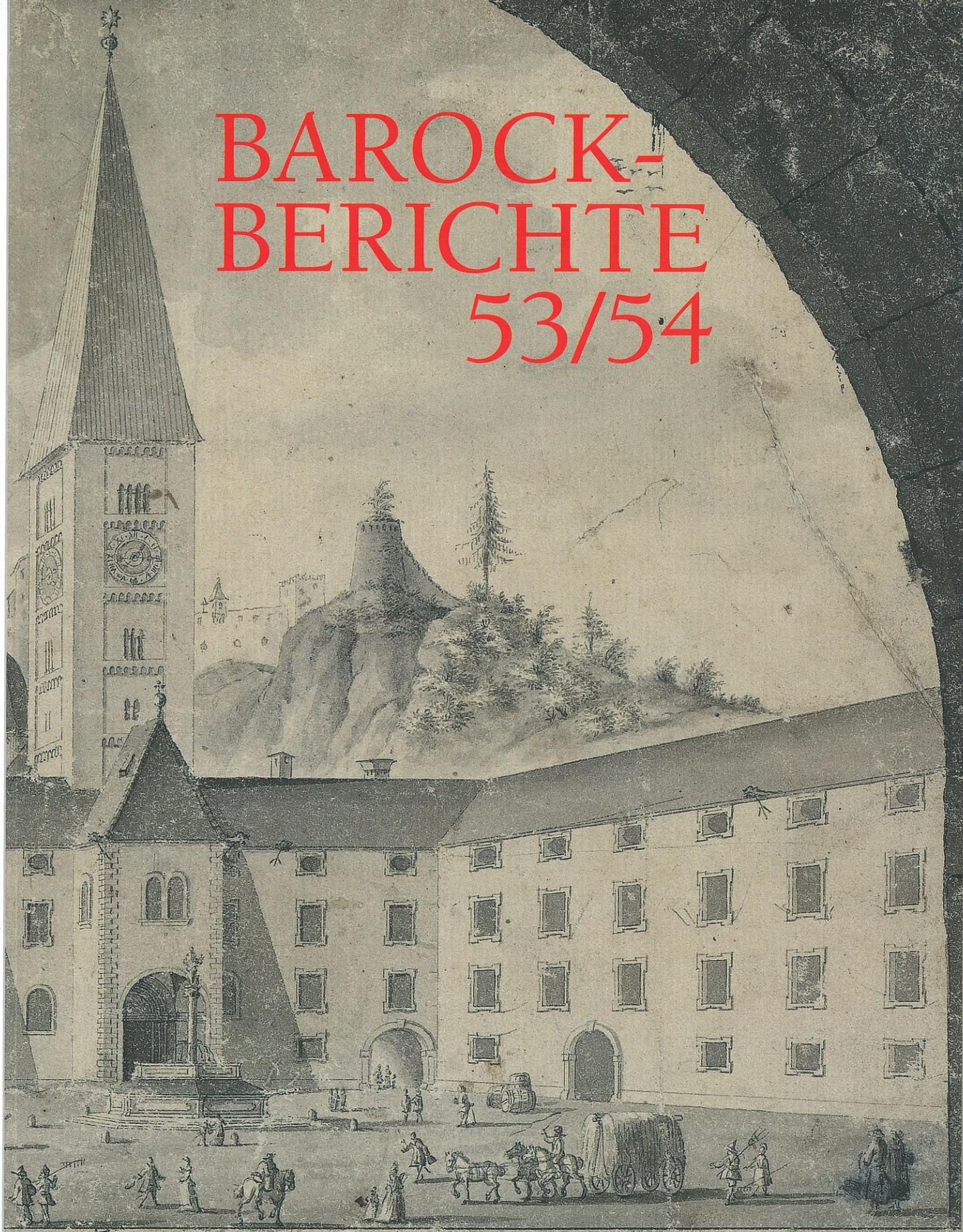


BAROCK- BERICHTE 53/54



L'Église de St. Pierre, ou l'Abbaye des R. R. P. P.
Benedictins à Salzbourg.

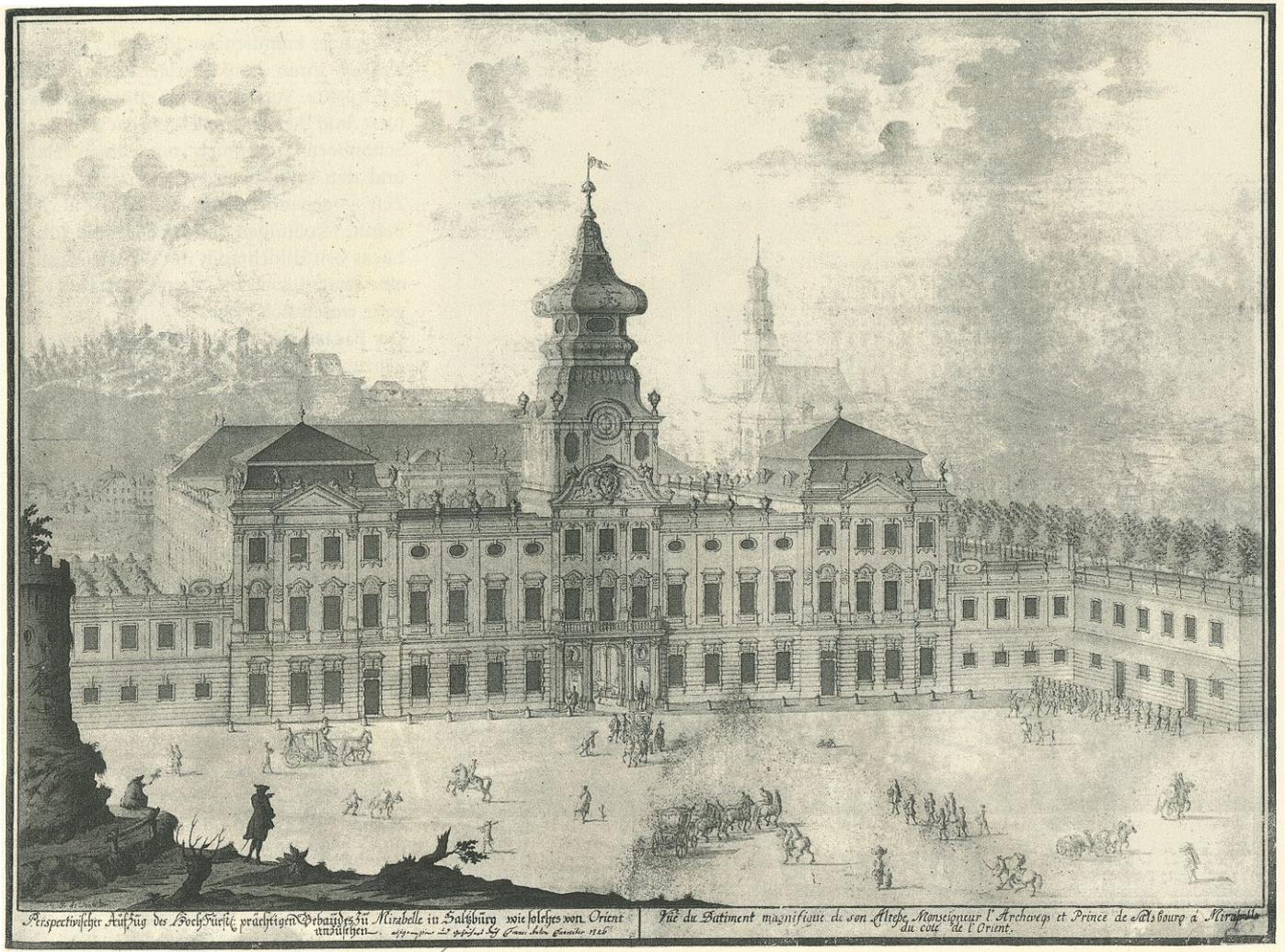


Abb. 1
 Franz Anton Danreiter: Schloss Mirabell von Osten, Feder in Braun, laviert, 471 x 615 mm, signiert unten links: F: A: Danreiter. Beschriftet unten deutsch und französisch: *Perspectivischer Aufzug des HochFürstl: prächtigen Gebäudes zu Mirabelle in Salzburg wie solches von Orient anzusehen, aufgemessen und gezeichnet durch Franc: Anton Danreiter 1726; Privatbesitz*

Peter Prange

Salzburg im Bild – Franz Anton Danreiters Salzburger Ansichtenwerk

Das Bild der Stadt als Thema der Kunst ist das neuzeitliche Phänomen einer allmählichen Säkularisierung, die ihren Anfang in Italien nahm. Noch im ausgehenden Quattrocento mit Lucantonio degli Ubertis berühmtem Plan mit der Kette von Florenz beginnend, der erstmals das Stadtbild als Vogelschau präsentierte, gewann das Bildthema der Stadtansicht beispielsweise durch Jacopo de Barbaris große Venedig-Vedute¹ von 1500 besonders in der Druckgraphik zunehmend an Bedeutung als eigenständige Gattung, die im 17. Jahrhundert in den großen Ansichtenfolgen gipfelte. In Rom hatten die Aktivitäten der Päpste zu großen Umgestaltungen geführt, die seit dem 16.

Jahrhundert verstärkt auch bildlich dokumentiert wurden. Insbesondere die Ansichtenfolgen Giovanni Battista Faldas bezeugten im 17. Jahrhundert die barocke Verwandlung Roms und stellten ein Kompendium der modernen Barockarchitektur in Rom dar. Vor allem seine seit 1665 in drei Bänden herausgegebene Folge *Il nuovo Teatro delle Fabriche ed Edificii di Roma moderna*² wurde vorbildhaft für die zukünftige Ansichtproduktion in ganz Europa. In Frankreich hatten zunächst Israël Silvestre und danach die Gebrüder Adam und Gabrielle Perelle im Dienste einer monarchischen Repräsentation gewirkt, als sie für das *Cabinet du Roi* – eine allumfassende Darstellung der Wissen-

schafts- und Kunstpatronanz Ludwigs XIV. – die neuen königlichen Paläste und Schlösser in Szene setzten. Sie nutzten die Veröffentlichung der Bauten Ludwigs XIV. gezielt als Medium königlicher Selbstdarstellung. Über diese Formen der Repräsentation hinaus dokumentieren solche Ansichtswerke ein wachsendes Interesse an städtebaulichen Fragen, mit denen sie sich gleichermaßen an Architekten und Architekturliebhaber wandten. Nicht zuletzt trugen sie einer wachsenden Zahl von Reisenden Rechnung, die auf der Grand Tour die europäischen Metropolen besuchten und als zahlungskräftige Klientel Stichwerke als Erinnerungsstücke erwarben.



Abb. 2

Maria Sibylle Küssell: Ansicht des Salzburger Doms, Kupferstich, Graphit, Plattenrand: 366 x 412 mm; Universitätsbibliothek Salzburg Sign.: G 547 III

In Frankreich und Italien wurden neue Wege der Architekturpräsentation entwickelt, die bald darauf auch von deutschen Künstlern, Verlegern und Auftraggebern nachgeahmt wurden. Für ihre Darstellungen setzte sich die perspektivische Ansicht durch, die den Palast in seinen städtischen Kontext oder das Schloss in die umgebende Landschaft einbettete. Diese Art der Ansicht, die heute allgemein als Vedute bezeichnet wird, konnte mit einem Blick Weite und Größe von Schlossanlagen vor Augen führen, präsentierte sie gleichzeitig durch eine Überfülle von Staffagefiguren als Funktions- und Lebensraum. Wurden bis ins 17. Jahrhundert Stadtansichten im Sinne von „konstruierten“ Darstellungen bevorzugt – etwa Profilsansichten, die die Silhouette einer Stadt so abbilden, als bewege sich der Betrachter immer im gleichen Abstand an dem aufzunehmenden Objekt entlang, oder auch grundrissbezogene Bildpläne, die Grund- und Aufriss miteinander verbinden –, so wurden nun solche summarische Ansichten durch Darstellungen ersetzt, die die Stadt als Straßenbild und Lebensraum schilderten.

Bild und Architektur

Der eingangs erwähnte barocke Bauboom in Rom und Paris erreichte den deutschen Sprachraum mit einer zeitlichen Verzögerung – erst mit der Abwehr der Türken 1684 vor Wien, aber auch mit der Konsolidierung der preußischen Monarchie um 1700 waren die Voraussetzungen für eine ähnlich bedeutende Bautätigkeit gegeben. Die Kaiserresidenz Wien wurde durch die Tätigkeit von Domenico Martinelli, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lucas von Hildebrandt in eine barocke Stadt von Weltrang verwandelt, in Berlin verfolgte die neue Monarchie durch Andreas Schlüter ähnliche Visionen und in Dresden trug Daniel Matthäus Pöppelmann nicht minder ehrgeizige Projekte vor, die die Ambitionen von August dem Starken auf die polnische Königswürde unterstützen sollten. Auch kleinere Herrschaften wie Hessen-Kassel, Baden-Durlach oder Württemberg buhlten mit ehrgeizigen Bauprojekten um eine politische Aufmerksamkeit, die sie im realpolitischen Spiel der Mächte nicht einnehmen

konnten; in Mainfranken schließlich war es ein ganzer Familienclan, der einer gesamten Region ihren baukünstlerischen Stempel aufdrückte. Von Mainz aus entwickelte Kurfürst und Reichskanzler Lothar Franz von Schönborn zusammen mit seinen Neffen und den renommiertesten Architekten der Zeit – genannt seien mit Balthasar Neumann, Maximilian von Welsch und Johann Lucas von Hildebrandt nur die wichtigsten – eine Bautätigkeit, die Mainfranken bis heute ganz wesentlich prägt.

