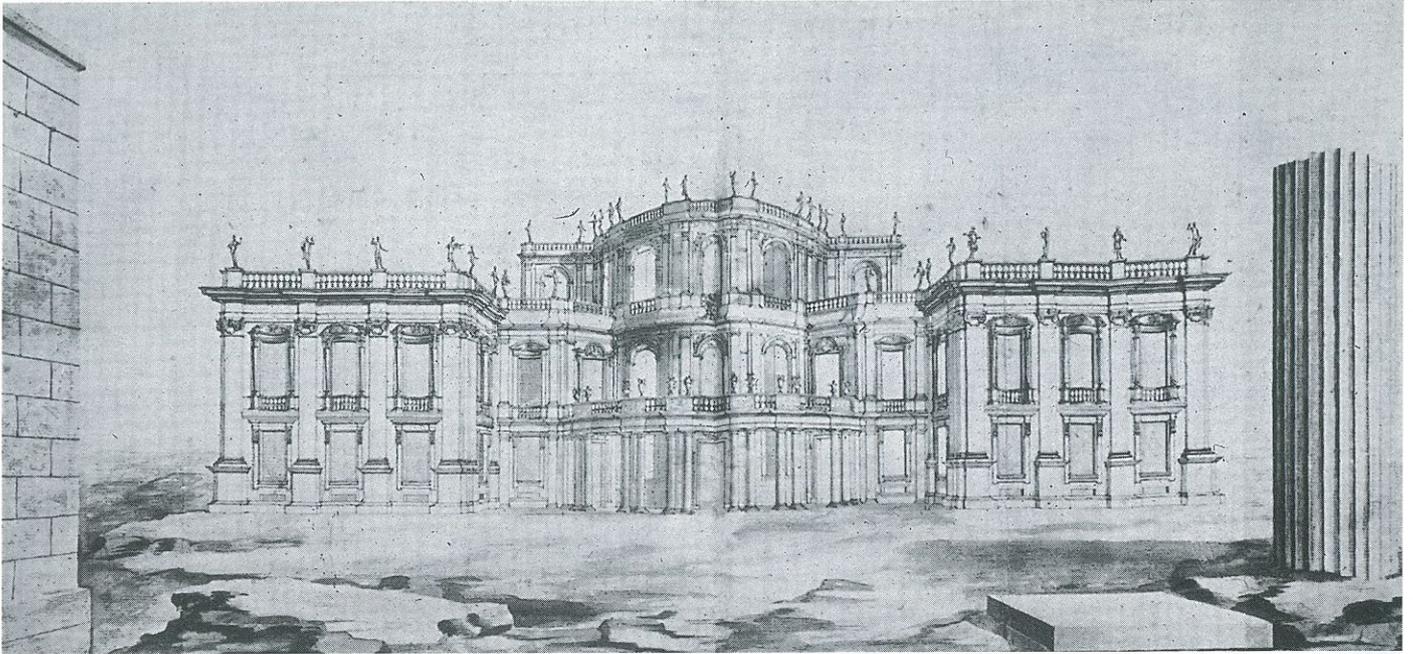


BAROCK- BERICHTE 20/21





Peter Prange

Vom Entwurf zum Schaubild – zu Architekturzeichnungen Johann Bernhard Fischers von Erlach

Vitruv hat eine Abbildungstheorie formuliert, nach der sich Architekten in Entwurfszeichnungen dreier Darstellungsweisen zu bedienen hätten: der *Ichnographia*, des Grundrisses, der *Orthographia*, des orthogonalen Risses, und der *Scaenographia*, der perspektivischen Ansicht eines Gebäudes.¹ Letztere hatte seit der Renaissance, seit der Wiederentdeckung antiker Architekturauffassung unter Theoretikern und Architekten heftigen Streit ausgelöst. Namentlich Alberti hatte an der zeitgenössischen Praxis Kritik geübt, Aufriß und perspektivische Ansicht miteinander zu vermischen. Einziges Mittel des Architekten müsse der Grund- und Aufriß sein, allenfalls das Modell dürfe er zur Veranschaulichung verwenden.² Die Perspektive aber sei Mittel des Malers, der Fiktion und Illusion liefere, während der Architekt reale Maße und wahre Winkel darstelle. Diesen Streit hatte Daniele Barbaro in seinem Vitruv-Kommentar zu entschärfen versucht³, doch noch am Ende des 17. Jahrhunderts hat sich z. B. Guarino Guarini gegen die Verwendung perspektivischer Ansichten zur Darstellung von Architektur gewandt.⁴ Die genannten Darstellungsmodi waren auch noch um 1700 bindend, doch bediente man sich nun gezielt der bei Alberti genannten „malerischen“ Wirkungen. Wie kein anderer hat sich im süddeutsch-österreichischen Raum diese „malerischen“ Wirkungen Johann Bernhard Fischer von Erlach zunutze gemacht, um seine Intentionen zu verdeutli-

