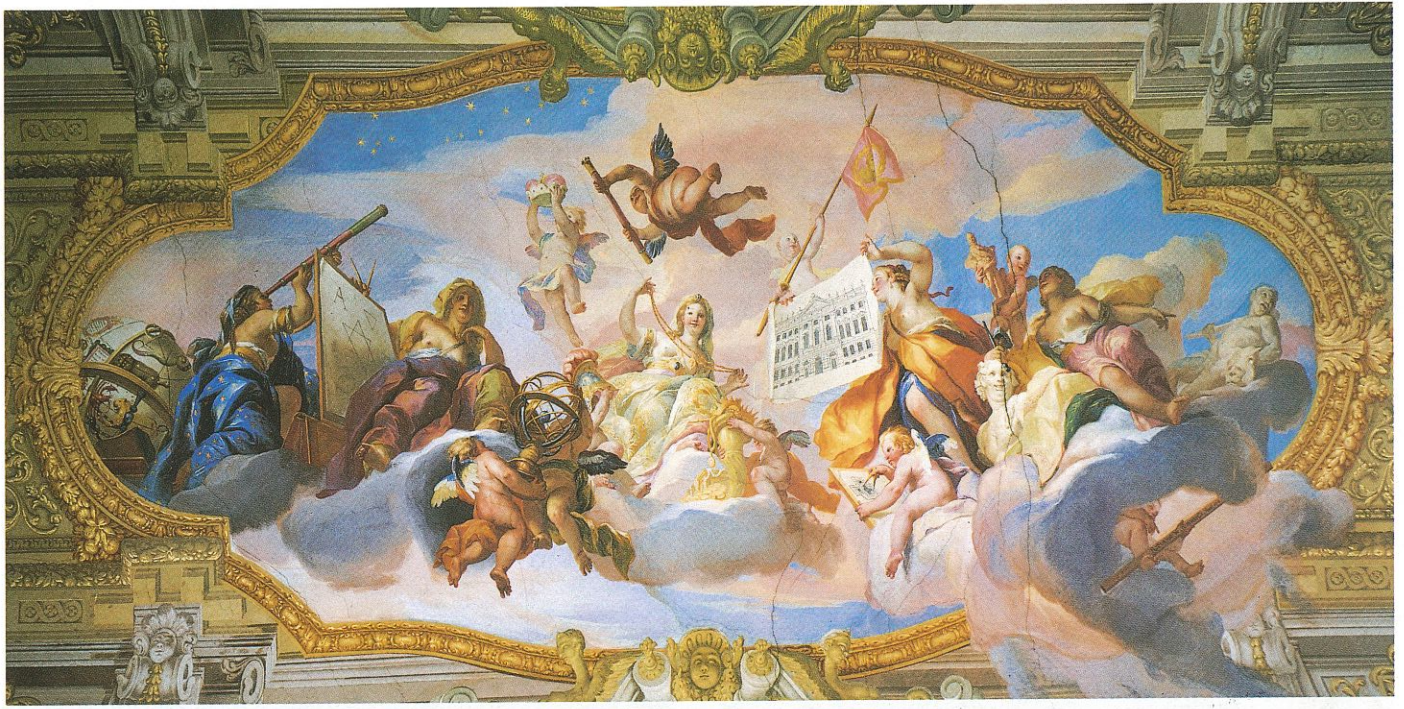




BAROCKBERICHTE
5 UND 6



Franz Wagner

Unbeachtete Aufträge an J. B. Fischer von Erlach in Salzburg

Am 25. Juni 1694 wurde von Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun einerseits und „Johann Bernhard Fischer, der Kayserlichen Majestät Hofarchitecto und Ingenieur“ andererseits der Vertrag über den Bau der Dreifaltigkeitskirche und des Priesterhauses in Salzburg abgeschlossen (SLA Hofbauamt Lit. 1694 D; publ.: ÖKT 9, 1912, 161). Dabei wurde unter anderem vereinbart, daß Fischer zur „Direction und Obsicht“ über den neuen Bau in diesem und den beiden folgenden Jahren jeweils dreimal von Wien nach Salzburg kommen muß, auch soll er dem Erzbischof „bey anderen Ihren Gepeuen mit gutem Rath an die Hand gehen“. Das heißt, daß Fischer bei eventuell anfallenden Umbauten und Raumausstattungen Ratschläge zu geben und Entwürfe zu liefern hatte – womit eine Ausgangsposition zur Suche nach noch unbeachteten Arbeiten Fischers bezeichnet ist.

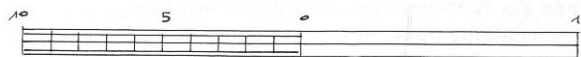
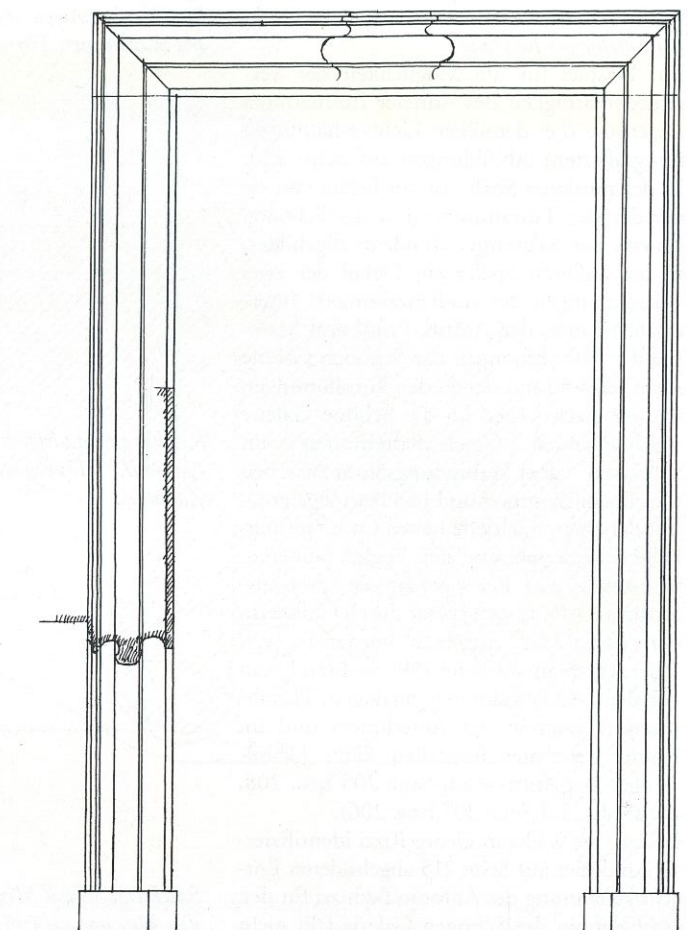
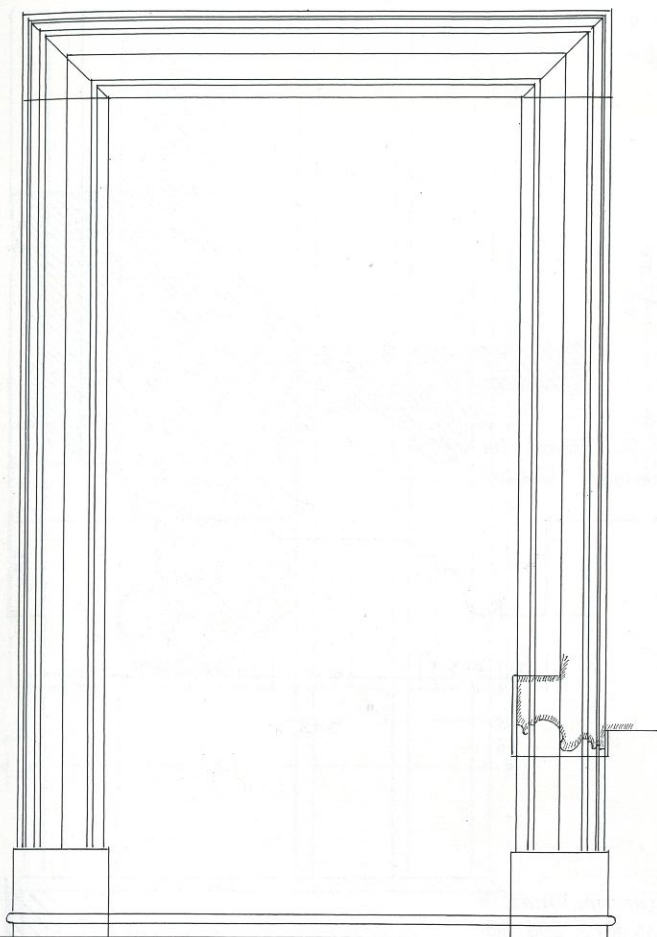
Allerdings darf man es sich bei solcher Suche nicht so einfach machen wie die Bearbeiter des Salzburg-Bandes des „Dehio-Handbuchs“ von 1986, die da auf Seite 573 zum Eingangportal der Großen Aula in der Alten Universität notierten: „Portal um 1700, J. B. Fischer von Erlach zugeschrieben, mit Rotmarmorumrahmung, Triglyphengebälk und gesprengtem Giebel, darüber Schnitzgruppe Maria in Glorie“. Denn die Zerschreiber hätten Hans Sedlmayrs Fischer-Monographie von 1956 *genau* lesen müssen; dort, auf Seite