Die Bauten des mächtigen Adels hatten im ganzen deutschen Sprachraum ein neues Interesse an der Architektur und ihrer Verbilligung geweckt. Um 1700 begann ein Prozess, an dessen Ende die Ablösung von einem rein theoretischen Interesse in der Tradition des Säulenbuchs hin zu einer bildlichen Präsentation von Architektur stand. Stichwerke wie Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister“ oder Fischer von Erlachs „Entwurf einer Historischen Architectur“ stehen an dieser Schnittstelle zwischen theoretischem Anspruch und bildlicher Präsentation von Architektur. Bauherren der Generation des Lothar Franz von Schönborn – die erste, für die nach der Bedrohung durch die Türken und Frankreich das Bauen im großen Stil wieder möglich war – war gleichermaßen an einer Präsentation der eigenen Bauten und Gärten in prachtvollen Kupferstichwerken interessiert, die die Größe des Bauherren allseits sichtbar machten. Moderne Paläste und Schlösser galten als sichtbarer Ausdruck von Macht und Herrschaft, weshalb es nahe lag, diese in prachtvollen Stichwerken bekannt zu machen. In den Jahren nach 1700 blühte auch in Deutschland das Geschäft mit Ansichtenwerken. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschienen in den deutschen Staaten eine Flut von Einzelstichen und Stichfolgen, die die neuen Schlösser, Paläste und Gärten zeigten. Bereits 1706 veröffentlichte Giovanni Francesco Guerniero in seiner „Delineatio Montis“ das ehrgeizige Projekt einer gewaltigen Kaskadenanlage auf dem Kasseler Karlsberg für den Markgrafen von Hessen-Kassel, im Verlag des Augsburger Jeremias Wolff erschienen 1712 die „Vues et Parties Principales de Louis-Bourg“ nach Entwürfen Johann Friedrich Nettes, gefolgt 1727 von der Folge „Vues de la Residence Ducale de Louisbourg“, die die Erweiterungsbauten Donato Giuseppe Frisonis vorstellten. 1729 wurden Matthäus Daniel Pöppelmanns Ansichten vom Dresdner Zwingers publiziert, 1733 erschienen die „Vues des Palais et Maisons de Plaisance de S. M. le Roy de Prusse“ von Jean Baptiste Broebes, und schließlich verfolgten die Grafen von Schönborn mit ähnlicher Intensität wie ihre Bauvorhaben deren Veröffentlichung in aufwendigen Kupferstichwerken. Von 1726 bis 1731 wurden nicht weniger als vier Schlösser – die Favorite bei

Mainz, Schloss Weissenstein ob Pommersfelden, Schloss Gaibach und Schloss Seehof bei Bamberg – in drei Stichwerken dokumentiert, für die der Augsburger Salomon Kleiner die Vorlagen geliefert hatte. Und nicht zuletzt schufen die um 1730 erschienenen Salzburg-Ansichten von Franz Anton Danreiter ein Bild von der Stadt, das als bedeutendste und ausführlichste Dokumentation des barocken Salzburg bis in die heutige Zeit nachwirkt.

Bis dahin war es allerdings ein langer Prozess, in dem zunächst Vogelschaubilder und die panoramaartig ausgebreitete Silhouette der Stadt bevorzugt wurden, die einen Gesamteindruck im Sinne eines Überblicks von der Stadtgestalt vermittelten. Matthäus Merians Vogelschau von Salzburg, 1644 nach Philipps Harpffs kurz zuvor entstandener Ansicht angefertigt³, vereint Aufsicht und Grundriss in einer Weise miteinander, die seit dem berühmten Städtebuch von Georg Braun und Franz Hogenberg üblich geworden war.⁴ Solche Ansichten erschienen noch als Teil von Chroniken, Kosmographien oder Städtebüchern und dienten gleichermaßen der Unterrichtung und Befriedigung der Schaulust der Leserschaft. Merians Salzburg-Ansicht ist Bestandteil eines umfassenden Werks mit Städteansichten, den sogenannten *Topographien*, die bis 1688 auf insgesamt dreißig Bände anwuchsen.⁵ Die Darstellung des Einzelobjekts in seinem städtebaulichen Kontext war im deutschen Sprachraum in der Mitte des 17. Jahrhunderts dagegen noch die Ausnahme. Erst die zweite Jahrhunderthälfte brachte die Abkehr von der Totalen, rückte das einzelne Objekt bzw. seinen städtebaulichen Kontext zunehmend in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Die aus Augsburg stammende Johanna Sibylle Küssel schuf um 1690 drei Stiche von den drei monumentalen, den Dom umgebenden Plätze, die Joseph Mezgers 1692 erschienener „*Historia Salisburgensis*“ beigegeben waren. Sie bewahren sich mit dem tiefer gelegten Horizont, der der Architektur zu steil aufragender Monumentalität verhilft, und der weiten Himmelszone, die Platz bietet für von Putti gehaltene Schriftbänder und Vorhänge mit ausführlichen Beschriftungen, eine eigene, sehr charakteristische Bildauffassung.⁶ (Abb. 2) Küssel schildert Salzburgs zentrale Plätze und den Dom von verschiedenen Seiten dabei in seinem städtebaulichen Kontext, doch geschieht dies mehr additiv, ohne dass ein besonderes Interesse für den umgebenden Stadtraum offenbar würde.

Küssells Vater Melchior hatte bereits 1682 aus Anlass der 1100-Jahrfeier der Ankunft des hl. Rupert in Salzburg eine Innenansicht vom Dom geschaffen, die neue Standards setzte. Ihre Monumentalität und übersteigerte Raumwiedergabe vereinigte Küssel zu-



Abb. 3

Johann Friedrich Pereth: Erzbischof Johann Ernst Graf Thun umgeben von seinen Stiftungen, Feder in Schwarz und Braun, laviert, Weißhöhungen, auf Papier, 301 x 180 mm; Salzburger Barockmuseum/Land Salzburg, Inv. Nr. 1111330233

sammen mit der Staffage kirchlicher Würdenträger zu einem festlichen Gesamtbild, das am Beginn des barocken Stadt- und Raumbildes steht.⁷ Die Ansichten der Küssel dokumentieren zusammen mit anderen wie etwa Christoph Lederwaschs 1704 entstandener Ansicht vom Neugebäude⁸ das von

den Erzbischöfen Wolf Dietrich von Raitenau, Markus Sittikus von Hohenems und Paris Lodron geschaffene frühbarocke Salzburg und entstanden noch vor der am Ende des 17. Jahrhunderts einsetzenden Bautätigkeit, die Salzburg in eine barocke Stadt verwandelte.

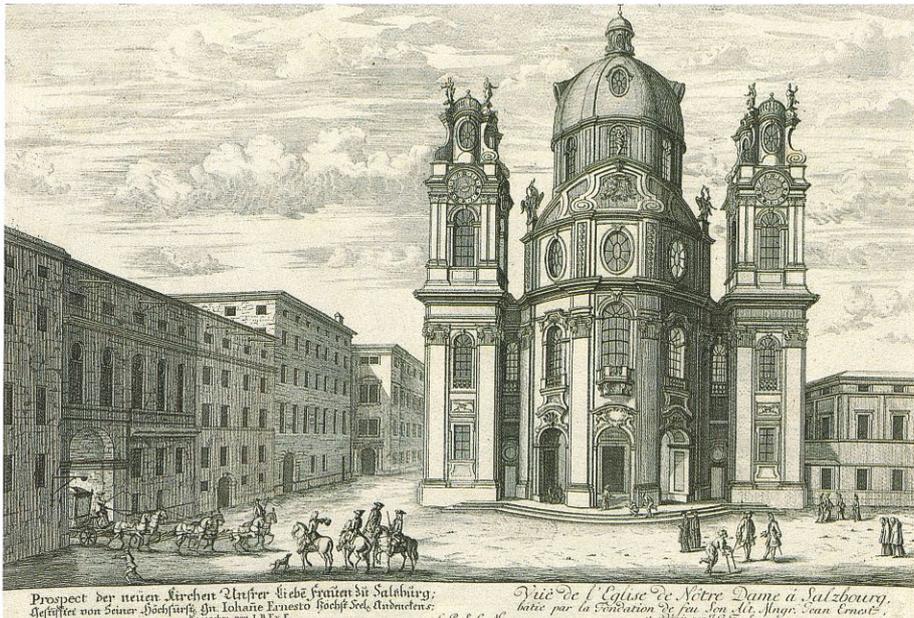


Abb. 4

Johann Bernhard Fischer v. Erlach: Die Kollegienkirche, 304 x 438 mm, *Historische Architectur*, Buch IV; Universitätsbibliothek Salzburg Sign.: G 529 II (4,9)

Johann Bernhard Fischer von Erlachs Ansichten von Salzburg

Auch in Salzburg ist diese Umgestaltung untrennbar mit zwei Namen verbunden – mit dem seit 1687 regierenden Erzbischof Johann Ernst Graf Thun (reg. 1687-1709) und dem kaiserlichen Hofarchitekten Fischer von Erlach, den Thun zu Beginn der neunziger Jahre nach Salzburg berief. Ein Stich von Philipp Jakob Leidenhofer, zu dem kürzlich die Vorzeichnung von Johann Friedrich Pereth⁹ aufgetaucht ist (Abb. 3), zeigt Erzbischof Johann Ernst umgeben von seinen Stiftungen, die er durch Fischer von Erlach realisieren ließ.¹⁰ Das Blatt von 1699 zeigt das Portrait des von der Dreifaltigkeits-, der Kollegien- und der Johannisspalkirche sowie dem Marstall eingerahmten Erzbischofs.

Fischer hatte sich neben seiner Tätigkeit als Architekt schon frühzeitig bemüht, die von ihm entworfenen Bauwerke auch in Kupferstichen zu verbreiten. Bereits im Frühjahr des Jahres 1701 hatte Fischer dem Salzburger Domkapitel „etliche Exemplarien oder Khupferstich aus dem durch ihne neuerpauten Khöniglichen Palatio zu Schenprun unweith der Khay. Residenz Statt Wienn“ übersandt.¹¹ Einige Jahre später plante Fischer mit Unterstützung des Erzbischofs „von denen Under der Regierung Sr. hochfürstlichen Gnaden zu der ehr Gottes, auch zu nuz und Zierde der Residenz Statt und des Landts bisshero geführten Verschiedenen Gepueuen etliche prospectus und grundt-Riss auf 12 halbe Regal Platt“ herauszubringen.¹² 1708 hatte Fischer sich angeboten, „die in

12 Stückhen bestehende hochfürstlichen Gepey gegen empfangung [von] 60 fl. für jedes Stückh in Kupfer zu bringen“.¹³ Er selbst wollte nach Augsburg reisen, um dort einen geeigneten Stecher für die Tafeln zu gewinnen. Sein Angebot wurde vom Fürsterzbischof angenommen und das Hofzahlamt per Hofkammerdekret vom 19. Mai 1708 angewiesen, dem „Kayserl. Hoff=Ober=Ingenieur etc. Johann Bernhardt Fischer von Erlach“ in Abschlag seines künftigen Verdienstes „200 fl. anticipando“ zu zahlen. Fischer sollte für das zugestandene Honorar nicht nur die Vorzeichnungen liefern, sondern auch die Kosten für den Stecher übernehmen.

