untergebracht, also aus Italien stammende Pflanzen wie Zitraten, Limonen, Orangen und Pomeranzen, sowie Granatbäume, Zypressen und echter Jasmin.¹⁸⁶

Unklar ist, was mit einem mehrmals genannten „neuen Pavillon im Garten“ gemeint ist, der offenbar 1728 in Schwarzenberg'scher Zeit vollendet wurde.¹⁸⁷ Gemeint ist wohl ein Glashaus, da der Pavillon gleich den Glashäusern und der Orangerie zwecks Beheizung mit einem unterirdischen Feuerkanal versehen war. Wahrscheinlich ist auch, dass sich dieses neu errichtete Gebäude auf dem im Februar 1728 erworbenen Grund auf der gegenüberliegenden Seite der Heugasse befand.¹⁸⁸ Auch wäre denkbar, dass mit diesem Pavillon eventuell „der den linken Seitenflügel auf der Rennwegseite abschließende und in den Garten vorspringende Pavillon“ gemeint ist.¹⁸⁹ Ein Gärtnerhaus, das sich ebenfalls auf dem 1728 neu akquirierten Grund befand, dürfte vom kaiserlichen Hofbaumeister Antonio Martinelli errichtet worden sein, der später noch für Bauten im Palaisgarten, unter anderem ein neues Glashaus, verantwortlich zeichnete. Die Beschäftigung des kaiserlichen Hofbaumeisters beweist einmal mehr den hohen Anspruch sowohl Fürst Mansfeld-Fondis, als auch des Fürsten Schwarzenberg, die als Auftraggeber stets hoch angesehene Künstler ersten Ranges wählten. Martinelli, der im Stadt- und Gartenpalais der Familie Schwarzenberg Bauführer war, war weiters am Bau der kaiserlichen Stiftung der Karlskirche beteiligt.¹⁹⁰ Der kaiserliche Gartenarchitekt Jean Trehet zeichnete für den Entwurf des Gartens am Rennweg verantwortlich. Daniel Gran erhielt nach Abschluss seiner Fresken im Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg – wohl über Ver-

¹⁸⁴ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9035 und 9081.

¹⁸⁵ FREY, Schwarzenbergpalais (zit. Anm. 9), hier S. 139.

¹⁸⁶ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 162 und 164.

¹⁸⁷ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 185 zitiert hier paraphrasiert aus der Korrespondenz zwischen Bereiter Meyer und Fürst Schwarzenberg, die ich bei meinen Recherchen auszugsweise in der Schwarzenbergischen Zentralbauleitung in Cesky Krumlov wiederfand.

¹⁸⁸ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 185.

¹⁸⁹ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 187.

¹⁹⁰ SCHWARZENBERG, Baugeschichte (zit. Anm. 175), hier S. 18.

mittlung des jüngeren Fischer – den Auftrag zur Freskierung der Hofbibliothek.¹⁹¹ Als weiteres Beispiel sei der Maler und Vergolder Hörl genannt, der neben seiner Tätigkeit in der Galerie des Gartenpalais ebenfalls in der Karlskirche beschäftigt war.¹⁹²

Die Innenräume wurden nach französischem Vorbild in einen Damen- und einen Herrenflügel aufgeteilt (siehe Abb. 33). Hierbei umfasst der Damentrakt die westliche Raumfolge, während sich der Herrentrakt aus den östlich gelegenen Räumen zusammensetzt, wie bereits ein Reisebericht des 18. Jahrhunderts erwähnt.¹⁹³

Aus dem 1715 angelegten Inventar erfahren wir unter anderem auch Details die Innenräume betreffend, so zum Beispiel, dass der zentrale Kuppelsaal 1715 „[...] nicht fertiggestellt ist, sondern nur die rauhen Mauern.“¹⁹⁴ Weiters wird die Vorhalle erwähnt, die ebenfalls „noch nicht ausgemacht“ – also ziegelsichtig – war.¹⁹⁵ Teilweise war der Gartenpalast also selbst 1715 nicht über das Stadium eines Rohbaues hinausgekommen. Das Oratorium, also die hauseigene Kapelle, wird bereits als mit weißem Damast ausspalliert erwähnt. Es ist der einzige Raum aus der Zeit Hildebrandts der vollendet wurde, nur hier beendete der Architekt die Ausgestaltung. Allerdings ist bekannt, dass Hildebrandt die Marmorgalerie bereits an der heutigen Stelle andachte, auch wenn sich hiervon keine Pläne erhalten haben.¹⁹⁶ Das vergoldete Bandelwerk des Oratoriums weist auf eine Entstehungszeit zwischen 1710 – 1720 hin, der Vergleich mit dem Zierrat der übrigen Räume zeigt eine frühere Stilstufe. Damit ist der Wandaufriß der Kapelle der Zeit Fürst Mansfeld-Fondis und Hildebrandts zuzurechnen.

Während die Gemächer rechter Hand des Entrées 1715 bereits bewohnbar und mit marmornen Kaminen,¹⁹⁷ edlen Holzlambris, Spiegeln und feinstem farbigem Damast fürstlich-prachtvoll möbliert und eingerichtet waren, scheinen die Arbeiten an der Ausstattung der links der Vorhalle gelegenen Räume erst begonnen worden zu sein. Hier fehlten teilweise noch die Lambris und sogar noch die Fußböden, die Kamine aber waren bereits aufgestellt. Zu der 1716 noch unvollendeten Raumgruppe ist auch die später mit Fresken Daniel Grans ausgestattete Galerie zu zählen, auch wenn sie bereits mit Marmorplatten gepflastert war. Bis 1715

¹⁹¹ Thomas ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien, München 1960, S. 119.

¹⁹² SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 65.

¹⁹³ KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht (zit. Anm. 6), S. 795: „Aus [dem Kuppelsaal] gehet man lincker Hand in des Fürstens Zimmer [...]“, „Auf der rechten Seite des Saals gegen Abend, sind der Fürstin Zimmer [...]“.

¹⁹⁴ Zitiert nach BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 161.

¹⁹⁵ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 162.

¹⁹⁶ LORENZ, Architektur (zit. Anm. 8), hier S. 258.

¹⁹⁷ Der Eintrag von Kaminen in den Plänen ist ein Beweis dafür, dass der Bau für eine ganzjährige Nutzung vorgesehen war.

war in diesem Raum lediglich der Estrich gelegt worden.¹⁹⁸ Wie Hildebrandts Pläne für die Konzeption der Marmorgalerie aussahen, hat sich nicht in Form von Entwürfen erhalten.

Somit wurde der westlich gelegene Damenflügel noch von Hildebrandt für den ursprünglichen Bauherrn Fürst Mansfeld-Fondi ausgestaltet, während dieser die vollständige Ausstattung des Herrenflügels nicht mehr erlebte. Dies ist der nachvollziehbare Zustand des Gartenpalais beim Tod Fürst Mansfeld-Fondis 1715 und gleichzeitig jener von Hildebrandt gestalteter Bau, den Fürst Schwarzenberg 1716 erwarb.

Der Großteil der rekonstruierbaren Innenräume wurde somit erst unter Fürst Schwarzenberg ausgestattet. Der Porticus an der Hoffassade hat die Aufgabe einer überdachten Vorhalle; nach Hochfahren der Rampe hielten hier die Kutschen, damit Gäste trockenen Fußes das Palais betreten konnten. Die Raumtiefe dieses Gebäudeteiles scheint den Mittelrisalit gegen den Garten vorzuschieben. Der Grundriss des Porticus ist quadratisch, wird durch zwei eingestellte Säulen in der Raummittelachse jedoch in zwei gleich große, querechteckige Kompartimente geschieden. Eine Raumphälfte tritt als Vorhalle aus der Fassade hervor. Für die Brüstung des Porticus ließ Fürst Schwarzenberg ein reich verziertes schmiedeeisernes Gitter anfertigen, das – von netzgeflechtartigen Motiven umgeben – die Initialen von Fürst Adam Franz Karl zu Schwarzenberg und seiner Gattin Eleonore Amalia, geborener Fürstin von Lobkowitz, enthält sowie die Familienwappen der beiden Adelshäuser. Die andere Raumphälfte bildet im Inneren ein Vestibül, dessen Decke mit einer Darstellung Helios' und seines Gespanns freskiert war.¹⁹⁹ Dieses Vestibül bildet den Vorraum sowohl für die rechter Hand gelegene Kapelle als auch für den zentral anschließenden Kuppelsaal, der mittels dreier Durchgänge mit dem Vestibül verbunden ist.

Der zweigeschoßige, den Mittelrisalit bildende Hauptraum des Gartenpalais, der Kuppelsaal, ist vom Farbakord Gold-Rotbraun-Grau bestimmt (Abb. 34). Der quadratische, von einer flachen Pendentifkuppel überspannte Saalraum ist im Norden und Süden durch halbkreisförmige Apsiden erweitert, die südliche lässt den Kuppelsaal konvex als Risalit in den Garten vortreten. Die grauen Pilaster tragen vergoldete Kapitelle, auch die Details der Supraporten und das friesartige Band an den Längsseiten des Saales sind vergoldet. Die marmornen Kamine, die Pilaster und die Sockelzone aus Stuckmarmor sind in einer rötlichbraunen Farb-

¹⁹⁸ Vgl. BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 162 und ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (zit. Anm. 191), S. 117.

¹⁹⁹ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 177, das Deckengemälde wurde 1945 zerstört.

gebung gehalten. Auffallend ist, dass der Wandaufriß der Längsseiten sehr viel weniger tektonisch gestaltet erscheint als in den beiden Konchen. Während hier jeweils vier Hermenpilaster – deren an den Gesimsbändern aufsitzende Lisenen sich nach unten stark verjüngen – in reichen Variationen die Last des kuppelförmigen Gewölbes tragen, unterteilen an den Längsseiten flache Pilaster eine spannungslose Wandfläche. Die Vermutung liegt nahe, dass hier mehrere Meister beteiligt waren. In der älteren Literatur wird dennoch der ältere Fischer als Urheber der gesamten Gestaltung des Kuppelsaales vermutet.²⁰⁰ Wahrscheinlicher ist, dass Johann Bernhard die Apsidenwände, die durch die rundbogigen Fensteröffnungen in zwei Geschoße gegliedert werden, ab 1721 noch selbst gestaltete. Der Kuppelsaal war also seit 1715 offenbar fünf bis sechs Jahre in einem Zustand ohne Wandverkleidung, vielleicht sogar ziegelsichtig, belassen worden. Die von Johann Bernhard stammenden Wandpartien sind tektonisch aufgefasst und drängen optisch nach oben, sie sind als plastisches Bauglied konzipiert. Dagegen zeigen die Längsseitenwände eine andere Auffassung im Umgang mit den Architekturgliedern, sie wurden von Joseph Emanuel bis 1723/1724 ausgestaltet.²⁰¹ Der Kuppelsaal markiert in seiner Gestaltung sehr eindrucksvoll den Übergangsbereich zwischen Vater und Sohn Fischer von Erlach: die Gliederung der Wand an den Längsseiten ist flacher, in die Fläche gestaltet, die kompositen Pilaster sind auf Kapitellhöhe durch ein Friesband mit applizierten vergoldeten Spiegelkartuschen verbunden und scheiden einzelne Wandflächen. Obwohl die Gesimse der Apsiden auch in diesem Bereich durchlaufen und die Raumhöhe die gleiche ist, ist der Wandaufriß der Längsseiten eingeschoßig. Dies trägt zu einer weiteren Beruhigung und Betonung der Wandfläche bei. Die drei gartenseitigen Rundbogenfenster Johann Bernhards durchbrechen nun das durchlaufende, kräftige Konsolgesims. Die Umgestaltung der Fenster wurde in der Literatur des Öfteren mit einer zu geringen Belichtung des Kuppelsaales in Verbindung gebracht.²⁰² Wiederum drei rundbogige Öffnungen führen vom Kuppelsaal ins Freie, sie weisen die gleiche Höhe auf wie die Rundbogenfenster darüber. Auch die drei oben erwähnten Durchgänge zum Vestibül sind rundbogig, diese nehmen somit das Motiv der gegenüberliegenden Konche auf. Nach innen sind der Vorhalle wegen keine Fenster möglich, an ihrer Stelle sind Spiegel in entsprechender Form und Größe angebracht. Diese dienen der Belichtung und gehören zum Konzept Johann Bernhards.

Der Kuppelsaal besitzt an den Längsseiten je einen marmornen Kamin, die reich verzierten Spiegelaufsätze darüber weisen in ihrer Ornamentik nahe Verwandtschaft mit den Rosen-

²⁰⁰ Vgl. FREY, Schwarzenbergpalais (zit. Anm. 9), hier S. 146, lt. Frey trägt die Innengestaltung des Kuppelsaales deutlich die Handschrift Johann Bernhard Fischers von Erlach.

²⁰¹ Vgl. hierzu O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 94 und dort ältere Literatur.

²⁰² Z. B. GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste (zit. Anm. 14), S. 18.

gittern der von Joseph Emanuel Fischer von Erlach gestalteten Marmorgalerie auf, was ein Indiz für die Beteiligung des jüngeren Fischers auch am Kuppelsaal ist: „Von den Seitenwänden des Kuppelsaales, 1723, führt eine klare Entwicklungslinie über die Marmorgalerie, 1725, zum großen Saal in Eckhartsau, um 1730.“²⁰³ Über beiden Kaminen waren je zwei halbrunde, pyramidale Wandleuchter aus Kristall angebracht. Diese trugen in der Mitte das in das Kristallglas geschnittene Wappen Fürst Schwarzenbergs.²⁰⁴ Über den vier Supraporten hängt je ein Blumenstück in Öl auf Kupfer, 1723 von Daniel Gran gemalt.

Die Lünetten an den Längsseiten weisen Fresken Daniel Grans mit Aurora und Tithonius vor den Parzen sowie Aurora und Kephalos auf.²⁰⁵ Die zur Kuppel überleitenden Pendentifelder tragen mythologische Grisaillemalerei. Während die Hermenpilaster das schwere Lasten der Architektur aufzeigen, ist die Kuppel frei von architektonischer Gliederung und bietet allein mit malerischen Mitteln einen illusionistischen Ausblick in den Himmel. Grans um 1724 beendete Fresken waren in gebrochenen Farben gehalten.²⁰⁶ Die Forschung hat das Kuppelfresko als wichtigstes Werk des jungen Daniel Grans erkannt.²⁰⁷ Grimschitz kannte den Kuppelsaal mit den Fresken wohl noch aus eigener Anschauung²⁰⁸ und erkannte „[...] die ernste farbige Gesamterscheinung des Kuppelsaales [...]“, da die gebrochenen Farben der Fresken mit dem gelblich-grauen Stuck der Wände ebenso korrespondierten wie die Gelb- und Grautöne, auf welche sie gestellt waren.²⁰⁹ Das allegorische Kuppelfresko stellt den Tagesanbruch dar. Wie wir aus historischen Schwarzweiß-Aufnahmen und einem erhaltenen Bozetto (Abb. 35) wissen, wird die Mondgöttin Diana auf der nördlich angeordneten Nachtseite von Luzifer vertrieben und die Personifikationen von Traum und Schlaf am Rand der Kuppel in die Tiefe gestürzt. Auf der gegenüberliegenden Seite eilt Aurora dem Sonnenwagen Apolls voraus. Letzterer ist allerdings lediglich am Kuppelrand durch zwei Pferdekörper angedeutet. Weiters sind um den Kuppelrand Personifikationen der Vier Elemente und die Allegorien der Stille, des Müßigganges und der Faulheit gegeben. Im Zentrum des Freskos und somit im Scheitelpunkt der Kuppel befindet sich eine weibliche Figur, die meist als Venus gelesen wird. Dies würde sich mit der Ikonografie der Göttin Venus als Allbewegerin

²⁰³ ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (zit. Anm. 191), S. 120.

²⁰⁴ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 182.

²⁰⁵ Eckhart KNAB, Daniel Gran, Wien, München 1977, S. 47.

²⁰⁶ KNAB, Daniel Gran (zit. Anm. 205), S. 42 – 50, GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste (zit. Anm. 14), S. 17 datiert die Fresken 1723/1724, BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 176 auf 1721 – 1724, O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), als jüngste Literatur dagegen auf 1723 – 1725.

²⁰⁷ Siehe z. B. Günter BRUCHER, Deckenfresken, in: ders. (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg, Wien 1994., S. 197 – 296, hier S. 226.

²⁰⁸ Das Kuppelfresko wurde 1945 zerstört.

²⁰⁹ GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste (zit. Anm. 14), S. 18.

decken.²¹⁰ Diana wiederum kommt in diversen Gestalten auch in den Zwickelbildern der Konche vor. In den drei nördlichen Zwickelbildern unterhalb der Nachtseite des Kuppelfreskos tritt sie uns als Lucina, Luna und Virginea seu Venatrix gegenüber. Im Süden wiederum referieren in den Zwickelbildern Flora, Apoll und Zeres als Personifikationen von Frühling, Sommer und Herbst auf den anschließenden Garten.²¹¹

Analog zum Kuppelsaal korrespondieren die kräftigen Farben des Deckenfreskos der sogenannten Marmorgalerie (Abb. 36) mit deren prächtiger Wandverkleidung in Graurosa und Gelb (Abb. 37). Der Raum ist in den Farben Graugrün-Rosa-Gold gehalten und nimmt im Osten des Palais die gesamte Gebäudetiefe ein. Das hier häufig vorkommende goldene Rosengitterornament überzieht wie ein feines Netz den kühlen Farbakkord. Die Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schreibt den Entwurf Joseph Emanuel Fischer von Erlach zu und meint zu deren Relevanz: „Die Marmorgalerie ist der bedeutendste erhaltene Innenraum des jüngeren Fischer.“²¹² Ein Vergleichsbeispiel für die Marmorgalerie ist die von Charles le Brun ab 1648 ausgestaltete Galerie des Hôtel Lambert von Louis le Vau in Paris (Abb. 38), in der es zu einem ähnlichen Zusammenspiel von Architektur mit Skulptur und Malerei kommt.²¹³ Zur Entstehungszeit um 1725 war das Raumkonzept einer Marmorgalerie jedoch in Wien noch vollkommen neu. Dies verdeutlicht die Modernität der Marmorgalerie des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, aber auch der gleichzeitig entstandenen Marmorgalerien der beiden Belvedereschlösser. Darüber hinaus beweist dies, dass die Bauherren Fürst Schwarzenberg und Prinz Eugen aktuellste künstlerische Strömungen zu erkennen und einzusetzen wussten.

Zwischen den je zwei Fenstern an den Schmalseiten, die gegen den Hof und den Garten blicken, steht jeweils in einer Wandnische eine weiße, auf grünen Marmorsockeln ruhende Vase, darüber befindet sich ein Reliefmedaillon. Zwischen den fünf Fensterachsen der östlichen Längsseite beziehungsweise zwischen den barock und beengt gehängten Gemäldegruppen der gegenüberliegenden Wand befinden sich jeweils vier großformatige weiße Reliefs aus Glanzstuck mit Allegorien der Wissenschaften und Künste, eingebettet in vergoldetes Rosengitterornament auf rosa Grund (Abb. 37). Die Leinwandbilder stammen unter anderem von

²¹⁰ Karl MÖSENER, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 303 – 380, hier S. 348. BRUCHER, Deckenfresken (zit. Anm. 207), hier S. 226 dagegen erkennt eine Allegorie der Chiarezza (Klarheit).

²¹¹ Vgl. MÖSENER, Deckenmalerei (zit. Anm. 210), hier S. 348, und KNAB, Daniel Gran (zit. Anm. 205), S. 43, 159 und 190.

²¹² ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (zit. Anm. 191), S. 120.

²¹³ ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (zit. Anm. 191), S. 187 Anm. 11, siehe auch Louis HAUTECŒUR, Histoire de l' Architecture classique en France, II. Teil, Paris 1948, S. 302 – 303.

Tamm, Hamilton und Wouverman.²¹⁴ An den Längsseiten sind insgesamt vier von Maximilian Hannl gemalte Portraits angebracht sowie zwei Blumenstücke, an den Schmalseiten hängen jeweils zwei Stillleben über den Fensteröffnungen. Diese Blumen- und Fruchtstücke werden schon in der frühesten Innenraumbeschreibung des Gartenpalais lobend ob ihrer Natürlichkeit erwähnt und stammen „[...] von dem berühmten Mahler Hamilton [...]“.²¹⁵ Mit den erwähnten Portraits ehrte Fürst Schwarzenberg an prominenter Stelle für ihn tätige Künstler, ihm Untergebene oder ausgezeichnete Männer ob ihrer Leistungen. Zu diesen portraitierten Personen zählen unter anderem auch der fürstliche Bereiter Andreas Meyer und Daniel Gran.²¹⁶ Die Kehlen der Decke an den Schmalseiten tragen Fresken: Thematisch die Ausstattung des Kuppelsaales weiterführend und in Übereinstimmung mit der Ausrichtung des Raumes, übergeben im Süden die drei Grazien die Leuchte des Wissens an einen von Minerva begleiteten Knaben. In der nördlichen Kehle hingegen erschläft ein Jüngling in den diversen Verlockungen orgiastischer Genüsse. Die Ikonografie ist damit gleichzeitig eine Allegorie auf die Alternativen menschlicher Betätigung. Das Deckenfresko Daniel Grans stellt Apoll dar, am oberen Abschluss der Längsseiten umgeben von ebenfalls gemalten Allegorien der Tugenden, Wissenschaften und Künste, triumphierend über Dummheit und Bosheit.²¹⁷ Mit dem thronenden Apoll im Zentrum einer ausgewogen angeordneten Komposition lassen sich hier gewisse Einflüsse von Marcantonio Franceschinis Deckengemälde Apoll und Juno im Gartenpalais Liechtenstein erkennen. Interessant ist, dass dieses 1709 geschaffene Ölgemälde ebenfalls für die Galerie des Palais entstand.²¹⁸ 1726 wurde zwischen dem Bereiter Meyer – in Vertretung Fürst Schwarzenbergs – und Gran ein Vertrag die Fresken der Marmorgalerie betreffend abgeschlossen, im selben Jahr beendete der Künstler die Arbeiten daran bereits, wie aus einem Bericht Meyers an den Fürsten ersichtlich wird.²¹⁹ Schon 1725 waren Johann und Balthasar Hagenmüller mit dem Anfertigen des *stucco lustro* und der Stuckreliefs beauftragt worden. Ebenfalls im Jahr 1725 übernahm „Johann Franzen Hörle“ (andere Leseart: Herle) die Vergoldungsarbeiten in der Galerie.²²⁰ Gemeint ist hier wohl Johann Franz Hörl.

²¹⁴ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 96.

²¹⁵ KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht (zit. Anm. 6), S. 795, vermutlich ist Johann Georg von Hamilton gemeint und nicht dessen Bruder Ferdinand Philipp.

²¹⁶ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 195.

²¹⁷ SCHMIDT, TIETZE, Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 48), S. 112.

²¹⁸ Vgl. MÖSENER, Deckenmalerei (zit. Anm. 210), hier S. 335, 349.

²¹⁹ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Inv.-Nr. 7169, Sign. A6^B 1d 1716 – 1769 Kart. 1480, Mappe 1721 – 1728, Brief Meyers vom 12. – Monat unlesbar – 1726: „Der Daniel ist mit der Frescoarbeit fertig [...]“.

²²⁰ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Inv.-Nr. 7169, Sign. A6^B 1d 1716 – 1769 Kart. 1480, Mappe 1721 – 1728, Brief Meyers vom 29. Mai 1725.