222, wies Sedlmayr, einer Anregung Franz Martins folgend, nur die holzgeschnitzte und gefaßte Glorie der Immaculata über dem Marmorportal Fischer zu und schrieb präzisierend weiter: „Daß Portalumrahmung und Glorie aus verschiedenen Zeiten stammen, ist klar.“ Die Ähnlichkeit dieses Rotmarmorportals mit dem im 1. Stock des Kapitelhauses und mit dem vor dem „Säulenhörsaal“ in der Eingangshalle des Wallistrakts ist offenkundig – daß den Riß des Aulaportals Santino Solari gezeichnet hat und die Ausführung 1630/31 anzusetzen ist, kann eindeutig gezeigt werden.

In seinem „Exkurs über Zuschreibungen an Fischer“ hat Sedlmayr (w. o., 1976, 297) gemeint, daß wohl einige Werke auf „Einlaß in Fischers Œuvre“ warten; jedoch „fehlen uns noch die Instrumente, die fein und scharf genug sind, um überzeugend zu begründen“. Eines dieser für die Untersuchung der Ausstattungsgeschichte der Salzburger Residenz wie sonst weitgehend ungenutzten „scharfen“ Instrumente kann aus der Beobachtung von arbeitstechnischen Abläufen und Gewohnheiten entwickelt werden. Aus vielen zugehörigen, in unserem Zusammenhang bisher kaum beachteten Quellen sei nur ein Beispiel angeführt: Am 13. August 1686 genehmigte Erzbischof Max Gandolph den Kostenvoranschlag des Steinmetzen Andreas Götzingers über die Arbeiten aus Untersberger Marmor zur „Facciata“ der Salzburger

Kajetankirche, wobei festgehalten wurde, daß die Arbeiten Götzingers „innerhalb Jahr und Tag nach des Paumaisters Zugalli Riß und den ihm zugestellten Modelpretern mit sonder Fleiß“ auszuführen sind (SLA Hofbauamt/Alte Bauakten, C IV 1; publ.: ÖKT 9, 1912, 110). Damit ist die zumindest seit dem späten 15. und bis in das 19. Jahrhundert zu beobachtende Gewohnheit umschrieben, daß vom Planer dem ausführenden Steinmetz (oder Tischler oder Stukkatour) jeweils der im verkleinerten Maßstab gezeichnete (Auf-)Riß sowie „Modellbretter“, also (positive oder negative) Schablonen im Maßstab 1:1 für die Profile von Gesimsen oder Portalumrahmungen als genaue Muster für die Ausführung ausgefolgt wurden. Man ist also durchaus berechtigt, aus Aufriß und Querschnitt etwa einer Türrahmung die „Handschrift“ eines Architekten zu bestimmen, beziehungsweise untereinander sehr ähnliche Ausführungen zu Werksgruppen zu vereinigen und in das Gesamtœuvre eines Entwerfers einzugliedern. Daß dabei diese „Handschrift“ umso genauer zu bestimmen ist, je stärker, je qualitätvoller eine künstlerische Persönlichkeit ihr Werk prägt, braucht wohl nicht eigens betont zu werden.

Bei Werkstücken aus Marmor ist neben Aufriß und Profil als nicht unwesentliches Merkmal das Material zu beachten. Alle Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts hatten eine eingehende Kenntnis der von ihnen für



ihre Werke verwendeten Materialien. Nicht nur Bauleute, auch Bildhauer sind, oft von weit her, in die Brüche in Adnet und am Untersberg gekommen, um sich die Blöcke auszusuchen. Bei den Kostenvoranschlägen wurde dann weniger mit Sortenbezeichnungen als mit vielmehr Materialmustern gearbeitet, die dem Bauherrn zur Auswahl vorgelegt wurden (vgl. den Kontrakt des Abtes Berthold Dietmayr mit dem Salzburger Steinmetz Vital Träxl von 1728 für die sechs großen Säulen des Hochaltars der Melker Stiftskirche [H. Göhler, Melker Kunstmiszellen, in: Unsere Heimat NF 7, 1934, 204–206]). Es gibt kaum eine Gesteinsgruppe, die als Dekorationsmarmor eine so große Rolle spielte, so weithin verfrachtet wurde und für die Kunstgeschichte von solcher Bedeutung ist wie die vorwiegend roten und rotbunten Kalksteine, die seit mindestens 800 Jahren im Raum von Adnet bei Hallein gebrochen werden (eine genaue Karte der einzelnen Brüche bei Franz Kretschmer, Marmor aus Adnet = Bd. 1 des Heimatbuchs Adnet, Salzburg 1986). Leider werden noch immer, trotz der präzisen Beschreibungen im Buch von Alois Kieslinger über „Die nutzbaren Gestei-

ne Salzburgs“ (Salzburg 1964), diese Marmore oft mit dem geologisch ganz anders definierten Untersberger Marmor verwechselnd bezeichnet.