chen. Seine Architekturentwürfe hat er mit bildhaft-illusionistischen Elementen im Sinne der barocken „persuasio“ angereichert, um zu überzeugen und zu überwältigen⁵; in einem Maße, daß „die Absicht, das Bauwerk eindeutig festzulegen, wie es für die Realisierung nötig wäre“⁶, zurücktritt. Programmatisch führt Fischer dies bereits in einem seiner ersten Wiener Entwürfe vor (Abb. 1). Seine Ansicht eines „Fürstlichen Lustgartengebäudes“ für den Fürsten Liechtenstein besticht durch architektonische Prägnanz und zeichnerische Brillanz gleichermaßen. Die pracht- und machtvolle szenographische Inszenierung der „reichgegliederten Architektur im irrealen Ambiente vegetationsloser Erdschollen“⁷, der als symbolische Staffage flankierend die „Urelemente des Bauens“⁸ – Mauer, Säulenstumpf und Plinthe – zur Seite gestellt werden, machen das Blatt zu einer Zeichnung mit programmatischem Charakter. Gleichsam als Eckpfeiler verdeutlichen Säule und Wand die Grundlagen der abendländischen Baukunst, während die Architekturzitate nach Michelangelo, Borromini und Bernini die Vorbildlichkeit der römischen Architektur für Fischer manifestieren. Die seitlichen Flügel nehmen deutlich Bezug auf Michelangelos Konservatorenpalast auf dem Kapitol, während die Fensterumrahmungen direkt Borrominis Collegio di Propaganda Fide entliehen sind. Die Gesamtdisposition des Baues wiederum greift auf Berninis ersten Louvre-Entwurf zurück.

Dabei führt der ovale Kernbau die beiden Grundformen der „Säulenordnungen“ nach dem Verständnis der Neuzeit vor Augen: im Erdgeschoß die hellenistische Kolonnade und darüber die antike altrömische Arkadenwand, die durch Pilaster gegliedert wird.⁹ Es ist höchst aufschlußreich, wie bereits in diesem frühen Entwurf Antike und Gegenwart sich gegenseitig ergänzen, wie Fischer eine ungebrochene Kontinuität zwischen Antike und Gegenwart herstellt. Unterstützt wird diese inhaltliche Standortbestimmung durch die szenographische Präsentation des Baues, mit der er die Architekturzeichnung des Berninikreises und Pietro da Cortonas konsequent weiterentwickelte. Die Technik der Zeichnung – eine reichlich lavierte Federzeichnung mit starker Schatteneffekte –, ihre Größe¹⁰ und die perspektivische Inszenierung distanzieren den Bau vom Betrachter. Der Bau erscheint als entrücktes Monument seiner Gattung in einem unwirklich idealen Ambiente ohne Vegetation oder Anzeichen von Zivilisation. Unverrückbar steht der Palast in der schroffen Umgebung, die sich aufgrund des Fehlens linearperspektivischer Elemente mit dem Himmel zu einer leicht modellierten Fläche zusammenschließt und den Palast zu tragen scheint. Die Erdfläche hat kein Eigenleben, sie ist auf einfachste Grundformen reduziert und dient nur der Erscheinung des Palastes. Das spannungsreiche Verhältnis zwischen Bauwerk und Umraum steigert den Eindruck des Unwirkli-

Abb. 1 (links): Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein „Fürstliches Lustgartengebäude“, Mailand, *Civiche Raccolte d'Arte*.

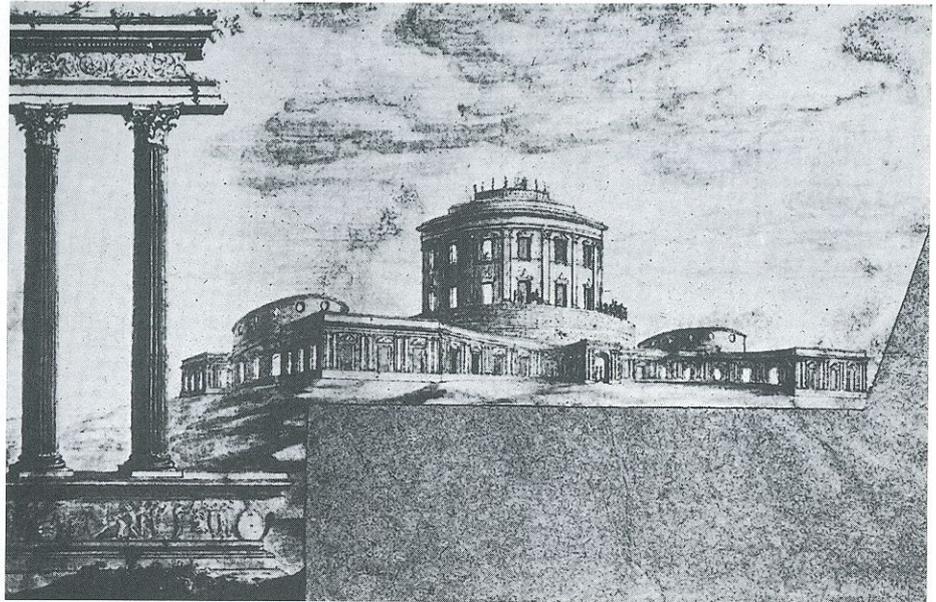


Abb. 2 (rechts): Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein Landgebäude, *Codex Montenuovo*, fol. 22, Wien, *Albertina*.

