



50  
BAROCKBERICHTE

Abb. 1  
Antonio Crecolini, Portät des Johann Paul  
Schor, 17818/19  
Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. 3070/1836

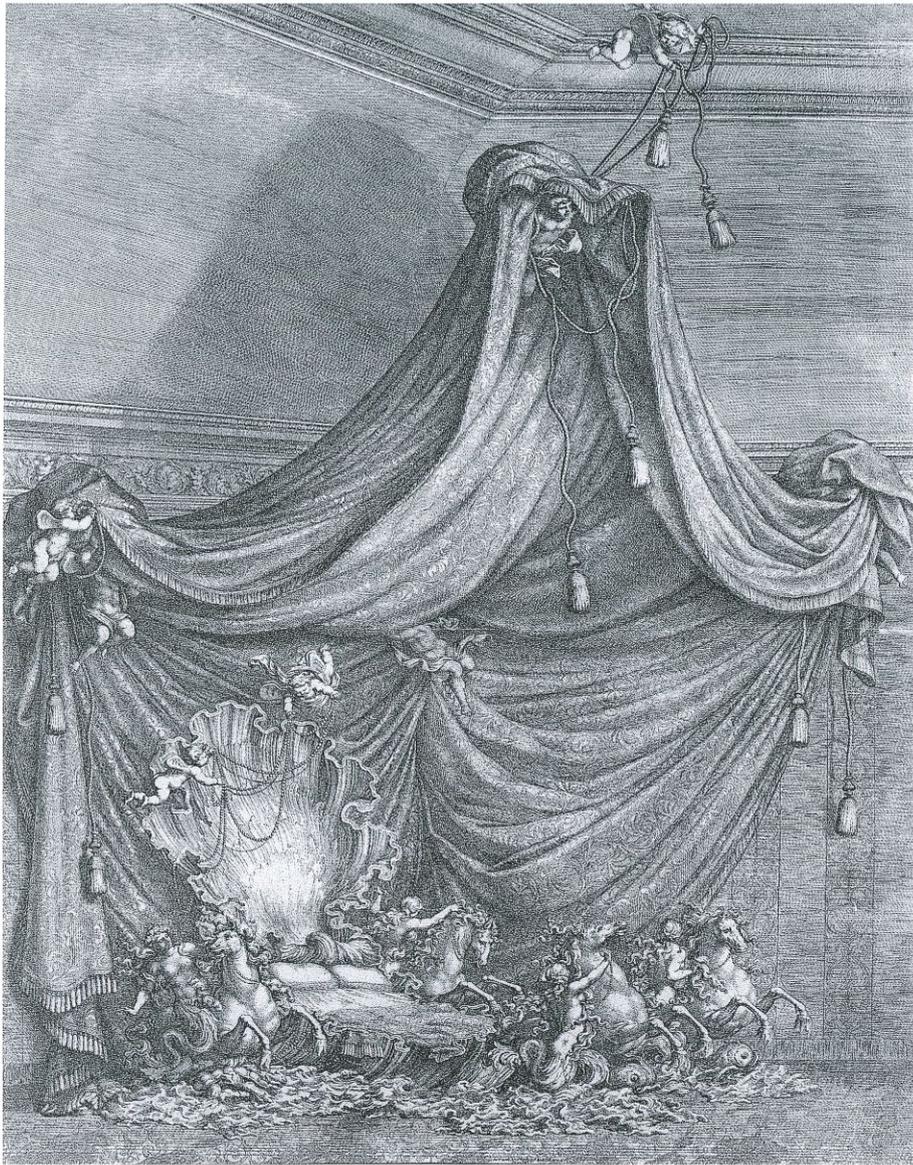


Stefanie Walker

### Fischer von Erlach in der Werkstatt Giovanni Paolo Schors

Wie für die meisten Künstler seiner Zeit, war auch für Johann Bernhard Fischer von Erlach ein Aufenthalt in Italien unabdingbar, um die kanonischen Werke der Antike und der Neuzeit an Ort und Stelle zu studieren und um durch einen oder mehrere Aufenthalte in den Werkstätten verschiedener zeitgenössischer Künstler seiner Ausbildung den letzten Schliff zu geben. Falls

man davon ausgeht, dass sich Fischer tatsächlich volle sechzehn Jahre in Italien aufhielt (1670/71-1686), muss man, wie Elisabeth Sladek schon festgestellt hat, annehmen, dass er über eine Periode der Studienzeit hinaus, wenn auch nicht als ganz unabhängiger, dann doch als recht selbstständiger Mitarbeiter Fuß fassen konnte.<sup>1</sup> Seine nachweisbaren Aufenthalte



in Rom und Neapel hängen eng mit der aus Innsbruck stammenden Künstlerfamilie Schor zusammen. Diese Beziehung soll im Folgenden erörtert werden.

Die vielseitige Tätigkeit des führenden Künstlers der römischen Schor, Johann Paul oder besser Giovanni Paolo Tedesco (Innsbruck 1615-1674 Rom), ist mit einem einzigen Begriff schwer zu beschreiben (Abb. 1).<sup>2</sup> „Maler“, als welcher er ursprünglich ausgebildet wurde, ist sicher ungenügend. Ölgemälde kennt man von ihm nur ein einziges, allerdings bedeutendes: das Hauptaltarbild in der Mariahilfkirche von Innsbruck (1653-1654).<sup>3</sup> Ferner finden sich einzelne Fresken im Spital der Benefratelli (ca. 1640), in der Galerie Alexanders VII. im Quirinalspalast (1656) und ein größeres dekoratives Programm in der Galerie des Palazzo Colonna (ca. 1665-1674).<sup>4</sup> Berufsbezeichnungen wie „Dekorationsingenieur“, „Zeichner“ oder „Entwerfer“ werden seiner Vielseitigkeit kaum gerecht. Am treffendsten nennt man ihn wohl „Designer“ – durchaus im heutigen Wortsinn – einen

Künstler, der auf vielen verschiedenen Gebieten Kreatives leistet und der sowohl beim Entwurf wie bei der Ausführung seiner Werke maßgeblich beteiligt ist.

In diesem Zusammenhang muss man sich auch fragen, für welche Art von Künstler ihn seine Zeitgenossen wie eben Johann Bernhard Fischer von Erlach gehalten haben mögen. Eine gewisse Unsicherheit, zumindest auf italienischer Seite, ist da zu verspüren. Schor fehlt nämlich in den bekanntesten italienischen Künstlerbiographien, nur bei Nicola Pio findet man einen kurzen Eintrag.<sup>5</sup> Obwohl in der römischen Accademia di San Luca kein Porträt von ihm vorhanden und er in den Sitzungsprotokollen nicht nachzuweisen ist, wird er in einem Katalog des späten 17. oder frühen 18. Jahrhunderts als Mitglied aufgelistet. Mehrere Historiker des 19. Jahrhunderts sowie der grundsätzlich verlässliche Ferdinand Noack behaupten, dass Schor 1653 oder 1654 zum „Accademico“ gewählt wurde, was aber dokumentarisch nicht zu bestätigen ist und nur mit großem Vorbehalt zitiert werden kann.<sup>6</sup>

Über die kunsthistorische Bedeutung Schors besteht jedoch kein Zweifel: Er schuf verblüffende Neuerungen in der Ornamentensprache des römischen Barocks, die sich sofort und weit über Italien hinaus verbreiteten.<sup>7</sup> Vor allem für das Kunstgewerbe seiner Zeit waren seine Entwürfe maßgebend, in welchen er die künstlerischen Prinzipien seines Vorbildes Gian Lorenzo Bernini (Neapel 1598-1680 Rom) mit großem Erfolg anwandte und erweiterte. Als sich Bernini 1665 in Paris aufhielt, erwähnte er Schor mehrmals voller Lob und stellte ihn gewagterweise sogar über Charles Le Brun (Paris 1619-1690), den herrschenden Kunstintendanten von Ludwig XIV. Bernini beschrieb Schor als einen Tausendsassa, der imstande sei, schnell und mit Leichtigkeit Möbel, Silber, Kutschen und alle möglichen Sachen auf anmutigste Weise zu erfinden. Allgemein bekannt und hoch gerühmt wurde Schor auch für seine Arbeiten in den Bereichen des Theaters, der Feuerwerkskunst, der Ausstattung religiöser Feste und der Tafeldekoration. Da oft ephemerer Art, ist seine Kunst schwer zu fassen, weil wir von vielen seiner Werke lediglich durch Dokumente und Zeichnungen, oft aus zweiter Hand, Bescheid wissen.