Ein kleines Kabinett – das fürstliche Arbeitszimmer – im Herrenflügel enthält ein in den stuckierten Deckenspiegel eingelassenes Ölbild Grans mit einer Darstellung Floras, stammend aus dem Jahr 1728.²²¹ Die Ausstattung dieses kleinen Kabinetts des Fürsten umfasste neben dem Ölgemälde ein Blumenstück, vier Pferdestücke sowie zwei Gemälde – einen Hirsch und eine Hirschkuh darstellend – von Johann Georg von Hamilton, einzelne wohl auch von dessen Bruder Ferdinand Philipp.²²²

Der Herrenflügel wies noch drei weitere Räume auf, deren Verwendung nicht ganz klar ist. Der Deckenstuck dieser östlichen Raumfolge stammt aus der Zeit vor 1728. Der sogenannte Rubenssaal beherbergt zwei Werke von Peter Paul Rubens, Ganymed von 1610/11 und Romulus und Remus in einer Wiederholung des Themas in Zusammenarbeit mit Peter Jordaan.²²³ Ersteres ist mindestens seit 1732 in Schwarzenberg'schem Besitz, da es in diesem Jahr erstmals in einem Familieninventar erwähnt wird.²²⁴ Ob sich die Gemälde zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits im Gartenpalais befunden haben, ist unklar.

Auf dem bereits erwähnten Grundrissplan des *piano nobile* (Abb. 33) – vermutlich eine Kopie nach einem Plan aus der Erbauungszeit – sind Bleistiftnotizen erkennbar, die Auskunft über die Raumfunktion geben. Da sich dieser Plan jedoch nicht datieren lässt und damit nicht gesichert ist, ob die Raumfunktion jener des Untersuchungszeitraumes entspricht, seien diese hier nur mit Vorsicht am Rande erwähnt. Der Herrenflügel enthält demzufolge anschließend an den Kuppelsaal ein Speisezimmer, von dem man in ein Arbeitszimmer gelangt, daneben liegt ein Schlafzimmer. Diese Räume befinden sich vor der am Ende des Traktes gelegenen Marmorgalerie. Nur über das Schlafzimmer erreichbar liegt das kleine Kabinett. Auf der Seite des Damentraktes schließt sich, dem Grundrissplan zufolge, an den Kuppelsaal ein Empfangszimmer an, danach folgt eventuell ein Arbeitszimmer. Nebenan befindet sich, hinter der Kapelle liegend, ein Schlafzimmer. An der südwestlichen Gebäudeecke liegt ein unkenntlich beschriebener Raum, die restlichen kleinen Räume in der nordwestlichen Ecke tragen ebenfalls eine unleserliche Bezeichnung oder gar keine.²²⁵ Schon ein früher Reisebericht gibt an, dass die Zimmer des Fürsten mit Marmortischen, venezianischen Spiegeln aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, Prunkbetten und seltenem Porzellan ausgestattet waren, jene der

²²¹ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 184, 189, auch O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 96.

²²² BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 190.

²²³ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 96.

²²⁴ Wolfgang PROHASKA, Katalog, in: o. Hg., Peter Paul Rubens, 1577 – 1640, Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1977, S. 49 – 137, hier S. 58.

²²⁵ Vgl. hierzu Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9051.

Fürstin waren nicht minder kostbar eingerichtet.²²⁶ Auch wird berichtet, dass jedes der Nebenzimmer verschiedenartig gestaltet war.²²⁷ Heute noch werden Nebenräume als Brauner/Blauer und Grüner Salon bezeichnet, was auf die Farbe der Tapisserie zurückzuführen ist.

Von den Räumen im Damenflügel lässt sich allein das Oratorium rekonstruieren. Die vier Supraporten des Raumes sind jeweils mittels einer Kartusche, von zwei Putti gehalten, bekrönt. Die Flächen der Lisenen in den abgeschrägten Raumecken sind mit dem erwähnten ornamentalen, vergoldeten Bandelwerk verziert, darüber leiten Pendentifs zur Decke über. Auch die Kapitelle der Pilaster tragen reiche Vergoldung. Die Kapelle weist eine eingezogene, freskierte Apsis mit rundbogigem oberem Abschluss auf. Die Wand des Altarraumes ist mit einer von Engeln begleiteten Immaculata aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts freskiert, der Künstler ist unbekannt.²²⁸

Die in Weiß und Gold gehaltene Kapelle ist durch einen ovalen Balustradenring zu dem darüber liegenden Raum des Mezzanins geöffnet (Abb. 39). Über den Pendentifs leitet eine Hohlkehle zu einer flachen Decke mit dem Balustradenring über. Im Zentrum dieses galerieartigen Durchblicks, an der Decke des oberen Raumes befindet sich ein vergoldetes IHS-Monogramm. Der Einbau dieser Öffnung geschah erst nachträglich und stellt eine Veränderung des Oratoriums Hildebrandts dar, die Arbeiten daran wurden erst 1728 beendet. Dass die Decke der Kapelle nicht von Anfang an durchbrochen geplant war, beweisen besonders der Aufrissentwurf Hildebrandts (Abb. 16) sowie ein Grundriss des Obergeschoßes (Abb. 40). Der Aufrissentwurf zeigt einen geraden Deckenspiegel und Pendentifs, der Grundrissplan wiederum gibt keinen Balustradenring für die Kapelle an. Der ursprüngliche Deckenspiegel ist wohl auch als mit Bandelwerk überzogen zu denken. Vermutlich war die Kapelle abgesehen von dem Einbau des Deckendurchbruches keinen weiteren Änderungen unterworfen und die Konzeption Hildebrandts blieb ansonsten gewahrt.

Die Übergangszone zwischen Innen und Außen bildet die zweiflügelige Gartenfreitreppe, die zur vor dem Saal liegenden Terrasse führt. Von hier kann man das Gartenparterre mit seinen vier Broderieparterres überblicken. Die beiden ausschwingenden Flügel leiten auf ein in der Mittelachse gelegenes Podest, das über einen zentralen geraden Flügel auf das Gartenparterre führt. Die Terrassen-Stirnwand trägt über diesem Podest ein Relief, das Venus,

²²⁶ KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht (zit. Anm. 6), S. 795.

²²⁷ GLÜSING, Reisebericht (zit. Anm. 7), S. 27.

²²⁸ BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 190, O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 95.

Bacchus und Ceres mit einigen begleitenden Putti und Satyrkindern nach einem Entwurf Joseph Emanuel Fischers von Erlach zeigt. Auf den Wangenpfeilern des Treppenaufganges befanden sich plastische Gruppen von je zwei spielenden Kindern, die ebenso wie das Relief von dem Italiener Lorenzo Mattielli stammen, jedoch starken französischen Einfluss erkennen lassen.²²⁹

Die Programme barocker Innenräume und der dazugehörenden Gärten sind stets in Verbindung zu sehen, so auch beim Thema dieser Arbeit. Ein Beispiel soll dies verdeutlichen: In der Ikonografie des Kuppelsaales, wie auch in dem Relief an der Gartentreppe wird der Winter ausgeklammert, um den dargestellten paradiesischen Zustand nicht zu beeinträchtigen.²³⁰ Die Göttin Diana ist ikonografisch sowohl im Kuppelsaal, als auch durch eine ihr gewidmete Kaskade im Garten vertreten. Zusätzliche Bedeutung erhalten diese inhaltlich-thematischen Abstimmungen, wenn man wie Heinz die Fresken Grans und die Gartenplastik Mattiellis als von derselben Ästhetik bestimmt ansieht.²³¹ Beide Künstler waren am Rennweg beschäftigt und schufen so, folgt man dieser Argumentation, ein ästhetisch-harmonisches „Gesamtkunstwerk“. Die aufeinander eingehende Thematik der Innenausstattung mit dem Programm des Gartens lässt auf ein bereits 1720 vorliegendes Gesamtkonzept schließen, da zu dieser Zeit bereits an der Gartengestaltung gearbeitet wurde.²³² Die Verschränkungen und thematischen Analogien in Malerei und Skulptur des Gartenpalais lassen sogar daran denken, dass ein Thema im Sinne des Paragone mehrmals in unterschiedlichen Medien dargestellt wurde. Wer allerdings der Concettist dieses von Bildung zeugenden Konzepts ist, das ein „Gesamtkunstwerk“ schafft, bleibt unbekannt. In Frage kommen der fürstliche Hofrat Prangh, der immer wieder Ideen für die Gartenanlage lieferte oder auch Daniel Gran, der später für eben solche von Gelehrtheit zeugenden Programme verantwortlich zeichnete.²³³ Gran erhielt dank Abraham a Sancta Clara eine humanistische Ausbildung. Er wäre als Concettist also durchaus denkbar, da er in jedem Fall die nötige Bildung aufwies, was für einen Maler seiner Zeit ungewöhnlich war.²³⁴ Möglich wäre auch eine Konzeption Johann Bernhard Fischers von Erlach, die sein Sohn Joseph Emanuel dann wohl unter gewissen Adaptierungen vollendet hätte. Im Falle des „[...] architektur- und raumbezogene[n] Konzept[s] [...]“²³⁵ für die Gar-

²²⁹ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 68 – 69.

²³⁰ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 68.

²³¹ Günther HEINZ, Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich 2, Vorlesung aus dem Sommersemester 1979, Wien 1979, zit. nach SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 52.

²³² SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 76.

²³³ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 77, 80.

²³⁴ BRUCHER, Deckenfresken (zit. Anm. 207), hier S. 225 – 226.

²³⁵ SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik (zit. Anm. 142), hier S. 505.

tensskulpturen wäre wie im Kapitel Baugeschichte ausgeführt auch an Antonio Beduzzi zu denken.

5.4.2 Der Garten

Gartenanlagen waren integraler Bestandteil der als „Gesamtkunstwerk“ aufgefassten Bauaufgabe „Gartenpalais“, sie wurden als Teil der Architektur verstanden, allerdings mittels eines anderen Mediums umgesetzt. Gärten wurden architektonisch so gestaltet, dass sie die Räumlichkeiten der Palais ins Freie und somit quasi ins Unendliche fortsetzen.²³⁶ Der Garten als *locus amoenus* diente der Aristokratie nicht nur der Repräsentation, sondern auch der Erholung und erinnerte in seiner Pracht an den *hortus conclusus*, den Garten Eden.²³⁷ Der ursprüngliche Kontext in dem diese architektonisch gestalteten Gartenanlagen eingebettet waren, war im Falle Wiens die natürliche Umgebung von Wein- und Obstgärten sowie Feldern, von denen die adeligen Gärten mit Mauern und Hecken abgegrenzt waren.

Während Prinz Eugen beim Anlegen seines Gartens Rücksicht auf den benachbarten Garten Fürst Mansfeld-Fondis nehmen musste, orientierte sich nach dem Besitzwechsel Fürst Schwarzenberg am Belvederegarten. Dieser war ab 1717 deutlich einem französischen Einfluss unterworfen, vor allem durch die Beteiligung des aus München angereisten französischen Gartenarchitekten Dominique Girard.²³⁸ Der Garten Fürst Mansfeld-Fondis und später Fürst Schwarzenbergs wurde parallel zum Belvederegarten des Prinzen Eugen in immer schmaler werdenden und nach Süden hin ansteigenden Terrassen angelegt. Im Grundriss erscheint die Anlage als gleichschenkeliges Dreieck mit stumpfem Ende und breiter Basis. Begrenzt ist der Garten einerseits nördlich in der vollen Breite des Parterres vom Hauptgebäude samt Seitentrakten, an den Seiten gegen die Heugasse und den Garten Prinz Eugens jeweils von einer Mauer sowie am oberen Ende durch einen Terrainsprung zum Belvederegarten. Die Tiefenerstreckung der Terrassen nimmt immer mehr ab, sodass der Parterregarten die größte Ausdehnung besitzt.

Bei Terrassengärten wird versucht, durch schräge Böschungen (Belvederegarten) oder Rampen (Schwarzenberggarten) über die Steigung der einzelnen Terrassen hinwegzutäuschen. Terrassengärten mit ausgedehnten Plateaus und der Möglichkeit, den Blick über die einzelnen Terrassen schweifen zu lassen wurden besonders in Frankreich bevorzugt. In Wien,

²³⁶ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 36), S. 122.

²³⁷ Vgl. dazu Walter KRAUSE, Vorwort, in: Géza Hajós (Hg.), Stadtparks in der österreichischen Monarchie 1765 – 1918. Studien zur bürgerlichen Entwicklung des urbanen Grüns in Österreich, Ungarn, Kroatien, Slowenien und Krakau aus europäischer Perspektive, Wien, Köln, Weimar 2007, S. 10 – 12, hier S. 10 – 11.

²³⁸ VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 61.

so auch im Falle des Belvedere- und Schwarzenberggartens, nützt der für repräsentativ geplante Anlagen besonders geeignete Typus des Terrassengartens jedoch die natürlichen Gegebenheiten aus. Künstlich aufgeschüttete Terrassen kommen in Wien nicht vor.²³⁹ Im Falle der beiden genannten Anlagen wurde der sanft vom rechten Wienflusssufer Richtung Süden ansteigende Hügel umgeformt.

Die Liegenschaft, auf der der Garten des Palais angelegt wurde, zählte zu den größten in Wien. Der Schwarzenberggarten übertraf in seiner Ausdehnung den Garten des Fürsten Liechtenstein und die damaligen Gründe Prinz Eugens.²⁴⁰ Die ausgeführte Gartenanlage folgt im Großen und Ganzen dem Plan Trehets, in Details jedoch weicht sie ab. So änderten sich zum Beispiel die Formgebung bestimmter Elemente wie Bassins oder der Grundriss der ersten Terrassenmauer. Nach dieser folgen drei Terrassen, die durch unterschiedlich ausgeformte Rampen zugänglich sind. Der Verlauf der ursprünglichen Gartenmauer als Abschluss nach außen ist in der ersten und zweiten Terrasse noch rudimentär enthalten. Da diese seitliche Abschlussmauer sich heute innerhalb des Gartens befindet, war der Garten im unteren Bereich ursprünglich etwas schmaler. Die Haupt- und zugleich Symmetrieachse des gesamten Gartens geht vom konvex in den Garten hervortretenden Mittelrisalit des Palais aus. Diese Längsachse endet auf dieser untersten Gartenebene an der Unteren Kaskade – auch Diana-Kaskade genannt – und der ersten Terrassenmauer, wird auf der nächsthöheren Terrasse jedoch fortgeführt.²⁴¹

In einem Inventar, die Jahre 1719 – 1720 umfassend, wird Fürst Schwarzenbergs Engagement für den Garten ersichtlich sowie sein Bemühen, die schon von Fürst Mansfeld-Fondi begonnene Sammlung exotischer und seltener Pflanzen zu erweitern.²⁴² Die Orangerie und die Glashäuser erstrecken sich im untersuchten Zeitraum, eine leichte Kurve beschreibend, seitlich der Rasenparterres im Parterregarten vom Hofgebäude bis an die seitliche Gartenmauer und reichen somit bis ins erste Drittel der Parterretiefe. Die Glashauserfront weist eine elegant-einheitliche Gliederung auf und trägt einen attikaartigen, vergoldeten und mit Vasen und Giebeln bekrönten Aufsatz.²⁴³ 1723 – 1724 wurde ein weiteres Glashaus errichtet. Diese Glashäuser sind für das optimale Gedeihen der kostbaren Pflanzen perfekt konzipiert: Die Dächer können geöffnet werden, das natürliche Erdreich, in dem die Pflanzen ohne Vasen

²³⁹ Vgl. VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 108 – 110.

²⁴⁰ SEEGER, Stadtpalais und Belvedere (zit. Anm. 164), S. 255 Anm. 21.

²⁴¹ NEUBAUER, Wiener Barockgärten (zit. Anm. 168), S. 35.

²⁴² Siehe BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 170.

²⁴³ Siehe GLÜSING, Reisebericht (zit. Anm. 7), S. 27 bzw. ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (zit. Anm. 191), S. 121.

oder Ähnliches eingesetzt sind, kann mittels unterirdischer Röhren „mit Feuer“ erwärmt werden.²⁴⁴ So sind die Wurzeln vor Frost geschützt.

Die unmittelbar an die Gartenfassade anschließenden vier großen Broderieparterres werden von Haupt- und Querachse geschieden.²⁴⁵ Dieser breite Parterregarten ist nach den Umgestaltungen unter Fürst Schwarzenberg nun seitlich von Orangerien und Glashäusern gerahmt, mit einem Rundbassin als Zentrum. Dieses enthält eine skulpturale Gruppe: Auf einer kleinen Felseninsel im Zentrum lagert in einer Muschel eine Nymphe/Venus Amphitrite,²⁴⁶ um sie herum schwimmen vier von kleinen Tritonen gerittene Delfine (Abb. 41). Während die Delfine bogenförmige Wasserstrahlen speien, entsteigt der Muschel ein hoher, senkrechter Wasserstrahl. Um das Rundbassin herum gruppiert stehen vier große, reich mit Jahreszeitendarstellungen reliefierte Gartenvasen auf hohen Postamenten. Weiters befinden sich im Parterregarten noch zwei Bassins in Form von in der Querachse gelängten Vierpässen, ebenfalls mit Fontaine (Abb. 25).

Der Garten mit dem auf das Palaisgebäude folgenden Parterre steigt nach Süden über eine Bodenwelle hinweg an. Hinter einer Baumwand aus einer würfelförmig getrimmten Kastanienallee liegt, ganz dem barocken Reiz der Überraschung folgend, der eigentliche Abschluss des Gartenparterres, die Diana-Kaskade (Abb. 42). Diese ist ein Höhepunkt des Gartens und wohl auch dessen Hauptanziehungspunkt.²⁴⁷ Mangels Ausblick gestaltete der italienische Bildhauer Lorenzo Mattielli hier eine der Diana gewidmete Kaskade als Reminiszenz der fernen Wälder, Tuffsteinmauern sollen Grotten andeuten.²⁴⁸ Hier wurde der Entwurf der ersten Terrassenmauer stark überarbeitet, statt der seitlichen Treppen dienen nun Rampen der Erschließung und anstelle der mittig gelegenen Freitreppe wurde die Diana-Kaskade halbkreisförmig in die Futtermauer der nächsthöheren Terrasse – der ersten Terrassenmauer – eingeschnitten. Mittig lagert vor einem steinernen Baldachin beziehungsweise einer Stuckdraperie eine Gruppe Nymphen auf einem Felsen, auf dessen Spitze Diana thront. Zu Füßen der Nymphen liegt ein Hund, aus dessen Rachen eine senkrechte Fontaine steigt. Das Bassin tritt in mehreren Sprüngen vor, seitlich der Mittelgruppe trägt die Wand je ein großformatiges Relief: Links werden die lykischen Bauern in Frösche verwandelt, rechts tötet das göttliche Zwillingsspaar Diana und Apoll die Niobiden mit ihren unfehlbaren Pfeilen.²⁴⁹ In den Ecken zu beiden Seiten befinden sich skulpturale Jagdszenen. Diese seitlichen Gruppen befinden

²⁴⁴ KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht (zit. Anm. 6), S. 795/796.

²⁴⁵ VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 37.

²⁴⁶ Siehe SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 85.

²⁴⁷ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 84.

²⁴⁸ NEUBAUER, Wiener Barockgärten (zit. Anm. 168), S. 36.

²⁴⁹ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 74.

sich vor den konvexen Abschnitten der Futtermauer. Links speit ein von mehreren Hunden gehetzter Hirsch einen Wasserstrahl Richtung Bassinzentrum, rechts besteht die Gruppe aus einem Löwen, ebenfalls von Hunden verfolgt, von denen einer wiederum einen Wasserstrahl gegen die Mitte des Bassins sendet.

Die der Diana-Kaskade folgende, erste Terrasse verfügt im Zentrum über ein großes Boskett mit einem eingetieften, ornamentierten und von einer achteckigen Baumreihe umstandenen Boulingrin für das aus England übernommene, beliebte Kugelspiel.²⁵⁰ Die Anlage wird ab dieser Terrasse durch den stumpfen Winkel der Gartenmauer kontinuierlich verschmälert. Diese Verschmälerung wurde geschickt zur optischen Verlängerung der Anlage eingesetzt. Am Ende dieser Terrasse folgt die sogenannte Obere Kaskade mit drei in eine geschwungene Tuffsteinmauer eingelassenen grottenartigen Nischen (Abb. 43). Diese ersetzt das geplante Bassin mit zwei Fontainen von anderem Grundriss. Die Obere Kaskade nimmt an dieser Stelle fast die gesamte Gartenbreite ein. Der mittlere der drei Grottenbögen enthält einen doppelten Schalenbrunnen. Französischen Theoretikern folgend, wird der Anteil der Natur mit der Entfernung zum Palast immer größer. Dem entsprechend besteht die Obere Kaskade aus einer grottenartigen, bewachsenen Anlage ohne architektonische Gliederung.²⁵¹ Aus den Nüstern des geflügelten Drachens, der die mittlere, größte Nische bekrönt, fallen zwei Wasserstrahlen bogenförmig in das Bassin. Zwei kleinere Drachen am Fuße der Mittelnische speien je einen Wasserstrahl in die oberste Schale des Schalenbrunnens. Daraus fließt das Wasser in die zweite Schale und von hier durch Steine zerteilt schließlich ins Bassin.

Hinter der Oberen Kaskade liegt die zweite Terrasse, wiederum erreichbar über seitliche Rampen, die die bewegte Umrissform des mehrfach geschwungenen Bassins aufnehmen. Diese Rampen sind größer und breiter als jene, die den Niveauunterschied zwischen Parterre-garten und erster Terrasse überwinden. Berger berichtet von Stiegenaufgängen zur nächsten Terrasse,²⁵² sehr wahrscheinlich bestanden jedoch von Beginn an die heute noch existierenden Rampen. Im Zentrum dieser Terrasse liegen wiederum symmetrisch angeordnet zwei kleinere Bassins oder Wasserreservoirs, auch Spiegelteiche genannt. Beschnittene Baumwände und Gebüsche bilden hier die seitliche Rahmung.

²⁵⁰ NEUBAUER, Wiener Barockgärten (zit. Anm. 168), S. 36, Abb. S. 124.

²⁵¹ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 76.

²⁵² BERGER, Schwarzenberg'sche Gartenpalais (zit. Anm. 32), hier S. 197.

Von hier führen zwei gegenläufige, jeweils dreiteilige Rampen im Zick-Zack zur letzten und höchsten Terrasse. Auf dieser liegt als Abschluss der Gesamtanlage das trapezförmige Obere oder Große Reservoir, das alle tiefer liegenden Bassins, Fontainen und Kaskaden mit Wasser versorgt. Diese Wasserkünste wurden eventuell durch den von Fürst Schwarzenberg ernannten Gartendirektor Daniel Gran angelegt.²⁵³ Die hierfür benötigte Pumpe trieb die berühmte und eine Attraktion im damaligen Wien darstellende, 1723 von Joseph Emanuel Fischer von Erlach aufgestellte Dampfmaschine an.²⁵⁴ Da der Betrieb allerdings auch sehr kostspielig war, liefen diese Apparatur und somit auch die Fontainen und Kaskaden nur bei diversen festlichen Anlässen. Die Voraussetzung für den Betrieb war die Verlegung eines unterirdischen Röhrensystems. Daher müssen bis zu diesem Datum zumindest die größten Erdbewegungs- und Terrassierungsarbeiten abgeschlossen worden sein.²⁵⁵

Diese letzte Terrasse endet mit einem Niveausprung von ca. fünf Metern unweit des nordwestlichen Eckpavillons des Oberen Belvederes, vor dem ein kleiner Seitengarten liegt. Aus einer Korrespondenz zwischen Fürst Schwarzenberg und seinem Bereiter in Wien erfahren wir, dass es zu einer Veränderung der Linie oberhalb Prinz Eugens Garten kam, damit dieser eine freie Perspektive ins Feld, gleich Graf Starhemberg, machen könne.²⁵⁶ Es handelt sich also offenbar um eine gewisse Abänderung der Parzelle im oberen Bereich des Schwarzenberggartens knapp unterhalb der Hügelkuppe zugunsten Prinz Eugens, die zu dieser Lösung in diesem Bereich führte.

Der Reichtum des Gartenschmuckes der Wiener Paläste wurde in der Literatur als Besonderheit angesehen.²⁵⁷ Auch der Garten am Rennweg wies umfangreiche Plastik auf. Der skulpturale Schmuck aus der Entstehungszeit umfasst Lorenzo Mattiellis sechs Raptusgruppen von 1719 – 1724, die vier Darstellungen der Jahreszeiten, das Relief und zwei seitliche Puttigruppen an der Freitreppe von derselben Hand,²⁵⁸ weiters die skulpturalen Gruppen der Venus-Fontaine des Rundbassins, der Diana-Kaskade und der Oberen Kaskade. Mattielli war ausgesprochen gefragt und zu jener Zeit kaiserlicher Hofbildhauer, seine weiteren Auftragge-

²⁵³ Siehe WURZBACH, Biographisches Lexikon (zit. Anm. 37), S. 2.