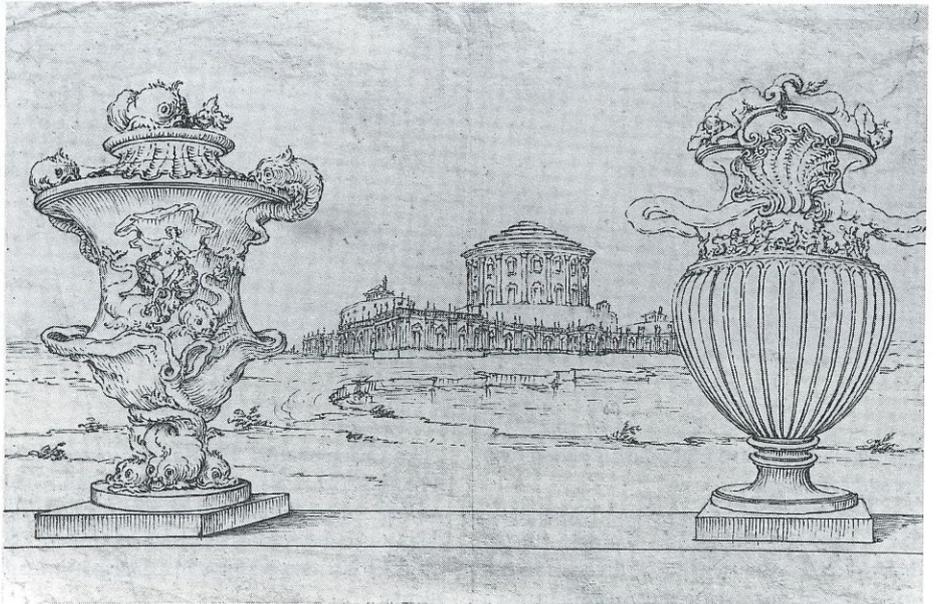
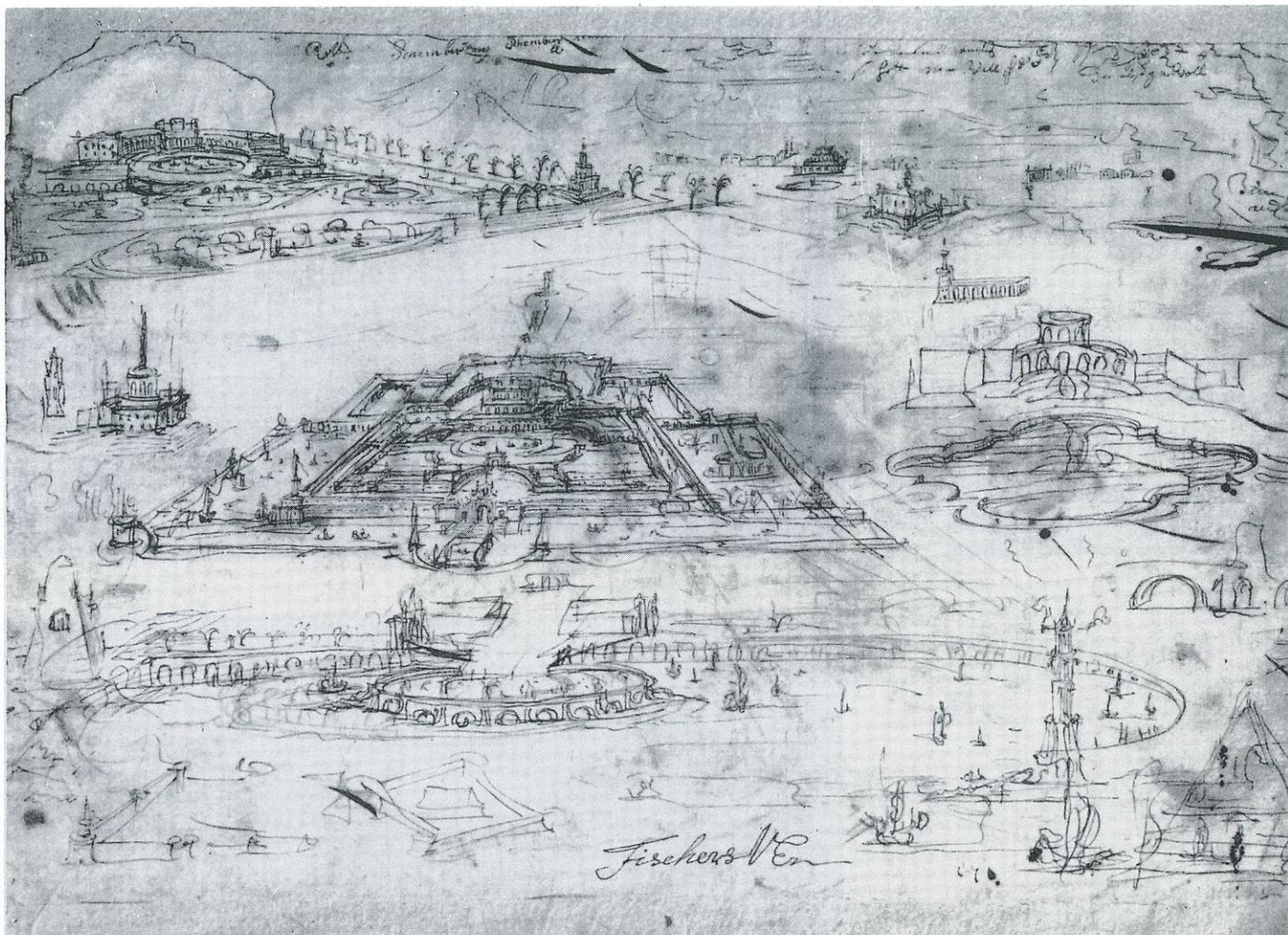