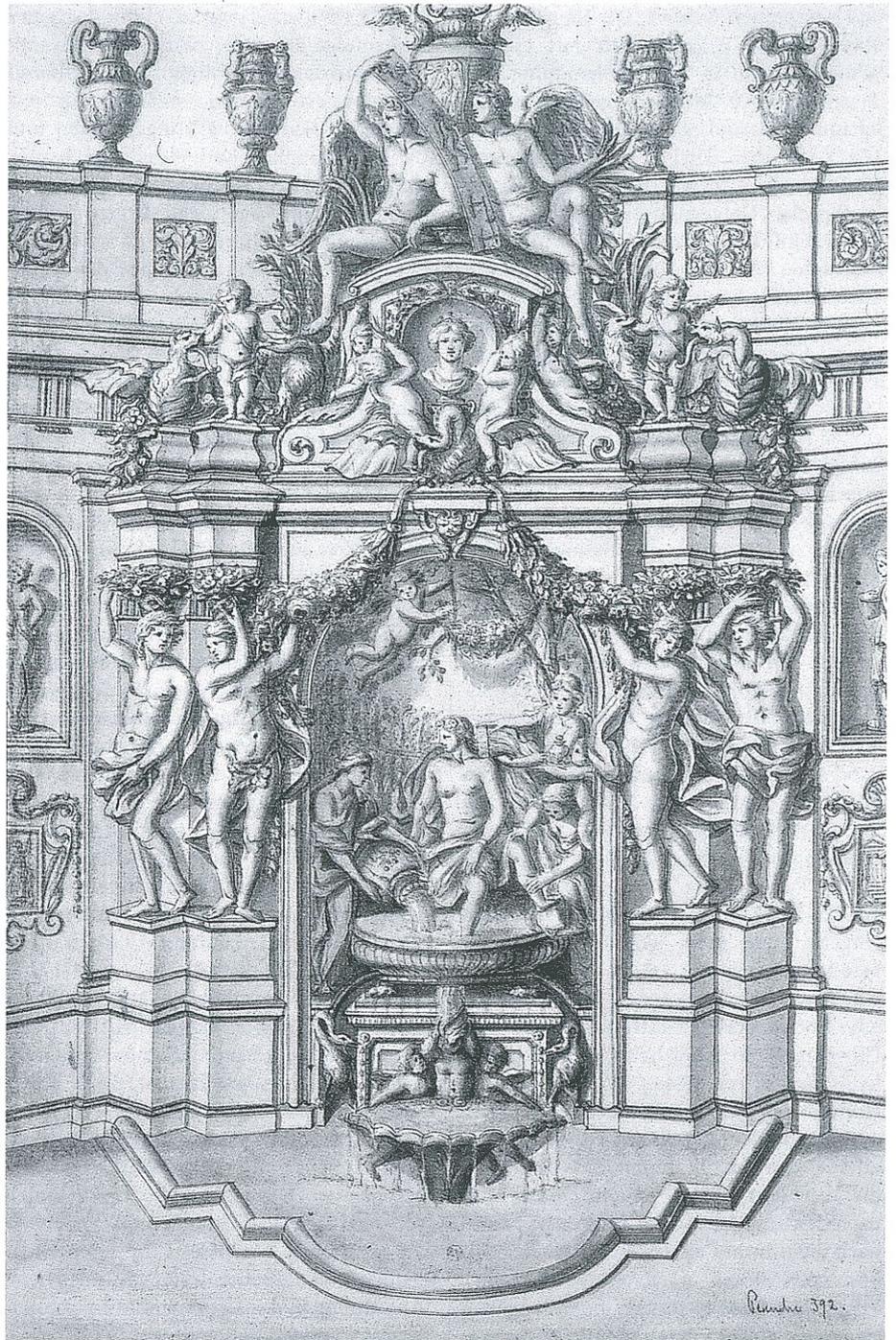
Als Fischer 1670/1671 in Rom eintraf, stand Giovanni Paolo Schor im Zenit seiner Laufbahn. In Innsbruck 1615 als Sohn eines Malers geboren, war Schor schon in den 1630er Jahren nach Rom gekommen, wo er zunächst im Atelier Pietro da Cortonas (Cortona 1596-1669 Rom) arbeitete. 1638 heiratete er eine Römerin und konnte sich bald etablieren, dank seines Fleißes und Könnens, aber auch dank der Förderung durch Gian Lorenzo Bernini, der ihn seit ca. 1655 öfters als übergeordneten Mitarbeiter für Dekorations- und Metallarbeiten einsetzte. Schor hat drei Päpsten und deren Verwandten gedient – Alexander VII. Chigi (Siena 1599, 1655-1667), Clemens IX. Rospigliosi (Pistoia 1600, 1667-1669) und Clemens X. Altieri (Rom 1590, 1670-1676) – und war Hofkünstler des prunkliebenden Prinzen Lorenzo Onofrio Colonna (Rom 1637-1689). Als dessen Frau Maria Mancini Colonna (Rom 1639-1715 Pisa), eine Nichte Mazarins, 1663 den ersehnten männlichen Erben zur Welt brachte, schuf Schor ein äußerst theatrales Wöchnerinnenbett, das die Prinzessin als Venus Marina präsentierte, in einer vergoldeten Muschel lagernd, umgeben von Sirenen, Hippokampen und anderen Tieren unter einem prächtigen, baldachinartigen Vorhang aus mit Purpur eingefärbtem Goldbrokat. Diese „Macchina“ wurde in einem großformatigen Stich verewigt, von Schor signiert und datiert (Abb. 2). Solche Schöpfungen brachten dem Künstler verdienten Ruhm als Alleskönner in Sachen Design und neue Aufträge ein, sei es für weitere Prunkbetten

Abb. 2, Seite 292

Paradebett für Prinzessin Maria Mancini Colonna, 1663 nach einem Entwurf von Johann Paul Schor, Stecher Pietro Santi Bartoli, Kgl. Bibliothek Stockholm, Pl. AB 22:31

Abb. 3

Anonym; Rom, Ansicht des mittleren Borghese Brunnens, Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM H THC 392



für die Chigi und Altieri, sei es für Karossen, Silber, Möbel, Standuhren, Textilien, sogar für Stickereimuster.<sup>9</sup>