²⁵⁴ KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht (zit. Anm. 6), S. 738 – 744 und S. 796, S. 738 – 744 zitiert nach VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 41.

²⁵⁵ ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (zit. Anm. 191), S. 120.

²⁵⁶ Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Inv.-Nr. 7169, Sign. A6^B 1d 1716 – 1769 Kart. 1480, Mappe 1721 – 1728.

²⁵⁷ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 49.

²⁵⁸ Michael KRAPF, Plastik, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg, Wien 1994, S. 129 – 195, hier S. 157. Mattielli betrieb von 1711 – 1737 das führende Bildhaueratelier Wiens. Seinen Stellenwert beweist die Tatsache, dass der Italiener auch am Skulpturenschmuck der Michaelerkirche, der Reichskanzlei und der Karlskirche beteiligt war. Dies zeigt den qualitätvollen Rang des von Fürst Schwarzenberg engagierten Künstlers.

ber gehörten den allerhöchsten Hofkreisen sowie dem hohen Klerus an. Die Gartenplastik im Schwarzenberggarten stellt eines seiner Hauptwerke dar.²⁵⁹ Die vier das Rundbassin umstehenden Steinvasen sind Schöpfungen Johann Bernhard Fischers von Erlach. Die Mitarbeit des Mailänder Bildhauers Antonio Canavese an den Figuren im Schwarzenberggarten ist ebenfalls dokumentarisch belegt.²⁶⁰

Die Raptusgruppen Mattiellis stecken pfeilerartig das Gartenparterre ab und dienen der Betonung der Wegeeingänge. Um in Hinblick auf die Gartenfassade des Palais eine effektvollere Prospektwirkung zu erzielen, wurde die ungewöhnliche Sechszahl der Gruppen gegenüber einer eher üblichen Anzahl von vier Skulpturen gewählt.²⁶¹ Es handelt sich um Standsteinformen; der Bildhauer arbeitete selten in Marmor. Die Gruppen sind, auf hohen Sockeln postiert, auf die Mittelachse des Gartens ausgerichtet. In der originalen Aufstellung der Figuren stellt die Gruppe links außen vermutlich Neptun und die Nymphe Coronis dar, rechts außen sind Apoll und Daphne zu sehen. Das Thema der beiden mittleren Gruppen ist nicht ganz gesichert. Es sind wohl Alpheus und Arethusa beziehungsweise im Falle der einzigen Raptusgruppe mit vertauschten Rollen die Nymphe den Hylas raubend oder aber Aurora raubt Cephalos. Damit käme Aurora, wie auch Diana, sowohl in der Innenausstattung als auch im Garten vor und würde den ikonografischen Bezug zwischen Innenräumen und Garten weiter verstärken. Die innersten Raptusgruppen sind als Pendants konzipiert und geben einerseits Boreas und Oreithya, andererseits Pluto und Proserpina wieder.²⁶² Rein formal bilden jeweils Pluto und Proserpina sowie Boreas und Oreithya mit ihrer durch Bewegung entstehenden Diagonale ein Pendant, weiters die beiden Hebefiguren Alpheus und Arethusa mit Neptun und Coronis; der in Rotation bewegten Gruppe Apoll und Daphne entspricht jene von Aurora und Cephalos.²⁶³ Ergänzt werden diese Raptusgruppen von Jahreszeitendarstellungen, die als vier Einzelfiguren auf von Voluten gezierten Postamenten an der Querachse des Parterres stehen. Während Flora als Frühling gleichzeitig Proserpina darstellt, verkörpert analog dazu Ceres den Sommer. Der Herbst wird passender Weise von Bacchus verkörpert, für den Winter aber steht eine welke Alte, eine *brutta vecchia*, die auch für Ops – also die hoch betagte Mutter Erde – stehen könnte.²⁶⁴

²⁵⁹ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 9.

²⁶⁰ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 35.

²⁶¹ SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik (zit. Anm. 142), hier S. 505.

²⁶² Vgl. SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 70 – 71.

²⁶³ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 78. Lt. SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik (zit. Anm. 142), hier S. 505 stehen die Gruppen weiters für die Elemente nach Ovids Metamorphosen: Neptun und Coronis symbolisieren das Wasser und die Pflanzen, Alpheus und Arethusa ebenfalls das Wasser, Boreas und Oreithya stehen für Luft, Pluto und Proserpina entsprechen dem Feuer, Aurora und Cephalos der Erde und schließlich symbolisieren Apoll und Daphne Wasser und Sonne.

²⁶⁴ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 72.

Auf dem Grundriss der Gesamtanlage Kleiners (Abb. 25) sind insgesamt 13 kreuzförmige Einträge an den Parterrerändern verteilt. Die Zahl 13 verwundert ebenso wie die Tatsache, dass die Anordnung nicht symmetrisch ist. Die Einträge könnten die Position der Postamente von Mattiellis Statuen und Gruppen angeben, doch würden Raptusgruppen und Jahreszeitedarstellungen nur insgesamt zehn Postamente ergeben. Ein weiterer, bereits erwähnter Stich von Kleiner/Wangner zeigt neben dem Belvederegarten auch große Teile des angrenzenden Schwarzenberggartens (Abb. 26). Dieser entspricht wiederum den eben besprochenen Plänen. Salomon Kleiner schuf um 1738 eine Vielzahl von Kupferstichen mit Bezug auf das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg und dessen Garten. Möglicherweise stammen auch die beiden Gartengrundrisse Kleiners aus jener Zeit, womit man eine ziemlich genaue Vorstellung des Erscheinungsbildes des Gartens um 1738 bekäme.

Etwas diffus bleibt der Anteil der beiden Fischer an der Anlage des Gartens. Es gilt als bewiesen, dass Fischer von Erlach – Vater und Sohn – an der Vervollendung des Gartens im Sinne des neuen Bauherrn und mit Abänderungen der ursprünglichen Pläne Trehets und Hildebrandts beteiligt waren.²⁶⁵ Unbestritten ist, dass das Grundprinzip Jean Trehets mit Parterre, Mittelachse, *point de vues* und Geländeabstufungen mittels Terrassen beibehalten wurde, allerdings im Sinne zeitgemäßerer französischer Konzepte realisiert beziehungsweise umgeformt wurde; so etwa wurde die Prospektwirkung der Mittelachse betont. Dies deutet darauf hin, dass der in Frankreich geschulte jüngere Fischer hierfür verantwortlich war. Um 1729 wurden die Arbeiten im Garten beendet.²⁶⁶ Durch seine mittels Reflexion der französischen Entwicklung konzipierte Thematik und Gestaltungsweise ist der Schwarzenberggarten gegenüber dem heroischen Belvederegarten die modernere Anlage.²⁶⁷ In den zeitgenössischen Reiseberichten wird der Schwarzenberggarten schon allein seiner Kaskaden, Grotten und Bassins wegen als einzigartig beschrieben und hatte nicht viel Vergleichbares, weiters beherbergte er die erste und damals einzige Dampfmaschine auf dem europäischen Kontinent.²⁶⁸

5.5 Würdigung

Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi, wie Hildebrandt es ursprünglich konzipierte, ist ein Bau, der deutliche Einflüsse des älteren Fischer von Erlach trägt. Allerdings wurde weiters der

²⁶⁵ Eva BERGER, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Band 3, Wien, Wien, Köln, Weimar 2004, S. 115.

²⁶⁶ O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 96.

²⁶⁷ SCHEMPER-SPARHOLZ, Lorenzo Mattielli (zit. Anm. 11), S. 67.

²⁶⁸ Siehe KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht (zit. Anm. 6), S. 796.

Einfluss Bartolomeo Biancos am Vestibül erkannt, jener Guarino Guarinis am projektierten, aber nicht ausgeführten Casino im Garten.²⁶⁹ Auch wenn Hildebrandt mit seinem ersten Gartenpalais einen in Wien bereits etablierten Typus aufgriff, interpretierte er ihn und formte ihn um. Der dreidimensional-additive Charakter von Fischers Bauten wird durch die vereinheitlichende Wirkung von Hildebrandts Fassadengestaltung und dem gezielten Einsatz von Dekor deutlich abgeschwächt. Auch haben die Rücklagen verglichen mit Bauten Fischers eine geringere Tiefe, wodurch der Mittelrisalit weniger von der übrigen Fassade geschieden wird. Dies fördert die flächenhafte Erscheinung des Baukörpers, die sich erst mit einigem Abstand zum Objekt voll entfaltet und somit auf Fernwirkung ausgelegt ist. Hildebrandts ursprüngliche Gartenseite war eine einheitliche Fläche mit konvexem zentralem Aspekt. Er betonte den Horizontalismus der breitgelagerten Fassade durch diese Gleichgestaltung und ordnete so den Mittelrisalit diesem Horizontalismus unter. Vor dem Eingreifen Fischers war der Risalit mit der Durchfensterung mittels Hauptgeschoßfenstern und darüberliegenden Mezzaninfenstern also bei weitem stärker der übrigen, einheitlich gestalteten Fassade verbunden. Da er sich in der Gliederung nicht unterschied, war der Mittelrisalit bei Hildebrandt eine bloße Wölbung der Gartenfront.

Auch der junge Genueser Architekt setzte also unterschiedlichste Baukörper zusammen, band sie jedoch nicht zuletzt mithilfe des Dekors in die Fläche und ließ die Baukörper sich auch gegenseitig fragmentieren. Die stereometrischen Körper dringen ineinander ein und verschmelzen, wie am Beispiel des geplanten Gartencasinos besonders deutlich wird.

Der Stellenwert, den sein erstes Gartenpalais für den jungen Künstler hatte, geht aus einem Gesuch Hildebrandts an den Kaiser von 18. Juli 1699 hervor. Darin erwähnt Hildebrandt quasi beiläufig als Referenz den „[...] Obristhoffmarschall Fürst zu Fendi und Graf zu Mansfeldt.“²⁷⁰ Der Fürst war zur Zeit der Antragstellung ein Auftraggeber Hildebrandts, und dieser führte als Referenz beim Kaiser sicherlich den in seinem Selbstverständnis bedeutsamsten Bauherrn an.

Fischer von Erlach dagegen bekam in seinen späten Schaffensjahren mit den Arbeiten am nun Schwarzenberg'schen Gartenpalais die Gelegenheit, eine Paraphrase des zentralen Bautypus seines Frühwerks in seinem Sinne zu „verbessern“. Der Risalit wurde von Fischer, seiner Architekturauffassung entsprechend, stärker von der übrigen Fassade geschieden. Er interpretierte durch die Veränderung der Fenster den Risalit in einen die Fassadenfläche Hil-

²⁶⁹ AURENHAMMER, Begegnung der Rivalen (zit. Anm. 13), hier S. 7.

²⁷⁰ Das vollständige Gesuch siehe FREY, Schwarzenbergpalais (zit. Anm. 9), hier S. 133 – 134.

debrandts durchdringenden, nach vorne strebenden Baukörper um. Damit hob Fischer von Erlach Hildebrandts Horizontalismus auf und betonte durch den Eingriff den Mittelrisalit als vertikalen, plastischen Baukörper, der die Fassadenfläche durchbricht. Auch unter Fischer wurde der projektierte Statuenschmuck der Ringkrone und des Porticus offenbar nicht ausgeführt, da er die Plastizität des Baukörpers nicht durch eine Auflösung an dessen oberem Abschluss in Form von Stauten abschwächen wollte.²⁷¹

Zusammenfassend kann man sagen, dass die beiden Fischer den Kuppelsaal als eigenen, dominanten Baukörper mehr betonten. Auch hatten ihre Eingriffe große Auswirkungen auf das endgültige Erscheinungsbild der Flügelbauten. Insgesamt kam es zu einer Vereinfachung von Hildebrandts ursprünglichen Plänen.

6. Anregungen

Der von Fischer entwickelte Architekturtypus des „Lustgartengebäudes“ als Anregung für Hildebrandts ersten Wiener Gartenpalast wurde bereits eingehend behandelt. Neben den Ursprüngen im römischen Hochbarock wurden bei der Konzeption für das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg Einflüsse der französischen Frühklassik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts verarbeitet, wie Louis le Vaus Schlösser Vaux-le-Vicomte und Raincy oder Turny-en-Bourgogne von Jean Marot.²⁷² Durch Kupferstiche fand diese Architektur rasch auch in Mitteleuropa Verbreitung.

Der Grundriss von Raincy ähnelt stark jenem von Hildebrandts Gartenpalais am Rennweg (vgl. Abb. 44). Die Verteilung der Baumassen und die Proportionen entsprechen einander, sieht man davon ab, dass der zentrale Saal im Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg wegen der Vorhalle Richtung Gartenseite gerückt und daher etwas kleiner ist. Auch die Raumverteilung weist signifikante Parallelen auf, wie ein Vergleich der Grundrisse beweist (Abb. 33). Sehr ähnlich zum Gartenpalais am Rennweg wird in Raincy das Zentrum von zweiachsigen Rücksprüngen flankiert, die dort quadratisch ausgebildete Seitenrisalite vom Mittelbau absetzen.

Noch größere Ähnlichkeiten im Grundriss mit dem Wiener Gartenpalais Hildebrandts hat das um 1650 von Jean Marot erbaute Schloss Turny-en-Bourgogne (Abb. 45). Im Zentrum wirkt ein tiefovaler Saal von einer vorgelagerten Vorhalle aus der Bauchflucht der Gartenfassade geschoben. Noch frappanter sind die Parallelen bei der Bildung des Ehrenhofes: lange

²⁷¹ Vgl. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 35.

²⁷² LEITHE-JASPER, Gartenpalais Czernin (zit. Anm. 95), hier S. 15 und S. 18, Anm. 33, 34.

seichte Trakte zweigen rechtwinkelig vom Hauptgebäude ab und enden in pavillonartigen Risaliten. In Turny sind dort ein Paradezimmer (Grande Chambre de Parade) sowie die Kapelle untergebracht. Alleine das viertelkreisförmige Ausschwingen der Flügelbauten unterscheidet hier die Anlage des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg.

Die Form dieser Flügeltrakte am Gartenpalais am Rennweg ist nicht ohne die Villenarchitektur Palladios wie zum Beispiel dessen geplante Villa Trissino denkbar.²⁷³ Auch die viertelkreisförmigen Flügelbauten an der Villa Mocenigo Palladios könnten Anregungen geliefert haben (vgl. Abb. 46). Vergleichbar mit oberitalienischen Villen unter anderem Palladios ist auch der geschlossene Charakter und durchlaufende Zusammenhang der unterschiedlichen Bauteile.

7. Vergleichsbeispiele

Generell mit dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg vergleichbar sind jene Bauten, die von Fischers „Lustgartengebäude“-Typus abgeleitet realisiert wurden. Fischer selbst setzte diese Ideen beim Gartenpalais Leeb (um 1692) oder dem Jagdschloss Engelhartstetten (ab 1693, Abb. 47) um. Neben Hildebrandt setzten sich auch andere Architekten mit Fischers Typus auseinander. Ein sehr wörtliches Zitat schuf ab 1699 Giovanni Battista Alliprandi mit dem Bau des Schlosses Liblitz/Liblice in Böhmen (Abb. 48 und Abb. 49). Dort sind die Abänderungen zu Fischers „Lustgartengebäude“ eher der differenten Funktion geschuldet, während es bei Hildebrandt zu einer stärkeren Paraphrasierung in seinem Sinne kam.

Im Folgenden sollen einige Gebäude eingehender behandelt werden, die sich aus unterschiedlichen Gründen als Vergleichsbeispiele zum Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg anbieten, sei es in der großen Form wie in der Konzeption des Grundrisses oder der Baumassenverteilung oder in Details wie der Gestaltung der Dekorformen.

7.1 Gartenpalais Starhemberg auf der Wieden

Das Gartenpalais wurde knapp nach 1700 für Gundaker Thomas Graf von Starhemberg errichtet, wohl zwischen 1700 und 1706²⁷⁴ (Abb. 7). Es zählt zu den ersten Hauptwerken Hildebrandts auf Wiener Boden und entstand zeitlich quasi parallel zum Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg. Bei der Grundidee griff Hildebrandt wieder Fischers Entwürfe für

²⁷³ BRUCHER, Barockarchitektur (zit. Anm. 25), S. 191.

²⁷⁴ SCHMIDT, TIETZE, Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 48), S. 119 datiert 1705/06, während GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste (zit. Anm. 14), S. 20 die Bauzeit mit 1700 – 1705, O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), mit 1700 – 1706 angibt.

Gartenpaläste der 1690er auf, veränderte diese aber ein weiteres Mal nach seinen Vorstellungen, etwa bei der Verwendung von Dekor zur stärkeren Betonung der Fassade als Fläche. Auch der Wegfall der Sockelzone gehört zu diesen Abänderungen. Abgesehen von diesem typologischen Ursprung bemerkte Grimschitz treffend, dass das Palais eine „[...] enge Verwandtschaft mit dem Gartenpalaste Schwarzenberg [...]“ aufweist.²⁷⁵ In der Tat lässt sich das Gartenpalais Starhemberg auch als Übersetzung des monumentalen Typus des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg in kleinere Dimensionen verstehen: der neunachsige Bau tritt an der Hoffassade halbellipsenförmig in der Mitte vor. Die Gartenfront weist in den mittleren drei Achsen einen Risalit auf, den konkav einschwingende Wandflächen mit der übrigen Fassade verbinden. Die im Grundriss quadratischen Seitenflügel besitzen ursprünglich kein Mezzaningeschoß, sodass der Mittelrisalit mit dem Saal den Bau überragt, da auch das Vestibül von geringerer Raumhöhe ist. Eine dergestaltige, „eingesunkene Mitte“²⁷⁶ vor dem Baukörper des Saales findet sich in ganz ähnlicher Weise am behandelten Palaisgebäude, wo der Mauerkranz des Saales ebenfalls den Porticus an Höhe übertrifft.

Im Mittelrisalit befinden sich das querovale Vestibül und dahinter, gartenseitig, der querechteckige Saal mit abgeschrägten Ecken, der wiederum zweigeschoßig ist. In den Nebengebäuden zu beiden Seiten des Ehrenhofes waren die Stallungen untergebracht. Das Ende des Gartens markiert ein unmittelbar am Linienwall erbautes Belvedere. Wie oben ausgeführt, war mit dem projektierten Casino auch für den Garten am Rennweg ein ähnlicher Bau geplant gewesen.

Die Hofseite des Gartenpalais Starhemberg ist mittels drei Arkaden geöffnet, dahinter schließt sich das Vestibül an. Auch wenn der Grundriss der Räume differiert, sind Raumfolge und -funktion sehr ähnlich zum Gartenpalais am Rennweg. Auch am Gartenpalast für Graf Starhemberg führt vom Saal eine zweiläufige Treppe in den Garten, jedoch ohne Podest und ohne Vereinigung auf einen zentralen unteren, geraden Lauf. Die Attika des Vestibüls und die den Risalit abschließende Balustrade sind mit Statuen geschmückt (siehe Abb. 7), ähnlich wie dies am Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg zumindest angedacht war. Auch die topographische Lage der beiden Gartenpaläste ist sehr ähnlich: beide Gärten liegen an demselben, gegen Süden hin ansteigenden Hang.

²⁷⁵ GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste (zit. Anm. 14), S. 20.

²⁷⁶ Wilhelm Georg RIZZI, Das ehemalige Palais Engelskirchner auf der Wieden – Ein Werk von Antonio Beduzzi, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVI, Wien, Köln, Graz 1983, S. 233 – 242, hier S. 241.

Mit dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg verbindet dieses Gartenpalais also die Verwendung von Architekturtypen Fischers sowie deren Uminterpretation mittels Fassadendekor. Die Dimensionen des Gartenpalais Starhemberg allerdings entsprechen eher Fischers kleineren Gartengebäuden der 1690er Jahre und nicht dem großzügig bemessenen, sehr repräsentativen Gartenpalais am Rennweg.

7.2 Schloss Ráckeve

Dieses Vergleichsbeispiel ist zwar in Ungarn gelegen, steht jedoch in einem engen entwicklungsgeschichtlichen Kontext zu den Lustgebäuden der Wiener Vorstädte.²⁷⁷ Schloss Ráckeve wurde ab 1702 von Hildebrandt für Prinz Eugen auf der Donauinsel Csepel erbaut. Es ist ein dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg typologisch und chronologisch nahe stehender Bau und stellt eine weitere Variation Hildebrandts von Fischers „Lustgartengebäude“-Typus dar (Abb. 50 und Abb. 51). Es besitzt wie das Wiener Gartenpalais für Fürst Mansfeld-Fondi seitlich des Mittelrisalits zweiachsige Rücklagen, allerdings hat der Mittelteil hier einen quadratischen Grundriss mit konkav eingezogenen Ecken. Den Rücklagen folgen siebenachsige Trakte mit flachen zweiachsigen, abschließenden Seitenrisaliten. Auch den bereits erwähnten französischen Schlössern ist Schloss Ráckeve typologisch verwandt.

7.3. Sommerpaläste des Prinzen Eugen von Savoyen (seit 1752 Unteres und Oberes Belvedere genannt)

Auch diese Anlage hatte eine längere Genese, an der mehrere Architekten Anteil hatten.²⁷⁸ Hildebrandt zeichnet sowohl für das Untere, wie auch das Obere Belvedere sowie die ersten Entwürfe zur Anlage des Gartens verantwortlich. Das Untere Belvedere wurde gemeinsam mit der Gartenanlage bereits ab 1700 geplant, jedoch wohl erst ab 1712 errichtet und ausgestattet,²⁷⁹ was durch den Stich Fischer/Delsenbachs (Abb. 15) bestätigt wird.²⁸⁰ Interes-

²⁷⁷ Hellmut LORENZ, Barocke Kunst in Österreich – Facetten einer Epoche, in: ders. (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 11 – 16, hier S. 13/14.

²⁷⁸ LORENZ, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte (zit. Anm. 3), hier S. 117.

²⁷⁹ Vgl. O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 79 und dort ältere Literatur.

²⁸⁰ Der Schlüssel zur Datierung des Unteren Belvederes ist der Stich Fischer/Delsenbachs, der die Bauarbeiten wiedergibt. Eine exakte Datierung dieses Stiches existiert nicht, außer das Jahr 1715 als *terminus ante quem*, da in der Legende noch der 1715 verstorbene Fürst Mansfeld-Fondi genannt wird. VEIK, Barocke Gartenanlagen (zit. Anm. 77), S. 32 sieht im Stich Fischer/Delsenbachs den Beweis, dass der Bau des Unteren Belvederes erst um 1715 begann. SCHMIDT, TIETZE, Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 48), S. 108 datiert die Errichtung des Unteren Belvederes zwischen 1714 – 1716. Die neuere Literatur spricht sich für eine Frühdatierung mit Baubeginn ab 1712 aus. Da der jüngere Fischer sich ab 1713 in Rom aufhielt wie O. A., Einleitung (zit. Anm. 31), hier S. 15 und SEEGER, Stadtpalais und Belvedere (zit. Anm. 164), S. 168 berichten, könnte der Stich und damit der Baubeginn 1713 oder etwas früher datieren. Daher setzt SEEGER, Stadtpalais und Belvedere (zit.

sant für die Planungsgeschichte des Unteren Belvederes ist der Stadtplan Marinonis und Anguissolas, der 1704/1706 unter Mithilfe Hildebrandts entstanden war und eine frühe Planungsphase des Unteren Belvederes zeigt, das hier noch im Grundriss dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi ähnelt (siehe Abb. 14). Auf dem Plan ist ein deutlich größeres, für Wohnzwecke bestimmtes Gebäude in Planung eingetragen, als das ausgeführte Untere Belvedere. Ein Risalit im Zentrum wird von Rücklagen flankiert, während die äußeren Achsen gegen den Hof in konvex-konkaven Schwüngen mit vier Risaliten immer weiter nach vorne gestaffelt werden. Gartenseitig tritt der Risalit konvex hervor. Ähnlich zum Garten der anschließenden, untersuchten Anlage war zunächst auf der Hügelkuppe lediglich ein Gartenbelvedere geplant.²⁸¹ Da 1704 bereits nach Plänen Hildebrandts die Gartenarbeiten liefen, könnte auch diese Planphase des Unteren Belvederes ihm zuzuschreiben sein. Ein Indiz dafür, dass diese Entwurfsphase nicht mehr von Hildebrandts Vorgänger bei Prinz Eugen, Fischer von Erlach, stammt ist weiters, dass Hildebrandt beim Erstellen des Planes beteiligt war und hier eventuell eine frühe Planungsphase eintragen ließ.