Abb. 3 (rechts): Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein Landgebäude, Zagreb, *Universitätsbibliothek*.

chen. Die rahmende Mauer und der Säulenschaft, die sich kulissenartig ins Bild schieben und fast die gesamte Blatthöhe einnehmen, markieren den Vordergrund, während scheinbar losgelöst vom übrigen Grund der mächtige Baukörper in bildparalleler Anordnung als „Schauwand in einem theatralisch angelegten Illusionsraum“¹¹ erscheint. Der relativ niedrige Augenpunkt – er liegt etwas unterhalb des Erdgeschoßgebälks – schafft eine weite Bodenebene, die den Bau entrückt und jene „bildnerisch ruhmredige“ (Julius Leisching) Wirkung erzielt, die das Blatt zu einer „ungemeinen Inventio“ macht, um es mit Fischers eigenen Worten auszudrücken. Dabei ist die Proportion des Baues allein auf die Entfernung bezogen, aus der er wirken soll. Das Lustgartengebäude im Hintergrund „steigt“ als monumentaler, visionärer Baukörper auf, er „reckt“ sich regelrecht nach

oben, indem Fischer den eigentlich orthogonalen Aufriß mit der perspektivischen Ansicht vermischt. Es wird hierin eine Architekturauffassung deutlich, die schon in der Zeichnung auf eine monumentale, überwältigende Erscheinung abzielt. Das „Ungemeine“ der Architekturinventio findet hier in der graphischen Präsentation des Blattes ihre Entsprechung. Es ist bezeichnend für den jungen Fischer, daß in seinen frühen Zeichnungen das bildnerische Element noch das bauliche beinahe überwiegt.¹² Auf der Ansicht eines Bergschlosses, die Hellmut Lorenz kürzlich als einen um 1688, möglicherweise für Schloß Feldsberg entstandenen Entwurf identifiziert hat¹³, stellt Fischer das auf einem Hügel erhöht thronende Schloß in starker Untersicht dar. Am Beginn des in mehreren Ansichten überlieferten Projektes dürfte das angeschnittene Blatt aus

dem „Codex Montenuovo“ stehen (Abb. 2). Links führt das Fragment einer antiken Säulenkolonnade ins Bild ein, während dahinter in angemessener Distanz sich der monumentale Baukörper erhebt. Der mächtige Bau wird nicht frontal gegeben, sondern diagonal in Szene gesetzt, was gewisse Informationen über den Aufriß eher verschweigt, das Bergschloß aber effektiv und bildmächtig inszeniert. Die reiche Lavierung und Schattierung läßt ein lebendiges Spiel von Licht und Schatten entstehen, in das der Bau getaucht ist. Fischer hat dieses Projekt offensichtlich sein ganzes Leben nicht mehr losgelassen, denn noch in der „Historischen Architectur“ bildet es den effektvollen Hintergrund für einige Vasen „de l’invention de l’Auteur“ (Abb. 3). Bezeichnend ist aber, daß Fischer nun den monumentalen Anspruch der Ansicht aus dem „Codex Montenuovo“ nicht mehr



verfolgt, indem er die perspektivischen Wirkungen mindert.