Das Stichwerk mit Ansichten von Fischers Salzburger Bauten sollte die Baupatronanz des Erzbischofs noch viel prächtiger als Leidenhofers Stich verherrlichen, doch blieb es wegen des Todes des Erzbischofs im Jahre 1709 unvollendet. Bis dahin hatte Fischer durch den Augsburger Benjamin Kenckel bereits drei Ansichten von der Kollegienkirche stechen lassen, als am 2. Dezember 1709 der neue Erzbischof Franz Anton Graf von Harrach (reg. 1709-1727) die Einstellung des Unternehmens anordnete: „[...] gedachten Herrn Fischer in seinen – neulichen – alhier Sein durch dero Hoff=Paainspectorn bedeuten, dass er die seinem Vorgeben nach bereits Verfertigte drey Kupferplatten, Von der facciata, Durchschnitt, Und grundtriss der neu erpauten universitet=Kürchen, alhero einschickhen, mit denen übrigen aber weiters nit fortfahren Solle“.¹⁴ Die drei Ansichten von der Kollegienkirche hat Fischer allerdings nie dem neuen

Erzbischof zugesandt; sie verwendete er stattdessen schon wenig später für sein Manuskript der „*Historischen Architectur*“ (Abb. 4)

In den weiteren Zusammenhang von Fischers geplante Ansichtenwerk seiner Salzburger Bauten gehört auch jene perspektivische Innenansicht von der Kollegienkirche, die anlässlich ihrer Weihe am 20. November 1707 als eine Dankesgabe – als ein „*tholus gratiarum*“ – der Benediktineruniversität an den Stifter des Bauwerks, Erzbischof Fürst Johann Ernst von Thun, übergeben worden war. Ihr ungewöhnlich großes Format – die Druckplatte misst 93,8 x 61,5 cm – und ihre frühe Entstehung lassen jedoch vermuten, dass die Innenansicht der Kollegienkirche zwar nicht unmittelbar im Zusammenhang mit dem geplanten Werk der Salzburger Ansichten steht, doch wird die zentralperspektivisch angelegte Innenansicht von drei kleinformatigen Abbildungen begleitet, die je eine Ansicht der Flanke und der Fassade sowie einen Grundriss der Kirche zeigen.¹⁵ Sie geben neben den wieder verwendeten Ansichten in der „*Historischen Architectur*“ eine Vorstellung von Fischers Projekt, das zwar nicht realisiert werden konnte, doch erstmals den Gedanken einer vom Erzbischof in Auftrag gegebenen Folge mit Ansichten von den Salzburger Bauten verfolgte.

Die Erlustierende Augenweide von Matthias Diesel

Erst der aus Bayern stammende Matthias Diesel griff ein ähnliches Projekt wieder auf. Genauso wie Danreiter war auch Diesel in Frankreich zum Gartenarchitekten ausgebildet und im Herbst 1713 zum hochfürstlichen Kammerdiener sowie Hofgarteninspektor von Erzbischof Franz Anton Harrach berufen worden. Diesel wurde vom Hofbauamt mit der Planung und Leitung verschiedener Gärten betraut, doch ist unklar, ob er auch an der Gestaltung von Gärten in Salzburg beteiligt war.¹⁶ Eine Mitwirkung am Garten von Schloss Mirabell hat Adolph Hahn vermutet¹⁷, die wahrscheinlich in einem seit 1717 in drei Teilen bei Jeremias Wolff in Augsburg erschienenem Stichwerk ihren Niederschlag gefunden hat. Im zweiten Teil der *Erlustierenden Augenweide in Vorstellung Herrlicher Garten und Lustgebäude* präsentiert Diesel neben französischen Gärten wie Versailles und Grand Trianon die Salzburger Schlossgärten von Mirabell und Hellbrunn sowie einige Gärten in München, die er zudem durch eigene Entwürfe ergänzte.

In strenger Achsialität und den Bildraum weitender Aufsicht führt Diesel in abwechselnder Folge existierende Gärten und eigene Entwürfe vor. Aus der Tatsache, dass

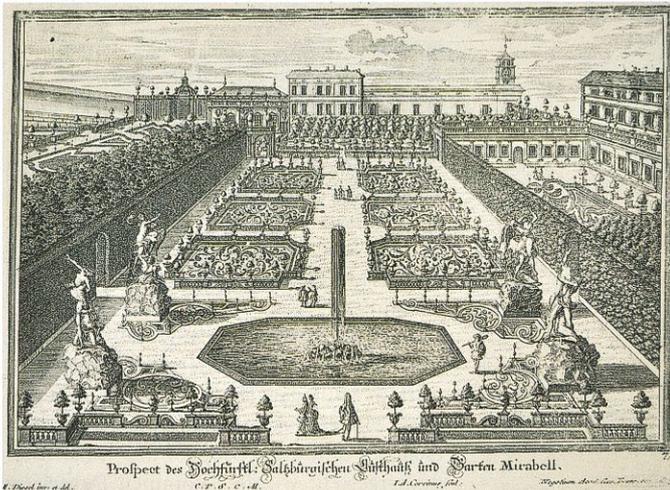


Abb. 5
Matthias Diesel: Taf. 7 der *Erlustierenden Augenweide*: Schloss Mirabell vom Garten, Kupferstich, Plattenrand: 219 x 307 mm; Privatbesitz

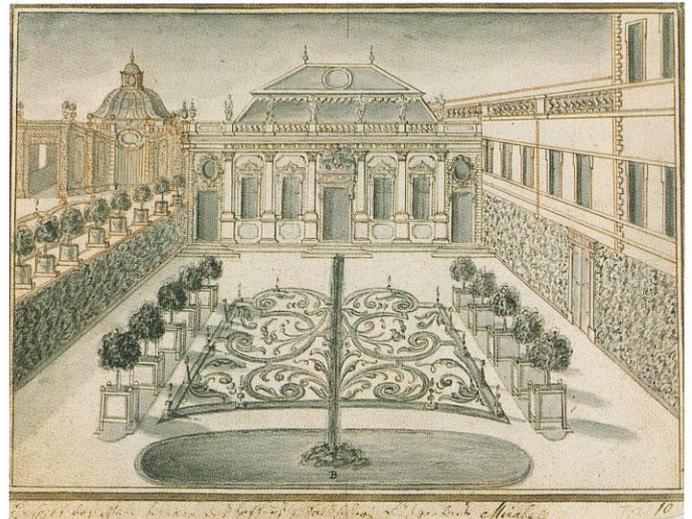


Abb. 6
Matthias Diesel: Taf. 10 der *Erlustierenden Augenweide*, Sala terrena Tusche, laviert, 228 x 300 mm; Kunstsammlungen der Erzabtei St. Peter Inv. Nr. G 883

Diesel bestehende, berühmte und damit Vorbildlichkeit beanspruchende Gärten und eigene Entwürfe nebeneinander stellt, darf man schließen, dass Diesel in dieser Anordnung durchaus eine Art Eigenwerbung betreibt, die ihn als habilen und mit den internationalen Tendenzen der Gartenkunst vertrauten Ingenieur ausweist. Mit der Widmung an den Sohn von Kurfürst Max Emanuel, dem seit 1726 regierenden Karl Albrecht von Bayern gewidmet, wo Diesel seit 1718 als Garteningenieur tätig war, brachte er sich bei einem potentiellen Nachfolger ins Gespräch.

Allein dreizehn von insgesamt fünfzig Ansichten sind Schloss Mirabell gewidmet. Die erste Tafel, die einen Grundriss der gesamten Gartenanlage zeigt, trägt in der oberen linken Ecke eine große Titeltartusche, die vom Wappen des Erzbischofs Anton Graf Harrach bekrönt wird. Die große Anzahl allein Schloss Mirabell gewidmeter Ansichten könnte zusammen mit dem Wappen des Erzbischofs, das nur an dieser Stelle so explizit erscheint, darauf hindeuten, dass Diesel eine eigene Folge zu Schloss Mirabell plante, die dann aus unbekanntem Gründen nicht erschien. Zudem gehört in diesen Zusammenhang auch die Ansicht des Glashauses, die eine nicht ausgeführte Planung überliefert, in der Abfolge aber erst nach Schloss Hellbrunn als Tafel 25 erscheint. Diesel zeigt das Schloss in einem Gesamtprospekt mit dem Garten von Süden vor dem durchgreifenden Umbau durch Hildebrandt seit 1721, weshalb der Ansicht hoher Zeugniswert zukommt. Das Schloss erscheint als ein nur wenig regulierter Kubus mit einem Turm an der Ostfront in frühbarocken Formen. (Abb. 5) Von besonderem architektonischen Interesse, weil moderner

ist die links danebenliegende Sala terrena, der Diesel zudem eine eigene Ansicht gewidmet hat. (Abb. 6) Die Sala terrena wurde bereits zuvor vermutlich 1712-13 von Hildebrandt durch die Umwandlung von Mundküche und Türnitz als Abschluss des westlichen Nebenparterres erbaut.¹⁸ In strenger Achsialität und in leichter Aufsicht präsentiert Diesel die Sala terrena als Anbau an den frühbarocken Schlossbau. Der heute nicht mehr bestehende, einstöckige Bau verkörpert auch in der etwas ungelungenen und steifen Darstellung Diesels Hildebrandts Architektursprache der Zeit um 1710, die Anklänge an die stadtsseitige Fassade des Mittelpavillons des zwischen 1706 und 1711 entstandenen Gartenpalast Schönborn in Wien zeigt.¹⁹ Der rechteckige, siebenachsige Kubus wird durch Türen in den seitlichen und der mittleren Achse, durch mit Pilastern besetzte Fensterachsen dazwischen rhythmisiert.

Danreiters Ansichten von Schloss Mirabell

Der gebürtige Salzburger Danreiter war am 1. September 1728 vom neuen Erzbischof Leopold Anton Graf von Firmian (reg. 1727-1744) zum Hofgärtner im Mirabellgarten sowie Inspektor aller Hofgärten berufen worden²⁰ und hatte diese Position bis zu seinem Tode 1760 inne. Danreiter war 1724 von einer mehrjährigen Studienreise zurückgekehrt, die ihn durch Österreich und Sachsen sowie nach Holland und Frankreich geführt hatte, und unmittelbar danach bereits mit Entwürfen für den Garten von Schloss Mirabell betraut. Aus diesem Jahr datiert ein von ihm signierter Teilgrundriss des Mirabellgartens, der ne-

ben den Gartenzonen vor und hinter der Sala terrena auch diese selbst im Grundriss zeigt.²¹ (Abb. 7) Anstatt eines einfachen Querriegels, den noch Diesel überliefert hatte, erscheint bei Danreiter die Sala terrena als querrrechteckiger Kubus mit einem auf beiden Seiten polygonal vortretenden Mittelteil. Danreiter hat diesen Plan unverändert in seinen Grundriss der Gesamtanlage, der Bestandteil seines Mirabell-Stichwerks ist, und in seine große Vogelschau von Schloss Mirabell übernommen. (Abb. 8, 8a) Auch im Aufriss präsentiert Danreiter die Sala terrena als wesentlich anspruchsvollere Lösung: als einen zweistöckigen Querriegel mit einer aufwendigen Rampenanlage und einem zentralen, oktogonalen Pavillon. Die eigentliche Sala terrena befindet sich im Erdgeschoss, die sich an drei Seiten des oktogonalen Pavillons in großen Arkaden zum Außenraum öffnet. Ohne darüber eine genauere Aussage gewinnen zu können, wird man sich im Inneren eine Art Grotte vorzustellen haben. Die obere Ebene, auf der sich im Pavillon wohl ein großer zentraler Saal befand, wird durch zwei konkav sich wölbende Rampen erschlossen. Die Sala terrena nimmt nun fast vollständig die Höhe des angrenzenden Schlossflügels auf, die Danreiter als einen Teil des Gartens abschließender *point de vue* begreift. Gebaut worden ist indes diese Sala terrena nie – alle späteren Bauaufnahmen des Gartens wie beispielsweise der 1771 entstandene Plan der Gesamtanlage von Jakob Reinitzhuber zeigen im Grundriss den bereits von Diesel überlieferten einfachen querechteckigen Kubus.²² (Abb. s. S. 522) Auch Danreiter selbst zeigt in einer eigenen Ansicht die bereits von Diesel vorgestellte Sala terrena als „desiezung stehenden Garten Saales“. (Abb. 9)

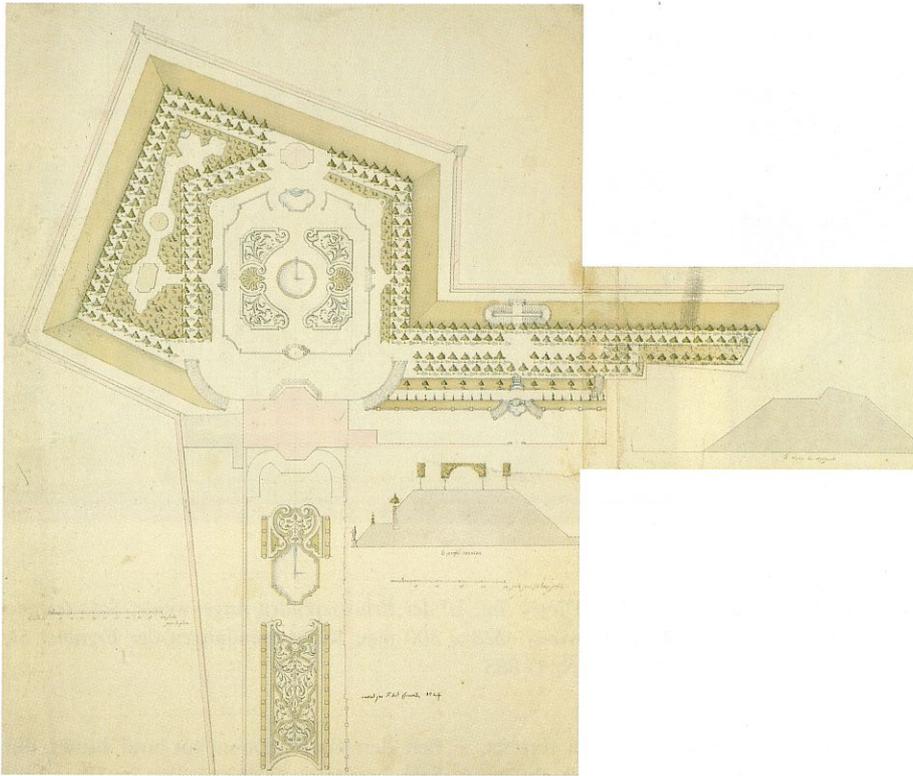


Abb. 7

Franz Anton Danreiter: Teilgrundriss des Mirabellgartens, Feder in Braun, aquarelliert, 510 x 361 mm, rechts zusätzlich angestückt (130 x 231 mm); Salzburg Museum Inv. Nr. 2823/49