Eine für die Gewinnung und Verarbeitung überaus wichtige Eigenschaft der roten Adnetter Liaskalke ist ihre „Bankung“ in verschieden dicken Platten, die sich verhältnismäßig leicht voneinander trennen lassen. In den meisten Brüchen ist eine regelmäßige Folge von zehn bis zwölf Schichtbänken anzutreffen, wobei die einzelne Schichthöhe zwischen 10 und 200 Zentimeter betragen kann. (Seinerzeit, als der Abbau von oben nach unten durch Aufkeilen einer Bank nach der anderen erfolgte, hatten die Arbeiter im Bruch diese Bänke genau unterschieden und jeder einen besonderen Namen gegeben; heute erfolgt der Abbau von der Seite her in die Wand hinein.) Deshalb kann die Grundfarbe des Gesteins der einzelnen Bankungen innerhalb des umfassenden Begriffs „Adnetter Rotmarmor“ voneinander ungemein verschieden sein. Aber dadurch kann man gleichzeitig verarbeitetes Material aus einer Bank zum Beispiel an verschiedenen Stellen eines Ausstattungsensembles aufspüren.

Abb. auf S. 204: Salzburg, Residenz, Schöne Galerie, Mittelteil des Deckenfreskos von Johann Michael Rottmayr.

Die auf den Seiten 205–209 abgebildeten maßstäblichen Zeichnungen entstammen alle den Bauaufnahmen von Gebäuden der Salzburger Altstadt, die mein Großvater, Stadtbaumeister Franz Wagner (1872–1960), während seiner sechzigjährigen Berufstätigkeit angefertigt hat.

Abb. auf S. 205 links: Salzburg, (ehemalige) Ursulinenkirche St. Markus; Aufmaß des Hauptportals (weißer Untersberger Marmor), vgl. Profil auf S. 207, rechts unten (J. B. Fischer von Erlach).

Abb. auf S. 205 rechts: Salzburg, Residenz, Aufmaß einer der gleich gearbeiteten Türrahmungen aus rotem Adnetter Marmor (vgl. Profil auf S. 207 links unten und Foto auf S. 220 Mitte) in der Schönen Galerie, im „Gesellschaftszimmer“, im „Steinsaal“, der einen noch vorhandenen im ehemaligen Kaisersaal und an den ursprünglichen Türen des „Markus-Sittikus-Saales“ (Lageplan auf S. 159) (J. B. Fischer von Erlach).

Fischers Anteil an der Ausstattung der Salzburger Residenz

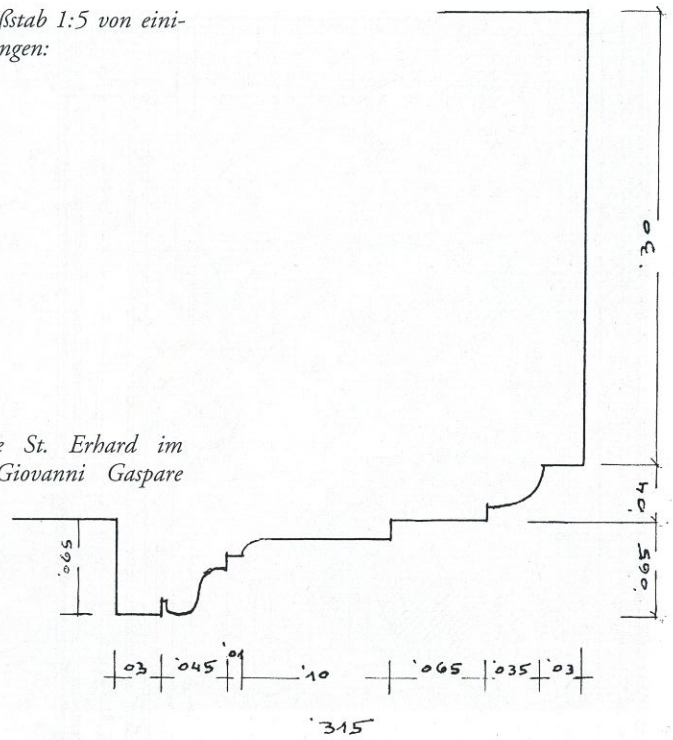
Ein Beispiel für die Möglichkeit der Verschiedenfarbigkeit des Adneter Rotmarmors zeigen die (bei denselben Lichtverhältnissen fotografierten) Abbildungen auf Seite 220: In der mittleren Spalte ist ein Detail von einer der vier Türrahmungen in der Schönen Galerie der Salzburger Residenz abgebildet, in der äußeren Spalte ein Detail der zwei Türrahmungen des Audienzimmers. Interessant ist nun, daß Aufriß, Profil und Material der Türrahmungen der Schönen Galerie identisch sind mit denen der Türrahmungen in dem nach Osten an die Schöne Galerie anschließenden Gesellschaftszimmer, im „Steinsaal“ (dem Verbindungsraum zwischen Gesellschaftszimmer und Landkartengalerie), mit der einen noch erhaltenen im (ursprünglichen) Kaisersaal und den beiden (äußeren, ursprünglichen) im sogenannten „Markus-Sittikus-Saal“, in den später durch Colloredo der „Weiße Saal“ eingebaut worden ist (vgl. Übersichtsplan auf Seite 159), während man die dem Audienzimmer analogen Türrahmungen auch in der Antecamera und im Konferenzzimmer feststellen kann (Abbildungen der Aufrisse auf Seite 205 bzw. 208, der Profile auf Seite 207 bzw. 206).

In der von Wilhelm Georg Rizzi identifizierten und hier auf Seite 215 abgebildeten Entwurfszeichnung des Antonio Beduzzi für den Prunkkamin der Schönen Galerie fällt nicht nur die Detailgleichheit von Riß und Ausführung auf (Abbildungen auf Seite 220 oben). Ebenso ist die völlige Materialgleichheit des Kranzgesimses der eigentlichen Kaminrahmung mit dem der oben angeführten Türrahmungen in Audienzimmer, Antecamera und Konferenzzimmer augenscheinlich. Entscheidend ist jedoch wohl, daß die vegetabil abstrahierten Kymatien an der Kehlleiste des Kaminkranzgesimses Beduzzis an anderen Rotmarmordetails der Residenz nicht zu beobachten sind, mit einer einzigen Ausnahme: an dem knapp an die Gewände der Audienzimmergruppe anschließenden, in Abbildung auf Seite 220 deutlich sichtbaren Karnies.