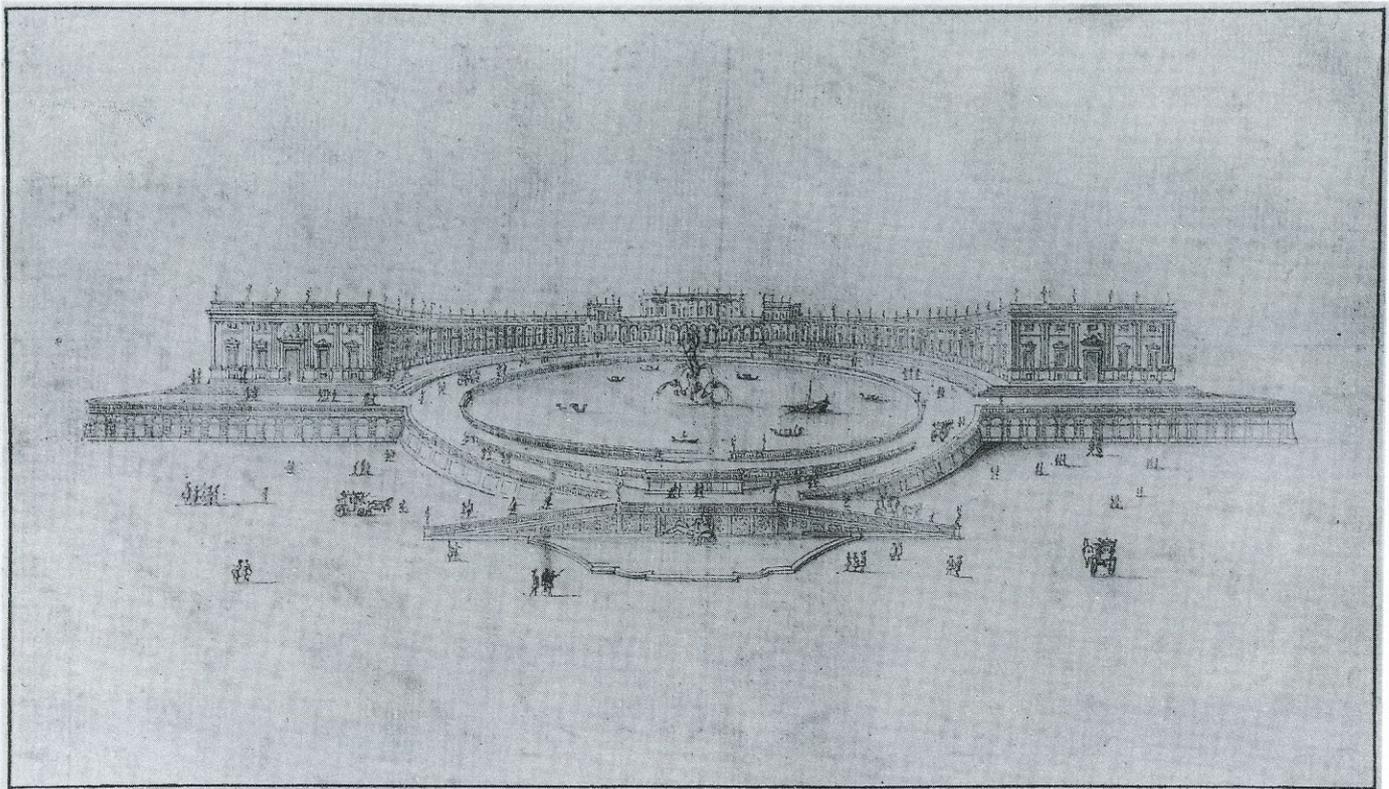
Die bildnerischen Mittel – sich kulissenartig ins Geschehen drängende Bauteile, Diagonalansichten oder tiefe Betrachterstandpunkte – stehen für Architekturinszenierungen, die aus dem Bereich des Theaters bekannt sind. Auch auf anderen Zeichnungen verwendet Fischer der traditionellen Architekturaufnahme eigentlich fremde Darstellungsweisen: Häufig werden Gebäude aus der Vogelschau aufgenommen, um deren raumgreifende Wirkung zu demonstrieren. Bereits in ersten „Fingerübungen“ untersucht Fischer immer wieder, wie ein Bau im Raum wirkt, wie er inszeniert werden kann (Abb. 4). Auf einem Blatt mit ersten Skizzen zur „Historischen Architectur“, die ein „Königliches Lustschloß“ für Friedrich I. und die Rekonstruktion der Domus Aurea des Nero zum Gegenstand haben, entwirft Fischer mit schneller Feder ein Bild der Bauten, das allein auf eine effektvolle Inszenierung abzielt. Mit den Mitteln der Szenographie und der Perspektive findet eine räumliche Monumentalisierung statt, der auch das einzelne Gebäude unterliegt. Daß Fischer dabei auch nicht vor perspektivischen Fehlern zurückschreckt, zeigt der Entwurf eines „Königlichen

chen Lustgebüdes“ für König Friedrich I. in Preußen (Abb. 5). Um der Anschaulichkeit willen zeigt Fischer den Hemizykel des Hauptgebüdes in orthogonaler Ansicht, das Rondel mit der Naumachia dagegen in Aufsicht.