In den 1670er Jahren war Schor beauftragt, im Palast des Prinzen Lorenzo Onofrio die gemalte Dekoration der berühmten Galleria Colonna auszuführen. In Farbigkeit, Ornamentdichte und Figurenstil, der zweifellos stark von Pietro da Cortona beeinflusst ist, zeigen diese Fresken einen ungeheuren Einfallsreichtum. Sicherlich beschäftigte Giovanni Paolo eine ganze Anzahl Mitarbeiter bei diesem Großprojekt, jedoch ist ein Beitrag Fischers, der ja nicht als Maler ausgebildet war, sehr unwahrscheinlich. Inwieweit Schor auch für die plastischen Wanddekorationen der Galleria Colonna verant-

wortlich war, ist nicht genau festzulegen. Es gibt einige Zeichnungen von seiner Hand, die man als Vorschläge identifizieren kann, welche aber erst in späteren Jahren und nach Schors Tod realisiert wurden.<sup>10</sup> Zur gleichen Zeit wie für die Colonna arbeitete Schor auch für die Borghese an einer Gartenanlage mit drei reich verzierten Wandbrunnen in deren Stadtpalast. Aus der Sammlung des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. J. (Stockholm 1654-1728), fast altersgleich mit Fischer und zeitgleich mit ihm in Rom, kennen wir eine anonyme Zeichnung des mittleren Borghese-Brunnens, welche die allgemeine Bewunderung für die figuren- und ornamentreiche Anlage belegt (Abb. 3).<sup>11</sup>

Giovanni Paolo steckte mitten in diesen großen Unternehmungen, als er am 13. März 1674 scheinbar plötzlich und unerwartet starb. Sein ältester Sohn Filippo (Rom 1646-nach 1713) übernahm die Werkstatt und die noch unerledigten Aufträge, bis er im November 1679 in die Dienste des spanischen Gesandten in Rom, des Marchese del Carpio (Madrid 1629-1687 Neapel) eintrat.<sup>12</sup> In dessen Gefolge reisten Filippo Schor, sein jüngerer Bruder Cristoforo und auch Fischer 1683 nach Neapel, als del Carpio dort zum Vizekönig ernannt wurde.<sup>13</sup> Bevor man näher auf das Verhältnis der Schor und Fischer eingehen kann, muss die Quellenlage nochmals kritisch beleuchtet

und interpretiert werden. Der Hauptbericht über Fischers Bekanntschaft mit Filippo Schor erscheint in einer Abhandlung von dessen um 40 Jahre jüngeren Cousin, Johann Ferdinand Schor (Innsbruck 1686-1767) mit dem Titel „Alerhand Bau und Kunstschrift“. <sup>14</sup> Dieser Traktat, heute in der Innsbrucker Universitätsbibliothek, enthält in der Einführung eine recht ausführliche Biographie Giovanni Paolos, wohl um das internationale Renommee der Familie Schor zu legitimieren und herauszuheben. Allerdings ist diese Schrift erst 1751 entstanden, also 77 Jahre nach dem Tod des berühmten Onkels Johann Ferdinands, der zugibt, dass er sich bei den Angaben zu Giovanni Paolo auf Mitteilungen aus zweiter Hand von zwei ihm bekannten Entwerfern aus Rom, Michelangelo Riccolini und einem gewissen „Conte St. Martini“ (wahrscheinlich Marco Sanmartino) stützt. Es zeigt sich denn auch, dass sich wegen des zeitlichen Abstandes mehrere Ungenauigkeiten und Fehler bezüglich der Biographien der römischen Schor eingeschlichen haben, die seither leider auch in der heutigen Forschung immer wiederholt werden. <sup>15</sup> Wenn Johann Ferdinand auf Fischer zu sprechen kommt, kann er sich zwar auf ein persönliches Gespräch mit dem Architekten berufen, hat dieses allerdings mindestens 28 Jahre zuvor mit ihm in Prag geführt. Man sollte darum bei der Berufung auf diese Quelle mit Vorsicht vorgehen und nicht jede Bemerkung als bare Münze nehmen.

Klar herauszuheben ist, dass Fischer keinen oder höchst geringen direkten Kontakt mit Giovanni Paolo Schor hatte, was aber nicht heißt, dass er von dessen Arbeiten nicht beeinflusst worden wäre (ähnlich wie Nicodemus Tessin). Durch Johann Ferdinand Schor erfahren wir ganz bestimmt, dass Fischer in die Werkstatt Filippo Schors eintrat, also nach dem Tode Giovanni Paolos, was demnach nicht früher als 1674 hätte stattfinden können. <sup>16</sup> Wenn auch einige Forscher Filippo als Fischers Lehrer nennen, gehen sie immer wieder nur auf die Werke des verstorbenen Giovanni Paolo ein. Zu einem gewissen Grade ist dies verständlich, da über Philippos Leben und Werk noch immer nur wenige Einzelheiten bekannt sind. Wir wissen, dass er 1646 geboren wurde, aber sein Sterbedatum steht nicht fest, nur dass er mindestens bis 1711/1713 in Neapel war. Durch neuere Forschungen von Giulia Fusconi lässt sich nun bestätigen, dass Filippo zwischen 1673 und 1677 für die Entwürfe der Prunkkarossen des spanischen Botschafters Marchese del Carpio verantwortlich war, wodurch sich mehrere Zeichnungen ihm zuschreiben lassen (Abb. s. S. 305). <sup>17</sup> Stilistisch ist das Œuvre Philippos, soweit man es erfassen kann, sehr dem seines Vaters verpflichtet, dessen Einfluss sich eindeutig auch noch bei Fischer spüren

lässt. Es sollen daher in chronologischer Reihenfolge Beispiele, zuerst von Giovanni Paolo und dann von Filippo, vorgestellt und kommentiert werden, welche sich mit Fischer in Verbindung bringen lassen und die Nachhaltigkeit und Vielfalt der Berührungspunkte herausheben.

Zunächst wird auf zwei Bronzearbeiten nach Entwürfen Giovanni Paolo Schors hingewiesen, das Antependium und das Kapellentor der *Cappella del Voto* im Dom zu Siena, von Schor entworfen und von Bronzegeißern unter seiner Aufsicht ca. 1662/1663 fertiggestellt (Abb. 4-5). Die reiche Ausschmückung dieser Votivkapelle, die ein altes, wundertätiges Madonnenbild bewahrte, wurde von dem aus Siena stammenden Papst Alexander VII. 1659 Bernini in Auftrag gegeben. Typisch für die Arbeitsteilung dieser Zeit und die Hochachtung für die Fähigkeiten Schors, fertigte der vielbeschäftigte Bernini Zeichnungen und zwei Marmorstatuen selber an, überließ dann aber die Entwürfe der dekorativen Arbeiten und die Aufsicht der Ausführung Schor, wobei eine Anzahl von Zahlungsdokumenten dessen umfangreiche Verantwortung und mehrfache Reisen nach Siena belegen. <sup>18</sup> Das Detail des Kapellentors (Abb. 5) zeigt das grazile Rankengeflecht, für das Schor besonders geschätzt wurde, sowie die hervorragende Qualität der Bronzearbeit, die er seinen Arbeitern abverlangte. Aus Fischers Œuvre lassen sich damit die Altarschranken in der Dreifaltigkeitskirche (1694-1703) und der Ursulinenkirche (1699-1705) in Salzburg (Abb. 6-7) vergleichen. Die kreisenden, fedrigen Blätter scheinen verwandt, auch wenn nicht gesichert ist, dass Fischer je in Siena war. Man kann sich jedoch gut vorstellen, dass er Vorzeichnungen für diese oder ähnliche Stücke in der Werkstatt schon gesehen haben mag. In Fülle und Volumen scheinen sich die Schranken Fischers noch an römischen Vorbildern zu orientieren, jedoch lässt die schon leicht asymmetrische Anordnung in der Ursulinenkirchenschranke das frühe Rokoko erahnen.