Das Hauptgebäude des ausgeführten Unteren Belvederes trennt analog zum Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg Ehrenhof von Garten, in voller Breite des Gebäudes schließt sich der Garten an. Die Hoffassade des Oberen Belvederes tritt entsprechend des Mittelrisalits der Gartenseite zurück. An der Stelle des Zurücktretens befindet sich hofseitig eine niedrige Torhalle mit drei Arkaden, die etwas vor die Fassadenflucht tritt (Abb. 52). Diese Grundmodule kommen schon am Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg vor, typologisch sind diese eng mit dem älteren Bau verwandt.

7.4 Weitere vergleichbare Bauten und vergleichbare Detailformen

Ein Beispiel, das trotz seiner grundsätzlichen Andersartigkeit zum Gartenpalais am Rennweg erwähnt wird, steht hier am Beginn: Der Rohbau des Gartenpalais Liechtenstein war wie jener des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg 1704 fertig gestellt.²⁸² Im Wesen der Architektur unterscheiden sich die beiden Bauten, trotz sehr ähnlicher Bauaufgabe und Entstehungszeit, diametral. In der Ausstattung allerdings ergibt sich mit der Bezugnahme auf Bauherrn und Bauherrin eine gewisse Parallele zwischen diesen beiden Gartenpalästen. Während das Gartenpalais am Rennweg das französische Element des Damen- und Herrenflügels

Anm. 164), S. 164 1712 als Baubeginn an. BAUMGARTNER, Vienna Gloriosa (zit. Anm. 150), hier S. 120 folgt dieser Datierung.

²⁸¹ GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste (zit. Anm. 14), S. 27.

²⁸² O. A., Kunstdenkmäler Österreichs (zit. Anm. 66), S. 397.

aufweist, befinden sich im Gartenpalais Liechtenstein im Erdgeschoß dem Fürstenpaar gewidmete Appartements. Die Raumfolge des westlich des Vestibüls gelegenen Appartements ist durch die malerische Ausstattung auf den Bauherrn bezogen, die östliche ikonografisch auf dessen Gattin.²⁸³

Bemerkenswert an Hildebrandts Entwürfen für seinen ersten Bau, die eingangs erwähnte Kirche S. Maria di Carignano in Genua von ca. 1693 – 1695 sind vor allem Details des Fassadendekors. So sind die seitlich konkav anlaufenden Fensterverdachungen am Hauptgeschoß des ersten Projektes mit jenen des Gartenpalastes für Fürst Mansfeld-Fondi vergleichbar, ebenso die Ohrenrahmungen (Abb. 53). Noch mehr Parallelen in diesem Bereich zeigt jedoch das zweite Projekt: die geschweiften Spitzgiebel mit Muscheln in den Rücklagen des Stiftsgebäudes und die ein Geschoß höher sitzenden Fensterrahmen mit Scheitelmuscheln waren an der Fassade des Gartenpalais Fürst Mansfeld-Fondis ebenfalls vorgesehen (vgl. Abb. 54 und Abb. 16). Diese Detailformen stellen einige charakteristische Elemente von Hildebrandts Formen-sprache dar, die sich ganz offensichtlich bereits in seinen frühen Jahren herauskristallisierten.

Wie auch das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, erhebt sich das *piano nobile* des Gartenpalais Strozzi über einem als Erdhalbgeschoß ausgeführten Sockelgeschoß (Abb. 12). In den Detailformen des Fassadenschmucks sind sich die etwa zeitgleich entstandenen Gartenpaläste sehr ähnlich, speziell im Bereich der Fensterrahmen (Abb. 55). Wie auch am Rennweg, zieren am Gartenpalais Strozzi Muschelbekrönungen die Fensterverdachungen. Zwar ist der Muscheldekor hier um 180 Grad gedreht, doch sind eindeutige Parallelen in der Ausformung dieses Dekors feststellbar. Dies ist ein weiteres Indiz für die Urheberschaft Hildebrandts für das Gartenpalais Strozzi.

Das Alte Wiener Rathaus, dessen Fassade 1699 – 1706 datiert, weist ebenfalls einige Verwandtschaft in Teilen der Detailformen auf. So erinnern die Ohrenrahmungen an das Formenvokabular Hildebrandts. In besonderem Maße gilt dies für die Rahmungen der im Erdgeschoß jeweils die Portale flankierenden Öffnungen (Abb. 56). Diese haben geschwungene Ohrenrahmungen, die hier zusätzlich mit Nabelscheiben versehen sind. Über den Schöp-

²⁸³ Vgl. Erich HUBALA, Johann Michael Rottmayr, Wien, München 1981, S. 47 und 154 – 155. Ähnlich zu Hildebrandts Gartenpalais am Rennweg existieren somit eine linke Gebäudehälfte mit Bezügen zum Bauherrn und eine rechte Gebäudehälfte mit Bezügen zu dessen Gattin.

fer wird lediglich angenommen, dass es sich um einen Künstler handelt der die Fassade in der Art Johann Bernhard Fischers von Erlach gestaltete.²⁸⁴

Ab 1710/1711 wurde bei Göllersdorf Schloss Schönborn errichtet.²⁸⁵ Die Bildung des äußeren Ehrenhofes ist mit der Situation des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg teilweise vergleichbar (Abb. 57). Der Umstand, dass der Architekt wieder Hildebrandt ist könnte ein Grund für die ähnliche Gestaltung sein. Ein recht schmaler, tiefrechteckiger Ehrenhof wird von einer Dreiflügelanlage begrenzt, weitet sich zu einem größeren Ehrenhof und wird schließlich an seinem Ende von viertelkreisförmigen, niedrigen Nebengebäuden flankiert.

Auch am Palais Daun-Kinsky, das 1713 – 1719 ebenfalls von Hildebrandt erbaut wurde,²⁸⁶ sind für den Künstler typische Dekordetails vorhanden. Am Stadtpalast auf der Freyung finden sich in den beiden jeweils äußeren Achsen seitlich konkav anlaufende Fensterverdachungen im unteren Hauptgeschoß und Fensterbekrönungen in Form geschweiften Spitzgiebels im oberen Hauptgeschoß. Da sich ähnlicher Fensterschmuck bereits an der Kirche S. Maria di Carignano in Genua und am Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg findet, kann hier mit Recht von für Hildebrandt charakteristischen Ausformungen gesprochen werden.

8. Auswirkungen und Nachleben

Dass sich auch Fischer von Erlach mit der Architektur Hildebrandts auseinandersetzte, zeigen unter anderem Reflexe im Werk Fischers in der Art des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg. Das Salzburger Schloss Kleßheim wurde ab 1702 erbaut und zeigt mit seitlichen Rampen, die zu einem von drei Arkadenbögen durchbrochenen Mittelrisalit führen, Elemente des Baues Hildebrandts (Abb. 58). Weiterführend ergeben sich ausgehend von Schloss Kleßheim Parallelen zu dem 20 Jahre jüngeren Entwurf für die Adaptierung der Hoffassade am Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, die einem der beiden Fischer zugeschrieben wird. (Abb. 21).

Eine ähnlich dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg selbständig weiterentwickelte Paraphrase auf Fischers erfolgreichen Typus für Gartenpaläste ist der große Bau des

²⁸⁴ Vgl. Leopold MAZAKARINI, Barockpaläste der Wiener Innenstadt I, Wien 1988, S. 21.

²⁸⁵ LORENZ, Architektur (zit. Anm. 8), hier S. 274 – 275.

²⁸⁶ GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt (zit. Anm. 12), S. 75.

Palais Weltz-Auersperg. Das Palais wurde bis 1710 errichtet und wird Hildebrandt zugeschrieben. Mit dem dreiseitig aus der Fassade vortretenden Mittelrisalit und den Rücklagen schaffenden Seitenrisaliten (vgl. Abb. 59) lässt sich das Palais von Fischers „Lustgartengebäude“-Typus, aber auch vom Gartenpalais am Rennweg herleiten, wenn auch bereits stark abgewandelt. In seinen Ausmaßen ist der große Bau durchaus dem Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg zur Seite zu stellen.

Ca. 1710 – 1715 ließ sich Leopold Baron von Engelskirchner direkt benachbart zum Gartenpalais Starhemberg ebenfalls einen Gartenpalast errichten (Abb. 60). Der elfachsige Bau wird Antonio Beduzzi zugeschrieben. Mit einem überhöhten Mittelrisalit und anschließenden niedrigeren Seitenflügeln mit Eckrisaliten²⁸⁷ verrät das Gartenpalais Engelskirchner eine eigenständige Auseinandersetzung mit Hildebrandts Gartenpalais am Rennweg. Auch der Grundriss mit zweiachsigen, die Mitte flankierenden Rücklagen ist dem „Lustgartengebäude“-Typus und damit dem untersuchten Gartenpalais verwandt. Zum oktogonalen Saal im Mittelrisalit führt, hier durch einen Altan vermittelt, wiederum eine Freitreppe, unter dem eine *sala terrena* den Übergang vom Palais zum Garten herstellt. Nebengebäude bilden an der dem Garten abgewandten Seite des Hauptgebäudes einen halbkreisförmigen Vorhof.²⁸⁸

Am unteren Ende des gegen die Wiedner Hauptstraße abfallenden Gartens befindet sich als Pendant zum Gartenpalais ein Gebäude, eine Art Gartenbelvedere, dessen genaue Funktion jedoch nicht restlos geklärt ist.²⁸⁹ Dieser im Verhältnis zum Hauptgebäude recht große Bau schließt quer gelagert den Garten in seiner gesamten Breite ab. Das Abtrennen des Gartens durch ein quergelagertes Gebäude ist bereits beim Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg zu finden. Die Gestaltung der Dachlandschaft des Gartenpalais Engelskirchner mit einer deutlichen Absetzung der Mitte von den Seitenteilen zeigt ebenso Einflüsse Hildebrandts wie die stark optisch geprägte Behandlung der Fassadengestaltung.

Eine ausgesprochen große Ähnlichkeit im Grundriss weist die 1724 – 1728 entstandene Anlage des Schlosses Gösting auf (Abb. 61). Der Architekt ist vermutlich Johann Georg Stengg.²⁹⁰ An einen quergelagerten Hauptbau schließen rechtwinkelig Flügelbauten an, die nach dem viertelkreisförmigen Ausschwingen von Pfeilerarkaden in quadratischen Pavillons

²⁸⁷ Vgl. Elena HOLZHAUSEN, Gartenpaläste Starhemberg und Engelskirchner, in: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 146 – 150, hier S. 148 – 149.

²⁸⁸ RIZZI, Palais Engelskirchner (zit. Anm. 276), hier S. 236.

²⁸⁹ HOLZHAUSEN, Gartenpaläste Starhemberg und Engelskirchner (zit. Anm. 287), hier S. 150.

²⁹⁰ O. A., Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Graz, Wien 2010, S. 235.

enden. Diese Konzeption und die Wahl von Pfeilerarkaden gerade an der Stelle der Viertelkreise sind sehr direkte Bezüge zum Gartenpalais Hildebrandts am Rennweg. Ein Entstehen dieser Anlage ohne die Kenntnis des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg oder der oben behandelten französischen Schlösser ist schwer vorstellbar.

9. Résumé

Die Bauwerke der untersuchten Epoche des Hochbarock nahmen in einem Wechselspiel teils direkt, teils indirekt Einfluss aufeinander. Dadurch kristallisierten sich aus anfangs zahlreichen Alternativen und Varianten immer mehr jene Elemente heraus, die in Wien für Gartenpaläste verbindlich werden sollten. Andere Konzepte für Gartenpaläste stießen auf weniger Resonanz und blieben singulär. So war beispielsweise Domenico Martinelli von 1690 – 1705 und somit in der entscheidenden Phase der Wiener Palaisarchitektur in Wien nachweisbar, sein strenger klassisch-römischer Stil konnte sich bei Gartenpalästen aber nicht durchsetzen. Fischer von Erlachs aus stereometrischen Körpern bestehende Entwürfe dagegen waren ideal für diese Bauaufgabe. Allerdings schuf auch er in der frühen Entwicklungsphase der Wiener Gartenpaläste in den frühen 1690ern Bauten, deren Konzept nicht weiter aufgegriffen wurde. In diesem Zusammenhang sei auf das Gartenpalais Althan-Pouthon verwiesen.

Zu den Vorbedingungen des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg gehört, dass Fischers Schöpfungen aus den 1690er Jahren allmählich typenbildend wurden. Es konnte allerdings gezeigt werden, dass sich zwar im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ein allgemein verbindlicher Typus für Gartenpaläste zu entwickeln begann, parallel zu dieser Entwicklung jedoch markante Ausnahmen entstanden wie das Gartenpalais Liechtenstein oder das Gartenpalais Czernin-Althan auf der Wieden. Diese Bauten verdanken ihren Sonderstatus zumeist vor allem dem individuellen Wunsch des Bauherrn oder dessen besonderen Repräsentationsbedürfnissen. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurden die sich herauskristallisierenden Bauformen für Gartenpaläste von diversen Architekten immer wieder variiert und teils wörtlich, teils mit einigen Uminterpretationen bei anderen Palaisbauten übernommen.

Fischer von Erlach war um 1700 ein vom Adel viel beschäftigter Architekt, dennoch entschied sich der Militär Fürst Mansfeld-Fondi bei seinem ehrgeizigen Bauprojekt für den jungen Festungsingenieur Hildebrandt, der seiner Berufssphäre ungleich näher stand. Vielleicht waren es Überlegungen dieser Art, die Fürst Mansfeld-Fondi zu diesem Entschluss bewogen hatten. Es wäre aber auch möglich, dass der Bauherr den Wunsch nach einem Gar-

tenpalais nach Art und Typus Fischer von Erlachs hatte.²⁹¹ In diesem Fall könnten es auch ökonomische Überlegungen gewesen sein, dem jüngeren, noch unbekannten Architekten den Vorzug zu geben.

Eine der ersten Paraphrasen Fischers Baukunst durch einen anderen Architekten ist das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, das gleichzeitig durch seine Ausmaße und Repräsentationsansprüche sofort eine Sonderstellung in der Wiener Adelsarchitektur einnahm. Es handelte sich dabei nämlich weder um eines jener eher kleinen Lustgebäude, die Fischer in den frühen 1690ern so zahlreich schuf, noch um einen blockhaften Gartenpalast wie jenen des Fürsten Liechtenstein, der zahlreiche Stadtpalais-Elemente enthielt. Aufgrund der teilweise signifikanten Parallelen der Grundrisse der französischen Schlösser Raincy und Turny-en-Bourgogne zu Hildebrandts Gartenpalast kann weiters angenommen werden, dass er diese Schlossbauten durch Kupferstiche kannte. Beim Entwurf für sein erstes Gartenpalais in Wien spielte also auch französische Architektur eine Rolle, und zwar in zweifacher Weise: Hildebrandt verarbeitete sowohl direkt französische Beispiele, als auch über Fischer vermittelte und von diesem umgeformte französische Aspekte.

Hildebrandts Gartenpalais für Fürst Mansfeld-Fondi ist für die Entwicklung der Wiener Gartenpaläste von bedeutender Rolle. Es ist auf Wiener Boden das erste Palaisgebäude, das Fischers Grundformen der kleinen, temporär genutzten Lustgebäude in größere Maßstäbe übersetzt. Diesen Schritt machte nicht der „Entwickler“ dieses Typus – Fischer – selbst sondern mit dem jungen Hildebrandt einer jener Architekten, die sich an seinen Konzepten orientierten. Mit allen Schwierigkeiten und Veränderungen, wie dem Festlegen neuer Raumfunktionen etc., die eine solche Übersetzung in monumentale Dimensionen mit sich brachte, gelang Hildebrandt hier eine stimmige Konzeption.

Hildebrandt lehnte sich wie gezeigt werden konnte bei seiner Kreation an Fischer von Erlach an, doch könnte auch der Bauherr den expliziten Wunsch nach dem in Wien sehr gefragten und erfolgreichen Typus Fischers geäußert haben. Dadurch wird eine exakte genealogische Zuordnung der darauffolgenden Wiener Gartenpaläste erschwert. Vergleichbare jüngere Bauten können sowohl mit Fischers „Lustgartengebäude“-Typus in Beziehung gesetzt werden als auch direkt vom Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg abgeleitet werden. Die Anlehnung späterer Bauten an Werken Fischers oder dem Gartenpalais Hildebrandts ist also nicht klar trennbar. Eine solche Zuordnung ist allerdings nicht zielführend, da das stark ver-

²⁹¹ ILG, Fischer von Erlach (zit. Anm. 33), S. 309.

netzte architektonische Milieu des barocken Wiens ohnehin unterschiedlichste Einflüsse und Anregungen aufnahm, wie ebenfalls dargelegt werden konnte.

Der monumentalen Ausmaße des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg wegen kann man von der Entwicklung eines eigenen, neuen Typus durch Hildebrandt sprechen, der sich zwar in der Konzeption an Fischer von Erlach orientiert, jedoch einen weitaus höheren Anspruch vertritt. Ein Zusammentreffen dieser Faktoren ist nach dem behandelten Gartenpalais mit Schloss Ráckeve gegeben, aber auch im Falle des Palais Weltz-Auersperg. Ansonsten lassen sich auf Wiener Boden spätere Gartenpalais rein typologisch lediglich bedingt vom Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg herleiten, da sie nicht dessen monumentalem Typus entsprechen. Dass auch andere Architekten Hildebrandts Gartenpalais am Rennweg rezipierten, beweist Schloss Gösting. Es zeigt deutliche Einflüsse des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg und steht exemplarisch für die Auswirkung des Wiener Baues auf das Schaffen anderer Architekten.

Wichtig für die weitere Entwicklung ist der Einfluss, den Hildebrandt mit der Übersetzung von Fischers plastischer Addition von Baukörpern in die Fläche hervorrief, die er vor allem durch den Einsatz von Fassadenschmuck erreichte. Dem Gartenpalais am Rennweg nachfolgende Bauten wie die Gartenpaläste Starhemberg, Schönborn und Engelskirchner stammen zwar von Hildebrandt beziehungsweise werden dem architektonisch ähnlich denkenden Beduzzi zugeschrieben, sind jedoch nichts desto trotz besonders in der Verwendung von Baudekor deutlich von Hildebrandts erstem Wiener Gartenpalais beeinflusst. Diese Bauten schwächen durch die Gestaltung der Fassade deren Dreidimensionalität ab, heben die einzelnen Baukörper jedoch in der Dachlandschaft hervor. Dieses Konzept stellte am Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg noch eine Alternative zu Fischers stereometrischen Baukörpern mit Flachdächern dar, wurde in der Folge in Wien jedoch häufig aufgegriffen.

Der Palaisbau am Rennweg erregte durch seine Dimensionen, seinen neuen Typus, seinen repräsentativen Anspruch und nicht zuletzt seiner nobilitierten Lage wegen in den aristokratischen Kreisen der Wiener Auftraggeberschaft großes Aufsehen. Dies beweist die Tatsache, dass die nächsten Auftraggeber Hildebrandts besonders aus der militärischen Riege um seinen ersten Wiener Bauherrn Fürst Mansfeld-Fondi stammten. Ein weiterer Beweis für seinen Erfolg ist das Nachleben des Baues, zu dem auch das wiederholte Aufgreifen der Konzeption des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg in Hildebrandts eigenem Œuvre zählt.

Auch für Hildebrandts persönliches Schaffen ist das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg von großer Bedeutung. Entscheidende Unterschiede zur Baukunst Fischers sind hier bereits angedeutet, die sich in Hildebrandts Œuvre deutlich entwickeln sollten. Die flächenhafte Interpretation des Mittelrisalits an Hildebrandts erstem Gartenpalais steht dafür exemplarisch. In den folgenden Jahren sollte sich Hildebrandts künstlerische Persönlichkeit voll entwickeln und sich dabei immer deutlicher von Fischers Architekturverständnis abheben. In Hildebrandts frühem Schaffen ist auch bezüglich der Verwendung von Sockelgeschoßen eine deutliche Entwicklung auszumachen, die von Fischers Œuvre wegführt: Während das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg sich noch wie die Gartenpaläste Fischer von Erlachs der Zeit um 1690 über einer klar ausgebildeten Sockelzone erhebt, stellt Hildebrandt das nur einige Jahre jüngere Gartenpalais Starhemberg bereits zu ebener Erde. Dieser Geschoßaufbau ist der gegenüber Fischer von Erlach modernere und stellt bereits eine Abkehr von dessen „Lustgartengebäude“-Typus dar.

Einige wichtige Elemente die Hildebrandts Œuvre durchziehen finden wir bereits am Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg vorgebildet, wie die charakteristische Verteilung der Baumasse von niederer Vorhalle, höheren seitlichen Flügeln und einem überhöhten, zentralen Saalbau, die beim Gartenpalais Starhemberg, dem Schloss Ráckeve und in der reichsten und monumentalsten Ausführung am Oberen Belvedere wiederkehren.

Dank des künstlerischen Erfolges seiner ersten Bauschöpfung in Wien konnte der junge Hildebrandt in der für ihn fremden Stadt reüssieren und sich als Architekt in der dichten und von Konkurrenzdruck geprägten Wiener Baulandschaft behaupten. In den folgenden Jahren erhielt er – zunächst vor allem von Militärs – zahlreiche Aufträge. Erst dadurch konnte Hildebrandt den bleibenden Einfluss hinterlassen, der ihn zu einer der bedeutendsten Architektenpersönlichkeiten des österreichischen Hochbarocks macht.

10. Literaturverzeichnis

Adamek 1989

Heinz ADAMEK, Geschichte eines Wiener Palais – Palais europäischer Geschichte. Das Palais Albrechtsburg-Kaunitz-Esterházy in Mariahilf, in: o. Hg. Festschrift 125 Jahre Mariahilfer Gymnasium, Wien 1989, S. 52 – 96.

Aurenhammer 1957

Hans AURENHAMMER, Begegnung der Rivalen. Zur Baugeschichte des Palais Schwarzenberg, in: Alte und moderne Kunst II, Heft 7/8, ohne Ort 1957, S. 7 – 9.

Baumgartner 2010

Thomas BAUMGARTNER, Vienna Gloriosa und der Garten des Prinzen – Die Entwicklung des Gartens am Rennweg und seine Beziehung zur Wiener Gartenkunst im Barock, in: Agnes Husslein-Arco, Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere Wien, München 2010, S. 119 – 126.

Berger 1886

Adolf BERGER, Das fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennwege in Wien. Denkwürdigkeiten von 1697 – 1735, in: Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines XXIII, 1886, S. 147 – 198.

Berger 1990

Eva BERGER, Adelige Baukunst im 16. und 17. Jahrhundert, in: Herbert Knittler (Hg.), Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500 – 1700, Ausst. Kat., Wien 1990, S. 113 – 146.

Berger 2004

Eva BERGER, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Band 3, Wien, Wien, Köln, Weimar 2004.

Bielohlawek 1925

Karola BIELOHLAWEK, Das Gartengebäude des Erzbischofs von Valencia, in: Monatsblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, VII. Jahrgang 1925, Wien 1925, S. 83 – 88.

Bormastino 1715

Antonio BORMASTINO, Historische Erzählung Von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten, Wien 1715.

Brucher 1983

Günter BRUCHER, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.

Brucher 1994

Günter BRUCHER, Deckenfresken, in: ders. (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg, Wien 1994., S. 197 – 296.

Ehalt 1978

Hubert Christian EHALT, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft, Diss., Wien 1978.

Eisler 1925

Max EISLER (Hg.), Das barocke Wien, Historischer Atlas der Wiener Ansichten, Wien 1925.