Ähnlichen perspektivischen Manipulationen unterliegt auch Fischers visionärer, um 1690 entstandener Entwurf für Schönbrunn I (Abb. 6).¹⁴ Auf den ersten Blick erscheint Fischers Perspektive realistisch und überwältigend. Das breitgelagerte Schloß mit seiner weit einschwingenden Exedra „thront“ entfernt auf dem Schönbrunner Hügel, während darunter ein komplexes System architektonisch gestalteter Rampen und Auffahrten das eigentliche Thema der Perspektive ist. Von einem erhöhten Betrachterstandpunkt im Sinne einer Vogelperspektive aufgenommen, nimmt Fischer um der bildhaften Wirkung willen perspektivische Unregelmäßigkeiten in Kauf, die vor allem an den einzelnen Terrassenebenen auffallen.¹⁵ Er zeigt auf einem Blick, was in der Realität so gar nicht wahrnehmbar wäre. Gleichzeitig suggeriert Fischer durch den erhöhten Standpunkt eine „herrschaftliche Perspektive“, die erst die Intentionen der Darstellung verdeutlicht.

Fischer verläßt mit dieser Vorstellung der kaiserlichen Idealresidenz die Architekturzeichnung im herkömmlichen Sinne. Es handelt sich bei ihm nicht mehr um *Bauzeichnungen*, die konstruktive Fragen offenlegen, sondern um bildhaft verstandene *Baudarstellungen*. Sie dienen nicht mehr allein der Vorbereitung eines konkreten Baues, vielmehr erhält die Vision des Entwurfs Vorrang vor der gebauten Architektur. Fischer geht es nicht um die konstruktive Richtigkeit der Architekturdarstellung, nach der gebaut werden könnte, als vielmehr um die Bildhaftigkeit der Architektur. Die dabei angewandten perspektivischen Manipulationen sollen den Betrachter von der Größe des Entwurfs überzeugen, ihm gleichzeitig aber auch den Überblick über den Bau gewähren. Fischers „ganz auf Körper und Prospektwirkung gerichtete Auffassung von Architektur“ (Sedlmayr) findet in den darstellerischen Mitteln der Architekturzeichnung ihre Entsprechung.

Konstruktive Fragen der Architektur treten bei Fischer zurück, allein die Anschauung, das Sehen, ist Fischers Anliegen. So wird auch verständlich, daß er keine genauen Bauaufnahmen bietet; auch Auf- und Grundrisse fehlen fast gänzlich in seinem zeichnerischen Œuvre. Nun wird „das bildhafte Sehen Vor-



Eien königliches Lust gebäude so lau mir der daru König Friedrich von Preussen in
 Juulienhert 1704 gezeichnet worden hat
 Fischers Kt

Abb. 4 (links): Johann Bernhard Fischer von Erlach, Skizzen zur Historischen Architectur, Codex Montenuovo, fol. 24, Wien, Albertina.

Abb. 5 (oben): Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein Lustschloß für König Friedrich I., Codex Montenuovo, fol. 25, Wien, Albertina.

aussetzung des Architektonischen¹⁶; und das Schaubild von Architektur, das auf die Wirkung des Baues abhebt, nimmt in der Architekturzeichnung den vornehmsten Platz ein. Mit szenographischen und bildmäßigen Mitteln setzt Fischer seine Architektur ins Bild; dagegen ist der traditionellen Architekturaufnahme die Vogelschau fremd, genauso wie die Inszenierung von Architektur, die Hans Tintelnot von einer „theatralischen Bildauffassung“ sprechen ließ.¹⁷ Ganz im Sinne der „persuasio“ schafft Fischer in dem Entwurf für Schönbrunn die überzeugende und überwältigende Vision des Kaiserschlosses mit den Mitteln einer „bildhaft“ sich darstellenden Architektur. Wenn das Hauptgebäude in Ansicht, die Nebengebäude und Terrassen dagegen in Aufsicht gezeigt werden, dann dient dies der Monumentalisierung des hoch auf dem Berg gelegenen und in weite Ferne gerückten Hauptschlosses. Durch die Manipulation der Perspektive wird die Architektur als etwas „Ungemeines“ vorgestellt, aber auch eine eigene Architekturästhetik entworfen, die gleichzeitig im Rahmen der „Historischen Architectur“ historisiert wird.¹⁸ Seine Intentionen legt Fischer in deren Vorrede deutlich offen: Seine Bauten sollen „nicht nur zur Lust, sondern auch zu Beförderung