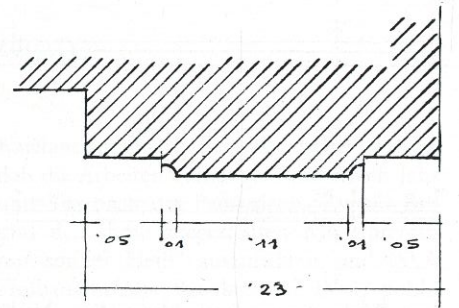
Die wenigen auf dieser Doppelseite abgebildeten maßstäblichen Aufnahmen machen „handschriftliche“, aber auch grundsätzliche Unterschiede deutlich. Zuccalli folgt mit seinem Profil des Hauptportals der Nonntaler Kirche, das dem des Hauptportals der Kajetanerkirche sehr ähnlich ist, noch einem in Architekturlehrbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts vorgegebenen Schema. Die Beispiele von Hildebrandt und Beduzzi – zu ihrer Zusammenarbeit vgl. Rizzi auf Seite 215 mit Lit. auf Seite 218 – können mit ihren wenigen Strichen jene Unterscheidung der beiden „Designer“ illustrieren, mit denen Rizzi (in: AMK 22, 1977, H. 166/167, S. 41) den Vorschlag von Bruno Grimschitz beantwortet hat, im Entwerfer des Prunkkamins der Schönen Galerie Hildebrandt zu sehen: „Die von Grimschitz treffsicher festgestellte ‚Verei-

Profildarstellungen im Maßstab 1:5 von einigen marmornen Türrahmungen:

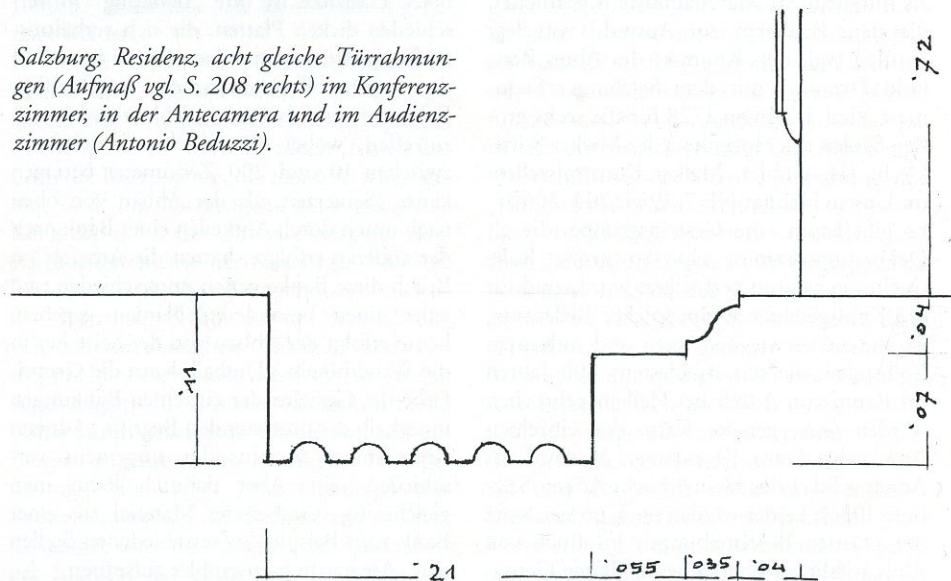
Salzburg, Stadtpfarrkirche St. Erhard im Nonntal, Hauptportal (Giovanni Gaspare Zuccalli).

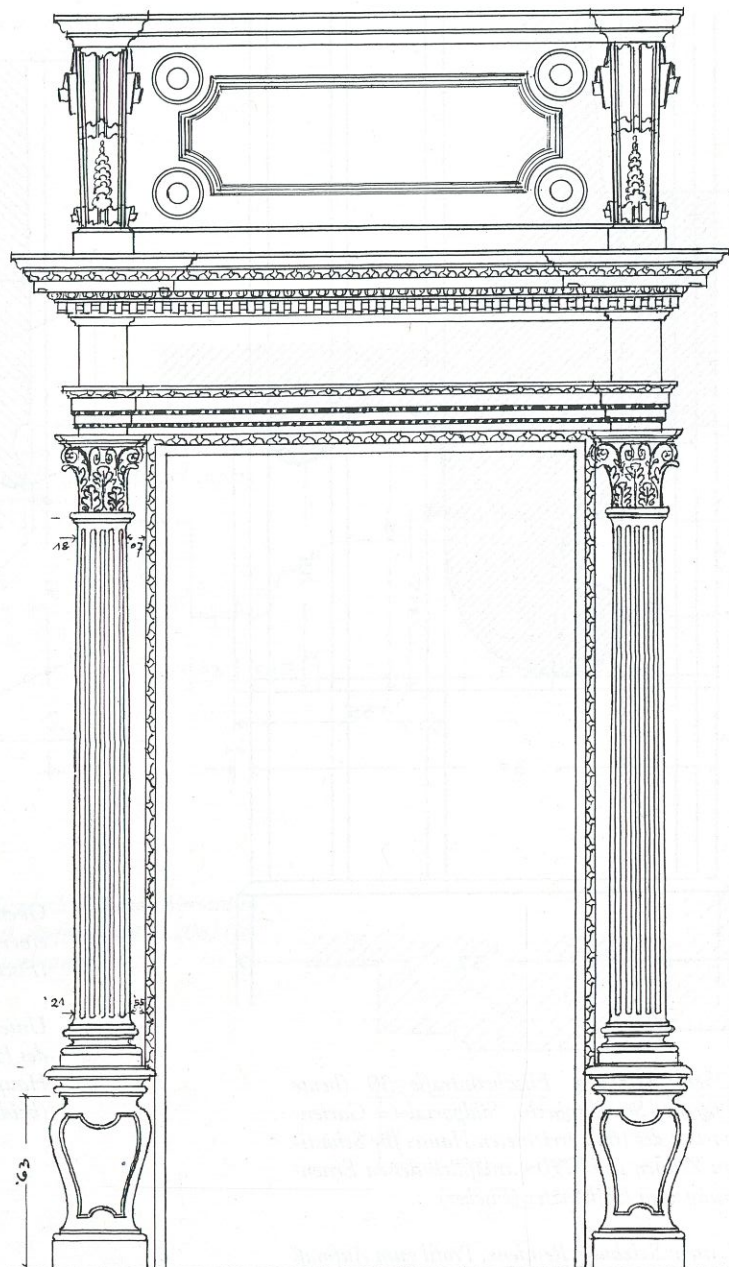
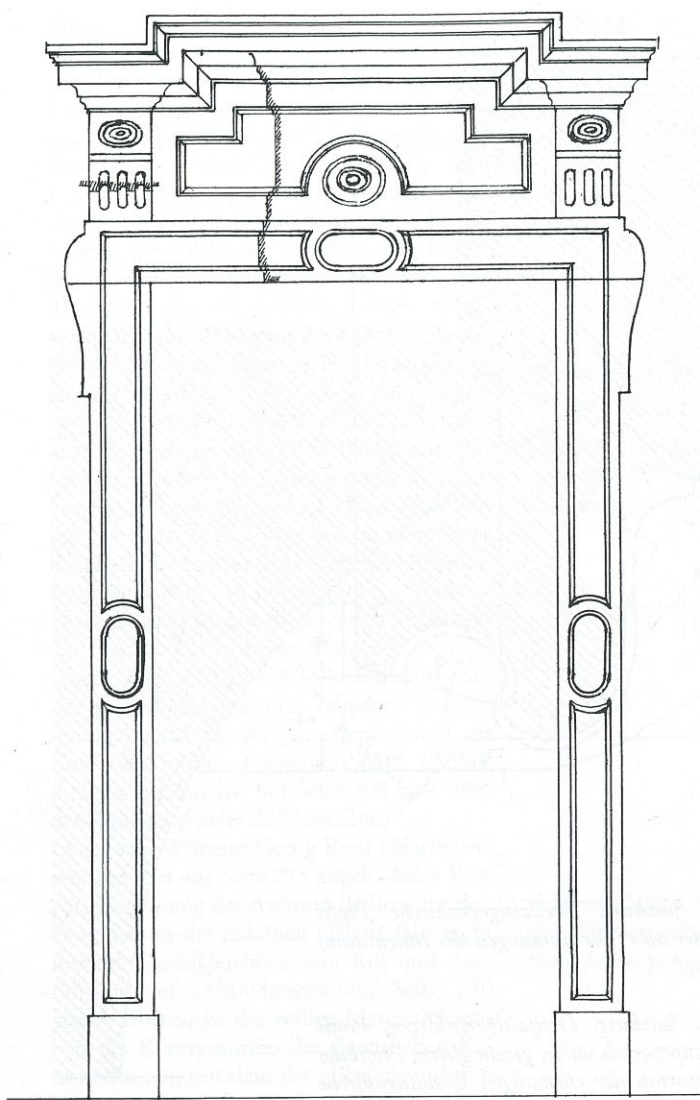