Engelhart 1956

Michel ENGELHART, Der Kuppelsaal im Gartenpalast Schwarzenberg. Grundsätzliche Überlegungen zur Wiederherstellung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, X. Jahrgang, Wien 1956, S. 58 – 63.

Freschot 1705

Casimir FRESCHOT, Relation von dem Kayserlichen Hofe zu Wien ... aufgesetzt von einem Reisenden im Jahre 1704, Köln 1705.

Frey 1926

Dagobert FREY, Das Schwarzenbergpalais in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band IV (XVIII) 1926, Wien 1926, S. 133 – 148.

Fuhrmann 1770

Mathias FUHRMANN, Histor. Beschreibung und kurzgefasste Nachricht von der Röm: Kayserl: und Königlichen Residenzstadt Wien und ihren Vorstädten, Wien 1770.

Glüsing 1978

Jutta GLÜSING, Der Reisebericht Johann Jacob Michael Küchels von 1737. Edition, Kommentar und kunsthistorische Auswertung, Diss., Kiel 1978.

Grimschitz 1936

Bruno GRIMSCHITZ, Barockarchitektur in Österreich, in: Monatszeitschrift für Kultur und Politik, 1. Jahrgang, Heft 1, Wien 1936, S. 51 – 60.

Grimschitz 1946

Bruno GRIMSCHITZ, Das Belvedere in Wien, Wien 1946.

Grimschitz 1947

Bruno GRIMSCHITZ, Wiener Barockpaläste, Wien 1947.

Grimschitz 1959

Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1959.

Haider 1984

Edgard HAIDER, Verlorenes Wien, Adelspaläste vergangener Tage, Wien, Köln, Graz 1984.

Hajós 1974

Géza HAJÓS, Die topographische Entwicklung des III. Wiener Gemeindebezirks, in: Österreichische Kunsttopographie, Band XLI, Die Kunstdenkmäler Wiens, Die Kirchen des III. Bezirks, Wien 1974, S. 15 – 46.

Hassmann 2004

Elisabeth HASSMANN, Von Katterburg zu Schönbrunn. Die Geschichte Schönbrunn bis Kaiser Leopold I., Wien 2004.

Hauteccœur 1948

Louis HAUTECŒUR, Histoire de l' Architecture classique en France, II. Teil, Paris 1948.

Holzhausen 2008¹

Elena HOLZHAUSEN, Gartenpalais Strattmann, in: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 138 – 141.

Holzhausen 2008²

Elena HOLZHAUSEN, Gartenpaläste Starhemberg und Engelskirchner, in: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 146 – 150.

Hubala 1981

Erich HUBALA, Johann Michael Rottmayr, Wien, München 1981.

Huber 2008

Astrid M. HUBER, Gartenpalais Althan, in: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 134 – 137.

Ilg 1895

Adalbert ILG, Die Fischer von Erlach, Band 1, Leben und Werke Johann Bernhard Fischer's von Erlach des Vaters, Wien 1895.

Jahn 2009

Peter Heinrich JAHN, „Sein Schaffen ist atheoretisch, triebhaft, naiv. In dieser volkstümlichen Kraft ... liegt seine Bedeutung.“ Dagobert Freys Blick auf Johann Lucas von Hildebrandt als Ausgangspunkt einer lang anhaltenden Fehleinschätzung, in: Architekt und/versus Baumeister, Zürich 2009, S. 260 – 277.

Kleiner 1724 – 1737

Salomon KLEINER, Das florierende Wien, Augsburg 1724 – 1737 (Nachdruck Dortmund 1979).

Knab 1977

Eckhart KNAB, Daniel Gran, Wien, München 1977.

Knopp 1966

Norbert KNOPP, Das Garten-Belvedere, München 1966.

Krapf 1994

Michael KRAPF, Plastik, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg, Wien 1994, S. 129 – 195.

Krause 2007

Walter KRAUSE, Vorwort, in: Géza Hajós (Hg.), Stadtparks in der österreichischen Monarchie 1765 – 1918. Studien zur bürgerlichen Entwicklung des urbanen Grüns in Österreich, Ungarn, Kroatien, Slowenien und Krakau aus europäischer Perspektive, Wien, Köln, Weimar 2007, S. 10 – 12.

Küchelbecker 1730

Johann Basilius KÜCHELBECKER, Allerneueste Nachricht vom Röm: Kayserl: Hofe nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der kayserl. Residenz-Stadt Wien und der umliegenden Oerter, Hannover 1730.

Leithe-Jasper 1966

Manfred LEITHE-JASPER, Das Gartenpalais Czernin auf der Wieden – Ein Frühwerk Johann Lucas von Hildebrandts?, in: Burgen und Schlösser in Österreich, Nr. 2, 1966, S. 12 – 19.

Lind 1882

Karl LIND, Der fürstlich Schwarzenberg'sche Sommerpalast in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung, 1882.

Lorenz 1979

Hellmut LORENZ, Das „Lustgartengebäude“ Fischers von Erlach – Variationen eines architektonischen Themas, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXII, Wien, Köln, Graz 1979, S. 59 – 76.

Lorenz 1980¹

Hellmut LORENZ, Eine weitere Zeichnung zu Fischers „Lustgartengebäude“, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXIII, Wien, Köln, Graz 1980, S. 174 – 176.

Lorenz 1980²

Hellmut LORENZ, Domenico Martinellis Projekt für das Gartenpalais Czernin auf der Wieden, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXIII, Wien, Köln, Graz 1980, S. 180 – 183.

Lorenz 1981

Hellmut LORENZ, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: artibus et historiae, Nr. 4 (II), Venedig, Wien 1981, S. 99 – 124.

Lorenz 1983

Hellmut LORENZ, Wolfgang Wilhelm Praemers „Palaz zur Accomodirung eines Landts-Fürsten“, Zweiter Teil, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVI, Wien, Köln, Graz 1983, S. 191 – 202.

Lorenz 1992

Hellmut LORENZ, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich, München, London 1992.

Lorenz 1994

Hellmut LORENZ, Architektur, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg, Wien 1994, S. 11 – 79.

Lorenz 1995

Hellmut LORENZ, Dichtung und Wahrheit – das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 129 – 146.

Lorenz 1999¹

Hellmut LORENZ, Barocke Kunst in Österreich – Facetten einer Epoche, in: ders. (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 11 – 16.

Lorenz 1999²

Hellmut LORENZ, Architektur, in: ders. (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 219 – 302.

Lorenz 2008

Hellmut LORENZ, Gartenpalais Liechtenstein, in: ders., Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 128 – 133.

Lorenz, Rizzi 1980

Hellmut LORENZ, Wilhelm Georg RIZZI, Domenico Egidio Rossis Originalpläne für das Wiener Gartenpalais Liechtenstein, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXIII, Wien, Köln, Graz 1980, S. 177 – 179.

Lorenz, Rizzi 2007

Hellmut LORENZ, Wilhelm Georg RIZZI, Das barocke Gartenpalais Strozzi in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LXI. Jahrgang, Wien 2007, S. 439 – 455.

Mazakarini 1988

Leopold MAZAKARINI, Barockpaläste der Wiener Innenstadt I, Wien 1988.

Möseneder 1999

Karl MÖSENER, Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 303 – 380.

von Nagy 1882

L. von NAGY, Wiener Gärten II. Der Fürstlich Schwarzenberg'sche Garten, in: Wiener Illustrierte Garten-Zeitung, 7. Jahrgang, Februar 1882, 2. Heft, Wien 1882, S. 77 – 79.

Neubauer 1980

Erika NEUBAUER, Wiener Barockgärten, Dortmund 1980.

Polleroß 1995¹

Friedrich POLLERROSS, Johann Bernhard Fischer von Erlach und das österreichische „Entweder-und-oder“ in der Architektur, in: ders. (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 9 – 56.

Polleroß 1995²

Friedrich POLLERROSS, Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte. Ergänzende Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: ders. (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien, Köln, Weimar 1995, S. 59 – 128.

Polleroß 1999

Friedrich POLLERROSS, Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 17 – 50.

Prohaska 1977

Wolfgang PROHASKA, Katalog, in: o. Hg., Peter Paul Rubens, 1577 – 1640, Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1977, S. 49 – 137.

Rizzi 1983¹

Wilhelm Georg RIZZI, Das Augarten-Palais in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXXVII. Jahrgang, Wien 1983, S. 12 – 27.

Rizzi 1983²

Wilhelm Georg RIZZI, Das ehemalige Palais Engelskirchner auf der Wieden – Ein Werk von Antonio Beduzzi, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVI, Wien, Köln, Graz 1983, S. 233 – 242.

Sachsenhofer, Lorenz 2008

Dagmar SACHSENHOFER, Hellmut LORENZ, Schloss Schönbrunn, in: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 100 – 103.

Schemper-Sparholz 1999

Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, S. 461 – 548.

Schemper-Sparholz 2003

Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711 – 1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI., Habilitationsschrift, Wien 2003.

Schmidt, Tietze 1973

Justus SCHMIDT, Hans TIETZE (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Wien, Wien 1973.

Schütz 2005

Karl SCHÜTZ, Bernardo Bellotto in Wien und München (1759 – 1761), in: Wilfried Seipel (Hg.), Bernardo Bellotto genannt Canaletto, europäische Veduten, Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien, Mailand 2005, S. 101 – 114.

Schwarzenberg 1957

Karl SCHWARZENBERG, Zur Baugeschichte des Palais, in: Blau-Weisse Blätter, V. Jahrgang, Juli 1957, Nr. 2, Murau 1957, S. 18 – 20.

Sedlmayr 1930

Hans SEDLMAYR, Österreichische Barockarchitektur 1690 – 1740, Wien 1930.

Sedlmayr 1997

Hans SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Neuausgabe der Ausgabe Wien 1976), Stuttgart 1997.

Seeger 2004

Ulrike SEEGER, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien 2004.

Veik 1931

Erika VEIK, Barocke Gartenanlagen Wiens, Diss., Wien 1931.

Vocelka 2002

Karl VOCELKA, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, Graz, Wien, Köln 2002.

Vocelka 2010¹

Karl VOCELKA, Geschichte der Neuzeit 1500 – 1918, Wien, Köln, Weimar 2010.

Vocelka 2010²

Karl VOCELKA, Österreichische Geschichte, München 2010.

Wagner-Rieger 1967

Renate WAGNER-RIEGER, Borromini und Österreich, in: o. Hg., Studi sul Borromini, 2. Band, Rom 1967, S. 215 – 233.

von Wurzbach 1867

Constant von WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 16, Londonio – Marlow, Wien 1867 (Reprint Bad Feilnbach 2001).

von Wurzbach 1877

Constant von WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 33, Schwarzenberg – Seidl, Wien 1877 (Reprint Bad Feilnbach 2001).

Zacharias 1960

Thomas ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien, München 1960.

Zöllner 1990

Erich ZÖLLNER, Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien, München 1990.

O. A. 1906

O. A., Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Allgemeine Deutsche Biographie, Band 52, Nachträge bis 1899: Linker – Paul, Leipzig 1906.

O. A. 1980

O. A., Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirkes, Wien 1980.

O. A. 1993

O. A., Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Wien. II. bis IX. und XX. Bezirk, Horn, Wien 1993.

O. A. 2008

O. A., Einleitung, in: Hellmut LORENZ, Huberta WEIGL (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 9 – 24.

O. A. 2010

O. A., Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Graz, Wien 2010.

11. Quellenverzeichnis

Rath 1996

Günther RATH, Befund und Restaurierungsvorschläge, o. O. 1996, unpubliziert, Aktenbestand BDA, GZ 114/13/1996.

Werner 2008

Helmut WERNER, Palais Schwarzenberg. Grundlagenforschung. Kurzer Abriss der Planungs-, Bau- und Funktionsgeschichte, o. O. 2008, unpubliziert, Aktenbestand BDA, Beilagenmappe zu GZ 114/28/08.

Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Inv.-Nr. 7169, Sign. A6^B 1d 1716 – 1769 Kart. 1480, Mappe 1721 – 1728.

12. Abbildungsteil

12.1 Abbildungsnachweis

Abb. 1: UniDam (23. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=ebktpakr94jnrurset6u43ac3&pf_language=&ls=2&1314096867.

Abb. 2: UniDam (17. 8. 2011), URL:
UNIDAM, http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=s388gqsi2ffisu3duflh7kt5l3&pf_language=&ls=2&1313578407.

Abb. 3: Hellmut Lorenz, Das „Lustgartengebäude“ Fischers von Erlach – Variationen eines architektonischen Themas, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXII, Wien, Köln, Graz 1979, Abb. 61. Original: Mailand, Racc. Martinelli, IX, 33.

Abb. 4: Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Neuausgabe der Ausgabe Wien 1976), Stuttgart 1997, Abb. 49.

Abb. 5: UniDam (21. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=bqo46mqf98rq38ngq3dcscf6s3&pf_language=&ls=2&1313953876.

Abb. 6: UniDam (20. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=gq9o8310mnrbvbo66d0ppcp4&pf_language=&ls=2&1313862366.

Abb. 7: UniDam (17. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=sfej6m2om2hnkr0idpb4l3pod2&pf_language=&ls=2&1313533242.

Abb. 8: UniDam (21. 8. 2011), URL: http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=91ib1j8ohca5b9eifqm7hr71j7&pf_language=&ls=2&1313963754.

Abb. 9: UniDam (22. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=91ib1j8ohca5b9eifqm7hr71j7&pf_language=&ls=2&1313963754.

Abb. 10: UniDam (22. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=41n49md99itqincak3ancmsnm4&pf_language=&ls=2&1313965967.

Abb. 11: Heinz Adamek, Geschichte eines Wiener Palais – Palais europäischer Geschichte. Das Palais Albrechtsburg-Kaunitz-Esterházy in Mariahilf, in: o. Hg. Festschrift 125 Jahre Mariahilfer Gymnasium, Wien 1989, Tafel III.

Abb. 12: UniDam (19. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=1hdev6uinpn7nlokkf5uld70p0&pf_language=&ls=2&1313705315.

Abb. 13: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 12 Abb. 5.

Abb. 14: UniDam (16. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=hqh3hnemoslbbchm3lkb4d5ap6&pf_language=&ls=2&1313520006.
Original: Wien Museum, Grafiksammlung, HMW 105980.

Abb. 15: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Prospective und Abriße einiger Gebäude von Wien ..., Augsburg 1715/1719, Tafel 28.

Abb. 16: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9067.

Abb. 17: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9067.

Abb. 18: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9067.

Abb. 19: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9035.

Abb. 20: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9081.

Abb. 21: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9066.

Abb. 22: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9035.

Abb. 23: UniDam (17. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=e61dag4vj8uqn2lfraed6aras0&pf_language=&ls=2&1313576614.

Abb. 24: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9154.

Abb. 25: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9039.

Abb. 26: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9150.

Abb. 27: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9064.

Abb. 28: Salomon Kleiner, Vierley Vorstellungen ..., Erster Teil, Augsburg ca. 1738, Tafel 11.

Abb. 29: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9055.

Abb. 30: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9094.

Abb. 31: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9093.

Abb. 32: Salomon Kleiner, Wahrhafte und genaue Abbildung sowohl der Keyserlichen Burg und Lust-Häuser ..., Augsburg 1725, Tafel 20.

Abb. 33: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9051.

Abb. 34: UniDam (21. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=rd7l0hfp7ael57rqf6e7qjkn10&pf_language=&ls=2&1313917254.

Abb. 35: UniDam (22. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=rd7l0hfp7ael57rqf6e7qjkn10&pf_language=&ls=2&1313917254.

Abb. 36: Verfasser.

Abb. 37: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, Abb. S. 87.

Abb. 38: Louis Hauteœur, Histoire de l' Architecture classique en France, II. Teil, Paris 1948, S. 303 Fig. 257.

Abb. 39: Verfasser.

Abb. 40: Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Plansammlung, Nr. 9060.

Abb. 41: Salomon Kleiner, Viererley Vorstellungen ...,Erster Teil, Augsburg ca. 1738, Tafel 13.

Abb. 42: Salomon Kleiner, Viererley Vorstellungen ...,Erster Teil, Augsburg ca. 1738, Tafel 14.

Abb. 43: Salomon Kleiner, Viererley Vorstellungen ..., Erster Teil, Augsburg ca. 1738, Tafel 16.

Abb. 44: UniDam (17. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=r005mj9h4v8sn376g44ts0u4j0&pf_language=&ls=2&1313615918.

Abb. 45: UniDam (17. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=r005mj9h4v8sn376g44ts0u4j0&pf_language=&ls=2&1313615918.

Abb. 46: UniDam (16. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=5l08n9cqaveer07bh6ht30shs3&pf_language=&ls=2&1313524422.

Abb. 47: UniDam (21. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=0rk1ptpuepqb4qsv11okhaj2k0&pf_language=&ls=2&1313933032.

Abb. 48: UniDam (17. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=6u9cthh8b6a4n4jkkvov8nde73&pf_language=&ls=2&1313532452.

Abb. 49: UniDam (17. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=6u9cthh8b6a4n4jkkvov8nde73&pf_language=&ls=2&1313532452.

Abb. 50: Ulrike Seeger, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien 2004, S. 267 Abb. 114.

Abb. 51: Ulrike Seeger, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien 2004, S. 268 Abb. 115.

Abb. 52: UniDam (16. 8. 2011), URL:
http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=in3p17jog9u5p1gsv1nv5j3443&eadb_frame=sidebarframe&pf_language=&ls=2&1313524216.

Abb. 53: Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1959, Abb. 4.

Abb. 54: Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1959, Abb. 5.

Abb. 55: Verfasser.

Abb. 56: Verfasser.

Abb. 57: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Barock, Band 4, München, London, New York, Wien 1999, Abb. S. 275.

Abb. 58: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurff einer Historischen Architectur, IV. Buch, Wien 1721, Tafel XVII.

Abb. 59: Salomon Kleiner, Wahrhaffte und genaue Abbildung sowohl der Keyserlichen Burg und Lust-Häuser ..., Augsburg 1725, Tafel 25.

Abb. 60: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2008, S. 146 Abb. 130.

Abb. 61: O. A., Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Graz, Wien 2010.

12.2 Abbildungen/Abbildungslegenden

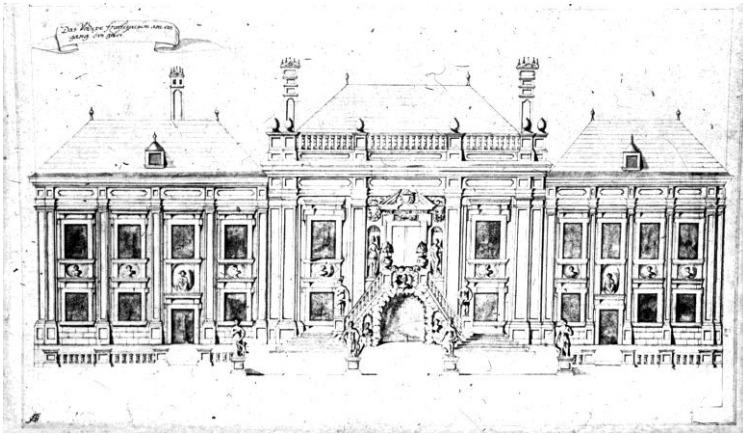


Abb. 1: Wilhelm Wolfgang Praemer, Gartenhaus Praemer, um 1670, Zeichnung

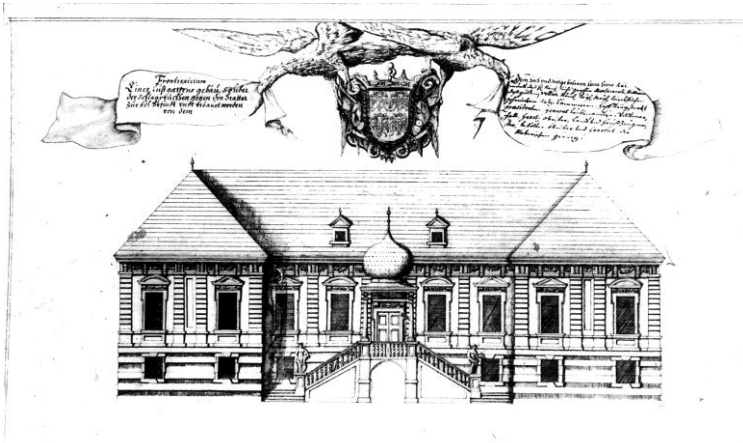


Abb. 2: Anonym, Sommerpalais Montecuccoli, um 1670, Zeichnung

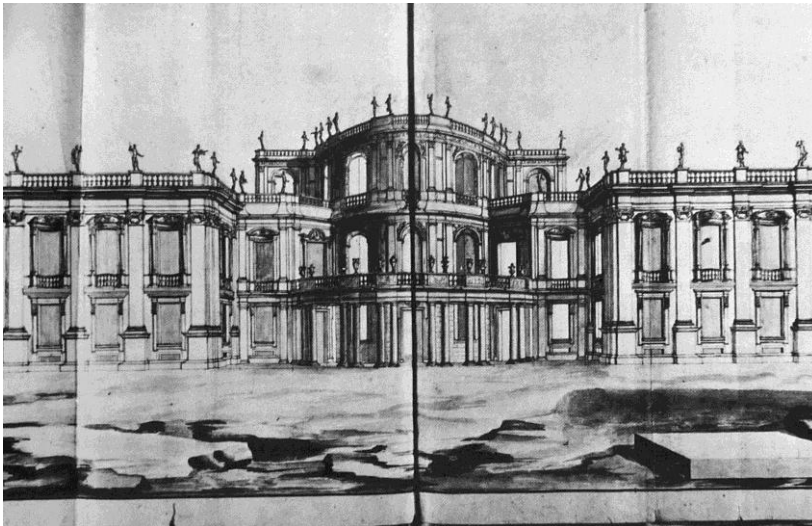
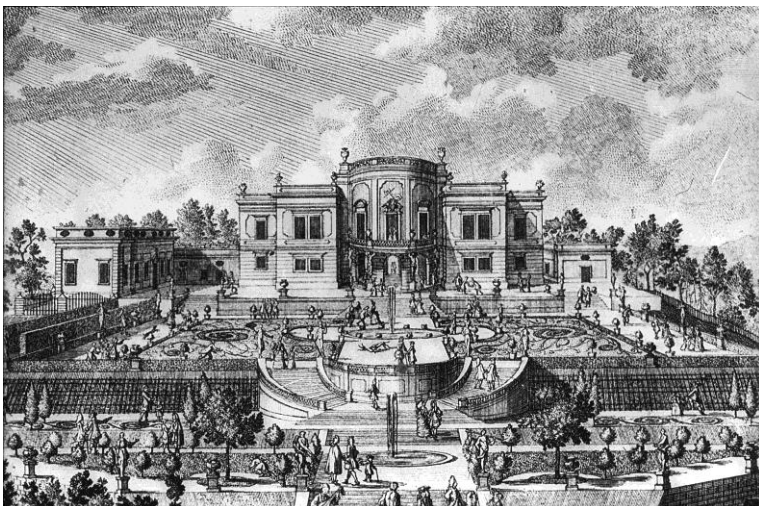
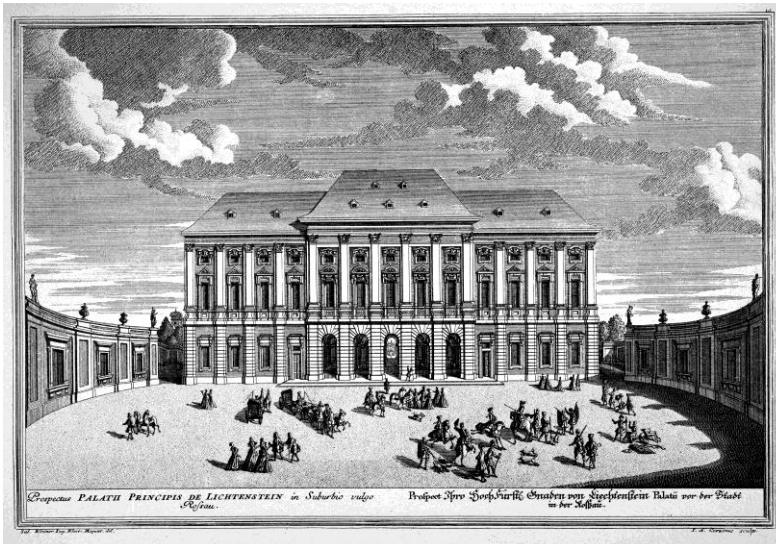
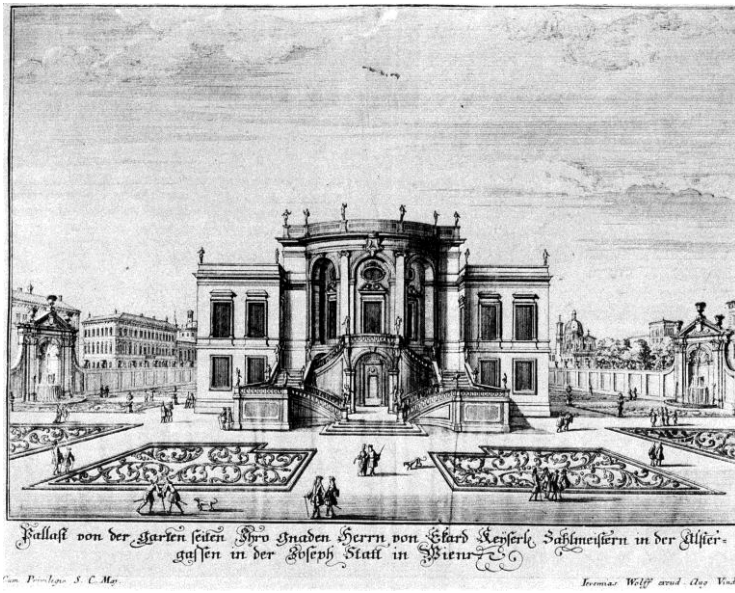