sowohl der Wissenschaften, als der Künste dienen“, aber auch „das Auge der Liebhaber ergötzen.“ Der Betrachter könne „die Augen selbst in den Abzeichnungen . . . zu Rathe ziehen und durch solches Anschauen das Gedächtnis stärken.“¹⁹ Neben dem traditionellen Topos von Architektur als Wissenschaft und Kunst – „docent et delectant“ heißt es auch auf der Rückseite der von Benedikt Richter 1719 ausgeführten Bildnismedaille Fischers²⁰ – betont Fischer die Fähigkeiten des Auges. Seine Entwürfe wollen kraft des Bildes überwältigen, weshalb man in der „Historischen Architectur“ von ausführlich begründeten Theorien nurmehr wenig liest.²¹ Mit der Umsetzung des Entwurfs in den Kupferstich wird eine neue bildnerische Qualität angestrebt. Die Architekturzeichnung ist damit nicht mehr „Vorbild“ im Sinne des Entwurfs, der eine Vorstellung des Gebäudes wiedergibt, bevor der Bau entsteht, sondern wird zum „Bild“ von Architektur, das nicht mehr allein auf den Entwurfsprozeß bezogen ist, also unabhängig von der gebauten Architektur bestehen kann. Nun verdient der fiktive Architektorentwurf als die eigentliche künstlerische Leistung Anerkennung, der künstlerische Akt findet im Entwurf seine Vollendung. Daher gewannen

Zeichnung und Stich eine neue funktionale und ästhetische Qualität, die niemand besser auszudrücken vermochte als Fischers großer Rivale, Johann Lucas von Hildebrandt. Als dieser 1721 zwei Aufrisse für Schloß Mirabell nach Salzburg übersandte, notierte er dazu, man möge die Entwürfe in „schwarzen Rahmen mit einem Glas darüber“ setzen, damit sie sich dem Betrachter würdig präsentieren.²²

Anmerkungen

- (1) Marcus Vitruvius Pollio: *Zehn Bücher über Architektur*, Buch I, Kap. II, 2; übersetzt und erläutert von Jacob Prestel, Baden-Baden 1959.
- (2) Leon Battista Alberti: *L'Architettura*, (*De re aedificatoria*), edd. Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Buch II, Kap. I.
- (3) Daniele Barbaro: *M. Vitruvii Pollionis de Architettura libri decem cum commentariis*, Venedig 1556, S. 18 ff. Barbaro versuchte Vitruvs „*Scaenographia*“ nach philologischen Korrekturen als „*Sciographia*“ aufzulösen, bei der es sich um einen schattierten Riß handele.
- (4) *Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini*, Torino 1737, Trattato I, Cap. III, *Osservazione Decima*, S. 7.