Die im Grundriss und in der Vogelschau überlieferte Sala terrena ist deshalb als ein nicht ausgeführtes Projekt Danreiters angesehen worden, mit dem er den Erzbischof auf seine Befähigung zu Gartenarchitekturen hinweisen wollte²³, doch lässt sich die projektierte Sala terrena mit Nachrichten Hildebrandts in Verbindung bringen, der seit 1721 mit dem Umbau von Schloss Mirabell beschäftigt war. Am 30. April schreibt er aus Wien vermutlich an den Bauverwalter Friedrich Koch in Salzburg, dass er „an den Abriss von der Sala terrena [...] anjetzo“ arbeite und ihn schicken werde, sobald etwas fertig sei.²⁴ Dieser Plan lag seinem nächsten Brief vom 1. Juni 1723 bei.²⁵ Die seit 1721 unter Hildebrandts Leitung stehende Umgestaltung von Schloss Mirabell bezog offensichtlich auch einen anspruchsvollen Neubau der Sala terrena mit ein, zu dem es in der Folge aber nicht kam und die nur in der Ansicht Danreiters und den beiden Grundrissen überliefert ist.²⁶ Hildebrandt war zu diesem Zeitpunkt offensichtlich auch mit Planungen für den Garten beschäftigt – die wenigen Quellen geben hierüber leider nicht hinreichend Aufschluss²⁷ –, die in Danreiters Teilgrundriss (Abb. 7) genauso wie der Entwurf für die Sala terrena eingeflossen sind.

Danreiter hat den Teilgrundriss des Gartens unverändert in den Grundriss der Gesamtanlage für sein Mirabell-Stichwerk über-

nommen, doch ob er bereits als konkrete Vorzeichnung für ein geplantes Stichwerk entstand, ist unwahrscheinlich. Dieses Projekt dürfte erst danach konkretisiert worden sein, als die Umgestaltung des Schlosses kurz vor ihrer Vollendung stand, die noch Erzbischof Franz Anton Fürst Harrach unter der Leitung Hildebrandts veranlasst hatte.²⁸ Unter seiner Regentschaft sind auch Danreiters Vorzeichnungen für das Mirabell-Stichwerk entstanden, das bereits seinem Nachfolger Erzbischof Firmian gewidmet ist, in dem sich Danreiter jedoch im Gegensatz zu seinen Kirchenprospekten und den Ansichten von Schloss Hellbrunn noch nicht als Garteninspektor ausweist. Die Fertigstellung des Stichwerks fällt also in die Zeit zwischen dem Amtsantritt des neuen Erzbischofs im Oktober 1727 und Danreiters Berufung zum Garteninspektor am 1. September 1728. Eine solche zeitliche Einordnung legt auch das Titelblatt mit der im Wagen sitzenden Glücksgöttin nahe, deren Vorzeichnung von Paul Troger stammt.²⁹ (Abb. 10, 10a) Dieser hatte 1728 seine Ausmalung der Kuppel der Kajetanerkirche beendet und landsmannschaftliche Verbindungen zur Familie Firmian oder seine Beziehungen zum Bildhauer Georg Raphael Donner, der das Treppenhaus in Schloss Mirabell mit seinen Skulpturen ausgestaltet hatte, legen nahe, dass Troger spätestens 1728 für die Gestaltung des Titel-

blattes zum Abschluss der Folge herangezogen wurde.³⁰

Zu den Mirabell-Ansichten sind drei Vorzeichnungen von Danreiter bekannt. Seine Ansicht der Hauptfront von Schloss Mirabell³¹ (Abb. 1) ist wie die beiden anderen Zeichnungen, die die Schlossfassaden von Süden³² und Westen³³ zeigen, 1726 entstanden. Es kann daher kein Zweifel bestehen, dass Danreiter auch die anderen, bisher unbekanntten Vorlagen für die übrigen Stiche 1726, spätestens 1727 angefertigt hat. Da Schloss Mirabell durch den Stadtbrand 1818 stark in Mitleidenschaft gezogen wurde und nach Plänen Peter Nobiles nur in vereinfachter Form unter Wegfall des Turms wiederhergestellt wurde³⁴, kommen Danreiters Ansichten ein hoher Zeugnis- und Dokumentationswert zu. Auf 15 Blättern dokumentiert er den Umbau des Schlosses durch Hildebrandt und den zugehörigen Garten – Innenansichten wie etwa Donners Treppenhaus kommen hingegen nicht vor, fehlen aber auch in vergleichbaren Stichwerken zumeist.

Der Aufbau der unnummerierten Folge, die bei Johann Andreas Pfeffel in Augsburg erschien, orientiert sich an vergleichbaren Augsburger Stichwerken. Grundrisse und eine Vogelschau der Gesamtanlage sowie Ansichten des Schlosses von allen Seiten leiten über zu den Einzelansichten, die den reich gestalteten Garten zeigen. Die Ansichten der Schlossfassaden aus den verschiedenen Himmelsrichtungen und die Vogelschau sind dabei besonders aufschlussreich und aussagekräftig für das barocke Bildverständnis: Die Vogelschau (Abb. 8) präsentiert die komplexe Struktur der Gesamtanlage im Sinne einer organisatorischen und ästhetischen Idealität, in dem sie von einem imaginären, erhöhten Standort die formalen Zusammenhänge der weit ausgreifenden Anlage aufzeigt. Die aus der Luft aufgenommene Ansicht verdeutlicht dabei die achsensymmetrische und hierarchische Ordnung des Schlosses in seiner Beziehung zu den Gartenanlagen. Es ist eine von der Umgebung unabhängige, eigene Ordnung, was nicht nur die ausladenden Bastionen verdeutlichen, sondern in besonderem Maße auch die den Umriss der Anlage geradezu nachfahrenden Bäume links und rechts. Der rechte Baum schmiegt sich um die östlichen Begrenzungsmauern, so dass von der angrenzenden Stadt kaum etwas sichtbar ist, während der linke Baum die Anlage über der Salzach umfängt. Sie symbolisieren den imaginären, erhöhten Standort des Zeichners bzw. Betrachters, der links noch durch den an einem Tisch mit seiner Dame speisenden Kavalier metaphorisch überhöht wird. Dass eine solche Sicht in der Absicht des Zeichners liegt, verdeutlicht die Ansicht des Schlosses von Osten, zu der sich die Vorzeichnung Danreiters erhalten hat. (Abb. 1) Bis auf wenige Abweichungen, die vor allem die figürliche

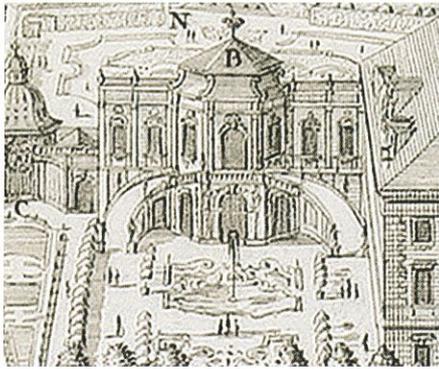


Abb. 8a
Sala Terrena, Det. aus der Vogelperspektive des Mirabellgartens; Kupferstich, Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 1331/7



Abb. 8, rechts
F. A. Danreiter: Vogelperspektive des Mirabellgartens, kolorierter Kupferstich, Plattenrand: 245 x 337 mm; Bibliothek der Erzabtei St. Peter

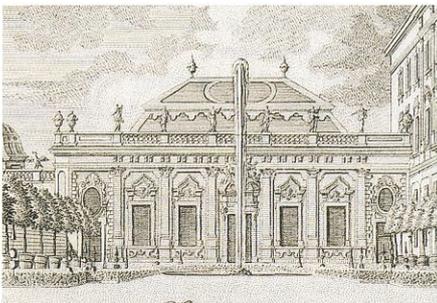


Abb. 9a
Sala Terrena, Det. aus Abb. 9



Abb. 9, rechts
Franz Anton Danreiter: Sala terrena des Schlosses Mirabell, Kupferstich, Plattenrand: 246 x 338 mm; Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 1331/8

Staffage betreffen, hat sie der Augsburger Stecher Johann August Corvinus getreulich in den Stich umgesetzt. Auch die Ostfassade präsentiert Danreiter von einem erhöhten Hügel, auf dem Kavaliers stehen, die auf das Schloss zeigen; links daneben erscheint der Rest eines mittelalterlichen Rundturmes, der die alte Zeit und Ordnung symbolisiert, während das Schloss den Aufbruch in eine neue Zeit verkündet.

Den Schlossansichten folgen insgesamt sieben Prospekte vom Garten, darunter auch die Ansicht von der Sala terrena, die geeignet ist, Danreiter gegenüber Diesel abzugrenzen. Wie dieser zeigt auch Danreiter den siebenachsigen Baukörper zentralpers-

pektivisch von der Mittelachse, doch entsteht ein vollkommen anderer Eindruck. Diesels Ansicht wirkt im Ganzen und besonders in den Staffagen steif und schematisch, er beschränkt sich auf eine exakte und sachliche Wiedergabe des Baues und des vor ihm liegenden, in Aufsicht gegebenen Boskettts. Danreiters Ansicht von der Sala terrena ist dagegen die künstlerisch anspruchvollste in der gesamten Serie, sie hat er durch bildnerische Mittel zu einer Auffassung aufgewertet, die in Danreiters Werk eine Ausnahme bildet (Abb. 9): Er entwirft seine Ansicht von einem niedrigen Standpunkt, der für den Betrachter nachvollziehbar wird durch die beiden in vorderster

Bildebene hockenden Kavaliers, die sich in ein Buch (?) vertieft haben. Sie verstellen den freien Blick, bilden gleichsam eine ästhetische Grenze und unterstreichen darin den bildhaften Charakter der Darstellung. Gegeneinander versetzt, das Bild rahmende, hohe Heckenwände verengen zunächst den Blick, der dann über den weiten Garten gleitet, an dessen Ende die Sala terrena steht. Anders als Diesel inszeniert sie Danreiter in einem barockem Sinne als breitgelagerten, in den Proportionen ausgeglichenen *point de vue*. Sie erscheint in hellem Sonnenlicht, während der Vordergrund durch ein intensives Nebeneinander von Licht und Schatten bildnerisch belebt wird.