Auch in Fischers schöner Entwurfszeichnung zum Hochaltar in Mariazell (ca. 1692/1693) sind die Sockel- und Architravzonen der architektonischen Umrahmung mit einem an Schor erinnernden Rankenornament gefüllt (Abb. 11). Es sei ferner auf die Wolken- und Engelsglorie, die die Heiliggeisttaube umgeben, hingewiesen, für die Fischer Berninis Cathedra in St. Peter vor Augen hatte. Aber gerade an dem Ovalfenster mit Taube, der Engelsglorie und der Strahlenbündel war wieder Giovanni Paolo Schor als hochstehender Mitarbeiter und Entwerfer um 1664-1666 beteiligt gewesen. Mitte der 1660er Jahre lieferte Giovanni Paolo Schor, gewiss im Auftrag Berninis, Entwürfe für zwei Türen mit Chigi-Emblemen, die am oberen Treppenabsatz der

„Scala Regia“ im Vatikanspalast stehen. <sup>19</sup> In diesem Fall ist die Ähnlichkeit mit den Stuckarbeiten Fischers in der Kuppel der Grabkapelle der Eggenberg in Ehrenhausen verblüffend (Abb. 9, 10). Schors vollsaftiges Rankenwerk ist übernommen und in beiden Fällen wurde eine monochrome, weiße Farbigkeit beibehalten, die die Plastizität der Formen noch unterstreicht. Ob die relative Schwere der Stuckarbeiten in Ehrenhausen dem ausführenden Stuckateur oder Fischer als Entwerfer zur Last zu legen ist, bleibt schwer zu sagen. Es überwiegen aber in beiden Beispielen die Gemeinsamkeiten der tanzenden, sich rollenden Ranken, ihre achsensymmetrische Anordnung und ihre vollplastische Wirkung.

Eine weitere Spezialität Schors, mit den oben genannten Prunkbetten verwandt, sind zwei oder drei Eremitagen (*romitori*), die er für die Altieri und die Colonna und vielleicht auch für Flavio Chigi in deren Stadtpalästen geschaffen hat. Der bereits erwähnte Architekt Nicodemus Tessin hat sie in seinen Reisenotizen und seinem späteren Traktat zur Innenausstattung genau beschrieben. Außerdem ließ er zwei Skizzen der Altieri und der Colonna-Eremitagen anfertigen, die trotz ihrer Unbeholfenheit ganz gut den kulissenartigen Illusionismus dieser Räume vermitteln (Abb. 13). Offensichtlich gab es unter wohlhabenden Kardinälen in Rom eine kurzlebige Mode für solche luxuriösen, voll ausgestatteten Grotten; jedenfalls sind (vorläufig) nur diese drei bekannt, die in den späten 1660er bis frühen 1670er Jahren entstanden sind. <sup>20</sup> Sie sollen hier mit der frühen Zeichnung Fischers für ein Lustgebäude, um 1688 datiert, in Zusammenhang gebracht werden (Abb. s. S. 262). In diesem Beispiel steht das gesamte Gebäude- und Dekorationskonzept verschiedenen Werken Schors an Pracht und Erfindungsgeist besonders nahe. Während der Festsaal im Obergeschoss Anklänge an die Colonna-Galerie und andere überlieferte Raumdekorationen Schors aufweist, lässt sich die Grotte in der von Fischer bezeichneten *sala terrena* mit den Eremitagen vergleichen.

Fischers Grotte zeigt sehr ähnliche Felsbildungen, die einerseits naturalistisch – also asymmetrisch – angelegt sind und keine deutlichen architektonischen Glieder oder Ordnungen ahnen lassen, andererseits aber doch, wo nötig, regelmäßige Fenster- bzw. Türöffnungen aufweisen. Aus welchem Material sich Fischer seine Grotte gebaut vorstellte, ist in diesem frühen Konzept nicht festgelegt. Vermutlich sollte es aber aus echtem Stein sein, im Gegensatz zu den Schorschen Eremitagen, die Tessin als aus bemalter Leinwand und Papiermaché (*cartapesta*) über einem Holzgerüst beschrieb, also wie Theaterkulissen angefertigt. Es ist



Abb. 4  
Antependium in der Cappella del Voto, Dom zu Siena, ca. 1662/63 nach dem Entwurf von Johann Paul Schor

Abb. 5, rechts  
Bronzearbeit, Detail aus der Kapellentür der Cappella del Voto, Dom zu Siena, ca. 1662/63 nach dem Entwurf von Johann Paul Schor



wohl unwahrscheinlich, dass Fischer eine Eremitage plante, sondern eher eine traditionelle Grotte, vielleicht mit Wasserspielen, die schon in Lustgebäuden des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert und nicht nur in Italien bekannt waren. Maßgeblich römisch und barock sind hier der Naturalismus und Illusionismus der Raumfassung, die sich hauptsächlich in der Felsbildung ausdrücken und den Entwürfen Schors sehr nahe stehen.

Schor profilierte sich auch in einer anderen Kategorie des damaligen Kunsthandwerks, dem Entwurf und Bau der *Carrozze di gala*, Prunkkarossen, die hoch stehende Adelige, Geistliche und Diplomaten in Rom in Auftrag gaben. Für die Ausstattung dieser Gefährte konnte der Künstler seiner lebendigen Erfindungskraft für Ornamentik freien Lauf lassen. Meist kombinierte er dabei Rankenwerk, heraldische Embleme, figürlichen Schmuck sowie architektonische Elemente. Die komplizierten Karossenpro-

jekte, die eine ganze Equipe spezialisierter Handwerker in Anspruch nahmen, wurden von Schor vom Entwurf bis zur fertigen Ausführung überwacht. Der Auftraggeber sicherte sich damit ein Schaustück von höchster künstlerischer wie handwerklicher Qualität. Über die Kutschenaufträge Giovanni Paolos sind wir hauptsächlich durch Archivalien informiert; eigenhändige Zeichnungen Schors sind sehr selten. Es finden sich jedoch außerordentlich viele Kutschenentwürfe, die man dem Umkreis Giovanni Paolos zuordnen muss und die darauf hindeuten, dass sich Schüler in seiner Werkstatt oft mit diesem Thema beschäftigt haben müssen, sei es der bloßen Übung halber oder um bestimmte Teile einer Karosse nach den Anweisungen des Meisters auszuarbeiten.<sup>21</sup> Während es keine Karossenarbeiten oder -entwürfe gibt, die eindeutig Fischer zuzuschreiben sind, müsste er doch, falls er in der Schorwerkstatt tätig war, solche Projekte zumindest gesehen, wenn nicht sogar

an ihnen mitgearbeitet haben.<sup>22</sup> Fischers frühe Ausbildung als Bildhauer und seine nachweisliche Fertigkeit im „Possiern“, also im feinen Modellieren, hätten sich sehr gut angeboten, als Filippo Schor um 1677 für die Ausführung der Prunkwagen des Marchese del Carpio herangezogen wurde (Abb. s. S. 305).<sup>23</sup> Die zahlreichen Figuren und dreidimensionalen Ornamente mussten alle als Modelle in Wachs oder Terracotta für die Bronzegießer und Schnitzer vorbereitet werden. Bekanntlich profitierten beide Künstler – der ältere Filippo wie der jüngere Fischer – zunehmend von der Sammelleidenschaft und vom Mäzenatentum von Gaspar de Haro y Guzman, Marchese del Carpio, als er sie wenig später auf seinen neuen Posten in Neapel mitnahm.<sup>24</sup> Zunächst stand Filippo nach dem plötzlichen Tode seines Vaters Giovanni Paolo 1674 noch hauptsächlich in den Diensten der Colonna und trug bis 1679 weiter zur Dekoration der Colonna-Galerie bei. Er



Abb. 6  
Altarschranke in der Dreifaltigkeitskirche  
(1694-1703), Salzburg



Abb. 7  
Altarschranke in der Ursulinenkirche  
(1699-1705), Salzburg



Abb. 8  
Filippo Schor  
Konsoltisch in der Galleria Colonna, Rom

spezialisierte sich dabei besonders auf Entwürfe von Tischen und Untersätzen von Prunkkabinetten. Oft benutzte er hierzu Motive besieger Türken oder ähnlich kniender Atlanten, die Familienemblem wie Meerjungfrau und Säule begleiten (Abb. 8). Solche knienden und stützenden Gestalten gehörten natürlich schon lange zum weit verbreiteten Repertoire der militärischen Ikonographie und finden sich zum Beispiel auch an Fischers Triumphbogen der „Fremden Niederleger“ von 1690 (Abb. 12). Aus Johann Ferdinand Schors Bericht ist es also möglich zu schließen, dass Fischer als Bildhauer bei Filippo Eingang fand, um bei solchen Arbeiten mitzuhelfen, und dass er sich dadurch den Figurenstil der Schorwerkstatt aneignete.