Abb. 3: Johann Bernhard Fischer von Erlach, „Lustgartengebäude“, sogen. „Mailänder Variante“, um 1680 – 1684, Zeichnung



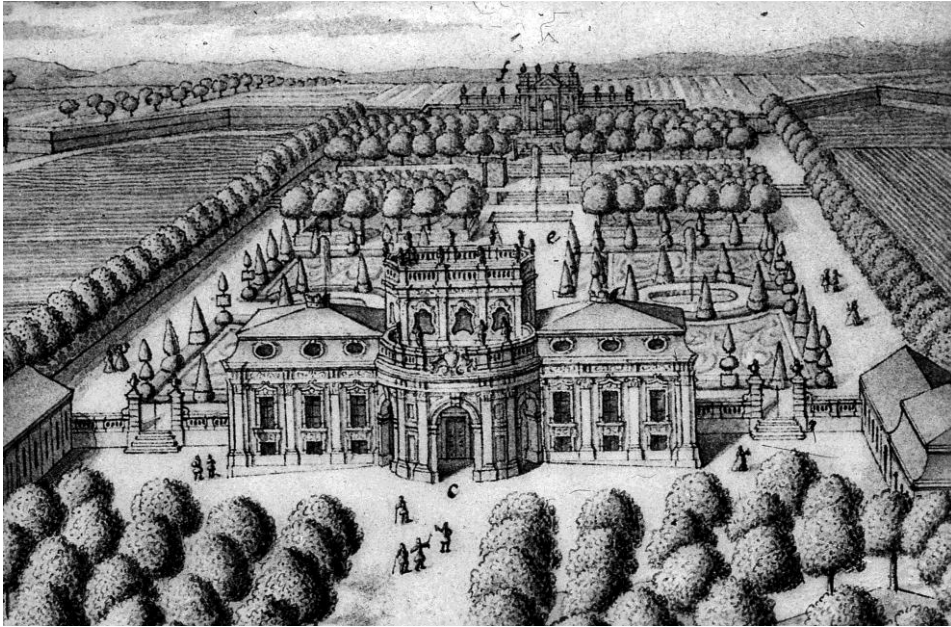


Abb. 7: Johann Lucas von Hildebrandt, Gartenpalais Starhemberg, um 1700 – 1706, Kupferstich



Abb. 8: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Gartenpalais Althan-Pouthon, um 1693, Kupferstich

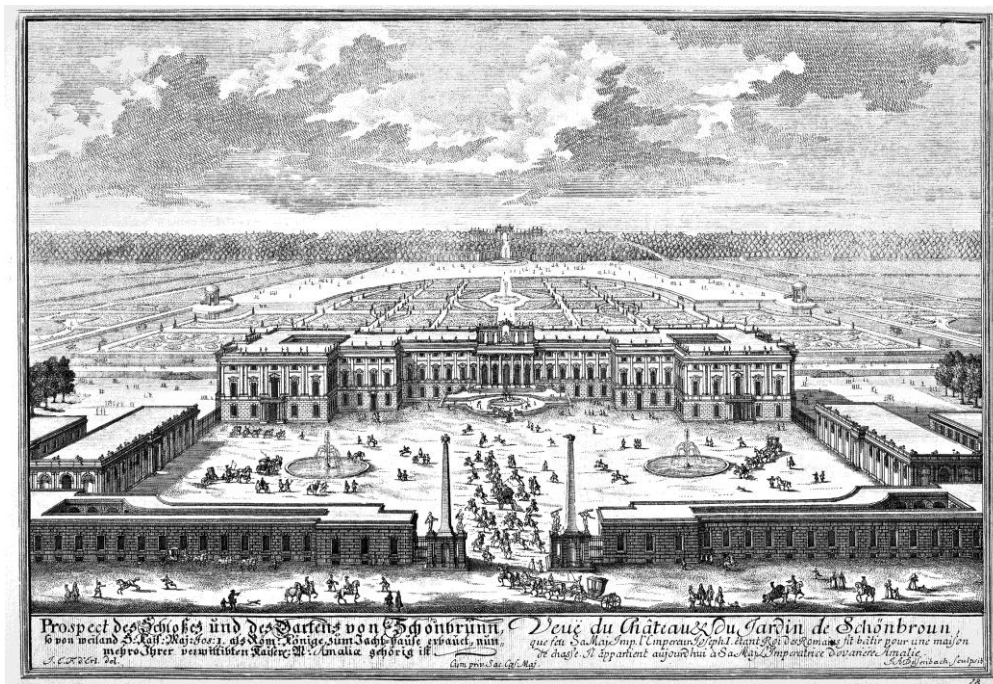


Abb. 9: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Schloss Schönbrunn, ab 1696, Kupferstich, Zustand ab 1698

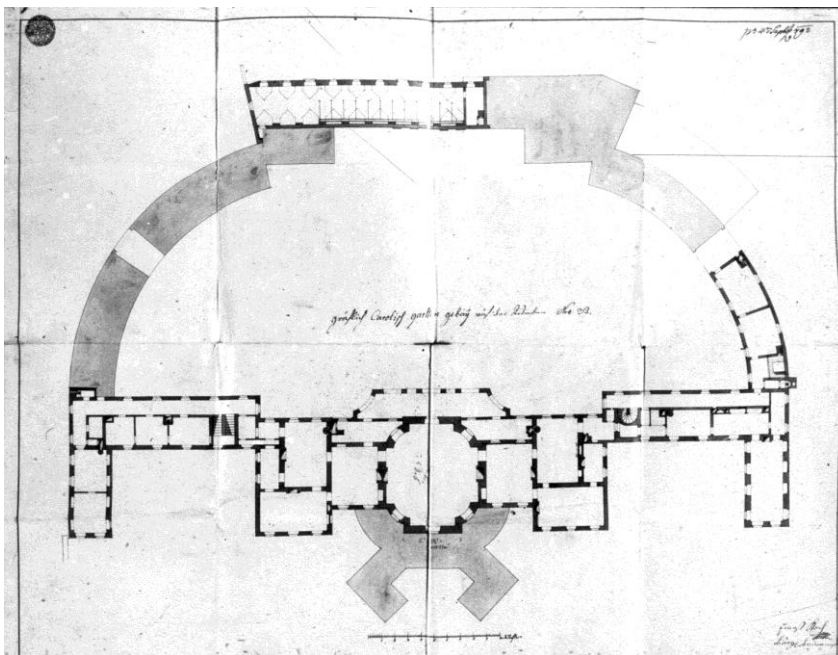


Abb. 10: Anonym (ev. Johann Lucas von Hildebrandt), Gartenpalais Czernin-Althan, ab 1697, Grundriss

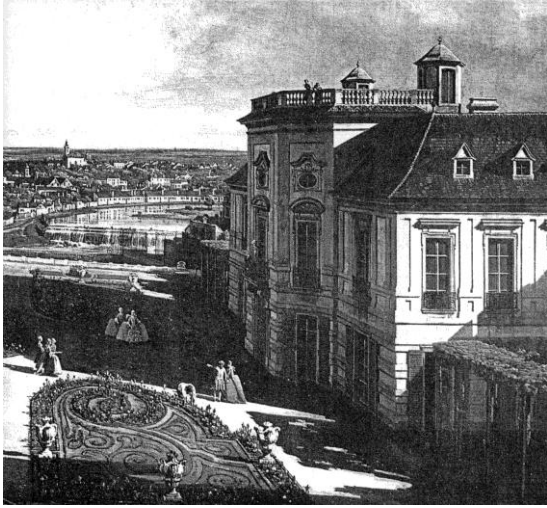


Abb. 11: Anonym (ev. Johann Bernhard Fischer von Erlach), Gartenpalais Albrechtsburg, um 1694, Gemälde, Detail Ansicht Gartenfassade, Zustand zweite Hälfte 18. Jahrhundert



Abb. 12: Anonym (ev. Johann Lucas von Hildebrandt), Gartenpalais Strozzi, ab 1698, Kupferstich, Zustand nach Erweiterung

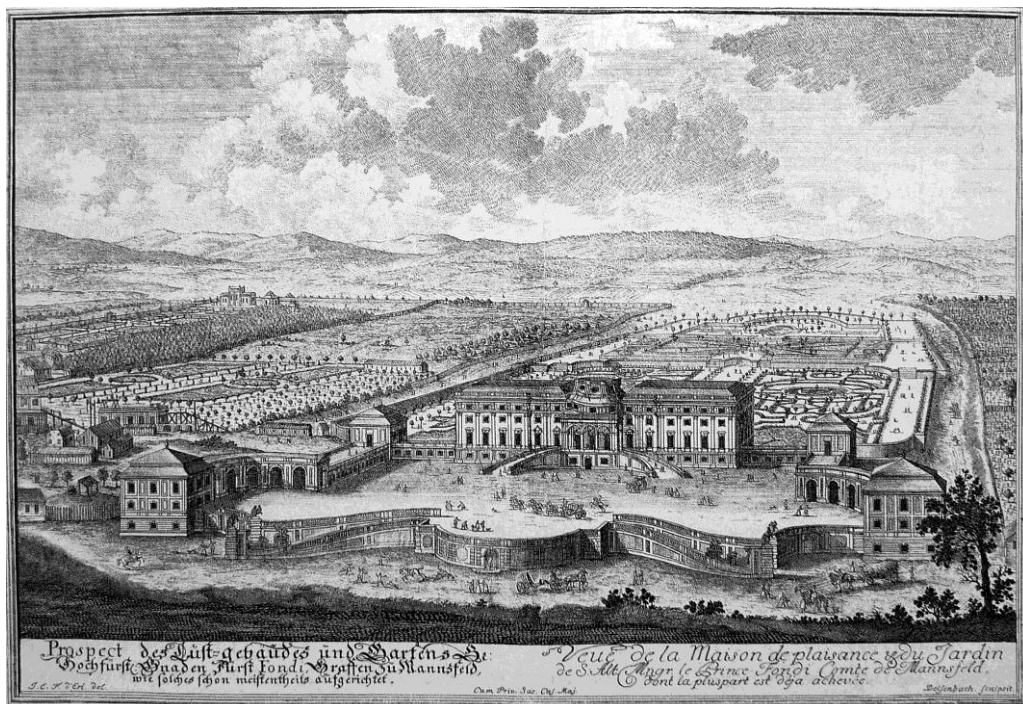


Abb. 13: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Johann Adam Delsenbach (Stecher), Gartenpalais Mansfeld-Fondi, 1697 – ca. 1730, Kupferstich, Zustand um 1713, Legende nennt Fürst Mansfeld-Fondi als Besitzer

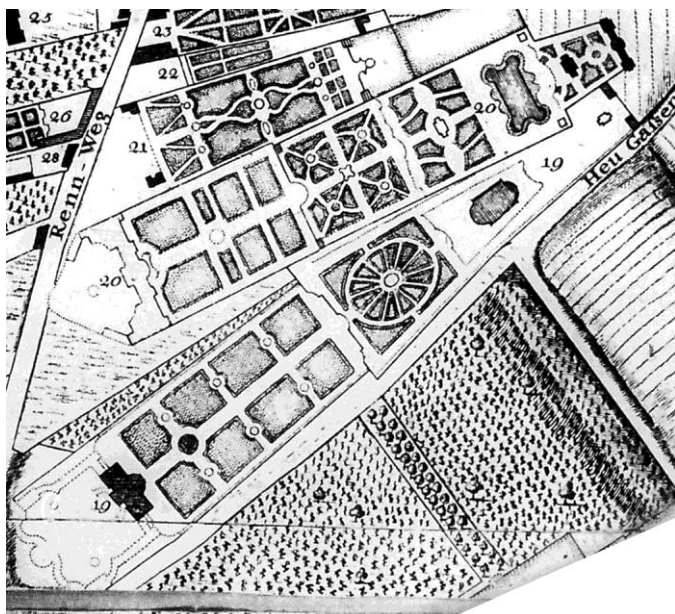


Abb. 14: Johann Jacob Marinoni, Leandro Anguissola, Plan der Stadt Wien, kartiert 1704, 1706 herausgegeben, Grundriss, Detail Gartenpalais Mansfeld-Fondi und Belvedere mit Gärten

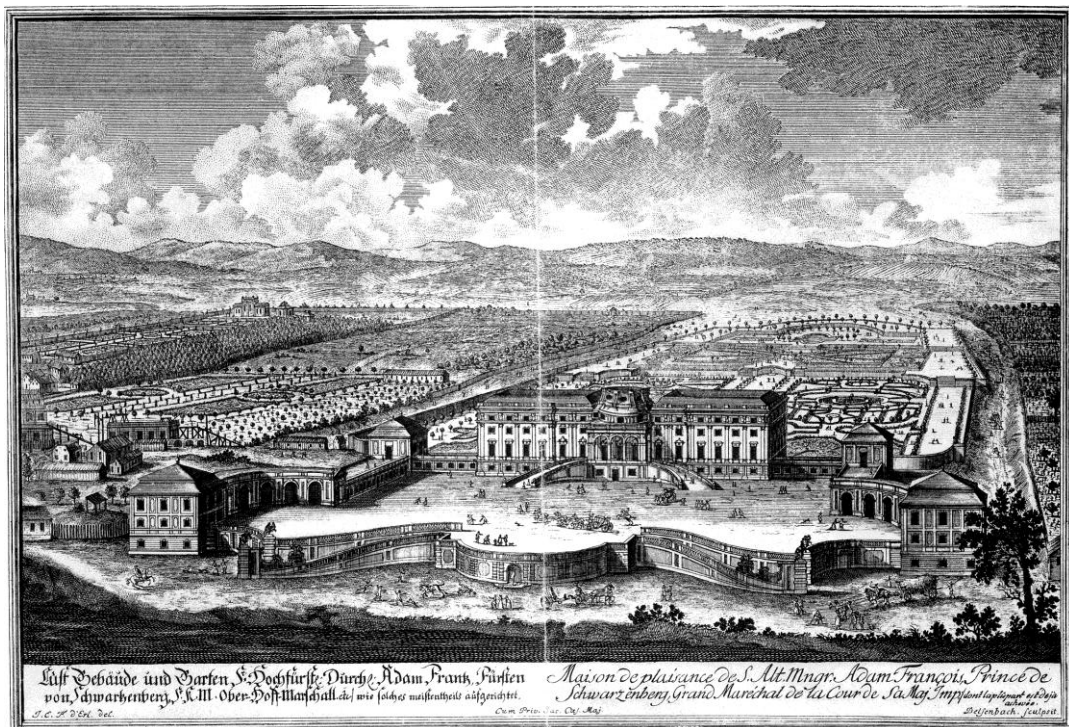


Abb. 15: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Johann Adam Delsenbach (Stecher), Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, 1697 – ca. 1730, Kupferstich, Zustand um 1713, Legende nennt Fürst Schwarzenberg als Besitzer

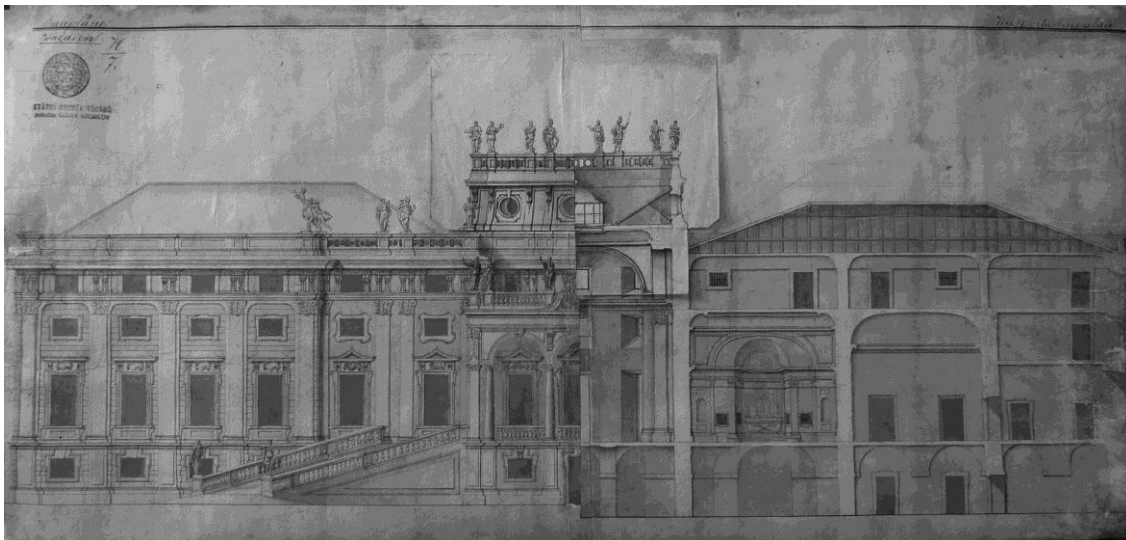


Abb. 16: Johann Lucas von Hildebrandt, Gartenpalais Mansfeld-Fondi, um 1697, lavierte Federzeichnung, Aufrissentwurf Hoffassade

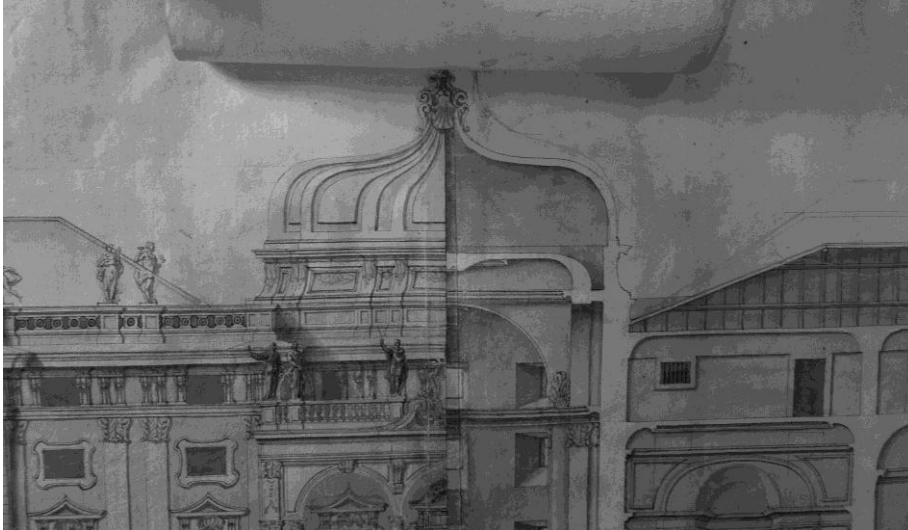


Abb. 17: Johann Lucas von Hildebrandt, Gartenpalais Mansfeld-Fondi, um 1697, lavierte Federzeichnung, Detail von Abb.16, Kuppel mit Tambour



Abb. 18: Johann Lucas von Hildebrandt, Gartenpalais Mansfeld-Fondi, um 1697, lavierte Federzeichnung, Detail von Abb.16, Klappenvariante mit Ringkrone

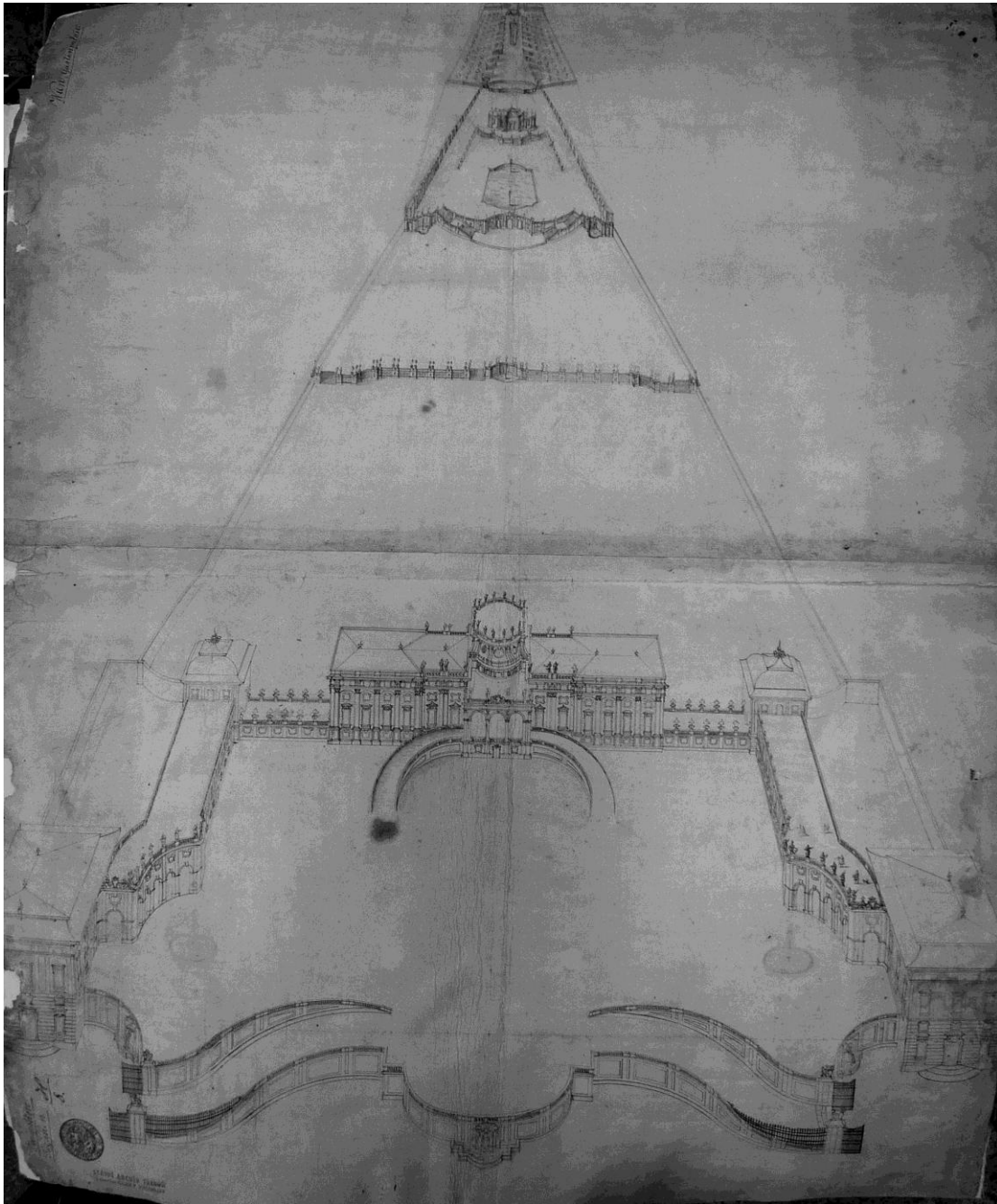


Abb. 19: Johann Lucas von Hildebrandt, Gartenpalais Mansfeld-Fondi, um 1697, perspektivische Ansicht der Gesamtanlage