Salzburg, Schloß Mirabell, Tür vom Vorsaal in den Marmorsaal (vgl. Aufmaß auf S. 208) (Johann Lukas von Hildebrandt).



Salzburg, Residenz, acht gleiche Türrahmungen (Aufmaß vgl. S. 208 rechts) im Konferenzzimmer, in der Antecamera und im Audienzimmer (Antonio Beduzzi).





nigung hochplastischer und zart reliefierter Dekorationsmotive' berührt sich jedoch weit weniger mit vergleichbaren Arbeiten Hildebrandts als mit jenen Beduzzis, . . . da dessen Kompositionen, selbst wenn sie im wesentlichen auf die Ebene der Wand bezogen bleiben, eine für Hildebrandt fremde, plastische Körperlichkeit" innewohnt. Neben diesen Profilen auf Seite 206 sind auf Seite 207 Türrahmungsquerschnitte abgebildet, die in ihrer geradezu dreidimensional-plastischen Körperlichkeit mit den durch „Einziehung“ von Kreisteilen konstruierten Rundstäben im direkten Gegensatz zu Beduzzi und Hildebrandt stehen: Rechts unten das Profil des Hauptportals der Salzburger Dreifaltigkeitskirche des Fischer von Erlach (das übrigens mit dem des Hauptportals der ehemaligen Ursulinenkirche St. Markus die gleichen Maße aufweist und in der Konstruktion völlig übereinstimmt), darüber das Profil der acht kleinen Türrahmungen im Innenraum der

Dreifaltigkeitskirche, laut Kontrakt vom 6. Februar 1699 (SLA, Alte Bauakten C IV 1) aus weißem Marmor „geschliffen und poliert bis auf künftige Ostern“ vom Steinmetz Sebastian Stumpfegger zu verfertigen und zu versetzen. Da in Salzburg diese Profilkonstruktion (deren Entstehung und Geschichte an anderer Stelle verfolgt werden soll) zum ersten Mal mit Fischer auftritt, kann daher nur mit seinem Namen die analoge Profilkonstruktion (abgebildet links unten) der Türrahmungen des oben genannten Raumensembles Schöne Galerie – Gesellschaftszimmer usw. verbunden werden. Als am 22. Jänner 1711 die salzburgische Hofbaumeisterei wieder „Erinnerungspuncta“ an Franz Anton Harrach nach Wien sendete (dazu vgl. Seite 214), hieß es darin: „Ybrigens, weilten der Einrichtungsriß der Gallerie wie nicht weniger der Riß von dem [nicht erhaltenen] Camin in das Gesellschaftszimmer, um beizeiten die Stein verfer-

tigen zu lassen, alhie vonnöten“, wird um deren baldige Rücksendung ersucht. Und weiter: „Belangent die marmorstainen Thüren in das Gesellschaftszimmer, werden solche nach des Herrn Jean Lucca beschechene Erinnerung und Approbation einzurichten sein“ (SLA, Alte Bauakten A I 3, zit. in: ÖKT 13, 1914, S. 4). Heißt es in analogen Fällen immer: „... nach des Herrn Jean Lucca Riß...“, so sind also hier die Türrahmungen nach Hildebrandts „Erinnerung und Approbation“ einzubauen. Wenn „Erinnerung“ mit Bericht oder Gutachten wiedergegeben werden kann, so ist „Approbation“ eindeutig mit Billigung oder Genehmigung zu übersetzen. Hildebrandt hat also, wohl aus finanziellen Überlegungen, genehmigt, daß bei der Neuausstattung des Gesellschaftszimmers früher gearbeitete Türrahmungen verwendet werden, was auf Pläne von Ausstattungsarbeiten in diesen Räumen unter Ernst Thun schließen läßt.