Diese Vermutung unterstützt der Vergleich des Stammbuchblattes Fischers, 1709 da-

tiert, mit einem Entwurf Philippos für einen Wandbehang im Palazzo Altieri von etwa 1674-1676 (Abb. 14-15).<sup>25</sup> Die Hauptgruppe auf Fischers Skizze, die er bekanntlich später für das Titelblatt der *Historischen Architectur* wieder verwendete, zeigt eine Fama, von Chronos in die Luft gehoben, darunter zwei Grabmonumente. In Philippos sorgfältiger Zeichnung bildet eine ähnlich schwebende, allegorische Figur den Mittelpunkt. In diesem Fall handelt es sich um „Fortitudo“ bzw. die militärische Bereitschaft des Prinzen Gaspare Altieri, der von seinem Onkel Papst Clemens X. zum General der Kirche erhoben worden war. Aus der einzelnen Figur bei Schor sind bei Fischer zwar zwei geworden, jedoch decken sich die Schräglage der Gruppe in der Luft, die Beinstellung des Chronos sowie der linken Flügel der Fama fast mit denen Schors.

Die windgekräuselten, in kleine, wellige Falten gelegten Draperien stehen sich in beiden Zeichnungen ebenfalls sehr nahe wie auch die etwas schwere Muskulatur (vor allem der Beine), die vollen, großäugigen Gesichter und die eng gelockten Haare.

Öfters zitiert wird die Zeichnung Philippos (ca. 1683-1687) für das Titelblatt des Antikenkatalogs del Carpio, die Fischer offensichtlich für seine eigene Darstellung des Berg Athos als Dinokrates in der *Historischen Architectur* benutzte (Abb. 16-17).<sup>26</sup> Bekanntlich gehen beide Entwürfe auf ein älteres Dissertationsthesenblatt von Cortona von 1666 zurück. Die Übereinstimmungen, zum Beispiel bei der Beinstellung und der behelmten Kopfbildung, die bei Cortona anders ist oder fehlt, weisen jedoch darauf hin, dass Fischer Filippo Schor deutlich näher steht. Auch erinnert die Silhouette des bewaldeten Berges bei Fischer spiegelverkehrt an diejenige bei Filippo, ebenso wie die extreme Fernansicht des Ganzen, welche die Figuren noch gigantischer erscheinen lässt.

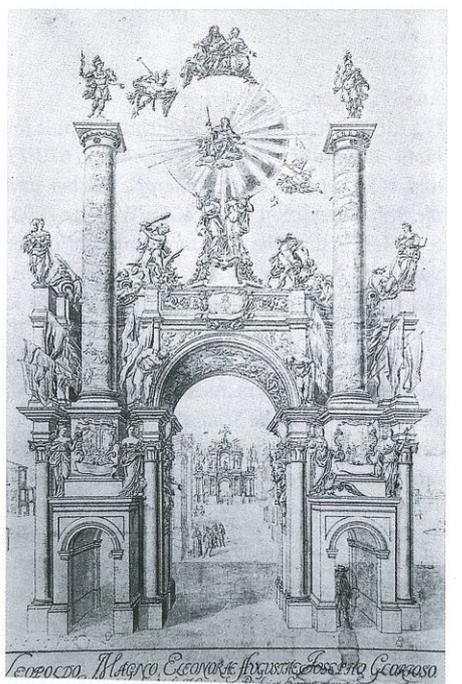
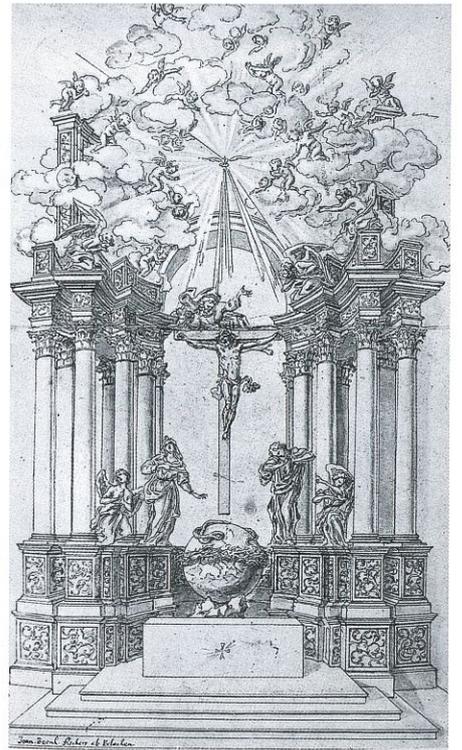
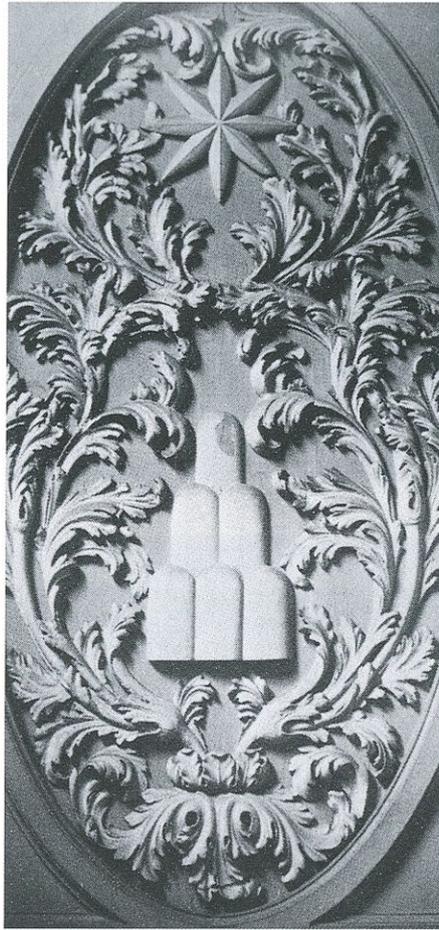
Durch solche Vergleiche drängt sich die Frage auf, ob nicht Fischers erstes verbürgtes Werk, die Medaillen mit Karl II. von Spanien (Madrid 1661-1700) und Maria Ludovica von Bourbon (1745-1792) von 1682, auf einem verlorenen Entwurf Filippo Schors basieren könnten.<sup>27</sup> Es mag sein, dass der jüngere Künstler, inzwischen immerhin 26 Jahre alt, dem Auftraggeber del Carpio den Entwurf selbst vorgelegt hat. Allerdings ist Fischer in dieser Zeit eher noch als Mitarbeiter in der Werkstatt Philippos tätig, eine Stellung, die sich wohl erst nach dem Umzug nach Neapel 1683 allmählich änderte. Der Figur der Königin Maria Ludovica von Fischer kann man eine Zeichnung eines Engels der Apokalypse aus dem Schor-Kreis gegenüberstellen (Abb. 18-19).<sup>28</sup> In beiden Darstellungen schreitet die Figur mit ausgebreiteten Armen und gegengedrehtem Kopf. Auch ist die kleinteilige Gewandfältelung, die man auf der Medaille hauptsächlich an den Rändern und den Ärmeln sieht, gut vergleichbar.