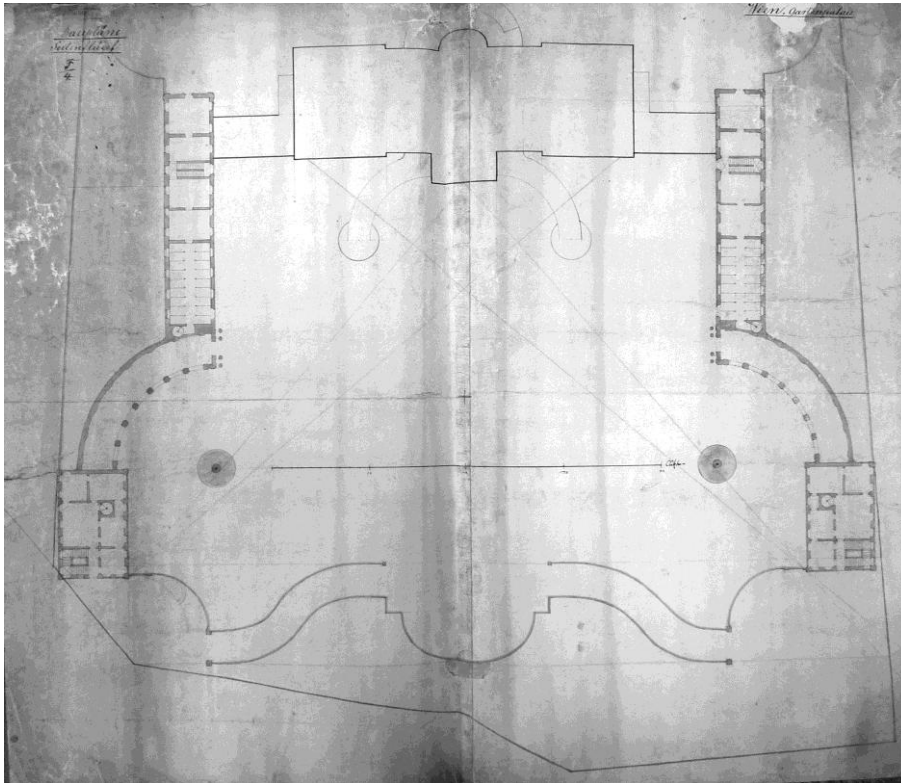


Abb.20: Johann Lucas von Hildebrandt, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, um 1697, Grundriss des Ehrenhofs

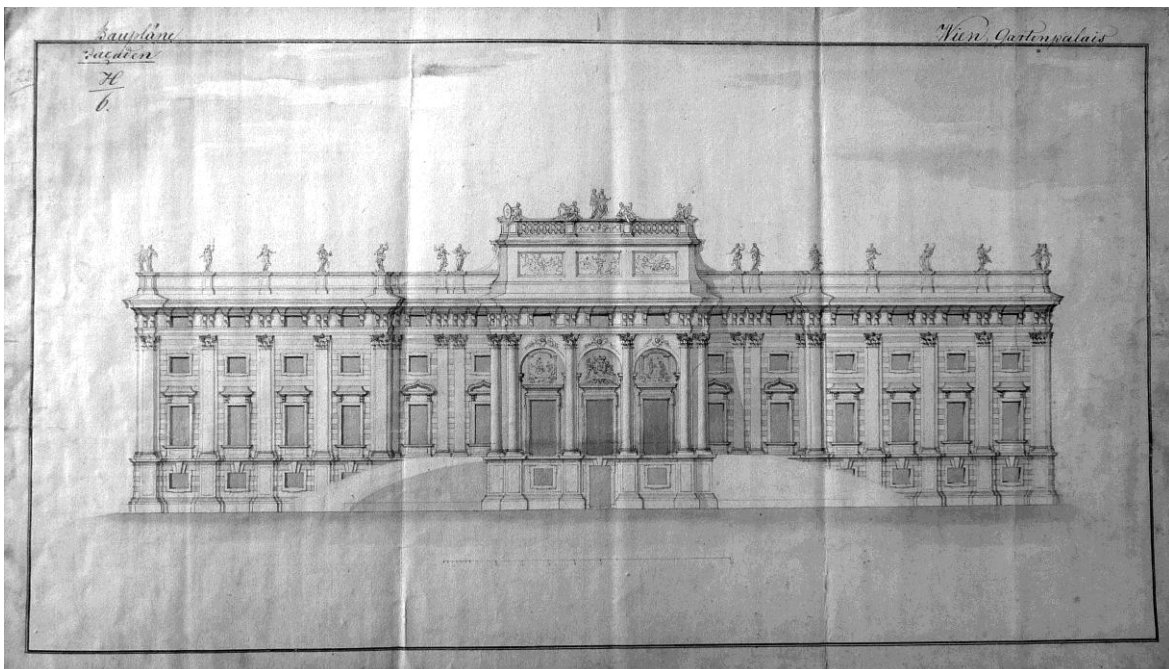


Abb. 21: Johann Bernhard oder Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, nach 1720, lavierte Federzeichnung, Entwurf für Umgestaltung der Hoffassade

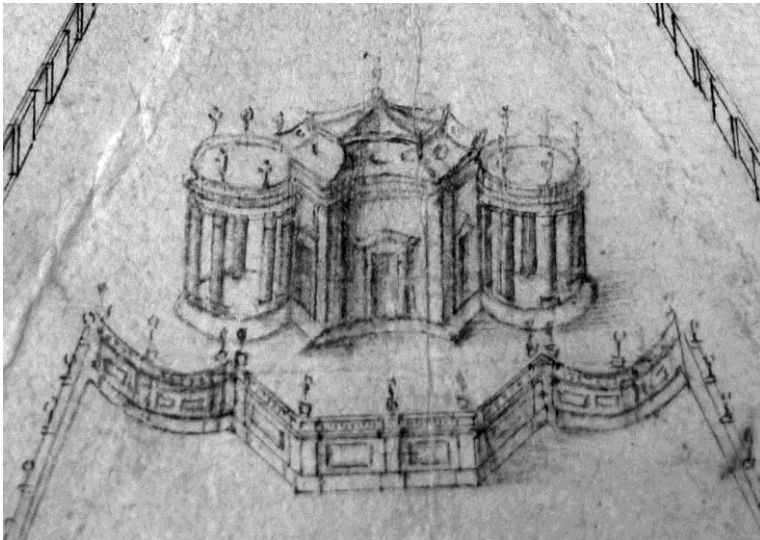


Abb. 22: Johann Lucas von Hildebrandt, Gartenpalais Mansfeld-Fondi, um 1697, perspektivische Ansicht, Detail von Abb. 19, Detail geplantes Casino im Oberen Garten

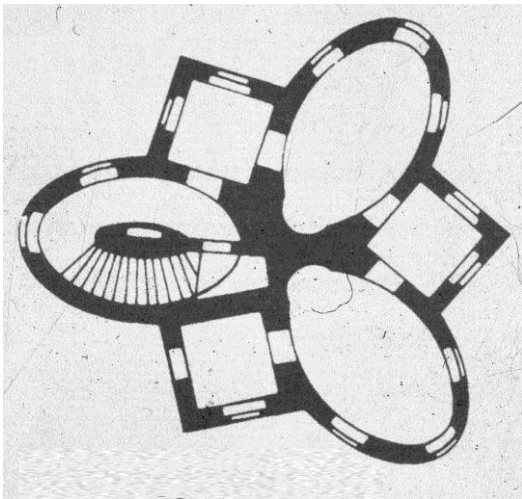


Abb. 23: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hoyos-Stöckl/Kleßheim, 1694, Grundriss

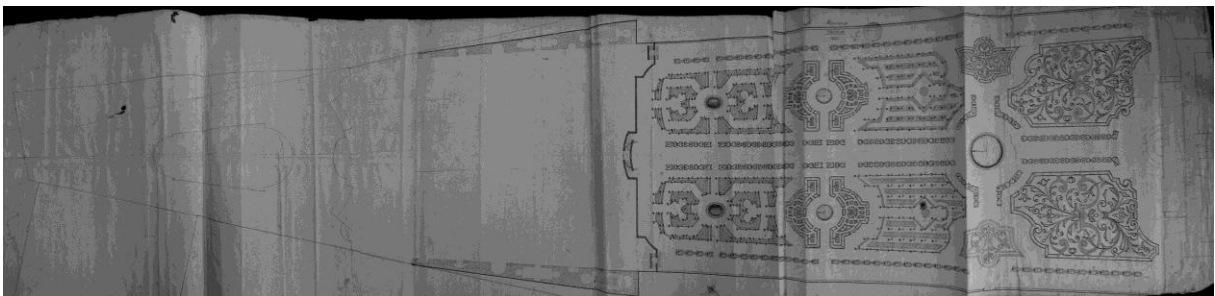


Abb. 24: Jean Trehet, Gartenpalais Mansfeld-Fondi, um 1697, Zeichnung, Grundriss des Gartens

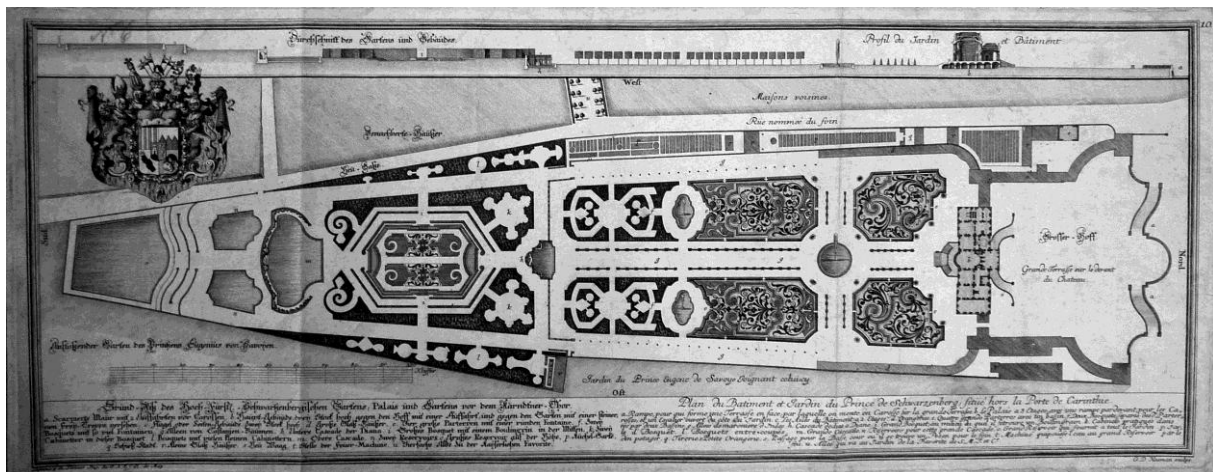


Abb. 25: Salomon Kleiner, G. D. Heumann (Stecher), Gartenpalais Mansfeld-Fondis-Schwarzenberg, Datum unbekannt, Kupferstich, Grundriss der Gesamtanlage

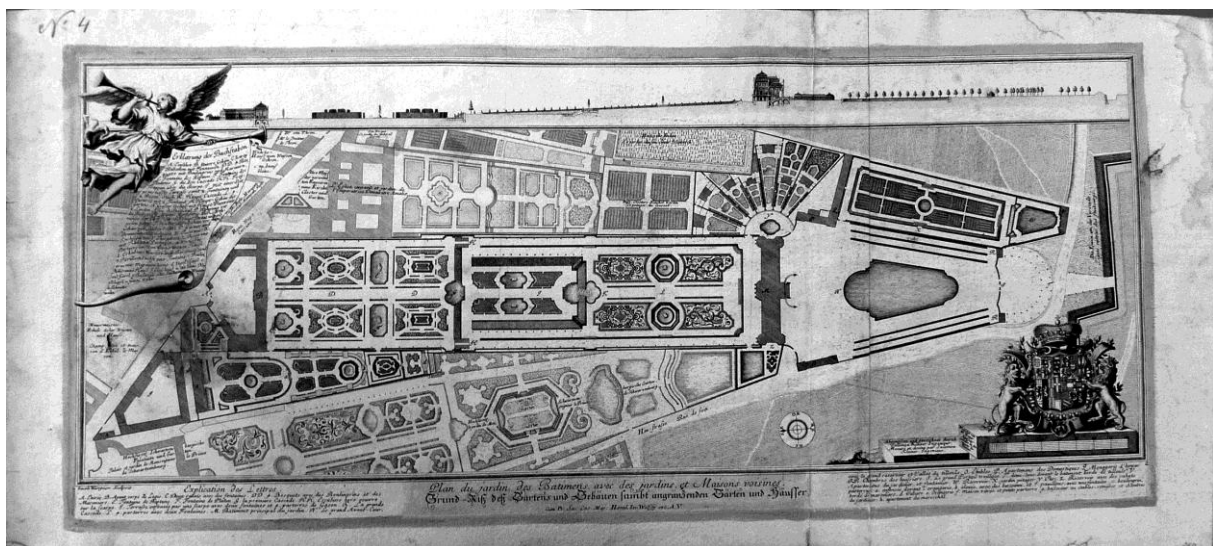


Abb. 26: Salomon Kleiner, Jacob Wagner, (Stecher), Garten des Prinzen Eugen, Datum unbekannt, Kupferstich, Grundriss der Gesamtanlage mit oberem Schwarzenberggarten

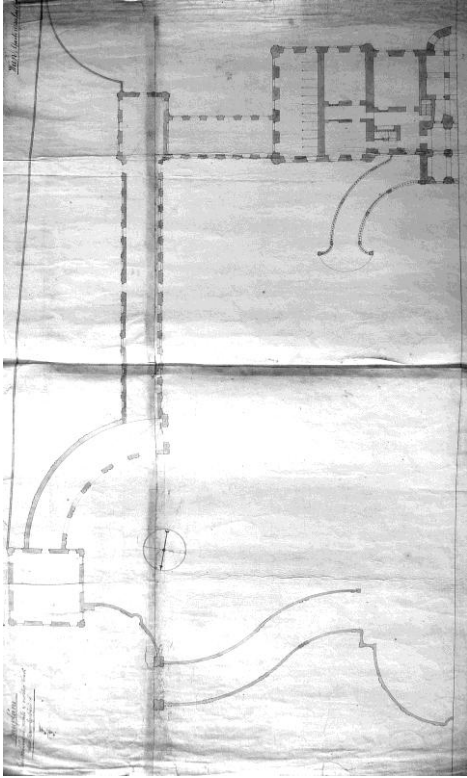


Abb. 27: Anonym, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, Datum unbekannt, Erdgeschoß-Grundriss

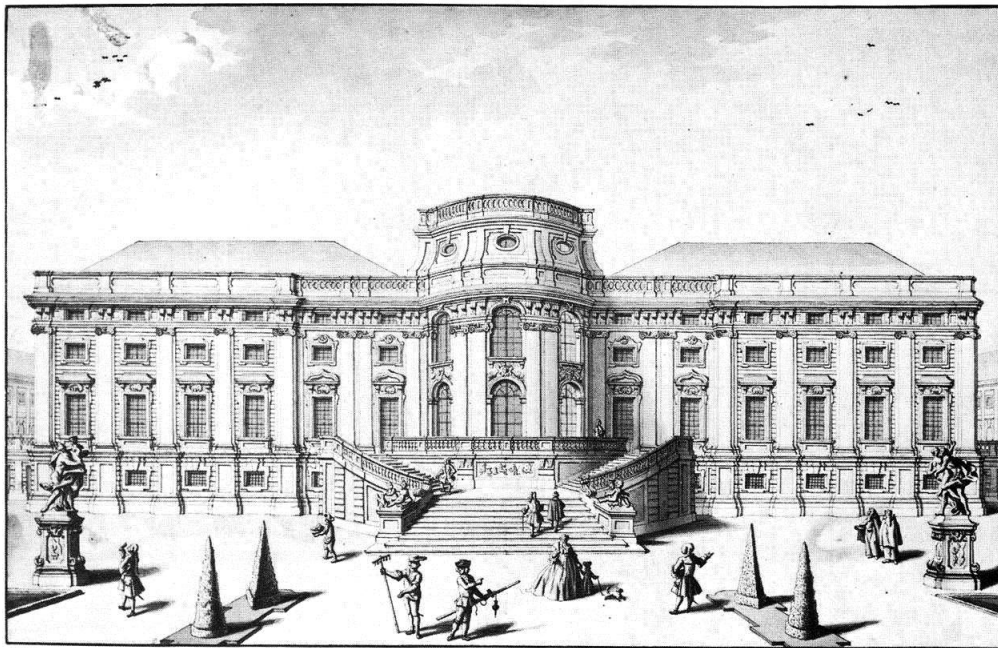


Abb. 28: Salomon Kleiner, J. G. Theloth (Stecher), Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, um 1738, Kupferstich, Gartenfassade

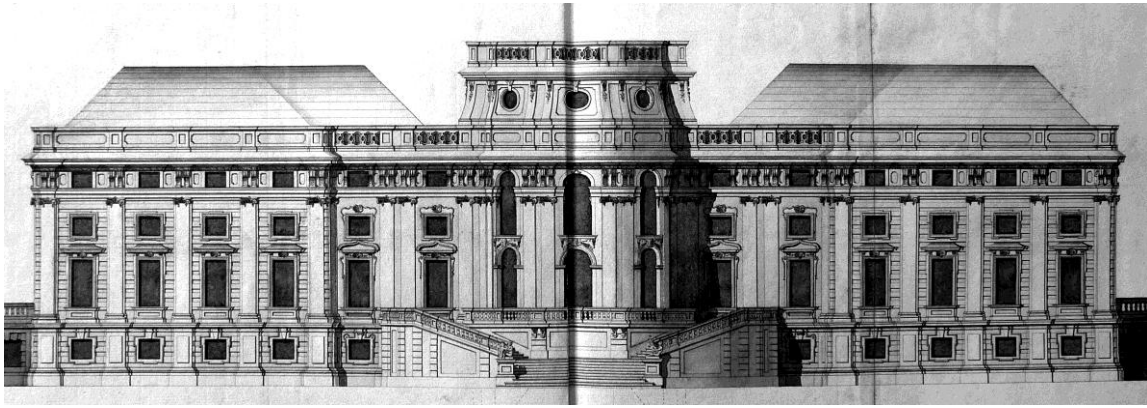


Abb. 29: Josef Schmid, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, um 1750, Zeichnung, Detail Aufriss der Gartenfassade

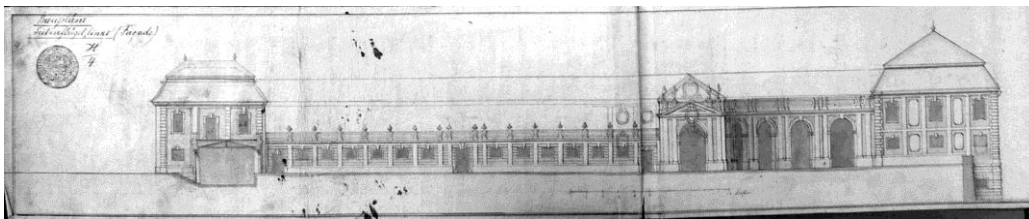


Abb. 30: Anonym, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, vor 1726, Zeichnung, Aufriss der Flügelbauten vor der Aufstockung

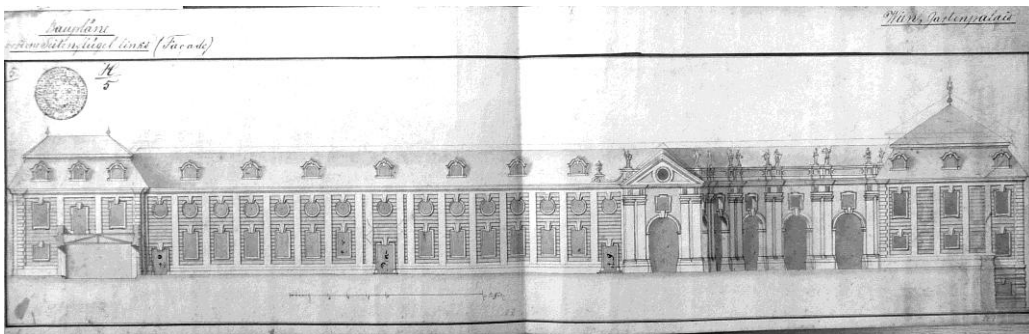


Abb. 31: Anonym, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, um 1726, Zeichnung, Aufriss der Flügelbauten nach der Aufstockung

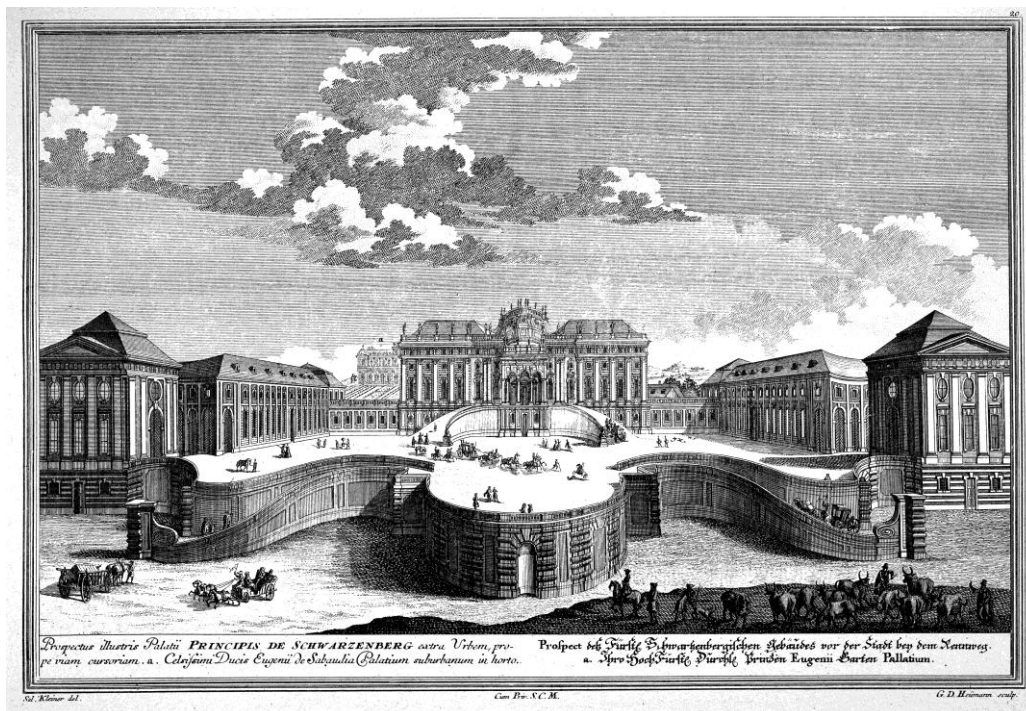


Abb. 32: Salomon Kleiner, G. D. Heumann (Stecher), Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, 1725, Kupferstich, Hoffassade

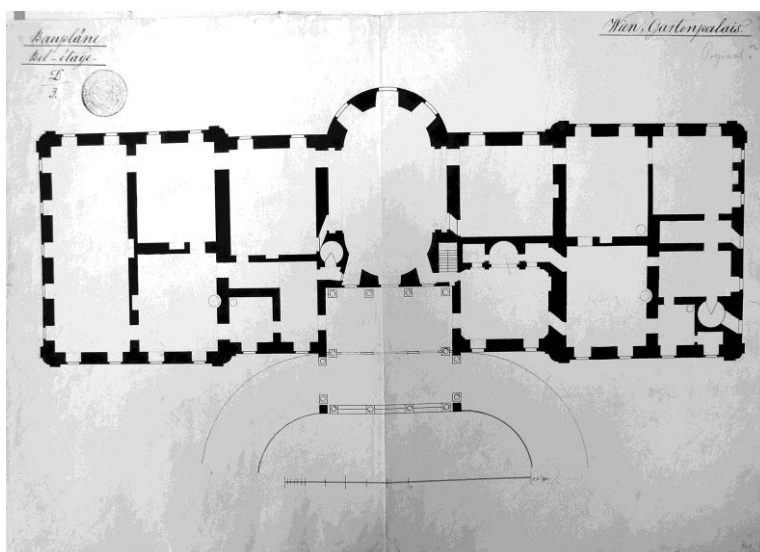


Abb. 33: Anonym, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, Datum unbekannt, Grundriss piano nobile