Abb. 10
Paul Troger: Entwurf zum Titelblatt des Mirabell-Stichwerks, Feder in Braun, 195 x 305 mm; Düsseldorf, museum kunst palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW) Inv. Nr. F P. 5657



Abb. 10a
P. Troger inv. et delin., B. S. Sedlezky sculp.: Titelblatt zum Mirabell-Stichwerk, Plattenrand: 250 x 340 mm; Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 1331/1

Die starken Helldunkel-Kontraste lösen die strenge Regularität und Symmetrie von Garten und Architektur zunehmend auf. Danreiter dokumentiert in seinen Ansichten von Schloss Mirabell den damaligen Zustand des Gartens und des Schlosses – nur vereinzelt wie im Falle der von Hildebrandt projektierten Sala terrena weicht er auf der Vogelschau und dem Grundriss der Gesamtanlage von dem vorgefundenen Bestand zugunsten einer idealen Sicht im Sinne eines „wie es hätte sein sollen“ ab. Eine solche „Überhöhung“ ist in der barocken Architekturgraphik allerdings nichts Ungewöhnliches, in der sich oftmals Reales und Projektiertes miteinander vermischt. Salomon Kleiner beispielsweise verwandelte Mitte der vierziger Jahre das Stift Göttweig in seinen Kupferstichen nach den damals gültigen Planungen in eine existierende Klosteranlage, die realiter jedoch bis heute nie vollendet wurde. Besonders repräsentative Schlossansichten wurden durch Auslassungen oder Hinzufügungen im Sinne einer ästhetischen Idealität „verbessert“. Auch Danreiter hat zu einem solchen Mittel gegriffen, als er auf seiner Ansicht der Ostfassade von Schloss Mirabell (Abb. 1) die damals sich auf dem Schlossplatz befindliche Pegasusschwemme zugunsten einer unverstellten Sicht auf das Schloss wegließ.³⁵

Danreiters Salzburger Kirchen=Prospecte

Danreiter schuf neben der Mirabell-Folge noch drei weitere Ansichtenwerke mit Darstellungen von Salzburger Bauten – neben den Ansichten von der mittelalterlichen Festung eine weitere Folge von Schloss und Garten Hellbrunn sowie als umfangreichste Serie die Kirchen-Prospecte, in denen Dan-

reiter die Kirchenbauten Salzburgs vom Mittelalter bis in die damalige Zeit vorstellte.³⁶ Zwar galt Salzburg damals besonders in italienischen Augen nicht als Perle der Baukunst – „die Straßen, Plätze und Häuser, ausgenommen der Bischofspalast und der Dom, bieten keine Seltenheit“, notierte beispielsweise der venezianische Cavalier Giovanni Benedetto Giovannelli 1747 über Salzburg in sein Reisetagebuch³⁷ –, doch wurde in Salzburg ein einzigartiges Ensemble barocker Bauten geschaffen, das noch heute durch seine Geschlossenheit die Besucher beeindruckt. Salzburgs Bedeutung lag dabei nicht so sehr auf dem Gebiet der profanen Baukunst – nur wenige Bauten wie Schloss Mirabell zählten zu den hervorragenden Zeugnissen der Barockbaukunst in Österreich –, sondern in der Sakralbaukunst. In Anlehnung an Salomon Kleiners ersten, 1724 erschienenen Teil seines Wiener Ansichtenwerks, in dem er die Kirchen und Klöster in Wien und den umliegenden Vorstädten abbildete, präsentierte Danreiter die kirchliche Baukunst in Salzburg in zwanzig Einzelblättern. Dieses Werk erschien ebenso wie zuvor Kleiners Ansichten im Verlag des in Augsburg ansässigen kaiserlichen Hofkupferstechers Johann Andreas Pfeffel (1674-1744), der neben den Erben des 1724 verstorbenen Jeremias Wolff (1663-1724) den profiliertesten Verlag für Ansichtenwerke in ganz Deutschland betrieb. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass die Initiative zu dem Salzburger Ansichtenwerk von Pfeffel ausging, der sich davon einen kommerziellen Erfolg versprach. Für eine solche Annahme fehlen zwar archivalische Belege, und die Widmung an Erzbischof Leopold Anton Eleutherius von Firmian könnte zur Vermutung verleiten³⁸, er stehe finanziell hinter dem

Unternehmen, doch haben Fürsten nur in den seltensten Fällen solche Stichwerke in ihrem Auftrag initiiert.³⁹

Auch im Aufbau der einzelnen Tafeln – vor allem im Verhältnis von Bild und Text – orientieren sich Danreiters Ansichten an Kleiner bzw. an den Standards der Augsburger Verleger. Jeder Ansicht ist am unteren Rand eine bilderklärende Textlegende in deutsch und französisch beigegeben, die auf eine internationale Leserschaft zielt. Zusätzlich beinhaltet sie auch die Nennung des Zeichners und Stechers sowie die Angabe des kaiserlichen Privilegs, das vor unbefugten Nachdruck schützen sollte. Danreiter wird auf allen Stichen als Zeichner der Vorlagen genannt, die von verschiedenen Kupferstechern in Augsburg gestochen wurden.⁴⁰ Weitere Informationen enthält die Textleiste nicht, denn im Gegensatz zu anderen Stichwerken der Zeit verzichtet Danreiter auf die Angabe der umliegenden profanen Gebäude – auch dies ist als ein Hinweis auf die kaum nennenswerte Aktivität im Bereich der Profanbaukunst zu verstehen.

Danreiters Prospektive sind als architekturhistorische Quelle zwar von hohem Wert – so überliefert nur Danreiters Ansicht das ursprüngliche Aussehen der Türme der Dreifaltigkeitskirche⁴¹ (Abb. 11) –, doch sind sie mehr als ein bloßes Abbild der Stadt. Er präsentiert die Stadt nicht als Ansammlung von hochrangigen Bauten sondern als individuellen Lebens- und – der besonderen geographischen Lage geschuldet – als Landschaftsraum. Die Lage Salzburgs unterhalb der beherrschenden Burg in dem engen Tal mit den umgebenden Bergen, in dem sich die Stadt ausbreitet, machen Danreiters Ansichten zu einem einzigartigen Dokument der Verbindung von Architektur und Landschaft. Sie

führen den Betrachter durch einen Stadtorganismus, ohne dass dies nach einem vorgegebenen Wegesystem, das etwa römische Ansichtenwerke vorgaben, geschehen würde. Die Widmung der gesamten Stichfolge an den Erzbischof Leopold von Firmian erforderte allerdings ihren Beginn mit dem Dom, der in zwei Tafeln vom Domplatz und vom Kapitelpplatz präsentiert wird. Den beiden Ansichten von der Hauptkirche folgen mit der Abtei von St. Peter und der Franziskanerkirche die wichtigste Kloster- und Bürgerkirche, während danach mit den vier Kirchenbauten von Fischer v. Erlach – Dreifaltigkeits-, Kollegien-, Johannisspital- und Ursulinenkirche – unmittelbar zeitgenössische Bauten vorgeführt werden. Könnte man in einer solchen Abfolge im Sinne einer Würdigung der bedeutendsten Bauten noch ein gewisses Konzept erkennen, so erfolgt die Anordnung der nächsten Ansichten offensichtlich mehr zufällig. Von der Kajetanerkirche über den Nonnberg, St. Blasien, der St. Gabrielskapelle zeigen die letzten drei Ansichten mit der Augustinerkirche in Mülln, der Erhardkirche im Nonntal und Maria Plain besonders ausgeprägt die bereits erwähnte Verbindung zwischen Architektur und Landschaft.

Danreiter vereinigt dabei in seinen Ansichten zwei sich ergänzende Traditionen: Einerseits wird das Einzelmonument herausgehoben wie auf den Ansichten von Dom und Dreifaltigkeitskirche, andererseits integriert er die Monumente in den Stadtraum, was ihre Stellung als Einzelmonument schwächt. Beispiele für eine solche Auffassung sind Ansichten von der Johannisspitalskirche oder des Ursulinenklosters, die vom gegenüberliegenden Ufer der Salzach aufgenommen die umliegende Bebauung mit dem Mönchsberg präsentiert. Nah- und Fernsicht ergänzen einander, wenn Danreiter auf zahlreichen Ansichten verschattete Mauervorsprünge oder wie auf den Ansichten von St. Peter⁴² (Abb. 12) und von der Gabrielskapelle auf dem Sebastiansfriedhof⁴³ (Abb. 13) besonders wirkungsvoll Rundbögen als Repoussoir verwendet, um den Betrachter ins Bild zu führen. Auf anderen Ansichten übernimmt diese ins Bild einführende Funktion der wilde und üppige Wuchs von knorrigen Bäumen – bei der Ansicht von St. Johann auf der Kapuzinerstiegen und besonders bei der Kapuzinerkirche verstellen Weidenstämme regelrecht den Blick auf die Kirche. Auf den beiden letzten Ansichten der Folge – die Erhardkirche im Nonntal und Maria Plain – übernimmt die Vegetation eine nahezu bildbeherrschende Funktion. Ähnlich wie auf seinen Mirabellansichten scheint ein Baum die Erhardkirche zu umfassen und auf der Ansicht von Maria Plain⁴⁴ steht ein Baum im Zentrum der Darstellung, während erst dahinter der Kalvarienberg und die Wall-



Abb. 11

Franz Anton Danreiter: Vorzeichnung zu Die Salzburgerische Kirchen=Prospect, Blatt 5, Die Dreifaltigkeitskirche, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, 230 x 326 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 2072/49



Abb. 12

Franz Anton Danreiter: Die Salzburgerische Kirchen=Prospect, Blatt 3, Die Peterskirche, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, 242 x 338 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 1026/90

fahrtkirche erscheinen. (Abb. 14) Es scheint, dass Danreiters in seiner Funktion als Gartenarchitekt und -ingenieur auch in seinen Ansichten der Vegetation ein besonderes Bildgewicht zuerkannte, in dem er die für Salzburg so charakteristische Verbindung von Natur und Stadt aufzeigte. Danreiters Ansichten liegt ein Kompositionsprinzip zugrunde, dass die Mittelachse

bzw. eine achsiale Aufnahme der Gebäude vermeidet. Einzig auf der ersten Tafel ist der Dom in die Mitte der Ansicht gestellt und wirkt als Fassadenansicht, doch ist dies der besonderen baulichen Situation geschuldet, in der die angrenzenden, auf die Domfassade zufluchtende Flügel der Residenz und der Konventtrakt von St. Peter eine Art Atrium bilden.⁴⁵ (Abb. 15) Sonst unterlässt



Abb. 13
 Franz Anton Danreiter: Die Salzburger Kirchen=Prospect, Blatt 16, Die Gabrielskapelle, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, 233 x 327 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 2081/49



Abb. 14
 Franz Anton Danreiter: Die Salzburger Kirchen=Prospect, Blatt 20, Maria Plain, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, 230 x 325 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 2085/49

Danreiter solche achsialen, zentralperspektivischen Aufnahmen – immer rückt er stattdessen das Objekt bzw. den Betrachterstandpunkt aus der Mittelachse. Ihm fehlt jede architektonische Strenge, er vermeidet reine Fassadenansichten, vielmehr ist immer das Bemühen sichtbar, in einer raumgreifenden Schrägsicht das Objekt in den Stadtraum zu integrieren. Auf der Ansicht

der Kajetanerkirche spricht nicht so sehr die Fassade als vielmehr der gewaltige Kubus des Klosterkomplexes⁴⁶ (Abb. 16), den der Betrachter imaginär umschreiten kann. Besonders instruktiv ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit Fischer von Erlachs Ansicht der Kollegienkirche: Während Fischer allein deren Fassade zwar in den städtebaulichen Kontext integriert zeigt, gibt

Danreiter keine eigentliche Ansicht der Kollegienkirche sondern des Universitätsplatzes. Sein Blick über den Platz ist dabei geeignet, die besonderen städtebaulichen Qualitäten von Fischers Bau zu verdeutlichen: Erst die Seitenansicht vermag die abwechslungsreiche Staffelung von sich vorwölbender Fassade, der Türme und der Kuppel sowie insgesamt deren architektonische Bedeutung für den Platz aufzuzeigen.⁴⁷ (Abb. 17) Die Integration in den Stadtraum verstärkt Danreiter durch weite Blickwinkel und die Dehnung des Raumes, wenn er auf der Ansicht der Sebastianskirche die heutige Linzergasse platzartig so weit⁴⁸ (Abb. 18), dass die Kirche nur mehr Bestandteil einer belebten Straßenszene ist. Die Stellung des Einzelmonuments zu schwächen, liegt in den Intentionen Danreiters – er präsentiert die Gasse als alltäglichen Lebensraum der Salzburger Bevölkerung. Dazu gehört auch die ausführliche Dokumentation einer Stafage, die das Salzburger Alltagsleben zeigt. Militärparaden vor der Dreifaltigkeitskirche, an der Loretokapelle vorbeiziehende Truppen, Prozessionen im Innenhof von St. Peter oder fürstliche Galakutschen vor dem Dom gehören genauso zum Alltagsbild wie Handelsleute oder Jagdgesellschaften.

Besonders eindrucksvoll ist dabei die erst nachträglich in die Zeichnung eingefügte Darstellung, wie auf der Ansicht der Kollegienkirche ein Wasserspeier hochgezogen wird, die vor Einführung der Kanalisation das auf den Dächern gesammelte Wasser von den Hausfassaden weg auf die Straße leiteten. (Abb. 17)

In seinen Zeichnungen arbeitet Danreiter mit starken Helldunkel-Kontrasten. Tief verschattete Repoussoirs im Vordergrund stehen dem in hellem Licht erscheinenden eigentlichen Bildgegenstand gegenüber. In dieser Kontrastierung nimmt Danreiter bereits die Umsetzung in den Kupferstich vorweg, der neben dem Liniengerüst die Schattierung zum eigentlichen Stimmungsausdruck macht. Dies geschieht bei Danreiter auf sehr charakteristische Weise, die sich den anderen durch die Augsburger Verleger herausgegebenen Ansichtenwerke – etwa denen Salomon Kleiners – anschließt.