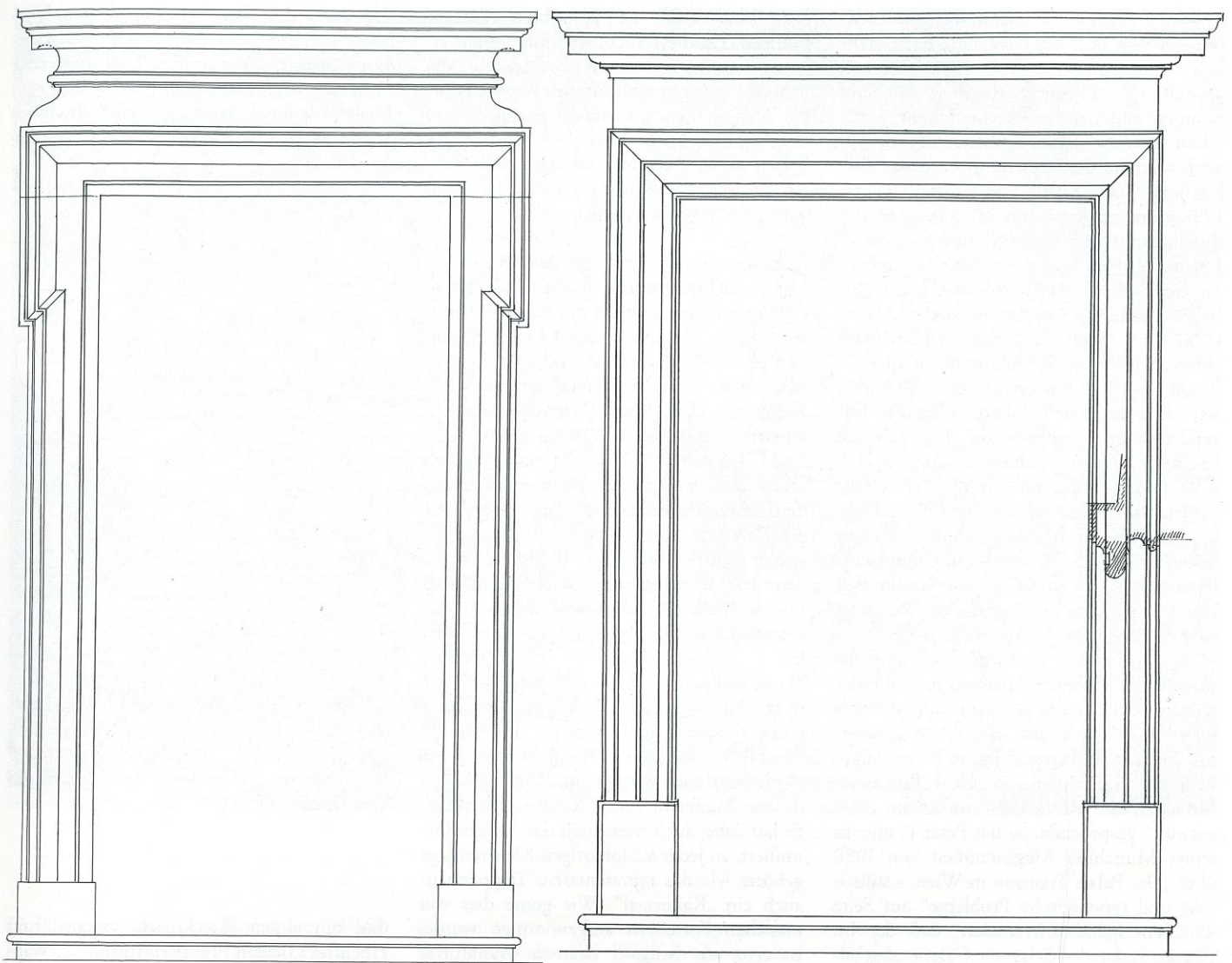


Abb. auf S. 208 links: Salzburg, Schloß Mirabell, Tür vom Vorsaal in den Marmorsaal (Hildebrandt).

Abb. auf S. 208 rechts: Salzburg, Residenz, gleiche Türrahmungen im Konferenzzimmer, in der Antecamera und im Audienzzimmer (Beduzzi).

Abb. auf S. 209 links: Salzburg, Dreifaltigkeitskirche, Hauptportal (Fischer).

Abb. auf S. 209 rechts: Salzburg, Elisabethstraße 39 (heute Pfarrhof St. Elisabeth), Gartenportal für Sebastian Zillner, wohl 1703 anlässlich dessen Ernennung zum Hofkanzler (Fischer).

Kurz ein Blick auf das historische Umfeld: Am 20. April 1709 war Erzbischof Johann Ernst verstorben – „der größte Mäzen Fischers“ (Sedlmayr, Fischer²1976, 134). Thun hatte schon im Oktober 1705 mit Hilfe von Kaiser und Papst gegen das Domkapitel die Wahl von Franz Anton Graf Harrach zu seinem Koadjutor mit dem Recht der Nachfolge durchgesetzt (Harrach wurde am 10. Juli 1706 „ad personam“ in den Fürstenstand erhoben; vgl. dazu Johannes Graf Moy, Die Hintergründe der Fürstungen im Salzburger Domkapitel, in: MGSL 119, 1979, 231–259). Da in diesen Jahren Hildebrandt für Alois Thomas Harrach, den Bruder Franz Antons, in großem Umfang tätig war, „konnte man voraussehen, daß auch in der Baukunst Salzburgs das Regime wechseln werde“ (Sedlmayr, w. o.). Am 19. Juni 1709 berichtete Friedrich Koch, Leiter der Harrachschen Bauunternehmungen und später salzburgischer Hofbauverwalter, an Alois

Thomas Harrach, daß er, Koch, Hildebrandt von einer Reise nach Salzburg zurückgehalten habe, da er wisse, daß jetzt Fischer dort sei, und „die zwey khein guett beisammen thetten“ (Sedlmayr²1976, Dok. Nr. 106). Fischer wurde tatsächlich von Harrach entlassen, jedoch mit so großen Gnaden und Ehrengeschenken, daß Koch am 13. Juli berichtete: „Gestern ist der Herr Fischer bey mir gewesen mit einer solchen Freid, als ich [bei] ihm nie gesehen“ (Sedlmayr²1976, Dok. Nr. 108a).

Fischer war am 4. Juli 1709 von Salzburg abgereist, nachdem „von ihm denen Maistern, wie sie ein und anderes zu machen haben, angegeben, die gemachten Riß hinterlassen und theils von Wien heraufzuschicken übernommen worden“ (Rehlingen in seinen „Erinnerungspuncta vom 8. Juli 1709 = SLA, Alte Bauakten, A I 3, dazu vgl. Seite 214). Dieser Satz wurde bisher ausschließlich (so Sedlmayr²1976, Seite 271) auf die Arbeiten

in Schloß Kleßheim bezogen, was gewiß teilweise richtig ist. Aber man sollte daran denken, daß es, abgesehen vom Karabinierisaaal, an und in der Salzburger Residenz genügend Wappen und Inschriften von Johann Ernst Thun gibt, die darauf schließen lassen, daß auch während der Regierungszeit dieses Erzbischofs (1687–1709) Ausstattungsarbeiten in bestimmten Raumensembles geplant und durchgeführt worden sein könnten.

Johann Michael Rottmayrs großes Mittelbild im Gesellschaftszimmer soll, wie Erich Hubala in seiner Monographie dieses Malers (1981, 160) meint, „um oder im Jahre 1689 entstanden und vielleicht aus einem anderen Raum erst 1711 hierher übertragen worden sein, da es (auf dem Schild des Herkules) folgendermaßen bezeichnet ist: Joh. Michael Rottmayr invenit Renovato anno 1711“. Auch etwas anderes führt in die Zeit Thuns zurück: Im Mittelfeld von Rottmayrs Deckenfresko in der Schönen Galerie (Abb. auf Seite 204) hält die Personifikation der Architektur als ihr Attribut einen Plan in den Händen, auf dem der Aufriß einer Palastfassade dargestellt ist. Wurde früher (von Franz Martin) behauptet, es handle sich um eine Ansicht des Schlosses Mirabell, so stellte der Katalog der Salzburger Rottmayr-Ausstellung von 1954 auf Seite 40 fest, daß „eindeutig“ Fischers Trautson-Palais in Wien dargestellt ist. Hat Hubala in seiner Rottmayr-Monographie (1981, 159) von einem „Vorwurf“ gesprochen, so hat Peter Prange in seiner Münchner Magisterarbeit von 1988 über „Das Palais Trautson in Wien – stilistische und typologische Probleme“ auf Seite 41 überzeugend differenziert, daß der im Deckenfresko der Schönen Galerie abgebildete „Fassadenaufriß stilistisch zwischen den Agramer Entwürfen für die Böhmisches Hofkanzlei und für das Palais Trautson einzuordnen ist; . . . da der Agramer Entwurf um 1708 zu datieren ist, muß der von Rottmayr abgebildete Aufriß noch etwas früher entstanden sein“.