Abb. 34: Johann Bernhard und Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, Kuppelsaal, ca. 1721 – 1724, Fotografie



Abb. 35: Daniel Gran, Allegorie des Tagesanbruches, Bozzetto für das Kuppelfresko, um 1723, Öl auf Leinwand



Abb. 36: Daniel Gran, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, Marmorgalerie, 1726, Deckenfresko, Fotografie



Abb. 37: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, Marmorgalerie, um/vor 1725 – 1726, Fotografie



Abb. 38: Louis le Vau und Charles le Brun, Hôtel Lambert, Galerie, Paris, ab 1648, Zeichnung



Abb. 39: Johann Lucas von Hildebrandt, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, Kapelle, vor 1715, Fotografie, Zustand nach 1728 mit Balustradenring

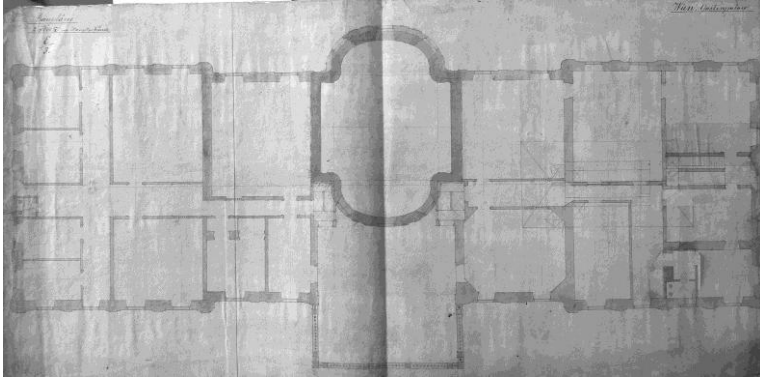


Abb. 40: Anonym, Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg, Datum unbekannt, Grundriss Obergeschoß

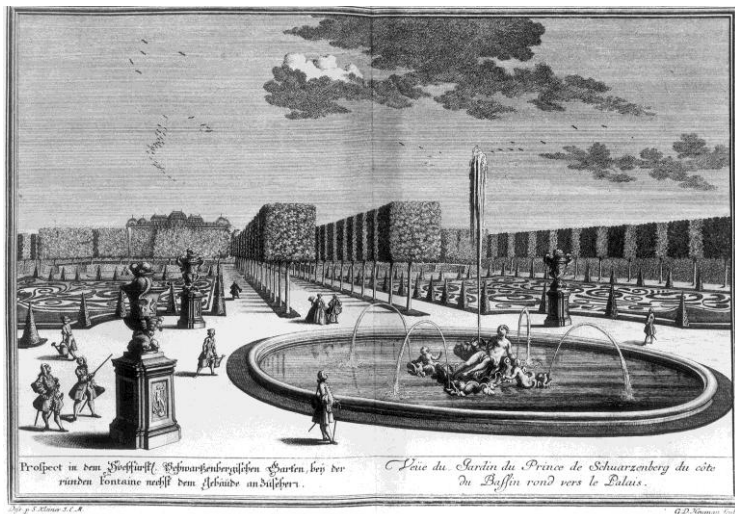


Abb. 41: Anonym, Schwarzenberggarten, Nymphenbrunnen/Venus-Fontaine, erstes Drittel 18. Jahrhundert, Kupferstich

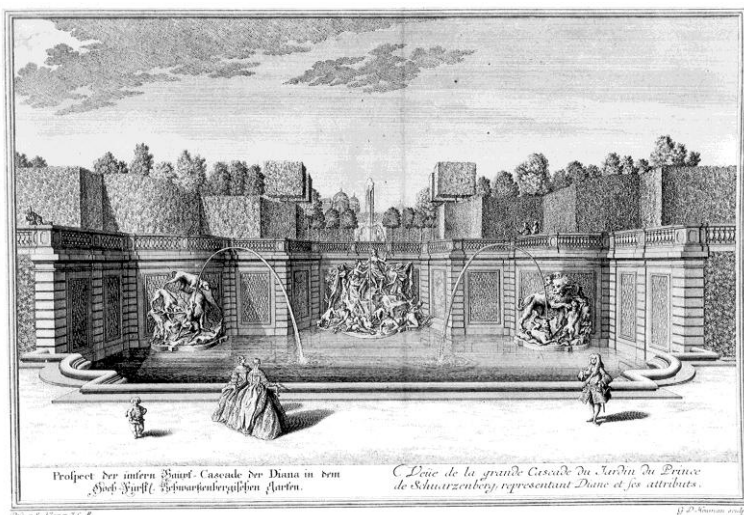


Abb. 42: Lorenzo Mattielli, Schwarzenberggarten, Untere/Diana-Kaskade, um 1724, Kupferstich

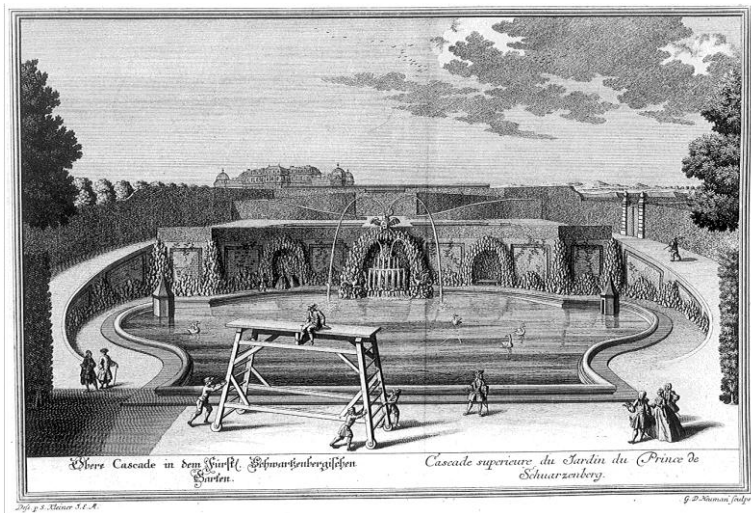


Abb. 43: Lorenzo Mattielli u. A., Schwarzenberggarten, Obere Kaskade, ab 1724, Kupferstich

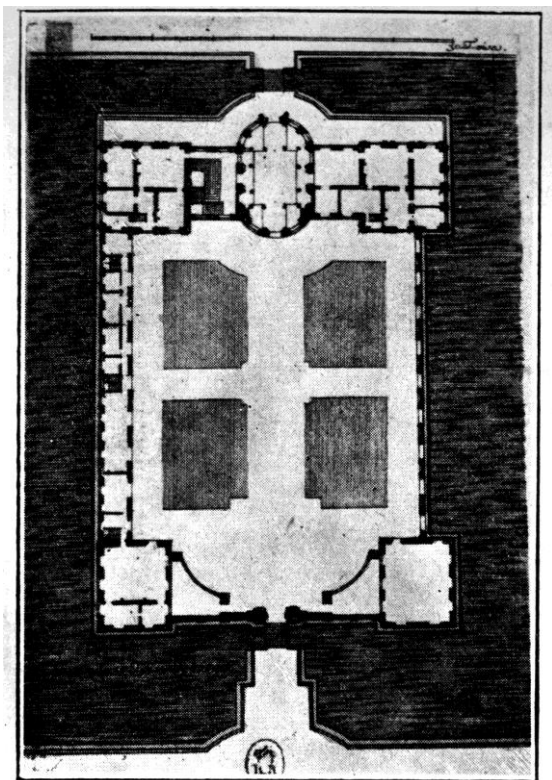


Abb. 44: Louis le Vau, Schloss Raincy, um 1650, Grundriss

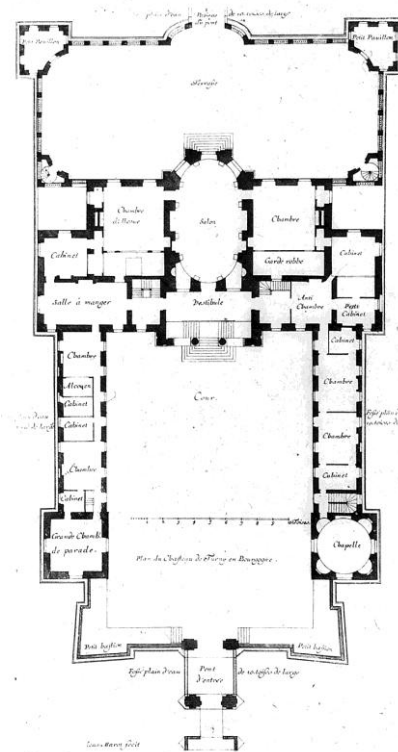


Abb. 45: Jean Marot, Schloss Turny-en-Bourgogne, um 1650, Grund- und Aufriss

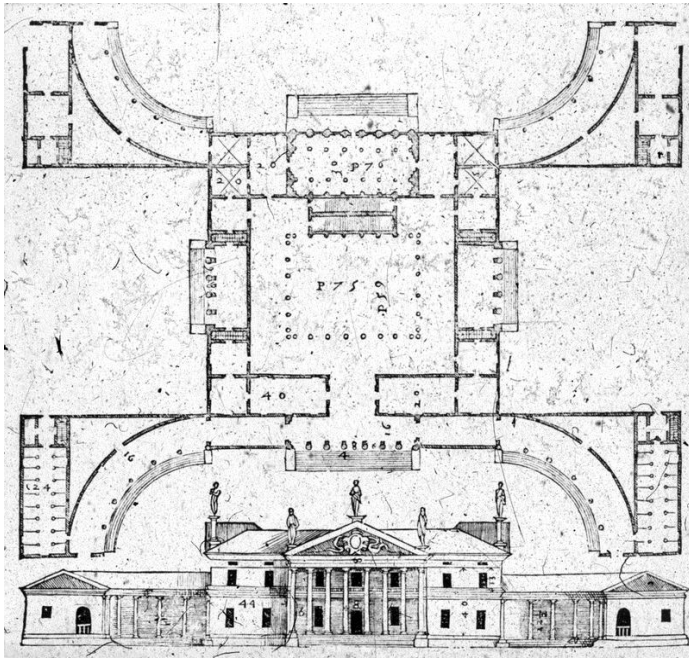


Abb. 46: Andrea Palladio, Villa Mocenigo, um 1570, Grundriss



Abb. 47: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Jagdschloss Engelhartstetten, ab 1693, Kupferstich

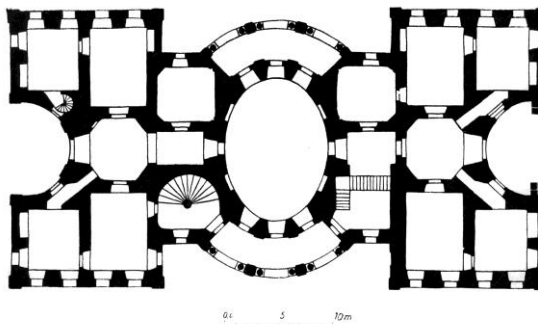


Abb. 48: Giovanni Battista Alliprandi, Schloss Liblitz/Liblice, ab 1699, Grundriss

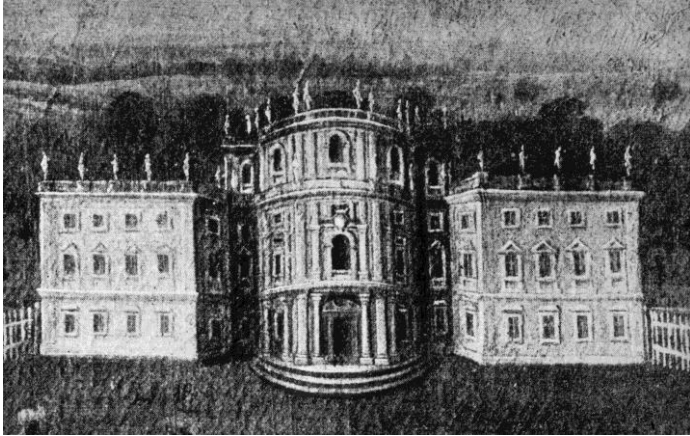


Abb. 49: Giovanni Battista Alliprandi, Schloss Liblitz/Liblice, ab 1699, Aufrisszeichnung

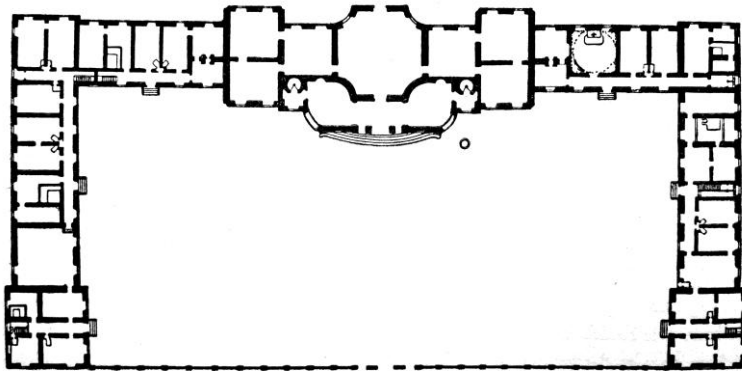


Abb. 50: Johann Lucas von Hildebrandt, Schloss Ráckeve, ab 1702, Grundriss



Abb. 51: Johann Lucas von Hildebrandt, Schloss Ráckeve, ab 1702, Gartenfassade, Fotografie



Abb. 52: Johann Lucas von Hildebrandt, Oberes Belvedere, Hofseite, um/vor 1720 – 1723, Fotografie

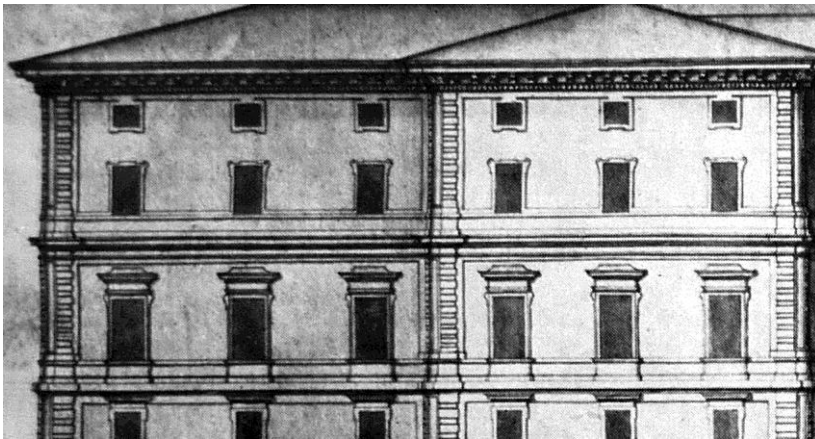


Abb. 53: Johann Lucas von Hildebrandt, S. Maria di Carignano, erstes Projekt, ca. 1693 – 1695, Aufriss- und Schnittzeichnung, Detail

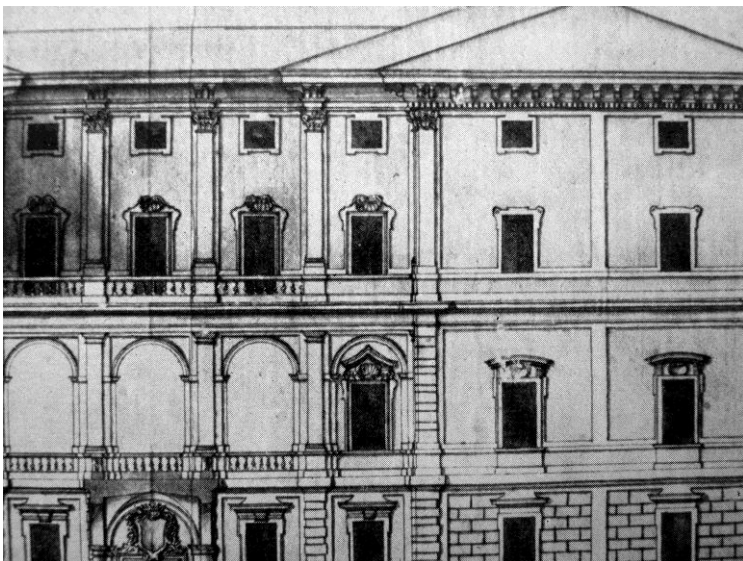


Abb. 54: Johann Lucas von Hildebrandt, S. Maria di Carignano, zweites Projekt, ca. 1693 – 1695, Aufrisszeichnung, Detail



Abb. 55: Anonym (ev. Johann Lucas von Hildebrandt), Gartenpalais Strozzi, ab 1698, Detail Fensterdekor



Abb. 56: Anonym, Altes Rathaus, Wien, 1699 – 1706, Detail Rahmung im Erdgeschoß



Abb.57: Johann Lucas von Hildebrandt, Schloss Schönborn, Göllersdorf, ab 1710/1711, Fotografie

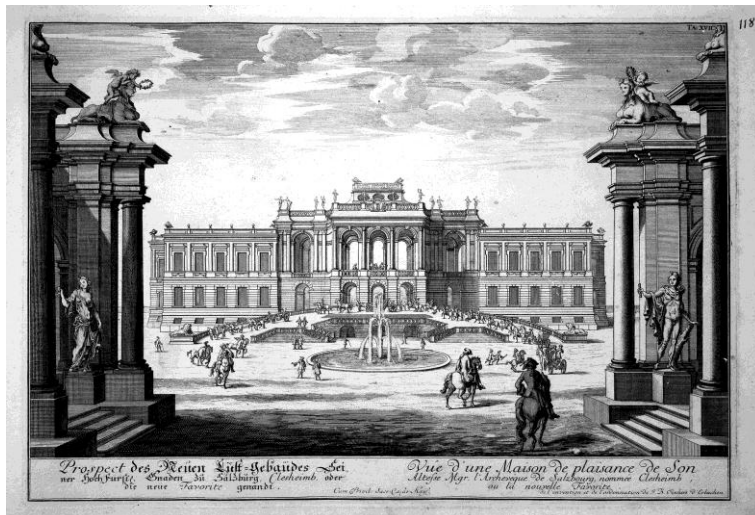


Abb. 58: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Schloss Kleßheim, ab 1702, Kupferstich

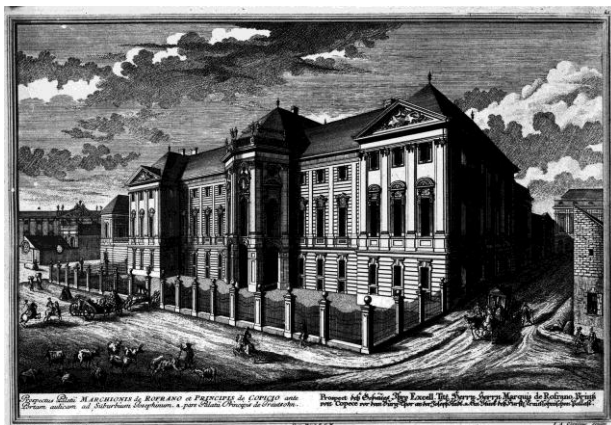


Abb. 59: Johann Lucas von Hildebrandt (zugeschrieben), Palais Weltz-Auersperg, bis 1710, Kupferstich



Abb. 60: Joseph Nagel, Plan der Stadt Wien, 1770 – 1773, Grundriss, Detail Gartenpalais Engelskirchner

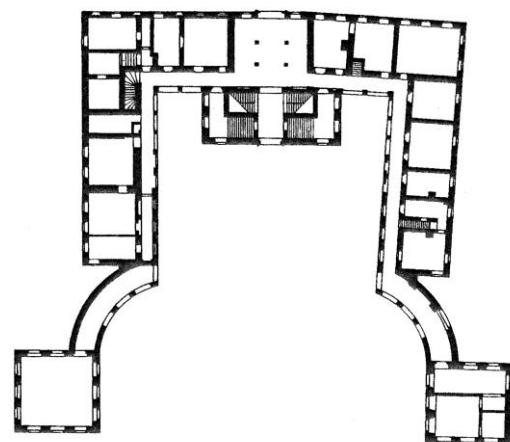


Abb. 61: Johann Georg Stengg (zugeschrieben), Schloss Gösting, 1724 – 1728, Grundriss

13. Abstract

Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ist der erste Wiener Bau des bedeutenden Barockarchitekten Johann Lucas von Hildebrandt. Das ab 1697 errichtete Gartenpalais ist nicht nur aus entwicklungsgeschichtlicher Sicht für das Œuvre Hildebrandts ausgesprochen wichtig, sondern auch für die Entwicklung der Wiener Palaisarchitektur. Der junge Festungsingenieur Hildebrandt, eben erst aus dem Piemont nach Wien gekommen, erhielt den Auftrag für das ehrgeizige Projekt des gefürsteten Grafen Mansfeld-Fondi. Hildebrandt orientierte sich – wie viele andere Architekten jener Zeit – an Johann Bernhard Fischer von Erlachs „Lustgartengebäude“-Typus. Diesen hatte Fischer in den 1690er Jahren entwickelt und in einigen kleineren Gartenpalästen auch adaptierend realisiert. Hildebrandts Bau übersetzt diesen Typus ins Monumentale. Mit dem Gartenpalais für Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi schaffte es der junge Architekt, sich im Milieu der Wiener Adelsarchitektur zu etablieren.

Nach dem Besitzwechsel an Fürst Schwarzenberg hatte Fischer von Erlach als neuer Architekt die Gelegenheit, den Bau seiner Architekturauffassung entsprechend umzugestalten. Nach dessen Tod 1723 vollendete sein Sohn Joseph Emanuel unter leichten Abänderungen den Palaisbau und den Garten.

The Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg garden-palace is the first Viennese building by the famous baroque architect Johann Lucas von Hildebrandt. The garden-palace was constructed since 1697 and is not just in terms of the historical development of Hildebrandt's opus very important, but as well for the development of Viennese palaces in general. The young fortress-engineer Hildebrandt, who has just come from the Piedmont region to Vienna, got the assignment for the ambitious project of count of Mansfeld, lord of Fondi. Hildebrandt based his composition like other architects of this period on the „Lustgartengebäude“-conception of Johann Bernhard Fischer von Erlach. This conception was developed by Fischer von Erlach in the 1690s and was also realized with adaptations in several smaller garden palaces by him. The building of Hildebrandt monumentalized this conception. Due to the garden palace for count of Mansfeld, lord of Fondi the young architect was able to establish himself in the environment of the aristocratic Viennese architecture.

After the ownership of the garden palace chanced to lord of Schwarzenberg, Fischer von Erlach, as new architect, was able to change the structure appropriate to his architectural point of view. After his death, his son Joseph Emanuel carried the building of the palace and the garden into execution with slightly modifications.

14. Lebenslauf

Harald Zinner

Adresse: Apollogasse 20/2/34

1070 Wien

Tel.: 0650/555 00 20

Email: h.zinner@gmx.at



Geburtstag, -ort: 28. Oktober 1982, Wien

Familienstand: ledig

Staatsbürgerschaft: Österreich

Studium

Seit 2006:	10 Semester Kunstgeschichte-Studium, Universität Wien
Jänner – Juni 2011:	Auslandssemester an der Università Ca' Foscari, Venedig, Italien
2010:	Leistungsstipendium der Universität Wien
2009:	Leistungsstipendium der Universität Wien
2008:	Leistungsstipendium der Universität Wien

Praxisbezogene Tätigkeiten

Juli 2009 – September 2009	Praktikum, Galerie Engholm-Engelhorn, 1040 Wien
-----------------------------------	---

Sonstiges

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (flüssig in Wort und Schrift)
Italienisch (flüssig in Wort Schrift)
Kurs für Materialprüfung und Qualitätssicherung im Rahmen der schulischen Ausbildung