Abb. 9  
 Johann Paul Schor  
 Türflügel mit den Chigi-Emblemen, Vatikan  
 (Detail)

Abb. 10  
 Stuckarbeiten in der Kuppel der Grabkapelle  
 der Eggenberg in Ehrenhausen (bei Graz)

Abb. 11  
 Johann Bernhard Fischer von Erlach  
 Entwurf für den Hochaltar in Mariazell (ca.  
 1692/93)  
 Graz, Alte Galerie Joanneum, Inv. Nr. Hz 332

Abb. 12  
 Johann Bernhard Fischer von Erlach  
 Entwurf für eine Triumphbogen der „Fremden  
 Niederleger“, 1690  
 Albertina Museum, Inv. Nr. 8392



In Johann Ferdinand Schors Abhandlung steht, dass sich Filippo der Mitarbeit Fischers in Neapel einerseits „mit grossem Vortheil“ bediente, jener sich aber auch eine eigene „gute gold Börse“ verdienen konnte und dann „lust bekomme, wider in Teutschland zu gehen“, und zwar wie er sagte „weilen er einen verwelschten Teutschen [nämlich Filippo] nit trauete.“ Neben einer generell „unglücklichen“ Zeit für die Kunst, vermutete Sedlmayr zusätzlich noch politische und persönliche Gründe für Fischers Rückkehr.<sup>29</sup> Es ist wahr, dass Rom unter den Päpsten des späten 17. Jahrhunderts nicht mehr die gleiche Prachtentfaltung erlebte wie in früheren Jahrzehnten; dennoch gab es immer noch zahlreiche Aufträge von Kardinälen, Bischöfen und kirchlichen Organisationen, von weltlichen Adligen und anderen wohlhabenden Mäzenen. In Neapel waren Filippo und Cristoforo Schor noch lange Zeit, bis ins frühe 18. Jahrhundert, für del Carpio und andere tätig.<sup>30</sup> Ein politischer Grund für Fischers Abreise ist reine Spekulation. Der Vorrangstellung einer „deutschen Partei“ am Wiener Hof wird er sich erst im Nachhinein bewusst geworden sein, weshalb dies wohl nicht der primäre Anstoß war, Italien zu verlassen. Auch gibt es keine Angaben über einen bestimmten Vorfall zwischen Fischer und Filippo Schor, der zu Unstimmigkeiten geführt hätte. Es mag sein, dass Fischer in der gänzlich italianisierten Werkstatt der

Schor kein Weiterkommen sah. Am wahrscheinlichsten ist indessen, dass Fischers Ausbildung und künstlerische Persönlichkeit einen Reifepunkt erreicht hatten, der den Schritt zur echten Selbstständigkeit nahe legte.<sup>31</sup>

Was immer der Grund für die Trennung Fischers von Filippo Schor gewesen sein mag, fest steht, dass Fischer von seiner Erfahrung bei Schor sehr wohl profitierte. Im Einzelnen nahm er die charakteristische Rankenornamentik, den Figurenstil und andere Motive auf, erlernte aber auch in einem allgemeineren Sinne von Vater und Sohn Schor ein umfassendes, kohärentes Verständnis von Dekoration und Architektur, welches er für die Ornamentik seiner Innenräume einzusetzen wusste.<sup>32</sup> Zudem konnte Fischer ebenso die Praxis der Ausführung von umfangreichen ephemeren Spektakeln beobachten wie die Organisation einer großen Werkstatt, die imstande sein musste, eine Vielfalt von verschiedenen Aufträgen gleichzeitig zu bewältigen. Wenn auch Fischers genaue Stellung im Schorschen Atelier undeutlich bleibt, sollte man diese Periode als Zeit seiner fundamentalen Entwicklung sehen: von der Aneignung einer Figuren- und Ornamentsprache über ein wachsendes Bedürfnis von Unabhängigkeit und zur Konzentration auf die Baukunst hin, in der Fischer dann seine wahre Erfüllung fand.

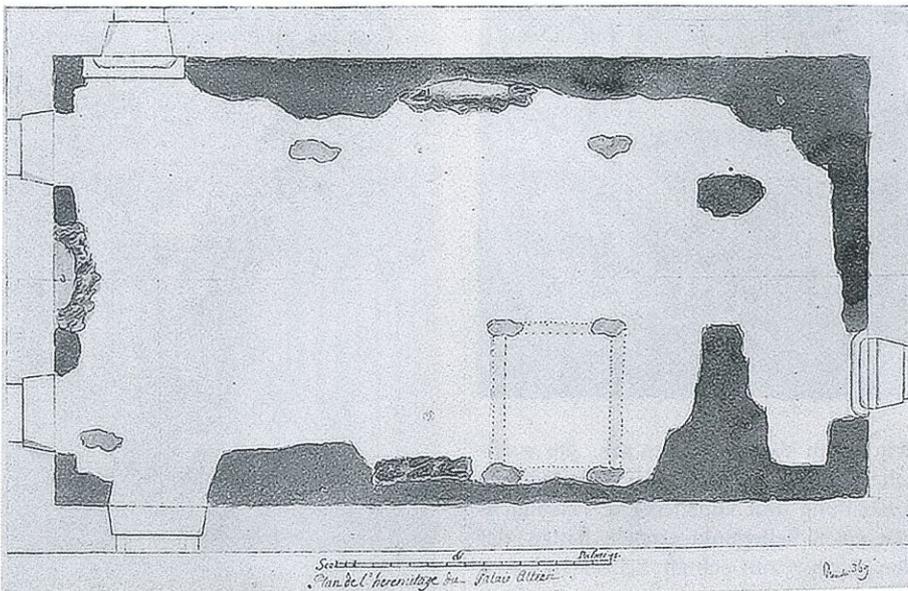
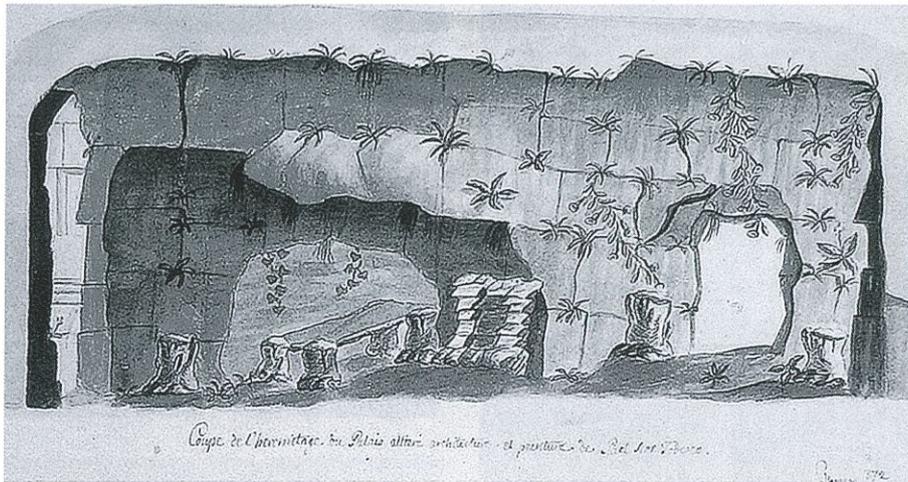