Rottmayrs Deckenfresko in der Schönen Galerie ist, auf dem Zollstab rechts unten im Mittelbild, bezeichnet: „Joh. Mich. Rottmayr von Rosenbrunn fecit 1711“. Hat er für das Attribut der Architektur eine ihm gehörige, einige Jahre früher entstandene Architekturzeichnung Fischers als Vorlage verwendet – daß er damit Hildebrandt ärgern wollte, wie manche Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts intendierten, ist auszuschließen, da beide später an wichtigen Projekten zusammengearbeitet haben –, oder bezieht sich das Datum der Signatur (wobei noch zu untersuchen ist, ob diese im originalen Freskozusammenhang steht, vielleicht secco aufgetragen oder ein echtes „Rifare“ ist) möglicherweise noch auf die Vollendung eines bereits unter Thun begonnenen Werks? Wie dem auch sei: In der Schönen Galerie der Salzburger Residenz ist Johann Bernhard Fischer von Erlach im Deckenfresko Rottmayrs ebenso „gegenwärtig“ wie in den von ihm

entworfenen vier rotmarmornen Türrahmungen. Da diese auch, wie oben genau erläutert wurde, in dem nach Osten an die Schöne Galerie anschließenden Raumensemble zu finden sind, ist damit nachgewiesen, daß es unter Thun durch J. B. Fischer von Erlach entscheidende Planungen zur Neuausstattung von Raumensembles der Residenz gegeben haben muß.

Der Kaisersaal der Salzburger Residenz

Mit dieser Bezeichnung ist nicht der heute so genannte Raum westlich des Karabinierisaaales gemeint, der in den alten Inventaren als „Kaiserstube“ bezeichnet wird und in dem sich schon 1727 „18 Gemähl der römischen Kaiser aus dem Haus Österreich in alten schwarzen Rahmen“ befanden (SLA, Geh. Arch. XXIII/87, f. 77). Der ursprüngliche „Kaisersaal“ war genau über der die beiden Gartenhöfe verbindenden „Sala terrena“ angeordnet (vgl. Übersichtsplan auf Seite 159), wurde jedoch 1867 (vgl. Beitrag Schlegel, Seite 160) so vollständig umgebaut, daß sich nur mehr die zum „Steinsaal“ hin führende rotmarmorne Türrahmung Fischers erhalten hat.

Hans Sedlmayr hat in seiner Betrachtung über „Die politische Bedeutung des deutschen Barock“ (in: Festschrift für Heinrich von Srbik, München 1938) nicht nur für das Werk des älteren Fischer von Erlach die Ausdrücke „Kaiserstil“ und „Reichsstil“ geprägt. Er hat dabei auch thesenhaft die Ansicht formuliert, zu jeder schloßartigen Klosteranlage gehörte wie das repräsentative Treppenhaus auch ein „Kaisersaal“. Wie gerne dies von manchen Forschern aufgenommen wurde, ist etwa aus Irmgard Kräusels Frankfurter Dissertation von 1953 über „Die deutschen Klosteranlagen des 17. Jahrhunderts“ nachzulesen, wo, ohne genauer zu differenzieren, die Festsäle der Klöster summarisch als Kaisersäle bezeichnet sind. Aber auch hier wäre Sedlmayrs oben zitierte Forderung nach „Instrumenten“ anzuwenden gewesen, „die fein und scharf genug sind, um überzeugend zu begründen“. Denn selbst in den habsburgischen Klosterschlössern in Ober- und Niederösterreich genügt ein Blick auf das Programm des jeweiligen Deckenfreskos, um die „Reichs“-Bestimmung zu überdenken: In Herzogenburg ist das glückliche Regiment der Augustinerchorherren unter dem Bistum Passau dargestellt, in Melk der Triumph der Mäßigung – nur in den Apotheosen von St. Florian und Klosterneuburg wird auf das Erzhaus verwiesen (zum Problem vgl.: Arnulf Herbst, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals, in: 106. Ber. d. Hist. Ver. . . ., Bamberg 1970, 207–344). Der Kathedra des Bischofs in der Kathedrale entsprach, wenn er Fürst des Heiligen Römischen Reiches war, der Thron im Thronsaal seiner Residenz. Als wichtigstes Stück des Kaisersaals der Salzburger Residenz nennt das Inventar von 1727 „Ein ganz cärmesinsammeter neuer Baldachin mit aus- und einwendigen Khränzen

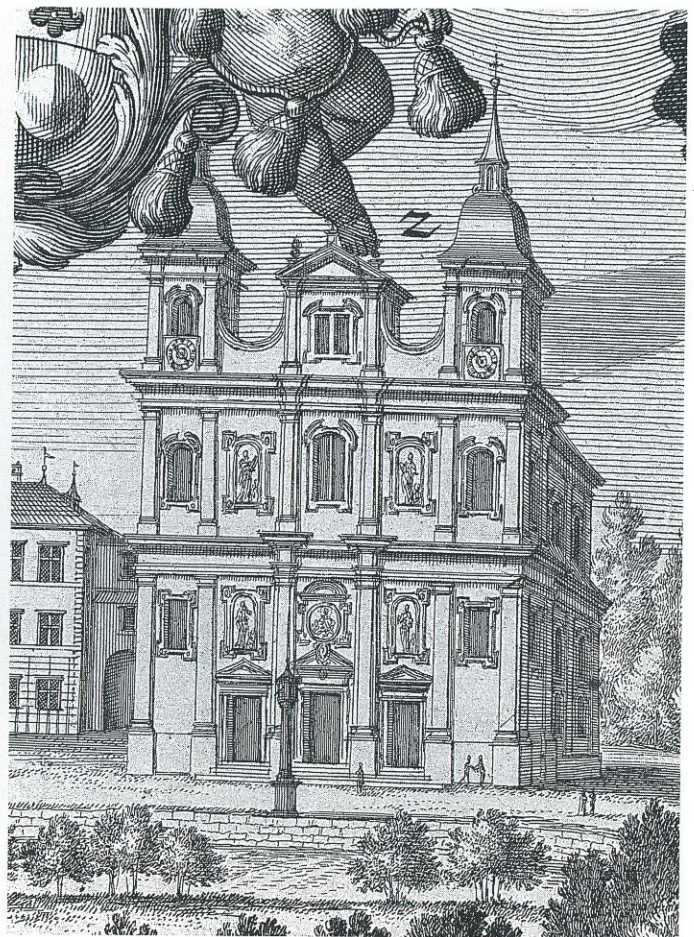
Abb. auf S. 210 links: Detail aus der druckgraphischen Ansicht von Maria Plain des Augsburger Stechers Melchior Küssel, um 1676 (zur Datierung und Beschreibung des Blatts vgl.: Franz Fuhrmann, Salzburg in alten Ansichten – Die Stadt, 1963, Tafel 22 und Katalog-Nr. 39).