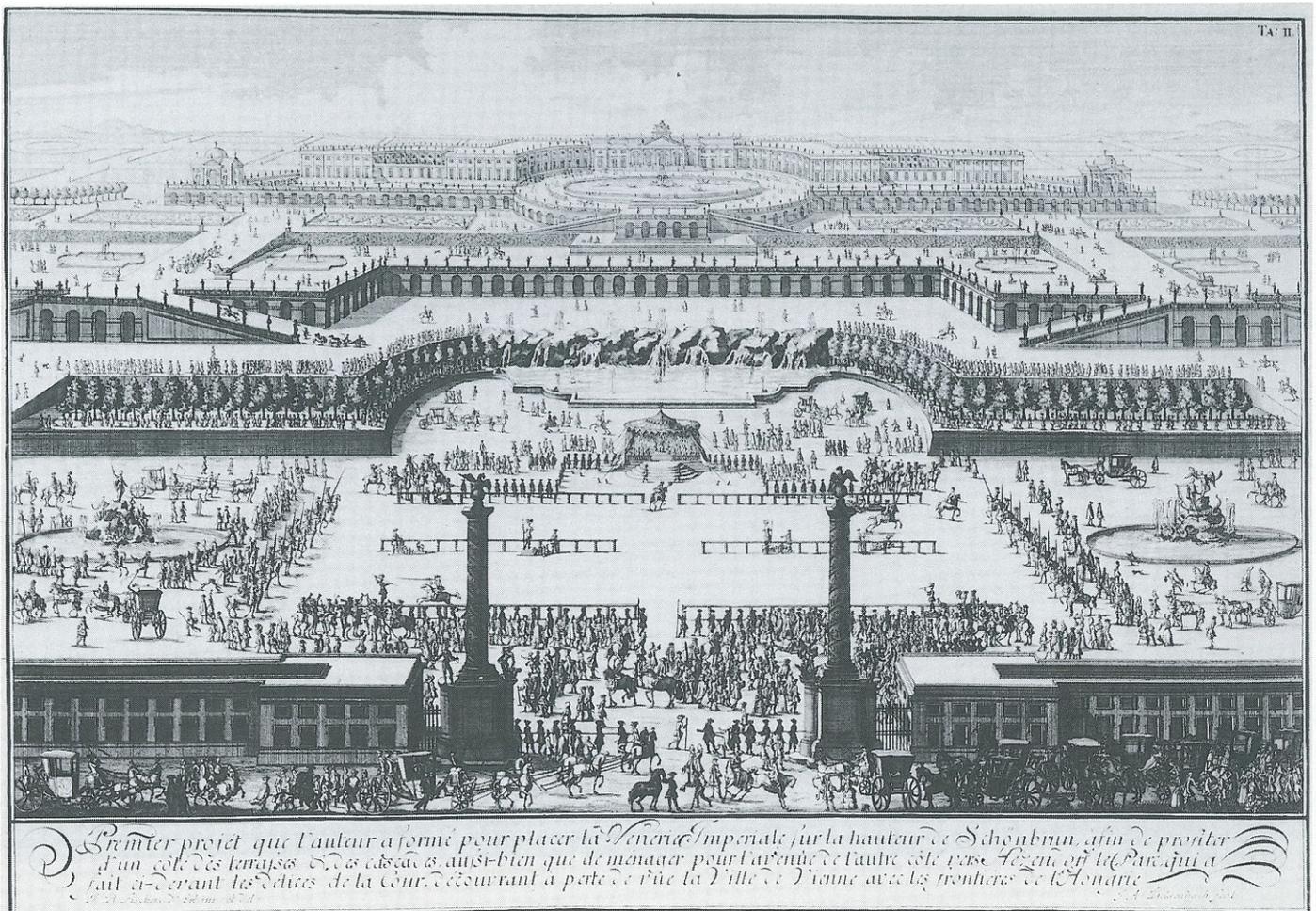


Abb. 6: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Erster Entwurf für Schloß Schönbrunn.

- (5) Vgl. hierzu Giulio Carlo Argan: *La Rhetorica Aristolica ed il Barocco. Il Concetto di Persuasione come Fondamento della Tematica figurativa barocca*, in: *Kunstchronik* 8, 1955, S. 91 ff. Zuletzt auch Friedrich Polleroß: *Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* II, 1996, S. 166 ff.
- (6) Dagobert Frey: Artikel „Architekturzeichnung“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Band I, hrsg. v. Otto Schmitt, Stuttgart 1937, Sp. 999.
- (7) Hellmut Lorenz: *Das „Lustgartengebäude“ Fischers von Erlach – Variationen eines architektonischen Themas*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXII, 1979, S. 73.
- (8) Hans Sedlmayr: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien – München² 1976, S. 263.
- (9) Hans Sedlmayr: *Spätantike Wandsysteme*, in: *Epochen und Werke* I, München – Wien 1959, S. 82.
- (10) Das Blatt mißt 385 × 770 mm.
- (11) Hans Tintelnot: *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939, S. 223.
- (12) Dies hat bereits Julius Leisching: *Handzeichnungen des älteren Fischer von Erlach*, in:

- Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1, 1923, S. 266, festgestellt.
- (13) Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich – München – London 1992, S. 67.
- (14) Zur perspektivischen Darstellung siehe Keizo Nakamura: *Interpretation des Raumstruktursystems des ersten Projekts für das kaiserliche Lustschloß Schönbrunn*, in: *Journal of Architecture, Planning and Environmental Engineering*, No. 355, September 1985, S. 92 ff., und zuletzt Sigurd Schmitt: *Johann Bernhard Fischers von Erlach Schloß Schönbrunn in Wien. Studien über Schönbrunn I und das Schönbrunn-II-Ausführungsprojekt von 1696*, Phil. Diss. München 1990, S. 11 ff.
- (15) Nakamura (wie Anm. 14), S. 93 ff. hat mehrere Fluchtpunkte für die perspektivische Anlage festgestellt. Vom Zentrum der obersten Terrasse zu den Seiten verschiebt sich der Fluchtpunkt nach unten, bei den darunter liegenden Terrassen von unten nach oben. Hätte Fischer nur einen Fluchtpunkt gewählt (Nakamura, Fig. 7), dann hätte sich das Gelände des Schönbrunner Berges viel flacher in die Tiefe erstrecken müssen. Dazu kommen perspektivische Verzerrungen wie an den oberen Seitenflügeln oder im Bereich der Brunnenkaskade, die allein dem Ziel dienen, das Schloß in einem größeren Maßstab präsentieren zu können.

- (16) Hermann Bauer: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*, Berlin 1962, S. 73.
- (17) Tintelnot (wie Anm. 12), S. 223.
- (18) Vgl. hierzu Werner Oechslin: *Fischer von Erlachs „Entwurf einer Historischen Architektur“: die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien*, in: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Sektion 7: Wien und der internationale Barock*, Wien 1986, S. 77 ff.
- (19) Vorrede zur „Historischen Architektur“, S. 4 verso.
- (20) Sedlmayr (wie Anm. 8), S. 330.
- (21) Fischers „Historische Architektur“ zeigt deutlich den Wandel von text- zu bildbezogenen Architekturstichwerken in Deutschland um 1700. Vgl. dazu Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München³ 1991, S. 205 ff.
- (22) Zitiert nach Bruno Grimschitz: *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1932, S. 136.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Peter Prange
Burghausener Straße 4
D-80634 München