Abb. 13  
Carl Gustav Tessin (?), Schnitt und Grundriss der Eremitage im Palazzo Altieri, 1716/17, Nationalmuseum Stockholm, THC 372 und THC 369

Anmerkungen:

(1) Elisabeth Sladek, *Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686*, in: Friedrich Polleroß, *Fischer und die Barocktradition*, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 147-176; dieselbe, *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)*, in: Jörg Garms, *L'esperienza romana di architetti stranieri e le sue conseguenze*, Città di Castello 1999, S. 9-33. Siehe auch den Beitrag von Elisabeth Kieven in diesen Barockberichten, S. 279-290.  
(2) Eine umfassende Studie zu Giovanni Paolo Schor wird von der Verf.in vorbereitet. Weiterhin grundlegend sind: Pearl Ehrlich, *Johann Paul Schor*, Diss. Columbia University, New York 1975; Giulia Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, in: *Bollettino d'Arte*, 33-34, 1985, S. 159-180. In Vorbereitung ist eine Sammlung von Aufsätzen verschiedener Autoren: Christina Strunck (Hrsg.), *Ein Regisseur des barocken Welttheaters*. Johann Paul Schor

und die internationale Sprache des Barock (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 21), erscheint 2008.

(3) Dazu Markus Neuwirth, *Tirol als „Templum Salomonis“*. Das historische, religiöse und künstlerische Umfeld der Familie Schor, in: *Ein Regisseur des barocken Welttheaters* (wie Anm. 2).

(4) Mehrere kleinformatige Gouachen von Schor sind dokumentarisch nachgewiesen, aber nur eine scheint erhalten; dazu Jörg Garms, *Quellen aus dem Archivio Doria-Pamphili zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X.*, Rom/Wien, 1972, S. 368 („4 quadri a guazzo miniati“); die Abbildung des Prozessionswagens der Familie Chigi, 1658, Gouache auf Pergament, 125 x 375 mm, Museo Nazionale d'Arte Antica, Rom (FN 15621) ist zuletzt besprochen in: Marcello Fagiolo (Hrsg.), *La festa a Roma*, Bd. I, S. 95 (fig. 21) u. S. 235-236.

(5) Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* (cod. Ms. Capponi 257), moderne Transkription von Catherine Enggass u. Robert Enggass, Vatican, 1977, S. 57-58.

(6) Der oft wiederholte Fehler stammt vielleicht von Ilg, der Misseroni zitierend (*Memorie ... alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, 1823) den Namen „Soria“ als Schor übersetzt, jedoch handelt es sich um den italienischen Zimmermann und Architekten Giovanni Battista Soria, der tatsächlich Mitglied und 1648-1651 Princeps der Accademia di San Luca war; Albert Ilg, *Leben und Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach des Vaters*, Wien 1895, S. 41. Danach u. a. Ferdinand Noack, *Das Deutschtum in Rom*, Berlin 1927, Bd. II, S. 209; Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien<sup>2</sup> 1976, S. 21; Thomas Johannes Kupferschmied, *Stucco finto oder der Maler als „Stukkator“*, Frankfurt a. M. 1995, S. 81; Elisabeth Sladek (wie Anm. 1), S. 151; Peter Prange, *Entwurf und Phantasie: Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)*, Kat. Ausst. Salzburg, 2004, S. 17.

(7) Zur Erläuterung seiner Rolle für die Entwicklung des römischen Kunstgewerbes, siehe Stefanie Walker, *The Artistic Sources and Development of Roman Baroque Decorative Arts*, in: Stefanie Walker/Frederick Hammond (Hrsg.), *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco*, New York/London 1999, S. 3-19, bes. S. 8-12.

(8) Paul Fréart de Chantelou, *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Anthony Blunt, Princeton University Press, Princeton, 1985, S. 269, 270, 283 („... he was just the man who could be most useful here as he had an inexhaustible fund of invention that he could apply to anything. 'Do you want a coach?' he would say, and straightaway design one, 'or a chair, or some silverwork?' and so on for everything ...“).

(9) Insbesondere zu den Betten Schors, s. Stefanie Walker, *Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor*, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 72, no. 1-2, 2003, S. 103-112.

(10) Christina Strunck: *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Architektur und Programm der Galleria Colonna in Rom (1661-1700)*, Dissertation, Freie Universität Berlin, 2001.

(11) NM H THC 392, Nationalmuseum, Stockholm, 406 x 269 mm. Walker (wie Anm. 9), 104; Martin Olin/Linda Henriksson (Hrsg.), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources – Works – Collections. Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, Stockholm 2004, Nr. 382, S. 254. Zu Tessins Ausbildung in Rom, die Parallelen mit der Fischers aufweist, siehe Elisabeth Kieven (wie Anm. 1) und „Il gran teatro del mondo“. Nicodemus Tessin the Younger in Rome, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 72, no. 1-2, 2003, S. 4-15.



Abb. 14  
Filippo Schor, Entwurf für einen Wandbehang  
im Palazzo Altieri, ca. 1674-1676



Abb. 16  
Filippo Schor, Titelblatt des Antikenkataloges  
del Carpios, ca. 1683-1687



Abb. 18  
Johann Bernhard Fischer von Erlach  
Medaille für Maria Ludovica von Bourbon, 1682

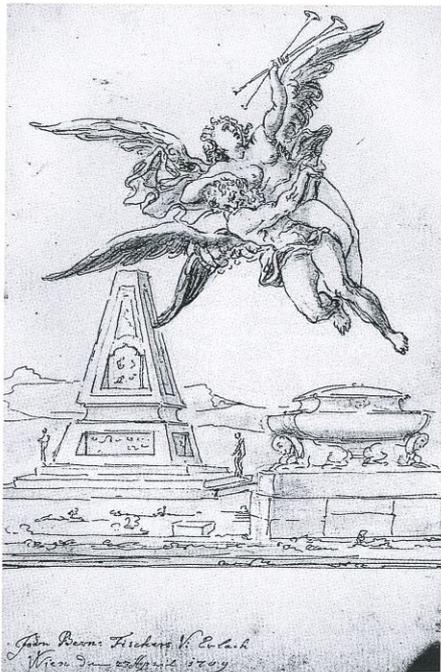


Abb. 15  
Johann Bernhard Fischer von Erlach  
Stammbuchblatt, 1709 dat.

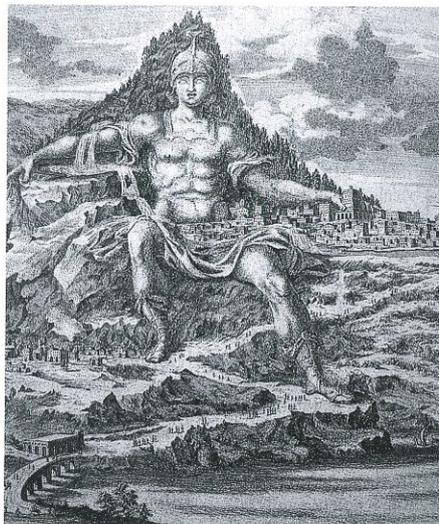


Abb. 17  
Johann Bernhard Fischer von Erlach  
Der Berg Athos als Dinokrates



Abb. 19  
Filippo Schor, Umkreis,  
Engel aus der Apokalypse

(12) Im Colonna Archiv findet sich ein Brief von Filippo, datiert 24. November 1679, in dem er seinen Herrn Lorenzo Onofrio um Freigabe bittet, damit er in den Dienst del Carpios eintreten dürfe; Subiaco, Archivio Colonna, Patrimonio artistico, 7.15.

(13) Sladek (wie Anm. 1) mit älterer Literatur.