Danreiter Architectus

Die graphischen Ansichtenwerke des Barock behaupten ihre kunstgeschichtliche Stellung als eigene Gattung im deutschen Sprachraum zwischen praktischer Architekturausübung und reproduzierender Tätigkeit. Sie vermittelten ein Bild von der neuen, modernen Architektur, entstanden vor dem Hintergrund einer gewaltigen Bautätigkeit und waren nicht zuletzt oftmals mit der planerischen Tätigkeit der bedeutendsten Architekten der Epoche unmittelbar

verbunden. Ihre Zeichner waren mit den Grundtechniken der Architekturaufnahme vertraut und beherrschten die Perspektivlehre.

Der bereits erwähnte Paul Decker beispielsweise war für Andreas Schlüter beim Berliner Schlossbau als Architekturzeichner tätig und hatte Stiche des neuen Schlüterbaus veröffentlicht. Salomon Kleiner wiederum kann im deutschen Sprachraum als der Prototyp eines auf Ansichten spezialisierten Künstlers gelten, der seit 1721 die Vorzeichnungen für zahlreiche Stichwerke lieferte, die ihn mit den Prinzipien der Architekturaufnahme vertraut zeigen. Er war 1724 von Lothar Franz von Schönborn zum kurfürstlich Schönbornschen Hofingenieur ernannt worden – „in ansehung seiner guten qualitäten und vortersamst im designiren bezeigender sonderbaren geschicklichkeit“.⁴⁹ Als Ingenieur musste Kleiner „die Zeichen=Kunst [...] wohl inne haben, damit er seine Proiecte denen Werck=leuten durch Risse vor Augen legen könne, wobey öfters die Perspectiv mit zu Hülfe genommen werden muß“.⁵⁰ Die Befähigung des Ingenieurs erhellt zudem die Verbindung zum Architekturentwurf aus der Tatsache, dass zahlreiche führende Architekten wie Balthasar Neumann, Johann Lucas von Hildebrandt oder Fischer von Erlach auch als Ingenieure bezeichnet wurden.⁵¹ In seiner Funktion als Ingenieur ist Kleiner ähnlich wie Decker wiederholt zum Auszeichnen – wie man das damals nannte – von Architekturrissen herangezogen worden.⁵² Er wurde mit der Reinzeichnung der Pläne beauftragt, hatte aber innerhalb des Baubüros keine Befugnis zum Entwerfen. Ihre Rolle ist am ehesten mit derjenigen eines *Dessinateurs* in Frankreich zu vergleichen, die während der Amtszeit von Jules Hardouin-Mansart an der Spitze der *Bâtiments du Roi* als Spezialisten die Reinzeichnungen der Baupläne anfertigten, ohne selbst ausgebildete Architekten zu sein.⁵³ Kleiner und Decker sind nie als Entwerfer bzw. Architekten hervorgetreten – letzterer hatte zwar mit seinem 1711 erschienenen „Fürstlichen Baumeister“ den Versuch unternommen, potenzielle Auftraggeber von seinen Fähigkeiten zu überzeugen, doch blieben seine Vorstellungen Architektur auf dem Papier.⁵⁴

Angesichts nur zwei solcher Beispiele, die die enge Verbindung zwischen der Darstellung von Architektur und ihrem Entwurf aufzeigen, stellt sich auch für Danreiter die Frage, inwieweit er als Entwerfer an dem aktuellen Baugeschehen in Salzburg beteiligt gewesen ist. Seine Laufbahn war in dieser Hinsicht schon früh vorgezeichnet, als er im August 1716 das Angebot Erzbischofs Franz Anton Harrach annahm, mit der Aussicht auf eine spätere Ernennung zum Garteninspektor im Ausland die Gartenkunst zu erlernen.⁵⁵ Diese erfolgte 1728 und nach seiner Berufung zum Garteninspektor

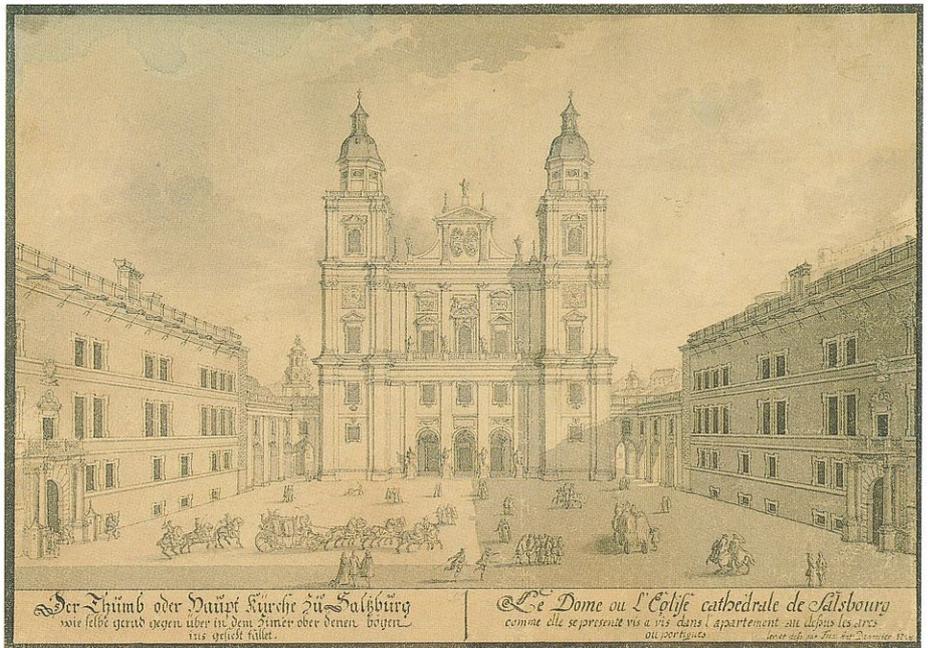


Abb. 15
Franz Anton Danreiter: Vorzeichnung zu Die Salzburgische Kirchen=Prospect, Blatt 1, Fassade des Salzburger Domes, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, datiert 1728, 233 x 330 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 2069/49



Abb. 16
Franz Anton Danreiter: Die Salzburgische Kirchen=Prospect, Blatt 9, Die Theatinerkirche, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, 230 x 326 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 2075/49

war Danreiter für die gesamte Bautätigkeit im Bereich der fürstlichen Gärten und der Brunnenanlagen verantwortlich. Einer 1745 neu aufgelegten Instruktion zufolge war Danreiter als Inspektor der fürstlichen Gärten dazu verpflichtet, „zu denen alt= oder neun Gartten gebäuen seiner Kunst und Wüßenschafft nach guete und saubere risß,

auch so Man begehrt, ordenliche Novell, [...] gurte und nützliche Vorschläge zu thuen, und diselbe, so vill er es verstehet, mit Worte anzugeben, und auszuführen“.⁵⁶

Nachdem Danreiter 1716 das Angebot angenommen hatte, brach er in Begleitung von Alois Thomas Raimund Graf Harrach, dem Bruder des Erzbischofs, zu einer Studienreise



Abb. 17
 Franz Anton Danreiter: Vorzeichnung zu Die Salzburgerische Kirchen=Prospect, Blatt 6, Die Kollegienkirche, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, 230 x 327 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 2073/49



Abb. 18
 Franz Anton Danreiter: Die Salzburgerische Kirchen=Prospect, Blatt 14, St. Sebastian, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, 200 x 326 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 2080/49

auf, die ihn nach eigenen Angaben bis zu seiner Zurückberufung 1724 durch Österreich und Sachsen, nach Holland und Frankreich geführt hat. Über seine genaue Reiseroute ist nichts bekannt, doch ist anzunehmen, dass ihn sein Weg auch nach Wien führte, wo er möglicherweise die dort tätigen Gartenarchitekten Jean Trehet und Dominique Girard

kennen lernte.⁵⁷ Unbekannt ist auch, wo Danreiter zum Zeichner ausgebildet wurde, doch ist die Annahme reizvoll, diese im unmittelbaren Umfeld Hildebrandts zu vermuten. Das Angebot des Erzbischofs, dessen Hausarchitekt Hildebrandt war, könnte eine solche Ausbildung bei dem berühmten Architekten mit eingeschlossen haben. Auch die

Tatsache, dass Danreiter in Begleitung von Raimund Graf Harrach reiste, der bereits seit 1707 mit Hildebrandt in Verbindung stand⁵⁸, mag eine solche Hypothese möglich erscheinen lassen, beweisen lässt sie sich indes nicht. Danreiters früheste bekannte Zeichnung aus dem Jahre 1720 jedenfalls zeigt ihn mit den Prinzipien der Architekturaufnahme vertraut: Die Fassadenansicht eines der Flügelpavillons am Zwinger in Dresden⁵⁹ (Abb. 19), wo sich Danreiter 1720 aufhielt, belegt genauso wie der im folgenden Jahr in Leipzig entstandene Entwurf eines Lustgartens mit dazugehörigem Lustgebäude⁶⁰ seine zeichnerischen Fertigkeiten und Kenntnisse der Architekturaufnahme. Die Darstellung des Flügelpavillons am Dresdner Zwinger ist keine Bauaufnahme im eigentlichen Sinne, sondern dürfte ein früheres Planungsstadium überliefern, dass in Details für die Ausführung aber noch abgeändert wurde.⁶¹ Danreiter standen offenbar Entwürfe Pöppelmanns zur Verfügung, weshalb Danreiter wahrscheinlich in persönlichem Kontakt mit dem Architekten stand, vielleicht sogar in dessen Baubüro als Zeichner tätig war. Das Lustgartengebäude für den Garten in Leipzig stellte Danreiter auf zwei zusätzlichen Blättern in den drei kanonischen Modi der Architekturdarstellung vor: Dem Grundriss zugeordnet ist ein orthogonaler Fassadenriss⁶², die durch eine perspektivische Ansicht ergänzt werden.⁶³ Auch die ostentative Präsentation eines Zirkels, dem Entwurfsinstrument des Architekten, mit einem Spruchband und einem Maßstab am unteren Rand des Gartenentwurfs darf als ein Hinweis auf sein Selbstverständnis angesehen werden. Danach machte Danreiter offensichtlich in Holland Station, doch erst aus Frankreich, wo er sich am Schluss seiner Studienreise aufhielt, haben sich weitere Zeichnungen erhalten: Neun Blätter, die 1723 und 1724 entstanden, bezeugen seine intensive Beschäftigung mit den Brunnen- und Wasseranlagen im Garten von Versailles⁶⁴ und seine Vertrautheit mit der Architekturaufnahme. Die auf seiner Studienreise erworbenen zeichnerischen Fertigkeiten und Kenntnisse im Bauwesen befähigten Danreiter gleichermaßen zum abbildenden Prospektzeichner und entwerfenden Zeichner. Nicht zuletzt zeigt seine nach seiner Rückkehr 1724 im Garten von Schloss Mirabell aufgenommene Tätigkeit seine enge Verbindung zur Architektur, als er Entwürfe Hildebrandts zur Sala terrena in seine Gartenpläne integrierte.

Bereits kurz nach seiner Berufung 1728 zum Inspektor der fürstlichen Gärten und des übrigen Bauwesens hat Danreiter offensichtlich erste Pläne geliefert, allerdings lassen die erhaltenen Zeichnungen, von denen die meisten nicht signiert sind, und die überlieferten Dokumente kein klares

Bild von Danreiters Tätigkeit als Architekt entstehen. Schnitzler-Sekyra geht davon aus, dass in den ersten zwei Jahren nach der Wahl Firmians zum Erzbischof dieser den Plan zu einer neuen Pferdeschwemme auf dem Kapitelplatz und in der Folge zu den Umgestaltungen der Marstall- und Mirabellschwemmen in Auftrag gegeben hat⁶⁵, an denen Danreiter maßgeblich beteiligt war. Neben verschiedenen Grundrissen zur Schwemme auf dem Kapitelplatz haben sich auch zwei Aufrisse in Salzburg⁶⁶ (Abb. 20) und Linz⁶⁷ (Abb. 21) erhalten, die traditionell Danreiter zugeschrieben werden. Beide Blätter sind weder signiert noch datiert, doch wurde Danreiter wiederholt als Zeichner der beiden Blätter angesehen, weshalb Stefan Hiller zum Schluss kommt, dass „das Verhältnis der beiden Zeichnungen zueinander so verstanden werden könnte, dass die Salzburger (Zeichnung) eine zwar das volle Konzept beinhaltende, jedoch nicht zur offiziellen Vorlage bestimmte Planskizze des entwerfenden Architekten, die Linzer (Zeichnung) hingegen die endgültige ‚Reinschrift‘ darstellen“.⁶⁸ Schnitzler-Sekyra hat sich dieser Meinung angeschlossen⁶⁹, doch sprechen die stilistischen Unterschiede zwischen beiden Zeichnungen kaum für die gleiche Hand: Diese betreffen nicht nur eine unterschiedliche Proportionierung – auf dem Blatt in Salzburg erscheint die Architektur gravitätischer, insgesamt gedrungener –, noch schwerer wiegen zeichnerische Unsicherheiten, die das Linzer Blatt nicht zeigt. Besonders im Zeichnen der freien Hand wie an den Voluten, Vasen oder den Kapitellen, aber vor allem bei den sehr schematisch aufgefassen Figuren offenbart der Zeichner des Salzburger Blattes Schwächen, die einer eleganten Brunnenarchitektur in keinem Fall angemessen erscheinen.⁷⁰ Die Linzer Zeichnung hingegen zeigt jene Feinheit und Sicherheit in den architektonischen und auch den figürlichen Details, die man von anderen, für Danreiter gesicherten Zeichnungen kennt. Bei dem Salzburger Blatt handelt es sich deshalb um eine Nachzeichnung eines anonymen Kopisten nach Danreiters Blatt in Linz. Dieses sah bereits die Integration der Tritonen von Bartholomäus von Opstal, doch noch nicht die zentrale Neptungruppe Joseph Anton Pfäfers vor⁷¹, die offensichtlich erst einer späteren Planungsphase angehört. Mit Pfäfer wurde ein Vertrag Mitte Januar 1732 geschlossen⁷², weshalb Danreiters Zeichnung spätestens 1731 entstanden sein muss, die die Grundlage für die Ausführung der Architektur bildete.