Abb. auf S. 210 rechts: Detail aus der druckgraphischen Ansicht von Maria Plain, von Philipp Kilian nach J. F. Pereth gestochen, 1692“ (zur Datierung: Fuhrmann, u. o., Tafel 23 und Katalog-Nr. 40).

und mit einem Ruecktuech, worauf Ihrer Hochförl. Gnaden Francisci Antoni . . . Wappen reich mit Gold gestückht“, dazu „Ein neu carmesinsammeter ArmbLainsessel mit einem dergleichen Khissen, die Verprägung dem Baldachin gleich, auf der Rugglendt hochbemelt Ihrer Hochförl. Gnaden etc. etc. Wappen“ (SLA, Geh. Arch. XXIII/87, f. 52). Es scheint also, daß der Kaisersaal der Residenz viel weniger als „Prunkraum für den Empfang kaiserlicher Majestäten“ gedacht war. Vielmehr werden hier die staatsrechtlichen Handlungen des Erzstifts vollzogen worden sein, etwa die Entgegennahme der Huldigung nach dem Regierungsantritt. Doch die Klärung solcher Fragen ist Aufgabe der Rechtsgeschichte.

Der Garten des Hofkanzlers

Friedrich Ullhofen hat (in: MGSL 106, 1966, 273–280) die Besitzergeschichte des heutigen Pfarrhofs St. Elisabeth (Elisabethstraße 39) in Salzburg geklärt: Dr. Sebastian Zillner, (ab 1671) Hofrat und (ab 1679) Hofkammerprokurator, hatte zu seinem Stadthaus (Griesgasse 6) 1679 außerhalb der Stadtmauern „drei Länder zu Froschheim“ erworben und auf diesem seinem „Giethl“ 1686 „ein Gepeu“, einen reizvollen Sommersitz, errichtet. Die glanzvolle Karriere des Juristen, der am 1. Oktober 1712 im Alter von



72 Jahren verstarb (zur Biographie: MGSL 71, 1931, 90), führte über den Erwerb des Adelsstandes 1688 bis zu der 1703 erfolgten Ernennung zum salzburgischen Hofkanzler. Während an dem später vielfach veränderten Landsitz Zillners alle Natursteinteile in Salzburger Nagelfluh der Bauzeit von 1686 angehören, trägt das rotmarmorne Südportal die Zeichen der Handschrift Fischers (Aufriß auf Seite 209 außen und Profil auf Seite 207 links oben). Mit dieser Feststellung darf die Annahme verbunden werden, daß die Ernennung von 1703 Grund genug war für den neuen Hofkanzler, seiner hohen Würde durch die Anlage eines prunkvollen (heute leider längst verschwundenen) Gartens vor seinem Landsitz architektonischen Ausdruck zu verleihen. Daß es Zillner gelungen war, als Planer dafür *den* damaligen Salzburger Stararchitekten zu gewinnen, zeigt das Rotmarporportal an der Südseite des Hauses.

Die Portale der Wallfahrtskirche Maria Plain

Am 20. April 1671 wurde der Grundstein gelegt, am 11. August 1674 wurden die beiden Triumphbogenaltäre und am darauffolgenden Tag der Hochaltar geweiht. Adolf Hahn hat alle erhaltenen Rechnungen und Archivalien „Zur Bau- und Kunstgeschichte des Plainer Heiligtums“ (in: Stud. u. Mitt. OSB 85, 1974, 172–224) sorgfältig ediert und

kommentiert. Die beiden frühesten erhaltenen Ansichten der Wallfahrtskirche hat Franz Fuhrmann in seinem Buch über „Salzburg in alten Ansichten – Die Stadt“ (Salzburg 1963) auf Tafel 22 bzw. 23 abgebildet und unter Katalognummer 39 bzw. 40 beschrieben – die Ansicht in Tafel 22 ist die ältere, da sie nur das Wappen Max Gandolphs trägt, während auf der Ansicht von Tafel 23 auch das Wappen Ernst Thuns aufscheint (die Datierung dieses Blatts durch Fuhrmann ist mit ausschließlich „1692“ nicht haltbar, da, wie gezeigt werden kann, die „illustrierte“ Ausgabe von Joseph Mezgers „Historia Salisburgensis“ erst einige Zeit nach dem Druck des Textes auf den Markt kam).

Jedenfalls ist bisher niemand aufgefallen, daß in diesen beiden Ansichten die Portale der Wallfahrtskirche jeweils ein anderes Aussehen haben: Auf dem früheren Blatt (Abb. der Fassade auf Seite 211 innen) sind es hohe, oben halbkreisförmig geschlossene Öffnungen (vgl. auch Hahn, Abb. 9), die das von allen bisherigen Autoren mit Recht zitierte große Vorbild der Plainer Westfassade, den Salzburger Dom, nicht verleugnen. Auf dem späteren Blatt (Detail der Fassade auf Seite 211 außen) mit dem Wappen Ernst Thuns ist die Portalgestaltung dargestellt, wie sie heute noch an der Kirche zu sehen ist: Drei Portale

mit geraden Stürzen, die beiden seitlichen mit geringerer lichter Höhe und mit profilierten Dreiecksgiebeln über einer flachen Gesimsplatte. Die Profile dieser drei marmornen Türrahmungen – bei allen anderen Natursteinteilen der Kirche wurde Nagelfluh verwendet – finden für den Salzburger Bereich im Aufriß und in der Profilgestaltung ihre Parallelen nur in den Portalen Fischers: Die Konstruktionselemente des Profils sind fast identisch mit denen der inneren Hälfte des Profils vom Hauptportal der Salzburger Universitäts- („Kollegien“-)Kirche.

Um die von Sedlmayr verlangten Instrumente noch besser zu schärfen, ist es für das unsere – also für die eingangs erwähnte Beobachtung der Gewohnheit, nach vorgegebenen oder selbst gezeichneten, für die „Handschrift“ eines Entwerfers charakteristischen Rissen und „Modellbrettern“ zu arbeiten – notwendig, diese Gewohnheit auch in anderen Bereichen, etwa bei Möbeln, in der Goldschmiedekunst oder beim Stuck, zu erforschen und nachzuweisen. Wobei abschließend darauf hinzuweisen ist, daß künstlerisch bedeutende Entwerfer nicht nur unter Architekten, Malern und Bildhauern, sondern ebenso bei den sogenannten Kunsthandwerkern, also etwa bei Tischlern, Goldschmiedern oder Stukkateuren, gesucht und gefunden werden können.