(14) Johann Ferdinand war der Sohn des Malers Egid Schor (Innsbruck 1627-1701), welcher der um 12 Jahre jüngere Bruder Giovanni Paolos war. Die Transkription des ganzen Textes besorgte Gerhard Rasser in: Die Handschrift Nr. 856. Zum Traktat Johann Ferdinand Schors, Diplomarbeit, Innsbruck 1991. Zur Familie Schor in Innsbruck und ins-

besondere Egid Schor; siehe auch Ilg, Sedlmayr und Kupferschmied (wie Anm. 6) sowie Neuwirth (wie Anm. 3).

(15) Zum Beispiel sagt er, dass Giovanni Paolo sein eigenes Haus auf der Piazza di Spagna baute; es geht aber aus den jährlichen Volkszählungen in Rom (Stati d'Anime) klar hervor, dass er ein Mieter und nicht ein

Besitzer war. Eventuell war es Filippo Schor, der nach seiner Rückkehr aus Neapel das elterliche Haus erwerben konnte. Weiter erwähnt Johann Ferdinand einen „älteren“ Gustav Schor, der auch nach Neapel gegangen sein soll. Einen Sohn dieses Namens hatte Giovanni Paolo nicht, sondern neben Filippo nur Cristoforo, der jüngere Bruder Philippos, der ihn nach Neapel begleitete.

(16) „... es kame nemlich obgemelter herr V. Erlach in seiner jugendt als ein bild hauer nacher Rom, konte aber unter dennen Romanischen bildhauern sein Conuenientz nit finden, da wurde ihme gerathen sich beim H. Philippen Schor zu melden als welcher sehr villes zu thun habe, und dessentwegen unter andern auch einen bei sich zu halten pflegte so mit der bildhauerey und absonderlich mit possiren umgehen konte, um da durch siene Verzierungsinnovationen in modellen für stellen zu können ...“; s. Rasser (wie Anm. 14), I/I, Zeilen 21-30.

(17) Der Vortrag Giulia Fusconis zu den Zeichnungen Filippo Schors (Philipp Schor, gli Altieri e il marchese del Carpio) soll ebenfalls im Studienband „Ein Regisseur des barocken Welttheaters. Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock“ (wie Anm. 2) 2008 erscheinen.

(18) Vincenzo Golzio, Documenti artistici sul seicento nell'Archivio Chigi, 1939, S. 79-106; Monica Butzek: Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658-1667) (Die Kirchen von Siena, Beiheft), München 1996, S. 31-38; Monika Butzek, La cappella Chigi nel duomo di Siena, in: Alessandro Angelini/Monika Butzek/B. Sani (Hrsg.), Alessandro VII e Siena, Siena 2000, S. 409-412; Klaus Gütthlein, Johann Paul Schor und die Chigi Kapelle in Siena, in: Ein Regisseur des barocken Welttheaters. Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock (wie Anm. 2), erscheint 2008.

(19) Zuletzt Tod A. Marder, Bernini's Scala Regia in the Vatican Palace, Cambridge 1997, S. 159.

(20) Zu den römischen „romitori“ s. Patricia Waddy, Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and Art of the Plan, Cambridge, Massachusetts/London, 1990, S. 313; Patricia Waddy, Inside the Palace: People and Furnishings, in Ambiente Barocco (wie Anm. 7), 1999, S. 31; Arnold A. Witte, Hermits in High Society: The Late Seicento Vogue for Retreat and Seclusion, in: David R. Marshall (Hrsg.), Art, Site and Spectacle: Studies in Early Modern Visual Culture (Melbourne Art Journal 9), 2007, S. 104-119; Stefanie Walker, „Gantz irregulier“: Ein barocker Betstuhl aus Rom, in: Barockberichte 48/49, 2007, S. 154-161.

(21) Ehrlich (wie Anm. 2), S. 189-211; Fusconi (wie Anm. 2, 17) und dieselbe: Disegni decorativi del barocco romano, Rom 1986; Walker (wie Anm. 7), 10, 15, S. 125-133.

(22) Siehe dazu den Beitrag von Rudolf Wackernagel in diesen Barockberichten, S. 301-307.

(23) Siehe dazu den zitierten Text Johann Ferdinand Schors in Anm. 16. Giulia Fusconi konnte anhand eines gedruckten Berichts („relazione“) mit ausführlichen Beschreibungen bestimmen, dass diese Karosse von Filippo Schor für die China Feier 1677 im Auftrag des Marchese del Carpio gemacht wurde; Fusconi (wie Anm. 17). Eine Beschreibung dieser Kutsche, aber ohne Beziehung zu Filippo Schor, erschien in Maurizio Fagiolo dell'Arco: La festa barocca, Rom, 1997, S. 508.

(24) Sladek (wie Anm. 1); Peter Prange (wie Anm. 6), S. 20-22.

(25) Zur Schor Zeichnung, s. Ambiente Barocco (wie Anm. 7), S. 173-174; Fusconi (wie Anm. 17).

(26) Sladek (wie Anm. 1) 1995, S. 156; Louise Rice, Pietro da Cortona and the Roman baroque thesis print, in: Christoph Luitpold Frommel/Sebastian Schütze (Hrsg.), Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale, Roma-Firenze 12-15 novembre 1997, 1998, S. 189-200; Prange (wie Anm. 6), S. 21-22.

(27) Zu Fischers Medaillen, s. Sedlmayr (wie Anm. 6), S. 27-28; Sladek (wie Anm. 1), S. 153-154; Prange (wie Anm. 6), S. 20.

(28) Walker (wie Anm. 9), S. 110-111. Von diesem Blatt, das wiederum aus der Tessin-sammlung stammt, gibt es mindestens eine weitere Variante in Windsor.

(29) Sedlmayr (wie Anm. 6), S. 29-30.

(30) Sladek (wie Anm. 1); Alba Cappellieri, Filippo e Cristoforo Schor, „Regi Architetti e Ingegneri“ alla corte di Napoli, in: Giuseppe Zampino et al (Hrsg.), Capolavori in Festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759), Neapel 1997, S. 73-90.

(31) Prange (wie Anm. 6), S. 22.

(32) Ehrlich (wie Anm. 2), S. 234-236, äußerte sich schon in ähnlicher Weise, bezog aber diese künstlerischen Verbindungen Fischers zu den Schors noch ausschließlich auf das Werk Giovanni Paolos, ohne besondere Berücksichtigung Philippos. Ähnlich urteilt Prange (wie Anm. 6), S. 15, der feststellt, dass Fischers Studienzeit und Mitarbeit in der Schorwerkstatt „ganz wesentlich zur Ausprägung seines Zeichenstils und seines Architekturverständnisses beigetragen haben.“

#### Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 2, 3, 11, 20: Nationalmuseum Stockholm

Abb. 4, 5: Alessandro Angelini, Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, Siena, 1998

Abb. 6, 7: Markus Schwellensattl, Salzburger Barockmuseum

Abb. 8, 10: Hans Sedlmayr, Joh. B. Fischer von Erlach, Wien 1976, Taf. 10, 44.

Abb. 9: Maurizio Fagiolo dell'Arco und Silvia Carandini, L'effimero barocco, Rom 1977-78.

Abb. 12, 14, 16-19: Peter Prange, Entwurf und Phantasie: Zeichnungen des J. B. Fischer von Erlach (1656-1723), Kat. Ausst. Salzburger Barockmuseum, Salzburg 2004

Abb. 13: Amministrazione Colonna, Rom

Abb. 15: Royal Library, Windsor Castle

Anschrift der Verfasserin:

Stefanie Walker  
265 14th Street SE  
Washington, DC 20003  
USA  
e-mail: dstjwalker@earthlink.net