Brunnenanlagen, auch die außerhalb von Gärten, unterlagen Danreiters Verantwortung, der in seiner Funktion als Inspektor der Gärten die Oberaufsicht über die

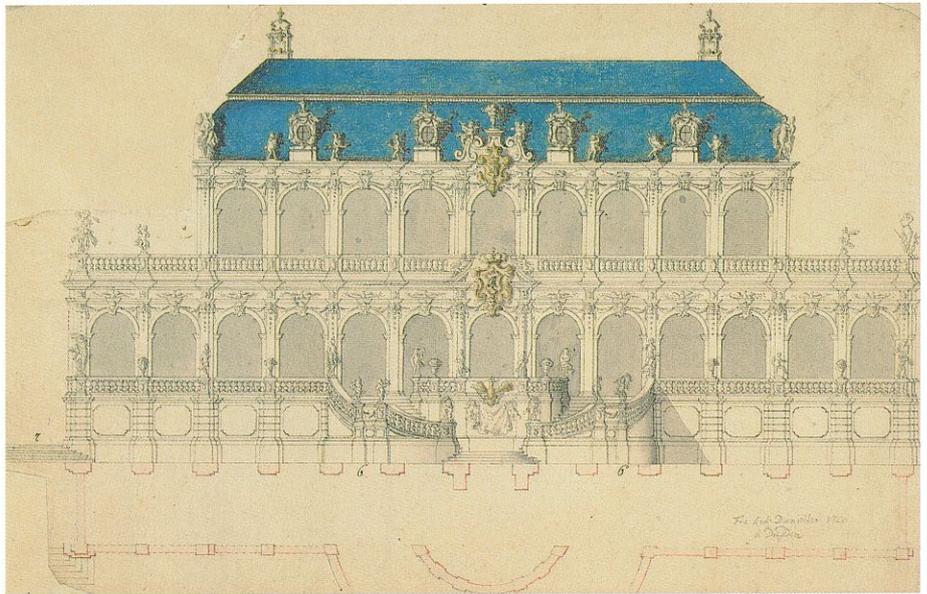


Abb. 19
Franz Anton Danreiter: Flügelpavillon im Dresdener Zwinger, 1720, Graphit, Feder in Braun, aquarelliert, blaue Kreide, 255 x 385 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 1534/49

gesamte Bautätigkeit im Bereich der Gärten und Brunnen innehatte. In diesem Sinne war Danreiter auch an den Umgestaltungen der Marstall- und der ehemaligen Mirabellschwemme⁷³ beteiligt. Seine Rolle scheint sich dabei aber eher auf eine regulierende, als eine Art Bauaufsicht zu verstehende Rolle beschränkt zu haben.⁷⁴

Dass Danreiter nicht in der Funktion eines entwerfenden Architekten sondern zumeist im Sinne einer Aufsicht bei verschiedenen Bauprojekten tätig war, scheint auch der Umbau der St. Sebastianskirche in der Linzergasse zu bestätigen, für den Danreiter als Baumeister bestellt wurde.⁷⁵

1748 hatte man die Erweiterung der spätgotischen, von Erzbischof Leonhard von Keutschach zwischen 1505 und 1512 errichteten Kirche geplant⁷⁶, deren Umbau 1749 begann. Dieser zog sich über mehrere Jahre hin – die Weihe ist erst für 1754 überliefert.⁷⁷ Über Danreiters Rolle bei dem Umbau ergibt sich indes kein klares Bild, da der Bau durch den Stadtbrand 1818 weitgehend vernichtet wurde und die Aktenlage dazu auch keine weiteren Aufschlüsse bietet. Von seiner Hand existieren zwar signierte Entwürfe zum Haupt- und Sakristeiportal⁷⁸ (Abb. s. S. 480), doch kein Gesamtentwurf. Der Umbau bezog sich offensichtlich hauptsächlich auf die Umgestaltung des Inneren, über die Danreiter die Oberaufsicht führte und nur das Hauptportal nach seinem Entwurf ausgeführt wurde. Diesen Schluss legen auch einige Akten im Archiv der Erzdiözese Salzburg nahe, die Differenzen über am Bau aufgetretene Baumängel bzw. Planabweichungen zwischen Danreiter und dem Stadtkaplan Ferdinand Joseph Mayr doku-

mentieren.⁷⁹ Danreiters Rolle als Entwerfer beschränkte sich auf architektonische Details von Portal- und Fensterrahmen. Daran ändert auch Danreiters Ansicht von der Sebastianskirche in seinen Kirchenprospekten, die er als Entwurf der St. Sebastianskirchen zu Salzburg (Abb. 18) bezeichnet hat. Seine Ansicht zeigt noch den spätgotischen Bau mit einer frühbarock überformten Wandgestaltung, weshalb sich die Bezeichnung seiner Ansicht als Entwurf nur auf das Portal beziehen kann, das bereits eine ähnliche, hochbarocke Form wie sein späterer Entwurf zum Hauptportal aufweist. Ob möglicherweise bereits zu diesem frühen Zeitpunkt Umbauabsichten bestanden, muss offenbleiben.

Danreiters für St. Sebastian dokumentierte Tätigkeit ist die einzige im Bereich des Bauwesens, bei der er außerhalb der fürstlichen Gärten aktiv ist.⁸⁰ Seine Dienstinstruktionen verpflichteten ihn, für die Gärten und die dortigen Gebäude Risse zu liefern. Der Schwerpunkt dieser Arbeit lag seit der Rückkehr von seiner Studienreise und besonders seit den 30er Jahren auf der Neubzw. Umgestaltung des Mirabellgartens, für den Danreiter verschiedene Gartengebäude entwarf, die allerdings zumeist nicht ausgeführt wurden.⁸¹

Deshalb ist Franz Anton Danreiter als Gartenarchitekt und -theoretiker kaum im Bewusstsein geblieben⁸² – seine eigentliche kunsthistorische Bedeutung liegt in seiner Tätigkeit als Zeichner von Architekturansichten, die auch in der Person Danreiter die enge Verbindung von Entwurf, Abbild und Ausführung belegen, und am Beginn seiner Beschäftigung als Gartenarchitekt steht.



Abb. 20

Franz Anton Danreiter: Salzburger Kapitelschwemme, Feder in Braun, aquarelliert, 193 x 330 mm; Salzburg Museum Inv. Nr. 5590/49

Anmerkungen:

- (1) Jürgen Schulz: Jacopo de' Barbari's view of Venice. Map making, city views and moralized geography before the year 1500, in: *The Art Bulletin* LX, 1978, S. 425-474.
- (2) Paul Austin Wilson: The image of Chigi Rome. G. B. Falda's *Il nuovo teatro*, in: *Architectura* 26, 1996, S. 33-46.
- (3) Franz Fuhrmann: Salzburg in alten Ansichten. *Die Stadt, Salzburg* 1970, S. 301-302, Nr. 26, Taf. 11-14. Siehe auch *Stadt Salzburg. Ansichten aus fünf Jahrhunderten*, Erich Marx und Peter Laub (Hrsg.), *Jahresschrift des Salzburg Museum*, Bd. 51, Salzburg 2008.
- (4) Georg Braun/Franz Hogenberg: *Civitates orbis terrarum*, 6 Bde., Köln 1572-1617.
- (5) Merians Vogelschau erschien 1644 als Tafel 48 seiner *Topographia Bavariae*, vgl. Lucas H. Wüthrich: *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae.*, Bd. 4: *Die großen Buchpublikationen II: die Topographien; Vorläufer: Topographie von Deutschland, Frankreich, Rom, Italien, Windhaag; Nachträge zu den Handzeichnungen und zum Druckgraphischen Werk*, Hamburg 1996, 120-121, Nr. 48.
- (6) Zu Küssels Ansichten vgl. Fuhrmann (Anm. 3), S. 305-306, Nr. 36-37, Tafel 19-20.
- (7) Ebd., S. 306, Nr. 38, Tafel 21.
- (8) Ebd., S. 307, Nr. 43, Tafel 26.
- (9) Vgl. Regina Kaltenbrunner/Ulrich Nefzger: „So sumptuose als prächtig und herrliche

- Gebäu“ Zu Zeichnung und Stich „Johann Ernst Thun und seine Stiftungen“ von Johann Friedrich Pereth, in: *Barockberichte* 50, Salzburg 2008, S. 326-333.
- (10) Eine Übersicht über die unter Erzbischof Johann Ernst Graf Thun durch Fischer von Erlach realisierten Bauten bei Adolph Hahn: Johann Bernhard Fischer von Erlach und Erzbischof Johann Ernst Graf Thun, in: *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Bd. II, 4, hrsg. v. Heinz Dopsch, Salzburg 1991, S. 2208-2219.
- (11) Zitiert nach Albert Ilg: *Die Fischer von Erlach. I. Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien 1895, S. 227-228.
- (12) Zitiert nach ebd., S. 246.
- (13) Zitiert nach Friedrich Pirckmayer: *Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 43, 1903, S. 233.
- (14) Zitiert nach ebd., S. 233.
- (15) Vgl. hierzu Ulrich Fürst/Peter Prange: *Der „Prospectus Interior“ der Salzburger Kollegienkirche auf dem Dedikationsstich von 1707 – eine singuläre Raumdarstellung und ihre Grundlagen in der barocken Druckgraphik*, in: *Barockberichte* 24/25, Salzburg 1999, S. 425-445.
- (16) Zu Diesels Tätigkeit in Salzburg siehe Adolph Hahn: *Zum Salzburger Werk des Matthias Di(e)sel*, in: *Von Österreichischer*

- Kunst*. Franz Fuhrmann gewidmet, hrsg. v. Institut für Kunstgeschichte der Universität Salzburg, Klagenfurt 1983, S. 137-145.
- (17) Ebd., S. 143-144.
- (18) Die Datierung gründet sich auf einen im März 1713 zwischen Hildebrandt und dem Stuckateur Santino Bussi geschlossenen Vertrag über Stuckierungsarbeiten an der erneuerten Sala terrena und an der Fassade, vgl. *Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg*, bearbeitet von Hans Tietze mit archivalischen Beiträgen von Franz Martin, *Österr. Kunsttopographie*, Bd. XIII, Wien 1914, S. 161.
- (19) Vgl. Bruno Grimschitz: *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien-München 1959, S. 61-63, Abb. 48.
- (20) Vgl. Andrea A. Schnitzler-Sekyra: *Franz Anton Danreiter (1695-1760)*, unveröffentl. Phil. Diss. Universität Salzburg 1994, S. 15-16.
- (21) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 95-99.
- (22) *Salzburger Landesarchiv Inv. Nr. K. u. R. G. 42*.
- (23) Fuhrmann (Anm. 3), S. 311, Nr. 54, vermutet ein unausgeführtes Projekt Danreiters.
- (24) ÖKT XIII (Anm. 18), S. 184.
- (25) Ebd., S. 184.
- (26) Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 97, Anm. 456, hat zu Recht darauf hingewiesen, dass es sich dabei nicht um ein Projekt Danreiters handeln kann, dem man einen so wichtigen Neubau nicht unmittelbar nach seiner Rückkehr von seiner Studienreise anvertraut hätte.

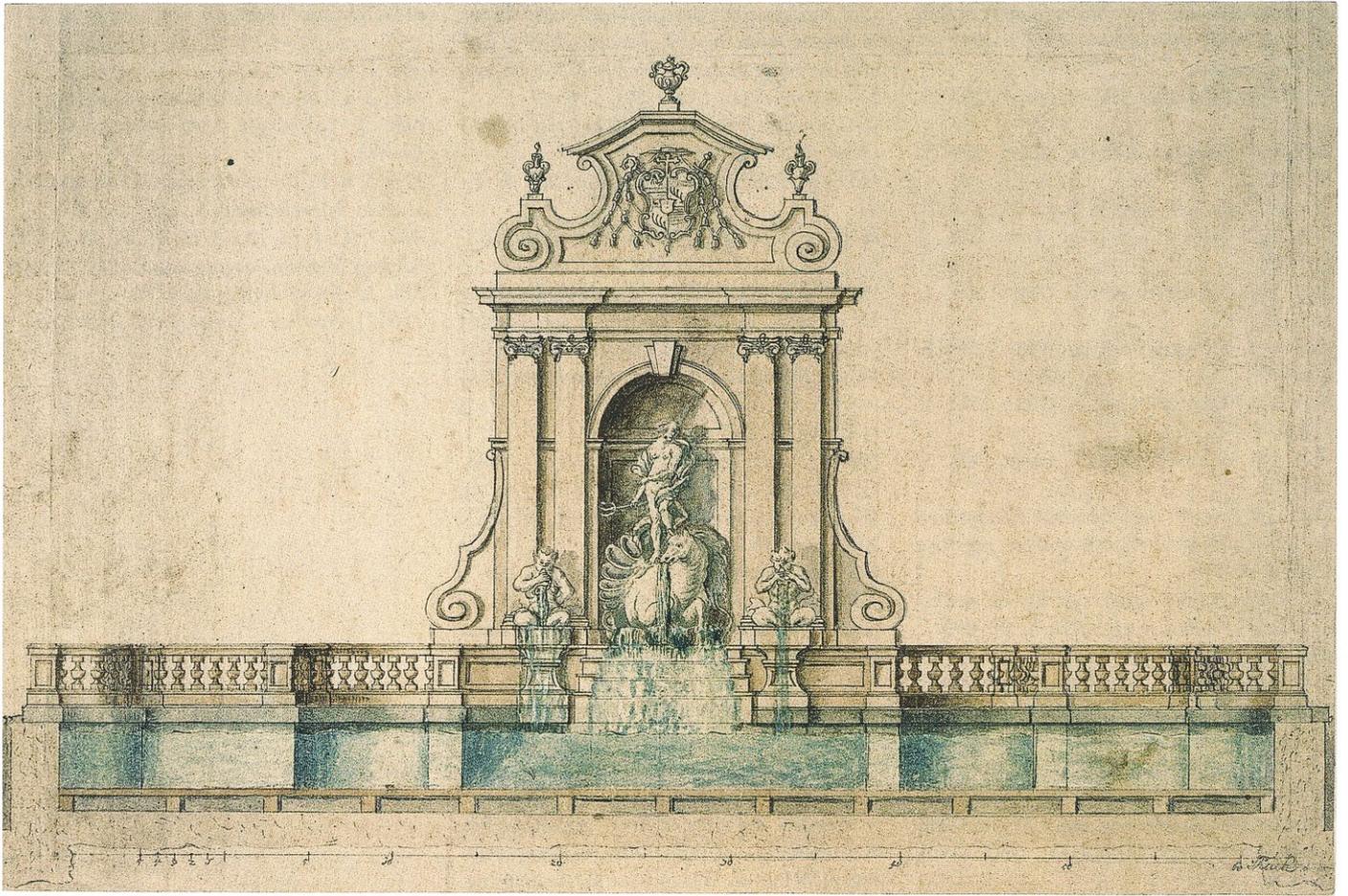


Abb. 21

Franz Anton Danreiter: Salzburger Kapitelschwemme, 1732, Feder in Grau, Graphit und blau aquarelliert, 235 x 349 mm; Nordico – Museum der Stadt Linz Inv. Nr. 3131

(27) Hildebrandt am 27. Jan. 1723 an Friedrich Koch, vgl. ÖKT XIII (Anm. 18), S. 183.

(28) Zum Umbau von Mirabell durch Hildebrandt siehe Grimschitz (Anm. 19), S. 106-111.

(29) Vgl. Wanda Aschenbrenner/Gregor Schweighofer: Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 134, Nr. 79, Abb.

(30) Das Blatt ist kein Titelblatt im eigentlichen Sinne, sondern eher ein Widmungsblatt, das sich einzig an den neuen Erzbischof richtet, und dabei auf jeden Hinweis auf Schloss Mirabell verzichtet – möglicherweise deshalb, weil Erzbischof Firmian den Umbau von Schloss Mirabell kurz nach seiner Wahl im November 1727 einstellen ließ.

(31) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 87-90.

(32) Schloss Mirabell von Süden, Feder in Braun, grau laviert, 472 x 615 mm, Privatbesitz, vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 90-92.

(33) Schloss Mirabell von Westen, Feder in Braun, grau laviert, 471 x 616 mm, Privatbesitz, vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 92-94.

(34) Zu Nobiles Wiederherstellung Wilfried Schaber: Pietro Nobile e la ricostruzione del Castello Mirabell a Salisburgo, in: L'architetto Pietro Nobile (1776-1854) e il suo tempo. Atti

del convegno internazionale di studio, Trieste, 7-8 maggio 1999, a cura di Gino Pavan, Trieste 1999, S. 195-218.

(35) Die Pegasus-Schwemme ist wahrscheinlich unter Erzbischof Johann Ernst Graf Thun vom Kapitelplatz vor Schloss Mirabell versetzt worden; eine entsprechende Anlage zeigt dort jedenfalls Johann Friedrich Probsts um 1710 vom Kapuzinerberg aus entstandene Salzburg-Ansicht, vgl. Fuhrmann, S. 308, Nr. 46. Spätere Ansichten wie Friedrich Bernhard Werners um 1735 entstandene Ansicht von Salzburg (Fuhrmann, S. 315, Nr. 67) sind in dieser Hinsicht nicht aussagekräftig, da sie auf Probsts Ansicht zurückgeht, doch wird sie auch später als dort befindlich erwähnt, vgl. Franz Martin: Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 78, 1938, S. 104. Zur Pegasusschwemme siehe auch Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 73-76.

(36) Ob die 1740 entstandene Zeichnung mit einer Ansicht von Schloss Leopoldskron, von der kein Stich bekannt ist, ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört – möglicherweise als Teil einer geplanten Stichfolge über Schloss Leopoldskron, muss offen bleiben, vgl. Fuhr-

mann (Anm. 3), S. 315, Nr. 66: Schloss Leopoldskron, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Schwarz, 229 x 278 mm, signiert und datiert unten rechts: Dessineè par F: A: Danreiter 1740, Salzburg Museum, Inv. Nr. 2086/49. Zur Zeichnung vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 147-148. Schnitzler-Sekyra geht auf die hier aufgeworfenen Fragen Danreiters Stichwerke betreffend nicht ein.

(37) Zitiert nach Franz Martin: Ein venezianischer Kavalier über Salzburg von 1747, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 90, 1950, S. 160.

(38) Auch die Annahme Fuhrmanns, das Ansichtenwerk sei durch die Jahrhundertfeier der Domeinweihung angeregt worden, muss eine Vermutung bleiben, vgl. Fuhrmann (Anm. 3), S. 312, Nr. 56.

(39) Vgl. dazu Michaela Völkel: Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600-1800, München 2001, S. 240.

(40) Den größten Teil – insgesamt 13 Tafeln – stach Carl Remshard (1678-1735), der bereits als Stecher für Diesels Erlustierende Augenweide tätig war und wiederholt für Pfeffel gearbeitet hat. Drei weitere stammen von den Stechern Johann Bernhard Hattinger und Johann

Matthias Wehrin, vier blieben unbezeichnet und sind wahrscheinlich von Pfeffel selbst gestochen worden.

(41) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 112-113.

(42) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 110-111.

(43) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 122.

(44) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 125-126.

(45) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 108-109.

(46) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 116-117.

(47) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 113-114.

(48) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 120-121.

(49) Vgl. Peter Prange: Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts, Augsburg 1997, S. 61.

(50) Zedlers Universallexikon, Bd. 14, Artikel 'Ingenieur', Halle-Leipzig 1735, Spalte 693.

(51) Prange (Anm. 49), S. 78.

(52) Peter Prange: Salomon Kleiner 1700-1761 zum 300. Geburtstag. Meisterwerke der Architekturvedute, Ausst. Kat. Salzburger Barockmuseum, Salzburg 2000, S. 12-15.

(53) Vgl. Katharina Krause: Zu Zeichnungen französischer Architekten um 1700, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 53, 1990, S. 59, Anm. 1.

(54) Deckers Rolle bei den Schlossbauten in Erlangen und Bayreuth ist zu unbestimmt, um ihm an den Bauten entscheidenden Anteil zuweisen zu können. Deckers Aufgaben dürften am ehesten auf die eines Bauleiters beschränkt gewesen sein, vgl. dazu Barbara Kutscher: Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister“ (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks, mit einem Werkverzeichnis, Frankfurt am Main 1995, S. 43-48.

(55) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 11.

(56) Salzburger Landesarchiv, HK, Juramente, 9. Instruktionen 1745, zitiert nach Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 358-359, Archivalienanhang Nr. 45.

(57) Ebd., S. 40.

(58) Grimschitz (Anm. 19), S. 19.

(59) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 41-43.

(60) Entwurf für einen Lustgarten, Feder in Braun, grau, rosa und grün aquarelliert, 640 x 384 mm, Salzburg Museum, Inv. Nr. 2778/49, vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 43-45.

(61) Michael Kirsten: Der Dresdner Zwinger in einer frühen Zeichnung Franz Anton Danreiters, in: Denkmalpflege in Sachsen. Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, 1997, S. 53-56. Ich danke Iris Lauterbach, München, die mich auf Artikel aufmerksam machte.

(62) Grund- und Aufriss eines Lustgebäudes, Feder in Braun, grau laviert, Bleistift, 221 x 195 mm, Salzburg Museum, Inv. Nr. 1371/49, vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 46-47.

(63) Ansicht eines Lustgartengebäudes, Feder in Braun, grau laviert, Bleistift, 113 x 222 mm, Salzburg Museum, Inv. Nr. 1370/49, vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 46-47.

(64) Zu den Blättern vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 48-59.

(65) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 60-61.

(66) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 67-68.

(67) Vgl. Stefan Hiller: LeopoldVs PrinCeps Me eXstrVI. Zu einer Zeichnung der Kapitelschwemme im Linzer Stadtmuseum, in: Salzburger Museumsblätter 34, Dezember 1973, Nr. 3, S. 17, Abb.

(68) Ebd., S. 17.

(69) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 63.

(70) Bereits Hans Tietze sah in dem wenig qualitätvollen Blatt keinen Entwurf, vgl. ÖKT XIII (Anm. 18), S. 219.

(71) Ein Werkprotokoll vom 18. Juni bis 5. Juli 1732 nennt Pfäffinger als Verfertiger des „mit gn(ä)digsten Vorwissen gemachten Mann und Pferd“, vgl. ÖKT XIII (Anm. 18), S. 221.

(72) Ebd., S. 219.

(73) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 72-76.

(74) Die dazu erhaltenen Pläne – besonders Danreiters Zeichnung für den Pegasusbrunnen – könnten auf Grund ihrer zeichnerischen Ausarbeitung und ihres Präsentationscharakters nicht nur als Vorlagen für die Ausführung, sondern auch für Stiche gedient haben, die nicht ausgeführt wurden.

(75) Zitiert nach: Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter), bearbeitet von Hans Tietze mit archivalischen Beiträgen von Franz Martin, Österreichische Kunsttopographie, Bd. IX, Wien 1912, S. 123.

(76) Ebd. S. 122.

(77) Ebd., S. 124.

(78) Grund- und Aufriss des Hauptportals, Bleistift, Feder in Braun, grau laviert, 433 x 180 mm, Salzburg Museum, Inv. Nr. 1367/49; Entwurf zum Sakristeiportal, Feder in Braun, grau und rosa aquarelliert, 350 x 152 mm, Salzburg Museum, Inv. Nr. 2759/49, vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 214-216.

(79) Vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 445-453, Archivalienanhang Nr. 80-83.

(80) Der Schnitt durch eine Kuppelkirche lässt sich Danreiter nicht zweifelsfrei zuschreiben, vgl. Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 230-231.

(81) Die wenigen Projekte aufgeführt bei Schnitzler-Sekyra (Anm. 20), S. 219-229.

(82) Zu Franz Anton Danreiter als Gartenarchitekt und -theoretiker vgl. den Beitrag von Iris Lauterbach in diesen Barockberichten (S. 501ff.).

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: privat

Abb. 2, 4: Universitätsbibliothek Salzburg

Abb. 3: Salzburger Barockmuseum, Ulrich Ghezzi

Abb. 5, 6, 8, 10b: Salzburger Barockmuseum, Markus Schwellensattl

Abb. 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20: Salzburg Museum, Mozartplatz 1, 5010 Salzburg

Abb. 10: Düsseldorf, museum kunst palast

Abb. 21: Nordico – Museum der Stadt Linz

Anschrift des Verfassers:

Peter Prange
Linprunstrasse 35
80335 München
Deutschland
email: peterprange@gmx.de